3. Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu

International Art and Aesthetics Symposium

TAM METİN KİTABI

CONFERENCE PROCEEDINGS

4-5-6 Nisan/April 2019

Gaziantep Üniversitesi

www.sanatveestetik.com

3. ULUSLARARASI SANAT, ESTETİK SEMPOZYUMU ve SERGİSİ TAM METİN KİTABI

ISBN: 978-605-7602-59-6

Yayın Editörü
Doç. Dr. Mehmet Erol

Kapak Tasarımı
Bülent Polat

Erişime Açıldığı Tarih
04.07.2019

Asos Yayınevi
1.baskı
Adres: Çaydaçıra Mah. Hacı Ömer Bilginoğlu Cad. No: 67/2-4/MERKEZ/ELAZIĞ
Telefon: 0532 643 75 23
Mail Adresi: asos@asosyayinlari.com
Web: www.asosyayinlari.com
İnstagram: https://www.instagram.com/asosyayinevi/
Facebook: https://www.facebook.com/asosyayinevi/
Twitter: https://twitter.com/Asosyayinevi

Tam metin kitabında yayınlanan tüm bildiriler Sobiad tarafından indekslenmiş, İntihal.net tarafından benzerlik denetiminden geçirilmiştir.

Sempozyum Onursal Başkanı

Gaziantep Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Ali Gür

Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı

Prof. Dr. Süleyman Cem Şaktanlı

Sempozyum Düzenleme Kurulu Eş Başkanı

Doç. Dr. Mehmet Erol

Sempozyum Düzenleme Kurulu

Prof. Dr. Cengiz Şengül

Prof. Dr. Mustafa Bulat

Doç. Dr. Afet Aslanova

Doç Dr. Ceyda Güler

Doç. Dr. Eylem Güzel

Doç. Dr. Elif Aksoy

Doç. Dr. Gökçen Şahmaran Can

Doç. Dr. Önder Yağmur

Dr. Öğr. üyesi Ceren Yıldırım

Dr. Öğr. Üyesi Metin Uçar

Dr. Öğr. Üyesi Sezgin Demir

Dr. Öğr. Üyesi Sultan Okumuşoğlu

Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı

Dr. Öğr. Üyesi Tahir Çelikbağ

Doç. Dr. Vefa Savaşkan

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Balkanal

Arş. Gör. Tuğrul Gökmen Şahin

Uzman Bülent Polat

Küratörler

Doç. Dr. Gökçen Şahmaran Can

Dr. Öğr. üyesi Ceren Yıldırım

Dr. Öğr. Üyesi Tahir Çelikbağ

Sergi Değerlendirme Kurulu

Prof. Dr. Anastassiya Golovnija - Belarus State Art University - Minsk/Belarus

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi – Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu - Gazi Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Arif Aziz - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü/Azerbaijan

Prof. Dr. Banu Tipigül Gürcüm - - Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Bilal Makled - Egypt Helwan University - Kahire/Egypt

Prof. Dr. Fuat Salayev - Azerbaijan State Academy of Sciences - Bakü/Azerbaijan

Prof. Dr. Lela Geleishvili - Georgia Academy of Painting -Tbilisi/Georgia

Prof. Dr. Hüseyin Elmas - Selçuk Üniversitesi - Konya/Türkiye

Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Nehat Begiri - Tetova University - Tetova / Macedonia

Prof. Dr. Shukhrat Abdumalikov - Uzbekistan State of Art University - Taşkent / Uzbekistan

Prof. Dr. Nimet Keser - Çukurova Üniversitesi - Adana/Türkiye

Doç. Melinda Kostelac - Rijeka University - Rijeka/ Croatia

Assistant. Prof. Dr. Mohammed Baker M. Al-Abbas - University of Jordan - Amman/Jordan

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Anastassiya Golovnija - Belarus State Art University - Minsk/Belarus

Prof. Dr. Aslı Yazıcı - Bartın Üniversitesi - Bartın/Türkiye

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu - Gazi Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Aydın Ayan - Mimar Sinan Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Kamil Cihan - Erciyes Üniversitesi - Kayseri/Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan - Ordu Üniversitesi - Ordu/Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan - Ondokuz Mayıs Üniversitesi - Samsun/Türkiye

Prof. Dr. Bilal Makled - Egypt Helwan University - Kahire/Mısır

Prof. Dr. Banu Tipigül Gürcüm - Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Erhan Vecdi Küçükerbaş - Ege Üniversitesi - İzmir/Türkiye

Prof. Dr. Fadime Suata Alparslan - Cumhuriyet Üniversitesi - Sivas/Türkiye

Prof. Dr. Cengiz Şengül - Akdeniz Üniversitesi - Antalya/Türkiye

Prof. Dr. Cemile Hesenzade - Azerbaijan State Academy of Sciences - Bakü/Azerbaycan

Prof. Dr. Fuat Salayev - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü/Azerbaycan

Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic - Academy of Fine Art Sarajevo - Saraybosna/Bosna Hersek

Prof. Dr. Hüseyin Elmas - Selçuk Üniversitesi - Konya/Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Nuri Gömleksiz - Fırat Üniversitesi - Elazığ/Türkiye

Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi - Erzurum/Türkiye

Prof. Dr. Mansur Ceferov – Karadeniz Teknik Üniversitesi - Trabzon/Türkiye

Prof. Dr. Nimet Keser - Çukurova Üniversitesi - Adana/Türkiye

Prof. Dr. Natik Aliyev - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü/Azerbaycan

Prof. Dr. Melek Gökay - Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya/Türkiye

Prof. Dr. Nehat Begiri - Tetova University - Tetova / Macedonia

Prof. Dr. Orhan Cebrailoğlu - Selçuk Üniversitesi - Konya/Türkiye

Prof. Dr. Recai Karahan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir/Türkiye

Prof. Dr. İsmail Aytaç - Fırat Üniversitesi - Elazığ/Türkiye

Prof. Dr. Shukhrat Abdumalikov - Uzbekistan State of Art University - Taşkent/Özbekistan

Prof. Dr. Serap Buyurgan - Başkent Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Prof. Dr. Süleyman Cem Şaktanlı - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Prof. Dr. Yüksel Göğebakan - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Prof. Dr. Zeki Taştan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Prof. Nurseren Tor - Mersin Üniversitesi - Mersin/Türkiye

Doç. Dr. Aygül Aykut - Erciyes Üniversitesi - Kayseri/Türkiye

Doç. Dr. Ayşe Nur Sır Dündar - Dumlupınar Üniversitesi - Kayseri/Türkiye

Doç. Dr. Afet Aslanova - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü/Azerbaycan

Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç - International University of Novi Pazaru - Saraybosna/Bosna-Hersek

Doç Dr. Ceyda Güler - Mimar Sinan Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Doç. Dr. Deniz Demirarslan - Kocaeli Üniversitesi - Kocael/Türkiye

Doç. Dr. Ebru Hoşrafoğlu - Gaziantep Üniversitesi- Gaziantep/Türkiye

Doç. Dr. Elif Aksoy - Fırat Üniversitesi - Elazığ/Türkiye

Doç. Dr. Eylem Güzel - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Doç. Dr. Fatih Özdemir - İnönü Üniversitesi - Malatya/Türkiye

Doç. Dr. Galina Miskiniene - Vilnius Üniversity - Vilnius/Litvanya

Doç. Dr. Gökçen Şahmaran Can - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Doç. Melinda Kostelac - Rijeka University, Rijeka/Croatia

Doç. Dr. Meltem Katırancı - Gazi Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Doç. Dr. M. Gökhan Genel - Yalova Üniversitesi - Yalova/Türkiye

Doç. Dr. Mert Ağaoğlu - Sakarya Üniversitesi - Sakarya/Türkiye

Doç. Dr. Mine Ülkü Öztürk - Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya/Türkiye

Doç. Dr. Mehmet Erol - Gaziantep Üniversitesi – Gaziantep/Türkiye

Prof. Dr. Melihat Tüzün - Trakya Üniversitrsi - Edirne/Türkiye

Doç. Dr. Mustafa Cevat Atalay - Namık Kemal Üniversitesi - Tekirdağ/Türkiye

Doç. Dr. Nilgün Keskin Şener - Kocaeli Üniversitesi - Kocaeli/Türkiye

Doç. Dr. Özcan Bayrak - Fırat Üniversitesi - Elazığ/Türkiye

Doç. Dr. Özge Pınarcık - Düzce Üniversitesi - Düzce/Türkiye

Doç. Dr. Sena Küçük - Selçuk Üniversitesi - Konay/Türkiye

Doç. Dr. Serdar Yavuz - Fırat Üniversitesi - Elazığ/Türkiye

Doç. Dr. Vefa Savaşkan - Sinop Üniversitesi - Sinop/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Türan Sinan - Fırat Üniversitesi - Elazığ/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Burcu Pehlivan - Beykent Üniversitrsi- İstanbul/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Asiltürk - Beykent Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Dr. Öğr. üyesi Ceren Yıldırım - Gaziantep Üniversitesi - Gaziantep/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Fahrettin Geçen - İnönü Üniversitrsi - Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Zincirli - Fırat Üniversitesi - Elazığ/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Oya Özkanli - Gaziantep Üniversitesi - Gaziantep/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Sultan Okumuşoğlu - Lefke Avrupa Üniversitesi - Lefkoşa/KKTC

Dr. Öğr. Üyesi Metin Uçar - Kastamonu Üniversitesi - Kastamonu/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Meher Bayramoğlu - Karadeniz Teknik Üniversitesi - Trabzon/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Meltem Yağmur Walece - Ege üniversitesi - İzmir/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Balkanal - Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi - Bolu/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Vedat Çelebi - Erciyes Üniversitesi - Kayseri/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Sezgin Demir - Fırat Üniversitesi - Elazığ/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Serkan Polat - İstanbul Medeniyet Üniversitesi - İstanbul/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı - Yüzüncü Yıl üniversitesi - Van/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Şule Erşan-Sinop Üniversitesi-Sinop/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Tuba Pehlivan - Gaziantep Üniversitesi - Gaziantep/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Yahya Hiçyılmaz - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Yalçın Karaca - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Zafer Durdu - Muğla Sıdkı Kocaman Üniversitesi - Muğla/Türkiye

Dr. Berna Çağlar - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara/Türkiye

Öğr. Gör. Dr. İlkay Canan Okkalı - Karadeniz Teknik Üniversitesi - Trabzon/Türkiye

Öğr. Gör. Dr. Yıldırım Onur Erdiren - Namık Kemal Üniversitesi - Tekirdağ/ Türkiye

Dr. Limüna Akbarova - Azerbaijan State Academy of Arts - Bakü/Azerbaycan

Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem - Egypt Helwan Universitesi - Kahire/Mısır

İÇİNDEKİLER

TASARIM YÖNTEMLERİNDE DİJİTALLEŞME: TEKSTİL ÖRNEĞİ 4

TÜRKİYE'DE AYAKKABI TASARIM VE ÜRETİM ALANINDA EĞİTİM VEREN KURUMLARIN TASARIM EĞİTİMİ İÇERİĞİNİN İNCELENMESİ, İSTİHDAM ALANLARINA ETKİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ ...17

TASARIMDA DUYARLILIK: EVRENSEL/ENGELSİZ TASARIM 29

CAFER HÖYÜK PROBOSCİDEA FOSİLİNİN TAKSONOMİK İNCELEMESİ 38

KEMİRGENLERİN ODONTOLOJİK ÖZELLİKLERİ 49

TABİAT TARİHİ MÜZELERİNİN ÖZELLİKLERİ 59

KENTLERDE BİYOLOJİK ÇEŞİTLİLİĞİN DESTEKLENMESİNE YÖNELİK BİR YAKLAŞIM: KUŞ VE KELEBEK DOSTU PEYZAJ TASARIMLARI* 75

BİLGİSAYAR TEKNOLOJİLERİ BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN TEKNİK VE MESLEKİ RESİM UYGULAMALARINA YÖNELİK METAFORİK ALGILARI 91

SANAT, DÜŞÜNCE VE SÖYLEM 103

GEÇMİŞTEN BUGÜNE VAZGEÇİLMEZ LEZZETLERİN GRAFİKSEL YOLCULUĞU: TÜRK KAHVESİ, LOKUM VE BOZA 112

DÜNYAYI DÖNÜŞTÜRMEK İSTEYEN MODERN SANAT VE SONRASI 117

POSTMODERN SANATSAL ÜRETİMİ ETKİLEYEN "İRONİ" KAVRAMI 134

SAVAŞ TEMALI AFGAN HALILARI: YÜN, İLMEK, SEKİZGEN ÇİÇEKLER VE MÜHİMMAT 151

EFLATUN CEM GÜNEY'İN MASALLARINDA İLİŞKİ SÖZLERİ 165

BİR ALT-DİSİPLİN VE AKADEMİK BÖLÜM OLARAK GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI 198

SANATSAL ÜRETİM BAĞLAMINDA ORTAKLIK KAVRAMI 209

BİLİMSEL GELİŞMENİN PARADİGMATİK BOYUTLARI, SANAT ALANINDA GÖSTERGELERİ VE GEÇMİŞ - GELECEK DİYALEKTİĞİ 217

GÜNCEL SANATTA MEKÂN 239

GÜNCEL BİR SANAT EĞİTİMİ PROGRAMI ÖNERİSİ 261

ESKİ MEZOPOTAMYA'DA ÖFKELİ TANRILARIN MİTOSU 274

CANAN'IN ÇAĞDAŞ MİNYATÜRLERİNDE KADIN 288

YAVUZ TURGUL'UN "MUHSİN BEY" ADLI FİLMİNDEN HAREKETLE TÜRKİYE'DE ARABESK MÜZİK OLGUSU 299

"7'DEN 77'YE SESLİ KÜTÜPHANE" PROJESİ STÜDYO AŞAMASI 314

KAFKAS ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI ÖĞRENCİLERİYLE ÇEVRESEL DUYUŞ ESTETİĞİ ÜZERİNE ÇALIŞMALAR: "SOUNDSCAPE" 322

YAVUZ TURGUL FİLMLERİNDE FOTOĞRAFIN KULLANIMI 328

HASANKEYF MİHRAPLARINDA ESTETİK....352
ÇAĞDAŞ SANATTA ŞİDDET OLGUSU VE FOTOĞRAFLARLA ALTERNATİF DİL ARAYIŞI....378
ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINA YENİ BİR SOLUK: YENİDOĞAN FOTOĞRAFÇILIĞI....387
KURUMSAL KİMLİK TASARIMI YAKLAŞIMIYLA TÜRKİYE' DEKİ ŞEHİR LOGOLARININ ANALİZİ....398
DRAPAJ YÖNTEMİYLE MİNİMALİST GİYSİ TASARIMLARI OLUŞTURMAK....410
ÇÖP ARKEOLOJİSİ: MODERN BULUNTULAR VE ARKEOLOJİK YORUMLAR....426
RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCULUK....444
MEDYUM-SONRASI DURUM VE FOTOĞRAF....458
DİJİTALLEŞEN DÜNYADA DİJİTALLEŞEN SANAT YAPITI....475
8 İŞ/1 SERGİ: BİR KOLLEKTİF HAFIZA MEKANI OLARAK "SEKA KAĞIT FABRİKASI"....487
VAN GOGH EŞLİĞİNDE FİLM SANATI....503
DÜNYAYI FOTOĞRAFLA ANLAMAK....515
TINTYPE BASKI SÜRECİ....530
TEKSTİLDE TASARIM YAKLAŞIMLARI DESIGN APPROACHES IN TEXTILE....538
ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TAŞ İŞLEMECİLİĞİNDE ASLAN FİGÜRÜ....551
TARİHİ KENT SİLLE'DE SON ÇÖMLEK USTASI "YAŞAR BULUT"....561
SANAT VE EKOLOJİ....573
ENDÜSTRİYEL DÖNÜŞÜM PROJESİNİN FOTOĞRAFİK BELGESİ....589
AKSARAY ACEM (YEŞİLOVA) DOKUMA ÖRNEKLERİ....599
AKSARAY İLİ SULTANHANI İLÇESİNDE RESTAROSYONU YAPILAN CUMHURBAŞKANLIĞI'NA AİT DOKUMA ÖRNEKLERİ....612
FOTOĞRAF PLAKA LİTOGRAFİSİ....578
GELENEKSEL LİTOGRAFİ VE MUKULİTO AHŞAP LİTOGRAFİ UYGULAMALARI....588
SANAT TARİHİNE BİR OKUMA YÖNTEMİ ÖNERİSİ: TÜRK RESMİNE 'DESEN'DEN BAKMAK....600
TAPESTRY DOKUMA SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİNDE....618
ÇAĞDAŞ TÜRK TAPESTRY DOKUMALARI....618
BEZEME DİRİMSELDİR....628
ROMA İMPARATORLUĞU DÖNEMİ CANCELLERİA KABARTMASI'NIN SANATSAL MİRASI....650
ULUSLARARASI ÖNERİ VE İLKELERE GÖRE YENİDEN İŞLEVLENDİRİLMİŞ BİR ENDÜSTRİ MİRASI YAPISI: İSTANBUL KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ, MEKÂNLAR, KULLANIMLAR VE TARİHSELLİĞİN YAŞANMASI ÜZERİNE GÖZLEMSEL BİR ÇALIŞMA....672
OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA ÖLÜM SERAMONİSİ....691

MODÜLER SİSTEMLE TASARLANMIŞ İKİ FARKLI TOPLU KONUT ÖRNEĞİ İNCELEMESİ 717
GELENEKSEL MİMARİ VE ESTETİK 742
BİREY VE KENT İLİŞKİSİNDE BİR ARAYÜZ: KAMUSAL ALANDA SANAT 749
GRAFİK TASARIM VE MİMARLIK 758
MARKA GÖSTERGELERİNİN MARKA ESTETİĞİ BAĞLAMINDA YENİDEN İNCELENMESİ 769
DUYGU AKTARIMININ OLANAĞI OLARAK SANAT: TOLSTOY'UN ARAÇSALCI ESTETİK DEĞER KURAMI 777
ERDEM OLARAK GÜZELLİK.....784
GÜNCEL SANATTA KULLANILAN TEKSTİL MALZEMELERİ 793
GÖRSEL SANATLAR ÖĞRETİMİ İLE 12-16 YAŞ GRUBU HAFİF DERECELİ ZİHİNSEL ENGELLİ BİREYLERİN KAVRAMSAL ALGILARININ GELİŞTİRİLMESİ 814
GELENEKSEL YAPILARIN BUTİK OTEL OLARAK KULLANIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ; GAZİANTEP ÖRNEĞİ.....819
GÜNÜMÜZ TOPLUMLARINDA MÜZECİLİK ANLAYIŞI.....834
KİTLE KÜLTÜRÜ VE TÜKETİM KAVRAMLARI BAĞLAMINDA POP ART.....840
ANTİK DÖNEM HEYKELLERİNDE 'ONURLANDIRMA' 849
GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ANTİK DÖNEM HEYKELLERİNDE BOYUT 859

TASARIM YÖNTEMLERİNDE DİJİTALLEŞME: TEKSTİL ÖRNEĞİ

Prof. Dr. Banu Hatice GÜRCÜM
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
Tekstil Tasarımı Bölümü

Öz

Endüstrinin gelişmesi ile birlikte seri imalat ve tasarım olgusuna yönelik ilk analitik sorular 1930larda oluşmuş ve II. Dünya Savaşı'nın ardından modernizmle birlikte tasarım yöntemleri pozitivist, davranışsalcı, bilişselçi veya fenomenolojik yaklaşımlarla düzenlenmiştir. 1962'de Morris Asimov'un tasarım bilimi olarak ifade ettiği kuramlar bütünü, mühendisler, bilim insanları ve tasarım kuramcıları tarafından desteklenmeye başlanmış; tasarımda optimizasyon ve analiz gerektiren süreçler üzerinde pozitivist yöntemlerin tutarlılığı kanıtlanmıştır. Yirmi birinci yüzyıla girerken, Toffler'ın insanlık tarihindeki en önemli üçüncü değişiklik olarak ifade ettiği bilişim teknolojileri, toplumu sosyal, kültürel ve ekonomik olarak değiştirmiş. Bu değişimlerin etkisi eğitim, sanat ve tasarım gibi alanlarda büyük oranda görülmektedir. Günümüzde yaşanan teknolojik gelişim süreklidir ve bir araç olarak her alanda kolaylıklar sunmaktadır. Bu bildiri tasarım yöntemlerinin gelişmesi ile başlayan ve günümüzde dijitalleşmesine kadar süregelen gelişimi açıklamayı ve tasarımcıların bu süreçte değişimini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu durum tekstil sektörü özelinde örneklenmiş ve tekstil tasarımcısının dijital platformlardaki etkinlik derecesinin ve bilgisayar destekli tasarım yazılımlarını, tasarım şablonlarını, görsel bankalarını kullanma durumlarının tasarım alanında orijinal düşünce üretme, problem çözme, yaratıcılık ve yenilikçilik süreçlerine etkisi irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tasarım yöntemleri, dijitalleşme, teknolojik gelişim, tekstil tasarımı, tasarımcı

DIGITALISATION OF DESIGN METHODS: TEXTILE AS AN EXAMPLE

Abstract

With the development of industry the first questions regarding mass production and design have been formed in 1930s and after the WWII together with modernism, design methods have been organized through positivist, behavioral, cognitive or phenomenological methods. The theories complex, which was defined as the design science by Morris Asimov in 1962, has been supported by engineers, scientists, and design theoreticians. The consistency of positivist methods over processes which demand optimization and analysis has been proven. On the advent of 21st century, information technologies that were defined as the third most important shift in human history, have changed the society socially, culturally and economically. The effect of this change is seen drastically in education, art and design domains. The development undergone today is continuous and it provides ease in every field to human. This paper intends to explain the development phase beginning from the evolvement of design methods till today's digitalization era and emphasize the metamorphosis of designers likewise. This development has been defined in textile sector

particularly and effect of designers's using CAD and CAM software, design templates, visual data banks in phase of original idea production, problem solving, creativity and innovation.

Key Words: Design methods, digitalization, technological development, textile design, designer

1.Giriş

Tasarım, çıktısı ürün olan bir düşünme eylemidir. Bayazıt (2005: 402) tasarımı, "sonucu hazırlayan adımların ortaya konulduğu zihni bir proje ya da şema" olarak tarif etmektedir. Pek çok farklı açıdan betimlenebilen tasarım, esas itibarıyla bir problemin çözümüne ihtiyaç duyan kişinin bu çözüme ulaşmak için yaptığı bir dizi analitik düzenleme ve rasyonel ölçüt tercihleridir. Ancak işe koşulan dinamikler açısından değerlendirecek olunursa, tasarım hem teorik disiplinleri hem de uygulama alanlarını ilgilendiren ve bu alanların içinde gelişerek filizlenen bir süreçtir (Friedman, 2000: 13).

Tasarım, tasarımcı için pragmatik ve durumsal bir süreç olarak da görülmektedir, çünkü yapılan şeylerin, kusursuz yöntemlerle yapılmasıyla değil amacımıza ulaşmak için hangi araçları nasıl kullanacağımızla daha çok ilgilidir (Stolterman vd. 2008: 11). Tasarım karmaşık, çoğu zaman çelişkili, doğrusal olmayan bir süreçtir, çünkü tasarım problemi tasarımcının gerçek sorunlara gerçek çözümler bulabilmesi için önceden bilinmeyen şartlar ortaya koyar. Tasarım probleminin başlangıç koşulları belirli olsa bile tasarımın tasarımcıyı en son nereye yönlendireceği bilinmez. Tasarımcı sanatı, bilimi, teknolojiyi ve zanaatı kullanarak tüketici ile bir bağ kurmaya çalışmaktadır. Bazı durumlarda bilim ve teknoloji inovasyonu destekleyerek fayda sağlarken, bazı durumlarda sanat ve zanaat kültürel ve toplumsal aidiyeti sağlamlaştırarak bir etki yaratmaktadır.

19. yüzyılın sonları gelindiğinde hızla yaşanan teknolojik, gelişmeler ve yaşanan yıkıcı iç savaşlar sonucu sosyal ve kültürel normların yıkılmış olduğu, ülkelerarası iletişimin ve bireylerin seyahat imkânlarının artmasıyla tüm insanlık için geçerli, evrensel normlara ve genel inançlara ihtiyaç duyulduğu görülmüştür. Bu nedenle tüm diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da tartışmalar yoğunlaşmıştır. Bu döneme Modern Dönem adının verilmesinin nedeni de şüphesiz toplumun her alanında görülen bu çöküntüdür. Dönemin pek çok sanatsal akımı estetik temelinden yola çıkarak toplumsal bir ideoloji yaratmak için kullanılmıştır. Bu tarz bir ideolojik oluşum Almanya'da Bauhaus okulunun kuruluşunda da mevcuttur. Terlikli (2013: 31), Bauhaus'u, eğitimde reform hareketi olarak kabul eder ve "ilk kez, elden makine üretimine geçişte teorik ve pratik yaklaşımlar akılcı bir biçimde, endüstri için tasarımcı eğitiminin temeline oturtulmuştur" diye yazar. Bunun nedeni endüstri haline dönüşen ve her sektörde yok sayılan sanat ve zanaatın üretim ile birleştirilmesi amacıyla Bauhaus'un müfredatına yerleştirilen temel dersler ve Alman stili yaratılması için geliştirilen pedagojik çalışmalardır.

Bauhaus'un ardından tasarımda stil dönemi ve bilim dönemi olarak adlandırılan süreçler başlar. Endüstrinin gelişmesi ile birlikte seri imalat ve tasarım olgusuna yönelik ilk analitik sorular 1930larda oluşmuş ve II. Dünya Savaşı'nın ardından modernizmle birlikte tasarım yöntemleri pozitivist, davranışsalcı, bilişselçi ve fenomenolojik yaklaşımlarla düzenlenmeye çalışılmıştır. 1962'de Morris Asimov'un tasarım bilimi olarak ifade ettiği kuramlar bütünü; mühendisler, bilim insanları ve tasarım kuramcıları tarafından desteklenmeye başlanmış, tasarımda optimizasyon ve analiz gerektiren süreçler üzerinde pozitivist yöntemlerin tutarlılığı kanıtlanmıştır.

1960lardan sonra da tasarımda büyük ölçüde tasarımda bilgisayar teknolojileri kullanılmış olduğu görülür. Toffler'ın insanlık tarihindeki en önemli üçüncü değişiklik olarak ifade ettiği bilişim teknolojileri ise toplumu sosyal, kültürel ve ekonomik olarak değiştirmekle kalmamış; eğitim, sanat ve tasarım gibi alanlarda da köklü değişimler ortaya koymuştur. Teknolojik gelişim süreklidir ve bir araç olarak kolaylıklar sunmaktadır.

Bilindiği gibi günümüzde tasarımcı teknolojiyi işe koşarken, bir yandan kolaylık, hızlılık, hedef kitlenin baskın kültürüne, tarihine, diline, tüketim alışkanlıklarına kolay erişim ve bilgi kaynaklarını sayısız kullanım imkânları yakalamakta, diğer yandan tasarımının dijital ortamda hızla tüketilmesi, kopyalanması tehlikesiyle, yaratıcılık özellikleri ve el hünerlerinin gereksiz olduğu hissiyle karşı karşıyadır. Tasarımcı çalıştığı alanda etkin kullanılan dijital platformları ya da bilgisayar programlarını başarılı bir şekilde kullanamadığında değersizlik, başarısızlık, yetersizlik hissiyle baş etmek zorundadır. Bu ortamları iyi kullandığında ise tasarımcı teknolojiye bağımlılık, sanatsal zeminden ve kişisel özgünlükten uzaklaşma ve körelme tehlikeleriyle karşı karşıyadır. Tasarımın teknolojiyle içiçeliği 1990lardan sonra daha da artmış ve bu dönemden sonra Üretimsel Tasarım (Generative Design) dönemi başlamıştır. Tasarım bu dönemlerde farklı amaçlara hizmet etmiş, farklı özellikler kazanmıştır. Bu nedenle bu çalışmada tasarımın geçirmiş olduğu değişimin anlaşılması için tasarım dönemlerini detaylı olarak irdelemek hedeflenmiştir.

2.Tasarımda Dönemler

2.1.Öncüler Dönemi (1850-1907)

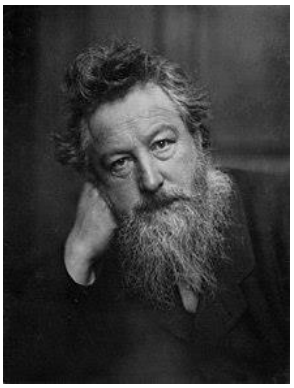
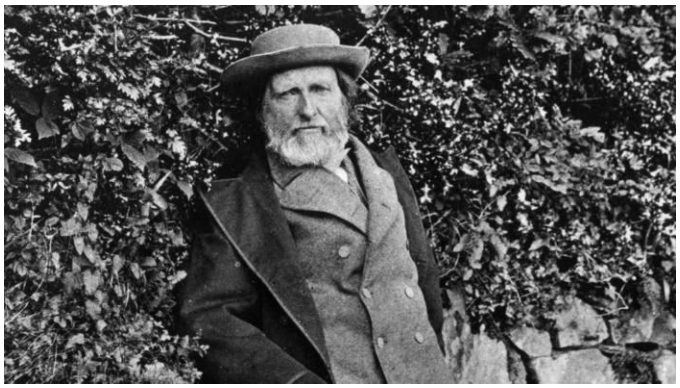
On dokuzuncu yüzyıl tasarım ve üretimi birlikte yürüten zanaatkârların egemenliğindedir. De Mozota (2006:39) bu dönemde tasarımın doğuşu olarak bir nesnenin tasarlanması ile üretiminin ayrı yerlerde yapılmasını tarif eder. Bu duruma ilk örnek İngiltere'de 1830 yılında Thonet Bistro sandalyelerinin mobilyada standartlaşmayı getiren kurallarla farklı atölyelerde üretilmesi verilmektedir.

Sanatın ve zanaatın benzer yönleri olduğu gibi, tasarımın da zanaat ile bağlantılı olduğu yönleri bulunmaktadır. Tasarımın değişimi üsteleyen düşünsel altyapısına karşılık, zanaat gördüğünü tekrarlayarak ustalığa ulaşma prensibinden değişimi tercih etmez. 20. yüzyılın başlarında endüstrileşmenin getirisi olarak zanaat ürünün hazırlık ve üretim süreçlerinde gereksiz incelik olarak görülmüş ve dışlanmıştır. Zanaat daha çok ustalık gerektiren, az sayıda ve el işçiliği ile üretilen ürünler için kullanılırken, tasarım standartlaşma gerektiren, çok sayıda ve makineler tarafından üretilen ürünler için kullanılmaya başlanmıştır. Greenhalgh (1997:39-40) bu konuyu şöyle özetler:

18. yüzyıl sonlarına doğru tasarım kavramı, daha uzun vadede, özellikle nesnelerin üretime hazırlanması ile ilgili fikirleri içermeye başlamıştır: "Bir şey için tasarım yapmak". Bu tasarımın endüstriyel ögeler içermeye başlayarak "endüstriyel tasarım" kavramının oluşmasını sağlayan dönüşüm olarak da görülebilir. Aynı zamanda tasarım, sanat ve bilim arasında konumlanan ve problem çözme etkinliğine ilişkin bir anlamı da ifade eder hala gelmiştir. O dönemde endüstriyel tasarım terimi ise, tekstil gibi büyük miktarlarda üretilen nesnelere uygulanabilen desenler için kullanılmaktadır. Diğer yandan, yine aynı dönem yazarları, tasarım sözcüğünü sanatla da aynı anlamda kullanmaktaydılar. Ancak 20. yüzyılda, çizim tahtasından ürüne uzanan tüm üretim sürecini gören profesyonel bir karakter olarak "tasarımcı"nın doğmasıyla, tasarım endüstriye

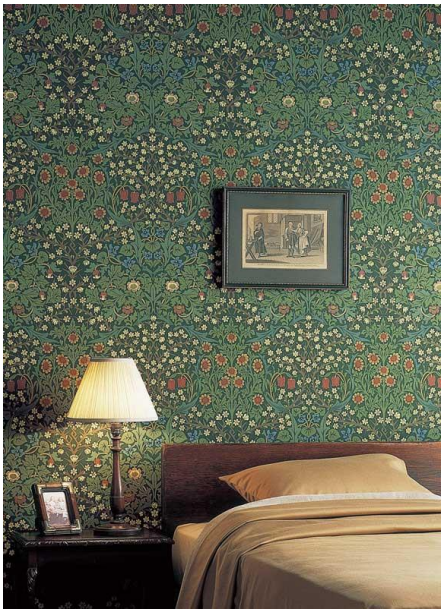
gerçek anlamda bağlanmış ve tasarımcılar sanatçı ve zanaatçilerden açık bir şekilde ayrılmışlardır. (akt. Bağlı, 2001:49)

20. yüzyıla girerken Avrupa'da Sanat ve Zanaat (Arts&Crafts) ve Yeni Sanat (Art Nouveau) akımlarının etkili olduğu görülmektedir. Bu iki akımın da ortak özelliği standart ve ruhsuz makineleşmiş üretime karşı çıkarak farklı seviyelerde zanaatkârlığı övmeleridir. Teknolojinin karşısında yetenekli ustaları koyarak ortaya çıkan sanatsal eşyaların sunulduğu bir dönem yaratmışlardır. İngiltere'de Sanat ve Zanaat akımı, Almanya'da Genç tarz (Jugendstil) akımı müşterileri için sanat ve zanaatla dolu mükemmel bir ütopya yaratmaya çalışmışlardır. Ancak üretim zamanının uzun olması, maliyetlerin yüksekliği ve teknolojinin sunduğu standartlaşmanın olmaması bu iki akımın uzun süreli olmasını engellemiştir.

Görsel.1-(solda) William Morris,1884 (Url1)
Görsel.2-(sağda) John Ruskin (Url2)

Britanya'daki Sanat ve Zanaat Akıma William Morris önderlik etmiştir (Görsel.1). Morris endüstrinin zanaatkârlar tarafından yapılan nesneleri ve bunların garantili güzelliklerini sonlandıracağından korkmuştur. Toplumdaki ahlak çöküntüsüne karşı mücadele etmek isteyen zanaatkârlar tarafından Gotik sanatını model alan farklı esnaf birlikleri kuruldu. İlk esnaf birliği sanat eleştirmeni, yazar ve düşünür John Ruskin tarafından 1872'de kurulan Saint George esnaf birliğidir. William Morris otomasyona geçse bile biçim, işlev ve dekorasyon unsurlarını birleştiren sanatsal el ürünleri üretme arzusunu yansıtan bir iş kurarak bu akımın temel ilkelerini uygulamaya koymuştur.



Görsel.3-(solda) William Morris duvar kağıdı tasarımı, Blackthorn (Url3)
Görsel.4-(sağda) William Morris duvar kağıdı tasarımı, Brook linen (Url4)

Endüstri Devrimi el sanatları geleneğine zarar vermiş ve toplumun ihtiyaçlarını değiştirerek sosyal yapıyı bozmuştur. Bu durum İngiltere'de Avrupa'da ve Amerika'da tepkiyle karşılanmıştır. Sanat ve Zanaat Sergi Topluluğu (The Arts and Crafts Exhibition Society) William Morris'in önderliğinde konferans, sergi gibi toplantılarla dikkatleri bu konulara çekmeyi hedeflemişlerdir. Zanaatın sanattan soyutlanmaması gerektiğini savunan Art Workers' Guild (Sanat İşçileri Loncası)'nın Walter Crane ve Lewis Day tarafından kurulduğunu ve Century Guild (Yüzyıl Loncası)'nın Arthur H. Mackmurdo tarafından kuruluğunu görmekteyiz. İngiltere'de artan seri imalat kavramının kaliteden yoksun ruhsuz ürünler oluşturacağını savunan Henry Cole, ve John Ruskin'in de görüşlerini ortaya koyduğunu görmekteyiz. Ruskin "teknoloji güzelliği, kaliteyi, ahlaki boyutu ve samimiyeti yok ediyor. Oysa zanaatçı yaptığı işten baştan sona zevk almalıdır" demektedir (Görsel.2). Bu protestolar bir ölçüde etkili olmuş ve uygulamalı güzel sanatlar eğitimi veren okulların açılması ve iş eğitimi derslerinin müfredata eklenmesine neden olmuştur.

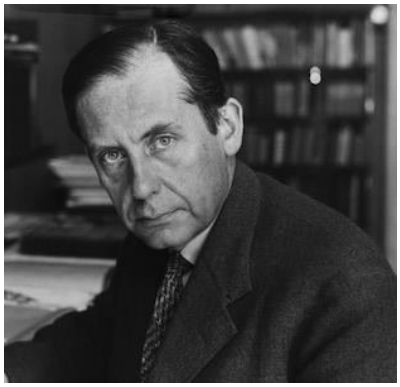
Almanya'nın 1871 yılında endüstrileşme hamlesinde büyük bir ivme yakalaması sonrasında el işi ürünlerin pazar payını artırmak ve ekonomiyi kalkındırmak amacıyla 1907 yılında Alman Zanaatkârlar Birliği (Deutscher Werkbund) kurulmuştur. İngiltere'de kaldığı dönemlerde İngiliz Sanat ve Zanaat akımından etkilenen mimar Muthesius, Werkbund Kurumu'nun kurulmasında oldukça etkin bir rol oynamıştır. Hermann Muthesius'a göre Werkbund Kurumu Almanya'nın ekonomik refah düzeyini yükseltip, uluslararası alandaki gücünü arttırmakla kalmayacak, küresel ticaret sahasında bütünleşmiş, kendi bilincinde olan ve niteliksel olarak üstün bir "Alman stili" yaratacaktır. Aralarında Peter Behrens, Josef Hoffman ve Richard Riemerschmid'in de bulunduğu 12 sanatçı ve mimarın 12 şirketle işbirliği halinde Ekim 1907'de Münih'te kurdukları Deutscher Werkbund'un kuruluş amacı üyeleri tarafından şu şekilde tanımlanmıştır: "Sanat kurumları, sanayi ve ticaret kuruluşlarıyla işbirliği içerisinde eğitim, propaganda ve ortak bildirimler yoluyla

sanat ve zanaatın gelişimine katkıda bulunmak.” Mobilyadan kentsel tasarıma endüstriyel üretimin her alanında sanatsal kalitenin yükseltilmesi ve bu tür iyi tasarlanmış nesnelerle kitlelerin “eğitilmesi” Werkbund’un başlıca iki hedefi olmuştur. Bunlara üçüncü bir amaç olarak, Alman endüstri ürünlerinin dünyadaki rekabet gücünün artırılması için tasarımın bir araç olarak kullanılması çabası da eklenmelidir.

Görsel.5-(solda) Albert Endell (Atelier Elvira) tarafından yapılan mimari tasarım (Url5)
Görsel.6-(sağda) Jugendstil tarzı eşarp, Köşe detayı (Url6)

1914 yılında Werkbund deklarasyonu, 20. yüzyıl Alman mimarisinin ve tasarımının yarını üzerinde ciddi etkiler yaratmış bir dönüm noktasıdır. Sonuç olarak teknolojik gelişmenin sanatçı ve zanaatçının bakış açısını ortadan kaldırmış olduğu ve toplumda yeni bir estetik biçimlenmenin gereği açıklıkla ortaya konmuştur. Sanat ve zanaatı birbirinden ayırmayan Gropius, Nisan 1919’da Bauhaus’un kurulması için yazdığı manifestoda şöyle söylemiştir; “Meslek olarak sanat yoktur. Sanatkâr ile işçi arasında hiçbir fark yoktur. Sanatçı, işçinin takviye edilmişidir” (Alpar,2006: vi). Bauhaus, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki engeli ortadan kaldırarak, her iki uğraş alanının karşılıklı etkileşmesine uygun bir ortam hazırlamayı amaçlamıştır (Erkmen, 2009: 17)

Alman Zanaatkârlar Birliği’nin sloganı olan iyi form, teknolojik bir rasyonalizmi ve işlevselciliğin doğurduğu bir kalite anlayışını ifade eder. “Süsten arınmış bir bütünlük içerisinde çevresiyle ve kendisiyle uyum sağlayan objeler üreten Werkbund, süsün her türlüsüne Art Nouveau ve Sanat ve Zanaat Akımlarının aksine, aşırı ve lüks olarak bakmıştır” (Şahinkaya,2009: 36). Birinci Dünya Savaşından sonra Almanya’da yaşanan ağır yenilgi havası Bauhaus’da ortaya çıkan geleneğe karşı davranışların belli bir dönem kolayca kabullenmesi sonucunu doğurmuştur. Bu ortamı Ekren (2006: 37) şu şekilde açıklar: “Bauhaus ile sunulan yeniliklere açık eğitim ortamının çekiciliğine kapılan pek çok genç insan ülkenin her tarafından akın etti. Klasik akademilerin katı eğitiminden hoşnut olmayan öğrenciler için yeni deneysel yaklaşım umut doluydu”.



Görsel.7-(solda) Walter Gropius (Url7)
Görsel.8-(sağda) Bauhaus okulunda dokuma stüdyosu (Url8)

2.2.İşlevsel Dönem (1910-1930)

Muthesius'un savunduğu "endüstrinin gereksinmesine bağlı olarak tasarım sorununun ele alınmasıyla kurumsallaştırılması ve bu yolla Almanya'nın dış ticaret ve kültür alanında öncü olabilmesi" görüşü ile Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da uygulamalı sanat eğitimi veren okullar kurulmuştur. Bu kurumlardan birisi de 1906 yılında Henri Van de Velde tarafından Weimar'da kurulmuş bir okul olan Saksonya Grandüklüğü Tatbiki Sanat Okulu'dur. Van de Velde tarafından kurulan bu okulun ilk başta Sanat ve Zanaat Akımının etkisinde bir tatbiki sanatlar okulu yapısı vardır. Bu dönemde Almanya'da oluşan sanat eğitiminde reform yapma ve akademideki seçkin sanatçıların endüstriyel işler yapması fikri Deutscher Werkbund'a döneminin devamıdır.

Grandükalık Saxon Sanat Akademisi ile Grandükalık Saxon Uygulamalı ve Güzel Sanatlar Okulu'nun birleştirilip başına Walter Gropius'un 1919 yılında getirilmesiyle Bauhaus efsanesi başlamış oldu. Bauhaus tasarım okulu, endüstri devrimiyle beraber makine ürünlerinin estetikten uzak olma sorununa akılcı çözümlerle yaklaşmıştır. Modernizmin sloganı olan "form fonksiyonu izler" sözü Gropius ve arkadaslarının temel dayanağı olmuştur. Onlar bilimin ortak bir dilinin olması gibi, yaratıcılığın da kurallarının bulunabileceğine inanmışlar ve Bauhaus'la 20.yüzyıl ürün yaratımını mümkün kılacak ortak bir tasarım dili geliştirmişlerdir (Baktır,2006:2). Gerçekten de Gropius tarafından yazılan Bauhaus Manifestosu'nda hareketin amacının sanat ve zanaatı birleştirmek olduğu diyalektik bir bakış açısıyla açıklanmışır.

Şahinkaya (2009:13) Bauhaus'un "Sanat ve Teknoloji-Yeni Bir Birlik" sloganının, form, renk, malzeme, tasarım, ergonomi, kullanım, uygulama ve üretim alanlarında işlevselci bir yaklaşımla sanata ve teknolojiye yaklaşan, plastik sanatları bilimsel teknoloji ile buluşturan anlayışlarının bir ifadesi olduğunu vurgular. Bauhaus sanat değeri olan eserlerin ve tasarım değeri olan ürünlerin özünde zanaatı arayan bir felsefe ortaya koymuştur. Yaratıcının deneyimleme süreçlerini zanaat retorikleri ile yaratıcılığı birleştirmiş ve endüstriyel üretim ile sanatsal yaratı arasındaki derin uzaklığı azaltmıştır. Bu anlamda Bauhaus tasarımcılarını ve öğrencilerini atölye çalışmaları ile besleyen, yaratıcılıklarını serbest deneyimleme yolu ile açmayı hedefleyen eğitim, aktif bir sanat-zanaat-endüstri ilişkisini kurmayı hedeflemiştir (Şahinkaya, 2009:24).

Avrupa'da Art Nouveau akımı yükseldiği kadar büyük bir hızla sönmüş, abartılı formlara ihtiyaç duyduğu için işlevden uzaklaşan ürünler ortaya konmasına sebep olmuş, yeni ve daha modern

akımlar Avrupa genelinde aranmıştır. Bauhaus ekolü bu dönemde ortaya çıkan De Stijl, Jugendstil, Konstrüktüvizm, Ekspresyonizm gibi sanat akımlarından etkilenmiştir.

2.3.Stil Dönemi (1930-1960)

Tasarımın 1930'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde bir meslek haline geldiği görülmektedir. 1929 krizinde ürün tasarımında başarı için tasarımın olması gerektiğinin farkına varan üreticiler yeni bir bilinçlenme hamlesiyle endüstriyel kuruluşlara danışmanlık adı altında tasarımcılar almaktadır.

Tasarım bağımsız bir meslek haline gelmiş ve ilk ajanslar ve estetik danışmanlar ortaya çıkmıştır. Bu ajanslar sanatsal el ürününün yapısını temel olarak sorgulamayıp, ancak ürünün tarz ve akımlarına uyacak şekilde değişiklikler yapmakla işlerini sınırladıklarından, yaptıkları çalışmalar "yeniden tasarım" ya da "stillendirme" olarak tanımlanıyordu (De Mazoto, 2006:45).

Bu tasarımcıların pek çoğu kendi sektörlerinde yaşanan 1929 krizinin ortaya koyduğu ortamda iş bulmak amacıyla sektör değiştiren sanatçılardı. Walter Darwin Teaque grafik sanatçısı; Raymond Loewy dekorasyoncu, Henry Dreyfuss tiyatrocu diğerleri reklamcılıktan gelmeydi. O dönemde teknisyen, mühendis ya da zanaatkâr ürünlerin içiyle olduğu kadar dışıyla da ilgilenmişler. Bu durum dış görünüşte farklılık konusunda fazlaca düşünmeden birbirine benzer ürünlerin piyasaya sürülmesi sonucunu doğurmuştur. Dreyfuss, Teaque veya Loewy gibi tasarımcılar ise mevcut ürünlerin iç kısımlarıyla ilgilenecek teknik alt yapıdan yoksun olduklarından, yaptıkları faaliyete "styling" adını vererek sadece ürünün dış görünüşünde değişiklikler ortaya koydular. Bu arada styling in başarısından etkilenen büyük fabrikalara, ürünlerin formları konusunda danışmanlık hizmetleri de sundular.

Görsel.9-(solda) Walter Dorwin Teaque (Url9)
Görsel.10-(sağda) Raymond Loewry (Url10)

Pazarda örneği yokken endüstriye prototip yaratan ve Bauhus'tan farklı olarak 1930'ların Amerikan tarzı, tasarımı bir ürüne tüketici ihtiyaçları ile daha uyum sağlayacak bir biçim vererek o ürünü yeniden piyasaya sürmeyi hedefleyen bir ekip çabası olarak düşünmekteydi. (DeMozoto, 2006: 45). Bu ekip çabası oldukça yüksek satış rakamları ortaya koyunca, tasarımcı istihdam eden ilk kuruluşlar otomotiv endüstrisinden olmuştur. 1928'de General Motors'da Harley T. Earl stilist olarak işe başlamıştır. Bu dönemde etkin iş yapan tasarımcılar büyük bir ticari yükseliş hamlesine imza atmakla kalmamışlar, aynı zamanda ürünün işlevini sorgulamadan dış yüzey estetiği konusunda da büyük başarılara erişmişlerdir. 1944 yılında İngiltere'de Endüstriyel Tasarım

Konseyi (Council of Industrial Design) kurulmuş, tasarımın İngiltere'de önemsenmesi için tasarım ödülleri vererek sergiler düzenlemiştir.

Bu dönem boyunca rasyonel tasarım ve işlevsellik taraftarları ile şekilcilik taraftarları arasındaki kültürel tartışma devam etmiştir. Tasarımı bir sanat olarak değil de işlevsel, rasyonel ve ebedi, pratik ilkeler üzerine kurulmuş olarak algılayanlar, tasarımın hem etkilediği hem de belirli bir çağın sanatsal el ürünleri olarak görmüşlerdir.

Görsel.11-(solda) Walter Dorwin Teaque tarafından tasarlanan Kodak makinesi (Url11)
Görsel.12-(sağda) Raymond Loewry tarafından tasarlanan tren (Url10)

1957 yılında jet ile ulaşımın kazandığı ticari başarı tasarım alanında yeni bir füzyon çağını da açmıştır Seyahat etmenin kolaylaşması Doğu ve Batı kültürlerinin estetik anlamda karışmasına neden olmuş, savaş zamanı geliştirilen pek çok yeni materyal ve teknoloji tasarımcıların hizmetine sunulmuştur. Bu sayede tasarım geleneksel zanaat çizgisinden kopmuş oldu. Tasarımcılar tarafından geliştirilen ürünler satın almak, soyut ve sanatsal estetiğe ulaşmak için tercih edilen bir prestij haline dönüşmüştür.

Bu dönemde tasarım ürünler alanında en büyük dönüşümler Amerika'da, İtalya'da, İskandinavya'da ve Japonya'da yaşanmıştır. Herman Miller Furniture Company ve Knoll International gibi Amerikan firmaları dünya çapında ün kazanmıştır. Savaş sonrasında plastik ve fiberglas gibi yeni materyallerin pazarı kaplamasıyla teknoloji ve bilimin tasarım alanında inovasyonu körükleyici etkisi bir kez daha hissedilmiş oldu. Artık tasarımcının ürünün içyapısını da sorgulayacağı bir dönemin hazırlıkları yapılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaraları sarmak için İtalyan şirketlerinin tasarım alanında yaptıkları atılım onları tasarım alanının tartışmasız liderleri konumuna getirmiştir. Esinlenmek için geleneksel formlara ya da materyallere bakan, ancak yeni materyal ve teknolojileri de kullanarak radikal yenilikçi tasarımlar yüksek stilli modernitenin ruhu olarak kabul edildi.

İskandinav tasarımcılar ise geleneksel doğal materyalleri gelişmiş teknoloji ile birleştirerek sıcak ve domestik ancak modern bir tarz kattıkları tasarım konseptine sadık kaldılar. Japon tasarımcılar batı mimarisinde ve tasarımında meydana gelen eşzamanlı gelişmelerden haberdar olarak geleneksel Asya ve uluslararası modern estetik arasında bir denge ortaya koyarak Asyalı duyarlılığı ile ulusal değerler oluşturdular.

Tasarımın teknik alanında ise, endüstrinin gelişmesi ile birlikte seri imalat ve tasarım olgusuna yönelik ilk analitik sorular zaten 1930'larda oluşmuş ve İkinci Dünya Savaşı'nın ardından

modernizmle birlikte tasarım yöntemleri pozitivist, davranışsalcı, bilişselçi ve fenomenolojik yaklaşımlarla düzenlenmeye çalışılmıştır. 1962'de Morris Asimov'un tasarım bilimi olarak ifade ettiği kuramlar bütünü, mühendisler, bilim insanları ve tasarım kuramcıları tarafından desteklenmeye başlanmış, tasarımda optimizasyon ve analiz gerektiren süreçler üzerinde pozitivist yöntemlerin tutarlılığı kanıtlanmıştır. 1970lerin ortalarında tasarım alanında teknolojinin ve bilimin dâhil olduğu ve modern tasarımın çeşitli terimlerle kendini ifade ettiği görülmektedir. Op-Art, High-Tech gibi.

2.4.Bilim Dönemi (1960 sonrası)

1960'ların başında kuramcılar, bilim insanları ve mühendisler "tasarım" olgusunu derinlemesine araştırmıştır ve bu araştırmalar kısa süre içinde Morris Asimov'un (1962) deyimleştirdiği şekli ile "tasarım bilimi"ne dönüşmüştür (Görsel.13-14). 1930larda tasarım kuramları konusunda yapılan çalışmalar, erken dönem kompütasyon kuramları, sanayileşme sonucunda ortaya çıkan teknolojik gelişim, sibernetik çalışmaları 1960larda ortaya çıkan kuramsal ve metodik gelişmeleri desteklemiştir. Soğuk savaş sonrasında problem çözme, karar verme alanlarında önce askeri sonra sivil alanlarda pek çok çalışma yapılmıştır. Bu araştırmaların sonucu yönetim bilimi ve yöneylem araştırmaları, istatistiksel analiz ve matematiksel optimizasyon gibi pek çok bilimsel alan tasarım bilimi ile iç içe geçmiştir. Tasarım kuramları mevcut bilimsel kuramlar ışığında erken dönem yapay zeka ile birlikte insan davranışını davranışsal, algısal ve bilişsel temeller üzerine oturtmak için geliştirilmiştir.

Bilgisayar sistemlerinin geleneksel tasarım ve yaratıcılık anlayışına dâhil edilmesiyle sadece tasarımın formu konusunda değil tasarım süreçleri konusunda da değişiklikler olduğu görülmektedir. Kağıt üzerinde iki boyutlu ya da maket ile üç boyutlu prototip oluşturma süreci bilgisayar destekli tasarım (CAD) yazılımlarıyla başkalaşmış, eskiz çizimi eskiz öncesinde esin kaynağı araştırma vs. gibi pek çok analog süreç dijitale dönüşmüştür.

Tasarım konusunda ilk disiplinli düşünme yaklaşımı Christopher Alexander, Bruce Archer, John Chris Jones ve Horst Rittel 'in öncüleri olduğu Tasarım Yöntemleri Hareketi ile başlamıştır. Bu hareket kullanıcının tasarım ile ilgili ihtiyaçlarının katılımcı bir model ile birleşmesini arzulamıştı. Till'in Tasarım Yöntemleri Hareketi'ne ilişkin en önemli eleştirisi otoriter estetik, ekonomik yönden ve teknik açıdan yüksek masrafları olan tasarım çalışmaları ile toplumsal gerçeklerin yarattığı çelişkidir (Terletmez, 2018:145). Mühendislerin ve bilim insanlarının bilişsel ve algısal bir bakış açısıyla tasarımı bir disiplin olarak tartışması 1962 yılı Eylül ayında Imperial College London'da, düzenlenen Tasarım Yöntemleri Konferansı'nda gerçekleşmiştir.

Bu tarihten sonra tasarım alanının içine mühendislik tasarımı yaklaşımlarıyla Bruce Archer, matematiksel kuramlarıyla Horst Rittel ve sosyolojik yaklaşımlarıyla Hanno Kesting gibi bilim insanlarının dâhil olduğu görülür. Bu katkılarla tasarım eğitiminin değişerek dijitalleştiğini söylemek yanlış olmaz. Tasarım eğitiminin pozitivist, davranışsalcı, bilişselci ve fenomenolojik yaklaşımlarla çeşitlendiği ve formun geliştirilmesinden ürünün verimliliğinin artırılmasına kadar tüm alanlarda gelişmiş bilgisayar programları ve CAD yazılımlarının kullanılması söz konusu olmuştur. Buna karşın bilimsel dönemin karşısında tasarımın sadece ölçme üzerine kurgulanmasına karşı çıkanlar yer almıştır. Deneysel ve geleneksele bağlı tasarımcılar bu keskin sınırları ve fazlaca komputerize yaklaşımları eleştiren kanatta kalarak esinlenmenin ve analitik yaklaşıma indirgemeden içgüdüsel tasarım yapmanın özgünlüğünü savunmuşlardır.

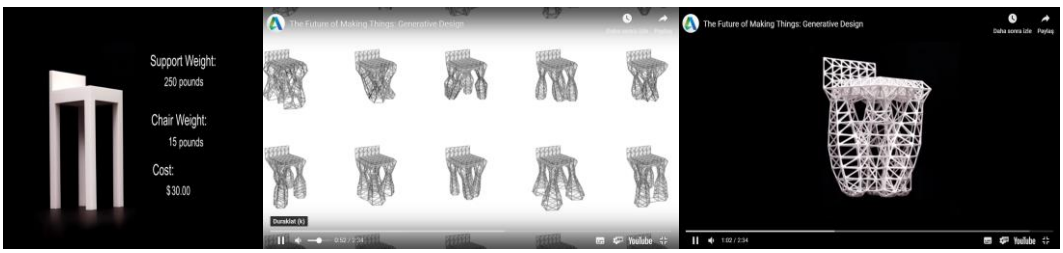
2.5.Üretimsel dönem

1990'dan bu yana en önemli evrim tasarım ve teknoloji arasındaki ilişki olmuştur (Dormer, 1990). Tasarımcı artık bir nesnenin iç yapısına bağımlı kalmadan, onun dış görünümü ile oynayabilmektedir. Elektronikteki gelişmeler ve yeni malzemeler sayesinde kısıtlamalar hafiflemiştir. mekaniğin yerini elektronik aldığından, biçimin işlevden ayrılmasıyla tasarım "hard" dan "soft" a geçmiştir. İşlevsellik yeniden sorgulanmış ve ürünün anlam biliminden konuşulmaya başlanmıştır. "biçim modayı takip eder" ve biçim % 90 duygu %10 teknolojidir.

Yeni teknoloji, yapay nesnelerin organik, doğal görünüme sahip olmalarını sağlamıştır. Yenilikçi moda tasarımı giysi ve yüzeylerde ışık ya da ısıya göre değişebilen lazer baskılar yaratmıştır. Seri üretim bire bir özel yapıma doğru kaymıştır. Autodesk'in CTO'su Jeff Kowalski tarafından ortaya konan Generative Design (Üretimsel Tasarım) sunumu ile geleneksel tasarım süreçlerinden daha farklı bir sürece geçildiği görülmektedir.

Yapay zekânın dâhil olduğu Generative Design kavramı dünyada olduğu gibi Türkiye'de de henüz çok yeni bir kavramdır. Türkçe'ye "Üretimsel Tasarım" ya da "Üretken Tasarım" olarak da çevirebiliriz. Bu kavram karşımıza en çok sanat, mimari ve ürün tasarımı alanlarında çıkmaktadır. Temel olarak tasarımı oluşturmak için yapay zekâ algoritmalarından yaralanmak anlamına gelir. Yapay zekânın etkinliğinin tasarım sürecinde artması tasarımcının rolünden bir şey götürmemektedir. Üretimsel tasarımda tasarımcı ürünün barındırması gereken gerekli özelliklerin programa girdisini yapmakta, çıkan sonuçlar arasından konsept ürünün seçilmesi, alterasyonu ve daha ileri uygulamaları yine tasarımcının görevleri arasında kalmaktadır. Yapay zekâ, tasarımcıya, ürünün, optimum dayanıklılık, az malzeme kullanımı, minimum alan kaplama vb. gibi seçenekler altında ne şekilde olabileceğini göstermektedir.

Geleneksel tasarımda tasarımcı fayda sağlayacak bir ürün üretebilmek için gerekli pek çok alet, makine ve cihaz da tasarlamaktadır. Üstelik bu süreç tasarımcıların istenileni anlama, kendi süzgeçlerinden geçirme, malzeme ve araç kullanma kabiliyetlerine göre ürünü üretmesine dayalıdır. Sonuç olarak ortaya çıkan ürünün, tasarımcının kişisel yetkinliği ve süreçte kullanılan ürün, üretim yöntemi ve araçların yetenekleriyle şekillendiğini söylenebilir. Geleneksel tasarım sürecinde bu sürece etki eden birçok farklı faktörün vardır. Tasarım kısıtlanmaktadır. Üretimsel tasarımda ise tasarımcı tasarlanacak ürünü bilgisayarına çizmek yerine anlatmaktadır. Yapay zekâ yazılımlarının gelişmesiyle birlikte bu sistemlerin yaratıcılık gerektiren alanlarda kullanılması da gittikçe artmaktadır. Yapay zekâ sistemleri artık tasarım süreçlerinde optimize edilmiş sonuçlar elde etmek için kullanılan "iş arkadaşları" haline getirilmektedir.



Görsel.13-Üretimsel tasarımın süreçleri (Url12)

3.Tekstil tasarımında süreçler ve günümüzde erişilen nokta

Tasarımcı teknolojiyi kullanırken bir yandan kolaylık, hızlılık, hedef kitlenin kültürüne, tarihine, diline, tüketim alışkanlıklarına kolay erişim ve bilgi kaynaklarından sınırsız faydalanma imkânları yakalamakta, diğer yandan tasarımının dijital ortamda hızla tüketilmesi, kopyalanması tehlikesiyle, yaratıcılık özellikleri ve el hünerlerinin gereksiz olduğu hissiyle karşı karşıyadır. Tasarımcı çalıştığı alanda etkin kullanılan dijital platformları ya da bilgisayar programlarını başarılı bir şekilde kullanamadığında değersizlik, başarısızlık, yetersizlik hissiyle baş etmek zorundadır. Bu ortamları iyi kullandığında ise, tasarımcı teknolojiye bağımlılık, sanatsal zeminden ve kişisel özgünlükten uzaklaşma ve körelme tehlikeleriyle karşı karşıyadır. Tekstil alanında da tasarımın dönemleri paralel bir şekilde yaşanmıştır. Tekstil tasarımı alanında ise bütünsel, simgesel ve deneyimsel yöntemler kullanılmıştır. Simgesel ve analitik yöntemler tasarımda bilimselliği sağlamış ardından kompütasyonel süreçler tekstil alanında da yaşanmıştır. Bunlara örnek Üretimsel tasarım alanlarında ortaya konan tekstil tasarımları olarak verilebilmektedir (Url13-16)

Kaynakça

Alpar, S. (2006) *Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri,* Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
Arpak, A. (2012) Tasarım Yöntemleri Hareketi: 1960'larda Pozitivist ve Fenomenolojik Modeller ile Tasarımın Rasyonalizasyonu (Ussallaştırılması), Dosya 29, http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya29.pdf
Bağlı, H. H. (2001) *Temsil Araçları Olarak Zanaat ve Tasarım: Turistik Nesneler Üzerine Kavramsal Bir Analiz*. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
Baktır, Ö. (2006) *Bauhaus Felsefesi ve Endüstriyel Tasarımdaki İşlevsellik Boyutu*. Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Bayazıt, N. (2005) Tasarım, Zanat ve Endüstriyel Tasarım Farklarının İrdelenmesi, *Legal Fikri ve Sinai Haklar Dergisi*, 1(2):401-408.
Bulat, S, Bulat, M ve Aydın, B. (2014). Bauhaus Tasarım Okulu, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1):105-120.
De Mozota, B. B. (2006). *Tasarım Yönetimi,* (Sibel Kaçamak, Çev.) İstanbul: MediaCat Kitapları.
Ekren, E. (2006) *Türkiye'de Bir Eğitim Modeli Bauhaus.* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
Erkmen, N. (2009). Bauhaus ve Maramara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
Friedman, K. (2000) Creating Design Knowledge: From Research into Practice, IDATER 2000 Conference Proceeding içinde, Loughborough University, Loughborough: 5-13.
İspirli Gönülkırmaz, Y. (2012) *Bauhaus'un Türkiyedeki İç Mekan Tasarımlarına Yansımaları.* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Ünviversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Stolterman, E, Mcatee, J, Royer, D. ve Thandapanı, S. (2008) Designerly Tools, Undisciplined! *Design Research Society Conference Proceeding* içinde, Sheffield, UK:1-11, 16-19 Temmuz 2008.

Şahinkaya, S. B. (2009) *Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Terletmez, A.K. (2018). Uygulamalı Katılımcı Mimarlığın Türkiye'deki Bağımsız Mimari Gruplar Üzerinden İncelenmesi. T*he Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC* 8(1):143-152.

Terlikli, S. (2013) *1850 ve 1950 Yılları Arası Batı Toplumlarında Sanat, Toplumsal Yapı ve Moda Etkileşimi.* Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Url1-https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-william-morris

Url2-https://www.ft.com/content/8bbe33ea-4d78-11e4-bf60-00144feab7de

https://www.finestwallpaper.com/store/p661/Morris_%26_Co_-_Blackthorn_Wallpaper.html

https://www.countrystyle.se/en/morris-co-wallpaper-the-brook-linen.html

https://www.theartstory.org/movement-jugendstil-history-and-concepts.htm

https://rugrabbit.com/Item/jugendstil-textile-3-x-41-ft-good-condition-small-spot-1-corner

https://www.telegraph.co.uk/books/authors/may-have-mocked-lifetime-bauhaus-founder-walter-gropius-has/

http://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=4303

http://www.industrialdesignhistory.com/node/62

http://www.hasanyalcin.com/yuzyilin-tasarimcisi-raymond-loewy/

https://www.setadelstudios.com/products/kodak-a1-gift-camera-walter-dorwin-teague-art-deco-design-wood-box-nice

https://www.youtube.com/watch?v=uj2XNpvvYvI

https://www.behance.net/gallery/3022255/Textile-Patterns

https://www.wired.co.uk/article/nike-epic-react-flyknit-price-new-shoe

https://www.engadget.com/2015/06/25/knityak-kickstarter/

https://www.behance.net/DrWoohoo

TÜRKİYE'DE AYAKKABI TASARIM VE ÜRETİM ALANINDA EĞİTİM VEREN KURUMLARIN TASARIM EĞİTİMİ İÇERİĞİNİN İNCELENMESİ, İSTİHDAM ALANLARINA ETKİSİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Prof. Dr. Birsen ÇİLEROĞLU
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Öğr. Gör. Sabire TIRPAN
Gaziantep Üniversitesi

Öz

Ekonomi Bakanlığı'nın raporlarına göre Türkiye'de ayakkabı imalat sektörü 1950 yıllarından itibaren sanayileşmeye başlamış, günümüzde yaklaşık 300 bin kişinin istihdam edildiği çok büyük bir sektör haline gelmiştir. Varlığını, ulusal ve uluslararası alanda, değişen sosyal, ekonomik ve teknolojik koşullara uyum sağlayarak sürdürebilen, rekabet gücünü arttırmak için ise tasarım alanında yeni stratejiler geliştirmeye ihtiyaç duyan sanayi sektörü, bu süreçte nitelikli işgücüne ihtiyaç duymaktadır. Son yıllarda tüm dünyada önemi gittikçe artan, ülkemizde de bu konudaki çalışmaların ivme kazandığı 'tasarım kavramı' sanayinin gelişmesini ve rekabet gücünü artıran önemli araçlardan birisidir. Bu anlamda mesleki eğitim, ülkelerin gelişmesinde ve kalkınmasında sanayileşmenin temel unsuru olan bilgi, beceri ve yüksek tasarım gücüne sahip, problem çözümünde başarılı kalifiye insan gücünün yetiştirilmesinde çok önemli bir yer tutmaktadır.

Ülkemizde, bünyesinde Ayakkabı Tasarım ve Üretimi eğitim programları bulunan Meslek Yüksek Okulları, mezunlarına kendi alanlarında ileri düzeyde hem üretim, hem de tasarım eğitimi vermeyi ve ayakkabıcılık sektörü için nitelikli insan gücü yetiştirmeyi amaçlayan okullardır. Üniversite düzeyinde ayakkabı tasarım ve üretim alanında eğitim 2005-2011 yıllarında başlamış, şu an özel ve devlet üniversitelerinde toplam dört üniversitede devam etmektedir. Ayakkabı Tasarım ve Üretimi programları, sektörün tasarım alanında ihtiyacı olan, moda trendlerine uygun ayakkabılar tasarlayabilen, stampasını (kalıbını) çıkarabilen, bu konulardaki çizim tekniklerini veya bilgisayar programlarını kullanabilen, prototipini üretebilen, süsleme ve aksesuarlarını hazırlayabilen, üretici ve satıcı firmalara koleksiyon hazırlayabilen, model hazırlama ve koleksiyon oluşturma sürecini yönetebilecek bilgi ve deneyime sahip bireyler yetiştirmektedir. Sanayi ile sürekli işbirliği içinde, eğitimin içeriğinin sanayi gerekleriyle örtüştüğü bir eğitim modeli uygulanmaktadır.

Bu çalışmada, Önlisans eğitim veren Ayakkabı Tasarım Programların tasarım içeriği açısından incelenmiştir. Değerlendirme; ayakkabı imalat sektörünün tasarım prosesleri ve Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programlarının ders müfredatlarının içeriği ile karşılaştırılarak yapılmıştır. Ayrıca sektör ile yapılan görüşmelere dayalı olarak tasarımcı istihdamı ve oranları belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ayakkabı Tasarım ve Üretim Programı, Tasarım Eğitimi, İstihdam

GİRİŞ

Fonksiyonel kullanımının yanı sıra, ayakkabının ününü giderek artırmak ve tasarım özelliklerine sahip olması, tercih edilebilirliği açısından önemlidir. Bir zanaat dalı olarak doğan ayakkabıcılık, bugün estetik, ekonomik ve sosyal faktörleri ayakkabı tasarımlarına yansıtma gerekliliğini yerine

getirerek varlığını sürdüren büyük bir sektör haline gelmiştir. Türkiye'de ayakkabı sektörü Ekonomi Bakanlığı'nın raporlarına göre 1950 yıllarında sanayileşmeye başlamış, günümüzde özellikle İstanbul, İzmir, Konya ve Gaziantep illerinde büyük bir sektör haline gelmiştir. Ekonomi Bakanlığının 2017 verilerine göre Ayakkabıcılık sektöründe 300.000 kişi istihdam edilmektedir. Ayakkabı sektörü içindeki işletmeler, hitap ettikleri müşteri portföyüne, günün modasına, trendlerine paralel özgün tasarımlar yapabilecek bilgi ve beceriye sahip eğitimli çalışanlara her geçen gün daha fazla ihtiyaç duymaktadır. Bu ihtiyacı karşılamaya yönelik ayakkabıcılık eğitimi ve eğitimi sağlayan kurumların eğitim içerikleri sektörün gelişiminde önemli rol oynamaktadır. Eğitim sistemi içinde, mesleki eğitim vermek üzere kurulan Ayakkabıcılık alanında en fazla program meslek yüksekokullarında yer almaktadır.

Günümüz modern toplumlarında artan iş bölümü ve uzmanlaşma neticesinde meslekler alt dallara ve uzmanlık alanlarına ayrılmakta, bu ise yeni mesleklerin doğmasını beraberinde getirmektedir (https://www.yok.gov.tr/Documents/Yayinlar/Yayinlarimiz/kasim-1981-kasim-1988-doneminde-yuksekogretimdeki-gelismeler.pdf Erişim Tarihi: 27.03.2019). Var olan ve yeni doğan mesleklere insan gücü yetiştirme görevi ise eğitim kurumları tarafından yapılmaktadır.

Mesleki eğitim genel anlamda bireysel ve toplumsal hayat için ihtiyaç olan belirli bir mesleğin gerektirdiği bilgi, beceri ve pratik uygulama yeteneklerini kazandırarak bireyi zihinsel, duygusal, sosyal, ekonomik ve kişisel yönleriyle dengeli olarak geliştirme sürecidir (Aymankuy ve Aymankuy, 2013: 3 akt: Tetik, Demirbulat, 2015:97).

Mesleki Eğitimin Önlisans düzeyinde verildiği eğitim kurumları olan Meslek Yüksekokulları'nın temel kuruluş amacı; ulusal ve uluslararası alanda, hızla değişen sosyal, ekonomik ve teknolojik koşullara uyum sağlayacak bir eğitim tasarımıyla, kişilere mesleki beceri kazandırmak ve böylece hem sanayinin nitelikli işgücü ihtiyacına hem de eğitim görenlerin daha üst düzeydeki eğitim programlarına devam etme taleplerine karşılık vermektir (Ergin, Yağcı, 2003:259). Yükseköğretim kurulunun 2017-2018 yılı istatistiki verilerine göre ülkemizde devlet ve vakıf üniversitelerinin bünyesinde toplam 995 adet meslek yüksekokulu bulunmakta, ayrıca 5 adet de vakıf meslek yüksekokulu bulunmaktadır (https://istatistik.yok.gov.tr/).

Meslek yüksekokullarında uygulanan eğitim modeli eğitim dönemleri bakımından genel anlamda dört dönem uygulayan meslek yüksekokulları ve altı dönem uygulayan meslek yüksekokulları olarak ikiye ayrılabilir. Dört dönem uygulayan meslek yüksekokulları yılda güz ve bahar dönemi

olarak toplamda iki dönemden oluşmaktadır. Altı dönem olarak uygulanan model ise trimester olarak adlandırılmaktadır. Bu modelde yıl, üç dönemden oluşmaktadır.

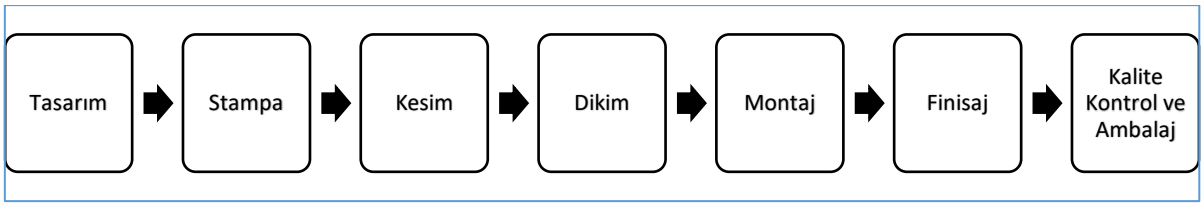
Mesleki eğitim veren bu meslek yüksekokulları, mevcut eğitim programları ile çok çeşitli meslek grupları için eleman yetiştirmektedir. Doğrudan ayakkabı eğitimi vermeyen fakat programları içinde ayakkabı tasarımı ve üretimine yönelik dersleri olan çeşitli lisans programları bulunmasına rağmen, Türkiye'de en üst düzeyde ayakkabıcılık eğitimi de, ön lisans düzeyinde meslek yüksekokullarında verilmektedir.

Tasarım Eğitiminin Ayakkabı Sektörü İçin Gerekliliği ve Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programı Tasarım Eğitimi İçerikleri

İstanbul Sanayi Odası (2004: 38), Ayakkabı Sektörünün, moda ile etkileşim içinde olduğunu ifade etmiş, bu nedenle de tasarım ve yaratıcılığın sektör için vazgeçilmez işlevler olduğunu belirtmiştir. Ayakkabı gibi katma değeri yüksek ürünlerin modaya uygun ve markalı olma zorunluluğunun da tasarım ve yaratıcılığı öne çıkardığını vurgulamıştır.

Ayakkabı Sektörü için Tasarım; İşletmenin hitap ettiği müşteri portföyüne uygun gerekli araştırmaları yapmak, elde edilen bilgilerden yola çıkarak bir konsept (tema) oluşturmak; bu temaya uygun günün modasına, trendlerine paralel özgün ürünler çizmek, boyamak, prototiplerini üreterek, bunları etkili biçimde sunmak olarak tanımlanabilir.

Ayakkabı üretimi yapan işletmelerde de üretim faaliyeti operasyonları, şekil 1'de gösterilen tasarım, stampa (model), kesim, dikim, montaj, finisaj ve Kalite Kontrolü ve Ambalaj olmak üzere 7 bölüme ayrılabilir. 'Tasarım' üretim akışının en başında yer almaktadır ve üretim akışını başlatan ve yön veren işlem basamağı olarak görülmektedir. İşletmede ayrıca planlama, pazarlama, muhasebe vb. üretim dışı faaliyet operasyonları da bulunmaktadır.



Şekil 1: Ayakkabı Üretim Süreci

T.C. Ekonomi Bakanlığı'nın 2016 Sektör Raporları'nda Türk ayakkabı sektörünün son yıllarda tasarıma yönelerek modaya uygun koleksiyonlar hazırladığı ifade edilmesi tasarımın önemini

vurgulamakta, ayrıca aynı raporda Ayakkabı sektöründe eğitim faaliyetlerine de önem verildiği, sektördeki dernek ve kuruluşların bir araya gelerek Türkiye Ayakkabı Sanayi Araştırma, Geliştirme ve Eğitim Vakfı (TASEV)'nı kurduğu da belirtilmektedir (T.C. Ekonomi Bakanlığı Sektör Raporları 2016:1). Sektörün tasarım konusundaki nitelikli eleman açığını karşılamak için Türkiye'nin farklı bölgelerindeki üniversitelerde toplam 4 adet Önlisans düzeyinde Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programı açılmıştır (https://yokatlas.yok.gov.tr/onlisans-program.php?b=30029 Erişim Tarihi: 25.03.2019).

Bu programlar YÖK'nun 2019 verilerine göre aşağıdaki gibidir.

1. Gaziantep Üniversitesi/Naci Topçuoğlu Meslek Yüksekokulu/
2. İstanbul Aydın Üniversitesi/Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu
3. İstanbul Üniversitesi/Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu
4. Selçuk Üniversitesi(Konya)/Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu

Ülkemizde devlet ya da vakıf üniversiteleri bünyesinde bulunan ayakkabı tasarım ve üretimi ön lisans programlarının amacı, resmi internet sayfalarında genel olarak aşağıdaki gibi ifade edilmektedir;

> *Ayakkabı tasarım ve üretimi tekniklerinin tamamını etkin bir şekilde kullanarak ayakkabı üreten kurum ve kuruluşlar ile kendi adına çalıştığı işletmede kesim, saya, montaj, finisaj, kalite kontrol ve üretim planlaması yapabilecek donanıma sahip tasarımcılar ve analitik düşünebilen moda koordinatörleri yetiştirmektir.*

Mezun olan ayakkabı tasarım moda koordinatörleri, yurt içi ve yurt dışı pazarlarda rekabet üstünlüğüne sahip, moda trendlerine uygun ayakkabılar tasarlayacak, stampasını (kalıbını) çıkaracak, bu konulardaki serbest el çizim tekniklerini veya üç boyutlu 2-D, 3-D bilgisayar programlarını kullanacak, prototipini üretecek veya ürettirecek, süsleme ve aksesuarlarını hazırlayacak, üretici ve satıcı firmalara koleksiyon hazırlayacak, model hazırlama ve koleksiyon oluşturma sürecini yönetecek bilgi ve deneyime sahip olmaları beklenmektedir.

Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programında yetişen öğrenciler eğitimi başarı ile tamamladıkları takdirde "Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Teknikeri" ön lisans diploması ve "Tekniker" unvanı alabildiklerini ve ayakkabı sektöründeki firmalarda moda koordinatörü, satın- alma departmanında yetkili, ayakkabı üreten işletmelerde tasarım bölümü yöneticisi, model bölümü sorumlusu, tasarımcı, modelci, stampacı olarak istihdam edilebilmektedirler. Ayrıca mezunların

kendi tasarım ve/ veya model stüdyolarını açabilecekleri belirtilmektedir (ebs.aydin.edu.tr, 2019, selcuk.edu.tr, 2019, teknikbilimlermyo.istanbul.edu.tr, 2019, nacitopcuoglumyo.gantep.edu.tr, 2019, Erişim Tarihi: 27.03.2019).

Bu araştırma, Türkiye'de Meslek Yüksekokullarında bulunan Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programlarında yer alan tasarım eğitimi içeriğinin belirlenmesini amaçlamaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi ve görüşme yöntemi kullanılmıştır. Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programlarında yer alan dersler içerikleri Meslek Yüksekokulları'na ait resmi internet sitelerinden edilmiştir. Programlarda yer alan derslerin içerikleri incelenerek tasarım içerikli dersleri, sayıları ve AKTS kredileri açısından incelenmiştir. Ayakkabı üretim süreci ile Meslek Yüksekokulu program kapsamında yer alan dersler ilişkilendirilerek eğitim programının üretim sürecine uygunluğuna dikkat çekilmiştir.

Türkiye'de bu Programların bulunduğu üniversitelerin mezun verdiği iller olan İstanbul, Konya ve Gaziantep illerinde, ayakkabı sektöründe faaliyet gösteren 9 firma ile tasarımcılara ait düşüncelerini belirlemeye yönelik görüşmeler yapılmıştır. Firmalardan alınan yanıtlar ile programda uygulanan tasarım derslerinin sektörün istihdam alanlarına etkisi değerlendirmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın verilerine dayanak olarak elde edilen bulgulara bu bölümde yer verilmiştir.

İstanbul Aydın Üniversitesi/ Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu							
Dönem 1		**Dönem 2**		**Dönem 3**		**Dönem 4**	
Ayakk. Malz. Bilgisi	4	**Temel Sanat Eğitimi-Iı**	3	Mesleki İngilizce-I	3	Mesleki İngilizce-II	3
Ayakk. Teknolojisine Giriş	4	Temel Stampa Yapımı	4	Yerinde Uygulama-II	4	Girişimcilik	2
Ayakk. Ve Saraciyenin Tarihsel Gelişimi	3	**Tasarım Süreci Ve Koleks. Hazırlama-Iı**	5	Ayakk. Teknolojisi	5	Yerinde Uygulama-III	4
Tasarım Süreci Ve Koleks. Hazırlama-I	5	**Bilg. Çizim Teknikleri-I**	2	**Bilg. Çizim Teknikleri-II**	2	**Tasarım Uygulamaları**	4
Temel Sanat Eğitimi-I	4	**Ayakk. Moda Resmi**	2	Bilg. Stampa Yapımı-I	4	**Bilg. Yan Sanayi Ürün. Tasarımı-II**	3
		Yerinde Uygulama-I	4	**Bilg. Ürün Tasarımı-I**	4	**Bilg. Ürün Tasarımı-II**	4
		Ayak Anattomisi Ve Fizyolojisi	2	**Bilg. Yan Sanayi Ürün. Tasarımı-I**	4	Bilg. Stampa Yapımı-II	4
				Moda Arş. Yöntemleri	2	Ayakk. Pazarlama Yönetimi	2
						Tasarım Yönetimine Giriş	2
Selçuk Üniversitesi (Konya) / Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu							
Dönem 1		**Dönem 2**		**Dönem 3**		**Dönem 4**	
Ayakk. Makineleri Bilgisi	4	**Ayakkabı Tasarımı 1**	6	**Ayakkabı Tasarımı II**	6	**Bilgisayar Destekli Tasarım II**	4
Temel Tasarım Ve Çizim	6	Saya Dikim Teknolojisi I	4	**Bilgisayar Destekli Tasarım I**	4	**Ayakkabı Tasarımı III**	6
Malz. Bilgisi	4	Staj-1 (30 İş Günü)	8	Stampa Çıkarma II	6	Bilg. Destekli Stampa Çıkarma	4
Kesim Saya Ve Dikim Teknolojisi	4	Stampa Çıkarma I	6	Ayakk. Montaj Ve Finisaj Teknolojisi	4	Stampa Çıkarma III	6
Ayakkabı Modası	2	**Bilg.Iı İllustrasyon(Photoshop) I**	4	Ayak Anatomisi Ve Ergonomi	2	Staj-2 (30 İş Günü)	8
				Saya Dikim Teknolojisi II	4	**Ayakkabı Proje**	2
				Bilgisayarlı Kalıp Tasarımı I	4	**Bilgisayarlı Kalıp Tasarımı 2**	4
İstanbul Üniversitesi/ Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu							

Dönem 1		Dönem 2		Dönem 3		Dönem 4	
Tasarım	3	Arş. Yöntem Ve Teknikleri	2	Ayakk. Hataları Ve İmalat Kontrolü	3	Ayakkabı Finisajı	3
Ayak Sağlığı Ve Biyomekaniği	2	Taban Malzemeleri	3	**Ayakkabı Tasarımı II**	5	Ayakkabı Üretimi	6
Ayakk. Teknikerliğine Giriş	3	Ayakkabı Montajı	3	Ayakk. Üretim Teknolojisi	6	Bilg. Destekli Alan Uygulamaları	3
Bilg. Uygulamaları I	2	Ayakkabı Standartları	3	Bilg. Destekli Stampa Çıkarma I	5	Bilg. Destekli Stampa Çıkarma II	4
Deri Üretim Teknolojisi	2	**Ayakkabı Tasarımı I**	3	Stampa Çıkarma Uygulamaları I	5	**Bitirme Projesi**	3
Genel Ve Teknik İletişim	3	Bilg. Uygulamaları II	2	**Trend Analiz**	3	İşletme Yönetimi	3
Güzel Sanatlar I	1	**Güzel Sanatlar II**	1	Üretim Yönetimi Ve Verimlilik	3	Kalite Güvence Ve Standartları	3
Malzeme Bilgisi	2	İş Sağlığı Ve Güvenliği	3			Ortopedik Ayakk. Teknolojisi	3
Saya Kesim Ve Dikime Giriş	3	Kalıp Üretimi	3			Stampa Çıkarma Uygulamaları II	5
Stampa Çıkarma I	3	Stampa Çıkarma II	4			**Taban Tasarımı**	3
		Saya Kesim Ve Dikimi	3			**Tasarım Uygulamaları**	6
Gaziantep Üniversitesi/Naci Topçuoğlu Meslek Yüksekokulu							
Dönem 1		**Dönem 2**		**Dönem 3-4**		**Dönem 5**	
Genel Ve Mesleki Etik	2	**Ayakkabı Moda Tarihi**	3	Malz. Muayene Yöntemleri Ve Kalite Kontrol	2	İş Analizi Ve Maliyet Hesabı	2
Ayakkabı Moda Resmi	4	**Temel Sanat Eğitimi II**	4	Stampa Çıkarma I	3	Bilg. Destekli Stampa Çıkarma	3
Temel Sanat Eğitimi I	4	Ayakk.Kesim Ve Saya Dikim Teknolojisi-I	3	Ayakk. Montaj Ve Finisaj Teknolojisi	3	Pazarlama Bilgisi	2
Genel İşletme	3	İş Sağlığı Ve Güvenliği	3	**Bilg. Destekli Tasarım II**	3	Stampa Çıkarma Ii	3
Malzeme Bilgisi	3	**Yüzey Tasarım Teknikleri**	3	Ayakk. Kesim Ve Saya Dikim Teknolojisi II	3	**Bilgisayar Destekli Tasarım Ii**	3
Teknik Resim	3	**Aksesuar Hazırlama Teknikleri**	3	**Moda Arş. Yöntemleri Ve Koleks. Hazırlama**	3	**Moda Sunum Teknikleri**	3
Seçmeli Ders Listesi		Ofis Otomasyonu	3	**Seçmeli Ders Listesi**		**Mesleki Tasarım Ve Üretim**	4
Temel Spor Uygulamaları	1			Ayak Anatomisi Ve Biyomekanik	3	**Dönem 6**	
Sağlıklı Yaşam	1			Mesleki İngilizce	3	İşyeri Eğitimi-II	10
Sanat Tarihi	1			**Ürün Geliştirme Yöntemleri**	3		
				Ürün Biçimlendirme	3		
				Ayakkabı Makineleri Bilgisi	3		
				Girişimcilik	3		
				İşyeri Eğitimi-I	10		

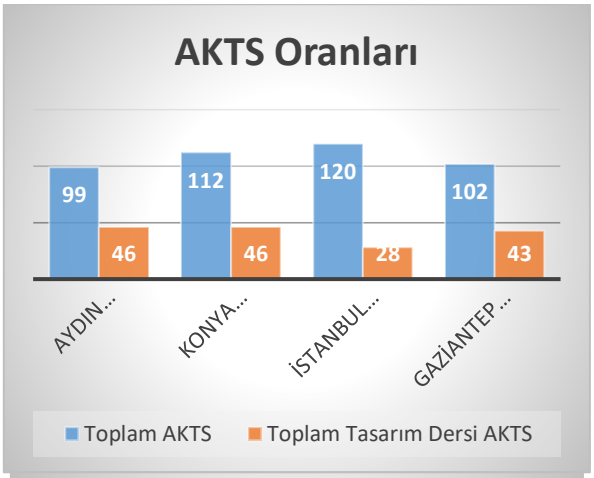
Tablo 1: Türkiye'de Önlisans Düzeyi Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programı'nda Yer Alan Dersler

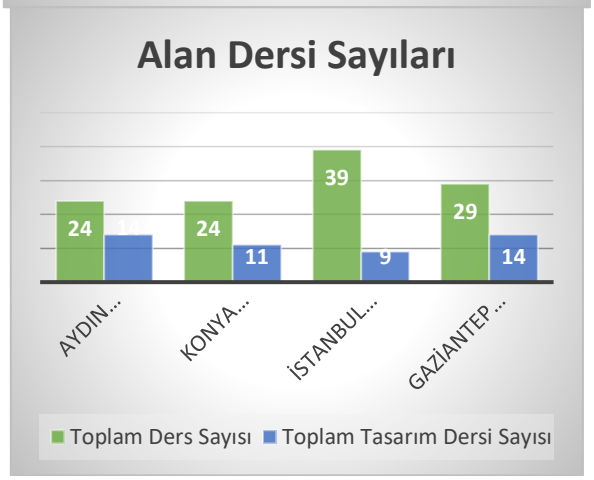
Tablo 1'de toplam 4 üniversitede uygulanan programların dersleri görülmekte, internet sitelerinde yayınlanan ders içerikleri incelendiğinde derslerin Şekil-1' de de verilen tüm Ayakkabı Üretim Sürecini kapsadığı görülmektedir.

ÜNİVERSİTE ADI	TOPLAM ALAN DERS SAYISI	TASARIM DERSİ SAYISI	%	TOPLAM ALAN DERS AKTS	TOPLAM TASARIM DERS AKTS	%
AYDIN ÜNİVERSİTESİ	24	14	58	99	46	46,4
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ	24	11	45,8	112	46	51,5
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ	39	9	23	120	28	23,3
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ	29	14	48,2	102	43	42,1

Tablo 2: Önlisans Düzeyi Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programı'nda Uygulanan Tasarım İçerikli Derslerin AKTS ve Sayıları

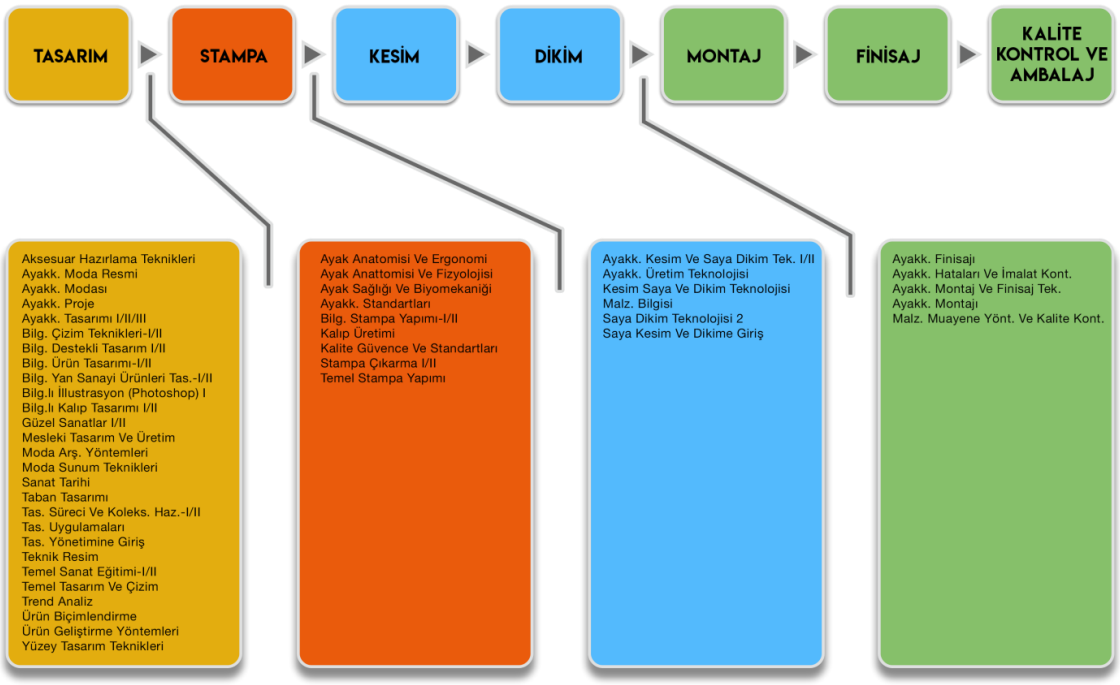
Tablo 2'de uygulanan programların toplam ders sayıları ve bu dersler içinde tasarım dersi sayıları incelendiğinde % 58 ile Aydın Üniversitesi'nin tasarım dersi sayısının en yüksek orana sahip olduğu, toplam AKTS içinde de tasarım dersi AKTS kredileri incelendiğinde de Aydın Üniversitesi ve Selçuk Üniversitesi'nin en yüksek AKTS saati uyguladığı görülmektedir. Tablo 3'te ise bu bilgiler grafiksel görünümü ile sunulmuştur.





Tablo 3: Üniversitelerin Ayakkabı Tasarım Ve Üretim Programları Tasarım Ders Sayıları ve AKTS Oranları

Meslek Yüksek Okulları'na ait tasarım derslerine ait bu tabloda görülmektedir ki İstanbul Aydın Üniversitesinin müfredatında bulunan derslerin % 58'i, Konya Selçuk Üniversitesinin % 45,8'i, İstanbul Üniversitesinin % 23'ü ve Gaziantep Üniversitesi derslerinin % 48,2'si doğrudan tasarım içerikli derslerdir.



Şekil 2 : Ayakkabı Üretim Süreci ile Türkiye'de Önlisans Düzeyi Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programı Ders İçerikleri İlişkisi

Araştırma, kapsamına alınan 4 üniversitede uygulanan eğitim programı dersleri, ayakkabı üretim süreci ile ilişkilendirilerek kategorilere ayrılmıştır. Üretim süreci ile dersler farklı renkler ile ifade edilerek üretim aşamalarına karşılık gelen derslerin dağılımına dikkat çekilmiştir. Dağılımda tasarıma dair derslerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Uygulamalı derslerin de içeriklerinde tasarım süreci ve bilgilerine yer verildiği belirlenmiştir.

Araştırmada ayrıca Türkiye'de öncelikli olarak bu Programların bulunduğu üniversitelerin mezun verdiği İstanbul, Konya ve Gaziantep illerinde, ayakkabı sektöründe faaliyet gösteren 9 gönüllü lider firma ile görüşmeler yapılmış, bu görüşmelerde işletmelerin tasarımcı istihdam etme durumları, tasarımcı pozisyonu için işe alım kriterleri ve tasarımcılardan beklentileri, işletmelerinde uygulanan tasarım uygulamaları hakkında bilgiler elde edilmiştir. Buna göre;

	İstanbul	Konya	Gaziantep	TOPLAM	%
Tasarımcı istihdamı					
Kendi firmasında tasarımcı bulunmakta/sayısı	✓ 5	✓ 1	✓ 5	11 / **T.S.**	**77,8**
Kendi firmasında tasarımcı bulunmamakta	-	2	-	2	22,2

TOPLAM	3	3	3	**9**	**100**

Tablo 4: ***İşletmelerdeki tasarımcı istihdamı ve sayıları***

Tablo 4 incelendiğinde firmaların % 77,8'i kendi bünyesinde tasarımcı istihdam etmekte, %22,2'sinin ise tasarımcı istihdam etmediği görülmektedir. Özellikle İstanbul ve Gaziantep firmalarının birden fazla tasarımcı istihdam etmesi, bünyesinde tasarımcı bulundurmayan firmaların ise özellikle fuar dönemlerinde kısa süreli tasarım desteği almaları, tasarımın öneminin bilincinde olduklarını ve ihtiyaç duyduklarını göstermektedir.

	İstanbul	Konya	Gaziantep	TOPLAM	%
Tasarımcı işe alım kriterleri					
Eğitim düzeyi önemli değil	2	3	3	8	**88,9**
En az lise mezunu olmalı	1	-	-	1	11,1
TOPLAM	3	3	3	**9**	**100**

Tablo 5: ***İşletmelerde tasarımcı işe alım kriterleri***

Tablo incelendiğinde, tasarımcı istihdamında çoğu firmanın eğitim düzeyine önem vermediği görülmüştür. Firmalar işe alırken, önceki çalıştığı kurumdan referans aldıklarını, sınava tabi tuttuklarını ve deneme süresi ile karar verdiklerini belirtmişler, bir eğitim kurumundan mezun olsa bile işi bilmeyen ve çalışma hevesi olmayan tasarımcılarla çalışmayı istemediklerini dile getirmişlerdir. Bu veriler doğrultusunda deneyim ve becerinin daha aranır bir nitelik olduğu düşünülmektedir.

	İstanbul	Konya	Gaziantep	TOPLAM	
Tasarımcılardan beklentiler					
Trend tahmini	✓	✓	✓		
Yeni fırsatları tanıma	✓	✓	✓		
Renklendirme yapma	✓				
Üretim planlama	✓				
Maliyet azaltma	✓		✓		
TOPLAM	3	3	3	**9**	

Tablo 6: Tasarımcılardan beklentiler

Firmaların tümü tasarımcılarından trend tahmini yapmalarını ve yeni fırsatları tanımalarını beklediklerini ifade etmişlerdir. Ayrıca firmalar ekipten renklendirme yapma, üretim planlama ve maliyet azaltma yapmalarını da istediklerini ifade etmişlerdir.

Araştırmada görüşme yöntemi ile sektör temsilcilerinden elde edilen verilere göre tasarımcılardan bütün içeriklerde başarılı olmalarının beklendiği belirlenmiştir.

	İstanbul	Konya	Gaziantep	TOPLAM	%
Kullanılan tasarım programı					
Rhino tasarım programı	1		1	2	22,2
Photoshop /Speco-T			1	1	11,1
Program kullanmıyor	2	3	1	6	**66,7**
TOPLAM	3	3	3	**9**	**100**

*Tablo 7: **İşletmelerde kullanılan tasarım programı***

İşletmelerin % 66,7'sinin herhangi bir tasarım programı kullanmadığı, % 22,2'sinin Rhino programını, % 11,1'inin ise tasarımcısının bu programları kullanmayı bilmesi nedeni ile zaman zaman photoshop ve Speco-T programlarını kullandığı görülmektedir. İşletmeler tasarım programlarının pahalı olması ve bu programları kullanabilen yeterli sayıda personel bulamadıklarını ifade etmişlerdir.

Sonuç ve Değerlendirme

Türkiye'deki Meslek Yüksekokullarında bulunan Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programlarında yer alan tasarım eğitimi derslerinin içerik ve oran ölçütleri analizi ayakkabı sektöründeki tasarımcı istihdamından beklentilerin değerlendirildiği bu araştırmada; Sektörde ayakkabının üretim akışı ile Meslek Yüksek Okullarında uygulanan müfredatta bulunan dersler bir arada incelenmiş, üretim akışı ile ilişkili dersler eşleştirilmiştir. Buna göre; tasarım, stampa (model), kesim, dikim, montaj, finisaj ve Kalite Kontrolü ve Ambalaj olmak üzere 7 bölümden oluşan ayakkabı üretimi için gerekli olan her bölüme karşılık, Ayakkabı Tasarım ve Üretimi Programlarında derslerin bulunduğu belirlenmiştir. Uygulanan programların toplam AKTS kredileri içinde tasarım dersi AKTS' leri incelendiğinde Aydın Üniversitesi ve Selçuk Üniversitesi'nin en yüksek AKTS'ye yer verdiği diğer üniversitelerin de bu oranlara yakın olduğu görülmektedir. Sektörün üretim ve tasarım konularında ihtiyacı olan bilgi ve donanımın Meslek Yüksek Okulları programlarında yer aldığı, özellikle ülkemizde son yıllarda daha da üzerinde önemle durulan üretim akışının ilk adımı olan tasarım konusu için, müfredatta tasarım içerikli derslere ağırlıklı olarak yer verildiği sonucuna ulaşılmıştır. Sağlanan bu eğitimin sektörde karşılık bulması için üniversite sektör işbirliğini artıracak faaliyetlerde bulunulmasının istihdama etkisinin pozitif yönde artıracağı düşünülmektedir. Belli periyotlarla sektörle yapılan toplantılar,

gelişen teknoloji, uygulama vb. gelişmeler hakkında işbirliği içinde olmayı sağlayacak, eğitim içeriklerinin sürekli yenilenmesi ile nitelikli tasarımcılar yetiştirilmesi mümkün olabilecektir.

Sektörde işletmelerin çoğu, kendi bünyesinde tasarımcı istihdam etmekte olduğu, küçük bir kısmının ise tasarımcı istihdam etmediği görülmüştür. Özellikle çoğu firmanın birden fazla tasarımcı istihdam etmesi ve ayakkabı tasarımı eğitimi alan mezunların olanak haline getirecektir. Bünyesinde tasarımcı bulundurmayan firmaların ise özellikle fuar dönemlerinde kısa süreli tasarım desteği almaları, tasarımın öneminin bilincinde olduklarını göstermekte, işbirliklerinin artırılması ile oluşturulan farkındalık sonucunda mezunların istihdamına daha fazla katkı sağlayabilecektir.

Firmaların tümü, tasarımcılarından trend tahmini yapmalarını, yeni fırsatları tanımalarını, renklendirme yapma, üretim planlama ve maliyet azaltma yapmalarını da istediklerini ifade etmişlerdir. Tasarımcılardan beklenen bu yetkinliklere dair eğitim, üniversitelerin müfredatında görülmekte, firmaların beklentileri ile örtüşmektedir. Ayrıca firmaların büyük çoğunluğu, üretim ve tasarım süreçlerine ivme kazandıran tasarım programlarını kullanabilen yeterli sayıda personel bulamadıkları için herhangi bir tasarım programı kullanamadığını ifade etmiştir. Bu programlarının eğitiminin de araştırma kapsamında incelenen Önlisans programı içeriklerinde bulunduğu, mezunların istihdamı durumunda sektörde gelişme sağlayacakları düşünülmektedir.

Kaynakça

Aymankuy, Y. ve Aymankuy, Ş. (2013). Turizm İşletmeciliği Eğitimi Alan Öğrencilerin Turizm Sektöründeki İstihdamla İlgili Görüşleri ve Sektördeki Kariyer Beklentileri (Balıkesir Üniversitesi Turizm İşletmeciliği ve Otelcilik Yüksekokulu Örneği). Akademik Bakış Dergisi, 35, 1-21. Akt: Tetik Nuray, Güdü Demirbulat Özge. (2015). Karadeniz Bölgesi'nde Bulunan Meslek Yüksekokullarının Turizm Programlarının Durum Analizi. Electronic Journal of Vocational Colleges 4. UMYOS Özel Sayısı.

Ergin Akif, Yağcı Özcan, (2003). 4702 Sayılı Yasa Çerçevesinde Gerçekleştirilen MEB-YÖK Meslek Yüksekokulları Projesine Yönelik Bir Değerlendirme. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi 25

İSO, (2004), Deri ve Deri Ürünleri, Ayakkabı, Ayakkabı Yan Sanayi ve Suni Deri Sektörü, Avrupa Birliği'ne Tam Üyelik Sürecinde İstanbul Sanayi Odası Meslek Komiteleri Sektör Stratejileri Geliştirme Projesi, İstanbul Sanayi Odası Yayınları.

Türkiye Cumhuriyeti Ekonomi Bakanlığı Sektör Raporları. İhracat Genel Müdürlüğü Tekstil ve Konfeksiyon Ürünleri Daire Başkanlığı. (2016) Ankara. http://www.ekonomi.gov.tr/portal/content/conn/UCM/uuid/dDocName:EK-171008 (Erişim Tarihi: 27.02.2017)

https://istatistik.yok.gov.tr/ (Erişim Tarihi: 27.03.2019)

http://www.selcuk.edu.tr/teknik_bilimler_myo/ayakkabi_tasarimi_ve_uretimi/tr Erişim Tarihi: 27.03.2019

ebs.aydin.edu.tr Erişim Tarihi: 27.03.2019

http://teknikbilimlermyo.istanbul.edu.tr/ayakkabitasarim/?p=6349 Erişim Tarihi: 27.03.2019

http://ntmyo.gantep.edu.tr/program-ayakkabi-tasarim-ve-uretim.html Erişim Tarihi: 27.03.2019

http://ntmyo.gantep.edu.tr/p-ayakkabi-tasarimi-ve-uretimi-programi.html Erişim Tarihi: 27.03.2019

https://yokatlas.yok.gov.tr/onlisans-program.php?b=30029 Erişim Tarihi: 25.03.2019

https://www.yok.gov.tr/Documents/Yayinlar/Yayinlarimiz/kasim-1981-kasim-1988-doneminde-yuksekogretimdeki-gelismeler.pdf Erişim Tarihi: 27.03.2019

TASARIMDA DUYARLILIK: EVRENSEL/ENGELSİZ TASARIM

Prof. Dr. Elmas ERDOĞAN

Ankara Üniversitesi

Öğr. Gör. D. Merve ÇETİNKAYA

Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi

Öz

Evrensel/engelsiz tasarım, her türlü yaşam çevresi ve yaşam ürününün fiziki koşullar, yaş, yetenek ve bireysel durum farkı gözetmeksizin toplumdaki tüm bireyler tarafından rahatlıkla kullanılabilmesini olanaklı kılan tasarım yaklaşımıdır. Ülkesel/bölgesel ölçekten kentsel ölçeğe, yapı/bina mimari tasarım ölçeğinden güncel anlamda kullanılan her türlü gerece kadar tüm ölçek ve tasarımsal nesneleri içeren bir tasarım alanıdır. Kullanıcı ve insan odaklı olan evrensel/engelsiz tasarım toplum ve bireylerin her türlü yaşam çevresinin tasarımında erişimi güçleştirecek her türlü engel ve yapısal uygulamadan arındırılmış, dinamik, hem yatayda hem düşeyde akışkan mekân ve alanlar oluşturma yetisidir.

1950'lerden itibaren tartışılan ancak ilk kez 1980'lerde evrensel/engelsiz tasarım olarak gündeme gelen bu yaklaşımda iç mekân, dış mekân ve kentsel kamusal alan kullanımları işlevi ne olursa olsun öngörülen kullanımlar için tüm olanaklar ve mekânsal kurgu sağlanırken tüm kullanıcılar için herhangi bir engel, hareket, devinim sorunu oluşmadan gerekli konfor koşullarının sağlandığı alan ve mekânların tasarımı söz konusudur. Gerek toplumsal gerek mekânsal anlamda bütünsellik sağlayan evrensel/engelsiz tasarım ergonomik olup, antropometrik verilere göre hiçbir engel oluşturmayacak biçimde gerçekleştirilen mimari, kentsel, kamusal alan tasarımlarını içeren ve her bireye eşit olanaklar sağlayan bir duyarlı tasarım yaklaşımıdır. Burada temel hedef bireylerin hareket ve erişimini kolaylaştıran, fiziksel çevreden herkesin yararlanma olanağını arttıran, esnek, eşitlikçi ve duyarlı bir mimari kentsel çevre/nesne tasarımı olup zaman zaman multidisipliner çalışmalar da gerektirmektedir.

Bu bildiride evrensel/engelsiz tasarım olgusu tanıtılarak tarihi süreç içindeki gelişimi ortaya konmuştur. İnsan odaklı ve herkes için yaşanabilir çevre oluşumu kapsamında engelsiz tasarım kriterleri tasarım bileşenleri ve özellikleri irdelenerek mevcut yapı kültürü, kentsel mekânlar ve peyzaj tasarımı uygulamaları kapsamında evrensel/engelsiz tasarım olgusu tartışılmıştır. Her türlü yapı-bina ve kentsel çevre oluşumunda bu tasarım kriterlerinin varlığı değerlendirilerek daha pozitif, rahat ve yaşanabilir kentler için DUYARLI TASARIM'a vurgu yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Evrensel tasarım, engelsiz tasarım, kentsel tasarım, duyarlılık, tasarım

SENSITIVITY IN DESIGN HOLISTIC/UNIMPEDED DESIGN

Abstract

Holistic/unımpeded design is a design approach which makes it possible for all kind of people use their living environment and life supporting elements easily regardless of physical conditions, age, ability and personal situation. It is a design area including a large scala at every scale and design object from national/regional scale to urban scale, up to building architectural design scale compromising all the scales that one can use in the current sense. User and human-oriented universal/unobstructed design is the ability to create dynamic, flexible either vertical or horizontal spaces and areas that are free from all kinds of barrier and structural applications that will make it difficult for the society and individuals to access the design of every kind of living environment.

This approach, which was discussed since 1950s but was first come to agenda as universal holistic/unimpedded design in the 1980s, providing all the possibilities for the use of interior spaces as well as exterior and urban public spaces regardless of function and spatial design, while design of spaces and areas where comfort conditions are supplied without any obstacle, movement and problems orginating from movement. The holistic/unobstructed design that provides integrity in both social and spatial sense is an ergonomic approach that includes architectural, urban and public space design approaches compromises equal opportunities to everyone. The main goal here is to create a flexible, equitable and sensitive architectural urban environment / object to a sensitive design facilitating the movement and access of every single person living in a community increasing the extensive use of the physical environment, which requires multidisciplinary case studies from time to time.

In this paper, the concept of universal and unimpeded design was be introduced and the development and the evolution of this idea throughout history was set. Then the concept of universal / unobstructed design was discussed within the scope of the existing building culture, urban spaces and landscape design practices in terms of design components and features of unimpeded design criteria within the scope of human-oriented and livable environment for all. And at the final stage, the existence of design criteria in the formation of all types of buildings and architectural design and urban environment was evaluated and the necessity of sensitive design for such positive and livable urban environments was be emphasiced.

Key Words: Holistic design, unimpeded design, urban design, sensitivity, design

GİRİŞ

Mekan tasarımında en önemli bileşenlerden biri kullanıcılara engelsiz, kolay erişimin sağlandığı duyarlı bir bakış açısıdır.

Tasarımda duyarlılık ile de insanların mekâna uyum sağlaması değil mekânların insanların gereksinimlerine uyumlu olarak tasarlanması hedeflenmektedir. Ancak toplumu oluşturan bireylerdeki çeşitlilik göz önüne alındığında bir ürün, mekân ya da çevrenin herkes için kolay

kullanılabilir olmasının sağlanması, evrensel/engelsiz tasarım ile bir sonuca ulaşmak değil tasarımı bütün bireylerin kullanımına dönüştürülebilecek biçimde duyarlı hale getirilmesidir.

Evrensel/engelsiz tasarım yaklaşımı sadece ürün/nesne, bina, çevre ölçeğinde değil, sağlık, ulaşım, iletişim, eğitim sistemleri gibi birçok nesne, bina, yapı, açık mekan tasarımlarındaki kullanım ve hizmetler ile biçim bulmaktadır.

Dünyada bir milyardan fazla insanın herhangi bir tür engeli bulunmakta, bu insanların yaklaşık 200 milyonu yaşamlarını devam ettirebilme sürecinde belirgin zorluklar yaşamaktadırlar (Şar, 2019). Yaşam sürelerinin uzaması, kalıcı ya da geçici engelli bireylerin hayatta kalma oranının artması, hamilelik, çocukluk, yaşlılık gibi özel koşulların da tasarım süreçlerinde önem gerektiren konular arasında fark edilmesi ile birlikte evrensel tasarım yaklaşımı giderek önemi artan bir olgu haline gelmiştir.

Evrensel/engelsiz tasarımın en önemli hedefi geçici ya da kalıcı engeli bulunan bireyler ile yaşlılık, hamilelik, çocukluk gibi koşullarda ve bisikletli, bebek arabalı, yük taşıyan, topuklu ayakkabı kullanan, şişman, zayıf, uzun, kısa vb. bütün bireyleri diğerinden ayırmadan hepsine eşit kullanım olanağı sağlayan tasarımlar oluşturmaktır.

TASARIMDA DUYARLILIK

Geçen yüzyılın ortalarından itibaren yaşanan tüm gelişmelere bağlı olarak, 2013 yılında doğuşta beklenen ortalama insan ömrü AB ülkelerinde 80,3 Türkiye'de 76,3 olarak saptanmıştır. (Yılmaz & Diktaş, 2018). II. Dünya Savaşı sonrasında savaşların sona ermesi ile birlikte sağlık ve teknoloji alanındaki gelişmeler sonucunda ortalama insan ömrünün uzadığı belirlenmiştir. Sağlık alanındaki gelişmelere bağlı olarak genç yaşta ölüm oranı düşmüş ve engelli bireylerin tedavi ve destekler ile hayatta kalma oranları artmıştır. İlerleyen yaş ortalaması nedeni ile toplumlardaki yaşlı birey sayısında da artış olmuştur. Toplum yapısındaki bu değişimler ile birlikte doğuştan engelli ya da sonradan geçici ya da kalıcı engelli bireylerin gündelik yaşam içinde kendi gereksinimlerini karşılayabilir düzeyde yaşamlarını devam ettirmesi gereksinimi tasarımda duyarlılık kavramını gündeme getirmiştir.

Temel insan hak ve özgürlükleri çerçevesinde, fiziksel çevrelerin tamamının toplumdaki bütün bireyler tarafından kullanılabilir biçimde tasarlanması gerekmektedir. Toplumdaki bütün bireylerin yaşamlarının belirli bir bölümünü hamilelik, çocukluk ya da yaşlılık gibi geçici engeller ile geçirmesi söz konusu olması nedeni ile engellilik durumundaki bireylerin toplumda ayrıştırarak değil, bütünleştirilerek kentsel hizmetlerden ve kentsel alanlardan faydalanması/yararlanması sağlanmalıdır.

Tasarım sürecinde bütün kullanıcılar için eşit kullanım sağlamaya yönelik tasarımlar oluşturulması, tasarımın başlangıçta aşamasında bu doğrultuda geliştirilmesi, uzun vadede ortaya çıkacak sorunların ve ek maliyetlerin de önüne geçmesi yanında tasarımların niteliğini de arttıracaktır.

Kullanıcıların mekânsal hareketi ve devinimlerine yönelik tüm ihtiyaçlarına cevap verme koşulu, tasarımcıların üretimlerinin çok geniş bir alanı kapsadığını, tasarımların hassas ve sürekli olması gerektiğini göstermektedir (Yılmaz & Diktaş, 2018).

Kişilere ya da özel gereksinimli gruplara yönelik uygulamalar ile hem kentsel görünümün olumsuz etkilenmesi hem de özel gereksinimli bireylerin ayrıştırılmasının olumsuz etkileri değerlendirilerek, kentsel tasarımda herkes için fayda sağlayan, bütüncül ve öznellikten nesnelliğe aktarılan bir anlayış geliştirilmiş olacaktır işte, engelsiz/evrensel tasarım kavramı da bu doğrultuda ortaya çıkmıştır. Tasarım sürecinin başlangıcından itibaren engelli ya da engelsiz bütün bireyleri kapsayan düzenlemeler hem maliyeti azaltacak hem de kent estetiğinin bütünlüğünü sağlayacaktır.

EVRENSEL/ENGELSİZ TASARIM

Toplumdaki bütün bireyler, bedensel ve zihinsel yeteneklerine göre kentsel mekânlarda ve binalarda/yapılarda farklı kullanım biçimlerine gereksinim duymaktadır. Bu farkındalığın oluşmaya başladığı ilk dönemlerde özel ihtiyaçları olan bu bireylere yönelik olarak özel ürün ve mekân tasarımları geliştirilmiştir. Ancak bugün bu durumun hem yapı ve çevre ölçeğinde estetik ve ekonomik olarak hem de bireyler açısından ayrıştırıcı bir yaklaşım olarak fark edilmesi ile bütün bireylerin ihtiyaçlarına eşit ya da eşitlikçi olarak cevap verebilecek ürün ve mekânlar geliştirilmesi/tasarlanması daha doğru bir yaklaşım olarak benimsenmiştir.

Engellilerin gereksinimlerinin tasarım sürecinde yer alması mekânsal ayrımcılık olarak tasarımlama anlamına gelmemelidir. Özel gereksinimi olan engelli kentlilerin kentsel mekânın düzenlenmesinde yer tahsisi ile tamamen ayrıştırılması, bugün, kamusal alanların düzenlenmesinde kentsel bütünleşmeye aykırı bulunmaktadır. Bu aykırılık, kentsel ekolojik yaklaşımın, dolayısı ile kentsel sürdürülebilir gelişmenin özellikle eşdeğerlik ve katılım ilkelerinin gerçekleştirilememesinde bir etken olmaktadır (Kaplan & Öztürk, 2004).

Evrensel tasarım kavramı ile fiziksel mekânların ve her türlü ürünün, her yaşta, her yetkinlik düzeyindeki kişi tarafından kullanılabilmesini sağlamayı amaçlayan düşünsel bir yaklaşımdır. Bu tasarım anlayışının temelleri 1950'lerin sonlarında "engelsiz tasarım" (*barrier-free design*) arayışına dayanmakta ve bu anlamda "evrensel tasarım" teriminin ilk olarak Ron Mace tarafından ortaya konduğu söylenebilmektedir (Yılmaz & Diktaş, 2018).

Engellilere yönelik diğer tasarım yaklaşımlarından farklı olarak evrensel tasarım, toplum içinde yaşayan bütün bireyleri hedef alarak eşit erişim ve kullanım amacı doğrultusunda tasarımın tüm kullanıcılar için, kapsayıcı ve bütünleştirici olarak yapılması gereğini savunmaktadır (Alkan Meşhur & Tekin , 2018).

Başlangıçta evrensel/engelsiz tasarım kavramı, mekânların ve her türlü ürünün her yaşta ve yetkinlik düzeyinde birey tarafından kullanılabilmesini amaçlayan düşünsel bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. Evrensel/engelsiz tasarımda amaç, tüm insanların yaşarken aynı şartlardan ya da mümkün olmadığı durumlarda benzer ve eşit koşullardan yararlanmasını sağlamaktır. Kentsel çevrelerden ürün tasarımına kadar her ölçekteki tasarım objesinde, tüm yaşam alanlarında ve kullanım öğelerinde erişilebilirliği ve kullanılabilirliği hedeflemektedir. Evrensel/engelsiz tasarım ile farklılıkların ortadan kaldırılması ve bu anlayış ile etkin ve nitelikli tasarım çözümlerinin kullanıcılara sunulması amaçlanmaktadır.

Engelsiz tasarım kılavuzunda (D'Agostini, ve ark, 2010) belirtildiği şekilde, engelliye yönelik bir tasarım ya da çözüm bir engel grubu için engeli azaltırken ya da kaldırırken diğer engel grubu için engel oluşturabilmektedir. Bu bağlamda tasarımlar mekâna aktarılırken, örneğin görme

engelli ile işitme engellinin aynı anda algılayabildiği ve kullanabildiği ya da ortopedik engelli ile zihinsel engellinin birbirini kısıtlamayan fiziki düzenlemeler ile mekânı ortak kullanabilme olanağını ortaya koymalıdır. Düzenlemelerin aynı ortamda, farklı standartlarda oluşturulması ve kullanımı mümkün olmalı ve bir diğerini engelleyici unsurlar ortadan kaldırılmalıdır (Yılmaz & Diktaş, 2018).

II. Dünya Savaşı sonrasında, 1950'lerde engelli sayısındaki artış nedeni ile tüm alanlarda tasarım çalışmalarının engelli bireyler için uygun çözümler içermesi gündeme gelmiştir. Bu anlamda birçok dünya ülkesinde engelsiz tasarım *(barrier-free design)* fiziksel engellilerin yapılı çevrelerde karşılaştıkları kısıtlılıkları ortadan kaldırmaya yönelik olarak geliştirilmeye başlanmıştır (Alkan Meşhur & Tekin , 2018). Engelsiz tasarım da öncelikli olarak ortopedik engelleri nedeni ile hareket kabiliyetleri sınırlı bireylere yönelik olarak çözümler geliştirilmiştir. Başlangıçta olumlu olarak değerlendirilen bu gelişmelerin daha sonra engelli bireyleri toplumdan soyutladığı için bu bireyler üzerinde psikolojik olarak olumsuz etkilere neden olduğu belirlenmiştir.

Evrensel/engelsiz tasarımda amaç sadece fiziksel mekanlardaki düzenlemeler ile engelli bireylere kolaylık/erişilebilirlik sağlamak değil, aynı zamanda bu bireylerin kentsel yaşamın kültürel ve sosyal anlamda da kentsel yaşama dahil olmasını sağlamaktır. Bunun mümkün olabilmesi için; tasarım, sonradan yapılan düzenlemeler ile değil tasarım süreçlerinin başından itibaren engelli gereksinimleri değerlendirilerek bütünleştirici uygulamalar tercih edilmelidir.

Fiziksel ve entelektüel açıdan değişen olanakların sadece birkaç kişinin özel durumu olmadığı, insan olmanın ortak bir özelliği olduğu gerçeğinden yola çıkılarak geliştirilen "evrensel tasarım" kavramı, tasarlanmış çevrenin, baştan itibaren mümkün olduğunca fazla insan için kullanışlı ve sorunsuz bir şekilde işlemesini hedefler ve insanların ömür boyu yaşadıkları farklılıkları ele alarak tüm kullanıcılar için geçerli olabilecek önerileri içermektedir. Özet olarak, engelliler için iyi çalışan bir tasarımın herkes için olumlu sonuçlar getireceği açıktır. Bu bağlamda tasarımın ilkeleri, çevrenin eşit şekilde kullanımına olanak sağlama, kişisel tercih ve yeteneklere göre esneklik, basitlik, kavranabilirlik, algılanabilirlik, tehlikelerin minimize edilmesi, rahat ve kolay kullanım olmalıdır (Şar, 2019).

KAMUSAL ALANLARDA EVRENSEL/ENGELSİZ TASARIM VE PEYZAJ MİMARLIĞI

Kentlerde günlük yaşamda sosyal, ekonomik ve kültürel işlevlerin gerçekleştiği mekanlar kamusal alanlardır. Kamusal alanlar belirli bir ya da birden fazla işlevler için parçalar halinde biçimlendirilerek düzenlenebilen alanlardır. Kamusal alanlarda evrensel/engelsiz tasarım odaklı olarak, herkes için eşit standartlarda yaşam ve erişim odaklı ve farklılıkların ortadan kaldırılmasına yönelik tasarım ve uygulamalar gerçekleştirilmelidir. Kentli bireylerin bütün kentsel hizmetlerden eşit olarak faydalanması hedeflenerek, kullanıcıların kent içindeki fiziksel gereksinimlerinin saptanması ve kısıtlayıcı etmenlerin ortadan kaldırılmasına yönelik mekânsal uygulamalar kentsel mekânda bir gereklilik olarak benimsenmeli; kamusal mekânlar bu ilke doğrultusunda tasarlanarak bütün kullanıcılara eşit standartlar sağlayan, bütünleştirici kullanımlar ve mekânsal tasarımlar gerçekleştirilmelidir.

Toplumsal bütünleşme; kentsel mekânların, engellilere yönelik özgür ve bireysel kullanım olanağı sağlanacak şekilde bütün kentlileri hedef alarak tasarlanması ile gerçekleşmektedir. Kentsel kamusal mekanlarda engelli birey, kimseye ihtiyaç duymadan tek başına özgürce erişim sağlayarak, gereksinimlerini karşılayabiliyor ise kendini engelli hissetmeyecek ve mekanda rahat devinecektir. Bunun sağlanması için ise, konut, çalışma, eğitim, sağlık, eğlenme, dinlenme, kamusal alanlar, ulaşım güzergâhları ve kentsel olanakların, evrensel tasarım kapsamında bütüncül bir şekilde planlanması gerekmektedir (Alkan Meşhur & Tekin , 2018).

Kentlerde bina içinde ya da dışındaki düzenlemelerde engelli gruplarına yönelik farklılıklar göz ardı edilmektedir. Kamusal alanlarda eşitlikçi anlayış öncelikli olarak engellilere yönelik standartları temel alan düzenlemelerin belirlenmesi evrensel/engelsiz tasarımı kentsel alanda somut mekan ve kullanımlara dönüştürmektedir. Kentsel kamusal alanlarda engelli standartlarının başlıca uygulandığı ya da dikkate alındığı alanlar; toplu taşıma sistemleri, kamu yapıları (belediye, valilik, kültür merkezleri, sosyal yapılar vb.) servis birimleri, parklar gibi alanlardır. Kentsel kamusal alanlarda tüm engelli sınıflarına yönelik olarak bu düzenlemelerin mekâna aktarımı farklılıklar göstermektedir. Örneğin; ortopedik engellilerin erişimi için rampa çözümlemeleri gerekirken, görme engelliler için braille alfabesi ile yönlendirmeler yapılması gerekmektedir.

Evrensel/engelsiz tasarım anlayışı kentsel mekâna aktarılırken, bedensel, zihinsel, sağlıklı ve engelli bütün bireyleri kapsayan sağlıklı kent yaratma çabasını mekânlarda somutlaştıran bir tasarım anlayışı sistematik olarak geliştirilmelidir.

Evrensel/engelsiz tasarım ile ilgili önemli noktalardan bir diğeri ise yalnızca engelliler ya da bir engel gurubuna yönelik yapılan düzenlemelerin bu grup için engeli kaldırırken diğer bireyler için engel oluşturabilmesidir. Bu bağlamda tasarımlar mekâna aktarılırken birbirini kısıtlamayan düzenlemeler ile mekânı ortak kullanabilme olanağı sağlanmalıdır.

Kamusal alan kavramı yalnızca açık mekânlar ile sınırlandırılmamalı kamu yapıları bütün binalara ulaşımlar ve bina içi kullanımlarda tüm bireylere eşit hizmet verebilecek biçimde düzenlenmelidir. Kentsel planlama ve tasarım uygulamalarında tüm fiziksel kabiliyet çeşitliliklerinin ortadan kaldırılması hedeflenmelidir.

Kentsel kamusal mekânların ‘kamu’nun yani toplumun tüm bireylerinin adil ve eşitlikçi bir biçimde kullanımı için ve yaşanabilir mekânlar olarak düzenlenmesi kentleşmenin bir gereği olarak görülmelidir.

Kamusal alanlar kentli bireylerin güncel yaşamlarında ulaşım, rekreasyon sosyal ve kültürel gibi çeşitli aktiviteler için kullandıkları alanlardır. Kamusal alanlar toplumdaki bütün bireylere hitap eden alanlar olması nedeni ile bu alanlardaki peyzaj tasarımlarında hem yapısal hem bitkisel peyzaj elemanlarının seçimi ve kullanımı dikkatle gerçekleştirilmelidir.

Evrensel/engelsiz tasarıma uygun olarak tasarlanan kamusal alanlarda bitkisel materyalin renk, ölçü, şekil, doku, koku özelliklerinden yararlanılarak kullanıcılara alanı tanımada ve kullanımda kolaylıklar sağlamak olasıdır. Bitkisel materyal seçiminde;

- Dikenli, kozalaklı, meyveli ve zehirli türler tercih edilmemelidir. Koku etkisi olan türler ise uyarıcı ve yönlendirici olacağı için tercih edilmesi gereken mekan tarifleyici tasarım bitkileridir.
- Meydan, park, çocuk oyun alanı gibi kamusal alanlardaki gezinti yolları dinlenme cepleri ve oturma birimleri çevresinde geniş tepe tacı yapan, gölge oluşturacak bitkiler tercih edilmelidir.
- Görme duyusu için; kırmızı, turuncu, sarı ve iri çiçekli bitkiler, duyma için; rüzgâr hareketi ile ses çıkaran çim, bambu ve titrek kavak gibi bitkiler, koklama duygusu için tek ve çok yıllık kokulu bitkiler dokunma duyusu için ise dikenli ve zehirli olmayan etli yapraklı dokulu bitkiler kullanılmalıdır. (Şar, 2019).

Peyzaj tasarım çalışmalarında hareket noktası kişinin var olan engellilik durumuna göre onun hareket yeteneğini engellememeli; tam tersine kolaylaştırıcı olmalıdır. Engellinin yaşadığı zorluklar karşısındaki davranışları, eylemlerini gerçekleştirirken herhangi bir yapı materyalinden yararlanıp yararlanmadığı iyi değerlendirilmeli ve bu olgu tasarımda yönlendirici olmalıdır (Şar, 2019).

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Evrensel/engelsiz tasarım kavramsal ve uygulamaya yönelik gelişmeler doğrultusunda Türkiye'deki çalışmalar Avrupa Birliği'ne kabul edilme süreci ile başlamıştır. Türkiye'de Türk Standartları Enstitüsü tarafından belirlenen standartlar, yasa ve yönetmelikler ile "evrensel/engelsiz tasarım" çözümlemeleri tanımlanmış olmasına ve teorik altyapının oluşturulmasına rağmen uygulamada yetersiz kalınmakta etkin çözümler üretilememektedir.

Evrensel /engelsiz tasarım süreçlerinin kentsel mekâna aktarımında bugün gelinen noktada Türkiye'deki gerek sosyokültürel gerekse ekonomik koşulların henüz yeterli düzeyde olmaması nedeni ile kentsel mekân bütün kullanıcılar için rahat ve etkin kullanılabilir düzeyde değildir. Yapılan uygulamalarda evrensel/engelsiz tasarım yaklaşımı tasarım süreçlerinde başlangıçtan itibaren değerlendirilmemektedir. Sonradan eklenen uygulamalarda hem tamamlanmış tasarımı olumsuz etkilemekte hem de doğru ve kullanılabilir engelsiz mekân anlayışını yeterince sağlayamamaktadır.

Kentsel mekânda planlama ve tasarım süreçlerinde yalnızca engelliler için düzenlenmiş mekânların engelli bireyleri toplumdan soyutladığı göz ardı edilmektedir. Bunun yerine planlama ve tasarım süreçlerinde çevrenin eşit şekilde kullanımına olanak sağlayan esnek, basit, kavranabilir, algılanabilir, olası tehlikeleri minimize eden rahat ve kolay kullanım sağlayan mekânlar üretilmelidir.

Kamusal alanların sağlam ve sağlıklı bireylere göre planlanıp tasarlanması engelli bireyler için, engelli bireyler için planlanıp tasarlanması ise sağlıklı bireyler için kullanım zorlukları ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra mevcut standartların ekonomik ve ergonomik gerekçeler ile uygulanamaması da hareket kısıtlılığı olan bireyler için engel oluşturmaktadır. Toplumdaki engelli bireylerin sağlıklı bireyler ile aynı yaşam alanlarında birlikte yaşadıkları gerçeği benimsenerek bütün yaşam alanları bu doğrultuda tasarlanmalıdır. Yaşlı, hamile, çocuk, bedensel ya da zihinsel engeli bulunan bütün bireylerin güvenli ve sağlıklı bir çevrede yaşama hakkı

bulunmaktadır. Kamusal alanlarda çevresel ve sosyal sınırlılıklar ortadan kaldırılmalı ve bütün bireylere eşit kullanım olanakları sağlanmalıdır. Bu amaçla parklardan, meydanlara, toplu taşıma araçlarından sirkülasyon güzergahlarına kadar erişilebilirliğin önemi fark edilmeli ve tasarımda duyarlılık ilkesi ile bütün kamusal ve bireysel kullanıma konu olan alan ve mekanlar her türlü erişim zorluğunun ortadan kaldıracak biçimde engelsiz olarak tasarlanmalıdır.

Evrensel/engelsiz tasarım kavramının uygulama alanlarının genişlemesi için; sorumlu meslek disiplinlerinin bu konularda duyarlı olacak biçimde eğitilmesi ve bilinçlendirilmesi, inşaat ve üretim sektörünün bilinçlendirilmesi, standardizasyona yönelik ortak kabullerin geliştirilmesi, toplumsal farkındalığın arttırılmasına yönelik farkındalık çalışmalarının yapılması gerekmektedir.

Kaynakça

Alkan Meşhur, H., & Tekin , M. (2018). Evrensel Tasarım Yaklaşımının Şehir Planlama Disiplini Bakış Açısı İle Değerlendirilmesi. Online Journal of Art and Design, 94-111.

Kaplan, H., & Öztürk, M. (2004). Engelliler, Kamu Mekanı ve Engelsiz Tasarım: Kamulsa İç Mekanlarda İrdelenmesi İçin Bir Çerçeve. Planlama, 67-74.

Şar, S. (2019). Engelsiz Tasarım. Yüksek Lisans Semineri. Ankara: Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı.

Yılmaz, N., & Diktaş, E. O. (2018). Eşitlikçi Tasarımın Kent Merkezlerindeki Kamusal Alanlara Yansımasındaki Temel Esaslar. Toplum ve Sosyal Hizmet, 132-152.

CAFER HÖYÜK PROBOSCİDEA FOSİLİNİN TAKSONOMİK İNCELEMESİ

Prof. Dr. Fadime Suata Alpaslan

Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü

Fatih Kerim Ertaş

Cumhuriyet Üniversitesi

Öz

Proboscidea (hortumlular/filler) soyu tükenmiş mamut, mastodon, gomphotheres ve yaşayan filleri içeren bir Eutherian (Plasentalı) memeli takımıdır. Proboscidea takımının tüm üyeleri iri bir gövdeye, yiyecek ve su almak için kullandıkları uzun bir hortuma sahiptir. En eski Proboscidea takımı üyeleri yaklaşık 61- 55 milyon yıl önce Paleosen döneminde Kuzey Afrika'da (*Phosphatherium*) kaydedilmiştir.

Malatya İli Karakaya barajı kurtarma kazıları kapsamında birçok kazı gerçekleştirilmiştir. Bunlar sırasıyla; Değirmen Tepe Höyük, Cafer Höyük, İmamoğlu Höyük, Köşkerbaba Höyük ve Pirot Höyük'ten oluşmaktadır. Cafer Höyük, Malatya ili kuzey doğusunda yer alan Değirmendere kıyısında bir höyüktür. Cafer Höyük kazı çalışmaları 1979-1986 yılları arasında Fransız Ulusal Bilimsel Araştırma Merkezi (CNRS) tarafından yapılmış ve Höyük'ün yaşı MÖ 8.450-7.180 ile tarihlendirilmiştir. Kazı çalışmaları sırasında gün ışığına çıkarılan Proboscidea takımına ait alt çene iskeleti ve molar dişler bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı ise; Proboscidea takımına ait diş kalıntılarını, soyu tükenmiş veya hala varlığını sürdüren fillerle karşılaştırarak cins ve tür tayinini yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Cafer Höyük, Proboscidea, Taksonomi, Beslenme.

TAXONOMIC EXAMINATION OF CAFER HÖYÜK PROBOSCIDEA FOSSIL

Abstract

Proboscidea (proboscidians/elephants) is an eutherian (placental) mammal team) with extinct mammal, Mastodon, gomphothere and living elephants. All members of the Proboscidea team have a large body, a long hose that they use to get food and water. The oldest members of the Proboscidea were recorded in North Africa (*Phosphatherium*) about 61osen55 million years ago during the Paleocene period.

Many excavations were carried out within the scope of the rescue excavations in the Karakaya Dam of Malatya. These are respectively; Değirmentepe Höyük, Cafer Höyük, İmamoğlu Höyük, Köşkerbaba Höyük and Pirot Höyük. Cafer Höyük is a mound on the coast of Değirmendere in

the north-east of Malatya. Excavations at Cafer Höyük were carried out by the French National Research Center (CNRS) between 1979-1986 and the age of the mound was dated to 8,450-7,180 BC. During the excavations, the lower jaw skeleton and molar teeth belonging to the Proboscidea team are the subject of this study. The aim of the study is to compare the tooth residues belonging to the Proboscidea team with the extinct or still existing elephants and determine the species and breed.

Key Words: Cafer Höyük, Proboscidea, Taxonomy, Food.

Giriş

Malatya İli Karakaya barajı kurtarma kazıları kapsamında gerçekleştirilen kazılar Değirmen Tepe Höyük, Cafer Höyük, İmamoğlu Höyük, Köşkerbaba Höyük ve Pirot Höyük olarak sıralanabilir. Cafer Höyük; Malatya'nın 40 km kadar kuzeydoğusunda, Değirmendere kıyısında yayvan yükselti üstünde orta büyüklükte bir höyüktür. Kazı çalışmaları, 1979-1986 yılları arasında Fransız Ulusal Bilimsel Araştırma Merkezi (CNRS) tarafından Prof, Jacques Cauvin başkanlığında yapılmıştır. Cafer Höyük'ün uyarlanmış radyoaktif yaşı MÖ 8.450-7.180 tarihlerine denk gelmektedir. En üstte toprağı kazılmış ve taş levhalarla kaplanmış ince uzun Bizans mezarları vardır. Bu mezarların altından ilk Tunç Çağına ait çanak çömlek parçaları ele geçmiş, bunların hemen altında ise çanak çömlek siz Neolitik yerleşim katına ulaşılmıştır. Yerleşim alanları çok odalı -hücre planlı ve tek odalı - dikdörtgen planlı evlerden oluşur. İlk türden evler taş ve çakıl temeller üstüne, pişmemiş standart kerpiç tuğlalardan inşa edilmiştir. Küçük buluntular olarak, doğal cam (obsidyen) ve çakmak taşından orak bıçakları, uç ve yan kazıyıcılar, kanatlı ok uçları, deliciler ve bazalt öğütme taşları ile yeşil kayadan cilalı baltalar ele geçmiştir. Mermer ve bazalttan yapılmış bilezik ve kaseler çok özenli işçiliğin örnekleridir. Çok küçük boyutlu kadın ve erkek heykelcikleri de ilginçtir. Cafer Höyükte çeşitli orak bıçakları ve öğütme taşlarına bakılarak tarım üretimine geçildiği söylenebilir. Paleozoolojik araştırmalar geyik, keçi, koyun, yabandomuzu gibi hayvanların tümünün yabanıl halde olduğunu göstermiştir. İlk ve tek evcil hayvan köpektir. Bunlar arasında Proboscidea türüne ait alt çene ve molar dişlere rastlanmıştır (Cauvin, 1982-1984),(www.malatyakulturturizm.gov.tr).

Materyal ve Metod

Malatya ili kurtarma kazıları kapsamında Cafer Höyük'ten gün ışığına çıkarılan Proboscidea takımına ait alt çene iskeleti ve molar dişler bu çalışmanın materyalini oluşturmaktadır (Resim 1). Dişler etraf kemikleriyle birlikte paleontologlar çoktan yok olmuş olan birçok kara memelisinin yaşam tarzı, çevreye uyumu hakkında önemli bilgiler verirler ve insanın da dahil olduğu bu hayvanların biyolojik değişimlerini aydınlatırlar.

Cafer Höyük arkeolojik açıdan MÖ 8.450-7.180 olarak tarihlendirilmiştir. Bundan dolayı Proboscidean örneğinin de yaşı yaklaşık 10.000 yıl öncesi olarak tahmin edilmektedir. Çalışma materyali, höyüğün yaş aralığı göz önüne alındığında eski Proboscidean türlerine ait olmadığı (nesli tükenmiş olan *Mammuthus primigenius*), hala yaşamakta olan Afrika filleri (*Loxodonta*

africana) ve Asya filleri (*Elephas maximus*) ile benzerlik gösterdiği tahmin edilerek odontolojik karşılaştırması yapılmıştır.

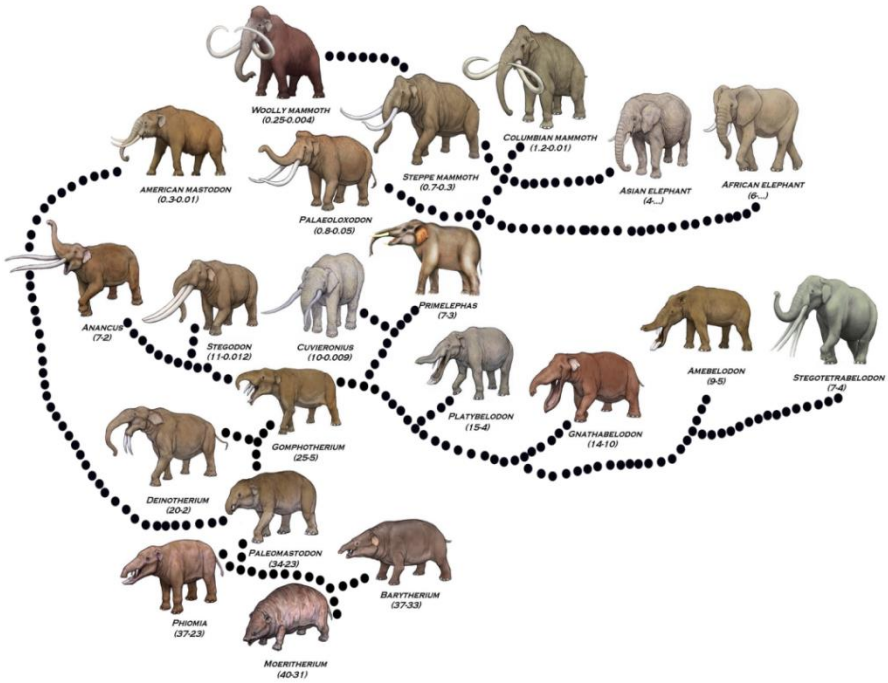
Resim 1. Cafer Höyük Proboscidean Kalıntıları.

Bulgular

Proboscidea (Hortumlular)

En eski Proboscidea takımı üyeleri yaklaşık 61- 55 milyon yıl önce Paleosen dönemde Kuzey Doğu Afrika'da görülmüştür. Bilinen en eski hortumlu *Phosphaterium* 1996 yılında Fas'ta bulunmuştur. Ancak bu tilki büyüklüğünde hayvan 55 milyon yıl önce yaşamıştır. Dış görünüşü ile kendisinden sonra gelecek hortumlulara pek benzemese de dişleri kendisinden sonra gelen akrabalarına benzerlik gösterir. Eosen dönemde Kuzey Afrika'da ortaya çıkmış olan *Moeritherium* cinsi hortumluların diğer bir erken temsilcisidir. Yaklaşık bir tapir (110 cm) büyüklüğünde olan bu hayvanın, uzun burun ve dudakları ile kafası bir domuza benzemekteydi. *Moeritherium*'un ön dişleri uzundu (Resim 2), (Augusti, 2002).

Yaklaşık 35 milyon yıl önce yaşayan tapir büyüklüğünde bir memeli olan *Moeritherium*, Proboscideanların tusk gelişiminde erken bir aşamayı temsil eden üst ve alt kesici dişlere sahiptir. Proboscidea takımında toprağı kazmak için alt çenede bir çift kürek şeklinde uzun ve geniş dişler geliştirmiştir. Birçok Proboscidea takımında (mastodon, mamut ve filler gibi) sadece üst çenede uzayan insisiv dişleri vardır. Günümüzde sadece 3 tür ile temsil edilen Proboscidea memeli grubu, Avustralya ve Antartika hariç tüm kıtalarda, soyu tükenmiş (mamut ve mastodon olarak) 160 türü kayıt altına alınmıştır (www.britannica.com/animal/proboscidean).



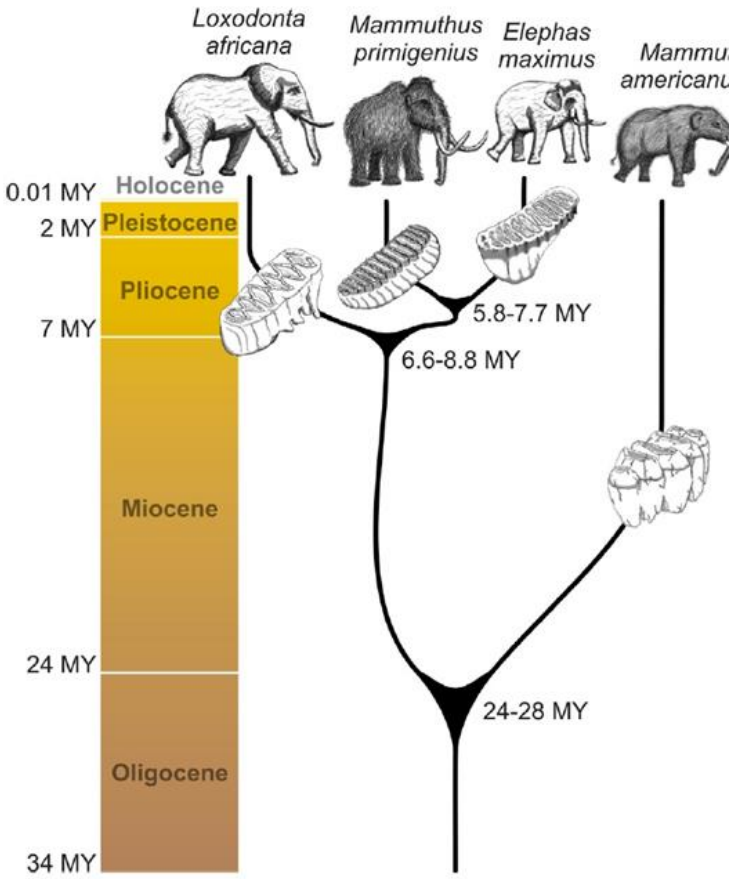
Resim 2. Proboscidean'ların Evrimsel Soy Ağacı (www.pinterest.co.uk).

Fil Ailesi içerisinde Asya filleri (*Elephas maximus*) Afrika fillerine (*Elephas loxodonta*) göre mamutlarla (*Mammuthus primigenius*) daha yakın ilişkilidir. Son yıllarda yapılan moleküler çalışmalara göre; Afrika filleri, Asya fil ve mamut soy hattından 4.2 milyon ila 9 milyon yıl önce ayrılmıştır (Brandt ve diğ., 2012). İlerleyen dönemlerde de Asya filleri mamutlardan ayrılmıştır.

Fil, mastodon ve mamutların hepsinde üst kesici dişler mevcuttu (Deraniyagala, 1981).

Proboscidean'larda Diş Gelişimi ve Tusklar

Proboscidea takımı diğer memeli gruplarına göre çok farklı diş yapılarına sahiptirler. Uzayan insisiv dişleri (ön kesiciler) ve molar dişleri geriden öne doğru ilerleyerek plaklar halinde büyür ve düşen, işlevini yitiren dişin yerini yenisi alır (Shoshani ve Eisenberg, 1982), (Rohland ve diğ., 2007; Resim 3).

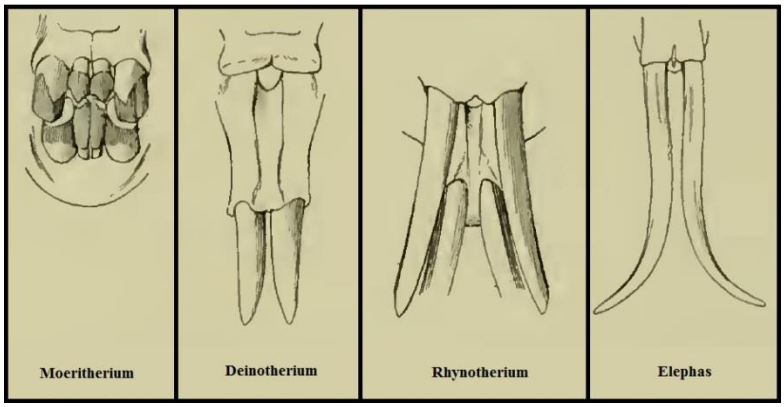


Resim 3. Proboscidea Takımına Ait Türlerin Diş Şekilleri (https://journals.plos.org)

Elephantlar*: Loxodonta*, *Elephas*; Mamutlar: *Mammuthus*
Yarım çenedeki diş formülleri: I1/0, C 0/0, P 3/3, M 3/3.

Proboscideanlar, evriminin başında çenelerde dişleri azdı. Caninler (C) kayboldu, incisivler (I) ve premolerler (P) gelişmiş formlarda sayıca azaldı. Bütün Proboscideanlarda yalnızca üç molar (M) ve üç süt moların gelişimi değişmedi. Diş formülü Anthracobun'lerdeki (Eosen G. Asya) I 3/3, C 1/1, P 4/4, M 3/3 den Moeritherium (Geç Eosen-Erken Oligosen Afrika) ve Numidotherium 'daki (Orta Eosen Afrika) I 3/2, C 1/0, P 3/3 ve M3/3 den yaşayan fillerdeki I 1/0, C 0/0, (DP 3/3), PP 0/0, M 3/3) e kadar değişiklik gösterir. Temelde yanak dişleri brachyodont 'tur yalnızca elephantlarda hipsodont olmuştur.

Tusklar caninler değil genişlemiş 2. incisivlerdir. Neojen elephantoidlerinin önemli bir kısmı bir çift üst ve alt incisive sahipti ve bunlara tetrabelodon (dört-tusklı) denir. Gelişmiş taksonlarda alt tusklar küçülmüş ve elephantlarda yok olmuştur. Tusklar köksüzdür ve yaşam boyu büyür. Küçük süt tusklarının yerini hemen sürel ikinci incisivler alır (Resim 4).



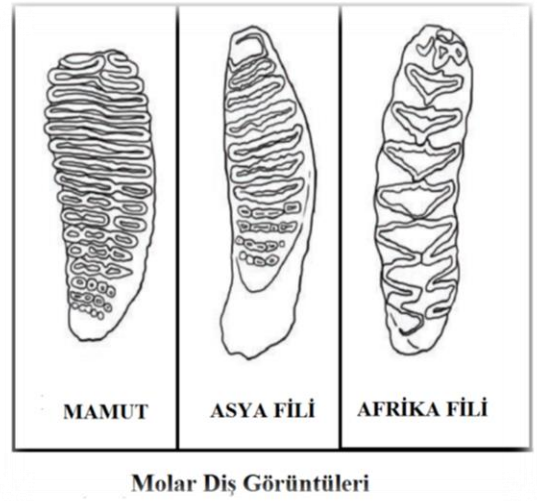
Resim 4. Proboscideanlarda Tuskların Gelişimi (Osborn, 1936).

İlk Proboscideanlarda birçok memelide olduğu gibi bütün sürel dişler aynı anda fonksiyon yapıyordu. Değişimleri sırasında yanak dişleri çenelerine göre büyüdü. Dolayısıyla çeneler bütün dişleri aynı anda barındıramadı. Sonuç olarak Proboscideanlar belirli bir diş değişim şekli geliştirdi- "horizontal değişim". Eğer varsa premolerler süt dişlerinin yerini vertikal olarak alırlar, molerler birbirlerinin yerini horizontal ilerleme yoluyla alırlar. Kullanımları sırasında dişler öne ilerler. Tamamen aşındıklarında düşmeye zorlanırlar. Bu arada geride yeni ve daha büyük dişler gelişmektedir ve bunlar yavaşça öne ilerlerler.

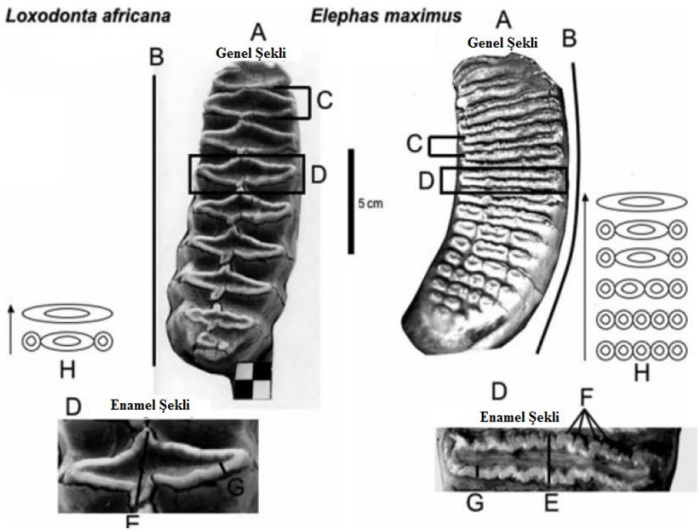
Filler, manateeler ve kangurular gibi bazı memelilerde dişin yerine konma sistemi biraz değişiktir. Bu hayvanlar bütünüyle bitkiyle beslenirler ve bu diyet dişlerdeki aşınmayı hızlandırır. Fillerde molerler uzun bir zaman süresi içinde ardışıklı olarak çıkar. Yanak dişlerinin alveolleri bir oluğa dönüşmüştür ve dişin yerine konması yalnızca diş dizisinin arka bitiminde olur. Öndeki diş aşındıkça arkadan yeni diş gelişir ve bütün dizi öne hareket eder. En yeni molerler çenelerin gerisinde çıkar ve onlar yavaşça görünürken daha eski ve aşınmış molerleri diş sırasının önüne iter. Öne ilerleyen molerler ardışıklı olarak tamamen aşınır fakat aşınan bu molar dişin yerine arkadan yenisi konulur. Her bir yarı çenede toplam altı diş vardır, fakat yalnızca bir ya da iki dişin bir kısmı aynı anda fonksiyoneldir.

Fil dişleri büyük tusklar ve oldukça lophodont yanak dişleriyle karakterizedir. İlk çıktıklarında tepelerinde mine şapkası vardır fakat bu hemen aşınır. Filin yaşamı boyunca herbir çeyrek çenede yanak dişleri oluşur ve birbiri ardınca çıkar. Teknik olarak bunlar ikiden üçe kadar olan premolarlar ve birden üçe molarlardır fakat sıkça birden altıya 'molarlar' olarak adlandırılırlar. Bunlar alt çene geriye ve öne hareket ettikçe çok etkin bir değirmen gibi fil tarafından yenen geniş çeşitlilikteki bitki materyalini birbirlerine karşı keser. Serideki farklı dişler levhaların sayısıyla belirlenir. Oklusal yüzeyde kesitleri çıkan levhaların formu cinsleri belirlemede kullanılır. Hindistan fili (ve tükenmiş akrabaları) *Elephas* ve mammothlar oldukça parelel kenarlı levhalara sahiptir, mammothlarda bu levhalar daha sıkışıktır. Elephaslarda levhaların mine kaplamaları ince bir şekilde buruşuktur. Afrikalı fil *Loxodonta* levhaları occlusal (çiğneme yüzeyi) yüzeyde baklava şeklindedir.

Yaşayan Proboscidean türleri; Afrika savana fili (*Loxodonta africana*), Afrika orman filleri (*Loxodonta cyclotis*) ve Asya filleridir (*Elephas maximus*) (Resim 5 ve 6). Proboscideanlar Senozoyik 'in büyük bir bölümünde önemli yaygın bir gruptu ve Pleistosen sonuna kadar Kuzey ve Güney Amerika'da, tüm Avrasya'da ve Afrika'da yaygındılar. Erken Miyosen sonuna kadar sadece Afrika'ya sınırlıydılar.



Resim 5. Mamut, Asya - Afrika Fillerine Ait Molar Dişlerin Çiğneme Yüzeyi Görüntüsü (Barnes, 2016).



Resim 6. *Loxodonta africana* ve *Elephas maximus* Molar Diş Şekilleri (Todd, 2010).

Asya filleri ile soyu tükenmiş olan mamutların molar diş yapıları birbirleri ile n benzerlik gösterir. Afrika fillerinde (*Loxodonta africana*) tusk geşimi hem erkek hemde dişilerde gözlenir. Erkek afrika fillerinin tuskları daha uzundur. Ağaçları devirme, ağaç kabuklarını soyma, toprağı karıştırma gibi işlevlerde kullanırlar. Molar dişleri asya fillerinden faklılık sunar, çiğneme yüzeyleri Asya fillerinin molarlarına göre daha açık ve geniş çukurlara sahiptir. Asya fillerinde ise (*Elephas maximus*) tusklar sadece erkeklerde gelişmiştir. Dişilerde tusk hiç bulunmaz ya da oldukça kısadır (Cavendish, 2010).

Filler hayatları boyunca toplam 4 defa diş değiştirirler. Dişler her değişimde daha büyük ve daha ağır olurlar. Son değişimde dişler ortalama 40 cm uzunluğunda ve ortalama 5 kg ağırlığındadır. Diş değişimi fillerin yaşam sürelerini doğrudan etkilemektedirler. Diş değiştirme sayısının tamamlanması ile fil hayatını kaybetmektedir. Fillerin yaşam süreleride dişlerin değişimi süresi ve yıpranmalarına bağlıdır (Eltringham, 1982).

Sistematik Tanımlama: Malatya ili Cafer Höyük kazı çalışmaları sırasında ortaya çıkarılan Proboscidea takımına ait alt çene iskeleti ve molar dişler bu çalışma kapsamında ayrıntılı olarak odontolojik çalışması yapılmış ve aynı dönemde yaşayan diğer Proboscidean cins ve türleri ile karşılaştırılmıştır.

Takım: Proboscidea

Aile: Elephantidae Gray, 1821

Cins: *Elephas* Linnaeus, 1758

Tür: *Elephas* maximus Linnaeus, 1758

Lokalite: Cafer Höyük

Cafer Höyük Proboscidean örneği (Resim 7-9), Afrika savan fili (*Loxodonta africana*) ve Asya fili (*Elephas maximus*) ile odontolojik açıdan karşılaştırıldığında; molar dişin taç yüksekliği, çiğneme yüzeyindeki tüberküllerin özellikleri ve dişin boyutsal büyüklüğü bakımından *Elephas maximus* türü ile büyük bir benzerlik gösterdiği görülmüştür.

Resim 7. Cafer Höyük *Elephas maximus* Türünün Alt Çenedeki Sağ Molar Dişin Occlusal Yüzeyden Görünümü.

Resim 8. Cafer Höyük *Elephas maximus* Türünün Alt Çenedeki Molar Dişlerin Anterior Yönden (Önden) Görünümü.

Resim 9. Cafer Höyük *Elephas maximus* türünün Labial Yönden (Yanak Tarafı) Görünümü.

Sonuç

Malatya ili Karakaya Barajı Kurtarma Kazıları kapsamında 1979 yılında Cafer Höyükte bulunan Proboscidean kalıntıları MÖ 8.450-7.180 yıl öncesi ile tarihlendirilmektedir. Cafer Höyük Proboscidean örneği üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, bu örneğin Asya fili (*Elephas maximus*) türü ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Sonuç olarak bu çalışma kapsamında ve yukarıdaki veriler ışığında Anadolu'da günümüzden yaklaşık 10.000 yıl önce Asya fillerinin (*Elephas maximus*) var olduğu ve yaşadığı anlaşılmaktadır.

Kaynakça

Augusti, J. (2002). Mammoths, Sabertooths and Hominids 65 Million Years of Mammalian Evolution in Europe. Columbia University Press, 0-231.

Barnes, B. (2016). Fossils İn Nort Dakota. Nort Dakota Geological Survey, C(23), 1-4.

Brandt, AL., Ishida Y., Georgiadis NJ., Roca AL. (2012). Forest elephant mitochondrial genomes reveal that elephantid diversification in Africa tracked climate transitions. Molecular Ecology, (21), 1175–1189.

BRİTANNİCA. (2019). Proboscidea. https://www.britannica.com/animal/proboscidean (ET:26.02.2019).

Cauvin, J. (1982-1984). Ankara, 1984 ve Caferhöyük1982 Kazısı Raporu, V. Kazı Sonuçları Raporu.

Cavendish, M. (2010). Mammal Anatomy. Malaysia. Printed in Malaysia.

Deraniyagala, P., Pieris, E. (1981). Proboscidea, in the Encyclopaedia Britannica, Chicago. Britiannica, 15th ed.

Eltringham, SK. (1982). Elephants, Blandford Press. Pooule UK.

JOURNALS. (2019). https://journals.plos.org/plosbiology/article/figure?id=10.1371/journal.pbio.0050207.g005 (ET:09.05.2019).

MALATYA. (2019). Malatya Tarihi. http://www.malatyakulturturizm.gov.tr/TR-58263/tarihce.html (ET:25.02.2019).

Osborn, HF. (1936). Proboscidae, New York. The American Museum Press.

PİNTEREST. (2017). Proboscidea evolutions. https://www.pinterest.co.uk/pin/730990583241584054/?lp=true (ET:01.03.2019).

Rohland, N., Malaspinas, AS., Pollock, JL., Slatkin, M., Matheus, P., Hofreiter, M.((2007). Proboscidean Mitogenomics: Chronology and Mode of Elephant Evolution Using Mastodon as Outgroup. New Zealand. Plos Biology, (5)1663-1671.

Shoshani, J., Eisenberg. JF. (1982). Elephas maximu. Mammalian Species, C(1), 182.

Todd, NE. (2010). Qualitative Comparison of the Cranio-Dental Osteology of the Extant Elephants, Elephas Maximus (Asian Elephant) and Loxodonta africana (African Elephant), New York, C(293), 62-73.

KEMİRGENLERİN ODONTOLOJİK ÖZELLİKLERİ

Prof. Dr. Fadime SUATA ALPASLAN

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü

Öz

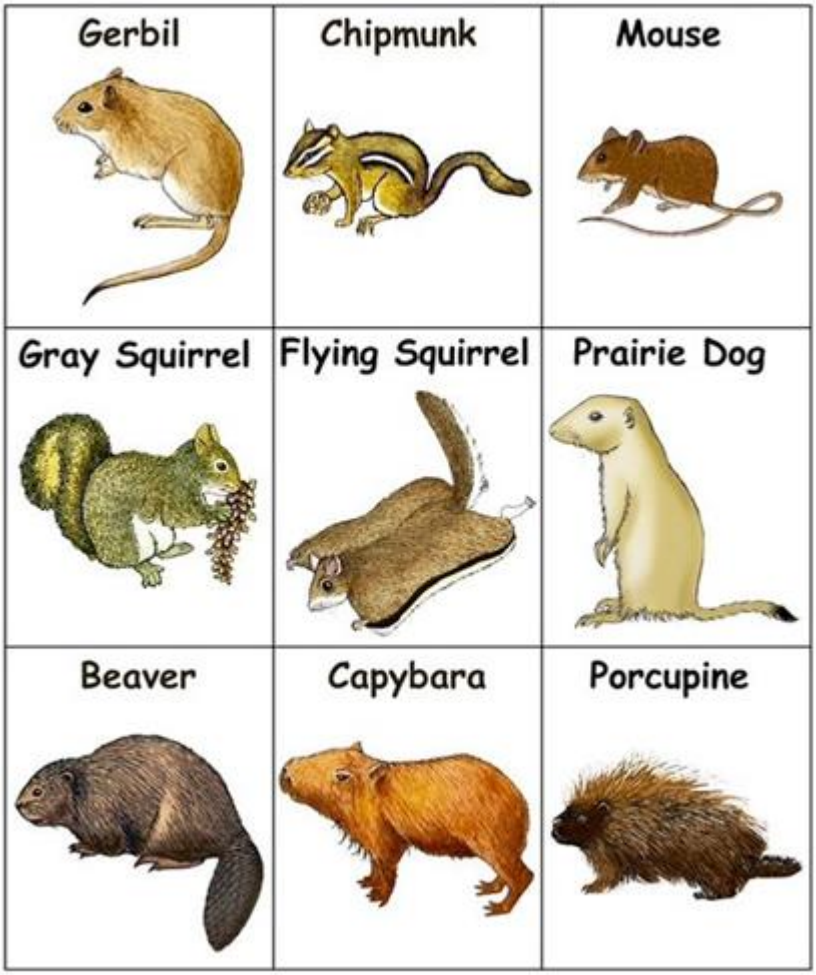
Kemirgenlik konusunda uzmanlaşmış ve yüksek üreme oranına sahip küçük kara memeleri kemirgen olarak tanımlanabilir. Tüm kemirici memeliler uzun ve devamlı büyüyen kesici dişlere (incisivler) sahiptir. Eğer sürekli kemirip dişlerini aşındırmazlarsa çenelerini kapatamaz ölürler.

Günümüzde yaşayan kemiriciler 35 aile, 330 cins ve yaklaşık 1600 tür olarak sınıflandırılır. Fosiller hesaba katıldığında bir düzine aile daha eklenir ve cinsler iki katına çıkar. Kemirgenler, Antartika hariç bütün kıtalarda yaşam alanları bulmuşlardır. Soğuk tundralardan tropikal ormanlara, Alp yüksekliklerinden geniş çöllere kadar çok geniş bir habitat yelpazesine sahiptirler. Çoğu küçük karasal canlılar olup genellikle koşuşan, ürkek, tırnaklı, dört ayak üzerinde yürüyen (quadripedal), uzun kuyruklu ve uzun bıyıklıdırlar. Birkaçı su ortamını (aquatic) işgal ederler. Denizel formları yoktur. Çoğu ağaçlar üzerinde (arboreal) yaşarlar. Çalışmanın amacını; fosilleşme şansı yüksek olan kemirgen dişlerinin odontolojik özelliklerinin ortaya konulması ve birçok farklı ortam ve iklim kuşağında yaşayan kemirgenlerin, bölgeler hatta kıtalar arasındaki korelasyon ve habitat yorumlarında kullanılabileceğinin gösterilmesidir.

Anahtar Kelimeler: Kemirgenler, Taksonomi, Odontoloji.

Giriş

Kemirgenlik konusunda uzmanlaşmış, yüksek üreme kapasitesine sahip, çeşitleri fazla olan küçük kara memeleri kemirgenler veya kemiriciler olarak adlandırılır (Şekil 1).



Şekil 1. Kemirgen Örnekleri.

http://superpatra.com/pest-library/rodents/#!

Toplam 32 kemirgen ailesinin 12'sinde sadece bir cins bulunurken Muridae ve Cricetidae ailelerinde ise 10'dan fazla cins yer alır. Günümüz kemirgenler takımı 35 aile, 330 - 400 arası cins ve 1800 - 2300 arası tür arasında sınıflanır (Hartenberger, 1985). Fosiller hesaba katıldığında bir düzine aile daha katılır, cinslerde iki katına çıkar. Bunlar bütün hayvanların neredeyse yarısı kadardır (%40). Kemiriciler Antarktika hariç bütün kıtalara ulaşmış ve en küçük adalara kadar koloniler halinde, bazen de insanların yardımı ile yayılmışlardır. Çöllerde, dağlarda, ağaçlarda, su ortamlarında, nehirlerde ve şehirlerde insanların arasında da olmak üzere yeryüzünün birçok yerinde geniş bir habitat yelpazesine sahiptirler. *Hydrochoerus* ve *Castor* gibi büyük boyutlu olanlar hariç, kemirgenler boyut olak genellikle küçüktürler ve boyutları 80 ile 350 mm. arasındadır. Çoğu karasal habitatta olup; küçük, genellikle koşuşan, ürkek, tırnaklı 4 ayak üzerinde yürüyen (*quadripedal*), uzun kuyruklu ve uzun bıyıklıdırlar. Birkaçı sucu, su ortamı (*aquatic*) habitatları işgal ederler (örneğin; kunduz). Denizel formlar yoktur. Çoğu ağaçlar üzerinde yaşarlar (*arboreal*), ağaççıldırlar (örneğin; ağaç sincapları), (Şekil 2). Birkaç tanesi

süzülendir (*glider*), fakat hiçbiri kuş gibi uçamazlar. Birçok tür çok iyi koşucudur. Toynağa benzer tırnakları vardır. *Bipedal* sıçrayan formlar ise çöllerde yaygındır. Harman faresi ise en küçük formlardır (ağırlığı 5 gr'dır). Yaşayan en büyük kemirici 50 kg ağırlığında Güney Amerika'daki *Capybara*'dır. Bazı fosil formlar ise çok daha büyüktü, kunduz veya gergedan boya ulaşmışlardı.

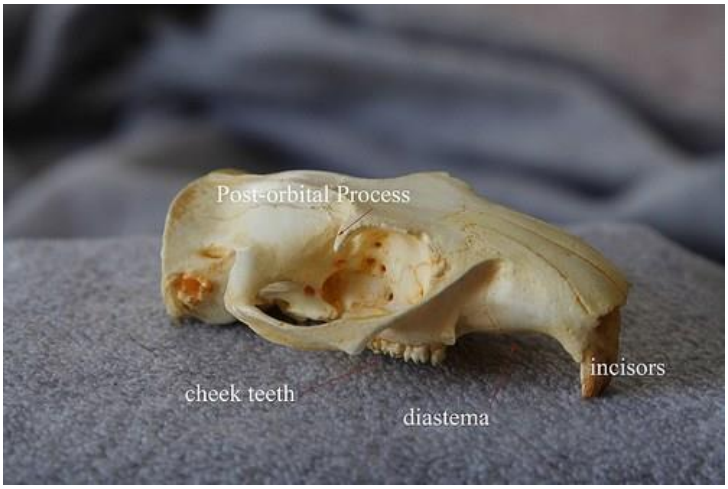
Şekil 2. Ağaç Sincapları (Arboreal Kemirgenler).

https://slideplayer.com/slide/8569622/

Takım Rodentia

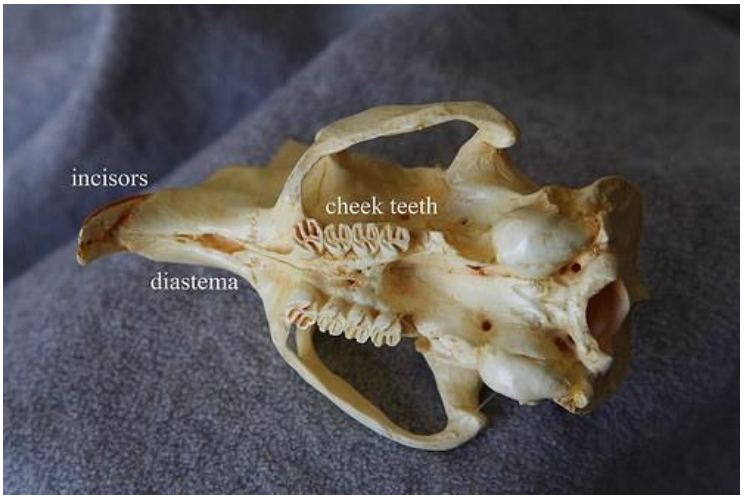
Evrimleri sırasında rodentlerin kafa (*postcraneial*) iskeletleri önemli bir değişim geçirmemişse de, dişleri ilkel durumdan büyük ölçüde değişmiştir ve bu değişmenin hepsi kemirme ile ilgilidir. Bütün rodentlerin alt ve üst çenede birer çift kesici dişleri (incisive) vardır. Bunlar kıvrıktır (alttakine göre üst daha kıvrıktır). Devamlı büyürler öyle ki aşınma gerçekleştikçe yerini yenisi alır. Kesicilerin kesiti üçgen görünümlüdür ve sert mine tabakası kesicinin sadece ön yüzünü kaplar. Yani gerideki bölge daha hızlı aşınır ve böylelikle keskin kenar gelişir. Kesici dişlerin arkasında *diastemia* adı verilen bir boşluk vardır. Çenelerin arkası genelde her bir çenede 3-4 tane olmak üzere öğütücü diş dizisi (molarlar/yanak dişleri) ile kaplıdır (Şekil 3). Kemirgenlerde beslenme türüne göre çok çeşitli diş dizisi gelişmiştir. Örneğin sincap gibi bazı türlerde dişler çok küspitlidir (Şekil 4). Kemiricilerin diyetleri çeşitlidir. Hepsi yumuşak soğanlardan, yumru

köklere, yumuşak meyvelerden, fındık, ceviz, tohum ve kabuklara kadar bitki malzemesi yerler. Çoğu böcek, küçük omurgalı ve leş yerler. Daha omnivor kemiriciler ayrık tüberküllü (çiğneme yüzeyinde gelişen yapılar) ve brachyodont (alçak taçlı) molarlı olma eğilimindedirler. Yanak dişler loflu ve iç kıvrımlıdır (Hartenberger, 1985; Prakash, 1975).



Şekil 3. Kemirgenlerde (**Sciuridae**) Dişlerin Karakteristik Düzenlenmesi.

https://winterwoman.net/2009/02/07/rodents-and-squirrels/



Şekil 4. **Sciuridae** (Sincap) Molar Dişlerinde Küspitli Yapı.

https://winterwoman.net/2009/02/07/rodents-and-squirrels/

Kemirmeyle ilgili olan yiyeceği öğütmek önemli diş dizisi ve çene kaslarına sahip olmakla mümkündür. Rodent çenesinin kapanmasında alt çeneyi (mandibula) yukarı ve ileri hareket ettiren masseter kası (çiğneme kası) genişlemiştir. Kas altta dişlerin gerisinde çenenin derin kemik

çıkıntısına tutunur. En ilkel kemiricilerde bu kemik levha kesici (incisive) dişler gibi aynı dikey planda uzanır. Bu duruma *Sciuragnath* (sincap çenesi) formu denir. Daha sonra gelişmiş rodentler de kemik levha dışa doğru sapmıştır, buda *Hystricagnath* (kirpi çenesi) form olarak bilinir. Bu sapma *pterygoid* kasının uzamasınına neden olmuştur ki bu büyük olasılıkla *propalinal* (çenenin ön-arka yöne hareketi) çiğneme ile ilgilidir. Bilinen bütün kemiriciler fosil olsun yaşayan olsun bu iki durumdan birini gösterirler.

Bütün kemiriciler her bir çenenin her bir yarısında üçten beşe kadar olabilen yanak dişlerinden geniş bir diastem ayrılmış tek kesicili benzer bir dental düzene sahiptirler. Köpek dişleri (canin) yoktur (Şekil 5). Üst dudağın özel kıvrımları diasteme uyarak kesiciler kemirme için kullanıldığında ağızın kalan kısmını korur. Bu kemirici diş yapısının en önemli fonksiyonlarından biridir. Kesiciler daima büyür ve yalnızca buccal yüzeyde (dişin yanağa bakan kısmı) mine ile kaplıdır. Devamlı kullanım ve beraber bilenme bu dişlerin çenede belirli bir yükseklikte tutulmasını sağlar. Kemirmede asıl işin çoğu alt kesicilerle (incisivlerle) yapılır. Üst kesicilerle (incisiveler) kafayı sağlam tutmak için kemirilen nesneye preslenir. Bu kolaylıkla belirlenebilen bir işaret çifti bırakır. Alt çene öne ve arkaya hareket eder sivri, keski şeklinde alt kesicilerle de (incisivler) nesneyi oyar. Ortaya çıkan çift oluk rodent kemirmesi için karakteristik işaretlerdir. Kemirici yanak dişleri genelde bucco-lingual (dişin çiğneme yüzeyinin, yanak-dil arasına bakan yüzeyi) olarak düzenlenmiş tüberküller, sırtlar ve loflara sahiptir, böylelikle çene geriye ve öne hareket ettiğinde mine sırtları birbirlerine karşı keserler. Çene eklemi ve kasları bu öne geriye hareket için özel olarak düzenlenmiştir (Hartenberger, 1985).

Şekil 5. Kemirgen Kafatasında Kesici Dişlerin, Diastemin ve Yanak Dişlerin Görünümü.

https://www.utep.edu/leb/pleistnm/taxaMamm/rodentia.htm

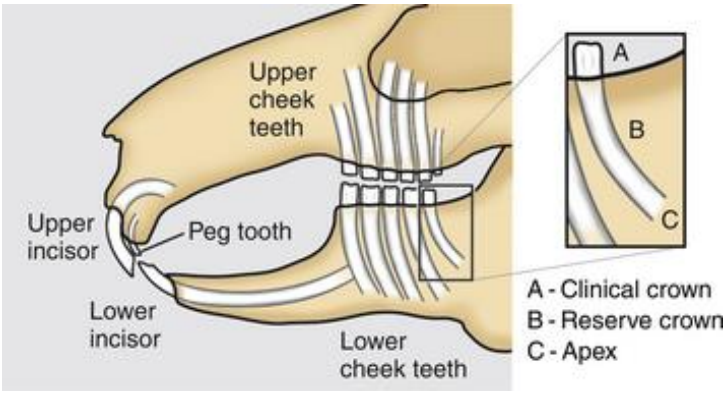
Takım Lagomorpha (Tavşangiller)

Bu küçük memeli grubu rodent dişleri bakımından çok az değişkenlik gösterir. Kemiriciler gibi lagomorphların da caninleri yoktur ve yanak dişleri devamlı büyüyen incisivlerden geniş bir diastemle ayrılır. Bir tavşanın tüm ağızda toplam 28 dişi vardır (I 2 / 1, C 0 / 0, PM 3 / 2, M 3 / 3). Tavşan *dişi; kesici dişler* ve *yanak dişler* (premolar ve molar dişleri) olarak iki gruba ayırılır.

Kemiricilere benzemez olarak küçük ikinci bir üst incisiv çifti büyük birinci incisiv çifti arkasında sokuludur ve bütün incisiv dişler tümüyle mine ile kaplıdır (Şekil 6). Premolar ve molarlar daima büyür, prizmatiktirler ve derin bir iç kıvrımla iki elemana bölünmüşlerdir (Şekil 7). Lagomorpha takımı Ochotonidae ve Leporidae olmak üzere iki aileye sahiptir (Şekil 8, 9). Bütün lagomorpha takımı üyeleri herbivordur, ot ve sürgünle beslenirler. Sindirim proseslerinin bir özel niteliği coprophagy'dir, dışkılarını tekrar yerler (Gidley, 1912 ve Wood, 1957).

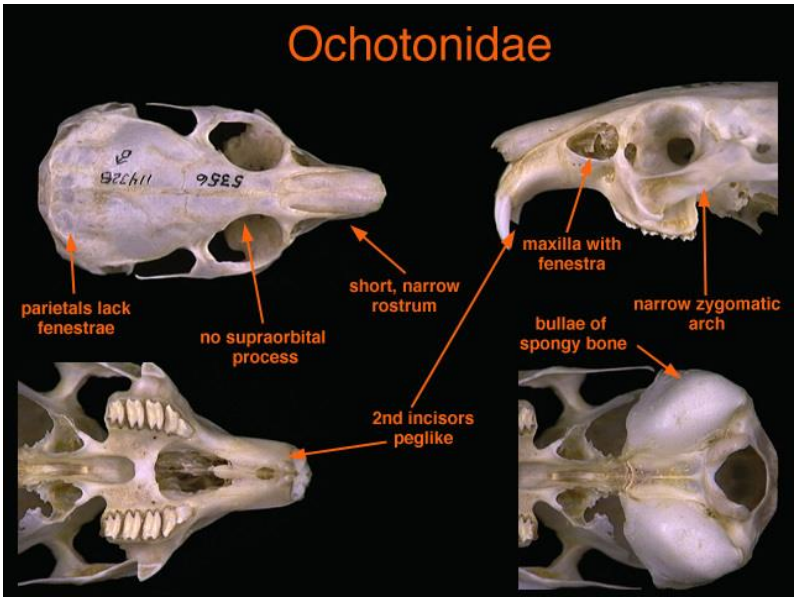
Şekil 6. Lagomorphlarda Kesici Dişlerin Görünümü.

https://animaldiversity.org/collections/contributors/anatomical_images/incisors_jpeg/sylvilagus.jpg



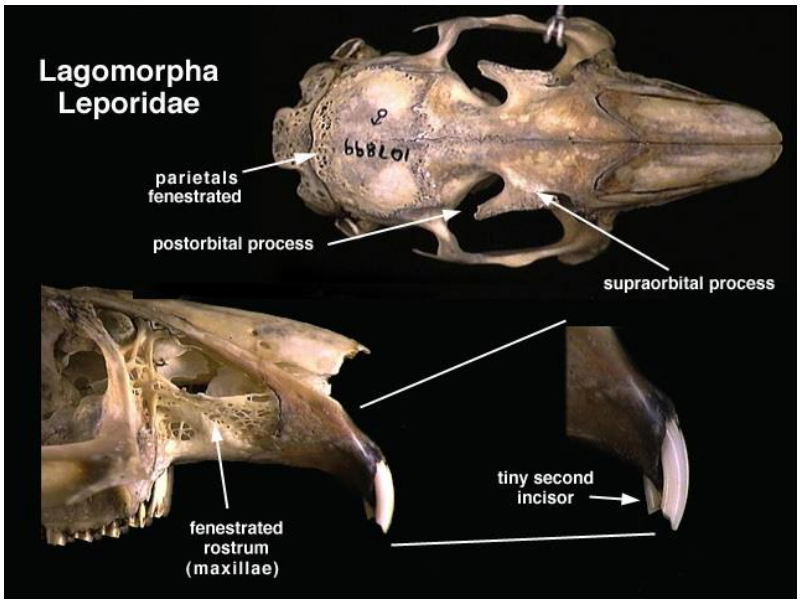
Şekil 7. Üst - Alt Çene Dişlerini ve Yanak Dişlerini (Molarlar) Gösteren Bir Tavşan Kafatasının Şematik Enine Kesiti.

https://veteriankey.com/basic-anatomy-physiology-and-husbandry-2/



Şekil 8. Ochotonidae Kafatası ve Dişlerinin Karakteristik Yapısı.

https://animaldiversity.org/collections/contributors/anatomical_images/family_pages/lagomorpha/ochotonidae.jpg



Şekil 9. Leporidae Kafatası ve Dişlerinin Karakteristik Yapısı.

https://animaldiversity.org/collections/contributors/anatomical_images/family_pages/lagomorpha/leporidae.jpg

Sonuç olarak, küçük boyları ve narin yapılarına rağmen küçük kemirgenler, birçok farklı ortamlarda ve iklim kuşaklarında yaşamayı başarmışlardır. Fosil kemirgenlerin fauna tipleri ve habitat arasındaki ilişkileri iyi bilindiğinden dolayı, bu kemirgenler son yıllarda paleoekolojik yorumlarda kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle fosil kemiriciler üzerine yapılan araştırmalar karasal Senozoik (son 65 milyon yıl) dönemin biyokronolojik çalışmalarına son derece önemli katkılar sağlamaktadır (Ünay, 1999).

Kaynakça

Gidley, J. W. (1912). The lagomorphs as an independent order. Science 36: 285–286.
Hartenberger, J. L. (1985). The Order Rodentia: Mojor Question On Their Evulutıonary Orıgın, Raelatıonshıps and Supraffamılıal Systematics, Evulationary Relationships amang Rodents. An Multidisciplinary Analysis, 1-33.

Prakash, L. (1975). Population ecology of rodents in the Thar desert, India. In: Rodents in Desert Environments (Eds. I. Prakash and P.K. Ghosh), Dr. W. Junk Publishers, The Hague, 1975a, 75-116.

Ünay, E. (1999). Mavi gezegen popüler yerbilim dergisi. Sayı.1. 86-90.
Wood, A. E. 1957. What, if anything, is a rabbit? Evolution 11: 417-427.
SUPERPATRA. (2016). http://superpatra.com/pest-library/rodents/#! (ET: 05.05.2019).
SLİDEPLAYER. (2016). https://slideplayer.com/slide/8569622/ (ET: 06.05.2019).

WİNTERWOMAN. (2009). https://winterwoman.net/2009/02/07/rodents-and-squirrels/ (ET: 06.05.2019).

WİNTERWOMAN. (2009). https://winterwoman.net/2009/02/07/rodents-and-squirrels/ (ET: 06.05.2019).

UTEP. (2008). https://www.utep.edu/leb/pleistnm/taxaMamm/rodentia.htm (ET: 06.05.2019).

ANİMALDİVERSİTY. (2014). https://animaldiversity.org/collections/contributors/anatomical_images/incisors_jpeg/sylvilagusjpg (ET: 06.05.2019).

VETERİANKEY. (2016). https://veteriankey.com/basic-anatomy-physiology-and-husbandry-2/ (ET: 06.05.2019).

ANİMALDİVERSİTY. (2014). https://animaldiversity.org/collections/contributors/anatomical_images/family_pages/lagomorpha/ochotonidae.jpg (E.T: 06.05.2019).

ANİMALDİVERSİTY. (2014). https://animaldiversity.org/collections/contributors/anatomical_images/family_pages/lagomorpha/leporidae.jpg (ET: 06.05.2019).

TABİAT TARİHİ MÜZELERİNİN ÖZELLİKLERİ

Prof. Dr. Fadime Suata Alpaslan

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Ünsal Karbuz

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Öz

Tabiat tarihi müzeleri tarih, bilim ve bilimin kesiştiği eşsiz mekânlardır. Müzenin temelini, bilim adamları tarafından keşfedilen en eski kayaçlardan yeni türlere kadar dünyanın en kapsamlı ve değerli doğal ve kültürel tarihi koleksiyonları oluşturur. Tabiat tarihi müzelerinde geçmiş dönemlerde yaşamış canlı kalıntıları (fosiller), bitkiler ve hayvanlar gibi eşsiz doğal tarihin unsurları sergilenir.

Müzeler, insanlığın ve çevresinin maddi ve manevi mirasını araştıran, koruyan, ileten ve sergileyen, halka açık, topluma ve kalkınmasına hizmet eden, kar amacı gütmeyen ve eğitim odaklı kurulan daimi kurumlardır. Diğer bir ifadeyle etkin bir eğitim ve öğretim alanıdır. Bir tabiat tarihi müzesi her yaştan ziyaretçilerin ilgisini çekme özelliğine sahiptir. Müzede düzenlenen çeşitli etkinliklerle ziyaretçilere doğa ile ilgili her türlü materyal tanıtılır. Bir parçası oldukları doğayı küçük yaştan itibaren öğrencilere anlatmak ve yaşadıkları ülkenin tabiat tarihini ve biyolojik zenginliklerini tanımalarını sağlamak tabiat tarihi müzelerinin temel hedeflerinden biridir. Tabiat tarihi müzeleri toplumsal açıdan sağlıklı bir çevre bilinci de kazandırır.

Anahtar Kelimeler: Tabiat Tarihi Müzesi, Müze ve Eğitim, Müze ve Toplum.

Giriş

1. Tabiat Tarihi Müzelerinin İşlevleri

Tabiat tarihi müzeleri genel anlamda; dünyanın ilk oluşumundan günümüze kadar geçirmiş olduğu evreleri, dünya üzerinde ilk ortaya çıkmış en ilkel canlılardan günümüzdeki en gelişmiş canlılara kadar olan fauna ve flora çeşitliliğini tarihsel, mekânsal, kanıtsal ve bilimsel olarak sunan ve sergileyen kurumlar olarak tanımlanabilir. Kurumsal yönden geniş halk kitlelerine hitap eden bu müzeler çevre için somut delilleri de korumakla yükümlüdürler.

Tabiat tarihi müzeleri insanın içinde yaşadığı çevrenin doğal ve kültürel tarihi mirasına ait belgeleri bünyesinde barındırırken bu çevreye ait belgelerin yorumlanmasında da yardımcı olur. Tabiat tarihi müzesi bünyesinde doğal ortama ait kayaçlar, madenler, fosiller, çeşitli fauna ve floralar kronolojik bir sırayla sergilenir. Tabiat tarihi müzeleri doğal çevre ile ilgili koleksiyonları kuş, memeli, böcek, bitki, kaya, mineral ve fosil örneklerini içerebilir. Tabiat tarihi müzeleri dünyada ve ülkemizde en etkili eğitim ve öğretim merkezleri arasında yer alır. Eğitim, bilim ve kültürel alanda, her yaş grubu insanın ilgisini çekme özelliğine sahip kuruluşlardır. Müze bünyesinde yer alan doğa ile ilgili materyaller, çeşitli etkinliklerle halka

tanıtılırken toplumun yaşadığı çevreye karşı duyarlılığının artması da hedeflenir. Diğer bir ifadeyle, bireylerde tarihi kültürel değerlere sahip çıkma bilinci kazandırılır.

Tabiat tarihi müzelerinin tarihsel geçmişi XV. yüzyıla dayanır. İlk tabiat tarihi müzesi İsviçre de kurulmuştur. XIX. yüzyıldan itibaren tabiat tarihi müzelerine Avrupa ve Kuzey Amerika başta olmak üzere dünyanın birçok yerleşim alanlarında rastlanmaktadır.

Ülkemizde tabiat tarihi müzesi ilk olarak, 20. yüzyılda Maden Tetkik Arama Genel Müdürlüğü tarafından Ankara'da açılmıştır. Müzede ülkemize ait jeolojik ve paleontolojik koleksiyonların yanında Türkiye fauna ve florasını içeren örnekler sergilenmektedir. Daha sonraki yıllarda ise sırasıyla; Ege Üniversitesi Fen Fakültesi (1967), İstanbul Teknik Üniversitesi ve Erzincan Üniversitesi bünyesinde (2006) bu kapsamda müzeler kurulmuştur.

2. Tabiat (Doğa) Tarihi Müze Örnekleri

2.1. Dünyadan Tabiat (Doğa) Tarihi Müze Örnekleri

2.1.1. Cleveland Doğa Tarihi Müzesi

1830'larda, Cleveland'ın ilk doğal tarih koleksiyonları Kamu Meydanı'ndaki küçük bir ahşap binada toplandı. İki odası hayvan örnekleriyle doluydu ve ona "Ark" takma adı verildi. Ark'ı sıkça kullanan bilim adamlarının doğa bilimlerine ilgisi vardı. Cleveland Tabiat Tarihi Müzesi, 1920 yılında bu bilim adamları tarafından kuruldu. Bugün, Müze, türünün en iyi kurumları arasında Kuzey Amerika'da kabul edilmektedir.
Müzede 4 milyondan fazla örnek sergilenmektedir. Sergiler arasında dinozor iskeletleri, doğal değerli taşlar ve fosiller ve Ohio kuşları, bitki yaşamı, böcekler ve arkeoloji üzerine büyük bir bölüm yer almaktadır (Resim 1, 2).

Resim 1. Cleveland Doğa Tarihi Müzesinin Genel Görünümü.
(https://www.wksu.org/post/cleveland-museum-natural-history-names-its-develoment-officer-acting-ceo#stream/0).

Resim 2. Cleveland Doğa Tarihi Müzesi Dinozor İskeletleri.
(https://www.cmnh.org/annualreport).

2.1.2. New York Doğa Tarihi Müzesi

New York Doğa Tarihi Müzesi, 1871 yılında John David Wolfe başkanlığında kurulmuştur. Bir kubbe ile örtülü, merkezi sekizgen geçişli dört kapalı alandan oluşur. Müze koleksiyonları bitki, hayvan, fosil, maden, kaya, göktaşı ve insan kültürel eserlerini içeren 33 milyondan fazla örnek içerir (Resim 3-5).

Resim 3. New York Doğa Tarihi Müzesinin Genel Görünümü.

(http://biyologlar.com/amerikan-doga-tarihi-muzesi-american-museum-ofnaturalhistory).

Resim 4. New York Doğa Tarihi Müzesinde Sergilenen Mavi Balina Modeli. (https://www.amnh.org/calendar/hall-tour-milstein-hall-of-ocean-life).

Resim 5. New York Doğa Tarihi Müzesinde Sergilenen Tyrannosaurus Rex İskeletleri.

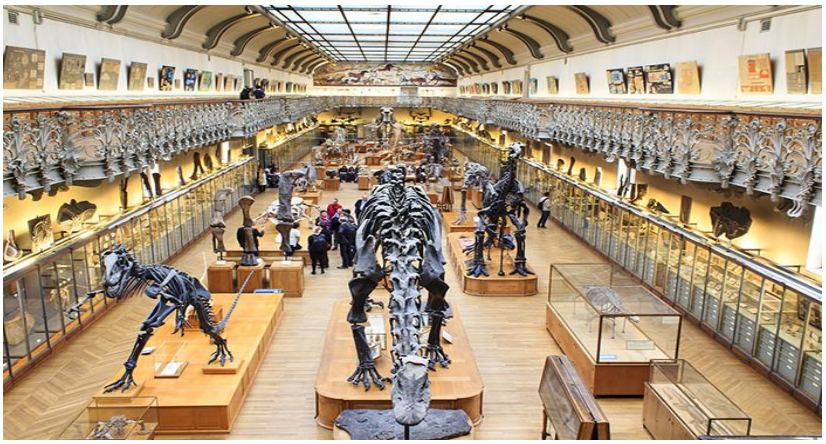
(https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/saurischiandinosaurs/tyrannosau rus-rex).

2.1.3. Paris Doğa Tarihi Müzesi

Paris Tabiat Tarihi Müzesi 1793 yılında kurulmuştur. Müze 14 bölümden oluşmakta ve yaklaşık olarak 62 milyon parça sergilenmektedir (Resim 6, 7). Ayrıca, günümüzde müze tarafından 3 dergi ve 6 monograf yayınlanmaktadır

Resim 6. Paris Doğa Tarihi Müzesinin Genel Görünümü.

(https://gezipgordum.com/museum-d-histoire-naturelle/).



Resim 7. Paris Doğa Tarihi Müzesinde Sergilenen Hayvan iskeletleri.

(https://blog.anadoluhayat.com.tr/kultur-sanat/dunyanin-en-unlu-doga-tarihi-muzel eri-1111).

2.1.4. Viyana Doğa Tarihi Müzesi

Viyana Doğa Tarih Müzesi 1750 yılında kurulmuştur. Avrupa'nın en önemli müzelerinden biri olup toplam 39 adet sergi salonuna sahiptir. Yaklaşık 9.000 metrekarelik alana kurulu müzede 30 milyondan fazla parça sergilenir. 30.000 nesne - bunların arasında nadir bulunan fosiller, salyangoz kabukları ve mercanlar, ayrıca değerli mineraller ve değerli taşlar Doğa Tarihi koleksiyonunun kalbidir (Resim 8, 9).

Resim 8. Viyana Doğa Tarihi Müzesinin Genel Görünümü.
(https://gezievreni.com/viyana-doga-tarihi-muzesi/).

Resim 9. Viyana Doğa Tarihi Müzesinde Sergilenen Kaplumbağa Fosili.
(https://twitter.com/didicikit/stat us/1038078866902929411?lang=ca).

2.1.5. Senckenberg Doğa Tarihi Müzesi

Almanya'nın en büyük müzesi olan Senckenberg Doğa Tarihi Müzesi 1904 ve 1907 yılları arasında inşa edilmiştir. Avrupa'da büyük dinozorların en büyük sergisine sahiptir. Ayrıca müze, yaklaşık 2000 civarında dünyadaki kuş türlerinden doldurulmuş örnekleri sergiler (Resim 10, 11).

Resim 10. Senckenberg Doğa Tarihi Müzesinin Genel Görünümü. (http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRG9zeWE6RnJhbmtmdXJ0X0FtX01haW4tU2VuY2tlbmJlcmdfTmF0dXJtdXNldW1fdm9uX09zdGVuLTIwMTIwMzI1LmpwZw).

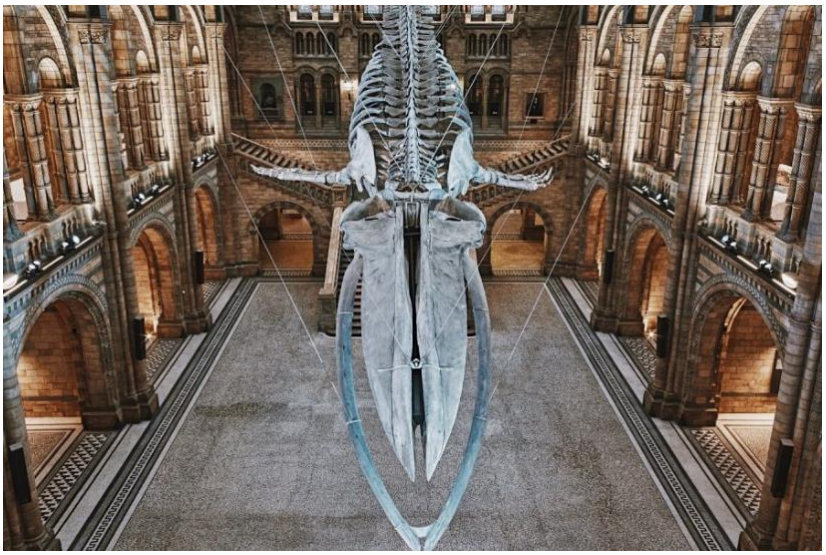
Resim 11. Senckenberg Doğa Tarihi Müzesinde Sergilenen *Triceratops* Örneği. (http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRG9zeWE6VHJpY2VyYXRvcHNfMl9Ta3VsbHNfU2VuY2tlbmJlcmcuanBn).

2.1.6. Londra Doğa Tarihi Müzesi

Londra Doğa Tarihi Müzesi 1881 yılında kurulmuştur. Botanik, entomoloji (böcek bilimi), mineraloji, paleontoloji (fosil bilim) ve zooloji hakkında yaklaşık 80 milyon örnek içerir. Müze taksonominin, tanımlanması ve korunması konusunda uzmanlaşmış dünyaca ünlü bir

merkezdir. Londra Doğa Tarihi Müzesi, Charles Darwin numunelerinin toplandığı kurum olması bakımından hem tarihsel hem de bilimsel değere sahiptir. Müze *Diplodocus* dinozor iskeletlerinin kemikleri ile süslüdür (Resim 12, 13). Müzenin zengin kütüphanesi bilimsel araştırmalara imkan verir.

Resim 12. Londra DoğaTarihi Müzesinin Genel Görünümü.
(http://www.evrimselantropoloji.org/londra-doga-tarih-muzesindeki-fosiller/).



Resim 13. Londra Doğa Tarihi Müzesinde Sergilenen Dinozor İskeleti.

(https://www.babyloncitytours.com/place/natural-history-museum-london-semi-private-guided-tour/).

2.1.7. Oxford Doğa Tarihi Müzesi

Oxford Üniversitesi Doğa Tarihi Müzesi 1860 yılında, bilimsel çalışmaların yapılabileceği bir merkez olarak kurulmuştur. Müze, günümüzde uluslararası öneme sahip jeoloji ve zooloji örneklerinin saklandığı, aynı zamanda da eğitim amaçlı sergilendiği bir müze konumundadır.

Neo-Gotik mimarinin bir örneği olarak tasarlanan müze binası, biyolojik çeşitliliğin evrimsel tarihini anlamaya yardımcı olacak birçok örneğe ev sahipliği yapmaktadır. En zengin koleksiyon yaklaşık 19.000 adet olan kuş örneklerinden oluşur. Kuş örneklerinden en önemlisi Dodo (*Raphus cucullatus*) kuşudur ki bu kuş örneği müzenin hatta üniversitenin sembolü olmuştur (Resim 14, 15).

Resim 14. Oxford Üniversitesi Doğa Tarihi Müzesinin Genel Görünümü.

(https://www.tripadvisor.com.tr/A ttraction_Review-g186361-d212396ReviewsOxford_University_Museum_of_Natural_HistoryOxford_Oxfordshire_England.html#photos;aggregationId=&albumid=101&filter=7&ff=244406992).

Resim 15. Oxford Üniversitesi Doğa Tarihi Müzesinde Sergilenen Kuş Örnekleri.

(https://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g186361-d212396-Reviews-Oxford_University_Museum_of_Natural_History-Oxford_Oxfordshire_England.html#photos;aggregationId=101&albumid=101&filter=7&ff=372061287).

2.1.8. Pekin Doğa Tarihi Müzesi

Pekin Doğa Tarihi Müzesi (Çin Ulusal Müzesi) 1959 yılında kurulmuştur. Müze kendi içerisinde; ve Shu-hua Paleoantropoloji Müzesi olmak üzere iki alt müzeye ayrılmıştır. Birincisi (Omurgalı Paleontoloji Müzesi) üç sergi salonunu içermektedir; Fosil Balıklar ve Amfibi Salonları, Fosil Sürüngenler ve Kuş Salonları ve Fosil Memur Salonları (Resim 16, 17). İkincisi ise Fosil Hominid ve Artifact Hall salonlarından oluşur. Omurgalı Paleontoloji ve Paleoantropoloji Enstitüsünün (IVPP) zengin koleksiyonlarından oluşturulan Müze, çenesiz balıklardan insana ve Kambriyen'den (530 milyon yıl) Prehistorik zamana kadar (10.000 yıl önce) uzanan geniş bir omurgalı fosil yelpazesini gözler önüne sermektedir. Müzenin en önemli eserleri arasında "yaşayan fosil" lob kanatlı balık türü olan *Latimeria*'dır.

Resim 16. Pekin Doğa Tarihi Müzesinin Genel Görünümü.

(https://www.tech-worm.com/dunyanin-en-cok-ziyaret-edilen-10-muzesi/).

Resim 17. Pekin Doğa Tarihi Müzesinde Sergilenen Antik Sürüngen Heykeli.
(http://www.bmnh.org.cn/zljs/jbcl/1/zljs/index.shtml).

2.2. Türkiye'den Tabiat (Doğa) Tarihi Müze Örnekleri

2.2.1. Şehit Cuma Dağ Tabiat (Doğa) Tarihi Müzesi

Şehit Cuma Dağ Tabiat Tarihi Müzesi, MTA Genel Müdürlüğü bünyesinde 7 Şubat 1968 tarihinde kurulmuş, yeni binasında tadilat sonrası 24 Mayıs 2011 tarihinde yeniden ziyarete açılmıştır. Müzenin teşhir salonlarında, Türkiye'nin ve dünyanın çeşitli yerlerinden derlenmiş, hepsi birbirinden önemli ve değerli, çok sayıda örnek bulunmaktadır. Müzede jeolojik, paleontolojik, fosil, mineral ve taş örnekleri sergilenmektedir. Özellikle örnekler arasında, Maraş Filine ait iskelet, 193 milyon yıl önce Ankara çevresinde yaşamış dev *Ammonit* fosili, Çakalar (Manisa – Salihli) volkanizmasında bulunmuş Anadolu'da 25.000 yıl önce yaşayan *Homosapiens* türüne ait volkan külleri üzerindeki fosilleşmiş ayak izleri dikkat çekmektedir. (http://www.mta.gov.t r/v3.0/muze/anasayfa). Müzenin teşhir salonlarında, Türkiye'nin ve dünyanın çeşitli yerlerinden derlenmiş, hepsi birbirinden önemli ve değerli, çok sayıda örnek sergilenmektedir (Resim 18, 19).

Resim 18. Şehit Cuma Dağ Tabiat Tarihi Müzesinden Genel Görünüm. (https://www.tripadvisor.com .tr/LocationPhotoDirectLink-g298656-d7335734-i251247237 MTA_Sehit_Cuma_Dag_Natura l_History_Museum-Ankara.html).

Resim 19. Şehit Cuma DağTabiat Tarihi Müzesinde Sergilenen Dinozor İskeleti.

(https://deskgram.net/p/2031591781694468228_9259498581).

2.2.2. Ege Üniversitesi Tabiat (Doğa) Tarihi Müzesi

Ege Üniversitesi Fen Fakültesi bünyesinde 1967 yılında tabiat tarihi müzesi kurulmuştur. Tabiat Tarihi Müzesi, bir süre enstitü statüsünde faaliyet gösterdikten sonra, Fen Fakültesi Kurulu'nun önerisi ile 1991 yılında "Tabiat Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi" olarak rektörlük bünyesine alınmıştır (Resim 20), (https://tabiattarihi. ege.edu.tr/tr-5172/.html).

Resim 20: Ege Üniversitesi Tabiat (Doğa) Tarihi Müzesinde Sergilen İnsan Kafatası ve Hayvan İsleletleri.

(https://allevents.in/izmir/tabiat-tarihi-m%C3%BCzesi-gezisi-kay%C4%B1t-zorunludur/1345701602168087).

2.2.3. İhsan Ketin Doğa Tarihi Müzesi

Türkiye'de jeoloji biliminin öncülerinden sayılan Prof. Dr. İhsan Ketin adına oluşturulan bu Doğa Tarihi Müzesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Maden Fakültesi bünyesinde kurulmuştur. Müzede sergilenen koleksiyonlar arasında; Darwin 200 **Beagle** sergisi, İstanbul omurgasız fosilleri, Zonguldak fosil florası, içinde *Archeopterix* 'in de yer aldığı ve çeşitli fosiller içeren Solnhofen fosil faunası ile Ege bölgesine ait bitki ve balık fosilleri yer alır. Ayrıca bilim dünyası için son derece önemli olan ve *Hipparion* (soyu tükenmiş üç tırnaklı at) ve çeşitli memeli hayvanların fosilleri de segilenir. Tüm bunların yanında Kızıldeniz, Kaş ve Marmaris bölgelerinin Gastropoda, Bivalvia, Echinodermata ve kırmızı alglere ait birçok örnek de müzede diğer örnekler arasında dikkati çekmektedir (Resim 21), (http://www.jeoloji.itu.edu.tr/ Icerik.aspx?sid=13411).

Resim 21. İhsan Ketin Doğa Tarihi Müzesinde Sergilenen Örnekler.

(http://www.jeoloji.itu.edu.tr/Icerik.aspx?sid=13412).

Kaynakça

İnternet Kaynakları

TABİATTARİHİ. (2019) https://tabiattarihi. ege.edu.tr/tr-5172/.html adresinden erişildi. (ET:14.05.2019)

JEOLOJİ. (2019) http://www.jeoloji.itu.edu.tr/ Icerik.aspx?sid=13411 adresinden erişildi. (ET: 14.05.2019)

Resim Listesi

Resim 1. https://www.wksu.org/post/cleveland-museum-natural-history-names-its-develoment-officer-acting-ceo#stream/0 adresinden erişildi. (ET: 08.05.2019)

Resim 2. https://www.cmnh.org/annualreport adresinden erişildi. (ET: 08.05.2019)

Resim 3. http://biyologlar.com/amerikan-doga-tarihi-muzesi-american-museum ofnaturalhistory adresinden erişildi. (ET: 08.05.2019)

Resim 4. https://www.amnh.org/calendar/hall-tour-milstein-hall-of-ocean-life adresinden erişildi.

Resim 5. https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/saurischiandinosaurs/tyrannosau rus-rex adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 6. https://gezipgordum.com/museum-d-histoire-naturelle/ adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 7. https://blog.anadoluhayat.com.tr/kultur-sanat/dunyanin-en-unlu-doga-tarihi-muzel eri-1111 adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 8. https://gezievreni.com/viyana-doga-tarihi-muzesi/ adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 9. https://twitter.com/didicikit/stat us/1038078866902929411?lang=ca adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 10. http://www.wikizero.biz/index.php?q=a HR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRG9zeWE6RnJhbmtmdXJ0X0FtX01haW4tU2VuY2tlbmJlcmdfTmF0dXJtdXNldW1fdm9uX09zdGVuLTIwMTIwMzI1LmpwZw adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 11. http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRG9zeWE6VHJpY2VyYXRvcHNfMl9Ta3VsbHNfU2VuY2tlbmJlcmcuanBn adresinden erişildi. (ET: 11.05.2019)

Resim 12. http://www.evrimselantropoloji.org/londra-doga-tarih-muzesindeki-fosiller/ adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 13. https://www.babyloncitytours.com/place/natural-history-museum-london-semi-private-guided-tour/ adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 14. https://www.tripadvisor.com.tr/A ttraction_Review-g186361-d212396ReviewsOxford_University_Museum_of_Natural_HistoryOxford_Oxfordshire_England.html#photos;aggregationId=&albumid=101&filter=7&ff=244406992 adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 15. https://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g186361-d212396-Reviews-Oxford_University_Museum_of_Natural_History-

Oxford_Oxfordshire_England.html#photos;aggregationId=101&albumid=101&filter=7&ff=372061287 adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 16. https://www.tech-worm.com/dunyanin-en-cok-ziyaret-edilen-10-muzesi/adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 17. http://www.bmnh.org.cn/zljs/jbcl/1/zljs/index.shtml adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 18. https://www.tripadvisor.com .tr/LocationPhotoDirectLink-g298656-d7335734-i251247237 MTA_Sehit_Cuma_Dag_Natura l_History_Museum-Ankara.html adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 19. https://deskgram.net/p/2031591781694468228_9259498581 adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 20. https://allevents.in/izmir/tabiat-tarihi-m%C3%BCzesi-gezisi-kay%C4%B1t-zorunludur/1345701602168087 adresinden erişildi. (ET: 10.05.2019)

Resim 21. http://www.jeoloji.itu.edu.tr/Icerik.aspx?sid=13412 adresinden erişildi. (ET: 10.05. 2019)

KENTLERDE BİYOLOJİK ÇEŞİTLİLİĞİN DESTEKLENMESİNE YÖNELİK BİR YAKLAŞIM: KUŞ VE KELEBEK DOSTU PEYZAJ TASARIMLARI*

Prof. Dr. Hakan DOYGUN[1]

Seniha Gül KILINÇ[2]

[1]İzmir Demokrasi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, İzmir

[2]Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Kahramanmaraş

Öz

Gaziantep kenti örneğinde yürütülen bu çalışmada, biyolojik çeşitliliğin desteklenmesi amacıyla, kuş ve kelebek türlerinin kentlerdeki mevcudiyetlerinin korunması, yaşam koşulları ve habitatlarının iyileştirilmesi doğrultusunda yeşil alanlardan yararlanma olanaklarını artıracak peyzaj tasarım ilkelerinin geliştirilmesi hedeflenmiştir. Uygulama imar planı yardımıyla Gaziantep kenti yeşil alanları incelendiğinde, toplam miktarın %36'sının parklardan meydana geldiği, bunu sırasıyla %34 ile kamu alanları, %24 ile ağaçlandırma alanları ve son olarak %6 ile mezarlığın izlediği görülmüştür. Yeşil alanlar yardımıyla oluşturulacak habitatların etkinliğini kent geneline yaygınlaştırabilmek için parkların yanı sıra, diğer kamu alanlarından da etkin bir şekilde yararlanmak gerektiği belirlenmiştir. Ayrıca, kent genelindeki ulaşım güzergâhları ve su yollarının habitat etkinliğini artırmada önemli bir araç olduğu ortaya konulmuştur. Elde edilen sonuçlar, kuşlar ve kelebekler için uygun yaşam alanları oluşturmada, yeşil alanların kent genelindeki dağılımlarının yanı sıra bitkilendirme ve bazı uygulama teknikleri bakımından da iyileştirilmeleri gerektiğini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Kentsel yeşil alan, Biyolojik çeşitlilik, Kuş dostu kent, Kelebek dostu kent, Peyzaj tasarımı, Gaziantep.

AN APPROACH TO SUPPORT BIODIVERSITY IN THE CITIES: BIRD AND BUTTERFLY FRIENDLY LANDSCAPE DESIGN

Abstract

Within this research it is aimed to develop the landscape design criteria in urban green areas for protecting bird and butterfly species, improving habitat requirements, in the city of Gaziantep. Green areas in the city are consist of urban parks by 36%, other public spaces by 34%, afforested areas by 24%, and cemeteries by 6%. It is put forward that public spaces also should be used to develop habitat quality throughout the city, as well as urban parks. Transportation routes and water lines should be used as corridors to connect green area parcels with each other for improving habitat quality. The results revealed that the distribution of green fields in the city, the planting

and other application techniques in park areas also play the important role to create the suitable living areas for bird and butterfly species.

Keywords: Urban green spaces, Biodiversity, Bird friendly city, Butterfly friendly city, Landscape design, Gaziantep.

(*) Bu çalışma, Seniha Gül KILINÇ'ın aynı başlıklı Yüksek Lisans tez çalışmasına ait bilgilerden yararlanılarak hazırlanmıştır.

1. GİRİŞ

Kentleşme, çevre sorunları ile beraber doğal alanların yapılaşmasına ve dolayısıyla, habitatlarının işgal edilmesine, değiştirilmesine, parçalanmasına veya yok olmasına neden olmaktadır. Bu durum kentlerdeki canlı popülasyonlarının azalmasına hatta türlerin yok olmasına sebep olarak biyolojik çeşitliliğe zarar vermektedir. Oysa biyolojik çeşitlilik kentlerde mikroklimatik yapının iyileştirilmesi, kirlilik kontrolü, su ve toprak kaynaklarının korunması gibi ekosistem mal ve hizmetlerinin sağlıklı bir şekilde sağlanmasında önemli rol oynamaktadır (Uslu ve Shakouri, 2012; Erten, 2004; Uzun ve ark, 2011).

Yeşil alanlar, kentsel habitatları koruyarak geliştirme bakımından önemli potansiyel taşıyan çevresel ögelerdir. Bu nedenle kentsel yeşil alanları salt rekreasyon kaynağı ve estetik ögeler olarak değerlendirmeyerek, canlı yaşamını destekleyen habitatlar biçiminde düşünmek ve aynı bakış açısıyla tasarlamak gerekmektedir. Günümüz kentleri yeşil alanlar bakımından incelendiğinde, nitelik ve nicelik yeterliğine gereken önem verilmeden, daha çok konutlar arası arta kalan parsellerin değerlendirilmesi biçiminde oluşturuldukları görülmektedir (Altunkasa ve Uslu, 2004; Doygun, 2007). Oysa yeşil alanların, kentin ayrılmaz bir parçası ve kent ekosistemini tamamlayıcı önemli bir unsur olarak değerlendirilmesi ve kent bütününde homojen dağılım gösteren, aynı zamanda ekolojik katkı sağlayabilecek potansiyelde oluşturulması daha büyük yararlar barındırmaktadır (Selim ve Ark, 2015; Yaman ve Doygun, 2014).

Kuş ve kelebek türleri dünya genelinde birçok ekosistemde olduğu gibi kent ortamlarında da biyolojik çeşitliliğin en önemli üyeleri arasında yer almaktadırlar. Diğer taraftan, ekosistem hizmetlerinin devamlılığını sağlamak konusunda yaşamsal döngülerde üstlendikleri roller, özellikle hızlı kentleşmeye bağlı çevre sorunları nedeniyle giderek nitelik ve nicelik yönünden zayıflamaktadır. Yapılaşma nedeniyle ortaya çıkan habitat kayıpları, hava, su ve gürültü kirlenmesinin yanı sıra giderek artma eğiliminde olan küresel sıcaklıklar kuş ve kelebek türlerinin kentsel alanlardaki yaşama olanak ve ortamlarını giderek sınırlamaktadır. Kentlerde söz konusu türlere yönelik iyileştirme ve koruma çalışmalarının yapılması, kent ekosistemlerinin de desteklenmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle öncelikle, kentsel alanlarda türler için uygunluk gösteren doğal nitelikli yaşam alanları ve habitatların korunması gerekmekte, bu habitatların onarılması, iyileştirilmesi ve desteklenmesi konusunda ise planlama ve tasarım önlemleri alınmasına ihtiyaç bulunmaktadır. (Atmaca, 1994; Shwartz ve ark., 2008; Settele ve ark., 2008; Yücel, 2013).

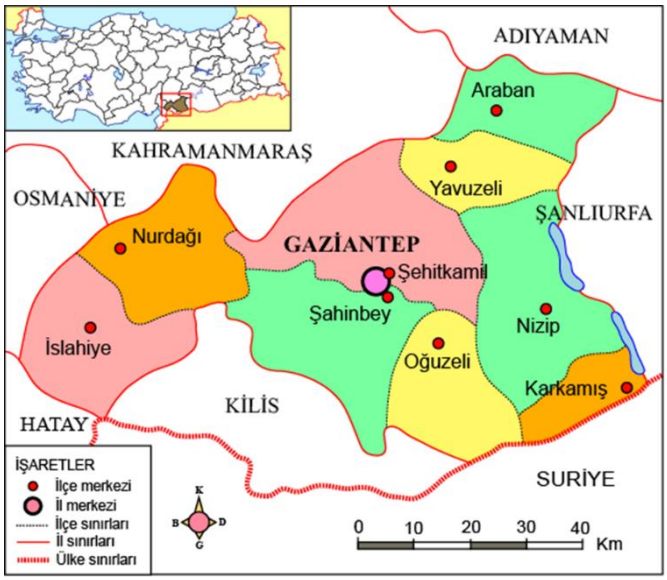
Gaziantep kenti örneğinde yürütülen bu çalışmada, biyolojik çeşitliliğin desteklenmesi amacıyla, kuş ve kelebek türlerinin kentlerdeki mevcudiyetlerinin korunması, yaşam koşulları ve habitatlarının iyileştirilmesi doğrultusunda yeşil alanlardan yararlanma olanaklarını artıracak peyzaj tasarım ilkelerinin geliştirilmesi hedeflenmiştir. Çalışma kapsamında Gaziantep kenti

çevresel özellikleri hakkında bilgiler derlenmiş, kuş ve kelebek türlerinin habitat istekleri ve yaşam koşulları araştırılmış, kentte kuş ve kelebek yaşamını destekleyebilecek yeşil alan potansiyeli analiz edilmiş, elde edilen veriler doğrultusunda peyzaj tasarım ilkeleri ortaya konulmuştur.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

2.1. Araştırma Alanı

Araştırmanın yürütüldüğü Gaziantep kenti, Akdeniz ve Güney Doğu Anadolu Bölgeleri geçiş zonunda yer alan, yerleşmeye elverişli düzlükler kuşağında Fırat Vadisi'ne doğru açılan Gaziantep Platosu üzerine kurulmuştur (Şekil 1). Şehitkamil ve Şahinbey İlçeleri'ne ait yerleşimler, Gaziantep ana kent dokusunu ve dolayısıyla araştırma alanını meydana getirmektedir.



Şekil 1. Araştırma alanı coğrafi konumu

Genelde dalgalı ve engebeli bir arazi yapısına sahip olan Gaziantep il merkezinin denizden yüksekliği 850 metredir. Yüzey alanının yaklaşık %52'sini dağlar, %27'sini ise ovalar kaplamaktadır. Gaziantep'te Akdeniz ve karasal iklim tipleri bir arada görülmektedir. Genel olarak yazlar sıcak ve kurak, kışlar ise soğuk ve yağışlıdır. Son 15 yılın verilerine göre (2000-2015) yıllık ortalama sıcaklık 16,4 °C ve yıllık ortalama yağış oranı 459,7 mm' dir.

Fırat Nehri, Nizip Çayı, Arfin Çayı, Merziman Çayı ve Alleben Deresi, Gaziantep ilinin önemli akarsularını oluşturmaktadır. Gaziantep kentinin içerisinden geçen Alleben Deresi iki merkez ilçeyi (Şehitkamil ve Şahinbey) birbirinden ayırır. Ayrıca Alleben Deresi boyunca 5 km uzunluğundaki 100. Yıl Atatürk Kültür Parkı kentin geniş yeşil alanını oluşturmaktadır (Özbadem ve ark, 2014; Şengün ve Boyraz, 2008; Güneydoğu Anadolu Rehberi, 2007).

Gaziantep ilinin çok büyük bir bölümü step alanı içinde kalmaktadır. İlin kuzeybatı kesimi Akdeniz bitki örtüsü ile Güneydoğu Anadolu step örtüsü arasında bir geçit alanı durumundadır. İlin ormanları iklim sebebi ile genelde yüksek tepeliklerde oluşmuştur. Ovalık kesimlerde ise yağışlar itibari ile kurak bölgeler olduğu için fazla ormanlık alan bulunmamaktadır. Genellikle orman rakımı 800-1450 m arasında değişmektedir. Bitki ve orman toplulukları kızılcam, karaçam, sedir, selvi, kayın, kavak, meşe, ardıç, yabani zeytin, sandal, akçeşme, terebantin, sakız, funda, teşbih, ladin, sütleğen, karaçalı, ısırgan, delice, böğürtlen ve çayır otlarıdır. (Gaziantep Doğa Turizmi Master Planı 2013; ÇED ve Çevre İzinleri Şube Müdürlüğü, 2015).

Gaziantep'te çok sayıda keklik, ceylan, tavşan, tilki, çakal, sansar, kurt vb. türlerinin bulunduğu belirlenmiştir. Gaziantep'te 38 familyaya ait 93 kuş türü bulunmaktadır. Bu türlerin 9'unun nesli tehlike altına girmeye yakın, 2'sinin tehlike altında, 6'sının durumu hassas, 1'inin de nesli yok olmak üzere olduğu tespit edilmiştir. Güney Fırat Havzası Karkamış bölgesi Ülkemizin ve dünyanın nesli tehlike altında olan ve kırmızı listede yer alan Turaç (*Francolinus francolinus*) ve Küçük Karabatak (*Phalacrocorax pygmeus*) türlerinin dağılım gösterdiği ve barındığı alanlardır. Alan nesli dünya ölçeğinde tehlike altında olan Fırat Kaplumbağası (Rafetus euphraticus) için son derece önemlidir.

Gaziantep ili geneli CORINE istatistik verilerine göre, 2000-2006 yılları arası arazi kullanım değişikliği en fazla tarımsal alanda azalma ve yapay bölgelerde artış olarak meydana gelmiştir. Bunun yanında su kütleri ve sulak alanlarda artış meydana gelmiş; orman ve yarı doğal alanlar azalmıştır. Tarımsal alanlar içinde değerlendirilen mera alanları 2000 yılında 28.971,42 ha iken 2006 yılında 28.748,49 ha olarak tespit edilmiştir (Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, 2013). Şekil 3.16'da Gaziantep ilinin arazi kullanım haritası bulunmaktadır. Çizelge 1'de ise Gaziantep ili 2006 yılı arazi örtüsü verilerinin çevre, alan ve yüzde dağılımları görülmektedir.

Çizelge 1. Gaziantep İli 2006 yılı arazi örtüsü verileri

Arazi Örtüsü	Alan (ha)	Yüzde (%)
Yapay Bölge	18,854	2.8
Tarımsal Alan	507,366	74.7
Orman Yeri ve Yarı Doğal Alanlar	145,718	21.4
Sulak Alan	1,175	0.2
Su Kütlesi	6,246	0.9

2.2. Kelebekler ve Genel Özellikleri

Kelebekler, güveler ile birlikte Lepidoptera (Pulkanatlılar) takımında yer almaktadırlar. Lepidoptera takımı tür sayısı bakımından hayvanlar aleminin en kalabalık Insecta sınıfı içinde yer alan ve bu sınıf içinde de 150.000'den fazla tür ile ikinci sırada bulunan böcek takımıdır (Koyuncu, 2011).

Kelebeklerin ömrü sanıldığının aksine çoğunlukla bir günden fazladır. Bazı türler bir kaç gün yaşarken bazıları, aylarca uçabilmektedirler. Bu doğrultuda ortalama kelebek ömrü türlere göre değişse de 1-2 hafta kadardır. Ayrıca ergin dönemlerine yumurta, tırtıl ve pupa dönemlerini de eklediğimizde çok daha uzun ömürleri vardır. Türkiye'nin kelebeklerinden en kısa ömürlü olanlar maviler ve bakırlardır (Ltcenidea). Bu gruptaki kelebekler sadece bir kaç gün yaşamaktadır. Orak Kanat (*Gonepteryx rhamni*) ise ergin dönemi en uzun olan kelebeklerden biri olup 9-10 ay boyunca uçmaktadır. Çok Gözlü Mavi (*Polyommatus icarus*) ise 3 hafta kadar uçabilmektedir (DKM; Ambarlı, 2011).

Türkiye kelebek çeşitliliği açısından çok zengin bir ülkedir. Türkiye 45'i endemik, 21'i ise çoğunluğu Türkiye sınırları içerisinde olan endemiğe yakın tür ile toplamda 380 kelebek türüne ev sahipliği yapmakta olup sadece Türkiye'deki tür sayısı neredeyse tüm Avrupa'daki tür sayısı kadardır. Fakat Türkiye'de birçok kelebek türü endemiklerde dahil olmak üzere nesilleri tehlike

altındadır. Türkiye'deki 37 kelebek türünün (her on kelebekten birinin) neslinin tehlike altında ya da tehdide yakın olduğu belirlenmiştir.

Kelebekler; çayırlar, ağaçlık dere kenarları, meşe ve gürgen gibi sert kerestelik ormanlar, söğüt, huş, kavak ormanları, narenciye bahçeleri, bataklıklar, orman kenarları, ağaçlandırma bölgeleri, dağlık bölgeler gibi habitatlarda yaşayabilen canlılardır (NRCS, 2000).

Kelebekler yaşam döngülerine yaprak üzerinde bir yumurta olarak başlarlar. Sonrasında tırtıla dönüşürler ve bu aşamada ilk yumurtalarının kabuklarını sonra konakladığı bitkinin yapraklarını yerler. Yetişkin bir kelebek olduğunda ise besin istekleri farklılık gösterir. Yetişkin kelebekler enerji ihtiyaçlarını karşılayabilmek için çözünmüş katılar ve çeşitli sıvılarla beslenirler. Her ne kadar çoğu yetişkin kelebek çiçek nektarları ile beslense de, memeli dışkısı, kuş pisliği, leş, çürüyen meyveler ve ağaç öz suları ile beslenen türler de mevcuttur. Kelebekler yaşam döngüleri içerisinde konukçu bitkiler ve nektarlı bitkiler olmak üzere iki temel bitki tipine ihtiyaç duyarlar. Konukçu bitki, tırtılın gelişip büyüyeceği ve kelebeğe dönüşeceği yerdir. Nektarlı bitkiler ise yetişkin kelebekler tarafından tercih edilmektedir.

Kelebekler su ihtiyaçlarını doğrudan su birikintilerinden temin edemezler. Tırtıllar su ihtiyaçlarını kısmen bitkilerden alırlar. Yetişkin kelebekler ise bitki nektarlarından ihtiyaç duydukları suyu sağlayabildikleri gibi çamur-su birikintisi veya suya yakın nemli yerlerden de su temin edebilirler. Ayrıca kelebekler, özellikle erkekler üreme dönemlerinde toprak minerallerine ihtiyaç duyarlar. Çamur birikintilerindeki nemi yudumladıklarında bu ihtiyaçlarını da gidermiş olurlar (Yücel, 2013; Lamb ve ark, 2002; NRCS, 2000; Free, 2013).

Kelebekler rüzgardan ve yağmurdan korunmak için sığınacakları yerlere ihtiyaç duyarlar. Bitkiler kelebeklerin beslenme, güneşlenme, yumurtalarını bırakabilecekleri bir ortam oluşturmanın yanı sıra onların sığınmalarına da olanak sağlarlar. Tırtıllar genellikle beslendikleri konukçu bitkinin yapraklarında gizlenerek kendilerini yağmur ve rüzgardan korurlar. Bunun yanında karmaşık çalılar, çalı çitler, sarmaşıklar, kaya yığınlar ve kütüklerde kelebeklerin rüzgar, yağmur ve avcılarından korunabilmeleri için ortam oluşturur. Kış aylarında ise vadilerde bulunan kalın bitki örtüsü, alçak araziler veya güneye bakan yamaçlar soğuk rüzgarlardan gerekli korumayı sağlar (NRCS, 2000).

Kelebekler narin yapıları, renk ve desenleri ile estetik açıdan insanların ilgisini çeken ve merak hissi uyandıran varlıklardır. Kelebekler, bu estetik görünümleri ile insanlar üzerinde oluşturdukları güzel etkilerin yanında, çevreye, dolayısıyla insanlara birçok ekolojik faydalar sunmaktadır. Kelebekler bahar ve yaz aylarında çiçekten çiçeğe konarak bitkiler üzerinden besin ihtiyaçlarını karşılarlar. Bu esnada çiçekler arası tozlaşmayı sağlayarak polinatör görevi görürler. Bunun yanında kelebekler besin zincirinin önemli bir parçasıdır. Kuşlar, yarasalar ve diğer böcekçil canlılar için kendileri bir besin kaynağı oluşturmaktadırlar (Butterfly Conservation Europe, 2008; Sözen, Tarihsiz).

Kelebekler, sağlıklı bir ekosistemin göstergesi niteliğindedirler. Doğada meydana gelen çevresel değişimlere hızla cevap vermeleri ile indikatör görevi görmektedirler. Bu doğrultuda, hassas göstergeler olan kelebeklerin çevrede var olması, çevrenin sağlıklı bir durumda olduğunun bir göstergesi olabilir. Birçok çalışma göstermiştir ki, kelebekler türler arasında iklim değişikliğine en çabuk yanıt veren türlerden biridir. İklim değişikliğinin, kelebeklerin yaşam dönüşümlerini ve uçuş saatlerini etkilediği görülmektedir. Bazı araştırmalar iklim değişikliği sonucu, kelebeklerin

periyotlarındaki değişim sebebi ile yiyecek bitkileri ile temel etkileşimlerinin bozulduğunu saptamıştır.

Kelebekler doğal dengenin bozulmasından en fazla etkilenen canlılardan biridir. Kelebek türlerinin neslinin yok olması ve popülasyonlarının azalmasındaki belli başlı etkenler habitatlarının tahrip olması değiştirilmesi (Avcı, 1994) ve parçalanmasıdır (Welch ve Tek, 2011). Türkiye'de yayılış gösteren kelebekleri tehdit eden temel faktörler ise şunlardır (Karaçetin ve ark, 2011); evsel ve ticari yapılaşma, Tarım ve su ürünleri yetiştiriciliği, Enerji üretimi ve madencilik, Ulaşım ve hizmet koridorları, Biyolojik kaynak kullanımı, Doğal sistem değişiklikleri, Kirlilik, İklim değişikliği ve şiddetli hava koşulları.

Gaziantep'te 7 familyaya ait 116 kelebek türü bulunmaktadır (Özuslu ve Tel, 2011).

2.3. Kuşlar ve Genel Özellikleri

Tüm dünyada bilinen yaklaşık 9600 kuş türü vardır. Türkiye konumu sebebiyle zengin kuş çeşitliliğine sahip olup 460 adet kuş türü tespit edilmiştir. Bunlardan 96 tanesi düzenli gözlenen türler olmayıp rastlantısal konuk türlerdir. Geri kalan 364 tür ülkemizde düzenli görülen türlerdir. Tüm Avrupa'da ise düzenli görülen türlerin sayısı 524 olup, Avrupa türlerini %70'i ülkemizde bulunmaktadır (Eken ve Ark, 2006).

Kuşlar; kıyılar, tatlı ve tuzlu su gölleri, bozkırlar, ibreli veya yaprak döken ormanlar, sazlıklar, çöller, alpin alanlar, lagünler, çayırlar, kayalıklar, bahçeler, deltalar, çamur düzlükleri, bataklıklar, kentsel alanlar, dağlar gibi habitatlarda yaşayabilen canlılardır. Sulak alanlardan dağlara kadar çeşitlilik gösteren bu yaşam alanları değerlendirildiğinde kuşlar için ortak habitat istekleri saptanamamaktadır. Kuşların habitat tercihleri temel olarak, alan, besin, su ve barınak ihtiyaçlarına göre farklılık göstermektedir.

Kuşlar, estetik görünümleri ile insanların ilgisini çeken, uçma kabiliyetleri ile özgürlük hissi uyandıran canlılar olmalarının yanı sıra ekolojik birçok yararları ile insanlara doğrudan ve dolaylı olarak fayda sağlamaktadırlar. Kuşlar tohum dağılımı sağlamaları ile birçok bitki için gen aktarımı sağlarlar ayrıca bozulmuş ekosistemlerin iyileşmesine ve tekrar kolonize olmasına katkıda bulunurlar. Bunun yanında tozlaşma ile birçok ekonomik öneme sahip türlerin üremesinde katkıları vardır. Kuşların omurgasızlar üzerinden besleniyor olması, böceklerin popülasyonlarını kontrol altında tutar, bitki zararlılarının çoğalmasını önler ve doğal pestisit görevi görürler. Aksi taktirde haşerelerin istilası ve mahsul kayıpları gibi olumsuz sonuçlar doğabilir. Omurgalılar üzerinden beslenen kuşlar ise kemirgen nüfusunun düzenlenmesinde katkıda bulunurlar (Şekercioğlu, 2006). Bunun yanında deniz kuşlarının dışkı ve cesetlerinin zamanla birikiminden oluşan doğal gübrelerden biri olan guana da bitki besin kaynağı olarak önemli gübrelerden biridir.

Günümüzde çoğunlukla antropojenik baskılardan dolayı birçok yaban hayatı türü ve habitatı bozulma ve / veya yok olma riski ile karşı karşıya bulunmaktadır (Atmaca, 2006). Kuşlar için de bunu söylemek mümkündür. Kuş türlerini tehdit eden belli başlı faktörler ise şunlardır (Birdlife International, Tarihsiz); Habitat kaybı, değişimi, bölünmeleri, Avcılık, eziyet etme, yumurta toplama, Rahatsız edilme, Balıkçılık, Kirlilik, tarım ilaçları, zehirlenme, Yabancı türler (avcılar, rakipler, herbivorlar, hastalıklar), Ticaret, ticari yumurta toplama, Doğal nedenler, Küçük popülasyon ve yayılım.

Gaziantep'te 38 familya ait 92 kuş türü ve 1 alttür bulunmaktadır.

2.4. Yöntem

Gaziantep kenti örneğinde peyzaj tasarım ilkeleri geliştirilmesini amaçlayan bu çalışma kapsamında, Gaziantep kent dokusunda kuş ve kelebek yaşamı için habitat potansiyeli taşıyan yeşil alanların analizi amacıyla bir dizi sayısal işlem gerçekleştirilmiştir. Analizler, Gaziantep ana kent dokusunu içeren 1/1000 ölçekli Uygulama İmar Planı göz önüne alınarak yapılmış, kent dokusu içerisindeki yeşil alan parsellerini temsil eden lekeler ile bu parseller arasında bağlantı sağlayabilme niteliğindeki çizgisel koridor elemanları belirlenmiştir. Yeşil alan lekelerinin incelenmesinde; parklar, ağaçlandırma alanları, kamu kurumları ve mezarlık olmak üzere dört ana sınıf göz önüne alınmıştır (Yaman ve Doygun, 2014).

Yeşil alan parselleri arasında bağlantı sağlama potansiyeli taşıyan koridorların belirlenmesinde, 25 m ve üzerinde genişliğe sahip kara ve demiryolu güzergahları, akarsular ve kanallar dikkate alınmıştır. Söz konusu çizgisel koridor elemanları, yeşil alan parsellerini birbirine bağlayarak kent genelinde bütünlük oluşturmalarına, yüksek kalitedeki habitatlar ile dağınık vejetasyon alanları arasında irtibat kurulmasına, kent dokusunun dışında kalan kırsal alanlarla kent arasında bağlantı oluşturulmasına, kuş ve kelebeklerin kent genelinde yayılım göstermesine ve bireyler arasında bağlantının sağlanmasına katkıda bulunma potansiyelleri nedeniyle değerlendirmeye alınmıştır (Yaman ve Doygun, 2014; Cengiz, 2012; Birds in Backyards Program, (Tarihsiz); Butterfly Conservation, 2015; Işık ve Kurt, 2005).

Yeşil alan parsellerinin kuşlar ve kelebekler için taşıdıkları habitat potansiyellerinin belirlenmesi amacıyla zonlama çalışması gerçekleştirilmiştir. Zonlama işlemi AutoCad ortamında, yeşil alan parsellerinin sınır çizgilerinden dışa doğru belirlenen mesafede offset komutunun kullanılması ile oluşturulmuştur. Zonlama işlemi yalnızca parklar ve sonrasında da bütün yeşil alanları içerecek şekilde yapılmış ve parsellerin birbirleri ile etkileşim durumları / kent genelinde gösterdikleri bütünlükleri incelenmiştir. Parklar etrafından zonlar oluşturulurken, ekolojik bakımdan etkinliği söz konusu olan 2000 m2 ve üzerindeki yüzölçümüne sahip olan park parselleri dikkate alınmıştır.

Kuşlar ve kelebekler için habitatlar arasındaki etkileşim mesafelerini belirleyecek net rakamlar bulunmamakla birlikte, araştırma alanı yeşil alan parsel dağılımı hakkında değerlendirme yapabilmek amacıyla, kelebekler için 250 m (Binzenhöfer ve ark., 2005) ve ortalama değer olarak 125 m, kuşlar için 500 m ve ortalama değer olan 250 m (Ruddock ve Whitfield, 2007; Kang ve ark, 2015) mesafeleri göz önüne alınmıştır.

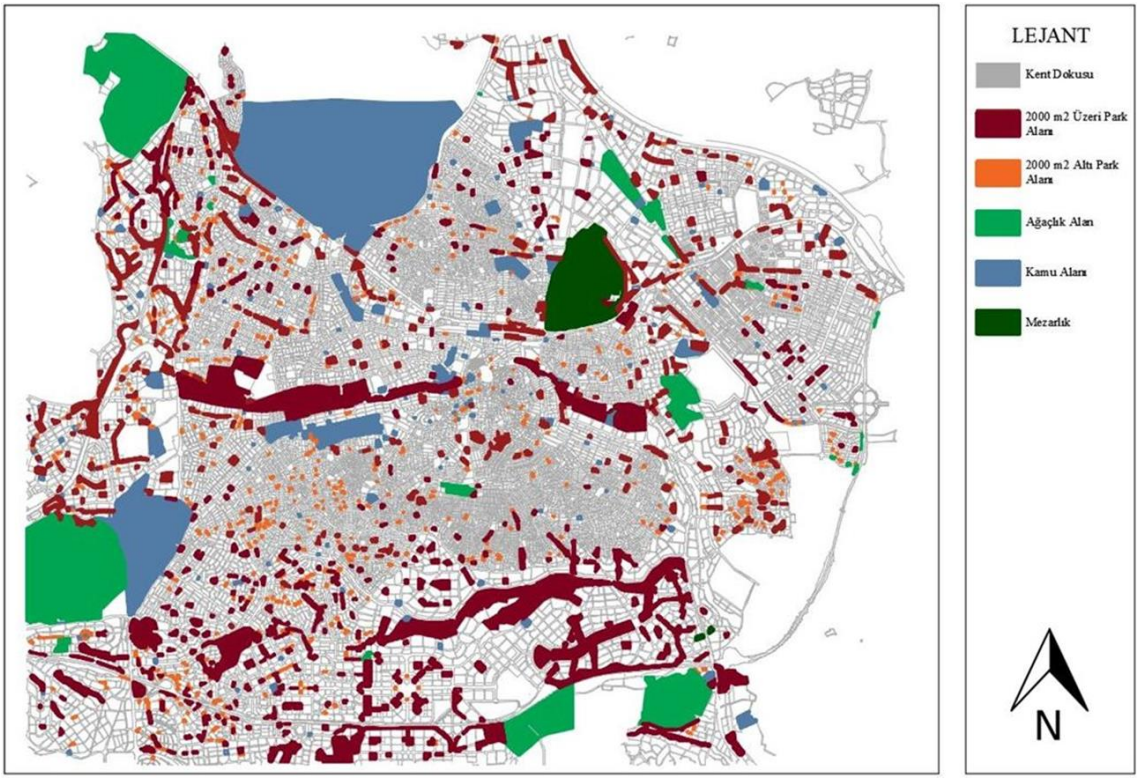
Çalışmanın son bölümünde, önceki aşamalarda elde edilen verilerden yola çıkılarak, Gaziantep kentinde kuş ve kelebek çeşitliliğini desteklemeye yönelik olarak yeşil alanlar düzeyinde peyzaj tasarım ilkeleri geliştirilmiştir.

3. BULGULAR

Araştırma alanında tespit edilen yeşil alan parsellerinin toplam genişliği 32.896.696 m^2 olup, bütün içerisindeki en büyük pay %36 ile parklara aittir. Bunu sırasıyla %34 ile kamu alanları, %24 ile ağaçlandırma alanları ve son olarak %6 ile mezarlık izlemektedir (Çizelge 2, Şekil 2).

Çizelge 2. Araştırma alanı yeşil alan sınıfları

	Yeşil Alan Sınıfları			
	Parklar	Ağaçlandırma Alanları	Kamu Kurumları	Mezarlık
Toplam parsel sayısı (Adet)	1531	34	192	3
Toplam yüzölçümü (m^2)	11824837	8025988	11161123	1884748
Ortalama parsel yüzölçümü (m^2)	7724	236058	58130	628249
En büyük parsel yüzölçümü (m^2)	1479953	2941929	6754301	1868909
En küçük parsel yüzölçümü (m^2)	68	796	223	5488



Şekil 2. Yeşil alan sınıfları ve alansal dağılımları

Parklarda 1531 parsel içerisinde yüzölçümü 2000 m2 ve üzerinde olanlar yaklaşık %60 oranına sahiptir ve ortalama genişlikleri 12243 m2 dir. 2000 m2 ve altında yüzölçümüne sahip parkların oranı ise yaklaşık %40'dır ve ortalama 1100 m2 genişliğindedir.

Yeşil alan parsellerini birbirine bağlayarak kent genelindeki bütünlüklerine katkı sağlama potansiyeli gösteren koridor nitelikli güzergahlar incelendiğinde; 16817 m demiryolu hattı, 22362 m dere, 10394 m su kanalı, 114901 m kara yolu tespit edilmiştir.

Araştırma alanındaki koridor nitelikli bağlantı elemanları ve yeşil parsellere bir arada bakıldığı zaman, özellikle en geniş yeşil alan parsellerinin birbirleri ile irtibatlı hale gelebildikleri anlaşılmaktadır. Kent genelinde doğal yaşamın ve beraberinde de biyolojik çeşitliliğin desteklenmesi yönünden önemli bir avantaj ortaya koyan bu durum, Gaziantep kenti yeşil alanlarında gerçekleştirilecek iyileştirme ve geliştirme çalışmalarının başarılı sonuçlar vermesi için elverişli bir zemin hazırlamaktadır.

Şekil 3'de görüleceği üzere kentin kuzey, güney, doğu ve batı kesimlerinde bulunan geniş yeşil alan parselleri karayolu, demiryolu ve akarsular ile birbirlerine bağlanabilmektedirler. Bu yapı, kentteki yeşil alan parsellerini birbirleri ile ve kentin dış kesimlerindeki kırsal alanlarla irtibatlandırma bakımından çeşitli alternatifler bulunduğunu ve bunun da biyolojik çeşitliliği desteklemek bakımından önemli bir zenginlik ortaya koyduğunu göstermektedir.

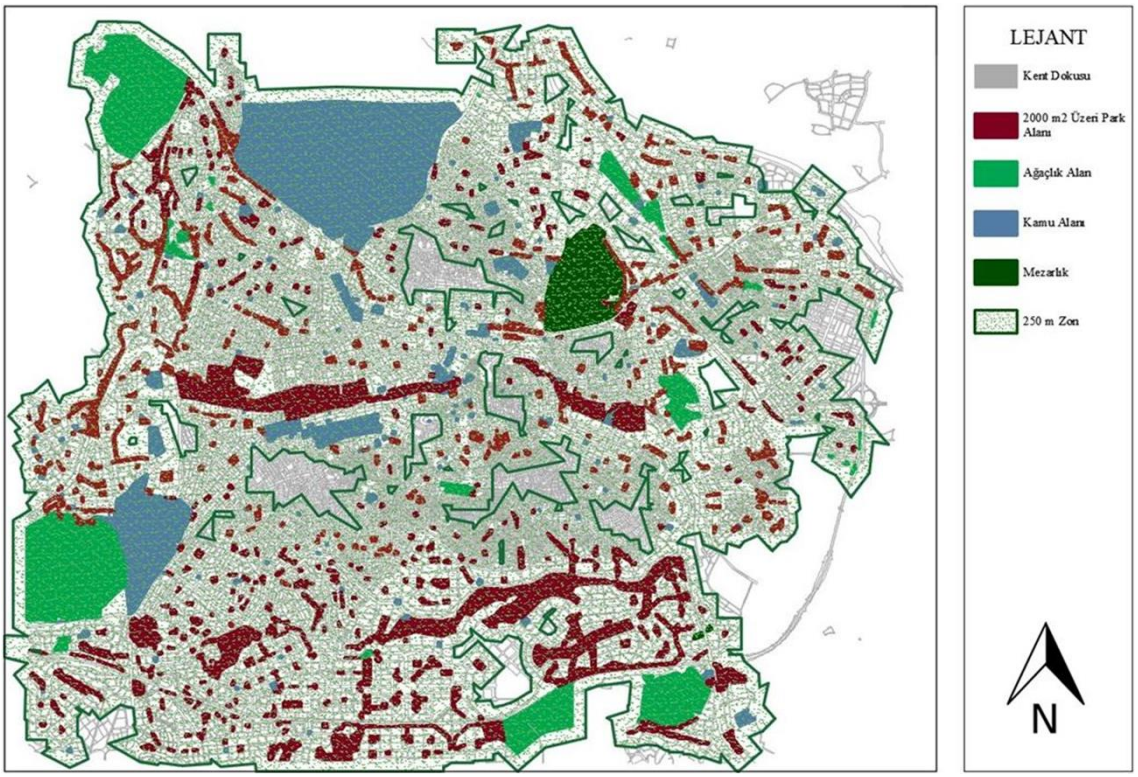
Şekil 3. Yeşil alan parselleri ve koridorlar

Yeşil alanların kuş ve kelebek yaşamı açısından taşıdıkları habitat potansiyellerinin değerlendirilmesine yönelik olarak, parseller arasındaki bütünlüğü mesafeler yönünden incelemek amacıyla zonlama işlemi gerçekleştirilmiştir. Zonlama işlemi, her yeşil alan parseli etrafında kuşlar ve kelebekler için ayrı ayrı belirlenen mesafelerde oluşturulan etkileşim alanlarını temsil etmektedir.

Alandaki parklar göz önüne alınarak kelebekler için 250 m zonlama yapıldığında, kentin iç ve dış çeperlerinde büyük ve süreklilik gösteren boşluklar bulunduğu izlenmektedir. Diğer yeşil alan sınıfları dahil edilerek zonlama yapıldığında ise, dış kesimlerde yer alan askeri alan ve ağaçlandırma alanları ile merkeze yakın konumdaki mezarlık alanına bağlı olarak parseller arası etkileşim oranının daha da geliştiği görülebilmektedir (Şekil 4). Yalnızca park alanları için zonlama yapıldığında tüm kentin %65'i, diğer yeşil alan sınıfları da dahil edildiğinde ise kentin %78'i parseller ve etkileşim alanlarının oluşturduğu bütüne dahil olmaktadır. Ortalama değer olan 125 m için zonlama yapıldığında ise kentin orta, kuzey ve kuzeydoğu kısmında boşlukların fazlalaştığı ve mevcut boşlukların da büyüdüğü görülmektedir. Yalnızca parklar kapsamında tüm kentin %49'u, diğer yeşil alan sınıfları dahil edildiğinde ise kentin %68'i parseller ve etkileşim alanlarının oluşturduğu bütüne dahil olmaktadır. Bu durum, kent geneline yeşil doku kazandırma çalışmalarının yalnızca parklar ile sınırlı kalmayarak gerçekleştirilmesinin, ekolojik bakımdan büyük yararlar sağladığını göstermektedir.

Parklara ait yeşil alan parselleri etrafında kuşlar için 500 m zon oluşturulduğunda kentin %83'ü, diğer yeşil alan sınıfları da dahil edildiğinde ise kentin %92'si parseller arası etkileşim alanına dahil olmaktadır. Ortalama değer olan 250 m zonlama yapıldığında ise yalnızca parklar

kapsamında tüm kentin %65'i, diğer yeşil alan sınıfları dahil edildiğinde ise kentin %78'i parseller ve etkileşim alanlarının oluşturduğu bütüne dahil olmaktadır.



Şekil 4. Kelebekler ve kuşlar için bütün yeşil alan sınıflarına yapılan zonlama (250 m)

Yukarıdaki değerlendirmeler göz önüne alındığında, Gaziantep kentinde yeşil alanların kent içinde nispeten dengeli bir dağılım gösterdiğini söylemek olanaklıdır. Maksimum değerler göz önüne alındığında, kuş ve kelebeklerin gereksinim duydukları habitatlar arası etkileşim kentin büyük bir bölümünde sağlanabilmektedir. Fakat ortalama değerler göz önüne alındığında yeşil alanlar arası boşluklar artış göstermektedir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Gaziantep kenti örneğinde yürütülen bu çalışmada, biyolojik çeşitliliğin desteklenmesi amacıyla, kuş ve kelebek türlerinin kentlerdeki mevcudiyetlerinin korunması, yaşam koşulları ve habitatlarının iyileştirilmesi doğrultusunda yeşil alanlardan yararlanma olanaklarını artıracak peyzaj tasarım ilkelerinin geliştirilmesi hedeflenmiştir.

Gaziantep'in 116 kelebek ve 92 kuş türü ile zengin bir doğal çeşitlilik sergilemesi, bunun yanı sıra hızlı kentleşme ve küresel ısınma riski altında bulunması, kent alanında bu türlerin yaşam koşullarının desteklenmesine yönelik çalışmalar yapılmasını gerektirmektedir. Bu doğrultuda, peyzaj tasarım ilkeleri oluşturularak kent içerisindeki yeşil alanların iyileştirilmesi ve böylece kuş ve kelebek popülasyonları için uygun yaşam alanları oluşturularak biyolojik çeşitliliğin desteklenmesi öngörülmektedir.

Araştırma alanındaki kara ve demir yolu, akarsu, kanal gibi koridor nitelikli bağlantı elemanları ve yeşil parseller bir arada incelendiği zaman, özellikle en geniş yeşil alan parsellerinin birbirleri

ile irtibatlı hale gelebildikleri görülmüştür. Kent genelinde doğal yaşamın ve beraberinde de biyolojik çeşitliliğin desteklenmesi yönünden önemli bir avantaj ortaya koyan bu durum, Gaziantep kenti yeşil alanlarında gerçekleştirilecek iyileştirme ve geliştirme çalışmalarının başarılı sonuçlar vermesi için elverişli bir zemin hazırlamaktadır.

Gaziantep kenti doğal yapısı, yeşil alan sistemleri, yaban hayatı ve bitki örtüsü özelliklerinin yanı sıra yerli ve yabancı literatürlerin incelenmesi sonucunda, kentte kuşlar ve kelebekler için uygun yeşil alanlar oluşturmaya yönelik peyzaj tasarımları geliştirmek üzere bir dizi öneri ortaya koymak olanaklı hale gelmiştir (NRCS, 2000; Nordstrom, 2001; Lamb ve ark, 2002; Cornell Lab of Ornithology, 2003; Livingston, 2004; Schlight ve ark, 2007; Marinelli, 2008; Free, 2013; Yücel, 2013; Butterfly Conservation, 2015).

Kuşlar ve kelebeklerin habitat istekleri farklılık göstermekle birlikte; yeşil alanların tasarlanması, tesis edilmesi ve yönetilmesi bağlamında bazı konularda ortak bakış açılarının geliştiği görülmektedir. Kentsel yeşil alanların, yaban hayatı yaşamına yönelik olarak sahip olması gereken bazı nitelikler özetlenerek aşağıda aktarılmıştır.

- Yeşil alan parselleri arasında koridor niteliği taşıyan kara ve demiryolu ile akarsu ve kanalların çevreleri mutlaka ağaçlandırılmalı ve ekolojik bağlantı elemanı olma nitelikleri geliştirilmelidir
- Bitkilendirme çalışmalarında yöreye özgü doğal türler tercih edilmelidir
- Bitki kompozisyonları ağaç, ağaççık, çalı ve otsu kombinasyonu şeklinde yapılmalıdır.
- Bitkiler ve su yüzeylerinin iç içe olduğu alanlar tasarlanmalıdır.
- Yeşil alanlarda sert zemin miktarı en aza indirilmeli, sert zeminlerin inşasında, drenaj yeteneği yüksek ve ısıyı yansıtmayan doğal malzemeler tercih edilmelidir.
- Yeni alanlar tasarlanmasında doğal / informal çizgilerin hakim olmasına özen gösterilmelidir
- Bitkiler ile rüzgardan korunaklı alanlar tesis edilmelidir. Bitkilendirme, alan içinde gölge oluşturmaması için alanın dış çeperlerinde yapılmalıdır
- Bitki türleri, alanın yıl boyunca çiçekli olmasını sağlayacak şekilde belirlenmelidir.
- Rüzgardan korunabilecekleri boylu ağaçlar bulunmalıdır.
- Özellikle küçük kuşlar için çalılık alanlar oluşturulmalıdır.
- Kuşların tohum ve böcek tüketimlerini karşılayabilmeleri için otlar, yer örtücüler, çim yüzeyler tesis edilmeli, diğer besin gereksinimleri için meyveli ve nektarlı bitki türlerine yer verilmelidir.
- Alanda özellikle kış aylarında ek gıda takviyesi kuşları alana çekmek için önemli bir faktördür. Bu sebeple alanda kuş yemlikleri ve ölü ağaç parçaları konumlandırılmalıdır.

Kaynakça

Altunkasa, M.F., Uslu, C., 2004 The effects of urban green spaces on house prices in the upper northwest urban development area of Adana (Turkey). Turkish Journal of Agriculture and Forestry, 28, 203-209.

Ambarlı, D., 2011, Kelebekler Ne Kadar İlginç Olabilir ki?, Bilim ve Teknik Dergisi, Mayıs-2011.

Atmaca, M., 1994, Çatalan barajı ve çevresi doğal bitki örtüsü ve yaban hayatının doğa koruma yönünden incelenmesi, Çukurova Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Adana.

Atmaca, M., 2006. Kuş Göçü ve Gözlemciliği. Hatay'da On Sıcak Gün. Ed: Yaşar Ergün, Mustafa Kemal Üniversitesi, Yayın No: 19, Pp. 17-21.

Avcı, Ü., 1994, Değişen Çevre Koşullarının Kelebek Popülasyonları Üzerine Olumsuz Etkileri, Çevre Dergisi, Ekoloji, Nisan-Mayıs-Haziran, Sayı:11

BirdLife International, http://www.geocities.ws/fazilet_uker/3konferans.htm

Butterfly Conservation Europe, 2008, Why Butterflies ans Moths are Important, http://bc-europe.eu/upload/Why%20butterflies%20and%20moths%20are%20important%203.pdf, Erişim Tarihi: 18.05.2016

Cengiz, B., 2012. Streetscape Design Proposals for Urban Ecological Greenway Planning in Bartın, Turkey. Bartın Orman Fakültesi Dergisi, Cilt: 14, Özel Sayı, 120-135

Cornell Lab of Ornithology, 2003, Bird Notes From Sapsucker Woods, Creating a Garden for Birds, Number 13 Catalog No. 223, Ithaca- NEW YORK

ÇED ve Çevre İzinleri Şube Müdürlüğü, 2015, Gaziantep İli 2014 Yılı Çevre Durum Raporu, Gaziantep - 2015

Doygun H., 2007, Büyüyen Kentlerde Yeşil Alanların Konumu ve Geleceği: Kahramanmaraş Örneği, ZKÜ Bartın Orman Fakültesi Dergisi, Yıl: 2007, Cilt:9, Sayı:12

Eken, G., Bozdoğan, M., İsfendiyaroğlu, S., Kılıç, D., T., Lise, Y., (editörler) 2006. Türkiye'nin Önemli Doğa Alanları, Doğa Derneği, Ankara

Erten, S., 2004, Uluslararası Düzeyde Yükselen Bir Değer Olarak Biyolojik Çeşitlilik, H.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı 27, Ankara

Free, M., For The Bird, Burretfly and Hummingbirds: Creating Inviting Habitats, 2013, Virginia Cooperative Extension, Virginia State University,VA

Gaziantep Doğa Turizmi Master Planı (2013-2023), T.C. Orman ve Su İşleri Bakanlığı, Doğa Koruma ve Milli Parklar Genel Müdürlüğü, 15. Bölge Müdürlüğü, Gaziantep Şube Müdürlüğü-2013

Güneydoğu Anadolu Rehberi, Gaziantep, 11.15.2007, http://www.guneydogumirasi.org/pdfs/gaziantep.pdf, Erişim Tarihi: 10.04.2016

Işık K., Kurt, Y.,2005, Habitat Parçalanması ve Biyoçeşitliliğe Etkileri, "Türk Ormancılığında, Uluslararası Süreçte Acilen Eyleme Dönüştürülmesi Gereken Konular, Mevzuat ve Yapılanmaya Yansımaları Sempozyumu, ss: 131-142, Aralık 2005

Karaçetin, E., H.J. Welch, A. Turak, Ö. Balkız ve G. Welch. 2011. Türkiye'deki Kelebeklerin Koruma Stratejisi. Ankara: Doğa Koruma Merkezi. Erişim: [www.dkm.org.tr]

Kang, W., Minor, E., S., Park, C., Lee, D., 2015, Effects of habitat structure, human disturbance, and habitat connectivity on urban forest bird communities, Urban Ecosyst, 15 January 2015- New York

Livingston, M., 2004, Landscape Desing for Attracting Wildlife in Southwestern Urban Environments, Proceedings 4th International Urban Wildlife Symposium; 2004.

Lamb, S., Chambers, S., Allen N., 2002, Create a Butterfly Garden, The Wildlife Garden, Oregon State University, January - 2002.

Marinelli, J., 2008, The Wildlife Gardener's Guide, Brooklyn Botanic Garden All- Region Guides

Nordstrom, S., 2001, Creating Landscapes for Wildlife ... a Guide for Backyards in Utah, Department of Landscape Architecture and Environmental Planning, Utah State University)

NRCS, Wildlife Habitat Management Institute, Butterfly (Order: Lepidoptera), Fish and Wildlife Habitat Management Leaflet, Number 15, January-2000

Özbadem, S., E., Okkıran, P., Gökçek, B., Doygun, H., 2014, Gaziantep İli Doğal ve Kültürel Peyzaj Potansiyeli İçin Yönetim Planı Önerisi, II. ULUSAL AKDENİZ ORMAN VE ÇEVRE SEMPOZYUMU "Akdeniz ormanlarının geleceği: Sürdürülebilir toplum ve çevre" 22-24 Ekim 2014 – Isparta

Özuslu, E., Tel, A., Z., Gaziantep'in Biyolojik Çeşitliliği, Doğa Koruma Derneği Yayınları, Gaziantep – 2011

Ruddock, M., Whitfield, D.P., 2007. A Review of Disturbance Distances in Selected Bird Species. A report from Natural Research (Projects) Ltd to Scottish Natural Heritage, 181 pp

Schlight, D., W., Downey, J.,W., Nekola, J.,C., 2007, The Butterflies of Iowa, University of Iowa Press- Iowa City, https://books.google.com.tr/books?id=uK-ZFrJ5jWgC&pg=PP10&hl=tr&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=snippet&q=windbreak&f=false, Erişim Tarihi: 22. 05.2016

Shwartz A., Shirley S., Kark S., 2008, How do habitat variability and management regime shape the spatial heterogeneity of birds within a large Mediterranean urban park?, Science Drect, Landscape and Urban Planning 84 (2008) 219–229

Selim C., Mutlu S., S., Selim S., 2015, Kentsel Alanlarda Biyolojik Çeşitliliğin Sürdürülebilirliği ve Koruma Yaklaşımları, Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi 8 (1): 38-45, 2015 ISSN: 1308-0040, E-ISSN: 2146-0132

Settele, J., Kudrna, O., Harpke, A., Kühn, I., Swaay, C., Verovnık, R., Warren, M., Wiemers, M., Hanspach, J., Hıckler, T., Kühn, E., Halder, I., Veling, K., Vliegenthart, A., Wynhoff, I., Schweiger, O., Climatic Risk Atlas of Europan Butterflies, 2008, Biorisk 1 (Spesial Issue) Sofia-Moscow

Sözen, M., (Tarihsiz), Kelebekler; Doğanın Sesiz Kanatları, Zonguldak Karaelmas Üniversitesi

Şekercioğlu Ç., 2006, Kuşların Ekolojik İşlevlerinin Önemi, Article in Trends In Ecology and Evolution · August 2006

Şengül, M., T., Boyraz, M., Z., 2008, Oğuzeli (Gaziantep) ve Yakın Çevresinde Jeomorfolojik Ana Birimler İle Arazi Kullanımı Arasında İlişkiler, TÜCAUM Ulusal Coğrafya Sempozyumu 16-17 Ekim 2008 Bildirimler Kitabı, Ankara Üniversitesi, Türkiye Coğrafyası Araştırma ve Uygulama Merkezi, ANKARA

Uslu A., Shakouri N.,2013, Kentsel Peyzajlarda Yeşil Altyapı ve Biyolojik Çeşitliliği Destekleyecek Olanaklar, Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi 6 (1): 46-50, 2013 ISSN: 1308-0040, E-ISSN: 2146-013

Uzun A., Terzioğlu S., Palabaş Uzun S., 2011, Orman Ekosistemlerinde Biyoçeşitliliğin Korunması ve İzlenmesi, Ulusal Akdeniz Orman ve Çevre Sempozyumu, KSÜ Doğa Bil. Der., Özel Sayı, 2012

Welch, H., Tek, S., E., 2011, Güzel Nazuğum'u Neden Koruyoruz?, Bilim ve Teknik Dergisi, Mayıs-2011

Yaman G., Doygun H., 2014, Yeşil Alanların Kent Ekosistemlerine Katkılarının Kahramanmaraş Kenti Örneğinde İncelenmesi, II. ULUSAL AKDENİZ ORMAN VE ÇEVRE SEMPOZYUMU "Akdeniz ormanlarının geleceği: Sürdürülebilir toplum ve çevre" 22-24 Ekim 2014 – Isparta

Yücel, F., G., Integrating Ecosytem Landscapes in Cityscape; Bird and Butterfly, 2013, Intech, Chapter 10

BİLGİSAYAR TEKNOLOJİLERİ BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN TEKNİK VE MESLEKİ RESİM UYGULAMALARINA YÖNELİK METAFORİK ALGILARI

Prof. Dr. Mehmet Nuri GÖMLEKSİZ

Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Öğr. Gör. Emine Kübra PULLU

Kayseri Üniversitesi Hüseyin Şahin MYO

Öz

Bu çalışmanın amacı Bilgisayar Teknolojileri bölümü öğrencilerinin Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına ilişkin algılarını metaforlar yoluyla ortaya çıkarmaktır. Araştırmanın evrenini 2018-2019 eğitim-öğretim yılında Kayseri Üniversitesi Develi Hüseyin Şahin Meslek Yüksekokulu Bilgisayar Teknolojileri Bölümü'nde yer alan Bilgisayar Teknolojileri ve Bilgisayar Programcılığı programına devam eden öğrenciler oluşturmaktadır. Evrenin tümü örneklem olarak alınmıştır. Bu nedenle ayrıca örneklem seçimine gidilmemiştir. Araştırmada veri toplama aracı olarak öğrencilerin Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına ilişkin metaforik algılarının belirlenmesi amacıyla "Teknik ve Mesleki Resim uygulamaları ……a/e benzer; çünkü ……." biçimindeki eksik bırakılmış bir cümlenin yer aldığı form kullanılmıştır. Böylece öğrencilerin hem Teknik ve Mesleki Resim dersine ilişkin algılarını hangi metaforlarla ortaya koydukları hem de ortaya çıkacak metaforların ortak özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Elde edilen verilerin değerlendirilmesinde nitel araştırma desenine uygun olarak içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırma bulgularına dayalı olarak çeşitli önerilerde bulunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: metafor, teknik ve mesleki resim, bilgisayar teknolojileri

METAPHORICAL PERCEPTIONS OF THE STUDENTS OF COMPUTER TECHNOLOGIES DEPARTMENT RELATED TO VOCATIONAL DRAWING APPLICATIONS

Abstract

The aim of this study is to determine metaphorical perceptions of the students of Computer Technologies Department related to vocational drawing applications. The population of the study includes students enrolled at Computer Technologies Program of Computer Technologies Department at Develi Hüseyin Şahin Vocational College in Kayseri University in 2018-2019 academic year. All students were considered as the sample of the study. So no specific sample was chosen.Data of the study were collected through the use of the prompt "Technical and Vocational Drawing Applications are like ……. because …….". Upon completing the

metaphor sheet, all the students were asked to write the reasons of the metaphors they developed regarding Technical and Vocational Drawing Applications. Content analysis based on the qualitative research design was used to analyze the data. Several recommendations are offered based on the results of the study.

Key Words: metaphor, technical and vocational drawing, computer technologies

GİRİŞ

Ülkemizde Mesleki Yüksekokulları 5. seviye mesleki ve akademik yeterlikleri kazandırmayı amaçlayan ön lisans programlarıdır (Altın, 2010: 462). Bilim ve teknolojideki değişim ve gelişmelerin paralelinde nitelikli insan gücüne olan gereksinim de artmaktadır. Ülkemizde hizmet ve üretim alanlarında hem teknolojik gelişmelere uyumlu hem de mesleki ve teknik bilgi ve becerilerle donatılmış insan kaynağına ihtiyaç vardır. Bu ihtiyacı karşılamak amacıyla çağdaş teknoloji metotlarını bilen, yorumlayan, kullanan, geliştiren ve yeniliklere uyum sağlayan vasıflı insan gücünün yetiştirilmesi hedefleyen mesleki ve teknik eğitim okullarına ihtiyaç vardır (Yörük, Dikici ve Uysal, 2002: 304).Ülkemizin nitelikli ara insan gücüne ihtiyacının karşılanması ve uluslararası pazarlarda rekabet gücünün yükseltilmesi ancak gelişmiş meslek yüksek okulları ve bunların yetiştirdiği nitelikli elemanlarla olasıdır. Sayıları her geçen gün artmakta olan meslek yüksek okulları iş dünyasının ihtiyaç duyduğu nitelikli ara insan gücünü yetiştirmede olumlu gelişmeler kaydetmeye devam etmektedirler. Bu okullarda farklı alanlarda eğitim-öğretim yapılmaktadır (Binici ve Arı, 2004: 390). Mesleki ve teknik eğitimde bireylerin teknolojiyi anlayıp kullanabilecek temel becerilere, iletişim ve problem çözme becerilerine ve işbirliği içinde çalışabilecek disipline sahip olması önemlidir (Uçar ve Özerbaş, 2013: 244).

Meslek yüksekokullarının bilgisayar ve teknoloji ile ilgili bölümlerinde teknik ve mesleki resim dersleri verilmektedir. Bu dersler hem kağıt kalem ve gerekli materyaller ile hem de bilgisayar destekli çizim programları ile yürütülmektedir. Teknik alanlarda bu dersler oldukça önemlidir. Çünkü öğrenciler sezerek, deneyerek ve düşünerek öğrenmenin yanı sıra çizim yaparak da öğrenir. İletişim aracı sadece sözel ve sayısal simgeler ile sınırlı kalmayarak diyagram, eskiz çalışması, üç boyutlu model gibi araçların da katıldığı bir yapıdır. Öğrenciler bu yapı sayesinde çizim kuralları bütünü ve üç boyutlu tasarlayabilme yetisi ile karmaşık gibi algılanan süreci tek dile indirgeyebilirler ve karmaşayı ortadan kaldırabilirler (Bilgiç ve Konak, 216: 2). Özellikle bilgisayar destekli tasarım programları sayesinde artık çizilecek obje veya çizimlerin istenilen değişikliği ekranda anında görüntülenip istenilen değişiklik anında yapılmaktadır. Bilgisayar destekli tasarım programları mühendislerin, mimarların ve teknik elemanların vazgeçilmez bir yardımcısı olduğu için bu paket programlar Mesleki Teknik Eğitimin vazgeçilmezleri haline gelmiştir (Altın, 2010: 463). Ayrıca teknoloji çağında zaman ve mekandan bağımsız iş imkanı sağlayan çizim ve tasarım dünyasına adım atmak için bu dersler öğrenciler için daha da önem kazanmaktadır. Bu nedenler öğrenciler bu dersleri ilgi ve istekle takip etmektedirler.

Metafor kelimesi Yunanca “metapherein” kelimesinden kaynaklanmaktadır. Meta "değiştirmek", pherein ise "taşımak" anlamına gelir. Metaforları, değişime taşıyan olarak kullanma fikri öğrencilerin bildiklerini yeni anlayışa dönüştürmelerine yardımcı olur (Levine, 2005: 172). Metaforlar insan etkileşiminde ve iletişiminde, öğrenme, öğretme ve bilişsel anlamda önemli bir

role sahiptir (Rızvanoğlu, 2004: 177). Metaforlar insanların hayatı, çevreyi, olayları ve nesneleri nasıl gördüklerini farklı benzetmeler kullanarak açıkladıkları bir araçtır (Cerit, 2008). Bu araçlar bireylerin hem dünyayı hem de kendilerini algılama biçimini gösterir ve bireyler üzerinde etkilidir (Girmen, 2007: 9). Çünkü metaforlar hem dille ilgili hem bireylerin yaşamlarında düşüncelerine ve eylemelerine yön veren yapılardır (Lakoff ve Johnson, 2005: 25). TDK (2019), metafor kelimesini mecaz kelimesi ile açıklamaktadır. Metafor; bir şeyi veya bir fikri ona çok benzer niteliklere sahip başka bir şey ile gibi, benzer sözcüklerini kullanmadan tanımlama yapmak ve anlatıma üslup güzelliği ile kolaylığı katmak için kullanılan sözcük veya sözcük kümesidir. Metaforlar sayesinde bir kavramı, kelimeyi, terimi ve olguyu daha güzel ve iyi anlatabilmek için başka bir anlamda olan bir sözcükle ilişki kurularak benzetme yapılır (Aydın, 2006: 10). Metafor genel olarak bir kavramın daha tanınan ve bilinen terimlerle ifade edilmesidir (Arslan ve Bayrakçı, 2006). Yani bir kavramı başka bir kavrama benzeterek anlatmak anlamına gelmektedir. Benzeyen ve benzetilen iki kavramın birbirine benzerliği az olsa bile kavramlardan birini çok iyi bilmek ikincisini daha iyi anlamayı sağlar (Tamimi, 2005: 30). Bir düşünce, nesne veya eylemi ifade etme yolu olarak tanımlanan metafor terimi bireylerin günlük yaşamında da sıklıkla kullandıkları dilsel bir benzetme olgusudur (Güveli, İpek, Atasoy ve Güveli, 2011:140). Metaforlar, bir bireyin zihninin belli bir anlayıştan başka bir anlayışa hareket etmesini sağlayarak bireyin belli bir olguyu başka bir olgu olarak görebilmesini sağlar (Saban, 2008: 460). Bu çalışmada öğrencilerin teknik ve mesleki resim uygulamalarına ilişkin zihinlerindeki metaforları ve gerekçelerini belirlemek istenmiştir.

YÖNTEM

Bu çalışmanın amacı Bilgisayar Teknolojileri bölümü öğrencilerinin Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına ilişkin algılarını metaforlar yoluyla ortaya çıkarmaktır. Böylece öğrencilerin Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına yönelik olarak zihinlerinde barındırdıkları düşünceleri yorumlamak hedeflenmiştir. Bu genel amaç çerçevesinde araştırmaya ilişkin alt amaçlar şöyle sıralanmıştır:

1. Öğrencilerin Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına ilişkin sahip oldukları metaforlar nelerdir?
2. Öğrencilerin Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına ilişkin sahip oldukları metaforlar, hangi kavramsal kategoriler altında toplanabilir?

Bu çalışma, 2018-2019 eğitim-öğretim Bahar yarıyılında Kayseri Üniversitesi Hüseyin Şahin MYO'da öğrenimine devam eden Bilgisayar Teknolojileri Bölümü öğrencileri üzerinde yürütülmüştür. Gönüllülük esasına göre belirlenen 18'i kadın 28'si erkek toplam 46 öğrenciden görüş alınmıştır. Örneklem seçiminde kolay ulaşılabilir durum örneklemesi kullanılmıştır. Kolay ulaşılabilir durum örneklemesi araştırmacıya yakın ve erişilmesi kolay olan bir durumu seçmesini sağlar (Yıldırım ve Şimşek, 2005.) Araştırma kapsamındaki öğrencilere "Teknik ve Mesleki Resim uygulamaları ……a/e benzer; çünkü ……." biçimindeki bir cümle verilerek, görüşlerini yazmaları istenmiştir. Cümlenin tamamlanması için yeterli süre verildikten sonra, öğrencilerin doldurdukları kağıtlar toplanarak değerlendirme aşamasına geçilmiştir. Verilerin değerlendirilmesinde nitel araştırma desenine uygun olarak içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Çözümleme araştırma ekibi tarafından yürütülmüştür. Yapılan çözümlemeyle

ortaya çıkan metaforlar listelenmiştir. Listelemenin hemen ardından gerekçeler incelenerek, metaforların kategorilendirilmesine geçilmiştir.

BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde çalışma grubunda yer alan öğrencilerin, Teknik ve Mesleki Resim uygulamaları yönelik oluşturdukları metaforlar olumlu ve olumsuz olmak üzere çizelge halinde verilerek yorumlanmıştır. Oluşturulan metaforlar gerekçeleri doğrultusunda kategorilendirilmiştir.

Çizelge 1: Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına ilişkin **olumlu metaforlar, gerekçeleri ve kategoriler**

Sıra	Metafor	f	Benzetme Yönü	Kategori
1	Gökkuşağı	1	Renkli ve aydınlık	Eğlenceli
2	Lunapark	1	Zamanın nasıl geçtiğini farkedememe	
3	Çizgi film	1	Zevkli	
4	Oyun	3	Zevkli	
5	Tuval/resim çizme	3	Rahatlatıp keyif vermesi	
6	Mimar	1	Yaratıcı düşünme hakkı verme	Özgürlük
7	Bulut	1	Her şeyin çizilebilmesi	
8	Oyun hamuru	5	İstenilen şekle girebilme	
9	Hayal dünyası	8	Her şeyin mümkün olması	
10	Beyin	1	Düşündükçe gelişim gösterme	Başarı
11	Çizgilerin dili	1	Birleştikçe anlamlı hale gelme	
12	Lego	1	Parçalar birleştikçe sonuca ulaşır	
13	Küçük bir çocuğun resim yapması	1	Zamanla gelişme	
14	Yapboz	2	Birleştikçe anlam kazanma	
15	Sanat eseri	2	Zamanla gelişip mükemmeli yakalama	
16	Ekmek teknesi	1	Meslek edinme	Gerçekçi
17	Gelecek	2	Meslek edinme amacı	
18	Aşk	1	Hayatı güzelleştirip kolaylaştırma	Kolaylaştırıcı
19	Resim çizme	2	Hayalleri dışa yansıtma	
20	Hayat	3	Hayalleri gerçeğe dönüştürme	

Çizelge 1 incelendiğinde Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına ilişkin 20 olumlu metafor geliştirildiği görülmektedir. Öğrencilerin Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına ilişkin olarak geliştirdikleri metaforların gerekçeleri dikkate alınarak 5 kategori oluşturulmuştur. Bu kategoriler; eğlenceli, özgürlük, başarı, gerçekçi ve kolaylaştırıcı şeklindedir. Bu doğrultuda yapılan yorumlara aşağıda yer verilmiştir.

1.Eğlenceli

Öğrencilerin eğlenceli kategorisine ilişkin olarak geliştirdikleri metaforlar, *"gökkuşağı", "lunapark", "oyun", "çizgifilm" ve "tuval/resim çizme"* şeklindedir. Bu metaforlarla Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarının eğlenceli yanı vurgulanmıştır. Bu grupta en fazla vurgu yapılan metaforlar *"oyun"* ve *"tuval/resim çizme"* metaforlarıdır. Öğrencilerin, Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarının eğlenceli kategorisi ile ilgili olarak geliştirdikleri metaforlara ilişkin yorumlar aşağıda yer almaktadır.

-*"teknik ve mesleki resim uygulamalarını gökkuşağına benzetiyorum. Çünkü renkli, aydınlık ve insanın ufkunu açan uygulamaların olduğunu düşünüyorum."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamalarını lunaparka benzetiyorum. Çünkü bir daha girdim mi çıkasım gelmiyor."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamalarını çizgifilm benzetiyorum. Çünkü Çocukluğumdaki çizgi filmler gibi rengarenk her şey. Eğlenceli çizimler yapıyorum."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamalarını oyuna benzetiyorum. Çünkü eğlenceli ve yapmaktan zevk alıyorum."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamalarını oyuna benzetiyorum. Çünkü Zevkli olduğu için sıkılmadan saatlerce yapıyorum.."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamalarını tuvalde resim çizmeye benzetiyorum. Çünkü işin içine teknik bilgi katarak daha eğlenceli hale getirir. Rahatlatır."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamalarını resim çizmeye benzetiyorum. Çünkü çizdikçe keyif alırsın."*

Öğrenci görüşleri incelendiği zaman öğrencilerin teknik ve mesleki resim uygulamalarının eğlenceli yanını vurguladıkları görülmektedir. Öğrenciler bu çizimler ve kullandıkları programlar sayesinde zamanın nasıl geçtiğini fark etmediklerini, bu uygulamaların zevkli, rahatlatıcı ve keyifli olduğunu belirtmişlerdir.

2.Özgürlük

Öğrencilerin özgürlük kategorisine ilişkin olarak geliştirdikleri metaforlar, *"mimar", "bulut", "oyun hamuru" ve "hayal dünyası"* şeklindedir. Bu metaforlar ile teknik ve mesleki resim uygulamalarının sağladığı özgürlük vurgulanmıştır. Bu grupta en fazla vurgu metafor *"hayal dünyası"* metaforuna yapılmıştır. Öğrencilerin, teknik ve mesleki resim uygulamalarının özgürlük kategorisi ile ilgili olarak geliştirdikleri metaforlara ilişkin yorumlar aşağıda yer almaktadır.

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları mimara benzer. Yaratıcı ve ilginç fikirler düşünmemize imkan sağlar."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları buluta benzer. Bulutlar kadar özgürlük sağlar. Aklınızdaki ve hayalinizdeki herşey çizilebilir"*

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları oyun hamuruna benzer. Yaptığımız projelere istediğimiz şekli verebiliriz"

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları oyun hamuruna benzer. Hayal dünyamı istediğim gibi kullanabiliyorum."

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları oyun hamuruna benzer. Oyun hamuru gibi elimize alıyoruz ve hayal dünyamızda onu yoğuruyoruz istediğimiz şekli verebiliyoruz. Yönetimini biz sağlıyoruz"

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları hayal dünyasına benzer. Düşünerek ve yaratıcılığımızı konuşturarak hayalimizdeki ürünleri oluştururuz."

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları hayal dünyasına benzer. Hayallerimi üç boyutlu hale getirebilme imkanı sağlar."

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları hayal dünyasına benzer. Çünkü her nesneye farklı anlamlar yükleyebilme özgürlüne sahibim."

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları hayal dünyasına benzer. Herhangi bir yerde veya herhangi bir zamanda aklımıza gelen her türlü nesneyi istediğimiz an çizebiliriz."

Öğrencilerin teknik ve mesleki resim derslerine ilişkin görüşleri incelendiğinde öğrenciler bu uygulamaların kendilerine özgürlük sağladığını belirtmişlerdir. Bu uygulamalar sayesinde öğrenciler yaratıcılıklarını kullanarak istedikleri her şeyi çizip istedikleri şekilde biçimlendirebildiklerini vurgulamışlardır.

3. Başarı

Öğrencilerin başarı kategorisine ilişkin olarak geliştirdikleri metaforlar, *"beyin", "çizgilerin dili", "lego", "küçük bir çocuğun resim yapması", "yapboz"* ve *"sanat eseri"* şeklindedir. Bu metaforlar ile teknik ve mesleki resim uygulamalarının sağladığı başarı duygusu vurgulanmıştır. Bu grupta en fazla vurgu *"yapboz" ve "sanat eseri"* metaforlarına yapılmıştır. Öğrencilerin, teknik ve mesleki resim uygulamalarının başarı kategorisi ile ilgili olarak geliştirdikleri metaforlara ilişkin yorumlar aşağıda yer almaktadır.

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları beyine benzer. İnsan beyni düşündükçe daha da gelişir ve daha doğal fikirler elde eder. Yeni projeler ortaya çıkar.."

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları çizgilerin diline benzer.Çünkü bize anlamsızmış gibi gelen o çizgiler aslında bir şaheser oluşturur. Bir çizgi tek başına anlam ifade etmeyebilir ama bunları toplayıp konuşturursan bir projeyi bir eseri oluşturursun"

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları legoya benzer. Sonuçta parçalardan bir şeyler tasarlarız"

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları küçük bir çocuğun resim yapmasına benzer. Çünkü ilk başlarda saçma anlamsız şeyler ortaya çıkar. Daha sonraları gelişir.."

-"teknik ve mesleki resim uygulamaları yapboza benzer. Tek parça bir anlam ifade etmez. Ne kadar çok tamamlanırsa o kadar çok başarı hissi verir."

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları sanat eserine benzer. Çok farklı güzel çalışmaları içinde barındırır. Çizim konusunda gelişme sağlar. becerileri geliştirir. Çok başarılı olunca muhteşem şeyler ortaya çıkar."*

Başarı kategorisine ilişkin öğrenci görüşleri incelendiği zaman öğrencilerin mesleki ve teknik resim uygulamaları sayesinde kendilerini bu alanda başarılı hissettikleri görülmektedir. Öğrenciler bu uygulamaların düşündükçe ve birleştikçe gelişim gösterip anlam kazandığını ifade etmektedirler. Öğrenciler zamanla parçaları birleştirip sonuca ulaşarak başarıyı yakaladıklarını vurgulamışlardır.

4. Gerçekçi

Öğrencilerin gerçekçi kategorisine ilişkin olarak geliştirdikleri metaforlar "ekmek teknesi" ve *"gelecek"* metaforlarıdır. Bu metaforlar ile teknik ve mesleki resim uygulamalarının meslek hayatına hazırlaması vurgulanmıştır. Öğrencilerin, teknik ve mesleki resim uygulamalarının gerçekçi kategorisi ile ilgili olarak geliştirdikleri metafora ilişkin yorum aşağıda yer almaktadır

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları ekmek teknesi benzer. Çünkü paramı bu uygulamalardan kazanıyorum"*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları geleceğe benzer. Çünkü geleceğimi bu uygulamalar üzerinden meslek edinerek kurmayı düşünüyorum."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları geleceğe benzer. Çünkü benim ilgi alanım ve mesleğim olabilir."*

Öğrencilerin teknik ve mesleki resim uygulamalarına ilişkin görüşleri incelendiğinde öğrencilerin bu uygulamaların gerçekçi yönünü de vurguladıkları görülmektedir. Öğrenciler tasarım ve çizim ile ilgili iş imkanları elde edebilmek için bu uygulamaların önemini ifade etmişlerdir. Bu uygulamaların geleceklerini inşa ettiklerini belirtmişlerdir.

5. Kolaylaştırıcı

Öğrencilerin kolaylaştırıcı kategorisine ilişkin olarak geliştirdikleri metaforlar, *"aşk", "resim çizme" ve "hayat"* şeklindedir. Bu metaforlar ile teknik ve mesleki resim uygulamalarının kolaylaştırıcı yönü vurgulanmıştır. Bu grupta en fazla vurgu *"hayat" metaforuna* yapılmıştır. Öğrencilerin, teknik ve mesleki resim uygulamalarının kolaylaştırıcı kategorisi ile ilgili olarak geliştirdikleri metaforlara ilişkin yorumlar aşağıda yer almaktadır.

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları aşka benzer. Bazen hayatımızda da aşkın izleri çok büyüktür. Hayatımızın aşkı hayatımızı nasıl güzelleştirip daha iyi hale getiriyorsa resmini çizdiğimiz bir makine hayatımızı kolaylaştırıp daha güzel hale getirir".*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları resim çizmeye benzer. Hayal gücümüzü dışa yansıtmayı kolaylaştırır."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları resim çizmeye benzer. Ressam hayalindekileri tabloya aktarırken tasarımcı da bu uygulamalara aktarır."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları hayata benzer. Hayalimize uygun şekilde çizim işlemini kolayca yaparak hayallerimizi gerçek hayata dönüştürür."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları hayata benzer. Hayallerimizi dışa yansıtarak hayat gibi işlerimizi kolaylaştırır."*

Öğrencilerin teknik ve mesleki resim uygulamalarının kolaylaştırıcı yönüne ilişkin görüşleri incelendiğinde öğrenciler bu uygulamalar sayesinde hayallerini gerçeğe dönüştürerek dışa yansıtabildikleri vurgulamışlardır. Ayrıca bu uygulamaların hayatı kolaylaştırıp güzelleştirdiğini ifade etmişlerdir.

Çizelge 2: Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına ilişkin **olumsuz metaforlar, gerekçeleri ve kategoriler**

Sıra	Metafor	f	Benzetme Yönü	Kategori
1	Fredyy'nin kabusu	1	Becerememe korkusu	Korku
2	Çözümsüz soru	1	Çözülmesi zor	Zor
3	Elektrik devresi	1	Karmaşık	
4	Puzzle	1	Uğraştırıcı	
5	Organize sanayi	1	Zorlayıcı ve karmaşık	

Çizelge 2 incelendiğinde Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına ilişkin 5 olumsuz metafor geliştirildiği görülmektedir. Öğrencilerin Teknik ve Mesleki Resim uygulamalarına ilişkin olarak geliştirdikleri metaforların gerekçeleri dikkate alınarak 2 kategori oluşturulmuştur. Bu kategoriler; korku ve zor şeklindedir. Bu doğrultuda yapılan yorumlara aşağıda yer verilmiştir.

1.Korku

Öğrencilerin korku kategorisine ilişkin olarak geliştirdikleri bir metafor vardır. Bu metafor *"Fredyy'nin kabusu"* şeklindedir. Bu metaforla teknik ve mesleki resim uygulamalarına ilişkin yaşanılan korku vurgulanmıştır. Bu metafora ilişkin yorum aşağıda yer almaktadır.

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları Fredyy'nin kabusuna benzer. Beceremiyorum rüyalarıma giriyor. Geçemeyeceğim diye çok korkuyorum..."*

Öğrencilerin mesleki ve teknik resim uygulamalarının olumsuz yönlerine ilişkin öğrenci görüşleri incelendiğinde öğrenci bu uygulamaları becerememe korkusunu vurgulamıştır. Bu nedenle teknik ve mesleki resim uygulamalarını korku filmi karakterine benzetmiştir.

2.Zor

Öğrencilerin zor kategorisine ilişkin olarak geliştirdikleri metaforlar, *"çözümsüz soru", "elektrik devresi", "puzzle" ve "organize sanayi"* şeklindedir. Bu metaforlar ile teknik ve mesleki resim uygulamalarının zor yönü vurgulanmıştır. Öğrencilerin, teknik ve mesleki resim uygulamalarının zor kategorisi ile ilgili olarak geliştirdikleri metaforlara ilişkin yorumlar aşağıda yer almaktadır.

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları çözümsüz soruya benzer. Çalışmadığım yerden çıkan soru gibi çözümsüz ve zor benim için."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları elektrik devresine benzer. Çizimler çok karmaşık yapamıyorum zorlanıyorum çarpıyor beni."*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları puzzle benzer. Zorlayıcı ve uğraştırıcı uygulamalar. Sabrım yok tamamlamaya"*

-*"teknik ve mesleki resim uygulamaları organize sanayiye benzer. Çok karmaşık, teknik düşünmeye zorluyor. "*

Teknik ve mesleki resim uygulamalarının olumsuz yönlerine ilişkin olarak öğrenci görüşleri incelendiğinde öğrenciler bu uygulamaların zor yönlerini ifade etmişlerdir. Öğrenciler bu uygulamaların bazen karmaşık, uğraştırıcı ve zorlayıcı olmasından şikayet etmişlerdir. Bu nedenler çözümsüz ve ya çözülmesi zor şeylere benzetmişlerdir.

Sonuç

Araştırma sonucunda, öğrencilerin teknik ve mesleki resim uygulamalarına yönelik olarak geliştirdikleri metaforlar olumlu ve olumsuz olmak üzere iki grupta altında toplanmıştır. Olumlu grupta eğlenceli, özgürlük, başarı, gerçekçi ve kolaylaştırıcı kategorileri ortaya çıkmıştır. Eğlenceli kategorisinde gökkuşağı, lunapark, çizgifilm, oyun ve tuval/resim çizme metaforları ortaya çıkmıştır. Bu metaforlar ile teknik ve mesleki resim uygulamalarının zevkli ve eğlenceli yönü vurgulanmıştır. Özgürlük kategorisinde mimar, bulut, oyun hamuru ve hayal dünyası metaforları ortaya çıkmıştır. Bu metaforlar teknik ve mesleki resim uygulamalarının öğrencilere sağladığı özgürlüğe vurgu yapmaktadır. Öğrencileri istedikleri her şeyi özgürce çizime dökebildiklerini ifade etmişlerdir.s Başarı kategorisinde beyin, çizgilerin dili, lego, küçük bir çocuğun resim yapması, yapboz ve sanat eseri metaforları ortaya çıkmıştır. Öğrenciler bu metaforlar ile teknik ve mesleki resim uygulamalarıyla kendilerini zamanla geliştirerek başarıya kolayca ulaşabildiklerini ifade ederek başarıya vurgu yapmışlardır. Gerçekçi kategorisinde ekmek teknesi ve gelecek metaforları ortaya çıkmıştır. Öğrenciler teknik ve mesleki resim uygulamaları ile gelecekte meslek hayatına hazırlandıklarını ifade etmişlerdir. Son olarak kolaylaştırıcı kategorisinde ise aşk, resim çizme ve hayat metaforları ortaya çıkmıştır. Öğrenciler bu metaforlar aracılığıyla teknik ve mesleki resim uygulamalarının hayalleri dışa yansıtarak çizimleri kolaylaştırdığını ifade etmişlerdir.

Olumsuz grupta ise korku ve zor kategorileri ortaya çıkmıştır. Korku kategorisinde sadece Fredyy'nin kabusu metaforu yer almaktadır. Öğrenci bu metafor ile teknik ve mesleki resim uygulamalarını becerememe korkusu yaşadığını ifade etmiştir. İkinci kategori olan zor kategorisinde ise çözümsüz soru, elektrik devresi, puzzle ve organize sanayi metaforları ortaya çıkmıştır. Öğrenciler bu metaforlar ile teknik ve mesleki resim uygulamalarının karmaşıklığını ve zorlayıcılığını vurgulayarak yaşadıkları sorunları dile getirmişlerdir.

Kaynakça

Altın, M. (2010). *Meslek Yüksekokulları İnşaat Teknolojisi Programı Öğrencilerinin Mimari Proje Çizim ve Tekniklerini Algılamada Bilgisayar Destekli Tasarım Programlarının Katkısı.* International Conference on New Trends in Education and Their Implications, 11-13 November, 2010 Antalya-Turkey.

Arslan, M.M. , Bayrakçı, M. (2006). Metaforik Düşünme ve Öğrenme Yaklaşımının Eğitim-Öğretim Açısından İncelenmesi. *Milli Eğitim Dergisi*, 171, 100-103

Aydın, İ.H. (2006). Bir Felsefî Metafor "Yolda Olmak. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 6(3), 9-22.

Binici, H. Ve Arı, N. (2004). Seeking New Perspectives in Technical and Vocational Education. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(3), 383-396.

Cerit, Y. (2008). Öğretmen Kavramı ile İlgili Metaforlara İlişkin Öğrenci, Öğretmen ve Yöneticilerin Görüşleri. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 6(4), 694-712.

Girmen, P. (2007). *İlköğretim Öğrencilerinin Konuşma ve Yazma Sürecinde Metaforlardan Yararlanma Durumları.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Levine, P. M. (2005). Metaphors and Images of Classrooms. *Kappa Delta Pi Record*, 41(4), 172-175.

Lakoff, G. ve Johnson, M. (2005). *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*. (Çev. Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Rızvanoğlu, K. (2004). The Use Of Metaphors In Graphical User Inferface: Carry on With The Metaphor Or Time For A Paradigm Shift?. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 1, 175-189.

Saban, A. (2008). Okula ilişkin Metaforlar. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 55, 459-496.

Tamimi, Y. (2005). *Örgüt Kültürünün Metaforlarla Analizi.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

TDK (2018). Türkçe'de Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü. 24.05.2019 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&arama=kelime&guid=TDK.BATI.5ce705e3330d88.21295885 adresinden edinilmiştir.

Uçar, C. ve Özerbaş, M.A. (2013). Mesleki Ve Teknik Eğitimin Dünyadaki Ve Türkiye'deki Konumu. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 242-253.

Yörük, S., Dikici, A. ve Uysal, A. (2002). Bilgi Toplumu Ve Türkiye'de Mesleki Eğitim. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(2), 299-312.

SANAT, DÜŞÜNCE VE SÖYLEM

Doç. Dr. Ahmet Feyzi KORUR

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

Öz

Hegel sanatı geçmişe ait bir şey, canlılığını ve hakikatini yitirmiş bir form olarak değerlendirir ve yerini sanat felsefesinin aldığını söyler. Artık sanat eserlerinden sadece hoşlanmayız, aynı zamanda içeriklerini, sunum araçlarını ve ikisinin birbirlerine uygunluğunu ya da uygunsuzluğunu yargılarız. Sanatla yeniden sanat yaratmak amacıyla değil, sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek için ilgileniriz. Ernst Cassirer ise sanatı ve estetiği zihnin kavramsal kapasitesinden bağımsız değerlendiren Kant'ın yargı gücü eleştirisini kültür alanına aktararak sanatı mit, ritüel, dil gibi ayrı bir düşünme formu, deneyimi sembolleştiren, böylece nesnelleştiren etkinlik alanı olarak değerlendirir. Susanne Langer Cassirer'in izinde sanatı dilin, söylemin doğası gereği ifade etmekte yetersiz kaldığı, yaşam hissinin, en geniş anlamıyla duygunun ifadeci formu olarak tanımlar.

Sanatın ve sanat eserlerinin sözel olarak açıklanması gerektiği düşüncesi estetiğin felsefi bir disiplin olarak ortaya çıktığı 18. yüzyıldan çok daha gerilere, Eski Yunan'a kadar geri gider ve sanat hakkında yazmanın sanat eserlerinin kendileri kadar önemli olduğu tartışmalarla dolu bir tarihin parçasıdır. Bildiğimiz anlamda felsefeyi mümkün kılan yazılı kültürün tarih sahnesine çıktığı Eski Yunan toplumunda tartışma, mücadele, kavga, propaganda ya da savaş her alanda dil üzerinden gerçekleşecektir ve bu en geniş anlamıyla sanat için de böyledir. Bu bildiri özellikle modern dönemde felsefi bir sorunsal olarak belirginleşen deneyim, sanat ve söylem ilişkisini, Eski Yunan'dan günümüze, güncel tartışmalara uzanan tarihsel bir derinlikte ele alır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Deneyim, Söylem, Sembolik Form.

GİRİŞ

Her alanda düşüncenin formlarının ve araçlarının bizatihi düşünmenin konusu yapılmasıyla nitelenen modern dönemin önde gelen felsefecisi Hegel (1988) sanatı geçmişte kalmış bir şey, ölü bir form olarak tarif ederken sanatın yerini sanat felsefesinin aldığını söyler. Artık sanat eserlerinden sadece hoşlanmayız, aynı zamanda (1) içeriklerini, (2) sunum araçlarını ve bu ikisinin birbirlerine uygunluğunu ya da uygunsuzluğunu zihinsel olarak yargılarız. Sanat artık düşünceye aktarılmıştır ve sanat felsefesi yani sanat üzerine düşünüm sanatın tam bir tatmin sağladığı zamanlarda olduğundan daha büyük bir ihtiyaç haline gelmiştir. "Sanat bizi zihinsel bir değerlendirmeye, yeniden sanat yaratmak amacıyla değil, sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek için davet eder" (s. 11).

Ancak sanatın ve sanat eserlerinin sözel olarak açıklanması gerektiği düşüncesi estetiğin felsefi bir disiplin olarak ortaya çıktığı 18. yüzyıldan çok daha gerilere, Eski Yunan ve Roma'ya kadar geri gider ve sanat hakkında yazmanın sanat eserlerinin kendileri kadar önemli olduğu tartışmalarla dolu bir tarihin parçasıdır (Harris, 2003). İngilizce ve Fransızcada sanat anlamına gelen "art" kelimesi doğrudan Latince ars kelimesinden gelir ve Eski Yunancadaki techne kelimesi gibi öğrenilmesi ve uygulanması eğitim gerektiren her şey için kullanılan bir terimdir. Sanatsal etkinliğe ilişkin bu antik kavramın içinde doğduğu toplum iş bölümüne göre örgütlenmiş bir toplumdur ve "dolayısıyla ars ve techne terimlerinin orijinal kullanımlarının özel beceri ve üst düzey ustalık iddialarının başarılı bir intiba ve uygulama oluşturmada önemli bir etken olduğu eski dünyanın ticari ve mesleki rekabetlerinden kaynaklanmış görünür" (s. 16). Bu rekabet ortamı içerisinde sanatsal etkinliklerin göreli önem ve değerleri, hangilerinin daha ayrıcalıklı olduğu, dolayısıyla destekleneceği ve eğitimlerine önem verileceği meseleleri yaşamsaldır ve tüm toplumu ilgilendirir. Bildiğimiz anlamda felsefeyi mümkün kılan yazılı kültürün tarih sahnesine çıktığı Eski Yunan toplumunda tartışma, mücadele, kavga, propaganda ya da savaş her alanda dil üzerinden gerçekleşecektir ve bu en geniş anlamıyla sanat için de böyledir.

Antik dönemde sanatlar arasında bir eşitlik yoktur ve bu Romalıların sanatsal etkinliği özgür ve özgür olmayan sanatlar olarak ikiye ayırmalarından bellidir. Özgür sanatlar (liberal arts) özgür, onurlu vatandaşlara, özgür olamayan sanatlar (illiberal arts) ise kölelere ve aşağı sınıflara uygun uğraşılar olarak görülürler. Fiziksel ve zihinsel faaliyet ve akıl ve duygu arasındaki ayrım meselesi Platon ve Aristo'dan Cicero'ya, Leonardo da Vinci'den Marcel Ducahmp'a ve çalışmanın fiziksel olarak var olmasının gerekmediğini ileri süren kavramsalcılara kadar karşımıza çıkmaya devam eder. Duchamp ve kavramsalcıların tutumunu belirleyen şey ellerini kirletmekten tiksinmekten ziyade, entelektüel olarak ciddiye alınmak isteğidir (s. 19). Platon ve Aristotle için sanat da dâhil olmak üzere tüm insan etkinlikleri meşrulaştırılmayı talep eder. Kendi var oluş nedenini kendinde kanıtlayan hiçbir etkinlik biçimi yoktur. Kolektif olarak sanatlar topluma hizmet eder ve herhangi bir sanatın ya da sanat grubunun toplumun yararına işlev görmesi gerekir. Dolayısıyla en önemli sanat politikadır. Romalı eğitimci, filozof ve söylevci Quintilianus sanatları üç bölüme ayırır: (1) Astronomi gibi eyleme değil gözleme ve bilgiye yönelik teorik (theoretike) sanatlar, (2) Dans gibi amacı eylem olan ve icra edilmeleriyle sonlanan pratik (praktike) sanatlar, ve (3) Resim gibi görünür bir görevi tamamlamayı amaçlayan üretici (poeitike) sanatlar. Quintilianus'un yazdığı dönemlerde hâlihazırda Latince ars ve eski Yunanca techne terimleri sadece sanatlar için değil, sanatla ilgili eğitim kılavuzları ve kitaplar için de yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır ve bu ancak okuryazar bir toplumda mümkündür (s. 20-22).

SANAT VE TEORİSİ

Sanatın okuryazarlıkla bu göbek bağının daha sonra Batı geleneğinin tümü için derin sonuçları olacaktır. Bu da teorinin pratiğin üstünde desteklenmesidir. Yani, sanatlar sadece gözlem ve taklitle kapılabilecek beceri ve yöntemlere bağlı olanlardan ayrı olarak (tercihen yazı gibi) sözel olarak açıklanabilen uzmanlık biçimleriyle özdeşleşme eğilimi gösterir. İtibarın sadece üretilen sanat eserine değil ancak gittikçe onun hakkında yazılanlara bağlı olduğu bir kültürel durumla karşı karşıya olduğumuz açıktır. Ve bununla birlikte tüm etkinlik biçimlerinde gerçek bilginin sadece var olan pratikte değil ancak ilkeleri yazıya dökerek pratiği açıklama becerisinde olduğu düşüncesi ortaya çıkar. Eski Yunan ve Roma'da baskın düşünceye göre herhangi bir etkinlik ne

kadar kaba olursa olsun ona eşlik edecek bir teori olmadıkça tümüyle sanat olamaz ve böylesi bir teoriyi ortaya koymanın en iyi yolu onu yazarak diğerlerinin değerlendirmesine sunmaktır. Kısacası, sanat kavramı başlangıçtan itibaren mesleki olarak bölünmüş ve gittikçe okuryazarlığı artan bir toplumun ürettiği bir kavramıdır. Sanat hakkında yazmak kültürel olarak gerçek sanat eserleri üretmek kadar etkilidir. Sanat üzerine konuşmak edilgen bir biçimde sanatçıların uygulamalarını tartışmanın çok ötesinde hangi uygulamalara sanat statüsü verileceğini belirler (s. 28).

M.S. dördüncü yüzyılda Avrupa'da devlet dini haline gelen Hristiyanlığın kitaba dayalı olmasının da katkısıyla hızlanan bilginin metinleşmesi sürecine paralel olarak, Ortaçağın akademi dünyası teori ile pratiğin birbirine en çok uygunluk gösterdiği ve teorik yazılarla in iyi şekilde desteklenen gramer, mantık, retorik, aritmetik, geometri, astronomi ve müzik gibi etkinlikleri sanat olarak değerlendirir. Kilisenin üniversite eğitimi gerektiren ve pagan klasik dönemin öğrenilmesine ve aktarılmasına dayanan bu sanatların dışarıda bıraktığı geniş halk yığınlarına ideolojisini benimsetebilmek için resim, heykel, mimari gibi liberal olmayan sanatları desteklemek zorunda kalması sonucu pagan ve dini yaklaşımlar ekseninde ilginç ve karmaşık bir sanat üzerine tartışma ortamı ortaya çıkar. Ancak sanatçının yeteneğini Tanrı vergisi olarak görmesine rağmen kilisenin liberal olmayan sanatlara verdiği destek her zaman şartlı olmuştur. Rönesans'la birlikte, Leonardo da Vinci gibi sanatçıların yazılarında dil temelli liberal sanatların antik çağdan beri devam eden üstünlüğüne özel bir tür karşı çıkış görürüz. (Richter'den aktaran Harris, 1949) Leonardo söylemi, logosu, sayısala indirgenebilir olanı değil duyusal deneyime, gözleme dayalı etkinlikleri öne çıkarır ve insan duyu organlarının hiyerarşisine dayalı yeni bir sanat biçimleri hiyerarşisi önerir. En tepede görme organı vardır ve onu işitme organı izler. Ancak resmin statüsünün değişmesindeki esas etken Leonardo'nun yazılarından ziyade perspektif ilkelerinin keşfi ya da yeniden keşfidir, çünkü bu keşif ressamı bazı bakımlardan matematikçi ve gramerci ile aynı seviyeye çıkarır. Ressam ve gözü artık kaçar noktanın ima ettiği sonsuzluğun sahibidir (Çiçek, 2016) ve entelektüellerden hakkı olan ayrıcalığı, özgürlüğü talep eder. Resimle betimlediği şey arasında metaforik değil gerçek, doğrudan ve matematiksel olarak gösterilebilir bir bağlantı kurulması dönemin sanat tartışmaları üzerinde büyük bir etki oluştururken, Batı sanatının izleyen dönemlerinde doğa tüm sanat biçimleri için bir ölçü haline gelir. Bu durum sözel sanatlar için olumsuzdur, çünkü sözel betimlemelerin resmin perspektif kurallarının sağladığı optik kesinlik gibi bir kesinliğe sahip olması mümkün değildir. Ancak bütün bu tartışmalar özgür sanatların ders içerikleri üzerinde kontrol sahibi üniversite hocalarının resmi akademik bir disiplin olarak üniversiteye sokmalarını sağlayacak bir etki oluşturmayacaktır ve Leonardo'nun gözün kulak karşısında üstünlüğünü tesis etme çabaları da aslında duyu algısı teorisini bir sanat teorisine dönüştürmek amaçlıdır (Harris. 2013, s. 43).

Avrupa'da ilk kez on altıncı yüzyılda İtalya'da ve on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Fransa ve İngiltere'de ortaya çıkan sanat akademilerinin sanat üretiminin entelektüel boyutunu zanaat boyutu üzerinde desteklemesi büyük oranda mekanik sanatlar olarak görülen resim ve heykelin konumunu liberal sanatlar karşısında yükseltme amaçlıdır (Smith ve Wilde, 2017, s. 89). Akademilerin programlarında yer alan anatomi, perspektif, antik tarih ve matematik gibi dersler doğanın doğrudan gözleminden ziyade ideanın taklidini, el becerisinin üzerinde kavramsal ve entelektüel yaklaşımı destekler. Böylelikle akademik eğitim kadrosunda teorik tartışmanın ve edebi eğilimin önemini kesinleştiren uygulamacı olmayanlara, yani sanatla pratik olarak uğraşmayanlara yer açılır. Akademik teoride edebiyatın kurallarının görsel alana uygulanmasına

dayanan tarihsel ve mitolojik konulu resimlerin resim türleri hiyerarşisinde en üstte yer alması yine gerçek resmin entelektüel ve ayrıcalıklı bir faaliyet olduğu ve dolayısıyla liberal sanatlar arasına katılmayı hak ettiğini ispatlama çabasıyla bağlantılıdır (s. 94).

Teorik tartışmanın resim sanatını daha iyi anlamaya yardım edeceğini düşünen Erken Rönesans teorisyenlerinden farklı olarak daha sonraki teorisyenler sadece sanatın teoriyle öğretilebileceğini değil teorinin ortaya koyduğu kuralların vaz geçilmez olduğunu ileri sürdüler. Alberti ve Leonardo sanat teorisini sanatçıya pratik öğüt vermenin bir aracı olarak görürken onlardan sonra gelen teorisyenler teoriyi zorunlu bir şey olarak gördüler.

Hegel'in Estetik Üzerine Derslerinin yayınlanmasından yaklaşık yetmiş yıl sonra Friedrich Nietzsche (1968) ressamların eski ustalar gibi gözlerini dünyanın görünüşleriyle doyurmak, göze hitap etmek yerine, birer sosyolog, antropolog, psikolog, felsefeci kesildiklerinden dem vurur.

Ressamlara gelince: Bu modernlerin hepsi ressam olmak isteyen şairlerdir. Biri tarihte drama arar, diğeri davranış sahnelerini, birisi dinleri aktarır, diğeri bir felsefeyi. Biri Raphael'i taklit eder, diğeri erken İtalyan ustalarını; manzara ressamları ağaçları ve bulutları gazeller ve ağıtlar yakmak için kullanır. Hiç kimse sadece ressam değildir; Herkes arkeolog, psikolog, şu ya da bu teorinin ya da hatıranın teatral yapımcılarıdırlar. Alimliğimizi, felsefemizi severler. Bizim gibi genel fikirlerle doludurlar. Bir formu form olarak değil ifade ettiği şey için severler. Akademik, acılı ve düşünen –okumayan ancak gözlerine ziyafet çekmekten başka bir şey düşünmeyen eski ustalardan fersah fersah uzak- bir kuşağın çocukları.

Temelde Wagner'in müziği bile, tüm bir Fransız romantisizminden hiç de aşağı kalmayacak şekilde yazınsaldır… (s. 437).

Yine Nietzsche'den yaklaşık yetmiş yıl sonra, Amerikalı gazeteci-yazar Tom Wolfe (1975) 28 Nisan 1974 tarihli The New York Times gazetesinin Pazar ekinin sanat ve eğlence bölümündeki, dönemin ünlü sanat eleştirmeni Hilton Kramer'in Yale üniversitesinde açılmış olan "seven realists" [yedi gerçekçi] başlıklı sergi hakkında yazdığı makaleyi okurken çağdaş sanatın en önemli niteliğine ilişkin bir uyanış yaşadığını söyler. Bu farkındalığa yol açan kısımda Kramer şunları söylemektedir:

Realizm katılımcı yönünden değil, ancak bariz bir biçimde inandırıcı bir teorinin yokluğundan muzdariptir. Sanat eserleriyle entelektüel ilişkimizin doğasına baktığımızda, inandırıcı bir teorinin yokluğu can alıcı bir şeyin –sahip oldukları değerleri kavrayışımıza eklenen, bireysel sanat eserlerini deneyimleme aracımızın yokluğudur. (s. 2)

Wolfe tekrar okur:

'Yardımcı bir şey' ya da 'zenginleştirici', hatta "son derece değerli" bile demiyordu. Hayır, kelime can alıcı idi. Kısacası günümüzde teori olmadan bir resmi göremezdim.

… Bütün bu yıllar boyunca en azından sanatta görmenin inanmak olduğunu düşünmüştüm. Ne kadar körmüşüm. Şimdi en azından 1974 yılının 28 Nisan'ında görebiliyorum. Aptal gibi başından beri tersten anlamışım: görmek inanmak değil, inanmak görmekmiş. Modern art tümüyle yazınsal olmuştu ve resimler ve diğer çalışmalar metni örneklemek [illustrate] için vardı.

Wolfe'a göre bu yeni döneme yazınsal özelliğini veren resimlerden çok teoridir:

1946-50 arası mutlu yıllardan kalan soyut dışa vurumcu resimlerden hiç biri… Jackson Pollock ve William De Kooning'inkiler bile teoriler kadar mükemmel bir biçimde o cesur ve kendine güvenli kısa dönemi temsil etmezler. Resimler söz konusu olduğunda de gustibus non disputandum est (beğeni düzeyleri tartışmasız). Ancak teoriler, iddia ediyorum, güzeldiler.

Teoriler? Teoriden fazlasıydılar, zihinsel inşa idiler. Hatta ondan bile fazlası… tuhaf incelikleriyle ortaçağ Skolastik felsefesiyle kıyaslanabilirler.

Buna karşın bu teorilerin büyüleyici etkisini sadece önceden belirttiğimiz şeyleri hatırlayarak anlayabiliriz. 1) sanat dünyası küçük bir kasabadır; 2) bu kasabanın bir parçası, le monde, yeni dalga için daima diğerine, Bohemya'ya bakar ve ona inanmaya hazırdır; 3) Bohemya kliklerden, okullardan, gruplardan, zümrelerden oluşur. Sonuç olarak, kliklerden biri Bohemya'ya egemen olursa onun görüşleri tüm kasabaya (diğer adıyla "sanat dünyası") egemen olur…

Ve İkinci Dünya Savaşından sonra New York Soyut Dışavurumculuk döneminde (sıklıkla söylendiği gibi) Modernizmin merkezi olarak Paris'in yerini aldığında olan tam da budur. (s. 33)

Çağdaş sanatın teoriyle "can alıcı" göbek bağını Wolfe'dan da önce keşfeden Amerikalı felsefeci eleştirmen Arthur C Danto (1964) "The Artworld" [Sanat Dünyası] başlıklı makalesinde şunları yazar:

… Ancak sanatı diğer şeylerden ayırmak, uzmanları için bile kolay bir şey değildir ve günümüzde kişi bir sanat teorisi olmaksızın sanat alanında olduğunun farkına varmayabilir. Ve bunun bir nedeni alanın sanat teorileri sayesinde oluşturulduğu gerçeğinde yatar, öyle ki teorilerin bir işlevi sanat olanı geri kalandan ayırmamıza yardım etmesinin yanında sanatı mümkün kılmaktır. (s. 572)

… Bir şeyi sanat olarak görmek gözün eleştiremeyeceği bir şey –bir sanat teorisi atmosferi, sanat tarihi bilgisi: sanat dünyası gerektirir.

Amerikalı sanat tarihçi ve eleştirmen Kuspit'e (2000) göre günümüzde sözde teorisyenler sanat dünyasına egemendirler ve sanat üzerindeki olumsuz etkileri Greenberg, Rosenberg and Steinberg gibi elitizm, indirgemecilik ve otoriterlikle suçladıkları önceki kuşağa ait bazı sanat tarihçi ve eleştirmenlerinkinden çok daha fazladır. Onlar en azından sanatla zihinsel olduğu kadar duygusal ilişki de kurmaktaydılar. Günümüzün teorisyenleri ise sanat deneyimlerine ilişkin eleştirel ya da öz-eleştirel bir düşünümün sonucu olmaktan ziyade, modayı takip eden ve buyurgan olmaya eğilimli fikirleri ile yönlendirmektedirler. Kuspit'in bahsettiği bu yasa koyucu teorisyenler duyguyla, duygu ile düşünceyi birleştirmekle asla ilgilenmezler ve dolayısıyla onlara boyun eğen sanatçı duygusal olarak yetersiz ve sanat tarihi açısından önemsiz sanat yapacaktır. Gelecek kuşakların ilgisini çekecek bir deneyimi kodlamaktan ziyade bir fikrin illüstrasyonunu üretecektir. Yaratıcı içgüdülerini kuramsal önyargılara kurban etmek bir sanatçı için intihardır, ancak ürettikleri sanatın değeri konusunda kaygılı oldukları için teorisyenleri memnun edecek bir sanat yaparak yaratıcı intihara kalkışmaktan mutlu olan pek çok sanatçı vardır.

ESTETİK DÜŞÜNME VE SEMBOLİK FORM

Bilindiği gibi duyusal deneyimin, görünün konusu olan uzam ve zamanı zihnin apriori kategorileri arasına katarak felsefe tarihinde devrim yaratan Kant (Gökberk, 2016) böylece algıyı sadece anlıkla aynı düzleme yerleştirmekle kalmaz, zihnin kapasitelerinin de temeline yerleştirir.

Süreli (geometrik) uzam ve ardışık (aritmetik) zaman zihnin tümelleri oldukları için zorunlu olarak teorik, matematik bilginin de temelini oluştururlar. Böylece Kant'ta algı kendisinden önce gelen felsefede olduğu gibi anlığın sonradan kavramsal, dolayısıyla evrensel formunu verdiği ham malzemeyi sağlayan pasif ve güvenilmez bir işlev, kapasite değildir. Aksine, doğası gereği belli bir kavram altına konamayan uzam ve zaman deneyimimizin ayrılmaz bileşeni, zihnin anlık gibi form, yani anlam verici etkinliği, etkin bir işlevi haline gelir. Üstelik duyumun, estetik uzam-zaman deneyiminin evrensel formunda tikel de içerildiği için evrensel-tikel çelişkisinin söz konusu olmadığı bir uyum gerçekleşir.

Kant'a göre zihnin apriori kategorileri aksi takdirde karmaşık ve sınırsız olan duyusal, tikellere ilişkin deneyime evrensel formunu verirler. Duyusal dünya zihnin form verici apriori, yani zorunlu ve evrensel kategorileri olmaksızın algılanamaz, yani kavranamaz. Zihnin kategorileri tümelleri, duyusal deneyim tikelleri verir ve aralarındaki ilişki iki temel biçimde gerçekleşir. İlkinde kavram verilidir ve zihin kavrama, tümele uygun tikeli arar (teorik, kavramsal düşünme). İkincisinde ise tikel verilidir ve zihin tikele uygun tümeli arar (estetik düşünme). Her iki durumda da zihin ne tikelleri duyuma veren görüngüler dünyasını, ne de zihnin deneyime bütünlük veren yapısını aşamaz. Daha önemlisi gerçeklik oluşturulmasında algısal kapasitelerin etkin olarak katıldığı bir yapımdır. Zihinden bağımsız bir görüngüler ve aynı şekilde görüngüler dünyasından bağımsız bir zihin dünyasından bahsedilemez. İnsan gerçekliği ne tamamıyla zihindedir ne de doğadadır, ikisinin arasındadır. Böylece Kant'ta gerçeklik zihin ile görüngüler ve düşünce ile duyum arasına, aralarındaki ilişkiye ve bu ilişkinin aldığı forma dayalıdır. Kant'ın sentetik apriori olarak adlandırdığı yargılar kavramlar ve zihin ile duyum arasında bağlantılar kurarak kavrayışımızı genişletirler. Algının ve insan zihninin doğası üzerine 20 yy başlarında özellikle Gestalt psikologlarının ve günümüzde de nörolog ve dil bilimcilerin ortaklaşa gerçekleştirdikleri bilimsel araştırmaların sonuçları, zihin doğa ilişkisi üzerine felsefi spekülasyonlarında Kant'ın sezgi gücünün ve dehasının çapını takdir etmemizi sağlayacak önemli veriler sunmaktadır.

Doğa dünyasını kurmada görünün (intuition) ve uzam, zaman gibi kategorilerin biçimlendirici, oluşturucu önem ve fonksiyonunu vurgulayarak kavramsal olmayan düşünme yargı süreçlerini felsefesinin önemli bir parçası yapan Kant'ın büyük epistemolojik çalışmasının ardından sanatta temsil ve mimesis gibi kavramların yerini öznellik, ifade, yapım ve yaratım gibi bazı anahtar kavramların aldığını, sanatın kavramsız bir dil olarak ele alınmaya başlandığını görürüz. 18. Yüzyılın sonlarında sözsüz müzik sanatın özüne ilişkin böylesi bir kavrayışı en iyi örnekleyen sanat formu olarak tartışmaların merkezine oturur. Temsil ilişkisinden ve kavramdan yoksun olduğu halde bir anlama sahip görünen sözsüz müzik aynı zamanda öz-kavrayışımızın tümüyle söylemsel (discursive) düşünme ile elde edilemeyeceğini gösteren da bir örnek olma işlevi üstlenir (Bowie, 2003, s. 3). Her şey kelimelerle ifade edilebilseydi bütün kültürlerde gördüğümüz şekliyle insan varlığının müzikle ifadesine ihtiyaç duyulmazdı. Sanat kavramsal genellemeye indirgenemeyen tikellerden beslenir ve dolayısıyla açık, net fikirlere dayanmaz. Ve Kant'tan itibaren estetik teori tikel fenomenlerin uyacağı bütünü, tümelleri bulma arayışına girer. Buna karşın, kavramla ilişkisi olmayan sanat ve ona ilişkin kavrayış zorunlu olarak rasyonalitenin reddi anlamına gelmez. Ancak, felsefenin belli bir branşında duyusal tikele yeniden değer ve öncelik vermek sorunludur. Felsefe tikeli onu ortadan kaldırmadan nasıl kavrayacaktır?

Spinoza ve Hume gibi felsefecilerin yanında Kant üzerine de önemli bir monografi yazmış olan Fransız felsefeci Delueze (2001) bir bilim adamı, felsefeci ve sanatçının birbirleri ile

konuşabilmelerini mümkün kılan şeyin bu üç disiplinin sınırının uzam-zaman tarafından belirlenmesi olduğunu söyler. Bilim, sanat ve felsefe farklı araçlarla uzam-zamanı neyin oluşturduğuna anlamaya çalışırlar. Bu üç disiplini ve sanat içindeki disiplinleri ayıran şey ise bu çabalarında yarattıkları şey ve yaratım araçlarıdır. Bilim fonksiyonlarla ilgilenirken, sanat algılam, felsefe ise kavram yaratır. Deleuze (2003) 1987 yılında FEMIS'te verdiği ve "Sinemada Bir Fikri Olmak" ve "Yaratma Eylemi nedir?" başlıklarıyla yayınlanan konferansının hemen başında idea/fikir ile kavram arasında bir ayrım yapar ve genel anlamda bir fikir sahibi olmak diye bir şeyin söz konusu olmadığını belirtir. Her şeyden önce herhangi bir alanda bir fikir sahibi olmak oldukça nadirdir ve bir fikre sahip olunduğunda da o hali hazırda belli bir disipline tabidir. Yani benim şu ya da bu konuda genel bir fikrim var ve bu fikrin felsefesini, resmini yapacağım ya da filmini çekeceğim demek anlamsızdır. İdea/fikir, hikâyeden, konudan ya da kavramdan farklı bir şeydir. Bu bir resmin, filmin hatta felsefi söylemin bir hikâyesi olmadığı anlamına gelmez. Ancak bu hikâye ikincildir ve belli bir disipline tabi olan fikir ise o disiplinin araçlarıyla, unsurlarıyla form bulabilecek fikirdir. İşte Deleuze'a göre kavram ile fikir arasındaki ayrım burada yatar. Bir roman, resim ya da sinemanın kendine özgü araçları ve unsurlarıyla form bulan, öyküsel, sinematografik ya da resimsel fikir bir kavram ile kısmen bağlantılı olarak düşünülüp açıklanabilir. Ancak bu fikir kavramının kendisi değildir çünkü soyut bir kavramın tüm bu disiplinlerin farklı formlarında genel olarak ifade edildiğini ya da edilebileceğini söylemek imkânsız ve anlamsızdır. Sadece sanatta değil, bilim ve felsefede de İdea/fikir bu disiplinlere özgü düşünme, yani form verme süreçlerinin dışında ya da başında değil içinde oluşturulur (construction), yaratılır (creation). Kısacası belli bir disiplinde (sanatsal, bilimsel, felsefi) düşünme o disipline özgü araç, imkân ve unsurlarla gerçekleşirken bu süreçlere aşina olanlar (sanat eleştirmenleri vb.) bu süreçler üzerine düşünürler. Deleuze'a göre burada felsefecinin işi bilim, sanat ya da başka bir şey üzerine düşünmek değil, kavram yaratmaktır. Deleuze'un bahsettiği ve Kant'ın duyusal, öznel deneyimin evrenselliğinin temeli ve şartı olarak değerlendirdiği kavramsız, her tür ilgiden bağımsız, yani estetik düşünümü diğer düşünme biçimlerinden, disiplinlerinden ayıran özellikler nelerdir?

Yeni Kant'çı olarak bilinen Alman felsefeci Ernst Cassirer (1953) zihin ile doğa, özne ile nesne arasındaki ilişkiyi bilgi değil anlam açısından ele alır ve insan düşüncesinin gelişimini Hegel gibi mutlağın bilgisine evirilen teleolojik bir süreç olarak görmez. Cassirer'e göre mitoloji, sanat, din, bilim, felsefe basitçe tarihsel süreçte birbirinin yerini alan formlar değil, insanın verili bir zamanda ve mekânda yaşam deneyimini nesnelleştiren, dışlaştıran, mümkün kılan farklı sembolik formlardır. Bu formlarla fenomenler arasındaki ilişki "doğal" bir temsil ya da tekabüliyet ilişkisi değil ancak bir yaratım, yapım (construction) ilişkisidir. Yaratılan şey ise tüm veçheleriyle "kültürdür. Bu anlamda tüm bu farklı formlarıyla dilin birinci işlevi iletişim değil, düşünmeyi mümkün kılmaktır (Language and Myth). Cassirer'in deyişiyle formlar ve Deleuze'un deyişiyle disiplinler dışında genel olarak düşünüp dil aracılığıyla aktarmayız. Cassirer insanın ilk kullandığı kelimeleri peygamberlere benzetir, çünkü onlar hâlihazırda var olan bir şeyi aktarmazlar, ancak algıyı mümkün kılarlar, yaratırlar. Bu kültürel nesnellik alanları (1) sembolik düşünme gerektirir (2) bu kültürel alanların tesis ettiği bağlamlar dışında nesnellik söz konusu değildir ((Hamburg, 1956, s. 44). Nesnel dünyayı algıladığımız belirli form hiçbir zaman edilgen ve dışsal (ab extra) değildir, ancak ilke olarak duyumları sentezleme eylemi tarafından belirlenir. Kant'ın dediği gibi, sentezleme eylemi olmaksızın nesnellik diye bir şey yoktur. Farklı kültürel alanlar aynı duyusal veriyi spesifik olarak değerlendiren sembol sistemleri, anlam oluşturmayı ve yapısı ne olursa

olsun deneyimi mümkün kılan kavrama ve anlama biçimleridir (s. 50). Bu anlamda zihin tüm algı ve söylem evrenlerinin oluşumunda sembolik olarak aktiftir (s. 48).

Alman asıllı Amerikalı felsefeci Susanne Langer (2012) Cassirer'in sembolik form kavramından hareketle sanatı duygunun formu, duyguya ilişkin düşünmeyi ifade eden, nesnelleştiren form olarak tanımlar. Langer sanatsal düşünmenin formunu dilsel, sistematik düşünmenin formundan ayırır ve bu işlevleri arasındaki ayrımı da belirler. Dilin olayların ardı ardına gelişimini tarif ve taklit etmeye uygun bir yapısı vardır. Dilsel bir ifadenin, önermenin anlam ya da anlamsızlığını, doğruluğunu ya da yanlışlığını belirleyen gramer kuralları, söz dizimi ve kelimeler gibi yapı, kural ve birimlerden oluşan referans sistemidir. Sanatta ise böylesi bir referans sisteminden bahsedemeyiz. Sanatsal elemanlar ya da ilkeler dilin unsurları, birimleri ve kuralları gibi sistematik bir referans sistemi oluşturmazlar. Bir sanatçının bir çalışması dahi bir diğer çalışmasının anlamı açsından böylesi bir referans oluşturmaz. Sanatsal bir ifadenin dilsel (ya da matematiksel) bir önermede olduğu gibi doğruluğu ya da yanlışlığından bahsedemeyiz. Dilde anlamı oluşturan unsurları ayırıp inceleyebiliriz, sanatta ise bunu yapamayız. Bir sanat eserinin anlamı aynen bir organizmanın canlılığı gibi bütündedir. Canlılığın nerede olduğunu bir organizmada nasıl işaret edemiyorsak bir sanat eserinde de anlamı işaret edemeyiz. Anlam organizmadaki canlılık gibi bütündedir.

Sistematik dil ve kelimeler insan deneyiminin önemli bir boyutunu, son derece girift, karmaşık ve çok boyutlu duyguları ifade etmede son derece elverişsizdir. Örneğin, "mutluluk" kelimesi ifade gücü bakımından "şey" ya da "yer" gibi kelimelerden pek de farklı değildir. Bu anlamda Nazım Hikmet'in ressam Abidin Dino'ya sorduğu "mutluluğun resmini yapabilir misin, Abidin?" sorusuna, ressamın değil disiplinin imkânı, kapasitesi bağlamında Langer'in cevabının "evet" olacağını söylemek yanlış olmayacaktır. Langer'ın bahsettiği en geniş anlamıyla duygu doğumdan, hatta anne karnından ölüme, bedensel, duygusal ve düşünsel süreçlerin ve deneyimlere dayalı "yaşam hissi", yaşamda olma, canlı olma hissidir. Duygunun sanatsal ifadesi bir çocuğun ağlaması, bir babanın öfkelenmesi ya da soğuk algınlığında burnun akması gibi doğrudan, semptomatik değil dolaylıdır, yani duygunun kendisi değil, duyguya ilişkin düşüncenin ifadesidir. Ve bu düşüncenin formu da sistematik değil imgeseldir.

SONUÇ

Sanat insanın bilişsel ve daha önemlisi duygusal yönünü ve gelişimini ilgilendiren bir etkinlik, dış dünya ile iç dünyanın, zihin ile bedenin, öznel olanla nesnel olanın uyumunu sağlayan yegâne araç, her yeni kuşağın yaratıcı güçlerini üzerinde döverek işlediği bir örstür. Sanat duygulara ussal bir biçim verir ve onları bilinç düzeyinde kavramamızı sağlar. Bu göz ardı edildiğinde biçimsiz duygular ve us dışılık hâkim olur ki bu da en çok demagogların ve çıkarcıların işine yarar. (Langer, 1957) Günümüzde sanatı insan karakterinin, ruhsal ve bilişsel güçlerinin sağlıklı, bütünlüklü ve yaratıcı gelişiminin ve ifadesinin önemli bir aracı, aynı zamanda ürünü olarak gören organik bir yaklaşıma ihtiyaç vardır. Bunun için sanatın duygusal işlevi ve sanatçının eseri ve izleyiciyle arasındaki sağlıklı ve aracısız ilişkinin tekrar nasıl kurulacağı meseleleri üzerine yeniden düşünmek gerekir.

KAYNAKÇA

Bowie, Andrew, (2003), Aesthetics And Subjectivity: From Kant To Nietzsche, Manchester University Press, Manchester.

Cassirer, Ernst, (1953), Language and Myth, Dover Publications, New York.

Çiçek, Z. (2016). Teknolojinin Gölgesinde Resimde Estetik Süreç, Agorakitaplığı, İstanbul.

Danto, A.C. (1964) "The Artworld", The Journal of Philosophy, Vol. 61, No. 19. 571-584 https://www.jstor.org/stable/2022937 adresinden erişildi (ET: 14.06.2019)

Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix. (2001). Felsefe Nedir? (Çev., Turhan Ilgaz). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Deleuze, Gilles, (2003), İki Konferans. (Çev., Ulus Baker), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

Gökberk, Macit, (2016), Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hamburg, Carl, (1956), Symbol And Reality: Studies In The Philosophy Of Ernst Cassirer, Martinus Nijhoff, The Hague.

Harris, Roy, (2003), The Necessity Of Artspeak: The Language Of The Arts In The Western Tradition, Continuum, New York.

Hegel, George, Wilhelm, Friedrich, (1988). Hegel's Aesthetics: Lectures On Fine Arts. Oxford University Press, New York.

Kuspit, Donald, (2000), Redeeming Art: Critical Reveries, Allworth Press, New York.

Langer, Susanne, (2012) Sanat Problemleri. (Çev., A. Feyzi Korur), Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul

Langer, Susanne, (1957) Philosophy In A New Key: A Study In The Symbolism Of Reason, Rite, And Art, Harvard University Press, New York.

Nietzsche, Friedrich, (1968) The Will To Power, Vintage Books, New York.

Duro, Paul, (2002), "Academic Theory 1550–1800", (Ed. Paul Smith, Carolyn Wilde). A Companion To Art Theory, Blackwell Publishing, s. 88-103, Oxford.

Wolfe, Tom, (1975). The Painted Word, Farrar, Strauss and Giroux, New York.

GEÇMİŞTEN BUGÜNE VAZGEÇİLMEZ LEZZETLERİN GRAFİKSEL YOLCULUĞU: TÜRK KAHVESİ, LOKUM VE BOZA

Doç. Dr. Çınla Şeker

Dokuz Eylül Üniversitesi

Öz

Grafik tasarımın bir dalı olan gıda ambalajları ürünü taşıma, koruma ve sunma işlevlerini yerine getirirler. Ürünü taşırken korur, korurken sunar, sunarken de ürünü tanıtmaktadırlar. Ambalajlanan ürünler ister üçboyutlu ister iki boyutlu olsunlar, ambalajlar ürünleri saran iki boyutlu yüzeylerden oluşmakta ve bu özellikleri ile grafik tasarımın alanına girmektedirler; çünkü grafik tasarım, ürün, kişi, kurum ve hizmetleri iki boyutlu yüzeylerde sunan bir tasarım dalıdır. Bu çalışmada İstanbul'un günlük yaşamında yer alan üç vazgeçilmez lezzetinin ambalajlarının tarihsel gelişim ve değişimleri ile biçim içerik ilişkileri grafik tasarım eleman ve ilkeleri gözetilerek incelenmiştir. Böylece ambalaj ve grafik tasarımının bu markalara paralel olarak kullanım alanları ve kapsamındaki gelişim ve değişimler saptanmıştır. Tarihi Türk kahvesi *Mehmet Efendi*, tarihi lokumcu *Hacı Bekir* ve tarihi *Vefa Bozacısı* (Hacı Sadık Bey'e ait olan ürün adını İstanbul'un Vefa semtinden almıştır) ambalajları bu çalışmanın kapsamını oluşturmuştur. Bu araştırmada grafik tasarım eleman ve ilkeleri göz önünde bulundurularak incelenen ambalajların biçim-içerik özelliklerinin yanı sıra, ambalajların sahip olduğu kültürel ve bölgesel özellikleri de ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: gıda ambalajı; grafik tasarım; kültür; grafik tasarım eleman ve ilkeleri

Giriş

Grafik tasarımın bir dalı olan ambalaj kapladığı ürünü taşıma, koruma ve sunma işlevlerini yerine getirirler (Katiyar, 2017: 2; Klimchuk ve Krasovec, 2012: x). Sıvı ya da birden fazla parçadan oluşan ürünleri tek bir kapta toplamak insanın tarih öncesinden bugüne bulduğu pratik yaşam çözümlerindendir; ören yerlerinde gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda bulunan insanlığın bilinen en eski toprak ve cam kapları ambalajın ilkel örnekleri olarak kabul edilmektedir (Morris, 2016: 18-19). Bu ilk örneklerin günümüz ambalajından farkı henüz ambalajın sadece birinci işlevini tam olarak; ikinci işlevini ise çevre şartlarına göre bir miktar yerine getiriyor olmalarıdır: Toprak yahut ağaç ve cam kaplar içerdiklerini taşırlar ancak çevre şartlarından bir süre koruyabilirler.

Ambalajların koruma ve sunma işlevlerini yerine getirebilmeleri ancak bilim ve teknolojinin gelişmesi ile mümkün olmuştur. Gelişen bilim ve teknoloji artan nüfusa seri üretim mallarını üretme, ambalajlayarak koruma ve sunma imkânı sunmuştur. Başlangıçta kullanılan kaba kumaş

ve kâğıtlar, kırılgan ve ağır cam ve toprak kaplar yerlerini yeni gelişen zengin özellikli malzemelere bırakmıştır. Gelişen malzeme ve üretim teknikleri, uzmanlaşma ile birlikte endüstri ürünleri tasarımcılarının çalışma alanında yer alırken, ambalajın üçüncü işlevi olan sunum grafik tasarımın çalışma alanında yer almaktadır. (Heldman, Lund ve Sabliov (Ed.), 2018: 1033-1037; Groth, 2005: 15)

Ambalajlanan ürünler ister üçboyutlu ister iki boyutlu olsunlar, ambalajlar ürünleri saran iki boyutlu yüzeylerden oluşmakta ve bu özellikleri ile grafik tasarımın alanına girmektedirler; çünkü grafik tasarım, ürün, kişi, kurum ve hizmetleri iki boyutlu yüzeylerde sunan bir tasarım dalıdır (Abbing, 2017: 154; Landa, 2017: 378). Ancak hem ambalaj uygulama alanı hem de grafik tasarım alanı gelişimini sürdürmekte ve kapsamı yeniden belirlenmektedir. Bu çalışmada İstanbul'un günlük yaşamında yer alan üç vazgeçilmez lezzetinin ambalajlarının tarihsel gelişim ve değişimleri ile biçim içerik ilişkileri grafik tasarım eleman ve ilkeleri gözetilerek incelenmiş, böylece ambalaj ve grafik tasarımının bu markalara paralel olarak kullanım alanları ve kapsamındaki gelişim ve değişimler saptanmıştır.

Tarihi Türk kahvesi *Mehmet Efendi*, tarihi lokumcu *Hacı Bekir* ve tarihi *Vefa Bozacısı* (Hacı Sadık Bey'e ait olan ürün adını İstanbul'un Vefa semtinden almıştır) ambalajları çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Bu araştırmada grafik tasarım eleman ve ilkeleri göz önünde bulundurularak incelenen ambalajların biçim-içerik özelliklerinin yanı sıra, ambalajların sahip olduğu kültürel ve bölgesel özellikleri de ortaya konmuştur.

Analiz

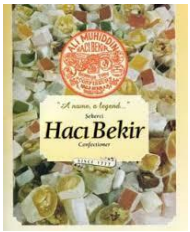
Mehmet Efendi, 1871 yılında babasından devraldığı işi İstanbul Tahmis sokağında açtığı dükkânında devam etmiş; Kurukahveci Mehmet Efendi lakabı, zamanla marka adına dönüşmüş; 1931 yılında Mehmet Efendi'nin vefat etmesinin ardından işletme çocukları tarafından devralınmış ve 1932 yılında ilk amblem – logo çalışması yaptırılmıştır (www.mehmetefendi.com). Bu döneme kadar belgelenen fotoğraflarda görülen dükkân tabelalarında adın düz bir şekilde yazıldığı görülmektedir. Tasarlana amblem – logonun basın ilanı, dükkân tabelası ve evraklarda kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Amblem – logo çalışmasında kibar minik fincanından kahve içmekte olan bir insan portresi köşeli harfler ve yazılara ilave edilmiş köşeli çizgilerle oluşturulmuştur. Ten rengini kahvenin rengi ile birlikte kullanan amblem – logo aynı eşleşmeyi firma adı, ambalajlar ve tüm medyalarda yer almış tüm tasarımlarda tutarlı bir şekilde sürdürmüştür.

Şekil 1. Kurukahveci Mehmet Efendi'den Örnekler

Geçen yıllar içerisinde amblem – logoda yapılan bazı düzenlemeler olmuştur; ancak ilk tasarıma sadık kalındığı gözlenmiştir. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru, taze alınıp kavrularak satış esnasında çekilerek kese kâğıtları ile satılan kahvenin kese kâğıdına amblem – logonun basıldığı, böylelikle de Kurukahveci Mehmet Efendi kahvesinin ilk ambalajının tasarlandığı görülmüştür. Bu ilk ambalajın ardından ise naylon poşetler, bayatlamayı geciktiren özel kullan at ambalajlar, uzun süreli kullanım için farklı gramajlarda farklı teneke kutular tasarlanmıştır. Ürün çeşitleri arttıkça ambalajlar da çeşitlenmiş, dükkânın raflarını süslemeye başlamışlardır. Markalaşma çalışanların kıyafetleri ve dükkânın iç dekorasyonuna yansıması ile devam etmiştir. Basın yayında yer alan reklam çalışmalarını ise yirmi birinci yüzyılda gelişen sanal medya çalışmaları takip etmiştir. Tüm bu medyalarda, markanın amblem – logo renk ve biçimlerine sadık kalınmış; tüm tasarımlar bu sınırlar dahilinde gerçekleştirilmiştir.

1777 yılından beri İstanbul Bahçekapı'da leziz Türk lokumu satan Şekerci Bekir Efendi, Hacca gidince Hacı Bekir olarak anılmaya başlamış; Hacı Bekir'in torunu Ali Muhittin Hacı Bekir dedesinden miras aldığı ustalığı tüm dünyada ünlü bir marka haline getirmiştir (www.hacibekir.com). Döneme ait bir yağlıboya tablo ve siyah beyaz bir fotoğrafta dükkânın fark edilmesini sağlayanın isimden ziyade kukuletalı lokum kavanoz ve kutularının boylu boyunca doldurduğu vitrininin olduğu görülmektedir.

Şekil 2. Hacı Bekir Lokumcusundan Örnekler

Erken dönemden itibaren yurtdışına gönderdiği şeker ve lokumlar için tasarlanan yuvarlak teneke kutular, bütünle uyumlu birçok oryantal daire ve eğri ile bezenmiştir. Farklı dillerde birçok yazının mecburen yer aldığı bu ambalajlardan sade bir serbest yazı ile şekle ulaşmak birçok ara form ile adım adım gerçekleşmiştir. Zengin ürün çeşitliliğini ambalajlarına yansıtmak isteyen Hacı Bekir firması farklı farklı ambalaj kategorilerinin arasında zaman içinde oldukça değişikliklere gitmiş; ancak sonuçta tüm bunları lokumcu efendi ve Türk şekeri tadında tutmayı başarmıştır.

Tüm medyalarda el yazısı yazılar, kıvrımlı çizgiler, eskitilmiş yüzeyler kırmızı ya da beyaz ile bir şekilde eşleştirilmişlerdir. Rengârenk şekerlerin bu zaruretteki rolü oldukça anlaşılırdır.

Hacı Bekir markası ilk dükkânının iç ve dış orijinal dekorasyonuna sağdık kalmış, restorasyon ve bakımlarında imajını yıkmamıştır. Basın, yayın ve yirmi birinci yüzyıl sanal medyasında tüm tarihine, sahip olduklarına ve sunduklarına tarzına sadık kalarak yer vermiştir.

1870 yılında Hacı Sadık Bey, İstanbul'da geçirdiği yedi yılın ardından bozasını Vefa semtindeki dükkânında satmaya başlamıştır; oğul İsmail Hakkı Vefa ile ustalığını paylaşan Hacı Sadık Bey'in Vefa Bozacısını bugün torun çocukları yaşatmaktadır (www.vefa.com.tr). Vefadaki tarihi binanın temelini oluşturduğu amblem – logo çalışmasında cam bardak ve şişelerde satılan bozanın sarı renginin üzerinde markanın okunurluluğu sağlayan ve yine bu sarı ile uyumlu koyu bir yeşil kullanılmıştır. İsmin yazımında kullanılan kalın ve anıtsal harfler küçük ölçülerde bile okunurluğu garantilerken, taş binanın mimari üslubu ile de biçimsel bir uyum içerisindedir. Amblem – logo öncelikle ambalajlarda görülür, daha sonra zenginleşen ürün türlerine farklı renkleri ile adapte edilmiştir.

Tıpkı Hacı Bekir Lokumcusu gibi Vefa Bozacısı da dükkanının orijinaline sadık kalmış, sadece restorasyon yapmış, iç dekorasyonda kendi tarzındaki mobilyalara yer vermiştir. Çalışanların kostümleri ve kullandıkları ekipmanlar tarihi Vefa Bozacısı'nın klasikleri çizgisinde kalmayı başarmıştır. Basın yayında ve sanal medyasında yine diğer iki örnekte olduğu gibi tüm tarihine, sahip olduklarına ve sunduklarına tarzına sadık kalarak yer vermiştir.

Şekil 3. Vefa Bozacısı'ndan Örnekler

Sonuç

Tarihi Kurukahveci Mehmet Efendi, tarihi Hacı Bekir Lokumcusu ve yine tarihi Vefa Bozacısının grafiksel yolculuğu incelendiğinde ambalaj teknolojisinin ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyıl sonunda bu yolculuğa başladıkları, amblem – logo çalışmalarını öncelikle sadece ilk ambalaj ve dükkanlarında kullandıkları görülmüştür. Yirminci yüzyıl boyunca ise tüm basın yayında kendi amblem – logoları ile yer aldıkları görülmüştür. Bu iki yüzyıl boyunca dükkânlarının iç ve dış

dekorasyonlarında kendilerine özgülük ve orijinalliklerini korudukları, çalışanların kostümleri ile kullandıkları tüm ekipman konusunda yine aynı tutumu sürdürdükleri görülmüştür. Sanal medya çağı olan yirmi birinci yüzyılla birlikte kendilerine ait web adreslerinde tüm tarihine, sahip olduklarına ve sunduklarına tarzlarına sadık kalarak yer verdikleri görülmektedir. Araştırmaya konu olan üç tarihi marka da grafik tasarımın alanına giren iki boyutlu tüm alanlarında kurumsal kimliklerinin temelini oluşturan amblem – logolarının tüm görsel özelliklerine bağlı kalmış, bu özellikleri çeşitlendirerek zenginleştirmiş ve ürünleri ile grafik tasarımın tüm mecralarında yer almışlardır.

Kaynakça

Abbing, E.R. (2017). Brand-Driven Innovation: Strategies for Development and Design. Lausanne: Ava Book.

Groth, C. (2005). Explore Package Design. Clifton Park: Delmar Cengage Learning.

Heldman, D.R., Lund, D.B. ve Sabliov, C.M. (Eds.). (2018). Handbook of Food Engineering: Third Edition. Boca Raton: CRC Press.

Katiyar, V. (2017). Bio-based Plastics for Food Packaging. Shropshire: Smiters Pira.

Klimchuk, M.R. ve Krasovec, S.A. (2012). Packaging Design: Succesful Product Branding from Concept to Shelf. Hoboken: Wiley & Sons.

Landa, R. (2017). Graphic Design Solutions: 06th Edition. Boston: Cengage.

Morris, B.A. (2016). The Science and Technology of Flexible Packaging: Multilayer Films from Rasin and Process to End Use. Oxford: William Andrew.

İNTERNET KAYNAKÇASI

HACI BEKİR. (2019). http://www.hacibekir.com adresinden erişildi. (ET:11.01.2019)

KURUKAHVECİ MEHMET EFENDİ. (2018). http://www.mehmetefendi.com adresinden erişildi. (ET:05.09.2018)

VEFA BOZACISI. http://www.vefa.com.tr adresinden erişildi. (ET:15.10.2018)

ŞEKİL KAYNAKÇASI

Şekil 1. KURUKAHVECİ MEHMET EFENDİ. (2018). http://www.mehmetefendi.com adresinden erişildi. (ET:05.09.2018)

Şekil 2. HACI BEKİR. (2019). http://www.hacibekir.com adresinden erişildi. (ET:11.01.2019)

Şekil 3. VEFA BOZACISI. http://www.vefa.com.tr adresinden erişildi. (ET:15.10.2018)

DÜNYAYI DÖNÜŞTÜRMEK İSTEYEN MODERN SANAT VE SONRASI

Doç. Dr. Gökçen Şahmaran Can

VAN YYÜ GSF Resim Bölümü

Öz

Modernizm olarak adlandırılan 19. yüzyıl öncesi yaşanan sosyo-kültürel hareketler, bilimden sanata, her türlü değişimin yaşanmasına neden olmuş ve dünyayı dönüştürmek isteyen modernizmin politik projesinden beslenen "Modern Sanat" da bu değişimden etkilenerek sanatsal ifadelerine yeni bir yön vermeye başlamıştır. Bu bağlamda, 18. yüzyılın Aydınlanma filozofları bu değişimin temel etkenlerindendir.

18. yüzyılın sonlarında modern düşüncenin öne çıkan isimlerden biri olan Immanuel Kant, bilimden estetiğe kadar her alanın kendi sınırlarını belirlemesi gerektiğini savunarak, modernizm ve modern sanat açısından önemli veriler ortaya koymuştur. Kant'ın estetik alanında öne sürdüğü görüşleri sonradan modernizmin felsefi görüşüne yerleşecek, özellikle, sanatçılara dünyayı eleştirmek ve hatta önceki görüşlere saldırmak için güç kaynağı olacaktır. İlk modern devrim olan 1789 Fransız Devrimi, modern düşüncenin dönüşümünde etkili bir başka güç olacaktır. Fransız Devrimi'nden sonra İngiltere'de ortaya çıkan Sanayi Devrimi bu sürece maddi bir biçim verir. Mistik düşüncelerin yerini bilimsel akıl alır. Modern sanat da bu eleştirel bilinç çerçevesinde gelişir. Karl Marx'ın estetik kavramını toplumsal bir projeye dönüştürmesi sonucunda ise modern sanat, sanatçılarının daha özgür daha rahat hareket edebilecekleri bir arenaya dönüşür. 1900'lü yıllara gelindiğinde, Aydınlanma Projesi'nin vadettiklerinin gerçekleşmemesi üzerine birçok düşünür Aydınlanma Projesi'yle beslenen modernizmin ideolojisini sorgulayarak reddeder. Sistemin bir bütün olarak gözden geçirilip sorgulanması, sanata yeni açılım olanakları sunar.

Modern sanatın tarihsel süreç içerisinde gelişen sanatsal yapılanması, kitaplar, sözlükler, makaleler gibi geniş bir kaynakça üzerinden incelenmiş, elde edilen veriler, geçmiş ve günümüz sanatının teorik tartışmalarını karşılaştırmalı olarak gözler önüne sermiştir. Modern ve sonrası sanatın kavramsal ve uygulama alanları ele alınan bölümler içerisinde gösterilmiştir. Araştırma konusunun dağılmadan irdelenebilmesi açısından resimsel örnekler, konu dahilinde verilmiştir. Çalışmayı oluşturan bölümlere ait genel bir değerlendirme sonuç kısmında ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Modern, Modern Sanat

MODERN ART WITH A DESIRE TO TRANSFORM THE WORLD AND THE POST

Abstract

The socio-cultural movements, which occurred before the 19th century and are called modernism, have caused all kinds of changes from science to art and "Modern Art", which is fed by the political project of modernism and wants to transform the world, has been influenced by this change and started to give a new direction to its artistic expressions. In this context, Enlightenment philosophers of the 18th century are some of the main factors of this change.

Immanuel Kant, one of the prominent names of modern thought at the end of the 18th century, argued that every area from science to aesthetics should determine its own boundaries and revealed important data for modernism and modern art. Kant's ideas on the aesthetic field would later be placed in the philosophical view of modernism, and will be a source of power, especially to the artists to criticize the world and even to attack previous views. The French revolution of 1789, the first modern revolution, would be another effective power in the transformation of modern thought. The Industrial Revolution in England occurred after the French Revolution gives a material form to this process. Scientific mind replaces mystical thoughts. Modern art develops within the frame of this critical consciousness. As a result of Karl Marx transforming the aesthetic concept into a social project, modern art is transformed into an arena where its artists can move more freely and comfortably.

The artistic structure of modern art, which has been developed in the historical process, has been studied through a wide bibliography such as books, dictionaries, articles and the obtained data has revealed the theoretical debates of the art in the past and in present comparatively. The conceptual and application areas of modern art are shown in the sections discussed. In order to examine the subject of the research without disintegration, relevant pictorial examples are given in sections depending on the subject. A general evaluation of the sections constituting the study is presented in the conclusion part.

Key Words: Modernism, Modern, Modern Art

Giriş

Sanatsal bağlamda yaygın bir şekilde kullanılan "modern" kelimesi, Latincede "şimdi" anlamına gelen "modo"dan türetilen "modernus" sözcüğünden gelmektedir. Eskiden yeniye dönüşün bir sonucu olarak görülen bu sözcüğün sanatsal düzlemde kullanılmaya başlanması 19. yüzyıl sonlarıdır. Literatürlere "Modern Sanat" olarak geçen ve dünyayı dönüştürmek isteyen bu sanat, Aydınlanma projesinden beslenmiştir. 19. yüzyıl öncesi yaşanan sosyo-kültürel hareketler bilim ve teknolojiden sanata, her türlü değişimin yaşanmasına neden olmuş, sonraki yıllarda ise başkaldırıya dönüşmüştür.

Şöyle ki, Modernizm, 18. yüzyılda yaşanan Aydınlanma projesinin temel özelliklerinden biri olan, insanın ve toplumun mükemmele ulaştırılması isteği ile doğup, gelişmiştir. Aydınlanma Çağı'yla birlikte, insanın toplum yaşamındaki her alanı yeni düzenlemelerle yapılandırılır. İşte böyle bir Çağda doğan Modernizm, sanat dahil sosyolojik, politik, kültürel, ekonomik her alanda düzenleme yapılmasına yönelik bir projeyle hayata geçirilmiştir.

Bu bağlamda, 18. yüzyılın sonları modern düşüncenin filizlenmeye başladığı yıllar olarak birçok Aydınlanma filozofunu ortaya çıkarmıştır. Öne çıkan isimlerden biri olan Immanuel Kant (1724-1804), bilimden estetiğe kadar her alanın kendi sınırlarını belirlemesi gerektiğini savunmuştur. Bu bağlamda, Immanuel Kant'ın modernizm ve modern sanat açısından önemi büyüktür. Kant'a göre, sanat otonomdur, sanatçı da deha düzeyinde kutsanması gereken bir kişiliktir. Yaratıcılık sonradan öğrenilebilen bir şey değil, doğuştan gelen bir yetidir. Aynı zamanda sanat, kendi başına varolmak zorunda, dahi sanatçı ise önceden oluşturulmuş kurallara göre değil, kendi kurallarına göre yaratmak zorundadır. Kant'ın bu görüşü sonradan modernizmin felsefi görüşüne yerleşecek, özellikle, sanatçılara dünyayı eleştirmek ve hatta önceki görüşlere saldırmak için güç kaynağı olacaktır. İlk modern devrim olan 1789 Fransız Devrimi, modern düşüncenin dönüşümünde etkili bir başka güç olacaktır. Artık, eşitlik ve özgürlük akılla birlikte gündeme gelmeye başlar. Modernlik bilincine kavramsal bir çerçeve sağlayan Fransız Devrimi'nden sonra İngiltere'de ortaya çıkan Sanayi Devrimi bu sürece maddi bir biçim verir. Mistik düşüncelerin yerini bilimsel akıl alır. Modern sanat da bu eleştirel bilinç çerçevesinde gelişir.

Modern Sanatın Temel Özellikleri:

* Yenilik, İlerleme
* Dünyevilik
* Deha ve Yüce Sanat
* Öncü, İlerici
* Duygu, Sezgi, Coşku

* Öznellik, Bireysellik
* Sanat İçin Sanat
* Özerklik
* Biçim Bozma
* Soyut, Soyutlama
* Saflık
* Kolaj, Montaj (Yılmaz, 2013, s:24-27).

Modern sanat denince ilk akla gelen sanatçı Fransız Eugene Delacroix'dır. Baudelaire'in deyimiyle, Rönesans resminin son temsilcisi, modern resmin ise ilk büyük sanatçısı olan Eugene Delacroix'nın "Halka Önderlik Eden Özgürlük" adlı resmi Fransız Devrimi'ni anlatmaktadır.

Resim 1. Eugene Delacroix, "Halka Önderlik Eden Özgürlük", 1830
Kaynak: https://www.sanatvebilgi.com/halka-onderlik-eden-ozgurluk/

Modern sanatçılar, yeni dönemin eşitsizlik üzerine kurulu kapitalist düzenini bozguna uğratmak için, sosyalist ve anarşist hareketlere yönelmek durumunda kalırlar. Bu durumda, toplumsal düzenin değişmesi demek sanatçının durumunun da değişmesi demektir. Buna inanan düşünürlerden Karl Marx (1818-1883), estetik kavramını toplumsal bir projeye dönüştürür. Önceden oluşturulmuş estetik kuramlar Marx'a göre, otoriteler tarafından belirlenen, özünde toplumsal hiyerarşik düzeni barındıran seçkin bir estetik biçim olduğundan reddedilmelidir. Dolayısıyla, sosyal ortamın ve düşünürlerin görüşleriyle de gerçekleşen modern sanattaki

devrimlerin hepsi sanatçıların daha özgür daha rahat hareket edebilecekleri bir arenaya dönüşmesi içindir.

1. Saint-Simon'dan Clement Greenberg'e Uzanan Süretçe Avangard Oluşum

Askeri bir terim olarak kullanılan "Avangard" sözcüğü, bir ordunun öncü kolu olarak kabul edilmektedir. 1830-40'lı yıllarda siyasi bir dil olarak, köktenci dönüşümlerin yol göstericisi olarak kullanılmaya başlanır. Saint-Simon, Tocqueville, Marx-Engels, Louis Blanc, Proudhon, Fourier gibi düşünürler gerçekliğe baskı uygulayacağına inandıkları fikirlerini bu yıllarda tasarıya dönüştürürler. Bu yolla modern düşünce anlayışını ve kişinin hayallerini inşa ederler. Bunun da sanatın yol göstericiliğinden geçeceğine inanırlar. Bu şekilde sanat, hem araç hem de amaçtır. Avangard terimi, Saint-Simon'un grubunda, toplumsal projelerinin gerçekleşmesi amacıyla sanatın öncü görevinin ifadesi için ilk kez dile getirilir. Sanatçılardan ziyade sanat, sanattan yararlanmayı isteyen politikacılar tarafından yüceltilmeye başlanır. Bu bağlamda, vahşi ve primitif olan anti-estetik inşa edilir. Doğruluğu sorgulanmadan benimsenilen kör inançların dayattığı modernleşmeye karşıt olarak kendi modernizmlerini kurarlar (Artun, 2004, s: 10-14).

Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Peter Bürger, avangard sanat oluşumunu iki dönem altında ele alır. Birincisi I. Dünya Savaşı ve sonrasındaki dönemde Dada ve Sürrealist gibi eğilimleri oluşturan tarihsel avangardlardır; ikincisi ise II. Dünya Savaşı sonrası öne çıkmaya başlayan Fluxus gibi neo-avangardlardır. Avangard oluşum üzerine yapılan tartışmalar, özellikle iki büyük dünya savaşı arası dönemde yoğunlaşır. Frankfurt Okulu teorisyenleri, bu tartışmaların odağında yer alır.

Sanatın politikadan, toplumdan kısaca yaşam pratiğinden yalıtılması sonucu estetik pratiklere dönüşmesi ve sanatın özerk duruma gelmesi avangardın ortaya çıkmasında önemli bir etken olur. 20. yüzyıl başlarında sanatın özerkleşmesi, sanatın içeriğinin belirlenmesi sanatla yaşamın tekrar yakınlaşması zorunluluğunu gündeme getirmeye başlar. Peter Bürger'e göre bu avangard oluşum öncesinde yoktur. Bürger'in avangard kuramında sözünü ettiği olgu, sanatla yaşamı birleştirmeye çalışan, kurumsal sanatın kendisine saldıran, imha etmeye çalışan bir anti-sanat hareketidir. Bu bağlamda Bürger'in avangard kuramı, sanatın yaşama yeniden sindirilmesi savaşı ve sanatın kurumsal kimlik edinmesine karşı saldırısıdır. Avangardın önemle üzerinde durduğu konu, sanatsal kurumu imha etmektir. Çünkü, kurumsal kimlik sanatı yaşamdan izole eden bir kurumdur (Artun, 2004, s: 21-22). Hegel'in öne sürdüğü gibi bir sanatsal yaklaşımın ortadan kaldırılmasını isteyen Avangardlar, sanatın hepten yok sayılmasını değil, sanatın yaşamla birleştirilip öyle sanat

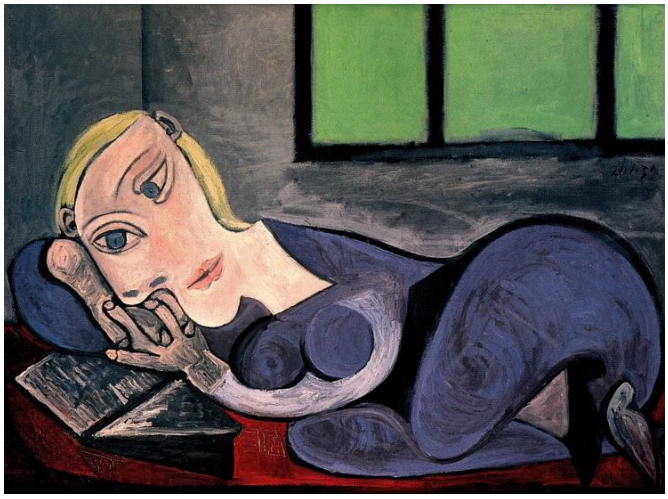
pratiğine dönüştürülmesini önermişlerdir. Avangardların bu önermesi sanatın korunması isteği üzerinedir (Bürger, 1974, s: 104).

Örneğin Marchel Duchamp'ın 1917 yılında hazır bir nesne olan pisuarın üzerine "R. Mut" imzasını atarak sergiye gönderdiği "Çeşme" adlı eseri, sanata yeni bir anlam yüklemek maksadıyla gerçekleştirilmiştir. Sanatçının herhangi bir hazır nesneyi gelişigüzel seçip sergi mekanlarına göndermesi, neyin sanat olup olmadığıyla ilişkili soruları akla getirir. Hazır nesnelerin imzalanarak sergiye sunulması yapıtın bireysel ve biricik olduğunu belgeler. Böylece, sanatın Klasizim'den beri süregelen yapılanması kışkırtıcı bir biçimde sorgulanır. Sanattaki yenilik, biriciklik, özgünlük, yararsızlık gibi kavramlar özellikle zanaat ve sanat arasındaki fark gibi kavramlar sorgulanmış, Platon'dan beri süregelen estetik alanındaki anlayışlar, sanat tarihçilerine göre, M. Duchamp'ın bir hazır-nesneyi (pisuarı) sanat eseri olarak sergilemek istemesiyle başlamıştır. Duchamp, bu eylemiyle sanatla ilgili yeni bir önerme sunmak istemiştir. Sanatçının bu tutumu anti-sanat görüşünün altını çizerek, sanatın estetiğe gereğinden fazla önem vermesine karşı oluşturduğu bir tepkidir. Yaratıcılığın ve sanatsal üretimin nasıl olması gerektiği gibi soruların karşılığını kendince bu şekilde ortaya koymuştur. Sanatın yaşamla birlikte yürütülmesi gerekliliğini savunan Avangard'lara en Avangard yapıtlarla cevap vererek sanat tarihindeki en avangard eylemi gerçekleştirmiştir.

Resim 2. Marchel Duchamp, "Çeşme", 1917
Kaynak: https://heritagecrafts.org.uk/marcel-duchamp-and-a-prediction-about-art-and-craft/

20. yüzyılın en önemli modern sanat eleştirmeni Clement Greenberg, 1939 yılında yazdığı "Avangard ve Kiç" adlı makalesinde, avangard kuramı ile birleştirdiği biçimci bir sanat kuramı geliştirmiştir. Greenberg'in kuramı, savaş ve sonrasında biçim almaya başlayan sosyo-ekonomik

ve estetik kurallar doğrultusunda oluşturulmuştur. Bu kuram, sonrasında dogma haline gelmiştir. Kültür bunalımı yaşanan bir çağda C. Gereenberg'e göre, "kiç" estetik dahil her alanda baskın bir duruma gelmiştir. Ona göre, kiç'in dominant hali ancak avangard kuram sayesinde aşılabilirdi. Bu bağlamda, avangardın mutlak doğru sayılması arayışı sonucunda "soyut sanat" keşfedilir. Avangard sanatsal oluşumlarda, içerik formdan ibarettir ve sanat yapıtı kendinden başka bir şeyi temsil etmemelidir (Greenberg, 1939). Braque, Picasso, Miro, Mondrian ve Kandinsky Greenberg'in öne sürdüğü avangard kuramının temsilcileridir.



Resim 3. Pablo Picasso, "Marie-Therese W alter'ın portresi", 1939
Kaynak: https://bidunyablogg.blogspot.com/2015/09/pablo-picasso-kimdir.html

Modern sanat akımları olarak bilinen Romantizm, Empresyonizm, Sembolizm, Expresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Konstrüktivizim, Soyut ve Soyut Ekspresyonizm vs. gibi sanatsal pratikler gözönüne alındığında bu sanatsal pratiklerin hiçbirinin birbirine benzemediği görülür. Her bir sanat akımı kendilerini bile yok sayacak kadar devrimcidir. Anarşizm, yap-boz, yıkıcılık var olanı eleştirmek, daha yeniye varmak için başvurulan metotlardır. Bu sanat akımlarındaki Avangard modernlik, sanatın yanısıra, sosyo-ekonomik, kültürel, politik, dini ve ahlaki olguların bir kritiği, eleştirisidir. Böylelikle, sanatın ve ideolojilerin modernizmle birlikte geleneksel kalıplardan çıkarıldığı, bireyin daha özgür olduğu bir alana yönlendirildiği, dönüştürülmek istendiği gözlemlenmektedir. Kısaca, kilisenin, sarayın dolayısıyla aristokrasinin himayesindeki otoriteye, sanatın müdahalesiyle son verilmek istenmiştir.

2. Sanatta ve İdeolojilerde Modernizm Sonrası

1900'lü yıllara gelindiğinde iki büyük savaş yaşanmış, kapitalizmin neden olduğu ekonomik ve siyasal egemenlik sistemi değişmiş, Aydınlanma Projesinin ve dolayısıyla Modernizmin insanlığa vadettiği iyilik, güzellik, zenginlik, özgürlük, eşitlik vb. gibi unsurlar gerçekleşmemiştir. Özellikle ikinci dünya savaşından sonra tüm dünyada yaşanan açlık, sefalet, AİDS gibi ölümcül hastalıklarla, insanlığın daha kötüye gitmesi birçok düşünürü Aydınlanma Projesi'ni reddetmeye yöneltmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrasına kadar, Modern olarak adlandırılan dönem, adım adım postmoderne evrilmiştir. Postmodernizmin temel özelliği, Aydınlanma Projesi'yle beslenen modernizmin ideolojisini sorgulayarak reddetmek olmuştur. Ancak, pek çok postmodern düşünürün çoğu kez birbirleriyle çelişen anlayışlar öne sürdüğü bu dönemin söylemi, modernizmden tamamen kopuş olduğu üzerine ise de, kimine göre, modernizmden postmodernizme geçiş sürecinin tamamen bir kopuş değil, sadece, ayırım noktasında bazı farklılıkların olduğu üzerinedir. Toplumsal hareketlerin sanatı, sanatın toplumsal hareketleri tetiklediği ve paralel bir etkileşim içinde oldukları durumdan hareketle, sistemin bir bütün olarak gözden geçirilip sorgulanması, sanata yeni açılım olanakları sunar.

Sanatın en önemli değişim unsurlarından biri, avangard oluşum gerçeklerinin kaybolmasıydı. II. Dünya Savaş'ından sonraki dönemde avangardların kendilerini tanımladıklarının tersine bir anlayışa sürüklemiş olsalar da, Post-modernizm'in yarattığı ekonomik ve toplumsal değişimler, sanatsal uygulamaların üzerinde çoğulcu bir kültürel inanç sistemi üretti. Sanatsal üretimde yer alan sanat nesneleri, katalizör olmaktan ziyade kültürel ürünlere dönüştü.

Postmodern Sanatın Temel Özellikleri:

* Pastiş, İroni, Alay
* Büyük Anlatıların Reddi
* Yüce Estetiğin ve Deha Sanatçının Ölümü
* Yüksek ve Alçak Sanat Arasındaki Sınırın Belirsizleşmesi
* Kesyap, Kurgu, Toplama Yerleştirme, Çoğulculuk, Eklektik
* Tutarsızlık
* Yaşam ve Sanat Arasındaki Sınırın Belirsizleşmesi

* Disiplinlerarasılık, Çokdisiplinlilik

* Dil Oyunları

* Bedenleşen Figür

* Araçsallık

* Kamera ve Canlandırma Sanatlarının Yükselişi (Yılmaz, 2013, s: 211-218).

Amerikalı eleştirmen İhab Hassan, 1980 sonrasında postmodern sanat yapıtlarıyla modern sanat yapıtları arasındaki ayrıcalıkları belirledi. İ. Hassan, modernist yapıtların derinlik ve belirlilik üzerine, postmodernist yapıtların ise belirsizlik ve yüzeysellik üzerine kurulu olduğundan bahsetmektedir. Modernist ve postmodernist sanat karşıtlığının bir başka örneğini, Britanyalı mimar ve eleştirmen Charles Jencks daha 1970'li yıllarda öne sürmüştü. Jenks, modernist üslupları birbiriyle karıştıran biçemsel alıntıların eklektik bir postmodern tarz olduğunu savunmuştur (Hopkins, 2018, s: 223-224).

Fransız teorisyen Jean François Lyotard, 1970 yılında yayınladığı "Postmodern Durum" adlı kitabında, postmodern sanatın estetikten daha çok toplumcu bir yapıya kaydığını savunmuştur. Lyotard'a göre, Modernizmin düşünsel temellerinin atıldığı Aydınlanma Dönemi'nin ve Kant gibi Avrupalı filozofların kuramlarının sonuna gelinmiştir. Batılı toplumları etkisi altına alan modernist düşünceye dayalı büyük anlatılar güvenilirliklerini yitirmiştir (Lyotard, 1990). C. Greenberg'in modern estetik kuramı bu türden büyük anlatılara örnek verilebilir. Yine Fransız düşünür Michel Foucault da bu görüşe katılan aydınlardan biridir. Alman düşünür Jürgen Habermas ise, modern ideallerin sürdürülebilir olmadığını ama buna rağmen Aydınlanma projesinin devam edilebilirliğini savunmuştur.

Yeni toplum düzeni, sınıfsal değerlerde farklılaşmalara neden olmuştur. Madan Sarup, Kristeva ve Derida gibi post-yapısalcı/postmodernist teorisyenlerin de etkileriyle Postyapısalcı/Postmodern feministlerin mikro politikaları büyük anlatıların karşısında daha tercih edilebilir bir durum yaratmaya başlar. Kültür, postmodern bir evredeyken sanatta da bunun etkileri görülmeye başlanır. Dogma kabul edilen klasik, akademik sanatsal kurallar ve inançlar yok sayılır. Modern sanatta, sanatçıların yabancılaşan dünyaya karşı duruşları, güncel postmodern sanatta sığlaşmış olarak görülmektedir.

Fransız Jean Baudrillard'a göre, sanatçılar farklı ve birbirinden ilgisiz sanatsal uygulamalar eşliğinde geçmişten kalan kırıntılarla oynamaktadırlar (Baudrillard, 2018). Sanatın "nostaljik ve retro" kültürüne hakim oluşu, modernist sanatın özgünlük, biriciklik anlayışını yerle bir eder. Modernist sanatın ilkelerinden biri olan parodinin yerini pastiş alır. Önceleri saygı gören resim, üretimine devam etmesine rağmen, 1970'lerde gözden düşer. Ancak 1980'li yılların başlarında figüratif resimde bir patlama yaşanır. İtalya'da gelişen yeni resim anlayışı çoğu sanat eleştirmeni tarafından avangardın ötesi olarak yorumlanır.

Ressam Francesco Clemente'in dışavurumcu eserleri bu anlayışın en iyi örneklerindendir. Sanatçı, pek çok çağdaşı gibi resimlerinde Klasizm ve Modernizmi aynı düzlemde karıştıran eklektik tarzıyla dikkat çeker. Yeni Dışavurumculuk olarak tabir edilen bu tarzın baskın tavrı ortak üslup olarak Batı Almanya'da yaygınlaşmaya başlar. Georges Baselitz, Marcus Lüpertz, Anselm Kiefer vb. Almanya'nın siyasi, kültürel tarihine bilinçli bir şekilde yaklaşırlar.

Resim 4. Francesco Clemente, "İki Ressam", 1980
Kaynak: https://rfc.museum/thath-francesco-clemente

Yine eklektik resimleriyle öne çıkan Amerikalı postmodern sanatçı David Salle, Yeni-Dışavurumcu eserlerinde şiddeti, erotizmi, cinselliği ön plana çıkarmıştır. Duygu durumunu öfkeyle ifade etmeye çalışan sanatçı pornografiyi kışkırtıcı amaçla kullanır. Yüce ve soylu sanat olarak kabul edilen klasik eserlerin, sanat tarihinden alınmış

görsellerin ve günümüzü yansıtan imgelerin üst üste, birbirinin içinden geçercesine bir düzlemde buluşması postmodern sanatsal yapılanmanın önemli unsurlarından biridir.

Resim 5. David Salle, "Yağmurda Melekler",1998
Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/david_salle_4.htm

Resmin gözden düştüğü, yerini fotoğrafın, enstalasyonun, performansın, videonun aldığı yıllarda, sanatta eski biçemlere dayanan metaforların yeniden kullanımı ve sanatın politikayla yakın ilişkisi, postmodern dönem sanatsal yapılanmalarda karşımıza sıkça çıkar.

Postmodernist olarak tanımlanan sanatçı Cindy Sherman, en önemli isimlerden biridir. 1977 ve 1980 yılları arasında kavramsalcılık, beden sanatı ve pop sanatını kullanarak "İsimsiz Film Kareleri" serisini oluşturmuştur. Bu seride 1950'li yılların ünlü filmlerinden aldığı kareleri, kompozisyonları, giyimleri, sahne düzenini kendi oluşturduğu kodlarla, bizzat kendi bedenini kullanarak yeniden sahnelemiştir. Bu bağlamda, Sherman, görünüşte gerçek olan bir kareyi simgeleştirerek fotoğraflamış, fotoğraf, yapıtlarında ülküsel bir postmodern araç olmuştur.

Resim 6. Cindy Sherman, "İsimsiz Film Kareleri", 1977-1980
Kaynak: https://art21.org/watch/extended-play/cindy-sherman-characters-short/

Bir başka sanatçı Amerikalı Barbara Kruger, yapıtlarında 1920'li yılların sanatçıları tarafından yapılan siyasi reklam imgelerini, metinlerle montajlayarak parodik yapıtlar üretmiştir. Yapıtlarında cinselliğin, iktidarın ve kimliğin kültürel yapılarını ele alarak bir karşı duruş sergilemiştir.

Resim 7. Barbara Kruger, "Bizim Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok!", 1987
Kaynak: https://www.google.com/search?q=barbara+kruger+sanatı&source

Postmodern sanatçılar birer muhalif olarak, modernist özgünlük, orijinallik anlayışından bilinçli olarak uzak durmuşlardır. Örneğin Sherrie Levine, usta erkek sanatçıların yapıtlarını yeniden sunarak kendine maletmiştir. Eser sahibinin varlığını yapısöküme uğratma çabası Levine dışında, Richard Prince gibi birçok postmodern sanatçının eserlerinde de görülmektedir. R. Prince, ünlü bir sigara markasının (Marlboro) reklam panolarından kesip çıkardığı kolajları yeniden sunarak, biricik eser ve yüce sanatçı kimliğini yok saymış, postmodernist bir yaklaşım sergilemiştir.

Resim 8. Sherrie Levine, "Çeşme Buda", 1996
Kaynak: https://www.thebroad.org/art/sherrie-levine/fountain-buddha

Yasumasa Morimura, Batılı sanat tarihininin Leonardo da Vinci, Rembrandt gibi ünlü sanatçılarının eserlerindeki figürlere veya popüler kültüre mal olmuş Marilyn Monroe veya Brigitte Bardot gibi figürlerin kılığına bürünerek kimliğini görünmez kılmıştır. Bu kılık değiştirme tavrıyla hem japon kimliği görünmez olur hem de daha çok görünür olur. Sanatçı, toplumsal belleğe mal olmuş figürleri ve imgeleri seçerken, kimliğimizin dış görünüşten ibaretmiş gibi algılanmasından hareketle, kendi bedenini başlı başına bir ifade aracına dönüştürür (Antmen, 2014, s: 11-12). Postmodern sanatçılar, kendi bedenlerini kullanarak klişeleşmiş beden temsillerini yapısöküme uğratmaya çalışarak, bu temsillerin ardındaki ideolojik yapıları görünür hale getirirler. Böylece siyah-beyaz, erkek-kadın, Batılı-Doğulu gibi ayırımlara sebep olan sınırları aşındırmaya çalışırlar.

Resim 9. Yasumasa Morimura, Hamile Mona Lisa, 1998
Kaynak: https://www.sartle.com/artwork/monna-lisa-in-pregnancy-yasumasa-morimura

"Günümüzde kimlik politikalarıyla ilgilenen sanatçılar, postmodern düşüncenin sorgulayıcı bakış açısıyla geçmişin yapıtlarından bugüne taşınan stereotipik temsilleri ve bu temsillerin ardındaki ideolojik anlamları çözümlemek gibi bir misyon taşıyorlar" (Antmen, 2014, s: 12). Postmodern sanatsal stratejilerinden "Temellük" yani kendine maletme durumu, postmodern feminist bir yaklaşım olarak düşünülmektedir. Örneğin, sanatçı Özlem Şimşek'in, ünlü erkek ressamların

eserlerinde yer alan kadın figürlerinin kimliklerini kendine mal-ederek yeniden inşa etmesi, kadınların kimliksel oluşum süreçlerine vurgu yapar, toplumun görünüşe odaklı modernlik algısına işaret eder (Antmen, 2014, s:12).

Resim 10. İbrahim Çallı, "Sigaralı Kadın", 1927
Kaynak: http://www.leblebitozu.com/unlu-turk-ressam-ibrahim-callinin-15-onemli-tablosu/

Resim 11. Özlem Şimşek, "Sigaralı Kadın (İbrahim Çallı'dan Sonra), 2011
Kaynak: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/ozlem-simsek-turkish-b-1962-self-portrait-

Verilen bu birkaç örnekten de anlaşılacağı üzere, postmodern çağın sanat uygulamalarının tüm belirtileri, Postmodern sanatın, Modern sanattan miras kalan yaptırımlar arasında sıkışıp kalmışlığını ve bir o kadar da sanatın eleştirel sınırlarının genişlediğini gösteriyor.

SONUÇ

18. yüzyılda yaşanan "insan odaklı" Aydınlanma projesiyle, toplum yaşamındaki sanat dahil her alan, yeni düzenlemelerle yapılandırılır. Literatürlere "Modern Sanat" olarak geçen ve dünyayı dönüştürmek isteyen bu sanat, Aydınlanma projesinden beslenerek, yeni sanatsal yapılanmalarla karşımıza çıkar. Önemli bir Aydınlanma Filozofu olan Kant'ın estetik üzerine geliştirdiği kuramlar, sonradan modernizmin felsefi görüşüne yerleşecek, özellikle, sanatçılara dünyayı eleştirmek ve hatta önceki görüşlere saldırmak için güç kaynağı olacaktır.

Modern sanat içerisinde birçok sanat akımı gelişir. Bu sanat akımlarındaki Avangard modernlik, sanatın yanısıra, sosyo-ekonomik, kültürel, politik, dini ve ahlaki olguların bir kritiği, eleştirisi olarak gündeme gelir. Böylece, sanatın ve ideolojilerin modernizmle birlikte geleneksel kalıplardan çıkarıldığı, bireyin daha özgür olduğu bir alana yönlendirildiği gözlemlenir.

1900'lü yıllara gelindiğinde, iki büyük savaş yaşanır, kapitalizmin neden olduğu ekonomik ve siyasal egemenlik sistemi değişir, Aydınlanma Projesinin ve dolayısıyla Modernizmin insanlığa vadettiği zenginlik, özgürlük, eşitlik vb. gibi unsurlar gerçekleşmez. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra tüm dünyada yaşanan açlık, sefalet ve AİDS gibi ölümcül hastalıklar insanlığın daha kötüye gitmesine neden olur, bu durum birçok düşünürü Aydınlanma Projesi'ni reddetmeye yöneltir. II. Dünya Savaş'ı sonrasına kadar modern olarak adlandırılan dönem, adım adım postmoderne evrilir.

Postmodernizmin temel özelliği, Aydınlanma Projesi'yle beslenen modernizmin ideolojisini sorgulayarak reddetmek olmuştur. Sistemin bir bütün olarak gözden geçirilip sorgulanması, sanata da yeni açılım olanakları sunar. Modern sanat ilkelerindeki biriciklik, otontisite, dahi sanatçı kavramı, yaratıcılık ve yüce sanat vs. olgusu reddedilmiş, ironi, pastiş, parodi, kiç, eklektisizm, temellük, çoğulculuk vs. postmodern sanatsal yapılanmalarda yerini almıştır. Yine de postmodern çağın sanat uygulamalarının tüm belirtileri, postmodern sanatın, modern sanattan miras kalan yaptırımlar arasında sıkışıp kalmışlığını ve sanatın eleştirel sınırlarının genişlediğini göstermektedir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2014). Kimlikli bedenler, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, Al. (2004), Peter Bürger'in avangard kuramı, İstanbul: İletişim yayınları.

-Baudrıllard, J. (2018). Simülakrlar ve simülasyon, Çev: Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

- Bürger, P. (1974). Avangard kuramı, Çev. Erol Özbek, Sunuş, Ali Artun, İstanbul: iletişim Yayınları.

- Greenberg, C. (1939). Avangard ve kitsch, New York: Partisan Review.

- Lyotard, J.F. (1990). Postmodern durum, Çev: Ahmet Çiğdem, İstanbul: Ara Yayınları.

- Yılmaz, M. (2013). Modernden postmoderne sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.

-(https://sites.psu.edu/1314passion/2014/02/06/clement-greenberg-avant-garde-and-kitsch-analysis/) adrisinden erişildi. (ET: 24.03.2019)

POSTMODERN SANATSAL ÜRETİMİ ETKİLEYEN "İRONİ" KAVRAMI

Doç. Dr. Gökçen Şahmaran Can

VAN YYÜ GSF Resim Bölümü

Öz

19. yüzyıl sonlarındaki modernist düşünce anlayışının zamanla dinamizmini kaybetmesiyle ortaya çıkan postmodernist düşüncede çeşitli yönelim ve üslupların geliştiğine tanık oluyoruz. Bu yönelimlerden biri olan "ironi" kavramı, postmodern dönem sanatsal üretimlerinde oldukça sık kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Antik Yunanda Sokrates'le birlikte gündeme gelen ve bugüne kadar varlığını sürdüren "ironi", söylenen sözün tam tersini kastederek olaylarla alay etmeyi ve olayı tartışma konusu haline getirmeyi amaçlar. Bu durum, estetik üzerine yapılan tartışmalarda ve özellikle postmodern sanatsal üretimlerde bir önkoşul olarak karşımıza çıkar. Ayrıca, hakikatin önceden bilindiğini farzederek hakikat olanın aksini söyleyip, dünyanın içinde bulunduğu durumu tartışma konusu haline getirmeye çalışan ironi, farklı çağlarda gerçekleştirilmiş eserler arasındaki ilişkiyle oluşturulur. Çeşitli eserlerin kopyalanarak tekrar üretilmesi ve bazı üslupların hiçbir kural gözetilmeksizin bir arada kullanılmasına dayalı "pastiş", benzerliğin kökenindeki farkı ortaya çıkaran ironiye olanak sağlar. Bu bağlamda, eleştirel bir dille, yüce yapıtları itibarsızlaştırarak, gözden düşüren "parodi"; "kolaj" ve "asemblaj" gibi sanatsal anlatım araçlarıyla postmodern dönemde ironi yapma ustalığına dönüşmüş ve okuma katmanlarını çoğaltmıştır.

Araştırmanın içeriğini oluşturan ironi kavramı, geçmişten günümüze sanatın tarihsel süreci içerisinde incelenmiş ve ironi ile ortaya konan sanatsal üretimler, kitaplar, metinler, makaleler ve sözlükler gibi geniş bir kaynakça üzerinden ele alınmıştır. Elde edilen bulgular, bölümler dahilinde açıklanmıştır. Aynı zamanda, araştırma konusunun dağılmadan irdelenebilmesi için, örnek resimler konuya denk getirilerek sırasıyla verilmiştir. Çalışmayı oluşturan konunun genel bir değerlendirmesi sonuç bölümünde ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Postmodern Sanat, Pastiş, Parodi, Kolaj, Asemblaj, İroni

THE CONCEPT OF “IRONY” AFFECTING POSTMODERN ARTISTIC PRODUCTION

Abstract

In the postmodernist thought that emerged when the dynamism of the modernist thinking in the late 19th century get lost in time, we see that a variety of orientations and styles are being

developed. The concept of "irony", which is one of these orientations, is a term that is used frequently in the artistic productions of the postmodern period.

The "irony", which has come to the agenda with Socrates in Ancient Greece and continues to exist until today, aims to mock the events and make the event a matter of discussion by referring to the exact opposite of what is being said. This situation is a prerequisite in discussions on aesthetics and especially in postmodern artistic productions.

In addition, the irony, which assumes that the truth is known in advance and tries to make the situation of the world controversial by saying the opposite of the truth, is formed by the relationship between the works realized in different ages. “Pastische”, which builds upon the reproduction of various works by being copied and the use of a combination of some styles without any rules, allows the irony to reveal the difference in the origin of similarity. In this context, it has increased the layers of reading and has been transformed into a mastery of irony in the postmodern period with the artistic expression tools such as "parody", "collage" and "assemblage", which discredit the supreme works with a critical language.

The concept of irony, which constitutes the content of the research, has been examined in the historical process of art from the past to the present, and discussed through a wide bibliography such as artistic productions, books, texts, articles and dictionaries which are put forward by irony. The findings are explained in the sections. At the same time, the relevant sample pictures are given in order in sections in order to examine the research subject without disintegration. A general evaluation of the subject constituting the study is presented in the conclusion section.

Key Words: Postmodern Art, Pastische, Parody, Collage, Assemblage, Irony

Giriş

Modernizmin kavramsal ve kültürel pratiklerinin ötesi, bir uzantısı veya karşıtı olarak tanımlanan postmodernizm, modern düşüncenin tüm ideolojilerini reddetmekle ilk adımlarını atmıştır. Modernizmin insanlığı iyiliğe götürecek vaatlerinin II. Dünya Savaşı’yla birlikte gerçekleşmemesi üzerine bazı teorisyenler modern hareketi eleştirmiş, reddetmeye başlamışlardır.

1950'lerde kendinden bahsettirmeye ve popülerliğini 1980'li yıllarda kazanmaya başlayan, postmodern olarak adlandırılacak bu dönem, modernist ideolojilerin reddedilmesi anlayışıyla, insanlara yeni ideolojik bakış açıları sunar. Örneğin, milliyetçi hareketlere karşı küreselleşme hareketi ortaya çıkar. Küreselleşme ile birlikte kimlik ve farklılık politikaları öne çıkar, milliyetçilik, ırkçılık, cinsellik ve ötekilik gibi kavramlar yeniden ele alınır. Sonrasında, postmodern bir inançsızlık yaşanmaya başlanır. Modern düşünceyle yapılandırılmış sosyal ortam, yerini kimsenin kimseyi ciddiye almadığı yeni bir sosyal bir ortama bırakır.

Antik Yunan toplumundaki bozuk düzene karşı Sokrates’in veya Diogenes’in ironik bir tutumla karşı duruşu, 1980’li yıllarda postmodern toplumda yeniden egemen olmaya başlar. Modernist dönemde ironi, hakikat ve gerçeklik arayışı karşısında ürkeklik ve teslimiyet olarak görülmekteydi. Postmodern dönemde ise, Diogenes’in topluma ve devlete meydan okuyan,

sistemin akılcı görüşüyle alay eden ve eleştirel tutumuna karşı saygı duyan ironist bir toplum gelişmiştir. Artık modernizmin büyük anlatılarına, yüceliğe ve akılcılığına itibar edilmemektedir. İroni, yüksek değerlerin varlığına inanmayan, herşeyi alaya alan postmodern toplumun dili olmuştur. Bu duruma neden olan, postmodern kapitalizmin kolay tüketim mantığıdır. Geç-kapitalist kültürel oluşum, modernizmin totaliter, baskıcı tutumuna karşı, yüce değerlerin varlığına inanmayan bir toplum yaratmış, popülizm ve ironi bu toplumun söylemi olmuştur.

Sanat da bu eleştirel bilinç çerçevesinde dönüşmeye başlamıştır. Geleneksel sanatın alışılmış klasik, güzellik anlayışına karşı çıkılarak, modern sanattaki biriciklik, özgünlük, yaratıcılık eleştirilmiş, asıl olanın çeşitlilik olduğu savunulmuş ve geçmişteki sanatsal izler, eklektik üsluplarla postmodern sanatta kullanılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda, alışılmış sanatsal kalıplar yıkılmış, yerine çoğulcu bir sanat anlayışı gelmiştir. Bu yeni sayılabilecek sanat anlayışında, çeşitli yönelimler ve üsluplar gelişmiştir. Bu yönelimlerden biri olan "ironi" kavramı, postmodern dönem sanatsal üretimlerde oldukça sık kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.Düşünsel Perspektifte "İroni" Kavramı ve Sanata Yansımaları

Antik Yunanda Sokrates'le birlikte gündeme gelen ve bugüne kadar varlığını sürdüren "ironi", söylenen sözün tam tersini kastederek olaylarla alay etmeyi ve olayı tartışma konusu haline getirmeyi amaçlar. Kierkegaard'a göre, ironi, gizlenen ne varsa ortaya çıkmasını sağlamak için, söylenenin tam aksini ima eden, insanları düşündürmeye sevk eden bir oyunun adıdır (Kierkegaard, 2003, s: 230). Pekçok postmodern düşünür "ironi" kavramını postmodern sanat pratikleri ile ilişkilendirmektedir. Ihab Hassan, "kültür, geçmişe, şimdiye ve geleceğe nüfuz edebilir" düşüncesinden hareketle, modernizmin postmodernizmden mutlak bir şekilde kopmadığını ancak ikili karşıtlıklar içinde olduklarını söylemiş, modernizmin gizlilik yönüyle öne çıkan "metafizik" anlayışına karşıt olarak postmodernizmdeki "ironi" kavramını getirmiştir (Connor, 2001, s. 161-162). Benzer bir düşünceyle Richard Rorty de, modern anlayış içerisindeki metafizik ile postmodern anlayış içerisindeki ironiyi karşılaştırmış, varlığın gerçek özünü ve evrensel hakikati arayan metafizikçi ile hakikati ve varlığı ön plana taşıyan ironistin karşılaştırmasını yapmıştır (Rorty, 1995, s: 113-143). Sim Stuart, Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü'nde ironinin kastedilenle söylenenlerin farklı olduğu bir söylemden ibaret olduğunu ifade etmiş, ironinin şeyleri, özellikle insanın kendisini fazla ciddiye almaması gerektiğine yönelik bir taleple ilişkili olduğundan söz etmiştir. Stuart'a göre, hiçbir şey ironinin tarafsız özbilinçliliği kadar, postmodern ruh halinin karakteristik özelliği değildir (Stuart, 2006, s. 299). Sosyolog Yaşar Çabuklu ise, gerçeğin farklı boyutları olabileceğini göstermeye çalışan, gerçeğin göreceli olduğunu iddia eden ironinin, şeylerle arasına mesafe koyduğundan, kabul görmüş olana saygı göstermeye son verdiğinden fakat bunu yaparken mevcut değerleri koruyarak eleştirdiğinden bahseder. Buna göre, ironi, eleştirel bir söylem oluşturmaya çabalarken, yıkıcı değil kurucu bir görev üstlenir (Çabuklu, 2004, s: 68-69). Alan Wilde, modernizme özgü olan "ayırıcı ironi" ile postmodernizme özgü olan "erteleyici ironi" biçimini karşılaştırır ve şöyle tanımlar: Wilde'a göre "ayırıcı ironi", modüler yani parçalı olarak algılanan bir dünyaya tepkidir. Ruh ve ten, toplum ve benlik gibi ikili karşıtlıklar tasarlanıp, kontrol halinde tutulur. Bağlantısızlık ve paradoks telafi edilemez fakat tanınabilir bir estetik biçim içerisinde sınırlandırılır. "Ayırıcı ironi"nin yerini postmodernizmde "erteleyici ironi" alır. Postmodernist "erteleyici ironi", en kötü tutarsızlığın ve yabancılaşmanın bilinciyle, bunlara karşı uysal ve iyi ayarlanmış bir hoşgörüyü biraraya getiren modernist hiddet nöbetlerinden oluşmuş bir sanatın

işaretidir (Connor, 2001, s. 165-167). Umberto Eco, ironinin, bilinen gerçeğin aksini söyleyerek, dünyanın içinde bulunduğu olumsuz koşulları eleştirdiğinden sözetmiştir. (Eco, 1991). Bu durum, estetik üzerine yapılan tartışmalarda ve özellikle postmodern sanatsal üretimlerde bir önkoşul olarak karşımıza çıkar. Ayrıca, hakikatin önceden bilindiğini farzederek hakikat olanın aksini söyleyip, dünyanın içinde bulunduğu durumu tartışma konusu haline getirmeye çalışan ironi, farklı çağlarda gerçekleştirilmiş eserler arasındaki ilişkiyle oluşturulur. Çeşitli eserlerin kopyalanarak tekrar üretilmesi ve bazı üslupların hiçbir kural gözetilmeksizin bir arada kullanılmasına dayalı "pastiş", benzerliğin kökenindeki farkı ortaya çıkaran ironiye olanak sağlar. Bu bağlamda, eleştirel bir dille, yüce yapıtları itibarsızlaştırarak, gözden düşüren "parodi"; "kolaj" ve "asemblaj" gibi sanatsal anlatım araçlarıyla, postmodern dönemde ironi yapma ustalığına dönüşmüş ve okuma katmanlarını çoğaltmıştır.

Bu bağlamda, postmodern sanatsal pratikler, estetik amaçla yapılandırılan geleneksel sanat anlayışına ironik bir tavırla karşı durmuş, tepkiye dayalı bir ifade biçimi geliştirmiştir. Yapıntıların oluşumunda kalıplaşmış, hiyerarşik bir sistem kurgusu yerine, bütünün kurgusu düşünülmeden biraraya getirilmiş, içinde ironiyi barındıran eklektik bir tutum sergilenmiştir. Bu tutum, genellikle farklı dönemlerde özellikle, Klasik dönemlerde üretilmiş yapıtlar arasında kurulan ilişkilerle sağlanmaktadır. Çeşitli sanat yapıtlarının kopyalanarak yeniden üretilmesi (Temellük Sanatı) ve bazı biçem özelliklerinin topluca veya birkaç tanesinin aynı düzlemde, hiç bir kural gözetilmeden kullanılıp biraraya getirilmesiyle oluşturulan 'pastiş' ve ironiye imkan tanıyan, yüce ve saygıdeğer eserleri, saldırgan bir tavırla gözden düşüren, itibarsızlaştıran 'parodi' gibi sanatsal ifade araçları, ironi oluşturma marifetine dönüşmüştür. Ancak, sanat yapıtındaki ironiyi anlamak için, yapıtın ne anlattığını görsel olarak okumak yetmemektedir. Yapıtın ironisini anlayabilmek için, gönderme yapılan diğer yapıtların bilinmesi ve biçim bilgisiyle desteklenmiş okumaların öğrenilmiş olması gerekmektedir.

2. Temellük İçeren Postmodern İronik yapıtlar ve Analizleri

2.1. Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" adlı eserine ironik gönderme yapan Postmodern yapıtlar

Resim 1. Leonardo da Vinci, "Son Akşam Yemeği", 1495
Kaynak:https://www.tallengestore.com/products/the-last-supper-art-by-leonardo-davinci-

En önemli Rönesans sanatçılarından biri olan Leonardo Da Vinci, İtalya'nın Milan şehrinde bulunan Santa Maria Della Grazie Manastırının yemek salonu duvarına yaptığı "Son Akşam Yemeği" adlı bu eserinde, konusunu incilden aldığı İsa'nın havarileriyle yediği son akşam yemeğini sahnelemiştir. Leonardo da Vinci, İsa'nın havarilerinden birinin kendisine ihanet

edeceğinden bahsettiği andaki havarilerin tepkisini resmetmiştir. Resmin merkezinde İsa'nın, sağında ve solunda havarilerinin bulunduğu masada yemek yerken sahnelenen bu resim, Batı kültürünü ve aydınlanmayı yansıttığından dolayı, Batı resim sanatında önemli bir değişimin başlangıcı olarak kabul edilir. Bu başyapıtı, referans olarak alan postmodern sanatçılar, eseri yeniden üreterek yüce kabul edilen Batı sanatına eleştirel bir yaklaşımda bulunmuşlardır.

2.1.1. Adi Nes, "Savaşa Çıkmadan Önce Son Akşam Yemeği", 1999

Resim 2. Adi Nes, "Savaşa Çıkmadan Önce Son Akşam Yemeği", 1999
Kaynak:https://uk.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/may/09/adi-nes-on-masculinity-sexuality-and-wa

İsrailli fotoğraf sanatçısı Adi Nes, Rönesans ve Barok dönemi resimlerinin görsel dilinden faydalanarak oluşturduğu yapıtlarında, sanat tarihinin bilinen ikonlarını yansıtma çabasıyla modern kaygıları gün yüzüne çıkarmaya çalışmaktadır. Nes'in, Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" adlı eserine gönderme yaptığı "Savaşa Çıkmadan Önce Son Akşam Yemeği" adlı çalışmasında olduğu gibi, konuları, genellikle cinsellik, kimlik, yaşam ve ölüm ile ilgili sorulara yönelik görüntüler üzerinedir. Çağdaş olayları yansıtmasına rağmen, imgeleri evrensel ve zamansızdır. Bu yapıtlar, farklı izleyiciler arasında farklı okumalara neden olabilir.

2.1.2. Zeng Fanzhi, "Son Akşam Yemeği", 2002

Resim 3. Zeng Fanzhi, "Son Akşam Yemeği", 2002
Kaynak: http://www.artnet.com/artists/zeng-fanzhi/the-last-supper-

Birçok sanatçının yeniden yorumladığı Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" adlı eserini, Çinli sanatçı Zeng Fanzhi de kendi kültürüne göre yorumluyor. Eserde sanatçı, İsa'nın kendisine ihanet eden haini tahmin etmesiyle havarilerinin, yani öğrencilerinin aldığı yüz ifadelerini resmeden Leonardo da Vinci gibi dini figürleri, maske takan genç komünist öğrencilerle temsil ediyor. Havarilerin yerini alan genç öncüler, kırmızı fular takmış karpuz yerken resmediliyor. Karpuzun kırmızı tonu sadece Çin halkını değil aynı zamanda, şiddet ve arzuyu da temsil ediyor. Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği"ni resmettiği dini mekanın yerini bir sınıf alıyor. Kutsal bir mekanı sınıf gibi göstererek, Batı kültürünü kendine göre aşağılamış oluyor.

Resmin teması, Çin'in ekonomik büyümesini inceleyen metaforlar üzerinedir. Öğrencilerin boynundaki kırmızı fularlar komünist ideolojilerin sembolik rengini temsil etmektedir. Altın rengindeki fular ise, sanatçıya göre, Batı kapitalizmini ve parayı temsil etmektedir. İsa'ya ihanet eden Yahuda, Fanzhi'nin resminde altın renkli fular takan öğrenciyle temsil ediliyor. Eserde Altın renkli fular takan hain, Çin Lideridir. Fanzhi için bu figürler, toplum için önceden belirlenmiş kuralları bozan insanlardır(www.sothebys.com). Sanatçı, incilden seçilmiş bu ihanet tablosunu, Çin halkının da bir ihanetle karşı karşıya olduğunu ifade etmek için seçmiştir. Bu yapıtıyla, Batı kapitalizminin yolundan giden Çin liderine ironik bir göndermede bulunuyor. Çin kültürünün hızla değişen yüzüne eleştirel bir şekilde yaklaşıyor. Bunu yaparken de yüce kabul edilen Batı sanat tarihini, resimleriyle sert bir dille eleştiriyor.

2.1.3. Cynthia Fraula-Hahn, "Frida Kahlo'nun Son Akşam Yemeği", 2005

Resim 4. Cynthia Fraula-Hahn, "Frida Kahlo'nun Son Akşam Yemeği", 2005
Kaynak:http://lishbuna.blogspot.com/2011/04/em-continuacao-iii-robert-crumb-last.html

Sanatçı Cynthia Fraula-Hahn, öykündüğü Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" adlı eserini içeriksel bir dönüşüme uğratarak, kolaj yöntemiyle yeniden üretmiştir. Frida Kahlo'nun eserlerinden aldığı bölümleri, İsa'nın havarileriyle oturup yemek yediği masanın etrafına yerleştirmiştir. İsa'nın merkezde bulunan konumuna, geçirdiği kaza sonrası vücuduna yerleştirilen metal parçalı bedeniyle Kahlo'yu konumlandırmış, havarilerin oturduğu yerlere de eşi Rivera ve Kahlo'nun resimlerinden bazı görüntüleri sıralı bir şekilde yerleştirmiştir. Sanatçı, İsa'nın Yahuda'nın ihanetini açıkladığı "Son Akşam Yemeği"ni, Frida Kahlo'nun kaza geçirmeden önceki sağlıklı olduğu "Son Akşam Yemeği" ile bütünleştirmiş, özel hayatında yaşadığı ihanetleri İsa'nın ihanetiyle eşleştirerek gündeme getirmiştir (Girgin, 2018, s: 121-123). Cynthia Fraula-Hahn, bu resmiyle Batı sanat tarihinde önemli bir yer tutan Leonardo da Vinci'nin eserine Frida Kahlo'nun eserleriyle ironik bir göndermede bulunmuştur. Eseri gerçekleştirirken, geleneksel, hiyerarşik bir estetik kurgu yerine, bütünün kurgusunu düşünmeden figürleri biraraya getirmiş, içinde ironiyi barındıran eklektik bir tutum sergilenmiştir.

2.1.4. Gerard Rancinan, "Büyük Akşam Yemeği", 2008

Resim 5. Gerard Rancinan, "Büyük Akşam Yemeği", 2008
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/449515606551523169

Gerard Rancinan ise, Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" adlı eseriyle alay edercesine, tam ortada İsa'nın bulunduğu konuma bir aşçıyı oturtmuş, sağına ve soluna yiyeceklere hunharca saldıran renkli giysileriyle şişman kadın ve erkekleri yerleştirmiştir. Leonardo'nun resminde, İsa'nın ve havarilerinin zayıf oldukları görülür. Rancinan buna karşılık, zayıf havarilerin bulunduğu konuma, dünyada tehlike arzetmeye başlayan obez insanları yerleştirerek, özellikle Amerikan kültüründe yaygın olan obezite sorununu gündeme getirmiş, tüketim toplumunu ironik bir dille eleştirmiştir.

2.1.5. Sabine Pigalle, "Sarışın Son Akşam Yemeği", 2011

Resim 6. Sabine Pigalle, "Sarışın Son Akşam Yemeği", 2011
Kaynak: https://www.sabinepigalle.fr/?portfolio-item=2010-protectors

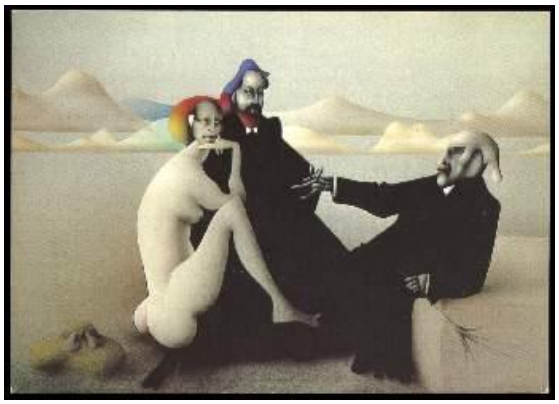
Sabine Pigalle'nin de Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" adlı eserine öykünerek "Sarışın Son Akşam Yemeği" adlı çalışmayı gerçekleştirdiğini görüyoruz. Feminist sanatçı Pigalle'nin bir kadın duyarlılığıyla ürettiği bu çalışma, doğurganlığı ifade etmek için yapılmıştır. Leonardo'nun resminde, İsa mesihin aydınlık, figürü güneşi temsil ederken, masanın merkez noktasında ön plana çıkmıştır. İsa'nın sağında ve solunda yer alan havariler ise yılın oniki ayını temsil ederek, doğum, büyüme, ölüm ve yeniden doğuş kavramlarını anlatmak için yer almışlardır. Leonardo'nun resmindeki figürlerin hepsi erkektir. Sabine Pigalle ise, İsa'nın yemek masasına dişilik ve üremeyi simgeleyen, 13 sarışın genç kadını yerleştirmiştir. Pigalle bu çalışmasıyla, kültürel mirasın çağdaş bir versiyonu olarak, geleneksel sanat ve çağdaş sanat arasındaki farkı ironik bir dille göstermeye çalışmıştır.

2.2. Eoduard Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" adlı eserine ironik gönderme yapan postmodern Yapıtlar

Resim 7. Eoduard Manet, "Kırda Öğle Yemeği", 1863
Kaynak:https://www.sanatabasla.com/2014/01/02/kirda-ogle-yemegi-luncheon-on-the-grass-manet/

Sanat tarihinde modern sanatın başlangıcı olarak bilinen Eoduard Manet'in, Rönesans sanatçısı Tiziano'nun "Pastoral Konser" (1510) adlı eserinden esinlenerek yaptığı "Kırda Öğle Yemeği" adlı resmi, ahlaksız ve ucuz bulunduğu için döneminde tepki çekmiş, sergilere kabul edilmemiştir. Resimde, giysilerinden anlaşılacağı üzere seçkin iki adam ve yanlarında biri tamamen çıplak, iki kadın bulunmaktadır. Geri planda olan kadınlardan biri derede yıkanmaktadır. Yanı başlarında bulunan içi yiyecek dolu sepetten, kırda piknik yapmaya geldikleri anlaşılmaktadır. "Pastoral Konser" adlı resimde de giysilerinden seçkin Fransız beyefendisi oldukları anlaşılan iki erkek figürün sağında ve solunda çıplak iki kadın bulunmaktadır. Ancak bu çıplak kadın figürleri, Rönesans sanatına dair özelliklerle, idealize edilerek resmedilmiştir. Manet'nin resmindeki çıplak kadınlar ise Rönesans resimlerindeki gibi idealize edilmiş çıplak tanrıçalar değil, erkekleri eğlendirmek üzere getirilmiş basit iki fahişedir. 19. yüzyıl ve 20. yüzyılda pek çok sanatçıya ilham kaynağı olacak bu resim, günümüzde Batı sanat tarihini eleştirmek adına, sanatçılar tarafından defalarca temellük edilecektir.

2.2.1. Paul Wunderlich, "Manet'ye Saygı, Kırda Öğle Yemeği", 1977



Resim 8. Paul Wunderlich, " Kırda Öğle Yemeği", 1977
Kaynak: https://oldthing.de/x11132-Paul-Wunderlich-1927-Zu-Manet-Breakfast-ae-Trois-1977-

Paul Wunderlich, Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" adlı resmini, sürrealist bir estetik uygulamayla yeniden üretmiştir. Sanatçı, sadece Manet'nin resimlerinden referans almamış, aynı zamanda Leonardo da Vinci, Ingres, Albert Dürer gibi sanatçıların resimlerinden ödünç aldığı imgeleri, tarihsel ve çağdaş yöntemlerle harmanlayarak yeniden üretmiştir. Her ne kadar, resimleri çağdaş görünümlerle sunmaya çalışsa da, geleneksel bağlarını da koparmadığı görülür (Girgin, 2018, s:105). Resimlerinde uyguladığı Klasik üçgen kompozisyon ve perspektif gibi biçimsel uygulamalar, Batı sanat tarihine göndermeler içermektedir.

2.2.2. John De Andrea, "Kırda Yemek", Gerçek Boyutlu Heykel, 1982

Resim 9. John De Andrea, "Kırda Yemek", Gerçek Boyutlu Heykel, 1982
Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/398216792040882392/

Hiperrealist Heykel Sanatçısı John De Andrea, heykellerini Antik Yunan, Rönesans İtalya'sından devraldığı gerçekliği üst seviyelere taşıyarak gerçekleştirmektedir. Sanat tarihindeki ikonik eserleri baz alarak yeniden ürettiği heykellerini, canlı modeller üzerinden kalıp alarak yapar. Beden üzerindeki en ufak ayrıntı gözle görülebilir şekilde canlandırılır. Andrea'nın sanatı Klasizmin ötesindedir. John De Andrea'nın "Kırda Öğle Yemeği" adlı eserden öykünerek gerçekleştirdiği "Kırda Yemek" adlı çalışması, referans alınan imgelerin çağdaş bir yorumlamasıdır.

2.2.3. Cesar Santos, "Central Parkta Piknik", 2011

Resim 10. Cesar Santos, "Central Parkta Piknik", 2011
Kaynak: http://www.santocesar.com/media-gallery/detail/10/148

Cesar Santos da Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" adlı resminden esinlenerek gerçekleştirdiği "Central Parkta Piknik" adlı çalışmasında, Manet'nin figürlerini çağdaşlaştırarak, geçmiş ve bugün arasında bir ilişki kurar. Sanatçı, resminde Manet'nin piknik ortamını ve arka planda derede yıkanan kadın figürünü olduğu gibi aktarır, ancak giyinik olan erkek figürlerin yerine yarı giyinik iki kadın figürünü yerleştirir. Manet'nin eserinde direkt izleyiciye doğru bakan çıplak kadın figürünün yerini Santos'un resminde, çıplak bir erkek figür alır. Piknik sepetinde ise Amerikan'ın kapitalist simgelerinden biri olan Mcdonalds marka ürünlere yer verilir. Modernist Batı kültüründe kadın, her açıdan ikinci plandaydı. Geçmişten bugüne, batı kültüründe yer alan (kadın-erkek) kimlik çatışmalarının bu resimde görselleştirildiğine, baskın erkek figürlerinin yerini, baskın kadın figürlerinin aldığına tanık oluyoruz. Cesar Santos'un "Central Parkta Piknik" adlı çalışmasıyla, geçmiş tarihin kalıplaşmış ideolojilerine eleştirel bir dille yaklaştığını gözlemliyoruz.

2.3. Vermeer'in "İnci Küpeli Kız" adlı eserine ironik gönderme yapan postmodern yapıtlar

2.3.1. Vermeer, "İnci Küpeli Kız", 1665

Resim 11. Vermeer, "İnci Küpeli Kız", 1665
Kaynak: https://www.britannica.com/topic/Girl-with-a-Pearl-Earring-by-Vermeer

Hollandalı Barok ressam Johannes Vermeer'in başyapıtlarından biri olan, 1665 yılında yaptığı "İnci Küpeli Kız" adlı resmi, isminden de anlaşılacağı üzere inci küpelere odaklı bir portredir. Kuzeyin veya Hollanda'nın Mona Lisa'sı olarak adlandırılan bu resimdeki kızın kimi sanat tarihçilerine göre hayal ürünü olduğu, kimilerine göre ise sanatçının kızı veya bir yakını olabileceği düşünülmektedir. Resim üzerinde yapılan incelemeler, modelin hayali bir ürün olmadığı noktasında birleşince, birçok sanatçının hayal gücü, ressam ve modeli hakkında yeni eserler üretmelerine neden olmuştur. Eserde, ıraksıl, egzotik elbiseler içindeki kız, başında oryantal bir türban ve kulağında büyük bir inci küpe ile betimlenmiştir. Sanatçının, ışığı kullanma ustalığı, kızın giysilerinde ve nemli dudaklarında özellikle inci küpenin ışıltısında belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu eser, günümüz sanatçılarına da ilham kaynağı olmuş, Barok dönemin gizemli kızı, günümüze uyarlanarak defalarca sorgulanmış, yeniden üretilmiştir.

2.3.2. Robert Silvers, "İnci Küpeli Kız", 2008

Resim 12. Robert Silvers, "İnci Küpeli Kız, 2008
Kaynak: http://www.artnet.com/artists/robert-silvers/girl-with-a-pearl-earring-

Robert Silvers, dijital çağın olanaklarından faydalanarak ürettiği fotomozaik eserlerini, birbirinden farklı binlerce görüntüyü biraraya getirerek günümüze uyarlamaktadır. Vermeer'in "İnci Küpeli Kız" adlı resmini kendine mal ederken yapıtı, Van Gogh, Gauguin, Degas ve daha bir çok sanatçının eserlerini, kendi piksel alanı içinde renklere ve biçimlere dönüştürerek hayata geçirmiştir. Çalışmaya yakından bakıldığında, Vermeer'in başka eserlerinin de içinde yer aldığı görülecektir.

Tarih boyunca ve çağdaş kültürde bilinen ünlü sanatçıların eserlerinin kopyalarını küçülterek, oluşturduğu yapıtlarında, Robert Silvers, bilgisayar teknolojisini fotoğrafçılıkla birleştiriyor. Sanatçı, istenilen efekti elde etmek için, öncelikle, yapıtın konusuyla ilişkili olan görüntüleri seçmekle işe başlıyor. Bu görüntüler, konuyla net bir şekilde ilişki içindedirler. Binlerce fotoğraftan oluşan bu görüntüler taranarak, resim yazılım programı tarafından mozaik olarak yerine yerleştiriliyor. Silvers'in favori teması, ünlü sanatçıların portre eserleridir (Meerbeeck, 2014). Sanatçı, sanat tarihinden seçtiği ünlü şahaserlerin çok sayıda kişisel yorumunu çağdaşlaştırarak, geçmiş ve bugün arasında bir ilişki kurmaya çalışıyor.

2.3.3. Yasumasa Morimura, "Vermeer Çalışması: Geriye Bakarken (Ayna)", 2007

Resim 13. Yasumasa Morimura, "Vermeer Çalışması: Geriye Bakarken (Ayna)", 2007
Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/yasumasa-morimura-vermeer-study-looking-back-mirror

Japon sanatçı Yasumasa Morimura'nın Veermer'in "İnci Küpeli Kız" adlı eserinden öykündüğü, "Vermeer Çalışması: Geriye Bakarken (Ayna)" adlı yapıtı, inci küpeli kızın kıyafetlerini giyerek çektirdiği fotoğraftan oluşmaktadır. Bu çalışmasıyla Morimura, çağdaş sanatta oldukça sık tartışılan erkek gözü, kadın bedeni, cinsiyet, izleme ve izlenme kavramlarını gündeme getirmektedir. Morimura'nın kendine mal ettiği ünlü eserlerin yeniden üretimleri, geçmiş ve gelecek arasında köprü kuran bir sanatçı duyarlılığı olarak değerlendirilmektedir (Girgin, 2018, s: 172). Yasumasa Morimura, Amerikalı fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman gibi, genellikle, kendi bedenini ve yüzünü sanat tarihinden seçtiği ikonik eserlere benzeterek fotoğraflıyor. Fotoğraflarını oluşturmak için kapsamlı sahne ve dijital manipülasyonlar kullanıyor. Sanatçının ikonik eserleri bu bağlamda, 20. yüzyılı inkar ederken, geleneksel estetik kavramlarını da reddediyor.

2.3.4. Paul Beliveau, "Vanitas I", 2011

Resim 14. Paul Beliveau, Vanitas I, 2011
Kaynak: https://www.saatchiart.com/paulosaatchi

Paul Beliveau'nun "Vanitas" adlı resim serisinden olan "Vanitas I"de sanatçı, tuval üzerine akrilik çalışarak, bir kitaplık görüntüsü vermeye çalışmıştır. Bu akrilik eserler serisi, sanatçının teknik ustalığını göstermektedir. Kitaplık görüntüsü verdiği çalışmasındaki eserler, tarih, felsefe, sanat tarihi, psikoloji, çizgi romanlar, edebiyat vb. gibi kitapların kapak görüntülerinden oluşmaktadır. Birbiriyle ilişkisi yokmuş gibi görünen bu kitap kapakları, aynı kitap rafında sıralı olarak gösterilmektedir. Veermer'in "İnci Küpeli Kız" eserine ithafen yazılmış kitabın kapak görüntüsü, çizgi roman kahramanı Ten Ten'in kitabı, Jeff Koons, Rembrandt ve Leonardo Da Vinci üzerine yazılmış kitaplar birarada verilerek, aykırı bir görüntü verilmeye çalışılmıştır.

Latince bir sözcük olan "Vanitas"ın anlamı hiçliktir. Sanat terimi olarak, boş, beyhude anlamında kullanılır. Ölümün kaçınılmaz bir olgu olduğu ve dünyasal hazların geçiciliğini vurgulayan kompozisyonlarda, sözü edilen kavramları simgeleyen nesnelere yer verilir. "Vanitas"ta özellikle sanat, dünyasal hazlar, boşluk ve geçicilik kavramları, kitap, cüzdan, mücevher, kafatası vb. gibi imgelerle metaforlaştırılır. Paul Beliveau da Vanitas'ın sözcük anlamından yola çıkarak, postmodern sanatın sanat tarihi ile olan ilişkisine "hiçlik" üzerinden, ironik bir göndermede bulunarak cevap vermiştir. Postmodern bir inançsızlıkla veya farklı bir okumayla, sanatın beyhudeliğinden bahsetmiş olması da mümkün görünmektedir.

SONUÇ

Modern düşüncenin, insanlığı daha iyiye götürecek tüm ideolojik düşüncelerini reddetmekle varlık bulan postmodern düşünce anlayışı, modern hareketi eleştirmiş, modern düşünceyle yapılandırılmış sosyal ortam, yerini kimsenin kimseyi ciddiye almadığı yeni bir sosyal ortama bırakmıştır.

Antik Yunanda Sokrates'le birlikte gündeme gelen ve bugüne kadar varlığını sürdüren, söylenen sözün tam tersini kastederek olaylarla alay etmeyi ve olayı tartışma konusu haline getirmeyi amaçlayan “İroni”, estetik üzerine yapılan tartışmalarda ve özellikle postmodern sanatsal üretimlerde bir önkoşul olarak karşımıza çıkmaktadır.

Antik Yunan toplumundaki bozuk düzene karşı Sokrates’in, Diogenes’in ironik duruşu, 1980’li yıllarda postmodern toplumda yeniden egemen olmaya başlamış, bu duruma neden olan

postmodern kapitalizmin kolay tüketim mantığı, modernizmin totaliter, baskıcı tutumuna karşı, yüce değerlerin varlığına inanmayan bir toplum yaratmış, ironi bu toplumun dili olmuştur.

Sanat da bu eleştirel bilinç çerçevesinde dönüşmeye başlamış, postmodern sanatsal pratikler, estetik amaçla yapılandırılan geleneksel sanat anlayışına ironik bir tavırla karşı durmuş, tepkiye dayalı bir ifade biçimi geliştirmiştir. Çeşitli sanat yapıtlarının kopyalanarak yeniden üretilmesi ve bazı biçem özelliklerinin topluca veya birkaç tanesinin aynı düzlemde, hiç bir kural gözetilmeden kullanılıp biraraya getirilmesiyle oluşturulan 'pastiş' ve ironiye imkan tanıyan, yüce ve saygıdeğer eserleri, saldırgan bir tavırla gözden düşüren, itibarsızlaştıran 'parodi' gibi sanatsal ifade araçları, ironi oluşturma marifetine dönüşmüştür. Bu bağlamda, geleneksel sanatın alışılmış klasik, güzellik anlayışına karşı çıkılarak; biriciklik, özgünlük, yaratıcılık eleştirilmiş, asıl olanın çeşitlilik olduğu savunulmuş ve geçmişteki sanatsal izler, eklektik üsluplarla postmodern sanatta kullanılmaya başlanmıştır. Postmodern dönem sanatsal üretimlerde oldukça sık kullanılan bir kavram olarak "İroni", verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı üzere, geçerliliğini bugün bile korumaya devam etmektedir.

Kaynakça

Connor, S. (2001). Postmodernist Kültür, Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş, Çev: Doğan Şahiner, İstanbul: YKY

Çabuklu, Y. (2004). Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset, İstanbul: Kanat Kitap.

Eco, U. (1991). Alımlama Göstergebilimi, Çev: S. Rifat, İstanbul: Düzlem yayınları.

Girgin, F. (2018). Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim: Alıntı, Öykünme, Kolaj, Taklit,

İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kierkegaard, S. (2003). İroni Kavramı, Çev: Sıla Okur, İstanbul: Kültür Yayınları.

Rorty, R. (1995). Olumsallık, İroni ve Dayanışma, Çev: M. Küçük- A. Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stuart, S. (2006). Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü, Çev: Ali Utku-Mukadder Erkan, Ankara: Ebabil Yayıncılık.

The Last Supper: The Annunciation of a New Age. (2013).

http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/40th-anniversary-evening-sale-hk0488/lot.48.html adresinden erişildi. (ET: 06.05.2019)

Meerbeeck Van Nina (2014). Pointillism in the digital era: Robert Silvers' photomosaic

https://www.nbbmuseum.be/en/2014/12/pointillism-in-the-digital-era-robert-silvers-photomosaic.htm adresinden erişildi. (ET: 07.05.2019)

SAVAŞ TEMALI AFGAN HALILARI: YÜN, İLMEK, SEKİZGEN ÇİÇEKLER VE MÜHİMMAT

Doç. Dr. İsmail Özgür Soğancı

Anadolu Üniversitesi

Öz

Son yıllarda, hedef kitle olarak genellikle kuzey ve batı ülkelerinde yaşayan üst orta sınıf tüketicilerini belirlemiş bir dizi küresel internet platformu, satış envanterlerinde sıklıkla "Afghan War Rugs" (Savaş Temalı Afgan Halıları) başlığıyla yer alan yeni bir kategori kurdular. Bu çalışmaya, son 50 yılda İngiliz, Sovyet, Amerikan ve benzeri müdahalelerle hayatlarının olağan akışının dışında yaşamaya mecbur edilmiş ve genellikle Hazar denizinin doğusunda yer alan coğrafyanın insanlarının ürettiği el dokuması bu yün halıları, görsel kültür ekseninde çoğulcu bir bakışla irdelemek ve anlamlandırmak için başladım. Klasik bir Orta Doğu halı motifi olan lacivert, sarı ve bej renkli sekizgen çiçeksi formların sıralandığı bordürlerin belirginleştirdiği iç alanlarda tabancalar, "AK-47" yazıları, el bombaları ve insansız hava araçları ne arıyordu? Bu halılar nedir? Nasıl okunabilir? Devlet-merkezli tarih yazınının kenara ittiği köylülerin varoluş mücadelesinin araçları olarak mı; sürekli tehdit altında tutulan bir bağımsızlık kavramının haritasal göstergeleri olarak mı; rengin ve lekenin, ilmeğin ve yünün geleneksel bileşimlerinin yeni zamanlara uyarlanması, bir çeşit modernleştirme mi; küresel sermayenin köylü kadın emeğini sömürme girişimlerinin yeni bir cephesi mi; batılı tüketicinin şiddeti belli bir mesafede tutmaktan aldığı hazla kendini iyi hissettiği bir yardımseverlik kavramının nesnesi mi; tuhaf militarist koleksiyonların gururla sergilenen ögeleri mi; ya da eve dönen sömürgeci orduların neferleri için birer turistik hatıra eşya olarak mı? Çalışma, bu soruların bir kısmına ışık tutmaya, soruları çoğaltmaya ve derlediği disiplinler arası içerikle görsel kültürün bu ilginç ürünlerini anlamaya, anlamlandırmak isteyen sanatçı ve sanat eğitimcilerine geniş bir zemin sağlamaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Görsel Sanatlar, Sanat Eğitimi, Görsel Kültür, Savaş Temalı Afgan Halıları.

AFGHAN WAR RUGS: WOOL, KNOT, OCTAGONAL FLOWERS AND AMMUNITION

Abstract

In recent years, a series of global Internet trade portals have started including a new category "Afghan War Rugs" in their product menus. I set out investigating these wool rugs hand-knotted by people residing in the western shores of the Caspian Sea in order to understand and interpret them from a visual culture perspective. Why were there guns, "AK-47" scripts, hand grenades and drones inside their classical borders adorned by dark blue, yellow, and beige octagonal

flowers? What are these rugs? How can one understand, interpret and read them? Are they tools for existence of the Afghan peasants scattered around by the centralized histories of war; cartographic signs of the concept of independence in a place that has almost always been under threat; an appropriation, a kind of modernization of tradition of knots and wool into popular images of violence; a new arena of exploiting female peasant labor; some kind of pleasure obtained from keeping violence far away for the western consumers; items that are proudly exhibited in militarist collections of weapons; or some kind of souvenir brought to home from exotic far away places? The study provides insights for such questions, and poses more questions in order to built relevant ground for newer interpretations for artists and art educators through its interdisciplinary visual culture lenses.

Key Words: Visual Arts, Art Education, Visual Culture, Afghan War Rugs.

Giriş

Son on yılda, kuzey yarımkürenin batısında yer alan ve "gelişmiş ülke" olarak adlandırılan coğrafyaların üst-orta sınıf tüketicilerine hizmet veren bir dizi internet e-ticaret platformu, envanterlerine "Afghan War Rugs" (Savaş Temalı Afgan Halıları) isimli yeni bir kategori ekledi. Kabaca kırk yıllık geçmişi olan ve hem batı pazarında bir ticaret nesnesi olarak hem de görsel kültür alanının ilginç bir oluşumu olarak karşımıza çıkan bu halılar, dokundukları geleneğin sürekli tekrarladığı temel halı şablonlarına sadık kalmakla birlikte, güller, dallar, kuşlar ve buna benzer doğa esinli motifleri bir kenara bırakarak tanklar, mermiler, mayınlar, el bombaları, roketatarlar, tüfekler ve benzeri savaş araçlarını başrole taşımalarıyla öne çıkan arzu nesnelerine, klasik etnografya müzesi tekstil repertuarından taşan birer görsel kültür fenomenine dönüştüler. 2000'li yılların başından itibaren, özellikle Kuzey Amerika coğrafyasının pek çok güzel (görsel/çağdaş/güncel) sanat müzesinin, orduları Afganistan'a bomba yağdırırken, bu tip halıların koleksiyonlarını sergilemesi, popüler süreli yayınların bu sergilere gösterdiği ilgi ve bu halılar etrafında biçimlenen çok katmanlı tartışmalar, bir yandan "war rug" (Savaş Temalı Halı) isimlendirmesinin tanınırlığını arttırırken diğer yandan da başka sorulara, bu fenomenin anlamlandırılmasına yönelik yeni arayışlara yol verdi.

Kadim bir halıcılık geleneğini yüzyıllardır sürdüren ülkemizde bir sanat eğitimcisi olarak, bu çalışmada öncelikli amacım, özelde görsel sanatlar öğretmenlerimizin genelde ise tüm tasarım profesyonellerinin dikkatini, bu çok katmanlı, dolayısıyla çoğulcu okumalara oldukça uygun; şiddet, gelenek, teşhir, popüler kültür, tüketim ve benzeri birçok güncel kavramı doğallıkla bünyesinde toplayan; tek ve kesin cevaplara, savlara, yorumlara neredeyse hiç izin vermeyen; modernist sınıflandırmanın otoriter tariflerini alt üst eden; eleştirel görsel okur-yazarlık pratikleri için oldukça uygun bir zemin oluşturan ve tam da bu sebepler yüzünden, eğitsel değerini oldukça yüksek bulduğum bu fenomene çekmektir. Bu amaçla, hem popüler kültürden (gazete, dergi, blog sitesi, ticari internet siteleri, sosyal medya, vb.) hem de alanyazından (etnografya, görsel sanat, sanat tarihi, estetik, kültürel çalışmalar, eleştiri metinlerinde ve ilgili sergi kataloglarında) yaptığım okumaları ve halı görselleri üzerinden yaptığım bazı çıkarımları özetledim. Bu disiplinler arası özetin oluşumunda kuramsal çerçevem daha çok, görsel kültür olarak adlandırılan geniş çalışma alanının iki ana ögesi olan eleştirellik ve çoğulcu bakış olmuştur. Metnin akışı, önce kısa tarihçesiyle "Afgan Savaş Halıları"'nın tanıtımı ve örneklendirilmesi, ardından bu halıların

ortaya çıkışına ve anlamlandırılmalarına yönelik çeşitli önermelerin bir kaydının sunulması ve son bölüm olan tartışma bölümünde de bu kayıttan yola çıkarak görsel kültür eğitimi için öneriler sunulması şeklindedir.

Tank, top, mühimmat ve halı

Halıcılık Afgan halkının yaygın uğraşlarından biridir ve yasal çerçevede en önemli gelir kaynaklarının başında gelmektedir. Azadi'nin (1975) veciz ifadesiyle Afganlar, halının içinde, üstünde ve yanında yaşarlar (s. 16). Halı Afgan kültüründe öyle önemlidir ki, İngiliz halı uzmanı ve koleksiyoneri Robert Pinner, ilk adımlarını dahi halıda atan, çantaları, çuvalları, bohçaları, torbaları, heybeleri ve neredeyse tüm yaşamsal gereçleri halıyla ilintili olan bir milletin dünyanın en güzel halılarını dokumasından daha doğal ne olabilir diye sorar (Moshkova, 1980, s. 17). Sıkı düğümlü ve ağır olmalarıyla tanınan Afgan halıları, "Türkmen" olarak adlandırılan eski dokuma kültürü etkisinde iki ana motifle karakterize edilir: "Fil Ayağı" da denilen sekizgen gül ve "Tekke Gül" ya da "Buhara" olarak bilinen küçük gül.

Türk halılarından farklı olarak, Afgan halılarında sıklıkla "sennah" olarak anılan fars düğümü kullanılır. Bu halılar yatay tezgâhlara çift atkılı olarak gerilir ve çoğunlukla kadınlar tarafından yılın tüm mevsimlerinde elle dokunur. Halı iplikleri Afganistan ve çevresinde sıklıkla rastlanılan "Karakul" koyunlarının uzun tiftikli dış yününden sağlanır. Yünün eğirilmesi ve iplik üretimi kadın ve erkeklerce beraber yapılır ve çoklukla pazar yerlerinde renklendirilir. Renklendirmede, geçen yüzyılın ortalarından itibaren "anilin" boyalar tercih edilir olmuşsa da, geleneksel olarak renkler, alizarin (kök kırmızısı), yöreye özgü çalılar, fındıkkabuğu, "sparak" isimli sarı çiçekler ve çivitotu gibi hammaddelerden üretilir.

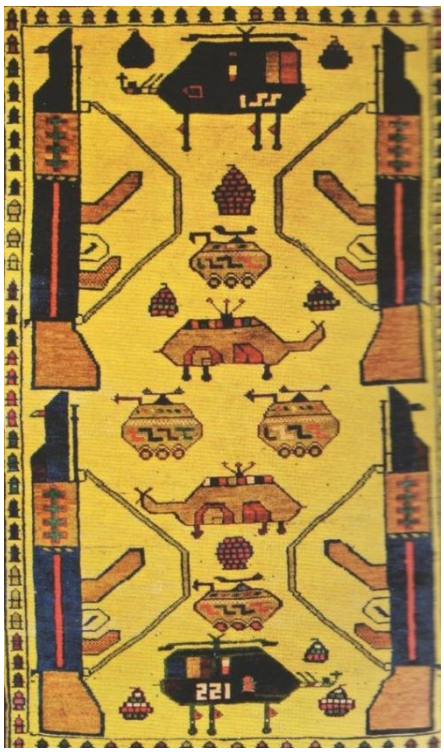
Afgan halılarının büyük bölümü resimli halı (pictorial rug) kategorisinde olmayıp soyutlanmış, sembolize edilmiş, motifleştirilmiş ögelerden, halı dokuma tekniğinin gereklerine ve İslam dininin mimetik figürasyona yönelik kısıtlamalarına göre çağlar boyunca uyarlanmış tasarımlardan oluşur. Görece az miktarda üretilen ve figüratif ögeler barındıran resimli halıların pek çoğu uzun zamandır Afganistan'ın batısında, baskın olarak "Beluch" etnik gurubu tarafından dokunur. Dekoratif çeşitlikleriyle öne çıkan bu halılara, Herat ve çevresinde sıklıkla rastlandığından ve biçim repertuarları bu kültür merkezinden beslendiği için "Herati" de denir.

Çalışmamızın ana konusunu oluşturan savaş temalı halıları, Afganistan ve çevresinde yerleşik çeşitli aşiretlerin dokuduğu resimli halılar arasında savaş temasını mimetik figürasyonla ortaya koyan görece küçük, seccade boyutlarında olan halılardır. Afganlar, bu halılara "qalin-i jangi" (savaş halısı) ve bazen de "qalin-i jihad" (cihat halısı) der. Bunlar, Afgan halı sanatının geleneksel olarak yinelediği güller, dallar, fil ayakları ve çok çeşitli floral motifler yerine savaşlarda kullanılan araç ve gereçlerin görselleriyle donatılmış, genellikle dörtgen formlu (80-90 x 130-140 cm.), yatay tezgâhlarda elde dokunan yün halılardır. Savaşla ilgili biçim repertuarları genellikle tanklar, roketatarlar, makineli tüfekler ve mücahitliğe heves eden her Afgan'ın gıptayla baktığı Kalaşnikof'lardan oluşur. Küçük boyutlu silah görselleri, mermiler, el bombaları ve benzeri savaş nesneleri geleneksel formda birbirini tekrar eden diziler oluşturur ve bu halıların bazılarında Arap ve Latin harfleriyle "Afgan mücahit sen çok yaşa!" gibi sloganlar ve Afganistan haritaları bulunur (Klimburg, 2001, p. 375). Bir kısmında ise, yerinde ve göğünde, sokaklarında ve ufkunda çeşitli savaş araçlarının kalabalık diziler oluşturduğu Kabil manzaraları da görülebilir. Savaş temalı halılar konusunda yazılmış nadir ve en kapsamlı yayınlardan biri olan Frembgen ve Mohn'un

2000 yılında basılan “Lebensbaum und Kalaschnikow” (Hayat Ağacı ve Kalaşnikof) adlı kitabı bu halıları dört ana başlıkta inceler:

1- Savaş görselleri içeren geleneksel formdakiler (Görsel 1).
2- Baskın biçimde savaş görselleri içerenler (Görsel 2).
3- Lokasyon ifade eden, içinde coğrafi ve mimari ögeler barındıranlar (Görsel 3).
4- İnsan figürü ve silah görselleri içerenler (Görsel 4).

Şekil 1 *Savaş görselleri içeren geleneksel formdaki halılara iyi bir örnek olan bu 112x200cm. ebatlı savaş temalı halı Batı Afganistan’da dokunmuştur. Görüldüğü gibi üç sıra geleneksel motif dizgesinden oluşan bordürün iç kısmında, klasik floral motiflerin çevrelediği tank, roket ve helikopter görselleri yerleştirilmiştir. Milan’da Vittorio Bedini koleksiyonuna ait bu halı, renk tercihleri bakımından da klasik Afgan dokuma geleneğine bağlıdır.*



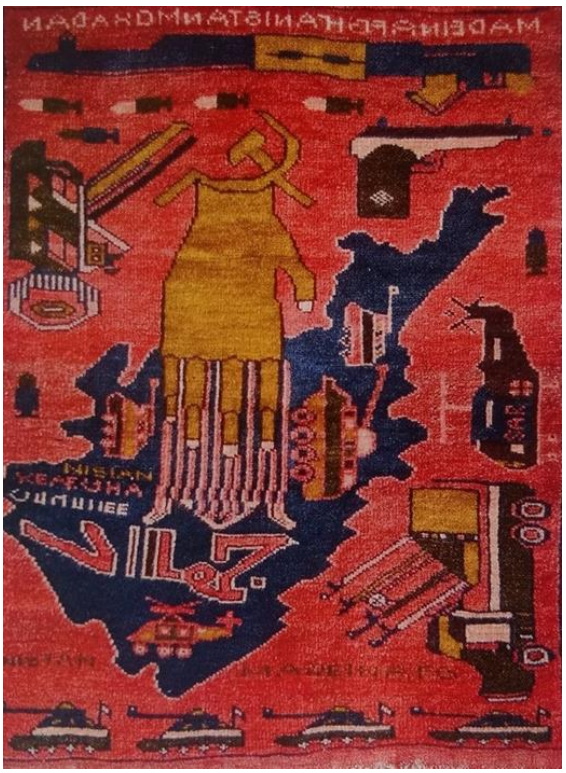
Şekil 2 *Pakistan’da Afgan göçmenler tarafından dokunmuş 93x170 cm. ebadındaki bu halı, baskın biçimde yalnızca savaş görselleri içeriyor. Sarı zeminde turuncu kabzalarıyla ayırt edilen ve Sovyet Özel Kuvvetleri tarafından kullanılan Kalaşnikoflar bu halıların karakteristik özelliği olarak algılanıyor. Halı, İtalya’nın Orvieto kentinde özel bir koleksiyonuna ait.*

Şekil 3 *Batı Afganistan'da dokunmuş ve Qal-i Now bölgesinin bir peyzajını içeren 82x115 cm. ebadındaki bu halıda geleneksel ve modern mimari ögeler halıcılıkta yaygın olarak kullanılan istiflemeye dayalı bir perspektifle harmanlanmış, bu sayede derinlikten çok yüzey etkisi yaratan haritamsı bir uzam oluşturulmuştur. İtalya'nın Turin kentinde "I tappeti della guerra russo-afghana" adlı sergi koleksiyonunda yer alan bu halı mimari ögelerin arasına yerleştirilmiş gökyüzü şeridinde insansız hava araçları ve helikopterleri resimleştirmiş.*

Şekil 4 *Enrico Mascelloni'nin Roma'daki koleksiyonunda yer alan 85x135 cm. ebadındaki halı, içerdiği şemalaştırılmış komutan figürü ve Afganistan halıcılık kültürünün iki baskın motifi olan hayat ağacı ve cennet bahçesi çiçekleriyle tabanca, tank ve helikopter görsellerini harmanlamakta.*

Sovyet işgali

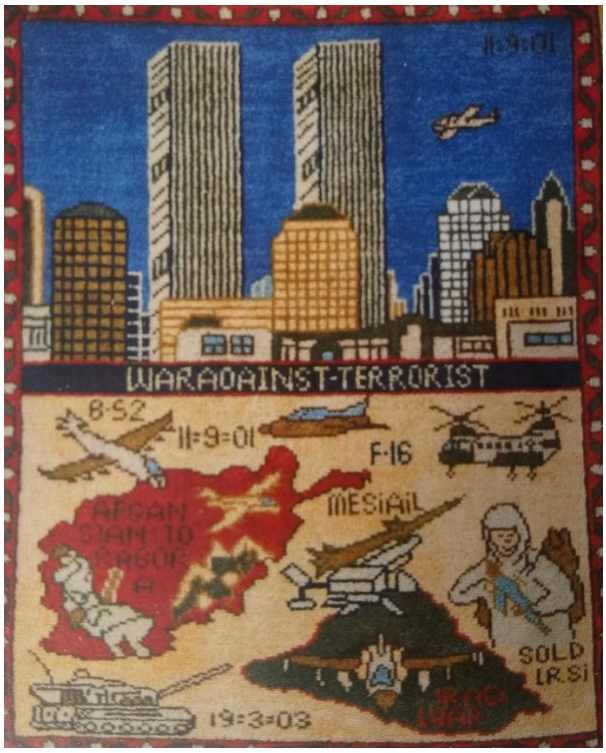
Kızıl Ordu, Afganistan topraklarına 1979 yılının Aralık ayında girdi ve tam 9 yıl ülke işgal altında tutuldu. Hayatın neredeyse tamamen askeri komut ve kodlarla düzenlendiği bu uzun süre, düzenli orduya karşı asimetrik savaşla direnç gösteren bir "mücahit savaşçı" kavramı üretti ve Sovyet ordusunun resmi rakamlarına göre 14453 sovyet askeri bu işgalde can verdi (Grau & Jorgensen, 2007, p. 65). Kaç Afgan'ın hayatını yitirdiğine dair kesin bir bilgimiz bulunmuyor. Kimilerine göre bir milyona yakın sivil hayatın kaybedilmesi ile sonuçlanan Sovyet-Afgan savaşı, sağ kalanlar için de uzun süren bir şiddet ortamının dehşeti içinde yaşam sürmek demekti (Reed, 2016). Bir kısım Afgan halısında Kalaşnikof görselleri ve el bombası, mermi, ve daha büyük boyutlu savaş gereçlerinin belirmeye başlaması işte bu insanlık dışı dönemin ilk yıllarına tekabül ediyor. 80'lerin başından itibaren, Sovyet savaş makinesinin çeşitli mekanizmaları, yenik Afgan aşiretlerinin halılarında geleneksel motiflerinin yerini almaya; tanklar, kalaşnikoflar, el bombaları ve bazukalar yüzyıllara yayılan bir geleneği sarmaya; bazen manzara ögeleri, bazen de bir motif dizgesinde şiddet ikonları olarak halı yüzeyinde belirmeye başlar (Bizzari, 2015).



Şekil 5 *Kızıl Ordu'nun Afgan anavatanına müdahalesini temsil eden 67x97 cm. ebatlarındaki bu halı Pakistan'da göçmen kamplarında dokunmuş. Halıda, tank, roketatar bataryası, Kalaşnikof tüfeği, tabanca, mermi, el bombası ve helikopter görselleri geleneksel dokuma ve resimle tekniklerinin harmanlanmış bir versiyonu olarak karşımıza çıkıyor. Dahası, halı salt bir imge olarak ele alındığında içinde barındırdığı en az beş farklı görsel türünden söz edilebilir: Gerçekçi tasvirle harmanlanmış sembolik bir el, kartografik bir yüzey olarak kurgulanmış vatan, şematik işlenişleriyle dikkat çeken ve neredeyse*

Amerikan İşgali

11 eylül 2001'de gerçekleşen devasa terör eylemleri, Afgan topraklarına yeni bir emperyal harekatı tetikler ve Amerika Birleşik Devletleri insiyatifiyle başlatılan ve günümüze kadar gelen bir "çokuluslu müdahale" dönemi başlar. İlk müdahale ülkenin doğusunda yer alan Tora Bora bölgesindeki Beyaz Dağlar'ın mağaralarında saklanan El Kaide yönetimini hedef alsa da, kısa zamanda ülkenin önemli merkezleri savaşın getirdiği yeni ortamdan etkilenmeye başlar. Ülke, Sovyetler'in çekilmesinin hemen ardından bu kez değişen askeri hesaplar, öngörüler, doktrinler ve stratejilerin belirlediği yeni savaş teknolojileriyle tanışır. Halkın azımsanamayacak bir kesimi komşu İran ve Pakistan'daki göçmen kamplarında zorunlu ikamete tabii tutulurken, Afgan halıcılığı da artık çoğunlukla Afganistan dışında bu kamp bölgelerinde sürdürülmeye başlanır. Yeni işgalciler, yeni silahlar, yeni propogandalar, yeni şiddet ortamları yaratırken tüm hayatla birlikte halılar da dönüşür. Savaş temalı halılar, askeri teknolojilerin son model araçlarını, sözgelimi füze rampalarını ve dronları da içermeye başlar. Bu yeni şiddet sarmalının başlangıç noktası olan Manhattan'daki ikiz kulelerin vurulması olayı da bazen destek bazen kınama hisleriyle halı tasarımlarına taşınır.



Şekil 6 *11 Eylül 2001, ikiz kulelere saldırı olayını konu alan bu Afgan halısı, muhtemelen Pakistan'daki göçmen kamplarından birinde dokunmuş. Üst yarısı ikiz kulelerden birine yaklaşan bir uçağın yer aldığı Manhattan manzarası ve*

Savaş temalı halılar ve olası okumalardan bir seçki

Afganistan, en az 40 yıldır, yanmış, parçalanmış Sovyet tanklarının yol kenarlarına terkedildiği, çatışma seslerinin ve haberlerinin hemen hiç eksik olmadığı, savaş imgeleriyle dolup taşan bir bağlama ev sahipliği ediyor. Ekranlardaki şiddet görüntüleri, mücahit illüstrasyonları ve Sovyetler, Taliban, ya da Amerikalılar'ın propaganda afişleri bağlamda belirleyici rol oynuyor, çünkü 2009 rakamlarına bakacak olursak halkın yanlızca yüzde onu okuma-yazma bilir durumda. Okullara ve genel anlamda eğitim sistemine değinecek olursak, ders kitaplarında tankların halkın özgürlüğünün bir sembolü olarak sunulması, aritmetik öğretmek için hazırlanan problemlerde tankların ve mermilerin sıklıkla kullanılması, bazı soruların bir mücahitle Sovyet askeri arasındaki mesafeyi hesaplamaya yönelik fizik kanunlarından bahsetmesi gayet normal (Mascelloni& Sawkins, 2015). Savaş, bilerek bilmeyerek, Afgan kültürüne derinden işlemiş bir kavram olarak adeta hep diri tutuluyor.

Avustralyalı sanat tarihçi Tim Bonyhady (2003), savaş temalı Afgan halılarının bir koleksiyonunun sergisi için oluşturulan katalog için yazdığı metninde, bu halıların savaşın yol açtığı yıkımın birer kaydı olduğunu belirtiyor ve Afgan direnişinin önemli isimlerinden biri olan Sayed Ahmad Gailani'nin 1988 yılında verdiği bir röportajdan şu sözleri alıntılıyor:

Anlamalısınız ki, bu memlekete korkunç bir biçimde müdahale edildi. Koca bir nesil savaştan başka bir şey bilmeden yetişti. Bildikleri yegane şey kavga. Bu memleketin meşhur, güzel el dokumalarını düşünün. On sene önce bunlarda piramitler, develer görürdük. Şimdi sadece tanklar, savaş uçakları ve toplar var.

Amerika'lı halıcılık tarihçisi Saul Borodofsky'e göre, doğuda üretilen halılar arasında, neredeyse tüm konfigürasyonun ne anlama geldiğini, kimler tarafından dokunduğu ve ne zaman üretildiğini bildiğimiz tek halı türü savaş temalı halılardır (Rohrlich, 1997). Frembgen ve Mohn (2000), bu

halıları, "özgürlük savaşçılarının kahramanlıklarını anıtlaştırmaya duyulan ilgi" ile açıklamaya çalışırken, halı bordürlerinde ve savaş motifleri aralarında yer alan çiçek ve yaprakları "gelecekteki daha barışçıl dönemlere yönelik umudun ifadeleri" olarak okuyor (s. 143). Benzer şekilde, Avusturya'lı bir sanat tarihçi ve etnolog olan ve Afganistan konusunda akademik çalışmalarıyla tanınan Max Klimburg (2001) savaş temalı Afgan halılarındaki motifleri oluşturan genel hissi kesinlikle kaharamanlık ve savaşa olan düşkünlükle ilişkilendiriyor ve bir o kadar da, süper güçlere karşı girişilen kutsal bir mücadeleyi çevreleyen ölüm kavramını öne çıkarıyor (s. 376). Klimburg'a (2001) göre, bu halıların ortaya çıkmaya başladıkları erken dönemlerde, silah motiflerinin halıya katılmasının altında, Agfan köylülerin ilk kez karşılaştıkları bu yeni ve güçlü savaş makinalarına yönelik samimi bir etkilenme, daha onların ölümle ve yok oluşla ilişkileri tam hissedilmemişken, yatıyor olabilir (s. 376). Biliyoruz ki, daha Rus işgali başlamadan önce bile, çay evlerinin duvarlarında, kamyon kasalarında, kılıçların, Kalaşnikof öncülü tüfeklerin ve tabancaların imgeleri yer almaktaydı (Klimburg, 2001, s. 376).

Simithsonian Enstitüsü'ne bağlı bir İnternet sitesinde yayınlanan "Rug of War" isimli makalesinde, Mimi Kirk (2008), özellikle 11 Eylül saldırıları ardından gerçekleşen bir dizi olayı şöyle yorumluyor:

Anlaşılyor ki, 11 Eylül'ü konu alan bazı Afgan halılarında yer alan bazı görseller ve kompozisyonlar, Amerikan ordusunun uçaklardan Afgan coğrafyasına attığı, Afganistan'a niçin müdahale ettiklerini anlatan propaganda amaçlı el ilanlarından alıntılanmışlar. Bu, bir çeşit, batının kendini temsil edişinin aynadan yeniden kendisine yansıtılmasına benziyor.

Kirk'in bu gözlemini destekler biçimde, kimilerine göre, savaş temalı halılar 11 Eylül'ün ardından, Sovyet işgali dönemindeki tasarımlarından koparak daha çok Amerikan medyasındaki görsellerden uyarlanmış, oralardan alıntılanmış tasarımlara dönüşmeye başladılar (Fyke, 2006). Biliyoruz ki, bu halılara benzer içerikli 60 kadar Afgan halısı bugün "Pentagon Dokuma Koleksiyonu"'nda yer alıyor (Deacon, 2012). Öte yandan, savaş temalı halıların bir kısmını, "savaşın yıktığı bir ülkedeki hayatın kendiliğinden bir anlatısı" olarak gören New York Times kültür ve sanat yazarı Rohrlich (1997), ünlü halı uzmanı George O'Bannon'dan alıntıyla "psiko-drama" kavramından, yaşanan dramların yarattığı psikolojinin ifadesi olmalarından da söz ediyor.

Savaş temalı Afgan halıları hakkında hemen akla gelen ve genelde ifade edilen şey, önceki paragraflarda da bahsettiğim gibi, bu halıların onları dokuyanların çevrelerindeki savaş ve çatışma ortamına dair deneyim ve düşüncelerini ifade ettikleri olagelmiştir (Cahill, 2009). Oysa, özellikle 11 Eylül sonrası dönemde, savaş temalı halıların otantik Afgan duyuş ve düşünüşünü ne oranda yansıttığı tartışmalı bir alana evrilmiş durumda. Örneğin, bu halıların önemli koleksiyoncularından biri olan ve Kanada'da Nickle Müzesi'nde açılan "Made in Afghanistan: Halılar ve Direniş" isimli bir serginin küratörlerinden olan Robert Fyke, bu halıların bir direniş söylemi mi yoksa batılı tüketici için üretilen kiç nesneler mi olduğunu sorguluyor (Fyke, 2006). Bu noktada, soru şöyle de sorulabilir: Bu halıların azımsanamayacak bir miktarını, Jim Scott'ın (1986, s. 6) artık klasikleşen makalesindeki "köylü direnişinin gündelik nesneleri" olarak okumak olanaklı mı?

Halıların, ilk zamanlarda, spesifik bir turist kitlesini, özellikle de Sovyet işgali esnasında Afgan mücahitlerinin direnişlerini örgütleyen Amerikalı görevlileri hedeflediğini söyleyen Ohio Eyalet Üniversitesi folklor profesörü Margaret Mills, Afganistan'da 1974'ten beri sürdürdüğü araştırmalarda, Afgan halkının bu boyut ve kalitedeki halıları asla batılıların aldığı fiyatlara almayacağını belirtiyor (Kirk, 2008). Sediq Omar adlı bir Afgan halı tüccarı, halıların hangi müşteri kitlesini hedeflediğinin, üzerlerindeki İngilizce metinlerden de rahatlıkla anlaşılabileceğini beyan ediyor (Kirk, 2008). Yine Marianne Rohrlich'e (1997) göre, savaş temalı halılar ticari olarak öyle başarı sağladılar ki, azımsanamayacak sayıda Afgan, özellikle Pakistan'daki göçmen kamplarında, sıklıkla erkeklerin de çalıştığı, sırf bu halıların dokunduğu atölyeler kurdular.

Savaş temalı halıları toplayarak koleksiyon yapan ve özellikle Kuzey Amerika'da yayılmalarında önemli rol oynayan koleksiyoner Kevin Sudeith, bir röportajda, 1996 yılından beri bu halıların ticaretiyle uğraştığını ve kalitelerine göre, halıların New York piyasasında birkaç yüz Dolar'dan başlayıp onlarca bin Dolar'a kadar değer bulduğunu anlatıyor. Sovyet isgalinin son bulmasının ardından ve özellikle de 11 eylül 2001 sonrası, bunların artık dokunmayacağını düşünmüş, ancak şaşkınlıkla sayılarının arttığını, ve 2001 sonrası halılarda F-16 uçakları, Abrams tankları ve Amerikan menşeili silah ve mühimmatın ağır bastığını ifade ediyor. Bu halıların birinde bozuk Latin harfleriyle "the teroris were nhe American" yazdığını ve genel Amerikan propagandasına aykırı bu halıyı insanların pek görmek istemediğini anlatıyor (Bizzarri, 2015).

Savaş temalı Afgan halılarını, Afganistan'ın modernleşmesinin bir yansıması olarak görenler de var. Dolayısıyla, Afgan popüler kültürünün baskın bir ögesi olan savaşın, halı tasarımlarında egemen olmasını, eski kültürün soyutlanmış motiflerinin küçük müdahalelerle yeni içerikler kazanmasını, sözgelimi sekizgen güllerin el bombalarına, damlacık şeklindeki geleneksel formların mermilere dönmesini çok da hayret verici bulmayan araştırmacılar mevcut (Mascelloni& Sawkins, 2015). Burada söz konusu olan modernleşmeyi belirli bir oranda, yeni formların içerilmesi, batılı perspektif algısıyla geleneksel arasında kurulan yeni tasarım anlayışları ve Latin harflerinin hem slogan hem de tasarım ögeleri olarak halı yüzeyinde belirmesi kadar, ulus devleti olumlayan milliyetçi sloganlarda, küresel ekonominin taleplerine daha duyarlı halı üreticilerinde, üretilen ürünlerin yeni pazarlara lanse edilişindeki ticaret anlayışında ve pek tabii ki reklam, promosyon ve nakliye teknolojilerinin daha yetkin kullanımında da görüyoruz. Bugün, Amazon, Ebay, Etsy ve benzeri küresel alışveriş platformlarında bu halıların binlercesi, albenili fotoğraflarla ve küresel tüketicinin arzuladığı "vintage, antique, hand-made, tribal" gibi etiketlerle, sık sık üreticiden doğrudan satış biçiminde, yer buluyor. Yeni medyanın yaygınlaşması ve İnternet sayesinde, Afgan halı atölyelerinin, küresel pazardaki hareketleri izlemeye ve belirli tip halılara yönelik taleplerin iniş-çıkış grafiklerini gözlemlemeye başlaması halı tasarımlarını herşeyden fazla etkilemeye başlıyor. Nitekim, kurduğu meşhur "warrug" sitesiyle Kuzey Amerika'lı halı alıcıları için geniş bir platform sağlayan Kevin Sudeith bile, son yıllarda işlerin daha ticarileştiğini ve savaş temalı halı işinin adeta bir sektör halini aldığını, bazı Afgan tüccarların kendisiyle doğrudan bağlantı kurmasalar da onun yazılarını takip ettiklerini ve sanal ortamda övdüğü ya da çok talep gördüğünü paylaştığı bir halı modelinin daha fazla üretilmeye başladığını belirtiyor (Bizzarri, 2015).

Bu halıları bir arzu nesnesi olarak talep eden tüketici kitlesine yönelik bir analizi, 2009 yılında Milan'da yayınladığı "Savaş Halıları: Modernizmin Kabusu" isimli kitabında, Enrico Mascelloni şöyle özetliyor:

> Savaş halılarının batıda başarı edinmesine yol açan şey, görsellik açısından müthiş yenilikçi olmalarıdır. Son otuz yılda popüler kültürün yineleyerek sunduğu hemen her şeyi sindirmeye alışkın batılı tüketiciler, bu halılarda derhal, yalın, etkileyici, özgün ve bambaşka bir çekim hissettiler. 1980'lerden bu yana sürekli olara savaşlarla çalkalanan Asya için Kalaşnikof, 1960'ların Amerikası'nın Coca-Cola'sından daha az sembolik değildi. Böylelikle, batılı kimi koleksiyonerler, içten bir merakla, bu halılardaki görsellerin ikonik gücünü keşfettiler (Mascelloni, 2009, s. 106).

Luca Brancati, Mascelloni'ye yazığı bir mektupta şöyle yazıyor:

> Ticari alanda kaçınılmaz biçimde seri üretime bağlı kaldığımız ve ürünlerin küresel düzlemde aynılaştığı bu çağda, birdenbire yepyeni bir halı çıkıyor karşımıza: geleneksel fakat farklı. Kısa zamanda antikalaşacağı kesin, çünkü orijinal (Mascelloni, 2009, s. 89).

Elbette herkes Brancati'nin halının özgün değerine vurgu yapan bir çeşit egzotik ilgiyle bakmıyor bu halılara. Bir diğer deyişle, bu halıları yalnızca belirgin bir meraklı kitlesi için cazip ürünler olarak düşününmek de onlara olan ilgiyi tam açıklayamıyor. Sözgelimi, silah meraklısı bazı tüketiciler bu halıları büyükbabalarından kalma kılıç ve üzerinde muharebe izleri olan bir miğferin yanına yerleştirilerek, bir çeşit savaş kalıntısı, birer militarist koleksiyon ögesi gibi de görebiliyor (Mascelloni, 2009, s. 95).

Bir diğer bakış açısı, bu halılara olan batı merkezli arzuyu, 19. yüzyılın neredeyse hep doğudan batıya akan sömürgeci uygulamalarıyla kıyaslayıp problemleştirmemizi öneriyor (Cahill, 2009, s. 231). Burada söz konusu olan, neoliberal ticari ağın, savaşı bile maddi kültürün bir metasına, ticari değere eşitlenmiş bir mala, bir çeşit dolaşım ve değişim nesnesine dönüştürmesidir. Bu konuda feminist kurama dayalı bir makale kaleme alan Minoo Moallem (2018, s. 262), kimileri bu halıları, turist sanatı olarak, Afgan kadınların geleneksel tekstil sanatını moderniteye uyarlaması olarak, ya da Afgan halkının portesto sanatı olarak görse de, bunların üretiminin sürmesinin ana nedeninin özellikle batılı tüketicinin talebi olduğunu söylüyor. Bu tüketimin neoliberal ticaret düzleminde üç ana başlıkta inceleyen Moallem (2018), önce "savaşın tüketilmesi"'nden, Sovyet ve Amerikan işgali sonucunda savaşın maddi kalıntıları olarak nitelenebilecek bu halıların Amerika ve Kanada müzelerinde estetik olarak çekici seyir nesnelerine dönüştürülmesinden söz ediyor (s. 261). İkinci başlık "İyi hissettiren Tüketim" ise paradoks içeren tuhaf bir işleyiş içeriyor: Neoliberal savaşın ve hayırseverliğin yanyana gelmesi, sözgelimi Afganistan'daki insani krizin temel sorumlusu olan Amerikan ordusuna bağlı kimi vakıfların Afgan eğitim sistemine destek için savaş temalı halıların satılması yoluyla para toplaması. Moallem (2018) son başlığı olan "Acıyı uzakta tutmak"'ta ise neoliberal tüketim endüstrisince tekno-romantik bir yüzey olarak genellikle sanal ortamda sunulan savaş temalı halıların savaşı hem örten hem de uzak diyarların bir fenomeni olarak teşhir eden yönüne vurgu yapıyor (s. 266). Ürün teknoloji sayesinde ticari dolaşımda rahatça yol alabilirken, ürünü ortaya koyan emeğin Afgan sınırlarını aşması hiç istenmiyor. Başka bir deyişle, küresel ticaretin değişen toplumsal organizasyonu, dünyanın fakir kesimlerindeki geleneksel uygulamaları, eski sömürgeci

düzenlerin akıl bile edemeyeceği yeni mekanizmalarla, kendi su yoluna çekmekte hiç de çekingen davranmıyor (Spooner, 2011, s. 20).

Bu halıların bazıları, yeni savaş teknolojilerinin tuş, düğme, titreşim, sayı, skor haline getirdiği uzaktan kumandalı şiddetin, piksel yerine ilmekle iletildiği ve turist bakışının arzularına indirgendiği kıyamet-sonrası bir tekno-şenliğe de benzetilebilir. Eşleştirildikleri kodlar, numaralarla düzenli sıralanmış bu tanklar, uçaklar ve bilumum mühimmat, halı yüzeyini adeta ekranlaştırıyor. Bin çeşit teknolojik kıyımı, ateşi, patlamayı, mermiyi yarattıkları cehennemden yalıtıp geleneğe sıvayan; tankın topun üzerine pudra, pigment, boya püskürtüp; savaş makinesinin dehşetini, etnografik, egzotik, otantik ve bilumum filtreyle kaplayan bir ekran.

Öte yandan, savaş temalı Afgan halıları bazı vizörlerden fantastik, doğaüstü ve neredeyse sihirli bir nesne gibi görünüyor. "Binbir Gece Masalları"nda yer alan olağanüstü yeteneklere sahip "uçan halı"'yı düşünün. "Uçan halı" kurmacası, ve genelde çoğu kurmaca, Uwe Durst'un (2007) "Fantastik Edebiyat Kuramı" adlı eserinde ifade ettiği gibi içinde "gerçek dünyayı zedeleyen" unsurlar barındırır ve bu yüzden fantastiktir. Dolayısıyla, bir halı şeması oluşturacak şekilde dizilmiş savaş araçları ve onların kimi izleyici de uyandırdığı etki, ölçülüp biçilmiş, ayarlanıp uyarlanmış, şiddetin hoyratlığından, savaşın vahşetinden arındırılmış, yunmuş yıkanmış bir çeşit gerçekten uzaklaşma ve hatta onun manipülasyonu olarak da okunabilir.

Sonuç yerine

Buraya kadar disiplinler arası bir repertuarını sunmaya çalıştığım okuma girişimleri, savaş temalı halıların karmaşık yapısını göz önüne seriyor. Bu yapı, tertipli düzenli bir kategorileştirmeye direnmekte: El işi, sanat, meta; teslimiyet ve direniş; yerel, ulusal ve ulusötesi; üretici ve tüketici; teşhir ve alımlama arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Bu halıları, belki de, tam da bu yarıklı ve parçalı kategorilerin bir araya gelişlerinde okumalı (Cahill, 2009). Çünkü burada söz konusu olan, yalnızca geleneksel temaların başkalaşması, basitçe alışılmadık yeni zaman nesnelerinin eski bir usulle görselleştirilmesinden ya da görsel kültürün en gelenekçi medyumlarından biri olan ilmek ve düğümle son teknolojiyle üretilmiş roketler, helikopterler oluşturma tezatı değil, küresel güçlerin, tüketim kültürünün ve arzu üretme mekanizmalarının bir bileşkesidir.

Halı yüzeyinde, bakışın emeline göre değişen, girift, hibrit ve çoksesli bir birliktelik, bir çeşit transmedya ortamı kurgulanıyor. Başka bir deyişle geleneksel dokumanın oluşturduğu tektipleştirici fon, çokdilli bir tasvir ve ifade repertuarına sahne oluyor. Halı, adeta, modernist estetiğin ve sanat kategorizasyonunun izah etmekte zorlanacağı, heterojen bir genişliğe serilmiş, biz onun içinde, yanında, üstünde ve karşısında geziniyor, nereye varacağımızı pek bilemiyoruz. Halıda, görsel, tarihsel, askeri, dramatik, sembolik, nostaljik ve bunlara benzeyen benzemeyen bir çok şey, geleneğin alışkanlığıyla ama aynı zamanda yeni ve anonim bir pastiş olarak birbirine karışıyor. Bu karışım, belki de en çok, valizimize sığacak boyuta indirgenmiş hediyelik eşyanın aldatıcı otantikliği, geleneğin durağan sağlamlığı; merminin delici, yırtıcı, parçalayıcı potansiyeliyle, yün dokumanın evcil atmosferinde tek tek dizilmiş rengârenk mini tankların piktogramımsı sevimliliğiyle, bu yalancı şenliğin ardındaki dramla açıklanabilir.

Pek çok amaçla donatılmış sanat ve sanat eğitimi disiplinlerinin en yaşamsal amaçlarından biri de, çeşitli biçimleriyle insanlık durumunu anlamlandırma ve ona empati duyma kapasitemizi genişletmek olmalıdır (Charland, 2011, s. 31). Afgan savaş halıları, oluşturdukları çok sesli

okunabilirlik platformuyla bu zorlu genişletme işinde bize ve öğrencilerimize değerli katkılar sunabilir.

Kaynakça

Azadi, S. (1975). Turkoman carpets and the ethnographic significance of their ornaments. Fishguard, Wales: Crosby Press.

Bizzarri, C. (2015). Drones are now appearing on Afghan Carpets. *The Atlantic*. https://www.theatlantic.com/author/cosimo-bizzarri/

Bonyhady, T., Lendon, N. & Dhamija, J. (2003). Out of Afghanistan: "The Rugs of War" Catalogue, Australian National University. pp. 4-18. http://soad.cass.anu.edu.au/sites/default/files/docs/2018-01/TROW.pdf

Cahill, S. (2009). Exhibition review: War rugs from Afghanistan. *The Journal of Modern Craft*, 2(2), pp. 229-232. DOI: 10.2752/174967809X463169

Charland, W. (2011) War rugs: Woven documents of conflict and hope. *Art Education*, 64(6), pp. 25-32. DOI: 10.1080/00043125.2011.11519149

Deacon, Deborah A. (2012). Textiles of war: Women's commentaries on conflict in Iraq and Afghanistan. Textile Society of America Symposium Proceedings. http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/672

Durst, U. (2007): Theorie der phantastischen Literatur. Berlin: Aktualis.

Frembgen, J. & Mohm, H. W. (2000). Lebensbaum und Kalaschnikow: Krieg und frieden im spiegel bildteppiche. Blieskastel, Germany: Gollenstein Verlag.

Fyke, R. (2006). Made in Afghanistan: Rugs and Resistance Exhibition catalogue. The Nickle Art Museum. Alberta, Canada: University of Calgary Press.

Grau, L. W. & Jorgensen, W. A. (2007). Handling the Wounded in a Counter-Guerrilla War: The Soviet/Russian Experience in Afghanistan and Chechnya. *Journal of Special Operations Medicine*. 7(1), pp. 65-72.

Kirk, M. (2008). Rug of War. *Smithsonionmag*. https://smithsonionmag.com/arts-culture/rug-of-war-19377583

Klimburg, M. (2001). Review of Jürgen Wasim Frembgen & Hans Werner Mohm, "Lebensbaum und Kalaschnikow: Krieg und frieden im spiegel bildteppiche". *Asian Folklore Studies*. 60(2), pp. 374-376.

Mascelloni, E. & Sawkins, A. (2015). Afghan War Rugs: Modern Art of Central Asia Exhibition Brochure. Scottsdale Museum Of Contemporary Art.

Mascelloni, E. (2009). War rugs: The nightmare of modernism. Milan: Skira.

Moallem, M. (2018). "The Intangible Stories of War Carpets: War, Media, and Mediation", (Harp D., Loke J., Bachmann, I.), Feminist Approaches to Media Theory and Research: Comparative Feminist Studies. Palgrave Macmillan, Cham.

Moshkova, V. G. (1980). "Tribal göl in Turkoman carpets", (Ed. Robert Pinner, Michael Franses), Turkoman Studies I: Aspects of The Weaving and Decorative Arts ff Central Asıa. London: Oguz Press.

Reed, N. (2016). Tribal Rugs: Weaving Modernity into Afghanistan. *The Yale Review of International Studies*.
http://yris.yira.org/essays/1699

Rohrlich, M. (1997, 16-1). Images of war made graceful on a rug. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/1997/01/16/garden/images-of-war-made-graceful-on-a-rug.html

Scott, J. (1986). Everyday forms of peasent resistance. *Journal of Peasent Studies*. 13(2), pp. 5-35.

Spooner, B. (2011). Afghan Wars, Oriental Carpets, and Globalization. *Expedition*. 53 (1), pp. 11-20. http://repository.upenn.edu/anthro_papers/63

EFLATUN CEM GÜNEY'İN MASALLARINDA İLİŞKİ SÖZLERİ

Doç. Dr. Esra (LÜLE) MERT

İnönü Üniversitesi

Öz

Güney'e (1971: 87) göre masal: "Toplumun hayal gücüyle yaratılmış sözlü verimlerdir". Sakaoğlu'na (1999: 139) göre "Halk anlatmaları arasında, eğlendirmeyi amaçlaması açısından en önde gelen tür olan masallar, fıkra ve efsane gibi kısa anlatmalardan farklı bir yapıya sahiptir. Öbür türlere göre daha süslü bir anlatım üslûbuna sahip olan masallar, ayrıca kuruluş itibariyle de modern hikâyeyi hatırlatmaktadır". Boratav'a (1969: 75) göre "Masal, nesirle söylenmiş, dinlik ve büyülük inanışlarından ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçekle ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı"dır.

Bir ulusun bireyleri arasındaki ilişkileri biçimlendiren söz değerleri olarak nitelendirilen "ilişki sözleri" bazı kaynaklarda (Toklu 1995: 118–119; Aksan 1999:169–176) "kalıp söz" olarak, bazı kaynaklarda ise (Kaya 2001: 4) "kalıplaşmış söz" olarak adlandırılmıştır. Ancak araştırmada "ilişki sözleri" başlığı kullanılacaktır. Sever'e (2003: 155) göre "Dilimizin sözvarlığını oluşturan ögelerden biri de ilişki sözleridir. Kişilerin, toplumsal ilişkilerde duygu ve düşüncelerini kısa, ancak etkili bir biçimde aktarabilmek için kullandıkları ilişki sözleri, dilimizin duyguları incelikli ve etkili biçimde anlatma bakımından ne denli güçlü olduğunu kanıtlayan örneklerdir". Aksan (2000: 34) ilişki sözlerini şu biçimde tanımlar: "Sözvarlığı içinde yer alan bu ögeler, bir toplumun bireyleri arasındaki ilişkiler sırasında kullanılması âdet olan birtakım sözlerdir". Toklu (1995: 118–119), Pilz tarafından gündelik kullanım durumlarına göre yapılmış olan sınıflandırmayı esas alarak Türkçedeki ilişki sözleri (kalıp sözler) 11 ana başlıkta toplanmıştır. Söz konusu araştırmada ise ilişki sözler şu başlıklarda ele alınacaktır: argo bildiren sözvarlığı ögeleri; geleneksel yapıyı belirten sözvarlığı ögeleri; hayır dualar inanış; kargışlar (beddualar) övgü bildiren sözvarlığı ögeleri; pekiştirme bildiren sözvarlığı ögeleri; sesleniş bildiren sözvarlığı ögeleri; vedalaşma-karşılama bildiren sözvarlığı ögeleri; yeme- içme ile ilgili sözvarlığı ögeleri yemin bildiren sözvarlığı ögeleri.

Bu araştırma kurgusal/ üretilmiş bir yapı üzerinde tarama modelinde betimsel bir araştırmadır. Var olan bir durumu, var olduğu hâliyle betimlemeyi amaçlayan bu yaklaşımda, ilişkisel türden bir tarama yapılarak masalların dilsel bütünlüğü içinde yer alan sözvarlığı ögeleri incelenmiştir.

Sonuç olarak; toplumun kültürel yapısıyla işlenmiş olan ilişki sözleri, insan ilişkilerinde önemli rol oynadığı için gerek dil öğretiminde gerekse sözvarlığı ögeleri içinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Eflatun Cem Güney, masal, ilişki sözleri.

İlişki sözleri, bir ulusun bireyleri arasındaki ilişkileri biçimlendiren söz değerleridir. "İlişki sözleri" bazı kaynaklarda (Toklu 1995: 118–119; Aksan 1999:169–176) "kalıp söz" olarak, bazı kaynaklarda ise (Kaya 2001: 4) "kalıplaşmış söz" olarak adlandırılmıştır. Ancak araştırmada "ilişki sözleri" başlığı kullanılacaktır. Sever'e (2003: 155) göre "Dilimizin sözvarlığını oluşturan ögelerden biri de ilişki sözleridir. Kişilerin, toplumsal ilişkilerde duygu ve düşüncelerini kısa, ancak etkili bir biçimde aktarabilmek için kullandıkları ilişki sözleri, dilimizin duyguları incelikli ve etkili biçimde anlatma bakımından ne denli güçlü olduğunu kanıtlayan örneklerdir". Aksan (2000: 34) ilişki sözlerini şu biçimde tanımlar: "Sözvarlığı içinde yer alan bu ögeler, bir toplumun bireyleri arasındaki ilişkiler sırasında kullanılması âdet olan birtakım sözlerdir". Toklu (1995: 118–119), Pilz tarafından gündelik kullanım durumlarına göre yapılmış olan sınıflandırmayı esas alarak Türkçedeki ilişki sözleri (kalıp sözler) şöyle sınıflandırmıştır:

1. Nezaket bildiren kalıp sözler (ilişki sözleri)

    1. 1. Selamlaşmada kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

    1. 2. Tanıştırmada kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

    1. 3. Vedalaşmada kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

    1. 4. Ricanın kibarca aktarılması

2. İyi dilekleri ileten kalıp sözler (ilişki sözleri)

    2. 1. Belirli günler için iyi dilekleri iletmede kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

    2. 2. Doğumu kutlamada kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

    2. 3. Evliliği kutlamada kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

2. 4. İyi dilekleri ileten kalıp sözler (ilişki sözleri)

2. 4. 1 Geçmiş olsun dileklerini ileten kalıp sözler (ilişki sözleri)

2. 4. 2 Hapşırınca kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

2. 5. Türk kültürüne özgü diğer bazı durumlarda kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

3. Başsağlığı dileklerini ileten kalıp sözler (ilişki sözleri)

4. Şükran duygularını ileten kalıp sözler (ilişki sözleri)

5. Özür dilemede kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

6. Yemek yerken ve içki içerken kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

7. Konuşma sırasında kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

8. Yönlendirme amaçlı kalıp sözler (ilişki sözleri)

8. 1. Gözdağı vermeye yönelik kalıp sözler (ilişki sözleri)

8. 2. Yatıştırmaya yönelik kalıp sözler (ilişki sözleri)

9. Yorumlamaya yönelik kalıp sözler (ilişki sözleri)

9. 1. Şaşkınlığı belirten kalıp sözler (ilişki sözleri)

9. 2. Yadsımayı ve eleştirmeyi belirten kalıp sözler (ilişki sözleri)

9. 3. Kuşkuyu belirten kalıp sözler (ilişki sözleri)

9. 4. Onaylamayı belirten kalıp sözler

9. 5. Umursamazlığı belirten kalıp sözler (ilişki sözleri)

9. 6. Gündelik olayları yorumlamaya yönelik kalıp sözler (ilişki sözleri)

9. 7. Batıl inançları yansıtan kalıp sözler (ilişki sözleri)

10. Olumsuz duyguları yansıtan kalıp sözler (ilişki sözleri)

10. 1. İlişkinin kesilmek istendiğini belirten kalıp sözler (ilişki sözleri)

10. 2. Küfür ve ilenmeler

11. Farklı diğer durumlarda kullanılan kalıp sözler (ilişki sözleri)

Sonuç olarak; toplumun kültürel yapısıyla işlenmiş olan ilişki sözleri, insan ilişkilerinde önemli rol oynadığı için gerek dil öğretiminde gerekse sözvarlığı ögeleri içinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Bu araştırmanın amacı, Eflatun Cem Güney'in derleyip yazdığı 70 masaldaki ilişki sözlerini belirleyebilmektir. Bu temel amaç çerçevesinde şu sorulara yanıt aranacaktır:

1. İncelenen masallarda argo bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?
2. İncelenen masallarda geleneksel yapıyı belirten sözvarlığı ögeleri nelerdir?
3. İncelenen masallarda hayır dualar nelerdir?
4. İncelenen masallarda inanış bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?
5. İncelenen masallarda kargışlar (beddualar) nelerdir?
6. İncelenen masallarda övgü bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?
7. İncelenen masallarda özgün pekiştirme bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?
8. İncelenen masallarda sesleniş bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?
9. İncelenen masallarda vedalaşma- karşılama bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?
10. İncelenen masallarda yeme- içme ile ilgili sözvarlığı ögeleri nelerdir?
11. İncelenen masallarda yemin bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?

Yöntem

Bu araştırma kurgusal/ üretilmiş bir yapı üzerinde tarama modelinde betimsel bir araştırmadır. Var olan bir durumu, var olduğu hâliyle betimlemeyi amaçlayan bu yaklaşımda, ilişkisel türden bir tarama yapılarak masalların dilsel bütünlüğü içinde yer alan sözvarlığı ögeleri incelenmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2005). Öncelikle araştırmanın kapsamını oluşturan tüm masallar incelenerek, yazarın sözvarlığına ulaşılmıştır. Ulaşılan ilişki sözleri listelenmiştir. Eflatun Cem Güney'in derleyip yazdığı masallardaki özgün sözvarlığı değerleri belirlenmiştir. Veriler kaynak taraması ve yazarın masallarındaki sözvarlığının metin analiziyle ortaya konması sonucu elde edilmiştir. Veri toplama aşamasında, masal metinlerinde yer alan ilişki sözlerine ait tüm ögeler kendi içinde sınıflandırılarak kayıt formlarına işlenmiştir. Tüm metinlerin incelenmesinden sonra elde edilen veriler daha önce yapılan sınıflamaya bağlı kalınarak abecesel sıraya göre işlenmiştir.

Araştırma için kullanılan kodlamanın güvenirliğini ortaya koymak amacıyla 70 masaldan rastlantısal olarak seçilen 2'si, Türkçe eğitimi alanında uzman iki araştırmacı tarafından çözümlenmiş; araştırmacılar arasındaki tutarlığın güvenilir olduğu (%92) görülmüştür (Tavşancıl ve Aslan 2001). Bunun için aşağıdaki formül kullanılmıştır:

$$\text{Güvenirlik} = \frac{\text{Uzlaşma sayısı}}{\text{Uzlaşma + Uzlaşmama sayısı}}$$

Bulgular

Birinci alt problem: İncelenen masallarda argo bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?

İncelenen masallarda 7 argo bildiren sözvarlığı öge örneği saptanmıştır. Bu örneklerin abecesel olarak sıralanışı şu biçimdedir:

- Allah'ın belâsı (T. 146- ZGM. 16- S. 109- Z. 135)
- Babalık! (HABA. 10)
- Beleş (ÇKÇK. 7)
- Canı cehennemi boylamak. (Z. 141)
- Geberip gitmek. (SKO. 42)
- Karı. (ÇBAGB. 4- S. 63- ÇKÇK. 25- AM. 4- BGBG. 48)
- Kudurmak. (KY.43- S. 91)

İkinci alt problem: İncelenen masallarda geleneksel yapıyı belirten sözvarlığı ögeleri nelerdir?

İncelenen masallarda 76 geleneksel yapıyı sunan sözvarlığı öge örneği saptanmıştır. Bu örneklerin abecesel olarak sıralanışı şu biçimdedir:

- Acıkan yanağından, susayan dudağından belli olur. (BGBG. 42)
- Adak adamak. (TV. 12- KY.34)
- Adı kalanlara karışmak. (Z. 134)
- Ağaların pabuçlarını çevir. (AH. 9)
- Ak alnını yere koymak. (SKO. 45)
- Ak otağ, divan otağı; al otağ, seyran otağı. (K. 63)
- Al bayrak kaldırmak. (ANİGA. 4)

- Al duvağın sahibi. (KC. 86)
- Allah baba. (ÇKÇK. 14- BVBY. 12)
- Allah'a bin şükür. (DD. 171)
- Allahın emriyle peygamberin kavliyle... (Z. 151- BB. 98- GYKA. 6- İBAT. 165)
- Alnı akıtmalı at. (K. 54)
- Anasının kızı. (KY.42)
- Arkasından bir bakraç su döktü. (OEM. 12)
- Asıl düğün. (GGAK. 3)
- Baba vasiyetini tutmak. (S. 110)
- Baban hayrına. (SP. 22- KH. 94)
- Başım yoluna kurban, kurbanım. (BH. 15)
- Bayrak kaldırmak. (KK. 17)
- Besmelesiz ağız. (ÇKÇK. 26)
- Bilekli, telekli. (SKO. 36)
- Bülbül gelip de dalına konmadan: Evlenmeden. (PE. 184)
- Büyük düğün. (DT. 157)
- Dedem Korkut gelip boy boyladı, soy soyladı. (K. 80- BH. 23)
- Duvak günü. (S. 101)
- Dünya evine girmek. (Z. 151)
- Eh kız dediğin de kendi başını, kendi eliyle bağlamaz ya! (S. 67)
- Erim er olsun da, yerim çalı dibi olsun! (BGBG. 39)
- Gelinci. (ÇBAGB. 8)
- Gerdeğe koymak. (K. 67)
- Gönül kuşu. (İY. 65)

- Görücü. (Z. 151- KY.44)
- Hayırlı bir kısmet. (PE. 184)
- Helâl süt emmiş biriyle başını bağlamak. (K. 51- BVBY. 16)
- Hocaya verme çağı değil, kocaya verme çağı gelene kadar varsın beklesin. (YK. 113)
- İğneli yayık. (SP. 27)
- İnsanın eti yenmez, derisi giyilmez, bir tatlı dilinden başka nesi var. (S. 68)
- İş misafiri kondurmakta değil, ağrıtıp incitmeden yola vurmakta. (KH. 92)
- Kaba kuşluk zamanı. (AGKG. 60)
- Kaç göç. (GG. 146)
- Kapıbir komşu. (KC. 78)
- Kel Fatma gibi kabara kabara. (SP. 30)
- Keloğlan yapılı. (İY. 61)
- Kerem misali yanmak. (PD. 143)
- Kırk gün kırk gece toy, düğün etmek. (BGBG. 38)
- Kız evi. (BGBG. 38)
- Kitap getir el basayım. (K. 79)
- Koca evin koca direği oğul. (K. 57)
- Köroğlu okunmak. (YK. 121)
- Kurban kesmek. (TV. 12)
- Kurşun döktürmek. (ÇKÇK. 39- TV. 12- KC. 80)
- Küçük düğün. (DT. 157)
- Mevlanı seversen... (OEM. 7)
- Nişan yapmak. (GGAK. 3)
- Nur topu gibi. (NUTO. 24- AGKG. 59)

- Ölülerin canı için. (Z. 132)
- Oruç tutmak. (TV. 12)
- Ölülerin canı için, dirilerin başı için bir yudum da sen iç. (KH. 92)
- Ölün dirin başı için... (ÜT.17)
- Rahmetli. (DKBA. 7)
- Sağlığınıza dua ediyor. (HABA. 5)
- Sevdiklerinin başı için! (NT. 14)
- Söz kesmek. (BGBG. 37- Z. 150- GYKA. 9)
- Şerbet içmek. (GGAK. 3- BGBG. 38- S. 99)
- Şifa niyetine. (T. 140)
- Tanrı misafiri. (KH. 92)
- Toprak ana. (ÇKÇK. 14- BVBY. 12)
- Toy düğün günü. (S. 103)
- Vadesi dolmak. (İY. 53- 54)
- Vadesi yetmek. (KY.44)
- Yaradan hakkı için. (SKO. 43)
- Yaradana sığınmak. (OE. 183- BH. 10)
- Yaşarsanız el beğensin, ölürseniz yer beğensin. (Z. 124)
- Yedi ceddime tövbe olsun. (DD. 168)
- Yüzgörümlüğü. (Z. 151- İY. 59)
- Yüzüne bakanın kırk yıl kısmeti kesilen kız. (SP. 24)

Üçüncü alt problem: İncelenen masallarda hayır dualar nelerdir?

İncelenen masallarda 142 hayır dua örneği saptanmıştır. Bu örneklerin abecesel olarak sıralanışı şu biçimdedir:

- Adın ile yaşayasın! (EB. 121)
- Adını ben verdim, yaşını da Allah versin! (T. 136)
- Ağzına diline sağlık. (KH. 90- KY.39- DKBA. 7)
- Ağzına sağlık! (HABA. 12- YK. 121)
- Aklınla yaşayasın! (SKO. 28- DT. 143- HB. 152)
- Allah ağızsız dilsiz yavruların analarını ellerinden alıp da, üvey anaların elinde sürüm sürüm süründürmesin. (KY. 47)
- Allah ağlatmasın. (K. 74)
- Allah ağzımızın tadını bozmasın! (SUK. 4- DT. 133, 135)
- Allah alacaksa, insanın canını alsın da, iki gözünü elinden almasın. (KG. 51)
- Allah amansızlara aman vermesin. (T. 148)
- Allah bahtını versin! (EB. 119)
- Allah başını korusun. (DT. 145)
- Allah başka bir ayıp vermesin! (EB. 114)
- Allah Bay Büre'ye kendi gönlünce bir evlat ihsan etsin. (BB. 84)
- Allah bereket versin. (YK. 121- BH. 16- BB. 94- Z. 143)
- Allah benimkini aldı, başkalarınınkini almasın. (SP. 27)
- Allah bir bolluk verirse... (ABS. 5- PD. 153)
- Allah birini bin etsin. (KH. 91)
- Allah biterinden versin de, beterinden vermesin! (ÇKÇK. 18)
- Allah böylelerinin şerrine uğratmasın. (SB. 122)
- Allah böylesine dert verip de derman aratmasın kimseye. (YK. 120)
- Allah bunları ağız tadıyla yedirsin. (KG. 52)
- Allah da senin ne muradın varsa versin! (Z. 137)

- Allah dert verip derman aratmasın. (NT. 15)
- Allah devletini sürdürsün, daha da ne muradın varsa versin. (KH. 95- AH. 11)
- Allah düşmana aman vermesin! (SKO. 41)
- Allah dünya ahiret senden razı olsun. (BB. 102)
- Allah ecelden aman versin! (NT. 28)
- Allah elden ayağa düşürmesin... (DOE. 5)
- Allah etmesin. (YK. 126- Z. 128- Z. 131)
- Allah gecinden versin. (KG. 50)
- Allah gönlüne göre versin. (KH. 87- AH. 11- DT. 134- APÇSSK. 197)
- Allah gözden nazardan saklasın. (YK. 116)
- Allah hanlığına zeval vermesin. (BB. 122)
- Allah hepimizin ömründen kesip, ömrüne katsın. (BGBG. 40)
- Allah herkese helâlinden versin. (AM. 4)
- Allah herkese versin. (PD. 149)
- Allah imandan ayırmasın. (BH. 11- NT. 30)
- Allah insana ömür versin. (BB. 85)
- Allah işinizi rast getirsin. (DKBA. 8)
- Allah kalbinize göre versin. (ÇKÇK. 30- ZGM. 19)
- Allah kimsenin ağzının tadını bozmasın. (BGBG. 38)
- Allah kimsenin başına vermesin! (BB. 109- KH. 88)
- Allah kimsenin kapısını kapatmasın. (KH. 88)
- Allah kimseyi açlıkla terbiye etmesin. (KH. 105)
- Allah kimseyi bunların eline, diline düşürmesin. (KH. 89)
- Allah kimseyi devin eline düşürüp de dünyasını zindan etmesin. (Z. 129)

- Allah kimseyi evinden barkından edip de el eline bırakmasın. (DKBA. 4)
- Allah kimseyi gözden, dizden etmesin! (KT. 77- KG. 55)
- Allah kimseyi ne öğündürsün, ne döğündürsün. (K. 77)
- Allah kocasına şirin gösteresin! (İBAT. 166)
- Allah komşu ederse dünya, ahiret böylelerine komşu etsin. (KH. 95)
- Allah o kötünün yüzünü bir daha göstermesin! (ÇKÇK. 18)
- Allah oğlumun bu gününü gösterdi, inşallah düğününü de gösterir. (BB. 91)
- Allah Oğuz'a zeval vermesin. (T. 140)
- Allah ömrümden kesip ömrüne koysun. (KH. 90- BB. 89- K. 51)
- Allah ömrünü gününü uzun etsin. (BB. 106)
- Allah ömürlerini uzun, düğünlerini güzün etsin. (YK. 129)
- Allah sabrını versin. (PE. 184)
- Allah seni anana, babana bağışlasın! (Z. 137)
- Allah size şifalar versin. (GGAK. 4)
- Allah sizi de, onları da yaylamıza yurdumuza bağışlasın. (BB. 88)
- Allah sizin muradınızı sürdürsün. (Z. 120)
- Allah sizleri yiğitliğinize bağışlasın. (TBŞS. 7)
- Allah son gürlüğü versin! (AGKG. 60)
- Allah sonunu hayra tebdil etsin. (ÜT.29)
- Allah tahtınızı daim etsin. (AEYE. 2)
- Allah uzun ömürler versin. (ÜT.7)
- Allah vere de ölüm olmasa ucunda... (AVGÜ. 12)
- Allah verecekse hayırlısından, ömürlüsünden versin. (ÜE. 76- TV. 15)
- Allah vermesin... (ÜT.14)

- Allah yedi yad ele vermesin. (BH. 19)
- Allah yuvanı, yavrularını sana bağışlasın; kolun kanatların bir daha dert görmesin. (Z. 147)
- Allah yüzüne baktı. (ÇBAGB. 6)
- Allaha şükür... (AEYE. 1)
- Arkan yere gelmesin, dünya ve ahiret yüzün ak olsun! (SKO. 48)
- Ayakların dert görmesin! (S. 85)
- Aydınlık içinde olun. (BB. 126)
- Başın gözün dert görmesin! (KT. 79)
- Başıyla, gözüyle hayrını gör! (Z. 140)
- Baştan düşürüp ayağa baktırmasın Allah. (KK. 17)
- Ben adını verdim, Allah da yaşını versin. (BH.11)
- Bileğine kuvvet! (ASA. 10)
- Bir dediğin iki olmasın! (S. 97)
- Biz de âmin diyelim, âmin diyenleri Allah imandan ayırmasın. (DD. 178)
- Cennet kapıları sana açılsın!(KC. 80)
- Cümlemizin üstüne hayırlı günler açılsın! (EB. 129)
- Cümlemizin üstüne hayırlı uğurlu sabahlar açılsın. (BB. 104)
- Dilerim Allah size bir evlât, atınıza da bir tay verir. (AEYE. 4- 5)
- Dilerim Allah, umarım Allah, ne muradınız varsa, verir inşallah. (NUTO. 24)
- Dilerim Allahtan bir gün başınıza konsun. (Devlet kuşu) (Z. 142)
- Dilerim Mevlâ'dan başına gün, güneş doğsun. (Z. 120)
- Dilerim sana, senden olmasın! (İBAT. 163)
- Dirilerinin başı, ölülerinin canı için. (KG. 57)

- Dünya ahiret yüzün ak olsun! (HABA. 20)
- Eksik olmasın! (Z. 133)
- Ektiği güversin gelsin; diktiği yeşersin gitsin. (APÇSSK. 200)
- Ektiğin güversin gelsin; diktiğin yeşersin gelsin; altın perçemli oğulların, sırma saçlı kızların olsun; güler yüz tatlı dille gönül ferahlığı içinde yaşayıp, Selcan Hatunla bir yastıkta kocayasın âmin! Âmin diyenleri Allah imandan ayırmasın; kimin ne günahı varsa adı güzel Muhammede bağışlasın... (K. 80)
- Eli dili dert görmesin. (Z. 142)
- Eli kolu dert görmesin; iki cihanda yüzü ak olsun. (ASA. 14)
- Elin ayağın dert görmesin! (KT. 79- BVBY. 18- ÇKÇK. 19)
- Elin kolun dert görmesin.(K. 50- PE. 191- S. 97- DT. 139- BB. 120- Z. 144)
- Elin kolun dert görmesin, ölmüşlerinin canına değsin. (KH. 92)
- Emlik kuzu gibi emzirilip el üstünde büyütülecek bir evlât ver bize! (KY.34)
- Geçmiş olsun. (AVGÜ. 15)
- Göz değmesin! (NT. 23)
- Güldükçe güller açılsın; ağladıkça inciler saçılsın. (APÇSSK. 200)
- Gününü mürüvvetini göstersin Allah! (SKO. 37)
- Han'ım hey; karşı yatan Kara Dağın yıkılmasın... Gölgelice ağaçların kesilmesin... Kan gibi akan güzel suyun kurumasın... İlle Allah, namerde muhtaç edip muhanete avuç açtırmasın; cümlemizin günahını da derlesin, toplasın, adı güzel Muhammed'e bağışlasın. Âmin diyelim; âmin diyenleri, Allah son nefeste imandan ayırmasın... (SKO. 49)
- Han'ım hey! Karşı yatan kara dağın yıkılmasın... Gölgelice ağaçların kesilmesin... Karlı buzlu suların kurumasın... İlle Allah namerde muhtaç edip muhanete avuç açtırmasın; cümle günahımızı da derlesin, toplasın, adı güzel Muhammed'in yüzü suyu hürmetine bağışlasın. Âmin diyelim; âmin diyenleri Allah son nefeste imandan ayırmasın..._(BH. 23)

- Hanım hey! Karşı yatan kara dağların yıkılmasın; gölgelice ağaçların kesilmesin; karlı buzlu suların kurumasın; ille Allah kimseyi namerde muhtaç edip, muhanete avuç açtırmasın; bir karamız günahımız varsa, adı güzel Muhammedin yüzü suyu hürmetine bağışlasın! Biz de âmin diyelim. Âmin diyenleri Allah imandan ayırmasın. (BB. 132- DD. 178)
- Her tuttuğun altın olsun. (KH. 91)
- Hey yiğit hey! Karşı yatan kara dağların yıkılmasın! Gölgelice ağaçların kesilmesin... Karlı buzlu suların kurumasın... Sen bizim yüzümüzü ağarttın, dünya ahiret senin de yüzün ak olsun... Allah daha da, ne muradın varsa versin; yaylamıza, yurdumuza bağışlasın seni! (T. 162)
- İçmeyenlerin canına değsin! (S. 107)
- İki cihanda yüzün ak olsun. (PE. 191)
- İki cihanda yüzünüz ak olsun; ağanızın ekmeği helali hoş olsun size! (BB. 116)
- Kadir Mevlâm beterinden saklasın! (AGKG. 62)
- Kadir Allah kadirsin, yüzümüzü güldürüp, gözümüzü kapayacak bir evlât ver bize! (KY.34)
- Kaya kaya, Beşikkaya, eşiğin çulsuz, beşiğin çocuksuz kalmasın; cümleninkini verdin benim de ver dileğimi! (S. 100)
- Kısmetini Mevlâ kayıra!(S. 75)
- Koyup gidenler nur içinde yatsın. (PD. 139)
- Maşallah oğluma maşallah, okur adam olur inşallah. (YK. 113)
- Mevlâ kayıra! (BH. 19)
- Nazar değmesin. (SKO. 26)
- Ne muradın varsa versin Allah, yiğit arkan yere gelmesin. (Z. 147)
- Nur içinde yatsın. (KY.48- KH. 97- ELBİ. 9- DKBA. 7)
- Ocaklardan ırak. (DD. 164- PE. 184- APÇSSK. 204- S. 76- DKBA. 7- TV. 15- NT. 10- PD. 143)

- Oğlunun da ne muradı varsa vere... İlle karlı dağları aşacak olsa, aşıt versin; karlı suları geçecek olsa, geçit versin; küffar üstüne vuracak olsa, koluna kuvvet, kılıcına nusret versin. (BB. 90)
- Ömrü günü uzun olsun. (S. 85)
- Sen kılıcımızı keskin eyle Yarabbi! (BB. 130)
- Seni üvey ananın yarasından beresinden kurtaran Allah; bizi de onun tüyünden teleğinden kurtarsın. (SB. 127)
- Sonu iyi olur inşallah. (YK. 120- ÜT.9)
- Su gibi aziz ol! (EB. 128)
- Şükür bugünleri gördüğüme. (YK. 113)
- Tanrı da günahlarını affetsin! (Z. 155)
- Tanrı Tealâ kimseyi yolda belde koymasın! (EB. 116)
- Tez gelir inşallah. (OEM. 12)
- Toprağınca yaşayasın. (KH. 94)
- Toprakları bol olsun! (S. 70)
- Uğurdur inşallah! (CB. 17)
- Veren Allah ne muradın varsa versin. (NT. 18- YYM. 8)
- Yaradan nazardan esirgesin. (saklasın) (CB. 25- K. 50)

Dördüncü alt problem: İncelenen masallarda inanış bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?

İncelenen masallarda 152 inanış bildiren sözvarlığı öge örneği saptanmıştır. Bu örneklerin abecesel olarak sıralanışı şu biçimdedir:

- A kara yürekli insanlar; bu dünya sizin gibilerin yüzünden batıyor. (BGBG. 53)
- Aç ne bulur da yemez? Çıplak ne bulur da giymez? (Z. 133)
- Adam adama muhtaç olur. (DT. 144)
- Ağzını hayra aç ki hayır gelsin başına. (ÇS. 14)

- Ahını yellere, derdini sellere ver! (ANİGA. 5)
- Ahir ömür. (Z. 149)
- Alimallah.(OE. 183- SKO. 36- SP. 15- T. 156- ZGM. 16- İK. 16)
- Allah bilir. (KG. 52)
- Allah bir hakkı için. (DD. 165)
- Allah bir kuvvet verir de... (ANİGA. 9)
- Allah bizi birbirimize yazmışsa er de olsa geç de olsa, birbirimizi buluruz. (Z. 129)
- Allah bunları birbirinin kaburgasından yaratmış. (APÇSSK. 196)
- Allah çalışana verir. (SUK. 7, 10)
- Allah için olsun. (T. 149)
- Allah ile kul arasına girmek.(DD. 170)
- Allah insanı kaptan kaba kor ama sebepsiz sepetsiz değildir elbet! (AGKG. 59)
- Allah insanın kalbine göre verir. (EB. 118)
- Allah kalbine göre vermemiş. (TK. 99)
- Allah korumuş..._(AG. 1)
- Allah sizi inandırsın! (ÇKÇK. 16- BK. 21- BVBY. 17)
- Allah söyletmiş. (İBAT. 165)
- Allah verdi Allah aldı. (SKO. 39)
- Allah yazdıysa. (SP. 35- ÇBAGB. 4- AG. 2)
- Allah'a emanet etmek. (Z. 143)
- Allah'a havale ettim. (SP. 41)
- Allah'ın hikmetinden sual olunmaz. (T. 142)
- Allah'tan olacak ya! (BB. 110- AM. 5)
- Allah'tan ümit kesilmez. (SKO. 43- AEYE. 1)

- Allah yüzüne bakmış. (ÇKÇK. 26- APÇSSK. 197)
- Ama neye kadir değil Yaradan! (SKO. 42)
- Anaların bağrına taş bağladığı bir gün... (OE. 182)
- Ayakkabı yapan ustaya söylenir:“Kolay gele, çek uzasın.” (FS. 29)
- Babası hayrına... (SK. 3)
- Bakın şu Allahın işine. (AG. 9- YKYK. 6)
- Bakın şu feleğin işine. (S. 66)
- Balıkçılara söylenir:“Biri çıktı, bir daha çıkar inşallah.” (FS. 23)
- Başı gözü hayrına. (EB. 114)
- Başım gözüm sadakası olsun. (Z. 131- BB. 103- T. 147)
- Başımın üstünde yerin var! (KT. 83)
- Bereket versin. (PE. 184- T. 153- ÇKÇK. 15- DKBA. 8- BVBY. 15)
- Binde birine nasip olur. (KG. 50)
- Bir kaza belâdır savmışsın. (AVGÜ. 15)
- Bir kızın alnına kim yazılmışsa uğruna o çıkar. (İBAT. 163)
- Bir yudum suyun kırk yıl hatırı (hakkı) var. (Z. 134- BGBG. 42)
- Bismillah. (T. 140)
- Biz her Allah’ın kulundan tuz alır, bez alırız ama kız alıp, kız vermeyiz. (YK. 130)
- Bu âlemde herkesin alnına yazılan gelir. (AEYE. 5)
- Bu dünya bir unut ve umut dünyasıdır. (T. 150)
- Bu dünyada kimse kimsenin kısmetini içmez; kısmet seninmiş. (SK. 3)
- Bu kapı yüzünüze kapanırsa, Allah başka bir kapı açar. (TBŞS. 8)
- Bugün ağlatan Allah, bir gün olur, güldürür. (S. 111)
- Bunda da bir hayır vardır elbet... (TV. 15)

- Büyük kapılardan büyük kısmetler çıkarmış. (BGBG. 37)
- Çaresizliğin gözü kör olsun. (EB. 109)
- Dertsiz baş olmaz. (KT. 80)
- Doğrusunu Allah bilir. (S. 71)
- Dünya hali bu! (S. 64)
- Dünya şirin can tatlı. (DD. 172)
- Dünya yıkıldı da, kırk öküzler mağarada mı kaldılar: "A Hılı Hılı, a dertli Dılı; dünya yıkıldı da, kırk öküzler mağarada mı kaldılar? Ne diye saçınızı başınızı yoluyorsunuz?" (HB. 156)
- Dünyada her şey insanın elinde avucunda değil! (TK. 100)
- Dünyanın üstü varsa altı da var. (YG. 13)
- Düşmez kalkmaz bir Allah! (AGKG. 64)
- Eksik artık hakkını helal et. (PD. 152)
- Eline sağlık. (FS. 28)
- Evvel Allah.(SKO. 32- PD. 141- SB. 128- HB. 155- BB. 127- ÜE. 77- T. 145- Z. 152- TV. 16- KT. 78)
- Evvel Allaha sonra sana emanet ediyorum. (DD. 174)
- Ey, ak yürekli insanlar; dünya sizin yüzünüz suyu hürmetine dönüyor. (BGBG. 53)
- Feleğin çarkına pek güvenilmez. (NT. 20)
- Felek de beğenmiş. (OE. 183)
- Felek insanı güldürmezse güldürmezmiş. (KY.34)
- Felek kara yazmış ağamın yazısını. (KG. 58)
- Felekten gün çalınmaz. (Z. 116)
- Gam gamı getirir. (Z. 152)
- Gidip gelmemek gelip de bulmamak var. (KG. 59)

- Göğü yaratana şükretmişler... (BB. 131)
- Gökten rahmet yağmak. (ÇKÇK. 27)
- Gönül işine karışılmaz. (S. 110)
- Göz değmesin! (DT. 136)
- Günahı boynuna! (Z. 129)
- Güzelde talih olmaz. (AM. 2)
- Hacet kapılarının açık olduğu saat, o saatmiş, dileği yerini bulur. (KY.35- PD. 141)
- Hakkınızı helâl edin. (S. 91- DD. 174)
- Hâşâ. (TV. 15)
- Hayırlısıyla... (Z. 121)
- Helâllik alır! (S. 91)
- Hepimizin sonu toprak... (T. 148)
- Her küp taşar, sır küpü taşmaz. (KT. 95)
- Her şey Allahtan! (ÇS. 14)
- Her şeyin bir vakti, saati vardır. (Z. 141)
- Herkesin bir yaşı, her işin bir başı, her başın da bir derdi vardır. (S. 64)
- İki maşallah ile şeytanın elini kolunu bağlar. (ASA. 10)
- İlde iyiler çok ama kötüler de yok değil. Zaten dünya böylelerinin yüzü suyu hürmetine duruyor. (DKBA. 4)
- İnsan dediğin yerden bitmiyor ki... (OE. 181)
- İslamın şartı beş, altıncısı da haddini bilmek. (İY. 75)
- İnşallah. (KG. 51)
- Kader böyle imiş. (AEYE. 1- TV. 15)
- Kader böyle imiş, belki bunda da bir hayır vardır. (ÜE. 76)

- Kader ne ise öyle olur. (ÇKÇK. 14- ANİGA. 6)
- Kaderden ötesi yok. (YG. 15)
- Kadere pek güvenilmez. (NT. 16)
- Kaderimize... (BVBY. 15)
- Kaderin cilvesi. (DKBA. 8)
- Kaderinde varsa... (NT. 14)
- Kadir gecesinde doğmak. (EB. 111- KY.35)
- Kara gün kararıp kalmaz. (DKBA. 12)
- Keloğlanların alnı açık, yüzü ak; kulağı delik, gözü pek olur. (APÇSSK. 199)
- Kısmet kapıları açılmak. (DT. 138)
- Kısmetinizde ne varsa uğurunuza (kaşığına) o çıkar. (OE. 189- NT. 15)
- Kız aklı kuş aklı derler. (EB. 112)
- Kız dediğin kendi başını kendi bağlamaz ki... Ya anası bağlar, ya babası... (İBAT. 170)

- Kız kapısı kısmet kapısıdır, her eli yeten çalar. (GYKA. 6)
- Kızların kırk çırası vardır. (S. 73)
- Kimin ne olduğunu bir Allah bilir. (NT. 16)
- Kurban olduğum Allah. (HB. 151)
- Maşallah! (DT. 136)
- Melekler insanı saklayınca saklar. (Z. 128)
- Nasip olmak. (HB. 163- NT. 22- Z. 122)
- Ne ise kaderimize! (ÇKÇK. 15)
- Neylerse güzel eyler. (S. 68)
- Onları koruyan Allah bizi de korur inşallah. (ÇKÇK. 14- BVBY. 13)

- Öldürmeyen Allah öldürmüyor insanı! (adamı) (AGKG. 68- T. 157)
- Ölenle ölünmez. (BB. 107)
- Ölüm Allahın emri! (YKYK. 6)
- Ölümden ötesi yok. (T. 152)
- Ölünün ardından söylenir:“Hak rahmet etsin.” (FS. 25)
- Pınar başları tekin değildir. (GG. 138)
- Saklayan Allah sakladı. (T. 155)
- Söz bir Allah bir! (KT. 93- AEYE. 6)
- Süleyman’ın tahtını mâr aldı. (NT. 24)
- Şeytan kulağına kurşun... (ÜT.13)
- Tanrı öyle dilemiş. (OE. 185)
- Topraktan geldik, toprağa gideceğiz. (YKYK. 2)
- Uğurdur inşallah. (NT. 18)
- Uğursuzluğa uğramak. (KY.34)
- Umut dünyası bu! (BGBG. 46- KT. 81)
- Uyuyana yılan bile dokunmaz. (Z. 128)
- Üstümüze taş yağacak. (SP. 19)
- Vardır elbet bunda da bir hikmet. (Z. 131)
- Vebali senin boynuna. (T. 138)
- Veren Allah. (AVGÜ. 15)
- Ya nasip ya hak! (DT. 140)
- Yalnızlık bir Allah’a yakışır. (EB. 120- S. 73)
- Yaradan nazardan esirgesin diye bir eşiğe, bir de atın tırnağına tükürür, tuuuu! der. (CB. 25)

- Yaradana şükretmişler. (ÇKÇK. 20)
- Yaratan neye kadir değil ki... (T. 142)
- Yazan Allah yazdıysa, bir sebep halk eder. (İBAT. 171)
- Yazan kara yazmış benim yazımı; eh kader böyle imiş. (S. 103- DD. 164)
- Yazan onları birbirine yazmış. (OE. 184)
- Yeni girdiğim dini Muhammet aşkına. (K. 73)
- Yeri göğü yaratana ne malûm olmaz ki. (DD. 165)
- Yüzü suyu hürmetine. (DD. 177- HB. 162)
- Zaman ne yapmaya kadir değil! (DKBA. 12)

Beşinci alt problem: İncelenen masallarda kargışlar (beddualar) nelerdir?

İncelenen masallarda 52 kargış örneği saptanmıştır. Bu örneklerin abecesel olarak sıralanışı şu biçimdedir:

- Adı batası... (YYM. 7)
- Allah'tan bulasıca. (YK. 134)
- Anandan emdiğin gözünde dursun; babandan gördüğün dizinde dursun. (Z. 137)
- Arkası yere gelesice. (BH. 12)
- Atınla adınla taş kesil. (KG. 58)
- Bana edenlerin ettikleri ayaklarına dolaşsın. (S. 91)
- Bana vurursan ellerin kurusun inşallah. (BB. 98)
- Bize edenlerin yeri yurdu başlarına yıkılsın. (KC. 86)
- Boyu devrilesice... (T. 146)
- Bölük bölük bölünesiceler. (BH. 11)
- Buna sebep olanlar sürüm sürüm sürünsün; gözlerinin elifi sönsün de, telleri, pulları üstlerine dökülsün! (BGBG. 46)
- Canı yanasıca... (BB. 101- T. 145)

- Çırası sönesice! (BGBG. 45)
- Dilerim Allah'tan akarsuların akmaz olsun! Açar güllerin açmaz olsun! Kurusun yaprağın, dalın; yeşermesin yeşilin, alın! Taş kesilsin geyiklerin... (BH. 17)
- Dilerim Allah'tan bana kara sürenler, kara yere girsin. (KC. 85- AM. 6)
- Dilerim Allah'tan ben dönüp gelinceye kadar allarını aldırsın, sarılarını soldursunlar. (S. 92)
- Dilerim Allah'tan bu yorganın altında yatan hiç uyumasın! (İY. 61)
- Dilerim Allah'tan buna göz koyanın gözüne uyku girmesin. (İY. 64)
- Dilerim Allah'tan düşmanımın başına gelsin o. (T. 156)
- Dilerim Allah'tan gülen narla, ağlayan ayvanın derdine düşesin. (ANİGA. 1)
- Dilerim Allah'tan tez günde tez saatte boyları devrilsin. (KC. 86)
- Dünyanın gözü kör olsun. (SK. 9)
- Dünyası zindan olasıcalar! (BGBG. 45- AGKG. 69)
- Elin kolun kurusun inşallah... (BB. 120)
- Feleğin gözü kör olsun! (S. 67- PE. 184- S. 83)
- Gözü çıkasıcalar... (ZGM. 16)
- Gözü kör olsun! (DT. 150- DKBA. 7)
- Gözünü toprak doyursun. (İY. 71- T. 143)
- Günahı sebep olanların boynuna! (S. 66)
- Güzelliği başını yesin! (SB. 133)
- İkiye değil, on ikiye bölük bölük bölünesice... (KY.38)
- İlahi, böyle oğul yerin dibine batsın. (BH. 12)
- Kara yere giresi! (ÇKÇK. 24- YM. 17- ÜT.33)
- Kırk satır düşmanımızın boynuna gelsin. (BGBG. 53)
- Koca taşın altında kalasıca karı! (BGBG. 48)

- Kör olasıca. (T. 144- ÜT.14)
- Kör olsun. (T. 137- Z. 145- AGKG. 68- İBAT. 163- BGBG. 51)
- Kuruyasıca el! (BGBG. 45)
- Nar tanesinin narına yanasın! (NT. 8)
- Olmaz olası... (BVBY. 17)
- Onup yetmeyesice. (BH. 12)
- Ölüsü dağda, belde kalıp da, başımıza çıkmaz olasıca... (KG. 58)
- Paramparça olasıca... (KY.43)
- Sebep olanların ömrü günü tükene. (KC. 80)
- Senin de sütün başını yesin; onun da güzelliği soyha kalsın üstünden. (SP. 24)
- Sizi doğuran ana taş doğursaydı! (ÇKÇK. 28)
- Şerrine lânet. (T. 144)
- Şu bana ettiğiniz ayağınıza dolaşsın. (Z. 131)
- Taş altında kalasıca. (İY. 71)
- Üç turunçların derdine düşesin. (ÜT.8)
- Vurulasıca. (DD. 168)
- Yıkılası... (ANİGA. 5)

Altıncı alt problem: İncelenen masallarda övgü bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?

İncelenen masallarda 5 övgü bildiren sözvarlığı öge örneği saptanmıştır. Bu örneklerin abecesel olarak sıralanışı şu biçimdedir:

- Evimin direği... (BH. 7)
- Gözümün bebeği... (BH. 7)
- İzzetli ikramlı. (DD. 171)
- Kalem kaşlım, çatma çatışlım... (BH. 7)

- Servi boylum, melek huylum... (BH. 7)

Yedinci alt problem: Özgün pekiştirme bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?

İncelenen masallarda 10 özgün pekiştirme bildiren sözvarlığı öge örneği saptanmıştır. Bu örneklerin abecesel olarak sıralanışı şu biçimdedir:

- Akıllı mı dedin akıllı. (YK. 116)
- Devletli mi dedin devletli. (YK. 107)
- Düpedüz. (ÜT. 12)
- Düşündükçe düşünmek. (YK. 107)
- Mürüvvetli mi dedin mürüvvetli. (YK. 107)
- Öyle bir vay yandım etti, öyle bir vay yandım etti ki. (YK. 120)
- Per perişan. (ELBİ. 12)
- Yumuşak mı yumuşak. (YK. 118)
- Yüreğine öyle bir ateş düştü, öyle bir ateş düştü. (YK. 111)
- Zengin mi dedin zengin. (KH. 87)

Sekizinci alt problem: İncelenen masallarda sesleniş bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?

İncelenen masallarda Türkçenin gücünü gösteren ve çoğunlukla tekrarlara dayalı pekiştirmelere dayanan 28 sesleniş bildiren sözvarlığı öge örneği saptanmıştır. Bu örneklerin abecesel olarak sıralanışı şu biçimdedir:

- A başımın bahtı, gönlümün tahtı! (K. 78)
- A bayırın keli. (KK. 19)
- A evimin direği. (DOE. 5)
- A gönlümün sızısı. (YK. 124)
- A gül yüzlüm gül benizlim. (YK. 125)
- A Güloğlan güleç oğlan. (AK. 19)
- A han beyim, hanüman beyim! (K. 61)

- A humar bakışlım. (YK. 124)
- A sakalı ağarasıca. (YK. 127)
- A yeşil başlım!(CB. 19)
- Akıl kutusu ana. (AK. 7)
- Ay oğlum, a keleş oğlum. (AK. 5)
- Behey izansız! (FS. 26)
- Behey uğursuz! (FS. 23)
- Behey yazı kuşu! (FS. 27)
- Bre yaban taşı! (FS. 29)
- Ey, başımın bahtı gönlümün tahtı. (YK. 125)
- Ey erenler! (KH. 97)
- Ey Meryem Ananın kızı! (YK. 111)
- Ey yokları var eden Allah! (PD. 156)
- Hey Allah'ın ayrıksı kulu! (KK. 20)
- Hey koç yiğit! (DOE. 7)
- Hey kullarım kurbanlarım! (K. 63)
- Kız, kapı mandalı! (SP. 30)
- Marifet kumkuması Gülperi. (AK. 16)
- Şah yiğit şahbaz yiğit! (K. 60)
- Varım devletim baba. (YK. 128)
- Yoluna toprak olduğum oğul! (PD. 151)

Dokuzuncu alt problem: İncelenen masallarda vedalaşma- karşılama bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?

İncelenen masallarda 9 vedalaşma- karşılama bildiren sözvarlığı öge örneği saptanmıştır. Burada ağırlıklı olarak "A, ay, behey, hey, ey"li kullanımlar dikkati çekmektedir. Bu örneklerin abecesel olarak sıralanışı şu biçimdedir:

- Allahaısmarladık. (İY. 68)
- Ana oğul kırk yıllık hasretmiş gibi öpüşüp koklaşırlar. (CB. 24)
- Hoş geldin! (DT. 142)
- Hoşça kalın... (BB. 97- Z. 141)
- Merhaba! (HABA. 10)
- Sellemehüsselâm... (BB. 123)
- Uğurlar ola! (KK. 13)
- Yedi yerden eteklenerek uğurlanmak. (SP. 30)
- Yolun açık olsun! (ANİGA. 9- ZGM. 19)

Onuncu alt problem: İncelenen masallarda yeme- içme ile ilgili sözvarlığı ögeleri nelerdir?

İncelenen masallarda 5 yeme- içme ile ilgili sözvarlığı öge örneği saptanmıştır. Bu örneklerin abecesel olarak sıralanışı şu biçimdedir:

- Aşıma duru, ekmeğime kuru demezsen! (KH. 91)
- Diş kirasını almak. (AH. 9)
- Karınlarını, burunlarını doyurduktan sonra hep bir ağızdan: Neler yedi bu diş, ne altın oldu, ne gümüş; şimdiden geri bize de böyle bir kanaat sofrası ihsan et, hey yeri göğü yaratan!' diye bir sofra duası yaparlar. (ASA. 8)
- Yağlı yavan dememek. (KH. 95)
- Yarabbi şükür, sofrayı döşür. (OEM. 4)

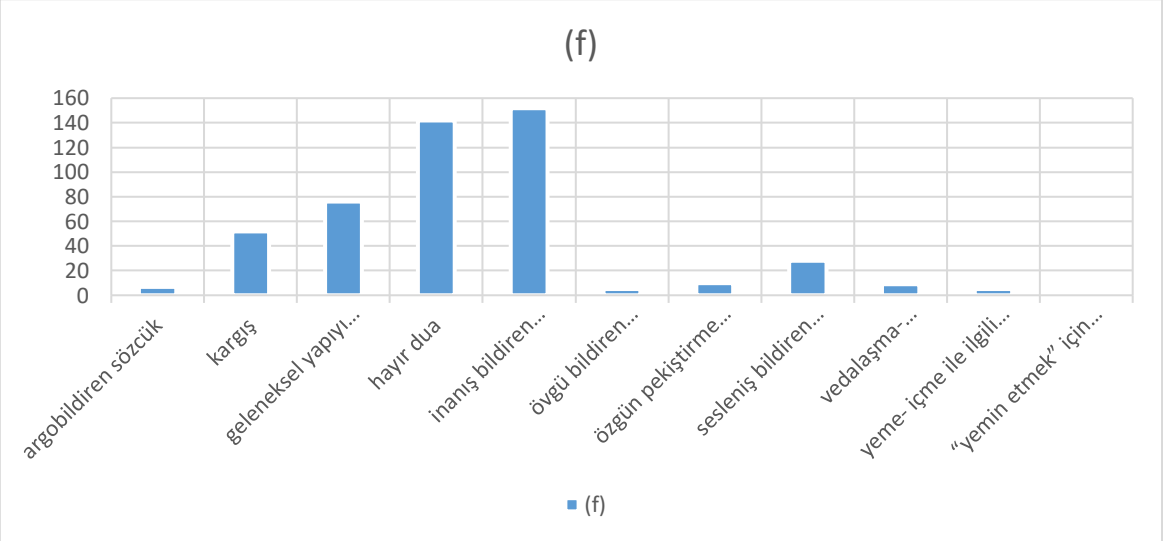
On birinci alt problem: İncelenen masallarda yemin bildiren sözvarlığı ögeleri nelerdir?

İncelenen masallarda 1 "yemin etmek" için kullanılan sözvarlığı öge örneğine rastlanmıştır:

- Yiğitlerim; yer gibi yarılıp, yel gibi savrulayım; okumla vurulup, kılıcımla doğranayım; eğer anamın babamın yüzünü görmeden ben bu gerdeğe girersem. (K. 67)

Sonuç

Eflatun Cem Güney'in derleyip yazdığı 70 **masalda 487 ilişki sözü saptanmıştır.** "İlişki sözleri" başlığında, 7 argo bildiren sözvarlığı ögesi, 52 kargış, 76 geleneksel yapıyı sunan sözvarlığı ögesi, 142 hayır dua, 152 inanış bildiren sözvarlığı ögesi, 5 övgü bildiren sözvarlığı ögesi, 10 özgün pekiştirme bildiren sözvarlığı ögesi, 28 sesleniş bildiren sözvarlığı ögesi, 9 vedalaşma- karşılama bildiren sözvarlığı ögesi, 5 yeme- içme ile ilgili sözvarlığı ögesi ve 1 "yemin etmek" için kullanılan sözvarlığı ögesi belirlenmiştir. Belirlenen sözvarlığı ögeleri içerisinde yer alan "ilişki sözleri" başlığında özgün ve zengin bir kültürel dil kullanımına ulaşmak mümkündür.



Şekil 1. İlişki sözlerin sıklık dağılımı

Kaynakça

A. İncelenen Eserler

Güney, E. C. (1947). **Bu Toprağın Masalları III**. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Güney, E. C. (1953). **Açıl Sofram Açıl ve Congoloz Baba**. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Güney, E. C. (1955a). **Bir Varmış Bir Yokmuş**. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Güney, E. C. (1955b). **Bu Toprağın Masalları V**. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Güney, E. C. (1962). **Az Gittim Uz Gittim**. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Güney, E. C. (1967). **Gökten Üç Elma Düştü**. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Güney, E. C. (1969a). **Ağlayan Nar ile Gülen Ayva**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1969b). **Al Elma Yeşil Elma**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1969c). **Çöplükte Bitmiş Ama Gül Bitmiş**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1969d). **Dal Olur Eğilir misin**? İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1969e). **Hasırcı Baba**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1969f). **Yedi Köyün Yüz Karası**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1970a). **Aygın Baygın Ses**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1970b). **Emlik Kuzu ve Altın Gergef**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1970c). **Düşmez Kalkmaz Bir Allah**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1970d). **Gözü Yollarda Kalan Ana**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1970e). **Saraydan Uçan Kuş**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1971a). **Alişle Maviş.** İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1971b). **En Güzel Türk Masalları**. İstanbul: Varlık Yayınevi.

Güney, E. C. (1971c). **Güldükçe Güller Açan Kız**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1972a). **Dede Korkut Masalları**. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

Güney, E. C. (1972b). **Onlar Ermiş Muradına**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1972c). **Sihirli Köpük ve Yaban Gülü**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1972d). **Tellerinde Bülbüller Şakıyan Saz ve Bir Varmış Bir Yokmuş**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1972e). **Yiğitler Yiğidi Musacık**. İstanbul: İtimat Kitabevi.

Güney, E. C. (1992). **Masallar.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

B. Diğer Kaynaklar

Aksan, D. (1999). **Türkçenin Gücü.** İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Aksan, D. (2000). Türkçenin Sözvarlığı. Ankara: Engin Yayıncılık. Sever, S. (2003). **Çocuk ve Edebiyat**. Ankara: Kök Yayıncılık.

Kaya, D. (2001). *Folklorumuzda Beddua Söyleme Geleneği ve Türk Halk Şiirinde Beddualar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Sever, S. (2003). **Çocuk ve Edebiyat**. Ankara: Kök Yayıncılık.

Tavşancıl, E. ve Aslan, A. E. (2001). Sözel, Yazılı ve Diğer Materyaller için İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

Toklu, O. (1995). Türkçe ve Almancada Kalıp Sözler. **Batı Dil ve Edebiyatları Araştırmaları Dergisi**. S. 2, s.s. 113–140.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EK 1. İncelenen masallar ve masalların kısaltmaları

İNCELENEN MASALLARIN KISALTMALARI						
ABS: AYGIN BAYGIN SES	APÇSSK: ALTIN PERÇEMLİ ÇOCUKLA SIRMA	ÇKÇK: ÇİÇEK KIZLA ÇİĞDEM KARDEŞ	GG: GELİNCİK GÜNÜ	KG: KARA GÜLMEZ	PE: PERİLİ EL	TV: TANRI VERGİSİ

	SAÇLI KIZ					
ACKC: AK CÜCE KARA CÜCE	AVGÜ: AVCININ GÜNAHI	ÇS: ÇORAP SÖKÜĞÜ	GGAK: GÜLDÜKÇE GÜLLER AÇAN KIZ	KH: KIRK HARAMİLER	S: SABIRTAŞI	ÜE: ÜÇ ELMA
AEYE: AL ELMA YEŞİL ELMA	ASA: AÇIL SOFRAM AÇIL	DD: DELİ DUMRUL	GYKA: GÖZÜ YOLLARDA KALAN ANA	KK: KÜLKEDİSİ	SB: SEDEF BACI	ÜT: ÜÇ TURUNÇLAR
AG: ALTIN GERGEF	BB: BEY BÖĞREK	DKBA: DÜŞMEZ KALKMAZ BİR ALLAH	HABA: HASIRCI BABA	KT: KAMER TAY	SK: SİHİRLİ KÖPÜK	YG: YABAN GÜLÜ
AGKG: AK GÜN KARA GÜN	BGBG: BİR GÖZE BİR GÜL	DOE: DAL OLUR EĞİLİR MİSİN?	HB: HAMUR BEBEK	KY: KARAYILAN	SKO: SALUR KAZANIN OĞLU	YK: YANIK KEREM
AH: ALTIN HEYBE	BH: BOĞAÇ HAN	DT: DÜNYA	İBAT: İLK BAHTIM	NT: NAR TANESİ	SP: SIRMALI PABUÇ	YKYK: YEDİ KÖYÜN

		NIN TADI	ALTIN TAHTIM			YÜZ KARASI
AK: AKIL KUTUSU	BK: BAL KABAĞI	EB: ELMAS BEŞİK	İK: İKİ KAFADAR	NUTO: NUR TOPU	SUK: SARAYDAN UÇAN KUŞ	YM: YALANCININ MUMU
AM: ALİŞLE MAVİŞ	BVBY: BİR VARMIŞ BİR YOKMUŞ	EK: EMLİK KUZU	İY: İNCİLİ YORGAN	OE: OĞUZ EFSANESİ	T: TEPEGÖZ	YYM: YİĞİTLER YİĞİDİ MUSACIK
ANİGA: AĞLAYAN NAR İLE GÜLEN AYVA	CB: CONGOLOZ BABA	ELBİ: ELMAS BİLEZİK	K: KANTURALI	OEM: ONLAR ERMİŞ MURADINA	TBŞS: TELLERİNDE BÜLBÜLLER ŞAKIYAN SAZ	Z: ZÜMRÜTANKA
ANKZ: ANASIZ KUZU	ÇBAGB: ÇÖPLÜKTE BİTMİŞ AMA	FS: FELEK SİLLESİ	KC: KARA CADI	PD: PİR DOLUSU	TK: TASA KUŞU	ZGM: ZİNDANDAN GELEN MEKTUP

	GÜL BİTMİŞ					

BİR ALT-DİSİPLİN VE AKADEMİK BÖLÜM OLARAK GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI

Doç. Dr. Özlem Oğuzhan

İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Öz

Günümüzde var olan ve olma olasılığı olan her şeyin görseli üretilmekte ve bir iletişim süreci olarak pazara sürülmektedir. Ancak tersine bir bakışla söylenebilir ki her türlü iletişimin de giderek görselleşmesi söz konusudur. Bu döngü referansını sistemin en temel gereği olan "sermayenin devir zamanı"ndan almaktadır.

Şeylerin fiziksel varlığının yanında temsillerinin de varlıklarını sürdürmesi, hatta çoğunun gerçeğini ikame edişi, ekonomi ve buna bağlı olarak da kültür dünyalarımız görsel iletişimin etkisinden uzak düşünülemez. Endüstriyel bir alanı da ifade eden görsel iletişim, oksimoron bir deyişle "disiplinlerüstü ama bir alt-disiplin" olarak modern bilim tarihini, görsel iletişim tasarımı ise üniversite öğrenimini yeniden tartışmaya imkân verir. Bu bildiride görsel iletişim bir alt-disiplin olarak ele alınacak, daha sonra ise akademik bir bölüm olarak İstanbul'dan seçilmiş üç üniversitenin üç bölümünün öğretim programları kısaca karşılaştırılarak, disiplin ile ilişkisi tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Görsel İletişim, Görsel İletişim Tasarımı, Disiplinlerarasılık, Akışkanlık

Bir Alt-Disiplin ve Akademik Bölüm Olarak Görsel İletişim Tasarımı

Bu bildiri metni kuramsal ve pratik çalışmalarını görsel iletişim tasarımı bölümünde sürdürmekte olan yazarının kendi mesleki ve akademik konumlanışını sorunsallaştırma çabası olarak okunmalıdır. Yazarın amacı, akademik koordinatlarını belirlerken, aynı zamanda sorduğu sorularla çalıştığı alanın izdüşümünü ortaya çıkarmaktır. Ancak bu çabanın sınırlı olduğu gerçeği ve öyle de olması gerekliliği metnin daha başından itiraf etmelidir.

Görsel iletişim ve tasarımı arz-talebi hızlı ve akışkan bir **endüstriyel alan**; aynı zamanda yükseköğretimde popüler bir **akademik bölüm**; ayrıca günümüze dair problemleri anlamaya ve açıklamaya çalışan bir **alt-disiplindir**. Yani giriş niteliği taşıyan bu bildiride tam da bu tanıma uygun olarak görsel iletişim; endüstriyel bir alan, akademik bir bölüm ve bir disiplin olarak ele alınacaktır. Gerek akademik gerekse toplumsal yaşamda geniş karşılık bulmasına rağmen bu disipline, bölüme ve alana dair yürütülmüş akademik çalışmalar aynı yoğunlukta ve yaygınlıkta değildir. Oysa "akışkanlık"la (Zygmunt Bauman, 2017) tanımlanan günümüz modern yaşamının ruhuna da uygun biçimde, ihtiyaçları hatta arzuları kavrayabilen ve sahip olduğu çoğulcu yapıyla farklı alanları kapsayabilen görsel iletişim, antropolojiden enformatiğe kadar açılmakta, birçok

bağlamda etki alanlarını açıklayıcı çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Bir bölüm olarak farklı uzmanlığa sahip akademisyenleri bir araya getirmekte, ders planlarını çeşitli disiplinlerin bir aradalığı ile kurgulamaktadır. Bu nedenle görsel iletişim bir yanıyla iletişim bilimlerinin bir alt-disiplinidir ama aynı zamanda görselin günümüzdeki tanımlayıcı önemi ve ekonomik değeri nedeniyle disiplinler-üstü bir konumlanışa da sahiptir. Bu oksimoron[1] konumlanış en açık biçimde bir bölüm olarak düşünüldüğünde kendisini gösterir. Bölümlerin ders plan ve programları birçok disiplinin bir araya gelişinden oluşmaktadır ve aynı zamanda bölümler üniversitelerde farklı fakültelerin altında ve birbirinden farklı biçimde düzenlenmektedirler. Türkiye'de 1990'ların sonunda öncelikle vakıf üniversitelerin bünyesinde kurulan bu bölüm, Grafik, Radyo Televizyon ve Sinema, Fotoğraf ve Video gibi bölümlerin kesişimiyle ortaya çıkmıştır.

Bu çerçevede çalışma iki alt bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler görsel iletişimin bir disiplin oluşu **"Nedir?"** sorusuyla, endüstriyel bir alan oluşu **"Ne için?"** sorusu ve akademik bir bölüm oluşu **"Nasıl?"** sorularıyla tasarlanmıştır. Bunu yaparken, görsel iletişimin **"Nerede?"** durduğu sorusuyla da sonuç bölümü yazılacaktır. Bu son sorunun cevabı ilk olarak iddia edilen oksimoron konumlanışı da açıklama çabası olarak okunmalıdır.

Disiplinlerüstü Bir Alt-Disiplin Olarak Görsel İletişim

Görsel iletişimi anlamak üzere kullanılan bu oksimoron tanım aslında önemli bir tartışmaya da zemin sağlamaktadır. Modernite ile birlikte ortaya çıkan iş bölümü ve uzmanlaşmaya dayalı zihnin dünyasının ürettiği yeni bilimlerin günümüzde dünyayı açıklama biçimi, bildik tasnif edilişleriyle oldukça zorlaşmıştır. Bu nedenle özellikle XX. yüzyılın sonundan başlayan süreçte "disiplinlerarası", "disiplinlerüstü", "transdisipliner" vb. kavramlar ve melez konumlandırmalarla disiplinlerin iç içe geçmelerine ve sınırlarının belirsizleşmesine neden olmuştur. Bu bildiride bu geçişleri anlamak üzere ilkin **"Nedir"** sorusuyla başlanmaktadır.

XVII. Yüzyılda felsefenin teolojiden ayrılması, XVIII. yüzyılda bilimin felsefeden kopmasıyla doğan doğa bilimleri ve beşeri bilimler geriliminden XIX. yüzyılda sosyal bilimler ortaya çıkar. (Wallerstein 2005: 39) Neredeyse belirdiği günden beri tartışmalı bir konumda oturan sosyal bilimler, kapsamındaki disiplinlerle insanı açıklamaya ya da anlamaya çalışmıştır. Tartışmalı durumun nedeni sosyal bilimlerin ayrışmış disiplinlerinin gerçekliği anlamaya yönelik girişimleri tam olarak destekleyememesidir. Bu nedenle XX. yüzyılın son çeyreğinde "Sosyal Bilimleri Açın!" sloganıyla geleneksel disiplinleri birbirlerinden ayıran kalın duvarlar zorlanmış, hatta kimileri yıkılmıştır. (Gulbenkian Komisyonu, 2002) Özellikle XXI. yüzyıl'da bu açılımla birlikte meydana gelen dönüşümlerin disiplinlere insanı daha iyi kavrayıp açıklanabilir nitelik kazandırdığı iddia edilmiştir. Bu iddianın beklentiyi pek de karşılayamamış olduğu bugün aşikârdır. Ayrıca disiplinlerarası düzlemde bu sınırların yani tanımların belirsizleşmesi sürecine paralel biçimde küresel ekonomi ve siyasette de devam etmiş, birçok alandaki eşitsizlik uçurumunu daha da derinleştirmiştir. Bu çalışmada görsel iletişim ve tasarımı tartışılırken aslında bir diğer soruya da işaret edilmektedir: Peki, disiplinler açıldıktan, "-arasılaştıktan" ya da esnetildikten sonra sonra ne oldu?

[1] Oksimoron, *isim, İki zıt anlamlı kelimenin bir arada kullanılması.* www.tdk.gov.tr erişim: 31.03.2019

Görsel iletişimin ve tasarımının işte tam da böyle bir zihin dünyasının ürünü ve melez nitelikli olduğu kolaylıkla iddia edilebilir. Onu bir alt-disiplin olarak tanımlamak aslında doğrudan üstündekine işaret etmektedir. Bu disiplin kuşkusuz disiplinlerarasılığın sıkı temsilcilerinden biri olan iletişim bilimleridir. Adının çoğul oluşundan da belli olacağı üzere birçok bilim dalını bir araya getirerek, temas ettiği konular için bir çatı oluşturan iletişim bilimleri, giderek genişlemiş, biyolojiden genetiğe, sahne sanatlarından oyun tasarımına kadar neredeyse her alanı şemsiyesi altına alacak kadar esnemiş, bir diğer bakış açısından denilebilir ki obezleşmiştir. Bugün birçoklarınca sosyal bilimlerin en kapsayıcı disiplini olarak görülen İletişim Bilimleri, bu kontrolsüz genişlemeyi kuşkusuz gelecekte tanımlayıcı niteliğini yitirerek yani etki alanını yitirerek ödemesi muhtemeldir.

Disiplinlerin kat ettikleri süreci daha iyi anlamak ve bugünkü durumu açıklamak üzere kadim bir tasnif çabasına geri dönmek gerekmektedir. Tartışmayı sağlam zeminde sürdürmek üzere ele alınacak en önemli tasnif Aristoteles ve O'nun bilimleri sınıflandırmasıdır: Teorik, pratik ve poetik bilimler. Bu üçlü sınıflandırma bilgi, eylem ve yaratımla yani insanın temel erekleriyle karşılanabilir. (2001) Görsel iletişimi bu üçlü tasnif içine yerleştirmek gerekseydi eğer, poetik bilimlerden biri sayılması gerektiği hususu şüphe götürmeyecektir. Aristoteles'ten başka, düşünmenin serüveni boyunca bu tasnif çabaları devam etmiş, modernitenin de ayırıcı özelliklerinden birine dönüşmüştür. Modernitenin kalk borusunu çalan Descartes, modern aklı inşa eden Kant, Windelband, Dilthey gibi daha birçok düşünür de çeşitli tasnif çalışmaları yürütmüşlerdir. Bugünkü disiplinlerarasılık söylemi de bir çeşit yeniden tasnif çabası olarak okunabilir.

"Nedir" sorusunun bir diğer aşaması ise ilişkisel bakımdan süreci anlamaya çalışmaktır çünkü "akışkanlık" ya da bu bildiride konu edildiği biçimiyle "pürüssüzlük" kendisini bu soruyla açar. XX. Yüzyılın ilk yarısında ekonomi ve metropol yaşamı üzerine önemli eserler üreten Georg Simmel gibi birçokları da sistemin taşıyıcı kolonu olarak ne üretimi ne tüketimi ama dolaşımı göstermişlerdir. Gelişmekte olan süreçte yalnızca somut metalar ve hizmet dolaşımda değildir. Aynı zamanda internetle birlikte dijitalleşen dünyanın ekranları hem dolaşımın taşıyıcı araçları hem de bizatihi kendileri meta olarak ağlarla pazara çıkmıştır. Bu süreçte iletişim ve lojistik toplumsal süreçlerde ve özellikle ticarette sürtünmeyi ortadan kaldırarak, süreci daha da pürüzsüz kılmanın yollarını aramıştır. "Pürüzsüz görsel iletişim, bulaşıcı hastalık olarak estetik mesafeden yoksun bir şekilde ortaya çıkar. Nesnelerin kusursuz görünürlüğü bakışa zarar verir. Fakat mevcudiyetin ve yokluğun, örtmenin ve örtüyü açmanın ritmin değişimi bakışı canlı tutar." (Han, 2018a, 9)

Tam bu noktada ikinci soru gelir: **Ne için?** Ortaya çıkış ve adlandırılış itibarıyla mitolojiden Hermes'le ya da mağara duvarına çizilen figürlerle başlatılan iletişim, bir disiplin olarak yirminci yüzyıl siyaset biliminin içinden, özellikle teknolojik gelişmeler ve özellikle propaganda faaliyetleriyle doğmuştur. İnsanın doğa ve tür ilişkilerine dair her şeye dair bilgiyi kapsama kapasitesine sahip olan bu disiplin, günümüz arttırılmış gerçeklik çağında yalnızca sosyal bilimleri ya da doğa bilimlerini değil, giderek sanatı dahi tanımlayıcı nitelik kazanmıştır. Böylece iletişim bilimleri bir üst disiplin olarak sanatı, sosyal bilimleri ve tasarımı iç içe geçirmektedir. Günümüz koşulları içinde tasarım, sistemin taleplerine daha fazla cevap vermesi bakımından daha

işlevsel görünmektedir. Böylece kitlesellik ve bireysellik süreçleri arasında salınan insan için kişiselleştirme olanakları tasarım yoluyla üretilir ve tanımlanır ve pazarlanırlar. Sonuç olarak, tasarım bir kişiselleştirme stratejisi olarak iletişimin önemli sac ayaklarından birisidir. Bugün yaşam, dünya ve hatta organizma da bir tasarım olarak kabul edilmektedir.[2]

Bireyselleşme sürecinin önemli iddialarından birisi, bireyin kimliğinin kendisinin tasarımı olarak kendi önünde bir ödev olarak dikilmesidir. Risk tartışmalarının önemli bir ayağını oluşturan güvenlik, kimliği tekrar ama daha olası köklerinden daha da kopuk bir sıkıntı olarak bireyin önüne koymaktadır. (ayrıntılı bilgi için bkz. Giddens 1998 ve Bauman 2005 ve 2006) Kimlik artık çeşitli varyasyonlarla kişiselleştirilebilir ve bu neredeyse ahlaki bir sorumluluktur. "21. yüzyıl toplumu artık bir disiplin toplumu değil, performans toplumudur. Sakinleri de "itaatkâr özne" değil, performans öznesidir. Bu özneler kendilerinin müteşebbisleridir (…) Yasak, emir ve kaidenin yerini proje, girişim ve motivasyon alır." (Han, 2018b, s. 17-18) Han'ın iddiaları Bauman'ın (2005) ve Sennett'in (2002) kendi kendisinin projesine dönüşmüş çünkü bireyselleşmiş insan kurgusuyla örtüşmektedir. "Performans/başarı öznesinin karşısında onu çalışmaya zorlayan ve sömüren bir tahakküm verici mercii yoktur. O kendisinin efendisi ve girişimcisidir. Ama tahakküm merciinin yok oluşu gerçek bir özgürlüğe ve zorlamadan kurtuluşa yol açmaz, çünkü performans öznesi kendini sömürür". (Han 2017, 70)

Görsel kültür ürünleri ilk topluluklardan bu yana temsil, diğer bir deyişle gerçeği ikame niyeti taşırlar. Bu nedenle inançtan, gelenekten ve kültlerden bağımsız düşünülemezler. Pagan kültürlerde doğanın bir parçası ya da üretilmiş bir temsil ya da insanın ta kendisi tanrısal olarak kabul edilegelmiştir. Tanrının temsili olan tanrısalın ikame işlevi tek tanrılı dinlerde de devam eder. İkame meselesi Hıristiyan teolojisinde büyük tartışmalara ve yasaklamaya yol açmıştır.

[2] Beatriz Colomina ve Mark Wigley'in küratörlüğünü üstlendiği III. İstanbul Tasarım Bienali (2016) tam da bu meseleyi tartışmıştır. "BİZ İNSAN MIYIZ? : Türümüzün Tasarımı : 2 saniye, 2 gün, 2 yıl, 200 yıl, 200.000 yıl" temasının ele alındığı Bienalde belli bir bakışla tasarıma neredeyse tanrısal bir faaliyet alanı açılmıştır.
Küratörler temayla ilgili şunları söylemiştir: "Tasarım hep insanın hizmetindeymiş gibi görünse de, asıl iddiası insanı yeniden tasarlamak. Dolayısıyla tasarımın tarihi bir yandan da "insan" anlayışının zamanla evirilmesinin tarihi. Tasarıma dair konuşmak, türümüzün durumu hakkında konuşmak demek. İnsanlar ürettikleri tasarımların etkisiyle köklü değişimler geçirirken tasarım dünyası da bir yandan genişliyor. Her şeyin tasarlandığı bir devirde yaşıyoruz: büyük bir özenle şekillendirdiğimiz kişisel görünümümüz ve dijital kimliğimiz, bizi çevreleyen kişisel cihazlar, yeni maddeler, arayüzler, ağlar, sistemler, altyapılar, veriler, kimyasallar, organizmalar ve genetik kodların hepsi tasarlanıyor. Her gün uzayın derinliklerinden kendi bedenimiz ve beynimizin derinliklerine uzanan binlerce tasarım katmanını tecrübe ediyoruz. Tam anlamıyla tasarımın içinde yaşıyoruz; kendi vücudundan çıkan salgılarla ördüğü ağın içinde yaşayan bir örümcek gibi. Ama örümcekten farklı olarak biz, birbiriyle örtüşen ve etkileşen sayısız ağ örmüşüz. Hatta gezegenimiz bile jeolojik bir katman hâline gelmiş tasarımla tamamen örtülmüş vaziyette. Tasarım dünyasının artık bir dışı yok. Tasarım, dünya hâline geldi.

Bizi insan yapan şey tasarım. İlk aletlerden, katlanarak genişleyen insan kabiliyetine, sosyal yaşamın temelinde tasarım var. Öte yandan tasarım, eşitsizlikler ve yepyeni görmezden gelme biçimleri de oluşturuyor. Bir yandan dünyada hiç olmadığı kadar insan savaş, kanunsuzluk, yokluk ve iklim şartları nedeniyle zorunlu olarak yerinden olurken, diğer yandan insanın genetik yapısı ve iklimin kendisi aktif olarak yeniden tasarlanıyor. Artık 'iyi tasarım' olgusuna sığınamayız. Tasarımın baştan tasarlanması gerekiyor." http://tasarimbienali.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/1229

İslamiyet'in temsilden uzak duran tutumundan etkilenen Doğu Roma, ikonoklazm döneminde bu ikame durumunu kısa süre de olsa reddetmiştir. Rönesans'la başlayan sekülerleşme süreci görsel kültürü de etkilemiş, özellikle resim sanatına kutsal olmayanın ya da diğer bir deyişle "kutsallıktan pay alacak kadar serveti olanın" girişi süreçte büyük bir kırılmaya yol açmıştır.

XIX. Yüzyılın buluşlarından olan fotoğraf görsel kültüre dair tüm algıyı dönüştürmüş, tekniğin olanaklarıyla sanat eserini dahi yeniden üretmiştir. Walter Benjamin bu süreci incelerken iki değerden söz eder: Kült değer ve sergileme değeri. Kült değer, geçmişteki inanca, ataya bağlı, örtük olanın saklı tutulmasıdır. Sergileme değerine ise dolaşım hâkimdir. Görsel artık dolaşıma girer ve pazarda bir pay tutar. (2001) Aslında iki değer arasındaki ilişki Babil Kulesi'nin tersyüz edilmiş hâli ile anlamak mümkündür. İnsanın tanrısallaşması / miracı beklenir, gerçek ya da sembolik kuleler inşa edilirken, Tanrı yeryüzüne indirilmiş ve insanlaştırılmıştır: Hz. İsa. insanlaşmanın devamı ise nesneleşmek hatta bir adım ötede tekrar temsile dönüşmektir. Günümüz tüketim toplumunun kod sisteminin aslında doğadan kültüre geçiş yapmış ve güçlenerek devam eden bu pagan kültürde olduğu söylenebilir.

Bu süreç ekonomi temelli açıklanmak istendiğinde başvurulacak en temel kavram "sermayenin devir zamanı"dır. Bu da üretim, dolaşım ve tüketim süreçleriyle tanımlana bilir olan devir zamanını her öncekinden daha hızlandırmaktır. Kârın koşulu hızdır. (Marx, 1976)) Görsel iletişimin ilişkisel niteliği de tam burada yatmaktadır. Her şeyin ikamesine dönüşen ve ona sergileme değeri kazandırarak, dolaşıma sokan görsel kültür, sermayenin ihtiyacı olan algının hızlıca yönetilmesi ve iletişimin ivedilikle kurulmasını sağlamaktadır. Geleneğin belirleyici rolünü devralan tüketim alışkanlıklarıyla görsel kültür sermayenin taşıyıcısı konumundadır. Ayrıca bu ekranlar görselin üretim, dolaşım ve tüketim mekanları olmaya devam etmekte hatta akışları artık kullanıcıları tarafından belirlenmektedir. Böylece sermaye ve tüketicisi kişileştirilmiş ekranlarında bir araya gelebilmektedirler.

Temsillerin evi olan ekranlar pürüzsüzdür. Sürtünmeyi ve mesafeyi yani dolaşımın önündeki engelleri ortadan kaldıran zeminlerdir. Üstlerinde, görülebilen her şey akışkanlıkla sergilenebilir nitelik kazanır. Diğer yandan metanın kendisi de görseline eşlik edebilecek denli hızlı lojistik imkânlarına sahip olmalıdır. Böylelikle dolaşımı tanımlayan iki ayak olan iletişim ve lojistikte sürtünme ortadan kalkar ve pürüssüzlük bir ilke olarak karşımıza çıkar. Bauman'ın akışkanlıkla anlatmaya çalıştığı modern dünyayı, Han bu nedenle pürüssüzlük ile tanımlar. Bunun için Jeff Koons'un heykellerini, iPhone'u ve Brezilya ağdasını örnek verir. (2018b) Görsel, pürüzsüz bir teknik ve içeriktir. Bu nedenle çağın ruhuna uygun olarak hem bir iletişim hem de lojistik imkânı sunar. İşte görsel iletişim bu süreci anlamak ve açıklamak ile yükümlü iken, görsel iletişim tasarımı **ne için** üretmelidir? Asli amacı mal ve hizmetlerin dolaşımı için bu süreci kurgulamak ve gerçekleştirmek midir? Ne için tasarım?

Akademik Bölüm Olarak Görsel İletişim Tasarımı

Bu bölümde tartışılması planlanan soru **"Nasıl"**dır. Görsel iletişim tasarımının öğrenim sürecini tartışmak ve modern müteşebbis bireyin mesleki kimliğine nasıl "yatırım" yaptığını anlamak üzere İstanbul özelinde kısa bir karşılaştırma tasarlanmıştır.

Türkiye'de doksanlı yılların ikinci yarısında vakıf üniversitelerinin iletişim fakülteleri bünyesinde açılan görsel iletişim tasarımı bölümleri önceleri her ne kadar, bu fakültenin bir bölümü olarak kabul edilseler de daha sonra güzel sanatlar fakültelerinde, en sonunda da güzel sanatların yerini alan sanat ve tasarım fakültelerinin bir bölümü olarak da öğrenim vermeye devam etmektedir. Kat edilen bu yirmi yılda görsel iletişim tasarımı bölümleri uygulamalı olmalarına rağmen sektörel karşılıklarını ve yeterliliklerini tam manasıyla gerçekleştirmemiş olduğu aşikâr biçimde görülmektedir. Örneğin görsel iletişim tasarımcısı olmak henüz bir mesleğin adı değildir. Dolayısıyla geleneksel bölümlerle karşılaştırıldığında henüz tanımlı bir alan açılamamış olduğu söylenebilir.

Bildirinin bu bölümü, görsel iletişim tasarımının akademik bir bölüm olarak ait oldukları farklı fakültelerdeki konumlanışlarını ve bu konumlanışın niteliğini tartışmaktır. Bunun için üç üniversiteden seçilen üç bölüm öğretim planlarıyla yorumlanmaya çalışılacaktır.

Bildiride karşılaştırılmak üzere bir iletişim fakültesi, bir sanat ve tasarım fakültesi, bir de sanat ve sosyal bilimleri kaynaştıran modüler öğrenim veren bir üniversite seçilmiştir. Bunlar sırasıyla Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Tasarımı Bölümü, Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümüdür.

Karşılaştırmadaki amaç, Görsel İletişim Tasarımı ve İletişim Tasarımı Bölümleri arasındaki benzerliklerden çok, farkları belirmektedir. Benzerliği Ertürk (2014) "grafik tasarımı"→ "görsel iletişim tasarımı" → "iletişim tasarımı" biçimindeki gelişimle açıklar. Grafik tasarımının iki boyutlu dünyası XXI. yüzyılın teknolojik gelişimine ve siyasal taleplerine karşılık veremez hâle geldiği için görsel iletişim tasarımı ortaya çıkmıştır. Ancak zamanla "görsel" de iletişimin hareket kabiliyetini kısıtladığı için (tat, doku, ısı, ses vb. uyaranlar bakımından) kimilerince kaldırılması gerekliliği iddia edilmiştir: "2004 yılında yayımladığı *Communication Design: Principles, Methods, and Practice (İletişim Tasarımı: İlkeler, Yöntem ve Uygulama)* adlı kitabında, grafik tasarımı kavramını dar kapsamlı bulan Frascara, bunun yerine *görsel iletişim tasarımı* kavramının kullanılmasını önermiştir. Grafik tasarımı kavramının daha çok kabul görmesine rağmen, görsel iletişim tasarımı kavramının yöntem olarak tasarım, konu olarak iletişim, vizyon olarak görselliği içerdiğinden daha tanımlayıcı ve doğru bir anlatımdır. Icograda ise, 2007 yılında Küba'da düzenlediği genel kurulda aldığı bir karar ile grafik tasarımın dönüşen içeriğine ilişkin kullanılması gereken en uygun terimin iletişim tasarımı olduğunu belirtmiş; iletişim tasarımını, sadece görsel üretimiyle ilgili olmayan, iletişim problemlerinin görsel çözümlerin sunum yöntemlerini, organizasyonunu ve analizini içeren entelektüel, teknik ve yaratıcı bir aktivite olarak tanımlamıştır ("Defining The Profession", 2007)". (Ertürk 2014) Bölümün adına dair bu dönüşüm aslında alandaki hareketliliğin ve yeniliğin de göstergesidir. Babil metaforunda olduğu gibi, sürekliliğini inşa edilirken aynı zamanda yıkılmasıyla sağlayan bu alanın önemli bir özelliği yeni ve eski arasındaki gerilimdir. Bu gerilimi hem içerik hem de biçimsel bakımdan belirleyen, teknolojik gelişmelerdir. Görüntü teknolojilerinin gelişimi ve bu teknolojilerin ihtiyaç duyduğu iletişim süreçleri görselin tasarımını ve zeminini de belirlemektedir. Ancak disiplinin ya da bölümün tek belirleyeni teknoloji değildir. Meselenin temelinde belli bir bakış açısı yatmaktadır ki bu bakışı belirleyen, çalışma boyunca sorulan sorulardır.

Bildirinin bu bölümünde Görsel iletişim Tasarımına dair sorulmuş "nasıl" sorusunu cevaplamak üzere seçilmiş olan üç üniversiteden ilki olan Yeditepe Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü (YÜGİT) Başkanı, bölümü web sayfasında şöyle tanımlamaktadır: "…iletişim kurmak için tasarım ve teknolojiyi birleştirme sürecidir; yaratıcı ve kavramsal düşünceyi görsel bir dil çerçevesinde hedef kitleye ve kullanıcıya aktarmayı içerir". Bölümün iletişim bilimleri sınırları içinde değerlendirilebileceği, sektörel ilişkilerinin çift yönlü olduğu ve farklı alanların bir araya geldiği daha tanımın genelinden çekilebilecek, önce çıkan özelliklerdir. Diğer yandan alanın sınırlarının belirsizliği tanımın da çapını geniş tutmak gerekliliğini hissettirmiş, bu da tanımın yani bölümün sınırlarını belli bir alanda tutmayı zorlamıştır.

Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Tasarımı (Multimedya) (KÜİT) Bölümü de modüler olarak tanımladıkları programlarının üç alanda öğrenim verdiklerini belirtmektedir: Sinema, Fotoğraf ve Video, Grafik Tasarımı. Bu bilgiden hareketle söylenebilir ki İletişim Tasarımı Bölümü özgün bir bölüm olmaktan çok, üç farklı bölümün kolajı izlenimi vermekte, bu alanlarda öğrenim görmek isteyen öğrencileri bir araya getirmektedir. YÜGİT'teki konumlandırma bölümün kuramsal ve uygulamaya dair ayakları üzerine yapılırken, KÜİT bölümü evvelce kendi başlarına birer bölüm niteliği taşıyan alanları bir araya getiren, modüler bir yapı ile tanımlamaktadır.

Sabancı Üniversitesi Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümü (SÜGSGİT) Üniversitenin genel olarak modüler yapılanış biçimine paralel olarak, sanat ve tasarımı yan yana getiren bir yapıya sahiptir ve hangi kanaldan ilerleyeceği öğrencinin tercihi ile belirlenir. Web sayfasında bölüm kendisini şöyle tanımlamaktadır: "Kuvvetli temellerinden birinin de görsellik olduğu anlaşılan medya temelli iletişim aygıtlarının çoğalmasıyla birlikte, görsellik geçtiğimiz yüzyıl boyunca, son yirmi otuz yılda daha da hızlanarak yaşantımızın her yönüne yayıldı. Bu nedenle, VACD programının misyonu öğrencilere görsellik, **görsel sanatlar** ve **görsel iletişim tasarımı** alanlarındaki uygulamalara dair derinlemesine bir anlayış kazandırmaktır. **Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı** okuyan öğrenciler aşağıdaki mesleklerde çalışabilirler."

- Grafik Tasarım
- Reklamcılık
- Sanatçı (resim, heykel, plastik sanatlar...)
- Metin Yazarı
- Fotoğrafçı
- Görsel Sunum Uzmanı
- Medya İlişkileri
- Tasarım (multimedya, grafik, ses...)

Son üç cümlenin fiil çekimlerinin karşılaştırmasından da anlaşılacağı üzere, durum önce tespit edilmiş, niyet belirtilmiş ve sonuç ifade edilmiştir. Burada sözü edilen mesleklerin çoğu

kendileriyle aynı adlı bölümlerde öğrenim görerek sahip olunacak mesleklerdir. Dolayısıyla aslında, tersine bir bakışla, görsel iletişim tasarımını tali bir konuma yerleştirmektedir. Diğer yandan bu bölümün oldukça yoğun biçimde tercih ediliyor olması modern sistemin geldiğimiz aşamasında insanları birden fazla meslek ve profesyonellik alanına sahip olma zorunluğu ile yani kimliğin de yaşam süresince bitimsiz bir projeye dönüşmüş oluşuyla anlaşılabilir. Bugün eskisi gibi, kişinin girdiği işten emekli olması pek de tercih edilen bir durum değildir çünkü bu, kişinin piyasadaki değiş tokuş değerinin düşüklüğüne delalettir.

Bölümlerin ders planlarına gelince, bu planları karşılaştırmak, aslında kendi kendilerini tanımlama biçimlerinin sahiciliğine de işaret etmektedir. YÜGİT Bölümü öğretim planı ilk yılında ağırlıkla tasarım, iletişim ve görsel kültür üzerine çeşitli kuramsal dersler verilirken, ikinci sınıfta tasarım dersleri yoğunluk kazanmaktadır. Üçüncü ve dördüncü yıllarda ise dersler alanın ihtiyaçlarına göre daha da fazla çeşitlenmekte, yayıncılıktan, semiyolojiye, videodan oyun tasarımına kadar genişlemektedir. KÜİT'te ise dersler genellikle yıllık olarak planlanmıştır. Bu nedenle devamlı olarak adlandırılan I-II vd. biçiminde öncekini takip eden derslerle planlanmıştır. Plana genel olarak bakıldığında dikkat çeken ilk özellik de bölümün sanat ve tasarım fakültesinde bulunmasına rağmen görece fazla kuramsal ders içermesidir. Ayrıca atölye sisteminin hâkim olduğu bir planlama yapıldığı için eski olarak adlandırılabilecek Güzel Sanatlar Fakültesi zihniyetiyle bağını sürdürmekte olduğu söylenebilir. SÜGSGİT'te ise modüler öğrenim tüm üniversitenin sistemini belirlediği için, diğerlerinden oldukça farklı bir konumlanış söz konusudur. Her öğrenci kendi bölümünü adeta kendisi kurgulamaktadır. Bunu Han'ın sözünü ettiği performans ya da Bauman'ın kimlik ödevinin egemen olduğu yaşam tarzıyla örtüşen bir öğrenim süreci olarak görmek mümkündür. Zorunlu dersler Görsel Dil ve Çizim Dili, Tipografi Tasarımı ve Proje Atölyeleri I-IV iken, bu dersler sanat/tasarım tarihi seçmeli dersleri ve yeteneğe dayalı seçmeli derslerle desteklenmektedir. Bu derslerde daha inceltilmiş sanat tarihi dersleri (Bauhaus, Carravagio, 1960 Sonrası Türk Sanatı vd.) dışında, diğer üniversitelerdeki bölümlerden ayrışabilecek denli farklı bir alan ve bölüm dersi dikkat çekmemektedir.

Bu kısa analizden hareketle farklı fakülteler altında aynı bölümün farklı öğrenim süreçlerine sahip olduğu kolaylıkla iddia edilebilir. Bu nedenle bölümden çok ait oldukları fakültenin örenim sürecini belirlediği de söylenebilir. İlgili bölümün en göze çarpan ortak özelliği, kuramsal derslerin öğrenim sürecinin başında öğrenciye verilmesidir. Uygulamalı derslerin sayısal üstünlüğüne rağmen düşünmeyi belirleyen ve besleyen bu dersler uygulamadan önce gelmektedir. Bu ortak tutuma paralel hatta güçlendirir biçimde Bruinsma'dan referansla Ertürk, görsel iletişim tasarımcısının rolünün görselleştirmekten çok kavramsallaştırmaya doğru evrildiğini iddia etmektedir. Özellikle yeni iletişim ortamlarında içerik üretmek için kuramsal bilginin gerekliliğine, bu nedenle de dört yıllık öğrenim sürecinin yetersiz olduğuna işaret etmektedir. Bu nedenle görsel iletişim tasarımının da uzmanlık alanlarına ayrışması gerekliliğine vurgu yapmaktadır. (2014)

Sonuç

Endüstriyel bir alan, akademik bir bölüm ve bir disiplin olarak görsel iletişim ve tasarımı bu bildiride kısaca tartışılmış, bağlam "nedir", "ne için", "nasıl" sorularıyla kurulmuştur. Bu sonuç bölümünde ise görsel iletişim tasarımın izdüşümü kısaca belirlenmeye çalışılacaktır. Bu nedenle bu bölümü tartışmaya imkân veren soru "nerede"dir.

Bildirinin daha en başında tartışmayı bir yanıyla sınırlı, diğer yanıyla da yeni kılacak iki mesele açıkça beyan edilmiştir. İlki bu konunun seçilme nedeni tartışmayı sürdüren yazarın kendisini mesleki ve akademik bakımdan konumlandırma arayışıdır. Yani meselenin bakış noktası, yazarının durduğu yerdir. İkincisi ise sadece bir bildirinin bu konuyu kapsamlı biçimde tartışmaya yeterli alanı sunamayacağıdır. Bu nedenle bildiri, daha sonraki çalışmalara da kapı aralamaya niyet etmiş, giriş niteliğinde bir çalışma olarak kabul edilmelidir.

Endüstri ile ilişkisi bakımından görsel iletişim tasarımı henüz mesleki yeterliliğini yaygın biçimde piyasaya kabul ettirememiş, kendi farkını ortaya koyacak bir alan yaratamamış gibi görünmektedir. Bunu SÜGSGİT'ten mezun kişinin hangi mesleklerde çalışabileceği sıralamasından dahi anlayabilmek mümkündür. Ayrıca örnek vermek gerekirse, her ne kadar üniversitelerin Bologna sürecine entgrasyonu çerçevesinde tanımlanmış olsa da sektörel yaşamda bir meslek grubu olarak "görsel iletişim tasarımcı"larından söz edebilmek henüz mümkün değildir.

Genel olarak tüm görsel iletişim tasarımı bölümlerinin tanıtım vb. yazılarına bakıldığında henüz disipline ait özgün bir dilin yaratılamamış olduğu, görece geleneksel disiplinlerle karşılaştırıldığında açıkça görülebilir. Bu nokta tartışmanın daha da genişletilmesi gereken yerdir. Disiplinlerarası söylem kendisini modern bilim tasnifinin eleştirisi üzerine şekillendirirken iddiaları gerçekleştiğinde nasıl bir sorumluluk alınacağı ve aslında Bauman'ın deyişiyle "failin kim olduğu" tartışmasından uzak durmuştur (2000). Bu durum disiplinleri açar, terminolojik geçiş geçişliliği arttırır, alanların sınırlarını zorlarken; diğer yandan dev bir belirsizlik ortamı da yaratmıştır. Disiplin anlamında ortaya çıkan bu belirsizlik, melez akademik bölümlere, bu bölümler de daha esnek endüstriyel alanlara imkân sağlamıştır. XX. Yüzyılın "sosyal bilimleri açmak" üzerine inşa edilen eleştirel ama egemene dönüşmüş dilinin yirmi yıl sonra nerede olduğu ve neye hizmet ettiği elzem bir tartışma konusudur.

Günümüzün zihin dünyasında tasarımın durduğu yer antropolojik olarak kabul edilmektedir. Bu savı en güçlü biçimde 3. İstanbul Tasarın Bienali'nde tartışılmıştır. Başlığı "BİZ İNSAN MIYIZ?: Türümüzün Tasarımı: 2 saniye, 2 gün, 2 yıl, 200 yıl, 200.000 yıl" olan Bienalin küratörleri, tasarımı bir arkeolojik mesele olarak ele alışlarını destekleyecek biçimde ilk açıklamalarını İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesinde geçekleştirmişlerdir. Sekiz önerme ile yaklaşımlarını paylaşan küratörlerin iki son iki önermesi iyi tasarımın anestezik olması ve diğeri ise anestezisiz tasarımın insanlığa dair önemli sorular sorduğudur.

Kuşkusuz tasarıma bu bienal de dahil olmak üzere bugün yüklenen anlam ve rolün nedeni onun içkin bir özelliği olarak tanrısallığı değil, sermayeyi devrettirecek dolaşım koşullarının sağlanma gerekliliğidir. İnsanın bugün kendi türünün devamlılığını da diğerleriyle birlikte tehlikeye attığı düşünülürse sermayesi ilk sırada olmak üzere, insan için sürdürülebilirlik en önemli sorundur. Bu

sorunun çözümü için yüksek teknoloji ve onunla uyumlu küresel koşullara ihtiyaç vardır. Tasarım bu koşulların sağlanması dolayısıyla sistemin sürdürülebilmesi için gereklidir.

İşte tam bu noktada her tasarım türü bir etik problem ağıdır çünkü "iyi tasarımın anestezik oluşu" düşünmenin kadim istasyonları olan "iyi" ve "doğru" arasındaki gerilime işaret etmektedir. Bu genel çerçeveden bakılacak olunursa, tasarım üzerine yürütülen araştırmaların ve öğrenimin önemi bir kez daha su yüzüne çıkmaktadır. Dolayısıyla bu alanda disiplinlerüstü ama sınırları belirsizlikten uzak çalışmalar yapmaya devam etmek, kuram ve uygulama birliğini sağlamak gerekmektedir. Sonuç olarak söylenebilir ki görsel iletişim ve tasarımı ile temasta olan kuram ya da uygulamacıların temelde tartışması gereken mesele **bu alanın, bölümün ve disiplinin nerede durduğu ve neye hizmet ettiği**dir. Ancak böylelikle sonraki tartışmalar belli bir zemin üzerinde gerçekleştirilebilir.

Kaynakça

Aristoteles (2011). Poetika Şiir Sanatı Üzerine (Furkan Akderin, çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Bauman, Z. (2017). Akışkan Modernite (Sinan Okan Çavuş, çev.). İstanbul: Can Yayınları.

_____. (2006). Küreselleşme (Abdullah Yılmaz, çev.).İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

_____. (2005). Bireyselleşmiş Toplum (Yavuz Alogan, çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

_____. (2000). Siyaset Arayışı (Tuncay Birkan, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2001). Pasajlar. (Ahmet Cemal, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Byung – Chul Han (2018a). Güzeli Kurtarmak (Kadir Filiz, çev.). İstanbul: İnsan Sanat Yayınları.

_____. (2018b), Yorgunluk Toplumu (Samet Yalçın, çev.). İstanbul: Açılım Kitap.

_____. (2017). Şeffaflık Toplumu (Haluk Barışcan, çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Giddens, A. (1998). Modernliğin Sonuçları (Ersin Kuşdil çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gulbenkian Komisyonu (2002). Sosyal Bilimleri Açın (Şirin Tekeli, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Marx, K. (1976). Kapital, Ekonomi Politiğin Eleştirisi (Cilt II), (Alaattin Bilgi çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Murat Ertürk (2014), "Grafik Sanatlardan Görsel İletişim Tasarımına, Görsel İletişim Tasarımı Bölümlerinin Durumu" Basım Dünyası Dergisi, Sayı 83, ss. 48-50 ve sayı 84. https://medium.com/@muraterturk/grafik-sanatlardan-i%CC%87leti%C5%9Fim-tasar%C4%B1m%C4%B1na-b046da8fa4a adresinden erişildi (ET 23.03.2019).

Sennett, R. (2002). Karakter Aşınması. (Barış Yıldırım, çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Wallerstein (2005). Yeni Bir Sosyal Bilim İçin (E. Abadoğlu, çev.). İstanbul: Aram Yayınları.

III. İstanbul Tasarım Bienali (2016)

http://bizinsanmiyiz.iksv.org/

http://tasarimbienali.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/1229 adreslerinden erişildi (ET 03.01.2019)

Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü:

http://iletisimfakultesi.yeditepe.edu.tr/tr/gorsel-iletisim-tasarimi-bolumu adresinden erişildi. (ET 05.01.2019)

Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Tasarımı Bölümü:

https://legacy.iku.edu.tr/TR/ects_bolum.php?m=1&f=5&p=18&r=0&ects=main adresinden erişildi. (ET 05.01.2019)

Sabancı Üniversitesi Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümü:

https://www.sabanciuniv.edu/tr/gorsel-sanatlar-ve-gorsel-iletisim-tasarimi-lisans adresinden erişildi. (ET 05.01.2019)

SANATSAL ÜRETİM BAĞLAMINDA ORTAKLIK KAVRAMI

Doç. Şive Neşe Baydar

Sakarya Üniversitesi

Arş. Gör. Kevser Akçıl

Sakarya Üniversitesi

Öz

Sanatsal üretimde öznelliğin vurgulandığı yaklaşım yerine Postmodernizmin sanatçı kimliğini dönüştüren yapısı, ortak çalışan sanatçılar ve tavırlarının nasıl bir etkileşim alanı yarattığı ve ortak üretim alanının sanatı bireysel olmaktan çok kolektif bir alana çekerken sanatçıların üretimlerinin nasıl dönüştüğü sorunsalı aynı zamanda sanatsal üretim sürecini de belirleyici niteliktedir. Sanatçıların üretim alanında bir arada bulundukları avangard oluşumlar ve manifesto hareketleri işbirlikçi öznelliğin ortaya çıkmasında zemin oluşturmuştur. Ortak üretim yapan sanatçılar ikili ya da grup olarak temelde zihinsel ve bedensel karşılaşma alanı yaratmaktadır. Bu durum, sanatçı ve ürettiği çalışma arasında kurulan etkileşimden farklılık göstermektedir. Sanatçı ve nesnesi arasında kurulan bire bir diyalog, sanat nesnesi ve sanatçılar arasındaki diyaloğa ve çoklu sanatsal üretim sürecine dönüşür. Kolektif üretimlerde sanatçının öznelliğinin yitimi ve yeni öznellik biçiminin oluşmasının sanatsal üretimdeki etkileri ikili ortaklık, grup ortaklıkları ve Türkiye'deki ortak üretim açısından ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, ortaklık, işbirliği, kolektif, öznelerarasılık

Giriş

İngilizce Collaborate fiili, geç latin kelimeleri olan çaışmaya ve ortaklığa işaret eden Com ve Laborare kelimelerinden gelir. Oxford İngilizce sözlüğü ilk tanımında, "işbirliği yapmak için diğeriyle veya diğerleriyle ortak çalışma eylemi" olarak tanımlar (E.T: 01.03.19). Esasında ortaklık fikri, üretim ve paylaşım açısından temelde toplumsal bir olgudur. Steiner, birlikte geleceğin dahi yaratılabileceğini ifade ederek "Creative Collaboration (Yaratıcı İşbirliği)" isimli kitabında yirmi birinci yüzyılın kavramlarından olan ortak bilinç fikrine dair bir öngörüde bulunmuştur (2000:204). Bireyselliğin öne sürüldüğü yirminci yüzyılda ise "işbirliği" kelimesi, genellikle savaş döneminde düşman ile işbirliği yapanlarla ilgili olarak küçümseyici bir anlamda kullanılmıştır. Bu nedenle 1950'lerin kütüphane kataloglarında terim olarak dahi geçmeyen "işbirliği" kavramı, özellikle 1960'lardan itibaren karşılıklı etkileşimde bulunan, bir faaliyet gerçekleştirmek üzere bir araya gelmiş insanlar için kullanılmaktadır. Çoğunlukla iş alanlarında daha eşitlikçi ve adaletli bir ortam sağlayarak üretimi ve inovasyonu arttırmak amacıyla ortaya

atılmış olsa da, sözlük anlamı her alana dair bireysel bağlamda etkileşimi, karşılıklı görüş, ortak düşünme, bir arada çalışma fikirlerini ifade edecek şekilde genişlemiştir. (Houston, 1979:331)

Avrupa'da soğuk savaşın etkileriyle birlikte Batı düşünce sistemindeki, kendini merkeze koyan ve bireyselliği savunan ideal düşüncenin yerine ortak akıl, küreselleşme, uluslararasılık kavramlarıyla birlikte ortak hareket etme olgusu yerleşmeye başlamıştır. Modern özne, bireyselliğin karşısında işbirlikçi yaklaşımdaki özneler arası bir kimlikle çoğulcu bir özneye dönüşmüştür.

Özneyi harekete geçiren modern düşünce yapısı yerleştikçe bireyselliği ile var olan sanatçı, özellikle sürrealizm, dada hareketi ve devamında kavramsal olanın önem kazanmasıyla birlikte kendi dünyasının dışına çıkmış, ortak harekete dayanan alternatif üretim biçimlerine dahil olmuştur. Böylece hem sanatçı kimliği kolektif bir kimliğe dönüşmüş, hem de sanat üretme biçimi paylaşımcı, katılımcı bir yaklaşımla çoğulcu bir nitelik kazanmıştır. Aynı zamanda sanat yapıtının yerine, sürecin, dolayısıyla ortaklığın sanatın kendisine dönüşmesi söz konusudur.

1917 Rus ve 1918 Alman devrimlerinin yarattığı kültürel dalga ve Avrupa'daki tarihsel avangard, 1968'deki neo avangard hareketler ve 1989'da komünizmin çöküşü, direniş amacıyla bireyleri ortak harekete ve katılıma yönlendiren önemli dönemlerdir. Kapitalizmin hayatı sınırlamasına karşı oluşan ve üretilen siyasal hareketler, sanatı sokağa taşıyarak hayata yaklaştırmıştır. Böylece, kapitalizmi eleştiren teoriler, sokak hareketlerinin katkısı ile gündelik hayata nüfuz edecek pratik bir nitelik kazanmıştır. Siyasal temelli estetik deneyime dönüşen işbirlikçi müdahaleler, çatışmaların ve paylaşımların ardında yatan riskler dünyasında anlamlı girişimlerdir. Nitekim işbirliğinde amaç, sınırları çizilmiş bir ütopya yaratmaktan ziyade alternatif, mikro dünyaların nasıl ve hangi koşullarda oluşturulabileceğini gösterebilmektir. Bu çalışma aracılığıyla, sanatın hayata yaklaştığı yerde söz konusu koşullarda bugün ortaklığın nasıl kurulduğu, sanat pratiğini nasıl etkilediği, Türkiye'deki yansımalarını incelemektir.

Ayrıca bu çalışmada, 1960 sonrası Avrupa sanatında ilk ortaklık kuran kolektif sanatçılara ve işbirliğine dayalı sanat üzerine yazılmış teorilere değinilecektir, ancak 68 sonrası ve 90'lar boyunca sanatın toplumsal olana yaklaştığı, sosyal ve katılımcı projeleri incelemekten; kolektif buluşmaları *İlişkisel Estetik* olarak nitelendiren Nicholas Bourrioud'u veya Bourrioud'un kuramını eleştiren Claire Bishop, Julia Svetlichnaja, Stewart Martin, Anna Dezeuze, Grant Kester veya Maria Lind'in karşıt yorumlarını karşılaştırmaktan veya tekrar yorumlamaktan ziyade daha çok ikili ve grup olarak çalışan sanatçılarda sanat üretimi, sanatçının dönüşümü ve ortaklık süreci araştırılmıştır.

Avrupa'da uluslararası devrimci birliği *enternasyonal* ve beraberinde gelen kolektif avangard ruh, sanatsal açıdan ortaklıklara zemin oluşturmuştur. Siyasal avangard ve devrimci ideolojiler, yine ortaklaşa çalışarak kapitalist sermayenin ürünü haline dönüşen işçiler, özgürlük ve eşitlik adına manifestolar hazırlayarak ortak paylaşımlarda buluşmuşlardır. (2011:29) Marksist, siyasal, ütopyacı fikirlerle beslenen avangardın içerdiği, sanatın tözünü, nedenini, gereğini sorgulama yolundaki süreçler, birinci dünya savaşının yıkıcı gücünün ardından, sanatı "inkar etmeye" (Poggioli), "yok etmeye" (Lukács), sanata karşı bir "saldırı"ya (Hauser) dönüşmüştür. Gerek dada ve sürrealizm gibi 'tarihsel avangard'lar, gerekse sitüasyonizm, fluxus gibi İkinci Dünya

Savaş' sonrası avangardlar, sanata karşı ortak bir tavır sergileyerek, tekrar sanatsallaşmışlardır. Bürger, avangardı, anti-sanat kışkırtmalarını tanımlayarak kuramlaştırmıştır. (Bürger'den aktaran Artun, 2019)

Toplumdaki egemen hakikat anlatımlarını reddeden ve müdahale eden siyasal harekeler, *estetik deneyim*lere dönüşmüştür. Ranciere'e göre (2012: 26-30) estetik deneyim olarak kolektif pratikler, özgürleştirici, paylaşımı sağlayan, ortak bir temsil gücü olarak yeni duyumlar yaratan, ve yeni politik öznellikler oraya çıkarma potansiyeline sahiptir. İlişkisel sanatta, kararsız ve geçici bir durumun inşası, algının yer değiştirmesine ve yeniden belirlenmesini, izleyici statüsünden oyuncu statüsüne doğru bir geçiş sağlar. Dolayısıyla, oyun dürtüsüyle beslenen estetik deneyim ve sanatsal üretim, zihinsel ve duyusal yetiler arasında hiyerarşik olmayan özgür ve eşit "duyumsanabilir olanın paylaşıldığı" zaman ve mekanlarda yeniden biçimlenir. Friedrich Schiller (1990: 76), "insan ancak oyun oynadığı zaman tam anlamıyla insandır" deyimiyle sanatın özerkleşme potansiyellerine işaret eder. Zira oyun, kendinden başka amacı olmayan, özne ve nesne üzerinde egemenlik ilişkisi kurmayı hedeflemeyen bir etkinliktir.

Schiller'in, 1990 yılında Türkçesi yayınlanan *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar* adlı kitabında bahsettiği üzere modern özne, kendine yabancıdır ve parçalanmıştır. Parçalanmış özne, ancak estetik deneyimle, özgürlüğünü geri alabilir. Schiller, *güzellik* kavramının değerini incelediği kitabında, öznenin bölünmüşlüğünün ancak sanat aracılığıyla ortadan kalkabileceğini savunur (1990: 22-30). Nihayetinde sanat, özgürlüğün kapısını aralar. Kapitalist sistemde üretim amaçlı iş birliğinde bulunan özne, daha demokratik bir alanda iş birliğinde bulunan, Homo Faber'e ve Homo Ludens'e; oynayan bir özneye dönüşmüştür. Post fordist sistemde modern özne, maddi üretim bağlamında işbirliği üretim biçimini eleştirirken yerine sanatsal üretimin yaratıcı işbirliğinin içinde bulmuştur. Oyun teorisyeni Johan Huizinga'ya göre (2015:71), oyunun özündeki irrasyonellik ve amaçsızlığa rağmen oyun, doğası dil, hukuk, savaş, şiir, felsefe, sanat ve tarih gibi tüm kültürel olgularla ilişki içindedir. Dolayısıyla, biçimselliğin, daha çok işlevselliğe dönüştüğü bir estetik üretim biçimi söz konusudur.

Ranciere'in *Proleterlerin Gecesi* adlı kitabı estetik deneyim ve kolektif güce işaret etmektedir. 19. Yüzyıl Saint-Simon'cu entelektüellerle birlikte tavan arasında Atelier (Atölye) dergisini çıkaran işçilerden bahseder. İşçi-şair ve işçi filozof hareketi; gündüz fabrikada çalışan ve gece bir araya gelerek şiir yazıp, felsefe üreten bu işçiler politik özne ve siyasal estetik bağlamında ele alır. Kolektif ve yaratıcı bu örgütlenme, estetik anlamda bilen/cahil hiyerarşisini yıkan ve aynı zamanda "polis" düzenine bir başkaldırıdır. Dolayısıyla; rollerin, yerlerin ve zamanların duyulur düzeni, insanlara neler yapabilecekleri konusunda, sınırlarını sorgulatan, dışarıda bırakılmış olanın yeniden söz bulduğu radikal bir şimdinin üretilmesidir. (Rancière 2014: 16)

Devrim, ütopya ve özgürlük kavramlarıyla hareketlenen Sürrealist sanatçılar, oyunsu etkinliklerde bulunmuşlardır. *Exquisite Corpse* oyunuyla katılımcılar sırayla, her bir bireysel katkıyı gizlemek için katlanmış bir kağıdın üzerine bir figürün bölümlerini çizerek oynarlar. İlk oyuncu bir kafa çizer; ikincisi, kafanın nasıl göründüğünü bilmeden bir gövde ekleyerek devam eder. Böylece, garip *grotesk* bir yaratık oluşur. Sürrealistlerin bu oyununu, Fluxus ve Dadacı sanatçılar da aynı bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı arasındaki araştıran, kolektif bilinçten doğabilecek

olanağı yücelten eylemi kelimelerle de gerçekleştirmişlerdir. Broşür, dergi, albüm, ses kayıtları gibi ucuz medya ile sanat temelli oyuncul, politik eserler üreterek; her türlü iktidarın ve kapitalizmin hayatın her alanında belirdiği, yarattığı "gösteri toplumu" ve onun dayattığı imgelere; mevcut düzene karşı çıkıp günlük yaşamda değişimi ve devrimi sanat aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışmışlardır.

Raymond Williams'ın sözleriyle, "Sanat ile hayatı başarıyla kaynaştıran, fütürizm veya sürrealizm değil kapitalizm olmuştur. Dolayısıyla Guy Debord'un öncülüğünde, kendilerini Letrist Enternasyonel, Cobra, IAE (Uluslararası Deneysel Sanatçılar), IMIB (Hayali bir Bauhaus için Uluslararası Hareket) ve Sitüasyonist Enternasyonal olarak adlandırdıkları avangard gruplar kapitalizmin gerçekten ne olduğuna, nasıl işlediğine dair bir tanıma sahip olmak isteyen, kapitalizmin yerine anarşist sosyal demokrasinin başlayabileceği net bir düzene sahip olmayı amaçlamışlardır. Grup üyeleri olan anarşistler ve sanatçılar, beraber yapabilecekleri değişimleri görmek için bir araya gelerek kapitalist sisteme karşı eleştirel teori ve pratik tasarılar geliştirmişlerdir. Sitüasyonist Enternasyonal, durum yaratma pratiklerini *Derivé*, *Détournement, Psikocoğrafya* gibi oluşturdukları temel kavramlara dayandırmışlardır. Détournement, yön değiştirme olarak çevirilebileceği gibi, geçmişteki ve bugünkü sanat üretiminin, daha üstün bir ortam yaratmak üzere iç içe geçirilmesi, var olan bilgiden yararlanıp yeni bir durum yaratma yöntemidir. *Derivé* ve *Psikocoğrafya* ise semtleri bir araya getirip birlikte hareketi amaçlayan, mimari ütopyaları ve birleştirici şehircilik teorilerinin bir ön taslağıdır. (Boynik, 2003:53-68)

1968 öğrenci olayları, özneleri pasif tüketici konumundan çıkarıp, kendi kendini yöneten, kendi kültürünü ve politikasının aktif üreticilerine dönüştürmeyi amaçlayan hareketlere yön vermiştir. Şehir, tekrar oyunların merkezi haline gelmiştir. Kısa süreli olsa da, politik ayaklanmalar esnasında oluşan festival ortamı ve eğlence anları özneleri şehrin asıl sahipleri olarak periferilerden, şehrin merkezine taşımış ve şehri yeniden işgal etmişlerdir. Festivali, bir toplumsal rol olarak nitelendiren en büyük *grotesk ve karnavalesk* kutlama olarak tanımlayan Michel Bakhtin'e göre, işbirlikçi bir araya gelişlerde farkın reddedildiği, toplumsal rollerin, kökten bir sınıf yapısının ve tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasa(k)ların askıya alınmasını, eşitsizliklerin, sahte tavırların olmadığı, özgür, sahici etkileşimlerin yaşandığı, kahkaha, çılgınlık, oyun üreten, *taktiksel* radikal anlar ve yerler yaratılmıştır (Stojanovic, 2007:37).

1960 sonrası dönemde, Equipo Crónica, Gruppo Enne ya da Art & Language gibi politik alanda etkin sanat gruplarının yanı sıra Dijital Sanat, Net Sanatı, Mail Sanatı, Kavramsal Sanat alanlarında varlığını gösteren ve bugün de varlığını sürdüren sanat akımları, kimlik politikaları, küreselleşmenin sonuçları, iletişim devrimi ve iletişim estetiği, cinsiyet politikaları, çevre gibi insanlığı ulusal olduğu kadar küresel düzeyde de etkileyen konuları ele almış, sanatın siyasi ve devrimci potansiyelini işbirlikçi bir yaklaşımla işletmeyi sürdürmüştür. Resmi ve sivil tüm örgütlenme olanaklarını sonuna kadar kullanmakla kalmayıp, ortaklığın sınırlarını da genişleten sanatçılar hayatı dönüştürme potansiyeli taşıyan zeminler inşa etmiştir. 1980'li yıllarda iletişim alanında yaşanan devrimin de desteğiyle güçlenip yaygınlaşan özellikle 1990'larda çoğalan, sosyal projelerde kendini gösteren paylaşımcı ve bütünleşmeye yönelik hareketler, esasında halen ulusal ve uluslararası çağdaş sanat etkinliklerini besleyen bir olgudur.

Kamusal alanda ortaklık, sanatsal üretimin kendisi yararlılık fonksiyon vb. kapitalist üretim çarkının dışında işlerlik kazanmış ve sanat sosyal projeleri destekler hale gelmiştir. Nicholas Bourrioud, değerli olmayanın hakkını savunan, izleri takip eden, antropolog gibi çalışan ve insan davranışlarını, toplumsal ilişkileri önemseyen, daha iyi davranış kalıplarını arayan, araştıran çalışma biçimini *ilişkisel estetik* olarak teorize etmiştir. Sanatçılar, toplumsal ilişki biçimlerine estetik şekilde bakılabileceğini, hayatın, şehrin vs. önceden kurgulanmış, ideolojiyle koşullanmış olduğunu, kapitalizm tarafından dolayımlı olduğunu anlamak ve müdahale edip dönüştürme amacı taşır. Claire Bishop ise, örnekler üzerinden yeni ilişkiler arayan sosyal, katılımcı projelerin, gerçekliğe dokunmayan boyutunu, sanatsal ve estetik boyutunu tartışır 10. Ayrıca Bishop'a (2018:19-47), Groys'a ve Kestler'e göre, siyasetin estetize edilmesi ve seyirleştirilmesi, pratik amaçlarından uzaklaşıp estetik biçimin içinde kaybolma riskini taşır. Çünkü siyasal bir eylemde sanatın kullanılması o eylemi estetize eder ve eylemi seyirlik bir gösteriye çevirerek eylemin pratik etkisi kaybolur. (Groys, 2017:44) Kestler, *The One and The Many* isimli kitabında sosyal işbirlikçi projelerde sanatçı öznesinin kaybından ve asıl yaratıcının izleyiciye dönüşmesinden bahseder (2011:29) Nitekim, katılımcı sanat, geleneksel seyirci fikrini engeller ve izleyicisi olmayan, herkesin üretici olduğu yeni bir sanat anlayışı önerir. Fakat bir izleyicinin varlığını tümden silmek de imkânsızdır, çünkü dünya üzerindeki herkesin bütün projelere katılması mümkün değildir.

Sanatsal üretim açısından ortak üretim olgusuna tekrar dönecek olunursa, sanatçılar ikili ya da grup olarak temelde zihinsel ve bedensel karşılaşma alanı yaratırlar. Sanatçılar kendilerini ve üretebilecekleri potansiyelleri daha açık bir şekilde görebilmek amacıyla, toplu, kısa veya uzun vadeli, kolektif, kurumsal veya ailevi birliktelikler yaratarak entelektüel paylaşımlarıyla birlikte çalışma girişiminde bulunmuşlardır. Dolayısıyla sanatçı ve nesnesi arasında kurulan bire bir diyalog, hatta ortaklık, katılımcı, işbirlikçi sanatta yalnızca özneler arası ilişkilere dönüşmüştür. Üretim biçimi, Güneş Terkol'un da *Günümüz Sanatında Kolektif Üretim Biçimleri* isimli tezinde ele aldığı gibi, Barthes'ın *müellifin ölümü* olarak tanımladığı, Benjamin'in *biricikliğin* yitimi olarak bahsettiği neredeyse sanatçı öznesinin kaybolduğu, izleyici veya izleyicilerin üretici konumuna geçtiği, çoklu sanatsal üretim sürecine dönüşmüştür (2008:8). Charles Green, Elizabeth Grosz'dan alıntılayarak ortak çalışmalarda özne için, *ikinci bir benlik* ve *third hand* kavramından bahseder. Grosz, Lacan'ın hayalet uzuvu ile ilişkilendirerek, özneyi üçüncü bir beden, uzuv olarak tanımlar. Zira insan, bedenini hiçbir zaman tamamıyla göremez. Eller ve bacaklar görülebilir ama örneğin sırt görünemez. Ancak parçalar halinde görülebilir. Beden dışı, fiziğin senkronik görünümü trans halindeki bedenin tümünü görebilmesi gibi, sanatsal işbirlikleri de, görünmeyen bedensel uzuvlar sayesinde bütünün somut görünümüne ulaşılamasa da egonun kaybolduğu, başka bir sentez özne yaratılabileceğini belirtir. (Green, 2001: 186,187, 2008: 95) Dolayısıyla işbirliğinin kendisi, bir *üçüncü el* kadar, *ikinci bir benlikte*, ayrı ve farklı bir varlık olarak var olur.

Sanat yapıtı veya insani ilişkilerin kendisi, kolektif üretimin bir parçası olarak görülmektedir. Sanat nesnesi üzerinden düşünüldüğünde ise yapıtın tek oluşu öznelliklerin artık konuşulmadığı, ortak üretim sürecinin ve sonucunun, kolektif değerin önem kazandığı görülmektedir. Kolektif, katılımcı, işbirlikçi sanatsal üretimlerde Green'in üçüncü el, Grosz'un ikinci benlik olarak

bahsettiği yeni öznellik biçimini Alman düşünür Fiche (2006:363), eylem üzerinden inceleyerek *öznelerarasılık* kavramı ile ilişkilendirmiştir. Öznenin, diğer öznelerden yalıtılmış bir şekilde düşünülmesine karşı çıkmıştır. Fichte'ye göre Aristoteles'ten Kant'a kadar olan dönemde düşünüldüğü şekliyle özne kavramı, *bilen* insanı *eyleyen* insanın önüne koyan bir tavrın ürünüdür. Ancak insan yalnızca bilen değil aynı zamanda eyleyen bir varlıktır ve asıl özü ahlaki varlık olmasıdır. O, kendi aklı ile yaşamını yönetir ve etkinliğiyle hem kendi yaşamını hem de bilgiyi üretir. Fichte için benin kendisini üretmesi, bilincin olanaklılığının açık seçik gösterilmesinde ve aklın pratik yanı ile teorik yanı arasındaki ilişkisinin açıklanmasında bir başlangıç noktasıdır.

İkili işbirliklerinde sanatçıların hala iş üzerinde ayrım yapılabildiği örneklerden biri Andy Warhol ve Jean-Michael Basquiat işbirliğidir. 1982 yılında İsviçreli sanat danışmanı Bruno Bischofberger'in tanıştırması ve ardından ikiliyi ortak üretime teşvik etmesiyle gelişen biri endüstriyel üretimi, diğeri sokağın dilini kullanan iki sanatçı aynı yüzeyde buluşturmuştur.

Andy Warhol ve Jean-Michael Basquiat, sanatçı kimliklerini koruyarak tuval yüzeyinde ortak bir gerçeklik sunarlar. Claes Oldenburg ve eşi Coosje van Bruggen'in ise, *Kaşık köprü ve Kiraz* isimli çalışmalarında, Oldenburg'un nesneleri büyüten çalışmalarından birine Bruggen'in kiraz eklemesi ile yapıtların kendileri diyalog halinde olup, bütün bir çalışma haline dönüşmüştür. Dolayısıyla, Bruggen ve Olgenburg, hala kendi müdahalelerinin ayırt edilebildiği bir çalışma biçimi içindedirler.

Teorinin ve pratiğin mikro bir deneyime dönüştüğü Jean Claude ve Christo, Jake ve Dinos Chapman, Hilla ve Bernd Becher, Gilbert ve George, Harrisonand ve Wood, Marina Abromovic ve Umay gibi sanatçıların ortaklıklarının sonucunda çıkan yapıtların, üretim sonucunda kimin fikri veya kimin yapımı olduğunun bir önemi kalmamıştır. Yapıt son halini bulduğunda, sentez bir kimliğe bürünür ve melez bir üretim sonucu yeni bir varlık alanı oluşturur.

Louise Bourgeois and Tracey Emin işbirlikleri ise Bourgeois'in bitmemiş bir erkek torsunu Emin'e göndermesiyle başlayan sürece yayılan bir birlikteliğe dayanır. Yapıtlarında sanatçıların birbirleriyle görsel anlamda temas etikleri gayet açıkken, Tracey Emin, BBC 4'e verdiği "Secret Knowledge" adlı röportajında ortak çalışmalarında birbirlerine ekledikleri noktaların ayırt edilmesini istemediğini, ortaklığın sonuçta bir bütünlük olduğundan bahseder (E.T: 13.06.2019-11.26). Ancak "Do not abandon me" adlı ortak sergilerine bakıldığında, Tracey Emin'in çoğunlukla Louise Bourgeois'in figüral resimlerine metin ekleyerek tamamladığı anlaşılabilir. Sanatçıların üretim biçimleri birbirlerinden ayrılsa da, her ikisi de cinsiyeti kimlik, doğum ve öteki gibi kavramları çerçevesinde dolaşmaları, ortaklık kurmaları açısından zemin oluşturmuştur.

1978'den beri birlikte sosyal, politik ve kültürel sınırlar ile ilgili alanlarda üretim yapan Langlands ve Bell, çeşitli malzemelerle çalışan ve bedenleriyle deneysel bir alan yaratan Harrison and Wood'dan farklı medyumlarla kendi bedenlerini kullanırlar. Ayrıca, bir aile birlikteliği olarak Boyle Family, AES+F, IRWIN, Superflex vb. çoklu sanatçı işbirliklerinde, benzer ortak bir üretim alanı kurulur. Bu türde ortaklıklarda sanatçılar çoklu deneyimden beslenirler.

Türkiye genelinde sanat alanında ortaklık kavramı ele alındığında Cumhuriyet sonrası 1990'lara kadar olan dönemde işbirliğinden daha çok, D grubu, Yeni Dal ve Siyah Kalem, Altılar Grubu, Görsel Sanatçılar derneği gibi ortak gruplaşmalar ve dernekleşmeler görülmektedir. 1980'lerin sonlarında Yeni Eğilimler sergileriyle, bienallerle birlikte başlayan yenilikçi hareketler; sanatçıları ortak bir zeminde buluşturmasında etkin olmuştur. Özellikle 1990'larda Hafriyat grubu, Oda Projesi, X-Urban gibi gruplar birlikteliklerin tecrübe edildiği sanat ortamlarının kurulduğu başlıca topluluklardır. Eserlerinde bireysel ve kolektif aidiyetin temsilini araştıran, dil ve var olan sosyokültürel kalıplarla uğraşan Özlem Günyol ve Mustafa Kunt, Yasemin Baydar ve Birol Demir'den oluşan Mental Klinik Türkiye'de aktif ortak çalışan sanatçı gruplardır.

Çağdaş alternatif sanat girişimler olarak Galata Perform, Pasajist, Altı Aylık, Apartman Projesi, Bas, Masa, K2, Yaygara ve Mest, Bandrolsüz, Pist, Torun, Kırmızı Kart gibi inisiyatif birliktelikler, deneysel çalışan sanatçılara ortak çalışma ve alternatif söylem alanları açmaya çalışmaktadırlar. Kurumsal galerilere ve müzelerin dışında yeni alanlar oluşturup, projeler tasarlamaktadırlar. İnisiyatif sanatçı girişimleri ve topluluklar yalnızca birlik mantığında bir araya gelerek iş birlikçi üretimden farklı olarak kendi kimliklerini geliştiren, aktivist, kurumsal ilişkilerden bağımsız, araştırmacı ve deneysel ortaklıklardır. Protest niteliklerinden dolayı sürekli hareket halinde bir araya gelip, dağılıp tekrar bir araya gelen ve vur kaç mantığını da yapıtlarına yansıtan gruplardır. Hayata mikro müdahalelerde bulunmayı, her türlü iktidar merkezinin karşısında kendi ayakları üzerinde durabilmeyi amaç edinmişlerdir. Bu tür birliktelikler için önemli olan, iktidarın ve piyasanın her yere nüfuz eden yapısına karşı, karmaşık kurumsal ilişkiler ağı karşısında ve hatta bazen içerisinde kendini yeniden konumlandırıp, varlıklarının sürekliliğini sağlayabilmektir. (Terkol, 2008:116)

Sonuç

Ortak üretim yapan sanatçılar, hayatı birlikte tecrübe ederek temelde hayata dair tecrübelerini esin kaynağı alarak ortak fikirlerde buluşup sanatsal üretim alanına taşırlar. Bu nedenle çalışma yöntemi olarak işbirliğinde, sanatçı özneliğinden daha çok, hem pratik hem de teorik alanda sanatçıların kurduğu temas önemlidir. Kendi üsluplarından ödün vermeyip yine de katılıma, diyaloğa açık çalışan işbirlikçi sanatçılarda, üretim aşamasında diğer sanatçı veya sanatçıların yapıtları üzerine eklemleyerek etkileşim halinde iki daha fazla ayrı veya başlı başına bir yapıt oluşturduklarında hala kendi üslupları görünür haldedir. Özellikle malzeme olarak da birbirine yakın veya çeşitli malzemelerle çalışan sanatçılarda, fikir düzeyinde bir ortaklık kurulduktan sonra malzeme ortaklığı da oluştuğunda, yapıtın hangi bölgelerinde hangi sanatçıya ait izlerin olduğun izleyici tarafından görülemez hale gelir. Ancak işbirliği kuran sanatçılar için esasında genellikle ortak üretilmiş yapıtta kendilerine ait parçanın nerede olduğunun görülmesi önem kazanmaz. Nitekim her iki durumda da Fiche'nin *öznelerarası* olarak tanımladığı ve Elizabeth Grozs'un *üçüncü el* olarak gördüğü başka bir öznenin varlığı söz konusudur. Dolayısıyla, çoklu özneden oluşan üçüncü öznenin oluşumu, her türlü ilişki biçiminde özgürlüğün ve samimiyetin tartışıldığı günümüzde özellikle kurumlardan bağımsız kurulan ortaklıklar, mikro düzeyde oluşturulan alternatif karşılaşmalar, hayata dair dönüşümlerin yaşanabileceği, olumlu yönde değişimin potansiyelini taşıması ve deneyimlenmesine olanak sağlayabilmesi açısından değerlidir.

Kaynakça

Bishop, Claire (2018). Yapay Cehennemler, Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Boynik, Sezgin (2003). *Sitüasyonist Hareket ve Modern Toplumlara Olan Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Msü Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Green, Charles (2008). *Artistic Bedfellows Histories, Theories, and Conversations in Collaborative Art Practices* içinde *The Second Self*, Amerika Üniversite Yayınları, Plymouth.

Green, Charles (2001). *The Third Hand, Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minnesota Üniversitesi Yayınları, Minneapolis.

Groys, Boris (2017). Akışta, İnternet Çağında Sanat, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Houston W.R. (1979). Exploring issues in theacher education: Questions for future research içinde Collaboration- See 'Treason'. University of Texas, Austin.

Kester, H.Grant (2011). *The One and The Many Contemporary Collaborative Art in a Global Contex*t, Duke Universitesi Yayınları, Londra.

Ranciere, Jacques. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu, Sanat Rejimi ve Politika*. (Çev. A. Ufuk Kılıç) İletişim Yayınları, İstanbul.

Schiller, J. F. (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. (Çev. M. Özgü) Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Stojanovic, Jelena (2007). *Collectivism after Modernism* içinde *Internationaleries: Collectivism, the Grotesque, and Cold War Functionalism*, Minnesota Üniversitesi Yayınları, Londra.

Terkol, Güneş (2008) *Günümüz Sanatında Kolektif Üretim Biçimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ytü Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Wood, Allen W. (2006). *Alman İdealizmi I* içinde, *Fichte'nin Hukuk ve Etik Felsefesi* (haz. G. Ateşoğlu, E. A. Kılıçarslan). Doğu Batı Yayınları, Ankara.

2019- https://en.oxforddictionaries.com/definition/collaboration,

2019 - http://www.aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burgerin-avangard-kurami/

2019- https://www.youtube.com/watch?v=tHyAsMdBbH4

BİLİMSEL GELİŞMENİN PARADİGMATİK BOYUTLARI, SANAT ALANINDA GÖSTERGELERİ VE GEÇMİŞ - GELECEK DİYALEKTİĞİ[1]

Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN

Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Bölümü,

Ezgi TOKDİL

Doktora Öğrencisi Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Öz

Araştırmanın amacı, paradigma olgusunun bilim felsefesi kapsamında değerlendirilmesinin ardından bilimsel ilerlemenin paradigmatik boyutlarının ve paradigmalar kapsamında gerçekleşen olağan bilimsel etkinliklerin sanat alanına yansımalarını modellendirmek, söz konusu modellendirmeyi ise kültürel kimliğin değişen görüntü özellikleri ile ilişkisel analiz etmektir. Bu doğrultuda öncelikli olarak tarihsel süreklilik içerisinde bilimsel gelişmenin kırılma noktaları ve patlama anları incelenerek bu dönüm noktaları paradigmatik model ile ilişkilendirilmektedir. Ardından söz konusu modelin tanımlanmasında bilimsel gelişmenin çoklu referans sistemleri ve farklı ilkesel yaklaşımlar dayanak noktası alınarak sanat alanında değişen paradigmalar üzerine yeni bir yaklaşım geliştirilmektedir. Araştırma kapsamında zaman, mekan, hareket, ışık, ses gibi dinamiklerin geçmiş ve gelecek diyalektiğinde değişen görüntü nitelikleri analiz edilerek, yapısal olarak olduğu kadar düşünsel olarak da kültürel kimliğin değişen estetik söylemi modern - postmodern ikileminde (örnekleminde) incelenmektedir. İncelemeler sonucunda, bilimsel gelişmenin sanatçı tarafından doğrudan farkındalığı olmasa da bilim tarihinde yaşanan dönüm noktalarında sanatın da değişim sürecine girdiği, ortak kavram ve imgelerle ilerlese de yeni bir dünyanın tasvirine dönüştüğü, eski kültür formları (modernist biçimlendirme anlayışları) yeniden yorumlanırken, yeni kültür formlarının da (postmodern estetik söylem, yeni medya sanatı vd.) değişen dünyanın yeni estetik dili olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Paradigma Kayması, Bilim-Sanat İlişkisi, Diyalektik Söylem, Modern Sanat, Postmodern Kültür

Abstract

The aim of the study is to model the paradigmatic dimensions of scientific progress and the reflections of the usual scientific activities in the field of art after the evaluation of the

[1] Bu araştırma "Bilim Felsefesinde Paradigmatik Yaklaşım Kapsamında Sanat ve Bilim İlişkisinin Lisansüstü Sanat Eğitimi Programlarına Yansımaları" başlıklı yayınlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

paradigm phenomenon within the scope of the philosophy of science and to model the modeling with relational analysis of the changing image characteristics of cultural identity. In this direction, the breakpoints of the scientific development and the moments of the explosion are examined in the historical continuity and these turning points are associated with the paradigmatic model. Next, a new approach is developed on the changing paradigms in the field of art by taking the basis of multiple reference systems of scientific development and different principals in the definition of this model. Within the scope of the research, the changing aesthetic discourse of cultural identity as well as structurally is examined in the modern - postmodern dilemma (sampling) of the dynamics such as time, space, movement, light, sound and the changing image qualities in the dialectic of past and future. As a result of the investigations, although the scientific development is not directly aware of the artist, it has been transformed into a depiction of a new world, even though art has entered the process of change at the turning points in the history of science; postmodern aesthetic discourse, new media art, etc.) appears as the new aesthetic language of the changing world.

Key Words: Paradigm Shift, Science-Art Relationship, Dialectical Discourse, Modern Art, Postmodern Culture

Giriş

Araştırmada ilk olarak belirli kavram ve modellerin tanımları yapılarak sanat alanında geçmişten ve günümüzden (20. yüzyıl ve 21. yüzyıla ait) görsel örneklerinin karşılaştırmalı incelemesi yapılmaktadır. Ardından geçmiş ve gelecek arasında yaşanan bu biçimsel ve içeriksel değişimin nedenleri üzerine bir sorgulama gerçekleştirilerek, zaman, mekan, hareket, form, ışık ve ses gibi niteliklerin nasıl değiştiği, nelerin bu değişime neden olduğu, kırılma noktalarının hangi yönde değişim yarattığı gibi soruların cevaplarına değinilmektedir. Bu doğrultuda araştırma sürecinde gerek biçimsel olarak (bugünden düne) gerekse yöntem bakımından (araştırma verilerinin önceden tanımlanması) geriye dönük bir yorumlama yapılmaktadır.

Araştırma sürecinde paradigma olgusu kavram boyutunda incelendikten sonra bilim felsefesinde paradigmatik yaklaşımın kapsam bağlamında analizi yapılmakta, ardından sanat alanında paralel gelişim çizgisi takip edilerek nesnel gerçekliğin olgular düzeyinde iki farklı yorumu olan göreli evren anlayışı ve belirsizlik prensibi bağlamında sanat alanında yaşanan değişimin, kültürel kimliğin iki farklı estetik söylemi olan modernist söylem ve postmodern dil ve sonrasının diyalektik çözümlemesi yapılmaktadır. Örnekleme alınan çalışmalar bu diyalektik etkisinde belirtilen farklı etkenler bakımından karşılıklı analiz edilmektedir.

1. Paradigma Olgusu, Bilim ve Sanatın Paradigmatik Tarihi

Paradigma olgusu Thomas Kuhn tarafından bilim felsefesine kazandırılmış en önemli kavramlardan ve tarihsel sürekliliği tanımlama girişimlerinden biridir. Kuyaş'ın aktarımıyla; "birbirleriyle yarışan farklı bilimsel yaklaşımlara Kuhn paradigma adını vermiştir" (2006: 16). Paradigma kavramının bilimsel yaklaşım kapsamında iki farklı

anlama sahip olduğu görülür (bunlar aynı zamanda Kuhn'un geliştirdiği yaklaşımlardır). Agamben'e göre ilk anlamıyla bir paradigma; "(...) belli bir bilimsel topluluğun üyelerinin ortak olarak sahip oldukları şeyi, yani o topluluğun üyelerinin az çok bilinçli bir biçimde bağlı oldukları tekniklerin, modellerin ve değerlerin bütününü anlatır" (2012: 18). Paradigma kavramına yüklenen ikinci anlamda ise tarihsel sürekliliğin bir bütün olarak değerlendirilmesi ve bilimde yaşanan dönüm noktalarının söz konusu "bütünün tekil bir öğesi" olarak anlam kazanması söz konusudur. Agamben'e göre; "bu yönüyle paradigma ortak bir örnek olarak kullanıldığından açık ve kesin kuralların yerine geçer, belli ve tutarlı bir araştırma geleneğini tanımlamamızı sağlar" (2012: 18). Bu doğrultuda bilim felsefesi kapsamında paradigma olgusunun mevcut gerçeklik ve bilimsel söylem açısından bir başkalaşımı yansıttığı görülmektedir. Ancak söz konusu başkalaşım-değişim eskiye ait gerçekliği yadsımaz, geçmişin bilgi birikimini ve nesnel gerçekliğini bütünüyle reddetmez. Onun yerine kavramsal bir çerçeve oluşturur, kendine özgü yeni bir dil kullanır. Örneğin bilim felsefesinde (bilim tarihinde) Newton yerçekimi yasaları ile Einstein'ın görelilik kuramı farklı paradigmalarda tanımlanabilen gerçekliklerdir. Toplum tarihi benzer şekilde feodalizm, kapitalizm ya da enformasyonalizmi birbirinden kesin ölçütlerle ayırmaz ancak yine de bu yaşam şekillerinin farklı kavramsal çerçevelerde yaşanan gerçeklikler olduğunu savunur. Kültür tarihi de paradigma kavramının getirdiği perspektifsel düzene, birbiri ardına gelen gerçeklik yaklaşımları tanımına örnek verilebilir; antik sanatın yerini modern sanata, modern düşüncenin çağdaş olana evrilmesinde olduğu gibi. Düşünce tarihinin totaliter dünya görüşünün idealist düşünceye yerini bırakması ve ardından yeni bir paradigma olarak tanımlanabilecek olan modernist düşüncenin doğuşu ve ardından yaşamakta olduğumuz toplumlarda (yüzyılda) mobilistik düşüncenin egemen olması gibi (paradigma değişimleri elbette tanımlandığı denli basit bir değişim süreci yaşamamıştır). Burada unutulmaması gereken bir paradigmanın yerini bir diğer paradigmaya bırakmasının yavaş ve etkileşimli bir süreç olduğudur. Kuhn'a göre bir alanda yaşanan (Kuhn bilim tarihinden örneklendirir) bir bunalım dönemi yeni düşünce ve cevaplanmayan soruların ortaya çıkmasına neden olur ve bu dönem aslında mevcut paradigmanın yeni soruları cevaplamada yetersiz olduğu noktayı tanımlar. Ardından olağan bir etkinlik süreci ile yeni bir paradigmanın ilk işaretleri ortaya çıkar (kendi içinde devinen ve kendi kuyruğunu yiyen bir *ouroboros* gibi yeni teorilerin mevcut gerçekliği çözmede yeterli olmayan yasa ve kuramlarla anlaşılmaya çalışılmasının ardından Newton'un ya da Einstein'ın söz konusu kısır döngünün dışına adım atma cesareti göstermelerinde olduğu gibi). Benzer şekilde sanatın paradigmatik sürekliliği gözlemlendiğinde bir bunalım sonrası yeni dünya görüşü ve biçimlendirme anlayışlarının ortaya çıkması, ardından olağan kültürel etkinliklerin mevcut paradigma kapsamında gerçekleşmesi ve bazı etkenlerin mevcut paradigmanın yeniden bunalıma sürüklenmesine neden olduğu, yeni bir kültürel tetiklenmenin ortaya çıkmasını sağladığı görülmektedir. Burada "bunalım" kavramıyla tanımlanan ve sanat alanında yaşanan biçimsel ve estetik değişimi tetikleyen büyük çoğunlukla tarihsel olaylar olmasına rağmen, göz ardı edilen diğer etkenler de en az tarihin etkisi kadar önem

taşımaktadır. Bu etkenlerin en önemlileri felsefi düşüncenin başkalaşımı, tarihsel değişime bağlı toplumsal olgular, sosyolojik kapsam, psikolojik süreçler ve elbette araştırmanın özellikle vurguladığı gibi bilimsel gelişmelerdir.

Paradigmaların araştırmanın konusu olmasının iki nedeni var; ilki, bilim felsefesinde belirli bunalım dönemlerinden sonra yaşanan patlama anlarının ve ardından olağan etkinlik süreçlerinin Kuhn tarafından paradigmalar olarak tanımlanması, bu tanımlamanın da sanatın araştırma kapsamında kurtarılmaya uğraşılan modern-postmodern sınıflamasına bir referans oluşturması. İkincisi ise, bilimde nesnel gerçekliğin iki farklı yorumunun (göreli evren - belirsizlik prensibi), kültürel kimliğin değişen estetik söylemi ve görüntü nitelikleri ile benzer bir değişim sürecine sahip olması.

2. Nesnel Gerçekliğin İki Farklı Yorumu ve Kültürel Kimliğin Değişen Estetik Söylemi

Paradigmatik bilim tarihine bakıldığında, büyük bilimsel gelişmelerin ve evrenin tanımlanmasında geçerli olan bir dizi kuralı sistemli bir şekilde ortaya koyan kuram ve ilkelerin ortaya çıkması birbiri ardına gelen sistemsel bir düzendir. Ancak bu devamlılık Kuhn'un da belirttiği gibi zaman zaman kopmalara uğramış ve bu kopmalar (bunalım) devamında yeni bir paradigmanın (devrimsel bir gelişmenin) ortaya çıkmasına neden olmuştur. Örneğin Newton'ın 17. yüzyılda ortaya koyduğu görelilik ilkesinin eylemsizlik prensibi bir noktada çözümsüzlük sürecine girmiş (mutlak uzay ve zaman anlayışı), ardından 20. yüzyılın başlarında Einstein tarafından bu ilke elektromanyetizma yasalarının ilkeye dahil edilmesi ile genişletilmiş ve mutlak uzay ve zaman düşüncesinin ortadan kalkmasına neden olmuştur (Gribbin, 2014; Lachieze-Rey, 2017; Klein, 2018; Crease ve Goldhaber, 2016). Ancak yine de söz konusu ilke (özel görelilik) evrenin önemli bir kısmının düzenini tanımlayabiliyor olsa da bazı temel sorunları cevaplandıramamıştır ve sonunda yaşanan yine bir bunalım dönemidir. Sorulan sorular mevcut çerçeve (paradigma) kapsamında değerlendirilerek cevaplar bu kapsamın ortaya koyduğu ilkeler doğrultusunda verilmeye çalışıldığında geçici ve sağlam olmayan sonuçlar ortaya çıkmış, bu sonuçlar da ancak 1915 yılında genel göreliliğin ilkeleri ile yeniden düzenlenmiştir. Ancak söz konusu yeni paradigma da tek başına tüm soruları cevaplamaya yetmemiş, kuantum alan teorisi bu paradigmanın içinden yeni bir paradigmanın ortaya çıkmasına giden yolu açmıştır. Gribbin'e göre; "Bilim, insan aklının en büyük başarılarından biridir (belki de en büyüğü) ve ilerlemenin akıllı sıradan insanlarca aslında büyük oranda kendilerinden önce gelen nesillerin çalışmalarının izinde adım adım yürüyerek sağlanmış olması, bilimin öyküsünü daha az değil, daha fazla ilginç kılmaktadır" (2014: 14). Ancak burada araştırmanın en büyük savunuların biri olan tarihsel bağlamın gerek bilim gerek sanat alanında salt devamlılık anlamıyla ilerlemediği, birbiri ardına gelen paradigmaların (bilimsel bilginin) Popper'ın da belirttiği gibi; "doğruların biriktirilmesiyle değil, yanlışların ayıklanmasıyla" ilerlediği unutulmamalıdır (Popper, 2015; Demir, 1992: 30).

Kültürel kimliğin değişen estetik yapısı incelendiğinde de benzer paradigmatik bir modelin varlığının söz konusu olduğu görülmektedir. Kuhn'un bilim felsefesinde olduğuna benzer kültür alanında da bir paradigma içerisinde olağan etkinlik süreçlerinin yaşandığı ardından gelen bunalım dönemleriyle bu sürekliliğin kesintiye uğratıldığı ve yaşanan bunalım döneminin ardından yeni bir paradigmanın ilk biçimsel ve estetik dilinin ortaya çıktığı görülmektedir. Burada bunalım dönemleri evrensel boyutta değişimi tetikleyen diğer dinamikleri olarak yorumlanabilir ancak araştırma kapsamında özellikle vurgulanan bu tetikleyicilerin yalnızca tarihsel bağlam açısından değerlendirilmesinin sakıncalı ve yanlış olacağıdır. Sanat alanında yapılan modellendirmeya kısaca bakıldığında hemen her sanat tarihi kitabında bu paradigmalar modernizm (modern sanat) ve postmodernizm (postmodern sanat) olarak tanımlanmakta ve ancak bilim tarihinde olduğu gibi bu dönemler arasındaki geçişler ortadan kaldırılmakta (ikisi arasına bir sınır çizilmekte) ve etkileşim süreci ile değişimi tetikleyen diğer etkenler kısmen bilinçli ya da bilinçsiz devre dışı bırakılmaktadır. Oysa modernizm ve postmodernizm kavramlarının terimsel anlamlarına bakıldığında yapılan bu sınıflamanın yanlışlığı ortaya çıkmaktadır. Bugün mevcut literatürün çoğu modern sanat akımlarının başlangıcını 1789 Fransız İhtilali'nin etkilerinin yansımalarının devamı olarak Romantizm akımı ile başlatmış olsa da, modernlik düşüncesinin temellerinin çok daha öncesinde atılmış olduğu herkes tarafından (bu sınıflamayı yapan kişiler tarafından da) bilinmektedir. Söz konusu süreklilik (gerek bilimsel gerek sanatsal) tarihsel bağlamdan çıkarıldığında ve paradigmalar açısından değerlendirildiğinde aslında Rönesansın aydınlanma düşüncesinin ya da 21. yüzyıl sanatının (yeni medya ile ilişkili sanat eğilimleri) modernizm kapsamında değerlendirilebileceği açıktır. Modernist düşünce eleştirel bir bilincin ürünü olduğu kadar gelenekten kopuş anlamlarını da taşımaktadır, ancak bu gelenek kelimenin ilk anlamıyla geleneksel sanatı, modernizm öncesi sanatı ya da antik sanatı ifade etmemektedir. Gelenek paradigmatik yaklaşım kapsamında kendinden bir önce gelen paradigmanın mevcut bilgi birikimi ve biçimlendirme anlayışını temsil eder (Newton mekaniğinin Einstein'ın görelilik ilkesine göre geleneksel olmasında olduğu gibi). Bu karışıklığın giderilmesinde en önemli adım modernizm, modernlik düşüncesi, modern sanat kavramlarının birbirlerinin yerine kullanımının önüne geçilmesidir. Benzer şekilde postmodernizm ile postmodern sanat eğilimlerinin de birbirleri ile ilişkili ancak tarihsel ve estetik açıdan farklı yaklaşımlar oldukları doğru analiz edilmelidir. Fineberg'e göre (2014: 18); "Modernizm, sağduyuyu, nesnelliği ve ilerlemeyi vurgularken, postmodernizm olarak anılmaya başlayan tavır bunların var olup var olmayacaklarını bile sorgular." Greenberg ise, postmodernist kültür kavramına farklı bir bakış açısıyla yaklaşmış, modernist devrimin yükselmeye başlayan teknolojinin bir ifadesi, politik bir görünümü ya da sanatın ilkel gerçeklere dönüşü değil, sanatın kendi kendisini yeniden keşfi olarak yorumlamıştır (Connor, 2005: 124). Diğer bir ifadeyle Greenberg modernizm sonrası modernlik olarak adlandırdığı bu yeni dönemi, dönemsel ve toplumsal gelişmeler etkisinden çıkararak, sanatın biçimsel ve biçemsel estetik algının peşinden gittiği yönünde değerlendirmiştir. Ancak Greenberg'in açıklamasında üzerinde durulması

gereken en önemli nokta, aslında modernizmin tarihsel bağlamına bir tepkinin belli belirsiz görülmeye başlanmasıdır. Baudelaire'e göre; "Geçmişten (estetik açıdan) günümüze kalan şey, peşpeşe gelen bir modernlikler çeşitlemesinin ifadesidir, bunların her biri eşsizdir ve bu açıdan kendi eşit sanatsal ifadelerine sahiptir" (Calinescu, 2013: 54-55). Görüldüğü gibi postmodernizmi yalnızca modernizmin ardılı olarak anlamak ve sanat eğilimlerini bu kapsamda değerlendirmek, söz konusu kavramların kapsam içeriklerinin doğru anlaşılmamasından ya da kavramların derinliğine incelenmesinden kaçma çabasından kaynaklanmaktadır (bilinçli ya da bilinçsiz). Baudelaire'in izinde bilim tarihine yeniden dönüldüğünde de kuantum alan teorisinin ya da Einstein'ın göreli evren anlayışının Newton'ın yalnızca ardılı olmadığı (aksi şekilde Newton'ın evren anlayışının diğerlerinin gelenekseli konumunda olmadığı) görülür. Bu devrimsel gelişmelerin paradigmalar kapsamında değerlendirildiğinde her birinin kendi perspektifinden bir gerçekliği ortaya koyduğu, birbirinin zamansal olarak ardılı olmalarına karşın bilimsel kazanımlar açısından henüz ortaya çıkarılmamış yeni teori ya da icatları ortaya çıkarmaları ile aslında her birinin kendi paradigmaları içerisinde "kendi zamanlarını" yaşadıkları görülmektedir. Burada evrensel zaman kavramıyla anlaşılması gereken süreklilik, tarihsel bağlamdır ve araştırma kapsamında savunulan düşünce bu evrensel zamanın yerini alan paradigmatik bir zaman gerçekliğinin göz önüne alınmasının önemidir.

3. Modernist ve Postmodernist Paradigma Kavramlarının Önerilme Nedeni

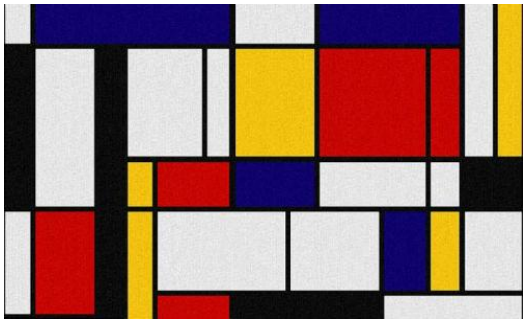
Modernizm ve postmodernizm yerine paradigmalar bağlamında modernist paradigma ve postmodernist paradigma kavramlarının kullanımı neden önerilmektedir? Bunun nedeni bu kavramların sanat tarihinde belirli dönemlerin başlangıç ve bitiş noktaları ile tanımlanması ve bu dönemler içindeki belirli sanat eğilimlerinin ve sanat akımlarının kesin ölçütlerle birbirlerinden ayrılması. Oysa paradigmatik bir sürecin söz konusu olmasının nedeni, bilimde birbiri ardına gelen paradigmaların (Newton, Einstein ya da kuantum gerçekliği) kesin ölçütlerle birbirinden ayrılamaz (kimi zaman kavramlar dahi birbirleri ile içiçe geçmiştir) olmasında olduğu gibi, sanatın da birbiri ile etkileşimli ve ileri- geri hareketlerle ilerleyen bir kapsamının olmasıdır. Örneğin Einstein'ın görelilikle tanımlanması ve kuantumun göreli evren anlayışının karşısında ya da ilkeli olarak (alandan olmayanlar için) görülmesinde olduğu gibi, sanatta da modernizm, postmodernizmin öncülü ve ilkeli olarak tanımlanmaktadır. Araştırma kapsamında eleştirilen yaklaşım ve tarihsel bağlam yerine paradigmatik sürecin önerilmesinin temel nedeni bu hatayı gidermektir. Görüldüğü gibi her ikisinde de (bilim ve sanat) söz konusu yaklaşım doğru değildir. Görelilik anlayışı evreni makro düzeyde tanımlarken, kuantum mikro düzeyde tanımlar ve kozmolojik sistemde her iki kuram da birbirini tamamlayıcı ve ilişkisel niteliklere sahiptir. Belirli noktalarda birbirlerine yaklaşırken belirli noktalarda uzaklaşırlar, ancak her ikisi de bugün evrenin anlaşılmasında ve tanımlanmasında geçerli olan kuralları bütün olarak sunarlar. Örneğin postmodern olarak tanımlanan sanatın bir yönü modernist temeller üzerinde otururken, modernist sanat

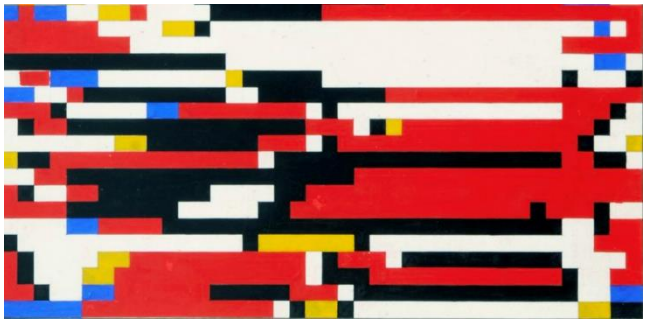
anlayışının da bir yanı yenilik peşinde olması ile postmodernist düşüncenin etkisindedir. Başka bir ifadeyle, modernizmin bir yanı postmodernken (postmodern düşünce biçimine sahip), postmodernizm olarak tanımlanan dönemin içinde de modernist yaklaşımlar söz konusudur. Evrenin ilk tekillik hali olan genişleme anının Planck sabiti ile (planck ölçü birimleri kullanarak) tanımlanabiliyor olmasında olduğu gibi.

Paradigma Kuhn'a göre yalnızca kavramsal bir çerçevedir. Bir bilimadamının yeni bir bilimsel araştırmaya başlarken konumlandığı başlangıç noktasıdır. Benzer şekilde modernizm ve postmodernizm de yalnızca birer kavramsal çerçevedir, ancak bu çerçevenin olgusal düzeyde bir geçerliliği yoktur, yalnızca soyut bir algı perspektifidir. Nasıl bilimsel gelişme kopuk modeller olarak tanımlanamıyorsa, sanatta da bu dönemler birbirinden ayrı ve ilişkisiz olarak ifade edilmemelidir (elbette dönemsel bir tanım yapmanın zorunlu olduğu durumlarda). Aynı şekilde sanat ve bilim arasında da gelişim süreci bakımından böyle bir ayrılamaz ilişki söz konusudur. Elbette yalnızca ikisi arasındaki bir ilişki modeli tüm süreci tanımlayamaz. Diğer evrensel dinamikler de (toplum, tarih, felsefe, psikoloji vd.) ayrılamaz bir bütündür ve sürekli olarak etkileşim halindedir

4. Bilimsel Gelişmenin Etkisinde Sanat Alanında Geçmiş - Gelecek Diyalektiği

Paradigmatik yaklaşımın estetik açıdan sanata yansımaları incelendiğinde, öncelikle geçmiş ve gelecek diyalektiğinde söz konusu karşıtlığın görüntü nitelikleri analiz edilmektedir. Örnekleme alınan çalışmaların hem dönemsel olarak hem de alanlar arası ilişkinin kurulması adına benzer biçimsel kurguya sahip olmasına bilinçli olarak dikkat edilmiştir. Belirtildiği gibi sanatın estetik değişimi yalnızca tarihsel bir sürekliliğin yansıması değildir ve diğer dinamiklerin oynadığı büyük role rağmen en önemli itici güç şüphesiz bilimsel gelişmeler olmuştur. Düşüncenin Newton'dan bu yana giderek soyutlaşması (makro gerçekliğin mikro gerçekliğe geçiş) sanatın da atom altı parçacıklar gibi giderek parçalanmasına, hareketlenmesine, değişmesine, farklı bileşenleri deneyimlemesine neden olmuştur (paralel gelişmiştir). Bu doğrultuda yukarıda belirtildiği gibi her bir aşamada (paradigmatik paralellik büyük çoğunlukla söz konusudur) birbiri ardına modern düşünceler doğmuştur. Soyut sanat atomaltı gerçeklikte olduğu gibi nesnel gerçekliği parçalamış, fütürizm zamansal sürekliliği, parçacık fiziğinin her bir davranış özelliğini resimsel yolla betimlemiş, kübizm gerçekliğin geometrik altyapısını kendi perspektifinden gündeme getirmiş, dadaizm boyutlandırılmış gerçekliğin peşinden ilerleyerek sanat nesnesini üç boyutlu konstrüksiyonlara dönüştürmüştür. Ardından gelen diğer sanat eğilimleri ve biçimlendirme anlayışları da benzer bir süreç yaşamış, söz konusu değişim ve başkalaşım da belirtildiği gibi yalnızca tarihsel ve toplumsal olgularla değil, bilimsel gelişme ve teknolojik dinamiklerin etkisiyle olduğu kadar, içinde yaşanılan toplumun sosyolojik yapısı ve psikolojik etkisi de bu değişi tetikleyen önemli güçler olmuştur.



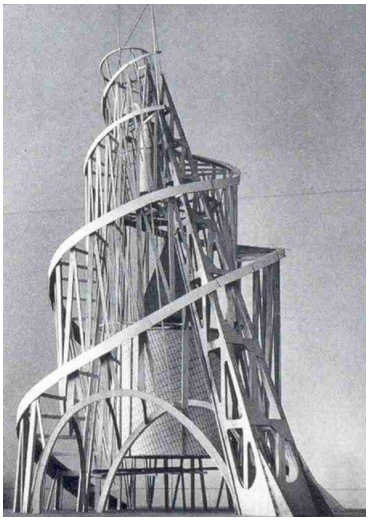


Görsel 1. Piet Mondrian, Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Grili Kompozisyon (1921) / Görsel 2. Hiroshi Kawano, Design 3-1, Color Markov Chain Pattern (1964)

Örneğin Piet Mondrian'ın 1920'lerde nesnel gerçekliği basit yatay ve dikey çizgilerle temsil ettiği soyut kompozisyonu (Görsel 1), 1960'lara gelindiğinde Hiroshi Kawano tarafından bilgisayar yazılımlarına dönüştürülmüş (Görsel 2), nesnel gerçeklik bir ve aynı kalırken onu ifade yöntemi içinde yaşanılan dönemin teknolojik yaratımlarının yansıması olmuştur. Modern postmodern ikileminde incelendiğinde dönemsel bağlamda Kawano'nun çalışmasının modernizm sonrası bir dönemin eseri olmasıyla postmodern olduğu, ancak nesnel gerçekliği yorumlama şekliyle (yeni ifade yollarının aranması) modernizmin peşinde olduğu yenilik düşüncesine paralel bir duyum ve algılam geliştirdiği görülmektedir. Benzer şekilde Mondrian'da kendisinden önceki biçimlendirme anlayışlarının aksine dış dünyayı basit formların egemenliğine indirgemesi ile modernist bir sanatçıdır ancak postmodernizmin temellendiği özgürlük düşüncesinin de (her anlamda) Kandinsky ve soyut sanatın diğer önemli sanatçılarıyla birlikte estetik açıdan temsiline dönüşmüştür. Bu doğrultuda bir kez daha kavramların tarihsel bağlamda kullanımlarının sakıncalı ve yanlış bir sınıflandırma olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunun yerine modernist ve postmodernist paradigmanın ürünü olmaları dendiğinde bilimsel gelişmenin paradigmatik tarihinde olduğu gibi ardıllık ortadan kalkar ve etkileşimli bir süreç söz konusu olur.

Benzer bir diyalektik Vladimir Tatlin'in "III. Enternasyonal Anıtı" (Görsel 3) isimli çalışmasında da söz konusudur. Bu çalışmanın biçimsel yapısına benzer diğer örnekler, sanatın toplumun diğer dinamiklerinden nasıl, ne ölçüde, hangi etkide yararlandığının ve bilimsel gelişmenin sanata olan etkisinin önemli yansımalarını ortaya çıkarır. 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Tatlin'in sarmal kulesi, Nam June Paik tarafından (Görsel 5)

teknolojik gelişmenin ekran yansımalarına dönüştü ve form aynı kalırken kullanılan malzeme ve yaratım düşüncesi çağın getirilerini kucaklayan bir kurguda sunuldu. 21. yüzyılda söz konusu konstrüksiyon Anish Kapoor ve Cecil Balmond tarafından (Görsel 4) daha hareketli bir mekanizmaya dönüştürülerek bu sarmal yapıya onu takip eden başka sarmallar eklendi. Bu çalışmalara bütün olarak bakıldığında her birinin yenilik düşüncesinde ilerlediğinden modernist temellere sahip oldukları ancak postmodernist düşüncenin eleştirel doğasından da izler taşıdıkları görülür. Bir DNA sarmalının ya da Einstein'ın zamansal dördüncü boyutunun görsel illüzyonuna dönüşen görüntü şüphesiz yalnızca tarihsel bir değişimin (sürekliliğin) yansıması değildir. Tarihsel değişim toplumsal bir dönüşümü beraberinde getirmiştir, bilimsel gelişmenin teknoloji boyutunda toplumsal yapıya etkisi, sanatçının nesnel gerçekliğe bakışını değiştirmiş bu değişim de gerçekliğin yorumlanmasında olasılıklar çokluğunu arttırmıştır.



Görsel 3. Vladimir Tatlin, III. Enternasyonal Anıtı (1920), Moskova / Görsel 4. Anish Kapoor ve Cecil Balmond, Orbit Tower (2012), London / Görsel 5. Nam June Paik, Babil Kulesi -The More The Better (1988), Seoul

Nesnel gerçekliğin dönemsel olarak değişimine ancak bu değişimin bilimsel ve toplumsal etkenlerin etkisinde gelişimine bir diğer örnek Diego Velazquez'in 1656 tarihli Las Meninas (Nedimeler) tablosudur (Görsel 6). Söz konusu çalışma bir saray ressamının gözünden kendisinin de dahil olduğu zamansal bir sürekliliğin an içerisinde dondurulması ve sonradan Monet ve diğer empresyonist ressamlarında peşinde oldukları göreli gerçekliğin resmedilmesi şeklinde kurgulanmıştır. 1980'lerde aynı kompozisyon fotoğrafın ve fotomontajın devreye girmesi ile farklı imgelerin, farklı dönemlerin (Picasso'ya gönderme, Rönesans'ın klasik sanat anlayışına vurgu, 20. yüzyılın teknolojik gelişimine yönelim) ve farklı biçimlendirme anlayışlarının hibrit bir karışımına dönüşmüştür. Joel Peter Witkin'in çalışmasında (Görsel 8), Las Meninas'ın yapısal estetiği (kompozisyon düzeni) sürdürülürken 1980'lerin sanat alanında deneyimlemiş

olduğu tükenmişlik fenomeni sanatçının nesnel gerçekliği yorumlayışında önemli değişimlere neden olmuştur (nesnel gerçeklik burada hem çalışmanın orjinal hali hem de dış dünya gerçekliği olarak düşünülmeli). Resimsel anlatımı bilimsel yaklaşımla ilişkilendiren Gökberk'e göre; "modern resim kimyanın deneme dizileri gibi farklı denemeler yapmış (...) sonuna kadar denenen olanak bir daha ele alınmamak üzere bir yana bırakılmıştır" (2011: 21). 21. yüzyıla başlarında ise Lluis Barba'nın çalışmasında (Görsel 7), "2000'li yılların kavram karmaşası ve imgeler yığını, bunun yanında modernist estetiğin biçim değiştirmiş hali olan popüler kültürün ve onun ironik söylem dilinin göstergeleri" Las Meninas (Nedimeler)'ın biçimsel kurgusu yoluyla sanat izleyicine aktarılmıştır (Tokdil, 2017: 485). Burada söz konusu olan resimsel anlatının kapsamının; toplumsal olgulardan tarihsel olaylara, ardından popüler kültürün ve modern estetigin Einstein'ın mirası olan çoklu referans sistemlerine dogru degişimidir.

Görsel 6. Diego Velazquez, Las Meninas (Nedimeler) (1656) / Görsel 7. Lluis Barba, Las Meninas Velazquez (2009) / Görsel 8. Joel Peter Witkin, Las Meninas (1987)

Sonuç

Biçimsel yapıda ya da gerçekliğe yaklaşımda her dönemin ya da biçimlendirme anlayışının kendi kavramsal dilini yaratması, kendi perspektifinden kavramsal bir çerçeve çizmesi söz konusudur. Bu kavramsal çerçevenin de bilim felsefesinde gerçekleşen olağan bilim etkinlikleri ve bunalım dönemleriyle benzer bir yapısal dili vardır. Yaşanan bunalım hem toplumsal yapıda, gerek sanatın kendi içinde, gerekse evrensel dinamizmin diğer alanlarında hem de her zaman yeni bir söylemin ortaya çıkmasına neden olmuş ve bu söylemin her alanda yenilikçi bir yaklaşımın modernist düşüncenin peşinde olduğu ilkeler bütünü öncülüğünü üstlenmiştir. Bu nedenle sanatın biçimsel ve estetik yapısının incelenmesinde paradigmalar kapsamında bir analiz süreci daha geçerli-güvenilir bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Sanat alanında yaşanan bir değişimin diğer alanların etkisinde ve onları etkileyerek ortaya çıkmış olmasıdır. Sanat alanında yaşanan değişimin modern- postmodern ikileminin döngüsel ve etkileşimli bir süreç olmasında olduğu gibi bilimde yaşanan ilerleme de etkileşimli ve bir yüzü geçmişe dönük bir sistemdir. Bu nedenle de doğrusal değil döngüsel olarak ilerler. Paradigmalar kapsamında

incelendiğinde bilim ve sanat arasındaki ilişkinin de benzer şekilde etkileşimli, ilişkisel ve döngüsel olduğu görülmektedir. Bütün olarak değişimi tetikleyen tüm evrensel değerler göz önüne alındığında bilim, sanat, tarih, toplum, felsefe ve psikolojinin de böyle bir döngüsel ve etkileşimli bir sürekliliği yansıttığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, yaşanan gelişmeleri belirli kavramlar, dönemler, sınıflamalar ya da sınırlı gelişim alanları olarak tanımlamak yerine "paradigma"lar olarak ifade etmek ve bir paradigmanın da başlangıç ve bitiş noktası ile kapsamının belirli bir grup örneklem olmadığını tanımlamak önemlidir.

Kaynakça

Agamben, G. (2012). Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne. İstanbul: Monokl Yayınları.

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

Crease, R. P. ve Goldhaber, A. S. (2016). Kuantum Dönemi- Planck, Bohr, Einstein ve Heisenberg Belirsizliği Sevmeyi Bize Nasıl Öğretti (Çev. Vural Arı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Connor, S. (2005). Postmodernist Kültür- Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş. (D. Şahiner, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Demir, Ö. (1992). Bilim Felsefesi. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri (S. Atay; G.E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Gökberk, M. (2011). Değişen Dünya Değişen Dil (7. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gribbin, J. (2014). Bilim tarihi. İstanbul: Alfa Bilim Yayınları.

Klein, E. (2018). Kuantum Dünyasında Küçük Bir Gezinti. İstanbul: Bgst Yaynları.

Kuhn, T. (2015). Bilimsel Devrimlerin Yapısı (Çev. Kuyaş, N.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Kuyaş, N. (Çev.) (2015). Çevirmenin Sunuşu, "Bilimsel Devrimlerin Yapısı". İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Lachieze-Rey, M. (2017). Einstein Plajda- Herkes İçin Görelilik. İstanbul: Bgst Yayınları.

Popper, K. R. (2015). Bilimsel Araştırmanın Mantığı (6. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tokdil, E. (2017). "Velazquez'in Nedimeler Tablosuna Postmodern Estetik ve Yeni Medya Açısından Yeni Bir Yaklaşım", The Journal of Academic Social Sciences, 5(53): 474-490.

TÜRK HALI VE KİLİM MOTİFLERİ TEMASINDA ESER ÖRNEKLERİNİN PSİKANALİZ KURAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Gözde ÇAYHAN

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Öz

Bu araştırmanın amacı; kültür, aktarım ve motifin toplumsal kullanımlarının çözümlenmesi ile eserde yeniden anlam bularak psikolojik sürçlerin serbest tasarımların anlamını çözümlemektir. Bu süreçte, araştırmada analiz edilen eserler Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Yüksek Lisans programın da yer alan İleri Resim ve Karşılaştırmalı Türk Dünya Sanatları dersi kapsamında yapılan Türk halı ve kilim motiflerinin sosyolojik çözümlemesi bağlamında uygulamada yapılan çalışmalarda örtük anlamda kullanılarak yaratıcılık süreçlerini ilişkisel yöntemle inceleyerek çözümlemelere gidilmiştir. Örnekleme alınan eserlerde serbest tasarımlarını oluşturarak yüksek lisans öğrencisi Gözde Çayhan'ın çalışmaları üzerinden psikanaliz çözümleme yapılarak sonuca ulaşılmıştır. Örnekleme alınan eserlerde kullanılan bu motifler el üzerine yerleştirilerek Türk geleneği olan 'kına'yı da anımsatması birincil örtük anlamın çağrışımını, mavi, kırmızı ve turuncu renklerin merkezinde yer alması Türk halı ve kilimlerinde sıkça rastlanan renkler olması ile ikincil örtük anlamın çağrışımını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk halısı, Kilim motifi, Freud, Psikanaliz

AN INVESTIGATION OF WORK SAMPLES ON THE THEME OF TURKISH CARPET AND RUG MOTIFS IN THE CONTEXT OF PSYCHOANALYSIS THEORY

Abstract

This study aims to analyze the social uses of culture, transfer and motif, and to analyze the meaning of psychological processes and free designs that find meaning in the work. In this process, the works analyzed in the study were used in an implicit meaning in the works carried out in the context of the sociological analysis of Turkish carpet and rug motifs created within the scope of the Advanced Painting and Comparative Turkish World Arts course in the Dokuz Eylül University Buca Training Faculty Postgraduate program and the creativity processes were

analyzed with the relational method and the resolutions were made accordingly. The free designs of the of the works included in the sample were resolved over the studies by Gözde Çayhan, a postgraduate student, and it was arrived at a conclusion. When these motifs used in the works included in the sample were placed on hand creates association of the primary implicit meaning, reminding henna, a Turkish tradition, and the motifs to be at the center of blue, red and orange colors creates the secondary implicit meaning due to these colors are frequently used colors in Turkish carpets and rugs.

Key Words: Turkish carpet, Rug motif, Freud, Psychoanalysis

Giriş

Halı, tarihin ilk çağlarından itibaren, Orta Asya'da yaşayan Türk toplumlarında, yalnızca süsleme ve örtü malzemesi değil, taht örtüsü olarak da kullanılmıştır. İpek yolu ve göçler sebebiyle tüm dünyaya yayılan Türk halıları, Çin, Hindistan, Avrupa'ya kadar ulaşmıştır (Deniz, 2004). Halı ve kilim aynı zamanda, koyuncu kavimlere ait bir kültür eşyasıdır. Koyunun olmadığı yerde halı, kilim ve keçe olmamaktadır. Toba ve Göktürk gibi büyük devletlerin, Türk geleneklerine dayanan tahta çıkma törenlerinde, Türk hakanlarının keçe veya halı içine koyulup kaldırıldığı kaynaklara ulaşmak mümkündür. Şamanların göğe çıkma törenlerinde ise, baş şamanın halı içine konduğu, sekiz veya dokuz çırağı tarafından, dokuz defa çevrilerek, göğün dokuz katını aşma fikriyle sembolik bir eylem yapıldığı da bilinmektedir (Ögel, 1995). Türk halı ve kilimlerindeki bir takım işaret, renk, kompozisyon ve şekiller, inanç ve gelenekleri halıya aktarmadaki aracılar sayılmaktadır. Yani, halı ve kilimler üzerindeki motifler, Türk toplumlarının kültürünü orya koyan önemli belgelerdir (Avcuoğlu Kalabek, Vuruşkan, 2014). Bu araştırmanın amacı; kültür, aktarım ve motifin toplumsal kullanımlarının çözümlenmesi ile eserde yeniden anlam bularak psikolojik süreçlerin serbest tasarımlarda anlamını çözümlemektir.

Yöntem

Bu araştırma nitel bir araştırmadır. Nitel araştırma kapsamında genel tarama türlerinden, ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. Bu kapsamda; halı motifleri ve psikanaliz kuramı arasındaki ilişki hakkında bilgi içeren yazılı kaynaklar analiz edilmiş ve çıkarımlar yapılmıştır. Elde edilen veriler, problemi örneklemeye uygun olduğu düşünülen görsel materyallerle desteklenmiştir. Araştırmada analiz edilen eserler Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi Anabilim dalı Yüksek Lisans programında yer alan İleri Resim ve Karşılaştırmalı Türk Dünya Sanatları dersi kapsamında yapılan, Türk halı ve kilim motiflerinin sosyolojik çözümlemesi bağlamında hazırlanan çalışmalarda örtük anlam kullanılarak yaratıcılık süreçlerini ilişkisel yöntemle inceleyerek çözümlemelere gidilmiştir. Örnekleme alınan eserlerde serbest tasarımlarını oluşturarak yüksek lisans öğrencisi Gözde Çayhan'ın çalışmaları üzerinden psikanaliz çözümleme yapılarak sonuca ulaşılmıştır.

Türk Halısının Sembolik Dili

Türk halı kilimlerinde kullanılan motiflerin hepsi farklı anlamlar içermektedir. Örneğin kaplumbağa ve kertenkele, şaman inancında kainatı temsil eder ve Anadolu'da nazara karşı kullanılan bir motif olduğu söylenmektedir. Halılarda kullanılan ejder figürü ise, bolluk, bereket, kudret, sağlık ve şifa sembolü olarak bilinir. Kullanılan keçi ve koyun motifleri, doğurganlık ve üreme sembolü olarak bilinmektedir. Akrep figürü, halk arasında halıyı koruyan bir motif olarak, aslan figürü ise tüm kültürlerdeki gibi Türk kültürlerinde de kudret ve kuvvet sembolü olarak işlenmiştir. Anadolu'da, geometrik süslemeler içinde en çok kullanılan motiflerden birisi de sekiz ve dört kollu yıldız birleşiminden meydana gelen süslemedir. Kaynaklar bu motifin maneviyatı pekiştirme etkisinden bahsetmiştir. Halılarda sıkça güvercin, kumru gibi motiflere de rastlanılır. Kumru motifi tıpkı şaman inancındaki gibi, ruhu göğe yükselten, haberci, iyi haberler getiren bir figür olarak görülür (Deniz, 2004).

Antikçağ insanları için boğan, heybetli görüntüsü ve vahşiliğiyle, gücün, doğurganlığın ve bereketin sembolüdür. Hayvan mücadele sahnelerinde görülen aslan figürü, iyi-kötü, aydınlık-karanlık gibi karşıt kavramların simgesidir. Eski Türklerde geyik, kutsal bir hayvan ve totem olarak görüldüğü için, Türk halı ve kilimlerinde de sıkça örneğine rastlanmaktadır (Akpınarlı, Üner, 2017).

Türk halılardaki motifler ve renkler dinsel ve büyüsel inanmaları barındırmasından dolayı kullanan bireyi koruduğuna, sosyal ve medeni hali belirlediğine, anlatılmak istenen duygu ve düşüncelere araç olduğuna inanılmıştır (Akpınarlı, Üner, 2017). Ancak halılardaki motifler ve renklerin duygu ve düşüncelere araç olmasının dışında, bireyin davranış ve yaşantısını etkileyen birtakım olguları gün yüzüne çıkarma konusunda etkili olduğu düşünülmektedir. Örneğin Sigmund Freud, terapi odasında, terapi divanın üzerine Selanik'ten hediye gelen Türk kimini örtmüştür. Freud'dan sonra literatüre "Terapi Divanı" olarak geçen ve psikanaliz tedavide vazgeçilmez bir nitelik kazanan divan, hastaları rahatlatan, gevşeten ve doktorun odadaki varlığını tarafsızlaştıran bir etkiye sahip olması açısından tedaviye yardımcı olduğu düşünülmektedir (Senyener, 2004).

Psikanalitik Kuram

Bireyin, bir anlam veremediği anı kalıntıları gerisinde, genellikle ruh gelişiminin önemli özelliklerini içeren izler saklı yatmaktadır. Psikanaliz, bu gizli hazinelerin gün ışığına çıkarılabilmesini sağlayacak teknikler geliştirmiştir (Freud, 1995). Psikanalizin amaçlarından biri de çocukluğun ilk yıllarını kaplayan amnezi örtüsünü kaldırmak, bilinçli anıya dönüşü hızlandırmaktır (Freud, 1994). Foucault'a göre psikanaliz, bilinç dışımızda yatan saf biçimlerin ortaya çıkarılmasıdır (Foucault, 2001).

Sigmund Freud, bilincimizin bilinçdışı geri planını araştıran ilk psikanalizcilerden biridir. Freud, rüyaların rastlantı sonucu görülmediği, bilinçli düşünceler ve sorunlarla ilgili olduğu varsayımından yola çıkmıştı. Bu varsayımlar ileri gelen nörologların, özellikle de Pierre Janet'nin ulaştığı, nörotik semptomların herhangi bir bilinçli deneyimle ilişkili oldukları görüşüne dayanmaktadir. 21. yüzyılın başında Freud ve Josef Breuer, nörotik semptomların, örneğin histerinin, anormal davranışların gerçekte simgesel anlamları olduğunu fark etmişlerdir. Bu semptomlar, tıpkı rüyalar gibi, bilinçaltının dışavurum biçimleridir, bu yüzden de simgeseldirler.

Freud'un "bilinçaltı" kavramı, yalnızca bastırılmış arzuların bir tür saklanma yeri olarak değil de bireysel yaşamın, egonun bilinçli, düşünen dünyası gibi gerçek ve belli başlı bir parçası olarak gördüğü sonsuz kapsamlı ve zengin "bilinçdışı" kavramıdır. Bilinçdışının dili ve "kişileri", düşlerimizin bizimle bağlantı kurduğu sembollerdir (Jung, 2007).

Sigmund Freud, Terapi Divan

Sigmund Freud'un serbest çağrışım yöntemi, rüyaların, altta yatan belirli temaları ortaya çıkarma konusunda oldukça etkilidir. Bu yöntem, psikanalizin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Çünkü bu yöntem Freud'a, rüyaları çıkış noktası olarak kullanıp hastanın bilinçdışı sorununun araştırabilmesi olanağı sağlamıştır. Freud, serbest çağrışımda çıkış noktası olarak rüyalara oldukça büyük bir önem vermiştir (Jung, 2007). Psikanalizde anlaşılan biçimiyle bellek üzerinde çalışmaların odağında, geçmişi şimdiki zamana çağırmanın iki yolu vardır: Bunlar, canlandırma ve anımsamadır. Freud'un, 1914'te yayınladığı "Anımsama, Yineleme ve Gözden Geçirme" üstüne yazdığı denemesinde aktarımı, "hastanın yineleme zorlamasını durdurmak ve onu anımsama yönüne çevirmek işleminin" baş aracı olarak gördüğüne değinmiştir. Anımsama, geçmiş olayları birbiriyle bağlantısı olmaksızın, tek tek anımsamak değildir, hatırlananlardan anlamlı bir anlatı dizisi oluşturabilmektir (Connerton, 2014). Bir hasta, terapi esnasında uzandığı, Freud'un Türk kilimi kaplı divanındaki ruh halini şöyle anlatmıştır:

"Eskimiş, delik deşik olmuş divana yerleşir yerleşmez içim eridi sanki. Vücudum yumuşak pamuğun içine çöktükçe ruhum da onunla birlikte çöktü. Sürekli gözlerim yaşardı. Normal bir koltukta otursaydım aynı etkiyi yapmayacaktı, ancak bu divana oturup sırtımı dayayınca kendimi çok daha kuvvetli hissediyorum." (Eurozine, 2004).

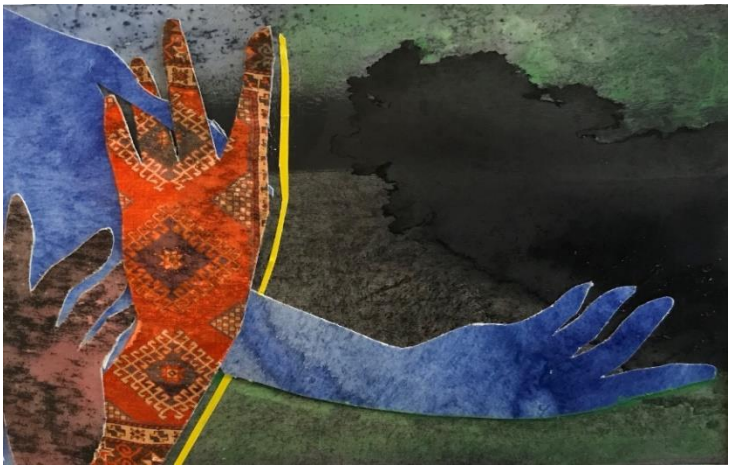
Freud'un edindiği ilk Türk kilimi, kız kardeşi ile evli olan uzak akrabası Moritz Freud'un hediyesidir. Moritz, Selanik'te tüccarlık yaptığı dönemde İzmir'den gelen kilimi Freud'a yollamış ve Freud, 1886'da Viyana'da ilk açtığı muayenehanesinin divanına, Selanik'ten gelen İzmir kilimini örtmüştür. Kilimin hastalar üzerindeki etkisini fark eden Freud, o günden itibaren kilim ve halı koleksiyonunu zenginleştirmiştir. Viyana'da ve Londra'daki terapi odalarını da kilimlerle süslemiştir. Terapi odalarında kullandığı kilimler, rengarenk ve kadifemsi bir dokuya sahiptir.

Kırmızı ve mavi renklerle işlenmiş İran-Kaşka halısı, Freud'da göre, bireyi rüyalara en uygun hale getiren halılar arasında yer almaktadır. Geometrik şekillerin yanı sıra, ceylanlar, tavuskuşları ve çiçek motifleriyle süslü halılar, bireye ayna tutan ve itirafa teşvik eden estetiğin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Freud'un terapi odasında kullandığı Türk kilim ve halılarındaki motif ve dokuların bastırılmış yaşantıları ortaya çıkarmadaki kolaylaştırıcılığı terapi alan hastalar tarafından belirtilmektedir (Eurozine, 2004).

Psikanaliz Kuramı Bağlamında Türk Halı ve Kilim Motifleri Temasında Eser Örnekleri

Görsel 1: Gözde Çayhan, İkirciklik, 40x60 cm, Dijital Tasarım, 2019

Çalışmada (Gör.1.) ucu kapanan ayaklar kadının utangaç ve mahcup halini simgelemektedir. Kadının dizlerinden aşağısının resmedilmesi ve bacaklarının kapalı oluşu kadının toplumda uymak zorunda hissettiği bir takım yazısız kurallara işarettir. Bacakların arkasında bulunan çizgiler izleyiciye çamaşır ipini anımsatmaktadır ve bu çağrışım kadının ev işindeki rolünü vurgular. Bacaklarda bulunan halı desenleri gelenekselliği vurgulamış ve birbirine yakın seçilen renkler, kadının mahcup ve geri planda kalmış durumunu simgelemektedir. Freud (1994)'a göre Utanmanın daha çok kadına özgü gibi görünen, ama gerçekte sanılabildiğinden daha «itibari» olan bu duygunun, üreme organlarının eksiğini gizlemek gibi ilkel bir amaç gütmesi sonucunda doğmuştur.

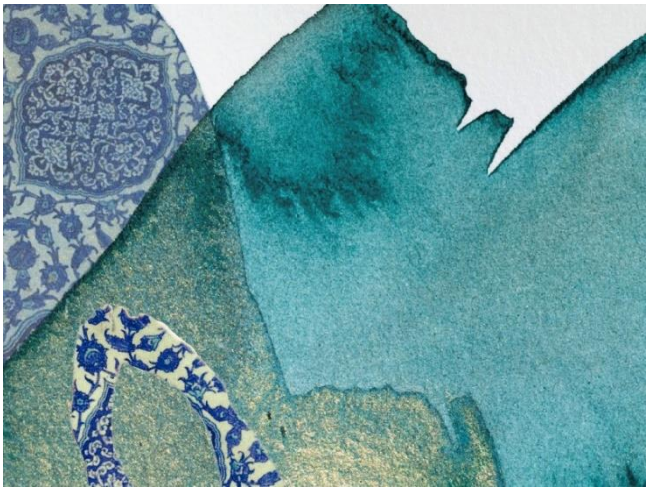


Görsel 2: Gözde Çayhan, Serbest Çağrışım, 30x40 cm kağıt üzerine karışık teknik, 2019

Renk psikolojisine göre sarı, unutkanlık durumunu nitelemektedir. Çalışmada (Gör. 2.) bulunan halı motifli el, kişinin anımsayamadığı, bilinç dışına ittiği hatıraları simgelemektedir. Halı motifli elden uzanan, ince ancak keskin sarı çizgiyi geçen mavi el ise, bireyin anımsadıktan sonra kavuştuğu özgürlüğü nitelemektedir.

Görsel 3: Gözde Çayhan, Köprü, 30x40 cm kağıt üzerine karışık teknik , 2019

Çalışmanın (Gör. 3.) üstünde kullanılan beyaz alan Freud'un kuramındaki bilinci, siyah çizginin altı ise bilinç öncesini nitelemektedir. Sol tarafta bulunan kesik çizgi, bilinç öncesinin çaba sonrasında bilince ulaşabileceğini göstermektedir. Aşağı doğru koyulaşan kısım bilinçdışını temsil etmekte ve bu bölümün resimde fazla yer kaplaması, bireyin zorlu yaşam şartları doğrultusunda yaşadığı olumsuz olayları ve hisleri, savunma mekanizması olarak, çoğunlukla bilinçdışına bastırdığını nitelemektedir. Resimde kullanılan halı motifleri kişinin bilinç ve bilinçdışı arasında köprü görevi görmektedir.



Görsel 4: Gözde Çayhan, Amnezi, 30x40 cm Dijital Tasarım, 2019

Çalışmada (Gör. 4.) kullanılan net olmayan renkler kişideki bellek yitimini ve parçalar halindeki kopuk anıları temsil etmektedir. Çalışmanın sağ alt köşesinde bulunan halı motifi kaplı kapalı ayaklar ileriye dönük bir pozisyonda konumlandırılmıştır. Bu konum, kişinin bilinçdışına ittiği anılara ulaşma yolundaki yolculuğunu nitelemektedir. Sol üst köşedeki halı motiflerinden oluşan parça ile kapalı ayaklar üzerinde kullanılan halı motifi parçaları benzerlik göstermektedir ve bu benzerlik de bireyin anılarına ulaştığındaki tamamlanmışlık hissini ifade etmektedir.

Görsel 5: Gözde Çayhan, Düş Kapanı, 30x40 cm, Dijital Tasarım, 2019

Freud (1994)'e göre, Çoğunlukla psikanalize uğrayan birey, çabalarına karşın, düşlerinin bir tekini bile anımsayamaz. Bununla birlikte, psikanaliz çalışmaları boyunca, analiz dolayısıyla hastayı sıkmış olan güçlüğü yenmeyi başarabiliriz, unutulan düş o zaman hemen anımsanmaktadır. Bu çalışmada (Gör. 5.), bireyde gizli kalmış anıların önündeki kalın setler dikkat çekmektedir. Sağ ve sol köşede bulunan halı motifleri siyahla birlikte kullanılmıştır. Bu renk, kişinin bilinçdışını temsil etmektedir.

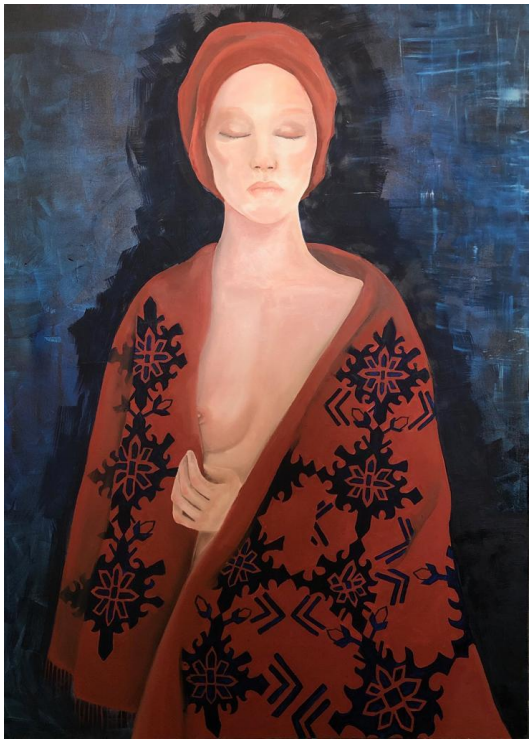
Görsel 6: Gözde Çayhan, Apraksi, 30x40 cm kağıt üzerine karışık teknik, 2019

Çalışmada (Gör. 6) kullanılan halı desenleri kaplı el motifi aynı zamanda bir gelenek olan kınayı çağrıştırmaktadır. Geleneklerle kimi zaman sıkıştırılmış olan bireyin ahlak ve vicdan, yani süperego tarafından sınırlandırılmasına karşın, elin parmakları arasındaki turuncu çizgi, bireyin

ötelediği anılara ulaşmada gösterdiği çabayı temsil etmektedir. Çalışmada kullanılan el, bireyde iktidar ve gücü simgelemiş, aynı zamanda yaşamsal döngüsüne gönderme yapmıştır.

Görsel 7: Gözde Çayhan, Baca, Kağıt üzerine karışık teknik, 30x40 cm, 2019

Çalışmanın (Gör. 7.) geri planında bulunan, siyah zemin üzerindeki lekeler bellek üzerindeki tortuyu temsil etmektedir. Birey, tortulardan arınıp, örtük hatıraları anımsadığı halde, çalışmanın aşağısında bulunan, doğal ve lekesiz olarak nitelendirebileceğimiz yeşil alana ulaşabilecektir. Freud'a göre, halılardaki motifler ve renklerin duygu ve düşüncelere araç olmasının dışında, bireyin davranış ve yaşantısını etkileyen birtakım olguları gün yüzüne çıkarma konusunda kolaylaştırıcıdır. Bu doğrultuda, çalışmada kullanılan halı motifli sütunlar, bu yolculukta araç görevi üstlenmektedir.



Görsel 8: Gözde Çayhan, Aymaz, Tuval üzerine yağlı boya, 100x140 cm, 2018

Çalışmada (Gör. 8.) kullanılan kadın figürü, üzerine bir Türk halısı sarmış ve bir elini bu halıdan dışarı çıkarmıştır. Burada figür, kendini açma eğilimi göstermiştir. Gözleri kapalı olarak resmedilen kadın figürü aynı zamanda düşünceli ancak bir terapi koltuğundaki gibi dingin bir ifadeyle durmakta, rüyaya dalmış izlenimi vermektedir. Bu duruş, Freud'un terapi divanına serdiği halının, rüyaların ve bastırılmış yaşantıların yorumlanmasındaki etkiye benzer bir görünümü imgelemektedir. Kullanılan figürün başında sarılı olan yumuşak dokulu kumaş, bireyin dürtülerini yani 'id'inin, ahlak ve vicdan yani süperego tarafından bastırılmasını ifade etmektedir. Resimde kullanılan figürün üzerinde Türk halısından başka herhangi bir kıyafet olmaması, figürün arınmış ve çıplak gerçekle yüzleşmeye açık konumda bulunduğunun bir göstergesidir.

Sonuç

Bu araştırmada verilerde ilişkisel çözümleme yapılarak sonuca ulaşılmıştır. Beden hareketinde el ve ayak tasarımlarında bireyin yaşamsal döngüsüne gönderme yapıldığı için örnekleme alınmıştır. El ve ayak için Freud psikanaliz yaklaşımı ile ilişkilendirerek örnekleme alınan eserlerde benin ifadesi sorgulanmıştır. Benin ifadesi halı motifleri üzerinde renk ile birlikteliğinin anlama dönüşmesi temel noktadır. Halı motiflerinin bireye ait özel yaşamında sürekli karşılaştığı bir nesne olması kendi ifade etmesinde yakınlık ilişkisi kurulması açısından önemlidir.

Kaynakça

Akpınarlı, H. F., ve Üner, İ. İç Anadolu Bölgesi Halılarında Görülen Figüratif Sembol ve Motifler. Art-e Sanat Dergisi, 10(20), 630-651.

Avcıoğlu Kalebek, N., Vuruşkan, D., ve Çoruh, E. (2014). Türk Halıcılığının Tarihçesi. Electronic Journal Of Vehicle Technologies/Tasit Teknolojileri Elektronik Dergisi, 8(1).

Connerton, P., ve Şenel, A. (2014). Toplumlar Nasıl Anımsar? Ayrıntı Yayınları.

Deniz, B. Anadolu-Türk Halı Sanatının Serüveni-I. Sanat Dergisi, (7), 24-46

EUROZİNE. (2004). https://www.eurozine.com/terapi-divanindaki-turk-halisinin-sirriitiraf/ adresinden erişildi. (ET: 24.01.2019).

Foucault, M., ve Kılıçbay, M. A. (2001). Kelimeler ve şeyler: insan bilimlerinin arkeolojisi. İmge Kitabevi Yayınları.

Freud, S. (1994). Psikanaliz üzerine (7. Baskı). AA Öneş, Çev.). İstanbul: Say Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1910.).

Freud, S. (1995). Sanat ve sanatçılar üzerine. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Jung, C. G., ve Babaoğlu, A. N. (2007). İnsan ve sembolleri. Okuyan Us.

Ögel, B. (1995). Türk mitolojisi (Vol. 1971, p. 181). MEB.

GÜNCEL SANATTA MEKÂN

Dr. Öğrt. Üyesi Binnaz KOCA[1]

İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Onur FENDOĞLU[2]

İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Öz

Mekân olgusu; insanın en önemli yapıtaşlarından biri olurken aynı zamanda pek çok disiplinin de konusu olmuştur. Felsefe, sosyoloji, psikoloji, fizik, sanat geçmişten bugüne değişen farklı mekân anlayışlarıyla birbirlerini etkileyerek mekân kavramını düşünmüş ve üretimlerde bulunmuşlardır. Zaman ve mekân, hayatın akışına paralellik oluşturur. Her şey bu çerçeve içerisinde gerçekleşir ve gelişir. Bu bildiride; mekânın sanat nesnesi ile ilişkisi, mekânın sanat nesnesinin alanı olma şekli, sanat nesnesine anlam katma süreci ile güncel sanatta değişen mekân alanının varlığının incelenmesi amaçlanmıştır. Sanatta mekân, önemli bir konu olması sebebiyle ve farklı ele alış şekillerine de olanak sağlamasıyla yaratıcılığa hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Örneğin arazi sanatı, mekânın kullanımında sıra dışı uygulamaları ortaya çıkartmıştır. Güncel sanat akımlarıyla birlikte eser-mekân bağı irdelenmeye başlanmıştır. Sanat ürününün kendi mekânını oluşturduğu ve mekân ile girift hale geldiği görülmüştür. Bu doğrultuda alışılagelmiş "seyirci" anlayışı da, duruma dâhil olan, sanat eseri ile yaşayan ve ürünün bir parçası haline gelen seyirci tipine evirilmiştir. Bu bildiride mekân olgusu genel anlamıyla anlatılmaya çalışılmış, mekân kavramının sanat tarihindeki varlığı ve önemi, sanat ürünü ile olan bağlantısı incelenmiş, mekânın tarihsel gelişimi ve güncel sanatla beraber değişimi ele alınmıştır. Güncel sanat çalışmalarında sanat ürünü ve mekân ilişkisi değişik açılardan ele alınarak eserin mekâna müdahalesi ile geleneksel mekân algısının değişimi sanatçılar üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Güncel Sanat, Sanat Nesnesi, Sergi Mekânı.

[1] Güz.San. Eğit. Böl. Resim-İş Öğr. Programı, Malatya-TÜRKİYE

[2]Güz.San.Fak. Grafik Böl.

SPACE IN CONTEMPORARY ART

Abstract

The phenomenon of space; while being one of the most important building blocks of human beings, it has also been the subject of many disciplines. Philosophy, sociology, psychology, physics, art have thought the concept of space by influencing each other with different spatial understanding that have changed from past to present and they have have been made production. Time and space are parallel to the flow of life. Everything happens and develops within this framework. This paper; it is aimed to examine the relationship of space with the object of art, the way the space is the area of the art object, the process of adding meaning to the art object and the existence of the space area that changes in contemporary art. It is possible to say that space in art is an important issue and that it serves creativity by allowing different ways of handling. For example, land art has revealed extraordinary applications in the use of space. Along with the contemporary art movements relation between the work and the space has begun to be examined. It is seen that the art product forms its own space and becomes intricate with the space. In this respect, the traditional audience approach has also evolved to the type of spectator who is involved in the situation and lives with the work of art and has become a part of the product. In this paper, the phenomenon of space was tried to be explained in general terms, the existence and importance of the concept of space in art history, its relation with the art product were examined, the historical development of the space and the change with the contemporary art were discussed. In the contemporary art works, the interaction of the art product and the space has been tackled from different angles, the intervention to the space of the work and the change of the traditional space perception was tried to be solved over the artists.

Key Words: Space, Contemporary Art, Art Object, Exhibition Space

GİRİŞ

"Güncel Sanatta Mekân'' Sınırları belli üç boyutlu bir alan olarak adlandırılacak olan geleneksel mekân kavramının güncel sanat ile değişimi, güncel sanat eserinin mekânda ki yeri ve kendi mekânını oluşturma-başkalaştırma süreci bazı sanat disiplinlerini doğurmuş ve gelişmiştir.

Güncel sanat alanında var olan performans sanatı, yerleştirme, arazi sanatı ve video sanatı mekân öğesini önemseyip ve mekânı sanatsal kompozisyonların aktif bir unsuru haline getirmeleri önemli olmuştur.

Bu çalışma sanat ve mekân arasındaki bağda yaşanan değişimleri konu almakta, güncel sanat adı verilen zamanda oluşturulan sanat nesnesi-mekân ilişkisini pek çok örnekte görmekteyiz.

Mekânın bir sergileme alanı dışına çıkıp, anlam alanına katkıda bulunması gerekliliği ve Güncel sanat nesnesinin kendi mekânını oluşturma sorgusu temel unsur halini almıştır.

Mekân Kavramı

Mekân kavramı, mimari bir düşünce olarak ilk kez 19. yy başlarında ortaya çıkmıştır. Mekân' ilk tanımıyla mimari alanında algılanır.

Mekân,TDK'nın Büyük Türkçe Sözlük'ünde 'Mekân' başlığı altında Güncel Türkçe Sözlük içerisinden 3 madde içerisinde yer almaktadır:

1. Yer, bulunulan yer. 2. Ev, yurt. 3. gök b. esk. Uzay.

Mekânın mimari terimler sözlüğünde ise "insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, boşun'' olarak tanımlanmıştır. ''Mimari bir mekân oluşturmak, geniş anlamdaki doğadan veya peyzaj mekânından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır.'' (Hasol, 2005)

Fakat günümüzde zihnin niteliği olarak felsefi ve fiziksel olarak somut bir kategoride beraber değerlendirilmektedir.

Felsefe çerçevesinde mekân, üç boyutlu, bağdaşık bir yapı olarak değerlendirilir ve nesnelerin birbiriyle olan ilişkilerinden var olmuştur.

''…Kant'a göre mekân ve zaman sıradan bir nesne ya da olgu gibi (fiziksel, ampirik) düşünülmemelidir. Çünkü mekân ve zaman nesneler ve olaylar hakkındaki gözlemlerin düzene sokulması ve kaydedilmesi için gerekli bir yapı ve sistemlerdir. Mekân ve zaman ampirik dünyaya ait değillerdir. Fakat her ikisi de gerçek dünyayı yakalamak ve anlamlandırmak için geliştirilmiş zihinsel araçların bir parçasıdır…''(Nune, 1994: 18)

Sanat Nesnesi ve Mekân İlişkisi

Biçimlenmek ile beraber, bünyesinde bir iletişim dili de barındıran mekân, sadece sınırları belirgin bir yapı olmaktan farklıdır. Mekânın varlığını anlamlandırmamızı sağlayan salt yapılardan ibaret değildir, birey ve obje ile ilişkisidir.

İzleyici içerisinde bulunduğu alanı izlediğinde, boşluğu değil alan içerisinde var olan nesneleri fark eder ve araştırır. Bu izleyicinin bakma eylemi ile tipik görme ve inceleme tavrıdır.

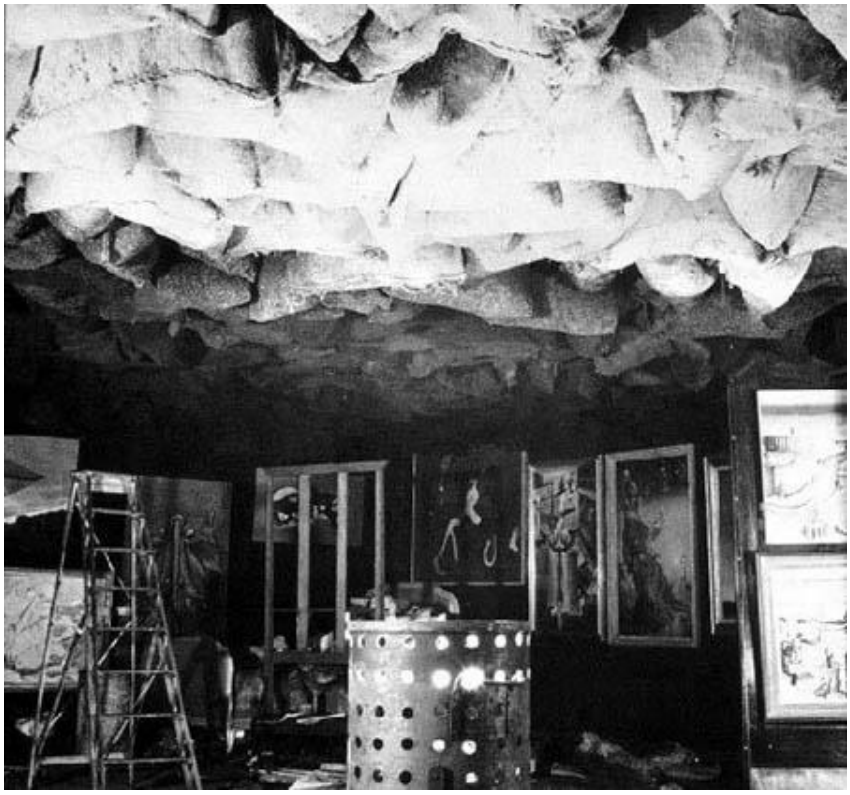
Nesne olduğu alan sınırında bir mekâna aitken aynı zamanda bir mekâna da sahiptir. Sanatta bu birliktelik biçimi daha önemli ve temel konudur. Herhangi bir nesneyi sanat ürününü tanımlamaya çalışan mekan, o nesne sayesinde seyirciye sanat okumaları sunabilir..

Bu noktada sanat nesnesi mekânla indirek ve direkt bir bağ kurarak bir değişim süreci ile alanı var ederler. Yani ‘’yapıt mekân ile yeni bir bağ kurarken mekân yapıta, yapıt mekâna bir anlam yüklemektedir.’’(Bulduk, 2007: 6)

19. yüzyıla kadar sert, kesin bir sınırlama ile alan seyirciye emniyet hissi uyandıran çerçeve, resmin kendisinin dış mekânla bağını kesmesine sebep olur. Bu olay, galeri mekânı için geçerli değildir ve olmamalıdır. (O’doherty, 2010: s. 34).

20yy. dan bu yana sosyolojik ve yaşam biçimindeki evrimler sanatta da görülmüştür. Nesne, sanat nesnesi çerçevesi üzerinden sorgulanabilir olmuştur. Geleneksel tavırdaki sanat eseri yenilikçi bir tavırla farklı anlayışta kendini var etmiş ve zamana adapte olarak radikal bir değişimle güncellenmiştir. Bu yapı değişimi geleneksel mekân tarzına da yansıyarak alanla değişik, daha organik bir iletişim kurmuştur

Ard arda olan iki akım Minimalistler ve Fütüristler malzeme kullanımında farklı uygulamalar denemişlerdir Mekânı üç boyutlu bir sanat nesnesi gibi değerlendirip form vermişlerdir. Artık bu süreçte mekân sergileme ve sanat eylemi üretme, alanından sıyrılıp sanat nesnesinin kendisi olmuştur.



Resim 1: Marcel Duchamp,''Exposition İnternational du Surréalisme'', Paris 1938

"Duchamp, sergi alanın tek tip aydınlatma biçimi eleştirerek sergi alanı olarak seçtiği galerinin tavanında boşluk açmıştır. Kömür çuvallarıyla, değişik bir derinlik ve form oluşturarak galerinin geleneksel atmosferini değiştirmiştir. Artık farklı ve bohem bir mekân yaratmıştır. İnsanların az ışıklı bu karanlık mekânda eserleri görebilmeleri için sergi girişinde fenerler verilmiştir. Tüm bunlar galerideki mekânsal ve davranışsal öğelerin incelenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan bir meydan okumadır.'' (Fitzpatrick, 2004: 24-26)

Temelde mekân algısının bir üslup biçiminde ele alınması, 1946'da Buenos Aires'te ifade edilmesiyle başlamıştır. Bu süreçten sonra akım ''Mekânsalcılık'' adını alacaktır, Fontana ve ekolü sabit, tek tip yüzeylerin değişim zamanının geldiğini açıklayacaklardır.

Açıklamalarında Fütüristlerin disiplinlerinden net bir şekilde esinlendiklerini ve etkilendiklerini dile getireceklerdir. Mekânsalcılar, oluşturdukları bu yeni sanat dilinde günlük mekanik görsel iletişim araçları, neon ışığı gibi modern teknolojiye yer vereceklerini belirtmişlerdir.

Tam anlamı ile, 1960'lardan sonra mekan eksenli bir sorgulama sürecine girilmiştir. Büyük etkileri yadsınamayan Kavramsal sanat, pek çok disiplini de meydana getirirken, mekân

varlığının gelenekselden sıyrılıp, sanat nesnesi kavramsallığına paralel duruşta mekânlara dönüşmesi gerektiğini savunmuşladır. Böylelikle sanat nesnesi mekân ile kavramsal bütünlük içinde olmuş olacaktır. Hatta bazen sanat ürününün fiziksel formunu ortadan kaldırarak mekânın da vargılığını sorgulatmışlardır. ‘’Sanat nesnesi yoksa mekân da yoktur’’

1960 ortalarına denk Optik Sanat akımının temsilcileri mekânı akımın özgün disipliniyle ele almış ve seyircinin bir yanılsama yaşaması sağlanarak yeni mekânlar kurgulamışlardır (Germaner, 1996).

Resim 2: Yves Klein, ‘’Boşluk’’, Iris Clert Gallery, Paris, 1958.

Yves Klein, mekânı sanat eyleminin tam kendisi olarak kullanmaktadır. Artık bu sayede geleneksel galeri oluş sebebini kaybederek kendisi bir sanat yapıtı haline geliyor.

Sergisinin adını ‘’Boşluk’’ olarak seçen sanatçı geleneksel galeri içindeki bütün mobilyaları dışarı çıkararak duvarları beyaza boyamıştır. Artık sanat yapıtına dönüştürmeye başladığı galeri içerisinde yerleştirmeleri ile eserini tamamlamıştır.

Resim 3: Arman, ‘’Dolu’’, Iris Clert Gallery, Paris, 1960.

Sanatçı kullanılmayan boş bir galeriyi tamamıyla endüstriyel, tüketim eşyalarla yığın halde kompoze ederek seyirciye sunmuştur. ’İzleyici galeriye giremeyecek, vitrinden görünen o yığılmış nesnelerde belki de kendi gelip geçici varlığının bir yansımasını bulacaktır’’(Antmen, 2008: 177).

Böylelikle galerilerde mekânsal tanımlarının sınırlarından kurtulmuştur. Sanat nesnesinin sergilendiği mekânlar olmaktan çıkmış sanatın içine dahil edilmişlerdir. Bunun yanı sıra Sanat yapıtı kendisini sınırlayan bütün mekânları dışlamaya başlamıştır.

Artık mekân bir sanat yapıtı olarak seyirci tarafından tanımlanabilir haldedir. Sanatçılar seyircinin algılamadaki bütün kalıplarını yıkmış bir tür akıl oyunu oynamışlardır. Minimalistler de bu akımdan etkilenmiştir. Sınırları belli geleneksel bir mekânla sanat yapıtlarını var etmek istemeyen sanatçılara yeni ufuklar doğmuştur.

Güncel Sanatta Mekân

Aidiyetsiz ve tanımsızlığı çağrıştıran "güncel sanatın sözlük tanımı için sanat tarihçileri uzun zamandır tartışıyor. Şu anlık "çağdaş sanatın, modern sanatın bitimini sembolize eden bir kavrayış olduğu herkesçe kabul görmüş gibi görünüyor. Bu kavramın küreselleşen dünya ürünü olduğu ve küreselliği eleştiren dili seçtiğini görmekteyiz. Çağdaşlığın temel konusu eleştirmek çerçevesinde şekillenirken doğal olarak güncel sanat içerisinde eleştiriyi fazlaca görmekteyiz. Böylece güncel sanat eleştirebilmenin belki de politize olmanın sanatsal dilini var etmeye çalışıyor.

Güncel sanatın küresellik temelinde eleştirdiği faktörlerden biri de mekândır. Geleneksel mekân anlayışı, geleneksel sanat yapıtı sergileme biçimleri ve bu biçimlerin mekân içerisinde tek tip modelle yerleştirilmeleridir. Bununla beraber güncel sanat bu geleneksel ve tipik sunuş-var etme sürecinde tek tipleşen sanat izleyicisini de eleştirerek mekânsal değişimler ile seyircinin de değişimini amaçlamaktadır.

Güncel sanat ve mekân konusunda, güncel sanatta mekânın değerlendirilme biçimi ve mekânın bir sanat yapıtı olması yolunda oldukça fazla eylem vardır. Çağdaş sanatın doğuşundan bu güne çağdaş sanat; arazi sanatı ve yerleştirme sanatı gibi sanat disiplinlerinde yeni tanımlar ve özellikle tüm sanat disiplinlerinde mekânın değişime uğrayarak, sergi mekânı olmayan mekânın sergi mekânı haline getirilmesi ile veya mekânın mimari tanımından çıkarılıp sanat yapıtı haline getirilmesi şekillerinde mekânın oldukça çok ve yoğun kullanımı görülmektedir.

Örneğin: Arazi sanatı, sanatçı tarafından doğal ortam içerisinde, doğal görünümler ile yeni, üç boyutlu yapıtlar eylemi bütünüdür. Amerika'da başlamıştır, kavramsal sanat ve minimalizim etkisinde, 1960 sonlarında görülen sanat akımıdır. Bu akımın sanatçıları malzeme olarak salt doğayı kullanıyor: Kaya, kuru dal-ağaç parçaları, su, toprak, gibi doğal denge içerisinde var olan bu unsurlar arazi sanatının temel malzemeleri.

Yerleştirme Sanatı, sanatçı tarafından uygulanacak olan enstalasyon için uygun nesnelerin bir mekân içinde veya mekân dışında belirlenen alana yerleştirilmesi ile tanımlanabilir.

Resim 4. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1970 (Robert Smithson, 2017).

Robert Smithson'un gerçekleştirdiği ''Sarmal Dalgakıran'' (1970), isimli yapıt bu akımdaki etkili eserlerdendir. Robert Smithson hasar görmüş dış mekânları düzenleyerek onları yeniden var edebilmeyi iyileştirmeyi özellikle seçiyordu.. Amerika'nın Utah eyaletindeki Büyük Tuz Gölü'nde kompoze edilen bu yapıt için 7000 ton toprak, tuz kristalleri ve kaya kullanılmıştır. Sanatçı çalışmalarında doğa-ölüm döngüsünü konu seçmiştir. Bu sebepten spiral formunu çok kullanmaktadır. Smithson'ın ''Sarmal Dalkıran'' isimli yapıtı doğanın farklılaşması ile bir süre sonra sular altında kaybolmuştur.

Resim 5. Doris Salcedo, Untitled, 2003 (Gwarlingo, 2017).

Resim 5'de görülen enstelasyon-yerleştirme sanatı 2003 yılında 8. Uluslararası İstanbul Bienali bünyesinde Doris Salcedo isimli sanatçı tarafından yapılmıştır. Bir metropol olan İstanbul'un aldığı göçün çeşitliliğini ve sürecini anlatmak adına iki farklı yapının arasında yığınlaştırılan 1550 ahşap sandalyeden oluşmaktadır (Uluçay, 2017).

Resim 6. Ai Weiwei, (Berlin, Konzerthaus Konser Evi 2016).

Çinli çağdaş seramik, heykel ve fotoğraf sanatçısı Ai Weiwei mültecilerin dünya üzerindeki yaşadığı kötülükleri anlatabilmek adına Almanya'nın başkenti Berlin'deki Konzerthaus Konser Evi'nin sütunlarını "CinemaforPeace" etkinliğinin gala gecesinde Avrupa'ya ulaşmayı denerken botlarda mültecilerin giydiği 14 bin can yeleğiyle kapattı. Ai Weiwei bu eseri kapsamında Midilli Adası'ndan topladığı can yelekleri ile kapladığı sütunların arasına bir de üstünde 'güvenli geçiş' yazan şişme bot konumlandırdı.

Bu çalışma Ege Denizi'ni geçmek için mücadele veren mültecilerin zorlu hayatlarına dikkat çekmeye çalışan sanatçının mülteciler ile ilgili yaptığı başka çalışmaları da bulunmaktadır. Sanatçı bundan öncede bu insanlık krizine ilgisiz olduğunu düşündüğü Çek Cumhuriyeti'ni başkent Prag'daki hayvan heykellerinin üzerini, mültecilerin kullandığı altın renkli termal battaniyeler ile giydirerek eleştirmişti.

Resim 7. Philippe Echaroux, (Brezilya Amazon Ormanları 2016).

Fransız Sokak fotoğrafçısı Philippe Echaroux büyük dikkat çeken bu çalışmasında ”The Blood Forest” ile Amazon ormanlarının yok edilmesini eleştirerek dünyanın dikkatini buraya çekmek için sıra dışı bir yol izledi. Sanatçı izleyeni yağmur ormanlarına götürerek Brezilyalı yerlilerin suretlerini ağaçların üzerine yansıtarak etkili bir biçimde dikkat çekmeyi başardı.

Artan insan sayısı ile yok edilen yağmur ormanlarının varlığının önemi peşinde olan sanatçı bu ormanlarda yaşayan yerlilerin hayatlarının çalındığını anlatarak protesto etmiştir.

Echaroux’un çalışmasının doğuşu 2015 yılının nisan ayında Brezilya’nın yağmur ormanlarında hayatını sürdüren Surui kabilesini ziyaret ederek başladı. Sanatçı ilk olarak bütün kabile yaşayanlarının portrelerini fotoğraflayıp daha sonra da bu fotoğrafları projeksiyon cihazıyla yağmur ormanlarına yansıtarak eleştirel bir performans sergiledi.

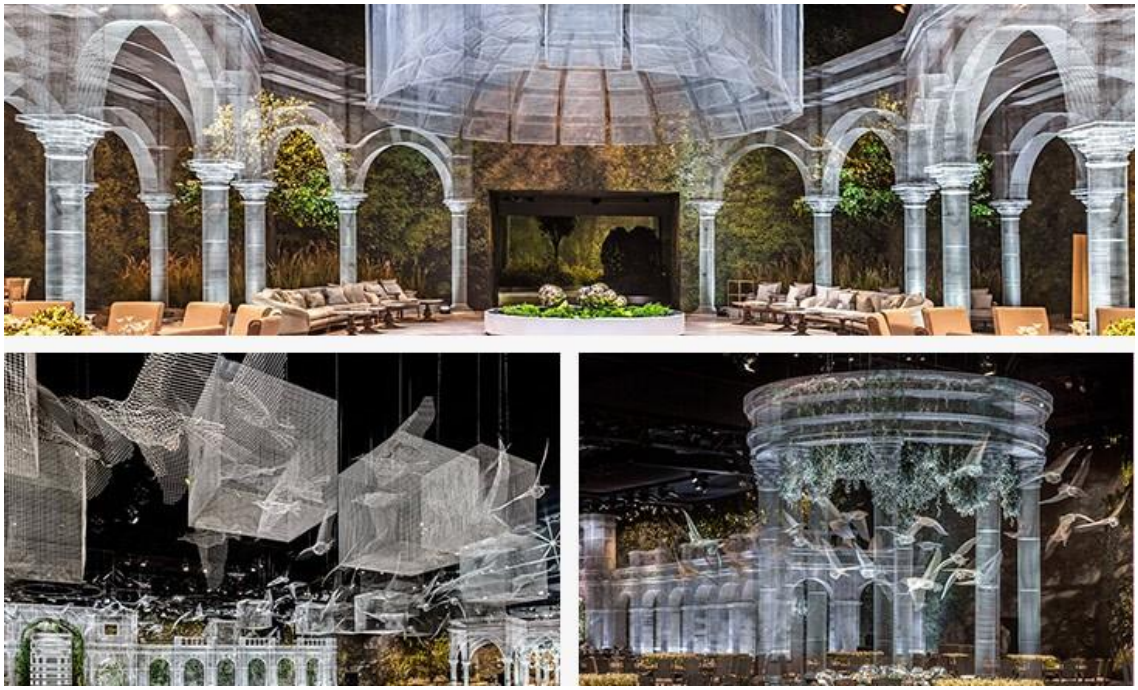
“Bir ağacı yok etmek bir insanı öldürmekle eş değerdir.” Felsefesi ile ilerleyen ve canlı bir varlık ile orman arasındaki bağı sergileyen Philippe Echaroux’un bu çalışması “Yağmur ormanlarında gerçekleştirilmiş ilk sokak sanatı” olarak tarihe geçmiştir.

Resim 8. Biancoshock, (Milano,İtalya 2016).

İtalyan sanatçı Biancoshock, Milano çevresinde olan Lodi Bölgesi'nde işlevi olmayan yeraltı kanallarına *Borderlife* ismi ile minyatür yeraltı evlerine dönüştürerek hayat verdi. Zor ve eşit olmayan koşullarda yaşamaya mecbur bırakılan insanların hayat şartlarına dikkat çeken sanatçı, sıra dışı kompozisyonlar oluşturdu. Biancoshock'un "enstalasyonlar" olarak adlandırdığı işleri, sanatçı ile izleyici arasındaki iletişim için bir araçtır. Yapıtlarının ana teması çevre, yoksulluk ve modern stres meseleleridir. 2016 yılında Romanya'nın Bükreş kanalizasyon sisteminde yaşayan 600'den fazla evsizin şok edici görüntüsünü gördükten sonra, bu yerlerde yaşayan insanın yaşam koşullarını işlerine yansıtmıştır (Web1).

Resim 9. JR, (Rio de Janeiro, Brezilya 2016).

Fransız sokak sanatçısı JR, 2016 Olimpiyat Oyunları günlerinde Rio de Janeiro'da büyük boyutlu enstalasyon çalışması ile dikkat çeken sanatçının devam eden projesi *Inside Out* çerçevesinde oluşturduğu çalışmalar, atlayış yapan atletin kumaş üzerine basılmış fotoğraflarının yüksek binalara kurulan metal iskeleler üzerinde sergilenmesi ile gerçekleştirildi.



Resim 10. Edoardo Tresoldi, “Ghostly Garden”, (Abu Dabi 2017).

Sanatçı, “manzarasal” ismi ile sergilediği bu heykelini, metal tellerden meydana getirmiştir.bu aslında bir saraydır ve sarayın içerisinde günlük hayat nesnelerini yerleştirmesi gerçekçi bir yapıya benzemesi isteğidir. Klasik tipik mimari unsurlarla beraber modern geometrik yapıların bir arada uyumlu biçimde kullanılması ile beraber zıtlıkta ele alınmak istenmiştir.. 7,000 metre kareye alanı kaplayan eser şeffaflığı dile getiren teller aynı zamanda filtre olarak ele alınmıştır. Enstalasyon bu sergilemesinden sonra çeşitli parçalara bölünerek Birleşik Arap Emirlikleri’ndeki pek çok üniversite, müze ve parklarda sergilenecektir.

Resim 11. Nele Azevedo, “Eriyen insanlar”, (Brezilya 2018).

Nele Azevedo, minimal buzdan insan figürleri meydana getirmektedir. Bu minimal buz heykelleri şehrin önemli merkezlerine yerleştirerek güneş ışığı ile erimeye terk edilir. Heykeller, 20 cm boyunda, merdivenlere yerleştirilmiş küçük erkek ve kadın biçimlerini taşımaktadır. "Minimum Anıt" adı verilen bu işler resmi anıtların yeni bir bakış açısıyla sorgulanmasını sağlar. Anıtsal ve büyük olana karşı, geçici ve küçük olanın etkisi eylemsel cevap oluşturmaktadır. Kentsel bir müdahale oluşturan bu “Minimum Anıt” anlam olarak anıt konseptine bağlıdır fakat bu bir anti anıttır. Nele Azeevedo, çevreciler tarafından iklim değişikliğine dikkat çeken aktivist olarak kabul edilmiştir, ortaya çıkan işlerin elbette farklı okumaları olacaktır. Kamusal ve özel alanlarda, konu ve şehir arasında uzlaşma arayan sanatçı, bu arayışta kamu anıtında huzursuzluğunun sentezini bulduğunu ve tek tek resmi anıtların özelliklerini yıktığını ifade etmektedir. Şehirdeki buz kütleleri ortak bir deneyimle ortadan kaybolmaktadır. Olanlar izleyicinin anılarında ve fotoğraflarda kalmaktadır (Web2).

Resim 12. Monica Bonvicini, "Bir Saniye Bile Kaybetme", (Basel 2003/2004).

Monica Bonvicini'nin 'Don't Miss a Sec' (Bir Saniye Bile Kaybetme) isimli işi, Basel sanat fuarı yanındaki kalabalık bir sokağa kurulmuş geçici bir açık hava tuvaletidir. Tek yönlü görüş sağlayan cam sayesinde insanlar kendileri görülmeksizin sanat eserlerini görebilmekteydiler. Amaç, bu tür etkinliklerin teşvik ettiği dürtüsel görme isteği ve bakmak ve görülmek arasındaki insan doğasında var olan güçlü ilişkiyi imlemektir.

Bonvicini, bu umumi tuvaleti ile, sergi mekânlarına farklı bir bakış kazandırırken, mekânın da işe dönüştüğünü gösteren güçlü bir örnektir.

Resim 13. Jeff Koons, "Balon Köpek", (Central Park 2017).

Jeff Koons'un birçok işi 2017 yılında artırılmış gerçeklik olarak sergilendi. Artırılmış gerçeklik gerçek hayat ile sanal dünyanın arasındaki duvarların yıkılması, bir bakıma sanal dünyanın "gerçekliğini" hissettirilmesi durumudur. Koons'un Snapchat ile yaptığı işbirliği sonucu, Snapchat işlerin sanal kopyalarını dijital ortamda dünyanın dört bir köşesindeki parklara ve kent merkezlerine yerleştirdi. Snapchat kullanıcıları, "Jeff Koons Mercekleri"ni etkinleştirdikleri takdirde ve de dijital İş'in yerleştirildiği parkta da bulunuyorlarsa Jeef Koons işiyle karşılaşmamak için hiçbir neden kalmamış olacaktır. Artırılmış gerçeklikle uygulanan sanatsal üretimler gittikçe artmaktadır ve zamanla, gerçeklik ile sanal gerçeklik arasındaki sınırların belirsizleştiğini çok net göstermektedir (Web3).

SONUÇ

Sanat disiplinleri içerisinde mekân her zaman önemli bir yer almıştır. Tartışılmış, yenilenmiş ve değişmiştir. Bütün dönemlerde klasik mekân anlayışı veya modern mekân anlayışı ile her zaman varoluşunu sürdürmüştür

Sanat nesnesi bir kaygıyı, düşünceyi ortaya koymak için bu amaçların aracına dönüşürken mekân da bu kompozisyon içinde güçlü kavramsallığa kavuşmakta bu şekilde sanat nesnesi kadar önem kazanmıştır mekân da.

Güncel sanatta ve sanat üretimi konusunda bu süreçler sonucunda sınırlar ve kurallar azalmış, özgür daha deneysel uygulamalar eleştiriden uzak kabul görmüş haldedir. Mekân bu doğrultuda önemi günümüzde seyirciye, sanatçıya ve sanat eleştirmenlerine kendini sınırsızlığı ile var olarak kabul ettirmiştir. Aynı zamanda teknolojinin gelişimi ile sanat malzemesi gelişip değişirken bu gelişim ve değişimden mekânlar da faydalanmıştır. Mecburiyetler ve bağımlılıktan ortadan kalkmış, sanat kendi nesnesi ile kendi mekânını da her alanda var etmeyi başarmıştır. Artık bir sanat nesnesi bir galeriye veya mekâna bağlı değilken mekânda geleneksel varlığından çıkabilmektedir.

Bütün bağımlılıkları ve zorunlulukları ortadan kaldıran bu süreç günümüzde sanat nesnesi ve sanat mekânları ve geleneksel bütün mekânlar için daha özgür bir alan yaratmıştır.

Kaynakça

Antmen, A. (2008). 20. yy Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bulduk, B. (2007). '' Minimal Sanatta Form ve Mekân İlişkisi'', Yüksek Lisans Tezi Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Fitzpatrick, D. M. (2004). The interrelation of art and space: an investigation of late nineteenth and early twentieth century European painting and interior space, Master Thesis, Washington State University, ABD.

Germaner, Semra. (1996). "*1960 Sonrası Sanat''*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hasol, D. (2005). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, 9. Baskı, İstanbul: Yapı Yayın.

Museum of Contemporary Art Chicago, (2017). www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-istanbul/ Erişim Tarihi: 13.05.2018

HEARTNEY, Eleanor (2008), Sanat ve Bugün (O. Akınhay, çev.). İstanbul: Akbank.

O'doherty, B. (2010). Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi, (A. Antmen, çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Uluçay, N. Ö. (2017). Sanatın Mekânı ve Mekânın Sanatı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *6*(36), 2245-2258.

İNTERNET ALINTILARI

Web1:https://www.widewalls.ch/artist/fra-biancoshock/

Web2:https://www.neleazevedo.com.br/entrevista-vision-magazine-1

Web3: https://www.dunyahalleri.com/snapchat-sanat-artirilmis-gercegi-birlestirmeyi-deneyecek/#jp-carousel-

RESİM DİZİNİ

Resim 1 : Marcel Duchamp,''Exposition İnternational du Surréalisme'', Paris 1938 "http://expositions.modernes.biz/wp-content/uploads/1938/01/Paris-1939-Expo-Sur.jpg"

Resim 2: Yves Klein, ''Boşluk'', Iris Clert Gallery, Paris, 1958.

" https://tr.pinterest.com/pin/307230005808206765/ "

Resim 3: Arman, ''Dolu'', Iris Clert Gallery, Paris, 1960.

" https://tr.pinterest.com/pin/336362665891588201/"

Resim 4. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1970 (Robert Smithson, 2017)

"https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/smithsons-spiral-jetty"

Resim 5. Doris Salcedo, Untitled, 2003 (Gwarlingo, 2017) "https://tr.pinterest.com/pin/555842778980345603/"

Resim 6. Ai Weiwei, (Berlin, Konzerthaus Konser Evi 2016) "https://www.washingtonpost.com/world/in-europe-the-refugee-crisis-as-art-14000-bright-orange-life-jackets/2016/02/15/d6d23c50-d3f5-11e5-a65b-587e721fb231_story.html?noredirect=on&utm_term=.b209c881f9ee "

Resim 7. Philippe Echaroux, (Brezilya Amazon Ormanları 2016) "https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/amazon-yagmur-ormanlarindaki-ilk-sokak-sanati,V73mtPuQW0mZPEGPBuxNYQ/0k12HZussUmWo5bq4sEuBw#0k12HZussUmWo5bq4sEuBw"

Resim 8. Biancoshock, (Milano,İtalya 2016)

" http://www.nolm.us/milano-sokaklarindaki-rogarlari-birer-odaya-ceviriyor/"

Resim 9. JR, (Rio de Janeiro, Brezilya 2016)

"https://thespaces.com/2016/08/03/jr-installs-two-giant-athletes-in-sites-across-rio-for-the-olympics/ "

Resim 10. Edoardo Tresoldi, "Ghostly Garden", (Abu Dabi 2017)

"https://www.designboom.com/art/edoardo-tresoldi-abu-dhabi-designlab-experience-05-17-2017/"

Resim 11. Nele Azevedo, "Eriyen insanlar", (Brezilya 2018)

" https://www.evrensel.net/haber/315245/dogaya-yerlestirilen-sanat-enstalasyon"

Resim 12. Monica Bonvicini, "Bir Saniye Bile Kaybetme", (Basel 2003/2004)

"http://ashleighsinstallationart.blogspot.com/2013/04/public-bathroom-made-of-one-way-mirrors.html"

Resim 13. Jeff Koons, "Balon Köpek", (Central Park 2017)

"https://www.dunyahalleri.com/snapchat-sanat-artirilmis-gercegi-birlestirmeyi-deneyecek/#jp-carousel-44517"

GÜNCEL BİR SANAT EĞİTİMİ PROGRAMI ÖNERİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Burak Delier

Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Öz

Günümüzün merkezsizleşmiş, "çağdaşlaşma" ya da "ilerleme" gibi belirli bir tarihi anlatıya oturmayan, alabildiğine parçalı dünyasında sanat eğitiminin resim, seramik, heykel gibi malzemeyi merkeze alan modern disiplin bölümlenmeleri geçerliliğini yitirmiş gözükmektedir. Özellikle 1945'ten itibaren sömürgecilik-sonrası ülkelerin ve 1989 sonrası soğuk savaşın bitimi ile dünyanın bütünleşmesi, sanat tarihinden dışlanmış çevre ülkelerinin göreceli dâhil olması sanat pratiklerini çeşitlendirmiş ve bu kadar çeşitli bir alanının eğitiminin nasıl bir izlek içinde kotarılacağı sorusunu karmaşıklaştırmıştır. Bu süreç, geleneksel ve modern arasındaki farkları erittiği gibi, malzeme ve yöntemler arasındaki hiyerarşilerin ortadan kalkma eğilimi ile pekişmiştir. Bütün bu gelişmelerin de ötesinde, başyapıtları bir pisuar, boyama kitabı estetiğinde Marlyn Monroe serigrafileri, keçe bir takım elbise ya da spiral bir dalgakıran olan bir disiplinin eğitim programı nasıl olmalıdır sorusu hali hazırda cevaplanmış değildir. Sunum, bu çerçeve içinde günümüz dünyasında sanat eğitimi problemini ele alacak, yurtiçi (Marmara Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sakarya Üniversitesi'nin Güzel Sanatlar Bölümleri) ve yurtdışından (Columbia Üniversitesi Görsel Sanatlar Bölümü, Goldsmiths Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü, Helsinki Sanat Akademisi) belli başlı okulların sanat eğitim programlarını tartışarak "sanatsal araştırma" kavramına odaklanan çok-disiplinli bir sanat eğitim programı önerisi ile sonuçlanacaktır.

Anahtar kelimeler: Çağdaş sanat, sanat eğitimi, sanatsal araştırma.

Abstract

Modern discipline divisions of art education which centred on material such as painting, ceramics, sculpture seem to have lost their validity in our actual fragmented world. In particular, the integration of the postcolonial countries, the end of the cold war after 1989 and the relative inclusion of the countries excluded from the history of art, diversified the art practices and complicated the question of how the education of such a diverse field would be pursued. This process has melted the differences between traditional and modern, and the hierarchies between materials and methods tended to disappear. Beyond all these developments, the question of what should be the education program of a discipline whose masterpieces are a urinal, serigraphs of Marlyn Monroe in a colouring book aesthetic, a felt suit or a spiral jetty cannot be answered once and for all. Within this framework, the presentation will address the problem of education of art in today's world. It will discuss various art education programs of domestic (such as Marmara University, Dokuz Eylül University, Sakarya University) and international (such as the Department of Fine Arts at Columbia University, Goldsmiths College, Helsinki Art Academy) art schools. The discussion will be concluded in the proposal of a trans-disciplinary art education program that is based on the concept of "artistic research".

Key Words: Contemporary art, art education, artistic research.

1. Sanat Eğitimi Sorunu

Başyapıtları bir pisuar, boyama kitabı estetiğinde Marlyn Monroe serigrafileri, keçe bir takım elbise ya da spiral bir dalgakıran olan bir disiplinin eğitimi nasıl olmalıdır? Hâlâ bir disiplinden bahsetmek mümkün müdür? Malzemeleri, kavramları, tarihleri belirli bir anlatıya oturmayan, olabildiğince parçalı bir alanın eğitim programı nasıl oluşturabilir? Biz eğitim-öğretim mekanizmasının öğretme tarafında görevlendirilmişler için bu sorular hem olanaklar hem de zorluklar barındırmaktadır.

Bütün bu sorular özellikle 1945'ten itibaren sömürgecilik-sonrası ülkelerin ve 1989 sonrası soğuk savaşın bitimi ile dünyanın bütünleşmesi, sanat tarihinden dışlanmış çevre ülkelerinin göreceli dâhil olması ile daha da karmaşık bir hal almışlardır. Bu süreç, modern aklın ve dünya görüşünün sorgulanması ve farklı anlatıların, modernitenin dışladığı malzemelerin, yapma ve düşünme biçimlerinin geri gelmesi, merkezin sanat tarihinin ve birikiminin çevre ülkeler tarafından kendilerine mal edilmesiyle olabildiğince melez, geçişli, ne-geleneksel-ne-modern, ne-sosyoloji-ne-etnoloji-ne-sanat, ne-orada-ne-burada olarak nitelendirilebilecek üretimlerin, düşünme ve yapma biçimlerinin çoğalması, rüştlerini ispat etmeleri ve merkeze gelmeleri ile sonuçlanmıştır.

Tartışmalı bir kavram olsa da -ve bugünlerde geçersizleştiği iddia edilse de- Türkçeye "güncel sanat" diye çevrilen "contemporary art" kavramı, ilerleyen modern tarih ve zaman anlayışının ötesinde, modern olanın en ucunda bulunan fakat gelecekten yoksun bir ortak şimdideki beraberliği/aynı andalığı vurgulamak için kullanılagelmektedir. Bu anlamda "contemporary" kavramı modern aklın yarattığı hiyerarşilerin, merkez-çevre, Doğu-Batı, ileri-geri, bilen-bilmeyen, bilmek-yapmak, teori-pratik gibi ikiliklerin, öncelik-sonralık ilişkilerinin üstünden gelen, kendi içinde ütopik bir nüve barındıran bir kavramdır.

Bir sanat eğitim programının bu tarihi ve zaman anlayışını göz önünde alması gerekmektedir. Hiyerarşilerin ve ikiliklerin tartışılmaya açılması modern eğitim aklının önemli bir dinamiği olan, bilgiyi bilenden bilmeyene verme, önce bilme (teori) ve sonrasında yapma (pratik) ve bu sayede bir gelişim, ilerleme ve gelecekte bir eşitlik sağlama fikrini şüpheli kılmıştır. Jacques Rancière, *Cahil Hoca* (2014) adlı kitabında cesur ve ikna edici bir biçimde hocanın ancak bilmediği şeyi öğretebileceğini ve öğrenebileceğini; eşitliğin, özgün ve ayrıksı bir bilgi üretiminin ancak bu beraber öğrenme sürecinde mümkün olduğunu öne sürmüştür.

Rancière'in kitabı merkez-dışında bulunan, topluluğu potansiyel olarak "bilmeyen" öğrencilerden oluştuğu varsayılan her eğitim kurumu için kritik önemdedir. Rancière'in incelemesi biz, sanat alanı içinde faaliyet gösterenleri hepimizin bildiği başka ve büyük bir canavardan da kurtarmaktadır. Sanat gibi mistifiye edilmiş büyük, ulaşılmaz dehalarla anlatılan, handiyse gizli bir bilgi gibi alabildiğince derin bir sis altında ulaşılmaz kılınmış bir alanın öğrencilerde ve hocalarda yarattığı küçülme psikolojisini, enerji düşüklüğünü aşabilmek için de, eğitimle ulaşılacak önceden verili bir bilgi, kıdem, form fikrinin ortadan kalkması önümüzde deneye açık bir alan yaratmaktadır. Böyle bir paradigma değişikliğinden bakılınca "bilmeme" aşılması gereken bir handikap olmaktan çıkmakta, aksine bir olanağa dönüşmektedir. Sanat fakültelerinin yerleşmesi gereken zemin bu olanağın kurduğu verimli topraktır. Soru, böyle programın yönteminin ne, nasıl olacağı; programlama ve doğaçlama, tekrar ve icat arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağıdır.

1.1. Sanatsal Araştırma (Artistic Research)

Bu girift ve parçalı gelişmelerle baş etmek üzere günümüz sanat okullarında ve fakültelerinde farklı yöntemler geliştirilmiştir. "Disiplinler-arası sanat", "çok-disiplinli sanat", "trans-disipliner

sanat", "araştırma olarak sanat" gibi disiplinlerin arasına ya da ötesine işaret eden birçok melez kavram üretilmiştir. Son yıllarda öne çıkan ve kalıcı olacak gibi görünen "sanatsal araştırma" (artistic research) ya da "araştırma olarak sanat"(art as research) kavramıdır. Örneğin, belirli bir küratoryel kavramsal çerçevesi bulunmayan 13. Documenta ve önemli bir eğitim programı örneği olarak Helsinki Sanat Akademisi programı tamamen "sanatsal araştırma" kavramı çevresinde oluşturulmuştur.

Bunun yanında "sanatsal araştırma" diye çerçevesini kesin bir şekilde çizebileceğimiz sınırları, nesnesi, öznesi belirli bir tavır bulunmamaktadır. "Sanatsal araştırma" terimi ile kast edilen çoğu zaman "sanatçıca araştırma"dır. Yani sadece sanatçılara özel olmayan, amatörce geliştirilen her türlü "yöntem-olmayan yöntem" (Maharaj, 2009) ve bilgi biçimi. Belirli bir çıktıya yönelik olmayan, disiplinlerin özne-nesne-yöntem kısıtlamalarından azade, disiplinler-arası, modernitenin dışlamış olduğu her türlü bilgi biçimine açık (gizemcilik, ezoterizm, büyü, "ilkel", yerel kültürler vs.), geleneksel ve modern malzemeler arasında ayrım yapmayan, belirsizlikle çalışan, tanınabilirlikle tanınamazlık, biçimsizlikle biçim arasındaki henüz-ortaya-çıkmakta-olan biçimler. (Martinez, 2012) Bu haliyle "sanatsal araştırma" tavrının kaynaklarını bilim ile şiir ya da makine ile mistisizm arasında seçim yapmayan Romantizm'de, Sürrealizm'de ve modernitenin dışladığı her türlü bilgi birikimine yönelen post-modernizmde bulduğunu söylemek mümkün. "Sanatsal araştırma" terimin bir oxymoron olduğu da öne sürülebilir. Araştırmadan disipliner ve katı bir bilimsellik anlaşılıyorsa bu katılık ve disiplinerlikle sanatsal araştırma kadar birbirlerine uzak iki şey düşünülemez. (Slager, 2015)

1.2. Nasıl bir sanat ve sanatçı?

Günümüzün sanatını ve sanatçısını nasıl tanımlamalı? Hüseyin Bahri Alptekin sanatı "bilgisel bir araştırma" olarak tanımlamıştı. (Alptekin ve Altuğ 2011: 371) Sanat ne sırf duyusal olanla (estetikle) ne felsefeye doğru kayan bir kavramsallıkla ne de sosyoloji-etnoloji-antropoloji gibi bir bilimsellikle tanımlanabilen; amatörce düşünmeye, denemelere açık, akademik çerçevelere sığmayan bir bilgi alanıdır. Günümüzün sanatçısı bir düşünürdür ama illa ki dört başı mamur incelemeler yazan, sonuçlar çıkaran bir düşünür/teorisyen değildir.

Günümüz sanatına çokça yöneltilen, birçok alandan yüzeysel bilgiye sahip olmak ama hiçbirini derinlemesine tanımamak eleştirisinin kaynağı burasıdır.

Bu tanım, sanat eğitiminde teori ve pratik arasında kurulacak ilişkinin biçimi açısından önemli bir yol haritası sunmaktadır. Ne teori sanata/pratiğe, ne sanat/pratik teoriye giydirilecek, ne sanat teoriyi temsil edecek, alegorilerini üretecek ne de teori sanatta illüstrasyonlarını bulacaktır.

Hedeflenmesi gereken bir sentezleme ya da harmanlama da değildir. Öğrenciler kavramlar, malzeme ve yöntemler arasında olduğu gibi coğrafyalar, zamanlar ve tarihler arasında birini diğerine üstün kılmadan gidip gelecekler sonuçta sorunlara sanatsal çözümler üreteceklerdir.

Dolayısıyla, özellikle sanat eğitiminin ilk iki yılını kapsayan, sanat eğitiminin karakterini oluşturan ve öğrencinin sanat anlayışını etkileyen "Temel Sanat Eğitimi" ders programlarında teori ve pratiğin ayrılmadığı, öğrenciye açık bir yapma-etme zemini sunan melezleşmiş bir program düşünülmelidir.

2. Günümüzde Sanat Okulları

2.1. Goldsmiths Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü

Goldsmisths Üniversitesi Güzel Sanat Bölümü'nün sitesinde, dinamik, eleştirel ve disiplinlerarası bir ortam içinde sanat üretimi, yazı ve küratörlük konularında uzmanlaştığı; programların ulusal

ve uluslararası birçok tanınmış akademisyen ve sanatçının bulunduğu bir ağdan beslendiği belirtiliyor. (http://www.gold.ac.uk/art/)

Lisans Programı

Goldsmiths'in Lisans programı üç seviyeye denk gelen üç seneye bölünmüş. Program birbirlerinden bağımsız iki ana hattan oluşuyor: Atölye Pratiği ve Eleştirel Çalışmalar. Öğrenci bir sonraki seviyeye geçmek için bu iki hattan da geçer not almak zorunda.

İlk yıl, yoğun bir atölye ve araştırma "laboratuar" pratiği olarak tanımlanmış.

Eleştirel Çalışmalar modülünün tamamen atölye pratiğini destekleyecek biçimde tasarlandığı belirtiliyor. Dersler ve seminerler, güncel sanattaki anahtar meseleleri geliştirmek, tanımak ve öğrencinin yazma, tartışma, analiz etme ve yargılama yeteneklerini geliştirmek amacını güdüyor. Üçüncü senede öğrenciden bir argümanı takip etme becerisini ve araştırma kapasitesini kanıtladığı bir inceleme isteniyor.

Atölye Pratiği bölümünde ise öğrenciye temel pratik yetenekler kazandırıldığı ve öğrencinin atölye pratiğinin hocalar tarafından sürekli değerlendirildiği ve her sömestr bitimininde geri-bildirimlerde bulunulduğu belirtiliyor. (http://www.gold.ac.uk/ug/ba-fine-art/)

Goldsmiths'in ders programına ulaşılamamıştır.

2.2. Columbia Üniversitesi Görsel Sanatlar Okulu

Comunbia Üniversitesi Görsel Sanat Okulu'nun websitesinde güncel sanatın giderek daha disiplinlerarası hale geldiği öne sürülerek, Yüksek Lisans seviyesinde malzeme (medyum) temelli değil sadece Görsel Sanatlar programı olduğu söyleniyor. (https://arts.columbia.edu/)

Lisans seviyesinde ise bölümler şöyle sıralanmış: Desen, Resim, Fotoğraf, Baskı, Heykel/Yeni Türler, Hareketli İmge, Derece Projesi (Senior Project).

Disiplinlerarası lisans programlarının ise öğrencinin her türlü görsel ifade biçimini araştırmasını amaçladıklarını belirtiyorlar. Öğrencinin araçlara ve tekniklere erişimini sağlayan programın sanat üretimi için elzem olan yaratıcı, eleştirel ve analitik yeteneklerin geliştirilmesine vurgu yapılıyor. Öğrencinin Desen, Resim, Heykel, Fotoğraf, Baskı ya da Video alanlarından birine konsantre olmayı seçebileceği gibi bu disiplinlerin bir kombinasyonundan oluşabilecek bir sanat pratiğini de benimseyebileceği belirtilerek asıl vurgunun öğrencinin kişisel vizyonunun geliştirilmesi olduğu belirtiliyor.

Okulun sunduğu Lisans programlarından özellikle Heykel/Yeni Türler programı kayda değer gözüküyor. Performans ve beden ile başlayan program, seramik ile devam ederek, metal, ahşap gibi daha uzlaşımsal malzemelerin öğrenilmesinin yanında video ve sesin kullanımına ve "kapsayıcı heykel" ("immersive scuplture") adı altında mekân (şehir, derslik, atölye, meydan) ile "heykel" arasında ilişkiselliğe vurgu yapılıyor.

2.3. Harvard Sanat(lar) Okulu

Harvard Sanat Okulu, Mimarlık, Yaratıcı Yazarlık, Dans, Film, Müzik, Tiyatro ve Görsel Sanatlar olamak üzere yedi bölüme ayrılmıştır. Görsel Sanatlar bölümünün tam adı ise "Görsel ve Çevre Çalışmaları" bölümüdür. (Harvard. http://arts.harvard.edu/)

Harvard Görsel ve Çevre Çalışmaları Bölümü (Department of Visual and Environmental Studies)

Bölümde atölye sanatları ile teorik çalışmaların geniş bir yelpazesinin sunulduğu belirtiliyor. Bölüm resim, desen, heykel, baskı, tasarım, film, video, animasyon ve fotoğraf derslerinin yanında film tarihi ve teorisi seminerleri, inşa edilmiş ve doğal çevre, tasarım, şehircilik ve güncel sanat dersleri (lectures) de sunuyor.

Lisans seviyesinde bölümün sanat pratiği ile görsel kültür ve eleştirel imge çalışmalarını entegre eden bir eğitim sunduğu vurgulanıyor. Fakülte kadrosunun, eleştirmen ve teorisyenlerin öğrencilerle çalışarak, öğrencilerin hem formel yeteneklerinin geliştirildiğine hem de sanat üretiminde teknik yapabilirlikle bireysel yaratıcılığın karmaşık ilişkisine dair bir anlayış kazanıldığına vurgu yapılıyor. (Harvard. http://www.ves.fas.harvard.edu/aboutves.html)

2.4. Helsinki Sanat Akademisi

Yüz altmış yıllık bir geçmişe sahip Helsinki Sanat Akademisi bir desen okulundan bir sanat akademisine dönüştürülmüştür. Resim, Heykel, Baskı, Zaman ve Mekân Sanatları programlarından oluşmuştur.

Zaman ve Mekân Sanatları programı, hareketli imge, fotoğraf, mekân ve durum odaklı sanatlar eğitimi vermektedir.

Akademinin programı bireyselliği öne çıkarmaktadır. Programın öğrencilerin uzun vadeli ve kişisel eğitimine odaklandığı ve bağımsız üretimler geliştirebilecekleri biçimde örgütlendiği belirtilmektedir. Eğitim kadrosunun sanat alanının içinden gelen faal sanatçılardan oluştuğuna vurgu yapılmaktadır.

Öğrencilerin Lisans beş buçuk yıllık bir eğitim sürecini tamamlamaları hedeflenmiştir.

Programlar ulusal ve uluslararası faktörlerin sürekli etkilediği sanatçı kavramını ve değişen sanat fikrinin farkındalığıyla planlandığı belirtilmektedir.

Lisans Programı

Helsinki Akademisinin programı üç ana aşamada örgütlenmiştir.

- İlk yarıyıl Temel Eğitim (Giriş denilebilir)
- Üç sene (Altı yarıyıl) Ara Eğitim (bizdeki Lisans'a denk)
- İki sene (Dört yarıyıl) İleri Eğitim (bizdeki Yüksek Lisans'a denk)

İlk yarıyıl Akademi tarafından önceden oluşturulmuş bir yönlendirme seansı olarak planlanmıştır. Her öğrencinin zorunlu olarak katılması gereken bu yarıyılın adı "Eğitim Programlarına Giriş"tir. Bu yarıyılın sonunda öğrenciler hangi ana daldan derece almak istiyorlarsa onu seçerek devam etmektedirler.

Kişisel Eğitim Programı

İlk yarıyılın sonunda öğrenciler "Kişisel Eğitim Programı" (KEP) hazırlamaktadırlar.

Her yıl öğrencilerin görevlendirilmiş bir Koordinatör ile KEP'leri hazırlamaları gerekmektedir. KEP öğrencinin yönelimine, eksikliklerine ve ihtiyaçlarına göre her sene yenilenmektedir. KEP'in öğrencinin eğitimini ve çalışmalarını yapılandırması için kişisel bir araç olduğu vurgulanmaktadır.

Atölyeler

İlk yarıyılda öğrenciler beraber bir atölye paylaşırlarken, ana dal seçiminden sonra her biri ayrı bir atölyeye geçmektedir.

AKTS

Helsinki Akademisi AKTS sistemiyle uyumlu bir eğitim programıdır. Öğrenciler her akademik yılda, zorunlu ve seçmeli derslerden altmış AKTS puanı toplayarak bir sonraki yarıyıla başlamaktadırlar.

Üç buçuk yıllık eğitim süresince öğrenciler iki yüz on kredi toplayarak mezun olmaktadırlar. Temel Eğitim kırk, Ara Eğitim yüz altmış iki, dil dersi sekiz kredidir.

Temel Eğitim (Basic Studies) 40 kr.

İlk yarıyıl her öğrenciye zorunlu olan Temel Eğitim dört ana ders altında toplanmıştır:

- Yönlendirme Eğitimi (2 kr)
- Eğitim Programlarına Giriş (20 kr)
- Sanat Tarihine Giriş (10 kr)
- Bilgi ve İletişim Teknolojileri Eğitimi (8 kr). Bu ders diğerlerinden farklı olarak kredisi üç buçuk yıllık program boyunca alınabilmektedir.

Ara Eğitim (Intermediate Studies) 162 kr.

İlk senenin ikinci yarıyılında öğrenciler ana dal seçimi yaptıktan sonra seçtikleri ana dalda "Temel Yöntemler" (Basic Methods), Seminer ve Eleştiri (Seminars and Critique) ve Araştırma ve Pratik (Research and Practice) ana başlıkları altında dersler almaktadırlar. İkinci yarıyıl da büyük ölçüde önceden planlanmıştır. Bazı "Temel Yöntemler" dersleri üçüncü yarıyıla sarkabilmektedir. Seminerler, pratik ve araştırma dersleri lisans programı boyunca sürmektedir. Bu derslerin toplamı kırk beş kredidir.

Zaman ve Mekân Sanatları anadalını seçenler üç uzmanlaşma alanından birini seçmektedirler.

Her ana dalda Desen ve Algı (Drawing and Preception) dersi zorunludur ve on kredidir.

Teorik Çalışmalar: Günümüz Toplumunda Sanat ders havuzundan dersler seçilmektedir, kredisi on yedidir.

Seçmeli Ara Eğitim dersleri toplam elli kredidir. (Helsinki Fine Arts Academy. http://www.uniarts.fi/sites/default/files/KuvA_StudyGuide_2013-14_web.pdf)

3. Türkiye'de Sanat Eğitimi ve Temel Eğitim Bölümleri

Ülkemizde Mimar Sinan, Marmara, Kocaeli, Dokuz Eylül, Anadolu Üniversitesi bünyelerinde bulunan birçok sanat fakültesinde ilk iki yarıyılın programı, bu fakültelerin bünyelerinde bulunan Temel Eğitim Bölümü adı altında öğrenci almayan, diğer bölümlere hizmet veren bir bölüm tarafından organize edilmektedir. Temel Eğitim Bölümlerinin amacı öğrencilere sanat dilinin temellerini öğretmek olarak belirtilmiştir. Bu bölümlerin yapısına bakıldığında, genelde statik programlar oluşturduklarını ve teorik ve pratik dersler başlığı altında iki ana hattan ibaret olduklarını görmekteyiz. Atölye/pratik dersler başlığı altında "doku", "renk", "kompozisyon", "desen", "teknik çizim" dersleri; teorik dersler başlığı altında ise Sanat Tarihi, Modern Sanat Tarihi, Sanat Felsefesi, Sanat Sosyolojisi, Sanat Kuramları, Sanat Hukuku, Araştırma Yöntemleri gibi dersler göze çarpmaktadır.

Ulaşabildiğimiz en ayrıntılı örnek Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü'nün programıdır. Marmara Üniversitesi G.S.F.'nın programı daha statik ve kısıtlı gözükmekte (http://www.deugsf.com/sayfa/ders-icerikleri-78536.html) , Mimar Sinan Üniversitesi G. S. F.'nin Temel Eğitim Bölümü'nün teorik ders programına ise ulaşılamamıştır. Mimar Sinan Üniversitesi'nin önerdiği Temel Sanat Eğitimi dersinin içeriği ise "desen ve kompozisyon uygulamaları" ve "renk kuramları" derslerinden ibaret gözükmektedir. (http://www.msgsu.edu.tr/faculties/guzel-sanatlar-fakultesi/temel-egitim) Kocaeli Üniversitesi G. S. F. Temel Eğitim Bölümü'nün ilk iki yarıyıl için önerdiği program ise teorik ders olarak sadece "Genel Sanat Tarihi" adlı bir ders öngörmüştür. Öğrenciler ancak üçüncü yarıyılda "Görsel İletişim Kuramları" gibi teorik dersler alabilmektedirler. (http://gsf.kocaeli.edu.tr/temelegitim_ders_plani.html)

Anadolu Üniversitesi G.S.F. Temel Eğitim Bölümü programlarına da ulaşılamamıştır.

3.1. Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F. Temel Eğitim Bölümü Programı

Türkiye'de araştırdığımız Temel Eğitim programlarından en çeşitli ve günümüz sanat alanının gerektirdiği eleştirel ve yaratıcı düşünme kabiliyetini geliştirmeyi hedeflediğini söyleyebileceğimiz Dokuz Eylül G. S. F. Temel Eğitim Bölümü'nün programıdır.

Bölüm iki ana sanat dalına ayrılmıştır. "Temel Sanat Eğitimi" ve "Sanat Kuramları".

Program, “Teknik Çizim ve Perspektif”, “Temel Fotoğraf”, “İki ve Üç Boyutlu Biçimlendirme”, “Sayısal Görüntü İşleme ve Çizim” gibi pratik derslerin yanında “Genel Sanat Tarihi”, “Sanat Toplumbilimi”, “Sanat Eserleri Çözümlemesi”, “Çağdaş Sanat Yorumu”, “İkonoloji”, “Sanat Hukuku”, Sanat Felsefesi”, “Mitoloji” gibi dersler sunmaktadır. Özellikle “Eser Çözümlemesi”, “Çağdaş Sanat Yorumu”, “Sanat Felsefesi” gibi dersler öğrencinin ilk ve ikinci yarıyılda karşılaşması gereken derslerdir. Eser çözümlemek, sanat kavramlarını öğrenmek, sanatı yorumlamak bugünün sanat üretimi için vazgeçilmez ve temel becerilerdir.

3.2. Marmara Üniversitesi G. S. F. Temel Eğitim Programı

Marmara Üniversitesi’nin önerdiği Temel Sanat Eğitim programı statik ve kısıtlı gözükmektedir. Öğrenciler belirli bir bölümde belirli, bir hocadan Temel Sanat Eğitimi dersi ve belirlenmiş teorik dersler almaktadırlar. Fakülte’nin bölümlerine sunulan ve içeriğine ulaşamadığımız Temel Sanat Eğitimi derslerinin dışında “Genel Sanat Tarihi”, “Uygarlık Tarihi”, “20. Yüzyıl Sanatı”, “Türk Sanatı”, “Sanat Felsefesi”, “Sanat Sosyolojisi”, “Görsel Kültür”, “Araştırma Yöntemleri” dersleri sunulmaktadır. Programda sanat tarihlerinin dışında eleştirel ve düşünsel bir içerik umabileceğimiz üç ders bulunmaktadır: “Görsel Kültür”, “Sanat Sosyolojisi”, “Sanat Felsefesi”.

“Araştırma Yöntemleri” dersi ise Marmara Üniversitesi G. S. F. Temel Eğitim Bölümü’nün bir artısıdır. İyi işlediği takdirde bu ders günümüz sanat anlayışının temel bir niteliğine karşılık gelecektir.

4. SAÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Programı

Fakültemizin sekiz yarıyıllık eğitim programı belirli malzemeleri temel alan disiplinler üzerine kurulmuştur: Çini, Hat, Halı ve Kilim, Geleneksel Türk Sanatları, Resim, Görsel İletişim, Mimarlık ve Seramik ve Cam Tasarımı, Mimarlık ve Görsel İletişim Tasarımı.

İlk iki yarıyılda öne çıkan Temel Sanat Eğitimi I-II derslerinin içeriği "çizgi", "nokta", "ton", "ışık-gölge", "renk", "kontrast", "rölyef" gibi kısıtlı bir sanat anlayışını anıştıran bir program içermektedir. Bugünün sanatı ve sanat anlayışının temeli "çizgi", "ışık", "kompozisyon" gibi modernist soyutlama biçimlerinin ötesindedir.

Bunun yanında Çini, Hat, Halı ve Kilim, Geleneksel Türk Sanatları, Resim, Görsel İletişim, Mimarlık ve Seramik ve Cam Tasarımı bölümlerinin eğitim programları öğrencilerin en erken üçüncü yarıyılda (Resim, Çini, Halı ve Kilim, Geleneksel Türk Sanatları, Seramik ve Cam Bölümleri) Fakülte havuzundan teorik dersleri seçmelerine izin vermektedir. Mimarlık ve Görsel İletişim Tasarımı bölümlerindeyse öğrenciler ancak beşinci yarıyılda fakülte havuzundan ders seçebilmektedirler. Çini, Hat, Halı ve Kilim, Geleneksel Türk Sanatları bölümleri ilk yılda sadece Türk Sanatı ve Türk Desenleri dersleri sunmaktadır. Bu anlamda bu bölümlerin ilk sene programları disiplin ve malzeme odaklı bir kısıtlamaya tabidir.

Fakültemizde zorunlu dersler -disiplinlerin tarihine odaklanan dersler hariç olmak üzere- malzeme odaklı olup, teorik dersler seçmeli kategorisi altında gruplanmıştır. Öğrenciye üçüncü ya da beşinci yarıyılda teorik dersler havuzundan ders seçme olanağı tanındığında bile, sayıları dörde varabilen malzeme derslerinin yanında, bu olanak bir ya da iki dersle kısıtlı kalmaktadır. Beşinci yarıyıldan itibaren ise bütün bölümler proje ödevlerine odaklı gözükmektedirler.

Bu haliyle Fakültemiz, -görece geniş bir teorik/seçmeli ve pratik/malzeme odaklı bir ders havuzu bulunmasına rağmen- düşünce üretilen, eleştirel, yaratıcı, yenilikçi, teori ve pratiği melezleştiren yaklaşımlara zemin sağlayan bir sanat fakültesi olmanın uzağında, malzeme, disiplin, tarih ayrımların vurgulandığı "teknik" ağırlıklı meslek yüksekokulunu andırmaktadır.

5. Güncel Bir Sanat Eğitimi Programı Önerisi

Yukarıdaki sanat okulu programlarından en göze çarpanı Helsinki Akademisinin programıdır. İlk yarıyıla ayırdıkları Temel Eğitim Programı ve arkasından öğrencilerin ana dallarını seçmeleri ve ana dal seçiminden sonra toplam kredinin üçte biri oranında seçmeli derslerden seçebilir olmaları eğitimi disiplinlerarasılığa açık hale getirmektedir.

Bu model akılda tutularak, hem günümüz sanatının değişkenleri hem de ülkemizdeki fakültelerin özgüllükleri göz önünde bulundurularak disiplinlerarası ve iki yarıyılı kapsayan bir Temel Eğitim Programı tasarlanabilir.

İlk sene öğrencilerin sanat ile karşılaştıkları ve sanata dair fikirlerinin oluşmaya başladığı kritik bir andır. İlk senede en geniş ve güncel anlamıyla sanatın ne olabileceğine dair temel bir fikir edinmeleri gerekmektedir. Bunun yanında pedagojik anlamda sanat öğrencilerinin kendilerini potansiyel bir sanatçı ve bir kişi olarak tanımalarına, kendileriyle, yaratıcılıklarıyla, kişisel ilgi alanlarıyla ve sanat dili ile bir ilişki kurmalarına olanak sağlayacak bir program geliştirilmelidir.

Kanımca Temel Eğitim programının içeriği son otuz-kırk sene içinde üretilen sanatta öne çıkan kavramlar, yöntem ve sorunsalları içermelidir.

Sanat eğitiminin tıpkı günümüz sanatı gibi disiplinlerarası bir yöntem ile işlemesi gerekmektedir. Disiplinlerarası yöntem sadece yukarıdaki Goldsmiths Sanat Okulu ve Dokuz Eylül Üniversitesi örneklerinde olduğu gibi birbirinden bağımsız ama birbirini beslemesi planlanan "atölye" ve "eleştirel" çalışmalara bölmekle değil, derslerin yapı ve kurgusunda hâlihazırda bir disiplinlerarasılık gütmekle oluşturulabilir. Bu, atölye derslerini teorik hale getirerek değil, pratiğin ve malzemelerin kavramsallıkla ilişkisini ve aynı şekilde kavramların malzeme ile ilişkisini sürekli kurmaya yönelik bir program geliştirilerek gerçekleştirilebilir.

5.1. Temel Eğitim Bölümü İçin Bir Öneri

Temel Eğitim programı Güzel Sanat Fakültelerinin bulunduğu üniversitenin diğer fakültelerden veya üniversite dışından farklı disiplinlerden öğretim elemanları davet edilerek her sene değişiklik gösterebilecek bir program olarak kurgulanabilir. Bu anlamda Kültürel Çalışmalar gibi diğer disiplinlerin katkılarına ve yöntemlerine açık, kendisi de disiplinlerarası bir yöntemle çalışan bölümlerle işbirliği geliştirmek son derece verimli olacaktır.

Davet edilen öğretim elemanlarından ders verip gitmeleri, kendi alanlarını ve bilgilerini aktarmaları değil, sanatla kendi alanları arasında ilişki kurarak, kavramları çatıştırarak pratiğe yönelik bir ders yapmaları talep edilecektir. Örneğin bir antropolog ritüeller ve performans sanatı arasında bir ilişki kurarak ders yapmaya davet edilecektir.

Temel Eğitim Bölümünün iki yarıyıla dağılacak programı Temel Tasarım, Yaratıcı Atölye(Transmateryal), Eleştirel Çalışmalar, Kültürel Çalışmalar, Desen, ve Bilgi ve İletişim Teknolojileri derslerinden oluşacaktır.

Temel Tasarım, Yaratıcı Atölye, Eleştirel Çalışmalar, Kültürel Çalışmalar dört ana kümeyi oluşturmaktadırlar. Bu kümelerin yanında bütün programlara ortak ve zorunlu Desen dersi ile Bilgi ve İletişim Teknolojileri dersi eklenmektedir.

Temel Tasarım dersinin programı öğrencinin bir kişi olarak kendini tanımasına ve son yıllarda sanat alanındaki anahtar tartışmalara ve kavramlara odaklanan bir derstir. Ders bir hoca değil, birçok hoca tarafından yürütülen, farklı kavramlara odaklanan her sene değişebilecek birimlerden oluşan bir ders olarak düşünülmüştür. Derste malzeme kısıtlaması yoktur. Farklı hocaların yürüttüğü birimlerde öğrenciden hem bir pratik hem de bu pratiği sözlü veya yazılı bir biçimde kısaca anlatması, savunması istenecektir.

Yaratıcı Atölye dersi de farklı hocalarla yürüyecek birimlerden oluşacaktır. Hocalar sadece "halı", "hat" ya da "yağlı boya" tekniklerini gösterip-yaptırmanın ötesinde, malzemeleri kavramlarla bağlayarak "malzeme-ötesi" (trans-mayeryal) bir yaklaşım geliştireceklerdir. Örneğin "halı" dersi, "dokuma" olarak kavramsallaştırılacak böylece "halı dokumak" ile günümüz 3D modelleme veya dijital imaj teknikleri arasında bağlar kurulacak ve ayrımlar belirginleşecektir.

Eleştirel Çalışmalar farklı sanat tarihlerine ve sanat alanının hemen yanında bulunan sosyal bilimlerle sanatın ilişkisini kuran bir program olarak düşünülmüştür. Ana akım sanat tarihinin yanında Türk Sanat Tarihi, Ortadoğu Sanat Tarihi, Uzak Doğu Sanat Tarihi ya da Sanat Sosyolojisi, Eser Çözümleme gibi derslerin olduğu bir kümedir.

Kültürel Çalışmalara Giriş ise sanat alanının hemen yanında bulunan sosyal bilimlerle sanatın ilişkisini kuran bir program olarak düşünülmüştür. Antropoloji, sosyoloji, edebiyat çalışmaları gibi alanların temel eserlerinin sanat ürünleriyle ilişkilerinin kurularak tanıtılmasını içermektedir.

Desen dersinde ise deseni "çizgi ile düşünmek ve algılamak" alt başlığının belirlediği deneysel bir program olarak düşünülmelidir.

Programlar bu dört ana kümeden seçilecek dersler ve zorunlu, ortak dersler olan “Desen” ve daha pragmatik bir içeriğe odaklanan öğrencilerin üretimlerinde kullanacakları bilgisayar ortamına odaklanan Bilgi ve Teknoloji dersi öngörülmüştür. (Görsel 1)

	A1	A2	A3
	Resim-Fotoğraf	Seramik-Çini	Geleneksel-Hat
Yaratıcı Atölye	İki Boyutlu	Üç Boyutlu	İki Boyutlu
	Kolaj	Patern	Kolaj
	Hareketli İmge	Modelleme	Patern
Temel Tasarım	Kendilik	Kendilik	Kavramsallık
	Beden	Mekan	Coğrafya
	Medya	Çevre	Kendilik
Kültürel Çalışmalar	Popüler Kültür	Cumhuriyet Edebiyatı	Cumhuriyet Edebiyatı
	Antropolojiye Giriş	Antropolojiye Giriş	Popüler Kültür
Eleştirel Çalışmalar	Modern Sanat Tarihi	Genel Sanat Tarihi	Eleştirel Kuram
	Sanat Felsefesi	Sanat Felsefesi	Genel Sanat Tarihi
Desen	Desen	Desen	Desen
	Desen	Desen	Desen
Bilgi İletişim Teknolojileri	B. İ. T.	B. İ. T.	B. İ. T.

Görsel 1: Temel Eğitim Programı Taslağı. Burak Delier. 2019

6. Sonuç

Günümüzde sanatın son otuz-kırk içinde geçirdiği dönüşümler sanat eğitimini bir problem olarak ortaya çıkartmaktadır. Bu problemin çeşitli formüller önerilerek çözülebileceğini savlamak problemin üzerini örtmek anlamına gelmektedir. Problemi çözmenin ötesinde güncel bir sanat eğitimi programı disiplinlerarası işbirlikleri geliştirerek esnek bir örgütlenme ile soruyu hep canlı

tutmayı hedeflemelidir. Burada sunduğum taslak da nihai ve ideal bir çözüm olarak değil, soruyu canlı tutarak araştırmayı ve çözümleri kışkırtabilecek bir öneri olarak anlaşılmalıdır. Son yıllarda sanat dünyasında ortaya çıkan "sanatsal araştırma" tavrı sanat ve eğitim sorusunu canlı tutmanın bir yolunu önermektedir. Mesele öğrencilerin farklı alanların yöntem ve bakışları ile zenginleşmelerinin yanında hem kendi pratiklerini özgünlüğünü fark etmeleri hem de diğer disiplinlerle ortaklıklarını anlayarak pratiklerini daha geniş bir perspektiften değerlendirmeleridir. Diğer disiplinlerle işbirliği geliştirmek demek sanatçıların filozof, sosyolog, antropolog vs. haline gelmeleri, bu disiplinlerin yöntemlerini özümsemeleri ve bu yöntemlerle ürünlerini değerlendirmeleri anlamına gelmez. Bu alanların birikimlerinden faydalansalar da yine kendi yöntem-olmayan yöntemlerini geliştirerek, ucu açık sanatsal araştırma tavrı ile ürünler vereceklerdir. Bugünün sanatçısı -ve belki de genel olarak sanatçı- her şeyden önce özgün bir duyumsama biçimi ortaya koyan ve bu şekilde muhatabını düşünmeye zorlayan kişidir. Dolayısıyla araştırma tavrında temellenen bir sanat eğitim programı bu özgünlüğe alan açacak, onu kışkırtacak esnek ve parçalı biçimde örgütlenmelidir.

Kaynakça

Alptekin, H. ve Altuğ, E. (2011). Hayali Kozmos Oteli'nin barında, tek başına bir adamla konuşmalar. *Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim* (Ed: Duygu Demir) İstanbul: Salt.

Columbia Visual Arts School. https://arts.columbia.edu/ adresinden erişildi (ET: 05.05.2015)

Dokuz Eylül Üniversitesi G. S. F. Temel Eğitim Bölümü. http://www.deugsf.com/sayfa/ders-icerikleri-78536.html adresinden erişildi (ET: 24.05.2015)

Goldsmiths BA (Hons) Art, http://www.gold.ac.uk/ug/ba-fine-art/ adresinden erişildi (ET: 22.06.2015)

Goldsmiths Department of Art. http://www.gold.ac.uk/art/ adresinden erişildi (ET: 10.06.2015)

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. http://gsf.kocaeli.edu.tr/temelegitim_ders_plani.html adresinden erişildi (ET: 23.04.2015)

Harvard Arts. http://arts.harvard.edu/ adresinden erişildi (ET: 11.05.2015)

Harvard Visual and Environmental Studies. http://www.ves.fas.harvard.edu/aboutves.html adresinden erişildi (ET: 15.04.2015)

Maharaj, S. (2009) Know-how and No-How: stopgap notes on “method” in visual art as knowledge production *Art and Research* Volume 2 no:2 http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/pdfs/maharaj.pdf adresinden erişildi (ET: 06.04.2015)

Marmara Üniversitesi G.S.F. Temel Eğitim Bölümü. http://tem.gsf.marmara.edu.tr/lisans-programi/haftalik-ders-programlari/ adresinden erişildi (ET: 27.04.2015)

Martinez, C. (2012) Unexpress the Expressable: 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 075. Berlin: Hatje Cantz

Mimar Sinan Üniversitesi G.S.F. Temel Eğitim Bölümü. http://www.msgsu.edu.tr/faculties/guzel-sanatlar-fakultesi/temel-egitim adresinden erişildi (ET: 19.05.2015)

Rancière, J. (2014) *Cahil Hoca* (Savaş Kılıç çev.) İstanbul: Metis Yayınevi.

Slager, H. (2015) *The Pleasures of Research*. Berlin: Hatje Cantz

ESKİ MEZOPOTAMYA'DA ÖFKELİ TANRILARIN MİTOSU

Dr. Öğrt. Üyesi Çağatay Yücel

İnönü Üniversitesi

Öz

Eski Mezopotamya'da yerleşik yaşama geçişten sonra kent devletlerinin kurulmasıyla birlikte kral ya da rahip ya da kral-rahip sıfatıyla bir yönetici sınıfı oluşturulmuştur. Kent yerleşmesinde en önemli sınıfı ruhban ya da dini kurumlar üstlenmiştir. Bu yönetici sınıfın önemli planda yer almasının nedeni savaşlar, doğal afetler, sermayeyi ellerinde tutma, hastalıklar gibi olguların sonucudur. Eski Mezopotamya toplumlarında yaşanan olumsuz koşullara karşı çözümü de yine daha çok ruhban-yönetici sınıf çözüm getirmiştir. Bu yönetici sınıf toplumda söz sahibi olmuş, onlara bu kötü koşulların oluşma nedenini tanrıları kızdırdıklarına ve olumsuz sonuçlarla cezalandırıldıklarını yazılı ya da sözel olarak aktarırdı. Kötülük ya da olumsuz durumlara karşı çözümün ise mutlak itaat ve kurban ritüelleriyle gerçekleştirilmiştir. Bu açıdan bakıldığında, tanrıların gönlünü hoş tutarak onların sevgisini ve merhametini elde etmek, ölüm, uğursuzluk ve salgın hastalıkların son bulmasını sağlamak, tarım-hayvancılık faaliyetlerinde bereketi sağlayarak bol miktarda kazanç elde etmek gayesiyle tanrılara kurban sunma ritüelleri gerçekleştirilmiştir.

Eski Yakındoğu'da yaşamış birçok uygarlığa ait tabletlerde ve elde edilen birçok tarihi belgede gerek tanrıların olsun gerekse de habis demonların olsun insanlar üzerinde olumsuz etkileri olmuştur. Bunun temel nedeni insanların günün şartlarına uygun teknolojiye sahip olmamaları ve hastalıklara karşı tedavide yetersiz kalmalarıdır. Bu nedenle tanrılar ya da demonlar tarafından cezalandırıldıklarına inanırlardı. Bu çalışmada Eski Mezopotamya'da insanların karşı karşıya kalmış oldukları bazı olumsuz koşullara örnekler verilerek kötü yaratıkların mitosları ile örnekler verilmiştir. Eski Mezopotamya toplumlarında korku ve korkunç olaylar öfkeli tanrılar ya da demonlar aracılığıyla gerçekleştirilmekteydi.

Anahtar Kelimeler: Tanrı, İblis, Lilith, Tufan

THE MYTH OF ANGRY GODS IN ANCIENT MESOPOTAMIA

Abstract

With the establishment of the city states after the transition to the Ancient Mesopotamian settlements, a ruling class was formed as king or priest or king-priest. The most important class in the city settlement was the clergy or religious institutions. The solution to the negative conditions experienced in the Mesopotamian societies has also brought to mind the solution of the clergy-administrative class. This class had a say in society, and it was written or verbal that the reason for these bad conditions was that they angered the gods and punished them with negative consequences. The solution against evil or negative situations was realized by absolute obedience and sacrifice rituals. This ruling class had a say in society, and it was written or verbal that the reason for these bad conditions was that they angered the gods and punished them with negative consequences. The solution to evil or unfavorable situations was carried out with absolute obedience and sacrifice rituals. From this point of view, the rituals of gods have been performed in order to obtain their love and mercy by keeping the hearts of the gods, to ensure the end of the diseases of death, curse and epidemics, and to gain abundance in the activities of agriculture and animal husbandry.

The tablets of many civilizations that lived in the Ancient Near East and the many historical documents obtained have had negative effects on people, whether they are gods or malignant demons. The main reason for this is that people do not have the technology that meets the conditions of the day and that they are insufficient in the treatment against diseases. They therefore believed that they were punished by gods or demons. In this study, some examples of adverse conditions people faced in ancient Mesopotamia were given and examples were given with the myths of the evil creatures. Fears and horrific events were carried out by angry gods or demons in ancient Mesopotamian societies.

Key Words: God, Demon, Lilith, Flood

GİRİŞ

Eski Mezopotamya'da yüzlerce tanrıya tapınılır, her toplumun, her kentin kendilerine ait tanrıları vardı. Genel olarak toplum içinde dinsel hoşgörü yaygındı. Bir yörenin tanrıları çoğu kez bir diğer

bölgenin tanrılarıyla özdeşleştirilirdi. Sümer ve Akad panteonları erken bir tarihte birleştiğinden tanrılarını birbirinden ayırt etmek güçtür (Roaf, 1996: 76). Tanrılar normal olarak insan biçimini alır ve olağanüstü güçlere sahip olmakla birlikte insanlar gibi, aynı duygular ve gereksinimlerle davrandıklarına inanılırdı. Tanrıların yanı sıra kimi iyi kimi kötü, demonlar, ruhlar, hayaletler gibi çok sayıda diğer olağanüstü güç bulunurdu. Bu güçler çok çeşitli biçimlere girer ve çoğu kez de hem insan hem hayvan özelliklerine sahip olurlardı. Hastalık ve diğer kötü durumlara bazı kötü demonların neden olduğuna inanılır, onların kötülüklerinden kaçınmak için karmaşık dinsel törenler düzenlenirdi (Roaf, 1996: 76). Genel anlamda bu törenler tanrıya karşı kurban ya da adak sunumu şeklinde gerçekleştirilirdi. Barış zamanında, bir tanrıya birinin özellikle de bir yöneticinin 'yaşamının bağışlanması' için çoğunlukla değerli madenlerden yapılmış tören nesneleri de adanabilir; kişinin kendisi ya da kölelerinden biri tarafından sunulan bu adaklar bir hastalık ya da başka bir zor durum ardından gelir ve muhtemelen bir minnettarlık göstergesidir. Verilen sözlerle ya da edilen yeminlerle adak verildiğine dair fazla kanıt yoktur; fakat muhtemelen cinsel sorunlarının çözümü veya bedensel hastalıklarının tedavisinin daha çabuk etki etmesinin tanrıya bağlı olduğuna inanan kişiler tarafından, örneğin yatakların veya üreme organlarının, ayakların veya kol bacak gibi uzuvların küçük maketleri tanrıya adanmıştır (Black ve Green, 2003: 25-26) .

Eski Mezopotamya'da yaşamış birçok uygarlığa ait tabletlerde ve elde edilen birçok tarihi belgede gerek tanrıların olsun gerekse de kötü demonların olsun insanlar üzerinde olumsuz etkileri olmuştur. Bunun temel nedeni insanların günün şartlarına uygun teknolojiye sahip olmamaları ve hastalıklara karşı tedavide yetersiz kalmalarıdır. Bu nedenle tanrılar ya da demonlar tarafından cezalandırıldıklarına inanırlardı. Bu çalışmada Eski Mezopotamya'da insanların karşı karşıya kalmış oldukları bazı olumsuz koşullara örnekler verilerek habis yaratıkların mitosları ile örnekler verilmiştir. Eski Mezopotamya toplumlarında korku ve korkunç olaylar demonlar aracılığıyla gerçekleştirilmekteydi. Antik Mezopotamya' da büyü, hayatın dışlanan bir alanı değil, normal öğelerinden biriydi. Kişinin doğaüstü ifritler ve bağı yapan insanlar tarafından sürekli tehdit edildiği, tabularla ve lanetlerle kuşatıldıkları, ayrıca geçmişin, bugünün ve geleceğin (kimi zaman değiştirilebilir) kehanetlerle karmaşık bir ilişki içine girdikleri bir dünyada, huzur bulmak ve belki de tedavi gibi amaçlarla beyaz büyü araçlarına başvurmak olağandı. Buna rağmen, kasten yapılan zararlı kara büyü toplumsal sonuçlarından dolayı kötülük olarak görülürdü (Black ve Green, 2003: 55).

Mezopotamya'da tanrıların insanlar üzerinde, yazılı kaynaklarda, en eski felaket olayı Sümerlerde geçen tufan olayıdır. Tanrı Enki, Atra-hasis ve özellikle Gılgamış destanlarında tanrılara karşı insanların yanında yer alır ve diğer tanrıların kararıyla gönderilen Tufan'dan kaçmaları için insanlığa yardım eder (Black ve Green, 2003: 72). Eski metinlerde tufan olayı, kişi ve yer isimleri farklılık gösterse de, çok büyük benzerliklerle anlatılmış ve sapkın bir kavmin başına gelenler bir ibret kaynağı olarak çağdaşlarına ve sonraki nesillere geçmiştir. Sümer mitolojisinde tanrılar meclisinin toplanarak yeryüzündeki tüm insanları yok etme kararı aldıkları anlatılmıştır (Eroğlu 2007: 48). Mezopotamya dinlerinde korkunun ve korkunç olanın kaynağı aslında tanrısal alandan bağımsız değildir. Eski Mezopotamya'nın yaratılış mitolojileri, insanları tanrılara hizmet etmek ve onların iş yüklerini hafifletmek için yaratılan işçiler olarak tanımlamıştır (Kağnıcı, 2018: 373). İnsanların yıkımına ait olaylar yalnızca tanrılar aracılığıyla olmamıştır. Eski Mezopotamya toplumlarında korku ve korkunç olaylar demonlar aracılığıyla da gerçekleştirilmekteydi (Dönmez, 2016: 215).

Eril, kötücül demon motifleriyle ilgili birçoğunda Tunç Çağının mirası vardır. Kötülüğün görsel sembolüyle ilgili olarak dört kutsal semavi dinde Âdem ile Havva'nın yılan sembolüyle gösterimi söz konusudur. Kutsal metinlerde Adem ile Havva'nın yılanın hilesiyle cennetten kovulma anı sahnelenmiştir. Yılanın daha erken rolüne ilişkin Lagaş kralı Gudea (MÖ 2025) adına yeşil sabuntaşından bir vazoda birbirine dolanmış iki engerek, bir değneğe sarılmış olarak açılan iki kapının arasında, aslan-kuş olarak bilinen iki kanatlı ejderha tarafından gösterilmesidir (Campbell, 2004: 18).

Kötücül yılandan başka bir diğer kötücül yaratık Lamaştudur. Mezopotamya'daki aslan kafalı ifritler ve canavarlar, sık sık, muhtemelen eşeğe ait uzun dik kulaklarla da resmedilirlerdi. Aslan-ejderha Akad döneminde ilk olarak kullanılmaya başlanmasından itibaren böyle kulaklarla gösterilmiştir. Aslan-ifrit Akad döneminde aslan kulaklarıyla resmedilmiştir fakat sonraki dönemlerde dik kulaklarla da resmedilir. M.Ö. birinci binde betimlendiğinde kötü tanrıça Lamaştu da böyle kulaklara sahiptir. Onun, özel hayvanı eşektir. Bunun gibi yaratıklar, Mezopotamya dışında sanatta taklit edildiğinde Mezopotamya geleneklerinin dışında, genellikle kulaklar aslan kulaklarına dönüşmüşlerdir (Black ve Green 2003: 77). Lamaştu, özellikle hamile kadınlara, henüz doğmamış veya yeni doğmuş bebeklere zarar verdiğine inanılan kötü tanrıça, kötü ruh veya şeytan olarak tanımlanabilir. Buna karşın söz konusu kötü ruh veya şeytana karşı mücadele eden iyi bir ruh da vardır ki, Pazuzu olarak adlandırılmıştır (Duymuş Florioti, 2004:10). Akrep kuyruklu olarak gördüğümüz Pazuzu heykelleri veya tılsımları, boyunda taşımak veya

yatak odasında bulundurulmak suretiyle Lamaştu'nun olası tehlikelerine karşı tedbir amaçlı kullanılmışlardır (Duymuş Florioti, 2004:10). Pazuzu çoğunlukla korkunç yüzlü, dört kanatlı, kuş ayaklı, hayvan pençeli ve akrep kuyruklu olarak betimlenirdi. Kötü yaradılışlı cinlerin kralı olmakla birlikte Pazuzu'nun yardımsever olduğuna da inanılırdı. Doğum yapan kadınların dişi cin Lamaştu'nun saldırılarına karşı korumak için muska olarak tunçtan Pazuzu başı takmak, Geç Asur ve Yeni Babil dönemlerinde çok yaygın bir adetti (Roaf, 1996: 77).

(Resim 1. Rüzgar cini Pazuzu, (Durmuş Fliorioti, 2014:367). (Roaf, 1996: 77)

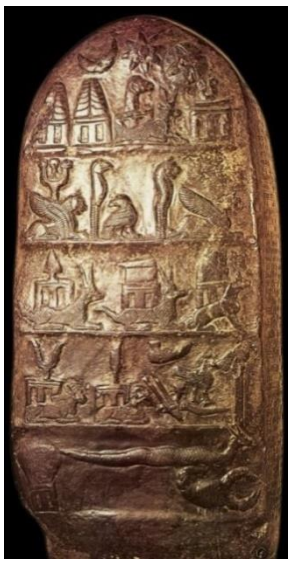
Resim 2'de Lamaştu, Mezopotamya mitolojisinde (Sümer ve Akad) dişi bir canavar, kötü niyetli insanların kemiklerini kemirir kanlarını emerdi. Aynı zamanda bir tanrıçaydı. Lamaştu, aslan başlı uzun tırnakları ve saçları ile mitolojik melez bir tanrıçaydı. Doğumla ilgili olarak ise hem düşüklerin hem de kundaktaki bebek ölümlerinin nedeni Lamaştu adlı ifrite atfedilmiştir. Hamile bir kadının evine sızarak, bebeği öldürmek için kadının karnına yedi defa dokunduğu veya çocuğu sütnineden kapıp kaçırdığı düşünülmüştür. Lamaştu'ya karşı alınan büyüsel önlemler, hamile kadının bronz bir pazuzu başı takmasını içeriyordu. Lamaştu'ya uzak tutmak için ona yaratık ve nesne sunumları yapılmıştır. "Lamaštu levhaları" denilen metal veya taştan levhalar da koruyucu amaçlı kullanılmıştır. Bu levhalarda Lamaştu, Pazuzu tarafından yeraltı dünyasına geri gitmeye zorlanırken betimlenmiştir (Black ve Green, 2003: 142).

(Resim 2. Lamaştu'nun koruyucu bir erkek tanrı tarafından kovalanması. Black ve Green, 2003: 63)

Yazılı kaynaklardaki en eski mitosta ilk Sümer hükümdarı, MÖ 3. Bin yılında Kiş kralı Etana'dır. Kral Listesi'nde Etana, çocuksuz olmakla lanetlenmişti. Soyunu devam ettirebilmesinin tek çaresi "doğum otunu" elde etmekti. Bu ot da göklerde bulunmaktaydı. Etana göğe çıkabilmek için bir kartalın kanatlarına tutunarak gerçekleştirmiştir. Hikâyede kartal ile yılanın dostluğundan söz edilmektedir. Ne var ki yılan kartala ihanet edip, kartalın yavrusunu yemiştir. Ve Kartalı da derin bir çukura atmıştır. Kartalı çukurdan Etana kurtarmış onun kanatlarından da göğe çıkmıştır (Kramer, 2002:66).

(Resim 3. Efsanevi Kral Kişli Etana bir kartala binmiş halde. Akad Dönemi'ne ait bir silindir mühürden alınan detay. Black ve Green, 2003: 77).

Eski Sümer ve Babil mitolojisinde insan kaderinin nasıl olması gerektiği (normal ya da sakat bir bedene sahip olma) tanrı Enki ve doğum tanrıça Ninmah arasında geçen çekişmede anlatılır. Tanrıça Ninmah, "insan bedeni iyi ya da kötü olabilir ve iyi ya da kötü bir kader belirleme benim isteğime bağlıdır" der (Kağnıcı, 2018: 374). Tanrıça Ninmah'ın kilden yarattığı ilk insan uzun, güçsüz ellerini bükememekteydi. İkinci insanı ise kör olarak yaratmıştır. Üçüncü insan "iki ayağı da kırık, ayaklarından birisi felçli olan" kimseydi. Dördüncü yaratılan idrarını kaçıran, ya idrar ya da meni akıntısı sorunu yaşayan bir kimseydi. Ninmah'ın yarattığı beşinci insan "doğum yapamayan bir kadındı". Bütün bu Ninmah'ın olumsuz yaratılış koşullarına karşın Tanrı Enki her birine yetenek verip her birini ayrı sahiplenmiştir. Tanrıça Ninmaḫ'ın kasıtlı olarak sakat yarattığı bu kişilerin her birine tanrı Enki, birer toplumsal mevki ve üretime dâhil oldukları ekonomik roller belirlemiştir (Kağnıcı, 2018: 376). Tanrıça Ninmah'ın kötülüğüne, öfkesine karşın tanrı Enki'nin insanları korumuş, kollamıştır.



(Resim 4. Tanrıça Ninmah'ın kuddurru taşı. Louvre Müzesi)

Mezopotamyalılar hastalıkların nedenini, kötü ruhların insana sahip olmasından ve kötü cinlerin insan vücudunu zapt etmesinden kaynaklandığını düşünmüşlerdir. Hastalığın sebebinin bir tanrının öfkesi olduğuna inanmışlardır. Eğer hastalığın nedeni bir tanrının öfkesi ise bu öfkenin yatıştırılması gerektiğine karar vermişlerdir. Örneğin her Babilli'nin dua ettiği ve adaklar sunduğu kişisel tanrı ya da tanrıçaları mevcuttur. Bu tanrıların kişiyi iblislere ve kötü ruhlara karşı koruduğu düşünülmüştür. Bu sebeple de koruyucu muskalar takılmış ve görevleri büyü sözlerini söylemek ve kötülükleri kovmak olan rahipler ayinler düzenlemişlerdir (Mandacı 2016: 219).

Çağının en ağır hastalıklarından biri olan ödem/su toplaması, çivi yazılı metinlerde günaha karşı verilmiş dermanı bulunmayan bir tanrısal cezalandırma olarak tanımlanmıştır. Bu hastalıktan ölenler büyük ihtimalle defnedilmemişlerdi. Cüzzam ve benzer deri hastalıklarının lanetlerde, çoğu kez işlenen bir günaha karşı tanrılar tarafından verilmiş bir ceza olarak geçmesi hastanın toplumdan dışlanmasının gerekliliğini gösterir. Bir beddua metninde şu ifadeler geçmektedir: "gökyüzünün aydınlatıcısı Sin, ona bir elbise gibi tedavisi zor olan cüzzam giydirsin. Böylece o, şehrin dışında bir yaban eşeği gibi dolanıp dursun" (Kağnıcı, 2018: 383-384).

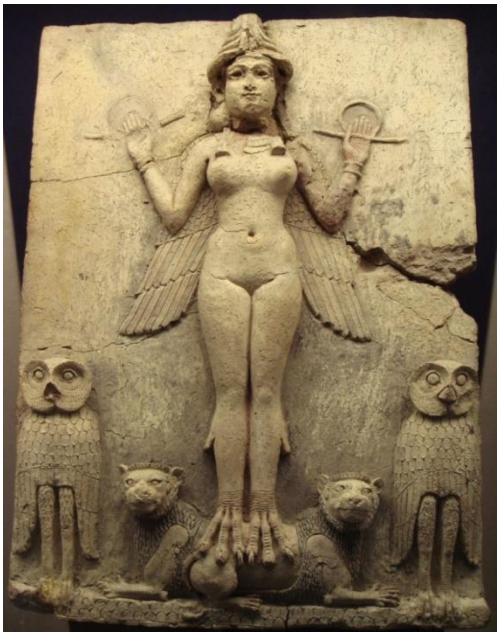
(Resim 5. Oates, 2004: 60)

Resim 5'teki bir kil levhada hançer ve yayla silahlanmış bir tanrı, kötülük saçan, insanlara zarar vermek isteyen öfkeli bir tepegözü öldürmektedir. Bu ritüelde iyi ile kötülüğün mücadelesinde kötülüğün bertaraf edilmesi anlatılmaktadır. Yakındoğu'da kötücül tanrı ve demonlara karşı kötülüklerini bertaraf eden baş tanrılar vardı. İsrail'deki Yehova, Aram'daki Hadad, Moab'daki Chemosh, Eridu'daki Enki, Sippar'daki UTU/Şamaş, Nippur'daki Enlil, Ur'daki Nanna/Sin, Uruk'taki An/Anu, Babil'deki Marduk, Asur'daki Asur gibi baş tanrılar görülmekteydi.

Mari Krallık Arşivleri'nden elde edilmiş bir grup tablet içerinde bulunan bir belgede, öfkeli tanrıların cezai yaptırım konusunda ilginç bilgiler vermektedir. Söz konusu ARM XXVI, 253 numaralı belgede, Hammi-Epuh adındaki genç bir çocuğa büyü yapmakla suçlanan Marat-İştar adında bir genç kızın davasından söz edilmektedir. Marat-İştar'ın annesi, kızının yerine nehir sınavından geçmek zorundadır. Meptüm, bu annenin kızını aklamak için ettiği yemini ve bu

sınavın her iki kadın için yol açtığı üzücü sonucu göre kadın, nehir tanrısının içine (suya) düştü ve öldüğü anlatılır (Mandacı, 2016: 220). Burada büyücülük, özellikle de kara büyücülükle ilgili tanrıların öfkesinden söz edilmektedir.

İnsan yavrularına musallat olarak ölümlerine neden olan habis dişi varlıklara, dünya kültürlerinde, özellikle de Sümerlerden itibaren yaygın bir şekilde rastlanmaktadır. Sümer mitolojisinden ciddi anlamda etkilen İbrani mitolojisindeki Hz. Adem'le birlikte ona eş olması için balçıktan yaratıldığına, Hz. Adem'e boyun eğmediği için Cennet'ten çıkarıldığına, Cennet'ten çıkarıldıktan sonra Şeytan'la evlenerek ondan yüzlerce çocuk dünyaya getirdiğine, Tanrı'nın Cennet'e geri dönme teklifini kabul etmediği için çocuklarının öldürüldüğüne, öldürülen çocuklarının intikamını almak için yeni doğanları öldürdüğüne inanılan ***Lilith,*** yeni doğan çocuklara musallat olan bu kötü dişi varlıkların en bilinenidir (Smith, 2008: 8). Benzer mitolojik karekter Yunan mitolojisinde ikonik görünümüyle Lamia'da da görülür (Smith 2008: 13). Lilith, aynı zamanda tüm şeytan ya da demonların annesi olarak bilinir. MÖ 2000'li yıllarda yazıldığı tahmin edilen bir Babil amforası, kanatlı ve baykuş ayaklarına sahip, güzel ve çıplak tanrıça olduğunu belirtmektedir. Lilith, 2 aslanın huzurunda ve baykuşun gözetiminde durmaktadır (Sarı, 2016: 44). Lilith, semavi dinlerindeki Aden Bahçesi'ndeki iyiyi ve kötüyü bilme ağacındaki yılan olarak betimlenmektedir. Sümer kabartmalarında betimlenen Lilith, bu uygarlığın cinsellik, bereket ve savaş tanrıçası İnanna betimlemeleriyle benzerlik taşır. Sümer metinlerinde erkekleri yoldan çıkartmak için İnanna tarafından gönderildiği ifade edilen (Asur ve Babil anlatılarında da İnanna'nın eşdeğeri İştar'ın hizmetçisi olan) Lilitu'lar, aynen İnanna gibi, ellerinde bereket ve bolluğu temsil eden saz kamışları, 2 aslanın sırtında durur ve aynı başlığı takar halde betimlenmiştir (Sarı, 2016: 46). Lilitu betimlemelerde 2 baykuş olarak sembolize edilmiştir. İnanışa göre kötü bir ifrit haline gelen Lilith gece hava kararıktan sonra yeni doğum yapmış evlere girerek loğusa kadınların bebeklerini boğmaktadır. Bu yüzden günümüzde kimi Museviler arasında bir adet olarak, Loğusa kadın akşamları evde yalnız bırakılmaz ve akşamları çamaşır ipinde çocuk bezi bırakılmaz, çünkü bunları gören Lilith'in o evde çocuk olduğunu anlamasından endişe edilir (Sarı, 2016: 46).



(Resim 6. Babil Dönemine ait (MÖ 2000-1600) tanrıça Lilith. Smith, 2008: 48).

Eski Mezopotamya araştırmacısı Rivkav Harris, tanrılar arasındaki çatışmaların kuşak çatışması olduğundan söz eder. Ona göre Eski Mezopotamya'da mitler, yaşlıların gençlere karşı işlediği adaletsizliğe başkaldırıdır (Harris, 629). Enuma Elish'teki kuşak çatışması, eski ilahların genç tanrı Marduk'a olan şükran ve sadakatine dayanarak gençler ile yaşlılar arasında yeni bir ilişki kurarak yaratıcı bir değişime yol açar. Mit, genç tanrı Marduk'un gücünün ve görkeminin çarpıcı görüntüsü ile sona erer. İyi baba Ea ve kötü baba Apsu, iyi anne Damkina kötü anne Tiamat görüntüsü Mezopotamya'da kuşaklar arasındaki ilişkiyi yansıtır (Harris, 631). Mezopotamya tanrıları arasındaki çatışmalar genellikle Asur uzmanları tarafından bu tanrıların şehirleri arasındaki anlaşmazlıkların bir göstergesi olarak yorumlanmıştır. MÖ 11. Yüzyılda oluşan Babil Yaratılış Efsanesi Enuma Eliş'in önemi çok fazla çalışmanın konusu olmuştur (Harris, 629-630). Enuma Eliş, Babilin hegemonyasını ve tanrısı Marduk'u alemin tanrısı olarak haklı çıkaran ve güçlendiren siyasi bir mittir. Enuma liş Antik Mezopotamya'da yazılmış yaratılış destanına verilen isimdir. Destan, yaklaşık olarak 1000 satırlıdır ve 7 farklı çivi yazısı tabletine yazılmıştır. Mitos dünyasının yaratılışını tasvir eder. Burada tanrı Apsu ve Tiamtu yaratılıştan önce var olanlar arasındadır. Yaratılış sonrası Lahmu ve Lahamu isimli yeni (genç) tanrılar da ortaya çıkmıştır. Destanın ilerleyen bölümlerinde tanrılar arasında çıkan bir savaşta yeni kuşak tanrılar Apsu ve Tiamtu'yu devirmeyi başarırlar (Harris, 630). Buradaki genç ve yaşlı tanrılar arasındaki

kuşak çatışması, yalnızca küçük bir tema değil aynı zamanda veraset mücadelesinin kalbidir. Bu efsane, yaşlıların otoritesine ve bilgiliğine meydan okuyan çocuğa karşı babalık veya annelik düşmanlığını vurgular. Örneğin Marduk'un babası Ea yaşlı bilge olmasına rağmen genelde güçsüz ve güvensizdir. Yaşlı tanrılar, genç tanrıların saldırgan, coşkulu davranışlarına tahammül edemeyen yorgun ve pasif olarak gösterilirler. Yaşlı ve genç tanrıların yaşa özgü davranışları çatışmanın kaynağı olarak vurgulanır.

Mezopotamya'daki Kötücül Demonlar

Eski Mezopotamya'da gökyüzü ve yeryüzü demonlarla dolu idi. Bunlardan pek azı koruyucu melekler, insanın iyiliğini düşünürlerdi. Koruyucu melekler tapınakların kapılarını beklerken, müşkül durumlarda yardıma koşarlar, kötü güçlere mani olurlardı (Schmökel, 1971: 369). Bu kötü güçler mezarlarda, ıssız yerlerde ve çöllerde barınmaktaydılar; bunlar arasında en tanınmış yedi tanesi Udug'un adını taşımaktaydı: "Ölü ruhu", "iskelet", "yok etme", "Ölüm kaderi", "tuzak kuran", "kötü ruh" veya "yakalayıcı" gibi adları vardı (Schmökel, 1971: 369). Kötücül demonların bazılarına örnek verirsek:

ASAG (ASSAKU): Sümer şiiri Lugale'ye göre Asag ya da Azag, tanrı Adad tarafından yenilgiye uğratılan korkunç bir demondur. O kadar korkunçtur ki varlığı tek başına balıkların nehirde canlı kaynamasına sebep olur (Black ve Green, 2003: 34). Girdiği savaşta taştan bir ordu kendisine eşlik etmiştir. Cesur Akad tanrısı Ninurta tarafından alt edilmiştir. Ninurta, Asag ile olan savaşında konuşan gürzün *Şarur*'u kullanmıştır (Tosun, 1962: 267).

GALLU: Sümer ve Akad dilinde Gallü veya Galla, Eski Mezopotamya yer altı dünyasının büyük şeytanları ya da demonlarıdır. Galla'nın görevi bilhassa bahtsız insanları yeraltı dünyasına çekmektir. Yeraltı dünyasındaki pek çok ifritden biridir. Kötü ifritlerin yedi türünün sıralandığı büyülerde adı sık sık geçen Gallalar, büyülü bir metinde kendilerini yedi sayısıyla belirtirler. Babil teolojisinin yedi şeytanından biridirler ve sunaklarında kuzu kurban edildiğinde yatışırlar(Black ve Green, 2003: 82).

HUMBABA: Asurca Humbaba Babilce Huwawa'dır. Akad mitolojisinde canavar bir devdir. Tanrıların yaşadığı sedir ormanlarının bekçisi, koruyucusudur. Yüzü aslan biçimindedir. Huwawa veya Humbaba, Hititler ve Hurrilerde Kupapa'dır. Öz olarak ana tanrıçayı temsil eder.

(Resim 7.Gılgamış ve Enkidu canavar Humbaba'yı yakalamış katlederken. Eski Babil Dönemi'ne ait bir kil tabaka. Black ve Green, 2003: 85)

MUŞUŞU: Muşuşu veya Sirruş, Eski Mezopotamya mitolojisinde yer alan bir yaratıktır. Bir kartalın pençelerine benzeyen arka ayakları, kedi gibi ince ön bacakları, uzun boynu ve kuyruğu, boynuzlu bir kafası, yılan benzeri bir dili ve tepesi pullu olan bir ejderhadır. En bilinen Muşuşu MÖ 6. Yy'a ait Babil Şehrinin yeniden inşa edilmiş İştar Kapısı'nda bulunmaktadır.

(Resim 8. Muşuşu. Oates, 2004: 85)

SONUÇ

Eski Mezopotamya'da toplumsal normları oturtmak ve yürütmek için tanrılar ve kötücül demonlar yoluyla mitler ortaya atılmıştır. Daha sonra bu mitler Akdeniz uygarlıkları boyunca Grek ve Roma dünyasına aktarılmıştır. Eski Mezopotamya'da kötü koşullarının oluşma nedenini tanrıların öfkesiyle yaratıldığına inanılırdı. İnsanlar bu olumsuz durumlardan ve demonlardan korunmak maksadıyla muskalar, büyüler, demon kovma duaları ve diğer ritüeller gerçekleştirirlerdi. Özellikle kendi koruyu tanrılarına ibadet edip onların hoşgörüsünü kazanmak

çok önemliydi. Sümer, Akad, Babil, Asur metinlerinde ve mühürlerinde tanrılar ve demonlar sıklıkla işlenmiştir.

Kaynakça

Altuncu, Abdullah (2014). "Sümerlerde Tanrı Anlayışı ve Tanrılar Panteonu", *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4,7, 118-142.

Aygün, Vahyettin (2017). "Eskiçağ Mezopotamyası'nda Tanrı Algısı ", *Anemon*, 5 (1), 79-93.

Black, J. and Green, A., (1992). *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illusrated Dictiomary* (illusrations by Tessa Richards), Austin, Texas: University of Texas Press.

Campbell, Joseph, *Batı Mitolojsi*, (Çev. Kudret Emiroğlu), Islık Yayınları İstanbul 2014.

Dölek, İskender ve Özsoy, Naci (2018). "Nuh Tufanı Üzerine", *Social Sciences Studies Journal (SSS Journal)* 2018 4(21), 3649-3658.

Dönmez, Sevgi (2016). Eski Mezopotamya Toplumlarında Korku ve Güç İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme, Jasss, 53, 213-226.

Duymuş Florioti, H. Hande (2014). "Arkeolojik Ve Yazılı Kaynaklar Işığında Eski Mezopotamya'da Akrep Sembolü", *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 7, XIX, 347-370.

Eroğlu, Engin (2007). *Kutsal Kitaplardaki Tufan Olayı'nın Tarihi Temelleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

Espak, Peeter (2006). *Ancient Near Eastern Gods Enki and Ea: Diachronical Analysis of Texts and Images from the Earliest Sources to the Neo-Sumerian Period*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Tartu Unıversıty Faculty Of Theology.

Frankfort, Henri (1948). Kingship and Gods A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society & Nature, The Unıversity Of Chicago Press, London.

Göğebakan, Yüksel (2016). "İnanç Sistemleri İçerisinde Yer Alan Tufan Miti ve Bunun Resim Sanatına Yansımaları", *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,* 18 (0), 55-75.

Harris, Rivkah (1992). "The Conflict of Generations in Ancient Mesopotamian Myths", *Comparative Studies in Society and History*, 34 (4), 621-635.

Kağnıcı, Gökhan (2018). "Sakat Bedenin Kökenleri: Eski Mezopotamya'da Sakatlık", TAD, C. 37/S. 64, 2018, 369-394.

Kılıç, Yusuf Ve Ay, Şeyma (2013). "Eski Mezopotamya'da Siyasi Örgütlenmede Din Olgusu", Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/5 Spring 2013, p. 387-403, ANKARA-TURKEY.

Kinrich, Lauren (2011). "Demon at the Doorstep: Lilith as a Reflection of Anxieties and Desires in Ancient, Rabbinic, and Medieval Jewish Sexuality", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Pomona Senior Theses.

Kramer, Samuel Noah, Sümerler,(Çev. Özcan Buze), Kabalcı yayınları İstanbul 2002.

Mandacı, Ebru (2016). Arkeolojik ve Yazılı Kaynaklar Işığında Eski Mezopotamya Toplumlarında Büyü ve Büyücülük, DÜSBED, 8 (16), 217-232.

Oates, Joan, (2004). *Babil*, Çev. Fatma Çizmeli, Arkadaş Yayınları, İstanbul

Oppenheim, A. Leo (1964). *Ancient Mosopotamia: Portrait of a Dead Civilization,* The University of Chicago Press, Ltd., London.

Pekşen, Okay (2016). "Eski Mezopotamya'daki Savaşlarda Tanrıların Rolü", *History Studies International Journal of History,* Volume 8 Issue 2, p. 55-68.

Sarı, İbrahim (2016). *Babil İmparatorluğu,* NoktaE-Book Publishing, Antalya.

Schmökel, Hartmut, "Sumer Dini", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Çev., Mehmet Turhan Özdemir, Ankara 1971, C. XIX, S. 1, 197-217.

Schwemer, Daniel (2008) 'The Storm-Gods of the Ancient Near East: Summary, Synthesis, Recent Studies. Part II.' Journal of Ancient Near Eastern Religions, 8 (1). pp. 1-44.

Smith, Tracey Louise (2008). *Lilith – A Mythological Study,* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Magistarski rad, University of Bedfordshire.

Tosun, Mebrure Osman (1960). "Sümer-Babil Tanrı Sembollerinin Adları Üzerinde Bir Araştırma", *AÜDTCF Dergisi,* C. XVIII, S. 3-4, Ankara 1960, ss. 261-272.

Tosun. Mebrure (1962). "Sümer-Babil Tanrı Sembollerinin Adları Üzerinde Bir Araştırma", *DTC Dergisi,* 262-272.

CANAN'IN ÇAĞDAŞ MİNYATÜRLERİNDE KADIN

Dr. Öğr. Üyesi Elif Avcı

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

Öz

Sanatı için "özel olan politiktir" sloganını kullanan ancak çalışmalarını feminist değil politik olarak tanımlayan CANAN, kimlik ve toplumsal cinsiyet konularına odaklanmaktadır. Çalışmaları, sistemin "beden politikasını" sorgulayan bir bakış açısıyla yapılandırılmıştır. Sosyal yapıların birey ve özellikle kadın üzerindeki etkilerini yansıtmak amacıyla insanların gerçeklikle yüzleşmelerini isteyen sanatçı, gözetim toplumu fikrinden yola çıkmaktadır. Bir hikaye anlatıcısı olarak CANAN, gerçekçi, sembolik ve mistik dilleri bir araya getirerek hem toplumda temsil edilen kadın figürünü hem de kendisini konu edinmektedir. Bugünü okuyabilmek için geçmişi anlama gerekliliğinden yola çıkarak Türkiye tarihine odaklandığı çalışmalarında, bilinçli olarak seçtiği minyatürleri ve minyatürlerin sunduğu güçlü görsel sembolizmi kullanmaktadır. Bu çalışmada, sanatçının Kusursuz Güzellik (2009), Gülşah Savaşıyor (2009), Taşaklı Kadın (Hünsa, 2009), İbretnüma (2009), Acâibü'l-mahlûkat (2006) başta olmak üzere minyatür dilini kullandığı eserleri incelenerek, özellikle toplumsal cinsiyet konusuna minyatür estetiği ile getirdiği güçlü eleştirel bakış açısı üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: CANAN, Feminist sanat, Minyatür, Toplumsal cinsiyet

GİRİŞ

CANAN, kendi deyimiyle performans, video, minyatür, fotoğraf gibi pek çok ortam aracılığıyla üretim yapan aktivist, feminist bir sanatçıdır (Üner-Yılmaz, 2010, s.126). Bu tavrı, sanat piyasasında tanındığı Şenol soyadını kullanmama kararında da kendini göstermektedir; sanatçı babasının ya da kocasının soyadı ile anılmak istememesini kendi internet sitesinde (CANAN, 2010a) şu şekilde açıklamaktadır:

> *1970 yılında doğdum ve Türk Medeni Kanunu'nun 321 sayılı fıkrasına uygun olarak Canan Şahin olarak adlandırdım... 1991 yılında evlendim ve 743 sayılı 153. fıkra uyarınca kocamın soyadını aldım; ismim "Canan Şenol" olarak değiştirildi... 2010 yılında kocamdan boşanmaya karar verdim..."Baba" devletin ve oğlu "kocanın" iznine bağlı soyadı kullanmayı reddediyorum. Evlenirken kullanılmaya zorlanan soyadı, hükümetin iznine ve boşanırken kocanın armağanına dönüşüyor. Soyadlarının bana sağlayacağı "faydaları" reddediyorum, soyadlarını reddediyorum. Bu günden itibaren adımın "CANAN" olarak kaydedilmesini istiyorum. Uluslararası Emekçi Kadınlar Günü'nün 100. yılını kutladığımız bu günde CANAN olmak için mücadele ediyorum.*

"Özel olan politiktir" sloganı ile hareket eden Feminist teorinin düşünce biçimi, mahremiyetin gözler önüne serilmesi değil, tersine özel olanın sistem tarafından kontrolünü ele alarak sorgulamaktır (CANAN, 2011). Sanatı için "kişisel olan politiktir" söylemini merkeze alan (Üner-Yılmaz, 2010) ancak çalışmalarını feminist olmaktan çok politik olarak tanımlayan CANAN, bu söylem merkezinde kimlik ve toplumsal cinsiyet konularına odaklanmakta; çalışmalarını kişisel yaşamların ifşasına değil, aksine sistemin beden politikasını sorgulayan bir bakış açısıyla kurgulamaktadır (CANAN, 2011). Türkiye'de feminist sanatın öncülerinden biri olan sanatçı, üretime başladığı yıllardan bu yana kendi bedenini sahneleyerek kadın bedeni üzerindeki toplumsal denetimi sorgular (Taş, 2013, s.89). CANAN, kadın sanatçı tanımından rahatsız olurken, feminist sanatçı olarak nitelendirilmesinden rahatsızlık duymadığını belirtir (Ezer, 2016):

> *Ben kendime feminist sanatçı demekten hiç rahatsız olmuyorum. Özellikle de söylüyorum. Kadın sanatçı tanımı beni rahatsız ederken feminist sanatçı tanımı hiçbir şekilde rahatsız etmiyor. Hatta tam tersine, söylenmesi gerektiğini de düşünüyorum.*

Feminist sanatla birlikte kadın sanatçıların, sanat piyasasının kemikleşmiş erkek egemen dilini kırmaya çalışması, toplumsal farkındalık ve sanat piyasasında kadın dilinin gelişmesi açısından etkili olmuştur (Çalışkan ve Sabancılar-Iştın, 2017, s.2343). Feminist sanatçılar, kadının toplumsal ve hukuki sorunlarının yanı sıra kadına biçilmiş roller, toplumsal cinsiyet, göç ve kimlik temalarıyla birlikte bedenin cinsiyet ayrımcı rolü üzerinde durmuşlardır (Özdemir, 2016, s.55). Toplumsal cinsiyet, tarihin farklı anlarında ve farklı coğrafyalarda, bireylere cinsiyet üzerinden toplumsal olarak yüklenen roller ve sorumlulukları ifade etmek için kullanılmaktadır (Üner-Yılmaz, 2010, s.125).

Toplumsal kodlar pasif izleyici konumundaki kadına görsel modeller olarak benimsetilmektedir. Belirli kalıplar kadın bedeni üzerinde kimlikleştirilerek, kadına ne olması ve nasıl olması gerektiğine ilişkin talimatlar, yine bir kadın bedeni vasıtasıyla verilmektedir (Çelik, 2014, s.26). Ataerkil yapıdaki Türk toplumunda kadın rolleri genellikle kadın cinselliğinin denetlenmesi üzerinden oluşturulmaktadır. Bu bağlamda erkek egemen kültür içinde arzulanır olanı anne ve bakire, bastırılması, ehlileştirilmesi gerekeni ise fahişe, ucube, cadı gibi kadın stereotipleri temsil etmektedir (Antmen, 2008, s.44). CANAN çalışmalarında farklı stereotipleri kullanarak kadının hem geleneksel kültür, hem de modern toplum içinde, aile, devlet, din ve toplum gibi kurumlar tarafından maruz bırakıldığı tabu, taciz, baskı ve şiddeti çok katmanlı ve keskin bir anlatımla ele almaktadır (İstanbul Modern, 2019; Üner-Yılmaz, 2010, s.126).

Kendisini hikaye anlatıcısı anlamına gelen "Ravi" olarak betimleyen CANAN, gerçekçi, sembolik ve mistik dilleri bir araya getirerek hem toplumda temsil edilen kadın figürünü hem de kendisini konu edinmektedir. Bugünü okuyabilmek için geçmişi anlama gerekliliğinden yola çıkan sanatçı, çalışmalarında bilinçli olarak seçtiği minyatürleri ve minyatürlerin sunduğu güçlü görsel sembolizmi kullanmaktadır (CANAN, 2011). Eserleri ise, minyatür olmaktan çok minyatürü kullanan çağdaş çalışmalardır (Schick, 2017).

CANAN'ın eserleri, Yıldız (2012)'ın da belirttiği gibi beden politikaları, ataerkillik, annelik, kadın bedeni ve cinselliği, aile kurumu ve kadın, göç ve kadın, oryantalizm ve kadın gibi toplumsal cinsiyet kavramları üzerinden ele alınabilir. Sanatçının anlayışını şekillendiren bu temel görüşler, eserlerinin kısa incelemeleri yoluyla minyatür ve toplumsal cinsiyet çerçevesinde kadın konusuna nasıl değindiğini anlamaya yardımcı olacaktır.

Kusursuz Güzellik, 2009

Kusursuz Güzellik 7 parçadan oluşan bir minyatür serisidir (Görsel 1). 7 minyatür ile bir el yazması albüm oluşturan CANAN, tanınmış geleneksel minyatür sanatçılarının eserlerine kendi portresini ekleyerek yeniden yorumlamaya gitmiş; Levni ve Abdullah Buhari'nin, 17. ve 18. yüzyıl kadın fügürlerini manipüle etmiştir (Shick, 2017). Metinler ise 17. yüzyıla tarihlenen "Tuhvetü'l Müteehhilin" adlı yazmadaki dönemin güzellik tanımlarına dayanmaktadır. Serideki her minyatürde ayrı bir güzellik tanımı ile karşılaşılmaktadır. Güzellik tanımı, siyahlık, yuvarlaklık, kırmızılık, küçüklük, uzunluk, sıkılık ve genişlik olmak üzere sınıflandırılmaktadır.

Geçmişin güzellik tanımına ilişkin bilgi veren eser, günümüzün güzellik tanımı ile karşılaştırmalı bir bakış açısı da sunmaktadır (CANAN, 2010b).

Görsel 1: Kusursuz Güzellik Serisinden Kadınlar, CANAN, 2009

Minyatür serisinde verilen güzellik tanımlarının ilki "Siyahlık"tır (Görsel 2). Basiret sahipleri demişler ki; Siyahlık bakımından kadının yüzüne ziynet ve letafet verici şeylerden görünüşe güzellik verenler dörttür. Bunlardan birincisi saçları siyah olmak; ikincisi kirpikleri siyah olmak; üçüncüsü kaşları siyah olmak; dördüncüsü gözleri siyah olmaktır. İkinci tanım "Yuvarlaklık" ile ilşkilidir. Yuvarlaklık yönünden güzellik verici şeyler ise dörttür; birincisi yüzü değirmi olmak; ikincisi başı değirmi olmak; üçüncüsü topukları değirmi olmak; dördüncüsü ardının kaynakları değirmi olup yuvarlak şekilde olmaktır (CANAN, 2009b).

Görsel 2: Kusursuz Güzellik Serisi/Siyahlık, aherli kağıt üzerine karışık teknik, 35x50 cm, 2009

İlk iki minyatürdeki güzellik tanımlarından yola çıkılarak, 17. yüzyılda semiz bir kadının daha makbul ve kara kaşlı kara gözlü bir kadının daha güzel kabul edildiği yargısına ulaşılmaktadır. Serideki bütün minyatürler değerlendirildiğinde, kadın bedenine uygulanan ve zamandan bağımsız olarak aynı kalan eril müdahalenin, aslında belli güzellik kalıpları dahilindeki beden kontrolü olduğu gerçeğine yapılan güçlü eleştiri görülmektedir (CANAN, 2010b). Sanatçı, minyatürlerin metinsel ve görsel içeriğini kullanıp değiştirerek, hem dönemin güzellik tanımlarına eleştirel bir vurgu yapmakta hem de eril bakışın oluşturduğu ve işlediği kimlikleri kadın bakışıyla değiştirerek bedenin kontrolüne karşı çıkmaktadır.

Gülşah Savaşıyor, 2009

Bu eserin kaynağı, İslâm edebiyatının ortak motiflerinden olan ve Osmanlı'da da kaleme alınan 13. yüzyıla tarihlenen *Gülşah ile Varka* mesnevîsidir. Yazma, Romeo ve Juliet hikayesi ile benzeşmektedir. Gülşah, Juliet'in aksine zırh giyinip, Varka ile dövüş talimi yapan (Görsel 3), güçlü ve savaşçı bir kadındır (CANAN, 2010b). Böylece kadın, erkek avcının edilgen avı değil, yetenekli bir kahraman haline gelmiştir (Schick, 2017). Erkeğin bakışının, aşkının ve cinselliğinin objesi haline getirilmiş sessiz ve hüzünlü kadın tipi, rolünü redderek bir bakıma kendisine bu yakıştırmaları yapan erkek egemenliğine başkaldırmaktadır.

Görsel 3: Gülşah Savaşıyor, aherli kağıt üzerine mürekkep ve altın, 35x50 cm, 2009

Taşaklı Kadın (Hünsa), 2009

Yazılı tarihte, kadınlar genellikle olumsuz nitelikler taşıyan varlıklar olarak tanımlanmış, haklarında gündelik ve önemsiz bilgiler verilmiş, anekdotlarda erkek dünyasının şekillendirdiği, gölge karakterler olarak yer almışlardır (Özçelik, 2018, s.153). Erdişi, çift cinsiyetli anlamına gelen Hünsa adlı çalışma ise Osmanlı'da gerçekleştiği belirtilen gerçek bir olaydan hareketle güç sahibi kadınların erilleştirilmesini ele almaktadır (CANAN, 2010b, Schick, 2017).

> *...Birçok keramet gösterdikten sonra bu dünyadan ayrılan bir şeyhin, biri kız biri erkek iki çocuğu vardır. Ölümünden sonra şeyhin yerine kimin geçeceği konusunda tartışma çıkar; çünkü şeyhliğin normalde babadan oğula geçmesi lazımdır, ama şeyhin oğlu çok bilgili bir adam değildir ve şeyhlik yapabilecek özeliklere sahip değildir, kızsa tam tersine ilim ve takva sahibi biridir. Bu yüzden de cemaat kızı şeyh yapmak ister, ama sonuçta bir kadın olduğu için buna bir çözüm bulmaları gerekir. Bunun üzerine derler ki bu kız hünsadır, hermafroditttir, yani çift cinsiyetlidir. Dolayısıyla da kızın şeyh olması, daha kabul edilebilir bir hale gelir. Bir rivayete göre de şeyh kıza okuyup üfleyerek ona erkeklik organı verir, yani kız bu çeşit bir yüceltilmeyle şeyh olmaya hak kazanır.* (İnay-Erten, 2010).

Kadın ancak erilleştirilerek belli bir yere gelebilmektedir. CANAN bu durumu, iki yanında kendisine hizmet üzere bekler gibi görünen erkeklerin ortasında, gözleriyle doğrudan karşıya, kayıtsızca izleyiciye bakan kendi vücudu üzerine erkek cinsel organlarını ekleyerek görselleştirmiştir (Görsel 4).

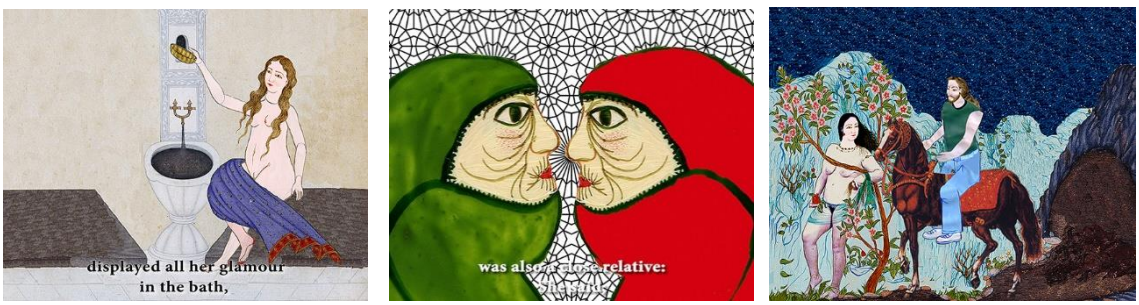
Görsel 4: Taşaklı Kadın (Hünsa), aherli kağıt üzerine mürekkep, altın, fotoğraf, 35x50 cm, 2009

Hünsa, geçmişin, bugünün ve geleceğin güçlü, yetenekli ve başarılı bireylerinin kendilerinden esirgenen bir et parçası yüzünden üzülmelerinin acısını, her ne kadar erkek uzvuna muhtaç olsa da, kendisini buna mecbur bırakan erkeklerden daha yüksekte, onların bakışlarına maruz kalmayan, kalsa da bundan rahatsız olmayan dimdik ayakta duran kadın imgesi ile çıkarmaktadır.

İbretnüma, 2009

Politik bir bakış açısı sunan CANAN, 11. Uluslararası İstanbul Bienalinde İbretnüma adlı video animasyonu ile dikkat çekmiştir (Üner-Yılmaz, 2010, s.126). 2009 tarihli, 27 dakika 33 saniye süreli İbretnüma, ana karakter olarak Türkiye'nin güneydoğusundaki fakir bir ailenin, hayallerinde bile kendi olmasına izin verilmeyen kızını konu edinen bir video masaldır (İstanbul Modern, 2019). Genç kızın evlilik, annelik, ihtiyarlık öyküsünü Binbir Gece Masallarının anlatı tarzıyla aktaran bu eser, laik değerler, muhafazakâr duyarlılıklar ve kurumsallaşmış din anlayışı arasındaki çatışmalara gönderme yapmaktadır (CANAN, 2009a). Videoda, bir kadının yaşam hikayesi, toplumsal cinsiyet inşasının iki kuşaktan kadın üzerinden "normalleştirme, meşrulaştırma" sürecini gözler önüne sermektedir. İlki modernleşme, ikincisi ise muhafazakarlaştırma üzerine olan iki inşa süreci söz konusudur. Her iki inşa sürecinin arasında sıkışıp kalan kahraman oldukça zorlu bir beden kontrolüne maruz kalmaktadır (CANAN, 2010b). Başörtüsüyle, mini etekle, anne ya da koca baskısı altında, kadına çoğu zaman iradeden yoksun ve sessiz olması emredilmektedir. Bu bağlamda videoda anneliğin iktidarı sürdürmedeki rolü de vurgulanmaktadır (Üner-Yılmaz, 2010, s.132). CANAN bir söyleşisinde bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

> *Annenin koruyucu özelliği var, dışarıdaki tehlikelerden korumak istiyor, ama bir yandan da kızının sistemin dışına çıkmasını istemiyor. Çünkü dışlanan bir insanın kolayca harcanabileceğii çok iyi biliyor. Dolayısıyla steril bir çerçevede tutmak istiyor. Foucault'un bio-politika kavramında asıl sorun ilk başta cezalandırılma değil dışlama üzerine kurgulanmıştır. Bir sürü iktidar alanı bizi izler, izlerken üzerimizde bir denetim mekanizması kurar ve bu denetim mekanizmaları da sanki denetlemiyormuş gibi gözükür. Kişinin kendi kendinin gardiyanı haline gelmesini sağlar. Anne bunu çok iyi biliyor çünkü, onun da bir yaşanmışlığı var, belli ki mücadele etmiş ve bu mücadelede kazançlı çıkmamış. Aman sen bunları yaşama, daha doğrusunu yaşa, başına bela gelmesin ki dışlanma, göze batma diyor. Asıl sorun göze batmamak, farklılığını ortaya koymamak, o denetleme mekanizmaları içerisinde nefes almaya çalışmak. Hangi alana geçerse geçsin bir nefes alanı yok, seçilen her alan sorunlu, çünkü her yerde bir denetim mekanizması var. Bir yandan denetlenirken bir yandan da denetleyici olma olgusu üzerine kurgulanmış bir yapıt...* (Gümüş, 2009).



Görsel 5. İbretnüma video görselleri, CANAN, 2009

Teknik olarak, çoğu orijinallerinden uyarlanmış ve kolâj halinde biraraya getirilmiş klasik Osmanlı minyatürlerini içeren zengin bir görsel dağarcık kullanılmaktadır (CANAN, 2009a). Görsel anlatımda minyatür dilinin tercih edilmesi, Batı'nın gözünde İslam sanatıyla, Türkiye'nin gözünde ise muhafazakarlıkla ilişkilendirilen bu tekniğin kadın gözüyle ve çağdaş bir bakış açısıyla yeniden gündeme getirilmesi açısından önemlidir. Sanatçı, ötekileştirilen minyatür dilini, yine ötekileştirilen kadınların temsil edilmesi için kullanmaktadır. Dış ses ve kullandığı dil, masallardaki erkek anlatıcının üslubunu sorunsallaştırır ve böylece İbretnüma bu eril sese karşı da eleştirel bir tavır sergiler (İstanbul Modern, 2019).

Acaib'ül Mahlukat, 2006

3 dakika 52 saniye süreli video enstalasyon, Kazvini'nin "Acaib'ül Mahlukat ve Garaib'ül Mevcudat" adlı yazmasına göndermede bulunmaktadır. Triptik halinde sunulan eserde, ortada Kur'ân'da "ebedîlik ağacı" olarak bahsedilen ağaç görülmektedir. Anka kuşu gibi kurgusal bazı hayvanlar gelip geçmekte, bu arada Canan'ın çıplak görüntüsüyle temsil edilen Havva uyanıp, ağaçtan aldığı yasak meyveyi yemektedir (Schick, 2017). Eser, cennet ve yaratılış üzerine basit bir anlatı gibi görünse de asıl derin konu, "diğer olma" sorunudur. Diğeri, "kadın" olandır. Dini öğretilerdeki cinsiyetçi yaklaşıma farklı bir açıdan bakan CANAN'ın aktardığı yaratılış hikayesinde, üç büyük dinin anlatısından farklı olarak yaratılan tek varlık kadındır (CANAN, 2006).

Görsel 6. Acaib'ül Mahlukat video enstalasyonundan görüntü, CANAN, 2006

Kalıplaşmış dini söylemleri yeniden okumayı öneren eser, alışılagelmiş Adem ve Havva ikilemini kırarak ezber bozmaktadır (Üner-Yılmaz, 2010, s.130). Yasak meyve, ilk günah, günah işlemeye teşvik gibi herhangi bir anlatının parçası olmayan kadının elmayı paylaştığı bir erkek yoktur. İzleyiciye sunulan, garip yaratıklarla dolu cennet tasvirinde, asıl garip olan kadındır (CANAN, 2006). Bu videoda gözetlenme kavramına gönderme de söz konusudur. CANAN, sosyal yapıların birey ve özellikle kadın üzerindeki etkilerini yansıtmak amacıyla Fransız filozof Foucault'un gözetim toplumu fikrinden yola çıkmaktadır. Videoda, hiç kimsenin olmadığı hayali bir doğada izleyici, iktidar sahibi bir göz olarak, kadını ve mahlûkatları izleyerek bir disiplin mekanizmasına dönüşür. Gözetlenme ve normalleştirme ile özel hayatların kontrol altına alınması "özel olan politiktir" yaklaşımıyla örtüşmektedir (Üner-Yılmaz, 2010, 131).

SONUÇ

Feminist bir sanatçı olarak CANAN, eserlerinde toplumsal cinsiyet kalıplarını, ezber bozan bir tavırla irdelemekte ve eleştirmektedir. Minyatürlerinde de kendi çıplak görüntülerini kullanması feminist bakış açısıyla etkileyici ve başarılı bir sanatsal tavır olarak düşünülebilir. Ancak popüler kültürün kadın çıplaklığını teşvik etmesi ve ödüllendirmesi nedeniyle CANAN'ın kendi çıplaklığını sömürüp sömürmediği ya da bakış açısının toplumsal cinsiyet ilişkilerini nasıl etkilediği gibi eleştirel sorular yöneltilebilir (Schick, 2017). Cevap olarak, CANAN'ın, kadın bedenini nesneleştirme tuzağına düşmeden temsil edebileceği yollar aradığı (Taş, 2013, s.89) ve bu amaçla minyatürden yararlandığı söylenebilir. Türkiye'de feminist sanatın öncülerinden biri olan sanatçı, kendi bedenini sahneleyerek, kadın bedeni üzerindeki toplumsal denetimi sorgulamakta ve kadın olarak konuşabileceği belirli bir konum talep etmektedir. Sanat eserinin

arkasındaki bedensiz bir dahi olarak beyaz, Batılı ve erkek sanatçı mitini eleştirmektedir (Taş, 2013, s.89).

Minyatürü işlerinde sıkça kullanan sanatçı, minyatürün Batı sanatı tarafından ötekileştirilmesine olduğu kadar muhafazakar kesime ait olarak sunulmasına da tepkilidir (Üner-Yılmaz, 2010, s.127; Schick, 2017). Eserlerinde minyatürleri resim, fotoğraf, video gibi çok farklı teknikle birleştirip işleyerek kullanan sanatçı, toplumsal-politik bir eleştiri amacında olduğundan minyatürün geleneksel anlamda üretimi ile ilgilenmez. Hatta minyatür sanatının yıllarca süren eğtimi, titizlik ve sabır gerektiren üretim süreci göz önüne alındığında çalışmalarında özensiz, hantal bir teknik işçilik sergilediği söylenebilir. Anlatım dili olarak neden minyatürleri kullandığı sorulduğunda, minyatür yapmanın gerçekten çok zor bir uğraş olduğundan hatta minyatür tekniği konusunda bir süre eğitim aldığından bahseden CANAN konuya geleneksel bir bakış açısıyla yaklaşmadığının altını çizer (İnay-Erten, 2010). Minyatür, sunduğu soyutlama olanakları bakımından sanatçının eleştirel amaçlarına son derece uygundur. Sanatçının amacı, gerçekliği ya da belirli bir tekniği kopyalamak ya da tekrarlamak değil, yeniden kurgulayıp simgelerle anlatmak olduğundan kullandığı görsel anlatım dilinde tutarlı bir estetik yönelim olduğu kabul edilebilir. CANAN'ın eserlerinde minyatürün konumu, günümüz gerçekleri ile geleneksel minyatür sanatının yeniden yorumu şeklinde özetlenebilir. Bu yüzden, Schick (2017)'nin de belirttiği üzere, konularını ve isimlerini "Vak vak Ağacı", "Acâibü'l-Mahlûkat", "Bâhnâme" gibi geçmiş yazmalardan ve olaylardan almakla birlikte CANAN'ın minyatürleri çağdaştır.

Kaynakça

CANAN (2006). *Strange Creature,* http://www.cananxcanan.com/strange%20creature.html (ET:15.01.2019)

CANAN (2009a). *İbretnüma (Exemplary)*, http://www.cananxcanan.com/exemplary.html (ET:21.01.2019)

CANAN (2009b). *Perfect Beauty (Kusursuz Güzellik),* http://www.cananxcanan.com/2009images/kusursuz%20guzellik/Perfect_Beauty.pdf (ET:21.01.2019)

CANAN (2010a) ***Please note that I have changed my name from Canan Senol to CANAN.*** http://www.cananxcanan.com/ (ET:15.01.2019)

CANAN (2010b). *Bıyık Kedide de Vardır,* http://www.cananxcanan.com/textimages/even%20a%20cat%20has%20a%20mustache.pdf (ET: 21.01.2019)

CANAN (2011). *Türk Lokumu.* http://www.cananxcanan.com/2011%20images/turk%20lokumu/turkish%20delight.pdf (ET:22.01.209).

Çalışkan, S. ve Sabancılar-Iştın, D. (2017). Güncel Sanatta Evlilik, Düğün ve Kadın İmgesi: Gülsün Karamustafa, Şükran Moral, Canan ve Gülçin Aksoy. idil, 6 (36), 2341-2356.

Çelik, N. (2014). Günümüz Sanatında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi: Ankara.

Ezer, B. (2016). Çalışmalarında Kadını Ele Alan 7 Yerli (Kadın) Sanatçı, http://www.artfulliving.com.tr/sanat/calismalarinda-kadini-ele-alan-7-yerli-kadin-sanatci-i-5406 (ET:22.01.2019).

Gümüş, P. (2009). *Canan Şenol ile İbretnüma Üzerine Söyleşi,* http://www.mimesis-dergi.org/2010/02/canan-senol-ile-ibretnuma-uzerine-soylesi-2/ (ET: 05.02.2019)

İnay-Erten, Ö. (2010). *Canan Şenol: "Bıyık Kedide de Vardır"*, http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=1&articleID=749&bhcp=1 (ET: 20.01.2019)

İstanbul Modern (2019). *Canan*, https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1197 (ET:15.01.2019)

Özçelik, Ş. (2018). Osmanlı ve Cumhuriyet Tarihçiliğinin Madun Bırakılmış Yüzü: "Kadın Tarihi". V. *Uluslararası Tarih Eğitimi Sempozyumu*, (pp. 153-165).

Özdemir, D. (2016). Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde "Beden İmgesi". Sanat Dergisi, (29), 45-56.

Schick, İ. C. (2017). Post-modernizm, minyatür sanatı ve Canan (Şenol). https://t24.com.tr/k24/yazi/post-modernizm-minyatur-sanati-ve-canan-senol,1182 (ET:21.01.2019)

Taş, T. (2013). Canan: Feminist bir müdahale olarak sanatçının bedeni. Toplum ve Bilim, Sayı:125, 89-114.

Üner-Yılmaz, P. (2010). Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması. Yedi, DEÜ GSF Dergisi, Sayı 4, 125-134.

Yıldız, E. (2012). Toplumsal cinsiyet bağlamında 1970'lerden 2000'lere Türkiye Çağdaş sanatında kadın sanatçılar. Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi: İstanbul.

YAVUZ TURGUL'UN "MUHSİN BEY" ADLI FİLMİNDEN HAREKETLE TÜRKİYE'DE ARABESK MÜZİK OLGUSU

Dr. Öğrt. Üyesi Göktürk ERDOĞAN

Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Türkiye'de özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen kültürel, toplumsal ve ekonomik olaylara paralel olarak pek çok alanda köklü değişim ve dönüşümler yaşanmıştır. Müzik ise söz konusu süreç içerisinde belki de en belirgin noktada durmaktadır. Cumhuriyet sonrası dönemde farklı müzik türleri/akımları ile değişken bir ivme çizen Türkiye, 1960'larda nispeten görünür hale gelen arabesk müzikle tanışmıştır. 1970'lerde popülerliği artan ve en parlak dönemini 1980'li yıllarda yaşayan arabesk müzik; konuları, oyuncuları ve müzikleri ile Türk sinemasında pek çok filme de konu olmuştur. 1980 sonrası süreçte Türk toplumunda yaşanan kırılmalar göz önüne alındığında arabesk müzik, sinemanın da etkisiyle bir müzik üslubunu ifade etmenin ötesinde, zamanla bir yaşam biçimini de temsil eder noktaya gelmiştir. Nitekim arabesk müzik ve Türk sineması, 1980'ler Türkiye'sinin resmini çizmekte ve geleneksel değerlerin yerini hızla rasyonel ve modern ilişkilere bıraktığı bir dönemi de yansıtmaktadır. Bu çalışmada Türk sinema tarihine damga vurmuş bir film olarak Yavuz Turgul'un yazıp yönettiği, Şener Şen ve Uğur Yücel'in başrollerini paylaştığı 1987 yapımı "Muhsin Bey" adlı film incelenmiştir. Toplumsal bir gerçeklikten yola çıkan ve dönemin değişen müzik olgularını gerçekçi temalar üzerinden yansıtan filmde, geleneksel Türk müziği ve arabesk müzik arasındaki çatışma çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arabesk, Muhsin Bey, Türk Müziği, Türk Sineması.

ARABESQUE MUSIC PHENOMENON IN TURKEY BASED ON THE MOVIE "MUHSIN BEY" BY YAVUZ TURGUL

Abstract

Many dramatic changes and transformations took place in Turkey in parallel with the cultural, social and economic incidents that occurred especially after the second half of the XX century. Music is probably the most significant factor in the aforementioned process. Turkey, which performed a variable acceleration with different musical genres/movements in the post-Republican period, met with arabesque music which became relatively significant in 1960's. Arabesque music of which its popularity increased in 1970's and had its prime in 1980's, has become a subject of many movies in Turkish cinematopography with its subjects, actors and music. In the post-1980 period, arabesque music, considering the fractions in Turkish society, started to represent a lifestyle with the effect of cinema over time, beyond being a musical genre. Thus, arabesque music and Turkish cinematopography draw the picture of Turkey in 1980's and reflect a period in which rational and modern relationships rapidly take over traditional values. In this study, the movie "Muhsin Bey" which was produced in 1987 with the leading roles of Şener Şen and Uğur Yücel, written and directed by Yavuz Turgul was examined as a mark in the history of Turkish cinematopography. In the movie which was based on social realism and reflected the changing music phenomenon with realistic themes, the conflict between the traditional Turkish music and arabesque music was attempted to be analyzed.

Key Words: Arabesque, Muhsin Bey, Turkish Music, Turkish Cinematopography

Giriş

Sinema Dergisinin 2014 yılında beş bin okuru ile birlikte yaptığı ankette *"Tüm zamanların en iyi 100 Türk Filmi"*[1] listesinde 8. sırayı alan "Muhsin Bey" [2] (1987) gerek oyuncuları, gerekse senaryosu bakımından Türk sinema tarihinde önemli bir yerde durmaktadır. Özellikle 1980 sonrası Türk sineması açısından pek çok başarılı filme imza atan Yavuz Turgul'un yazıp yönettiği ve başrollerinde Şener Şen ve Uğur Yücel gibi usta oyuncuların yer aldığı film, Türkiye'de müziği bir çatışma alanı olarak ele alması ve 1980'ler Türkiye'sinin toplumsal ve kültürel gerçekliklerini, toplumun değişen müzik beğenisi üzerinden yansıtması açısından oldukça ilgi çekicidir. Bununla

[1] http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/turkiye-sinemasinin-zirvedeki-yuzu-eskiya-19099280 [Erişim tarihi: 02.02.2019]

[2] Film, 24. Antalya Film Şenliği ve İstanbul Film Festivali olmak üzere iki ayrı sinema festivalinde toplam 5 ayrı ödül almıştır. Ödüller ise şunlardır: En iyi film, en iyi erkek oyuncu, en iyi yardımcı erkek oyuncu, en iyi senaryo (24. Antalya Film Şenliği, 1987), Jüri özel ödülü (İstanbul Film Festivali, 1988). http://www.sinematurk.com/film/1107-muhsin-bey/

birlikte filmde Türk müziği ve arabesk müzik üzerine geçen diyaloglar, dönemin tartışmalarını gerçeklik kurgusu üzerinden yansıtması bakımından da dikkat çekicidir. Dolayısıyla filmdeki karakterlerin temsil ettiği kültürle olan benzerliği ve mekan seçimleri dönemin ruhunu yansıtmış ve söz konusu filme adeta belgesel bir nitelik de yüklemiştir. Tüm bu özellikler düşünüldüğünde Muhsin Bey filmi, Türkiye'de 1980'li yılların müzikal dönüşümünü, müzik endüstrisini ve toplumun değişen müzik beğenilerini; solist, repertuvar, piyasa, mekan ve söylem açısından anlamlı ve gerçekçi kılmaktadır. B. Kılınç makalesinde, söz konusu filmi kapitalist üretim ilişkilerin işleyiş mekanizması içerisinde ele alarak, filmde, çağdaş bir anlatı modeli olarak yabancılaşmış karakterler üzerinden bir toplumsal model analizi yapıldığını ifade etmektedir. Buradan hareketle filmdeki iki ana karakterin aslında iki farklı ahlaki modeli temsil ettiğinden, filmde bir düzen eleştiri ortaya konmaya çalıştığından bahsederek, filmdeki var olma mücadelesinin kapitalist düzendeki işleyişe bir eleştiri olarak ortaya konulduğundan bahsetmektedir. Kapitalist üretimin ana amacının kar etmek ve yaşamını "her ne olursa olsun" devam ettirmek olgusuna yasladığını belirten Kılınç, filmde yönetmenin çağdaş anlatı temelinde var olan üretim ilişkilerini eleştirdiğini ve kapitalizmin geleneksel olana, vicdani olana ve duygusal olana yer vermediği gerçeğinden hareketle, insani ilişkilerinde bu kurala dahil olduğu gerçeğinden hareket ettiğini ifade etmektedir. Nitekim Muhsin Bey filmi temelde buradaki toplumsal düzeni açığa çıkartan, öğelerine ayıran ve insanın mevcut koşullar dahilinde kaderinin tayin edildiğini temsil eden bir yapıda kurgulanmıştır.[3] Tıpkı herhangi bir girişimci ya da ekonomik sistemin içerisindeki düzen gibi, insanın da maddi varlığını sürdürebilmesi, kendi çıkarına olanı, herhangi bir nedenle gerçekleştirememenin yok olup gitme gibi riskler taşıdığı filmdeki karakterlerin temsil ettiği değerlerle de örtüşmekte olduğu ifade edilmektedir (Kılınç, 2008: 220-235). Bu çalışmada ise Türkiye'nin modernleşme süreci sonrası geleneksel Türk müziğinden arabesk müziğe evrilen süreç ele alınarak, filmin içerisindeki söylemler, diyaloglar ve karakterler üzerinden müzikal bir çözümleme yapılmaya çalışılmıştır.

Arabeske Giden Süreçte Türkiye'de Kurumsal ve Toplumsal Dönüşümler

Türkiye'nin modernleşme serüveni ile Türk müziği ve arabesk müziğin tarihi pek çok açıdan benzerlik taşımaktadır. Nitekim Cumhuriyetle birlikte ulus-devlet modelini benimseyen Türkiye, dil ve kültür alanında ortak değerlere sahip millet oluşturma çabaları çerçevesinde, müziği -dolayısıyla da kültür-sanat alanlarını- hukuki, ekonomik ve siyasal açıdan yapılacak çeşitli

[3] Ayrıca bkz., http://dergipark.gov.tr/download/article-file/177899

reformların bütünleştirici ve destekleyici bir unsuru olarak düşünmüştür. Bu açıdan bakıldığında kendi kültürünü koruyarak Batı'nın bilim ve teknoloji seviyesine ulaşmak, beraberinde kurumsal bir altyapı ve toplumsal bir bilinci gerekli kılmış, eğitim ise her alanda rasyonel ve ulusalcı bir çizgide yeniden şekillendirilmeye çalışılmıştır. Nitekim Osmanlı Devleti döneminde Tanzimat'la başlayan ve özellikle Cumhuriyet sonrası süreçte hızlı bir yapısal dönüşüme tabi olan Türkiye, pek çok alanda olduğu gibi kültür-sanat alanında da önemli gelişmeler yaşamıştır. 1826'da II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağı bünyesinde yer alan ve Osmanlı'nın geleneksel askeri müziğini temsil eden mehterin kaldırılması, yerine Batılı bir müzik anlayışını oluşturan Mızıka-ı Humâyun'un kurulması, hem askeri alanda hem de müzik alanında önemli pek çok değişim ve dönüşümünde başlangıç noktasını temsil etmektedir. Bu duruma paralel olarak Osmanlı sonrası Türkiye'de özellikle 1923 ve 1940 yılları arasında yapılan devrimler ve reformlar ise, Türkiye'de geleneksel toplum yapısının daha modern ve rasyonel bir anlayışla yorumlamasını beraberinde getirmiştir. Ulus devlet inşası kapsamında Türkiye'nin ulusal müzik politikaları bugün üzerinde hala tartışılan bir süreç yaşamıştır. Söz konusu değişim sadece bir müzik kültürü ve beğenisindeki değişim değil; yeniden küllerinden doğmak isteyen ve yüzünü Batı'ya çeviren bir ülkenin ekonomi, hukuk, özgürlük ve siyaset gibi pek çok alanda yaptığı yenilikleri içselleştirecek ve koruyacak bir milli kalkınmanın da taşıyıcı kanalı olarak düşünmek daha doğru olacaktır. Nitekim Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren yapılan yenilikler ve çıkarılan kanunlar düşünüldüğünde, tüm çabaların aslında sadece niceliksel bir kalkınmayı değil, niteliksel bir kalkınmayı da gerekli kılmıştır. İşte bu noktada devreye giren müzik politikaları, yeni ulus devlet modelinin inşa etmek istediği insan tipini anlamamız açısından da önemlidir. Bu bağlamda arabesk müziğin ve devamında oluşan kültürün Türkiye'nin modernleşme sürecinde "doğu ve batının karşılaşması sonucu" (Özbek, 1998: 141) karma bir ilişki içerisinde filizlendiği de söylenebilir.

Cumhuriyet döneminde yapılan devrimlerin ve reformların esasını ise çağdaş medeniyet seviyesine erişmek ve Batı'nın teknolojide ve eğitimde geldiği seviyeyi yakalamak olduğu şüphesizdir. Cumhuriyetin ilk yılları düşünüldüğünde yapılan değişimler ideolojik bir tasarım olarak değerlendirilmekle birlikte; büyük bir çoğunluğu köylerde yaşayan ve bir tarım toplumu olan Türkiye'de müzik kültürü, aynı zamanda çağdaş medeniyeti benimseyecek yurttaşları ve devleti temsil eden kurumları yeniden inşa etme projesi olarak de değerlendirilebilir. Bu noktada müzik, Osmanlı'nın son dönemlerinde (XIX. yüzyıl) başlayan bir süreç olarak, toplumun dinamizmini, düşünme biçimlerini ve estetik algısını müzik üzerinden yeniden inşa etmenin en

iyi araçlarından biri olarak düşünülmüştür.[4] Muasır medeniyet seviyesine giden yol ise en iyi biçimde halkın beğenileri, düşünceleri ve davranış modellerinin Batı'ya (Garp'a) dönük olarak kodlanmasından geçmektedir. Klasik Türk müziğinin saray müziği ve Bizans kökenli olduğu iddialarına karşın, özcü bir yaklaşımla Anadolu halk müziklerinin gerçek Türk müziğini temsil ettiği iddiası, halk müziğinin Batı teknikleri ile çok sesli olarak yeniden ele alınmasını gündeme getirmiştir. Buna karşın klasik Türk müziğinin yapısının teksesli ve dinamizmden uzak olduğu gibi gerekçelerle geri plana itilmesi ve Türk müziği kurumlarının dönüştürülmesi söz konusu olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1928 yılında Sarayburnu'ndaki bir davette yaptığı konuşma, klasik Türk müziğinin iç dinamiklerinin Türk mizacına ve savaşçı kimliğine denk düşmediği yönündedir: *"...benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi...Bu ana kadar Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen şâtırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman fark olunmamışsa kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı , felaketli neticeleri vardır. Bunun fâriki olmamak kabahatti. Şite Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık hatalarını kanı ile tashis etmiştir; artık müsterihtir; artık Türk şendir; fıtratında olduğu gibi..."* (B. Aksoy'dan aktaran: Küçükkaplan, 2013: 99). Bu çerçevede müziği önemli bir toplumsal dönüşüm projesi olarak düşünen kadrolar, kurumsal ve kültürel anlamda çeşitli değişiklikleri hayata geçirmeyi planlamıştır. Nitekim Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte 1917 yılında kurulan ve Türk müziğini kurumsal bir kimliğe taşımayı amaçlayan Dârul Elhan (Nağmeler Evi) 1926 yılında Batı müziği eğitimi veren bir kurum olarak; 1928 yılında İstanbul Konservatuvarına, 1932 yılında ise İstanbul Belediye Konservatuvarına dönüştürülmüştür (Elçi, 2008: 43). Bununla birlikte ülkemize gelen Alman besteci Prof. Paul Hindemit Türk müziği adına yaptığı çalışmalarda çeşitli raporlar hazırlamıştır; 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi 1936 yılında konservatuvara dönüştürülmüş ve 1937 yılında Gazi Eğitim Enstitüsüne bağlanmıştır (Elçi, 2008: 43). 1925 yılında çıkan "Tekke ve Zaviyeler Kanunu" ile geleneksel Türk tasavvuf müziği icra eden dini kurumlar ise çeşitli siyasi gerekçelerle kapatılmıştır. 1932 yılında kurulan Halk Evleri bünyesinde Güzel Sanatlar Şubesi açılmış ve Anadolu müzik kültürü daha modern ve sistemli bir eğitimle yurdun en ücra köşelerine kadar ulaşabilmesi amaçlanmıştır. Bununla birlikte 1940 yılında açılan Köy Enstitüleri bünyesinde müzik derslerinde Batı müziği çalgıları ve repertuvarından örneklerin de yer aldığı çeşitli müzik eğitimi çalışmaları yapılmıştır. 1934-

[4] Detaylı bilgi için bkz., Fırat Kutluk, *İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni,* İstanbul: H2okitaplık, 2016.

1935 yılları arasında devlet radyolarından klasik Türk müziği yasaklanmıştır. 1920 ve 1940'lı yıllarda Anadolu halk türkülerinin derlenmesi, türkülerin modernize edilmeye çalışılması, müzik eğitim kurumlarının kurumsallaşması ve çok sesli Batı müziği tekniklerinin ve repertuvarının Türkiye gündemine taşınması gibi adımlar; modernleşme ve Batılılaşma çabaları içerisinde müziğin önemli bir kültür alanı olarak görüldüğünün de en önemli işaretlerindendir.

Türk-Mısır Sineması ve Arabesk Müzik İlişkisi

Arabesk kelimesi; İslam sanatlarında -özellikle mimaride- Arap üslubunu ifade eden, motifleri birbirine geçmiş ve iç içe olan bezeme tarzına Avrupalıların verdiği bir isim olarak ifade edilmektedir (Erdoğan: 2018: 36). Arabesk müziğin Arap müziği ile olan ilişkisinde ise birkaç farklı konu öne çıkmaktadır. Öncelikle Tanzimat sürecinde Mısır'a giden Dede Zekai Efendi, Enderûni Ali Bey, Lavtacı Andon gibi bestecilerin orada Mısır müziği üzerine çalıştıkları bilinmektedir (Küçükkaplan, 2013: 106). Stokes (2012: 138), Türk müzikologlarının Türk sanat musikisini, İstanbul'da Osmanlı sarayında Arap, Fars ve Türk müziği tarzlarının yüzyıllar süren birleşimi sonucunda ortaya çıkmış kozmopolit bir Orta Doğu müziği olarak sunduğundan bahseder. H. S.Arel, İstanbul dışında Şam ve Bağdat'ta ders veren Mesut Cemil, Refik Fersan, Muhittin Targan ve Cevdet Çağla gibi Türk hocalar aracılığıyla Türklerin Arap müziğine teori, çalgı vb. açılardan öğretilmesine yaptığı katkıdan bahsetmektedir. Bununla birlikte 1933'te Muhammet Abdülvahab, 1934'te Ümmü Gülsüm ile Mısır filmleri Akdeniz ve Türkiye'de de ilgi gördü. Dolayısıyla Türkiye'de Mısır filmleriyle Mısır radyosunun etkileri1930'larda hissedilmeye başlandı (Stokes, 2012: 139). 1939-1950 yılları arasında II. Dünya savaşı nedeniyle yaşanan sıkıntılar, Avrupa'dan Türkiye'ye gelen gösterim için gönderilen sinema sayısını düşürdüğü gibi henüz yeni olan Türk sinemasının da sinema açısından zorlandığı yıllardır. Orta Doğu pazarını bırakmak istemeyen Amerika ise bu dönemde devreye girerek Mısır üzerinden Türkiye'ye film göndermiş, Mısır ise Amerikan filmleri yanında kendi filmlerini de Türkiye pazarına sokmayı başarmıştır. Türkiye'de 1941-1944 yılları arasında yerli sinema sayısı 1'e kadar düştüğü (Özon'dan aktaran: Küçükkaplan, 2013: 110), 1930-1950 yılları arasında ise Türkiye'ye gelen toplam Mısır yapımı sinema filmi sayısının 100-150 arasında olduğu ifade edilmektedir (Scognamillo: 1987: 102-103). Türkiye'ye gelen söz konusu filmlerin müzikleri Arapça olduğu için, o dönemde stüdyoda Arapça şarkıların üzerine Türkçe sözler yazılarak M. N. Selçuk, Sadettin Kaynak gibi isimler tarafından tekrar okunmuş; bu yolla Türk müziğini "korumak" ve "yozlaşmasını" önlemek amaçlanmıştır. Ancak dönemin gerçeklikleri olarak yoksulluk, savaş yıllarının çetin şartları düşünüldüğünde filmde işlenen temalar ve müziklerin bu temalara

duygusal yoğunluk açısından eşlik etme başarısı, halkın bu tür yapımları giderek benimsediği gerçeğini de beraberinde getirmiştir.

Yanı sıra Müslüman Türk toplum için Kuran-ı Kerim'in Arapça olması, tilavetler ve ezanlardan dolayı Arap üslubuna ve makamlarına karşı da bir kulak dolgunluğu olduğu hiç şüphesizdir (Güngör, 1993; Tura, 1984). 1934-1935 yılları arasında klasik Türk müziğinin radyolardan yasaklanması ve halkın adeta "mecburi istikamet" olarak Mısır radyolarına yönelmesi de Türk müziği ve Mısır (Arap) müziği arasındaki bir başka ilişkiyi gündeme getirmiştir. Ancak tüm bu süreçlerin ötesinde Türk müziği ve Mısır müziği arasındaki ilişkinin -pek çok kaynakta belirtildiği üzere- Mısır sineması ve film müzikleri üzerinden kurulduğu bir gerçektir (Stokes, 2012; Küçükkaplan, 2013). 1950 sonrasında TRT'nin[5] radyo ve televizyon yasakları devam etmiş ve müzik türleri kategorize edilerek çeşitli gerekçelerle sansüre veya yasağa tabi tutulmuştur. "10-11 Ekim 1980 tarihinde yapılan 1. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısı tutanaklarının girişinde toplantının amacı "TRT kurumunun Türk sanat müziğinin hafif türü alanında yapacağı çalışmalara ışık tutmak" olarak açıklanır. Toplantının açılış konuşmasında yer alan şu tümce kurumun müzik yayınlarındaki genel politikası acısından belirleyicidir: 'Müzik, TRT'nin en önem verdiği bir yayın türüdür. Hatta TRT uzun yıllar müzik yayınlarının ötesinde müziğe bir yön verme, önderlik etme görevini de üstlenmiş bulunmaktadır' (Karşıcı, 2010: 172).

1970'li yıllara kadar toplumun en büyük eğlence alanı olarak sinema, 1970 sonrası dönemle (1964'te kurulan ve deneme yayınları sonrası 1970'te yayına başlayan TRT'nin siyah beyaz dönemi) birlikte televizyon, Türk toplumu için önemli bir kitle iletişim aracı olmuştur. Dolayısıyla sinemanın yanında artık televizyon da Türk toplumunun hayatına nüfuz etmeye başlıyor. 1970-1991 arasında tek televizyon kanalı olan, sonrasında özel kanallarla birlikte artan televizyon kültürü, hem sinema hem de müzik endüstrisinin yaygınlaşması ve çeşitlenmesini de beraberinde getirmiştir. Ancak hiç şüphesiz Türkiye'nin sinema ve müzik tarihinde en kritik noktalardan birini 1980 ve sonrası süreç oluşturmaktadır. 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrası yaşanan buhranın ardından Turgut Özal'la birlikte Türkiye'nin liberal ekonomiye geçiş süreci, müzik ve sinemanın kaderini de bir noktada birleştirmiştir. Türkiye'nin 1980 sonrası yaşadığı toplumsal, kültürel ve ekonomik gelişmelere paralel olarak kültür-sanat alanlarında ve anlayışında hızlı bir dönüşüm yaşanmıştır. Türk sineması ve Türk müziği de bu dönüşümle

[5] Ayrıntılı tarihsel bilgi için bkz., www.trt.com .tr.

birlikte toplumun beğenilerini, düşünme biçimlerini ve ait olduğu toplumun tasavvurlarını gözler önüne seren bazen de etkileyen hatta yönlendiren sanat alanları olarak yakın dönem kültür tarihinde önemli göstergelerle doludur. Müzik ve sinema birbirini tamamlamanın ötesinde ülkedeki müzik sektörünün oldukça cazip maddi olanaklara ulaştığı düşünüldüğünde kaset yaparak ünlü olan şarkıcı/türkücüler için ayrıca bir reklam alanı olarak da işlev gördüğü şüphesizdir.

Arabesk Müzik ve Geleneksel Türk Müziği Açısından Filmin Genel Bir Değerlendirilmesi

"Muhsin Bey",[6] 1960'lı yıllarda başlayan ve 1970 sonrası Unkapanı piyasasının etkisiyle genişleyen müzik endüstrisi içerisinde, geleneksel Türk müziği ve arabesk müzik arasındaki çatışmayı konu alan bir film olması açısından dikkat çekmektedir. Geleneksel Türk müziği unsurlarının (müzikal ifade, solist, repertuvar, çalgılar, icra mekanları) giderek gündem dışı kaldığı 1980 sonrası süreçte, arabesk müziğin yükselişini, buna karşılık geleneksel müziğin ve onu temsil eden toplumsal değerlerin giderek değersizleştiği ve bireyselleştiği olguları anlatan film, arabesk müziği toplumsal anlamda bir tahakküm aracı olarak ele almakta ve piyasa ekonomisinin etkilerinin; sanata, bireysel ilişki ve davranışlara da yansıdığını gözler önüne sermektedir. Nitekim film, değişen müzik endüstrisi ve müzik beğenilerini hızla yükselen arabesk müzik ile Türk sanat müziği arasındaki var olma mücadelesini anlatır. Filmin konusu, karakterleri ve müzikleri düşünüldüğünde ise dönemin müzik ve toplum arasındaki ilişkileri gerçekçi temalar üzerinden yansıtması bakımından -bir sinema filmi olmanın ötesinde- dönemi gerçeklik kurgusu üzerinden anlatması bakımında adeta bir "belgesel niteliği" de taşımaktadır.

Türk müziği değerlerinin unutulduğunu, arabesk müziğin iyiden iyiye sektörleşmesini, müzik piyasasına hakim olmasını ve kısa yoldan şöhret olmanın ancak arabesk müzik yaparak mümkün olduğu gerçeğinden hareketle kurgulanan film temelde; ilkeleri ve geleneksel değerleri ile dönemin kapitalist ve kentli insan profili arasında sıkışmış bir plak yapımcısının, İstanbul'a "meşhur" olmak için gelen saf aynı zamanda kurnaz bir türkücü karakter üzerine oturtulmaktadır.

[6] Filmin künyesi şöyledir: Yönetmen ve senarist: Yavuz Turgul, Başroller: Şener Şen ve Uğur Yücel, Yapımcı Şirket: Umut Film, Film Müzikleri: Atilla Özdemiroğlu., Süre: 120 dk., Gösterim tarihi: 1987.

Filmin Kısa Öyküsü ve Müzik Kültürü Açısından Çözümlenmesi

Film, kaset yapmak ve meşhur olmak için Şanlıurfa'dan İstanbul'a gelen Ali Nazik isimli bir genç ve eski bir plak yapımcısı olan Muhsin Kanadıkırık'ın trajikomik öyküsünü anlatmaktadır. Muhsin Kanadıkırık, Türk sanat müziği dinleyen, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar gibi sanatçılara hayranlık duyan, çiçekleri seven ve Beyoğlu'nda bir apartman dairesinde kiracı olan bir İstanbul beyefendisidir. Ali Nazik ise türkücü olmak ve kaset yapmak için İstanbul'a gelen, doğulu, saf, bilgisiz, bazen görgüsüz ve çıkarcı bir karakteri canlandırmaktadır. Ali Nazik'in tek hayali tıpkı İbrahim Tatlıses gibi kaset doldurup meşhur olmaktır. Ali Nazik emmisi bitli Salman'ın tavsiyesi ile Muhsin Bey'i bulur. Muhsin Bey eski Türk müziği sanatçılarına bir dönem organizatörlük yapmış ancak arabesk müziğin yükselişe geçmesi ile birlikte iflas etmiş onurlu ve dürüst biridir. Dönemin şartlarında Türk sanat müziği ve solistleri giderek müzik sektöründe yerini tamamen arabesk furyasına bırakmıştır. Muhsin Bey filmde bu gerçeklikle de baş etmeye çalışan ve bu durumu kabullenemeyen bir karakterdir aslında. Ali Nazik ise Türkiye'nin 1980'li yıllarla birlikte değişen toplumsal yaşamındaki faydacı, bireyci, rasyonel ve çıkar odaklı bir karakteri temsil etmektedir.

Yardımcısı Osman'la birlikte bir kıraathanenin içinde işlerini devam ettirmeye çalışan Muhsin Bey, Ali Nazik'in kaset yapma fikrine sıcak bakmaz ve ona yardımcı olamayacağını söyler. Ancak Ali Nazik ısrarlarını sürdürür. Çünkü Ali Nazik arabesk okuyarak yükselmek istemektedir. Pavyonda sahne almak ve meşhur olmak için fazla hırslıdır. Bir süre sonra ikisinin kaderi bir noktada kesişerek Muhsin Bey, kendisi gibi yapımcı olan arkadaşı (Şakir) ile iddialaşır ve Ali Nazik'e ne pahasına olursa olsun kaset yapacağına dair iddiaya girer. İddia şudur; eğer Muhsin Bey kaseti yaparsa bütün masrafları Şakir karşılayacaktır, ancak kaseti yapamazlarsa Ali Nazik'i elinden alacaktır. Filmin düğüm noktası da burada başlar. Muhsin Bey, Ali Nazik'e kaset yapmak için yeterli bütçesi yoktur ve gerekli parayı bulabilmek adına Ali Nazik'i ses yarışmasına sokar. Ancak Ali Nazik yarışmayı kazanamaz. Bunun üzerine yardımcısının fikri ile ses yarışmasını kendileri düzenlemeye karar verirler. Muhsin Bey yarışmayı düzenleme fikrine sıcak bakar ancak yarışmanın adil olacağını ve Ali Naziki'i kayırmayacağını söyleyerek çalışmaya başlar. Kendisini TRT'de çalışan biri olarak tanıtan bir yapımcı tarafından dolandırıldıktan sonra yarışmayı düzenleyemezler. Çareyi topladığı paralarla birlikte kaçmakta bulan Muhsin Bey, Ali Nazik'e ne pahasına olursa olsun kaset yapmayı kafasına koyar ancak bu kaçış fazla uzun sürmez ve sonunda pes ederek polise teslim olur. Muhsin Bey'in kapı komşu olan ve geceleri bir pavyonda solistlik yapan Sevda hanım (Sermin Hürmeriç) ise, sürecin başından beri Muhsin Bey'e kaset yapma konusunda destek olmuştur. Yanı sıra Muhsin Bey'le aralarında duygusal ancak mesafeli bir yakınlık da söz konusudur. Muhsin Bey hapse düştükten sonra işler daha da kötüye gider. Ali Nazik kaseti yapmıştır ancak Muhsin Bey'in elindeki pek çok değeri de beraberinde alıp götürmüştür. Uğruna hapis yattığı adam (Ali Nazik) Muhsin Bey'in hem onurunu, hem değerlerini, hem de sevdiği kadın olan Sevda hanımı elinden almıştır. Ali Nazik, Muhsin Bey'in düşmanı olan Şakir'in pavyonunda çalışmayı kabul etmiş ve Muhsin Bey'i arayıp sormamıştır. Üstelik artık Beyoğlu'nda kaldığı ev de elinden gitmiştir. Muhsin Bey'in komşuları, çok sevdiği çiçekleri, yıllardır dinlediği plakları artık kaderine terk edilmiştir. Muhsin Bey hapisten çıktıktan sonra Ali Nazik'i çalıştığı gazinoda bulur. Yanında Sevda hanım ve küçük kızı da vardır. Ali Nazik, Muhsin Bey'i karşısında gördüğünde çok şaşırır. Sevda hanımı ve kızını da alarak oradan uzaklaşırlar. Filmin sonunda Muhsin Bey, arabesk müzik piyasasına yenik düşmüştür. Yukarıda yer alan filmin öyküsü düşünüldüğünde film dönemin müzik anlayışını merkeze alan bir biçimde kurgulanmıştır.

Ali Nazik Beyoğlu'na gelir ve Muhsin Bey'e türkücü olmak istediğini söyler. Muhsin Bey Konser bürosunun kapandığını söyleyerek *"ben seni türkücü falan yapamam benim konser bürosu*

kapandı" der. Muhsin Bey, Ali Nazik'e dolayısıyla (ve hatta) onun temsil ettiği kırsal ve kültürel gerçekliğe dirense de bir şekilde sonra ikna olur. Ancak bu ikna oluş aynı zamanda Muhsin Bey'in de savunduğu ve sahip olduğu tüm değerlerini yitirmesinin bir başlangıç noktasıdır. Türkiye'de arabesk müziğin yükselişi ile Türk müziğinin çöküşü 1980'lerde kendisini göstermiştir. Filmde bu sahne Ali Nazik'in çatıda intihar etmeye çalışması ile Muhsin Bey'in onu kurtarması arasındaki analoji ile kurulmaktadır. Muhsin Bey, çatıya çıkan sonrasında intihardan vazgeçip, korkudan kımıldayamayan Ali Nazik'e sarılır ve onu çatıdan kurtarmak için *"sakın arkana bakma, ben geriye doğru adım atarken sen ilerleyeceksin"* der. Bu sahne belki de bir paradigmanın nasıl yer değiştirdiğini de alt metinde vurgular niteliktedir. Dolayısıyla film aslında bu sahne üzerinden arabesk müzik ve geleneksel Türk müziği arasındaki çatışmanın galibini de açığa çıkartmaktadır.

Filmin giriş bölümünün ardından gelen sahnede Muhsin Bey raftan bir plak çıkarır. Plak, Safiye Ayla'nın nihavent makamındaki; "hayal içinde akıp geçti ömrü derbederim", adlı parçasıdır. Çiçeklerini sulayarak onlarla konuşmaya başlayan Muhsin Bey'e bu şarkı eşlik eder. Aslında filmin klasik Türk sanat müziği ve arabesk üzerine inşa edilişi de işte tam bu noktada başlar. Bir dönem solisti olarak Safiye Ayla, filmdeki konusunu ve romantizmi vurgulaması açısından önemlidir. 1980'lerde arabeskin gücünü ilan ettiği dönemde bu Safiye Ayla Müzeyyen Senar gibi isimler artık modası geçmiş bir kültür olarak değerlendirilmektedir. Nitekim filmin devamında gelen sahnede solist üzerinden işlenen konu giderek belirginleşmeye başlamıştır. Sahne şöyledir; arabesk müziğe karşı duran ancak bir taraftan da bir organizatör olarak maddi zorluklar yaşayan Muhsin Bey, dönemin müzik endüstrisine hakim olan beğenilerle kendi gerçekliği arasında sıkışmıştır. Nitekim Muhsin Bey'in yardımcısı (Osman Cavcı), yaşadıkları maddi zorlukları aşabilmek adına Muhsin Bey'e, *"Ali Nazik'in elinden tutup onu ünlü yapalım"* der ve dönemin popüler ismi olan İbrahim Tatlıses'i örnek verir. İbrahim Tatlıses'in inşaat işçisi olup önce pavyonda başlayıp sonra meşhur olduğunu söyler. Muhsin Bey şu cevabı verir: *"Ama ben bu çocuğu bara pavyona verip ziyan ettirmem."*

1960'lı yıllarda filizlenen 1980'li yıllarda -tüm göstergeleri ile birlikte- müziğin de ötesinde bir doğulu kültürü temsil eden Arabesk müzik endüstrisi filmde bir yaşam biçimini de kapsayacak şekilde şöyle vurgulanır: Ali Nazik çiğ köfte yapar ve Muhsin Bey'e ikram eder. Muhsin Bey: *"zaten güzelim İstanbul'u kebapçı salonuna çevirdiniz. Acılı Adana, acılı Urfa, acılı lahmacun…İstanbul kebap kokuyor. Nerde o güzelim yemeklerimiz."* Ali Nazik'in cevabı ise manidardır: *"Ağam niye öyle diysen ki? İstanbul istemese bu salonlar açılır mı?*

Arabesk müziğin aslında toplumsal bir ihtiyaçtan hasıl olduğu ve 1980'lerden sonra serbest piyasa ekonomisine geçen Türkiye'de artık kuralları devletçi otorite değil endüstrinin ve ticaretin belirleyeceği ifade edilmiştir. Nitekim arabesk müziğin erken dönemi olarak düşünülen 1940-1950'li yıllarda ulus devlet anlayışı çizgisinde reformlar yapan ve kendi müzik kültürünü Batı armonisi, *sound*u ve teknolojisi ile birleştirmek isteyen Türkiye'de artık devlet otoritesi de nispeten zayıflamıştır.

Filmdeki en önemli sahnelerden biri ise Ali Nazik'in sahnede (gazino) arabesk okuma isteğine Muhsin Bey'in sert çıkışıdır. Müzikte yabancılaşmaya[7] karşı atılan Cumhuriyet dönemi reformlarında "Türk halk müziğinin" (daha doğru ifade ile türkülerin), Türk kültürünün gerçek hafızasını ve milli kimliğini temsil ettiği söylemleri düşünüldüğünde, Urfa'lı bir "köylünün" yapması gereken de arabesk okumak değil, kendi yöresinden geleneksel müzik örnekleri icra etmektir. Dolayısıyla Muhsin Bey'in arabesk müziğe (hatta topyekûn arabesk kültüre) karşı gösterdiği direnç ile 1960 sonrası TRT'nin sansür uygulamaları arasında ciddi bir paralellik söz konusudur. Filmdeki diyalog ise şöyledir: Ali Nazik'i gazinoda çıkaracak olan Muhsin Bey'e Ali Nazik bir parçada arabesk okumak istediğini söyler ancak Muhsin Bey'in tepkisi sert olur: "hayır arabesk yok. arabesk okuyacaksan defol git" der ve devamında "senin kendi türkülerin yok mu? Onları söyle." Bir başka sahnede ise yine aynı konu ustalıkla vurgulanır: Ali Nazik gazinoda kendini göstermek için sahneye çıkar ve Kerkük yöresine ait hoyrat okur (ağam ağam/men sene derviş demem) ancak kimse oralı olmaz ve başarısız olur. Bunun üzerine "acaba bir de arabesk okusam daha mı iyi olurdu der. Muhsin Bey ise: "arabesk ha, hala arabesk ha! kovdum seni defol, git istediğin yerde arabesk oku" der.

Filmde ayrıca arabesk müziğin plak endüstrisi, televizyon (TRT), gazino ve sinema ile olan gerçek ilişkisi de açıkça ortaya konmaktadır. 1980'li yıllarda şöhret olmanın yolu arabesk okumaktan geçerken, gazinoda kendini gösteren şarkıcıların/türkücülerin devamında bir kaset yaparak televizyonda (bir kez bile olsa) görünmesi sonrası sinema filmi teklifleri ardı ardına gelir. Sinema bu noktada dönemin şartları düşünüldüğünde hem tamamlayıcı hem de pekiştirici bir araçtır. Nitekim o dönem kasetlerdeki çıkış parçası (ki bu teknik açıdan A1 olarak ifade edilmektedir) ile sinema filminin adı da çoğunlukla aynıdır. Söz konusu parça aynı zamanda filmin müziklerini de oluşturur (*bkz.: İbrahim Tatlıses: Mavi Mavi-1985, Ferdi Tayfur: Huzurum kalmadı-1980, Orhan Gencebay: Batsın bu dünya-1975*). Dolayısıyla 1980'lerde iç içe geçen bir

[7] Burada yabancılaşma olarak kullanılan kavram Doğu müzikleri ve kültürü için kullanılmıştır. Nitekim cumhuriyet dönemi sinema ve müzik üzerindeki sansür daha ziyade Mısır müzikleri üzerinden karşılık bulan Arap kültürüdür.

endüstrinin farklı alanlarında tanınır olmak, en nihayetinde gazino, kaset, televizyon ve sinema ilişkisinin ne derece kuvvetli olduğunu da gösterir. Bu bağlamda filmde bu konuya atıfta bulunan ve öne çıkarak ifadelerle Muhsin Bey, Ali Nazik'e dönerek *"bu iş tutarsa plak, televizyon, gazino, bir de film çekersin…"* der. Ali Nazik'in hayalleri ise kebapçı dükkanı açmak, ipek gömlek giymek, altın kolye takmak ve kadınlarla birlikte olmaktır. Arabesk ve klasik sanat müziğini temsil eden karakterlerin iç dünyaları filmde bu şekilde ortaya konmaktadır.

Dönemin müzik endüstrisine yön veren bir diğer önemli olgu ise ulusal müzik yarışmalarıdır. TRT'nin hala televizyon piyasasında tekel olduğu dönemde şöhret olmak isteyip televizyona çıkma şansı bulamayanlar ses yarışmalarında umut yolculuğuna çıkmışlardır. Ses yarışmaları, gençler için kaset maliyetlerinden kurtulmak, yapımcılar için ise pek çok şarkıcı arasından iyi bir solist bulabilmek adına yapılan yarışmalardır. Bu olguyla birlikte 1980'lerin toplumsal bir gerçeği olarak küçük yaştaki şarkıcılar furyası da başlamıştır. Şöhret olma hayali ile evden veya köyden kaçan binlerce genç kendisini Unkapanı'nda veya gazete ilanlarından takip ettikleri ses yarışmalarında bulmaktadır. Filmde bu sahne detayı da atlanmamıştır. Tüm bu olgular göz önüne alındığında film asıl konusunu kapanış bölümünde verdiği söylenebilir. toplumun pek çok unsuru dikkate alındığında Türkiye'de arabesk müzik gerçeği, aslında bir kurtuluşun, umudun ve değişen Türkiye'nin müzik üzerinden tezahürü gibidir. Hapisten çıkan Muhsin Bey, Ali Nazik'in çalıştığı gazinoya/pavyona gider ve kuliste aralarında yaşanan diyalog adeta arabesk müziğin ve onun temsil ettiği toplumsal değerlerin bir özeti gibidir:

Ali Nazik: Hoş gelmişsen

Muhsin Bey: Seni dinlemeye geldim. Arabeske başlamışsın

Ali Nazik: He istiyler, arabesk, türkü karışık…

Muhsin Bey: İbrahim (Tatlıses) gibi…

Ali Nazik: Hay ağzını öpem İbrahim gibi…

Muhsin Bey: Nota ne oldu? Solfej?

Ali Nazik: Boşverdik… Böyle idare ediyik be hacı emmi. Ağam kusura bakma kendimi kurtarmam lazımdı.

Muhsin Bey: Kurtardın mı bari?

Sonuç

Arabesk müziğe karşı oluşan sansür, yasaklar ve kültürel direnç noktaları, aslında arabeskin Doğu'ya has kimliği düşünüldüğünde, Osmanlı sonrası yüzünü Batı'ya dönmeye çalışan, merkeziyetçi bir anlayışla kendi kültürel kimliğini oluşturmaya gayret eden ve Doğu'daki irrasyonel insan tipine karşın rasyonel bir toplum yapısı inşa etmeye çalışan Türkiye'nin hikayesidir. Stokes'in (2012: 309) ifadesiyle belirtecek olursak; "…devlet Doğulu bir geçmişten kurtulup ideal bir geleceğe doğru ilerleyen bir toplum yaratma ideallerini zayıflatacak bireysel, toplumsal ifadelerin varlığına tahammül edemeyip sansüre başvurmuştur." Dolayısıyla Türkiye'nin arabesk ve geleneksel Türk müziği arasındaki çatışması bir noktada bilimsel, çağdaş, seküler insan tipini yaratmayı hedefleyen yeni Türkiye'nin önünde bir engel olarak düşünülmüş bir konudur. Statükonun arabeske karşı mesafeli durmasının altında da bu toplumsal hafızanın yattığı söylenebilir. Zira zaman içerisinde arabesk ve Türk müziği üzerinden yaratılan çatışma alanı, Türk modernleşmesinin arabesk müziği ve kültürü bir gerileme olarak görmesinden kaynaklanmıştır. Bu tür hassasiyetler ve reflekslerden dolayı arabesk müziğe karşı resmi ya da gayri resmi bir sansür oluşturulduğunu söylemek de mümkündür. Nitekim müzik aynı zamanda toplumların dinamizmini, düşünme biçimlerini ve yaşama dair tasavvurlarını görünür kılan belirleyici bir unsurdur. Çalışmaya konu olan Muhsin Bey adlı filmde, 1980'lerin Türkiye'sinde arabesk müzik ve Türk müziği adına pek çok konu gerçekçi olgularla anlatılmıştır. Bu bağlamda filmdeki karakterler, diyaloglar ve mekanlar, arabesk müziğin temsil ettiği kimliği yansıtmaktadır. Müziğin temsil ettiği toplumsal ve sosyolojik sorunların işlenişi bakımında ise 1980 döneminde Türkiye'de arabesk müzik olgusunun söz konusu film üzerinden okunabilmesine ve değerlendirilebilmesine de olanak sağlamaktadır. Ayrıca filmdeki temalar ve karakterler üzerine oturtulan kimlikler, 1980'lerin değişen toplumsal yapısı ve müzik beğenileri arasında gerçekçi bir analoji kurmaktadır. Filmdeki karakterlerin, temsil ettiği kültürle olan benzerliği, müzikal diyalogları ve mekan seçimleri dönemin ruhunu yansıtmış ve söz konusu filme adeta belgesel bir nitelik de yüklemiştir.

Kaynakça

Elçi, A., (2008), "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Milli Folklor Dergisi,* Sayı: 78, s. 37-54.

Erdoğan G., (2018), *Müzikolojide Kültürel Yaklaşımlar ve Müzik Kültürü Üzerine Eskizler: Arabeskin Kısa Tarihi ve Sosyolojisi*, Ankara: Gece Kitaplığı.

Karşıcı, G., (2010), "Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arası TRT Sansürü", *CYPRUS International Üniversity Folklor/Edebiyat Dergisi*, cilt: 16, sayı: 61, s. 169-178.

Kılınç B., (2008), "Yabancılaşmış Karakterler ve Politik Eleştiri: Yavuz Turgul Sinemasından Muhsin Bey Örneği", *Selçuk İletişim Dergisi*, cilt: 5 sayı: 3, s. 220-235.

Küçükkaplan, U., (2013), *Arabesk, Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özbek M., (1998), *Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği*, (Derleyen: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları

Stokes M., (2012), *Türkiye'de Arabesk Olayı,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Scognamilla G., (1987), *Türk Sineması Tarihi-I*, İstanbul: Metis Yayınları.

"7'DEN 77'YE SESLİ KÜTÜPHANE" PROJESİ STÜDYO AŞAMASI

Dr. Öğretim Üyesi Hasan DELEN

Necmettin Erbakan Üniversitesi

Öz

KOP destekli "7'den 77'ye Sesli Kütüphane" projesi ile okul öncesi dönemden başlamak üzere farklı sınıf düzeyindeki öğrencilere, yetişkinlere, herhangi bir sebepten okumayı tek başına gerçekleştiremeyecek bireylere okuma ihtiyaçlarını kazanma ya da okuma kültürü edinme konusunda destek olmak amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda öncelikli olarak araştırmacılar tarafından farklı yaş gruplarına ve farklı ilgi alanlarına hitap edecek kitaplar belirlenmiştir. Kitapların seslendirilmesinde diksiyon konusunda eğitim almış, sesli okuma becerisini kurallarına uygun olarak gerçekleştirebilecek profesyonel kişilerden faydalanılmıştır. Projenin en önemli ayağı olan seslendirme aşaması için Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi binası içerisinde bir derslik, ses kayıt stüdyosuna dönüştürülmüştür. Dönüşüm aşamasında ses ve akustik yalıtımların gerek malzeme kalitesi gerekse işçiliği hakkında detaylara önem verilmiştir. Yalıtım bakımından hazır hale gelen ses kayıt stüdyosuna belirli bir bütçe çerçevesi içerisinde kayıt ekipmanları alınmıştır. Hazır hale gelen stüdyoda seslendirme kayıtları alınmaya başlanmıştır. Elde edilen kayıtlar edit ve miks aşamalarından sonra arşivlenmiştir. Bu bağlamda KOP kapsamında yer alan 8 ilde okuma ihtiyacı hissedenlere verilecek bir kullanıcı adı ve şifre kullanarak girebilecekleri bir Web sayfası hazırlanmıştır. Hazır olan Web sayfasına kitaplar yüklenmiştir. Bu araştırmada yapılan çalışmalar hakkında detaylı bilgiler verilip örneklere yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Teknolojileri, Ses Kayıt Stüdyosu, Sesli Kitap, Sesli Kütüphane, Ses Yalıtımı

"7 to 77 AUDIO LIBRARY" PROJECT STUDIO STAGE

Abstract

"7 to 77 audio library" Project KOP supported, aims to support students from the preschool period to higher levels of education, adults, and people who are not able to read on their own, and also to assist them by acquiring their reading needs or by obtaining a reading culture. In accordance with this purpose, it has been identified books to address different age groups and different interests by researchers at first. In vocalization process of the books it has been benefited from the people who have been trained in diction and who have the ability to read the text in accordance with the rules have been utilized. For the vocalization stage which is the most important pillar of the Project, a classroom, within the Ahmet Kelesoglu Faculty of Education Building of Necmettin

Erbakan University, has been transformed to sound recording studio. At the transformation stage, it has been attentioned to details about sound and acoustic insulation of materials quality and workmanship. The recording equipments are received within a certain budget for installing them into the insulated room. Voice recording started in the studio which is ready. After completing editing and mixing stages, records were archived. In this context a web page has prepared for who feel need to read by entering with a given username and password for in 8 cities which are in the range of KOP. Books are uploaded on the web page. Detailed information about studies and examples in this research will be given.

Keywords: Audio Book, Audio Insulation, Audio Library, Audio Recording Studio, Music Technologies

GİRİŞ

Sesli kitaplar ilk 1930'lu yıllarda ortaya çıktığı belirtilmektedir. 1931 yılında Amerikan Kongresinin görme engellilerin sesli kitaplar yoluyla eğitilmelerini sağlamak amacıyla başlattığı proje, "Books for the Adult Blind Project" adıyla çalışmaya başlamıştır. 1932 ve sonrasında başlayan çalışmalar yıllar içerisinde çok büyük bir sesli kütüphanenin oluşmasını sağlamıştır. 1980 sonrasında ticari bir sektör olabilecek gelişmeler ivme kazanmış ve dünyadaki büyük yayıncılar kendi bünyelerinde sesli kitaplar yapmayı ve yayınlamayı hızlandırmışlardır. 1992 de Amerikan Milli Kütüphanesi (National Library Service – NLS), hemen hemen tamamı profesyoneller tarafından seslendirilmiş olan ve sayıları milyonu bulan sesli kütüphanesini dijital olarak da hizmete sunmuştur. Bugün BBC, Penguin, Random House, Harper gibi dünyaca ünlü pek çok yayıncının aynı zamanda sesli kitap üniteleri de yayınlarına devam etmektedir (Ergin, Yağmur ve Atay, 2012: 103).

Öğrenme öğretim yöntemleri, bilgi teknolojisinde sürekli ilerleyen yenilikçi yaklaşım ile her geçen gün yaşantımızı kolaylaştırmaktadır. Sesli kitap da bu yenilikçi buluşlar arasında yer almaktadır. Sesli kitap, okuma alışkanlığında farklı ve etkili bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu kitaplar basılı kitapların yerini tam olarak tutmasa bile, sağlamış olduğu imkânlar sayesinde, istenilen yerde herhangi bir elektronik cihazla sesli olarak dinlenmesini sağlamaktadır (Friesen, 2008: 12). Bu sesli kitapların dinlenmesine imkân veren ve her geçen gün daha gelişen bu cihazlar genellikle akıllı telefonlar, tabletler, CD ve MP3 çalarlar, kasetler, bilgisayarlar, walkman gibi cihazlardır. Günlük yaşantımızda artık neredeyse herkes bu cihazlardan en az birini kullanmaktadır. Söz konusu cihazlar kitapların daha kullanışlı ve işlevsel olarak okunabilmesine imkân sağlamaktadır (Moyer, 2011: 17).

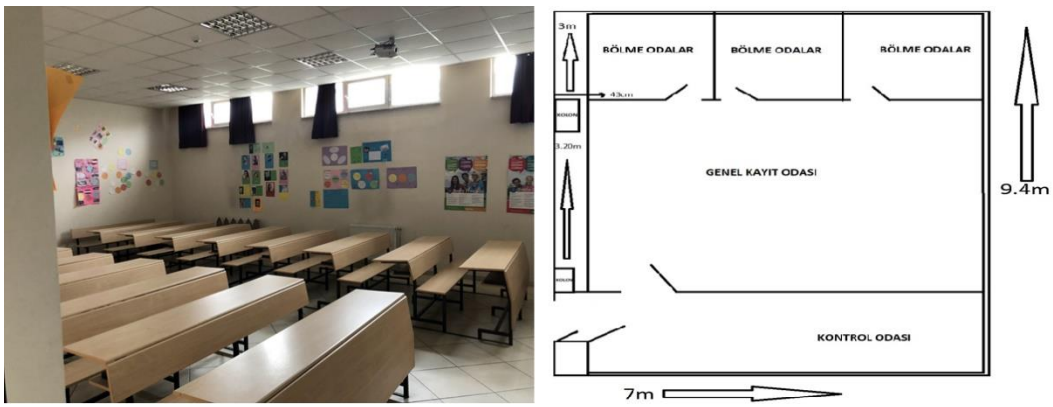
Sesli kitap ve geleneksel kitapların okuma yöntemi arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Geleneksel yöntemle kitap okumada dış etkenler okuyucuyu rahatsız edebileceği için okuyucu sessiz ve sakin bir yerde kitap okumayı tercih etmek zorunda kalabilir. İkinci sorun, okuyucunun bulunduğu yer ve zaman kısıtlılığıdır. Günlük yaşantımızda bir yerden başka bir yere ulaşım halinde iken, özellikle araç kullanıyorken; geleneksel yöntemlerle kitap okumak imkânsızdır. Fakat sesli kitap okumada yer ve zaman sınırlaması ortadan kalkar; kayıt her yerde dinlenebilir. Ayrıca basılı kitap okumada gözler sürekli kitaba bakmak zorundadır; fakat sesli kitap okumada yapılması gereken tek şey dinlemektir (Rubery, 2008: 58-79).

Araştırmada, KOP[1] destekli "7'den 77'ye Sesli Kütüphane" projesi ile okul öncesi dönemden başlamak üzere farklı sınıf düzeyindeki öğrencilere, yetişkinlere, herhangi bir sebepten okumayı tek başına gerçekleştiremeyecek bireylere okuma ihtiyaçlarını kazanma ya da okuma kültürü edinme konusunda destek olmak amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda öncelikli olarak araştırmacılar tarafından farklı yaş gruplarına ve farklı ilgi alanlarına hitap edecek kitaplar belirlenmiştir. Kitapların seslendirilmesinde diksiyon konusunda eğitim almış, sesli okuma becerisini kurallarına uygun olarak gerçekleştirebilecek profesyonel kişilerden faydalanılmıştır.

Ses Kayıt Stüdyosu Kurulum Aşaması

Projenin en önemli ayağı olan seslendirme aşaması için Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi binası içerisinde bir derslik seçilip, ses yalıtımı yapılmak üzere bir plan çizilmiştir.

Res: 1 Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Binası İçerisinde Seçilen Derslik ve Stüdyo Oda Planı.



"Res: 1" de görüldüğü gibi 5 farklı oda planlanmıştır. Bu odalar;

- **Kontrol Odası:** Ses kayıt ekipmanlarının ve bilgisayarın bulunduğu odadır. Bu odanın kontörlü tonmayster/ses mühendisine aittir. Burada kayıt kontrolü ve dinleme yapılabilmektedir. Ayrıca dinlenme odası olarak da planlanmıştır.
- **Genel Kayıt Odası:** Kitap okumasını gerçekleştirecek kişi veya kişilerin bulunduğu odadır. Özellikle çok amaçlı tasarlanmıştır. Gerektiğinde bu odada, 7-8 kişi mikrofon karşısında aynı anda, aynı kitap seslendirebilmektedir. Böylelikle kitapta yer alan hikâyenin karakterlerini farklı kişilerin seslendirebilmesine zemin hazırlanmıştır.
- **Bölme Odalar:** Bölme odalar aracılığıyla birbirinden farklı ses kaynaklarının mikrofonlardan sızabilecek sesleri engelleme amaçlanmıştır. Radyo tiyatrosu veya hikayelerin altında olası müzik kullanma amaçlı tasarlanmıştır. Örnek olarak genel kayıt odasında kitap seslendirilirken, bölme odalarda bulunan müzisyenler, o kitaba müzik icra edebileceklerdir. Böylelikle bu odalar sayesinde kitap seslendirilen mikrofondan, müzik

[1] T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı Konya Ovası Projesi (KOP) Bölge Kalkınma İdaresi Başkanlığı.

sesinin sızmasının engellenmesi düşünülmüştür. Ayrıca birden fazla bilgisayar kullanıla bilinirse, aynı anda birçok kitap seslendire bilinecek bir imkana olanak sağlanmıştır.

Ses Yalıtımı Aşaması

Sesten iki yolla korunulur. Bunlar ses absorbsiyonu (emilmesi, yutulması) ve ses yalıtımı kavramı olarak ifade edilir. Bu iki kavram çoğu kez birbirleriyle karıştırılır; Ses absorbsiyonunda, hava parçacıkları, yalıtım malzemesi içinde sürtünerek sesin bir kısmını ısı enerjisine dönüştürürler; böylece sesin enerjisi azalır. Ses absorbsiyonu deyimi, ses kaynağından çıkan sesin ne kadarının kaynağın bulunduğu ortamda yutulduğunu belirtir. Ses yalıtımında ise ses dalgaları, içinde yol aldıkları ortamdan farklı yoğunluk veya esneklikte bir engelle karşılaşırsa enerjinin bir bölümü yansıtılır, bir kısmı da ısı enerjisine dönüşerek soğurulur, kalan kısım da geçişini tamamlar. Sesin yayılma hızı ortamın özellikleri ile ilgilidir. Yapı akustiğinde ses ile ilgili en önemli ortam havadır. Çünkü kulak sesi hava aracılığı ile algılar. Ses veya gürültü; gaz, katı ve sıvı ortamlarda titreşim halinde yayılan bir enerji türüdür. Ses yalıtımı için kullanılacak malzemenin ise lifli yapıda ya da açık gözenekli yapıda olması gerekir. Elyaflı malzeme ile kaplanan yüzeylere çarpan ses, lifler arasındaki hava molekülleri sesin az ya da çok, bir bölümünün ısı enerjisine dönüşmesine yol açarlar. Ses yutum katsayısının büyüklüğü, titreşim hareketlerini olumlu yönde etkileyeceğinden liflerin ince ve sık olmasına bağlıdır (Kaya ve Dağlar, 2017: 28-29).

Res: 2 Ses Yalıtımı Aşaması (Bölme Duvar Profilleri-Taşyünü)

"Res: 2" de görüldüğü gibi "u" ve "c" bölme duvar profilleri[2] kullanılarak ses yalıtımına başlanmıştır. Aşamada profiller, belirlenen ölçüler sınırında ilk olarak tavana ardından da

[2] Bölme Duvar Profilleri (2019). http://www.almetsan.com/en/tr/urunler/bolme-duvar-profilleri.aspx adresinden erişildi. (ET: 22.03.2019)

duvarlara uygulanmıştır. Ardından bölme duvar profillerinin içine 5cm kalınlığında taşyünü[3] yerleştirilmiştir.

Res: 3 Ses Yalıtımı Aşaması (Alçıpan-Adepan-Akustik Sünger)

"Res: 3" de görüldüğü gibi içine taş yünü yerleştirilen profillerin üstüne alçıpan duvar profili[4] monta edilip, kalorifer petek yerlerine ise özel kaplamalar yapılmıştır. Odalar arası sesin sızmasını minimum seviyeye çekmek için alçıpan davar profilinin üstüne ise 33mm'lik bariyerli adepan[5] (bondex) yerleştirilmiştir. Temel amacı seslendirme kaydı olan stüdyonun akustik yalıtımını sağlamak amacıyla bariyerli adepanın üzerine de akustik sünger yapıştırılmıştır. Genel itibariyle inşa edilen iki oda arasında yapılan uygulama şu şekildedir;

Akustik Sünger- Bariyerli Adepan- Alçıpan- Hava Boşluğu- Bariyerli Adepan- Alçıpan- Akustik Sünger

Res: 4 Ses Yalıtımı Aşaması (Cam ve Kapılar)

"Res: 4" de görüldüğü gibi ses yalıtımını sağlamak amacıyla içine taşyünü geçirilmiş kapılar takılıp özel tasarlanmış akustik camlar[6] yerleştirilmiştir. Akustik camlar, kontrol ve bölme odalar arasında görsel iletişimi sağlamak maksatlıyla kullanılmıştır.

[3] Taşyünü (2019). http://www.izocam.com.tr/f2-tasyunu.html aspx adresinden erişildi. (ET: 22.032019)
[4] Alçıpan Duvar Profilleri (2019). http://www.almetsan.com/en/tr/urunler/bolme-duvar-profilleri.aspx adresinden erişildi. (ET: 22.032019)
[5] Bariyerli Adepan Ses Yalıtımı 33mm (2019). https://www.adetasyapi.com/bariyerli-adepan-ses-yalitimi-33mm adresinden erişildi. (ET: 22.032019)
[6] Akustik Cam (2017). http://www.teknikakustik.net/akustik-cam.html adresinden erişildi. (ET: 24.03.2019)

Stüdyo Ekipmanları Seçim Aşaması

Stüdyo ekipmanları seçim aşamasından bahsetmeden önce kayıt zemini için kurulan teknolojik yapıyı incelemek gerekmektedir. Başı sonu belli olan ve içerdiği donanım ve teknikleriyle müzik teknolojisinde kendine özgü bir alana sahip olan bu yapı, aslında bir zincire benzetilebilir. Kaydedilecek ses, hava ortamından elektrik ortama taşınmakta ve kaynaktan başlayarak algılayıcıya kadar uzanan bir zincir kurulmaktadır. Zincirin halkalarını, sesi hava ortamından elektrik ortama almayı, işlemeyi ve kaydetmeyi sağlayan donanımlar oluşturur. Her bir donanım, bağlantıları ve kendine özgü bağımsız kullanım detaylarıyla zincirin belli noktalarında devreye girer. Böylece, başı sonu belli olan ve donanımlardan oluşan bir yapı ortaya çıkar. İşte bu yapı, müzik teknolojisinde "ses kayıt zinciri (audio recording chain)" olarak adlandırılmaktadır.

Ses kayıt zincirini, ses kaynağıyla başlayıp algılayıcıya kadar uzanan ve hemen her noktada kendine özgü donanım ve bağlantıları tarafından desteklenen bir akış olarak da görmek mümkün. Bu akışın başı ve sonundaki kaynak ve algılayıcıyı bir kenara bırakırsak, arada kalan ve elektronların hareketleriyle oluşan elektrik ortamı akışın temel dinamiğini oluşturur. Bu ortamda mikrofondan başlayan ve hoparlöre kadar uzanan donanımlar bulunmaktadır (Işıkhan, 2011: 433).

Res: 5 Stüdyo Ekipmanları Seçim Aşaması (Mikser/Ses Kartı-Hoparlör-Mikrofon)

Belirli bir bütçe sınırları içerisinde stüdyoda kullanılmak üzere mikser ve aynı zamanda ses kartı görevini yapan "Presonus StudioLive Ar 12 Usb[7]", hoparlör olarak "JBL LSR305[8]", mikrofon olarak ise "MXL 770X[9]" tercih edilmiştir. Ayrıca "Klotz MY206[10]" kablolar, farklı marka ve modellerde ise mikrofon ve nota sehpaları kullanılmaktadır.

Stüdyo Kayıt Aşaması

[7] Presonus StudioLive Ar 12 Usb (2019). https://www.presonus.com/products/StudioLive-AR12-USB adresinden erişildi. (ET: 30.03.2019)
[8] JBL LSR305 (2018). http://www.jblpro.com/www/products/recording-broadcast/3-series/lsr305 adresinden erişildi. (ET: 30.03.2019)
[9] MXL 770X (2019). http://www.mxlmics.com/microphones/studio/770X/ adresinden erişildi. (ET: 30.03.2019)
[10] Klotz MY206 (2019). https://shop.klotz-ais.com/shop/5485-bulk-cables/5483-microphone-cable/49886-my206.html adresinden erişildi. (ET: 30.03.2019)

Kitapların seslendirilmesinde diksiyon konusunda eğitim almış, sesli okuma becerisini kurallarına uygun olarak gerçekleştirebilecek profesyonel kişilerden faydalanılmıştır. “Res: 6” da kayıt esnasındaki bazı fotoğraflara yer verilmiştir.

SONUÇ

Stüdyo kayıt aşamasından elde edilen kayıtlar edit ve miks aşamalarından sonra arşivlenmektedir. Bu bağlamda KOP kapsamında yer alan 8 ilde okuma ihtiyacı hissedenlere verilecek bir kullanıcı adı ve şifre kullanarak girebilecekleri bir Web sayfası (https://www.ide.erbakan.edu.tr/dillikitap/) hazırlanmıştır. Hazır olan Web sayfasına kitaplar yüklenip kullanıcılara sunulmaktadır.

Kaynakça

Akustik Cam (2017). http://www.teknikakustik.net/akustik-cam.html Erişim Tarihi: 24.03.2019

Alçıpan Duvar Profilleri (2019). http://www.almetsan.com/en/tr/urunler/bolme-duvar-profilleri.aspx adresinden erişildi. (ET: 22.03.2019)

Bariyerli Adepan Ses Yalıtımı 33mm (2019). https://www.adetasyapi.com/bariyerli-adepan-ses-yalitimi-33mm adresinden erişildi. (22.032019)

Bölme Duvar Profilleri (2019). http://www.almetsan.com/en/tr/urunler/bolme-duvar-profilleri.aspx adresinden erişildi. (22.03.2019)

Ergin, A., Yağmur Y. ve Atay, M. (2012). Yeni Bir Okuma Medyası Olarak Türkçe Sesli Kitaplar. Audio Technologies for Music and Media, 102-109.

Friesen, M. E. (2008). Harry Potter and the Overly Long Commute: Trends in Audiobooks. Master's Thesis, University of Wyoming.

Işıkhan, C. (2011). Profesyonel Müzik Kayıtlarında Kayıt Yöntemlerini Sınıflandırmak. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 19, 429-444.

JBL LSR305 (2018). http://www.jblpro.com/www/products/recording-broadcast/3-series/lsr305 adresinden erişildi. (30.03.2019)

Kaya, A., DALGAR, T. (2017). Ses Yalıtımı Açısından Doğal Liflerin Akustik Özellikleri. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 8 (Özel (Special) 1), 25-37.

Klotz MY206 (2019). https://shop.klotz-ais.com/shop/5485-bulk-cables/5483-microphone-cable/49886-my206.html adresinden erişildi. (30.03.2019)

Moyer, J.E. (2011). "Teens Today Don't Read Books Anymore:" A Study of Differences in Comprehension and Interest Across Formats. The University of Minnesota. The Graduate School Thesis.

MXL 770X (2019). http://www.mxlmics.com/microphones/studio/770X/ adresinden erişildi. (30.03.2019)

Presonus StudioLive Ar 12 Usb (2019). https://www.presonus.com/products/StudioLive-AR12-USB adresinden erişildi. (30.03.2019)

Rubery, M. (2008). "Play It Again, Sam Weller: New Digital Audiobooks and Old Ways of Reading". Journal of Victorian Culture. 13: 58-79.

Taşyünü (2019). http://www.izocam.com.tr/f2-tasyunu.html adresinden erişildi. (22.032019)

KAFKAS ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI ÖĞRENCİLERİYLE ÇEVRESEL DUYUŞ ESTETİĞİ ÜZERİNE ÇALIŞMALAR: "SOUNDSCAPE"

Dr. Öğrt. Üyesi Kutup Ata Tuncer

Kutup Ata Tuncer

Öz

Günümüzün sanata dair en çok tartışılan sosyal konularından birisi, şüphesiz toplumun onu nasıl tanımladığı ve anlamlandırdığıdır. Sanayileşmeden önceki dönemin sanat üretimi anlayışı ile günümüze değin tüketimin hızlanmasıyla birlikte gelinen nokta, özellikle 20. yüzyıl sanat anlayışını çok daha derinden etkileyerek, bu dönemde ortaya çıkan tür ve akımlar üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Özellikle teknolojinin günümüzde yarattığı sanal dünya, yeni nesiller üzerinde olumsuzluklar oluşturmuştur ve bu durumlar bir takım çalışmalarla azaltılabilir. Bu çalışmanın amacı da günümüzün müzik eğitimi alan gençlerinin temel ses ve duyuş kavramlarıyla birlikte; müzik, ton, doğal ses, gürültü ve genel duyuş estetiğine dair gerekli bilgileri daha derinlemesine öğrenmeleri ve bunları mesleklerinde daha kalıcı bir şekilde kullanmalarını sağlamaktır. Bu maksatla bu çalışma, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğrencileriyle yapılmıştır. Öncelikle öğrenciler, ilk olarak atölye ortamında ses, duyuş, estetik ve "Soundscape" yaklaşımı ile ilgili tanımları öğrenmişler, daha sonra çalışmayı dışarıya taşıyarak işitsel peyzaj çalışmalarında mekânın akustik karakterini ortaya koymak için sıklıkla faydalanılan "ses yürüyüşleri" denilen bir uygulama ile Kars ilinin çevresinde araştırmalar yapmışlardır. Öğrenciler, işittikleri sesleri türüne, konumuna, fiziksel yapısına ve uzunluk-kısalık ya da şiddet-gürlük gibi farklı parametrelere göre not alarak sınıflandırmışlardır. Sonucunda da çalışma öncesi ve sonrası arasında karşılaştırmalar yaparak istatistiksel bir sonuç ortaya koymuşlardır.

Anahtar Kelimeler: Müzik ve Ses, Soundscape, Duyuş Estetiği.

STUDIES ON THE ENVIRONMENTAL PERIOD'S AESTHETICS WITH THE STUDENTS OF KAFKAS UNIVERSITY STATE CONSERVATORY: "SOUNDSCAPE"

Abstract

One of the most debated social issues in contemporary art is undoubtedly how society defines and makes sense of it. With the understanding of art production in the period before industrialization, the point reached with the acceleration of consumption until the present day has been very influential on the genres and movements that emerged during this period, especially by affecting the understanding of art in the 20th century more deeply. Especially the virtual world created by technology has negatively affected the new generations and these situations can be reduced by a number of studies. The aim of this study is to present the basic sound and sensation concepts of

the young people of today's music education; Music, tone, natural sound, noise and general aesthetics of knowledge necessary to learn more deeply in the profession and to use them in a more permanent way to ensure their profession. For this purpose, this study was carried out with students of the State Conservatory of Kafkas University. Firstly, the students first learned the definitions about sound, sensation, aesthetics and Soundscape approach in workshop workshop environment, then they carried out researches around Kars province with an application called "voice walks" which are frequently used to reveal the acoustic character of the space in the auditory landscape works by carrying the work out. . Students classify the sounds they hear by taking notes on the type, location, physical structure and different parameters such as lengthshortness or violence-intensity. As a result, they made a statistical result by making comparisons between the pre and post study. Keywords: Music and Sound, Soundscape, Emotional Aesthetics

Key Words: Music and Sound, Soundscape, Emotional Aesthetics.

1. Giriş

Müzik sanatı, diğer sanat dalları gibi her dönem değişen toplumsal hareketlere göre yeniden tanımlanmış ve bu durumun sanatsal üretim-tüketim davranışını etkilemesi, müzik estetiği ve algısı üzerinde de önemli etkiler oluşturmuştur. Özellikle sanayileşmeden sonraki süreçte müzik alanında çok farklı eğilimler ortaya çıkmış ve müzik sanatı, 20. yüzyıldan itibaren Klasik Dönemi'ndeki tanımından uzaklaşmaya başlamıştır.

Bu durum, artık yaşamakta olduğumuz bu yüzyılda müzik ve sanat insanları açısından müzik sanatının içinin boşaldığı ve müziği oluşturan değerlerin niteliğinde bozulmaların olduğu bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Popüler kültür dediğimiz ve 1980'lerden sonra tüm dünyada küreselleşen bu kitlesel oluşum, özellikle gençlerin tüketim anlayışını şekillendirmeye başlamıştır ve müzik de bu süreçle birlikte artık bir meta haline dönüşmüştür. Günümüze gelindiğinde ise müziğe dair estetik değerler değişime uğramıştır. Her dönem, bir önceki dönemi aratır olmuş, müzik hem nicel hem de nitel bakımdan eksilmeye başlamıştır.

Bu çalışma, müzik estetiğinin tanımını yapmak ve gençleri bu tanım doğrultusunda çevrelerinde duysal anlamda farkındalıklar elde etmelerini sağlamak amacıyla yapılmıştır.

2. Problem

Bu çalışmanın problemi, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğrenim gören müzik öğrencilerinin 2018-2019 eğitim-öğretim güz yarıyılı esnasında derslerini aldıkları öğretim elemanlarının gözlemledikleri bir takım eksiklikler ile ortaya çıkmıştır. Bu eksiklikler, meslektaşlarla yapılan bir toplantıda şu şekilde sıralanmıştır:

- Bazı öğrencilerin müzik derslerinin yapısını oluşturan nüans, temel duyuş ve armoni gibi müzikal ve estetik konulara karşı genel olarak duyarsız olmaları.
- Bazı öğrencilerin klasik ve geleneksel müziklerden ziyade günümüz popüler müziğine karşı eğilimlerinin, müzik derslerine nazaran daha fazla olduğu sonucuna varılması.
- Bazı öğrencilerle yapılan görüşmelerde, aldıkları müzik eğitiminin okul dışında ya da -gerçek- yaşamda çok fazla karşılığı olmadığına karşı geliştirdikleri umutsuzluk duygusu.

- Bu tespitler doğrultusunda öğrencilerle yaşanılan problemi çözmeye yönelik bir çalışma kararı alma konusunda anlaşmaya varılmıştır.

3. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın asıl amacı, öğrencilerle birlikte *Soundscape* (İşitsel Peyzaj) yönteminden faydalanarak çevresel duyuş estetiği üzerine çalışmalar yapmak ve bunu derslerine müzik estetiği açısından yansıtabilmelerini sağlamak (Schafer, 1977).

Araştırmanın amacıyla birlikte çalışmaya katılacak öğrencilerle ilgili beklentileri de şu şekilde sıralayabiliriz:

- Öğrenciler, bu çalışma sayesinde çevresel duyuş (işitme) estetiğini geliştirerek duyuş farkındalığına sahip olacaklar.
- Öğrenciler, üniversitenin bağlı bulunduğu Kars şehrinin geleneksel kimliğini oluşturan çevresel sesleri yakalayarak bunları kayıt altına alacak ve bu sayede şehrin kültürel mirasına sahip çıkacaklar.
- Öğrenciler, çevresel seslere karşı arttırdıkları duyarlılıkla birlikte, bir kentin akustik yapısına dair izlenimleri gelişecek.
- Bu çalışma sayesinde öğrenciler, sesin yapısından müziğin yapısına hareketle hem geleneksel hem de klasik müzik kültürünün kimliğini oluşturan müzik estetiğini içselleştirecekler.

4. Yöntem

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e (2000) göre, nitel araştırmalar bir olguyu ilgili bireylerin bakış açılarından görebilmeyi ve bu bakış açısına ait süreçleri ortaya koymayı amaçlayan araştırma yöntemidir.

4.1 Çalışma Grubu

2018-2019 eğitim-öğretim güz döneminde yapılan bu çalışmaya; Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarının müzik bölümünün 3. ve 4. sınıflarında öğrenim gören 10 öğrencisi katılmıştır.

4.2 Veri Toplama Aracı

Çalışma, iki aşamalı bir süreçten oluşmaktadır:

- Öğrencilere uygulama öncesi, atölye kapsamında müziği oluşturan ses malzemelerinin kavramsal bir şekilde daha ayrıntılı ifade edilmesini sağlamak.
- Atölye kapsamında edindikleri bilgileri, *Soundscape* (İşitsel Peyzaj) yöntemiyle Kars ve çevresinde uygulayarak sesleri mobil telefon cihazlarıyla birlikte kayıt altına almak.

Bu çalışmada kullanılan kavramlar, atölye öncesi ve sonrasında şu şekilde tanımlanmaktadır:

- Sesin Tanımı → Doğal ses ve yapay ses (Doğa/Kent)

- Sesin Özellikleri → Ton, Renk, Gürlük, Gürültü, Patlama (Michels&Vogel, 1977)
- Sesin Müziğe Dönüşmesi → Ritim/Düzen, Melodi/Ses Yüksekliği, Armoni/Ses Uyumu (Michels&Vogel, 1977)
- Müzikte Nüans ve Stil → Kültürel ve Evrensel Açıdan
- Müzik Estetiğinin Tanımı → Dönemsel, Kültürel, Üreten/Tüketen Süje/Obje (Tunalı, 1989)
- Müziği ve Kültürü İlişkilendirme Süreci → Uygulama ve Kayıt Altına Alma/Soundscape

***Soundscape* Kavramı**

Soundscape" (*İşitsel Peyzaj*) kavramı, birden fazla ses kaynağı ve çevresel etkileşim sonucunda oluşan işitsel ortamın (olumlu ya da olumsuz yargılardan bağımsız olarak) tanımlanabilmesi için Kanadalı ünlü bir besteci olan Raymond Murray Schafer tarafından, 1960'larda konuyla ilgili yürüttüğü öncü araştırmalar doğrultusunda önerilmiştir.

Schafer "*soundscape*" kavramını, "*Our Sonic Environment and The Soundscape - The Tuning of the World"* adlı kitabında şu şekilde tanımlamıştır:

"Üzerinde çalışılan herhangi bir akustik alan soundscapetir. Müzikal bir kompozisyon, bir radyo programı ya da akustik bir ortamdan birer soundscape olarak bahsedebiliriz. Mevcut bir peyzajın karakteristik özellikleri üzerinde çalışabildiğimiz gibi, bir akustik çevreyi de bir çalışma alanı olarak tanımlayabiliriz..." (Schafer, 1977).

Öğrenciler, uygulama öncesinde atölye çalışmalarıyla edindikleri bilgilerden yola çıkarak Kars'ın kimliğini oluşturan ve kayıt altına alınması gereken sesleri şu şekilde nitelendirdiler:

- Eski Kars'ın bulunduğu Kars Kalesi ve konservatuvarın yanında bulunan Kars Çayı'nın sesi
- Birikmiş karın üzerindeki yürüme sesleri
- Eski Kars çarşısının otantik sesi
- Kentin merkezindeki modern yaşamın sesi
- 110 kuş türüne ev sahipliği yapan Kars'ın kuş sesleri
- Kars âşıklarının atışma sesleri
- Azeri müziğinin ve Kafkas danslarının öne çıktığı Kars'taki müzik sesi
- Kars'ın canlı müziği-Türkü evleri
- Kars'ın turistik mutfak zenginliğini oluşturan Kars Kazlarının sesleri
- Kars'ta yaşayan Terekemeler'in (Karapapakların) düğünlerindeki müzik sesleri
- Doğu ekspresinin siren sesi
- Karsın meşhur Kafkas Kangallarının havlama sesleri

4.3 Veri Analizi

Veriler, temel veri toplama yöntemine göre analiz edilmiştir (Özdemir, 2007). Veri toplama işleminde doğal gözlem metodu uygulanmıştır. Katılımcılar, yaklaşık olarak 56 adet ses dosyasını

tutanağa geçirmişler ve içlerinden ayıkladıkları seslerden tek bir ses dosyası oluşturmuşlardır. Ses dosyalarının değerlendirilme süreci şu aşamalarla gerçekleştirilmiştir:

- Seslerin incelenme aşaması
- Uygun olmayan seslerin değerlendirmeye alınmaması
- Kars'ın kimliğine yakın sesleri atölye çalışmasındaki tanımlarla seçme aşaması
- Seslerin kategorize edilmesi
- Ayıklanan seslerden tek bir ses dosyası oluşturulması
- Ses dosyasının görsellerle desteklenmesi
- Verilerin yorumlanma aşaması

Sonuç ve Değerlendirmeler

- Öğrenciler, bu çalışmayla birlikte yaşadıkları çevrenin kültürel yapısını daha bilinçli bir şekilde çözümlemeye başladılar.
- Bu çalışmada sorumluluk duygusu alma, iş bölümü ve farkındalık kazanma gibi eğitimin önemli kazanımlarını elde etmiş oldular.
- Kendi işitsel tercihlerini ve müziksel seslerin iyi-kötü ayrımını daha istekli ve ayırt edici bir şekilde yapmaya başladılar.
- Müzik türlerinde kültürel ve evrensel çizgileri keşfetmeye başladılar ve mesleklerinin değerini bu yolla özümsedikleri kanısına vardılar.
- Özellikle geleneksel müziğimizin doğa-kültür-coğrafya-tarih gibi özel derinliklerden geldiğini keşfederek, yaşadıkları yere karşı aidiyet duygusu oluşturmaya başladılar.
- Anadolu'nun mimari özelliğinin kentlerin kültür oluşumunda önemli rol oynadığını gözlemleyerek, akustiğin müzik kültürümüz açısından ne denli değerli olduğu kanısına vardılar.

Kaynakça

Michels, U & Vogel, G. (2015). Müzik Atlası (S. Uçar, çev.). İstanbul: Atlas Müzik.

Schafer, R. Murray (1977). The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Alfred Knopf.

Tunalı, İ. (1989). Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yıldırım, A. (1999). Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim Araştırmalarındaki Yeri ve Önemi.

Özdemir, M. (2007). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,11(1), 323-335.

YAVUZ TURGUL FİLMLERİNDE FOTOĞRAFIN KULLANIMI

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Fatih YELMEN

Öz

Sinema ve fotoğraf sanatı, ışık, pozlama ve kompozisyon gibi teknik ve biçim unsurları açısından benzer özelliklere sahiptirler. Örneğin, ışığın şiddeti ölçülerek pozlama yapılır ve görüntülenecek olan konu, bir çerçeve içine yerleştirilir. Böylelikle, görsel bir anlatım gerçekleşmiş olur. Bununla beraber, ele alınan konunun anlatımı salt bir görsel zevk oluşturma işlevine sahip değildir, o aynı zamanda bir anlam ve bağlam üretme gücüne de sahiptir. Başka bir deyişle, bir ifade biçimi olarak hem sinema hem de fotoğraf, bir duygunun veya mesajın aktarıcısı olabilir.

Fotoğrafı, ontolojik açıdan ele alan André Bazin, elle tutulur bir materyal olarak fotoğrafın bizatihi kendisinin sinemada kullanılmasını, felsefi bir tartışma zeminine oturmasını sağlamıştır. Buna göre fotoğraf, varlık ve zaman açısından diğer tüm sanatlardan ayrılmaktadır.

Bu çalışmada, Yavuz Turgul'un hem senaristliğini hem de yönetmenliğini yaptığı filmlerde, fotoğrafın kullanım biçimleri, André Bazin'in düşünceleri eşliğinde fenomenolojik yaklaşımla ele alınmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Fotoğraf, Sinema.

Cinema and photography, have similar characteristics in terms of technical and form elements such as light, exposure and composition. For example, the intensity of the light is measured so that the exposure value is determined and the subject to be said is placed within a frame. In this way, a visual expression is realized. However, the expression of the subject matter does not only create a visual enjoyment, it also has the power to produce a meaning and context. In other words, both the cinema and the photograph as a form of expression can be the transmitter of a emotion or message. André Bazin, who questioned the photograph ontologically, carried the use of photography as a material in cinema into a field of philosophical discussion. Accordingly, photography differs from all other arts in terms of existence and time. In this study, the use of

photography by Yavuz Turgul in both scriptwriters and directing films will be studied with a phenomenological approach accompanied by André Bazin's ideas.

Giriş

Fotoğraf, icadıyla birlikte yeni bir teknik ve teknolojik birikim gerektirmiştir. Öte yandan hiçbir birikim gerektirmeden salt varoluşuyla ressamlar için bir taslak olarak da kullanılmıştır. Bu yönüyle fotoğraf, hem kendi içinde hem de kendi dışında fakat yine özünü muhafaza ederek kullanılmıştır. Benzer şekilde, sinemada da, hem teknik açıdan hem de içerik açısından bir senaryo unsuru olarak kullanılmıştır. Bu düşünceden hareketle çalışma, André Bazin'in temel düşünceleri, fotoğrafın senaryoda kullanım şekilleri üzerinden ele alınmıştır. Başka bir deyişle, Bazin'in düşünceleri varlık, zaman, ölüm, gerçeklik vb. bağlamlarda, fotoğrafın senaryodaki kullanım biçimi ön planda tutularak yorumlanmıştır. Başka bir deyişle, senaryoda fotoğrafın hangi içerik özelliğiyle varolduğu, çalışmanın esas içeriğini belirlemektedir.

1. Sinema ve Fotoğrafın Teknik Özellikleri

İki farklı sanat disiplini olarak kabul edilen sinema ve fotoğraf, ışık, gölge, kamera, kameranın açısı ve kompozisyon gibi pek çok ortak özelliğe sahiptirler. Bu özellikler, her iki sanat dalının kendine has pratikleri doğrultusunda hem biçim hem de içerik oluşturmaya yarayan unsurlardır. Dolayısıyla, fotoğrafın sinemada kullanımı söz konusu olduğunda, temel olarak kabul edilebilecek bu unsurlar önem taşımaktadır. Bahsi geçen ortaklık öylesine büyüktür ki, fotoğraf çekmeye yarayan cihaz da, sinema veya televizyon filmi çekmeye yarayan cihaza da İngilizce'de *camera* denmektedir (https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/camera). Bu çalışmada da, özellikle belirtilmediği sürece kamera kelimesi kullanılacaktır.

1.1. Işık

Bilindiği üzere ışık, görmenin bir kaynağıdır. Herhangi bir nesnenin, kişinin veya durumun algılanabilmesi için ses, koku veya dokunma duyuları da etkili olabilmektedir, ancak görsel algılamanın gerçekleşebilmesi için ışık mutlak surette bulunmalıdır. Bu bakımdan, saptanacak olan görüntü ister durağan bir fotoğraf karesi, ister hareketli bir sinema karesi olsun, ışık olmadan saptanması mümkün değildir. James Monaco (2002: 187-188), fotoğrafta işleyen bütün ışık kodlarının sinemada da işlediğini; tam cepheden aydınlatmanın bir nesneyi silikleştirirken, üstten

aydınlatmanın nesneye kasvetli bir görünüm verdiğini, tepeden aydınlatmanın ayrıntılara (çoğunlukla saç ve gözlere) dikkat çekerken; arkadan aydınlatmanın ya nesneye egemen olduğunu ya da onun özel bir bölümünü öne çıkarttığını; yandan aydınlatmanın ise dramatik chiaroscuro etki yeteneğine sahip olduğunu örnek vermiştir. Bununla birlikte ışığın şiddetinin ve renginin ölçümü de, hem fotoğrafta hem sinemada benzerlikler göstermektedir. Özetle, ışık ve ışığın kullanımı hem sinemada hem de fotoğrafta, algıyı, anlamı ve yorumu etkileyecek öneme sahip bir unsurdur.

1.2. Gölge

Gölge, ışıkla birlikte anılabiecek bir kavramdır. Işığın varlığı, beraberinde gölgeyi de getirmektedir. David Prakel (2012: 98), gölgeleri bir görseldeki karanlık bölgeler olarak tanımlamıştır. Başka bir deyişle ışık aydınlatır, ışıksızlık karartır. Bununla birlikte ışığa maruz kalan herşeyin bir de gölgesi olmak zorundadır. Bu durum, sadece boyut meselesiyle ilgili değildir, yani yalnızca üç boyutluların değil iki boyutluların da gölgesi oluşur. Örneğin güneşli bir günde ayakta duran bir insanın gölgesi oluşur, çünkü insan üç boyutlu bir varlıktır. Öte yandan aynı insanın aynı mekanda ve aynı anda çekilmiş olan ve sıklıkla iki boyutlu olduğu kabul edilen bir fotoğrafının da gölgesi oluşacaktır. Demek oluyor fotoğraf, varlıkları iki boyuta indirgemekte, fakat bu durum basıldığı yüzeyin yapısına göre değişebilmekte, başka bir deyişle fotoğraf üç boyutlu hale gelebilmektedir.

1.3. Kameranın Açısı ve Kompozisyon

Fotoğrafik veya sinematografik görüntü kaydetmeye yarayan kameraların çeşitli formatlarda görüntü alanları bulunmaktadır. Bu alanlar, vizör denilen -veya bazen ekran da olabilir- delikten bakıldığında görülebilen, kullanıcının gördüğü alanı düzenlemesine imkan veren çerçevelenmiş alanlardır. Bu alanlar, kamera hareket ettikçe hareket etmektedirler ve kullanıcı, kameranın hareketine göre bazı seçimler yaparak bu alanı kullanmaktadır. Bahsi geçen çerçevenin kullanılmasıyla kompozisyon oluşturulurken, kameranın konumuyla da görüntülenecek olan kompozisyonun veya konunun açısı belirlenir. Kameranın açısının seçilmesi önemli bir karardır, çünkü izleyici bu karara göre sahneyi ve sahneye dair detayları algılayıp değerlendirecektir. Örneğin, sinemada "özenle seçilmiş bir kamera açısı öykünün dramatik izlenirliğini arttırabilir" (Mascelli, 2007: 13). Diğer bir deyişle biçim, içeriğide belirlemiş olur.

2. Biçim ve İçerik Açısından Fotoğraf

Bir fotoğrafın çekilme tarzı ve ortaya çıkan görüntünün bazı özellikleri, başka bir deyişle biçimi, o fotoğrafın türünü de belirler. Bununla birlikte, fotoğraf kartında veya dijital ekranda görülen şey -konu da denebilir- fotoğrafın içerik boyutunu oluşturur. Biçim ve içerik, her zaman olmasa da çoğu zaman birbiriyle örtüşmektedir. Örnek vermek gerekirse vesikalık bir fotoğraf, resmi belgede kullanılabileceği gibi, bir gazete haberinde de kullanılabilmektedir. Fotoğraf, özellikle biçim açısından bilimin ve sanatın çok sayıda alanında ve bağlamında kullanılmaktadır. Bu sebeple, bahsi geçen kullanım alanları çalışmanın konusunu oluşturan Yavuz Turgul'un filmlerindeki şekliyle sınırlandırılmıştır.

2.1. Biçim Açısından Fotoğrafın Kullanım Alanları

Fotoğrafın çekim ve üretim aşamasındaki kullanılan teknik ve uygulanan pratikler, fotoğrafın biçim bağlamını ifade etmektedir. Ortaya çıkan biçim ise, bazı alanların öncelikli ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik bir yapıdadır.

2.1.1. Vesikalık Fotoğraf

Bir fon önünde ve çoğunlukla resmi belgelerde kullanılmak üzere çekilen fotoğraflar bu türden fotoğraflardır. Vesikalık fotoğrafların genel özellikleri kişinin yüzünün açık ve seçik şekilde tanınmasını sağlamaktırı başka bir deyişle kişinin kimliğinin bir temsilidir. Bu sebeple, evlenme cüzdanlarında, kimliklerde, pasaport ve vize başvurularında bu türden fotoğraflar istenir. Özellikle bazı başvurularsa fonun rengi, ışığın durumu, kadraj ve kişinin yüz ifadesi bile önceden belirlenmiştir. Vesikalık fotoğrafta, fotoğrafı çekilecek kişiden hareketsiz durması beklenir. Bunun sebebi, kişiyi açık ve net biçimde görüntüleyebilmektir. Ancak meselenin teknik sebebinin yanında, bir de ontolojik bir sebebi bulunmaktadır. André Bazin (2011: 100), mercekler aracılığıyla ışığın geçirilmesi şeklinde oluşturulan fotoğrafın, zamanın bir kesitini donduran teknik bir işlem olduğunu ve sinemada böylesi bir paradoks görülmediğini, onun nesnenin zaman içindeki normal varlığını ve değişimini yansıttığını söylemiştir. Başka bir deyişle, fotoğrafın hem tekniği hem de ontolojik yapısı, varlığın dondurulması düşüncesine dayanmaktadır. Fotoğraf, dondurulmuş bir andır ve böylelikle akmakta olan zamandan bir parçadır. Bu parçada bulunan her imge, dondurulmuş ve aynı zamanda varlığı muhafaza edilmiş bir imgedir.

2.1.2. Kriminal Fotoğraf

Kriminal fotoğrafın açıklanmasından önce kriminalistiğin tanımının yapılması yerinde olacaktır. Ender Sander (1996: 9), kriminalistiğin, adli bilimlerin önemli bir alt dalı olduğunu, adli bir olay meydana geldikten sonra olayla ilgili delillerin toplanıp değerlendirmenin bütün aşamalarını kapsadığını ve kısaca teknik bir delil tespit bilimi olarak tarif edilebileceğini ifade etmiştir. Buna göre, herhangi bir olayın yaşandığı veya bir suçun işlendiği mekanlar, yetkili kişilerce kayıt altına alınır. Böylelikle, olayla veya suçla ilgili delil ve kanıt elde edilmeye ve yorum yapılmaya çalışılır. Böylelikle, olayın veya suçun aydınlatılması, varsa suçlunun yakalanması veya mağduriyetlerin giderilmesi sağlanır. Bu tür çekimlerde de, biçim açısından dramatik bir izlenim tercih edilmez, çekim açıları ve ışığın kullanımı mümkün olduğunca anlaşılır olmalıdır. Bu durum, André Bazin'in (2011: 18), fotoğrafın ve sinemanın gerçekçilik düşüncesini sağlayan icatlar olduğu düşüncesini akla getirir. Tıpkı bu düşüncede olduğu gibi kriminal fotoğraflar da, izleyiciye gerçekçilik hissini en üst düzeyde tattırırlar.

2.1.3. Basın Fotoğrafı

Fotoğrafın basında kullanılması, icadıyla aynı anda gerçekleşmemiştir. Kevin Robins (1999: 97), basında düzenli kullanımından önce fotoğrafın, henüz bir enformasyon aracı olmadığını söylemiştir. Dolayısıyla basın fotoğrafından bahsedebilmek için, enformasyon özelliği taşıyan birkaç örnek yerine düzenli kullanımın gerçekleşmeye başladığı dönem esas alınmalıdır. Buna göre Murat Yaykın (2010: 19), Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, Almanya'da yayınlanmaya başlayan Berliner Illustrate Zeiting, Arbeiter Illustrate Zeitung, Amerika'da Life ve Fransa'da Match dergi ve gazeteleri ağırlıklı olarak fotoğraf kullanmaya başladıklarını belirtmiştir. Samih Rifat (2004: 16 Rifat'tan aktaran Çelikel) ise, basın fotoğrafçılığı veya fotojurnalizm olarak anılan bu türün, haber fotoğrafçılığı veya foto muhabirliği olarak da karşılık bulabildiğini söylemiştir. Kavram kargaşasını gidermesi açısından bu açıklama önem taşımaktadır. Tüm bu bilgiler ışığında, insanların, enformasyon almalarını sağlayan tüm fotoğrafların basın fotoğrafı başlığı altında değerlendirilebileceği söylenebilir. Başka bir deyişle, enformasyona dair her türden fotoğraf, basın fotoğrafının kapsamına girebilir. Öte yandan, sadece bu alanda çalışan basın fotoğrafçıları da bulunmaktadır. Bu kişiler, sürekli olarak haber değeri taşıyabilecek olayların fotoğrafını çekmek için çalışırlar. Bunun yanında editörlük işiyle uğraşan kişiler de, uygun buldukları taktirde olayı ya da haberi destekleyeceğini düşündükleri her türden fotoğrafı, basında kullanabilmektedirler. Örneğin bir cinayet haberinde, basın fotoğrafçısının olay yerinde çektiği fotoğraf kullanılabileceği gibi, yetkili polislerce çekilmiş kriminal fotoğraf da kullanılabilir.

Bunların yanında, maktül, sanığın vesikalık fotoğrafları veya ele geçirilmiş kriminal fotoğraflar da haberin fotoğrafı olarak kullanılabilmektedir. Bu bakımdan vesikalık fotoğrafın ve kriminal fotoğrafın, ontolojik içerikleri basın fotoğrafı için de geçerlidir.

2.1.4. Reklam, Moda, Tanıtım, Stüdyo vb. Fotoğraflar

İsimleri farklı şekillerde anılmakla beraber, bir insanın, hayvanın, nesnenin, olayın, ürünün, markanın vb. her türden canlı veya cansızın tanıtımını yapmak için çekilen fotoğraflar bu türden fotoğraflardır. Örneğin bir yiyeceğin reklamı yapılacaksa, o yiyecek en iştah açıcı biçimde görüntülenerek, insanlarda o yiyeceği yeme isteği uyandırılmaya çalışılır. Benzer şekilde bir elbisenin reklamı yapılacaksa, o elbisenin beğenilmesini sağlayacak model, saç, makjaj vb. tüm unsurlar düşünülerek fotoğraf çekilir. Eğer bir insanın aile hayatına verdiği önem vurgulanmak isteniyor ve bir bakıma o kişinin reklamı yapılmak isteniyorsa, o zaman da mutlu bir aile tablosunu oluşturacak biçimde aile üyeleriyle toplu halde bir fotoğraf çekilebilir. Buna benzer tüm fotoğraflar, uygunluğu açısından değerlendirilerek dış mekanda, iç mekanda veya bir stüdyo ortamında çekilirler. Dolayısıyla, stüdyo ortamında reklam da, moda da, vesikalık da çekilebilir. Stüdyo, kontrol edilebilir ışık kaynaklarının bulunduğu çoğunlukla kapalı mekanlardan oluşmaktadır. Bununla birlikte, herhangi bir kapalı veya açık mekan da stüdyo haline getirilebilir. Verilen genel örneklerden de anlaşılacağı üzere, bu tür fotoğraflar, kurgusallığın ağır bastığı fotoğraflar olduğu için, gerçekliğe dair yoğun bir manipülasyonu da söz konusudur. Dolayısıyla,

2.1.5. Hatıra Fotoğrafı

Hatıra fotoğrafı, teknik açıdan yukarıda bahsi geçen türlerin hepsinden daha ayrıcalıklıdır, çünkü çekim amaçları, tekrar bakıldıkları zaman fotoğraftaki kişileri veya günü hatırlatmaktır. Dolayısıyla, ışığın, gölgenin, kamera açısının, kompozisyonun, diğer fotoğraf türlerine kıyasla pek bir önemi yoktur. Bunlardan herhangi birindeki veya tamamındaki eksiklik bile, o fotoğrafın hatıra olma değerini eksiltmez.

Hatıra fotoğrafları, hem stüdyoda hem de dış mekanda çekilebilir. Kameranın amatör veya profesyonel olması da önemli değildir. Tekrar hatırlamaya dair ihtiyacı minimum düzeyde gideriyor olması yeterlidir. Bu bakımdan, esasında bir fotoğrafın hatıra amaçlı çekilmesi de gerekmemektedir. Başka herhangi bir amaçla çekilmiş her türden fotoğraf, hatırlatma işlevini yerine getirdiği sürece hatıra olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda André Bazin'in (1966: 30), "Ölüm, zamanın zaferinden başka bir şey değildir. Varlığın maddi görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre ırmağından çekip almaktır, yaşama kavuşturmaktır" cümlesi

oldukça önemlidir. Çünkü bu cümle fotoğrafı ve onun ontolojisini işaret eden bir cümledir. Başka bir deyişle, hatıra fotoğrafları sayesinde, fotoğrafta yer alan, fakat artık hayatta olmayan, varlığını sürdüremeyen veya o an orada bulunmayan herşey bilince getirilmiş, gözün kavraması bağlamında da adeta vücuda getirilmiş olur.

3. İçerik Açısından Fotoğrafın Kullanımı

Biçimin, fotoğrafın teknik kısmını oluşturduğu kabulünden hareket edildiğinde, o teknikle oluşturulmuş fotoğrafın yüzeyinde algılanan görünümün de, içerik olduğu kabul edilebilir. Fotoğrafta görülenin tasviri, onun hangi kavramlar veya alanlarda bir bağlama sahip olduğunun anlaşılmasını da mümkün hale getircektir. Fotoğraf, teknik imkanları sayesinde varlığın maddi görünüşünü saptamakta, saklamakta ve bununla da kalmayarak onu paylaşıma veya dolaşıma açmaktadır. Başka bir deyişle fotoğraf, ölenlerin varlığını, yaşayanlara teslim etmektedir. Bu açıdan her fotoğraf ölümle doğrudan ilişki kurabilmektedir. Bir önceki ana başlıkta belirtildiği üzere, fotoğraf içerik açısından da pek çok bağlama ve alana atıfta bulunabilecek genişlikte bir içerik katmanına sahiptir. Bu sebeple, çalışmanın sınırı, Yavuz Turgul'un filmleri esas alınarak çizilmiş ve bu sebeple içerik açısından kimlik, antropoloji, psikoloji ve felsefede bağlamları ele alınmıştır.

3.1. Kimlik Kavramı

Biçim incelemesinde geçen vesikalık fotoğraflarda yüzün görüntülenmesinin bir kimlik temsili olduğu söylenmişti. Bu bakımdan vesikalık türündeki fotoğraflar, bir kişinin görsel kopyası olmasının yanında aynı zamanda o kişinin kimliği üzerine de spekülasyon yapmayı mümkün hale getirmektedir. Öyle ki, bu bağlamda özellikle kriminal fotoğrafın ilk örneklerinde, fizyonomiye önem verilmiştir. Simon A. Cole (2005: 48-49), bu konuda şöyle demiştir:

"1880'lerde İngiliz istatistikçi Francis Galton, suçlu fizyonomisini ayırmaya yarayacağını umduğu 'bileşik fotoğrafçılık' denen bir teknik geliştirdi. Tekniğin temeli bir grup suçluya ait çok sayıda pozun tek bir fotoğraf klişesine kat kat konmasıydı. Sonuçta ortaya çıkan hayalet gibi 'bileşik' görüntü o grup suçlulardaki ortak fizyonomi özelliklerini ortaya çıkaracak, böylece yetkililerin ve araştırmacıların suçlu tipini görmelerine olanak verecekti. Galton ve bu tekniği benimseyen başkaları belirli bir uzmanlık alanı olan kalpazanlar, hırsızlar, 'banka soyguncuları', 'otel hırsızları' ve yankesiciler gibi suçluların bileşik görüntülerini bir araya getirdiler. Suçluların ortak fizyonomi özelliklerini görünür kılma yolu ile fotoğrafçılığın bizzat suçluluğun simasını da görünür kılması umuluyordu."

Anlaşılmaktadır ki, fotoğrafın kimlik kavramı dolayısıyla kullanımı, hem gündelik hayatta hem de adli olaylarda ortaya çıkmaktadır. Özetle, kimlik kavramı bağlamındaki fotoğraf, günümüzde dahi, bir kişiyi tanımlamak için en önemli görsel veri olarak kabul edilmektedir.

3.2. Antropoloji

Herhangi bir fotoğrafta bulunan insan veya insana dair elbise, aksesuar vb. diğer unsurlar, fotoğrafın antropoloji bağlamında ele alınabilmesini sağlayabilir. Mahmut Tezcan (2008: 1-2-3) çeşitli insanların fiziksel özelliklerinin incelenmesinin fiziksel antropolojinin, kültür ve kuralların incelenmesinin de kültürel antropolojinin konusu olduğunu söylemiştir. Buna göre, örneğin vesikalık fotoğraflarda fizyonomik özellikler saptanabilmekte, kriminal, basın, reklam, moda ve hatıra fotoğraflarında da hem insan hem de insana dair unsurların bulunmasından ötürü kültürel özellikler saptanabilmektedir. Her iki durum da, fotoğrafın antropolojik açıdan ele alınabilmesini mümkün kılmaktadır. Bu konuda Amerika'daki kızılderililerin fotoğraflarını çeken Edward S. Curtis'in çalışmaları dikkat çekicidir. Hans Christian Adam (2012: 31), bu çalışmanın önemini, Curtis'in çalışmasının kızılderililerin mirasını gösterdiğini ve onu Amerikan tarihinin bir parçası yaptığını söyleyerek ifade etmiştir.

3.3. Psikoloji

Duygu ve düşünceler, insanların yüzlerinde çeşitli ifadelerin oluşmasına sebep olabilmektedir. Bu ifadeler, kişinin içinde bulunduğu psikolojik durum hakkında tartışılabilir bilgiler verebilmektedir. Buna göre, insanın yüzünün görülebildiği her türden fotoğraf, fotoğrafı çekilmiş olan kişiyle alakalı psikolojik bir çözümleme yapılabilmesinin önünü açmaktadır. Fotoğraftaki kişinin sevinci, hüznü, umudu vb. ruh durumlarına dair ipuçları, kişinin yüz ifadesinden belli bir miktarda anlaşılabilir.

Bununla birlikte, herhangi bir fotoğrafla kendi arasında özel bir bağ kuran kişinin durumu da yine bahsi geçen psikolojik çözümlemeyi mümkün kılmaktadır. Örneğin, bir kişinin gençliğinde çektirdiği vesikalık fotoğrafa bakarak hüzünlenmesi veya fotoğraftaki kişiyi kaybetmiş olan bir kişinin geçmişteki hatıralarını hatırlayarak hüzünlenmesi; bu kişilerin fotoğraflarla kurdukları psikolojik bir bağın bulunduğuna işaret etmektedir.

3.4. Felsefe

Fotoğraf, akmakta olan zamandan bir parçayı adeta dondurarak kaydetmesi açısından varlık ve zamana dair sorgulamalar yapabilmeyi mümkün hale getirmiştir. Bu bağlamda André Bazin

(2011: 20), geleneksel aile portrelerinin zamanı yakalamış olduklarını ve varlıklarını sürdürmekte olduklarını; mekanik bir oluşum olan bu sanatın bakan fotoğrafı elinde tutan kişide sonsuzluk yaratamadığını, onun yerine sadece zamanı mumyaladığını ve böylelikle de çürümeye karşı koyduğunu belirtmiştir. Bu durum elbette metaforik tanımlamalar içermektedir, örneğin zamanın mumyalanması, pratik açıdan mümkün değildir, fakat buradaki kasıt zamanın bir bölümünün fotoğraf aracılığıyla saptanması ve kayda alınmasıdır. Bu sayede de, o saptanan ve saklanan zaman, tıpkı mumyalamada olduğu gibi uzun bir süre boyunca bozulmadan muhafaza edilebilecektir. Bununla birlikte fotoğraf, gerçeklikle ilgili de sorgulamalar yapabilmeyi sağlamaktadır. Algılanan dünyanın renkli oluşu, siyah beyaz fotoğraf düşünüldüğünde gerçekliği sarsıcı bir etki yapmaktadır. Nitekim André Bazin (2011: 227), siyah beyaz fotoğrafın renkten yoksun olduğu için bir gerçeklik görünümü olmadığını, nesne ile onun fotoğrafik görüntüsü arasında ontolojik bir özdeşleşme bulunduğunu ifade etmiştir. Özetle, türü fark etmeksizin her fotoğraf felsefi boyutta düşünce üretimine imkan sağlamaktadır.

4. Yavuz Turgul'un Filmlerinde Fotoğraf

Fotoğraf, bir senaryonun en güçlü öğesi olabileceği gibi, küçük bir parçası da olabilir. Başka bir deyişle, bütün senaryo bir fotoğraf etrafında gelişebileceği gibi, senaryonun herhangi bir sahnesinde yalnızca iki olayı veya durumu bağlamak veya karakterin ilişki kurmasını sağlamak üzere de kullanılabilir.

Bu çalışmada, Yavuz Turgul'un hem senaristlik hem de yönetmenlik yaptığı filmler ele alınmıştır. Fotoğrafın herhangi bir biçim veya içerik bağlamında filmde yer almış olması inceleme için yeterli kabul edilmiştir. Başka bir deyişle, filmin herhangi bir anında fotoğraf kullanılması veya fotoğraftan bahsedilmesi, incelemenin asgari inceleme kriterini oluşturmuştur.

Yönetmenin, hem senaristliğini hem de yönetmenliğini üstlendiği sekiz adet filmi bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla 1984 yapımı Fahriye Abla, 1987 yapımı Muhsin Bey, 1990 yapımı Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, 1992 yapımı Gölge Oyunu, 1996 yapımı Eşkıya, 2004 yapımı Gönül Yarası, 2010 yapımı Av Mevsimi ve 2017 yapımı Yol Ayrımı filmleridir. Filmlerde fotoğrafın kullanıldığı sekans, sahne ve planlar, yaklaşık süreler hesaplanarak ifade edilmiştir.

4.1. Fahriye Abla (1984)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Engin Karabağ

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Eser: Ahmet Muhip Dranas

Mahallenin en güzel kızı olan Fahriye. aşık olduğu sevgilisi Mustafa'ya kaçacakken ailesinin zoruyla başka bir adamla evlendirilir. Bakire olmadığı için kocası problem çıkarır ve Fahriye kocasını bıçaklayarak hapse girer. Cezasını çektikten sonra bir fabrikada işe başlar ve sonra bir adama aşık olur. Ancak eski sevgilisi hayatından tam olarak çıkmamıştır.

Fahriye, 09:39-09:46 arasında odasındaki aynanın arkasından sevgilisinin vesikalık fotoğrafını çıkarıp bakar. Sevgilisinin vesikalık fotoğrafı, onun kimliğini temsil etmektedir ve Fahriye o fotoğraf sayesinde sevgilisinin varlığını adeta yanında hissetmektedir. Bu yönüyle, bu sahnede fotoğraf hem kimlik hem de psikoloji bağlamlarında ele alınabilir.

28:08-28:19 arasında ise, benzer şekilde göğsünde sakladığı sevgilisinin vesikalık fotoğrafını çıkarıp aynanın arkasına saklar. Hala onu bekliyor gibidir. Ayna, Fahriye'nin kendi suretini yansıtan bir eşya olmanın yanı sıra, sevgilisinin fotoğrafını, başka bir deyişle onun varlığını da saklayan bir sırdır. Öte yandan aynada kendini görürken, aynı zamanda aşık olduğu adamın suretinin varlığını da düşünebilmektedir aynaya baktığında.

49:31-50:47 arasında hapishanede geçen sahnede ise, Fahriye yatakta kitap okumaktadır. Kitabın arasından sevgilisinin vesikalık fotoğrafı yere düşer. Mahkumlardan biri yere düşen fotoğrafı eline alıp Fahriye'yi kızdırır ve Fahriye ile aralarında kavga başlar. Fahriye kadını yere yatırır, başını kavrayıp zemine vura vura kadını pes ettirir ve kadının elinde tuttuğu fotoğrafı alır. Fotoğraf iyice buruşup kırışmıştır. Fahriye fotoğrafı düzeltip tekrar göğsüne yerleştirir. Hemen sonra doğum sancısı başlar. Bu sahnede, sevgilisinin vesikalığı kimlik bağlamını devam ettirirken, Fahriye'nin psikoloji bağlamında fotoğraf ile kurduğu bağın da güçlendiği görülmektedir, çünkü evde aynanın arkasında sakladığı fotoğraftan hapishanede vazgeçmemiş, hatta onu göğsünde saklamaya başlamıştır. Koğuştaki kadının fotoğrafı eline alıp vermemesi Fahriye'yi öfkelendirmiş ve adeta onu kaybedecekmiş korkusuyla kadına saldırmıştır.

01:13:45-01:14:43 arasında Fahriye, Mustafa'nın fotoğrafını göğsünden çıkarıp küllükte yakar. Ancak kül olup yok olmasına gönlü elvermez. Kısa bir süre sonra elini küllüğe kapatarak fotoğrafın yanışını durdurur. Sonra fotoğrafı tekrar göğsüne saklar. Bu sahnede de sevgilisinin

vesikalığı kimlik bağlamını sürdürür. Fahriye'nin fotoğrafı yakması, onu artık o kadar da önemsemediğini gösterecek bir davranış gibidir, ancak hala önemsediği fotoğrafın yanışına engel olmasıyla anlaşılmaktadır. Fahriye, sevgilisinin varlığını ve yokluğunu fotoğrafın varlığı ve yokluğu ile özdeşleştirmektedir ve bu sebeple onu önce yakmakta sonra da yanışını durdurmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafla psikolojik bir bağ kurmuş olmaktadır.

4.2. Muhsin Bey (1987)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Abdurrahman Keskiner

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Muhsin Bey, İstanbul'da yaşayan, Türk musikisine hayran bir organizatördür. Kaset çıkarmak için şehre gelen Ali Nazik'in kendisini bulmasıyla hayatı değişir. Onun kasetini çıkarmak için, varını yoğunu ortaya koyarak elinden geleni yapmaya çalışır.

Yavuz Turgul bu filminde, fotoğrafı hem dolaylı hem de doğrudan kullanmıştır. 06:05-06:13 arasında Muhsin'in yardımcısı Osman, elinde çerçeveli fotoğraflarla kahvehaneye girer. Fotoğraflarda musiki sanatçılarının portreleri bulunmaktadır ve anlaşıldığı kadarıyla fotoğraflar en son bir süre önce kapanan ofisin duvarlarında bulunmaktadır. Fotoğrafların, kapanan ofisten kahvehaneye taşınması, fotoğrafların bir hatıra olarak saklanmakta olduğunu da kanıtlamaktadır. Muhsin bey hatıralara önem veren bir karakter, çünkü, "plaklarına, eski fotoğraflarına gözü gibi bakıyor" (Altınsaray'dan aktaran: Acar, 2016: 307).

01:32:43-01:33:17 arasında Ali Nazik'in kasetinin kapağında kullanılmak üzere stüdyoda bir portre fotoğrafı çekilmektedir. Bu sahnede Turgul, fotoğrafı doğrudan sahneyi oluşturan bir mekan ve eylem olarak kullanmıştır.

4.3. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Türker İnanoğlu

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Haşmet Asilkan, 1960'larda ve 1970'lerdeki Yeşilçam döneminde çok sayıda aşk filmi çekmiş bir yönetmendir. 1980'lerde ise, kendini yenilemek ister ve daha toplumsal içerikli filmler çekerek ciddiye alınmak ister. Öte yandan, aşk filmlerinin yönetmeni imajı, üzerine öyle oturmuştur ki, kendini yenilemesi ve hedeflerine ulaşması hiç kolay olmaz.

01:36-01:50 arasında kamera çevrinmeyle duvardan odaya doğru ilerler. Duvarda sinema oyuncularının siyah beyaz portreleri bulunmaktadır. Bu fotoğraflar, bir yandan duvarda asılı olmaları sebebiyle hatıra fotoğrafı olma işlevini yerine getirdikleri, diğer yandan da bir dönemi yansıtmaları açısından kültürel antropolojinin parçası olabilecekleri söylenebilir. 34:45-34:56 arasında, Haşmet Asilkan'ın çekeceği filmin ekibi, basın fotoğrafçılarına poz vermektedir. Bu durum, hem basın fotoğrafçılığını, hem tanıtım fotoğrafçılığını, hem de hatıra fotoğrafını akla getirmektedir. Öte yandan, fotoğrafta poz veren insanların gerek giyim kuşam gerekse diğer imaj unsurları, dönemin modasını yansıtacağı için kültürel antropoloji ile de bir bağ kurulmuş olmaktadır.

36:49-37:52 Nihat ve Haşmet'in diyaloğu esnasında, hem Nihat'ın hem de Haşmet'in arkasındaki duvarda bir portre vardır. Oyuncuların arkasındaki ve set ekibinin bulunduğu alandaki duvarda da bir portre bulunmaktadır. Duvardaki fotoğrafların, oldukça eski oldukları anlaşılmaktadır. Bu bakımdan hem hatıra fotoğrafı bağlamını hem de kültürel antropoloji bağlamını taşıdıkları söylenebilir.

Haşmet 42:57-43:06 arasında, evinin duvarındaki sinema oyuncularının portrelerini alıp yerlerine tablolar asar. Hatıra olarak astığı fotoğraflar, daha önce değinildiği gibi kültürel antropolojiye kapı aralamaktadır. Bunun yanında, Haşmet, o fotoğrafların yerine modern tarzdaki çeşitli tabloları asarak bir bakıma kendi geleneksel yapısını bir kenara bıraktığını vurgulamak ister gibidir. Bu durum aynı zamanda onun psikolojisindeki değişimi de vurgulamaktadır.

45:06-45:11 arasında Jeyan, Haşmet'in gençlik fotoğrafına bakar ve onunla ilgili yorum yapar. Tam da bu noktada, yine hatıra fotoğrafının kültürel antropolojiyle bağı ortaya çıkar. Çünkü Jeyan, Haşmet'in bıyıklarını komik bulur, ancak Haşmet o tarzın dönemin modası olduğunu söyler. Dolayısıyla döneme ait bir veri fotoğraf üzerinden ifade edilmiş olur.

59:09-59:25 arasında Haşmet, yerdeki sinema artistlerinin fotoğraflarını teker teker kenara çekerek kaplumbağayı arar ve bulur. Yine benzer şekilde hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bu planda da yer almıştır.

01:01:42-01:02:47 arasında Haşmet, film ekibiyle kahvehanede konuşurken duvarda asılı bir portre görünür, ardından Haşmet videocuyla görüşürken duvarda filmlerden çekilmiş fotoğraflar görülür. Hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bu planda da yer almıştır.

Haşmet 01:16:00-01:17:00 arasında kaplumbağanın yemesi için ona ısrar etmektedir ve o sırada telefon çalar. Duvarda Marilyn Monroe'nun fotoğrafı asılıdır. Ardından Haşmet, içerideki odadan gelir ve kaplumbağanın yemeye başladığını görür. Duvardaki Marilyn Monroe'nun fotoğrafı tekrar görünür. Hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bu planda da yer almıştır.

01:40:40-01:48:44 arasında Haşmet tabloları duvardan alıp tekrar sinema oyuncularının siyah beyaz portrelerini duvara asar, ancak portreler görünmez. Ardından kamera çevrinmeyle duvardaki sinema oyuncularının portrelerini gösterir ve son olarak Haşmet'in gençliğinde kalır. Hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bu planda da yer almıştır.

4.4. Gölge Oyunu (1992)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Türker İnanoğlu

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Kabadere, Çetin Tunca

Abidin ve Mahmut pavyonlarda komedyenlik yapan iki arkadaştır. Abidin eski bir gemicidir ve kadınlarla ilişkileri olan biriyken, Mahmut yetimhanede büyümüş ve kadınlar konusunda hem utangaç hem de hassas bir yapıya sahiptir. Bu iki arkadaşın hayatına, annesini arayan sağır ve dilsiz Kumru adında bir kız girer. Abidin ve Mahmut bir yandan Kumru'nun annesini aramakta, diğer yandan kendi arkadaşlıklarını devam ettirmeye çalışmaktadırlar. Tüm bu süreç, gerçek ve hayal arasında gidip gelen olaylarla geçmektedir.

02:01-02:54 arasında, pavyonun panosundaki tanıtım fotoğrafları görülür. Ardından Mahmut ve Abidin sahnedeyken, pavyonun şipşakçısının polaroid makinesiyle çekim yaptığı görülür. İlk

planda tanıtım fotoğrafçılığı bağlamı oluşurken, ikinci planda hem hatıra fotoğrafı hem de kültürel antropolojiden bahsetmek mümkündür.

Mahmut ve Abidin, 05:29-05:52 arasında ev sahipleriyle sohbet ederken, duvarda bazı fotoğraflar bulunmaktadır. Bu fotoğraflar eski hatıra fotoğraflarıdır ve kültürel antropoloji açısıdan önem taşımaktadır.

07:26-08:34 arasında Mahmut ve Abidin, oynayacakları skecin ezberini yapmaktadırlar. Abidin, aynı zamanda aynanın karşısında bıyıklarını düzeltmektedir. Aynada siyah beyaz fotoğraflar vardır. Ardından pavyonun sahibi Ramazan, ofisinde Mahmut ve Abidin ile konuşurken duvarda, dansözlere ve şarkıcılara ait renkli fotoğraflar görülür. Duvardaki fotoğrafların bir hatıra içeriğinin olması ve döneme dair bilgiler verebilmesi açısından hatıra fotoğrafı ve kültürel antropoloji bağlamı, sonra ise pavyonun reklamının yapıldığı tanıtım ve yine eğlence kültürüne dair bilgilerin bulunması sebebiyle kültürel antropoloji bağlamı kurulmuştur.

10:28-10:40 arasında pavyonun fotoğrafçısı müşterilerin fotoğraflarını çekmeye çalışmaktadır. Bu durum hem hatıra fotoğraflarını hem de kültürel antropolojiyi akla getirmektedir.

11:54-12:38 arasında Pavyonun sahibi Ramazan ve pavyonda çalışması için Banu isimli yeni bir kız getiren komisyoncu Sülo arasında geçen diyalog sırasında, Ramazan'ın arkasında görünen duvarda pavyonun reklamına dair fotoğraflar bulunmaktadır. Bunlar da yine hem tanıtım hem de kültürel antropoloji bağlamlarını ifade etmektedir.

13:28-13:39 arasında Sallabaş, Ramazan'a yeni gelen kızın duymadığını söyler. Ramazan'ın ofisinde duvardaki fotoğraflar tekrar görünür. Yukarıdaki bağlamların aynısı bu plan için de geçerlidir.

18:51-19:50 arasında Banu, cebinden annesine ait bir vesikalık çıkarıp, Mahmut ve Abidin'e, fotoğrafın annesine ait olduğunu anlatmaya çalışır. Banu'nun gösterdiği fotoğraf bir vesikalıktır ve bu annesinin kimliğini temsil etmektedir. Bununla birlikte, fotoğrafta annesinin giyim kuşam özelliklerini de barındırdığı için kültürel antropolojiyle de bağ kurulmuş olmaktadır.

24:15-24:28 arasında ev sahibi büyük hanım, evinin duvarındaki eski fotoğraflara bakmaktadır. Kamera çevrinmeyle bu fotoğrafları gösterir. Benzer bir sahnedeki hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bu sahne için de geçerlidir.

25:32-26:50 arasında Mahmut, Abidin ve Banu ismiyle anılan Kumru, organizatörün bürosuna giderler. Duvarlarda çeşitli fotoğraflar bulunmaktadır. Organizatörün arkasındaki duvarda bir de

fotoğraf makinesi bulunmaktadır. Benzer bir sahnedeki hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bu sahne için de geçerlidir.

37:22-41:39 arasında Abidin, Mari'yi hatırlar ve kamera duvardaki fotoğrafı gösterir. Ardından Kumru, annesinin vesikalığını çıkararak fotoğraftaki kadının annesi olduğunu tekrar anlatmaya çalışır. Duvara düşen gölgesinden faydalanarak anlatmaya çalışırken duvardaki fotoğraflar da kadrajdadır. Daha sonra hep birlikte pavyonun fotoğrafçısının stüdyosuna giderler. Orada fotoğrafçı, Kumru'nun annesinin fotoğrafını inceler. Fotoğrafçı Mahir, fotoğraflarda ölümü gördüğünden bahseder. Benzer sahnelerdeki hatıra, kimlik ve kültürel antropoloji bağlamları bu sahne için de geçerlidir. Bunun yanı sıra, fotoğrafçı Mahir'in ölüm üzerine yaptığı konuşma, bir fotoğraf felsefesini de akla getirmektedir. André Bazin (2011: 18-19), fotoğrafın bizi tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkilediğini, bir çiçeğin veya bir kar tanesinin güzelliğini büyük ölçüde yaşayabildiğimizi söylemiştir. Bu düşünceden hareketle, fotoğrafçı Mahir de fotoğraflarda ölümü gördüğünü söylemiştir. Buradaki en büyük fark, fotoğrafçı Mahir'in doğadaki bir fenomenden değil, fotoğrafın ontolojik yapısından etkilenmesidir. Mahir, yaşayan hiç kimsenin fotoğrafına bakamadığını da söyleyerek, fotoğrafın ölümle ilgili bağını daha da belirgin hale getirmektedir. Başka bir deyişle, Mahir için fotoğraf, ancak ölmüş olan kişilerin varlığını sürdürme biçimidir.

49:27-49:45 arasında pavyonun fotoğrafçısı Mahir, polaroid makinesiyle toplu hatıra fotoğrafı çeker. Benzer bir sahnedeki hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bu sahne için de geçerlidir.

50:58-52:22 arasında önce Ramazan, akvaryumdaki balıklara yem atmaktadır ve aynı zamanda Mahmut ile Abidin'e nutuk çekmektedir. Duvarda eski fotoğraflar bulunmaktadır. Ardından Mahmut ve Abidin'in hırsızlık diyalogları gerçekleşirken duvarda ve aynadaki fotoğraflar görünür. Benzer bir sahnedeki hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bu sahne için de geçerlidir.

01:01:35-01:02:07 arasında Kumru, gazete haberinde hapishanede bulunan bir kadını ve annesinin vesikalık fotoğrafını yan yana tutarak Mahmut'a gösterir. Vesikalık fotoğrafla alakalı planda, önceki sahnelerdeki kimlik, hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bulunmaktadır. Bunun yanında, gazete haberindeki fotoğraf, basın fotoğrafçılığı bağlamının kurulmasını sağlamaktadır.

01:09:07-01:09:23 arasında ise, olay yeri inceleme ekipleri pavyondaki cesedi sedyeyle taşırken, basın fotoğrafçıları da fotoğraf çekmektedirler. Bu sahnede de, basın fotoğrafçılığı bağlamının kurulması sağlanmaktadır.

01:19:00-01:19:13 Pavyonun fotoğrafçısı Mahir, Mahmut ve Abidin'e polaroid makineyle çekilen hatıra fotoğrafını verir. Bu planda da, öncekilerde olduğu gibi hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bulunmaktadır.

01:27:07-01:31:26 arasında, Mahmut ve Abidin, pavyondakilere Kumru'yu sorarlar, ancak hiç kimse onu hatırlamaz. Mahir'in çektiği polaroid fotoğrafta ise Kumru'yu yalnızca Mahmut ve Abidin görmektedir. Bu sahnede de, polaroid fotoğrafın hatıra fotoğrafı bağlamında ele alınmasının yanında felsefi bir bağlam da bulunmaktadır. Buna göre, Mahmut ve Abidin'in fotoğrafta gördüğü şeyi, başka hiç kimse görememektedir ve Abidin bu durumu, "Bizim gördüğümüzü onlar görmüyorlar ki." diyerek açıklamıştır. Fotoğraf felsefesi açısından bir fotoğraftaki detayı herkes farkına varamayabilir, göremeyebilir ve bağlamı da kuramayabilir. Dolayısıyla, fotoğraf bu sahnede fotoğraf felsefesi üzerine spekülasyon yapılabilecek bir içerikte kullanılmıştır. Bununla beraber sahnede yapılan gerçeklik sorgulaması, aynı zamanda filmin önceki sahnelerindeki hayal ve gerçek ikilemini tekrar akla getirmektedir. Canan Uluyağcı (Uluyağcı'dan aktaran: Sivas, 2015: 133-134), Cevat Çapan'ın canlandırdığı karakterin her seferinde farklı hikayeler anlattığını, ancak bir seferinde adeta kendisini oynadığın, bu durumun da izleyiciyi gerçeklik ve hayal arasında ikircikli bir duruma sevk ettiğini ifade etmiştir. Bu durum, hem psikolojik açıdan gerçekliği farkına varabilmek hem de felsefi açıdan gerçekliğin tanımı üzerine düşünmek için bir bağlam oluşturmaktadır.

4.5. Eşkıya (1996)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Mine Vargı

Müzik: Erkan Oğur, Aşkın Arsunan

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

35 yıl hapishanede kalan Eşkıya Baran, kendisini ihbar ederek hapse düşmesine neden olan arkadaşı Berfo'nun peşine düşer. Berfo, Baran'ın çocukluk aşkı olan Keje'yi de alarak İstanbul' a gitmiştir. Baran da onu bulmak üzere İstanbul'a gider. Yolculuk esnasında Cumali isimli bir adamla tanışır ve Cumali'den Berfo'yu bulmak için kendisine yardım etmesini ister.

37:57-38:03 arasında, Eşkıya Baran, Cumali'ye hapishanedeki arkadaşlarının fotoğrafını gösterir. Bu, bir hatıra fotoğrafıdır. Fotoğraf en az 35 seneliktir ve bu açıdan da bir döneme dair özellikleri

barındırmaktadır. Bu bakımdan Baran'ın gösterdiği fotoğraf, kültürel antropolojiyle bir bağ kurmaktadır.

45:34-46:02 arasında Cumali, Emel'in yanına gelir. Duvarda çeşitli fotoğraflar bulunmaktadır. Hepsi de hatıra fotoğrafı olarak çerçevede veya çerçevenin kenarındadır. Dönem fotoğrafı oldukları için kültürel antropoloji ile bağ kurmaktadırlar.

01:07:38-01:07:55 arasında Demircan, Cumali ve arkadaşlarına para verir. O esnada, ofisin duvarındaki bir çiftin çerçeve içindeki siyah beyaz fotoğrafı görülür. Bu sahnede fotoğraf hem hatıra hem de kültürel antropoloji bağlamında kullanılmıştır.

01:50:57-01:51:11 arasında Eşkıya Baran, Demircan'ın ofisine gider ve onu öldürür. Ofisin duvarındaki siyah beyaz portre yine kadrajdadır. Eşkıya, Demircan'ı vurduğunda kanın bir kısmı çerçevenin kenarına, bir kısmı da fotoğraflı gazete haberinin bulunduğu çerçeveye sıçrar. Bu sahnede, bir önceki bağlama ek olarak gazetedeki haber dolayısıyla basın fotoğrafçılığı ile de bir bağ kurulmuştur.

4.6. Gönül Yarası (2004)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Mine Vargı, Ömer Vargı, Mustafa Oğuz

Müzik: Tamer Çıray

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Nazım, idealist bir öğretmendir ve emekli olmuştur. Köy okulundan, İstanbul'a döner ve orada yaşamaya karar verir. Emekli maaşını alana kadar Arkadaşı Takoz'un taksisinde taksicilik yapar. Bir gün Dünya adında, pavyonda çalışan ve eski kocasıyla başı dertte olan genç bir kadın taksiye biner. Nazım öğretmen ve Dünya arasında şefkat ve sevgi dolu bir ilişki başlar.

00:56-01:02 arasında, öğrenciler sınıfta şarkı söylerken kamera da sınıfta dolaşmaktadır. Kamera duvara çevrindiği sırada, panodaki yazarların ve sanatçıların portreleri görülür. Bu fotoğraflar hem hatıra fotoğrafı hem de kültürel antropoloji bağlamında değerlendirilebilirler, çünkü bir hatıra gibi hem saklanmakta hem de sergilenmektedirler ve döneme dair bilgiler barındırmaktadırlar.

03:38-04:45 Nazım öğretmen, öğrencilere panodaki fotoğrafları göstererek onlara nasihatte bulunur. Ardından öğrencilerle birlikte hatıra fotoğrafı çektirir. Panodaki fotoğraflar yukarıdaki bağlama sahiptir ve buna ek olarak öğrencilerle çekilen hatıra fotoğrafı sahnenin önemli bir kısmını oluşturur.

10:01-10:46 Nazım öğretmen, toparlanmaktadır. Duvara astığı hatıra fotoğraflarını alıp bir kutuya koyar. Ardından, çerçeveli gençlik fotoğrafını da alıp valizine koyar. Bu fotoğraflar da, hem hatıra fotoğrafı hem de kültürel antropoloji bağlamında değerlendirilebilirler, çünkü bir hatıra gibi hem sergilenmekte hem de saklanmaktadırlar ve döneme dair bilgiler de barındırmaktadırlar.

23:22-24:01 Kamera, Madame Agavni'nin evinin duvarlarında bulunan fotoğrafları gösterir. Bu sahne de yine hem hatıra fotoğrafı hem de kültürel antropoloji bağlamında değerlendirilebilirler, çünkü bir hatıra gibi hem saklanmakta hem de sergilenmekte ve döneme dair bilgiler barındırmaktadır.

31:08-31:44 Nazım öğretmen uyurken kamera çevrinir ve duvardaki fotoğraflar görülür. Uyanınca valizindeki kitapları ve gençlik fotoğrafını çıkarır. Yukarıdaki bağlamla aynı özelliklere sahip bir sahnedir.

01:01:01-01:01:25 Nazım öğretmen ve Dünya meyve soymaktadırlar. Kamera, Nazım öğretmenin gençlik fotoğrafını ve duvardaki fotoğrafları gösterir. Yukarıdaki bağlamla aynı özelliklere sahip bir sahnedir.

01:23:46-01:24:24 Nazım öğretmen, kızı Piraye ile konuşmaktadır. Duvarda fotoğraflar görülür. Yine yukarıdaki bağlamla aynı özelliklere sahip bir sahnedir.

01:35:11-01:35:29 Nazım öğretmen ve Dünya odadadırlar. Duvarda fotoğraflar görülür. Yukarıdaki bağlamla aynı özelliklere sahip bir sahnedir.

01:36:47-01:37:37 Nazım öğretmen, Piraye, ağabeyi ve Piraye'nin evlenmeyi düşündüğü adam sohbet etmektedirler. Duvarda fotoğraflar görülür. Yukarıdaki bağlamla aynı özelliklere sahip bir sahnedir.

01:39:01-01:40:25 Oğul Memet, Nazım öğretmene bağırmaktadır. Arka planda fotoğraflar görülür. Yukarıdaki bağlamla aynı özelliklere sahip bir sahnedir.

01:54:52-01:55:05 Nazım öğretmen, öğrencilerinden gelen mektuplara ve fotoğraflara bakmaktadır. Yukarıdaki bağlamla aynı özelliklere sahip bir sahnedir.

02:09:36-02:10:53 Dünya'nın kızı Melek odada gezinmektedir ve duvarda fotoğraflar görülür. Sonra Nazım öğretmenin kucağına oturur. Nazım öğretmenin önünde öğrencilerinin fotoğrafları bulunmaktadır. Bu sahne de yine, yukarıdaki bağlamla aynı özelliklere sahip bir sahnedir.

4.7. Av Mevsimi (2010)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Jeffi Medina, Murat Akdilek

Müzik: Tamer Çıray

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Cinayet masasında görev yapan Ferman amirin emekliliğine kısa süre kala bir cinayet işlenir. Ferman amir, cinayet masasında Ferman amire bir evlat kadar yakın olan İdris ve antropoloji mezunu Hasan öldürülen Pamuk isimli genç kızın cinayetini çözmeye çalışırlar. Bu süreçte, uyuşturucu taciri Asit'le, ülkenin en zenginlerinden olan Battal Çolakzade'yle, Pamuk'un ağabeyleri Abbas, Vakkas ve daha birçok farklı adamla karşı karşıya kalacaklardır.

02:45-03:57 Ferman başkomiser ders vermektedir ve mekanda olay yeri fotoğrafları bulunmaktadır. Dersteki fotoğraflar bir yandan kimlik bağlamında değerlendirilebilecekken diğer yandan kriminalistiğin bir parçası olarak da değerlendirilebilir.

07:49-07:59 Olay yeri inceleme fotoğrafçısı görülür. Doğrudan kriminalistik bağlamı görülmektedir.

10:42-10:45 Ferman başkomiser, İdris'e izlerin fotoğrafının çekilmesini söyler. Benzer şekilde, doğrudan kriminalistik bağlamı görülmektedir.

0:59-21:37 Eski cinayetçi Mustafa'nın emekliliğinin kutlaması sırasında duvardaki fotoğraf görülür. Hatıra ve kültürel antropoloji bağlamında ele alınabilecek bir sahnedir.

23:08-24:47 İdris davetlileri coşturmaktadır ve duvardaki fotoğraflar tekrar görülür. Hatıra ve kültürel antropoloji bağlamında ele alınabilecek bir sahnedir.

25:25-25:46 Hasan, Pamuk'un dosyasını getirir. Dosyada Pamuk'un fotoğrafı vardır. Doğrudan kimlik ve kriminalistik bağlamı görülmektedir.

26:35-26:42 İdris, Kamuran'a Pamuk'un fotoğrafını göstererek kendisini tanıyıp tanımadığını sorar. Doğrudan kimlik bağlamı görülmektedir.

40:27-40:37 İdris asit Ömer'in dosyasına bakmaktadır. Dosyanın üzerinde fotoğrafı bulunmaktadır. Doğrudan kimlik ve kriminalistik bağlamı görülmektedir.

42:19-42:28 İdris, Ömer'e Pamuk'un fotoğrafını gösterir. Doğrudan kimlik ve kriminalistik bağlamı görülmektedir.

52:14-52:19 Kamera, Pamuk'un odasında dolanır. Pamuk'un küçüklük fotoğrafı görülür. Hatıra ve kültürel antropoloji bağlamında değerlendirilebilir.

54:51-55:27 İdris, Asiye'nin evine gelir. Evde sehpanın üzerinde ve dolabın kapağında fotoğraflar bulunmaktadır. Hatıra ve kültürel antropoloji bağlamında değerlendirilebilir.

01:31:30-01:32:54 Ferman başkomiser toplantı halindedir ve duvarda şüphelilere ait fotoğraflar vardır. İdris ve Hasan da mekana gelir, aynı fotoğraflar tekrar görülür. Doğrudan kimlik ve kriminalistik bağlamı görülmektedir.

01:38:05-01:38:28 Hasan, sevgilisiyle telefonda konuşur. O esnada masada ve bilgisayarın kenarına yapıştırılmış şekilde duran fotoğraflar görülür. Hatıra ve kültürel antropoloji bağlamında değerlendirilebilir.

01:39:11-01:39:51 İdris ve Ferman başkomiser telefonda konuşmaktadırlar. Her ikisinin arkalarında da fotoğraflar görülür. Hatıra ve kültürel antropoloji bağlamında değerlendirilebilir.

01:56:23-01:58:59 Ferman amir ve Hasan, doktor Duran'ın ofisine giderler. Duvarda çerçeveli fotoğraflar vardır. Bilgisayardaki programda, böbrek uyumluluğunu gösteren donör listesinde, kişilerin fotoğrafını da göstermektedir. Doğrudan kimlik ve tıp bağlamı görülmektedir.

01:59:26-01:59:37 Ferman amir, tahtada duran Battal Çolakzade'nin, Pamuk'un ve Pamuk'a ait kolun fotoğraflarına bakarak düşünmektedir. Doğrudan kimlik ve kriminalistik bağlamı görülmektedir.

02:13:45-02:13:51 Battal Çolakzade'nin intiharını gösteren gazete haberi görülür. Ferman amir ve eşi, televizyon seyretmektedirler ve duvarda fotoğraflar bulunmaktadır. Bu sahne de, basın fotoğrafçılığı, hatıra ve kültürel antropoloji bağlamında değerlendirilebilir.

4.8. Yol Ayrımı (2017)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Erol Avcı, Gülengül, Arlıel, Emrah Gamsızoğlu, Arda Erkmen, Cem Bağlar

Müzik: Anjelika Akbar

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Mazhar Kozanlı, ülkenin büyük tekstil şirketlerinden birinin başındadır. Şirketi daha da büyütmek için oldukça disiplinli ve sert kurallarla çalışmaktadır. Fakat yaşadığı trafik kazası sonrasında birçok şey değişir. Kaza sonrasında adeta çocukluğuyla bir bağ kurar. Kendi hayatı ve şirketle alakalı iddialı kararlar alır, fakat ailesi bu değişimden hoşnut değildir. Onu bu kararından vazgeçirmek için ellerinden geleni yaparlar.

00:54-01:13 arasında, Mazhar Kozanlı konuşma yapacağı salona girdiğinde fotoğrafçılar onun fotoğraflarını çekerler. Bu sahnede, özellikle Mazhar'ın fotoğrafının çekiliyor olması hem kimlik bağlamını kurmakta hem de basın fotoğrafçılığı ve kişinin meşhur olması sebebiyle çekilen fotoğrafların reklam amacıyla kullanılabilmesi bağlamını da akla getirmektedir.

02:35-04:28 arasında filmin isminin hemen ardından bu sahne ile başlar film. Bir fotoğrafçı, Mazhar Kozanlı'nın portre fotoğrafını çekmektedir. Ardından, aile portresi için aşağı kata inilir ve burada fotoğrafçı, ailenin portresini çeker. Şirketin yöneticilerinden olan Mazhar Kozanlı'nın kızı Defne ile röportaj yapıldığı sırada, arkada bir moda fotoğrafı da görülür. Bu sahnede fotoğraf doğrudan sahnenin içeriği olarak kullanılmıştır. Mazhar Kozanlı'nın portre fotoğrafını çekmek onun kimliğine dair bir saptamayı akla getirirken, aile portresi de hatıra fotoğrafını akla getirmektedir. Bununla birlikte, fotoğrafların esas çekim amaçlarının bir ekonomi dergisinde yayımlanması olduğu düşünüldüğünde, reklam fotoğrafı bağlamı da akla gelmektedir. Röportaj sırasında fonda görülen moda fotoğrafı da, fotoğrafın yine bir tür olarak bu sahnede kullanıldığını göstermektedir.

04:51-06:12 arasında çalışma alanında ve toplantı odasında fotoğraflar bulunmaktadır. Fotoğraflar siyah beyazdır ve eskidir. Bu yönüyle fotoğrafın sahnedeki kullanım biçimi, hem hatıra bağlamını hem de kültürel antropoloji bağlamını taşımaktadır.

21:19-21:37 arasında Mazhar Kozanlı'nın torunu, ailesiyle birlikte selfie çeker. Bu sahnede de, fotoğrafın kullanım biçimi, hem hatıra bağlamını hem de kültürel antropoloji bağlamını taşımaktadır. Bunun yanı sıra selfie çekme eyleminin de sahneye dahil edilmesi, fotoğrafın değişmekte olan kullanım biçimini de gözler önüne sermektedir.

24:27-24:41 arasında Mazhar Kozanlı bir odaya girip kapıyı kilitler. Eşi Belgin, kendisine bakmak için kapıya gelir. O esnada konsolda aile fotoğrafları görülür. Konsoldaki aile fotoğrafları, hem hatıra hem de kültürel antropoloji bağlamlarında değerlendirilebilir.

24:48-25:27 arasında Mazhar Kozanlı, odadaki bir kutunun içindeki fotoğraflardan birini seçip ona dikkatle bakar. Fotoğrafta bisikletiyle poz veren bir çocuk vardır. Bu fotoğraf, Mazhar Kozanlı'nın çocukluğuna ait bir hatıra fotoğrafıdır. Döneme dair bilgiler verebileceği için kültürel antropoloji ile bağ kurmaktadır. Yanı sıra, Mazhar'ı geçmişiyle alakalı düşünmeye sevk ettiği için, psikoloji ile de bağ kurabilmektedir.

34:31-37:30 arasında Mazhar Kozanlı, şirketin hissedarları olan ailesiyle bir toplantı yapmaktadır. Duvarda, şirketin kurucuları olan babası ve dedesinin portreleri yer almaktadır. Önceki sahnelerde olduğu gibi, hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bulunmaktadır.

46:38-49:11 arasında Mazhar Kozanlı'nın eşi Belgin, kayınvalidesini arayıp ona dert yanmaktadır. Kayınvalidesinin arkasında aile fotoğrafları bulunmaktadır. Mazhar Kozanlı ise, eski dostu olan Altan'ın evine gitmiştir. Evde, Cemal Süreya, Sait Faik Abasıyanık ve Cevat Çapan gibi şair ve yazarların fotoğrafları bulunmaktadır, kamera yakın planda bunları gösterir. Sonra da Mazhar Kozanlı kendi çocukluk fotoğrafını çıkarıp ona bakar. Önceki sahnelerde olduğu gibi, hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bulunmaktadır.

52:59-55:49 arasında Mazhar Kozanlı'nın annesi Firdevs, hissedarlarla toplantı yapmaktadır. Toplantı salonundaki fotoğraflar yine kadrajdadır. O esnada Mazhar Kozanlı, veterinere bir köpek götürür, klinikte de köpek fotoğrafları vardır. Klinikte görülen fotoğrafların türü, sanat ve reklam fotoğrafını akla getirmektedir.

01:18:07-01:19:00 arasında Mazhar Kozanlı ve eski dostu Altan, okul yıllığındaki fotoğraflarına bakarlar. Yıllıklardaki fotoğraflar çoğunlukla omuz veya göğüs plandaki portrelerden oluşur. Bu kadraj aynı zamanda vesikalık çekimlerindeki kadraja da benzer ve bu bakımdan da kimlik bağlamı ortaya çıkmış olur. Yıllıklardaki fotoğraflar bir hatıra olarak ele alınabilirler ve bu yönleriyle kültürel antropolojinin de alanına girmiş olurlar.

01:34:20-01:35:15 arasında Mazhar Kozanlı, hem arkadaşı hem de hissedarı olan Besim'in evine gider. Mazhar Kozanlı, Besim'in eski aile fotoğraflarına bakar. Benzer şekilde eski aile fotoğraflarının hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bu sahnede de bulunmaktadır.

01:50:59-01:51:08 arasında Mazhar Kozanlı'nın annesi Firdevs ve Besim, sohbet etmektedirler. Sehpada, torununun fotoğrafı bulunmaktadır. Aile fotoğraflarının hatıra ve kültürel antropoloji bağlamları bu sahnede de bulunmaktadır.

01:56:17-01:56:24 arasında Mazhar Kozanlı, eski dostu Altan'ın evine gelir ve sehpadaki eski fotoğrafını geri alır. 24:48-25:27 arasındaki hatıra, kültürel antropoloji ve psikoloji bağlamları bu sahnede de bulunmaktadır.

02:03:57-02:04:10 Mazhar Kozanlı, akıl hastahanesindeki odasındaki yatağının başucuna eski fotoğrafını koyar. Benzer şekilde, 24:48-25:27 arasındaki hatıra, kültürel antropoloji ve psikoloji bağlamları bu sahnede de bulunmaktadır.

02:10:40-02:11:26 Mazhar Kozanlı'nın annesi Firdevs ve Besim, kendisini akıl hastahanesinde ziyarete gelirler. Annesi Firdevs, masaya kapağında ve iç sayfalarında hem Mazhar Kozanlı'nın hem de ailesinin fotoğrafları olan ekonomi dergisini bırakır. Fotoğrafların çekildiği esnadaki kimlik ve reklam bağlamları bu sahnede de bulunmaktadır.

Sonuç

Fotoğraf ve sinema, gerek biçim gerekse içerik açısından çeşitli ortak özelliklere sahiptirler. Örneğin biçimi oluşturan ışık, gölge, kamera açısı ve kompozisyon gibi teknik unusurlar hem fotoğrafta hem de sinemada bulunmaktadır. Bunun yanında içerik açısından da bazı mizansenler hem fotoğrafik hem de sinematografik olarak aynı görüntülenebilir. Fotoğrafın, özellikle içerik açısından sinemayla kurduğu ortaklığın sonucu olarak, senaryoda da fotoğrafa yer verilebilmiştir. Örneğin Fellini'nin *Tatlı Hayat* ve Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* isimli filmlerinde fotoğraf ve fotoğrafçılık senaryonun temelini oluşturan unsurlardır.

Yavuz Turgul'un hem senaristlik hem de yönetmenlik yaptığı filmler incelendiğinde de, benzer bir içerik kullanımının söz konu olduğu görülmüştür. Buna göre, Turgul'un her filminde fotoğrafa mutlaka yer verilmiştir. Bu durum, *Fahriye Abla, Muhsin Bey ve Eşkıya* filmlerinde sahne sayısı ve süresi itibariyle azken, geriye kalan filmlerinde daha fazladır. Genel bir çerçeve çizmek gerekirse, filmlerdeki bağlamlar hem teknik hem de içerik özellikleri taşımaktadırlar. Bunlar; tür veya teknik anlamda vesikalık, hatıra, stüdyo, reklam, tanıtım, moda, basın, tıp, kriminal iken; içerik anlamında da, kimlik, kültürel antropoloji, felsefe, psikoloji olarak saptanmıştır. Özellikle *Gölge Oyunu* ve *Yol Ayrımı* filmlerinde fotoğrafın felsefi ve psikolojik boyutlarının ön plana çıktığı görülmüştür.

Kaynakça

Acar, B. (2016). (Ed.). Türk Sinemasında 100 Unutulmaz Karakter. İstanbul: Edebi Şeyler Yayınları.

Adam, H. C. (2012). Edward S. Curtis. China: Taschen.

Bazin, A. (1996). Çağdaş Sinemanın Sorunları. (Nijat Özön, çev.). İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2011). Sinema Nedir?. (İbrahim Şener, çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Cole, S. A. (2005). Şüpheli Kimlikler. (Eser Türay, çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Çelikel P. (Ed.). (2004). Sebastião Salgado Ara Güler Koleksiyonu Sergi Kataloğu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mascelli, J. V. (2007). Sinemanın 5 Temel Öğesi. (H. Gür, çev.). Ankara: İmge Yayınevi.

Monaco, J. (2002). Bir Film Nasıl Okunur?. (E. Yılmaz, çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Prakel, D. (2012). Görsel Fotoğrafçılık Sözlüğü. (T. Hepdinçler, S. Özkul, çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.

Robins K. (1999). İmaj. (N. Türkoğlu, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sander, E. (1996). Olay Yerinde Kriminal Araştırma Teknikleri, Ankara: Onur Ofset.

Sivas, A. (2015). (Ed.). Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Tezcan M. (2008). Kültürel Antropoloji. Ankara: Maya Yayınları.

Yaykın M. (2010). Teknoloji, Bilim, Sanat ve Fotoğraf. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

İnternet

https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/camera

HASANKEYF MİHRAPLARINDA ESTETİK

Dr. Öğretim Üyesi Nebi BUTASIM

Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

Türk İslam Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Öz

Batman-Hasankeyf ilçesi tarihi kökenleri açısından ülkemizin en çok dikkat çeken bölgelerinden biridir. Hasankeyf'te bulunan birçok tarihi eser son dönemde baraj yapımı nedeniyle sular altında kalmaya başlamış, devletin ilgili kurumları olağanüstü çabalar göstererek bu yapıların bazılarını taşımayı başarmıştır. Ancak bazı yapılar artık kullanılamaz ve taşınamaz duruma geldiği için olduğu yerde bırakılmıştır. Bu yapılar arasında var olan bazı camiler ve medreselerin mihrapları estetik süslemelere sahip olup hem bölgenin hem de İslam mihraplarının barındırdığı şekil, topografya ve kompozisyonlara sahiptir.

Bu çalışmada bölgede bulunan; Hasankeyf Kızlar Cami, Yamaç Külliyesi, Sultan Süleyman Camii, Er-rızk Camii, Koç Camii, Hasankeyf Ulu Cami gibi eserlerin mihrapları ve bu mihrapların barındırdığı süslemeler estetik açıdan değerlendirmeye tabi tutulacaktır. Çalışma ile bu mihrapların barındırdığı süslemelerin İslam mihraplarında bulunan süslemeler ile karşılaştırılacak ve Hasankeyf mihraplarının diğer mihraplar içinde yeri ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Tarihi, Estetik, Süsleme, Mihrap, Hasankeyf

AESTHETICS IN HASAKEYF ALTARS

Abstract

Batman-Hasankeyf district is one of the most remarkable regions of our country in terms of historical origins. Many historical artifacts in Hasankeyf have recently started to be flooded due to dam construction and the relevant institutions of the state have succeeded in carrying some of these structures with extraordinary efforts. However, some structures are no longer usable and can not be moved because it is left where it is left. Among these structures, some of the mosques and mosques of the madrasahs have aesthetic decorations and have the shape, topography and compositions of both the region and the Islamic altars.

In this study in the region; The niches of Hasankeyf Kızlar Mosque, Yamaç Complex, Sultan Süleyman Mosque, Er-rızk Mosque, Koç Mosque, Hasankeyf Ulu Mosque and the decorations of these altars will be evaluated in terms of aesthetics. The works will be compared with the ornaments in the Islamic altars and the place of Hasankeyf altars within the other altars will be revealed.

Key Words: Art History, Aesthetic, Ornament, Altar, Hasankeyf

Giriş

Haçlılar karşısında verdikleri mücadeleler ve Kudüs'ün haçlılardan alınması nedeniyle İslam tarihinde özel bir yere sahip olan Eyyubiler, Zengi döneminde tarih sahnesine çıkmıştır. Devletin kurucusu Selahaddin Eyyubi, 1175 yılında bağımsızlığını ilan edip adına hutbe okutturmuş,[1] daha sonra Eyyubiler birçok kollara ayrılmıştır. Şam, Halep, Sincar, Mısır, Yemen ve Hasankeyf (1232-1462) gibi kollara ayrılan Eyyubilerin Hasankeyf egemenliği el-Kâmil tarafından Hasankeyf'in 1232 yıllarında ele geçirmesiyle başlamış[2] ve 1462[3] yıllarına kadar bu egemenlik devam etmiştir.

Hasankeyf'te Eyyubiler kültürel alanda birçok eser bırakmışlardır. Bu eserler arasında; Kızlar Cami, Koç Cami, Yamaç Külliyesi, er-Rızk Cami, Hasankeyf Küçük Cami, Sultan Süleyman Cami, Hasankeyf Ulu Cami, Hasankeyf Bilinmeyen Medrese[4] gibi yapılar bulunmaktadır. Bu yapıların bazılarının mihrapları orijinalliğini yitirdiği için üzerinde estetik değere sahip herhangi bir süsleme bulunmamaktadır. Bu nedenle bu çalışmada daha çok estetik değere sahip Koç Camii, Sultan Süleyman Camii, Yamaç Külliyesi, Kızlar Cami, Bilinmeyen Medrese mihraplarında bulunan süslemeler incelenecektir.

1. Hasankeyf Mihrapları

Hasankeyf mihraplarının estetik yönünün değerlendirilebilmesi için öncelikle bu mihraplar hakkında kısaca bilgi vermek gerekmektedir. Estetik yönünü değerlendirdiğimiz Hasankeyf'teki mihraplar Eyyubi dönemine ait mihraplardır. Genellikle kesme taş malzemeden yapılmış olan mihraplarda bitkisel, yazı ve geometrik süslemeler kimi zaman ayrı ayrı kimi zaman girift şekilde yapılmıştır. Mihraplar kesme taş malzemeden yapılmış olup üzerindeki süslemeler eğri kesim, oyma ve kabartma tekniği ile yapılmıştır.

1.1. Hasankeyf Koç Cami

[1] Bedrettin Basuğuy, Haçlılar Karşısında İslam'ın Sağlam Bir Kalesi Eyyubiler, Siyer Yayınları İstanbul 2017, s. 28.
[2] Basuğuy, s. 97.
[3] Ali Mıynat, Eyyubi Hanedanlığının Son Kalesi Hasankeyf'in Düşüşü, Tarih İncelemeleri Dergisi, Cilt XXIV, Sayı 2, Aralık 2009, s. 54.
[4] Hüseyin Yurttaş, Hasankeyf'te Artuklu, Eyyubi, Akkoyunlu ve Osmanlı Dönemi Mimari Eserleri, Türkler Ansiklopedisi Cilt 8, Editör: Hasan Celal Güzel) Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 106.; Nebi Butasım, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Osmanlı Dönemi Mihrapları, (YYÜ, SBE Basılmamış Doktora tezi), Van 2016, s. 249.

Hasankeyf Koç Cami Eyyubi mimari geleneğini sürdüren bir cami olup XIV. yy ortalarına tarihlendirilmektedir.[5] Giriş ekseninde yer alan kesme taş malzemeden yapılmış mihrabın süslemeleri alçı malzemeden eğri kesim tekniği ile yapılmıştır. Yarım daire plana sahip olan mihrabın bordürlerinde bitkisel ve yazı süslemeleri birbiri içinde girift şekilde işlenmiştir. Özellikle yaprak, palmet ve rumilerin oluşturduğu motifler, kıvrık dallar ile birbirine bağlanmıştır. Mihrabın en dış yüzeyinde bulunan bordürlerdeki süzgeç şeklinde dairesel motifler İran alçı geleneğini anımsatmaktadır.[6] **(Resim: 1, Çizim: 1)**

1.2. Hasankeyf Sultan Süleyman Cami

Sultan Süleyman Camii avlu girişi kapısında bir kitabe yer almaktadır. Bu kitabeye göre Eyyubi Sultanı Şehabeddin Gazi b. Muhammed tarafından 752/1351 yılında yenilendiği anlaşılmakta ve bundan dolayı yapının bu tarihten önce inşa edildiği iddia edilmektedir.[7] Minarede ise 809/1406 tarihi yer almakta ancak kitabenin sonunda bulunan 1378-1437 tarihleri Sultan el-Adil Süleyman'ın saltanat yıllarını kapsamaktadır.[8]

Bu camide iki adet mihrap bulunmaktadır. Mihraplardan biri ana giriş ekseninde yer almaktadır. Bu mihrap en dışta basit bir mukarnas dizisi ile sınırlandırılmış olup hücresi iki renkli taş işçiliğine sahiptir. Bu tür iki renkli uygulamalar Suriye Zengi sanatı etkilerini göstermektedir.[9] Mihrabın sütuncelerinin gövde kısmı başlık kısmına değin tahrip olmuştur. Başlıkta bulunan süslemeler ise tahribattan dolayı tam olarak anlaşılmamaktadır. **(Resim: 2)**

Caminin ikinci mihrabın süsleme programı daha iyi görülmektedir. Mermer taş üzerine yapılmış olan süslemelerde geometrik bezemeler sınırları belirlerken iç kısımda özellikle mukarnasların olduğu kısımda mukarnas içleri girift palmet-rumi ve kıvrımdallardan oluşan süslemelere sahiptir. Kemer köşeliklerinde tahrip olmuş bitkisel motifler işlenmiştir. mukarnaslı kavsaranın üzerinde bulunan iç kemerde yazı kuşağı ve yazı kuşağını çevreleyen geometrik-bitkisel kuşaklar bulunmaktadır. **(Resim 3-4, Çizim: 2-3-4)**

1.2. Hasankeyf Kızlar Cami Mihrabı

[5] Hüseyin Yurttaş, a.g.m., s. 106-107.
[6] Yıldıray Özbek, "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Süsleme", Türkler Ansiklopedisi 7. Cilt, Ankara 2002, (Edit: Hasan Celal Güzel vd), s. 906. **SAYFA ARALIĞI (893-910)**
[7] Hüseyin Yurttaş, a.g.m., s. 108.
[8] Yurttaş, s. 108.
[9] Gülsen Baş, Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme, Basılmamış Doktora Tezi, Van 2006, s. 37.

Yapının kitabesi olmadığından kesin tarihi bilinmemektedir. Yapının süslemesi dikkate alındığında (1378-1432) aralığına Eyyubi Sultanı Sultan I. Süleyman dönemine tarihlendirilmektedir.[10]

Yapının mihrabı kesme taş malzemeden yapılmıştır. Süslemeler oyma tekniğiyle yapılmıştır. Ana mekânın sağındaki mihrab 2.10 m genişliğinde ve 3.30 m yüksekliğinde yarım daire planlı bir mihraptır. Mihrab en dışta bir silme ile çerçeve içine alınmış olup sütunce üzerinde geometrik ve bitkisel bezemeler bir kompozisyon oluşturur şekilde doldurulmuştur. Yapıda dört oda şeklinde yapılar var ve her oda da güney duvarlarda birer adet mihrabiye yer almaktadır.[11] **(Resim 5-6-7, Çizim 5-6-7)**

1.4. Hasankeyf Yamaç Külliyesi Mihrabı

Kesin tarihi bilinmeyen Külliyenin üzerindeki süslemeler dikkate alındığında Eyyubi dönemi yapısı olduğu anlaşılmaktadır. Büyük ölçüde tahrip olmuş külliyenin en dikkat çeken unsuru mihrapdır. Hasankeyf Yamaç Külliyesi Camii mihrabı giriş ekseninde yer almaktadır. Mihrab, 3.20x2.90 m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen çerçeveye sahiptir. Mihrapta iki bordür, sütunceler, yazı bordürleri ve köşelikler mevcuttur. Kesme taş malzemeden yapılmış yapının sütunceleri mermerdir. Süsleme ve yazı kabartma ve oyma tekniği ile yapılmıştır. **(Resim 8-9-10-11, Çizim 8-9)**

1.5. Hasankeyf Bilinmeyen Medrese Mihrabı

Bu yapının kim tarafından ne zaman yapıldığına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bir medrese olarak kullanıldığı ifade edilmektedir. Ancak mihrabın üzerindeki süslemeler dikkate alındığında Hasankeyf Kızlar Cami ve Koç cami mihraplarındaki süslemelerin benzerini görmek mümkündür. Bu nedenle yapının 14 ve 15.yüzyıllara tarihlendirilmesi uygun olacaktır.

Mihrap kademeli bir nişe sahip olup çoğu tahrip olmuş olan dış kademe üzerinde yazı unsurları bulunmaktadır. İç kısımda bulunan ve hücreyi sınırlayan birimin üzerinde üç yönden kemeri de kapsayacak şekilde palmet ve rumilerin kıvrımdallar ile birbirine geçme yaparak oluşturulmuş süsleme unsurları yer almaktadır. **(Resim 12-13, Çizim 10-11)**

Mihraplarda Estetik

[10] Hüseyin Yurttaş, a.gm., s. 111.
[11] Hüseyin Yurtaş, a.g.m., s 111.

Estetik kelime olarak Grekçe "aisthesis" kelimesinden türetilmiştir. Daha çok duyular ile algılama[12] anlamını ihtiva eden bu kelimenin günümüz Türkçesindeki karşılığı "Güzellik karşısında duyuların algılaması" olarak karşılık bulmaktadır. Sanat eserleri bağlamında bakılacak olursa bir yüzeyin ya da bir nesnenin izleyicilerde bıraktığı, hayranlık, yoğun duygu etkisi, özgür zihinsel bakış[13] "estetik" olarak anlaşılmaktadır. Estetiğin kurucusu sayılan Baumgarten 1750 yılında, estetik bilginin temelinin güzellik olduğunu, güzelliğin ise birbiriyle etkileşimde bulunan iki nesnenin birbiriyle ve bir bütünle oluşturdukları uyum ve düzen olarak[14] belirtmektedir. Duyuların hangi tür olduğu veya olacağı şeklinde süren tartışmanın kazananı ya da kaybedeni henüz yoktur. Kimi estetik ve sanat bilimcileri korku, heyecan gibi duyguların estetik tepkiler olduğunu belirtse de[15] kimileri de hayranlık ifadesinin[16] estetik duyunun tepkisi olabileceğini söylemiştir. Titus Burckhardt ise sanatın ruhunun "güzellik" olduğunu belirtmiş güzelliği de ilahi nitelik olarak benimsemiştir.[17] Kimi araştırmacılar ise sanat eserindeki matematiksel ve geometrik düzeninin estetik kurallarının temelini oluşturduğunu ve bu kurallar çerçevesinde oluşturulmuş sanat eserlerinin estetik değere haiz olduğunu iddia etmişlerdir.[18] Bu tür kurallar çerçevesinde oluşturulmuş sistematik bir bilincin felsefi kalıplara oturmuş hali olarak[19] da ifade edenler bulunmaktadır. Ancak, Oliver Leaman izleyiciye sorulduğunda kimi zaman örüntü veya simetrinin tersine kaotik bir nesnenin de bu izleyici için haz duyma kaynağı olabileceği matematiksel kuralların estetik için hiç de geçerli olamayabileceğini iddia etmektedir.[20] Öyleyse sanat eserinde bazı estetik unsurlar zaten kendinde bulunmakta mıdır,[21] sorusuna nasıl cevap verilmelidir. Tolstoy Avrupa üst sınıfı insanının Kilise Hıristiyanlığını bıraktıktan sonra "güzelliğin varlıkların doğasında bulunduğu" iddasını güttükleri belirtmektedir.[22] Peter de Bolla, bir yapının estetik değerinin onun kişi üzerinde yaptığı etki ile doğru orantılı olduğunu savunmaktadır.[23] Leaman insanların bazı sanat eserlerinden tuhaf şekilde etkilenmesinin nedeninin estetik olduğunu söyler. Eco'nun, "estetik zevkin, ruhun maddede kendi yapısının uyumunu görmesi"[24] şeklinde ifade ettiği durum Leaman'ın "etkilenme" nedenine bir açıklama niteliğini taşımaktadır. Batı sanatında estetik kurallar ve kuramlar oldukça yoğun işlenmesine rağmen bunu İslam sanatına uyarlamak hiçte kolay değildir. Ortaçağ'dan beri estetik kategorileri olarak tanımladığı sayı, ağırlık ve ölçü[25] gibi kurallar İslam sanatına her zaman uygun olmayan durumlar olarak karşımıza çıkmaktadır. İslam estetiğinde ne tür kurallar bulunmaktadır sorusuna yanıt vermek oldukça güçtür. Oliver Leaman genel olarak İslam sanatının estetik olarak tatmin edici olmasının farklı özelliklerinin etkileşiminden kaynaklandığını aynı zamanda bu etkileşimde

[12] Peter de Bolla, Sanat ve Estetik, (Çev: Kubilay Koş), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006, s. 17.; Mustafa Uğur Karadeniz, İslam Estetiği Açısından Klasik Türk Şiiri, (Kocaeli Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi), Kocaeli 2018, s. 4.
[13] Umberto Eco, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, (Çev: Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 2017, s. 139-141.; Lev Nikolayeviç Tolstoy, Sanat Nedir?, (Çev: Kâbil Demirkıran), Şûle Yayınları, İstanbul 2008, s. 134.
[14] Lev Nikolayeviç Tolstoy, Sanat Nedir?, (Çev: Kâbil Demirkıran), Şûle Yayınları, İstanbul 2008, s. 129-181,182.
[15] Peter de Bolla, Sanat ve Estetik, (Çev: Kubilay Koş), Ayrıntı Yayınları İstanbul 2006, s. 16.
[16] Oliver Leaman, İslam Estetiğine Giriş, s. 206.
[17] Titus Burckhardt, İslam Sanatı, (Çev: Turan Koç), Klasik Yayınları Kayseri 2005, s. 1.
[18] Oliver Leaman, s. 197.
[19] Umberto Eco, a.g.e., s. 21.
[20] Oliver Leaman, s. 69.
[21] Bolla, s. 18.
[22] Tolstoy, s. 179.
[23] Peter de Bolla, s. 28.
[24] Umberto Eco, a.g.e., s. 32.
[25] Umberto Eco, a.g.e., s. 43.

ahenk ve denge kuralının olduğunun[26] kabul edildiğini belirtmektedir. Tüm bu çıkarımlara rağmen Leaman, "*İslam Estetiğine Giriş*" kitabının sonuç cümlesinde "İslam sanatlarında estetik vardır" ancak bu kitap başarılı ise "İslam estetiği" kitapları gereksizdir demektedir.[27] Ancak bu ahenk ve denge kuralı salt İslam sanatı için geçerli bir durum değildir. Bu tür bakış açısı Batı Hıristiyan estetiğinde görülebilmektedir.[28] Burada Bolla'nın ifade ettiği gibi bir önermede bulunmak mümkündür. Bolla; sanat yapıtı olarak adlandırılan nesnelerin uyum, bütünlük, yoğunluk gibi niteliklerin estetik özellikler olarak adlandırılmasının yararsız olduğunu vurgulayarak bu tür girişimlerin kişinin dikkatini sanat yapıtının ortaya çıkardığı estetik duygudan çok sanat yapıtının kendisine yönelttiğini söylemektedir.[29] Aynı şekilde Leaman İslam sanatının estetik olarak algılanmamasını, İslam sanatında estetik konusunun bu konularla alakalı olmayan terimlerle izah edilmesi[30] olarak görmektedir. Batı'nın özellikle resim sanatı üzerinde kuramsallaştırdığı estetik değerler olarak kompozisyon, çizim, perspektif, anlatım, gerçeğe uygunluk[31] İslam sanatı süslemelerine uygun olduğu kadar uzak anlatımlar olarak da görülebilmektedir. Dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da, bir sanat eserin sanat tarihi bağlamında aktarılması ile aynı eserin estetik yönünün anlatılmasının farklı bir maharet gerektirdiği bilmek gerekmektedir.[32] Ancak bu maharet Ortaçağ Batı dünyasının belirlediği matematiksel, estetik görme ve ışık[33] gibi kuramlarla açıklanabilir bir durumdan ötedir. Winckelman'ın sanatın görünebilir güzellikle sınırlarını[34] çizdiği estetik, Wittgenstain'in "düşünmeyi bırakmalı ve sadece bakmalıyız"[35] şeklindeki yargısı ile uyuşmaktadır. Bu aynı zamanda Batı dünyasında 15. yüzyıldan itibaren ortaya çıkmış ve Etienne Gilson, bunu, "somut organizma estetiği"[36] olarak nitelemiştir. Ancak Tolstoy bu tür bir yaklaşımı Sanat adlı yapıtında çok da doğru bulmamıştır. Çünkü sadece seyretmek en sıradan insanın da yapabildiği bir durumdur. Tolstoy, sıradan insan sanat tanımlamalarında yanılır, çünkü estetik meselelerle ilgilenmemiş[37] bu konuda bilgisi yoktur demektedir.

İslam sanatında estetiğin bazı kurallara bağlı olduğunu savunun kimi araştırmacılar bu konuda oldukça geniş yelpazede bilgiler sunmaktadır. Bu konuda, İslam sanatı ve estetiği, arka planda yatan inanç ile bağlantılı olarak görülebilmektedir. Roger Garaudy, İslam sanatının asıl misyonunun bize Allah'ı hatırlatmak olduğunu[38] iddia ederek, süslemede yoğun olarak kullanılan geometrik ve bitkisel unsurların fiziksel çevrede bulunan ilahi sistemi sembolize ettiğini öne sürmektedir. Graudy; "İslâm geometrik şekilleri tartışma ve tereddüdü ortadan kaldıran inançtaki

[26] Leaman, s. 187.
[27] Leaman, s. 188-189, 264.
[28] Umberto Eco, a.g.e., s. 46.
[29] Bolla, s. 28.
[30] Oliver Lemaan, s. 16.
[31] Peter de Bolla, s. 39
[32] Oliver Leaman, İslam Estetiğine Giriş, (Çev: Nuh Yılmaz), Küre Yayınları, İstanbul 2010, s. 11.
[33] Umberto Eco, a.g.e., s. 61, 81, 88, 137.
[34] Tolstoy, a.g.e.,s. 130.
[35] Leaman, s. 23.
[36] Umberto Eco, s. 135.
[37] Lev Nikolayeviç Tolstoy, Sanat Nedir?, (Çev: Kâbil Demirkıran), Şule Yayınları, İstanbul 2008, s. 119.
[38] Roger Garaudy, İslam'ın Aynası Camiler, (Çev: Cemal Aydın), Türk Edebiyat Vakfı Yayınları 165, İstanbul 2014, s. 12.

irade gücünü vurgulayan bir seçimdir, birçok anlamı olmasına rağmen soyut anlamda putperestliği ve ikon bağımlılığının yolunu kesen panzehirlerdir, bitkisel süslemelerin natüralist çağrışımları aştığından, doğada görülmesi mümkün olmayan şekillerle ilâhi bir sistem yaklaşımını bulabilmiştir[39]" demektedir. Gerçekten de bu açıyla bakıldığında bir yapıdaki girift süslemeler, bitki, yazı ve geometrik düzenler bu estetik yönüyle kâinatın durmadan akan ve birbiriyle ilişkili hareketleri anımsatmaktadır. İslam sanatındaki natural olmadan kaçış aslında birebir hareketsiz olanı tasvir değildir. Estetik anlamda tüm bitkilerin yaşam hareketlerinin yani açan bir çiçeğin hareketini anımsatmaktadır[40] diyen Garaudy, girift bitkisel süslemelerin doğal hayattaki hareketleri sembolize ettiğini anlatmaktadır. Hasankeyf mihraplarında Kızlar Cami mihrabının sütunce gövdesinde bulunan girift süsleme her ne kadar bu şekilde bir hareketliliği sağlamıyorsa da iç içe geçmişlik insana bir sürekli hareket hissini vermektedir. Süsleme kompozisyonuna ayrıntılı bakıldığında aslında tipik bir örüntü ve simetri görülmektedir. Burada, uzman biri için, doğada var olan doğal hareketlilikten söz etmek mümkün değildir. Ancak girift süslemeleri sadece seyreden ve konu hakkında uzman olmayan biri için sürekli bir hareketlilik hissi uyandırmaktadır. Hasankeyf Koç Cami ve Hasankeyf Yamaç Külliyesi mihraplarındaki bitkisel kompozisyon ele alındığında ise durum çok daha farklı görülecektir. Burada kıvrımdallar, rumi ve palmetler ve henüz açmak üzere olan tomurcuklar öylesine bir lirizm ile verilmiştir ki uzman olsun olmasın detayda veya bütüncül seyirde doğadaki hareketliliği bizzat seyretme imkânı görecektir.

Leaman karşı çıksa da bunun birçok araştırmacı tarafından kabul edildiğini ve hareket eden ve değişen herhangi bir şey ilahi sonsuzluğu ve faaliyeti temsil ettiği ve bunun nesnenin estetik değeri ile ilintili olduğunu ileri sürmektedir.[41] Bu estetikte, lirizm olarak ifade edilmektedir. Graudy daha ileri giderek İslam sanatında yer alan süslemelerin her birinin sonsuzluğa kanat açısın pisti[42] olarak tanımlamaktadır. Garaudy, bu anlatımla süslemelerin sembolik değerinin inanç ile bağlantısını estetik bir değer olarak belirtmektedir. Aynı bakış açısını Seyyid Hüseyin Nasr'ın Titus Burckhardt'ın "İslam Sanatı" kitabına yazdığı önsözde de görmekteyiz: Nasr burada İslam sanatının Müslümanı İlahi Hazret'e götürdüğünü[43] savunmaktadır.

[39] Selçuk Mülayim, s. 160.
[40] Garaudy, s. 51.
[41] Oliver Leaman, s. 22.
[42] Garaudy, s. 248.
[43] Titus Burckhardt, *İslam Sanatı,* (Çev: Turan Koç), Klasik Yayınları Kayseri 2005.

Süsleme unsurlarının bulunması mihraptaki kompozisyonu tek başına estetik kılar mı? Louvre estetiği sanat tarihini ve dolayısıyla sanat eserlerini "hoşa giden duygular" şeklinde kavramlaştırmıştır.[44] Bu eksik bir yönlendirmedir ve hoşa giden duyguların arkasındaki hissin itici gücünün ne olduğu sorusunu havada bırakmaktadır. Arka plandaki itici güç ne olmalıdır. Sanat adı altında yapılan eserler incelendiğinde birçok eserin inançtan dolayı ortaya çıktığını görmek pekâlâ mümkündür. Bu sadece İslam sanatı için geçerli bir durum değildir. Hıristiyanlık ve hatta Budizm içinde aynı durum geçerlidir.[45] Ancak burada unutulmaması gereken nokta, Hıristiyanlık inancında eserlerdeki simgesel arka plan arayışı ve kabulü özellikle Ortaçağ Batı dünyasında açlık, ölüm vb karanlık dönemde bir kurtuluş yolu olarak görülmesiyle ortaya çıkmıştır.[46] Aksine İslam dünyasında ise yaşam standartlarının en iyi olduğu dönemlerde ilahi arka plandan söz edilmektedir. Her iki dinin zıt yaşam dünyasında benzer ilahi arka plan araması düşünce, inanç altyapısının etkisini ortaya koymaktadır. İslam sanatında bu tür bir inanç eksenli güzellik, sanat, estetik vurgusu özellikle tasavvuf akımlarında görünmektedir. Osmanlı dönemi yapısı kabul edilen Kilis Mevlevi Cami mihrabında sülüs hatla yazılmış "*Allah güzeldir güzel olanı sever*" hadisi mihrap süslemelerinde tasavvufçuların estetik bakış açısını dillendirecek örnekler arasında yerini almaktadır.[47] Ancak Oliver Leaman, İslam sanatındaki zengin süsleme arka planının sadece tasavvufçuların bakış açısıyla dine indirgenemeyeceğini bu şekilde yapılması durumunda İslam sanatı estetiğinin anlaşılamaz olacağını ve eksik kalacağını savunmaktadır.[48] İslam sanatında var olan somuttan kaçış ve somut varlıkların natüralist bir anlayıştan ziyade sürrealist bir anlayışla sentez yapması, araştırmacılar tarafından dünyadan kaçış ve birliği yani tevhidi simgelediği iddia edilse de bunun aslında batılı sanat tarihçileri ve estetikçileri tarafından bir yaratılış ve özgün olma yorumu olarak da anlaşılabileceği şeklindeki bakış açısı yeniden sorgulanmalıdır. Garaudy bunun sübjektif bir görüş olduğunu ve soyutlamanın başka bir dünya yaratımı anlamına gelmediğini[49] öne sürmektedir. Aynı eksende Batı dünyasında var olan görüşler de bulunmaktadır. Hugh: "Tüm görülür nesneler görülmez şeyleri imlemek ve dile getirmek üzere bize sunulmuş olup, bizi simgesel, yani mecazi tarzda görme yoluyla eğitirler... Görülür şeylerin güzelliği onların biçimlerinden kaynaklandığına göre... görülür

[44] Selçuk Mülayim, İslâm Sanatı, İSAM, (Edit: Aziz Doğanay), İstanbul 2010, s. 24.
[45] Selçuk Mülayim, İslâm Sanatı, ISAM yayınları İstanbul 2010;
[46] Umberto Eco, a.g.e., s. 97-99.
[47] Nebi Butasım, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Osmanlı Dönemi Mihrapları, (YYÜ, SBE, Basılmamış Doktora Tezi)
[48] Leaman, s. 115.
[49] Garaudy, s. 50

güzellik görülmez güzelliğin simgesidir"[50] şeklinde açıklamasıyla sanat eserlerinin arka planında ilahi bir simge aranması gerektiğini açıkça belirtmekte ve bu öneri bütün Ortaçağ boyunca kabul görmektedir.

Batılı araştırmacılar İslam sanatındaki süslemenin içinden çıkabilmek için "Arabesk" tanımını uygun bulmuştur. Ancak Leaman, Avrupalı estetikçi ve sanat tarihçilerinin İslam sanatını anlatmak için kullandıkları arabesk terimini yeterli görmemiştir.[51] Bu konuda Leaman'a hak vermek gerekir. İslam sanatındaki her süsleme arabesk terimine uymamaktadır. Coğrafik olarak İslam dünyası göz önüne alındığında arabesk tanımına uyan süslemeler olduğu gibi dingin ve tek düze süsleme unsurlarını da görmek mümkündür. Örneğin Hasankeyf Sultan Süleyman Cami 1. Mihrabında bulunan istiridye kabuğu şeklindeki şekillerden biri tek bir şekil olarak yan yana dizilmiş haldedir ve girift bir kompozisyona sahip değildir. Eyyubi döneme ait bu eserde yer alan şekillerin benzeri 17. yüzyılda inşa edilmiş Gaziantep Kozanlı Cami ve Gaziantep Ahmet Çelebi Cami mihraplarında tekrar ettiğini görmekteyiz.[52] Garaudy, arabesk süslemeleri çöldeki kum tepeciklerinin dalgalanışının müzikal portresi[53] olarak yorumlamaktadır. Hasankeyf Koç Cami mihrabının bordürlerinde bulunan girift süslemeler ve kemer köşeliklerindeki bitkisel kıvrımlar bunu en iyi anlatan görsel şölenler olarak yerini almaktadır. Yine Hasankeyf'te Bilinmeyen Medrese mihrabında ve Kızlar Cami mihrabının sütun gövdesinde girift süslemeler konu ile ilgisi olmayan için neredeyse anlaşılmaz ancak bir o kadar güzel süsleme unsurlarını barındırmaktadır. Bu iki mihraptaki girift palmet ve rumiler kıvrımdallarla birbirine geometrik bir düzenleme içinde geçmeler yaparak adeta bitkisel süslemenin geometrik dünyasına giriş yapan müthiş bir sentezi ortaya çıkarmaktadır. Hasankeyf Kızlar Camii mihrabının sütunceler üzerinde bulunan motif incelendiği zaman bitkisel bir motifin geometriye nasıl dönüştüğü görülecektir. Bitkisel bir motif olan palmet burada girift bir geometrik şekle dönüşmüştür. Aynı zamanda dairesel bir şeklin birleşim ekseninde kıvrılarak rumi ve palmetlerle girift bir süslemeye dönüşmesi İslam sanatındaki çok yönlülüğün bir simgesi halindedir. İslam sanatının realizm yerine stilizasyonu kullandığını; yaprak, dal ve kıvrımların merkezleri önceden belirlenmiş daireler üzerinde her şeyin yerli yerine yerleştirildiğini görmekteyiz[54] ifadesi bu mihraplarda adeta yeniden hayat

[50] Umberto Eco, a.g.e., s. 109.
[51] Selçuk Mülayim, İslâm Sanatı, İSAM, (Edit: Aziz Doğanay), İstanbul 2010, s. 17.
[52] Nebi Butasım, a.g.e., s. 100-101, 104-105.
[53] Roger Garaudy, İslam'ın aynası camiler, s. 49.
[54] Mülayim, s. 161.

bulmaktadır. Doğada var olanı birebir kopyalamak başarı sayılmamalıdır[55] eğer arkasında bir anlam bütünü bulunmuyorsa bu bir kalıptır ve içi boştur.

Kimi araştırmacılar, bir nesnenin estetik yönünün izleyici tarafından takdir edilememesinin, izleyicinin eksikliği olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü var olan bu estetik unsurlar nesnenin renginde, şeklinde ve şemalinde öylece durmaktadır[56] demektedirler. Bu da bize estetik kavramının tamamen içten gelen bir duygu olduğunu göstermektedir. Yani bir nesnenin estetik olup olmadığını bilmek için bilgiye ya da sanat tarihi veya estetik bilimini bilmeye ihtiyaç yoktur. Mihrapta bulunan bir süsleme unsurunu estetik olarak görebilmemiz için o süslemeyi sadece görmemiz yeterlidir. Mihraplarda kullanılan ve mihrabı güzel ve anlamlı kılan unsur olarak görülen süslemenin,[57] estetik olarak görülmesi için bilimsel bilgiye ihtiyaç yoktur. Ancak daha fazla bilgi daha fazla estetik bilginin ortaya çıkışını da etkiler."[58] Bu kapsamda Hasankeyf Koç Camiinin mihrabının kemer köşeliklerinde bulunan bitkisel süslemeye bakmak doğru olacaktır. Burada belirli bir oranda girift süsleme yapan bitkisel unsurlar kemerin orta kısmına doğru ilginç bir biçimde küçülerek devam etmektedir. Kimilerine göre burada sanatçının bundan sorumlu tutulacağı ve boşluk bırakmama düşüncesinden kaynaklanarak süsleme ahenginin bozulduğundan bahsetmektedir. Ancak ilk göze çarpan bu aniden küçülme, matematiksel bir orandan başka bir şey değildir. Mihraba bakan biri, eğer matematiksel orantıları bilmiyorsa bunun bir kusur olduğunu söyleyebilir ama tam tersine aynı süslemenin kesintisiz devam ettiğini de iddia etmek de mümkündür. Burada kuralları bilip bilmeme ile ilgili bir ikilem yaşanmaktadır. Yani kuralı bilen kişi için ani bir küçülmenin çok da bir anlamı yoktur.

İslam sanatında bir süslemenin estetik olması için, inanç altyapısı, giriftlik ya da anlaşılamamazlık, oran, ahenk, örüntü, simetri, boşluk bırakmama, sınırlılık, hareketlilik, taklit edilebilirlik veya taklit edilemezlik gibi unsurlar üzerinde çokça durulmuştur. Oysaki bazen bir süsleme unsurunda bunların tamamı olduğu gibi bazen de sadece bir unsur sanatçı tarafından işlenmektedir. Burada Leaman'ın belirttiği gibi salt haz veya çarpıcılık etkisi bir süslemenin estetik değerini ortaya çıkarır, önerisi makbul bir öneri olarak görünmektedir.

[55] Selçuk Mülayim, İslam Sanatı, s. 110.
[56] Leaman, s. 106.
[57] Selçuk Mülayim, İslâm Sanatı, İSAM, (Edit: Aziz Doğanay) İstanbul 2010., s. 122.
[58] Leaman, s. 66.

Bağlı bulunduğu çevre ya da nesne de bir süslemenin estetik değerini değiştirebilmektedir. Bu bakış açısı Hıristiyan dünyada Ortaçağ'da kabul edilmiş ve sanatta uygulanmış[59] bir durumdur. Leaman; İslam sanatında kitaplarda bulunan minyatür veya resimlerin kimi zaman olduğu yerden çıkarılıp duvarlara çerçeve ile asıldığını bunun yanlış bir tutum olduğunu, minyatürün aslında bağlı bulunduğu metinle anlam kazandığını belirtmektedir.[60] Bu açıdan bakıldığında estetik anlamda bir bütün olarak anlamlandırmak istiyorsak bir mihrabın bulunduğu çerçeve üzerinde ayrı olarak tanımlamamız estetik olarak sorunlara yol açabilir bu aynı zamanda bulunduğu bölge ve kültürel dokuyu da kapsamaktadır. Kültürel çevreden koparılan bir süsleme salt estetik kuramlarla açıklanmayabilir. Aynı zamanda burada bir süslemenin belirli bir sınır içinde olup olmaması estetik değeri ile ilgili olup olmadığı sorununu ortaya çıkarmaktadır. Selçuk Mülayim: "İslam sanatında süsleme bütünüyle akılcı unsurların dikkatlice yerleştirildiği tasarımlar sunmaktadır. Bu tasarımlar ölçülerindeki duyarlılık ve lirizm ile izleyeni etkilemektedir."[61] Şeklindeki değerlendirmesi İslâm süslemesinin ne denli denge ve ahenge sahip olduğunu göstermektedir. Bir süslemenin belirli bir sınır içinde yapılması, yani kenar kuralı veya bulunduğu çerçeve, ki estetik kurallarından biri sayılır[62], estetik değerinin olup olmadığını göstermemektedir. Kimi zaman yapılan süslemeler kenar kuralını ihlal eder ve artık estetik kuralı olan tasarım biçimine ihtiyaç duymaz.[63] Kenar çizgilerini ihlal eden süsleme artık kendi başına bir estetik değer taşımaya başlamıştır. Bu bağlamda Hasankeyf mihraplarına bakıldığında belli bir alan çizgisi içinde tüm süslemelerin devam ettiği görülmektedir. Sınırlı bir alanda girift süslemeler ile "sınırsız" ifade edilmiş gibidir. Sembol gücünü öte âlem ve sonsuzluktan alan bir inanç sisteminin, süslemede bunu ifade etmesi olağan bir durumdur. Ancak bu arka planı bilmeyen bir izleyici için de aynı duyguları paylaşması düşünülebilir. Hasankeyf Bilinmeyen Medrese'de bulunan mihrabın süslemelerinin sınırlarına bakıldığında bordür kuşaklarının taban kısmında yayılarak devam ettiğini görmekteyiz. Güneydoğu'da birçok mihrapta görülen bu düzenleme sınır içinde kalan ve sadece bir sınırda temaşa ettiğimiz süslemenin yayılarak devam etmesi kendi sınırlarını aşması şeklinde yorumlanırsa bu da estetik olarak süsleme unsurunun sürekliliğini göstermektedir.

[59] Umberto Eco, a.g.e. s. 77-78.
[60] Oliver Leaman, s. 53.
[61] Selçuk Mülayim., s. 146.
[62] Umberto Eco, a.ge., s. 78.
[63] Leaman, s. 187.

Yazının İslam sanatı estetiğindeki yerini incelemek gerekmektedir. İslam mimarisinin en önemli elemanlarından olan mihrabın üzerinde bulunan yazıların mihrabın oluşum ve gelişim aşamasında ne tür bir altyapı oluşturduğunu araştırmak gerekiyor. Kur'an'ı Kerim'in "*Zekeriyya mihraba her girdiğinde*"[64] ve "*Her nerede olursan ol yönünü mescidi harama çevir*"[65] ayetlerinin mihrabın oluşum ve gelişimine etkisi ve aynı zamanda hat olarak mihrapta süsleme unsuru olarak kullanıldığını görmekteyiz. Bu bağlamda mihrap üzerinde bulunan yazılar İslam inancının somut verileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu yazılar mihraplarda bulunan geometrik ve bitkisel süslemelerin soyut âleminden insanı kime ve nasıl yönelmesi gerektiğine dair bir uyarıcı olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak estetik açıdan mihraplarda bulunan yazıların içeriği çok da anlam ifade etmeyebilir. Leaman'ın "Bir görsel malzemeye gerçekte ne anlam ifade ettiğini bilmeden de hayran olabiliriz. Örneğin, ne Kur'ani bir hattı takdir edebilmek için Arapça okumayı bilmemiz gerekir, ne de Bakire Meryem ve Bebek İsa resimlerinin güzelliğini keşfetmek için bu resimleri teşhis edebilme yeteneğine sahip olabilmemiz gerekir"[66] şeklindeki açıklamasından yola çıkarsak gerçekten Hasankeyf Yamaç Külliyesi mihrabı üzerinde bulunan ve mihrabı çepeçevre saran ayetlerin anlamını bilmeyen ve hatta Müslüman olmayan biri için bile estetik bir görüntü olduğunu kabul etmemiz gerekmektedir. Yamaç külliyesi ve Koç Cami mihraplarında bulunan ayetler bu işin eğitimini almamış biri için okunması güç yazılardır. Sadece Arapça bilmek bile bu tür bir yazıyı okumaya yetmeyebilir. Leaman hat yazılarını yazan bazı zanaatkarların ilginç bir biçimde Arapça bilmediklerini ve bu nedenle yazılarında bazı hatalar olduğunu belirtmektir. Yani ne yazdıklarını bilmeden yazdıklarını iddia etmektedir.[67] Burada söz konusu sorun, yazının bir estetik unsur olup olmadığı bir anlamının olup olmamasının estetik bir kusur olarak görülüp görünmemesidir. Söz konusu süsleme kompozisyonu içinde yazılar o denli bir ahenk ve denge ile kurulmuştur ki ilk etapta bakan bir izleyici aslında yazının farkına bile varamayacaktır. Süsleme programı daha uzun süreli "görme" değerlendirilmesine tabi tutulduğunda farklılıkları ortaya çıkacaktır. Burada İslam sanatçısı özellikle bir uyum ve ahenk ortaya koymak için mi bu tür bir davranışa girmeyi seçmiştir yoksa aslında eğilim sırlı olmasını sağlamak ve kutsal bir hava katmak için midir? Burada Ettinghausen'in yazı hakkındaki şu görüşü konumuza ışık tutacaktır: "Okunabilirliği yani anlaşılabilirliği azaldıkça, metin daha kutsal görünmektedir."[68] Hasankeyf Koç Camisi mihrabında bulunan yazılara bakıldığında bu hissi açıkça hissetmek mümkündür.

[64] Al-i İmran, 3/37.
[65] Bakara, 2/149
[66] Leaman, s. 107.
[67] Leaman, s 63.
[68] Leaman, s. 79.

Burada yazılar bitkisel süslemeler ile bir bütün oluşturmuş ancak yazının iriliği ve derinlik hissi vermesi sanatçının adeta bunu özellikle vurgulamak istediğini göstermektedir. Buradaki yazıda daha önce bahsettiğimiz iç mekânda kendini bulan kişinin asıl yönlenmesi gereken noktaya yani "Allah"a yönlendirme açıkça kendini hissettirmektedir.

İslam süsleme sanatlarında çeşitlilik oldukça fazladır. Benzer yönlerin olması nasıl kaçınılmaz ise farklı yönlerinin de bulunması o denli gerçekliği ifade etmektedir. Örneğin Emevi kültür çevresinin ortaya koyduğu sanat eserleri ile Osmanlı sanat eserlerini karşılaştırmak oldukça zordur.[69] Ancak genel manada bir görüş birliğinden söz etmek mümkündür. Örneğin palmet veya rumi veya kıvrıkdallar gibi bitkisel süslemeler ve zencerek motifleri ile iç içe geçmiş geometrik şekiller İslam kültür dünyasının hemen hemen her tarafında rahatlıkla görülebilmektedir. Garaudy şunu iddia etmektedir: "Cahil bir seyyah bile İslam dünyasında camileri yapıların tümünü gezerse bir bütünlük olduğunu görebilecektir."[70] Bunun en güzel örneğini somut olarak mihraplarda görebiliriz. İçerik detayları bir tarafa konulursa genel olarak şablon aynı elden çıkmış gibidir. Tüm mihraplar Eyyubilerde olduğu gibi aynı yönü gösteren aynı manayı arayan ve ulaştıran estetik süslemeler bütününden başka bir şey değildir. Tam tersini iddia eden Selçuk Mülayim, aynı bölgede bile bir birlikteliğin olmadığını örneğin Süleymaniye ile Divriği Ulu camiinin birbirinden tamamen farklı dünyaları çağrıştırdığını[71] öne sürmektedir. Ancak her iki caminin de mihrapları göz önüne alındığında küçük detaylar dışında aynı sanat ve dünya görüşünün ürünü olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Oliver Leaman bu eksende fikirleri ile Mülayim'in tezini desteklemektedir. "İslam sanatı diğer bütün sanat biçimleri gibi girift, rafine ve çeşitli yaklaşımların olduğu bir sanattır; her ne kadar geleneksel yaklaşımlar içinde çalışıyor olsa da, diğer bütün sanat biçimleri gibi, bunu kendi estetiğinin bir parçası olarak geliştirmiştir."[72]

Eğer estetikte vurucu etki, yani birden bire hayranlık duyma, bir kural ise bunu aynı nesne üzerinde farklı iki uygulama ile ortaya koymak gerekmektedir. Leaman, mimari bir yapıda yalın bir dış cephe vurucu görsel etki yaratır,[73] diyerek dış cephenin yalın ve sade olmasının iç mekândaki süslemeleri gören biri için çarpıcı bir etki ortaya çıkardığını iddia etmektedir. "*Yalın bir dış cepheden tezyinli bir iç mekâna geçmek insanı adeta başka bir âleme geçmiş hissiyle doldurur. Dış cephenin göreli yalınlığı iç mekânın önemine işaret eder. Böylece bütün ilgi ve*

[69] Selçuk Mülayim, İslâm Sanatı, İSAM, (Edit: Aziz Doğanay), İstanbul 2010, s. 15.
[70] Garaudy, s. 245.
[71] Selçuk Mülayim, s. 31-34.
[72] Leaman, s. 85.
[73] Leaman, s. 186.

merakın nesnesi iç mekâna kayar, iç mekân asıl konu haline getirilmiş olur."[74] Tezini ileri sürerken İslam sanatındaki mimari yapıların dış cephedeki süslemelerin azlığından iç mekânın tamamen süslemelerle dolu olduğu gerçeğinden yola çıkmıştır. Gerçekten de İslam camilerine bakıldığında genel olarak kapı, pencere çerçeveleri gibi elamanların dışında yoğun bir süslemeden bahsetmek zordur. Ancak Hasankeyf mihraplarında bu tür bir yalın-tezyinli süsleme karşıtlığının oluşturduğu vurucu etkiden söz etmek zordur. Çünkü birçok İslam camisinde olduğu gibi Hasankeyf camilerinin taç kapıları tıpkı mihraplar gibi yoğun bir süsleme programına tabidir. Mihrap adeta taç kapıda tekrarlanan bitkisel, geometrik ve yazı unsurları ile bazen birebir uyuşmaktadır. Hasankeyf Koç Cami bu tür uygulamaya en güzel örneklerden birini teşkil etmektedir. Koç Cami taç kapısı bitkisel ve yazı süslemeleri ile izleyiciyi adeta büyüleyen bir görüntüye sahiptir. Taç kapıdan giren bir izleyici tam karşı cephede göreceği mihrabın süslemeleri ile daha fazla etki altında kalmakta ve tüm kompozisyonun estetik hazzını yaşayabilmektedir. Ancak tam tersi durumla da karşılaşmak mümkündür. Hasankeyf Sultan Süleyman Camisi'nin giriş kapısı iç mekânda aynı eksende bulunan mihrabından daha fazla süslemeye sahiptir. Bu durumda Sultan Süleyman Camii mihrabının estetik değerden uzak olduğunu iddia etmek eksik kalacaktır. Bir nesnenin sade olması onun estetik unsurlardan yoksun olduğunu göstermez. Bilakis Osmanlının taç yapılarındaki görkemli mimari başarıya karşın yüzey süslemelerinde sadelik göze çarpan en önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Osmanlının Klasik eserlerinin çoğunda özellikle taç kapıda basit silmelerle bu sadelik etkisi insana estetik bir haz vermektedir. Burada etki tam tersine işlemektedir. Bu mihrapta estetik olarak sadelik kuralının işlediğini söylemek mümkündür.

Burada söz edilmesi gereken bir başka unsur daha vardır. İslam mihraplarının çoğunda olduğu gibi Hasankeyf mihraplarında da görülen mukarnaslar, İslam mimarisinin en belirgin özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Mukarnaslar araştırmacılara göre tasvirden kaçan ve tasvirin yerini dolduran estetik bir başarıdır.[75]

Sonuç

Hasankeyf mihrapları kesme taş malzemeden, yüzey süslemelerinde taş ve alçı kullanılmış olup kabartma ve oyma tekniği ile yapılmıştır. Mihraplarda kullanılan süsleme unsurları; bitkisel, geometrik ve hüsnü hattır. Hasankeyf mihraplarında motifler tek tek kullanıldığı gibi girift

[74] Leaman, s. 186.
[75] Selçuk Mülayim., s. 99.

şekilde yapılmış süslemeler de bulunmaktadır. Hasankeyf mihraplarında kullanılan motiflerde geometrik ve bitkisel motifler birbiri ardına ve iç içe geçmiş gibidir. Herhangi bir bitkisel ya da geometrik motifi tek başına görmek neredeyse imkânsızdır. Daire şekilleri bir yerde kıvrım dallara dönüşerek adeta geometrik düzenleme bitkisel bir forma girmektedir. Bu anlamda mihrapların tipolojik ve süsleme özelliklerini anlatmada eğer İslam sanatının genel karakteri bilinmezse estetik anlamda söylenenler tipik bir dekorasyon tarihi ve tanımından öteye gitmeyecektir.

Bütüncül olarak tasarlanan mihrap süslemelerini Hasankeyf'te Koç Cami ve Yamaç Külliyesi mihraplarında görmek mümkündür. Her iki caminin mihrabında süslemeye; bitkisel, geometrik ve yazılar girift şekilde katkı sunmakta ve mihrabın cephesi seyreden kişide farklı duygular uyandırmaktadır. Hasankeyf mihraplarında işlenen kompozisyonlar İslam dünyasının hemen hemen her yerinde uygulanan kompozisyonlara benzemektedir. Yakın kültürlerle etkileşimi olağan görülse de İspanya Emevi sanatında da bile aynı şemaların çok küçük nüans farkları ile görülmesi İslam dünyasının mimarinin genelinde olduğu gibi süsleme özelinde de bir bütünlük sağladığının göstergesidir.

Bölgedeki mihraplar incelendiğinde barındırdığı süslemelerin estetik kaygıdan uzak ve sadece inanç altyapısı ile ilgili olduğunu söylemek zordur. Girift süslemeler ve bazı yerlerde yazıların belirginleşmeden süsleme içinde kaybolması genel şemada bir estetik kaygının olduğu hissini uyandırmaktadır. Kimi yerde anlaşılmaz biçimde birbirini kesen ve geometrik düzenleme oluşturan bitkisel motifler bunu açıkça belirginleştirmiştir.

Mihrapların genel olarak estetik açıdan incelenmesi veya herhangi bir estetik kurama bağlı kalınarak anlatılması oldukça güçtür. Kimi zaman doğa bilimleri kurallarına uyan kimi zaman doğanın dışına çıkan sembol gücü yüksek ve dini arka planın göz ardı edilemeyeceği bir kültür ve sanat dünyası Hasankeyf mihraplarında görülmektedir. Eğer estetik olarak bir duygu karşılığından söz edilecekse Hasankeyf mihrapları tüm estetik duygu ve arka planlarını karşılayacak verileri kendinde barındırmaktadır. Her bir mihrabın kendine özgü süslemeleri ve birbiriyle olan uyum ve farklılıkları seyirciye oldukça geniş bir estetik bakış açısı sunmaktadır.

Kaynakça

ASLANAPA, Oktay, *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıcı ve Gelişmesi*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2007.

BAŞ, Gülsen, *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimari Yapılarında süsleme*, TTK Ankara 2013.

BASUĞUY, Bedrettin, *Haçlılar Karşısında İslam'ın Sağlam Bir Kalesi Eyyubiler*, Siyer Yayınları İstanbul 2017.

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

BURCKHARDT, Titus, *İslam Sanatı,* (Çev: Turan Koç), Klasik Yayınları Kayseri 2005.

BUTASIM, Nebi, *Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Osmanlı Dönemi Mihrapları*, (YYÜ, SBE Basılmamış Doktora tezi), Van 2016.

ECO, Umberto, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, (Çev: Kemal Atakay), Can yayınları, İstanbul 2017.

GARAUDY, Roger, *İslam'ın Aynası Camiler*, (Çev: Cemal Aydın), Türk Edebiyat Vakfı Yayınları 165, İstanbul 2014.

KARADENİZ, Mustafa Uğur, *İslam Estetiği Açısından Klasik Türk Şiiri*, (Kocaeli Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi), Kocaeli 2018.

LEAMAN, Oliver, *İslam Estetiğine Giriş*, (Çev: Nuh Yılmaz), Küre Yayınları, İstanbul 2010.

MÜLAYİM, Selçuk, *İslâm Sanatı*, İSAM, (Edit: Aziz Doğanay), İstanbul 2010.

MIYNAT, Ali, *Eyyubi Hanedanlığının Son Kalesi Hasankeyf'in Düşüşü*, Tarih İncelemeleri Dergisi, Cilt XXIV, Sayı 2, Aralık 2009, ss. 47-68.

ÖZBEK, Yıldıray, "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Süsleme", *Türkler Ansiklopedisi* 7. Cilt, Ankara 2002, (Edit: Hasan Celal Güzel vd), ss. 89-910.

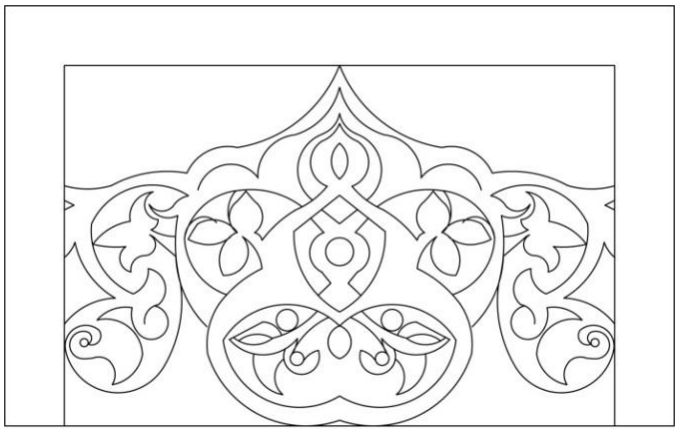
TOLSTOY, Lev Nikolayeviç, Sanat Nedir?, (Çev: Kâbil Demirkıran), Şule Yayınları, İstanbul 2008.

ULUÇAM, Abdüsselam, Hasankeyf Kazısı, 2004, *TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü 27. Kazı Sonuçları Toplantısı*, 2. Cilt, 30 Mayıs 5 Haziran 2005 Antalya, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Ankara 2006, ss. 147-160.

ULUÇAM, Abdüsselam, "Halilürrahman Külliyesi", *DİA*, 15. Cilt, Ankara 1997, ss. 333-334.

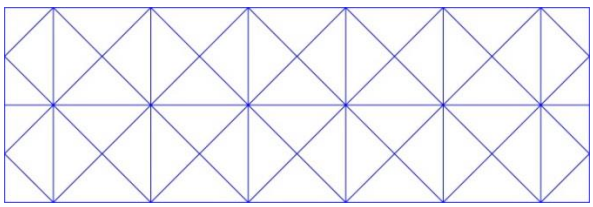
YILDIZ İrfan, *Savur'daki Tarihi Eserler*, Mardin Valiliği Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul 2011, s. 16.

YURTTAŞ, Hüseyin, "Hasankeyf'de Artuklu, Eyyubi, Akkoyunlu ve Osmanlı Dönemi Mimari Eserleri", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 8, Editör: Hasan Celal Güzel) Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002.

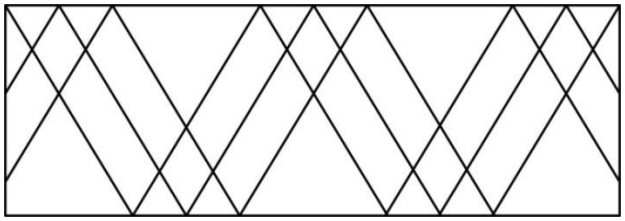


Çizim 1: Koç Cami Mihrabı Süsleme Detayı

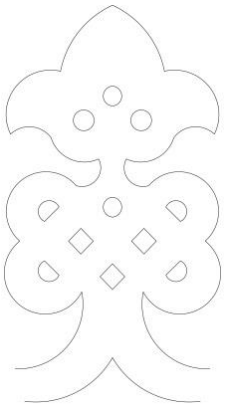
Çizim 2: Hasankeyf Sultan Süleyman Camii 2. Mihrapta kavsara içinde Süsleme



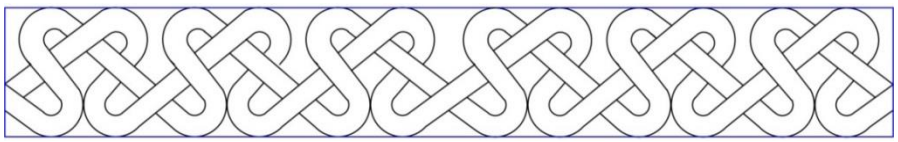
Çizim 3: Hasankeyf Sultan Süleyman Camii 2. Mihrap Bordür Kuşağı



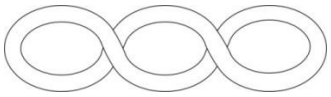
Çizim 4: Hasankeyf Sultan Süleyman Camii 2. Mihrabı Bordür Kuşağı



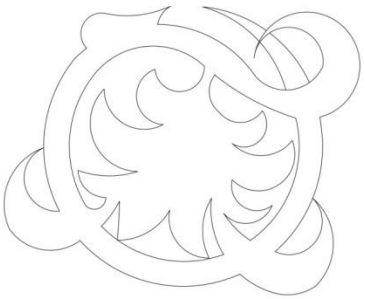
Çizim 5: Hasankeyf Kızlar Camii Mihrabında Süsleme



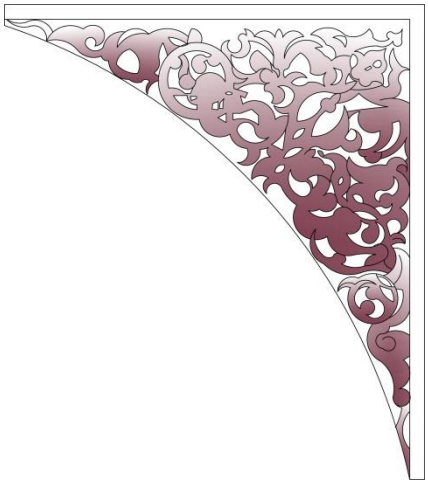
Çizim 6: Hasankeyf Kızlar Camii Zencerek Motifi



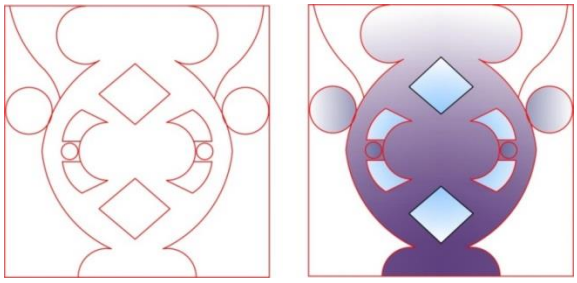
Çizim 7: Kızlar Camii Sütun Başlığındaki Zencerek Motifi



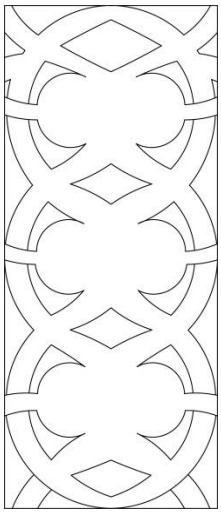
Çizim 8: Hasankeyf Yamaç Külliyesi Kavsara Köşeliği Motifi



Çizim 9: Yamaç Külliyesi Kemer Köşeliği Kompozisyon



Çizim 10: Hasankeyf Bilinmeyen Medrese Süsleme



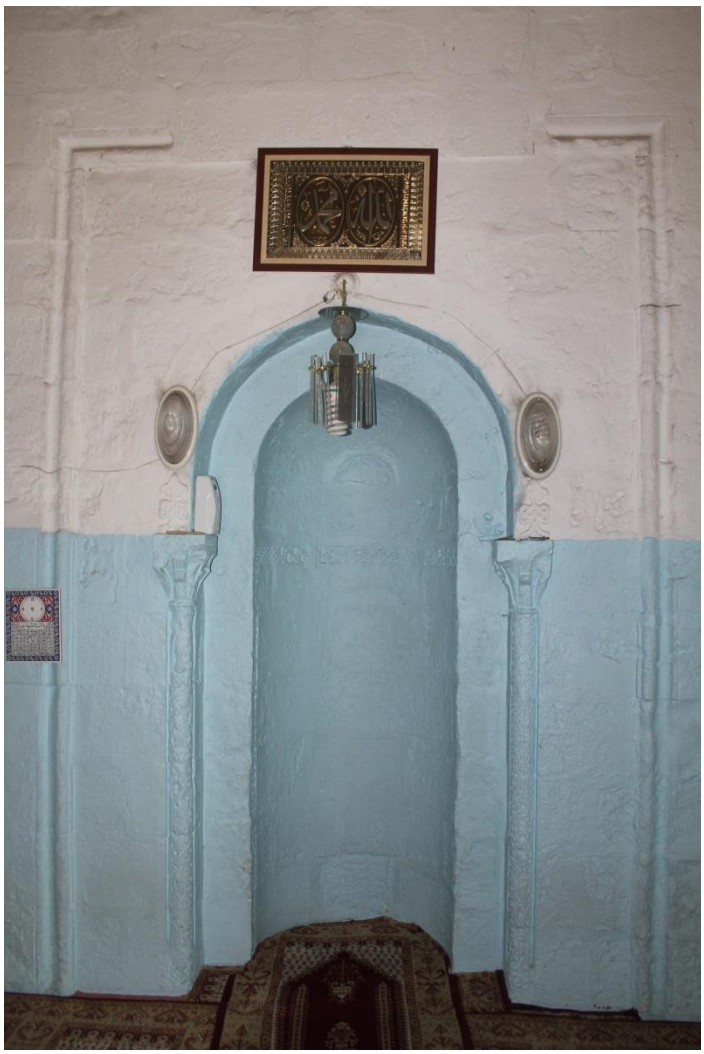
Çizim 11: Bilinmeyen Medrese Motifi

Resim 1: Hasankeyf Koç Camii Mihrabı

Resim 2: Hasankeyf Sultan Süleyman Cami 1. MİhrabI

Resim 3: Hasankeyf Sultan Süleyman Cami 2. Mihrabı

Resim 4: Hasankeyf Sultan Süleyman Cami 2. Mihrabın Süsleme Detayı



Resim 5: Hasankeyf Kızlar Cami Mihrabı

Resim 6: Hasankeyf Kızlar Cami Mihrabı Süsleme Detayı

Resim 7: Hasankeyf Kızlar Cami Mihrabı Sütunce Üzerindeki Süsleme

Resim 8: Hasankeyf Yamaç Külliyesi Cami Mihrabı

Resim 9: Hasankeyf Yamaç Külliyesi Mihrabı

Resim 10: Hasankeyf Yamaç Külliyesi Kemer Köşelik Süslemeleri

Resim 11: Hasankeyf Yamaç Külliyesi Mihrabının Kavsara ve Kavsara Köşelikleri Süslemeleri

Resim 12: Hasankeyf Bilinmeyen Medrese Mihrabı

Resim 13: Hasankeyf Bilinmeyen Medrese Detay

ÇAĞDAŞ SANATTA ŞİDDET OLGUSU VE FOTOĞRAFLARLA ALTERNATİF DİL ARAYIŞI

Dr. Öğretim Üyesi N.Gamze Toksoy

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Öz

Modernleşme sürecinin parçası olarak görülebilecek savaşlar, şiddet olayları ve toplumsal travmalar farklı biçimleriyle varlığını sürdürmekte ve her geçen gün etki alanlarını genişletmektedirler. Şiddetin temsili meselesi ise, çoğunlukla toplumsal farkındalık yaratmak, karşı tavır geliştirmek gibi hedeflerden motivasyonunu almaktadır. Şiddetin görsel veya işitsel araçlarla farklı mecralarda temsilinin toplumsal olaylara ne kadar müdahil olmayı sağladığı ya da hedeflenen etkiye ne kadar ulaşıldığı, antropoloji, sosyoloji, felsefe gibi farklı disiplinlerin ilgi odağında olmaya devam etmektedir. Disiplinlerarası çalışmalarda, şiddetin medyalarda temsili sorunsallaştırılmakta, 'gerçeğin' birebir aktarımı olarak sunulan doğrudan görüntüler, özellikle araştırmamız bağlamında değerlendireceğimiz fotoğrafik görüntüler, şiddetin yeniden üretimi noktasında eleştirel bakışla tartışmaya açılmaktadır.

Bu metinde, sözünü ettiğimiz tartışmaların kavramsal repertuvarından yararlanılarak, şiddetin ve toplumsal travmaların temsili ele alınacaktır. Şiddetin kitle iletişim araçlarında sunumuna yönelik eleştirel yaklaşımlar değerlendirilecektir. Ardından, fotoğrafik görüntülerin sanatlar içerisinde temsilin araçları olarak kullanımlarına dikkat çekilerek, onların anlık belgeler olmalarının ötesinde, şiddetin temsiline dair estetik ve politik yanıtlar verme potansiyelleri değerlendirilecektir. Late photography (geç fotoğraf) türü tartışmalarımız bağlamında ele alınacak, bu alanda yapılan üretimler tematik olarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş sanat, şiddetin temsili, fotoğraf, geç fotoğraf

Abstract

The wars, violence and social traumas that can be seen as part of the modernization process continue to exist in different forms and expand their influence areas every day. The issue of the

representation of violence, on the other hand, is motivated by goals such as creating social awareness and developing a counter-attitude. The extent to which the representation of violence in different media through visual or auditory means allows to be involved in social events or how the targeted effect is achieved continues to be the center of attention of different disciplines such as anthropology, sociology, and philosophy. In interdisciplinary studies, the representation of violence in the media is problematized, and the direct images presented as a one-to-one transfer of 'reality', especially the photographic images that we will consider in the context of our research are presented to the critical view on the reproduction of violence.

In this text, we will discuss the representation of violence and social traumas by utilizing the conceptual repertoire of the aforementioned debates. Critical approaches to the presentation of violence in mass media will be evaluated. Then, by drawing attention to the use of photographic images as tools of representation within the arts, they will be evaluated as a potential for giving aesthetic and political responses to the representation of violence beyond being instant documents. Late photography (late photography) will be discussed in the context of our discussions, production in this field will be examined thematically.

Key Words: Contemporary art, representation of violence, photography, late photography

Giriş

Modernleşme süreci dünya çapında üretim araçlarını dönüştürmüş, fiziki mekanın yeniden organizasyonuna neden olmuş, insan davranışlarında, pratiklerinde tercihlerinde köklü değişiklikler yaratmış, gündelik yaşamın bütününe etki etmiş, dünyayı algılamanın ve anlamlandırmanın bambaşka formlarını getirmiştir. Ancak, modern dünya hala farklı biçimleriyle şiddetin hakimiyeti altındadır. Geçtiğimiz yaklaşık iki yüzyıl savaşların ve şiddet olaylarının küresel etkileşim içinde varlığını sürdürdüğü ve yeni teknolojilerin olanaklarıyla gittikçe daha çok görünürleştiği bir dönem olmuştur. Şiddetin farklı biçimlerinin, ekonomik, sosyal, siyasal yönlerinin, bölgesel ya da küresel niteliklerinin disiplinlerarası tartışmaları görünen o ki, henüz şiddetin toplumsallığına ve şiddet araçlarının yeniden üretimine engel olacak kalıcı bir yanıt bulmaktan uzaktır.

Elbette yaşamı böylesine etki altına alan şiddet olgusu yalnızca bilimler içinde değil, sanatlarda da yankı bulmuş, genel adlandırmayla acının temsiline ilişkin farklı sanatsal anlatımlar belirmiştir. 90'lardan itibaren sanatçıların sosyal travma, savaşlar, şiddet olaylarının medyalarda alışılagelmiş sunumlarına alternatif yollar aradıkları çalışmalar artmış, temsil üzerine tartışmalara

farklı bakış açıları getirilmiştir. Bu bağlamda, özellikle çağdaş sanat içerisinde travma konularına, şiddet olaylarına sanatçıların ilgisi artmaya devam etmektedir. Alcaraz, artan bu ilginin, sanatlarda var olagelmiş şiddetin temsil biçimlerinden farklılığına işaret eder ve artık şiddetin doğrudan ana tema olarak kullanıldığı işlerin yer aldığını hatta birebir bedenlere şiddet uygulanan performanslara rastlandığını belirtir (71-76, 2004). Farklı sanatsal yönelimleri içerisinde barındıran ve estetiğin yerleşik anlamlarını dönüştürmeye çalışan çağdaş sanat alanında üretim yapan sanatçılar, şiddetin sıradanlaşması ve yeniden üretimine duydukları tepkileri dile getirebilecekleri yaratıcı yollar aramaktadırlar. Bu arayış içerisinde sanatçılar, alışılagelmiş sunum biçimlerini değiştirmekte, biçimde olduğu kadar içerikte de kavramsal düzenlemeler getirmektedirler.

Şiddetin temsilinde hala etkin bir araç olan fotoğrafik görüntüler de özellikle son yıllarda bu kavramsal düzenlemelerin konusu olmaktadır. Fotoğrafların olayların belgeleri olarak medyalardaki sunumu paralelinde, fotoğrafçılar hem bu belge olma niteliğini tartışmaya açmakta hem de şiddetin temsilinin alternatif yollarını fotoğraflar aracılığıyla aramaktadırlar. Bu arayışın fotoğrafa yönelmesinin, geçtiğimiz iki yüzyılın şiddet olayları ve savaşlarını kayıt altına alan araç olduğu düşünüldüğünde, ayrıca önemi vardır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren fotoğrafik görüntülerin konusu savaşlar ve şiddet olaylarına yönelmiş, bu ilgi gittikçe artarak fotoğrafın vazgeçilmez temalarından biri halini almıştır (Amelunxen, 130-148, 1998). Bugün hala fotoğraf, medyalarda şiddetin doğrudan temsili açısından önemini korumaktadır. Modern teknolojilerin izleme, kaydetme, yayma araçları arasında önde gelen fotoğrafik görüntüler, şiddeti doğrudan aktaran belgeler/kanıtlar olarak algılanmaya devam etmekte veya bu şekilde sunulmaktadır.

Ancak, başta sosyal medya olmak üzere yaşananların belgesi olma iddiasındaki fotoğrafik kayıtlar tartışmalara neden olmakta ve küresel dolaşımdaki bu görüntülerin etkisi disiplinlerarası alanda güncelliğini korumaktadır. Başta iletişim çalışmaları ve sosyoloji olmak üzere birçok disiplin şiddetin temsili olarak sunulan görüntülerin toplumsal işlevini sorgulamakta, bu görüntülerin yarattığı etkiyi eleştirel bir zeminde ele almaktadır. Özellikle, sistematikleşmiş, toplumsal normlardan beslenen kadına yönelik şiddet, etnik kimliklere, göçmen gruplara yönelik şiddet gibi olgular sözünü ettiğimiz dolaşım kanallarında görünürlüğü artmasına rağmen süregelen toplumsal sorunlardır. Bu bağlamda, şiddetin görünürlüğünün, şiddetin sürdürülmesine karşı bir argüman yaratıp yaratmadığı sorusu farklı disiplinlerin araştırma odağında yer alır. Bugün, medya incelemeleri ve içerik analizlerinin yanısıra, temsil ve estetik kavramlarını tartışmaya açan, şiddetin farklı türlerinin doğrudan görüntüler aracılığıyla egemen medyada dolaşıma giriyor

olmasının, şiddet karşıtı toplumsal hareketleri beslemediğine tersine toplumsal yargıları ve normları güçlendirdiğine dair kapsamlı bir literatür bulunmaktadır (Hall 1997, Boltanski 1999, Baer 2002, Sayın 2003, Sontag 2004, Lutz & Collins 2005, Butler 2005, Butler 2015, Ranciere 2008, Ranciere 2014).

Bu literatür içinde Susan Sontag'ın argümanları hala önemli oranda geçerliliğini korumaktadır. Onun başkalarının acısına bakmak üzerine fotoğrafları merkez alan düşünceleri, şiddet temsilinin yarattığı sorunların toplumsal ve siyasal boyutlarını tartışmaya açar. Sontag, savaş fotoğrafları, dünyanın bir köşesinde yaşananlara ilişkin haber alma özgürlüğünden çok daha fazlasını ifade eder der. Bu fotoğraflar, savaş deneyimi yaşamamışların gözünde savaşı tanımlamanın bir yolunu verirler. Bu tür görüntülerin, herkes tarafından eşit bir şekilde ya da en azından insani refleks olarak savaşın korkunçluğunu, vahşetini tasvir eden görüntüler biçiminde algılandığını söylemek mümkün değildir. Çünkü bu tür görüntülere bakan gözün savaşın hangi tarafında durduğu o görüntüleri yaratacağı etkiyi de belirleyecektir. Savaş fotoğrafları kimileri için vahşet görüntüleri olabilirken, kimileri için haklı davasının kanıtı olabilir ya da çoğunlukla yapıldığı gibi görüntülerin sahte olduğu iddia edilerek gruplar kamuoyunda aklanmaya çalışılabilir. Sistematik olarak belli coğrafyalardan gelen acılara, şiddete, savaşlara ait görüntüler, şiddetin sınırlı bir bakıştan tanımlanmasına neden olmakta ve dünyanın az gelişmiş bölgelerinde yoksulluğun, şiddetin olağan görülmesine, çaresizliğin yeniden üretilmesine yol açabilmektedir (2004, 7-12).

Basında kullanılan ve belge niteliği ön plana çıkarılan fotoğraflar, her ne kadar olay anına ait doğrudan belgeler olarak sunulsa da, bize gösterilen kare, fotoğrafçı tarafından seçilen çerçevedir. Bu çerçevenin anlamının, fotoğrafçısının kim olduğu, istenilen görüntünün kurgulanıp, kurgulanmadığı, projenin finansmanı, hangi mecrada yayınlanacağı, editörün seçimi, hangi alt yazı ile sunulacağı gibi bir çok etkene bağlı olarak değiştiği bilinmektedir. Bugün ise teknolojilerin geldiği noktada, özellikle sosyal medya kullanıcılarının fotoğrafları yayma, manipüle etme olanakları kolaylaştıkça hızlandıkça gittikçe belgesellerin gerçekliğine duyulan güven daha çok sarsılmaktadır. Öte yandan, fotoğraf ve gerçeklik tartışmasının niteliksel yanının ötesine işaret eden başka bir tartışma ise, sunulan belgenin nasıl kullanıldığı yani aslında nasıl işlevselleştirildiği meselesidir. Söz konusu özellikle savaş fotoğrafları olduğunda, bu fotoğraflar egemenlerin propaganda ihtiyaçlarına cevap verecek araçlar haline gelebilir. Bu tür görüntülerin işlevi tartışmasına, Sontag'ın argümanlarını destekler şekilde Martha Rosler, başkalarının acılarını, sosyal hayattaki yıkımları, adaletsizlikleri, eşitsizlikleri göstermenin, sistemin bu eşitsizlikleri sürdürmesi için gerekli araçlar olduğunu söyleyerek katkı sunar. Çaresiz, düşkün

insanların görüntüleri, yardımseverlik duygularına hitap etmekte, böylece şiddeti yaratan asıl etkenlerin üzeri örtülebilmektedir. Bilinen belgesel fotoğraflar toplumsal duyarlılık yaratıp yaratmadığı bir yana, galerilerde, müzelerde sergilenen başkalarının acılarının alınıp satıldığı, sergilendiği, estetik metalara dönüşmektedir. (2004, 151-207)

Butler ise, savaşlarda öldürülen insanların görüntüleri yoluyla egemen temsillerinin, neyin görünüp, neyin görünmeyeceğini belirleyen sınırlarla bir arada düşünülmesi gerektiğine işaret eder. Görünebilirlik sahası, kamusal olarak kabul edilen normlarla tertip edilmektedir. Görselleştirmeler aracılığıyla şiddetin öznesi olarak sunulanlar, her zaman yası tutulmaya değer, yaşanmış bir hayatın özneleri olarak zihinlerde karşılık bulmazlar. Görünebilirlik alanı da düzenlemeye tabidir ve "görünüm alanını düzenlemek, neyin gerçeklik sayılıp, neyin sayılamayacağını belirlemenin bir yoludur" (14-17, 2005). Bizim duyarlılığımızı, kararlarımızı ve ötekine bakışımızı etkilediği için, yaşanan acıların nasıl sunulduğu meselesinin üzerinde durulması gerekliliğine işaret eden Butler, görüntülerin, belirli normlar ile oluşturulmuş 'çerçeveler' olduğunu vurgular. Bu çerçeveler, görüntüyü ve gerçekliği uygun siyasal koşullarla yapılandırır. "Dolayısıyla savaş fotoğrafçılığında mesele sadece neyin gösterildiği değil, gösterilen şeyin nasıl gösterildiğidir" (72, 2015). Temsil ile insanlaştırma arasında bu bağlamda doğrudan bir ilişki kurmak kolay değildir. Savaşlarla bağlantılı portreler, birbirinden farklı anlamlar oluştururlar ve bu anlamlar kamusal alanda kabul gören söylemlerden bağımsız değildir. Bu söylemler, görünüş alanının da sınırlarını belirlemektedir. "Mevcut tarihi koşullar altında, savaşın maddi gerçekliğini, onun işlemesini sağlayan ve işleyişini rasyonelleştiren temsil rejimlerinden ayırt etmenin bir yolu yoktur" (Butler, 34. 2015).

Belgesel fotoğrafın belge olarak bu tartışmalı durumu, şiddetin görselleştirilmesi bağlamında fotoğrafçılar veya fotoğrafları işlerinin malzemeleri olarak değerlendiren sanatçılar açısından farklı dil arayışları için tetikleyici olmuştur. David Campany'nin late photography (geç fotoğraf) diye tartıştığı alan bu arayışlardan biridir (185-195, 2007). Bu fotoğraflama pratiği, medyada görmeye alışılan foto-muhabirlerinin ürettikleri fotoğraflardan ayrışmakta, belge niteliğini farklı biçimlerle koruyarak gittikçe çağdaş sanatların kullandığı ifade yöntemlerine yaklaşmaktadır. Geç fotoğraf örneklerinde, sıcak çatışma görüntülerinin, doğrudan şiddet unsurlarının, yaralı, ölü bedenlerin gösterilmesinden kaçınılır. Bu örneklerde fotoğrafçılar, yaşanan felaketlerin sonrasında, olup bitenlerin ardında kalanla yüzleşmeye çalışan, bir tür bitenin muhasebesini yapan görüntüler üretirler. Egemen medyada görme ihtimalimizin olmadığı, şiddeti savaş anına indirgemeden, şiddetin yaşandığı coğrafyaya dair daha geniş bir bakış getirmenin olanaklarını

ararlar. Mağdurlaştırıcı görüntülerden ve bu yönde etki yaratan görsel dilden uzaklaşmaya çalışan fotoğrafçıların, sanatçıların arayışları, özellikle 1990'lardan sonra savaşın geç fotoğraflarına olan ilgiyi artırmıştır. Richard Mosse'un, Irak işgali sırasında Saddam Hüseyin'in saraylarına yerleşen Amerikan askerlerini fotoğrafladığı *Breach* (gedik) adlı projesi; Joel Meyerowitz'in 11 Eylül ABD ikiz kule saldırılarından sonra yıkılan binanın alt katındaki temizleme çalışmalarına odaklı Ground Zero (sıfır noktası) projesi; Luc Delahaye, Paul Seawright's, Lyndell Brown ve Charles Green'in Irak ve Afganistan'daki savaş fotoğrafları; Rosemary Laing'in Avustralya'daki feshedilmiş Woomera mülteci gözaltı merkezine ait fotoğrafı bu örnekler arasındadır.[1]

Savaş, terör gibi insanlık yıkımlarının ardından oluşturulan bu fotoğraflar, boş yıkık binalara, savaş sonrası manzaralara odaklanarak savaş anına mesafeli bir duruş sergilemeye çalışır. Savaşın bu geç fotoğraflarının en eskisinin Roger Fenton'un ilk savaş fotoğrafları kabul edilen 1855 Kırım Savaşında çekilmiş fotoğrafları arasında Ölümün Gölgesi Vadisi isimli fotoğrafı olduğu vurgulanmaktadır (Tello, 555, 2014). Bu fotoğraf savaş sonrasında vadiye yayılan top güllülerini göstererek bugün geç fotoğraf örneklerinde tekrarlanan absense (yokluk) üzerinden savaşın yıkımını göstermeye çalışmıştır. Bu geleneyi takip eden savaşın geç fotoğrafçıları, teknik ve entelektüel inceliği bir araya getirerek, Fenton'ın ölüm vadisi fotoğrafına benzer bir şekilde, olayın etkilerini analiz eden ve yaşanan vahşetle daha mesafeli bir duruş seçen üretimler yapıyorlar. Bu fotoğraflar, yaşananların belgesi olmanın ötesinde, gittikçe daha çok çağdaş sanat sunum biçimlerine yaklaşmakta, yokluk, kalıntı, hayalet, bellek gibi bir çok kavramı işlemekte ve izlere odaklanmaktadırlar (Tello, 555-557, 2014).

Çatışma, yıkım, toplumsal travmalar sonrasına odaklı geç fotoğrafların, savaşın baskın temsil biçimlerine alternatif oluşturma kapasitesine sahip oldukları söylenebilir. Dehşet verici, üzücü, yaralayıcı duyguları hedefleyen doğrudan şiddet görüntüleri yerine, izleyici ve olay arasındaki mesafeyi açarak daha belirsiz bir görüntüleme önerirler. Bu mesafe, kendi güvenli alanından uzaktaki acılara, mağdurlara bakan imtiyazlı konumdaki izleyicinin konumunu sarsmaya çalışır. Yaşanan olayla o olayı sonradan görenlerin bakışı arasındaki karşılaşma anını uzatır, bu mesafe doğrudan çatışma kayıtlarını izleme deneğiminden farklı olarak bakanı savaşın ardında kalanla yüzleşmeye davet eder. Bu anlamda, olayın üzerinden geçen zaman, görüntülerin hemen

[1] Ayrıntılı bilgi ve fotoğraflar için: Richard Mosse Breach projesi; http://www.richardmosse.com/projects/breach
Joel Meyerowitz Ground Zero; https://www.joelmeyerowitz.com/publications-/aftermath
Luc Delahaye; https://www.tate.org.uk/art/artists/luc-delahaye-14771
Paul Seawright's; http://www.paulseawright.com
Lyndell Brown ve Charles Green; https://lyndellbrownandcharlesgreen.com/archive
Rosemary Laing; https://artblart.com/tag/rosemary-laing-welcome-to-australia/

tüketilmesine izin vermez, anlık tüketime açık görüntülerin etkisinden farklı bir etki yaratılmaya çalışılır, izleyiciden tekrar geri dönüp bakması beklenir, yok olanların anlamlarını yeniden düşünmeye davet eder. Bu şok edici görüntülerin insanları hemen satın aldığı duygu üretiminden farklıdır, kalanın muhasebesini yapmaya zorlayan bir tür düşünce alanına bakışları davet eder (Lisle, 888, 2011).

Geç fotoğraf örnekleri arasında dikkat çekici başka bir yönelim de boş zaman aktivitelerinin alanlarına veya eylence mekanlarına ait görüntülerdir. Bu örneklerde boş zaman, dinlenme, eylence kavramlarıyla savaşın yan yana gelişi beklenmedik olduğu kadar bize yeni sorgulama alanları yaratır. Tahrip edilmiş sinemalar, yüzme havuzları, lüks oteller, restoranlar, terkedilmiş spor salonları nasıl bir yorum alanı bırakır izleyicisine. Campany, bu fotoğrafların ona dünyamızı şekillendiren iki somut gerçekliği gösterdiğini söyler, aynı zamanda dünyamızı şekillendiren temel fanteziler de olan savaşlar ve eylence endüstrisi (11, 2006). Lüks mekanlara, spor alanlarına odaklanan görüntüler, acınası mağdurlara, bizden çok uzak yerlerde yaşayan ve bizim hayatlarımızda başımıza gelmeyecek yanılsaması yaratan görüntüler önermiyor. Aksine izleyenlerin kendilerinden parçalar bulabilecekleri, biz izleyicilerin yaptığı günlük aktivitelerle yüzleştiriyorlar. Savaş kurbanlarının bizler gibi koşmak, yüzmek, basket oynamak gibi aktiviteleri yaptıklarını hatırlatmak, kendimizi ayrıcalıklı bir pozisyonda görürken onları mağdur konumuna koymayı zorlaştırır. Bu yolla savaş görüntülerine dair belli önyargılı bakışı olan izleyiciyi şaşırtıp, kendi deneyimlerimize yakın deneyimler yaşayanların acılarını görme ve duyumsama olanağı açmayı denerler (Lisle, 883, 2011).

Debbie Lisle, yıkılmış stadyumların, boş yüzme havuzlarının ve çürüyen spor salonlarının, lüks otel ve restoranların savaşın geç fotoğrafları için önemini vurgular, ona göre varlığın hayaletinin hissettirildiği bu tarz fotoğraflar, spektral bedenlerin canlandığı ve savaş bölgelerinin günlük yaşamını hatırlatır. Bu tür mekan fotoğraflarında çoğunlukla insan görselleştirmelerine yöneltilmeyiz. İnsanların varlıkları, savaş öncesi aktiviteleriyle hissettirilir, onların yokluğunda onların varlığı imlenir. Bir tür hayalet imgeyi hissederiz, ama bu imgeler ne ölü ne de sessiz değillerdir. Norfolk'un Bosna çatışmasından sonra çektiği, karlar içindeki tenis kortu örneğinde olduğu gibi. Fotoğrafın bilgisiyle buranın Bosna nüfusuna yönelik katliam yapılan bir nokta olduğunu anlıyoruz. Bu bomboş alan, izleyicinin hafızasında çağrışımlar yaratacak süreyi veriyor; basketbol sahalarında, koşu parkurlarında ve hokey pistlerinde oyun oynayanları düşünecek süreyi (Lisle, 884-886, 2011). Bu fotoğrafların bellekle ilişkisine bir başka örnek Boulton'un Doğu Almanya'daki terk edilmiş Sovyet askeri üslerinin çürüyen spor tesislerine dair

görüntüleridir. Soğuk Savaş boyunca Sovyet birlikleri, Berlin'i çevreleyen Brandenburg bölgesinde, savaş için eğitildikleri, aynı zamanda yüzme, boks, tırmanma yaptıkları, hokey ve basketbol oynadıkları yerleri görürüz. Lisle, Sovyet dönemine ait bu fotoğraflar sadece göstermenin değil, bize geçmişi hatırlamanın ve yüzleşmenin bir yolunu da öneriyorlar diye vurgular, dikkatli bir izleyici açısından terkedilmiş mekanlar, spektral organları görünür kılmak, onlara aktiflik vermek için izleyiciye düşünce alanı açma potansiyeline sahiptirler (886-888, 2011).

Sonuç

Şiddet olaylarının ve savaşların, yaygın medyada mağdurlara odaklı, doğrudan sunulma biçimlerinin eleştirisi sosyal bilimler ve sanatlarda gittikçe daha fazla yer bulmaktadır. Eleştiriler önemli oranda, şiddet olaylarının veya savaşların, medyada geniş yer bulan, doğrudan fiziksel şiddet izleriyle, parçalanmış bedenlerle ya da yıkılan evlerle, kentlerle temsiline yöneltilmektedir. Bu yerleşik yaklaşım, temsil edileni mağdurlaştırmakta, şiddet karşısında çaresiz kurbanlara dönüştürmektedir. Şiddetin temsilini sorgulayan üretimler arasında geç fotoğraf örnekleri, belge kavramını yeniden tartışmaya açan yönleriyle ve alternatif dil arayışıyla dikkat çekicidir. Genel olarak, geç fotoğrafların, savaş bölgelerine, mağdurlara dair, yardımseverlik ya da acıma duyguları oluşturacak hiyerarşik bakışı yaratmaktan kaçındıklarını söylemek mümkündür. Aksine bu fotoğraflar, izleyicilerin kendi gündelik hayatları ile olay arasında zaman zaman şaşırtıcı bağlar kurabilecekleri uzun ve belirsiz bir düşünce alanına izin verirler. Merhamet gibi duygusal yollar önermek yerine, çelişkili okumalar için olanak yaratırlar. İzleyici ile yaşanan felaketlerin özneleri arasındaki karşılaşma anını zorunlu olarak hiyerarşik bir yapıya kilitlemezler ve başkalarının acılarına bakmaya dair etik konum almaya ve duyumsamaya davet ederler.

Kaynakça

Alcaraz, M. J. (2004). Being hit artistically. J. E. Lynch ve G. Wheeler (Yay. Haz.). Cultures of violence. (s. 71–78). Oxford: Inter-Disciplinary Press.

Amelunxen, H. (1998). The century’s memorial. M. Frizot, (Yay.Haz.). The new history of photography. (s.130-148). Köln: Könemann.

Baer, U. (2002). Spectral evidence: the photography of trauma. Cambridge: MIT Press.

Boltanski, L. (2004). Distant suffering, morality, media and politics. UK: Cambridge University Press.

Butler, J. (2005). Kırılgan hayat. (B. Ertür, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Butler, J. (2015). Savaş tertipleri. (Ş. Öztürk, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Campany, D. (2006). Straight pictures of a crooked world. C. Coppock ve P. Seawright (Yay. Haz.). So now then. (s. 8-11). Cardiff: Ffotogallery.

Campany, D. (2007) Safety in numbness. Some remarks on problems of 'Late Photography. D. Campany (Yay. Haz.) The cinematic. Documents of Contemporary art. (s. 185-195). Cambridge: The MIT Press.

Hall, S. (1997). The spectacle of the 'other. Stuart Hall (Yay. Haz.). Representation. (s. 223-291) London: SAGE.

Lisle, D. (2011). The surprising detritus of leisure: encountering the Late Photography of War. Society and Spice, C (29), 873-890.

Lutz, C. A. ve Collins, J. L. (2005). "National geographic"i doğru okumak. (M. Bayatlı, çev.) İstanbul: Agorakitaplığı.

Martha, R. (2004). In, around, and afterthoughts (on documentary photography). Decoys and Disruptions Selected Writings, 1975–2001. (s.151-207). New York: October Books.

Ranciere, J. (2008). Görüntülerin yazgısı. (A. U. Kılıç, çev.). İstanbul: Versus Yayınları.

Ranciere, J. (2014). Estetiğin huzursuzluğu. (A. U. Kılıç, çev.). İstanbul: İletişim.

Sayın, Z. (2003). İmgenin pornografisi. İstanbul: Metis.

Sontag, S. (2004). Başkalarının acısına bakmak. (O. Akınhay, çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tello, V. (2014). The aesthetics and politics of aftermath photography. Third Text. C28 (6), 555-562.

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINA YENİ BİR SOLUK: YENİDOĞAN FOTOĞRAFÇILIĞI

Dr. Öğr. Üyesi Sinan ÇAKMAK

Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi

Öz

İnsanlar ilk çağdan günümüze kadar geçen süreçte yaşadıkları anı ölümsüzleştirmek istemiş ve bu doğrultuda çeşitli yöntemlere başvurmuşlardır. Bu yöntemler tarih belleğine yaşanılan anın bir taşa kazınması ile veya teknolojinin gelişimini takiben dijital ortamlarda işlenerek kaydedilmiştir. İnsanların yaşamış oldukları sevinçli, hüzünlü veya karamsar duyguların kaydedilme merakına, bilimde, sanatta ve teknolojide yeni ufuklara yelken açma merakı da eklenince fotoğraf makinesi icat olmuş ve fotoğraf terimi ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla ilk çağlardan itibaren insanoğlunun hayatında her zaman var olmuş olan sanat, fotoğrafçılık alanına da yansımış ve sektör halini almıştır. Teknik açıdan ışığın kaydedilecek olan görüntünün üzerine getirilerek oluşturulan kompozisyona fotoğrafçılık denilebilir. Fotoğrafçılık manzara, doğa, gezi, çocuk, sanat, yenidoğan vb. olarak sınıflandırılabilir. Teknik olarak ise siyah – beyaz, renkli, analog, dijital olarak sıralanabilir.

Fotoğraf makinesinin bulunuşu ile birlikte her geçen gün yeni teknolojiler ortaya çıkmıştır. Gelişen teknolojiden payını alan fotoğraf sektörü de günümüz çağına hızlı bir şekilde adapte olmuştur. Öyle ki içinde bulunduğumuz çağın teknolojisi ile fotoğraf artık hayatımızın her anında bizimle soluk alıp vermektir. Geçmişten gelen anı kaydetme merakı yediden yetmişe her insanın cebine girecek duruma gelmiştir.

Çalışmamızda resim, grafik, enstalasyon vb. birçok farklı disiplinde kendisine yer bulan fotoğraf sanatı araştırılmış ve adeta popüler bir kültür haline gelen yenidoğan fotoğrafçılığı analiz edilmiştir. Bununla birlikte konu ile ilgili literatür taraması yapılmış, elde edilen veriler karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Ayrıca yenidoğan fotoğrafçılığı ile ilgilenen sanatçıların web siteleri taranmış ve kendileri ile görüşmeler yapılarak örnek uygulamalara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş sanat, fotoğrafçılık, fotoğraf sanatı, yenidoğan fotoğrafçılığı

A BREATH OF FRESH AIR TO CONTEMPORARY PHOTOGRAPHIC ART: NEW-BORN PHOTOGRAPHY

Abstract

People desired to immortalize the moment they experienced throughout the history as of the first age and they applied various methods accordingly. These methods were recorded in history

memory by engraving the moment to a stone or by processing it in digital media following the development of technology. The camera was invented, and the term photography emerged when the curiosity of recording the feelings of happiness, sadness or pessimism experienced added to the curiosity in science, art and technology. Thus, art existing in the life of mankind since the early ages has been reflected in the field of photography and has become a sector. Technically, the composition created by placing the light on the image to be recorded can be called photography. Photography can be classified as landscape, nature, travel, children, art, new-born etc. Technically, it could be listed as black and white, colour, analogue and digital.

With the discovery of the camera, new technologies have emerged. Affecting the developing technology, the photography sector has adapted rapidly to the present age. Photography is now breathing with us at every moment of our lives with the technology of the era. The enthusiasm of recording the moment from the past has become a condition available for every person young and old alike.

In our study, the art of photography having a place in many different disciplines such as painting, graphics, contemporary art and etc. was examined, and the new-born photography which has become a popular culture was analysed. In addition, a literature review was conducted, and the obtained data were compared and evaluated. Moreover, the websites of the artists interested in the newborn photography were reviewed and interviews were made with them and the sample applications were included.

Keywords: Contemporary art, photography, photographic art, new-born photography

Giriş

Hatıralar insanlar için her zaman değerli olmuştur. Geçmişte hatıralar, insanlar arasında karşılıklı iletişim aracı olarak kullanılmakta ve zihinlerin tozlu raflarından indirilip harmanlanarak sohbet ortamlarında hayat bulmaktaydı. Günümüz teknolojisinin kötüye kullanılması, insanlar arası anlık iletişimi olumsuz etkilediği gibi zihinlerdeki o son derece kıymetli olan tozlu raflardaki hatırları da silip süpürmektedir. Böylece yavaşça kaybolmakta olan insanlar arası iletişim kavramı hatıraları da önemsiz kılmaktadır. Tam da bu noktada fotoğraf kavramının önemi ortaya çıkmaktadır. Geleneksel veya çağdaş olarak bakıldığında fotoğraf insanları her zaman bir arada tutmayı başaran ender ifade biçimlerinden olmuştur. Zihinlerde var olan bir hatıra o an fotoğraflanmış ise o fotoğraf yakın veya uzak gelecekte insanlar için yine birleştirici bir unsur olabilecektir. O an o karede bulunan insanların fotoğraflanması gelecekte geçmiş duygu ve anıların canlanması anlamına gelecektir. Bundan dolayı fotoğraf insanların anı kaydetme merakını karşılıksız bırakmaması açısından önemli bir kavramdır.

Fotoğraf kavramının dünya literatürüne girmesinin üzerinden kısa bir süre geçmiş olmasına rağmen, günümüze kadar sosyal, kültürel ve teknik açıdan sürekli kendisini yenileyerek ulaşmıştır. Yenilenme aşamalarında şüphesiz endüstriyelleşmenin payı da büyük olmuştur. Öyle ki teknolojik gelişmelerin her alana olduğu gibi fotoğrafa olan katkısı, fotoğrafa ilgi duyan insanlar açısından karşılıksız kalmamıştır.

Günümüzde sosyal, kültürel, turizm, bilim ve sanat gibi hemen her dalda kullanılmakta olan fotoğraf, kimi zaman gelenekselden kopmadan kimi zaman da geleceğe yön vererek ivme kazanmaktadır.

Süregelen bir değişim ve gelişim içerisinde olmuş olan fotoğraf, günümüz sanatı açısından da kıymetlidir. Fotoğraf sanatı, günümüze kadar farklı yaratım süreçlerinden geçerek gelen sanatsal üretimin her alanında kendisine yer bulmuştur. Özgün bir sanat kavramı olarak fotoğraf, geleneksel sanatlarda ne kadar etkili olmuş ise çağdaş sanatlarda da kendi bedenine uygun ruhu her zaman bulmuştur. Bu ruh ile çağdaş fotoğraf sanatı birçok yaratıcı alanda da etkili olmaktadır. Yenidoğan fotoğrafçılığı buna örnektir.

1. Fotoğrafa Temel Bir Bakış

Fotoğraf, kelime olarak Yunanca ışık " photos " ve yazı manasındaki " graphes " kelimelerinden meydana gelmektedir. Işık vasıtasıyla iz bırakmak anlamı taşımaktadır (Uygun, 2007, s.64).

Fotoğraf, doğada bulunan varlıkları veya şekilleri ışık yardımı ile film veya kağıt gibi materyallerin üzerine işleme işlemidir (Teymur ve Uygun, 2000, 2007, s.1- 64).

Fotoğraf, tarih olarak iki temel konu üzerine dayanmaktadır. Bunlar herhangi bir yüzey üzerinde herhangi bir maddenin görüntüsünün elde edilmesi ve o maddenin görüntü olarak sabitlenerek kayıt altına alınmasıdır (Uygun, 2007, s. 66).

Bilim adamlarına göre 2000 yıl önce eski Çin' de fotoğrafın temel prensibi ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda Yunanlı filozof Aristotales eserinde, Camera Obscura (Latince: Karanlık kutu) isimli ilkel bir aygıttan bahsetmektedir. Bu aygıt ile ışık iğne deliğinden geçerek görüntüyü oluşturmaktadır. Daha sonra fotoğraf makinesi olarak adlandırılacak olan karanlık kutu, 1700' lü yılların sonuna doğru nesne görüntülerinin yüzey üzerinde elde edilmesi amacıyla kullanılmaya başlamıştır (Kılıç ve Uygun, 2005, 2007 , s.15- 18-67).

Joseph Nicepore Niepce 1813 yılında kalıcı görüntüle elde etmek amacı ile ışığa duyarlı bir levha kullanarak 8 saat boyunca görüntüsüne ışık uygulamıştır. Bunun sonucunda kalıcı görüntüler elde etmeyi başarmıştır. 1829 ' da görüntü elde etme üzerine benzer çalışmalar yapmakta olan Louis-Jacques-Mande Daguerre ile ortak olmuştur. Ancak üzerinde çalıştığı uygulamaları bir yönteme dönüştüremeden vefat etmiştir. 1835' te ortağı Daguerre, içerisi kimyasallarla dolu olan bir kaba ışığa mazur kalmış olan bir levhayı yanlışlıkla koyarak daha sonra kendi adını vereceği 'Daguerrotype' yöntemini bulmuştur. Ayna görüntüsünün tam zıttı görüntü elde edilen bu yöntemde; iyot buharına tutulan gümüş bir levhanın yüzeyinde gümüş iyodürden meydana gelen bir tabaka oluşmaktadır. Karanlık kutunun yeterince ışıklanmasından sonra bu yüzey yıkanarak görüntü elde edilmektedir (Uygun, 2007, s. 67).

1888' de George Eastman selüloid rulo kağıtlı fotoğraf makinesini icat etmiştir. Piyasada kendisine yer bulmakta zorlanmayan bu makine ile elde edilmiş olan görüntüler banyo işlemini takiben saydam bir zemine aktarılarak basılmış halde müşterilere sunulmuştur. Bu sayede yaygınlaşan fotoğraf, 1889' da Kodak firmasının kurulması ve Brownie adını verdiği küçük

boyutlardaki ilk kutu kameraları üretmesi ile hızlı bir şekilde halk arasında popüler hale gelmiştir (Tülüce, 2010, s. 4).

2. Fotoğraf Sanatına Çağdaş Bir Yaklaşım

Fotoğrafın sanatsal boyutunu irdelemek gerekirse, ilk görüntü düşürme çabasına ve fotoğrafın doğuşuna öncülük etmiş olan makinelerin atası olan Camera Obscura' dan söz etmek gerekmektedir. Latince karanlık kutu anlamına gelen Camera Obscura, ressamlar ve mimarlar tarafından çeşitli nesne ve yapıların resimlerini, perspektiflerini, teknik çizimlerini ve röprodüksiyonlarını oluşturmada sıklıkla kullanılmış bir icat olmuştur. Bu makine, özellikle ressamlar için eserlerini oluşturma adına önemli bir yardımcı araç olmuştur. Gerçeğe uygun bir şekilde resimlerin alt yapısını oluşturan Camera Obscura sayesinde ressamlar, kendi yorumlarını da katarak sanat dünyasına önemli eserler kazandırmışlardır. Teknik olarak görüntünün bu kadar ayrıntılı ve gerçekçi olması ressamlar ve insanlar tarafından hayretle karşılanmıştır (Çetin ve Yalçın, 2006, 2015, s. 10 – 28).

Fotoğraf özellikle resim sanatının realist yönüne vurgu yapmıştır. Daha sonra endüstrileşmenin etkisiyle makineleşmenin arttığı bir ortamda mekanik bir sistem olarak tasarlanarak yine resim sanatına etkide bulunmuştur. Bununla birlikte çağın sanat dalları da değişim içinde olan zevklere ve isteklere karşılık verebilmek adına sanatı mekanikleştirmiş ve fotoğrafı keşfetmiştir. Fotoğrafın bir sanat dalı olarak kabul görmesi ile birlikte yaratıcılık ve fotoğraf ilişkisi önem kazanmıştır (Saraoğlu ve Yalçın, 2010, 2015, s. 72 – 29).

Fotoğrafın başlı başına bir sanat dalı olarak kabul edilmesi sancılı olmuştur. Öyle ki bazı ressamlar fotoğrafı resim sanatı üzerinden yorumlayarak, ressamların yaratıcılığını etkilemesinden dolayı fotoğrafı reddetmiştir. Ancak süreç içerisinde fotoğraf sanatçısının elinde yaratıcılığa etki etmekte olan bir nesne ile özgün bir sanat olduğu kanaatine varmışlardır. 18 Ağustos 1839 tarihinde bir icat olarak kabul edilmiş olan fotoğraf, ölümsüzleştirmeyi belgeleme merakını gidermek adına portrelerde sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Aynı zamanda resim sanatına göre bir objeyi daha gerçekçi aktarması sebebiyle fotoğraf, grafik tasarım ve reklamcılık alanlarında vazgeçilemeyecek bir unsur haline gelmiştir (Grafik ve Fotoğraf-Avrupa Grafik Sanatı Tarihi ve Yalçın, 2012, 2015, s. 22 – 29).

Bir dönem sanatsal olarak insanoğlunun sahip olduğu kültürel mirasının gölgesinde kalmış olan fotoğraf sanatı, sonraki dönemlerin toplumsal, ideolojik ve sanatsal değerleri ile uyumlu ve bu değerleri etkileyen bir kavram haline gelmiştir. Modern sanatın sona ermesi ve kavramsal sanatın öneminin artması ile önemli bir role sahip olan fotoğraf, postmodern sanatın doğuşunda da önemli bir etkiye sahip olmuştur (Uysal, 2013, s. 79).

Günümüzdeki sanatsal yorumlamaların benliğinde var olan kuramsal düşüncelerin oluşumunda fotoğrafın da etkisi vardır. Fotoğraf tekniği bakımından çağdaş sanat, gerek materyal gerekse de resimsel nitelikleri kılavuz edinerek, farklı bütünlüklere ulaşmak isteyen bir yaklaşımdadır. Çağdaş sanatın fotoğraf söyleminden yola çıkarak ortaya koyduğu çalışmalar ışığında, neyin fotoğraf olduğu veya olmadığını anlamak güçleşmiştir. Çağdaş sanat, fotoğraf tekniğini " başka bir anlatım " tarzını temellendirmede araç olarak kullandığı gibi, fotoğrafın resimsel ve bütünsel yapısını sanat eserinin bir öğesi olarak da yorumlamaktadır (Işık, 1996, s. 37).

Fotoğraf sanatı, günümüz çağdaş sanat anlayışının olmazsa olmaz bir unsuru olmuştur. Günümüzde estetik değerleri ve sunum şekillerinin gelişen teknoloji ile birleşimi sayesinde bu sanat dalı, iletişim etkisi bakımından oldukça işlevsel bir konuma erişmiştir.

3. Fotoğraf Teknikleri ve Türleri

Fotoğraf kavramını teknik olarak siyah – beyaz, renkli ve dijital olarak incelemek mümkündür. Siyah – beyaz fotoğraflar, geçmişte oldukça yaygındı. Ancak günümüzde nostaljik olması ve düşük maliyetlerde bakımından hala tercih edilmektedirler. Bununla birlikte gelişen teknoloji yardımı ile bir takım işlemlerden geçmek şartı ile siyah – beyaz formattaki fotoğraflar renklendirilebilmektedir.

Renkli fotoğraflar, 19. Yüzyılın ortalarından itibaren icat edilmiş ve sonrasında üzerinde çalışılarak geliştirilmiştir. Ancak bu icadın başlarından itibaren beyaz ışığa yoğun bir şekilde maruz kalan renkli fotoğraflar canlılıklarını koruyamamışlardır. Bu duruma 1861 ‘ de üç renk ayrımı ilkesi ile ilk çözümü fizikçi James Clerk Maxwell bulmuştur (Bilgili, 2019, s. 392).

Dijital fotoğrafçılık ise 1975’ de Kodak mühendislerinden olan Steven Sasson ve birkaç teknisyenin ilk dijital fotoğraf makinesini yapmaları ile döneme damgasını vurmuştur. Daha sonra ABD menşeili bir şirket olan Apple tarafından 1994 yılında ilk renkli ve dijital makine piyasada kendisine yer bulmuştur (Bilgili, 2019, s. 392).

Günümüz teknoloji çağında fotoğrafa olan ilgi gelişen teknolojinin de etkisi ile artmaktadır. Öyle ki fotoğraf makineleri artık herkesin sahip olduğu cep telefonlarına kadar girebilmiştir. Bu sayede toplumun hemen her kesiminde ve her yaş aralığındaki bireylerin anı fotoğraflama ve kaydetme konusunda imkanları kolaylaşmıştır. Ancak adeta bir belge niteliğinde olan fotoğrafların, dijital ortamlarda kısıtlı kalmaması ve baskı ile somutlaştırılarak ölümsüzleştirilmesi gerektiğine inanmaktayım.

Günümüzde fotoğraf görsel bir iletişim aracı haline gelmiştir. Büyük kitleleri etkisi altına alabilen fotoğraf, birbirinden bağımsız birçok alana hitap etmekte ve bu alanlarda farklı hayatlara dokunabilmektedir. Doğa, belgesel, moda, yemek, stüdyo, mimari, haber, reklam, portre, doğum ve yenidoğan fotoğrafçılığı bunlara örnek olarak verilebilir.

Bu araştırmada, özellikle son dönemlerde popüler kültürün etkisi ile insanlar tarafından oldukça ilgi görmekte olan yenidoğan (newborn) fotoğrafçılığı üzerine dikkat çekmeye çalışılmıştır.

3.1. Yenidoğan Fotoğrafçılığı

Popüler kültürün her alana olan etkisi çağdaş fotoğraf sanatında da görünmektedir. Ancak çalışmamızda spesifik olarak yenidoğan fotoğrafçılığı üzerine incelemelerde bulunulmuş ve çeşitli örnekler incelenerek bu alana dikkat çekilmiştir. Yenidoğan fotoğrafçılığı gebelik çekimi ile başlayıp doğum öncesi, doğum anı, hastane odası ve doğum sonrası stüdyo çekimi ile sonuçlandırılmaktadır.

Resim 1. Babymoon Studio, Nur Çakmak - 2018

İnsanoğlunun var oluşundan itibaren doğum her zaman kutsal olmuştur. Çünkü insanlarca doğuma, yenilik, bereket ve gelecek anlamları yüklenmiştir. Aynı zamanda insanların geçmişten itibaren anı kaydetme merakları, günümüzde doğum kutsalı ile birleşerek fotoğraf sanatında can bulmuştur. Böylece yenidoğan fotoğrafçılığı ortaya çıkarak çağdaş fotoğraf sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Özellikle gün geçtikçe doğum öncesi, doğum anı ve sonrasında çekilen fotoğraflar insanlar tarafından daha çok ilgi görmeye devam etmektedir. Anne ve babalar için son derece değerli olan bebeklerinin dünyaya geliş aşamalarının ve akabinde yaşanmakta olan duygusal anların kayıt altına alınarak ölümsüzleştirilmesi her zaman önemli olmuştur. Bu bağlamda günümüzde bu değerli anların ölümsüzleştirilmesi adına aileler doğumhane veya ameliyathanelere anlaştıkları fotoğraf sanatçısının da girmesini talep etmektedirler.

Doğumlar genellikle normal veya sezaryen (ameliyatla) olarak iki türlü meydana gelmektedir. Doğum çekimleri ise özel hastane ve kliniklerde yaygın olarak gerçekleştirilmektedir. Dünyada yaygın olarak gerçekleşen bu özel çekimlerin, özellikle ülkemizde başlangıçta yadırganmış olsa da gelinen noktada hem aileler hem de tıp dünyası tarafından kabul gördüğü anlaşılmaktadır. Doğum öncesindeki hazırlık sürecinden, doğumda bebekle annenin ilk buluşma anı, annenin bebeği emzirmesi ve ebeveynler ile bebeğin ilk duygusal paylaşımlarının fotoğraflanması yenidoğan fotoğrafçılığının temellerini oluşturmaktadır. Yalnız burada dikkat edilmesi gereken önemli husus, gerek doğum aşamasındaki gerekse de stüdyo aşamasındaki çekimlerde sterillik kurallarına özen gösterilmesidir. Zira bir mucizeye tanıklık edilerek dünyaya gelen ve bünye olarak kırılgan olan bir canlının sağlığına zarar gelecek her türlü etkene dikkat edilmesi önerilmektedir. Bu sterillik sorumluluğu, doğumhane ve ameliyathanenin fiziksel koşullarından başlayarak, tıbbi ekip ve fotoğraf sanatçısı açısından da bağlayıcı niteliktedir. Ayrıca doğum anında tıbbi personelin işini rahat ve titizce yapabilmesi adına fotoğrafçının ciddiyetle hassas hareketlerde davranması önemlidir. Fotoğrafçı tıbbi ekibin kılavuzluğu doğrultusunda kendisine anlatılan sterillik kurallarına uymakla ve durması gerektiği bölgeye sadık kalarak işini yapmakla

yükümlüdür. Bunun yanı sıra bu kurallara bağlı kalarak olabildiğince doğru açıda durarak çekimini yapmalıdır. Çekim esnasında konsantrasyon bozucu herhangi bir harekette bulunmamalı, sessiz ve profesyonel bir şekilde süreci yönetmelidir. Profesyonellik gereği bebeğin gözlerine gelecek zararı önceden düşünerek fotoğraf makinesinin flaş özelliğini devre dışı bırakmalı ve olabildiğince ortam ışığından yararlanmalıdır. Bütün bu hassasiyetler doğum sonrası hastane odası çekiminde de göz önünde bulundurulmalıdır.

3.1.1. Yenidoğan Fotoğrafçılığında Stüdyo ve Konsept Tasarımlar

Doğum çekimi sonrasında bir diğer aşama olan stüdyo çekimi yapılmaktadır. Stüdyo çekimi, sterillik bakımından doğumhane veya ameliyathane kadar hassasiyet gerektirmese de yeni doğmuş bir bebeğin çevre etkenlere karşı olan hassas bünyesi düşünülmeli ve bu doğrultuda stüdyoda bulunan malzemeler olabildiğince steril tutulmalıdır. Örneğin yeni doğmuş bir bebeğin stüdyo çekimi sırasında kullanılan bir kostümün, çekim sonrası yıkanması ve bir sonraki çekimde kullanılmak üzere steril hale getirilmesi önemlidir.

Resim 2. Bebek Fotoğrafçısı, Oya Behar - 2019

Stüdyo çekimi öncesinde, doğum sürecini sağlıklı olarak geçiren anne ile iletişim kurularak, hem bebeğin hem de annenin sağlık durumu hakkında bilgi almak ve bebeğin uyku düzeni gibi konulara hakim olmak fotoğrafçı açısından önemlidir. Ayrıca yeni doğan bir bebeğin stüdyoda fotoğraf çekimi için en uygun zaman aralığının doğum sonrası ilk 5 – 15 gün arasında olduğunun aileye hatırlatılması gerekmektedir. Çünkü bu süre içerisinde yeni doğmuş bir bebeğin, vücut esnekliğinin poz verdirilmeye müsait olduğu bilinmektedir ve bu durum çekimi oldukça kolaylaştıracaktır. Bütün bunlar çekim için uygun günün ve saatin belirlenmesinde etkili faktörlerdir.

Yenidoğan fotoğrafçılığının her anının zor ve hassas olması sebebiyle stüdyo çekimi aşaması da özel bir hazırlık gerektirmektedir. Stüdyoların ortamı, alışıldık bir iş yerinin dışında hem ailenin hem de bebeğin kendisini sıcak bir ortamda hissetmesini sağlayacak derecede içten olmalıdır. Özellikle stüdyoda kullanılan mobilyalardan duvarların rengine kadar iç dekorasyona özen gösterilmelidir. Bu stüdyolar her ne kadar ticari değer taşısa da, bu durum olabildiğince ailelere

yansıtılmamalı ve aileler kendilerini evlerinde oldukları gibi hissettirilmelidir. Bunun yanı sıra çekim öncesi ailenin ne tarz bir konsept tasarımı istediği konuşularak netleştirilmelidir.

Resim 3. Babymoon Studio, Nur Çakmak - 2019

Yenidoğan fotoğrafçılığında sakinlik, sabır ve sterillik ne kadar önemli ise yaratıcılık kavramı da o kadar önem arz etmektedir. Hangi alan olursa olsun insan, doğuştan gelen yeteneklerini doğru bir eğitim süreci ile pekiştirmemişse yarım kalan bir sonuç ortaya çıkmaya gebedir. Örneğin kurgu tasarımı konusunda yeteneği bulunan bir fotoğraf sanatçısının, ışıklandırma veya fotoğraf makinesi konularında teknik bilgisi mevcut değil ise konsept tasarımı ne kadar estetik olursa olsun teknik açıdan eksik olarak ortaya çıkacak olan çekim sonucu aynı estetik değere sahip olmayacaktır. Bu doğrultuda fotoğraf sanatçısının yaratıcılığı, doğuştan gelen yeteneğinin yanında almış olduğu eğitim ile de doğru orantılıdır. Bundan hareketle yenidoğan fotoğraf sanatçısının yeteneği, eğitimi ve edindiği tecrübeleri konsept tasarımlarında hayat bulmalıdır. Sanatçı araştırmacı, teknolojiyi takip ederek yeniliğe açık ve kendini tekrarlamaktan uzak olmalıdır.

Yenidoğan fotoğrafçılığında, konsept tasarımların yaratıcılığına kostümler ve kullanılan malzemeler doğrudan etki eder. Sanatçının yeteneği ve eğitiminin yanında kullandığı malzemeler de kaliteli olmak durumundadır. Öyle ki kullanılmakta olan kostümler, ciltleri son derece hassas olan bebeklere zarar vermeyecek içeriğe sahip olmalıdır. Tercihen organik iplerden ve kumaşlardan üretilmiş kostümler kullanılmalıdır. Ayrıca kostümler ve malzemeler konsept tasarımları da düşünülerek, renk ve biçim bakımından birbirinden farklı ve yaratıcı olmalıdır. Erkek ve kız bebeklere uygun kostümler ve malzemelerden oluşturulan konsept tasarımlar yenidoğan fotoğrafçılığı için vazgeçilmez bir unsurdur.

Stüdyolar doğumhane veya ameliyathane ortamına göre daha geniş bir müdahale ortamına sahiptir. Işığın açısını doğru bir şekilde ayarlamak, konsept tasarımında kullanılacak olan kostümleri ve malzemeleri doğru kurgulamak ve bebeğe doğru pozu verdirebilmek sağlıklı bir çekim için oldukça önemlidir. Bununla birlikte, stüdyo çekimlerinde fotoğrafçının olabildiğince sabırlı ve sakin kalarak yeteri kadar kare yakalaması gerekmektedir. Fazla sayıda çekilen fotoğraf kareleri bazı fotoğrafların net olmamasına veya ailenin beğenmemesine karşı bir önlem niteliğindedir.

Gebelik çekimi ile başlayıp stüdyo çekimi ile sonuçlandırılan fotoğraflama sürecinde, bütün bu çekimler DVD yardımı ile sanal ortama aktarılmakta ve ailenin beğenerek seçeceği fotoğraflar, fotoğraf sanatçısı tarafından düzenlenerek albüm haline getirilmektedir. Yenidoğan fotoğrafçılığında, ölümsüzleştirilen karelerin albüm haline getirilmesi ve ailelere eşsiz anıların bırakılması da bu sürecin son aşamasını oluşturmaktadır.

4. Sonuç

Yenidoğan fotoğrafçılığı, fotoğraf sanatındaki gelişmelerin etkisi altında doğmuştur denilebilir. Yani stüdyo fotoğrafçılığının sınırları aşarak dış çekim fotoğrafçılığını da içerisine alması, fotoğraf sanatının birçok alanını etkilediği gibi yenidoğan fotoğrafçılığının doğuşunda da etkili olmuştur.

Popüler kültürün çağdaş fotoğraf sanatına olan etkisi ülkemizde de kendisini göstermektedir. Özellikle araştırmamızda dikkat çekmeye çalıştığımız yenidoğan fotoğrafçılığı, başlarda toplumumuzun geleneksele bağlı yapısı gereği yadırganmış olsa da, gelinen noktada ülkemizin genelinde oldukça ilgi görmekte olduğu söylenebilir. Ancak araştırmamız kapsamında görüşülen fotoğraf sanatçılarının görüşlerine dayanarak, sektör olarak gelişmekte olan yenidoğan fotoğrafçılığının, ülkemizin bazı bölgelerinde bulunan özel sağlık kuruluşları tarafından yeteri kadar destek görmediği anlaşılmaktadır. Bu durum, ticari rekabete veya yenidoğan fotoğrafçılığının toplumun her kesimine yeteri kadar erişemediğine dayandırılabilir. Öyle ki çalışmamız kapsamında ulaşılan bilgiler ışığında, ülkemiz üniversitelerinin güzel sanatlar fakülteleri bünyesinde bulunan birçok fotoğraf bölümünde yenidoğan fotoğrafçılığı dersinin olmadığı görülmüştür. Üniversitelerimizin toplumu yönlendirme konusundaki etkisi ve geleceğe dair pozitif geri dönüşler alınmakta olan yenidoğan fotoğrafçılık sektörü düşünüldüğünde, fotoğraf bölümlerindeki müfredata bu dersin özellikle koyulması tavsiye edilmektedir. Böylece bu alanda uluslararası platformlarda kendisini gösterecek olan profesyoneller yetişecek ve diğer ülkelerden ülkemize eğitim vermek amacı ile gelen fotoğraf sanatçılarının gelmesine gerek kalmayacaktır. Bununla birlikte üniversitelerin tıp fakülteleri ve sağlık yüksekokulları ile koordineli çalışmalar yapılarak, sağlık sektörünün yenidoğan fotoğrafçılığı konusundaki farkındalığı arttırılabilecektir. Bu sayede uygulamalı olarak yenidoğan fotoğrafçılığı alanında üniversitelerde eğitim alan kişiler, mezun olduklarında bu alanda profesyonelce hizmet verebilecek ve tıbbi kurallara hakim olarak sağlık sektörü personeli ile koordineli bir şekilde işlerini yapabileceklerdir.

Özgünlük bakımından literatüre önemli katkılar sağlayacak olan araştırmamızda, hemen her alanda olduğu gibi yenidoğan fotoğraf sanatçılarının da kendilerini sürekli olarak değişimin ve

gelişimin çarkına bırakmaları gerektiği düşüncesi hakim olmuştur. Bununla birlikte yenidoğan fotoğrafçılığının son derece hassas bir meslek olduğu ve bu alanda herhangi bir eğitimi olmayan kişilerin kutsal olan doğum kavramına zarar verebileceği düşünülmektedir. Bu alandaki eğitim süreçlerinin geliştirilmesi oldukça önemlidir. Bir mucizeye tanıklık edilen bu fotoğraf sanatında, sanatçının fotoğraflama süreçlerinde büyük bir özen göstererek çalışması ve ailelere büyük bir hassasiyetle yaklaşması gerekmektedir. Böylelikle hedef kitleye daha profesyonelce hizmet verilecek ve memnuniyet derecesi üst seviyede olacaktır. Ayrıca yenidoğan fotoğrafçılığının ticari bir sektör olarak ülke ekonomisine katma değer sağladığı, günümüz fotoğraf sanatı içerisinde ayrı bir uzmanlık alanı haline geldiği ve çağdaş sanata yeni bir soluk getirdiği söylenebilir.

Kaynakça

Bilgili, M. (2019) . “ Turizm’ de Fotoğrafçılık “ , Avrupa Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)

Çetin, N. (2006) . “ 20. Yüzyılda Fotoğraf-Resim Sanatı İlişkisi ”, İstanbul : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

……(2012) . “ Grafik ve Fotoğraf - Avrupa Grafik Sanatı Tarihi “ , Ankara : Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi.

Işık, M. (1996) . “ Fotoğrafın Günümüz Sanatında Kullanımı “ , Samsun : Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi.

Kılıç, L. (2002) . “ Fotoğrafa Başlarken. 1. Basım” , Ankara : Dost Yayınları.

Saraoğlu, M. S. (2010) . “ Reklam Fotoğrafçılığının Tüketici Tercihlerine Etkisi (Kütahya Örneği) ”, Kütahya : Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Tülüce, A.R. (2010) . “ Tıp Fotoğrafçılığı ve Tıp Alanındaki Uygulamaların Fotoğraf Sanatında Kullanımı “ , İstanbul : Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Uygun, S. (2007) . “ Reklam Fotoğrafçılığı ve Yaratıcılık” , İstanbul : Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Uysal, T. (2013) . “ Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatımcı Yaklaşım “ , İstanbul : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi.

Yalçın, İ. (2015) . “ Teknoloji Çağının Gerekleri Çerçevesinde Fotoğraf Sanatının Görsel Anlatım Öğesi Olarak Afiş Tasarım Çalışmalarında Kullanılması “ , Samsun : Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksel Lisans Tezi.

İnternet

Teymur T. (2000) . Fotograf Nedir. http://www.fotografya.gen.tr/issue-6/temel.html (6 Nisan 2007).

KURUMSAL KİMLİK TASARIMI YAKLAŞIMIYLA TÜRKİYE' DEKİ ŞEHİR LOGOLARININ ANALİZİ

Dr. Öğr. Üyesi Sinan ÇAKMAK

Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi

Öz

Görsel iletişimde önemli bir yere sahip olan grafik tasarım elemanları hayatın her alanında kendisine yer bulabilmektedir. Grafik tasarımın önemli unsurlarından amblem ve logo tasarımları da bunlara örnek gösterilebilir. Kurumsal kimlik tasarımının temeli sayılabilen amblem ve logolar, markaların ve kurumların vitrinini yansıtmaktadır. Genellikle kamu ve özel sektör kuruluşlarının misyon ve vizyonlarına uygun olarak sembolleştirilip kullanılmakta olan logo tasarımları son zamanlarda şehirlerin tanıtımında da önemli bir rol üstlenmektedir. Öyle ki tanıtımı söz konusu olan şehrin tarihinden, kültürel yapısından ve turistik değerlerinden ilham alınarak tasarlanan logolar çoğalmaktadır.

Dünya üzerindeki ülke ve şehirler küreselleşmenin etkisi ile her alanda rekabet içerisine girmişlerdir. Bu rekabet ortamında, şehirler rakiplerine oranla sahip oldukları tarihi, kültürel veya turistik güzelliklerini ortaya koyabilmek ve markalaşarak bir adım önde olabilmek adına kurumsal bir dönüşüme ihtiyaç duymuşlardır. Bu dönüşümde şüphesiz amblem ve logo tasarımları kurumsal kimliğin vitrini olmaları sebebiyle çok önemli bir noktadadır.

Çalışmamızda, kurumsal kimlik tanımı üzerine farklı bir yaklaşımda bulunularak Türkiye' deki bazı şehir logolarının, o şehrin markalaşmasındaki etkileri analiz edilmiştir. Grafik tasarım ilkelerine bağlı kalınarak analiz edilen şehir logolarının tarihsel, kültürel ve turistik değerleri ne derece yansıtıp yansıtmadığı irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şehir Logoları, Amblem, Logo, Kurumsal Kimlik, Grafik Tasarım

THE ANALYSIS OF CITY LOGOS IN TURKEY WITH CORPORATE IDENTITY DESIGN APPROACH

Abstract

Graphic design elements having an important place in visual communication may find a place in every part of life. Emblems and logo designs being the important elements of graphic design can also be shown as an example. Emblems and logos considered as the foundation of corporate identity design reflect the showcase of brands and institutions. Logo designs generally symbolized and used in compliance with the mission and vision of public and private sector organizations,

have also played an important role recently in the promotion of cities. Therefore, the logos designed by inspiring the history, cultural structure and tourist values of the city have been increasing.

With the impact of globalization, countries and cities across the world have entered a competition in every field. In this competitive environment, cities required an institutional transformation in order to reveal their historical, cultural or touristic beauties compared to their competitors and to be one step ahead by branding. In this transformation, emblem and logo designs are undoubtedly in a very important place since they are showcases of corporate identity.

In our study, the effects of some city logos in Turkey on the branding of the city were examined by taking a different approach to the definition of corporate identity. Adhering to the principles of graphic design, it has been examined that to what extent the city logos analyzed reflect the historical, cultural and touristic values.

Keywords: City Logos, Emblem, Logo, Corporate Identity, Graphic Design

1. Giriş

Kurumsal kimlik tasarımlarında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkan logo tasarımları, tanıtım amacıyla özel ve tüzel kişiliklerce sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle resmi kurumlar tarafından kullanılmakta olan kurumsal kimlik tasarımları, son yıllarda ülke ve şehir tanıtımları bakımından da önemli bir etki alanı oluşturmuştur.

Marka oluşturma sürecindeki amaç o markanın ticari olarak bilinirliğini artırmak ve satış stratejisini belirleyerek pazarlamaktır. Küreselleşen dünya düzeninde, gelişen teknolojinin de katkılarıyla tanıtım ve reklam sektörü farklı platformlarda yenilikçi yapılarda karşımıza çıkmaktadır. Bu yenilikçi yaklaşımın yalnızca ticari ürünlerin değil ülkelerin ve şehirlerin dünya vitrinindeki yerini belirlemede önemli bir etki alanına sahip olduğu gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda ülkelerin veya şehirlerin kurumsallaşarak markalaşma sürecine logo tasarımları doğrudan katkı sağlamaktadır.

Bu çalışmada, kurumsal kimlik tasarımları ve logo tasarımları ile ilgili kitap, makale ve tezler taranarak literatür araştırması yapılmıştır. Çalışmamız markalaşma süreci bakımından Türkiye ‘ de bulunan Ankara , İzmir, Bursa ve Trabzon gibi şehirlerin tanıtımında kullanılmakta olan şehir logoları ile sınırlı olup, görsel iletişim tasarımı açısından ele alınarak grafik tasarım eleman ve ilkeleri bağlamında analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda şehir logolarının kurumsal, tarihsel, kültürel ve turistik olarak o şehrin marka değerine yaptığı katkı örnekler üzerinden incelenmiştir.

1.1. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, kurumsal kimlik tasarımının temel unsurları olan logo ve amblem tasarımlarında şehirlerin sahip oldukları tarihsel, kültürel ve turistik bazı özelliklerinin, grafik tasarım ilke ve elemanlarının gözetilerek oluşturulması gerekliliğini vurgulaması bakımından önemlidir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Şehirlerin sahip oldukları tarihsel, kültürel ve turistik bazı özelliklerinin, kurumsallaşarak markalaşma sürecine giren şehir logolarının tasarlama sürecinde, grafik tasarım ilke ve elemanlarının dikkate alınması amaçlanmaktadır.

1.3. Araştırmanın Problemi

Türkiye' deki şehir logolarının, sayısal olarak yetersiz olması ve şehirlerin kurumsallaşmaya yönelik grafik tasarım ilke ve elemanlarını kullanmada yetersiz kalması araştırmamızın temel problemidir.

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada, teorik bilgi ve uygulama bölümleri mevcut olmakla birlikte teorik olarak ilgili makale ve kitaplar taranarak literatür çalışması yapılmış ve genel tarama modeli ile bilgiler elde edilmiştir. Uygulama bölümünde, Ankara, İzmir, Bursa ve Trabzon şehir logolarının grafik tasarımı ilke ve elemanlarına bağlı kalınarak analiz edilmesine yer verilmiştir. Bu analizler sonucunda elde edilmiş olan veriler ışığında bazı öneriler getirilerek araştırma sonuçlandırılmıştır.

1.5. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini logo tasarımları oluşturmaktadır. Ankara, İzmir, Bursa ve Trabzon şehir logoları ise araştırmanın örneklemidir.

1.6. Sınırlılıklar

Araştırma, Ankara, İzmir, Bursa ve Trabzon şehir logoları ile sınırlıdır.

2. Kurumsal Kimlik

Geçmişten günümüze insanlar ve toplumlar bir arada yaşayarak var olmuşlardır. Süreç içerisinde her toplumun farklılıklarını ifade eden bir kimlik olgusuna ihtiyaç duyulmuştur. Bu kimlik toplumların kendilerine has özelliklerini yansıtması ve diğer dünya toplumları tarafından o özellikleri ile tanınması bakımından önemli olmuştur. Spesifik olarak bu kimlik olgusu kendini ülkelerin, krallıkların ve orduların üniformalarında göstermeye başlamıştır. Zaman içerisinde endüstrileşmenin de etkisi ile ticaret ve hizmet sektöründe faaliyette bulunan kurumların, kurumsallaşmasına katkı sağlaması amacıyla bir kimlik kazanmaları ihtiyaç haline gelmiştir (Tuna & Tuna, 2007, s. 9,10, Okay, 2013 s. 1).

Toplumların içerisinde faaliyette bulunan kurumların kendilerini ifade edebilmeleri adına bir kimliklerinin olması oldukça önem arz etmektedir. Bu kimlikler o kurumun kuruluş aşamasından gelişme sürecine kadar olan yaşanan durumları ifade edebildiği gibi kurumun kendine has felsefesini bazı sembollerle de yansıtabilmektedir (Meral, 2011, s. 13).

Kurum kimliği dendiğinde, kurumun kültürü, kurumsal iletişimi ve davranışının yanında o kuruluşları yansıtan renkler, logolar ve amblemler de görsel iletişim unsuru olarak akla gelmelidir (Sabuncuoğlu, 2004, s. 67).

Kurumsal kimliğin avantajlarından bahsedecek olursak, kurum çalışanlarını motive etmesi bakımından oldukça önemli bir güçtür. Kurum çalışanlarının kurumu sahiplenmesinde kurumsal

vizyon ve misyonun hayat bulduğu kimlik olgusu önemli bir role sahiptir. Kurumsal kimliğin sağlam olduğu bir kurumda çalışanlar bir bütün halinde kenetlenecek ve kurumun kimliğini kendi kimlikleri ile özdeşleştireceklerdir.

2.1. Kurumsal Tasarım

Kurumsal tasarım, bir kurumun vizyonu ve misyonunu yansıtan semboller ve renklerin ahenk ve uyum içinde tasarlanarak farkındalığının ortaya koyulması olarak tanımlanabilir.

Günümüz tasarım dünyasında kurumsal kimlik tasarımı söz konusu olduğunda isim, sembol ve renklerin birleşimi ile oluşturulan logo ve amblemin ilk olarak akla gelmesinin yetersiz bir fikir olduğu ortaya koyulmaktadır. Öyle ki bunlar kurumsal tasarımın önemli etkenleridir ancak tümünü oluşturmada yeterli görülmemektedir (Okay, 2013, s. 109). Bütünün parçaları olarak etkili bir yere sahip olan bu unsurların yanında sloganının, çevre ve ürün tasarımının, bina dışı ve içi mimari tasarımının, promosyon ürünlerinin, ambalaj tasarımı ve personel kıyafetleri gibi bir çok etkenin de kurumsal tasarımda önemli bir yeri vardır (Tuna & Tuna, 2007, s. 74).

Kurumsal kimlik uygulamaları, kurumun vizyon ve misyonun prensiplerine bağlı kalınarak oluşturulmalıdır. Bu prensipler doğrultusunda kurumsal kimlik tasarımı sürecinde dikkat edilmesi gereken bazı ilkeler mevcuttur. Bu ilkeler;

- Teknik açıdan kullanımının kolay ve pratik olması,
- Tasarımın estetik değerleri gözetmesi,
- Maliyetinin düşük olması,
- Kullanma ve uygulama yönünden güvenilirliğe sahip olması,
- Kurumun vizyon ve misyonuna uygun olarak verilmek istenen mesajın anlaşılır bir şekilde aktarılmasıdır (Tuna & Tuna, 2007, s. 74).

2.2. Kurumsal Kimlik Tasarımında Logo ve Amblem

Kurum sembolü: bir kurumun temsilini sağlamak amacı ile kelime, harf veya rakamlardan oluşan logo (logotype) ve bunun yanı sıra renkli, renksiz, iki veya üç boyutlu formlardan oluşan amblem (sembol) veya her ikisinin birlikte kullanımı ile ortaya çıkan unsur olarak tanımlanabilir (Tuna & Tuna, 2007, s. 85).

Logo, bir kişiye, kuruma veya kurumsal bir markaya ait değerlerin en yalın haliyle sembolleştirilerek tasarlanmasıdır. Özel veya tüzel kişilerce kullanılan logo tasarımları kurumsal kimlik tasarımının temel elemanı olarak kabul edilmektedir.

Amblemler, kuruluşların dış dünya etkenleri ile etkileşimde bulunmasında ve kendilerini etkili bir şekilde ifade ederek tanıtımlarını sağlamasında önemli bir yere sahiptir. Ayrıca kurum imajının kalıcı ve pozitif anlamda ayrıştırıcı özelliği olmasına da katkıda bulunurlar. Dış dünyanın ve kurum içi personelin zihninde kalıcı çağrışımlar yapması bakımından önemli işleve sahiptirler (Teker, 2009, s. 88).

Amblem ve logo tasarımlarında kullanılan harf, kelime, çizgi, sembol ve bunun gibi unsurlar hedef kitlenin algısına psikolojik enformasyonlar göndererek onları etkilemektedir. Örnek olarak Coco Cola' nın logosu verilebilir. İsmi ve logosu eczacı Pemberton ve ortağı Frank Robinson

tarafından bulunan logonun çizimini Robinson yapmıştır. 1886 yılından beri hiçbir şekilde değişiklik yapılmayan logo milyonlarca insanın zihninde yer edinmiştir (Kırdar, 2007, s. 240, Karabulut, 2013, s. 40).

Özetle ulusal veya uluslararası alanlarda faaliyet gösteren kurum ve markaların toplumsal hafızalarda iz bırakmaları açısından önemli bir yere sahip olan amblem ve logo tasarımları günümüzde farklı biçimlerde de kullanılmaya başlamıştır. Öyle ki tarihsel, kültürel veya turistik özellikleri ile ön planda olma yolunda çaba gösteren ülke ve şehirler tanınırlıklarını artırmak amacı ile kurumsal tasarımlara daha da önem vermektedirler. Markalaşmanın ve rekabetin her alanda kendini gösterdiği bu küresel düzende amblem ve logo tasarımları vitrin olma özelliği bakımından önemli bir işleve sahiptirler.

3. Şehir Logoları

Etkili bir marka kimliği son derece yalın sembollerden oluşmalıdır. Sade bir tasarıma sahip olan kurumların toplumsal hafızadaki yeri sağlam olacak ve her zaman hatırlanacaktır. Bir logo tasarımının tanıtım gücü hedef kitlesinin algısını etkileyebilmesi ile doğru orantılıdır. Logo, ne kadar hızlı bir şekilde hedef kitlenin zihninde kendisine yer edinebiliyorsa tanıtım gücü o kadar kuvvetlidir.

Marka kimliği ile şehirler arasında oldukça kuvvetli bağlar mevcuttur. Şehir markası oluşturulurken o şehrin tarihi, kültürel ve turistik gibi karakteristik özelliklerine hassasiyetle yaklaşılmalıdır. Bununla birlikte oluşturulan marka şehrin hedef kitleye vermek istediği mesaj ile marka şehrin reel kimliği arasında farklılıkların olmamasına dikkat edilmelidir. Günümüzde logolar ve farklı tanıtım projeleri pazarlama ve markalaşma aşamasında olan bir şehrin tanınırlığı açısından önemlidir. Bir logonun, kentin vizyonuna vurgu yaparak iyi bir imaj oluşturabilmesinin yanında kentin sahip olduğu imajını da koruyarak olumlu yönlerini pozitif olarak artırabilmektedir (Eurocities, 2010, Kızıltaş, 2017, s. 217).

Şehir logoları, bir kentin geleceğe bakışını vizyon ve misyonu ile harmanlayarak o kentte yaşamakta olan insanların aidiyet duygularına da hitap edebilmelidir. İyi bir tasarıma sahip olan şehir logolarında, şehrin yansıması açıklıkla görülmelidir. Bu bağlamda şehir logoları grafik tasarım ilkelerine bağlı kalınarak tasarlanmalı ve analiz edilmelidir.

3.1. Ankara Şehir Logosu

Resim 1.Ankara Şehir Logosu Tasarımı

Grafiksel Analiz ve Yorumlama : Resim 1 ‘ de Ankara Şehir Logosu görünmektedir. Logo tasarımı dairesel ve serbest form olarak iki biçimde tasarlanmıştır. Aynı zamanda renkli ve siyah beyaz olarak tasarlanarak farklı platformlarda kullanımının düşünüldüğü görülmektedir. Dairesel logo tasarımında tipografik unsur dairenin iç kısmına yazılarak bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır. Logo tasarımının her iki versiyonunda da Ankara ili ile özdeşleşmiş, bir gözü mavi diğer gözü sarı olan kedi figürü göze çarpmaktadır. Sembolleştirilmiş olan kedi figürünün ağız kısmı gülecek şekilde tasarlanarak şehrin pozitif yönlerine vurgu yapılmıştır. Logoda ağırlıklı olarak sakinlik, saygıdeğerlik ve sonsuzluk gibi anlamlar taşıyan mavi renk, neşenin, sadakatin ve dikkat çekiciliğin sembolü olan sarı renk ve saflığın, birlikteliğin rengi beyaz renklerin kullanıldığı görülür. Ancak Ankara gibi Türkiye’nin başkenti konumunda ve köklü bir tarihe sahip olan bir kentin simgesi yalnızca bir kedi ile sınırlı kalmadan farklı değerleri de içerisinde barındırabilirdi. Genel olarak logo tasarımı teknik açıdan çağdaş bir formda tasarlanmıştır. Vektörel çizim tekniği ile tasarlanmış olan logo, farklı medya ortamlarında rahatlıkla kullanılabileceği gibi günümüz baskı teknolojisi ile de entegrelidir. Bütün bu değerlendirmeler ışığında genel olarak logo tasarımında denge unsuru gözetilerek, grafiksel hiyerarşiye uyulduğu ve bütünlüğün sağlandığı söylenebilir.

3.2. İzmir Şehir Logosu

Resim 2. İzmir Şehir Logosu Tasarımı

Grafiksel Analiz ve Yorumlama : Resim 2 ‘ de İzmir Şehir Logosu görünmektedir. Logo tasarımı serbest bir forma sahiptir. Tasarımda tipografik unsurlar ile şehrin sembolü olarak kullanılmış olan nazar boncuğu bütünlük içerisinde tasarlanmıştır. Logoda, insanları nazara ve göze karşı koruduğuna inanılmakta olan, İzmir Menderes ‘ in Görece ve Kemalpaşa ‘ nın Nazarköy köyleri ile bütünleşen nazar boncuğu soyutlaştırılarak kullanılmıştır.(Hürriyet.com) Spesifik bir yapıya sahip olan logo tasarımının tipografik unsurları da aynı özenle oluşturulmuştur. Tasarımda “ İ ” harfinin üzerinde simgeleştirilen nazar boncuğu figürü, mavi ve sarı renkler kullanılarak aynı zamanda kentin deniz ve güneş gibi coğrafi özelliklerine de vurgu yapmaktadır. Logoda ağırlıklı olarak sakinlik, saygıdeğerlik ve sonsuzluk gibi anlamlar taşıyan mavi renk, neşenin, sadakatin ve dikkat çekiciliğin sembolü olan sarı renk ve saflığın, birlikteliğin rengi beyaz renklerin kullanıldığı görülür. Aynı zamanda logo tasarımına eklenen “ öncülerin şehri “ sloganı logo ile son derece uyumludur. Oluşturulan bu slogan ile kentin ülke genelinde öncü bir şehir olduğu vurgusu yapılmaktadır. Bu logo ve sloganın İngilizce şekilleri de tasarlanmış olup öncülük vurgusu yalnızca ulusal değil uluslararası boyutta da kentin tanıtımında etkili bir işleve sahip olmuştur. Genel olarak logo tasarımı teknik açıdan çağdaş bir formda tasarlanmıştır. Vektörel çizim tekniği ile tasarlanmış olan logo, farklı medya ortamlarında rahatlıkla kullanılabileceği gibi günümüz baskı teknolojisi ile de entegrelidir. Tasarımda grafiksel öğeler arasında hiyerarşik olarak denge mevcuttur.

3.3. Bursa Şehir Logosu

Resim 1.Bursa Şehir Logosu Tasarımı

Grafiksel Analiz ve Yorumlama : Resim 3 ‘ de Bursa Şehir Logosu görünmektedir. Serbest bir forma sahip olan logo tasarımının tipografik unsurlar ile bütünlük içerisinde olduğu göze çarpmaktadır. Logo tasarımında, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı’ nın da ulusal ve uluslararası platformlarda sıklıkla kullandığı lale figürünün ön planda olduğu söylenebilir. Bu sayede uluslararası arenada tanınırlığı olan lale figürü Bursa ili tanıtımında da önemli etkiye sahip olacaktır. Aynı zamanda Selçuklu dönemine ait çintemani deseninin lale figürü içerisinde estetik bir biçimde tasvir edildiği görülür. Bunula birlikte logonun çevresini sarmakta olan şerit halindeki çizim ile kentin geçmişten gelen derin ve köklü tarihinin geleceğe de kendinden emin bir şekilde yön vereceği mesajı çıkarılabilir. Logo tasarımı ile birlikte oluşturulmuş olan “ Ulu Şehir “ sloganı da kentin köklü tarihine ve medeniyetine çağrışımda bulunması yönünden oldukça önemlidir. Logoda tutkunun rengi olan kırmızı ile şehrin tarihine ve efsanelerine, sakinliğin, sonsuzluğun ve saygının rengi mavi ve tonları ile şehrin doğal kaynaklarına ve güzelliklerine vurgu yapıldığı düşünülmektedir. Genel olarak logo tasarımı teknik açıdan çağdaş bir formda tasarlanmıştır. Vektörel çizim tekniği ile tasarlanmış olan logo, farklı medya ortamlarında rahatlıkla kullanılabileceği gibi günümüz baskı teknolojisi ile de entegrelidir. Sonuç olarak tasarımda denge unsuru gözetilmiş, grafiksel hiyerarşiye uyulmuş ve bütünlük sağlanmıştır denilebilir.

3.4. Trabzon Şehir Logosu

Resim 4. Trabzon Şehir Logosu Tasarımı

Grafiksel Analiz ve Yorumlama : Resim 4 ‘ de Trabzon Şehir Logosu görünmektedir. Serbest bir forma sahip olan logo tasarımının birden çok anlam taşıyan tipografik unsurları da dikkat çekicidir. Öyle ki logo tasarımı içerisinde “ TR “ harfleri büyük bir şekilde kullanılarak Türkiye ‘ nin “ TR “ si ifade edilmiştir. “ TR abzon “ yazısı ile kent Türkiye ile özdeşleştirilmiştir. “ Geçmişin Tuğrası, Geleceğin İmzası “ sloganı ile köklü bir tarihe sahip olan ve padişahlar yetiştirmiş bir şehrin geçmişinden aldığı kuvvetle gelecekte de aynı şekilde etkili bir şehir olma yolunda ilerlediğine vurgu yapıldığı düşünülmektedir. Bununla birlikte logo tasarımı içerisinde yöresel bir halk oyunu olan horonu, kent için önemli bir ekonomik değere sahip olan balıkçılığa vurgu yapılmak kaydıyla hamsiyi, şehrin ulusal ve uluslararası arenada temsili noktasında son derece önemli bir paya sahip olan Trabzonspor’ un amblemini ve herkesçe tanınırlığı olan bir sembol olarak şehrin plakası 61 rakamlarını barındırmaktadır. Genel olarak logo tasarımı teknik açıdan çağdaş bir formda tasarlanmıştır. Vektörel çizim tekniği ile tasarlanmış olan logo, farklı medya ortamlarında rahatlıkla kullanılabileceği gibi günümüz baskı teknolojisi ile de entegrelidir. Tasarımda denge unsuru gözetilmiş, grafiksel hiyerarşiye uyulmuş ve bütünlük sağlanmıştır.

4. Sonuç

Günümüzde çağdaş ve etkili iletişimin sağlanmasında grafik tasarımı önemli bir role sahiptir. Bir ürünün veya markanın hedef kitleye iletilmesinde ve pazarlanmasında grafik tasarımın uygulama alanları oldukça etkilidir. Bu hedef kitle ile etkileşimin farklı yolları ve materyalleri mevcuttur. Afişler, el ilanları, broşürler, billboardlar ve bunun gibi birçok tasarım elemanı ve reklam alanı bu etkileşimde aktif olarak kullanılmaktadır.

Gelişerek değişen, rekabetin üst seviyelerde olduğu küresel dünya düzeninde kurumların ve markaların, rakiplerinin bir adım önünde olmak adına sürekli bu düzene ayak uydurmaları gerekmektedir. Son derece acımasız olan bu rekabet ortamından şehirler hatta ülkeler de etkilenebilmektedir. Bundan dolayı günümüze kadar markalar ve kurumlarca önemli olan kurumsallaşma süreci günümüzde artık dünya şehirleri için de önemli bir hal almıştır. Bu doğrultuda kurumsal kimlik tasarımının temeli sayılan logo tasarımları gün geçtikçe şehirlerin tanıtımında hayat bulabilmektedir.

Markaların ve kurumların vitrini olarak nitelendirebileceğimiz logo tasarımları, şehirlerin tanıtımında önemli bir işleve sahiptirler. Amblem ve logolar bir kurumun kimliğini bize en iyi şekilde anlatan ve o kurumun hedef kitle tarafından tanınırlığını sağlayan görsel öğelerdir. Bir şehrin karakteristik özelliklerini ve dış görünümlerini yansıtmaları bakımından önemlidirler.

Çalışmamızın örneklemini oluşturan Ankara, İzmir, Bursa ve Trabzon şehir logoları grafiksel olarak incelenerek analiz edilmiştir. Bu doğrultuda çözümlenen şehir logolarının, temsil ettiği şehrin tarihi, kültürel ve turistik özelliklerinin çeşitli semboller ile birlikte yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu logolarda grafiksel olarak tasarlanan sembollerin grafik tasarım öğeleri bakımından bazı eksiklikler barındırdığı gözlemlense de genel itibari ile kaliteli çalışmaların yapıldığına kanaat getirilmiştir. Kurumsallaşma açısından önemli olan logo tasarımlarında gözlemlenen bu eksiklikler şehir logolarının etkinliğine zarar verebilmektedir Teknik açıdan çağdaş bir formda tasarlanmış olan bu logo tasarımlarında vektörel çizim tekniği kullanılmıştır. Bu teknik ile tasarımlar farklı medya ortamlarında rahatlıkla kullanılabileceğinden günümüz teknolojisi ile de uyumludur.

Sonuç olarak dünya genelinde bulunan önemli şehirlere bakılacak olursa, çoğunluğunun kurumsallaşmaya ve markalaşmaya oldukça önem verdiği görülebilir. Kurumsallaşma sayesinde tanıtımlarını her platformda yapmakta olan şehirlerin ekonomik, sosyal ve turistik olarak ülkelerine katma değer kazandırdıkları ortadadır. Bu değerlendirme ışığında ülkemiz genelinde bulunan tüm şehirlerin, çalışmanın örneklemini oluşturan şehirler gibi kurumsallaşmanın ve markalaşmanın önemini kavramaları gerekmektedir. Bu doğrultuda kurumsal kimlik tasarımının temeli sayılan logo ve amblem tasarımları oluşturmaları önemlidir. Bu sayede her şehrin birbirinden farklı tarihi, kültürel ve turistik özellikleri ulusal ve uluslararası platformlarda markalaşarak kendisine yer bulacak ve dünya toplumlarının ilgisini çekecektir. Ülkemiz gibi binlerce yıllık köklü bir tarihe ve kültüre sahip olan bir ülkenin diğer dünya ülkelerinin her daim

önünde olması ortak temennidir. Bunun için de her alanda çalışılması gerektiği gibi şehirlerimizin tanıtımı alanında da çağdaşlığı ve teknolojiyi takip etmemiz önem arz etmektedir.

Kaynakça

Karabulut, B. (2013) . " Logonun Kent Markalaşmasına Etkisi: Ege Bölgesi'nde Yer Alan Şehirlerin Logolarının Görsel Göstergebilimsel Analizi " , İzmir : Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Kırdar, Y. (2007) . "Marka Stratejilerinin Oluşturulması ve Coca-Cola Örneği " , Review of Social, Economic & Business Studies, Cilt:3/4.

Kızıltaş, S. (2017) . " Mekan Pazarlama Yaklaşımıyla Ülke ve Şehir Logolarının Analizi " , Medeniyet Sanat, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi.

Meral, P. S. (2011) . "Yeni Başlayanlar İçin Kurumsal Kimlik ve Marka " , Ankara : Detay Yayıncılık.

Okay, A. (2013) . " Kurum Kimliği " , İstanbul: Derin Yayınları.

Sabuncuoğlu, Z. (2004) . " İşletmelerde Halkla İlişkiler " , İstanbul : Aktüel.

Teker, U. (2009) . " Grafik Tasarım ve Reklam " , İstanbul : Yorum Sanat Yayınevi.

Tuna, M. & Tuna, A. A. (2007) . "Kurumsal Kimlik Yönetimi " , Ankara : Detay Yayıncılık.

İnternet ve Görsel Kaynaklar

Eurocities. (2010) . " A Shared vision on City Branding In Europe " , Eurocities: http://nws.eurocities.eu/MediaShell/media/EUROCITIES_Brochure_FINAL_web_19Nov10-SMUL_10638.pdf, 25 Aralık 2016.

Resim 1 . Ankara Şehir Logosu Tasarımı, https://www.ntv.com.tr/turkiye/baskentin-yeni-logosu-biyikli-kedi,6Ao0dCS--kCWg0ir3rX8UA, 9 Haziran 2019.

Resim 2 . İzmir Şehir Logosu Tasarımı, http://www.hurriyet.com.tr/gundem/iste-izmirin-yeni-logosu-20697414, 9 Haziran 2019.

Resim 1 . Bursa Şehir Logosu Tasarımı, http://www.arkitera.com/haber/23197/bursanin-logosu-belli-oldu, 9 Haziran 2019.

Resim 1 . Trabzon Şehir Logosu Tasarımı, http://www.trabzon.gov.tr/trabzon-kurumsal-kimlik-kullanimi, 9 Haziran 2019.

DRAPAJ YÖNTEMİYLE MİNİMALİST GİYSİ TASARIMLARI OLUŞTURMAK

Dr. Öğr. Üyesi Şerife Yıldız

Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Öz

Moda, vücudu kapatmanın özelleşmiş bir çeşididir. Giyim bir çok pratik ve koruyucu amacı gerçekleştirmek için ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Modanın başlıca ögesi "giysi" dir. Moda endüstrisinde, tasarımcılar ilham kaynağı olarak diğer giysileri, giysi fotoğraflarını, sanat eserlerini ve doğal olayları kullanırlar. Genel olarak, bu ilham kaynaklarının tasarımcılara özellikleri oluşturmasında yardımcı olduğu kabul edilmektedir. Tasarım insanların gereksinimlerini karşılamayı hedefleyen, işlev, görünüm gibi her yönden yüksek düzeyde yenilik getirici, yarı karmaşık yarı disiplinli bir olgudur. Minimal stili incelerken tasarımın biçim, desen, renk, detay, kavram ve baskı gibi normlarda ele alınması daha belirleyicidir. Minimal stil, "sade" bir görüntü sunar fakat iddialı" dır. Yalın ama keskin çizgiler ile etki yaratır. Göz yormayan bu stili uygulamak kolay değildir. Aksesuar sayısı limitlidir.

Giyim kalıbı elde etmenin yollarından birisi de drapaj yöntemidir. Drapaj yöntemi zaman alıcı zahmetli olmasının yanında modele erişmek için çok da pratik bir tekniktir. Şöyle ki tasarlanan giysi modeli drapaj tekniği ile hataya en az fırsat veren yöntemdir. Çünkü direk canlı ya da cansız manken üzerinde model uygulaması yapıldığı için kalıp da ortaya çıkabilecek uyumsuzluklar ortadan kalkmaktadır. Tasarlanan modele en yakın vücuda en uyumlu giysi kalıbı elde etme imkânı sunar.

Bu çalışmada drapaj yönetimiyle minilamist sanat akımından etkilenmiş 3 tane kıyafet tasarımı yapılmıştır. Kıyafet tasarımlarında minimalizm kavramının içeriğini yansıtan ölçülü, yalın, işlevsel ve estetik tasarımlar yapılmıştır. Tasarımlar 1/50 prova mankeni üzerinde drapaj yöntemi ile önce kalıpları hazırlanmış daha sonra dikimi gerçekleştirilerek ürünler tamamlanmıştır. Kullanılan kumaş polyester ve akıcı özelliğe sahip minimal görünümü vurgular biçimdedir. Araştırma nitel olup eylem araştırma deseni ile modellenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Minimalizm, Drapaj, Moda,Giysi

CREATING MINIMALISTIC DESIGNS WITH DRAPING METHOD

Abstract

Fashion is a special type of body closure. Clothing has emerged and developed to realize a very practical and protective purpose. The main element of fashion is clothing. In the fashion industry, designers use other clothes, clothes artworks and natural events as inspiration. In general, it is

accepted that these inspirations help designers to create features. Design is a highly complex, semi-complex and semi-disciplinary phenomenon that aims to meet the needs of people and is highly innovative in every aspect, such as function and appearance. When examining minimal style, it is more decisive to consider design as norms such as form, pattern, color, detail, concept and print. Minimalist style presents a simple or image, but it is ambitious. It creates effect with simple but sharp lines. It is not easy to apply this uncontrolled style. The number of accessories is limited.

One of the ways to obtain a clothing pattern is the draping method. In addition to being time consuming, the draping method is a very practical technique for accessing the model. Thus, the designed garment model with draping technique gives the least opportunity to error. Because the model is applied directly on a live or inanimate models, the mold can also arise from incompatibilities are eliminated. It provides the most compatible and designed model to the closest clothing pattern.

In this study, 3 clothes design which is affected by minilamist art movement with draping management has been made. In the clothing designs, modest, simple, functional and aesthetic designs reflecting the content of the concept of minimalism have been made. The designs were prepared with the draping method on the 1/50 dress forms before the molds were prepared and then the products were completed and the products were completed. The fabric used is in the form of polyester and accentuates minimal appearance with flowing properties. The research is qualitative and modeled with action research design.

KeyWords: Minimalism, Draping, Fashion, Clothes

1. Giriş

Moda (mode) Latince, oluşmayan sınır anlamındaki “modus”dan gelmektedir. Ortaçağ Fransa’sında La Mode olarak kullanılmıştır. Moda insanları çağlar boyu etkisi altına almış toplumsal bir olgudur. Toplumdaki süslenme ve değişiklik ihtiyacından doğan ve geçici bir yenilik olarak tanımlanabilen moda; belirli zamanda yaygınlaşan ve her kesimi değişik biçimlerde etkileyen güçlü bir yapıya sahiptir(Partridge,1960). Bugün modanın tüketim çarkı çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Ancak bu tüketim çarkı içinde kuşkusuz modanın doğasını en iyi anlatan ve modayı gerçek endüstri haline getiren unsur giysidir(Pamuk,2009:13). Giysinin veya eşyanın belirli bir süredeki kullanımı ve bunların yerine aynısını değil farklı olanını edinme isteği moda olgusunu gerçekleştirmiştir. Hızlı bir yaşam biçimini benimseyen günümüz toplumlarındaki insanların değişiklikleri bir arada yaşama ihtiyacı giysilerine göre farklı boyutlar kazandırmıştır(Bedük ve Yıldız,2004:170). Moda olgusunun en görünür nesnesi olarak giysi, modanın değişimine etki eden tüm gelişme ve yenilikleri gösterme aracı olarak diğer tasarım alanı ürünlerinden farkı ile öne çıkmaktadır. Giysi tasarım alanı özellikle son yüzyılda teknolojik, bilimsel ve kültürel tüm ilerleme ve değişimleri tasarımlarında yansıtmaya başlamış ve bu alanlar da yeniliklerini sergilemek için giysi tasarım alanı ile işbirliklerini arttırmışlardır(Dereci,2017:74).

Günümüzde, giysi ve tasarımı konseptlerinin çok önemli birer ticari meta hâlini aldığı gözlenmektedir. Tasarım bilimi içerisinde yer alan moda tasarımı hem teknolojik hem de sanatsal açıdan ülkemizin kalkınma hızını artırma şansına sahip olduğu en önemli alanların başında gelmektedir(İşbilen,….:353). 21. yy.da küresel düzende dünyadaki gelişmelerden, sanat, tasarım,

teknoloji, bilim ve kültürel alanlara ait değişimlerden habersiz tasarım yapmak neredeyse imkansız hale gelmiştir. Buna ilişkin olarak dijital teknolojiler ve online öngörü firmaları sayesinde tüm yenilikler neredeyse anında tüm dünyaya yayıldığından tasarımcıların öngörüleri takip etmelerinin yanında yeniyi yaratma sürecinde kendi özgün bireysel yaklaşım biçimlerini yansıtacak yöntemler geliştirmeleri gerekliliği de unutulmamalıdır(Dereci,2017:74). Modanın sanat akımlarından etkilendiği bir gerçektir.

Duyguların, oluşumun ifadesi olarak görülen sanatın, birçok anlatımı vardır. Sanatta görüş, duyuş, anlayış bakımından yenilikler koyan, farklılık gösteren hareket sanat akımı olarak bilinmektedir. Her dönemin kendine özgü belirlenen bir mesajı ve bu mesaja bağlantılı olarak sanat anlayışı gelişmiştir(Yinelek,2014:1)

Moda endüstrisinde, tasarımcılar ilham kaynağı olarak diğer giysileri, giysi fotoğraflarını, sanat eserlerini ve doğal olayları kullanırlar. Genel olarak, bu ilham kaynaklarının tasarımcılara özellikleri oluşturmasında yardımcı olduğu kabul edilmektedir (Eladwı and Kotb,2015:3). Bu araştırmada da giysi tasarımı yapmak için çağdaş sanat akımlarından olan minimalizm kullanılmıştır.

Bu araştırmada drapaj yöntemi ile minimalist giysi tasarımları yapmak amaçlanmıştır. Çalışmada tarz giysiler yaratılmaya çalışılmış ve tasarlama aşamasında minimalizm felsefesi kullanılmıştır. Buna göre giysiler de süsleme ve aşırıcılık kaçınarak pens oyunları ile sade, yalın ve estetik bir görüntü oluşturulmak istenmiştir. Hayatımızda bir çok üründe kullanılan minimalizm sanat akımı, bu çalışmada da giysi tasarımlarına ilham vermiştir. Araştırmada 3 adet giysi tasarımı yapılmış, tasarımların drapaj yöntemi ile kalıpları oluşturulmuştur. Tasarımlar 1/50 prova mankeni üzerinde drapaj yöntemi ile önce kalıpları hazırlanmış daha sonra dikimi gerçekleştirilerek ürünler tamamlanmıştır. Kullanılan kumaş polyester ve akıcı özelliğe sahip minimal görünümü vurgular biçimdedir. Araştırma nitel olup eylem araştırma deseni ile modellenmiştir.

Eylem araştırması; katılma, yansıma ve geliştirme süreçlerinin üretken bir biçimde işe koşulduğu bir araştırma yaklaşımıdır(URL-1). Araştırmacının veriye yakın olması, süreci yakından tanıması ve yaşaması önemlidir. Nitel araştırmada vurgulanan "araştırmacının katılımcı rolü ve aynı zamanda veri toplama aracı olması" durumu bu yaklaşımda tam anlamıyla kendini gösterir (Yıldırım ve Şimşek, 2008).

2. Drapaj ve Giysi Tasarımı

Tasarım insanların gereksinimlerini karşılamayı hedefleyen, işlev, görünüm gibi her yönden yüksek düzeyde yenilik getirici, yarı karmaşık yarı disiplinli bir olgudur(Sezgin ve Önlü,192:84). Moda, vücudu kapatmanın özelleşmiş bir çeşididir. Giyim bir çok pratik ve koruyucu amacı gerçekleştirmek için ortaya çıkmış ve gelişmiştir(Jones,2013:26). Modanın başlıca ögesi "giysi" dir(İşbilen, :360). Tasarımın giysilere yansıtılması ancak iyi bir kalıp hazırlama ile gerçekleşebilir. Kalıp hazırlama, giysi üretiminin ilk ve en önemli basamağını oluşturur. Giyim kalıbı elde etmenin yollarından birisi de drapaj yöntemidir.

Fransızca'da drapaj anlamına gelen kelime *moulage* şekil vermek, biçimlendirmek demektir. Drapaj yapmayı öğrenmek; denge, simetri ve incelikli bir görünüş yakalayabilmek için gözü eğitmeyi, kesmek iğnelemek ve karmaşık parçaları bir araya getirmek için de el becerisini geliştirmeyi gerektirir(Kiisel,2018:6).

Drapaj yöntemi zaman alıcı zahmetli olmasının yanında modele erişmek için çok da pratik bir tekniktir. Şöyle ki tasarlanan giysi modeli drapaj tekniği ile hataya en az fırsat veren yöntemdir. Çünkü direk canlı ya da cansız manken üzerinde model uygulaması yapıldığı için kalıp da ortaya çıkabilecek uyumsuzluklar ortadan kalkmaktadır. Tasarlanan modele en yakın vücuda en uyumlu giysi kalıbı elde etme imkânı sunar. Drapaj ile giysi tasarımı yapmak tasarımcıya esneklik sağlar. Tasarlanan giysi manken üzerinde üç boyutlu hale dönüşürken kağıda çizilmiş olan tasarımdan farklı çizgiler ortaya çıkabilir. Bunun nedeni insan vücudunun üç boyutlu silindir şeklinde olmasındandır. Dolayısıyla klasik kalıp yönteminden farklı olan drapaj tekniği isteklere ve değişikliklere anında cevap verebilmektedir.

Ayrıca drapaj yaparken manken üzerindeki çalışma mankenden çıkarılana kadar değişime devam eder ve bir giysi oluşturulması için kalıba dönüştürülen bir süreçtir(Kiisel,2018:6).

Drapaj ile manken üzerinde giysi tasarımına başlamadan önce bazı ön hazırlıklar gerektirir. Çalışılacak canlı ya da cansız manken üzerinde yatay hatlar olan; göğüs hattı, bel hattı ve kalça hattı bir bant yada ekstrafor yardımı yere paralel olarak belirginleştirilir. Dikey hatlar olan; ön ortası, arka ortası ve yan dikiş hatları da aynı şekilde bir bant ya da ekstrafor yardımı ile yere dik açılı biçimde belirginleştirilir. Bu hazırlık drapaj çalışması için önemli bir yol göstericidir. Örneğin; yakanın ne kadar açık ya da kapalı olacağı göğüs hattı çizgisi ile ayarlanabilmektedir. Drapaj kalıp tekniği ile giysi tasarlamak giysiyi direk üç boyutlu olarak görmemizi sağlar.

3. Minimalizm ve Giysi Tasarımı

İlk kez 1961'de düşünür Richard Wollheim tarafından 'içeriği en aza indirgenmiş sanat' için kullanılmış olan 'Minimal Sanat' terimi, giderek, çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar, heykeller için de kullanılmıştır. Ancak, 1960'lardan başlayarak Amerika'da yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resmi de tanımlamaktadır (Eczacıbaşı, 1998: 1260).

Minimalizm, nesneye göre ilerlemenin ilk basamağıdır. Minimalizm'in sanat felsefesi bağlamında, her şeyi en temel olana indirgeyerek estetik sonuçlara varmak ve bir sanat yapıtı ortaya koymak kolay bir iş değildir. Çünkü söz konusu estetiğin içinden kavrama dönük hiçbir şey çıkarıp atılamaz, atılırsa büyü bozulabilir. Abraham Moles"in dediği gibi „"Sanatçı artık yapıt yaratmıyor, yapıt yaratacak düşünceler yaratıyordu"". İşte bu yaratmanın da ilk basamağı "Minimalizm" dir(Vardar,2015:5). Minimalizm, sanat, mimarlık, din, felsefe ve bilim gibi pek çok farklı alanın yanı sıra, resim, heykel, müzik, moda, edebiyat ve sinema gibi farklı sanat dallarını da etkilemiştir. Günümüzde de etkisi süren akım, çağdaş sanattaki kavramsalcılığa yönelik genel eğilimin bir parçasıdır(Little,2010:138).

Modern sanat akımlarının çoğunda görülen sanat eserinin temsil sorunu Minimalizm ile çok ileri bir noktaya taşınmıştır. Biçimsel yalınlığı ve durgun ifadesi ile "1960'lı yıllarda bir akım olarak gündeme geldiğinde 'Cool Art', 'ABC Art', 'Serial Art', 'Primary Structures', 'Art in Process' gibi terimlerin Minimal Sanat kapsamında sık sık kullanılmasına yol açmış, ancak bunlardan hiçbiri 'minimal' sözcüğü kadar açıklayıcı olmadığından onun yerine geçememiştir" (Germaner, 1997: 41). Minimalizm görsel sanatta Pop-Art'tan sonra tüketim kültürüne dayalı olmayan yeni bir bakış açısı kazandırmak amacıyla ortaya çıkmıştır(Vardar,2015:5). Fovizm"den Minimalizm"e kadar geçen süreçte yaşanan ve 20. yüzyılda derin izler bırakan akımlar ve oluşumlar tarihsel bir dizin halinde sıralandığında birçok akımın neredeyse eş zamanlı olarak yaşandığı ve birbirini tetiklediği görülmektedir(Vardar,2015:6).

Niş eğilimleri ve aynı zamanda büyük değişimleri gözlemlemek için internet güçlü bir araçtır. Son on iki ayın en yüksek puan alan 100 kıyafetine bakıldığında, bunların üçte birinden fazlasının siyah, gri, beyaz ve krem rengi göze çarpmakta ve renkleri olmayan, çok basit modeller görülmektedir. Kullanıcı profillerine bakıldığında, basit kıyafetlere olan ilgi coğrafi olarak geniş bir alandadır. Bu basit stile bağlı olanlar esas olarak Orta ve Kuzey Avrupa, Kuzey Amerika, Avustralya ve Doğu Asya'da, bazen de Güney Afrika ve Latin Amerika'da bulunmaktadır. Yaklaşık 15-35 yaş aralığında, minimalist kıyafetler bin yıllık nesiller için ortak bir payda gibi görünmektedir(Karg,2015:2).

Modernizm ile yakından ilişkili olan minimalizm, zamana bağlılığı gerektirmeyen rafine edilmiş ve indirgemeci estetiği ifade eder. 20. Ve 21. Yüzyılın modalarında yinelenen bir konudur. Coco Chanel, Paul Poiret, Claire McCardell ve Jean Muir geleneklerinin ardından azaltılmış bir estetikle çalışan tasarımcılardan bazılarıdır(Ay,2018:106). Minimalizm'in getirdiği bu yalınlık ve dinginlik duygusu tüm sanat dallarına da kısa sürede etki etmiş, başta mimarlık olmak üzere müzik, sinema ve moda gibi diğer görsel ve işitsel sanatlarda da etkisini göstermiştir(Koçay,2015:39).

Minimal tasarımlarda, süslemeler nicelikten ziyade niteliktir, dekorasyon için yapısal çizgiler, ana hatlar gibi temel geometrik şekiller, tek tasarım birlikteliği, doğal ve telaşsız parlak renkler için bileşenler kombinasyonlar, doğal desenler ve aksesuarlar kullanılır(Eladwı and Kotb,2015:3). Minimal stili incelerken tasarımın biçim, desen, renk, detay, kavram ve baskı gibi normlarda ele alınması daha belirleyicidir. Minimal stil, "sade" bir görüntü sunar fakat iddialı"dır. Yalın ama keskin çizgiler ile etki yaratır. Göz yormayan bu stili uygulamak kolay değildir. Aksesuar sayısı limitlidir(Vardar,2015:76). Modanın minimalist olmasının bir yolu da tarzdan geçer. Temiz şekiller, fırfırlar yok, göze çarpmayan renkler ve süslemek yerine malzemeye odaklanmak, giysileri optik anlamda minimalist kılar(Karg,2015:6).

4. Drapaj Yöntemiyle Minimalist Giysi Tasarımları

Bu çalışmada minimalizm sanat akımının felsefesine dayanarak üç adet giysi tasarlanmış ve drapaj yöntemi ile cansız prova mankeni üzerinde kalıpları oluşturulmuştur. Kalıp oluşturma aşamaları ve giysinin dikilmiş görüntüleri bu bölümde giysi tasarımı-1,2,3 başlıkları altında verilmiştir.

4.1. Giysi Tasarımı-1

Giysi tasarımı-1 simetrik bir model olup, iki parçadan oluşmaktadır. Üst ön bedende görülen model özelliğine bakıldığında; omuzdan göğüs hizasına uzanan iki adet pens bulunmaktadır. Yine üst ön beden de yan dikişten göğüs hizasına doğru üç adet drape çalışması bulunmaktadır. Arka üst bedende ise ön omuz hizasında olduğu gibi omuzdan başlayan arka ortaya doğru verev bir şekilde uzanan iki tane pens çalışması vardır. Ayrıca belde bir tane pens çalışılarak giysi bedene oturtulmuştur. Ön ve arka beden bel gelişi yan dikişten ön ve arka ortaya doğru sivri bir şeklide yapılmıştır ve "V" görüntüsü elde edilmiştir.

Ön ve arka alt bedene baktığımızda belden kalça hizasına uzanan iki tane pens görülmektedir. Elbisenin boyu maxi boy olarak planlanmıştır. Sıfır kollu ve yuvarlak yakalı olup elbisenin ön ortası kumaş katı, arka ortası ise dikişlidir. Kapaması sol yan dikişte olacak şekilde planlanmıştır. Aşağıdaki görsellerde giysinin drapaj ile kalıp oluşturma aşamaları ve dikilmiş görüntüleri yer almaktadır.

Giysi Tasarımı-1: Drapaj yöntemiyle kalıbını oluşturma aşamaları;

Görsel-1: Giysinin ön beden kalıp oluşumu

Görsel-2: Giysinin arka beden kalıp oluşumu

Görsel-3: Giysinin yan dikiş kalıp oluşumu

Görsel-4: Giysinin omuz kalıp oluşumu

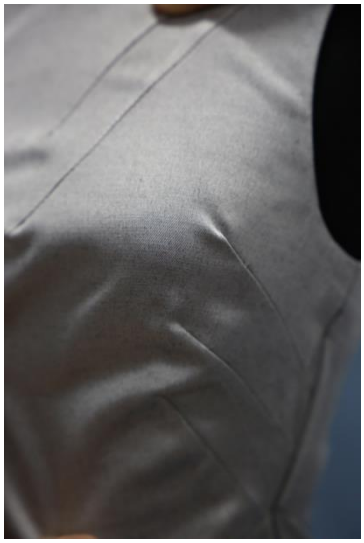
Görsel-5: Giysinin ön alt beden kalıp oluşumu

Görsel-6: Giysinin arka alt beden kalıp oluşumu

Giysi Tasarımı-1 dikilmiş görüntüleri;

Görsel-8: Giysinin ön bedeni

Görsel-9: Giysinin arka bedeni



Görsel-10: Giysinin ön beden ayrıntısı

Görsel-11: Giysinin ön beden ayrıntısı

Görsel-12: Giysinin arka beden ayrıntısı

Görsel-13: Giysinin omuz ayrıntısı

4.2. Giysi Tasarımı-2

Giysi Tasarımı-2 simetrik bir modeldir ve tek parçadan oluşan bir elbisedir. Elbise maxi boy olarak planlanmıştır. Dik yakalı ve sıfır kollu bir modeldir. Elbisenin ön bedeninde omuzdan göğüs hattına doğru uzanan pens çalışılmış bu pens belden kalça hizasına kadar devam etmiştir. Pens bel hizasına kadar dikilmiş ve alt bedende serbest pili olarak açık bırakılmıştır. Arka beden de omuz hizasında bel ve kalça hattı hizasına doğru uzanan pens yapılmış ve pens bel hizasına kadar sabitlenmiş aşağı kısmı serbest pili olarak bırakılmıştır. Elbise ön, arka ve yan dikişteki pensler ile bedene oturtulması sağlanmıştır. Giysinin kalıp aşamaları ve dikilmiş halleri aşağıda görülmektedir.

Giysi Tasarımı-2: Drapaj yöntemiyle kalıbını oluşturma aşamaları;

Görsel-14: Giysinin ön beden kalıp oluşumu

Görsel-15: Giysinin arka beden kalıp oluşumu

Görsel-16: Giysinin ön, arka ve yan beden kalıp oluşumu

Giysi Tasarımı-2 dikilmiş görüntüleri;

Görsel-17: Giysinin ön, arka ve yan duruşu

Görsel-18: Giysinin ön, arka yan beden ayrıntısı

4.3. Giysi Tasarımı-3

Giysi Tasarımı-3 simetrik bir modeldir ve tek parçadan oluşan bir elbisedir. Elbise midi boy olarak planlanmıştır. Ön beden "V" yakalı, arka beden sıfır yakalı ve kısa kollu bir giysidir. Elbisenin ön bedeninde göğüs pensi kol oyuntusunda çalışılmıştır. Ön ve arka bedende bel hattı üzerindeki pens yerlerine üç adet pili çalışılarak giysi bedene oturtulmuştur. Giysi yan dikişte belden aşağıya doğru genişleyerek inmektedir. Kol arka bedenden dikişsiz çıkarılarak öne doğru katlanmış ve ön kol oyuntusunun yarısına kadar dikişle tutturulmuştur. Kol kısa kollu ve kol ucu hafif volanlıdır. Ön ortası kumaş katı, arka ortası dikişli çalışılmış ve kapaması sol yan dikişte planlanmıştır. Aşağıda giysinin kalıp aşamaları ve dikilmiş görüntüleri görülmektedir.

Giysi Tasarımı-3: Drapaj yöntemiyle kalıbını oluşturma aşamaları;

Görsel-19: Giysinin ön, arka ve yan beden kalıp oluşumu

Görsel-20: Giysinin ön ve arka beden kalıp oluşumu ayrıntısı

Giysi Tasarımı-3 dikilmiş görüntüleri;

Görsel-21: Giysinin ön ve arka beden duruşu

Görsel-22: Giysinin ön ve arka beden ayrıntı duruşu

5. Sonuç

Toplumdaki süslenme ve değişiklik ihtiyacından doğan ve geçici bir yenilik olarak tanımlanabilen moda; belirli zamanda yaygınlaşan ve her kesimi değişik biçimlerde etkileyen güçlü bir yapıya sahiptir. Bugün modanın tüketim çarkı çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Ancak bu tüketim çarkı içinde kuşkusuz modanın doğasını en iyi anlatan ve modayı gerçek endüstri haline getiren unsur giysidir. Giysinin veya eşyanın belirli bir

süredeki kullanımı ve bunların yerine aynısını değil farklı olanını edinme isteği moda olgusunu gerçekleştirmiştir. Hızlı bir yaşam biçimini benimseyen günümüz toplumlarındaki insanların değişiklikleri bir arada yaşama ihtiyacı giysilerine göre farklı boyutlar kazandırmıştır.

Günümüzde, giysi ve tasarımı konseptlerinin çok önemli birer ticari meta hâlini aldığı gözlenmektedir. Tasarım bilimi içerisinde yer alan moda tasarımı hem teknolojik hem de sanatsal açıdan ülkemizin kalkınma hızını artırma şansına sahip olduğu en önemli alanların başında gelmektedir. Bu araştırmada da giysi tasarımı yapmak için çağdaş sanat akımlarından olan minimalizm kullanılmıştır.

Bu araştırmada drapaj yöntemi ile minimalist giysi tasarımları yapılmıştır. Çalışmada tarz giysiler yaratılmaya çalışılmış ve tasarlama aşamasında minimalizm felsefesi kullanılmıştır. Buna göre giysiler de süsleme ve aşırıcılık kaçınarak pens oyunları ile sade, yalın ve estetik bir görüntü oluşturulmuştur. Hayatımızda bir çok üründe kullanılan minimalizm sanat akımı, bu çalışmada da giysi tasarımlarına ilham vermiştir. Araştırmada 3 adet giysi tasarımı yapılmış, tasarımların drapaj yöntemi ile kalıpları oluşturulmuştur. Tasarımlar 1/50 prova mankeni üzerinde drapaj yöntemi ile önce kalıpları hazırlanmış daha sonra dikimi gerçekleştirilerek ürünler tamamlanmıştır. Kullanılan kumaş polyester ve akıcı özelliğe sahip minimal görünümü vurgular biçimdedir. Araştırma nitel olup eylem araştırma deseni ile modellenmiştir. Çalışma, giysi tasarımı konusunda tasarımcılara ilham vereceği düşünülmektedir. Giysi tasarımı yapmak için sanat akımlarının faydaları ve tasarıma kattığı katma değeri ortaya koyması açısından da önemli bulunmaktadır. Giysi tasarımı yaparken ilham alınan her tema değerlidir, bu çalışmada ele alınan tema minimalizm de çağdaş sanatı anlama ve uygulama açısından farklı giysi tasarımları ortaya koyulmasını sağlamıştır.

Kaynakça

Bedük, S., & Yıldız, Ş. (2004). GİYSİ TASARIMINDA DRAPAJ. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (11), 169-177.

Dereci, Tok Vildan(2017). “Giysi Tasarım Alanında Moda Eğilim Öngörülerini Anlama Üzerine”, Akademik Bakış Dergisi, Sayı: 59, Ocak - Şubat 2017, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgız Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – Kırgızistan, s.73-89

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1998). 2. Cilt. İstanbul: Yem Yayın

Eladwı, Maha M. T. and Rehab M. Kotb (2015). “Minimalism As A Concept For Textıle Fınıshıng and Fashıon Desıgn”, International Journal of Textile and Fashion Technology (Ijtft) Issn(p): 2250-2378; Issn(e): 2319-4510 vol. 5, Issue 4, Aug 2015, 1-14

Germaner, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Hodge Susie (2011). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri. Çev. Emre Gözgü. 2. Baskı. Ankara: Domingo Yayınevi, s.176-177

Islakoğlu, P. Mine(2006). "Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar", Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Gürhan Tümer, İzmir

İşbilen, Ayşe(…….). "Moda Tasarımında Anlatı ve Kültürel Kaynakları",

Jones, S. J.(2013). Moda Tasarımı, Kerasus Kitap, İstanbul

Karg, Corinna (2015). "New Fashion Minimalism in an Affluent Socıety: – A Paradigm Shift?", The Swedish School Of Textiles, Universty of Boras, Thesis – One Year Master Textile Managment, Date: 2015-06-08, Thesis Number: 2015.11.07

Kiisel, Karolyn(2018). Uygulamalı Drapaj Teknikleri, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

Koçay, Tuncay(2015). "Minimalizm ve Günümüz Heykel Sanatında Minimalist Yaklaşımlar", Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Nurbiye Uz, Eskişehir

Little Stephen (2010). ...İzmler, Sanatı Anlamak. 3. Baskı. Çev. Derya Nüket Özer. İstanbul: Yem Yayın

Pamuk, Beyhan (2009). "Giysi Moda Eğilimlerini Etkileyen Faktörler ve Bir Model Önerisi(1940-2007 Yılları Arası Basılı Yayında Örnek Uygulama)", Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Giyim Endüstrisi Ve Giyim Eğitimi Ana Bilim Dalı, Danışman: Fatma Koç, Ankara

PATRİDGE,E.O.(1960). Short Etymological Dictionary Of Modern English. London:Fasion Madd.

Sezgin, Ş. ve Nesrin Önlü(1992). "Tekstilde Tasarım Olgusu", Tekstil ve Mühendis Dergisi, Yıl:6; Sayı:32, Nisan, 84-89, İzmir

Vardar, Deniz (2015). "Giyim Tasarımında Minimalizm", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Çiğdem Çini, İstanbul

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* (6.Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yinelek,Mehtap (2014). "Minimalist Sanat Akımının Moda Tasarımcılarını Etkileme Durumu", Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Giyim Endüstrisi Ve Giyim Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Danışman:Prof. Fatma Öztürk, Ankara

E-Kaynak

URL-1:https://prezi.com/rnw5nss2vhmm/nitel-arastrma-desenleri/, Erişim Tar:15.01.2019

ÇÖP ARKEOLOJİSİ: MODERN BULUNTULAR VE ARKEOLOJİK YORUMLAR

Dr. Öğr. Üyesi Üftade Muşkara

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Binford insan davranışlarının dinamik olduğunu ve bu davranışların etkisinin maddi kalıntılara bölgesel dağılım, etkileşim ve değişimler olarak yansıyacağını ileri sürmüştür (Binford 1983). Binford öncülüğünde 1960'lı yıllarda etno-arkeoloji kavramının popülerlik kazanmasıyla yaygınlaşan geçmişte yaşamış toplumlarda gözlemlenen kültürel değişimlerin nedenlerini açıklamak ve etno-arkeolojik modellemeler oluşturmak için modern kültürle ilişkili çalışmalar çağdaş arkeoloji akımının temelini oluşturur. 1973 yılında başlayan ve Rathje'nin yürütücülüğünü yaptığı Çöp Arkeolojisi projesi modern kalıntıların-maddi kültürün incelenmesi ve bu kalıntıları kullanan toplumun sosyolojik yapısının anlaşılmasına yönelik bir çalışmadır. Ancak bunun yanı sıra modern maddi kültür, arkeolojik yöntemin ve yorumlamanın deneyimlenmesi ve anlaşılması için de imkan sunmaktadır. Bu bağlamda 2018-2019 eğitim-öğretim yılı güz döneminde Kocaeli Üniversitesi'nde ders kapsamında öğrencilerle çöp arkeolojisi uygulama projesi yapılmıştır. Çalışmada, öğrenci gruplarının ulaştıkları sonuçlar sunulmuş ve sonuçlarda görünen farklıkların nedeni irdelenmiştir. Çöp projesinin arkeoloji eğitiminde ve kuramsal arkeoloji çalışmalarına katkı yapabilecek öneme sahip olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çöp Arkeolojisi, Modern Maddi Kültür, Çağdaş Arkeoloji, Kuramsal Arkeoloji, Arkeoloji Eğitimi

Abstract

Binford defined behavior of people as dynamics and consequences of these behaviors to materials, which appears as modifications, changes and distribution, as statics (1983, 24). His aim to study the relation between statics and dynamics in modern societies was to reveal a kind of code to use for similar relation of the past. Such ethno archaeological studies using ethno-archaeological

models and patterns for explanation of the cultural change have formed the origins of contemporary archaeological movement. Originally initiated in 1973 and directed by Rathje, The Garbage Project was probably one of the initial researches on archaeology of modern material cultures. The project premised the idea that the garbage is a useful source to deduct information on the social and cultural formation of a particular society. However, beside this use, Studies on modern material culture offers opportunity to experience the archaeological techniques and interpretation. Regarding to this, a project called "garbage archaeology" was carried out in Kocaeli University by the students as the final project. In this study the results of analysis of various garbage assemblages are presented and the reason of the differences between interpretations and reconstructions of garbage groups are examined.

Key Words: Garbage archaeology, modern material culture, conemporary archaeology, archaeological theory, archaeological education

1. Giriş

Mehmet Özdoğan'ın tanımladığı şekilde arkeoloji "Geçmiş dönemde yaşamış **insan topluluklarının** *kültürel ve toplumsal düzenlerini* bulunan **maddi kalıntılara** dayanarak araştıran, belgeleyen ve gelişim süreçlerini inceleyerek **yorumlamaya** çalışan bir bilim dalıdır." (2011, 19). Bu tanımdan anlaşılabileceği şekilde arkeolojinin amacı maddi kalıntı olarak da adlandırdığımız arkeolojik buluntular aracılığı ile kültürel ve toplumsal düzenin incelenmesidir. Tanımlamadaki en önemli kavram "yorumlama" olarak değerlendirilebilir. Geçmişin anlaşılması ve yeniden kurgulanması için bulunan maddi kalıntıların bilimsel yöntemle yorumlanması arkeolojinin temelini oluşturmaktadır.

Ancak bu yorumlama işinin nasıl ve nereye kadar yapılması gerektiği kuramsal arkeolojinin temel sorunsalıdır. Geleneksel Arkeoloji (Arthur Evans), Süreçsel Arkeoloji (Lewis R. Binford), Davranışsal Arkeoloji (Micheal Schiffer) ve Post-Süreçsel Arkeoloji (Ian Hodder) gibi isimlerle bildiğimiz arkeolojik kuramlar buluntuların yorumlanması ve arkeolojik yorumun geçmişe ilişkin hangi "gerçeği" ortaya çıkarabileceği konularında farklı bakış açıları sunmaktadır.

Arkeolojinin, tanımında belirtilen geniş kapsamı, arkeoloji olarak isimlendirmeye çalıştığımız bu alanın disiplinler arası yapısını da yansıtmaktadır. 1960 yıllardan itibaren yaygınlaşan ve ülkemizde "arkeometri" başlığı altında toplanan çalışmalar arkeolojinin maddi kalıntıyla ilişkisini daha detaylandırmaktadır. Maddi kalıntının yapısal özellikleri, yapım teknolojisi ve kullanım

amacının anlaşılması kalıntıya dair edinilen bilgiyi arttırmaktadır. Ancak bu bilginin arkeoloji tanımda bahsedilen kültürel ve toplumsal düzenleri anlamadaki rolü farklı arkeolojik kuramlara göre değişkenlik göstermektedir. Bir yandan da, aksi kanıtlanamayan post hoc tartışmaların mantıksal hataya sahip yapısı yoruma dayalı arkeolojinin, özellikle post-süreçsel arkeolojinin sosyal bilimler epistemolojisi bağlamında sorgulanmasına neden olmuştur (Smith 2012; 2017).

Maddi kalıntılara dayanarak, geçmiş kültürleri yeniden oluşturma çabasında arkeolojiye antropoloji, etnografya, sanat tarihi, sanat, tasarım ve mekânsal planlama gibi kültür varlığı olarak nesne ile ilgilenen bilim dallarının yardımı olmuş ve özellikle 80'li yıllardan itibaren arkeolojinin yeni çalışma alanları ve alt disiplinleri ortaya çıkmıştır. Kazı teknikleri, kontekst, stil ve bezeme ilişkisi ile sınıflandırmaya yönelik geleneksel arkeolojiyi bilimsel bir yöntem olarak kullanarak göreceli olarak daha yakın zamana ait ve daha iyi bilinen maddi kalıntılarla ilgilenen etno-arkeoloji, kentsel arkeoloji, endüstriyel arkeoloji, modern maddi kültür ve çağdaş arkeoloji çalışmaları geçmiş kültürlerin kurgulanmasında uygulanabilecek yeni bakış açıları sunmuştur.

Bu yeniliğin başında "nesne", "şey", "fail" ve "fail-şey arasındaki karşılıklı ilişki" kavramlarının şekillenmesi gelmektedir. Arkeolojik kuramın tarihsel gelişimi izlendiğinde, bu alanda oluşan yeni yaklaşımların "modern" gelişmelerden ve düşünce sistemlerinden bağımsız olmadığı anlaşılabilir. Bu nedenle arkeolojik yorumun kendisini de "şey" ve arkeoloğu da "fail" olarak düşünebilir ve ikisinin birbirlerini karşılıklı olarak etkilediğini ve yeniden şekillendirdiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla özellikle modern çalışmaları, maddi kültür-kültür-zaman ilişkini ve geçmiş kültürlerin yeniden oluşturulması-yeni bir oluşturması kavramlarını güncel düşünsel zemine uyarlayabilme potansiyeline sahiptir. Ayrıca arkeoloji eğitim açısından, maddi kültüre dayalı modern toplum okumaları öğrencilerin arkeolojiyi, arkeolojik yöntemi ve arkeolojik kuramları ve kuramların sınırlılıklarını anlayabilmesine katkı sağlayacaktır.

Bu bağlamda çalışma, Kocaeli Üniversitesi'nde farklı bölümlerdeki öğrencilere maddi kültürün ne olduğunu, arkeolojinin dayandığı temelleri ve insanın günlük yaşamına dair bıraktığı izleri içeren kontekst buluntuların önemini deneyimleyerek öğretmeyi amaçlamaktadır. Çöp arkeoloji projesi olarak isimlendirilen çalışma, 2016-2017 ve 2018-2019 öğretim yılları boyunca Güzel Sanatlar Fakültesi Seminer 6 ve Kültür Varlıkları ve Sanat Eserlerini Koruma dersi öğrencileri ile Arkeoloji Bölümü Arkeolojiye Giriş dersi öğrencileri ile yapılan analizleri kapsamaktadır. Aynı malzeme grubuna ait yorumlamalar, ulaşılan çıkarımlar ve çıkarımlarda gözlemlenen farklılıkların nedeni incelenmiş ve sonuç olarak arkeolojinin tabaka, kontekst, tarihlendirme,

sınıflandırma, stil ve form kritiği, ilişki kurma olarak şekillenen bilimsel yöntemleri ve arkeolojinin disiplinlerarası yapısı tartışılmıştır.

2. Etno-Arkeoloji ve Modern Maddi Kültür Çalışmaları

Geçmişi daha eskiye dayanmış olsa da etno-arkeolojik çalışmalar Binford'un "Archaeology as Antropology" makalesi ile süreçsel arkeoloji kapsamında daha sistematik olarak uygulanmaya başlamıştır (1962). Süreçsel arkeologlar etno-arkeolojiyi maddi kalıntılardaki simgelerin işlevinin ne olduğunu çözmeye çalışırken geliştirdikleri yaklaşımların geçerliliğini desteklemek için kullanmışlardır.

1980'lerde doğan post-süreçsel arkeoloji başlangıçta, özellikle maddesel olanla düşünsel olan arasındaki ilişkiyi açıklama amacıyla analojiler ve yorumlamalar oluşturmada etno-arkeolojiye metodolojik bir yaklaşım olarak önem vermiş olsa da bu alandaki uygulamalar 1990'lı yıllardan itibaren post-süreçsel arkeolojinin retorik, teorik ve politik yaklaşımında geri planda kalmıştır (Reybrouck, 2000; Oestigaard 2004; Fewster 2006). Reybrouck kültürer arası karşılaştırmalar ve genelleme prensiplere dayanan etno-arkeolojinin bir metot olarak yeni teorik yaklaşıma uzak kaldığını söylemiştir (2000). Trigger ise etno-arkeolojinin postsüreçsel arkeoloji ile ilişkisi için sığ analojiler ve varsayımlara dayalı arkeolojik yorumlamalarla geçmişin yeniden inşa edilemeyeceğini belirtmiştir (1995; 455).

Süreçsel arkeolojinin kültürel değişimleri tanımlamak yerine değişim nedenlerini açıklamaya yönelik vurgusu ve bunun için modern toplumdaki modellerden yararlanmaya ve evrensel kurallar oluşturmaya çalışması ile etno-arkeolojinin bir uzantısı olarak modern kültürün maddi veriler doğrultusunda yorumlanmasına yönelik çalışmalar ayrı bir disiplinin "Maddi Kültür Çalışmaları" başlığında doğmasına neden olmuştur (Miller 1987; Harrison ve Schofield 2010). Bu disiplin, insan ve maddi "şeyler" arasındaki ilişkiyi zaman ve mekandan bağımsız incelenmesi olarak tanımlanmaktadır (Miller ve Tilley 1996). Bunu yaparken, farklı alanların biçimsel baskıları ile uğraşır. Oestigaard kültürün ve insan algısının oluşmasında maddi kültürün nasıl aktif rol oynadığının anlaşılmasında yararlanılacak ilgili değişenlerin bulunması için modern insanın yaşam alanının, arkeolojik analiz ile ilgili çalışmaların araştırma konusuna dahil edilmesi gerektiğini söylemiştir.

Modern toplumun tüketim alışkanlıkları ve tüketim modelinin anlaşılması için 1973 yılında Arizona Üniversitesi'den William Rathje koordinatörlüğünde başlayan "Çöp Projesi" modern

maddi kültürün arkeolojisine ilişkin ilk örneklerden biri olarak değerlendirilebilir (Rathje 1979; Gould and Schiffer 1981, Rathje and Murphy 1992).

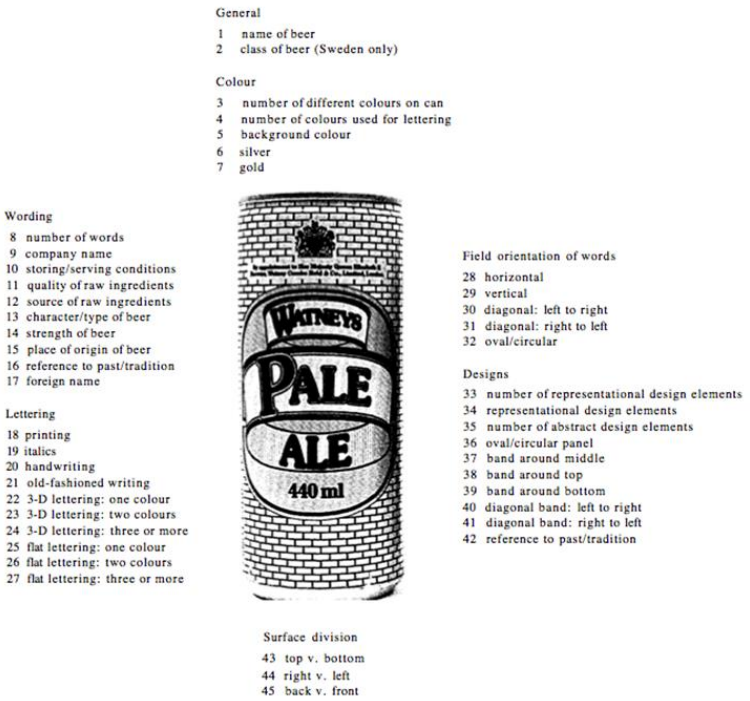
Projenin dikkat çekici önermesi insan sahip olduğunun ve çöpe attığının yansıması olduğudur (Resim 1). Eşya insanla ilişkili olarak, insanın kendi yargılarından daha dürüst ve daha bilgi vericidir. Bu doğrultuda, ABD'de Arizona, Kaliforniya, İllinois, Florida ve New York eyaletlerindeki çöp alanlarında proje kapsamında 1992 yılına kadar, yaklaşık 14 ton malzeme sistematik kazılarla ortaya çıkarılmış sınıflandırılmış ve belgelenmiştir. Çöp alanlarının kazısında arkeolojik kazı yöntemleri kullanılmış 3 metre aralıklarla oluşturulan açmalar çıkarılan gazetelere göre tarihlendirilmiştir. Çıkarılan buluntular 40 ayrı kategoriye ayrılmıştır. Elde edilen nicel veriler, bölge sakinleriyle yapılan anketlerden elde edilen verilerle karşılaştırılmıştır. Böylelikle proje çıktılarından biri olarak tüketim alışkanlıkları ile ilgili verilen bilgilerin çoğunlukla gerçek davranışlarla tutarlı olmadığı anlaşılmıştır. Veriler, sosyolojik belirgiler olarak saptanmış ve İyi tedarikçi (Good provider - Ev içi tüketimle ilişkili gerçek miktardan daha fazlasını söylemeye olan eğilim), Hafif Mutfak (Lean cuisine - Bireysel tüketime ilişkin gerçek miktardan daha azını söylemeye olan eğilim), Vekil (Surrogate - Alkol tüketmeyen bireyin alkol tüketimi ile ilgili daha doğru bilgi vermesi) isimleriyle tanımlanmıştır (Rathje 1997, 158-177; Calice, Zimring et al. 2012, 304).

Resim 1. Fotoğraf sanatçısı Gregg Segal'in "7 Days of Garbage" (Çöpün 7 günü) başlıklı çalışmasından bir görsel (https://www.demilked.com/7-days-of-garbage-environmental-issues-photography-gregg-segal)

Çöp Projesi modern toplumun kültürel değerlerini tüketim alışkanlıkları üzerinden araştırırken çöp alanlarında arkeolojik kazı yöntemleri ve arkeolojinin sistematik gruplandırma metodolojisini kullanmıştır. Ancak etno-arkeolojik açıdan değerlendirdiğimizde sonuçların geçmiş toplumların sosyo-kültürel davranışlarını açıklamaya yönelik bir analoji oluşturmadığı ve çalışma amacında da bu doğrultuda şekillenmediği anlaşılmaktadır.

Shank ve Tilley de 80'li yıllarda sürdürülen Çöp Projesi benzeri modern maddi kültür çalışmalarını post-süreçsel arkeolojinin yaklaşımından deneyci ve işlevselci olarak görür ve modern maddi kültürel çalışmaların gerçek potansiyelinin farkına varamadıkları yönünde eleştirirler (1987, 196). Onların görüşüne göre modern çalışmaları şey ya da nesneler ve şekillerini değil onlar etrafındaki söylemi analiz etmelidir.

Modern toplumun maddi kültür değerleri üzerinden açıklanmasına yönelik olarak yaptıkları örnek çalışmanın konusu, İngiliz ve İsveç bira teneke kutuları ve şişelerinin üzerindeki tasarımların ve reklam dilinin analizi ve alkol tüketimine atfedilen sosyal anlamın araştırılmasıdır (Resim 2).



Resim 2. Shanks ve Tilley'in araştırmasında analiz edilen tasarım unsurları (1987)

İstatiksel analiz sonucunda, tasarım kapsamının derecesi, renk seçimi, tipografi ve yerleştirme açısından iki toplum arasında farklılık olduğu ve İsveç tasarımlarının kullanılan kelimelerin sayısı

ve tipografisi ile görseller açısından daha karmaşık bir stilde tasarlandığı ve benzer farklılığın reklamlarda da görüldüğü belirtilmiştir. Shanks ve Tilley tasarımdaki farklılığın nedenini İngiliz ve İsveç sınıfsal sistemlerinin tezatlığını maskeleyen işlevini referans alarak açıklamaktadır (1987). Kutular ve şişelerde kullanılan sembolizmin günümüz sosyo-politik düzenindeki kamusal alana değil öncül tarihsel ve toplumsal gelişmelere bağlı olarak şekillendiğini belirtilmektedir. Bu nedenle çalışmanın sonuçları aktif sosyal faillerin tasarıma etkisini ya da tasarımla ilişkisini açıklamada yeterli değildir (Thomas 2004, 214). Böylelikle, geçmiş kültürlerin yorumlanmasında ve fail-şey ilişkisinin kurulmasında ya da kurulmasına yönelik modern çalışmaların tasarlanmasında yeni bir düşünce sistemi geliştirmemektedir.

Post-süreçsel arkeolojik yaklaşımda önemli gelişmelerin yaşandığı 80'li yıllarda, çoğunlukla antropolojik metodolojiye dayanan maddi kültür çalışmaları da ivme kazanmış ve geliştirilen kuramsal yaklaşımlar çağdaş dönemi inceleyen arkeologları etkilemiştir. (Harrison ve Schofield 2010, 29). Çöp Projesi'nin devamı sayılabilecek toplumların tüketim alışkanlıklarına yönelik çalışmaların yanı sıra Appadurai'nın geliştirdiği şeylerin sosyal yaşamı (1986), Ingold'un sosyal açıdan maddi kültür (2000) ve Attfield'in günlük maddi kültür (2000) söylemleri çağdaş arkeolojinin kavramsal çerçevesini önemli ölçüde etkilemiştir.

Şeylerin sosyal yaşamı kavramı, insan (fail) – şey ilişkisine dayanır ve insanların şeyleri etkilemesi kadar, şeylerin de insanı etkilediğini savunur. Farklı şekillerde meydana gelen karşılıklı etkileşim ise şeylerin birey ve toplum için sahip olduğu duygusal, estetik, ruhani ve maddi değeri ile ilişkilidir. Şeylerin sosyal yaşamlarını belirleyebilmek için ise öncelikle ona atfedilen değeri saptamak gerekir. Bu da onun bulunduğu kontekstle ortaya çıkarılabilir. Sosyal açıdan maddi kültürün değerlendirmesinde ise Ingold öncelikle nesne ve şey arasındaki ayrımı tanımlamaktadır (2017, 4). Nesneyi bir form olarak düşünerek, şey'i hayatın örgülerinin belirli bir birlikteliği ile anlamlanan bir bütün olarak adlandırır. Böylelikle maddi kültürü göründüğü gibi değil, maddenin akışkan ve değişken şekliyle değerlendirmek gerekir. Bu bağlamda şeylerin anlamı ve değişkenliği, çalışmanın konusu olan çöp arkeolojisi projesinde hedeflenen buluntu-kontekst ilişkisi, buluntunun anlamı ve değeri çerçevesinde yapılacak yorumlama ve çıkarımlar bağlamında ana söylemi oluşturmaktadır.

3. Çöp Arkeolojisi Projesi

Çöp arkeoloji projesi, 2016-2017 ve 2018-2019 öğretim yılları boyunca Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzikoloji Bölümü Seminer 6 dersi ve Fen-Edebiyat Fakültesi

Arkeoloji Bölümü Arkeolojiye Giriş dersinin yarıyıl sonu projesi olarak yürütülmüştür. Çalışmada, 2018-2019 yılı Güz döneminde yapılan analiz sonuçları değerlendirilmiştir. Projenin amacı, kültürel miras ve arkeoloji eğitimi ile arkeolojik teori ve yöntemleri incelemeye yöneliktir.

3.1 Projenin Eğitimle İlişkili Amacı

Eğitim bağlamında proje, farklı bölümlerdeki öğrencilere maddi kültürün ne olduğu, arkeolojinin dayandığı temelleri ve insanın günlük yaşamına dair bıraktığı izleri içeren kontekst buluntuları deneyimleyerek öğretmeyi amaçlamaktadır. Çöp analizleri sonucunda öğrencilere yöneltilen sorular:

1. *Kontekst nedir?*
2. *Şeylerin anlamı nasıl tekrar keşfedilebilir?*
3. *Kullanım amacını bildiğimiz buluntuların öznesine ne kadar yaklaşıbilir?*
4. *Arkeolojik yorumlama nedir?*
5. *Arkeolojik yorumlama nereye kadar yapılabilir?*
6. *Arkeolojik yorumlar hangi faktörlerden etkilenir?*
7. *Arkeolojik yorumlamanın bilimsel olmasını nasıl sağlayabiliriz?*
8. *Arkeologlar yanılabilir mi?*
9. *Arkeologlar geçmiş kültürlerin izlerini nasıl bulur?*

olarak belirlenmiştir.

3.2 Projenin Arkeolojik Kuram ve Yöntemle İlişkili Amacı

Çöp arkeolojisi projesi, değişen toplum dinamiklerinin ve güncel pratiklerin arkeolojik yaklaşıma ve arkeolojinin kullanıldığı metodolojiye etkisini ve yeni neslin yönelimlerini aşağıda belirtilen etkileşimler ve karşıtlıklar üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır:

a) *Modern kültür algısı – antik toplumun kültürel dinamikleri*
b) *Maddi kültür – kültür – zaman ilişkisi*
c) *Genelleme – özelleştirme*
d) *Yeniden oluşturma – yeni bir oluşturma*

4. Projenin Organizasyonu

Üç aileden 1 haftalık çöp grupları oluşturulmuştur. Gruplarda tehlikeli ve kişisel bilgileri içermeyen kuru çöpler toplanmıştır. Öğrencilerin kontekst farklılıklarını gözlemleyebilmeleri

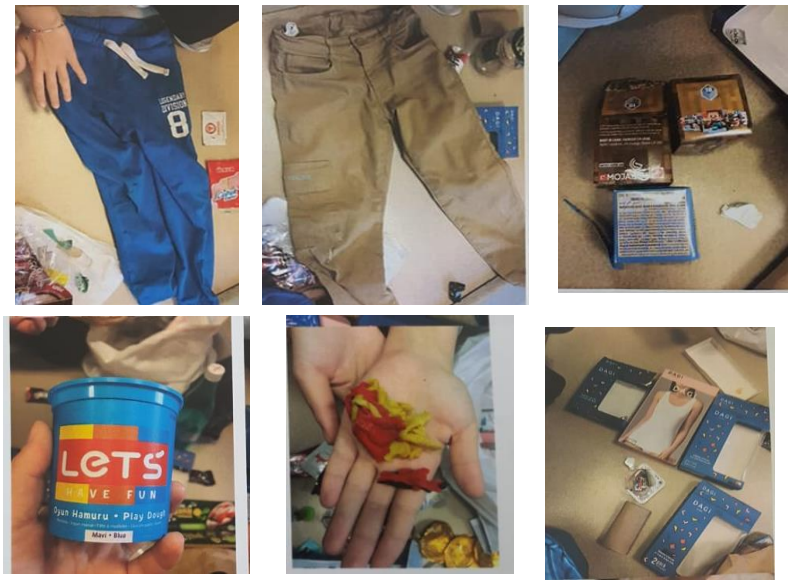
için grupların farklı aile yapılarına sahip olması sağlanmıştır. Aileler, aynı toplumsal statüye (aynı arkeolojik tabakaya) sahip olmaları için benzer meslek ve ekonomik kazançlara göre seçilmiştir.

1. Grup: Tek yaşayan, 40lı yaşlarda, kamu personeli kadın (Resim 3)

2. Grup: Anne ve oğlu, kadın 40lı yaşlarda, çocuk 8 yaşında, kadın kamu personeli (Resim 4)

3. Grup: Anne, baba ve oğlu, kadın ve erkek 40'lı yaşlarda, çocuk 11 yaşında, her ikisi de kamu personeli (Resim 5).

Resim 3.Tek yaşayan kadına ait çöplerin oluşturduğu 1. grup



Resim 4. Kadın ve oğluna ait çöplerin oluşturduğu 2. grup

Resim 5. Baba, anne ve çocuğa ait çöplerin oluşturduğu 3. grup

4.1. Çöp Gruplarına İlişkin Öğrenci Çıkarımları

Öğrencilerin analiz ettikleri buluntulara göre yorumladıkları çöp grupları Tablo 1-3'te gösterilmiştir. Arkeolojiye Giriş dersi öğrencilerinin gruplara ayrılarak yaptıkları çıkarımlar, Çıkarım 1 ve Çıkarım 2 olarak, Müzikoloji öğrencilerinin çıkarımları ise Çıkarım 3 olarak belirtilmiştir. Çöp grupları her bir öğrenci grubu için aynı olduğu ve projenin amacı yorumlamaya odaklı olduğu için çöp içeriklerinin listesi verilmemiştir.

Tablo 1. Arkeolojiye Giriş Dersi Öğrencilerinin Oluşturduğu Gruplardan Birine Ait Çıkarım 1

1. Çıkarım

Arkeoloji Öğrencileri	1. Grup	2. Grup	3. Grup
	• Plastik tabak ve poşet çay kullanımından ve Transformers marka oyuncaktan dolayı tek başına yaşayan bir erkek (ya da boşanmış bir baba) • Tek başına yaşayan bir birey için tüketimin fazla olduğu ancak birden fazla bireyle ilgili veri bulunmamakta • Parfüm ve krem kullanımından dolayı kişisel bakımına önem vermekte • Gözlük kullanmakta • Glütensiz un evde çölyak hastası olduğu ya da böyle bir misafir geldiğini gösterebilir.	• Kadın bakım ürünlerinden dolayı anne, tüketimin fazla olasından dolayı baba ve çocuk kıyafetleri ve oyuncaklardan dolayı bir erkek çocuk • Çocuk kıyafetlerinde iki farklı beden var ama birbirine yakın bedenler olduğu için 7-8 yaşında tek bir çocuk • Hazır gıda tüketimi anne ve babanın yoğun çalıştığını gösteriyor • Starbucks kahvesi orta ya da üst gelir seviyesinde olduklarını • Kargo poşetleri internetten alışveriş yaptıklarını • İlaçlar mevsimsel gribe yakalandıklarını • Soda sağlıklı yaşamaya çalıştıklarını gösterebilir.	• İçecek türü ve sayısının fazlalığından, 2 farklı sigara markasından erkek çocuk yüzme şortundan anne-baba ve çocuktan oluşan bir aile • Alışveriş fişlerindeki kıyafet ve oyuncak harcamaları ile ailelerin hiperaktivite ilaçlarının kullanımının daha erken yaşlarda terk edilmesi kişisel tercübesine daynarak çocuğun 6-10 yaşında olması • Çalışan anne ve babanın hazır tüketimi tercih ettikleri ve alışverişte kredi kartı kullanımını tercih ettikleri • Laktozsuz süt kullanımı mide problemi olan birinin varlığına • Yapılan tatil planından bütçe hesabı tuttukları ve fazla harcamadan kaçındıkları sonucuna varılabilmektedir.

Tablo 2. Arkeolojiye Giriş Dersi Öğrencilerinin Oluşturduğu Gruplardan Birine Ait Çıkarım 2

Çıkarım 2.

Arkeoloji Öğrencileri	1. Grup	2. Grup	3. Grup
	• Bulunan erkek parfümünden bir erkek ve oje faturasından dolayı bir erkek bir kadından oluşan bir aile	• Farklı bedendeki kıyafetlerden dolayı 5-6 yaşında ve 7-8 yaşında iki erkek çocuk ve bir anneden oluşan bir aile	• İki yetişkin ve en az bir çocuklu aile • Hazır yemek tüketiminin fazla olması aile bireylerinin ikisinin de çalıştığını gösteriyor

• İki tip ekmek tüketimi iki kişinin varlığını • İki farklı kedi mamasından evde bir kedi olduğunu • Gıda tüketiminin fazla olduğu • Sağlıklı beslenmeye özen gösterdikleri • Temizleme mendilinden dolayı gözlük kullan biri olduğu • Alışverişlerin genel olarak iş çıkışı diyebileceğimiz saat 16 sırasında yapıldığı • Yahyakaptan civarında oturdukları düşünebilir.	• İlaç kullanımı yoğun kas ağrısı yaşan bir anne • Alca-seltzer ve soda kullanımından dolayı anne mide sorunu yaşamakta • D&R ve İdefix alışverişi başka kitapevlerinde bulunmayan özel bir kitap alındığını • Abur-cubur tüketimine yapılan harcamanın temel gıda tüketimine ayrılan bütçeden fazla olduğu • Orta gelirli bir aile olduğu sonucu çıkarılabilir.	• İlaç kullanımından çocuğun hiperaktivite problemi olduğu • Hazırlanan gezi planında 100 liralık benzin kaleminden dolayı gitmesi planlanan yerin yakın bir yer olduğu • Special K ve yeşil çay birisinin rejimde olduğunu • 2. ve 3. grubun alışverişler için Koton mağazasını tercih etmeleri benzer sosyal gruba dahil olduklarını gösterebilir.

Tablo 3. Müzikoloji Öğrencilerinin Oluşturduğu Gruplardan Birine Ait Çıkarım 3

Çıkarım 3

Müzikoloji Öğrencileri	1. Grup	2. Grup	3. Grup
	• En az iki veya üç kişilik bir aile • Evcil hayvan • İyi gelir düzeyinde bir aile • Sağlıklı yaşamaya çalışan, yediğine içtiğine dikkat ederek diyet uygulayan birileri • Çölyak hastalığını yaşan birey olması olası bir durum. Glütensiz yeme içme durumunun oldukça zor olduğu göz önüne alındığında alışverişlerin büyük marketlerden yapılıyor • Aile bireyleri genellikle masa başı veya kısmen hareketsiz işlerde çalışıyorlar • Gözlük kullanıyor olmaları muhtemel.	• Bir ya da iki çocuklu bir aile • Oyuncaklardan ve kıyafetlerden ikişer tane alınması iki çocuk olduğunu • Abur cubur tüketimi çok fazla bu da birden fazla çocuk ihtimalini arttırıyor • Yetişkinler de yediklerine dikkat etmiyor • Annenin kronik ağrıları var ve ilaç kullanımıyla bozulan midesi için soda ve Alca-seltzer • Kargo paketleri düzenli okuma alışkanlıklarını gösteriyor olabilir	• Kadın spor şortu ve kadın giyim mağaza etiketlerinden dolayı yalnız yaşayan bir kadın • Dışarıdan beslenme, atıştırmalık ve kolay hazırlanabilen yiyeceklerin tercih edilmiş olması çalışan ya da bir öğrenciyi • Freeshop tan alınan sigara paketleri bireyin yurt dışına çıktığını • Atık kalem paketi (kutusu) bir mimar veya grafik tasarım ile uğraşan bir meslek grubuna dahil olduğu • Evinde zaman geçiremeyen bir birey • Yapımı kolay suda çözünebilen kahve tercihi ve uzun zaman da oluşacak

• Hareketsiz yaşamın etkilerini hafif ve daha sağlıklı beslenme şekli Şeker ihtiyacı kuru meyvelerden karşılanıyor	kafein isteği gün içerisindeki yemeklerde de koladan dolayı aksamları da geç saatlere kadar çalışma • Mevsimsel alerjisi ya da bağışıklık için. Alerjinin yoğun olduğu zamanlarda öksürük şurubu yardımcı oluyor olabilir.

4.2. Değerlendirme

Proje sonucunda öğrenciler, buluntular ile ilgili yorumlamalarını ve buna bağlı olarak ulaştıkları çıkarımları ve nedenlerini sınıf içinde sunarak birbirleriyle paylaştılar. Sunumlar sonucunda öncelikle, buluntuların öznesine yönelik olarak oluşan farklılıkların nedenlerini tartıştılar. Bu tartışmada öne çıkan nedenler ve birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili olan etmenler:

- **Nesnelerin bilinirliği:** İncelenen buluntular öğrencilerin nesne olarak kullanım amacını bildikleri eşyalardır. Ancak nesneyi kullanan kişi yani fail için bu nesnenin değerini bilmemektedirler. Şeylerin sosyal yaşamı ve sosyal açıdan maddi kültür olgularına göre nesnenin kullanım amacı ve değeri zaman içinde ve kullanan kişiye göre değişiklik gösterebilmektedir. Bu nedenle, nesnelerin bilinirliği kontekstin yorumlanmasına yardımcı olmamış hatta bazı durumlarda yanlış yorumlanmasına neden olmuştur.

-Kişisel bilgi ve deneyim: Öğrenciler kullanım amacını bildikleri nesneleri yorumlarken kişisel bilgi ve deneyimlerinden yararlanmışlar ve nesnelerin kendileri için olan değerine göre çıkarımda bulunmuşlardır. Bunu yaparken çöp gruplarındaki diğer buluntuları, yani kontekst ilişkisini çoğu durumda göz ardı etmişlerdir.

-Cinsiyet: Buluntuların analizinde ve yorumlanmasında öğrenciler cinsiyetçi bir yaklaşım göstermişlerdir. Kullanım amacını bildikleri nesneleri bir nedene dayanmadan kadın veya erkeğe ait olduğu varsayımında bulunmuşlardır. Özellikle Grup 3 için Çıkarım 3'te çocuk mayosunun bir kadına ait spor kıyafeti olduğu varsayımı cinsiyetçi yaklaşımla ilişkilidir. Yine öğrencilerin yorumları kendi cinsiyetlerine göre de farklılaşmaktadır.

-Sosyal çevre: Kişinin bulunduğu sosyal çevrenin benliği ve kimliği oluşturmadaki büyük etkisi öğrencilerin buluntulara objektif yaklaşımını etkilemiş ve öğrendikleri doğrultusunda ön yargı ile yorumlama yapmalarına neden olmuştur.

-Hayata bakış açısı, değer yargıları: Kişisel deneyim ve sosyal çevre etkisiyle oluşan hayata bakış açısı ve değer yargıları öğrencilerin yorumlamalarında bilimsel yaklaşımdan sapmalarına neden olmuştur. Grup 2'deki bir anne ve bir çocuktan oluşan aile yapısı, öğrencilerin yaşları ile de ilintili bakış açıları nedeniyle onlar için uzak bir durum olarak görünmektedir. Bu nedenle çocuk dışında 2. bir yetişkinin varlığına ait hiç bir kanıt olmamasına karşın öğrenciler bu aileyi anne-baba ve çocuk/çocuklardan oluştuğu şeklinde yorumlamışlardır.

-Bilişsel sosyal şemalar (prototipler): Sosyal biliş yaklaşımına göre insanlar etkin bir alıcı olarak çeşitli yollardan edindikleri bilgiyi, tutarlı ve anlamlı bütünler olarak örgütleme yani algılama eğilimindedirler (Dönmez 1992, 132). Bilişsel bir temsil ya da sosyal şema yeni bir uyaranı tanımayı anlamada bize yardımcı olmaktadır. Oluşan şemalar üzerinden yeni bir nesne, hakkında özel bilgilere ihtiyaç duymadan algılanabilir. Öğrenciler de belleklerinde var olan nesneler-failler üzerinden kodlanan şemaları kullanarak buluntuları yorumlamış ve çıkarımlarda bulunmuşlardır.

-Baskın Görüş: Buluntuların yorumlanmasında öğrenci grupları içinde bazen baskın görüşler oluşabilmektedir. Yine sosyal psikolojiyle ilgili olarak grup içinde farklılaşan "aykırı" yorumlara sahip bireyler, yorumlarından vaz geçerek grup geneline uyum gösterme eğiliminde olmuşlardır.

-Grup Etkileşimi: Grup içinde oluşan lider ve baskın görüş gurubun birlikte hareket etmesine buluntuları birlikte yorumlamasına neden olmuştur. Bu nedenle birbirlerinin sunumlarını dinleyen öğrenciler farklı görüşler ve çıkarımları duyduklarında şaşırmış, "bunu neden düşünemediklerini" sorgulamış ve farklı bakış açısı geliştiremediklerini anlamışlardır.

5. Sonuç

Arkeoloji ve kültür varlıklarına ilişkin eğitimde öğrencilerin, özellikle herhangi bir arkeolojik kazı ekibine katılmadan önce arkeolojik yöntemleri ve kontekst ilişkisini somutlaştırmasında çöp arkeolojisi projesi kapsamında yapılan çalışmaların etkili olduğu anlaşılmıştır. Öğrenciler derslerde teorik olarak öğrendikleri kavramlardan davranış-maddi kültür, neden-etki ve olgu-kuram arasındaki ilişkiyi deneyimleyerek özümseyebildikleri gözlemlenmiştir (Hodder ve Hudson, 2010). Birey-toplum-kültür etkileşimi, buna bağlı olarak buluntunun yorumlanmasını ve

arkeolojinin epistemolojik dayanaklarını sorgulanarak bilimsel yorum nasıl yapılmalıdır sorusunu kendilerini ve birbirlerini sorgulayarak öğrenmişlerdir. Ellerine aldıkları buluntuların, buluntuyu kullanan kişiye-faile ait özel bir değeri olabileceğini ve nesnenin anlamanın faile göre değişkenlik gösterebileceği sonucuna varmışlardır. Kontekst ilişkisi kurmanın önemini fark etmiş ve arkeolojinin maddi kalıntıdan yola çıkarak topluma ilişkin değerlendirmelerinin arkeolojik kuram ve kişisel görüş ile doğrudan ilgili olduğunu anlamışlardır.

Projenin sonuçlarını kuramsal arkeoloji bağlamında değerlendirdiğimizde bilişsel sosyal şemaların, kişisel bilgi ve deneyimin, cinsiyetin ve grup psikolojisinin bakış açısını ve arkeolojik yorumlamanın formunu oluşturduğu öğrencilerle yapılan modern maddi kültür çalışmaları ile anlaşılmaktadır. Mizoguchi de "Archaeological Futures" başlıklı çalışmasında kuramsal arkeoloğun yaşadığı coğrafyaya ve bu coğrafyanın sunduğu olanaklara bağlı olarak bir yaklaşım geliştirdiği ve bazı bölgelerin kaynaklarıyla ilgili olarak sağladıkları kuramsal egemenlikten bahsetmektedir (2015).

Yeni nesli temsil eden öğrencilerin maddi buluntuyu yorumlama kurgusu, nesne ile kurduğu ilişkinin değiştiğini ve hatta yeni medya araçları ile bu ilişkinin basitleştiğini de yansıtmaktadır. Arkeoloğun çağdaş düşünsel dünyanın dinamiklerinden etkilenmesi ve kavramsal yaklaşımını bunun üzerine inşa etmesi beklenen bir durumdur. Arkeoloji insanın içinde yaşadığı dünyada yaptığı, anlamlandırdığı ve kullandığı maddi dünyasından yola çıkarak geçmiş ya da şimdiki toplumu maddi kültür üzerinden yeniden oluşturmaya yönelik bir "iş-eylem" olduğu için baskın görüşler yerine, yine aynı arkeolojik etiğe dayanan farklı bakış açılarının ortaya çıkması ve farklı disiplinlerin bu bakış açılarını geliştirmesi öznesi olan insanı anlamaya yönelik önemli bir oluşumdur.

Arkeolojinin kullandığı kontekst, tarihlendirme, sınıflandırma, stil ve form kritiği olarak şekillenen bilimsel yöntemlerinin en temel seviyede nesneyi tanımlamadaki geçerliliği çöp projesi çalışmasında da görülmektedir. Bu yöntemlerin çağdaş maddi kültürle ilgili medya arkeolojisi gibi diğer alanlarda da uygulanabilirliği anlaşılmıştır (Huhtamo and Parikka 2011; Parikka 2015; Elsaesser 2016). Yine karşılıklı etkileşim sonucunda farklı disiplinlerin arkeolojiye ve arkeolojik metodoloji yaklaşımı, arkeolojik yoruma katkı sunma potansiyeline sahiptir. Çöp projesi de ilerleyen aşamalarında kapsamını bu doğrultuda geliştirecektir.

Kaynakça

Appadurai, A. (1986). The Social Life of Things: commodities in cultural perspective. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*.

Attfield, J. (2000). Wild things the material culture of everyday life.

Binford, L. R. (1962). Archaeology as anthropology. *American antiquity*, *28*(2), 217-225.

Calice, J., Weber, H., Zimring, C. A., & Rathje, W. L. (2012). Encyclopedia of Consumption and Waste: The Social Science of Garbage. Sage: Washington DC.

Dönmez, A. (1992). Bilişsel sosyal şemalar. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, *14*, 131-146.

Elsaesser, T. (2016). Media archaeology as symptom. *New Review of Film and Television Studies*, *14*(2), 181-215.

Fewster, K. J. (2006). The potential of analogy in post-processual archaeologies: a case study from Basimane ward, Serowe, Botswana. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, *12*(1), 61-87.

Gould, R.A., & Schiffer, M.B. (2014). *Modern material culture: the archaeology of us*. Elsevier.

Harrison, R & Schofield, J. (2010). *After Modernity: Archaeological Approaches to the Contemporary Past*. Oxford/New York: Oxford University Press

Hodder I. ve Hudson S. (2010) Geçmişi Okumak, Phoenix Yayınevi,

Huhtamo, E., & Parikka, J. (2011). *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*. Univ of California Press.

Ingold, T. (2000). The temporality of the landscape. I The Perception of the Environment.

Ingold, T. (2017). Correspondences. *Knowing from the Inside*.

Miller, D. (1987). Material culture and mass consumption.

Miller, D., & Tilley, C. (1996). Material Culture Studies" and other Ways to Theorize Objects: A Primer to a Regional Debate. *Journal of Material Culture*, *1*(1), 5-14.

Oestigaard, T. (2004). Approaching material culture. *Journal of Nordic Archaeological Science*, *14*, 79-87.

Özdoğan, M. (2011). *50 soruda arke*oloji. Bilim ve Gelecek Kitaplığı.

Parikka, J. (2015). *A geology of media* (Vol. 46). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rathje, W. (1979). Modern Material Culture Studies. *Advances in Archaeological Method and Theory*, (2), 1-37.

Rathje, W., & Murphy, C. (1992). Five major myths about garbage, and why they're wrong. *Smithsonian*, *23*(4), 113-122.

Rathje, W. (1997). *Residential solid waste characterization*. Tucson: The Garbage Project, Bureau of Applied Research in Anthropology, University of Arizona.

Reybrouck, D. V. (2000). Beyond ethnoarchaeology? A critical history on the role of ethnographic analogy in contextual and post-processual archaeology. *Vergleichen als archäologische Methode–Analogien in den Archäologien*, 39-51.

Smith, M., Feinman, G.M., Drennan, R.D., Earle, T. & Morris, I. (2012). Archaeology as a social science. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA*, 109, 7617–7621.

Smith, M. (2017). Social science and archaeological enquiry. *Antiquity*, 91(356), 520-528.

Thomas, J. (2004). *Archaeology and modernity*. Routledge.

Trigger, B. G. (1995). Expanding middle-range theory. *Antiquity*, *69*(264), 449-458.

RESİM SANATINDA DIŞAVURUMCULUK

Dr. Öğrt. Üyesi Zafer Kalfa

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi

Öz

Dışavurumculuk, biçimsel yönüyle, sanat tarihinin en dikkat çekici akımlarından biri olduğu kadar toplumsal ve siyasal olayların etkilerini en çarpıcı şekilde yansıtan üslup olarak da ayrı bir öneme sahiptir. Kendinden önceki resim tarzlarına yalnızca plastik tavırlarıyla karşı çıkmamış ama aynı zamanda muhteva bakımından da fark yaratmış olan dışavurumcu ressamlar, optik gözlemi ikinci sıraya koymuşlar, estetik dillerini de ilkel biçimler üzerine inşa ederek modern sanat tarihinde adeta bir kırılma yaratmışlardır. Bu tavrın arkasında, nesnel değil ruhsal bir gözlemi esas alıp insan psikolojisini sanatın ana teması haline getirme arzusu vardır. Ayrıca, büyük oranda Orta ve Doğu Avrupa'da etkili olmuş olması, bu sanat akımının belirli bölgelere ait sosyo-kültürel iklimden fazlasıyla beslendiğini de akla getirmektedir.

Anahtar Kelimeler: dışavurumculuk, ruh, dünya savaşı

Abstract

Expressionism has a sipecial significance as genre reflected social and political events, strikingly as much as it is one of most remarkable art trends by means of its stylistic aspect. Expressionist artists, who have opposed previous artistic manners with their pictorial styles and also made a difference in point of content, put optical observation second rank and created almost a breaking in modern art history by way of building an aesthetic language on primitive forms. Behind the attitude, there is a desire for working up man psychology into main topic of art through grounging on an observation spiritual not optical. Besides, ıt gives rise to thought that this art movement has feeded with socio-cultural ambiance of certain regions which it has been effective in Middle and East Europe, substantially.

Key Words: expressionism, spirit, world war

GİRİŞ

Resim, tarihinin pek çok evresinde, görülebilen dünyanın (ve o dünyaya ait güzelliklerin) tasvirinden ibaret bir sanat olmuştur. Ancak doğayı, en güzel ve en doğru yollardan tasvir etmekteki ustalığa verilen önem yirminci asrında başındaki bazı gelişmelerden sonra büyük ölçüde azalmıştır. Özellikle de bilimsel ve endüstriyel alanlardaki katı bir takım pozitivist eğilimlerin artması Rönesans'tan miras kalan bilimsel aklın sanatçılarca terk edilmesi ile sonuçlanmış, yeni ve daha öznel bir perspektif üzerinden yol alınmaya başlanmıştır. Bu yeni bakış açısı, resim sanatını bir tasvir ve taklit becerisi olmaktan çıkarmış ama aynı zamanda sanattaki güzel algısını da kökten değiştirmiştir. Sanat artık, ruhsal / duygusal bir dışavurum aracı olarak her zamankinden daha değerlidir. Sanatçı da salt görme veya çizme becerisi gelişmiş bir usta değildir. Dolayısıyla sanatın muhtevası da değişmiş, gördüklerine anlam yüklemeye çalışan sanatçının çabası, en sıradan bir manzaranın dahi insandaki öfkeyi, özlemi ya da korkuyu ifade edilen bir konu olarak değerlendirilmesine yol açmıştır.

Kuşkusuz ki bu köklü değişim birden bire olmamıştır. Siyasal, endüstriyel ve tabi toplumsal bir takım gelişmeler resim sanatındaki dışavurumcu eğilimin hız kazanmasını kolaylaştırırken bu arada natüralist resmin katılığından duyulan rahatsızlık da sanatçıları yeni ve ifadeci tarza yönelmek durumunda bırakmıştır. Henri Matisse, yirminci asrın henüz başında, bu konudaki görüşlerini şöyle açıklamıştır: "Resmin amacı artık tarihi olayları tarif etmek değil. Onları kitaplardan okuyabilirsiniz. Resimden daha fazlasını beklemeliyiz. Resim, sanatçının içsel vizyonlarını ifade etmesi amacına hizmet edebilir" (**akt. Eşen, 2015, s. 138**).

Koşullar ve Sebepler

Dışavurumcu sanatın ortaya çıkışı salt estetik deneylere bağlı değildir; dışavurumculuk daha ziyade sanatçının çevresine karşı sergilediği tepkinin ürünüdür. Tepki duyulan gelişmeler arsında da sanayi devriminin peşi sıra ortaya çıkan makineleşme ile insanı araç yerine koyan endüstri ilk sıradadır.

İki aşamalı olarak gerçekleşen Sanayi Devrimi'nin bir neticesi olarak Avrupa'da ilk fabrikalar on dokuzuncu yüzyılda kurulmaya başlandı. Dolayısıyla patron ve işçi sınıflar arasındaki ayrım henüz 1800'lerin ortalarında pek çok Avrupa ülkesinde artmıştı. Bu durum yalnızca teknik bazı

gereksinimlerin karşılanması için bilimsel araştırmaların artmasına değil ama aynı zamanda köyden kente göçlerin başlamasına, çevre kirliliğine ve elbette kapitalizmin ortaya çıkmasına da yol açtı. 1900'lü yılların başlarına gelindiğinde pek çok Avrupa ülkesi sanayideki gelişmelerin hayranlık uyandıran nimetleri kadar insanı karamsarlığa sürükleyen olumsuz neticeleri karşısında da şaşkına dönmüş haldeydi. Nihayetinde sanayileşme, faydası kadar zararı da olması bir yana; yönetici ve zengin sınıflar için iştah artırıcı bir rol oynadı. Bu neden ile de sınırlar aşılarak henüz sanayileşememiş ülkeler üzerinde etkin olabilmenin yolları aranınca huzursuzluk uluslararası bir hal aldı. Dünya Savaşı artık kaçınılmazdı.

Berger, Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı isimli kitabında dönemin siyasî ve toplumsal yapısına da değinerek durumu şöyle tarif eder:

"Hızlı bir sömürgeci yayılma dönemi ortaya çıktı. 1884 ile 1900 yılları arasında Avrupa devletleri, imparatorluklarına 150 milyon kişi ve yaklaşık yirmi beş milyon kilometre kare toprak eklediler. 1900'e gelindiğinde öyle bir noktaya ulaşılmıştı ki –birbirlerinin sahip olduğu şeyler hariç- el atacakları hiçbir şey kalmamıştı. Bütün dünya sahiplenilmişti" (**Berger, 2017, s.75**).

Milyonlarca insanın hayatını kaybettiği ve ülke sınırlarının değiştiği korkunç bir savaş ortamında, Fransız tarzı izlenimci bir resim ile ilgilenmek gerçekten gülünç kalıyordu. Günlük hayattan neşeli anların canlandırılmasının ya da güneşin yapraklar üzerinde bıraktığı etkiyi test etmenin hiçbir manası olamazdı. Sanatçı, dönüşümün sancılarına kulak kabartmalı, makine ve sanayi arasında sıkışmış insanın çığlığı olmalıydı. Kaldı ki sanatçı için bu bir seçim değil ama artık zorunluluk halini almıştı. Çünkü sanatçının doğa ile olan teması artık duyular ile sınırlı değildi; o, ister istemez trajediye odaklanmış ve kendini, evrenin merkezinde durup acıya tanıklık eden bir ermiş yerine koyarak aslında yeni vasfını keşfetmiştir. Sanatçının özelliği artık çizimdeki yeteneği değil hadisenin ardındaki hakikati sezinleme gücüdür. Bu neden ile dışavurumcularda önemli olan izlenimcilerdeki gibi adatıcı görünüş değil, bilakis Kirchner'in dediği gibi, insanı çeviren olay ve eşyanın arkasındaki sırdır (**akt. Turani, 1971, s.500**).

Richard, dışavurumculuğun ortaya çıkışını, 1900'lerin başındaki bunalımlı döneme ve aynı dönemin, gözleri önündeki gerçekten hoşnut olmayan sanatçılarına bağlar. Orta Avrupa genelinde ve özellikle de Almanya'da sanayileşmedeki hızlı gelişiminin sancıları yaşanmaktadır; İnsan ilişkileri ve kentlerdeki yaşam kırık dökük bir hal almıştır (**1984, s.19**). Richard'ın altını çizdiği kısım önemlidir; gözleri önündeki gerçekten hoşnut olmaması sanatçının bir tepki vermeye kendini mecbur hissetmesine yol açmıştır. Aslında sanatçı, dünyanın mevcut durumu kadar

mevcut sanatsal ifade araçlarından da memnun değildir. Zira izlenimci ve klasik resim tarzı, sanatı bir metot haline getirirken ve sanatçıyı de tabiatın biçimsel özelliklerini gözlemleyen bir uzmana dönüştürmüştür. Savaşa tanıklık etmiş olan modern sanatçı ise uzmanlaşma fikrine hiç sıcak bakmamaktadır. Aksine onun amacı içindeki yabani ve naif tarafları öne çıkarabilmektir. Ernst Kirchner, Emil Nolde ve Max Beckmann gibi Orta Avrupa ressamları bu amaçlarına ulaşırlar. **Eickhoff'un** ifadeleriyle söylemek gerekirse, izlenimciliğin doğayla bütünleşen duyarlılığı dışavurumculuğun "fırtınalı dili" tarafından bastırılmış olur: "Bu sanat fısıltıyla konuşmak yerine avaz avaz haykırır, ince bir duyarlılıkla modelle bütünleşecek yerde taraf tutar, itham eder" **(1991, s.8).**

İnsanı makine ile yarışmak zorunda bırakan pozitivist düşünce, endüstriyel gelişmelerin güzel bir dünya yaratacağına kendini inandırmıştı. Oysaki dışavurumcular, olan biteni korku içinde izliyorlar büyük savaşın gürültüsünü halâ zihinlerinde duyuyorlardı. Franz Marc; "ben kendimi korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum" diyordu (akt. **Turani, 1971, s.484-485**).

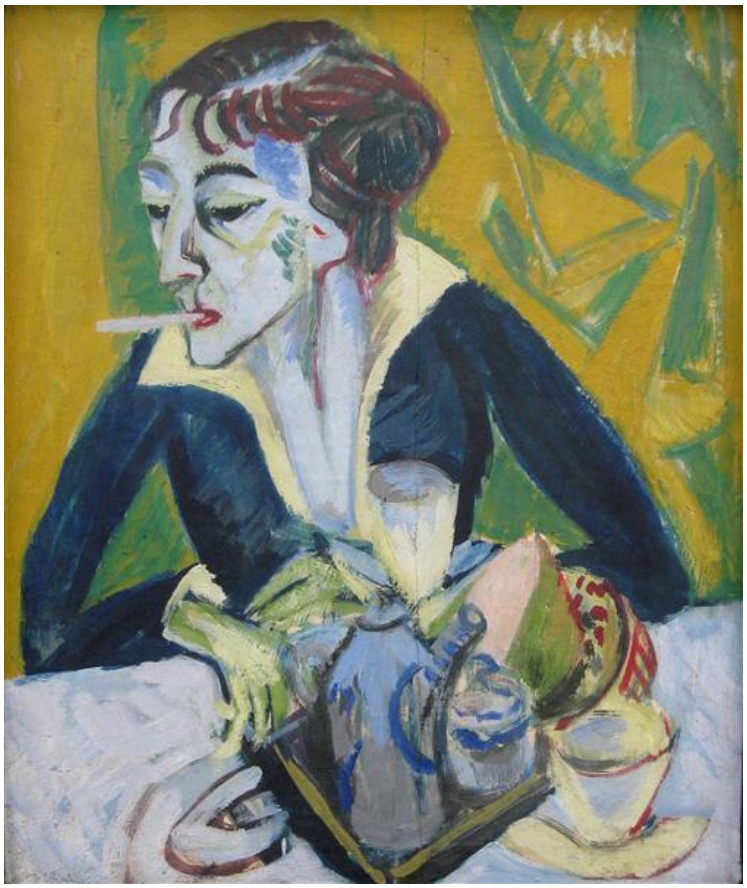
Savaş, makine ve tekniğe duyulan güveni büyük oranda azaltmışken açılan boşluğun yapay bir estetik ile doldurulması imkânsızdır. Dolayısıyla dışavurumculuk, *güzelleştirme* eğilimini derhal terk eder. Güzelleştirmek istemediği gibi mümkün olduğunca rahatsız edici olmaya da çalışır. Çünkü dünya artık tekinsiz bir mekân ve insan da kirlenmiş bir varlıktır. Bu neden ile dışavurumcu resimde sanatçılar, gördüklerinin en yalın, en vahşi ve kaba halini öne çıkarmaktan çekinmezler. **Gombrich**'in ifadesiyle bu ressamlar "şeylerin yalnızca hoşa giden yanlarını görmeyi reddederek" seyirciyi şaşkınlığa uğratırlar (**1972, s. 449**).

Bu cesur tavrın en çarpıcı örneklerinden biri savaşa doğrudan tanıklık eden ressam Ernst L. Kirchner (1880-1938) olmuştur. Resimlerindeki yalın ifade izleyicinin içini karartacak dereceye ulaşmıştır. Bu anlamda, 1915 tarihli Erna portresini, insan ruhundaki yıkımın en çarpıcı simgelerinden biri olarak görmek mümkündür (Resim 1). O zaman dek doğadaki güzelliğin yetkin sembolü olarak kabul edilen kadın figürünü kaba fırça vuruşları ile betimlemekten çekinmeyen ressam, seçtiği renkler ile de ifadeci tavrını güçlendirmiştir. Kadının solgun bir mavi ile resmedilmiş yüzünde, içinde bulunulan çağa dair hiçbir umut belirtisi yoktur. Kafası omuzlarının arasına adeta asılıdır; yorgunluk ve isteksizlik hali açıkça fark edilir.

Emil Nolde (1867-1956) tarafından aynı yapılmış Gustav Schiefler portresi de farklı değildir (Resim 2). Alman hukuk adamının yüzü mor renk ile resmedilmiştir. Nesnel gerçeklik ile taban tabana zıt bir durumdur bu. Demek ki Nolde, doğadaki gerçeği belirleyici bir unsur olarak

görmemekte, insanın içindeki tinsel gerçek ile ilgilenmektedir. Siyaha yakın bir ton ile çevrelenmiş figürün yüzündeki mor, bir bakıma onun iç gerçeğini temsil etmektedir. Dışavurumcu ressam, görülenin ardındakine odaklanmış, kendini o gerçeği ifade etmeye adamıştır.

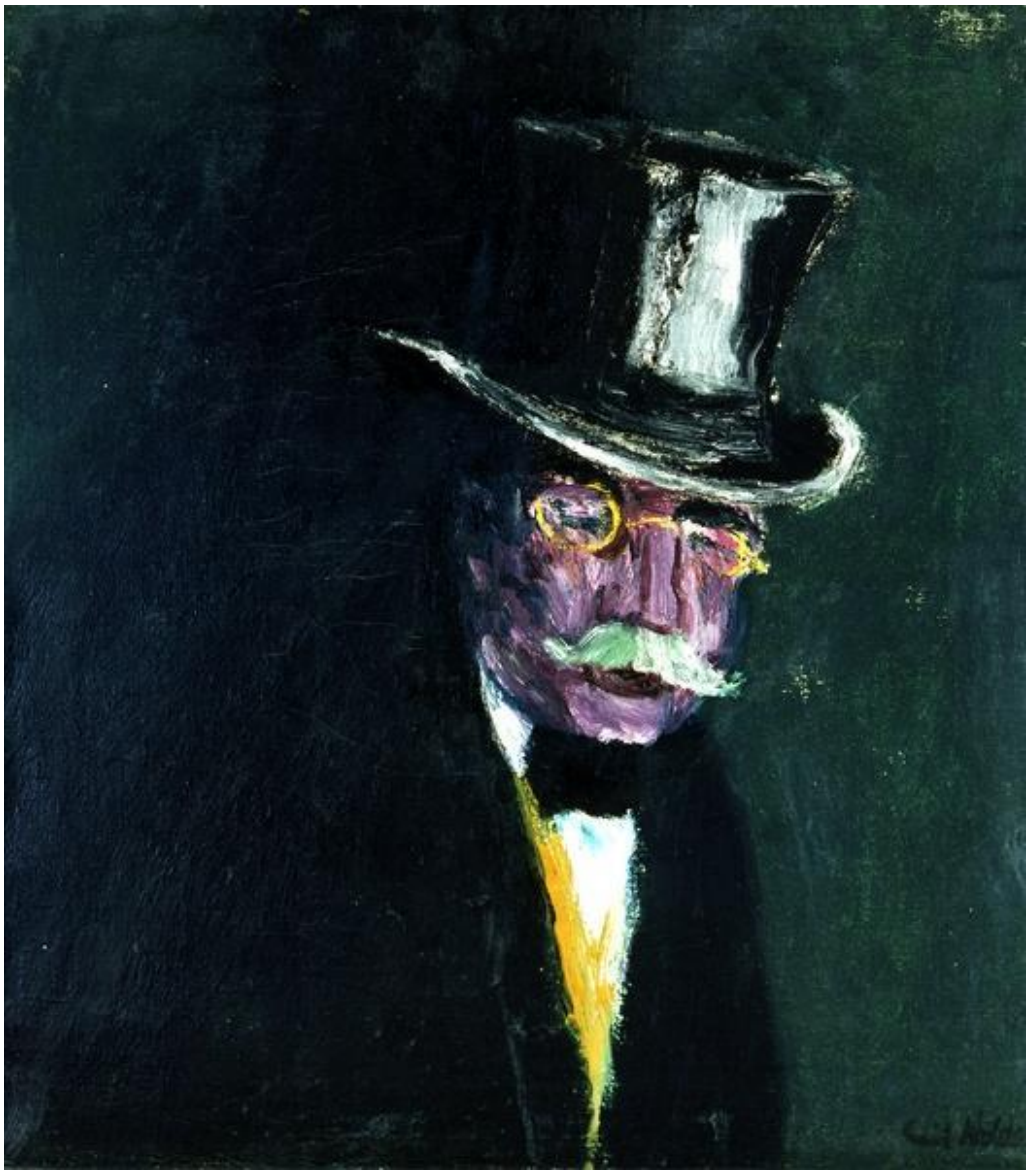
Avrupa sanatçılarının büyük kısmı bu noktaya, yeni yüzyılın, Rönesans'tan miras kalmış fikir veya metotlar ile karşılanamayacağını anladıklarında ulaştılar. Sahiden de Gauguin'in Paris'i terk etmesi boşuna değildi; Batı medeniyeti yeni bir töz üretmekte zorlanıyor, dört elle sarıldığı sanayi ve teknik -ruhsal gediklerin doldurulamamış olması nedeniyle- yeni bir savaşa neden olmak dışında bir işe yaramıyordu. Dolayısıyla çağdaş endüstri ile ilişkisi olmayan eski uygarlıklarla ilkel halklarda insanoğlunun sanattaki ilk adımlarının görüldüğü yapıtları bulunabileceği ümit edildi (**Turani, 2011, s. 78**).



Resim 1.Ernst L. Kirchner, Erna with Cigarette, 1915

Bu tutum, resim sanatında biçimsel bir değişimin de önünü açtı. Estetik değerler baştan aşağı değişti ve ideal güzellik anlayışından vazgeçildi. Ressam artık yetenekli olmak zorunda değildi.

İlk büyük uygarlıklarda ilkel kavimlerin basit, doğal malzemeleri nasıl değerlendirdiklerini anlayan Batılı sanatçılar, "biçimlemeyi yetkinleştirme özentisinin sanatsal anlatıma ne denli aykırı olduğunun" farkına vardırlar. Sahte parlaklığın, rutin işçiliğin, gösterişin sanata yeri olmadığını da yine bu ilkel biçimlemeli işlerden anladılar (**Eşen, 2015, s.128**).



Resim 2. Emil Nolde, Gustav Schiefler, 1915

Biçimsel Değerler ve Muhteva

Dışavurumcu resim sanatında göze ilk çarpan biçimsel özellik kaba ve yalın üsluptur. Dışavurumcu resim, klasik güzellik anlayışından izler taşımadığı gibi Rönesans'tan kalan

anatomik ustalık ile de ilgilenmez. İlk bakışta, acemice yapılmış izlenimi veren resimlerde doğal formları güzel göstermek ya da doğadaki güzel formları konu edinmek gibi bir amaç yoktur. Aksine, genel zevke göre herhangi bir çekiciliği olmayan her türlü eşya veya insan dışavurumcular için daha caziptir. Çünkü savaş sonrası çağın ressamı, buhran ve kahır yüklü bir dünyada yaşadığının daima bilincindedir. Böyle bir ortamda, ideal güzelliğin yeri yoktur. Bütün amaç, sanatçının iç âlemini, herhangi bir süsleme veya abartıya başvurmaksızın yansıtabilmektir. Konu ne olursa olsun resmin asıl kaynağı tabiat değil tabiat karşısındaki sanatçının dizginlenemez duygularıdır. Burada, resmedilen ile resim birbirinden koparken sanatçının varlığı da kendini kayıtsız şartsız ortaya koymaktadır; yapıt güzel ya da çirkin olmaz. Çünkü sanatçı artık "güzeli resmetmenin ya da güzel resmetmenin değil, kendiyle özdeş kıldığı resmin kendisinin" peşine düşmüştür **(Acar, 2007, s.51).** Dolayısıyla biçimci ustalık sanatçı için artık üstün bir vasıf değildir. Bu tutum, yirminci yüzyıl sanatındaki ilk büyük ve şaşırtıcı yeniliktir.

Gombrich'in ifadesiyle, ifadeci sanatta seyirciyi şaşırtan şey, belki yalnızca doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildir. İfadeciler, insanın acısını, sefaletini, zorbalığını, tutkusunu öyle derinden duymuşlardır ki "sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin pek dürüst bir şey olmayacağını" savunmuşlardır (**1972, s 448**). Nihayetinde biçim bozmalar, giderek çirkinleştiği düşünülen dünyanın esasını yansıtmak için adeta zorunlu olmuştur. Savaşın ve makineleşmenin ıstırabını yaşadıktan sonra geleceğe dair umutları azalmış insanın kendi içine dönmesi kaçınılmazdır ve içinde, sahte güzellikleri yerle bir etmeye dair sürekli bir heves bulunmaktadır. Bu heves onu, bir önceki dönemden kalan temiz ve yetkin biçimleri tablodan söküp atmaya iter.

"Bundan böyle tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliği yansıtması olmalıydı. Empresyonizme ve daha genelde natüralizme karşı olan bu başkaldırış, yeni estetiğin kilit noktası oldu" (**Richard, 1984, s.9**).

Sanayi ve endüstri hiç kuşku yok ki pek çok zaruri gereksinimi karşıladı. Öte yandan şu da fark edildi ki, insan hayatını kolaylaştıran makine aynı zamanda onu kendine bağımlı kılıyordu. Bilimsel akıl, monarşiye meydan okumuştu belki ama insan, demokratik parlamenter rejimin ona sağladığı özgürlüğünü para karşılığında endüstriye devretmişti (**Turani, 2011, s. 66**). Bugün için oldukça –ve maalesef- sıradan karşılanan bu durum yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde o kadar hızlı bir dönüşüm olarak yaşandı ki materyalizme direnen sanatçı kendini yabancı ve tuhaf bir yaratık gibi hissetmek zorunda kaldı. O zamana kadar benzeri, ancak ilkel kavimlerin sanat eserlerinde görülen bu estetik dil, güzel algısını tümden değiştirdi ve *çirkin* denilebilecek derecede rahatsız edici bir tasvir anlayışını resim sanatının belirgin ilkesi haline getirdi. Bununla birlikte Munch,

Van Gogh ve Kandinsky'nin öncülük ettiği biçim bozuculuk sadece yeni bir estetik tarz olarak değil ama daha önemlisi yeni bir fikir olarak da önem kazandı. **Turani**'nin dediği gibi o aynı zamanda –insanın içine yönelmiş- bir dünya görüşü olarak yeni sanatın temel muhtevasını da belirledi (**1971, s.499**).

Biçimdeki değişimlerden bir diğeri renk öğesinde görülmüştür; dışavurumcular için rengin, nesnenin görülür dünyadaki özelliğini yansıtmak gibi bir işlevi yoktur. Renk artık bağımsız bir unsurdur ve Turani'nin ifadesiyle doğa biçimleri resimden atılmadan, görünüşleri yabancılaşmıştır. Buradan giderek ileride rengin gücü eşyanın yerini alacaktır (**1971, s.495**).

O güne dek zorunluymuş gibi görünen renk ile çizgi ve nesne ile onun yeniden sunumu arasındaki ilişki de dışavurumculuk sayesinde çözülmüş olur (Acar,**2007, s.50**). Renk, bir yandan -biçimcilik karşıtı bir hamle olarak- kendi başına bir öğe olmuş bir yandan da duygusal tepkinin öne çıkmasını sağlamıştır. Sanatçı, öfke veya hüznünü yansıtmak için drama yapmak zorunda değildir artık; kullandığı renkler sayesinde sıradan bir konuya da duygusal atmosfer kazandırılabilmektedir. Resim sanatını edebiyatın bir aracı konumuna indirgeyen hikâyecilik de bu sayede son bulmuştur çünkü renk, kendi başına da yeterli anlamı barındırmaktadır. Tavrın en güçlü örnekleri, Die Brücke tarafından 1900'lü yılların başlarında verilmiştir. Kirchner, Heckel, Rottluf, Bleyl ve sonradan da Nolde'nin katılımıyla oluşan topluluk "rengin somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücünün" peşinden giderek dışavurumculuğun önünü açmayı başarmışlardır (**Richard, 1984, s.32**).

Dışavurumcu resimde, aslında bütün biçimsel değer ve unsurlar sanatçının iç dünyasındaki fırtınayı dışarıya göstermek (dışa-vurmak) amacıyla kullanılır. Fransız şair Yvan Goll'ün deyimiyle, "gökyüzüne karşı sallanmış bir yumruk" olan bu sanat, sürrealistlerdeki dramatikleştirme yöntemine başvurmadan, insanın özüne odaklanmayı tercih eder (1924'ten **akt. Richard, 1984, s.11**). Nihayetinde insan, acı çeken ve aslında korunaksız olduğu için tepki göstermeye gereksinim duyan bir varlıktır. İçine atmak, içinde saklamak veya gizlemek çare değildir. Bu anlamda sanat, haykırmak isteyen; Turani'nin deyişiyle, "içe gömülüşten ümidini yitiren insanın çığlık çığlığa pervasız biçimde bağırmasıdır" (**2011, s.83**).

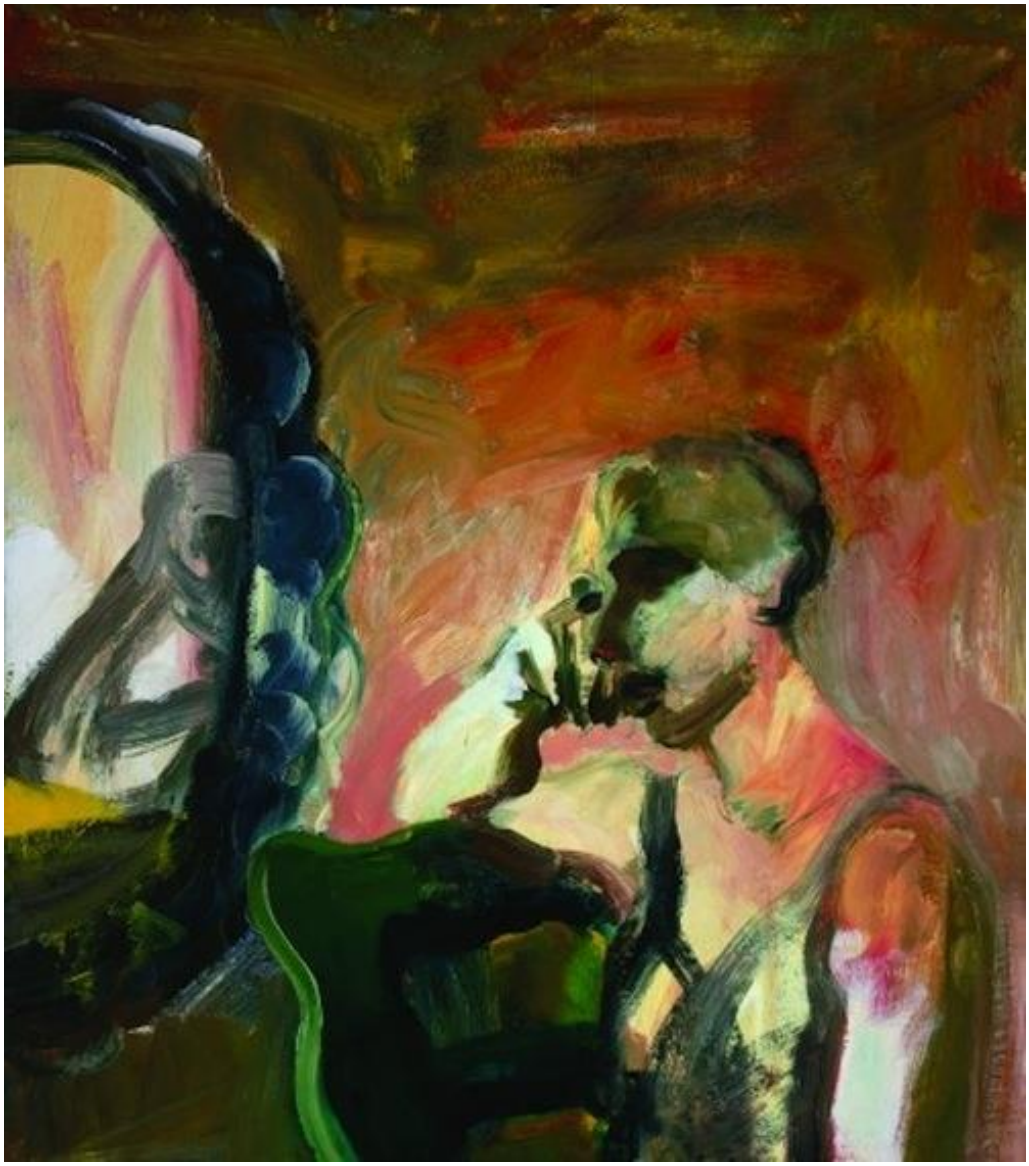
Anlaşılıyor ki dışavurumculuk, kavramsa değil duygusal bir öze sahiptir. Duygu ise insanın ama modernizmin pençesinde tek yoldaşı yine kendi benliği olan insanın ta kendisidir. O halde bu sanatta kitlenin değil insanın talebi ifade edilir ki bu yönüyle de dışavurumculuk, modern düşünüş tarzının bir başka ilkesi olan birey tözünü şiddetli bir biçimde ortaya koyar. Resmi, doğanın değil

duyguların etkisinde yaparken psikolojik hayalin, optik hayale tercih edilmesinin sebebi budur; her şey tekrar sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştı. Ölü doğa (natürmort), manzara resmi ya da figür olsun ne anlatılmışsa, resimlenen şey her şeyden önce sanatçının tam olarak kişisel bir görüşü olmuştur (**Turani, 1971, s.499**). o kadar ki dışavurumcular en çok da toplumcu gerçekçiler tarafından eleştirilmiş, bencil bir tutumun temsilcileri olarak suçlanmışlardır. Elbette bu eleştirilerin büyük kısmı, siyasal dogmalardan ve biraz da dışavurumcu estetiğin tam olarak benimsenememesinden kaynaklanmıştır. Hâlbuki toplumsal buhranın ve sömürüyü meşrulaştırma yolundaki bir kapitalizmin eleştirisi o zamana dek bundan daha iyi yapılamamıştır. **Richard**'ın da dediği gibi "hiçbir eğilim ya da akım, çağının toplumsal ve bireysel sorunlarıyla bu denli iç içe olmamış, karşıtlıklarının köküne inmek için böylesine çaba gösterip onları zorlamayı ve yenmeyi denememiştir" (**1984, s. 22**). Ne var ki dışavurumcular, toplumculardan farklı olarak tepkilerini ideolojik hedefler silsilesi içinde, propaganda prensiplerine uygun estetik kalıplar ile değil ilkel dürtüler ile ve hiddetle ortaya koymuşlardır. Kısacası dışavurumcular, bir programa bağlı kalmamışlar ama –toplumu ya da salt bireyi ilgilendirsin- bütün öfkelerini doğrudan doğruya dile getirmeyi tercih etmişlerdir.

İkincil Yönelimler

Dışavurumcu resmin güçlü tavrı, yeni bir dünya savaşının patlak vermesiyle Orta Avrupa'nın sınırlarını aşarak Amerika kıtasına ulaştı. Bu sırada Amerika Birleşik Devletleri'nde toplumsal bir bunalıma neden olan ekonomik krizin sarsıcı etkileri Nazi rejiminden kaçıp gelen sanatçıların yaydığı modern enerji ile birleşince dışavurumcu resim yeniden güç kazandı. Kıtanın bir yakasında dışavurumculuğun yeni ve figüratif bir yorumlaması yapılırken diğer tarafta, New York'taki sanatçılar figürden arındırılmış farklı bir üslup inşa ettiler.

San Fransisco körfezi civarında David Park, Elmer Bischoff ve Theophilus Brown gibi birkaç ressam, yüzyılın başında cereyan eden dışavurumcu figüratif resmin yeni temsilcileri olmuşlardı. Renkleri daima çarpıcı, tasvirleri ise tıpkı Alman dışavurumculardaki gibi kaba ve yalındı. Özellikle de yüzyılın ortalarında, kapitalizmin bir ülke yönetim biçimini almaya başladığı sıralarda, insanın yalıtılmışlığına yeniden işaret etmek istercesine melankolik tonları tercih ettiler. Körfez ressamları ayrıca, 1950'li yıllarda popülerleşen soyut üsluba da sırf bu amaçla; bireyin toplumdaki işlevini önemsedikleri iddiasıyla direndiler (Resim 3).



Resim 3- Elmer Bischoff, Girl with Mirror, 1961

Öte yandan dışavurumcu resim, en şiddetli değişimi New York Okulu olarak anılan genç Amerikan ressamların elinde yaşadı. Jackson Pollock, Barnett Newman ve Franz Kline gibi sanatçıların öncülük ettiği yeni tarzın en belirgin özelliği soyut olmasıydı. Bununla birlikte, Amerikan ressamların, muhteva bakımından dışavurumcu sanatın temel felsefesine uzak oldukları söylenemezdi. Der Blaue Reither, sanatçının dış dünyadan, "doğadan aldığı izlenimlerden ayrı olarak kendi iç dünyasından sürekli olarak deneyler topladığı düşüncesinden" yola çıkmıştı (akt. **Richard, 1984, s.33**). Soyut Dışavurumculuk'ta da benzer bir inanış vardı;

New York ressamları da önceden hazırladıkları bir taslak üzerinde çalışmıyorlar, tuval karşısında içlerinden geldikleri davranıyorlardı.

Soyut Dışavurumculuk, herhangi bir nesnenin soyutlanmasından öte, dünyanın doğrudan doğruya soyut tasavvur edilmesine dayandığı için kendinden önceki diğer soyut üsluptan, örneğin süprematizmden de ayrılmıştı. Objeyi soyutlamak yerine tamamen yok farz etmek yani onun esaretinden kurtulmak Rosenberg'e göre "doğanın toplumun ve mevcut / dönemsel sanat akımlarının esaretinden de kurtulmak" anlamına geliyordu (**1994, s.30**). Dolayısıyla soyut dışavurumcu ressamlar için belirleyici ya da sınırlayıcı bütün koşullar ortadan kaldırılmış oluyordu.

İlkel kavimlerin sanat anlayışlarına karşı duyulan sempati yirminci asrın başında ortaya çıkmış ve hem dışavurumcu hem de kübist resmi etkilemişti. Alman dışavurumculuğuna benzer koşullarda ortaya çıka soyut dışavurumculuk da ilkel ve yabani olan duyulan ilgiden beslenmiş özellikle de eski mitler, bu akıma mensup sanatçılara ilham olmuştur. Mitlere dayalı semboller soyut dışavurumcu resmin çıkış noktalarından birini oluştururken Tomkins'e göre sanat bu aşamada "ilkel özüne geri dönmüş sanatçı da yeniden bir şaman, insanoğlunun içini en derinden görebilen bir kâhin" halini almıştır (**1980, s.60**).

Friedrich Bayl, dışavurumcu sanatçının sürekli heyecan halinde olduğunu ve sanatının koşulunu da ondaki iç gerilimin oluşturduğunu söyler (2015, s.325). Bayl'in sözünü ettiği iç gerilim, tek hamlede ortaya çıkarılabilecek bir harekettir. Dolayısıyla bir ön hazırlık, bu gerilimin gözlemlenemeden yok olmasına sebep olacaktır. Bu neden ile de soyut dışavurumcular, taslaktan veya krokiden uzak kalarak dışavurumu dolaysız ve samimi hale getirmek istemişlerdir. Böylece duygu, ilk elden yani yaşandığı an aktarılmış olur. "Bundan dolayı dışavurumcu sanat eseri doğrudan doğruya, kendiliğinden, şiddetli ve vecd içinde yapılmış etkisini verir. Bir taslağın bile etkisi anıtsaldır" (**Turani, 1971, s.500**). Resmin nasıl bir hal alacağını önceden kestirmek olanaksızlaşır; amaç artık resmin *olma* sürecini yaşamaktır. Süreç, 1950'lerdeki soyut dışavurumcu akımın modern sanata en önemli katkısıdır; dışavurumun sahiciliği, bütünün tek seferde ortaya çıkarılması ve sonradan düzeltilemez oluşunda gizlidir. Bu nedenlerde ötürü, bir taslağa değil resim yapma anındaki duygusal tepkilere güvenilir. Rosenberg'in *action painting* olarak da tanımladığı bu tarzın bir başka ayrıcalığı büyük boyutlarda kendini göstermesidir. Boyutun büyüklüğü, davranışların rahatlamasına ve bu sayede ifadelerin özgürlük kazanmasına olanak sağlayacaktır. Ancak bu sayededir ki aktarılmak istenen iç dünya kendine bir çıkış yolu bulabilecektir (Resim 4).

Resim 4-Jackson Pollock, Lavender Mist 1, 1950

SONUÇ

Hiç kuşku yok ki Dışavurumculuk, sanatsal bir kuram olarak türetilmemiş, çevresini gözlemleyen sanatçının istem dışı tepkisi olarak anlam kazanmıştır. Eşen'in de belirttiği gibi "politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında" ortaya çıkmış olan akım, "doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı bir sanat" olmuştur (**Eşen, 2015, s.127**). Dışavurumculuk sayesindedir ki resim sanatı, bir tasvir becerisi olmaktan çıkarak ruhsal ve duygusal ifade aracına dönüşmüş; yaygın güzellik anlayışını geçersiz kılınmaya çalışılmış ve görsel sanatlarda yalın biçimlerin yabani denebilecek bir mizaç ile egemenlik kazanmasının önü açılmıştır. Biçimlerdeki ilkellik ve kabalık, Batı'nın binlerce yıldır büyük değer verdiği Antik Yunan-Roma kültür mirası üzerine kurulu sanatının büyük ölçüde sarsılması anlamına da gelmektedir. Bu nedenledir ki ekspresyonizm bir bakıma Batı sanatının kendini yenilene çabasının en önemli hareket noktası olmuştur (**Turani, 2011, s. 79**).

Dışavurumculuğun en özelliği bireysel tepkiyi kitle beğenisinin üstünde görmesidir. İki büyük savaşın şaşkına çevirdiği Batı sanatçısı, materyalizme ve rasyonalizme adeta kin kusarken sanat

tarihi de yeniden yazılmaya başlanmıştı; "Tarihin hiçbir döneminden sanatçı, böylesine içten gelen bir çığlıkla yaşama olan nefretini belirtmemişti" (**Turani, 2011, s. 83**).

Öte yandan dışavurumculuk, 1980'lerden itibaren post-modern felsefenin dışladığı bir akım olmuştur. Onun yerine kavramı ön planda tutan, tasvirci biçimi yeniden yücelten ve bireysel ifadeleri yok sayan bir sanat anlayışı giderek yaygınlaşmaktadır. Pop Art'tan bu yana, sanatçının biricikliği yadsınırken anlık heyecanların dışavurumu da aynı ölçüde itibarsızlaştırılmaktadır. Ne var ki bu sırada dışavurumun bir akım olmaktan öte insana has bir tavır olduğu gerçeği göz ardı edilmektedir. Şayet bu açıdan bakılacak olursa dışavurumculuğun, her türlü duyguyu ifade etme aracı olarak sanatın bizzat kendisi olduğu da fark edilecektir.

Kaynakça

Acar, Barış. (2007). Dışavurumculuk ile Dışavurumun Ayrıştırılması, *Artist Modern*, (10), 48-52.

Bayl, Friedrich. (2015). Resimde Dışavurumculuk, Enis Batur (editör). *Modernizmin Serüveni-Bir Temel Metinler Seçkisi*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Berger, John. (2017). Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, (çev. Yurdanur Salman ve Müge G. Sökmen), İstanbul. Metis Yayınları

Eickhoff, Ekkehard. (1991). Ekspresyonizm ve 20. Yüzyıl Sanatı, *Ekspresyonizm ve Sonrası Sergi Kataloğu*, İstanbul- Ankara: TC Kültür Bakanlığı- Almanya Federal Cumhuriyeti Türkiye Büyükelçiliği.

Eşen, C. Atilla. (2015). *Resim Sanatı Tarihinde Devrimler ve Karşıdevrimler*, İstanbul: Kaynak Yayınları

Gombrich, Ernst. (1972). *Sanatın Öyküsü*, (çev. Bedrettin Cömert),İstanbul: Remzi Kitabevi

Kandinsky, Wassily, (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (çev. Gülin Ekici). İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları

Richard, Lionel. (1984). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, (çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş), İstanbul. Remzi Kitabevi

Rosenberg, H. (1960 / 1994). *The Tradition of the New*. New York: Da Capo Press.

Tomkins, C. (1980). *Off the Wall- Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Pennsylvania: Penguin Books,

Turani, Adnan. (1971). *Dünya Sanat Tarihi*, Ankara: İş Bankası Yayınları.

Turani, Adnan. (2011). Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul. Remzi Kitabevi.

MEDYUM-SONRASI DURUM VE FOTOĞRAF

Arş.Gör.Dr. KEREM OZAN BAYRAKTAR

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Sanat yapıtlarını üretildikleri araçlar ve sunuldukları medya üzerinden tanımlayan "medyum özgüllüğü" tezi Modernist Resim ve Heykel ile birlikte gelişmiş, daha sonraları bu görüş Fotoğrafa uyarlanmaya çalışılmıştır. Modernist teorisyenler, Resim ve Heykel gibi güzel sanatların özgül bir dalı olarak Fotoğrafın ayrık niteliklerini saptama çabası içine girmiştir. Diğer taraftan, 1940'lardan 70'lere uzanan bu süreçte, medyum özgüllüğü fikrine karşıt bir görüş olarak sanatın "medyum-sonrası durumu" olarak bilinen koşullar ortaya çıkmıştır. Bu durum, sanat yapıtları arasında bir hiyerarşinin olmadığı ve sanatın özgül medyumlar üzerinden tanımlanmasının olanaksız olduğu üretim biçimlerine, sanat algısındaki değişimlere, medya ve teknoloji ilişkisinin ortaya çıkardığı merkezi olmayan formlara gönderme yapar. 1970 sonrası sanat, medyum ayrımları üzerinden tanımlanamayacak bir noktadır ve bu durumun oluşmasında fotoğrafın, diğer araçlarla melezleşebilmedeki kapasitesi, farklı sosyal gruplarla entegrasyonu ve özcü yaklaşımlara izin vermeyen teknolojik yapısı önem taşır. Paradoksal bir biçimde fotoğrafa özgü olarak tanımlanan nitelikler, bizzat özgüllük tezinin çökmesine katkı yapmıştır.

Anahtar Kelimeler: Medyum-sonrası durum, ,post-fotoğraf, medyum özgüllüğü, fotoğraf teorisi, teknoloji, kavramsal sanat

POST-MEDİUM CONDİTİON AND PHOTOGRAPHY

Abstract

"Medium specificity" thesis, which defines the artworks through the tools from which they are produced and the media in which they are presented, was developed together with the Modernist Painting and Sculpture, and later this view has been tried to adapt to the photography. Modernist theorists have attempted to identify the discrete qualities of photography as a specific branch of fine arts as Painting and Sculpture. On the other hand, in the process from the 1940s to the 70s, conditions known as the "Post-Medium Condition of Art" emerged as opposed to the idea of medium specificity. The idea that art cannot be defined through specific mediums refers to the forms of production where there is no hierarchy between the works of art, the changes in the perception of art and the decentralized forms created by the relationship between media and technology. Art after 1970 cannot be defined through psychical distinctions, and the capacity of the photograph to hybridize with other tools, its integration with different social groups and its technological structure which does not allow essentialist approaches are important in the formation of this situation. Paradoxically, the qualities defined as specific to photography contributed to the collapse of the specificity thesis itself.

FOTOĞRAFIN MEDYUM ÖZGÜLLÜĞÜ

Modern resim teorisinin şekillenmesindeki başlıca teorilerinden birisi olan "medyum özgüllüğü", 20. Yüzyıldan bugüne sadece resmin değil, her türden sanatsal üretimin sınıflandırılmasında, kurumlar içinde kategorize edilmesinde etkili olmuş bir kuramdır. Normatif bir teori olan medyum özgüllüğü tezinin temel iddiası yapıtların medyumlarının "kendine özgü" özelliklerini vurgulaması, bu özellikler üzerinden değerlendirilmesi ve bunun dışındaki alanlarla ilişkilerinin sınırlandırılmasıdır. Bu görüşe göre, her sanat yapıtı sanatsal amacına uygun bir şekilde kendi özgün özelliklerine dönerek soyutlanmalı ve optik illüzyonlardan, temsillerden, anlatılardan arınmalıdır. Örneğin resim iki boyutluluğunu; "düzlüğünü" vurgulamalı, heykel ise üç boyutlu oluşunu temel çıkış noktası olarak ele almalıdır. Bir tür "saflaştırma" projesi diyebileceğimiz bu ve benzeri düşünceler, bugün hala devam eden resim, heykel, video, yeni medya gibi alan ayrışmalarının da başlıca tetikleyicisidir.

Medyum özgüllüğü tezi, modernist resim ve heykelin konumunu güçlendirirken, ilk dönemlerinde fotoğrafın sanatsal bir pratik olarak görülmesine engel olmuştur. Aranan şey medyuma özgü özellikler olduğu için ve bu özgüllük fikri şiir, resim ve heykel üzerinden gelişmiş olduğundan, fotoğraf sıklıkla bu alanlarla kıyaslanmıştır:

Erken dönem fotoğraf eleştirişi neredeyse tamamen resim ve desenin terimleri ile gerçekleşmekteydi. "Fotoğraf sanat mıdır?" sorusu aslında şu anlama geliyordu: "Fotoğraf resim, desen ve grafik sanatlarla aynı sonuçları üretebilen bir medyum mudur?" [1]

Resim ve fotoğraf kıyaslamasındaki temel nedenlernden birisi resmedilen nesne ile resim arasında kurulan temsile ilişkin teorilerdir. Resmin zamanla dış dünyanın temsillerinden ve anlatılarından soyutlanması; resmin resmettiği nesne üzerinden değil bizzat kendisinin değerlendirilmesi modernist resim eleştirisinin temellerini oluşturur. Bu bağlamda modern resim transparan değildir, yani gerçekliği olduğu gibi sunmaz ve sunmaya da çalışmamalıdır. Tam aksine iki boyutluluğa ve soyutlamaya yönelmelidir. Modern resim dışarıyı değil, kendini gösterir.

"Fotoğrafın transparanlığı" şeklinde isimlendirilen, "fotoğraf sayesinde fotoğrafı çekilen nesnenin 'görülmesi'" inancı, fotoğraf temelli bir medyum özgüllüğü düşüncesinin kurulmasında etkili olmuştur. Jonahtan Friday, modern estetik teoride izleyicinin bir nesne ile sanat eseri olarak ilgilenmesinin, gerek resim gerek fotoğraf olsun, resmin dışındaki şeylere değil doğrudan nesnenin kendisine yönelik oluşunun altını çizer.[2] Fotoğraflar transparan olarak görüldüğünde temsili özelliklerine yönelik estetik bir ilgiyi tanımlamak güçleşir çünkü söz konusu özellikler fotoğrafa değil, fotoğrafı çekilen nesneye ait özelliklerdir. O durumda fotoğraf tıpkı ayna gibi nesneye bakmaya yaradığından temsili bir sanat olmaz.[3]

[1] Newhall, Beaumont. Photography, 1839-1937, With an introduction by Beaumont Newhall, 1937, s.41.
[2] Friday, Jonathan. "Transparency and the photographic image." The British Journal of Aesthetics, vol. 36, no. 1, 1996.
[3] Age.

"*Walton'un transparanlık tezi*"[4] olarak fotoğraf teorisinde yer etmiş teori ise dünyayla bu türden *sözde*-doğrudan ilişkiyi barındırmaz. Bu tez daha çok fotoğraf ile fotoğrafın resmettiği olaylar arasında kurulan nedensel bir bağıntıdır. Walton'a göre fotoğraflanan sahne ile fotoğraf arasında zorunlu bir nedensellik bulunur.[5] Örneğin sahne farklılaştığında, fotoğrafçının algısı ne olursa olsun, fotoğraf da farklı olur. Aynı durum resim için geçerli değildir çünkü resmedilen sahne ile resim arasına ressamın algısı ve inanışları girer, nesne ile resim arasında fiziksel bir zorunluluk yoktur.

Transparanlık fikri medyum özgüllüğü bağlamında farklı şekillerde ele alınmıştır. Örneğin P.H. Emerson bunu olumsuz bir özellik olarak görür. Emerson medyum özgüllüğü arayışında tıpkı Greenberg'in "pür resim"[6] terimi gibi "pür fotoğraftan" bahseder. *Naturalistik Fotoğrafın Ölümü* isimli metinde Emerson, fotoğrafın oldukça sınırlı bir sanat olduğunu belirtir ve şu şekilde devam eder:

"*Fotoğraf, öncelikle sanat ve bilimin ilk kızıdır. Yeni ışık, form ve dokuya ait olguları kaydetmiştir ve kaydedecektir. Saf fotoğrafçılık bilimsel bir çizim yöntemidir ve bilim adamları doğanın gerçek bir bilimsel metnini yazana kadar üzerinde çalışmalıdır.*"[7]

Emerson'un yaklaşımında fotoğrafın transparanlığı bilimsel bir yöntem olarak görüldüğünden, fotoğraf sınırlı bir sanat, hatta "sanatların en düşüğü" olarak değerlendirilir.

Clement Greenberg'e göre ise fotoğraf tam da bu nedenle transparanlığını korumalıdır. Eleştirmenin genel olarak sanat medyumları ile ilgili düşüncelerinde, medyumların kendi "doğalarına" dönmesi fikri ağır bastığından, bu türden bir görüş kendi bağlamında oldukça tutarlıdır. Bu nedenle Greenberg fotoğraf için resmin tam tersini savunur. Ona göre fotoğraf konuya yönelik olmalıdır medyuma değil çünkü aslında fotoğraf

[4] Walton, Kendall L. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. " Critical Inquiry, vol. 11, no. 2, 1984, s. 246–277.
[5] Age.
[6] Greenberg, Clement. "Modernist painting." Art and Literature 4 (1965): 193-201.
[7] Emerson, P.H. "The Death of Naturalistic Photography", 1890. Hershberger, Andrew Edward. Photographic Theory: An Historical Anthology. Chichester: Wiley Blackwell, 2014, s.89-90 içinde.

medyumunu fotoğraf kılan, konuları temsil ediyor oluşudur. Bu anlamda Greenberg'in naturalist fotoğrafları sanatsal nitelik açısından *daha* olumlu karşıladığı söylenebilir.

Greenberg'e göre fotoğraf her şeye rağmen, modern resmin aksine, transparanlığından ötürü natüralizmi sürdürebilir. Resim ya da şiirin aksine bütün vurguyu özneye ve mesaja yapabilir.[8] Bu nedenle fotoğraf bir zamanlar tarihsel ve janr resmine ait olan alanı alabilir.

"*Modern resim, tarihsel, sosyal ve içe dönük bir çok nedenden ötürü, görünürdeki konuyu kişisel olmayan ölüdoğaya ya da manzaraya indirgemek ya da soyut olmak durumunda kalmıştır ve bu şu anki fotoğrafçılığa bu anlamda neredeyse hiç dokunmaz.*"[9]

Dolasıyla soyut olmak ve iki boyutluluğa vurgu yapmak resme özgü olabilirken, fotoğraf transparan kalmalıdır. Eleştirmen bu bağlamda Edward Weston'un fotoğraflarını eleştirir. Weston "*tıpkı bir Modern ressam gibi*" medyuma çok fazla vurgu yapmaktadır. "*Ressamı bunun için affedebiliriz*" der Greenberg "*buna karşın fotoğrafçıya aynı şekilde yaklaşmayız*" çünkü resmin aksine fotoğraf medyumu "otomatik" olarak elde edilen özellikler barındırır.[10] Yani Weston, aslında medyumun doğasına aykırı şeyler yapmaktadır.

Fotoğraf pratiğinin içinden gelen teorisyenler ise fotoğrafın medyum özgüllüğünü farklı özellikler ekleyerek kurarlar. Beaumont Newhall "*Fotoğraf, üretimini düzenleyen optik ve kimyasal yasalar açısından incelenmelidir*" demektedir.[11] Newhall'ın görüşleri Greenberg'in resim görüşüyle materyal vurgusu bakımından paralellik taşır. Resim nasıl ki bir yüzey üzerindeki boya lekeleriyle elde ediliyorsa, fotoğraf da optik ve kimyasal olaylarla elde edilir.

Fotoğrafın modern resimdeki anlamda tam anlamıyla bir biçimcilik üzerinden değerlendirilmesi ise John Szarkowski tarafından gerçekleştirilmiştir. Szarkowski MoMA'da 1964 yılında açılan küratörü olduğu "*Fotoğrafçının Gözü*" isimli sergiyi beş

[8] Greenberg, Clement. "The Camera's Glass Eye," The Nation, 9 Mart 1946.
[9] Age.
[10] Age.
[11] Newhall, Beaumont. s.41.

bölüme ayırır: "Kendinde şey", "detay", "çerçeve", "zaman", "görüş açısı".[12] Bu beş özellik fotoğrafı kendine özgü bir medyum olarak kurma yolunda fotoğrafın kendine has özellikleridir. Szarkowski "kendinde şeyi" doğrudan bir transparan gerçeklik ilişkisi şeklinde kurmaz. Ona göre fotoğrafla, fotoğrafı çekilen şey, temelde aynı şey olmamasına rağmen, fotoğraf, bu durum sanki öyleymiş gibi bir transparanlık illüzyonu sunar. Yani aslında fotoğraflar objektif bir gerçeklik kurmazlar fakat izleyici ne olursa olsun fotoğrafı transparan olarak algılama eğilimindedir. Diğer kategoriler de fotoğrafın kendinde şey oluşuna eklemlidir. Detay, çerçeve, zaman ve görüş açısı fotoğrafçının bütünsel bir imgeyi fragmanlar şeklinde göstermesidir. Bu sayede fotoğraflar birer "hikaye" olarak değil birer "sembol" olarak okunur. Szarkowski resmin anlatıdan kurtulmasını ve fotoğrafın resmin yerini almasını şaşırtıcı bulur çünkü ona göre fotoğraflar anlatı da zaten hiç başarılı değillerdir. Fotoğraflar çerçeve, detay, zaman ve görüş açısı tarafından sınırlanırlar, hiçbir zaman bütünü, bütünsel bir anlatıyı göstermezler. Tüm bu özelliklerde fotoğrafçının kişisel seçimleri söz konusudur. Szarkowski bu nedenle objektif bir gerçeklik inşa etmeye çalışan basın fotoğrafçılığı gibi alanlara mesafe koymaktadır.

Szarkowski ve Greenberg'in "kendine özgü olma" bu bağlamda oldukça farklıdır. Greenberg, anlatı ve transparanlığın fotoğraf medyumuna özgü olduğunu iddia ederken, Szarkowski bu anlatı ve transparanlığın, fotoğrafçının işin içine dahil olduğu, zamansal ve mekansal sınırlamalarla biçimlendiği bir "kendinde şey" fikrini fotoğrafa özgü bulur.

Sonuç olarak her teorisyenin ortak noktası fotoğrafı diğer alanlardan ayırma motivasyonu taşımalarıdır. Bu ayrımın ne olduğu konusunda ise karşıt sayılabilecek fikirler ortaya koyulmuştur.

MEDYUM SONRASI FOTOĞRAF

Başta Kavramsal Sanat olmak özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretilen çalışmalardaki her türden çeşitlilik, medyum özgüllüğü fikrini kararsızlaştırmaya başlamıştır. Bu durum sadece farklı malzemelerin ve kategorilerin sanat yapıtlarında birbirlerine karışmasından ötürü değil, resim ve heykel gibi görsel sanatların tipolojik

[12] Szarkowski, John. *The Photographer's Eye*, New York: Museum of Modern Art, 1966.

ayrımlarını sorunsallaştıran sanat biçimlerinin ve eleştirilerinin türemesinden de kaynaklıdır. Duchamp'da köklenen "sanatın kendisinin bir sistem olarak yapıtta problem edilmesinin" Kavramsal Sanatla birlikte doruğuna ulaşması ve sanat yapıtını görsel malzeme ilişkileri yerine kavramsal ilişkiler ağında ele alma anlayışı, resim ve heykel üzerinden gelişmiş biçimci sanat teorilerinin zeminini güçlü bir biçimde sarsmıştır.

Bu yönde gelişen sanat teorileri, sanat nesnelerinin elle tutulur, gözle görülür biçimsel özelliklerinin değerlendirildiği bir anlayıştan uzaklaşmış, bu özelliklerin sanat kurumuyla, sanat tarihiyle ve farklı akımlarla nasıl ilişkilendiğine yönelik bir yola evrilmiştir. Peter Osborne, Kavramsal sonrası sanatı tanımlarken sanatın mümkün olan tüm malzeme biçimlerine doğru genişlemesine ve bir sanat eserinin herhangi bir zamanda, birden fazla materyal örneklemelerinin tamamı olarak gerçekleşmesine vurgu yapar.[13]

Sanatın belirli bir zaman mekandaki özgün medyumların fiziksel niteliklerinden, merkezin daha belirsiz olduğu bir ilişkiler ağında değerlendirilmeye başlanması, medyum sonrası sanat tarifinin oluşumundaki ana hatlardan birisini çizmektedir. Bu anlayışın oluşmasında fotoğrafın özel bir katkısı vardır. Fotoğraf, Rosalind Krauss'a göre otonomi ve özgüllük vurgusu yapmadan görsel alanda kalabilme özelliğine sahiptir.[14] Bu nedenle görsel sanatı sorgulayan (edebiyatı ya da müziği değil) Kavramsal Sanat için kullanışlı olmuştur. Diğer taraftan fotoğraf başlıkla – imge ve metnin karışımının bir potansiyeli oluşuyla- yapısal bir bağ kurmuştur.[15]

Bunun yanı sıra Kavramsal Sanat ve Pop gibi hareketlerin sanat olmayana, amatör olana ve özel bir teknik ustalık gerektirmeyen araçlara özel bir ilgisi bulunuyordu. Bu sebeple fotoğrafın fotojurnalizm gibi sanat dışı işlev gören biçimleri sanatın içinde sık sık kullanılmıştır. Bu durum hem fotoğrafın kendisinin Krauss'un belirttiği anlamda

[13] Peter Osborne. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (Londra: Verso, 2013), 78.
[14] Krauss, Rosalind. "Reinventing the Medium", Critical Inquiry 25:2: "'Angelus Novus': Perspectives on Walter Benjamin" (Winter 1999), s. 289-305.
[15] Age.

özgüllükten uzak bir medyum olmasından hem de "yüksek sanatın" dışında ya da ona karşıt arayışlara ilişkin ifade olanaklarına sahip olmasından ileri gelmiştir.[16]

Krauss, 1960'larla birlikte fotoğrafın bir estetik ve tarihsel nesne olarak kimliğini yitirdiğini ve teorik bir nesneye dönüştüğünü belirtir.[17] "Fotoğrafın teorik bir nesneye dönüşmesi" ile kastedilen bir medyum olarak özgüllüğünü yitirmesidir. Buna karşın ironik biçimde müzeler, tarihçiler, eleştirmenler ve koleksiyonerler "fotoğraf medyumuna" odaklanmaya başlamışlardır. Fotoğrafın akademik, ticari ve müzeolojik başarısı tam da heterojenliği nedeniyle medyum fikrinin yitip teorikleşmeye başladığı ana denk gelmiştir.

Tüm bu farklı durumların kendisinin meseleye topyekün bir heterojenlik kattığı ifade edilebilir. Fotoğraf bir taraftan kitle medyası olarak işlev görmekte, bir taraftan Kavramsal Sanat gibi gayri-maddi sanat biçimlerinin aracı olarak kullanılmakta, diğer yandan ise Resim ve Heykel gibi kendi medyuma özgü niteliklerini keşfetmeye çalışmaktadır. Dolasıyla bu anlamıyla da Rosalind Krauss'un belirttiği gibi "teorik bir medyumdur". Fotoğrafın kendine özgü nitelikleri aranacaksa, bu arayış, bu teorik durumda ve heterojenlikte aranmalıdır.

Krauss medyum fikrini bu tür bir heterojenlik üzerinden inşa eder ve Greenbergci anlamdaki medyum özgüllüğü fikrinin çağdaş yapıtları anlamak için kullanışlı olmadığını belirtir. Düşünür medyumun salt fiziksel özellikler üzerinden tanımlanmasının olanaksızlığını Marcel Broodthaers gibi sanatçıların çalışmalarını örnekleyerek gösterir. Bu tür sanatçılar için medyum karmaşık (kompleks), birbiri içine geçmiş "teknik desteklerden"[18] ve katmanlı eğilimlerden oluşmaktadır. Tüm bu karmaşık yapının medyumun fizikselliği üzerinden açıklanması olanaksızdır.

[16] Kavramsal Sanatın fotoğraf kullanımında ilk bakışta gözden kaçabilecek önemli bir durum bulunmaktadır. Kavramsal sanat yapan sanatçılar, resim ve heykel gibi yüksek sanat medyumlarından uzak durmuş ve el becerisini mümkün olduğunca dışarıda tutmaya çalışmışlardır. Fotoğraf bu noktada resim ve heykele göre daha "otomatik" dolasıyla "objektif" bir medyum olarak devreye girmiş gözükmektedir. Bu nedenle, Kavramsal sanat yapan sanatçıların da fotoğrafın transparanlığına yönelik bir inanç taşıdığı iddia edilebilir. Yani aslında resim ve heykelden uzaklaşırken başka bir medyumun kendisine özgü olduğu inanılan özelliklerine başvurmuşlardır.

[17] Age.

[18] Krauss, Rosalind. 'Two Moments from the Post-Medium Condition', October 116 (Spring 2006).

Krauss televizyonla birlikte medyum sonrası çağa girdiğimizi belirtir.[19] Televizyon yayınının bir özü, bir çekirdeği yoktur. Televizyon ve videonun tıpkı "*Hydra*'nın başları gibi", aynı anda, uzamda sonsuz çeşitlilikle formlar, mekansallıklar ve zamansallıklar yaratması, tek bir örneğin formel bir bütünlük sunamadığı, spesifikliğin saptanamadığı bir durum yaratır.

Televizyonun bir yayın olarak özgüllüğünün saptanamamasının yanı sıra, televizyonun sanatsal kullanımında, sanat olmayandan ayrımının nasıl kurulacağı da bir sorunsal yaratır. Lev Manovich bu bağlamda video sanatı ile televizyon yayını ayrımına değinir.[20] Her ikisi de aynı malzemeyi (canlı olarak iletilebilen veya bir bant üzerine kaydedilebilen elektronik sinyal) kullanmaktadır. Televizyon kitle medyası iken video sanatının sanat izleyicisine yönelik olmasının ayrımı materyal ayrımı değil sosyolojik ve ekonomik bir ayrımdır. İzleyicilerin farklı olmasının yanı sıra dağıtım mekanizmaları da farklıdır. Televizyon bir yayın ağında işlev görürken video sanat kurumlarında / galeriler de çalışır. Bu nedenle materyal üzerinden bir sanat ayrımı geçersizdir.

Manovich'in belirttiği durum fotoğrafda da oldukça belirgindir. Fotoğraf hem sanat fotoğrafı, moda fotoğrafı, belgesel fotoğraf, basın fotoğrafı gibi kurumsal kategorilere ayrılmakta hem de bu kategoriler sık sık birbirlerinin içine geçtiklerinden zaman zaman izleyici kitleleri ve mekanlar da melezleşebilmektedir. *Instagram* gibi bir sosyal fotoğraf paylaşım uygulamasını kullanan bir sanatçı doğrudan seçici bir sanat kitlesine hitap etmez, aynı zamanda uygulamayı eğlenmek ya da kişisel hayatlarını paylaşmak gibi başka amaçlar için kullanan kitleye de hitap eder. Bu durumda Manovich'in belirttiği sosyolojik ve ekonomik ayrımlar da bıçak sırtı gibi ayrılmaz, dağıtık bir şekilde yer alır.

FİZİKSEL FARKLARIN SİLİNMESİ: DİJİTAL

Medyumun sosyal alanlarla heterojenleşmesine bir karşıtlık olarak Dijital devrimle birlikte medyumun materyal ayağı tektipleşmiştir. Metin, fotoğraf ya da ses dijital olarak kodlandığında artık malzeme temelinde bir medyuma özgüllükten söz etmek mümkün

[19] Krauss, Rosalind E., and Marcel Broodthaers. "A Voyage on the North Sea": Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames & Hudson, 2000, s.31-32.
[20] Manovich Lev. Post-media aesthetics. Transmedia Frictions, The Digital, the Arts, and the Humanities. 2001.

olmaz çünkü hepsi "en alt seviyede" aynı türden nesnedir; elektrik yükleriyle ifade edilen dijital kodlardır. Dolasıyla medyuma özgüllülüğü materyal temelinde kurmanın olanağı Dijital kodlama ile birlikte ortadan kalkar.

"Enformasyon ve kanalların genel dijitalleştirilmesi, bireysel medya arasındaki farkları siler. Bilgisayarlarda her şey numaralandırılmıştır: imgesiz, sessiz ve sözsüz nicelikler. Ve eğer fiber optik ağ tüm veri formlarını standartlaştırılmış bir sayı dizisine doğru azaltırsa, herhangi bir medyum bir diğerine çevrilebilir. Sayılarla hiçbir şey imkansız değildir. Modülasyon, dönüşüm, senkronizasyon; gecikme, bellek, aktarma; şifreleme, tarama, haritalama – dijital temeldeki tüm ortamların toplam bir bağlantısı medyum nosyonun kendisini siliyor."[21]

Fotoğrafın ortaya çıkması ve resimle kıyaslanmasıyla belirli bir süre tartışılan transparanlık meselesi özellikle 90 yıllarda dijital ve analog farkı üzerinden yoğun bir biçimde tekrar tartışılmıştır. Transparanlık, fotoğrafın medyum özgüllüğünün belirlenmesindeki temel özelliklerden birisi olarak anıldığından, dijital teknolojiyle birlikte bu ilişkinin nasıl bir hal aldığı, doğrudan fotoğrafın bu medyum özgüllüğü durumunu da etkilemiştir. Artık fotoğraflar "eskisi kadar transparan" değilse, medyum özgüllükleri nasıl kurulacaktır? Medyum sorununu transparanlık, belirtisellik (*indexicality*), analog ve dijital teknolojilerin farkında tartışmak medyumu daha önce sözünü ettiğimiz geleneksel fiziksel sınırların içine iter. Medyum salt fiziksel özellikler üzerinden kurulmak istense dahi bu özellikle film ve fotoğrafta çok güçtür. Bir filmin özgüllüğü , film şeridi, sesi, kamera kullanımı, ekrana yansıtılması ya da ekranın kendisi üzerinden değil sesi, metni ve görüntüyü birleştiren genel bir "aparat"[22] oluşuna dairdir. Aynı durum fotoğraf içinde geçerlidir.

Analog / dijital tartışması, fotoğraf medyumunu sadece mekanik - otomatik ilişkiler ölçeğinde, fiziksel özellikleriyle inceler. Geleneksel fotoğraf ve gerçeklik ilişkisinde,

[21] Kittler, Friedrich A. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press, 1999, s.1.
[22] Kinsey, Cadence. "From Post-media to Post-medium: Re-thinking Ontology in Art and Technology." *C. Apprich, JB Slater, A. lies and O. Lerone Schultz (dir.), Provocative A/lays: A Post-Media Anthology: Post-Media Lab & Mute Books* (2013) içinde.

nesneden yansıyan ışığın filmle doğrudan fiziksel bir etkileşime girmesi ve fotoğraf makinasının otomatikliğinden ötürü, fotoğrafın, öznenin araya girmediği bir gerçekliği sunduğu düşünülmüştür. Bu düşünce halihazırda dijital fotoğraftan bağımsız olarak sıklıkla eleştirilmiştir. Dijital fotoğraf ise bu tartışmaya yeni boyutlar eklemiştir. Işıkla sensörün verileri arasında fiziksel bir ilişki var ise dahi bu ilişki insan gözünün görebileceği bir seviyede değildir. Fotoğraf geleneksel fiziksel ve kimyasal ilişkilerle tanımlandığında ise, dijital kameralar fotoğraf değil, "fotoğrafa benzer" imgeler üretmektedir:

"*Bir dizüstü bilgisayar ya da akıllı telefonun ekranındaki imge, dünyayla ontolojik bir ilişkiye sahip olduğundan ötürü değil, algoritmik müdahalelerin kameranın CCD/CMOS sensörüne kayıtlı olan şeyin insanın fotoğraf gibi anlayacağı şekilde tasarlanmasından ötürü, fotoğrafa benzer.*"[23]

Fotoğraf bir şekilde gerçekliğin temsili olarak görüldüğünden, fotoğrafa benzeyen imgeler de bu şekilde algılanmaya devam etmektedir. Dijital teknoloji epistemik ve etik bir çok sorunu beraberinde getirmesine rağmen hala geleneksel fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi tümüyle ortadan kalkmış değildir. Örneğin basın imgelerinin manipüle edilebileceğini kamu tarafından bilinmesine rağmen gerçeklikle kurdukları ilişki devam etmektedir. Araya ne tür fiziksel, kimyasal ya da enformatik manipülatif süreçler girerse girsin, bu imgeler belirli bir gerçekliği temsil etmeye devam ederler. Dolasıyla gerçeklikle kurulan ilişki dijital ya da analog fotoğrafın belirtiselliğinden çok, fotoğrafın yer aldığı bağlamlarda ortaya çıkar.

"Mevcut bir gerçekliğe imgelerle ulaşılması" düşüncesi yerine "imgelerin gerçekliği ürettiğini" düşünmek imge ve gerçeklik ilişkisinin doğasına daha tutarlı bir bakış açısı sunar. Bu durum bir dış dünyanın varlığını inkar etmek değil, dış dünyanın olduğu haliyle bilinemeyeceğine, ancak imgelerin sınırları ölçeğinde bilinebileceğine ilişkin bir durumdur. Her teknoloji potansiyeli bakımdan verileri "belirli bir düzene" göre biraraya getirdiğinden, bu düzende o teknolojiye özgü olduğundan, çıktı olan imgelerin, girdi olan

[23] Sluis, Katrina, and Daniel Rubinstein. "The digital image in photographic culture: algorithmic photography and the crisis of representation." The Photographic Image in Digital Culture. Routledge, 2013. 36-54.

verileri yani kendinde gerçekliği gösterip göstermediğine emin olamayız. Çünkü o verilere, kullanılan teknoloji belirli bir düzen getirmiştir ve bizim bildiğimiz de o teknoloji tarafından "düzenlenmiş verilerin sınıfıdır". Röntgen görüntüsüyle, bir basın fotoğrafı ya da kızılötesi kamera ile bir uydu fotoğrafı aynı dünyayı göstermez ama birinin diğerinden daha çok gerçekliği gösterdiğini iddia etmek de mümkün değildir. Bu teknolojilerin hepsi dış dünyadan bir takım veriler alarak imgeler oluşturur. Hepsi çıplak gözün gördüğü dış dünyaya bir ölçüde benzer. Gözün gördüğü dünyanın ise gerçek olarak kabul edilmesi ideolojik ve kültürel bir alışkanlıktır. Örneğin mikroskopla bakılan nesneler insan gözünden bağımsız olarak bir yerlerde varlıklarını sürdürmektedirler. Bu nedenle imgelerin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi insan gözüyle görülen dünyaya benzerliklerine göre sınıflandırmanın bir gerekçesi yoktur. Diğer yandan bir balık ya da böceğin gördüğü dünyanın insanın gördüğü dünyadan daha az gerçek olduğunu da ileri sürmek mümkün değildir. Bu nedenle fotoğrafı da teknik anlamda radar, teleskop ya da mikroskop gibi bir tür mekânsal veri görselleştirmesi olarak düşünmek olanaklıdır. Diğer taraftan nasıl ki bir radar verisi yüzlerce farklı şekilde görselleştirilebiliyorsa, tek bir fotografik görselleştirme de yoktur. Farklı çözünürlüklerde, farklı kesitler sunan, farklı yerlerde sunulan, renkli ya da siyah beyaz, soyut ya da temsili, bilimsel ya da kültürel amaçlarla çekilmiş birçok fotoğraf vardır.

Fotografik görüntüler sadece optik yollarla üretilmez. Makinaların farklı sensörleri de bulunabilir. Ayrıca *HDRI* gibi farklı ışık değerlerinin fotoğraf henüz çekilirken tek bir fotoğrafta birleştirilmesi de yaygın bir özelliktir. Diğer yandan astronomik görüntüler de olduğu gibi insan gözünün göremeyeceği dalga boylarındaki imgelerin de bilgisayar yardımıyla fotografik hale getirildiği görselleştirmeler de yine fotoğraf kültürü içerisinde değerlendirilir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Haritacılıkta kullanılan sokak görüntüleri, fotogrametri gibi yüzlerce fotoğraftan elde edilen üç boyutlu görüntüler, ,multimedya içerikler, dijital fotoğraf filtreleri gibi örneklerin gösterdiği temel şey tek bir fotoğraf anlayışının, tek bir fotografik gerçeklik fikrinin olmadığıdır.

Sonuç olarak fotografik bir transparanlık fikri üzerinden medyum özgüllüğünü inşa etmek olanaklı değildir.

Adriano d'Aloia ve Francesco Parisi, fotoğrafın dinamik bir gerçeklik ilişkisinde kavranmasını gerektiğini söyler ve pragmatik boyutunun da olduğunun önemini vurgular:

"*İmge üretminin fotokimyasal ya da ikili sayısallaştırma şeklindeki kullanımları bağlamında, esasen, dijital ve analog fotoğrafı ontolojik olarak ayırmak çok basittir. Ancak kullanımlar ve pratikler göz önünde tutulduğunda bu ayrım bulanıklaşır*." [24]

Fotoğrafların insanlarla etkileşimleri analog ve dijital farkı üzerinden işlemez. Veriler sayısal olmasına karşın insanlar sayıları değil onların temsillerini farklı arayüzlerde deneyimlerler. Yani insanlar sayıları görmezler (çünkü sayılar görülecek şeyler değillerdir) arayüzleri görürler. Bu arayüzler fotoğraf açısından ele alındığında dijital teknolojiyle birlikte ortaya çıkan bazı temel özellikler ortaya çıkar. Bunların başlıcaları, fotoğrafın farklı ortamlarda sunulması; fotoğrafın bir ağ üzerinde yer alması; fotoğrafın dijital arayüzlerde bir süre barındırması ve fotoğrafın melez imgelerin bir parçası olması şeklinde sıralanabilir:

- Dijital teknoloji, farklı ortamlar, farklı dağıtım ağları ve farklı kitleler için aynı projenin farklı versiyonlarını yapma olanağını sunar.[25] Eğer birisi aynı sanat objesinin farklı sürümlerini bir şekilde yapabilirse, (örneğin, etkileşimli ve etkileşimli olmayan versiyonlar veya 35mm film versiyonu ve Web versiyonu) bir sanat objesinin kimliği ve ortamı arasındaki güçlü geleneksel bağ da kırılmış demektir.[26]
- İmgeler ağda yer alır. Bir imgenin dijital dağıtım ağlarında bulunması o imajın mekan ve zamanla olan ilişkisini noktasallıktan uzaklaştırır. Aynı imge aynı anda hem cep telefonundaki bir mesajlaşma uygulamasında, hem internet üzerindeki bir haber sitesinde veya bir kişisel blogda farklı farklı bağlamlarda bulunduğunda, imgenin "nerede" olduğu sorusu farklı bir anlam kazanır. Ağa bağlı farklı mekanlardaki sayısız bilgisayarın belleklerinde temsil edilen imge, baskıresimde

[24] d'Aloia, Adriano, and Francesco Parisi. "Snapshot Culture: the Photographic Experience in the Post-Medium Age." *Comunicazioni sociali* 1.1 (2016): 3-14.
[25] Manovich, 2011.
[26] Age.

ya da fotoğrafda olduğu gibi basitçe farklı yerlere dağıtılmış bir orijinalin kopyası değildir. İmge insan tarafından değil ancak makine tarafından okunan sayısal bir veri dizisi olduğundan bir tür negatif de değildir. Veriler her bilgisayarda zaten aynıdır ve en azından teorik olarak aynı imajı üretir. Bu tıpkı Krauss'un "*Hydra*" benzetmesindeki gibi çok başlı bir imgedir. Dolasıyla medyum parmakla işaret edilebilecek bir yerde değildir, ağa dağılmıştır, bir merkezi yoktur.

- Dijital imgeler sıklıkla kameraların, kamera-telefonların, tabletlerin ya da dizüsüstü bilgisayarların ışık yayan ekranlarında deneyimlenir, ender olarak "durağan" fiziksel baskılarda izlenirler.[27] Bu ekranlar açılıp kapatıldıklarından imgeler bir "süre" boyunca deneyimlenirler, geçicidirler. Fiziksel varoluşları elektriğe ve ekranın çalışıyor olmasına bağlıdır. Bir fotoğraf kağıdı gibi bir süreklilik barındırmazlar. Ekranlar kapatıldığında bellekteki verileri temsil eden "izler" olarak varlıklarını devam ettirirler. Matilde Nardelli fotoğrafın ekranda deneyimlenmesinin, sunumların, kararıp aydınlanma efektlerinin (*fade in / fade out*) , imgeleri ekranda yakınlaştırıp uzaklaştırmanın (*zooming*) da bir tür zamansallık yarattığını söyler. Diğer taraftan ekranın teknik olarak sürekli yenilenmesinin (statik bir görüntüye bakılıyor olsa bile ekran anlık taramalar yapar) ontolojik açıdan da dinamik bir durum yarattığını söyler.[28] Nardelli bu nedenle dijital fotoğrafa "sinametize edilmiş fotoğraf" demektedir.[29]

SONUÇ: HAYALET BİR MEDYUM OLARAK FOTOĞRAF

Peter Weibel post medyum durumunun iki aşama tarafından belirlendiğini belirtir:[30]

1) Medyanın eşitlenmesi

2) Medyanın karışması

[27] Nardelli, Matilde. "End (ur) ing Photography." Photographies 5.2 (2012): 159-177.
[28] Nardelli'nin alıntısı: Rodowick, David Norman. The Virtual Life of Film. Cambridge, MA: Harvard UP, 2007 s. 138.
[29] Nardelli, Matilde, 2012.
[30] Weibel, Peter. "The post-media condition." 12th International Festival of Computer Art, ArtNetLab, Ljubljana (2006).

Geleneksel medya ile çağdaş pratikler aynı sanatsal statüye sahiptir. Sanatsal anlamda bir medyumun özel bir baskınlığı yoktur. Diğer taraftan her tür medyum iç içe girmekte ve fotoğraf örneğinde olduğu gibi yüzlerce farklı görselleştirme biçimi ortaya çıkmaktadır.

Buna karşın bugün hala fotoğraftan sık sık söz edilmektedir. Sözü edilen şey artık bilinen anlamda fotoğraf olmasa da, kültürün fotografik görüntülerle özel bir bağı vardır. Bu fotoğraf, modernist anlamda "özgün" bir medyum değildir. Nina Lager Vestberg, fotoğrafın birçok kez öldüğünü ama ölüme yine de direndiğini söyler.[31] Martin Lister de fotoğrafın teknik olarak öldüğünü fakat hala hareket ettiğini (canlı olduğunu) belirterek, "hayalet" bir medyuma dönüştüğünü belirtir.[32] Fotoğraf bugün birçok imgeyi işaret edecek şekilde varlığını sürdürürken, bir tür medyum özgüllüğüne (bu tür bir özgüllüğü saptamanın olanaksızlığının yanı sıra) ihtiyaç duymamaktadır.

"Bilgisayar oyunu fotoğrafçılığı" bu anlamda özgün bir örnektir. Oyun içinde çekilen görüntülerde ne bir fotoğraf makinası ne de bir fotoğrafçı vardır. Buna karşın bu görüntülerde geleneksel fotoğrafın estetik özellikleri net bir biçimde görülür. Oyuncular sanal ortamdaki sanal kameralarla aslında fotoğraf çekme deneyiminin farklı bir varyasyonunu tecrübe etmektedirler. Kendine özgü kültürel ortamlarda paylaşılan bu görüntüler basitçe oyundan kırpılan ekran görüntüleri değillerdir. Bunlar Lister'in değindiği anlamda, hayalet fotoğraflardır. Fotografik anlamın devam ettiği fakat geleneksel anlamda işaretlenecek bir medyumun olmadığı; imgelerin sanal olmasından ötürü dış dünyaya "belirtisel" değil, ancak resimsel bir benzerlik ile referans veren, hayalet bir transparanlık içeren fotoğraflardır.

Fotoğrafın geçtiği bağlamların tümünde bu örnekteki gibi bir melezlik ve hayalet olma durumu göze çarpar. Bu durum sadece fotoğrafa özgü değildir. Bugün sanatı malzeme üzerinden bir medyum özgüllüğü ile tanımlayan tüm anlayışlar, malzeme ayrımına dayalı tüm kurumsal yapılanmalar her açıdan problemli, hayatla uyuşmayan, tamamen temelsiz geleneksel alışkanlıklara dayalı, yıkılması gereken anlayışlardır. Bir fotoğraftan söz

[31] Lager Vestberg, Nina. "ARCHIVAL VALUE: On photography, materiality and indexicality." Photographies 1.1 (2008): 49-65.
[32] Lister, Martin. The photographic image in digital culture. Routledge, 2013.

edilecekse bu fotoğrafın farklı anlamlarını içeri alan, dolasıyla geniş bir yelpazeye yayılan pratik ve teorik alanları kapsayacak bir şekilde olmalı, vurgu malzemeye, kameralara ve tekniğe değil, fotografik kültüre yönelik olmalıdır.

Kaynakça

FRIDAY, Jonathan. "Transparency and the photographic image." The British Journal of Aesthetics, vol. 36, no. 1, 1996.

D'ALOIA, Adriano, ve **Francesco Parisi**. "Snapshot Culture: the Photographic Experience in the Post-Medium Age." *Comunicazioni sociali* 1.1 (2016): 3-14.

EMERSON, P.H. "The Death of Naturalistic Photography", 1890. Hershberger, Andrew Edward. Photographic Theory: An Historical Anthology. Chichester: Wiley Blackwell, 2014, s.89-90 içinde.

GREENBERG, Clement. "Modernist painting." Art and Literature 4 (1965): 193-201.

KINSEY, Cadence. "From Post-media to Post-medium: Re-thinking Ontology in Art and Technology." *C. Apprich, JB Slater, A. lies and O. Lerone Schultz (dir.), Provocative A/lays: A Post-Media Anthology: Post-Media Lab & Mute Books* (2013) içinde.

KITTLER, Friedrich A. Gramophone, film, typewriter. Stanford University Press, 1999.

KRAUSS, Rosalind. "Reinventing the Medium", Critical Inquiry 25:2: "'Angelus Novus': Perspectives on Walter Benjamin" (Winter 1999), s. 289-305.

KRAUSS, Rosalind. 'Two Moments from the Post-Medium Condition', October 116 (Spring 2006).

KRAUSS, Rosalind. "A Voyage on the North Sea": Art in the Age of the Post-Medium Condition. Londra: Thames & Hudson, 2000.

LAGER Vestberg, Nina. "ARCHIVAL VALUE: On photography, materiality and indexicality." Photographies 1.1 (2008): 49-65.

MANOVİCH Lev. Post-media aesthetics. Transmedia Frictions, The Digital, the Arts, and the Humanities. 2001.

NARDELLI, Matilde. "End (ur) ing Photography." Photographies 5.2 (2012): 159-177.

NEWHALL, Beaumont. Photography, 1839-1937, With an introduction by Beaumont Newhall, 1937.

OSBORNE, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Londra: Verso, 2013.

SZARKOWSKI, John. The Photographer's Eye, New York: Museum of Modern Art, 1966.

SLUIS, Katrina, ve **Daniel Rubinstein**. "The digital image in photographic culture: algorithmic photography and the crisis of representation." The Photographic Image in Digital Culture. Routledge, 2013. 36-54.

WALTON, Kendall L. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. " Critical Inquiry, vol. 11, no. 2, 1984.

WEIBEL, Peter. "The post-media condition." 12th International Festival of Computer Art, ArtNetLab, Ljubljana (2006).

DİJİTALLEŞEN DÜNYADA DİJİTALLEŞEN SANAT YAPITI

Arş.Gör.Dr. Serpil Şahin

Kocaeli Ünivesitesi

Öz

Dijital devrim ile hayatın pek çok alanının içine nüfuz etmiş olan dijital kaynaklar ve araçları; bilgisayarlar, tabletler, akıllı telefonlar, akıllı ev sistemleri, yapay zeka teknolojisine sahip cihazlar ve eşyalar yaşam biçimimizi dönüştürmüş ve kimi zaman tek tuşla birçok şeye ulaşabilme ve kontrol edebilme imkanı sunmuştur.

Teknoloji dilinin yarattıkları, sadece günlük hayatı kolaylaştıran teknik ihtiyaçlara değil aynı zamanda teknolojinin sanata uyarlanma süreçlerinde de çeşitliliğini göstermektedir. Sosyal medyanın ağları, sanal karakterler ve kimlikler, yapay zeka, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik uygulamaları gibi gelişmeye devam eden teknolojik araçlar ve dijitalleşmenin sunduğu imkanlar, sanatta da kendini göstermiştir.

Dijitalleşen dünyada teknolojik araçlar, sanat yapıtı ve izleyici ilişkisinde de farklı ve çeşitli uygulama alanları sağlamaktadır. Bu bildiri insan ve teknoloji ilişkisini dönüştüren dijital teknoloji ve araçlarının, sanal veya fiziksel etkileşim yaratarak sanat yapıtı, izleyici ve katılımcı ilişkisini nasıl değiştirdiğini, örnekler üzerinden sunmayı amaçlar.

Anahtar Kelimeler: Dijital sanat, sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, katılımcı-izleyici, etkileşim

DIGITALIZED IN THE WORLD DIGITALIZED ART WORKS

Abstract

Digital resources and tools that have penetrated into many areas of life along with digital revolution; computers, tablets, smartphones, smart home systems, devices with artificial intelligence technology and things have transformed our way of life and sometimes have the enable to reach and control many things with one touch.

The technology language created not only demonstrates the technical requirements that make easier everyday life, but also the diversity of technology in the process of adaptation to art. The technological tools that continue to evolve, such as the networks of social media, virtual characters and identities, artificial intelligence, virtual reality and augmented reality applications, and the possibilities offered by digitalization, have emerged itself in the arts.

Technological tools in the digitalized world provide different application areas and diverse in the art work and audience relationship. This paper aims to present through examples that how changed the artwork, audience and participant relationship by creating virtual or physical interaction of digital technologies and tools that transform human and technology relations

Key Words: Digital art, virtual reality, augmented reality, participant-audience, interaction

GİRİŞ

Dijital devrim sonrası sürekli gelişmeye devam eden teknolojiler, insan yaşamının daimi bir parçası haline gelmiştir. Artık makineler, elektronik çağın cihazları ve onların uygulamaları, kişisel dijital yardımcılar olarak hayatlarımızda önemli bir yer almaya başlamıştır. İnternet ortamı ve sanal mekanlar ise tanıdık veya yabancı insanlarla nesnel iletişime gerek kalmaksızın iletişimin bir başka aracı haline gelmiştir. Kaan Varnalı internet teknolojisinin geldiği noktanın, insanoğlunun iletişim becerileri, alışkanlıkları ve tarzları bununla birlikte sosyalleşme açısından bir devrim niteliği taşıdığını belirtir. Varnalı, ortak ilgi alanları çevresinde online ortamlarda toplanan yeni insan gruplarının (dijital kabileler) türediğini ve insanoğlunun aidiyet ve kimlik arayışına cevap verebilecek yeni sosyal oluşumlar keşfettiğini ifade eder (Varnalı, 2013: 20). Bununla birlikte teknolojinin gelişen ve değişen yüzü, eğitim, bilgiye ulaşma, sağlık, eğlence, reklam, haber alma, güvenlik, ulaşım, dijital oyunlar, sosyal medya ile değişen iletişim gibi pek çok alanda insan yaşamını dönüştürmüştür. Bireyler gerçek ve sanal olmak üzere iki yaşamlı bir hayat sürmeye başlamıştır.

Ağ temelli medyanın nasıl yaygınlaştığına dair Beth Coleman şunu ifade eder: “World Wide Web (Global ağ) (1991) bilgiyi görsel hale getirerek ve ağ kullanımını daha çok insanın anlayacağı hale getirerek internet kullanımında çok büyük bir değişikliğe yol açmıştır. Ağ, internette kişiselleştirilmiş siteler, e-ticaret, arama motorları, sosyal ağlar, bloglar, wikiler ve video paylaşımını getirerek ağ temelli medyanın büyük yaygınlaşmasını başlatmıştır.” (Coleman, 2012: 64). Teknolojiyi yaşamının merkezinde tutan bu kültürde Baudrillard şunları söyler: “ Biz aynı zamanda hem izleyici kitlesi hem iletim aracı hem iletim hem de elektrik ağının ta kendisiyiz. Bu oyuncu ve seyirci ayrımının kalktığı evrende herkes aynı gerçekliğin, aynı sorumluluk çarkı ve yazgının ayrılmaz bir parçası haline gelmiş durumdadır ” (Baudrillard, 2012: 131).

Teknolojik araçlar ve uygulamalarının aracılığı ile elektronik medyanın odağında varlığını sürdüren bu kültürde, sanat tekniğini ve izleyici-katılımcı ilişkisini dönüştürecek yeniliklerde ortaya çıkmaktadır. Ses, metin ve görüntüyü tek bir veri tabanında birleştirme özelliğine sahip bilgisayarlar ve her daim yenilenen teknolojileri, sanatçılar için yeni olanaklar sunmuştur. Bilgisayarın veri tabanında bulunan görüntüleri var olduğumuz dünyada fiziksel olarak var olmayan bir bilgi türüdür. Bu görüntü ve ses bir dijital nesne ve yazılım komutları aracılığı ile yansıtılabilen, etkileşimli, değiştirilebilen, yönlendirilebilen bir bilgi ve görüntü yapısıdır. Elektronik çağın sunduğu malzeme ile üretimini yapan sanatçı artık bir sistem tasarımcısı olarak yapıt ile izleyicisi arasındaki ilişkide farklı yollar izler.

Yirmi birinci yüzyılda sanatçılar, elektronik çağın ortaya çıkardığı yeni koşullarda, teknolojik kültürel bağlamla karşı karşıya kalmaktadır. Bu çalışmanın amacı teknolojik gelişime paralel sanatın malzemesi ve bununla birlikte yapıtla fiziksel etkileşim kuran, yapıtın oluşumunda etkisi

bulunan, izleyici-katılımcı arasındaki ilişkiyi incelemektir. Bu nedenle konu iki alt başlıkta ilk olarak dijital dünya ve nesneleri sonrasında ise etkileşimli dijital sanat yapıtları olarak ele alınmaktadır.

1. Dijital Dünya ve Nesneleri

21. yüzyıl yaşam biçimimizi büyük ölçüde değiştiren teknolojinin en etkili ve hızlı olduğu bir dönem olmuştur. Teknoloji hayatı büyük ölçüde hızlandırmış ve mekan, zaman gibi fiziksel sınırlamaları değiştirmiştir. Artık pek çok kişi daha çok bilgisayar kullanmaktadır. Bireyler ilgisini çeken konuları seçip takip edebilmekte, sosyal medyadan çevresinde ve dünyada olanları takip edip haber alabilmekte, cep telefonundan e-postalarını, mesajlarını anında kontrol edebilmekte, pek çok işini teknolojik araçlar ve internet ağı ile kolay ve çabuk halledebilmekte, akıllı televizyonlardan görüntüleri içindeymiş gibi üç boyutlu izleyebilmekte ve internete bağlanabilmektedir. Elektronik çağın ilk zamanlarına göre artık haber alma, araştırma araçları ve yöntemleri değişip yerini daha yaygın haber ve bilgi alma araçlarına bırakır. Bilginin, haberlerin ve görüntülerin her an ulaşılabilir olması, coğrafi sınırlılıkların silindiğini, bilgiyi, düşünceyi, olayları ve görüntüleri aktarmaya yarayan araçlarında değiştiğini gösterir.

Değişen teknolojiler, bilgisayarlar, dijital kameralar ve cep telefonlarını birbirine bağlayan bir alan sunmuş ve artık bireylerin kendi yayınını yapmasına imkan tanıyan araçlara dönüşmüştür. İnsanlar kendi yaşamlarını hikayelerini çevresinde olanları diğer insanlara ulaştırabilmek için elektronik çağın araçlarını, televizyon, video yayını, uydu ve interneti kullanmaya başlamıştır. Manuel Castells İnsanların artık fotoğraf albümlerinin dışına çıkarak kendi yaşamlarını kaydetmeye ve kendi görüntüsünü üretmeye başladıktan sonra görüntülerin tek yönlü akışını değiştirdiğini ve hayat deneyimi ile ekranı birleştirdiğini ifade eder (Castells, 2013: 452). İnsanlar kendi yayınını yapan, farklı coğrafyalarda ve mekanlarda farklı bireylerle iletişim kuran ve çevresini teknolojinin araçları ile sanal ortamlarda tasarlayan ve sunan katılımcıya dönüşür. Bu değişim ile pek çok kültür birbiriyle teknolojinin araçları ile çeşitli yollarla etkileşime geçmeye başlar.

Marshall McLuhan, elektromanyetik teknolojinin sundukları ile şuanda pek çok kültürde aynı anda iletişim kurma imkanı bulunduğunu, şuanda yalnız bölünmüş ve kılık değiştirmiş dünyalarda iki yaşamlı olarak var olmakla birlikte aynı anda birçok dünyada ve kültürde yaşayabilmenin mümkün olduğunu belirtir. McLuhan, elektromanyetik keşiflerin insani ilişkilerde eş zamanlı alanı yeniden yaratmış olduğunu ve toplumun artık 'küresel bir köy' koşulları altında yaşadığını ifade eder (McLuhan, 2014: 47).

Ron Burnett 'İmgeler Nasıl Düşünür' kitabında, insanları teknolojik yaratılardan ayıran sınırların giderek inceldiğini ve bu değişiminde en iyi örneğinin cep telefonları olduğunu ve cep telefonlarının kişisel dijital yardımcılara dönüştüğünü belirtir. Burnet bu durumu şöyle açıklar "Cep telefonları kişisel dijital yardımcılara (PDA: Personal digital assistance) video kameralara ve oyun konsollarına dönüştükçe, kullanımları, tüketicilerin insan etkileşimine ve iletişim sürecine dair beklentilerini de değiştiriyor." Ron Burnett'e, göre insanların ihtiyaçlarını makinelere makineleri de insanların ihtiyaçlarına bağlayan bir dizi ortak ilişki bulunmakta, "Bir aygıt insanlara karşılık verebiliyorsa ve imgeler bu konuşmayı dolayımlayabiliyorsa düşünme sürecinin bir parçası insanlardan makinelere geçiyor demektir" (Burnett, 2012: 25). Bilgisayarların, akıllı telefonların her yerde ve her daim kullanımı giderek bu makinelerin

insanlar ile ilişkilerinin arttığını ve insanların yarattığı teknolojileri ile ortak yaşam ilişkilerini gösterir.

Yeni medya teorileri hakkında araştırmaları bulunan Lev Manovich "Post-media Aesthetics" başlıklı makalesinde; Dijital sunuma geçiş ve medyanın çoğunda kullanılan ortak araçlar modification (değişiklik yapma)/ editing (düzenleme, kopyala, yapıştır, biçimlendir, ekle, filtrele birleştir vb.) gibi araçların fotoğraf ve resim arasındaki film ve animasyon arasındaki farkları sildiğini ifade eder. Diğer bir değişle metin, fotoğraf, video, grafikler, ses gibi farklı medyaların karışımından ve kombinasyonundan oluşan bir alan sunduğunu belirtir (Manovich, 2001: 3).

21. yüzyılın teknolojik devrimi, bilgisayarlar, tabletler, akıllı telefonlar ve internet teknolojileri, metin, ses, görüntü, video ve animasyon tabanlı araçlardan oluşan ortak bir alan sunar. Bu teknolojik devrim ile bilgisayar ve network çağının yeni kavramları, enformasyon, veri, akış, arayüz, depolama, sıkıştırma, montaj ve benzeri işlemler dijital kültürel alana adapte edilir. Bu sayede sürekli olarak değişen ve gelişen bilgisayar bilimi ve teknolojileri, yazılım, sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ile dijital alanda pek çok çalışma ve araştırmalarında uygulanması için bir alan yaratır.

2. Etkileşimli Dijital Sanat Yapıtları

Dijitalleşen dünya ve kültürle birlikte teknoloji-sanat birlikteliği de yeni medya sanatı veya dijital sanat olarak adlandırılan yeni bir form bulmuştur. Dijital çağ ile bilim ve sanat birbiri ile giderek daha fazla ilişki kurmakta ve birbirini etkilemektedir. Gelişmeye devam etmekte olan teknoloji ile etkileşimli bilgisayar ve dijital sanat yapıtları, içinde bulunduğumuz dönemde yapıt, izleyici, katılımcı ve kullanıcı etkileşiminde yeni olasılıklar sunmaktadır. Bilgisayar, yazılım, internet ve grafik araçlar gibi teknolojik malzemelerle ortaya çıkan yapıt, izleyici tarafından deneyimlenmekte ve izleyicinin yapıtla etkileşime geçmesi sağlanmaktadır.

Etkileşimli dijital sanat yapıtı, izleyici/kullanıcı tarafından aktif edilmesi, oluşturulması gereken bir sürece sahiptir. Sanatçının ortaya koyduğu bu yapı için izleyici veya katılımcı yapıtın şekillenmesinde veya ortaya çıkmasında rol alır. Bu duruma bağlı olarak etkileşimli dijital sanat yapıtları tek bir yapıya veya sonuca sahip değildir.

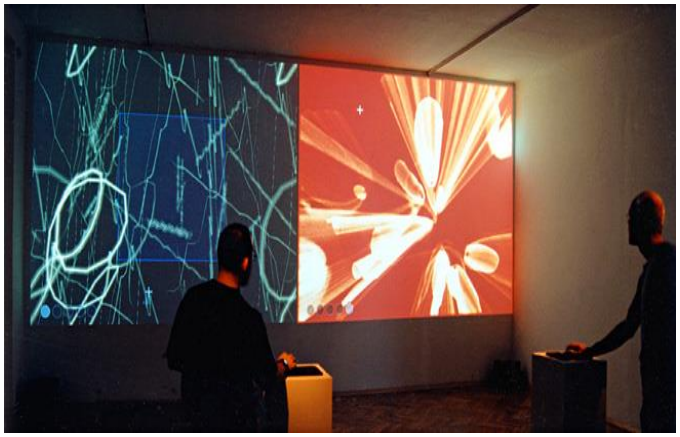
Lynn Hershman Leeson, gerçek ve sanal dünyalar arasındaki ilişki üzerine yeni teknolojilerin kullanımı ve araştırılmasında uluslararası üne sahip sanatçı ve film yapımcısıdır (Lynn Hershman Leeson, about). Lynn Hershman, sanal dünyanın değiştirilmiş gerçekliğinde yaşamaya eğilimli olan kurgusal karakterler yaratır. Bu karakterlerinden biri olan Dina tele-başkanlık (tele-president) için adaylığını koymuş yapay zekalı bir sanal karakterdir. Dina yürüttüğü sanal seçim için seçmenlerle görüşür, oy toplar ve kampanya düzenler. Web sitesi aracılığıyla küresel yaşamla ilgili konular üzerinden oyları düzenler; bunu da dünyada gelişen güncel olaylara yanıt vermesine izin veren internet içeriği ile eş zamanlı işlem yapabilir (Hershman Leeson, Lynn, Video).

Resim 1: Lynn Hershman, Dina.

Rafael Lozano-Hemmer "Puls Spiral" (2008) adlı çalışması 400 ampulden oluşan üç boyutlu bir spiral paraboloittir, 7 metre boyunda ve 4 metre çapında bir çalışmadır. Çalışmanın altında bulunan bir parçadaki sensörler aracılığı ile katılımcıların kalp atışlarını kaydeder ve yanıp sönen ampuller ile bunlara yanıt verir (Hemmer, parag. 1).

Resim 2: Rafael Lozano-Hemmer "Puls Spiral" (2008).

Golan Levin'in Audiovisual Environment Suite çalışması, insanların gerçek zamanlı olarak el hareketleriyle soyut animasyon ve yapay ses yaratmalarını ve yapmalarını sağlayan yedi etkileşimli yazılım sisteminden oluşmaktadır (Levin, parag.1). Audiovisual Environment Suite (AVES) sistemleri el hareketleriyle yaratılabilen, şematik olmayan görüntü mekanı oluşturur, bu ortam bir resimsellik içinde manipüle edilebilir ve silinebilir, bir görsel işitsel cisim sunar. Her aygıt bu cismi, düzensiz biçimli yapısını soyut resim ve animasyonun görsel dilinden katılım yoluyla alan bir bağlamda konumlandırır (Levin, parag.2).



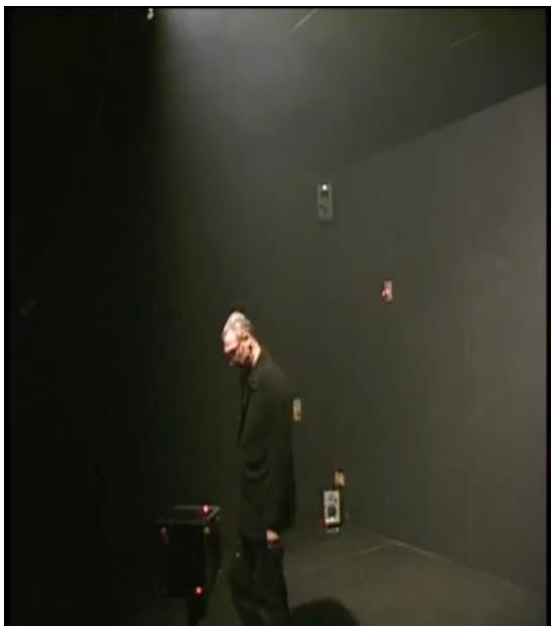
Resim 3: Golan Levin, Audiovisual Environment Suite (1998-2000).

Golan Levin'in Ghost Pole Propagator (2007) çalışması ilk olarak, İngiltere Newcastle'da,13. Yüzyıl Belsay Kalesi'nde, Picture House sergisinin bir parçası olarak projeksiyon için geliştirilen etkileşimli bir enstalasyondur. Levin'in etkileşimli enstalasyonu, ziyaretçilerin Belsay Kalesi'ne hayalet bir kopyasını sunar ve sanat eserinin kendi gözlemcilerinin oldukça soyutlanmış iskeletlerini kaydeder ve tekrar yansıtır. Kalenin ortaçağ mutfağının duvarlarına yansıtılan sessiz ve diğer dünyadaki canlandırmalar, geçmiş hayaletlerin veya eski taşa kazınmış şekil ya da yazıların canlandırmasını sunar (Levin, Ghost Pole Propagator, parag.1).

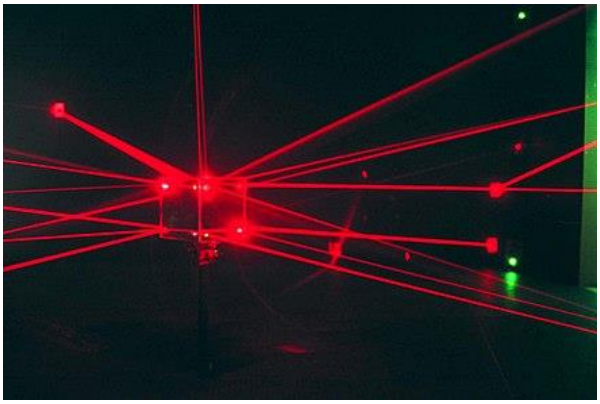
Ghost Pole Propagator, ortamındaki yoldan geçenlerin 'iskeletlerini' yakalar ve tekrar oynatır, böylece bir yerlinin tarihini ve faaliyetlerini yansıtan katmanlı ve dinamik bir resimli duvar dokuması oluşturur. Evrensel bir varlık, tutum ve jest iletişimi sunan bu sanat eserinin oluşturduğu çubuk figürler, insan formunu temsil eden kompakt ve etkileyici araçlardır. İşin formatı değişkendir (Levin, Ghost Pole Propagator, parag. 2).

Resim 4: Golan Levin, Ghost Pole Propagator (2007).

H.G. Hovagimyan & Peter Sinclair' 'Shooter' adlı çalışma, izleyicinin video oyunlarındaki kazanma ve kaybetme hırsını deneyimlemesi için tasarlanmıştır. Bu çalışma video oyunlarına olan düşkünlüğe ve bu oyunların çoğunluğunun, öldürme, yaralama ve savaş gibi şiddete odaklı olmasına vurgu yapar (Hovagimyan, H.G. ve Sinclair, Peter, Parag. 1). 'Shooter' adlı çalışma, video oyunlarının insan üzerinde oluşturduğu baskıyı bir mekan içinde fiziksel ve duygusal olarak izleyiciye yeniden yaşatır.

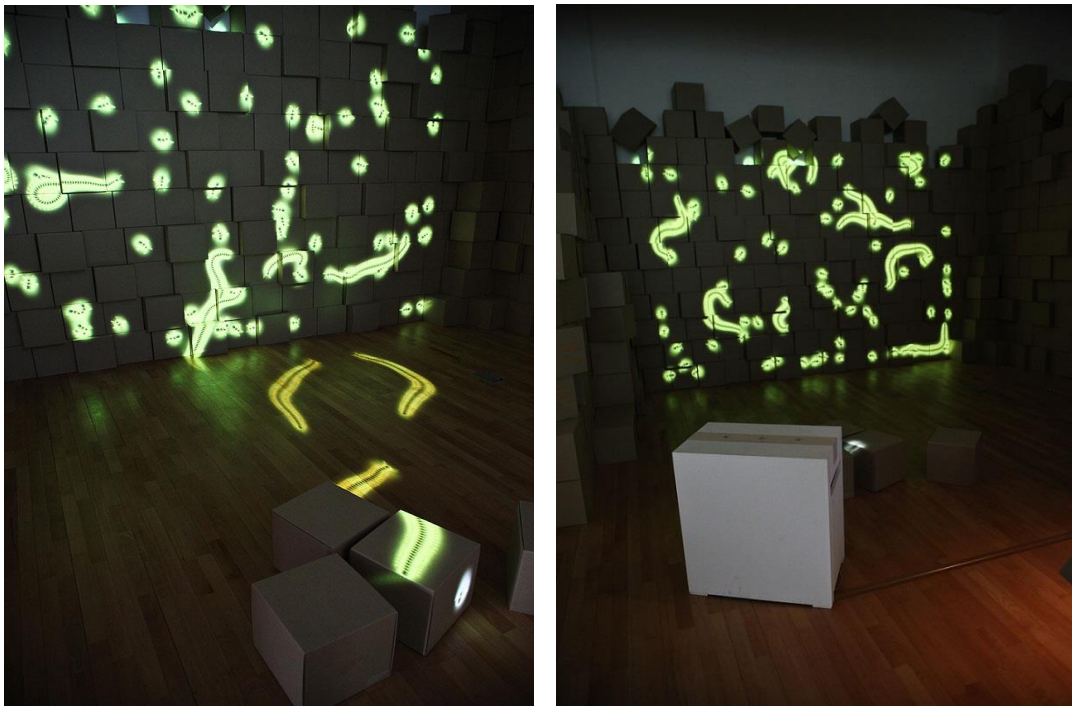


Resim 5: H.G. Hovagimyan & Peter Sinclair' 'Shooter'



Resim 6: H.G. Hovagimyan & Peter Sinclair' 'Shooter'

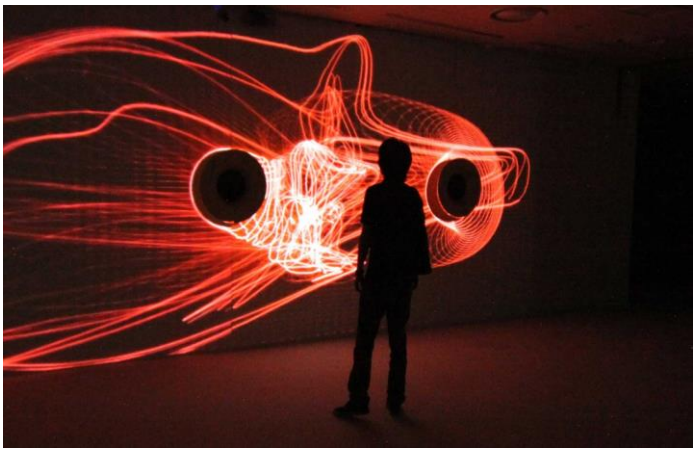
Minha Yang-Ordinary Conversation about visual illusion, Algoritmalarla yaratılan "görsel illüzyonlar hakkında olağan sohbetler" adlı çalışmasında Yang, medya sanatçılarının kullandığı en yaygın algoritmayı kullanarak kurtçuklar taslağı çizdiğini söyler. Mekanda bulunan cihazdaki tuşlara basıldığında kurtçuklar büyür ve duvarda sürünmeye başlar. Yang, çoğu medya sanatçılarının kullandığı modifiye edilmiş yapay zeka algoritmalarını kullandığını belirtir (Minha Yang, video).



Resim 7: Minha Yang-Ordinary Conversation about visual illusion

Minha Yang, diğer bir çalışması "Meditation", kişinin hareketine göre soyut dalgalar yaratan bir yapıt. Yang yaptığı şeyin hareketin yönünü gösteren bir vektör alanı olduğunu söyler.

İzleyicilerin hareketleri kızılötesi kamera ve sensörler tarafından gözlemlenir, daha sonra bilgi olarak da bilinen bu hareketi kurulumun görseline aktarır. Böylece izleyicilerin ve kurulumun birbiriyle iletişim kurduğu duyarlı bir yapı oluşturur. Normalde meditasyon, manevi seviyemizi arttırmamıza izin verir. Bu yüzden Minha Yang, Meditasyon adlı yapıtta, izleyicilere teknolojiyi kullanarak alternatif bir maneviyat olanağı sunmak istediğini belirtir (Minha Yang, video).



Resim 8: Minha Yang-Meditation

Resim 9: Minha Yang-Meditation

Marshmallow laser feast (Memo Akten, Robin Mcnicholas, Barney Steel)-Laser Forest, etkileşimli bir müzik aleti olan Lazer Ormanında kullanıcılar, çubuklara vurarak hem sesleri hem de lazerleri tetikleyebilir ve ortak bir enstrümanın parçası ve de başka bir dünyaya ait oyun alanının parçası olabilir. Buradaki fikir, insanların merak ve oyunculuk duygusuna dokunmak ve büyülü bir ortamda bunu keşfetmelerini sağlamaktır (Kevin Holmes,2013, parag.2) Boş bir fabrika alanına yerleştirilen çalışma, çocukların ve yetişkinlerin sürükleyici ve büyüleyici bir ortamda kendilerini kaybedebilecekleri ruhani bir harikalar diyarına dönüşür (Holmes, 2013, parag 3).

Resim 10: Marshmallow laser feast (Memo Akten, Robin Mcnicholas, Barney Steel)-Laser Forest,

Andras Juhasz, Gergely Kovacs, Melinda Matuz, Barbara Sterk'in ortak çalışması Where is your art? (sanatın nerede?) adlı yerleştirmede üzerinde değişiklikler yapılmış, şarkı söyleyen ve dans eden pelüş oyuncak iskeletleri kullanılmıştır. Twitter'ın arama motoruna bağlı bu oyuncak iskeletler içinde "sanat" kelimesi geçen bir tweet yayınlandığında harekete geçer ve bu oyuncak robotlardan biri tweet'i diğerlerine söyler. Sanat kelimesine duyarlı robotlar eş zamanlı olarak sanat hakkındaki düşüncelerini paylaşır. Sergi mekanında bulunan bir hareket sensörü aracılığı ile bu robotlar seyirci önünde hareket edip konuşurlar (amber'09).

Resim 11: Andras Juhasz, Gergely Kovacs, Melinda Matuz, Barbara Sterk-

Where is your art? (Sanatın nerede?)

Sonuç

Dijital çağ ile insan yaşamında yeni yollar açan teknolojiler, insan yaşamının içinde gezinmenin uygun yollarını da geliştirdiler. Dijital dönüşüm ile birlikte insanlar gündelik ve iş hayatında, bilgi işleme ve arama bunun yanı sıra iletişimi kapsayan büyük bir enformasyonu değerlendirmek ve filtrelemek durumundadır ve bu yeni davranış türüne bağlı olarak insan zihni ve davranışları da evrimleşir.

Her teknolojik aracın, programın yeni versiyonunda, kendinden önceki versiyonundan modifiye edilmesi gibi, teknolojinin ve dijital kültürün araçları enformasyonun arayüzü ve davranışları insan yaşamını dönüştürürken sanatçı, sanat yapıtı, izleyici/katılımcı ilişkisini de değiştirir.

Dijital sunuma geçiş ile dijital medyada kullanılan ortak araçlar ile dijital sanat farklı medyaların birleşiminden oluşan bir alan sunar. Etkileşimli dijital sanat yapıtları, içinde bulunduğu fiziksel mekandan farklı bir mekan veya beden sınırlılıklarının kalktığı, birden fazla duyunun harekete geçirilerek izleyicinin/katılımcının yapıtla etkileşime geçtiği veya yönlendirdiği bir ortam yaratır. Bununla birlikte dijital teknolojilerin sanatta kullanımı ile bir sanat yapıtı, medyumu ve izleyicisi arasındaki ilişkide değişmiştir. Sanat yapıtında, bilgiyi, tekniği, mekanda, düzenlemenin yeni yolları araştırıp geliştirilirken izleyicide bu yeni enformasyon oluşumunun ve yapılarının içinde gezmenin yollarını geliştirir. Yeni ve eski medyayı bütün bir süreç olarak görmek gerekir ve bunun için kendinden önceki eski kültürün, medyanın estetik tekniklerinin kullanımı ile dijital teknolojiler yeni olanı zenginleştirmek için eski kültürü yeni jenerasyon için kavranabilir hale getirebilir. Teknolojinin gelişen yeni araçları, dijitalleşme ve onlarla artan, değişen ilişkimiz beraberinde sanatın gelecekte nasıl bir dönüşüm geçireceğine dair soruyu gündeme getirir.

Kaynakça

Kitaplar

Baudrillard, J. (2012). Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği (O.Adanır, çev). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Burnett, R. (2012). İmgeler Nasıl Düşünür? (G. Pusar, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Castells, M. (2013). "Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Birinci Cilt Ağ Toplumunun Yükselişi, (E.Kılıç, çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Coleman, B. (2012). Hello Avatar:Dijital Neslin Yükselişi, (E. Bilge,çev.). İstanbul: MediaCat Kitapları.

McLuhan, M. (2014). Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu (G. Çağalı Güven, çev.) İstanbul: YKY.

Varnalı, K.(2013). Dijital Kabilelerin İzinde:Sosyal Medyada Netnografik Araştırmalar. İstanbul: MediaCat kitapları.

Elektronik Kaynaklar

Hemmer, R. L., http://www.lozano-hemmer.com/pulse_spiral.php adresinden erişildi. (ET:23.03.2019)

Hershman Leeson, L., About http://www.lynnhershman.com/about adresinden erişildi. (ET:09.06.2013)
Hershman Leeson, L. (Video). http://www.youtube.com/watch?v=8Yggbr0cPXE adresinden erişildi. (ET:09.06.2013)

Hovagimyan, H.G. & Sinclair, P. http://www.intelligentagent.com/archive/v03%5B1%5D.01.polisci.ghhovagimyan.pdf adresinden erişildi. (ET: 23.03.2019)

Juhasz,A.,Kovacs, G., Matuz, M., Sterk, B., http://09.amberplatform.org/shhtml/barbaraS.html adresinden erişildi. (ET:30.03.2019)

Levin, G. http://www.flong.com/projects/aves/ adresinden erişildi. (ET:23.03.2019)

Levin, G. http://www.flong.com/projects/gpp/ adresinden erişildi. (ET:23.03.2019)

Manovich, L. (2001). "Post-media Aesthetics" http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf adresinden erişildi. (ET:24.03.2019)

Holmes, K. (2013) Marshmallow Laser Feast, https://www.theatlantic.com/video/archive/2013/04/a-real-life-wonderland-play-music-in-this-huge-laser-forest/466080/ adresinden erişildi. (ET:30.03.2019)

Yang,M.https://www.youtube.com/watch?v=pNkz8wEJljc&list=PL7ONka8SKsbBhTI9rQGzHKJWOmvOggbuC&index=5&t=0s adresinden erişildi. (ET:23.03.2019)

8 İŞ/1 SERGİ: BİR KOLLEKTİF HAFIZA MEKANI OLARAK “SEKA KAĞIT FABRİKASI"

Arş.Gör.Dr. Arzu PARTEN

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

Öz

İzmit, Yerleşke olarak M.Ö 5000’lere uzanan kadim bir tarihe sahiptir. Roma İmparatorluğu’nun Nikomedia olarak bilinen başkenti İzmit, Antik Dünya’nın önemli dört şehri arasında sayılmaktadır. Selçuklular Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu boyunca önemini korumakla birlikte İzmit, günümüzde bu tarihi belleğin izlerini ve bilgisini deneyimlemekten görece yoksundur. Osmanlı İmparatorluğu’nun son Dönemi ile, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk Dönemi içerisinde öncü sanayileşme hamlelerinin gerçekleştirildiği ve özelinde Seka Kağıt Fabrikası, gerek kent gerekse ülkemiz yakın tarihinde özel bir konuma ve dolayısıyla güçlü bir hafızaya sahiptir. Makale; Seka Kağıt Fabrikasını özel kılan nedenler ile başlayıp, üzerine kurulmuş olan Kağıt Müzesini ve Almanya Leipzeg kentinde bulunan eski Dokuma Fabrikası ile benzer ve farklı yönlerini ortaya koyarak çalışmaya giriş yapmaktadır. Sanat- fabrika , Çağdaş Sanatın Mekanla kurmuş olduğu ilişkiler, farklı görüş açıları etrafında genişleyerek ilerlemektedir. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, “ Seramik ve Mekan” başlıklı ders kapsamında ele alınan ve günümüzde Seka Kağıt Müzesi olarak faaliyet gösteren eski kağıt fabrikası,son sınıf Seramik Bölüm Öğrencilerinin, ortaya koymuş oldukları sanat üretimleri üzerinden, yakın dönem tarihimize dair yeni okumalar sunmakta ve şehrin hafıza boşluklarını sanat edimi üzerinden kapatmaya yönelmektedir. Çalışma, 8 İş/ 1 Sergi ve Seka Kağıt Fabrikası kavramına yönelik özgün üretimlere odaklanarak, mekan hafıza ve sanat üzerine yönelen, çıktılar üzerinden bir tartışma yaratmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Seka, Kağıt, Seramik, Hafıza, Kocaeli.

8 WORKS / 1 EXHIBITION: "SEKA PAPER FACTORY” AS A COLLECTIVE MEMORY SPACE

Abstract

Izmit has an ancient history dating back to 5000 BC. Izmit, the capital of the Roman Empire, known as Nikomedia, is considered among the four important cities of the Ancient World. Despite the importance of the Seljuks and during the Ottoman Empire, Izmit is relatively lacking to

experience the traces and knowledge of this historical memory. with the Ottoman Empire in the last period, Seka Paper Factory realized that, and in particular the pioneering industrialization drive in the first period of the Republic of Turkey, both urban as well as our country has a special position, and thus a powerful memory in the recent history. Article; Starting with the reasons that make the Seka Paper Factory special, it enters the study by presenting the Paper Museum which is built on it and the similar and different aspects with the old Weaving Factory in the city of Leipzeg, Germany. Art-factory, Contemporary Art's relations with Place, expanding around different perspectives. Kocaeli University Faculty of Fine Arts Ceramics Department, Ceramics and Space, course, which is discussed in the course of the old paper factory operating as Seka Paper Museum, the last year of the Department of Ceramic Department students, through the art productions they have presented, offers new readingsabout our recent history and to turn off the memory spaces of the city via art performance. The study aims to create a discussion on the outputs, focusing on memory and art, focusing on the original works directed at the 8 Work / 1 Exhibition and the concept of Seka Paper Factory.

Key Words: Seka, Paper, Ceramic, Memory, Kocaeli.

1-Giriş:

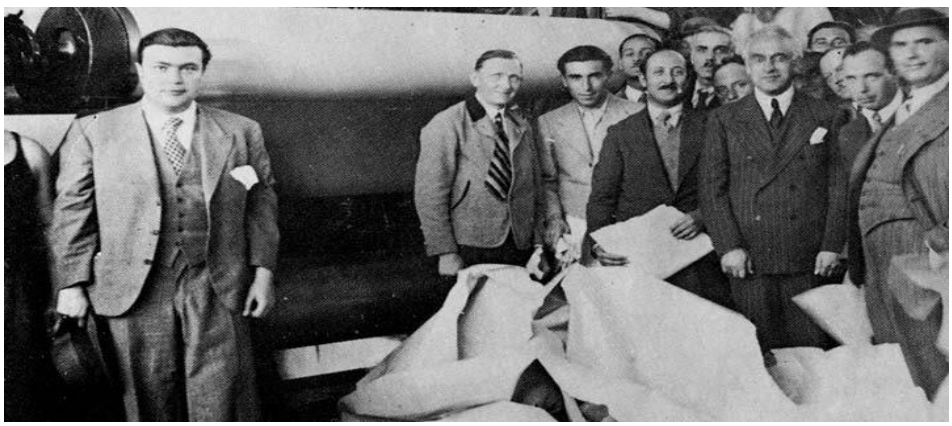
İzmit coğrafi açıdan Asya ve Avrupa kıtalarını birleştiren önem bir yol kavşağı üzerinde konumlanmış bunun yanı sıra doğal bir liman olan körfezi ile deniz yolunda önemli bağlara sahiptir.İpek yolunun İstanbul'dan önce ki son durağı olan kent, hemen her dönem canlı bir ticaeret merkezidir.M.Ö712'de Trakya'dan gelen Megaralılar, İzmit Körfezinin Güneyine yerleşerek Astakos adı verilen bir kent kurarlar. Bugünkü İzmit'e M.Ö262 'de yerleşen Astakozlular, Bitinya krallığını kurar ve kurucularının adı ile anılan İzmit ya da Antik Dönemde ki, adıyla Nikomedia, Romalı'lar tarafından işgal edilip Roma İmparatorluğu'nun başkenti yapıldığında dönemi içerisinde önemli 4 şehirden biri haline gelir.Roma İmparatorluğu, Büyük Konstantin tarafından başşehrin konstantinopolis bugün kü adıyla İstanbul'a taşınmasıyla eski önemini yitirmiştir(Büyükalın,2010:29). Ancak İzmit'in İstanbul'a yakınlığı, her dönem etkin bir değer unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Kent tüm değerli konumunun yanı sıra, önemli deprem kuşağının üzerinde konumlanmış ve nerederyse asırda bir periyotlarda gerçekleşen çok yıkıcı depremlerle zaman zaman ıssızlaşmakta ve çekim gücünü yitirmekte olduğu görülmektedir. Bizans İmparatoru Justinanus tarafından onarılanancak yine bir büyük depremle yıkılan Selçukluların 1078 yılında kuşattığı bu seferde I.Haçlı Savaşı sırasında büyük istilaya uğrayan kent, canlılığına Osmanlı Döneminde tekrar kavuşur. Osmanlı 'nın kurucularından Orhan Bey'in Uç Beylerinden olan Akçakoca tarafından 1337 yılında kuşatılan şehir, İznikmid adını alır ve zaman içersinde bu ad İzmit'e dönüşür.Tüm bunlarla birlikte, İzmit Osmanlı İmaparatorluğu'nun son Döneminlerinde, gecikmiş bir devrimin ardından eklemlenme çabalarının öne çıktığı 19.Yüzyılda önemli bir konuma tekrar yükselmiştir(Müezzinoğlu,2016:1938).Burada , 1873 yılından itibaren İstanbul'un Anadolu'ya ve oradan İmparatorluğun Doğu sınırlarına ulaşan demiryolunun faaliyete geçmesinin etkisi büyüktür(Büyükalın,2010:30). Bu önem, etkilerini Cumhuriyet'in temelllerinin atıldığı yıllarda

da karşımıza çıkacaktır. İzmit, genç Cumhuriyetin kalkınma planlarının önemli merkezlerinden biri haline gelmiştir.Bugün Türkiye Cumhuriyeti'nin, petro-kimya'dan, çimento, cam, tekstil, plastik, makine ve kimya endüstrilerinin bulunduğu sanayi merkezi olarakkarşımıza çıkan Kocaeli kenti'nin bu kimliği kazanmasında Seka Kağıt fabrikasının katkısı ve öncü rolü oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Resim-1 Seka Kağıt Fabrikasının Genel Görünüşü

2-1:Bir Fabrikan Fazlası: Seka

1934yılında temeli atılan, MehmeD Ali Kağıtçı tarafından Sümerbank bünyesi içerisinde kurulan İzmit Kağıt Fabrikası, 1936 Nisan ayında faaliyetine başlamıştır. Kağıt Fabrikası, Cumhuriyet Döneminn önemli başarılarından biri olduğu gibi, İzmit'in büyük ölçüde dönüşümünü sağlayan bir yapıyı da oluşturmuştur. İstanbul Darülfünun'undan kimyager olarak mezun olan Almanya ve Fransa'da çalışmış ve ardından devlet bursuyla Fransa'da eğitimini tamamlayarak "kağıt mühendisi" olarak yurda dönen Mehmed Ali Bey'in özverili çabaları kısa sürede büyük etkiler yaratmıştır(Sarıoğlu,2014:1458).



Resim-2 Menmed Ali Kağıtçı veİzmit Kağıt Fabrikası Çalışanları

Küçük ve son derece kısıtlı şartlar altında gündelik yaşamı sürdüren İzmit, kağıt fabrikasının üretime geçmesinin ardından, dönemin ülke çapında nüfus büyümesinin yaklaşık iki katı fazlasını yaşamış, kendi elektriğini üreten fabrika kent elektiğine katkı sağlarken, kültürel hayatın dönüşmesinde de öncü roller üstlemiştir(Kocabaşoğlu,1996:47).600 bin hektar alana kurulan fabrika, sadece üretim gösteren bir fabrikadan ibaret olmayıp, lojmanlardan, çocuk kreşine, itfayesinden, sinema ve tiyatro salonlarına, hasta revirine, spor komplekslerine değin uzanan bir sosyal yaşam alanı olarak tasarlanmıştır. Kendi ihtiyaçları ile genişleyen Seka, İzmit ile entegre olarak bünyesinde bulunan bu yapıları genişletmekte, örneğin bir fabrika reviri genişleyerek Seka Hastanesine dönüşerek kente hizmet vermekte, ya da fabrika bünyesi içindeyayınlanan Seka Postası adıyla 15 günde bir çıkarılan dergi, kent kültür hayatını geliştiren ve bilgilendiren bir görevini üstlenmekte, şehir stadyumunun bir kısmı Seka tarafından satın alınarak dünya standartlarına uygun bir hale dönüştürülmesi bu örnekler arasında sayılabilir(Büyükalın,2013:26).

SEKA POSTASI

15 GÜNDE BİR ÇIKAR İŞLETME GAZETESİ

Yeni Genel Müdürümüz Aziz Gümüş geldi

GÜMÜŞ :

" Beraber olacağız, Beraber çalışacağız " dedi

Ve şöyle devam etti :

«Seka'lı olmak ' Seka'lı Memur ve İşçi arkadaşlarımla birlikte çalışmak ' Memlekete faydalı olmak için geliyorum»

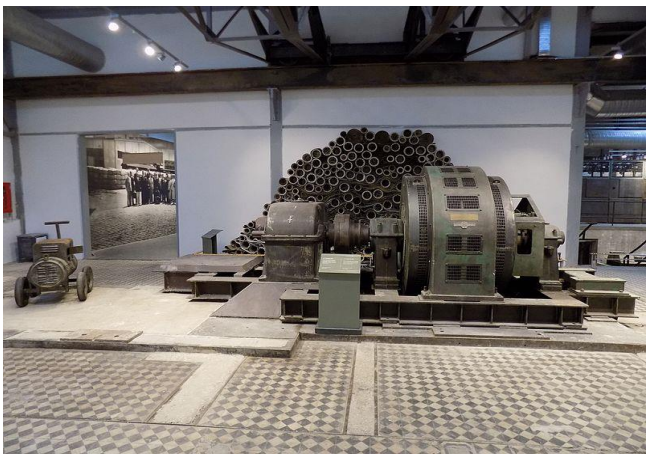
Seka Genel Müdür yardımcılıklarına ve yönetim kurulu üyeliklerine de Nahit Avcı ve Ahmet Ülgen atandılar

Resim-3 Seka Postası

Resim-4 Seka Kreşi

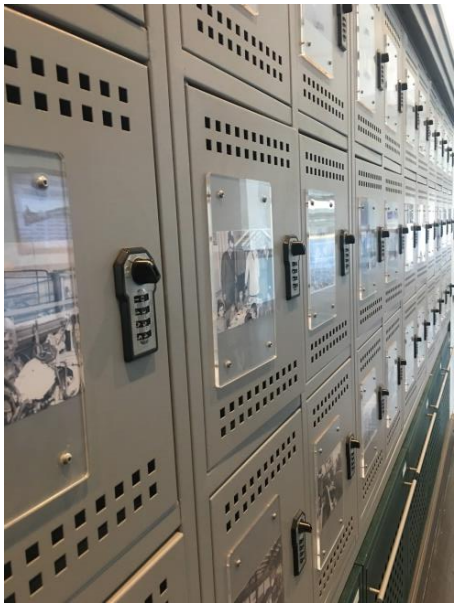
İşçilerin yemekhanesinde başlayan ve zaman içerisinde bir sinema salonu oluşturulan Seka Sineması dönemin önemli filmlerini İstanbul sinemaları ile eş zamanda gösterime sunarken, 1960 yılların sonunda Onat Kutlar'ın destekleri ile Sinematek!'in gösterimlerine ev sahipliği yapmıştır.Yazları Sapanca gölü kenarında bulunan sosyal tesisleri bünyesinde yaz kampları düzenlemekte, çalışnlarının amatör spor faaaliyetleri Kağıt Spor bünyesi altında baketboldan, kürek takımına, güreşten biniciliğe uzanan geniş bir skalada yürütülmektedir. Türk ekonomosine sağladığı katkı açısından önemi büyük olan ve 1950'den itibaren pek çok sanayi kuruluşunun İzmit civarına yerleşmesine öncülük eden kağıt fabrikası; radyosu, gazetesi, hastanesi, sineması, kreş ve işçi aile çocukları için bir yardımlaşma kurumunu tüm kent ölçeğine taşıyan yapısı ile İzmit'in belleği ile bütünlüklü ve özel bir yapıya sahiptir((Büyükalın,2013:30). Tüm bunlara ilaveten İşçi sandikalarının hak ve özgürlük mücadelesine katkıları açısından da dikkat çekici bir

durum sergilemketedir. 1960 yılında sendikalaşan Seka işçileri, Seka'nın satılmasına karşı 2005 yılında 52 gün süren direniş sonucunda, satılma kararını durdurmuştur. İşçiler, arazi ve tüm makineleri ile Kocaeli Büyük Şehir Blediyesi'ne devredilen Seka Fabrikası, 2007 yılında Müze'ye dönüştürülme kararı alınmış, kuruluşundan 80 yıl sonra müze'ye dönüştürülmüştür.



Resim-5 Seka Kağıt Müzesi

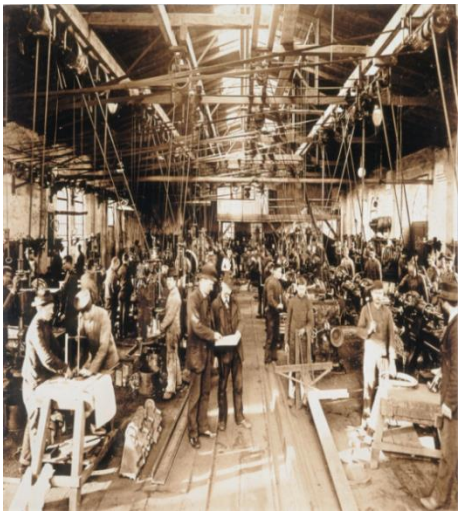
4 Kat ve 19 salondan oluşan müze, 10.000 fotoğraf, 1000 obje, 50 sözlü tarih videosu ve çeşitli atölyelerden oluşmaktadır.Hem Cumhuriyet Dönemi Sanayi hareketinin coşkusunu ve ilerleyişini hemde Antik Roma Dönemi buluntularının ard arada izleme olanağı sunan müze, makine ve teçhizatları ile büyük ölçekli bir endüstri müzesidir. Çalışma atölyeleri müzeyi bir deneyimleme alanına çevirirken, müzenin tasarlanma ve sergileme koşulları, Seka Fabrikasının ve dönem bilgisinin aktarılması konusunda dünya standartlarında başarılı bir örneklerden biri olarak gösterilebilinir.Çok işlevli ve farklı sanat disiplinlerinin bir arada içine alarak kent ve bölge ölçeğinde genişlemeye müsait ölçek ve yeterliktedir(http://sekakagitmuzesi.com/).



Resim-6 Kağıt Müzesi Seka İşçi Dolaplarının Fotoğraf Arşivleri ile birlikte Sergilenmesi

2.2: Farklı Bir Coğrafyada Benzer Deneyimler:

Seka Kağıt Fabrikası'nın günümüzde Kağıt Müzesi'ne dönüşmüş yapısına benzeyen ve Kağıt Müzesi içerisinde yeni öneriler yaratmasına yönelik olarak Almanya Leıbzıg kenti dikkat çekici bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. 1884 yılında Leıbzıg kenti içeisinde kurulan Spinnerei dokuma fabrikası, kuruluşundan çeyrek yüzyıl sonra Avrupa Kıtasının en büyük dokuma fabrikasına dönüşmüştür(Resim-7). İtfaye teşkilatından, okula, işçi evlerinden, spor tesislerine, doktorlar, müzik koroları, halk evleri ve dükkanların bulunduğu adeta bir kent içerisinde yeni bir kent olarak kurulan fabrika, kalifiye işçi ihtiyacı dolaysıyla çeşitli ülke ve bölgelerden gelen işçilerle ok renkli ve dilli bir sosyabir ortam oluşturmuştur.



Resim-7 Spinnerei dokuma fabrikası

Resim-8 Spinnerie Sergi Salonu

1992 yılından itibaren, Giderek genişleyen bir sanat kompleksine dönüşen eski dokuma fabrikası; 14 sanat galerisi, 100 sanatçı atölyeleri, büyük ölçekte sanat malzemeleri satan geniş alanları, tiyartodon müzik ve performans gösterilerine ev sahipliği yapmaktadır. Kar amacı gütmeyen sanatçı atölyelerine mekan oluşturması ile dikkat çeken bu kompleks yapı, dünyada önemli çağdaş sanat merkezlerinden biri haline almış ve bir önceki yüzyılda sanayi ve özelinde dokuma iplik sektörleri ile kenti geliştirirken, günümüz de sanat aracılığı farklı bir alanda sanat pazarına açılmıştır. 25.000 adet sanat literatürünesahip kitaptan oluşan kütüphanesi, 2400 metrekarelik alan barındıran sergi salonunun yanı sıra, güncel sanat söyleşileri, sanatçı konuşmaları ve sinema gösterileri ile büyük bir etki gücüne sahiptir(http://www.spinnerei.de/).

Yukarıda görüldüğü üzere farklı dönemlerde benzer yapılanmalarla karşımıza çıkan İzmit Seka Kağıt Fabrikası ve Leibzig'de bulunan Spinnerei Dokuma Fabrikası, kent ile bütünleşmiş, çalışanları ile sosyal ilişki ağları kurmak üzere örgütlenen yapılar oluşturmuş ve yaşama dokunan farklı organizmaları ile uzun dönemler bulundukları kent ile etkileşime geçmişlerdir. Diğer yandan sonrasında ortaya çıkan alanların kent yaşayanları başta olmak üzere kültürel hayata etkileri sürmekte olan yaşayan mekanlardır.Diğer yandan kültürün endüstrüleştiği bunun yanı sıra sanatın çokça ıskalandığı güncel sanat içerisinde sanat ve fabrika ilişkisine farklı cephelerden bakmak konuyu değişik açılardan irdelenmesi açısından kaçınılmazdır.

Amerikan Sanatı'nın ikonlaşan isimleri ile tüketim dünyasının nesnelerini ikonlaştırarak, kendini de bir ikona çeviren Andy Warholl, stüdyosuna "fabrika" ismine vermiştir(Dante,2014:22). Bu açıdan sanatın fabrika ile kurmuş olduğu ilişkilere bakıldığında Warholl önemli bir noktadır. Avrupa Sanatına karşın, Amerikan tarzı üretim ve tüketim sanat alanını içine alarak sınırsız bir boyuta taşınmaktadır. Jean Boudrillard'a göre; Warholl, imgeleri bir fabrika da çoğaltılcasına içine boşaltarak fetiş bir nesneye dönüştürürken, kendiini de bir makineye çevirmiştir.Oysa yakın

danem sanatının öne çıkan sanatçıları kendini bir makineye çevirmekten ziyede, bir fabrika halini almış ve devasal boyutlara ulaşmış fabrika benzeri atölyelerde, alt kadrolarında yer alan pek çok sanatçı ile projeler yönetmektedi olduğu görülmektedir. Bu sanatçılar arasında Jeff Koons, Damien Hırst, Anish Kooper sıralanabilinir. Sanatçı atölyelerinin birer fabrikaya dönüşmesi gibi, kültürün endüstürileşerek geniş mekanlara, atıllaşan ve işlevini kaybetmiş , güçlühafızalara sahip mekanların içerisinde örgütlenmesi bir tesadüf değildir(Artun,2011:181). Hito Steyer "Fabrika Olarak Müze" başlıklı makalesinde konuyu şöyle yorumlamaktadır:

"Fabrika-müzede, hâlâ bir şeyler üretilmeye devam ediyor. Yerleştirme, planlama, ahşap işçiliği, seyretme, tartışma, bakım ve onarım, yükselen değerler konusunda tahminde bulunma ve ağ kurma, döngüler halinde birbirinin yerini alıyor. Bir sanat mekânı bir fabrikadır, aynı zamanda bir süpermarkettir – bir kumarhanedir, yeniden üretim işinin temizlikçi kadınlar ve cep telefonlu videocu-blogcular tarafından yerine getirildiği bir ibadethanedir.Bu ekonomide seyirciler bile işçiye dönüşmüştür"(Hagan; 2014).

2.3: Bir Hafıza ve Üretim Mekanı Olarak Seka :

Öte yandan sanatın mekanla kurmuş olduğu ilişkide sanat, kendi üstüne kapanan sorularla, hayat ve sanat arasında ki kopukluğu aşındırırken, mekan ile sanat arasındaki ilişkiler bütünü de değişmiştir. Mekan sanatın bir deneyimlenme alanına ya da sanatın üretim biçimi mekandan almış olduğu referanslara göre yeni bir dil ortaya koyarken, sanat eserinin izleyicisi tarafından algılanma durumları da değişir. Sanatçı mekanın belleğini arkeolojik bir kazı yaparcasına, orta çıkararak üretimini kavramsal olarak bu bellek üzerine inşa ederken, mekan sanat üretiminin bir taşıyıcısı olmas görevinden çok daha fazlasını üstlenmektedir.

Yukarıda tartışılan bilgiler doğrultusunda, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü son sınıf öğrencileri ile birlikte 2018-2019 Eğitim Öğretim "Güz" Dönemi içerisinde ,teorik ve uygulamadan oluşan "Seramik ve Mekan" başlıklı ders kapsamında yürütmüş olduğum ders çıktılarını ayrıntıları aktarmak farklı açılardan önem teşkil etmektedir. İlkin, Fakültemizin kent ile kurmuş olduğu bağları güçlendirmek ve bu kentin öncelikle bir sanayi kenti olduğu düşünüldüğünde, yukarıda ayrıntıları ile aktarılan Seka Kağıt Fabrikasının kentin önemli hafıza meanlarından birini oluşturmasının öğrencinin içinde bulunduğu şehir hakkında bilgi edinilmesi açısından önemli bir araştırma ve bilgilenme sürecini yaşatmıştır. Modernizm ile başlayan süreç içersinde, eğitimini gördükleri sanat ve özelinde modern sanat her şeyden önce bir kent sanatıdır. Günümüz Sanatı içerinde pek çok sanatçı ise, giderek genişleyen sorumlukuk alanı içerisinde üretim göstermekte, ekolojiden göçe, küreselleşmiş dünyada yaşanan çok parçalı savaşlara, kültürel politikalardan, kimlik sorunlarına değin geniş bir alan içerisinde söz üretebilme, üretim sergileme gibi sorunsallara sahiptir. Bu açıdan yürütülmüş olan ders kapsamında, hem içinde bulundukları kent ve o kente ait bir hafıza mekanından yola çıkmak, hem aynı mekandan yola çıkarak, seramik disiplini içerisinde bir biri ile iletişime geçmeyi başarabilen üretimler oluşturmak gibi sorunsallarla karşılaşmaları kayda değer bir öneme sahiptir.

Ders kapsamında, hafıza ve mekan sorunsalı üzerine üretim gösteren pek çok sanatçı, görseller eşliğinde tartışmaya açılmış, yerleştirme(enstelasyon) sanatı açıklanmış ve kendisi bir sanat deneyimine açılarak genişleyen mimari üretimler tartışılmıştır.Bu teorik altyapının yanı sıra,

öğrenciler Kağıt Müzesi'ni ve Seka Kağıt Fabrikasına ait ayrıntılı belgelere sahip olan dökümantasyon merkezinde inceleme ve araştırmalar gerçekleştirmiştir.Bir kentin ve yakın dönem Cumhuriyet tarihine dair geliştirmiş oldukları bilgiler doğrultusunda üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Herşeyden önce Kağıt Müzesi'nin çok başarılı arşiv sunumu ve müze düzenlemesi, bir müzenin nasıl bir estetik dil oluşturarak aynı zamnada deneyim ve bilgi sunması konusunda onları heyecanlandırmıştır. Ancak Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencileinin, eskizden, heykele, maketten dosya hazırlamaya değin önemli malzemeleri arasında yer alan kağıdın pahalılığı ve kitap fiyatlarında ki artış, öğrencilerin üretimlerinde altlarını çizdikleri bir konu olarak üretimlerine yansımıştır.

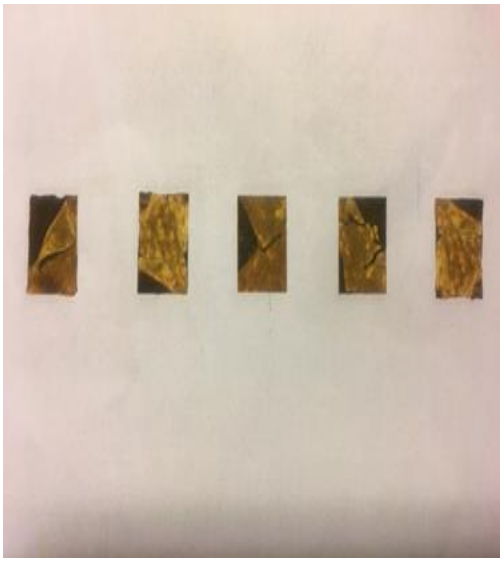
Buğse Atılgan, işçi tulumlarının renginden yola çıkarak seramik plakar oluşturmuştur(Resim-9). Bu plakaların üzerine, okulda Seramik Bölümü ve farklı bölümden öğrencilerin parmak izleri çıkartılmış ve plakaların arkalarına , müze dökümanlarından elde edilen yüz farklı iiçiinin ismi seramik tekniğine uygun olarak yazılmıştır. Öğrencilerin yardımlaşması ile Seka Kağıt Fabrikası işçileinin üretime ve hayatın pek çok alanında yeni aidiyetler geliştrmesi ve yardımlaşma vurgusu yapılmıştır. Plakalar, müze içerisinde ki makinelerin güzergahı boyunca artık orada olmayan işçilerin hem temsili hem de onların birer künyesi olarak tasarlanmıştır.

Resim-9 Buğse Atılgan

Resim-10 Buğse Atılgan

Büşra Esen; Kağıt Müzesi içerisnde sergilenen sözlü tarih videolarından, eski Seka işçilerinden birinin Seka tanımı üzerine yapılandırmıştır (Resim-11). Seka'nın sevgi ve emek üzerine kurulu bir fabrika olduğu, ortak bir gelecek için heyecanla verilen çaba tanımlaması üzerine bu kavramlardan oluşan bir kelime türetme oyunu kurgulamıştır.Seramik harfler oyun olgusuna uygun renklerde sırlanarak, Seka'nın içinde var olan kreş ve "Seka Çocuk Dostları" kurumuna göndermeler içermektedir.

Resim-11 Büşre Esen



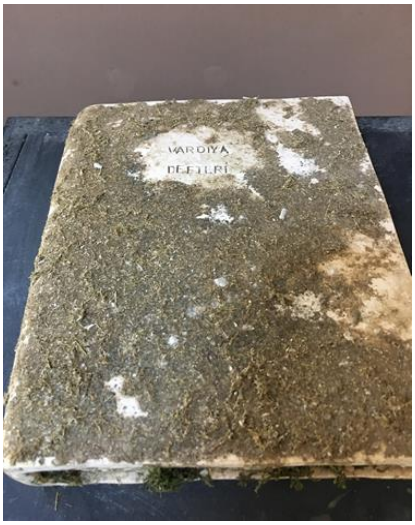
Resim-12 Kübra Dinler

Kübra Dinler, kağıt formundan yola çıkarak seramik tekniği ile kağıt imajını farklı biçimlerde kompoze etmiştir. Yırtılan, buruşturulan, üst üste yapıştırılaran kağıt şekillerinden yola çıkan Dinler, döküm çamurunun içine karıştırdığı kağıtlar ile paper clay adı verilen teknik ile üretimini gerçekleştirmiştir. Böylelikle kağıt, hem bir kavram hem de bir materyal olarak çalışmaya eklenmiştir(Resim-12).

Ayşe Aşk, Seka fabrikasının vaziyet planından yola çıkarak üretmiş olduğu çalımasını için; "Seka, bu kent için çok katmanlı anlamlar barındırmaktadır, ancak en yalın ifade ile görselleştiğinde, karşımıza Seka Kağıt Fabrikasının vaziyet planı çıkmaktadır" şüphesiz bu yalın ifade aynı zamanda insanlığın çağlar boyunca yapmış olduğu pek çok plan ve bilginin "kağıt" üzerinden aktarılmasına yapılan göndeme ile izleyicisini başbaşa bırakmayı da hadeflemektedir. Plan Ayşe Aşk tarafından üç boyutlu olarak hacimlendirilmiş, ardından parçalara ayrılarak, atıl hale gelen Seka dönemine vurgu yapılmıştır (Resim-13).

Zeynep Gizem Koç, Kağıt Müzesi'nin objeleri arasında üretimine yakın bulduğu Vardiye Defteri'ni seçmiş ve buradan çıkışlı üç adet farklı şekiilerde açılan seramik defterler oluşturmuştur.Bu defterlerden ikisi üzerine Nazım Hikmet , ve Ataol Behramoğlu'nun "işçi" temalı şiirlerini kazıyan Zeynep Gizem, üçüncü defter üzerine kendi kaleme aldığı bir şiiri kullanarak, farklı dönem ve kuşaklar arasında çok sesli bir diyalog oluşturmayı başarmıştır. Bisküvi pişirimin ardından, her üç defter, üzerine yosun yeiştirilerek, geçmiş zaman imgesi üretime eklemlenmiştir(Resim-14).

Resim 13- Ayşe Aşk



Resim 14- Zeynep Gizem Koç

Sevgi Özkan tabandan giderek daralan bir form oluşturmuştur. Vakum çamurunu malzemenin el verdiği ölçülerde incelterek üst üste yerleştirmiş ve melzemenin teknik olanakları ile çamur ile kağıdı bir birine yaınlaştıran bir çizgiye getirmeye çabalamıştır (Resim-15).

Yurdanur Demirbaş, artık olmayan bir fabrikanın tabelalarından yola çıkarak, çoğaltma tekniği ile oluşturduğu düzenlemesinde , ironi unsurunu kullanmaktadır. “Dikkat Kaygan Zemin” yazısı oluşturduğu seramik tabelalar üzerine teker teker elle kazınarak yazılmış bir zemin düzenlemesidir.Kağıt Müzesi’nde , makinelerinin sergilendiği salona yerleştirilmek üzere tasarlanmıştır.(Resim-16)

Resim-15 Sevgi Özkan **Resim-16** Yurdanur Demirbaş

Büşra Ataç, Türkiye'nin Kıbrıs çıkartması döneminde Seka Kağıt Fabrikasının siyah kalın kağıtlarının, devlet dairelerinde karartma amaçlı kullanıldığı bilsinden yola çıkmıştır. Bir kağıt bobinin açılmış şeklinden hareketle üretmiş olduğu seramik heykel, müze giriş kapısından bahçeye serilecek ölçüerde tasarlanmış ve ölçekli olarak küçültülerek, büyük bir projenin aynı zamanda eskizi olarak hayata geçirilmiştir. Fabrikanın kuruluşundan kapanışına değin olan süreç, çamura biteviye kazınarak, bir anlamda Seka'nın süreci kesintisiz devam edilme hayali üzerine yapılanır (Resim-17).

Resim-17 Büşra Ataç

Seka Fabrikası'nın bu gün Türkiye'nin başarılı ve üznik bir müze olmasının yanı sıra, deniz ile tepelik arazi arasına sıkışmış, Kocaeli ve özelinde İzmit ilçesinin denizle olan teması görece sınırlıdır. Eski fabrika alanı içerisinde bulunan ve özenli lale bahçeleri ile denize açılan Seka Park, Rabia Bağçelik'in çalışmasının öenmli unsurlarından biini oluşturmaktadır(Resim-18).Rabia, bir birine destek veren ve işçi dayanışmasından yola çıkarak oluşturduğu kompozisyonunda melez bir görsel dil ortaya koymaktadır. Artık çalışmayan bir fabrikanın sınırları içerisine kurulu park, sanayi kenti için gerekli olan bir parka dönüşmüştür. Seka'nın kapatılması süreci içerisinde direniş gösteren Seka çalışanları bir anlamda fabrika'nın yine belediye aracılığı ile şehrin yaşayan bir kültürel mirasa dönüşmesi yolunda etkili olmuştur. Rabia yapmış olduğu seramik heykelde kuvvetli göstergeleri, sermik disiplinin ve Osmanlı minyatür geleneğinden aşina olunan "lale" bezemeleri ile aktarmıştır.

Resim-18 Rabia Bağçelik

Sonuç

Yukarıda görsel örnekler eşliğinde açıklanan üretimler üzerinden,Fakültemiz Seramik Bölümü son sınıf öğrencileri, Kocaeli Kentinin önemli hafıza mekanlarının başında sayılabilecek İzmit Seka Kağıt Fabrikası ve günümüz Kağıt Müzesini incelemiş, sorun edinmiş ve kent görsel üretim dilinin göstergelerinin çoğalmasına katkı sağlamışlardır. Bu çalışma aynı zamanda, aynı ilgi etrafında tartışma ve bilgi edinerek yan yana çalışma, üretimlerini sergileme ve gösterime uygun hale getirebilme becerilerinin pekişmesinde önemli olmuş, kent ile aidiyet bağlarını sanat edimi üzerinden güçlendirmiştir. Çalışmaların oluşmasında, Doç.Dr Safiye Başar olmak üzere, bölüm öğretim elemanları büyük katkılar sağlamış, teknik anlamda desket vermişlerdir. Bunların yanı sıra öğrencilerin seçilen mekan üzerine farklı kavramlardan yola çıkarak üretimler göstermesi, ileride bir kavram etrafında üretim gösterecekleri karma sergi, bianel ya da sempozyumlar için referans bir çalışma olması açısından verimli, üniversite ve kent hafızasının sağlanmasında sanatın etki ve gücünü yaşamaları açısından kıymetli tecrübeler olarak okul sonrası üretimlerini motive edeceği düşünülmektedir.

Kaynakça

Kitap

Artun, A(2011).Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi.İstanbul.İletişim Yayınları.

Büyüalın, T (2010). Koocaeli Açık Hava Müzei. Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Büyükalın,T (2013). Seka Postası'nın Işığında İzmit'te Kültürel Yaşam.Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Dante,A(2014).Sanatın Sonundan Sonra.(Z,Demirsu Çev) İstanbul.Ayrıntı Yayınları.

Kocabaşoğlu,U vd. (1996). Seka Tarihi: Türkiye Seliloz ve Kağıt Fabrikalarının Tarihsel Gelişimi. Seka Genel Müdürlüğü Yayınları

Lefebvre H (2014). Mekanın Üretimi.(I, Ergüden.Çev) İstanbul:Sel Yayıncılık.

Touraıne A(2007) Modernliğin Eleştirisi. (H,Tanrıöve Çev)İstanbul.Yapı Kredi Yayınları.

Bildiri

Sarığolu Mehmet "Mehmet Ali Kağıtçı ve Seka'nın Kocaeli'ne Katkıları" Gazi Akçakoca Sempozyumu " (1459-1564) 2014 Koaceli.

Müezzinoğlu, E "Cumhuriyet Döneminde Sanayileşme ve Kağıt İstiklali Yönünde Önemli Bir Teşebbüs:İzmit Kağıt Fabrikası"Uluslararaı Gazi Süleyman Paşa ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu-III (1935-1950) 2016 Kocaeli.

E-Dergi Makale

Hagan,O (2014) .Yok Satma Sanatı.E-Skop http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-sanat-imalati-i-%E2%80%9Cyok-satma%E2%80%9D-sanati/1833

Steyerl,H (2015) Fabrika Olarak Müze. E-Skop http://www.e-skop.com/skopbulten/fabrika-olarak-muze/2329 (ET.27.03.2019).

Spınnerei Web Sayfası:http://www.spinnerei.de/(ET.27.03.2019).

Seka Kağıt Müzesi :http://sekakagitmuzesi.com/(ET.27.03.2019).

Görsel Kaynakçalar.

1) **Seka Genel Görünüş**: https://gorulesiyer.com/seyahat/seka-kagit-muzesi/ (ET:29.03.2019)
2) **Seka Fabrikası ve Mehmet Ali Kağıtçı**: http://www.biyografya.com/biyografi/7679 (ET.29.03.2019).
3) **Seka Postası**:.https://www.peramezat.com/urun/seka-postasi-15-ocak-1958-sayi-39-haliyle-izmit(ET.27.03.2019).
4) **1980lerde Seka kreşi ;Seka Kağıt Müzesi Dökümantasyon Merkezi Arşiv**
5) **Seka Kağıt üzesi:.**https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SEKA_Ka%C4%9F%C4%B1t_M%C3%BCzesi_t%C3%BCrbin_dairesi_(6).jpg(ET.22.03.2019).
6) **Seka Kağıt Müzesi: Seka Kağıt Müzesi Dökümantasyon Merkezi Arşiv**
7) **Spi eski görüntü** https://www.google.com/search?q=spinnerei&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjS6-(ET.26.03.2019).
8) **Spi Galeri Görüntüsü:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SEKA_Ka%C4%9F%C4%B1t_M%C3%BCzesi_t%C3%BCrbin_dairesi_(6).jpg (ET.22.03.2019).

VAN GOGH EŞLİĞİNDE FİLM SANATI

Öğr.Gör.Dr. Hilal S. Yılmaz

Dokuz Eylül Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Loving Vincent / Vincent'tan Sevgilerle (2017) filminin yönetmenliğini yapan Dorota Kobiela ve Hugh Welchman, Van Gogh üzerine filmin her karesinin toplam doksan beş ressam tarafından resmedildiği şu ana kadar hiç yapılmamış çok farklı ve de çok zahmetli bir süreç gerektiren bir yapım ortaya çıkarmıştır. Film resim sanatını sinema ile birleştirmenin sağladığı müthiş bir görsel karnaval ile seyirciyi adeta büyülemiştir.

2018 yapımı *At Eternity's Gate / Van Gogh: Sonsuzluğun Kapısında* filmi de ünlü ressamın Fransa'nın Arles kasabasında yaşadığı dönemi ele alan bir çalışmadır. Yönetmen Julian Schnabel 1980'lerde önemli işlere imza atmış bir ressamdır. Film ünlü ressamın sanatının ona yaşattığı acılardan ziyade sonsuzluk ile olan ilişkisine odaklanmasını konu alan çok farklı bir senaryoya sahiptir. Van Gogh'u canlandıran Willem Dafoe bu rol için resim yapmayı öğrenmiştir.

Bu iki yapımın incelenip karşılaştırıldığı çalışmada disiplinler arası sanatsal birlikteliklerin önemi ve sinemanın hem anlatısal hem de görsel bağlamda ne kadar ileriye gidebileceğinin gösterilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler*:* Loving Vincent, At Eternity's Gate, resim-sinema ilişkisi, disiplinlerarası sanat

Giriş

Loving Vincent / Vincent'tan Sevgilerle (2017) projesinin sahibi bir ressamdır. Varşova Güzel Sanatlar Akademisi mezunu olan Dorota Kobiela ardından aynı akademide animasyon eğitimi de almak için sinema okumuştur. Bu ilk uzun metraj filminde de resim tutkusunu sinema tutkusu ile birleştirmeyi amaçlamış ortaya şu ana kadar hiç yapılmamış çok farklı ve de çok zahmetli bir süreç gerektiren olağanüstü bir yapım ortaya çıkmıştır. Dünyanın en önemli ressamlarından kabul edilen Vincent Van Gogh'un hayatına dolayısıyla hayatının her anını kaplayan sanatına tam anlamıyla bir saygı duruşu olarak nitelendirilebilecek olan filmin her karesinin toplam doksan beş ressam tarafından resmedilmesi beş yıl sürmüştür. Filmin yönetmenliğini paylaşan Dorota Kobiela ve Hugh Welchman ressamın son günlerine odaklanarak ve de ölümünün arkasından çevresindeki insanları ele alması açısından farklı bir senaryo ile seyircinin karşısına çıkmakla kalmamış estetik bağlamda resim sanatını sinema ile birleştirmenin sağladığı müthiş bir görsel karnaval ile seyirciyi adeta büyülemiştir. Yönetmenler çalışacakları ressamların hem animasyon hem de Van Gogh'un üslubu açısından bir eğitimden geçme zorunluluğu projenin tamamlanma sürecini daha da yavaşlatmış ancak sonuçta perdeye yansıyan işin sinema açısından

çok yenilikçi bir yaklaşım olarak kabul görmesini sağlayarak seneyi 51 adaylık ve 19 ödülle kapatmıştır.

2018 yapımı *At Eternity's Gate / Van Gogh: Sonsuzluğun Kapısında* filmi ünlü ressamın daima güneşli yazları da çok sıcak olan ve eleştirmenlerce en iyi işlerini yaptığı Fransa'nın Arles kasabasında yaşadığı dönemi ele alan bir çalışmadır. Filmin Amerikalı yönetmeni Julian Schnabel 1980'lerde önemli işlere imza atmış bir ressamdır. New York Metropolitan Müzesi'nden Venedik Bienali'ne, Paris'teki Georges Pompidou'dan Whitney Müzesi'ne kadar dünyanın birçok yerinde sergilenmiş olan Schnabel sinemaya yine bir ressamın hayatını ele aldığı *Basquiat (1996)* filmi ile giriş yapmıştır. Film Hollandalı ünlü ressamın din, akıl hastalığı ve Fransız ressam Gauguin ile inişli çıkışlı arkadaşlığı ile cebelleşirken sanatının ona yaşattığı acılardan ziyade sonsuzluk ile olan ilişkisine odaklanmasını konu almaktadır. Van Gogh'u canlandıran Hollywood'un en yetenekli belki de en cesur oyuncularından olan Willem Dafoe bu rol için resim yapmayı öğrenmiştir. Ömrünün sonuna kadar neredeyse aralıksız resim yapmış olan bir ressamı oynarken bu durum filmin görsel gerçekliği açısından şüphesiz büyük bir önem taşımaktadır. Daha da önemlisi filmin ruhunu yakalamanın ancak Van Gogh'un ruhunu yakalamak ile mümkün olabileceğinin farkında olan film ekibinin bunu bir mecburiyet olarak gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Vincent Van Gogh Vincente Minelli'nin Oscar ödüllü *Lust for Life / Ölmeyen İnsanlar (1956)* filminden Robert Altman imzalı *Vincent & Theo / Vincent ve Theo (1990)* filmine otuzun üzerinde yapıma konu olmuştur. 2017 ve 2018 yapımı bu iki film ünlü ressamın hayatı ve sanatı ile ilgili, görsel ve zihinsel bağlamda farklı pencereler açmayı başarmış, resim sanatı ile sinema arasında kurduğu felsefi ve estetik bağ ile izleyiciye önemli bir katkı sağlamıştır.

İmkansız görünen Proje: Loving Vincent / Vincent'tan Sevgilerle

Bir Van Gogh tablosunun önünde durup bakışlarınızı esere sabitlediğinizde beyninizin, gizemini şu an için çözemeyeceğimiz bir biçimde harekete geçtiğini, anlamlandıramadığımız reaksiyonlar verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Sanatçının ölümünden yüz yıl sonra dahi fırça darbelerinin adeta sanrı gördürten enerjisinden bahsedilmektedir. Böyle bir tabloya doksan dakika boyunca baktığınızı ve bir de üstelik tabloların hareket ettiğini düşünecek olursanız Dorota Kobiela ve Hugh Welchman'ın birlikte yönettiği *Loving Vincent / Vincent'tan Sevgilerle* filminin çok kolay bir seyir vaat etmediği anlaşılacaktır.

Dorota Kobiela imkansız görünen projesinin temelini çekimlerin başlamasından tam on yıl önce atmıştır. Resime olan tutkusu ile sinemaya olan tutkusunu birleştirme peşinde olan Kobiela film endüstrisinde çalışmaya başladığı günden bu yana çok sevdiği Van Gogh'u kendi kurguladığı biçimde seyirci ile buluşturmak istemiş ve bunu bir kısa film projesi ile hayata geçirmek için çalışmalarına başlamıştır. Şu ana dek yapılmamış bir şey deneyecek olan Kobiela tüm sahneleri kendi resimleyecekken, Hugh Welchman ile tanıştıktan sonra projenin uzun metraj olarak biçimlenmesine karar verilmiştir. Film için altmış beş bin karenin resmedilmesi yani kısaca altmış beş bin tablonun tamamlanması birçok insana olanak dışı olarak görünmüş ancak projenin film sanatında alacağı yeri kestirebilen yapımcı Sean M. Bobbitt sayesinde çalışmalara başlanmıştır. Animasyon eğitimi de almış olan yönetmen Kobiela'nın tüm filmi kendi

resmetmesinin seksen yıl süreceğini hesaplaması zor olmamış ve bu yüzden yağlıboya resim yapabilecek kalabalık bir kadroya gereksinim duyulacağı netleşmiştir.

https://www.imdb.com/title/tt3262342/mediaviewer/rm1888358144

Projede yer alacak ressamlar hem animasyon hem de Van Gogh'un üslubu bağlamında eğitilmek zorunda kalmıştır. Animasyon filmlerin hazırlık aşamaları ve çekim süreçlerinin uzun sürdüğü bilinmektedir. İki yönetmen de bu emeğe değeceğini düşünmüş olmalı ki *Loving Vincent / Vincent'tan Sevgilerle* çok daha yavaş ilerlemiş, iki yılı aşkın bir süre ressamlar Polonya'da ve Atina'daki stüdyolarda çalışmalarını sürdürmüşlerdir. (Laurier, 2017) ve çok zorlu geçen beş yılın ardından tamamlanabilmiştir. Yönetmenler yüzde yetmişinin Van Gogh'un üslubunun anime edilmesinden oluşan filmin bir saniyesine eş düşen resim çalışmalarının yaklaşık on gün sürdüğünü belirtmekte örneğin açılış sahnesindeki The Starry Night / Yıldızlı Gece tablosunun üç ressamın on dört ay süren çalışmasının sonucunda 600 tablodan oluştuğunu ifade etmektedir. (Laurier, 2017)

Yaklaşık on yıl yılık bir sürece yayılan, tamamı yağlı boya çalışmaların anime edilmesi ile hayata geçen ilk uzun metraj film olma özelliği taşıyan film için 125 ressamın tam 62,450 tane resim yapması gerekmiştir. (Ehrlich, 2017). Bu denli zor bir çalışmanın türünün bu çaptaki son örneği olması sürpriz olmayacaktır. Önemli olanın daha çok tablo koymak değil anlatımın kazanması açısından hikayenin en iyi şekilde aktarılması olduğunu belirten yönetmenler ressamın tabloları ile hikayeyi eşleştirmenin hiç de kolay olmadığını ifade etmişlerdir. Bu doğrultuda bir ara yüz otuz-ikiye ulaşmış olan tablo sayısı yetmiş-yediye indirilmek zorunda kalınmıştır. H.S Yılmaz (kişisel iletişim, 27 Ekim 2017)

https://www.imdb.com/title/tt3262342/mediaviewer/rm1955467008

Filmin senaryosu Van Gogh'un son haftalarına odaklanmıştır. Senaryo postacı olan babasının dileği üzerine genç bir adamın Van Gogh'un yazdığı son mektupları 1891 yazında ressamın Paris'te yaşayan ağabeyine ulaştırma çabası ve bu yolculukta öğrendiklerini konu almaktadır. Hikayenin başında bu sorumluluktan fazlasıyla sıkkın duran Armand Roulin (Douglas Booth) ressamın ağabeyi Theo'nun da öldüğünü öğrenmesi üzerine, sanatçının intihar mı cinayet mi sorularını barındıran gizemli sonuna dair bir merak geliştirmeye başlamış hikaye bunun üzerine yoğunlaşmıştır. Genç adamı, kendine zarar veren delinin teki olarak değerlendirdiği ressamı bambaşka bir gözle göreceği bir yolculuk beklemektedir.

Birçok insan Van Gogh'un kulağını kestiğini bilmektedir ancak hiç kimse kesin olarak ölümünün tam olarak nasıl gerçekleştiğini açıklayamamıştır. 1890 yılında karın bölgesinden silahla yaralanmanın ardından gelişen komplikasyonlar sonucu hayatını kaybeden ressamın daha önceki psikolojik problemleri göz önünde bulundurularak kendisini vurduğu büyük bir ihtimal olarak düşünülmektedir. Bunun dışında, Van Gogh'un ısrarla kimseyi suçlamamalarını söyleyerek intihar etmek isteyenin kendisi olduğu ve kendisini vurduğunu ifade etmesi bu bağlamda etkili olmuştur. Ancak bugüne kadar bu konuda kesin bir sonuca ulaşılamamış ve büyük ressamın ölümü üzerindeki şüpheler dağılmamıştır.

İki yıl boyunca üzerinde çalışılan ve tam altı kez tekrar yazılan senaryo, tarihi gerçeklerin karşısında yer almamış ancak şu ana dek doldurulamamış boşluklarda bazı yaratımlarda bulunmuştur. Ressamın Doktor Gachet'nin kızı Marguerite ile olan ilişkisi ile ilgili çok net deliller olmasa da geçen yüz yıl boyunca bu konuda birçok spekülasyon üretilmiştir. Buradan yola çıkarak yönetmenler filme bir aşk hikayesi dahil etmiştir. Ufacık yatak odasında Van Gogh'un kendisi için yaptığı tablo ömrünün sonuna kadar asılı kalmış olan Marguerite hiç evlenmemiş ve hiç röportaj vermemiştir. Filmin sonunda Van Gogh'un mezarına çiçek götürürken görülmekte aslında bu ritüelin doktorun tüm ailesi tarafında yıllar boyu gerçekleştirildiği bilinmektedir.

Filmde flashback olarak adlandırdığımız geriye dönüşlerin siyah beyaz olması dikkat çeken bir ayrıma işaret etmektedir. Vincent Van Gogh'un belirli bir zaman dilimine odaklanarak aslında çok daha geniş bağlamda hikayesini anlatmayı ve bu büyük ressamı izleyiciye çok naif ama bir o kadar da büyülü bir biçimde seyirciye yaklaştırmayı hedefleyen film tüm bunları Van Gogh'un tablolarını kullanarak yapmıştır. Ressamın çocukluğu ya da cenazesi gibi hikayesinde gösterilmek istenen ancak o bağlamda tablosunun olmadığı durumlarda siyah beyaz kareler tercih edilmiştir.

https://www.imdb.com/title/tt3262342/mediaviewer/rm1447974144

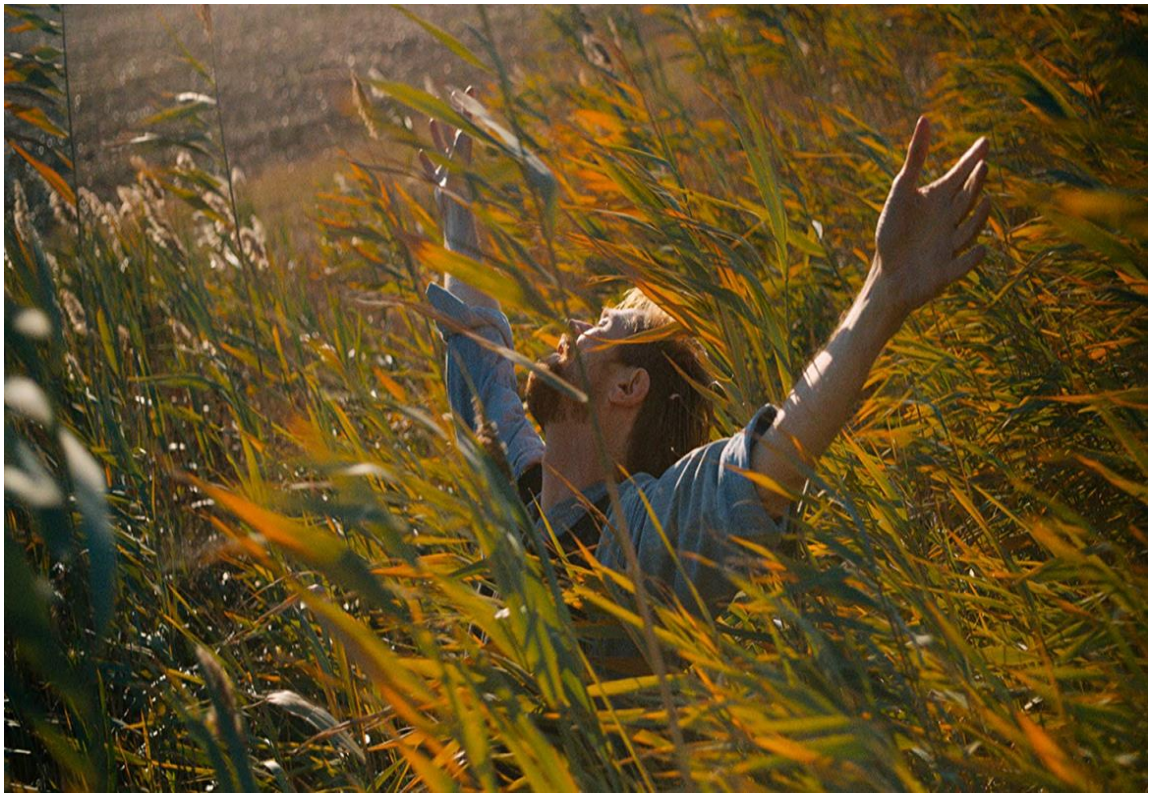
Özellikle ve belirgin bir biçimde ressamın üslubundan uzak bir teknik, keskin bir ayrım yaratmada etkili olmuştur. Bunun dışında ressamın büyüleyici bir biçimde kullandığı renklerin yoğun etkisinin izleyici yorma ihtimaline karşı siyah beyaz kareler bir bakıma onların gözlerini dinlendirmiş ve Van Gogh'un tablolarının animasyon tekniği ile perdeye yansıtılmasındaki emeği takdir etmeleri açısından bu geçişler bir olanak sağlamıştır. Ayrıca Van Gogh'un resimleri

ile hikayesi onun bakış açısıyla sunulurken siyah beyaz karelerde ressamın çevresindeki kişilerin hatıralarından yararlanılmıştır. H.S Yılmaz (kişisel iletişim, 27 Ekim 2017) Yönetmenler ufak ayrıntıları es geçmeyen bir hikaye ve hassas bir portre üzerinde çalışmış, filmin adını da ressamın mektuplarını sıklıkla sonlandırdığı *Loving Vincent / Vincent'tan Sevgilerle* sözlerinden esinlenerek koymuşlardır.

Teknik bağlamda bu denli emek verilmiş ve yepyeni bir üslup ile perdeye yansıtılmış filmin senaryosuna projenin kendisinden daha çok ilgi gösterileceğini düşünmek pek gerçekçi olmayacaktır. Büyük sanatçıların aslında yaşamlarında olup bitenden ziyade eserleri yoluyla çok daha iyi anlaşılacağı bağlamında da son derece ikna edici bir proje olarak karşımıza çıkan film, bütün eserlerini sekiz yıl gibi bir süre zarfında veren eşsiz bir sanatçıyı çok farklı bir teknikle seyirci ile buluşturmuştur.

At Eternity's Gate / Van Gogh: Sonsuzluğun Kapısında (2018)

Before Night Falls / Karanlıktan Önce (2000), Basquiat (1996), ve *The Diving Bell and the Butterfly / Kelebek ve Dalgıç (2007)* filmlerinin aynı zamanda ressam olan yönetmeni Julian Schnabel'in imzasını taşıyan *At Eternity's Gate / Van Gogh: Sonsuzluğun Kapısında (2018)* ressam üzerine gerçekleştirilen projelerin en iyilerinden biri olarak değerlendirilmiştir. İsmini ressamın bir tablosundan alan filmin Van Gogh'a bakışı dürüst, zaman zaman keskin ve aynı zamanda da epey romantik olarak ifade edilebilmektedir.



https://www.imdb.com/title/tt6938828/mediaviewer/rm3685248256

Schnabel'in filmde seyirciyi davet ettiği manzaralar çoğu zaman sonsuzluğu çağrıştırmaktadır. Birçok örnekte gördüğümüz deha ile deliliğin bağının altının çizildiği klişelerden farklı olarak Schnabel sanatı eylemden ziyade olmak ile ilişkilendirmektedir.

Filmde Van Gogh'u canlandıran Hollywood'un en yetenekli ve cesur isimlerinden Willem Dafoe bir röportajında otuz yıllık arkadaşı olduğunu belirttiği Julian Schnabel'in yönetmenliğinden öte ressamlığını da çok iyi bildiğini ve kendisinin sıkı bir hayranı olduğunu söylemiştir. ("imdb", 2018)

Lust for Life (1956, yön. Vincente Minelli), *Vincent* (1987, yön. Paul Cox), *Vincent & Theo / Vincent ve Theo* (1990, yön.Robert Altman), *Van Gogh* (1991, yön. Maurice Pialat), *The Eyes of Van Gogh / Van Gogh'un Gözleri* (2005, yön. Alexander Barnett) gibi ressamı konu alan birçok yapımı iyi bulmadığını ifade etmiş olan Schnabel'in uzun bir süre senaryo üzerinde çalışması ve öncelikle kendini ikna etmesi gerekmiştir. Yönetmenin daha önce *Basquiat (1996)* ve *Miral (2010)* filmlerinde iki kısa rolde izlediğimiz oyuncunun hatırı sayılır bir süre hayata geçip geçmeyeceği belli olmayan bu proje için resim yapmayı öğrenmesi gerekmiş ve yönetmenin kendisinden resim dersleri almıştır. Ünlü oyuncu Schnabel'in kendisine görünenin aynısını çizmeye çalışmaktansa baktığında görüp algıladığını çizmeyi öğretmesini çok kıymetli bulmuş, bunun aslında ışığı, izleri yani gerçek denilenin ötesindeki özü görmeyi öğrenmek olduğunu ifade etmiştir. ("imdb", 2018)

Filmde izlediğimiz bir sahnede akıl hastanesindeyken neyin resmini yaptığını soran oda arkadaşını 'gün ışığı' şeklinde tek kelimeyle yanıtlayan Van Gogh aslında resimleriyle ilgili en önemli ayrıntıyı paylaşmıştır. Henüz otuz yedi yaşındayken 1890'da kaybettiğimiz ressam bu dünyada geçirdiği çok kısa sürede çiçeklerin, buğday tarlalarının, üzüm bağlarının, kafelerin, sandalyelerin, ayçiçeklerinin, teknelerin, yıldızlı gecelerin ve kendisinin resmini yapmış ancak sanatçı aslında bunlardan yansıyan, üzerlerinde dalgalanan ışığa odaklanmış gibidir. Güneşin, ayın ve yıldızların yeryüzüne yolladığı ışığın izini süren Van Gogh adeta içindeki kutsallığı görüp her fırça darbesinde ondaki gizemli ruhu boyamıştır.

Sahnelerin büyük bir kısmının el kamerası ile çekildiği film, ressamın en büyük eserleri olarak kabul gören yetmiş beş tabloyu tamamladığı Fransa'nın güneyinde küçük bir kasaba olan Arles'de geçirdiği seksen güne odaklanmıştır. Kesin bilgiler ya da gizemli soruların çözümü ile karşımıza çıkma iddiasında olmayan Julian Schnabel kamerasını daha çok ressamın hayatındaki bazı anlara ya da izlenimlere çevirmiştir. Van Gogh'un birçokları için sanatçılara çok yakıştırılan, fakir, acı çeken, değeri anlaşılmayan ve biraz da deli bir imaja sahip olduğunun farkında olan yönetmen, ressamın akli dengesi ile ilgili problemler ile boğuşan kederli ruhunu bize göstermiş ancak aynı zamanda henüz zamanı gelmemiş bir sanatçı olduğunu bilmesinin acısını çektiğini vurgulamayı başarmıştır. Van Gogh adeta geleceğin dünyasını sezmiş ve bunu beklemeye katlanamadığı için bu dünyadan erken ayrılmıştır. Filmin bir karesinde beş parasız sanatçı "Tanrı belki beni daha dünyaya gelmemiş olanlar için ressam yapmıştır" demiştir. (Nordine, 2018)

Ressamın yaşamının son iki buçuk yılına yoğunlaşan film Paris'te bir grup sergisinde büyük bir hayal kırıklığı içindeki Van Gogh ile başlamıştır. Seyircinin filmde daha fazla önem arz etmesini istemesine şaşırmayacak olduğumuz başarılı oyuncu Oscar Issaac'in canlandırdığı Paul Gauguin ile tanışıp onun tavsiyesi üzerine güney Fransa'ya giden Van Gogh Arles'e vardığında sanki ait

olduğu yuvaya gelmiş daha da önemlisi adeta ışığın kaynağını keşfetmiştir. Yaşamında önemli bir yere sahip olan, aralarındaki ilişkide zaman zaman çok zorlandığı ama bir o kadar da sevdiği dostu Gauguin'in Van Gogh'u eleştirdiği en önemli konulardan birisi çok boya kullanmasıdır. Filmde de resimlerinin yüzeyinin çamura benzediği, resimden çok heykeli andırdıkları gibi söylemlerine yer verilmiştir. Yine sanatın doğası ve amacına yönelik Gauguin ile girilen tartışmalarda Van Gogh tabloların çabuk yapılması gerektiğine inanmakta Gauguin ise daha ölçülü bir yaklaşımı benimsemektedir. Resimleri adeta duygu patlaması hissi vermekle birlikte aslında Van Gogh içgüdüselliğin ön planda olduğu bir ressam olarak değerlendirilmemektedir. Sanat tarihine de son derece hakim olan ressam için bir keresinde sanat tarihçisi Meyer Schapiro onun mektuplarının resim sanatının sorunları üzerine müthiş yorumlar içerdiğini, yazdığı satırlardan neredeyse bir estetik kuram oluşturulabileceğini belirtmiştir. (Laurier, 2017)

Filmin senaryosunu Jean-Claude Carrière ve Louise Kugelberg ile birlikte yazan Schnabel ağırlıklı olarak Van Gogh'u abisine yazdığı onlarca mektuptan yararlanmıştır. Dafoe'nin derinlere dalan gözleri kemikli burnu köşeli hatları ressamın oto portrelerinden fırlamış gibidir. Zayıf ve derin çizgilere sahip fiziği, hem kırılgan hem de kararlı bir yansımaya sahiptir. Vincent'ın çektiği ıstırap oyuncu ile arasındaki yaş farkının sakil görünmemesini sağlamıştır. 63 yaşında olan Dafoe'nin yüzündeki derin çizgiler Van Gogh'un geçmişte ve şimdiki acılarının ispatı gibi görünmektedir.

https://twentytwowords.com/all-of-vincent-van-goghs-self-portraits-38-pictures/
https://www.imdb.com/title/tt6938828/mediaviewer/rm2980542464

Yönetmen filmde Van Gogh'un çağdaşlarının kendisini takdir etmesini ne kadar arzuladığını seyirci ile paylaşmış, Dafoe ile birlikte çok hassas bir biçimde Van Gogh'un hissettiğini resmetme ve resmettiğini hissetme arzusunu seyirciye geçirmeyi başarmıştır. Bunun dışında Van Gogh perdeye mizah anlayışından tamamen yoksun yansıtılmamış örneğin Monet'i "fena değil"

sözleriyle nitelendirmesi ya da bütün ressamların deli olup olmadığı sorulduğunda sadece iyi olanları şeklinde cevap vermesi seyirciyi şüphesiz gülümseten sahneler olmuştur.

At Eternity's Gate / Sonsuzluğun Kapısında Van Gogh'un bir türlü yakasını bırakmayan imgelerin gölgesinde, gördüğündeki ruhani ihtişamı resim yaparak paylaşmak için duyduğu açlık anlatılmaktadır. Willem Dafoe tarafından çok güçlü bir oyunculukla perdeye yansıtılan Van Gogh yeryüzüne, doğanın kutsallığına büyük bir aşk beslemektedir. İnsanlardan izole yaşamaya çok eğilimli olan ressam, doğayı resme dönüştürmedeki tutkusunda uyuşturucuya benzer etkinin açıkça görüldüğü depresif bir kişilik olarak yansıtılmıştır. Gördüğü güzelliğe bağımlıdır ve bunu resme dönüştüremediğinde uyuşturucu krizi yaşayanlar gibi çılgına dönmektedir. "Her seferinde daha önce hiç görmediğim başka bir şey görüyorum" cümlesi çılgınlık düzeyinde doğaya hayranlık duyan, içinde çok canlı bir enerjinin varlığını hisseden ressamın duygularına tercüman olmaktadır. Filmde alkolün etkisinde gerçekleşen bir eylem olarak değerlendirilen ressamın kendi kulağını kesme anı perdeye yansıtılmamış ancak bir süre sonra bir psikiyatrist ile bunu neden yaptığı üzerine gerçekleşen görüşmede kulağı bandajlı bir şekilde perdede gösterilmiştir. Bazı sahnelerde sanatçının resim yapmasını izlerken arka planda rüzgar sesi eşliğinde sadece fırça darbelerinin duyduğumuz anların çok etkili kareler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fırça elinde ressam sanki kontrolünün dışında hareket etmekte ve durması mümkün değilmiş hissiyle karşımıza çıkmaktadır. Filmde bir karede başarılı bir resimde birçok yıkım ve yenilginin izinin sürülebileceğini ifade eden ressamın kederi son sahneye kadar seyirciyi yalnız bırakmamaktadır.

Sonuç

Pervasız ve cesur fırça darbeleri ve kısa yaşamından yoğun duygu akışı ile yoğrulmuş 850 eşsiz eserinden sadece bir tanesi yaşarken satılmış olan Van Gogh'un yenilgide yaşadığı zafer aslında bir bakıma günümüzde dillendirilen efsanesinin bir parçası olarak kabul edilmektedir. Kendisini sanatı ile düzgün bir biçimde ifade edebilmesine karşın etrafındaki insanlar ile ilişki kurmakta çok zorlandığı bilinen ressam kısa yaşamında adeta yalnızlığına saldırırcasına aralıksız çalışmıştır. 1882 yılında ağabeyi Theo'ya yazdığı bir mektubunda: Genelde berbat bir halde olmama rağmen içimde hala sakin, saf bir uyum ve müzik var. En fakir evin en pis köşesinde resimler, çizimler görüyorum… Aklım karşı konulmaz bir dürtü ile o tarafa kayıyor. Sanat azimle çalışmayı şart koşuyor, her şeye rağmen çalışmayı ve aralıksız gözlemi." şeklinde sözleri ressamın sanatına adanmışlığının ifadesidir. (Laurier, 2017)

Vincent Van Gogh hakkında yapılan tüm filmler gerçek ve hayal arasındaki ilişkiye dayandırılmıştır ancak ressamın sanatı söz konusu olduğunda bu yaklaşım son derece kısır kalmaktadır. Güzel ya da çirkin gerçeği tasvir etmeye kendini adamış olan Van Gogh bir mektubunda ağabeyi Theo'ya bu konudaki duygularını "Büyük ustaların resmettikleri en dokunaklı şeyler hala yaşamda ve gerçeğin kendisinde zuhur ediyor." şeklinde ifade etmiştir. (Laurier, 2017) Edebiyata olan düşkünlüğü mektuplarında eserlerinde toplumun sorunlarını büyük bir ustalıkla dile getiren Zola, Balzac, Tolstoy gibi yazarlardan yaptığı alıntılar ile anlaşılan ressamın toplumsal ile olan bağının iki filmde de es geçildiğini söylemek gerekmektedir. Toplumsal farkındalığı çok yüksek olan Van Gogh sosyal ve ekonomik koşullara hiçbir zaman kayıtsız kalmamıştır. Resimlerinde madencilere, köylülere ve tekstil işçilerine de yer veren ressam bir eserini "The Poor and Money / Yoksul ve Para" olarak adlandırmıştır.

https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0376V1962?v=1

Eserde bir grup yoksul insanın milli piyango çekilişini izlemek için toplandığı görülmektedir. Hatta, ağabeyine hırpani giyimli bu yoksul ruhların boş ümitlerinden çok etkilendiğini yazmıştır.(Laurier, 2017) Potato Eaters / Patates Yiyenler, Miners Wives Carrying Sacks of Coal / Çuval Taşıyan Madenci Kadınlar, Weaver Facing Left with Spinning Wheel / Dokumacı, The Red Vineyard / Kırmızı Üzüm Bağı gibi tabloları bu bağlamda verilebilecek diğer örneklerden sadece bazılarıdır.

Loving Vincent / Vincent'tan Sevgilerle (2017) ve *At Eternity's Gate / Van Gogh: Sonsuzluğun Kapısında (2018)* filmleri incelenirken vurgulanması gereken en dikkat çekici nokta bir ressamın hikayesinin yine bir ressam tarafından beyaz perdeye taşınmasıdır. *Loving Vincent / Vincent'tan Sevgilerle* filminde daha önce hiç yapılmamış bir teknikle; filmdeki tüm karelerin önce yağlı boya olarak resmedilip sonrasında animasyon tekniği ile hareketlendirilerek ressamın hikayesi perdeye yansıtılmıştır. İzleyiciler resim sanatından sinemaya doğru adeta büyüleyici bir yolculuğa çıkarılmış, daha da önemlisi estetik bağlam merkeze oturtulmuştur. *At Eternity's Gate / Van Gogh: Sonsuzluğun Kapısında* filminde ise hikaye çok güçlü bir oyunculuk çerçevesinde dile getirilmiş ve esas olarak izleyiciyi felsefi sorgulamalara yönlendiren ebediyet konusu öne

çıkarılmıştır. Buradan bakıldığında iki filmin de görsel ve zihinsel açıdan sanata tartışmasız bir katkı sağlamış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

"Sanat insan elinden çıkmasına rağmen sadece ellerin şekil verdiği bir şey değildir, çok daha derin bir kaynaktan yüzeye çıkar; insanın ruhundan."—Vincent van Gogh (Laurier, 2017)

Kaynakça

-Gleiberman, O. (2018, Eylül). Film Review: Willem Dafoe in 'At Eternity's Gate'. Erişim adresi:https://variety.com/2018/film/reviews/at-eternitys-gate-review-willem-dafoe-1202924953/

-Homburg, C. (2012). *Van Gogh: Up Close.* Boston: Yale University Press

-Laurier, J. (2017, Ekim). The Genuine achievement of Loving Vincent, and its Limitations. World Socialist Web Site. Erişim adresi: https://www.wsws.org/en/articles/2017/10/19/lovi-o19.html

-Matena, D. (1996). *Gauguin ve Van Gogh*. İstanbul: Milliyet Yayınları

-Naifeh, S. & Smith, G.W. (2012). *Van Gogh: The Life.* Londra: Profile Books

-Nordine, M. (2018, Eylül). 'At Eternity's Gate' Review: Willem Dafoe Is an Inspired Van Gogh in Julian Schnabel's Impressionistic Masterwork. IndieWire. Erişim adresi: https://www.indiewire.com/2018/09/at-eternitys-gate-review-willem-dafoe-julian-schnabel-vincent-van-gogh-1201996425/

-Willem Dafoe Ropörtaj. (2017). IMDB. Erişim adresi: https://www.imdb.com/videoplayer/vi859093529?ref_=ttvi_vi_imdb_3

-Van Gogh, V. (2013) Theo'ya Mektuplar. (çev.Pınar Kür) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

-http://vangoghletters.org/vg/ Erişim tarihi: 20-3-2019

DÜNYAYI FOTOĞRAFLA ANLAMAK

Öğr. Gör. (Dr.) Şeniz Kabadayı Yuvarlak

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

Öz

Daguerreotype tekniğinin 1839 yılında dünyaya duyurulmasıyla birlikte fotoğrafçılar, Yunanistan, Rusya Mısır vekutsal toprakların görüntülerini çekmeye başladı ve bu görüntüleri litografi ve gravür teknikleri ile yeniden ürettiler. Fotoğraf; fotografik yüzeyde büyütülmesi imkânının doğması ile birlikte bir resmin/görüntünün birçok kopyası oluşturulabilmiş bu da kitaplarda yayınlanmasını çabuklaştırmıştır. Gezi, ticari, akademik amaçlı yapılan bu geziler yeni coğrafyaların keşfedilmesini sağlamıştır.

Fotoğrafın bu dönemdeki özelliği aynı zamanda farklı coğrafyaların, farklı toplumların hakkında gerçek görüntüleri sunma özelliğini taşımaktaydı. Bu da fotoğrafın en önemli özelliklerinden biri olarak değerlendirildi. Fotoğrafın bulunuşuna katkı sağlayan seyyahlar, yazarlar, kimyagerler, arkeologlar, ticari girişimciler ve amatörler 19. yüzyılın ortalarını ve ikinci yarısını sanatsal ve belgesel ve önemi olan yeni bir görsel arşivin birikimini yarattılar.

Anahtar Kelimeler: Arkeolojik fotoğraf, erken dönem belgesel fotoğraf, keşif gezileri.

UNDERSTANDING THE WORLD PHOTOGRAPHY

Abstract

With the introduction of the Daguerreotype technique to the world in 1839, photographers, Greece, Russia began to take images of Egypt and the holy land and reproduced these images with lithography and engraving techniques. Photo; as a result of the possibility of enlargement on the photographic surface, many copies of a picture / image can be created and this has accelerated the publication in books. These trips, which are made for travel, commercial and academic purposes, have enabled the discovery of new geographies.

The characteristic of photography at this time was also the ability to present real images about different geographies and different societies. This was considered one of the most important features of the photograph. Travelers, writers, chemists, archaeologists, commercial entrepreneurs and amateurs who contributed to the discovery of photography created the accumulation of a new visual archive with artistic and documentary and importance in the mid-19th and second half of the 19th century.

Key Words: Archaeological photographs, early period documentary photographs, exploration trips.

1839'da Daguerreotype sürecinin kamuoyuna duyurulduğu yıllar içinde fotoğrafın uzak coğrafyalar hakkında doğru imajlar/görüntüler vermeyeteneği; insanların dünya hakkındaki fikirlerini ve zaman algısı hakkında bilgi edinmelerikonusunda en büyük avantajlarından biri olarak kabul edilmiştir. Fransız fotoğrafçılar, Yunanistan, Rusya ve Mısır gibi çok uzak yerlerde görüntü sağlamak üzere gitmiş ve daha sonra yayınlanmış eserlerde fotoğrafları kullanarak litografi ve gravürler üretmiştir. Fotoğrafın kâğıt üzerindeki büyümesiyle, bir resmin birden çok kopyası kolaylıkla üretilebilmiş, resimli kitapların yayınlanmasını teşvik ederek, metnin yanında orijinal baskılar oluşturmuşlardı.

Bununla birlikte, 1860'lı yıllarda fotoğraf için daha geniş bir pazarın ortaya çıkması, görüntünün esas olarak genişleyen bir turist endüstrisinin taleplerine yönelik olduğu büyük ticari stüdyoların sansını artırmıştı. Avrupa'da orta sınıflarının artmasını belgeleyen İngiliz Francis Frith, Fransa'dan Adolphe Braun ve İtalya'dan Alinari Fratelli gibi fotoğrafçılar, doğal manzaralara yönelmiş ve fotografik kaygılar taşımışlardır. Bundan daha da önemlisi fotoğraf makinesi görülmemiş bir sömürge çağında yeni tanınan toprakların bilinmeyen manzaralarını ve halklarını belgelemek için görevlendirilmiştir. 19. yüzyılın yeni başlayan yaşamı, çeşitli motiflerle ve farklı pazarlarla oluşturulan bu fotoğraf çeşitliliği, eşsiz belgesel ve sanatsal değerin tarihsel bir kaydı olarak varlığını sürdürmekteydi.

Maxime Du Camp, "Nubie Kardassy Tapınağı", 1851

Du Camp, 1849'da fotoğraf çekmeye başlamış ve Fransız Hükümeti'nin resmi desteği ve romancı Gustave Flaubert'in şirketinin desteğiyle, Kuzey Afrika'ya seyahat etmiştir. Du Camp Mısır ve Yakın Doğu'nun eski eserlerini kapsayan 200'den fazla kâğıt negatifle ülkesine geri döndü. Bunlardan 125'i Mısır, İsrail ve Suriye'de yayınlandı. Fotoğrafları Louis-Désiré Blanquard-Évrard'ın soğuk ve nötr tonlarını içeren fotografik baskı işlerinde üretildi. Du Camp Yakın Doğu'nun eski eserleri üzerine yaptığı araştırmaları tamamladıktan sonra, fotoğraf kariyerini tamamen terk etti.

Francis Frith, Kahire, 1857

Francis Frith ise, Mısır'ın eski eserlerini fotoğraflamış ve belgelemiş bir başka fotoğrafçıdır. 1857- 1860 yılları arasında bu gezi için Yakın Doğu'ya üç kez yolculuk yapmıştır. Bu seyahatlerin sonuçları, küçük stereoskopik görüntülerden 20x16 inç ölçüdeki baskılar ve orijinal fotoğraflarla gösterilen bir dizi kitaptır. Bu yayınların başarısının ardından Frith, İngiltere ve Avrupa'daki topografik çalışmalarının görsellerini fotoğraflamıştır. 19. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılın başlarında, stüdyosu İngiltere'deki en büyük fotografik işletmelerden biri olmuştu.

Francis Frith, Daşur Piramitleri Doğu Cephesi- 1858

"Francis Frith'in dev format görüntüleri 1857 yılları gibi erken bir dönemde sergilerde boy göstermeye başlamıştı. Mısır ve Kutsal Topraklar'a fotoğraf çekmesi üzere gerçekleştirdiği üç yolculuk o dönemki benzerlerinin arasında en iddialısıydı. Bu yolculuklardan 500'den fazla fotoğraf ortaya çıkmış ve bunlar çeşitli formatlarda basılmış, aralarında o yıllarda hayli popüler olan stereoskobik görüntülerde oluşmuştur. Frith'in büyük ölçekli baskıları, özellikle de körüklü dev format kamerasıyla çektiği görüntülerin baskıları onun döneminin önde gelen fotoğrafçılarından biri olarak tanınmasını sağladı." "**Fotoğrafın Tüm Öyküsü, Syf. 91**"

Canton Vadisi, Aletsch Buzulları, İsviçre-1862-1865, Albümin Baskı

1851'den 1877'ye kadar aktif bir fotoğrafçı olan Adolphe Braun çalışmalarını seri baskıların başlaması ve teknik işlemlerin çoğalmasıyla nedeniyle çeşitli temalara ve biçimlere yönlendirmişti. Kendi çağının en üretken birisi olarak Avrupa ve Kuzey Amerika'da flora yaşamı, dağ manzaraları, şehir manzaraları, panoramalar ve mimari fotoğraflar üretmiştir. Müze Unterline'de bir baskı koleksiyonu bulunmaktadır. Fransız fotoğrafçı, cam negatifler üzerinde ıslak levha kolleksiyonu, kuru plaka kolleksiyonu, tuzlu kâğıt baskıları, albüm baskıları ve karbon baskıları gibi süreçleri çoğunlukla uygulayan bir fotoğrafçıydı. Gustave Courbet, Ernest Meissonier ve Claude Monet gibi sanatçıların resim ve baskı yapıtlarını kendi çalışmaların da birleştirmiştir.

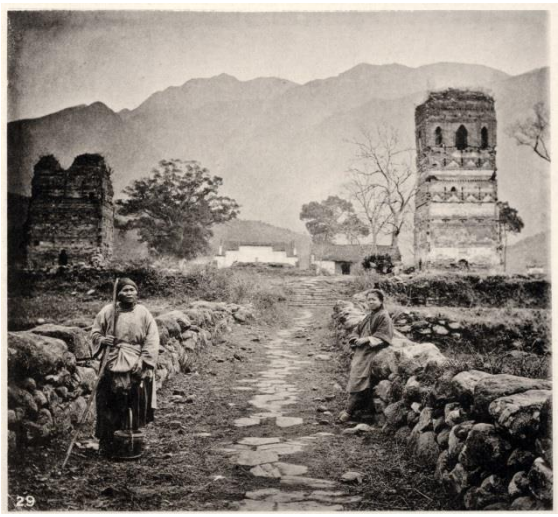
Braun 1850'lerin ortalarında popüler turistik güzergâhlara ve alanlara odaklanmış, Avrupa peyzaj görüntülerinin yerleşik bir ticari üreticisi haline gelmişti. Alsace'deki Dornach'taki stüdyosunda büyük bir fotoğraf ekibi kullandı ve 1860'lı yılların sonunda firma, Avrupa topoğrafik fotoğraflarının en başarılı ismi oldu. Stereoskopik fotoğraflardan, geniş formatlı panoramalara kadar binlerce görüntüyü içeren bir katalogla yayınladı. Çalışmaları ayrıca Avrupa müzelerindeki, sanat eserlerinin fotografik reprodüksiyonlarını da içermektedir.

Charles Clifford, Madrid, Oriente Sarayı, 1853

Charles Clifford 19.yüzyıl İspanya'sının en iyi fotoğrafçıları arasında sayılıyordu.1850'lerin başlarında Madrid'e yerleşen Clifford, Kraliçe Isabella'nınmahkeme fotoğrafçısı oldu ve kraliçeye ülke içinde bir dizi kraliyet turunda eşlik etti. Clifford, mimari konuların ve endüstriyel projelerin fotoğrafçılığında uzmanlaşmıştı ve çalışmalarında, hem kâğıt hem de cam negatifleri kullanarak geniş formatlı görünümün teknik ustalığını gözler önüne sermiştir. Londra'daki Fotoğraf Derneği'nin ilk sergisinde sergilenen 1854'te "Voyage en Espagne" (İspanya'ya Yolculuk) ve kraliyet saraylarının manzaralarını içeren birçok fotoğraf yayınladı. Kraliçe Victoria ayrıca kendisini fotoğraflamak için görevlendirdi. Paris'teki Fransız Fotoğraf Topluluğu'nda 1856 yılında dört yüz adet Clifford'un fotoğrafları sergilendi.

Henry Moulton, 1865

Henry Moulton'un 1865 yılında Washington'da yayınlanan, "Güneş Işınları" adlı kitapta 70 orijinal fotoğraf bulunmaktadır. Ünlü savaş fotoğrafçısı Alexander Gardner unvanıyla tanınmasına rağmen, fotoğraflar Henry Moulton'un eserleridir.



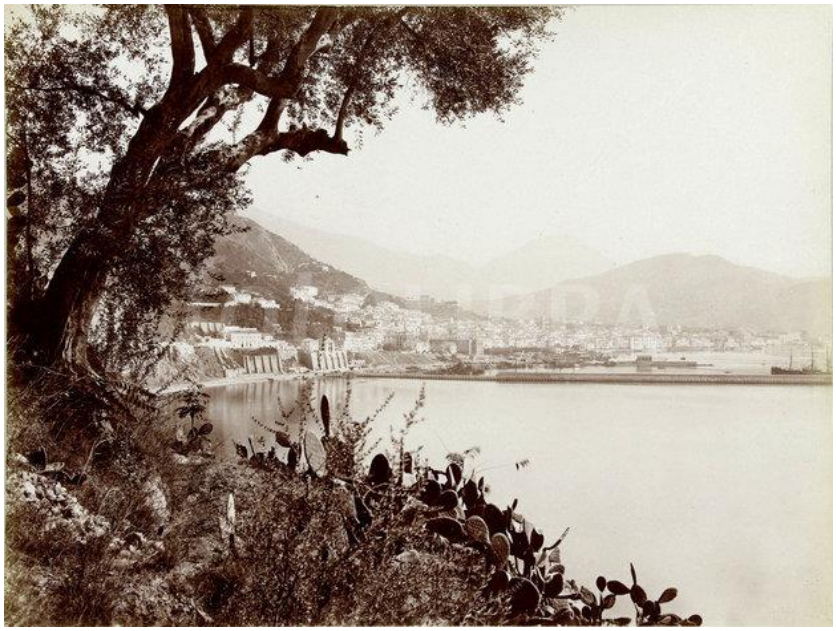
John Thomson, Kamboçya 1866.

1862'de Singapur'da ticaret stüdyosu kurmuş olan İngiliz fotoğrafçı John Thomson, Malaya yarımadasına yoğun bir şekilde seyahat etmiştir. 1866'da Tayland'dan Kamboçya'ya dört aylık bir yolculuk yapmış, Angkor tapınak kompleksinin arkeolojik sitelerinin ilk kaydedilen fotoğraflarını çekmiştir. İngiltere'ye döndüğünde, Thomson bu fotoğraflardan bazılarını Kamboçya Antik tapınaklarına yapıştırdığı orijinal baskılar olarak yayınladı. Uzak Doğu'ya tekrar dönen Thomson, Çin üzerinden bir dizi yolculuğa çıktı ve dört ciltlik çalışmasının, Çin'in ve halkının çizimlerinin yayınlanmasıyla hem gezgin hem de fotoğrafçı olarak ününü pekiştirmiştir.

Wilhelm Burger, Japonya, 1869

W.Burger, Avusturya-Asya İmparatorluğu ve Uzak Doğu ülkeleri arasındaki diplomatik ve ticari bağları güçlendirmeye yönelik 1868-70 Avusturya Doğu Asya Seferi'ne resmi fotoğrafçı olarak

atanmıştır. Tayland, Japonya ve Çin peyzajlarını, halklarını ve mimarisini fotoğraflayan Burger önemli fotoğraf kayıtlarını bu dönemde oluşturmuştur. Burger daha sonra Semadirek (1876) ve Küçük Asya'ya (1881) seferler düzenlemiş ve resmi fotoğrafçı olarak çalışmıştır.



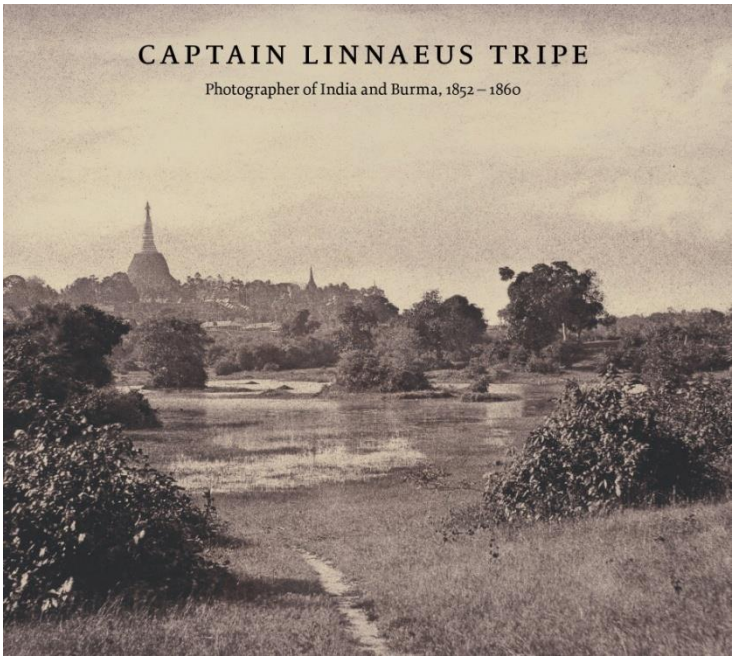
Alinari Fratelli, Salerno Limanı'ndan görünüm, İtalya, 1880

Alinari Fratelli İtalya'da, 19. yüzyılın sonlarına doğru Floransa'da 1854 yılında Giuseppe ve Leopoldo Alinari kardeşleri tarafından kurulan en başarılı ticaret stüdyosu idi. Fransa'daki Braun stüdyosu gibi Alinari'lerin stüdyosu 19. yüzyılın sonlarına doğru genişleyen turist pazarına hizmet veren, sanat eserlerinin reprodüksiyonlarının yanı sıra topografik ve mimari fotoğrafları da üreten bir stüdyo haline gelmişti. 1871 yılında, stüdyonun bir şubesi Roma'da açıldı ve 1912'de Alinari katalogu yayınlandı. Bu tarihsel arşivin çoğunluğu artık orijinal negatifler biçiminde mevcut olmasa da, stüdyo günümüze kadar varlığını sürdürmektedir.

Alinari Fratelli, Pisa Kulesi, 1860

Fotoğraf sanatçılarının1840'ların ortalarından itibaren kamera aracılığıyla arkeolojik alanların belgelenmesi için çok sayıda girişimde bulunmuşlardır. Fotoğrafçıların bu izlenimleri 1850'lerin sonunda daha güvenilir kayıtlar oluşturabilmek için, kâğıt ve cam negatif tekniklerini daha yaygın olarak kullandılar.

1850'lerin ortalarından itibaren Hindistan Arkeoloji Araştırması tarafından fotoğraf tercih edilen bir kayıt aracı olarak kullanılmış ve kısa bir süre sonra İngiliz Müzesi, Bodrum Halikarnas Mozolesi'nin fotoğraflanması için fotoğrafçılara bir sefer düzenlemiştir. İster bilimsel bir doküman, isterse fotoğrafların illüstrasyonları için yayınlanan albümler üretilmiş olsun, 19. yüzyıldaki fotoğrafçıların oluşturduğu görseller; gezginler, akademisyenler ve tarihçiler için paha biçilemez bir doküman sağlamıştır.



1850'lerde Hindistan ve Burma'nın (şimdi Myanmar) peyzaj ve mimarisini fotoğraflayanve olağanüstü bir arşiv yaratan erken fotoğrafçılığın öncüsü idi. Tripe'nin fotoğraflarının bu büyük arşivi 1852-1860 arasında çekilmiş en çarpıcı fotoğrafları içermektedir. Doğu Hindistan Şirketi nezaretinde, daha önce Batı'da görülmemiş Budist ve Hindu mimarisi ve çarpıcı manzaraların fotoğraflarını çekti. Askeri eğitimi, çalışmalarına çarpıcı bir estetik ve resmi bir titizlik kazandırdı ve Hindistan'ın sıcağı ve neminin fotoğrafik kimyaya verdiği zorluklara rağmen, oldukça tutarlı sonuçlar elde etmesine yardımcı oldu.

Tripe'nin çalışmaları arasında Hindistan ve Burma'daki mimari alanlar ve anıtların fotoğrafları, eski ve çağdaş dini ve laik yapıların yanı sıra yollar, köprüler, hendekler, manzara manzaraları ve jeolojik oluşumlar yer almıştır. Görüntülerin çoğu, bu arkeolojik sitelerin ilk fotoğraf kayıtları ve görüntülerin önemli noktaları temsil eder. Tripe; 1850'lerin başında İngiltere'de birkaç yıl izinli olarak fotoğraf çekmeyi öğrendi. 1855 yılında Hindistan bölgesinin fotoğraflanması için görevlendirildi. Burada bölgenin dikkat çekici mimarisini ve manzaralarını fotoğraflayan ilk kişi oldu. Daha sonra Madras hükümetine fotoğrafçı olarak atanmasından sonra Güney Hindistan'da yoğun olarak fotoğraf çeken ilk kişi oldu. Bu resmi rolle Tripe, mümkün olduğu kadar güneyde Hint bölgesini yakalamayı amaçladı. Her yolculuktan sonra, bu amaçla oluşturduğu 200'den fazla negatif ile geri dönmüştür.

Fotoğrafları teknik olarak karmaşık ve kameradaki yenilikçi tavrı ile tanınmaktadır. Ayrıca, Tanjore'deki Büyük Pagoda Tapınağı'nın tabanındaki yazıtları fotoğrafı, o dönemin fiziksel ve iklim koşulları göz önüne alındığında, önemli bir teknik başarı olarak kabul edilir.

Tripe'nin 1855'te Anglo-Birmanya Savaşı'nın sona ermesinin ardından, Hindistan Hükümeti tarafından diplomatik bir görev ile bu bölgelerin fotoğraflarını çekmesi için gönderilmiştir. Yukarı Burma'nın az bilinen bölgelerine erişim imkânı bulmuş, Burma'daki yaşamın tüm yönleri hakkında bilgi toplamak için görevlendirilmiştir. Resmi fotoğrafçı olarak, büyük kâğıt negatifleri

üzerinde 200 adet fotoğraf çeken Linnaeus Tripe'in Burma'nın en eski fotoğraflarından oluşan bu baskılardan 120 adedi daha sonra Madras Hükümeti tarafından yayınlanmıştır. Bu çalışmalar ayrıca en geniş kapsamlı mimari çalışmalardan biri olmuştur.

Linnaeus Tripe, Madura, 1858

Tripe'nin fotoğrafını çektiği binaların çoğu daha sonra yıkılmış, yerlerinden taşınmış veya değiştirilmiştir.

1850'lerde, İngilizlerin Hindistan ve Burma'nın kültürel ve dini mirası hakkında ne kadar fazla şey bilirse o kadar etkili bir şekilde yönetebileceği düşünülmekteydi. Tripe için fotoğraf sadece bilgiyi belgeleme ve toplama yolu değil, aynı zamanda bir sanattı. Negatiflerini, üzerlerine doğrudan boyayarak daha çarpıcı ve güzel görüntüler üretmek için rötuşlamıştır.

Fotoğraflarının çoğunu yumurta akı kullanarak,albümin baskı ile oluşturmuştur.

Mitla, Güney Cephesi – Desire Charnay -1860

Fransız Kamu İdaresi Bakanlığı tarafından desteklenen Charnay, 1857-1860 yılları arasında Meksika'ya seyahat etmiş ve Orta Amerika'daki arkeolojik alanları, çoğu zaman en zorlu şartlar altında araştırıp fotoğraflamıştır. Fransa'ya dönüşünde, orijinal fotoğrafların kırk dokuzu, Şehir ve Kalıntıları "Cités Ruines" adlı kitabında yayınlanmıştır. Bu çalışma, Avrupalı akademisyenlere ve araştırmacılara, Maya'nın ilk görsel kaydına sahip olan Zapotec kalıntılarının keşfedilmesini sağladı. Charnay'in daha sonraki fotografik yolculukları Madagaskar, Java ve Avustralya olmuştur.

James Mc Donald, Kudüs, 1865

James Mc Donald, 1864'te, Kudüs'te su kaynaklarının yetersiz ve sağlıksız durumuna dikkat çekmek için Charles Wilson'un liderliğinde Kraliyet Mühendisleri ekibi, şehir hakkında bir anket yapmak üzere gönderilmiştir. Bu üyelerin içerisinde, kentin önemli bir dizi mimari çalışmasını üstlenen Çavuş James Mc Donald' da vardır. Fotoğrafları, araştırmanın önemli bir parçası olarak görülmese de, fotoğraflarının kalitesi ve önemi; fotoğraflarının 87'sinin yayınlanmış resmi rapora dâhil edilmiş olmasıydı. McDonald'ın fotoğrafları, hak ettiği ilgiyi çağdaşı gezgin Francis Frith tarafından ve kamuoyundan beğeni almıştır. Birkaç yıl sonra, 1868-69'da McDonald, benzer bir görevle Yakın Doğu'yu bir kez daha ziyaret etmiş, Sina Yarımadası'nın özgün ve daha kapsamlı fotoğraflarını oluşturmuştur.

Thomas Mitchell, Albümin Baskı, Grönland,1875

1875 yılında keşif seferi sırasında çekilen fotoğraflarda, fotoğrafçıların ve araştırmacıların rolleri önemli bir değere sahipti. Fotoğrafik bir kayıt sağlamak amacıyla Kraliyet tarafından görevlendirilmiş, çektiği fotoğraflar 1877'de Büyük Britanya Fotoğraf Derneği'nde sergilenmiştir. Thomas Mitchell ve George White, kutup yaşamının görüntülerini en iyi şekilde belgelemiştir.

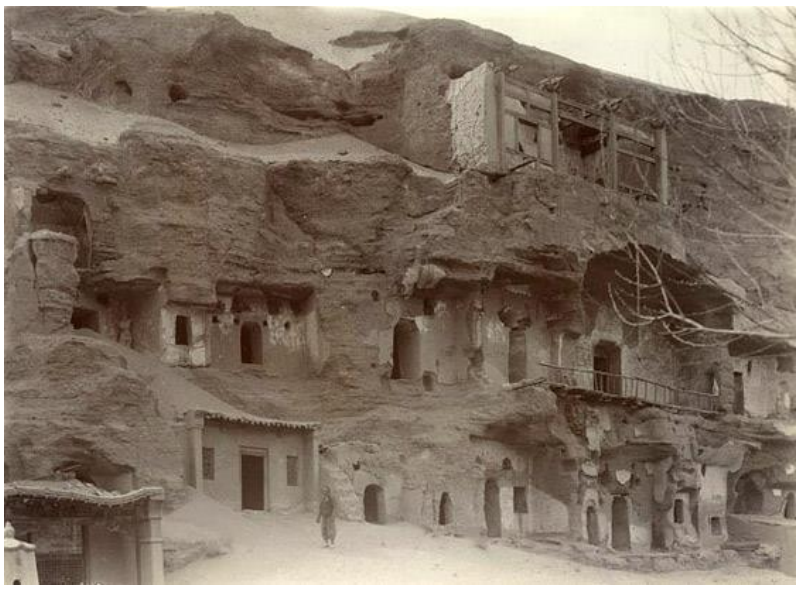
Orta Asya'daki arkeolojik keşifleri ile tanınan İngiliz arkeolog Sir Aurel Stein (1862 - 1943), İpek Yolu tarihine hayran kalmıştır ve inceleme üzere 1900 yılında, Batı Çin'e ve Taklamakan Çölü'ne ilk seyahatini gerçekleştirmiştir. Bu yolculuk yaklaşık iki yıl sürmüş ve gezi sırasında Budist heykelleri, resimleri ve Sanskritçe metinleri keşfetmiştir. Fotoğraflarının arasında, 100'den fazla ahşap tablet, kil mühürleri ve erken dönem bir Hint senaryosunda yazılmış resmi belgeler bulunmaktadır.

Stein, 1900-1916 yılları arasında Çin'in batı bölgelerine, sadece arkeolojik kazılar yapmakla kalmayıp aynı zamanda coğrafi ve etnografik araştırmalar ve fotoğraflarını çekerek belgelediği üç bölge gezisi yapmıştır. Bugün, özellikle Mohuo Mağaraları, Dunhuang'daki kütüphane mağaralarını keşfetmesi ile ünlüdür.

.

Sir Aurel Stein, Taklamakan Çölü, Çin**,** 1913

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde, gezginlerin kendi fotografik kayıtlarını oluşturmalarına izin veren daha basit ve daha portatif kameralar mevcut hale gelmişti. 1900-1916 yılları arasında Çin, Orta Asya'ya yapılan üç büyük yolculuk sırasında, Macar doğumlu kâşif ve arkeolog Sir Aurel Stein, antik İpek Yolu'nun manzaralarını, halklarını ve bölgelerini kaydeden binlerce fotoğraf çekmiştir. Stein'in 1890'larda çektiği fotoğraflarla kariyeri boyunca hem arkeolojik bir kayıt aracı olarak, hem de seyahatlerinin daha popüler yayınlanmış kayıtlarını göstermek için kullanmıştır. Stein, Asya ülkelerinde bilimsel ve arkeolojik kazılar yapmış ve bu çalışmalarının çoğu British Museum ve British Library'dedir.



Dunhuang Mağarası, Sir Marc Aurel Stein, 1914

1907 yılında Orta Asya'ya yaptığı ikinci sefer sırasında, İpek Yolu üzerinde bulunan ve önemli bir şehir olan Dunhuang'ı ziyaret etmiş ve Dunhuang Mağarasını keşfetmiştir. Çin'in Dunhuang kentindeki Mogao Mağara Kütüphanesi 1900 yılında açıldığında, kelimenin tam anlamıyla ipek , kenevir ve kâğıt üzerine yazılmış 40.000 el yazması, el kitabı, kitapçık ve resim mevcuttu. Bu yazı hazinesi MS 9. ve 10. yüzyıllar arasında Tang ve Song hanedanı Budist rahipler tarafından toplanıp mağaranın oyuklarına gömmüşlerdi.

Sonuç

Yüzyılın başında farklı coğrafyaları **yeniden keşfeden ve burada adı geçmeyen** en az 250 amatör ve profesyonel fotoğrafçı, kısa veya uzun süreler için farklı ülkeleri ziyaret etti.Bunun nedeni fotoğrafçıların farklı pazarlar için çalışmakta olması ve fotoğrafları Avrupa'da da satılmaya başlanması sonucu, sadece turizmi değil aynı zamanda ait olduğu coğrafyaların kültürel miraslarına da önemli bir katkıda bulunmuşlar, belgesel ve sanatsal önemi olan bir arşivin birikimini oluşturmuşlardır.

Kaynakça

Örnek kaynakça yazımı

Hacking, Juliet, 2012, Fotoğrafın Tüm Öyküsü, Hayalperest

https://www.metmuseum.org (Erişim Tarihi.01-11-2018)

http://www.bl.uk/onlinegallery

http://www.ntm.cz/projekty/fototechniky/en/index.php?text

http://www.cpc-moor.com/Page2aa.html

http://www.bl.uk/catalogues/photographyinbooks/Glossary.asp

http://www.getty.edu/art/collection

https://tr.pinterest.com/hazemgalaby/egypt-pyramids/?lp=true

http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?/p/Felix__Teynard/

https://www.britishmuseum.org

TINTYPE BASKI SÜRECİ

Öğr. Gör. (Dr.) Şeniz Kabadayı Yuvarlak

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

Öz

Tintype, bir metal plaka üzerinde pozitif bir görüntüdür. Aşamaları, cam üzerinde, siyah bir arka planda görülebilecek, negatif görüntülere benzeyen Daguerreotypes ve Ambrotype'lere benzer. Fotoğraf işlemlerinin çoğunda kullandığımız yüzey görüntünün parlak noktaları olacak ve gümüş emülsiyonu görüntünüzdeki farklı siyah tonlarını temsil edecektir. Bu ters işlemle, yüzey önce siyaha boyanacak ve üzerini kapladığınız ışığa duyarlı emülsiyon, görüntünüzün parlak noktalarını verecektir. Emülsiyonun sarı bir rengi olduğu için, görüntüdeki karşıtlık, geleneksel fotoğrafçılıkla (siyah ve beyazın aksine) sarı olduğu için güçlü değildir ve sonuç olarak görüntü eski ve biraz soluk görünür, ancak bu doğal kalitesini gösterir. Tintypes baskılar, bazen sarımsı, kırmızı, kahverengiden yeşile ve maviye kadar farklı emülsiyon renklerine dönüşür ve bu da şaşırtıcı derecede güzel etkiler yaratır.

Anahtar Kelimeler: Baskı, Süreç, Tintype, Ferrotype, Tabaka

TINTPE PRINT PROCESS

Abstract

Tintype is a positive image on a metal plate. The stages are similar to Daguerreotypes and Ambrotypes, similar to negative images, visible on a black background, on glass. The surface image we use in most photographic processes will have bright spots and the silver emulsion will represent different black tones in your image. With this inverse process, the surface will be dyed black first and the light-sensitive emulsion over which you cover will give the bright points of your image. Since the emulsion has a yellow color, the contrast in the image is not strong because it is yellow with traditional photography (as opposed to black and white) and as a result the image looks old and slightly pale, but it shows its natural quality. Tintypes prints sometimes turn into yellowish, red, brown to green and blue emulsion colors, creating surprisingly beautiful effects.

Key Words: Process, Print, Tintype, Ferrotype, Plate

Tıntype (Ferrotype) Nasıl Bir Fotografik Tekniktir?

Tintype tekniği, metal bir yüzey üzerine cila, boya ile doğrudan oluşturulan pozitif bir fotoğraf oluşturma tekniğidir. Teneke tipler aynı zamanda Melainotype, Ferrotype olarak da bilinmektedir. Plakaların ince olmasından dolayı "Tin" sesi çıkmasıyla ilişkilendirilmiştir. İnce bir metal levha üzerine yüzeye emülsiyon kaplanarak doğrudan pozitif görüntü oluşturarak yapılan bir fotoğraf işlemidir.
Tarihçe: Tintype tekniği, 19.yüzyıla bir alternatif baskı tekniğidir. Bu teknik 1800 sonlarında icat edildi. Ferrotip süreci 1853'te Adolphe-Alexandre Martin tarafından bulundu, fakat ilk olarak 1857'de Amerika'da Hamilton Smith ve İngiltere'deki Willian Kloen ve Daniel Jones tarafından patentlendirilmiştir.

1855 ve 1940'lar arası yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Tintype tekniği ve uygulamaları Amerika İç Savaş Sırasında askerler arasında, daha sonra göçmenler, açık havada fuarlarda, karnavallarda çalışan fotoğrafçılar ve sonrasında ise sıradan insanlar arasında çok popüler olmuştu. 1853'de Adolphe Alexandre Martin tarafından ilk olarak denenmiş ve 1860-1880 arası Tintype (Ferrotype) tekniği popülerlik kazanmıştır. Dayanıklı, ucuz ve yapımı pratiktir. Düşük üretim maliyeti, işçi sınıfının kendi fotoğraflarını çekebileceği anlamına geliyordu. Cam, doğasında kırılgan olmasının yanı sıra, ağır ve hacimli olmasından dolayı metal yüzey daha pratiklik kazanmıştır.

Gezgin fotoğrafçılar kapalı vagonlarda bu fotografik işlemi gerçekleştirmekteydiler. Savaş sırasında cephede bulunan askerler sevdiklerine, ailelerine esnemeyecek ve oldukça hafif olan "teneke" üzerine basılan portrelerini göndermişlerdir. Fotoğraf plakaları gerçekte bir teneke değildi, ancak teneke kelimesi ince metal levhalar ve ucuz maliyeti ile ilişkilendirildi. Başladığı ilk dönemlerde, küçük yaldızlı çerçevelerde sunumu yapılarak popülerlik kazandı. Kartvizit (Cartes de visite) biçiminde ve boyutunda albüm resimler çok geçmeden popülerlik kazandı, daha büyük boyutları ise parlak efektleri ile çok ilgi gördü. "Kartvizit" çılgınlığı, 1861-1865 yılları arasında yaşanan ve Amerikan İç Savaşı yıllarına rastlayan dönemdi ve 1860'ların başlarında, sıradan orta sınıf mekânlarını süslemeye başlayan ilk ticari fotoğraf stüdyoları ve albümlerini büyük ilgi gördü. Bu yıllarda bir ailenin "Carte de Visite" albümüne sahip olmaması için gerçekten fakir olması gerekirdi. Elde edilen görüntüler bir Daguerreotip'ten daha az net olmasına rağmen, tintype gezgin fotoğrafçılar arasında popüler oldu.
1950 yıllarının sonlarına kadar da sokak fotoğrafçıları tarafından parklarda, fuarlarda ve bunun gibi alanlarda kullanıldı. Tintypes (Ferrotype); görüntünün oluşmasından hemen sonra fotoğrafçının görüntüyü oluşturacağı levhayı sadece birkaç dakika içinde hazırlayabilmesi, verniklemesi görüntüyü açığa çıkarması, geliştirmesi bu tekniğin aşamalarıdır. Bu görselin esnekliği ve ucuzluğu ile birlikte (demir), ferro tiplerin kısa bir süre sonra, gezgin fotoğrafçılar tarafından kullanılan 'anlık' süreç olarak yerini almasına neden olmuştur.

Yaygın Kullanılan Boyutları:

- 1/4 Plaka - 3 1/4 "x 4 1/4"

- 1/6 Plaka - 2 5/8 "x 3 1/4"
- 1/9 Plaka - 2 "x 2 1/2"
- Genelde ve en yaygın kullanılan boyutları 2x3 inç (5.08x7.62 cm)

Hazırlanışı:

Tintype tekniğinde pozlandırma yapılmadan önce ince bir metal plaka üzerine, nitroselüloz-collodion (film veya bir yüzeye sürülünce ince ve şeffaf bir tabaka oluşturan sıvıdır ve uçuşkan olması nedeniyle zara benzer bir tabaka kalır.) sürülür ve pozlama gerçekleştirilir. Yüzey üzerine daha sonra geliştirici sürülür ve görüntü oluşur. Emülsiyon ışığa maruz kalma nedeniyle kahverengileşebilir ve çatlayabilir. Tintype fotoğraflar oluşturmak için orijinal yöntem ıslak bir kolodiyon işlemidir. Kolodion ise eter ve alkol içeren bir selüloz nitrat çözeltisidir. Tintypes işleminde, ıslak kolodyon ince bir demir plakaya uygulanır ve daha sonra gümüş nitrat ile kaplanır. Plaka daha sonra karanlık bir odada özel bir kameraya yüklenerek, pozlama için hazır hale getirilir.

Tıntype Sürecinin Aşamaları

Kimyasallar hazırladıktan sonra fotoğraf çekimi gerçekleşir.

1. Plaka (Metal) üzerine collodion- nitroselüloz dökme işlemi
2. Kameraya levhayı yerleştirme (Plakanın yerleştirilmesi)
3. Pozlandırma
4. Plakayı geliştirme işlemi (Demir Sülfat emülsiyon ile)
5. Su ile durulama
6. Plakayı kimyasal ile sabitlemek
7. Su ile son kez durulama

Bir anne ve bebeğin Ferrotype portresi, 1875

Yaklaşık 1870'ler

1886

(Fotoğrafçı: Bilinmiyor | Yas tutan Kimliği Belirsiz Kız, Babasının Süvari olarak çerçevelenmiş fotoğrafı |

Sonuç

Günümüzde Tintypes halen kullanılabilen bir alternatif fotoğraf baskı tekniğidir ve güncel çalışmalar olarak fotoğrafçıların ilgisini çekmekte ve galerilerde sergilenmektedir. Ve her teneke parçasındaki benzersiz ve unutulmaz yüzler, kendi hikayelerini taşımaya devam etmektedir.

Kaynakça:

https://www.parisphoto.com/en/Glossary/tintype/

https://www.icp.org/exhibitions/america-and-the-tintype

https://www.dieter.me

The History of Photography Helmut Gernsheim-Alison Gernsheim- Thames and Hudson-London

Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography John Hannavy- Routledge-New York London

http://www.photographymuseum.com/primer.html

TEKSTİLDE TASARIM YAKLAŞIMLARI DESIGN APPROACHES IN TEXTILE

Öğr.Gör. Arzu ARSLAN
Giresun Üniversitesi, Şebinkarahisar Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü
Prof.Dr. Banu Hatice GÜRCÜM
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü

Öz

Geçmişten günümüze insanın hayatta kalma içgüdüsü, merak dürtüsü ve keşfetme isteği insanın ve bilimin ilerleme sebepleridir. Tasarım olgusu insanın çeşitli amaçlar için oluşturduğu ürünleri yeniden yorumlayarak biçimini ve işlevini genişletme ihtiyacı ile başlamıştır. Tüm bunlarda bir rastlantısal oluş aransa da, geliştirilen her tasarımın en gizil yerlerinde tasarım uzmanlıklarının etkisi görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında günümüz tasarımcısı yöntemleri, amaçları ve kullanılacağı araçları belli olan, birçok uzmanlık alanı ile sıkı bir bağı bulunan bir sistemin içinde, belirli yöntemlerden yararlanarak oluşturulan yaratıcılık ortamının içinde yer almaktadır. Bu ortamın içinde tasarımcı, ürün tasarımına dair çok yönlü düşünme ve problem çözme yollarını sözel ve görsel olgularla birleştirerek ürünün biçimini nesnelleştirmeye çalışmaktadır. Farklı bakış açıları ile düşünme, ilişkilendirme ve yorumlama yöntemlerinin kullanıldığı bu süreçte, tasarım yaklaşımlarının tekstilde son ürün biçiminin oluşturmasındaki etkisi bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda örme işletmelerinin bünyelerindeki tasarımcılarla yüz yüze görüşme yapılarak biçimin oluşturulmasında yararlanılan düşünme yöntemleri belirlenmeye çalışılmıştır. Araştırma bulgularının yorumlanması ve tartışılması sonucunda tasarımcıların davranışsal, imgesel ve kavramsal düşünme yollarından ne oranda yararlandıkları ortaya konmuştur.

Anahtar kelimeler: Tekstilde tasarım yaklaşımları, tasarımcı düşünme yolları, tekstil, örme.

Abstract

From past to present, the human's survival instinct, curiosity and desire to discover caused the advancement of human and science. The concept of design has started with the need to re-interpret the products that human beings have created for various purposes and to expand their form and function. Although coincidental procession is sought in all of these, the impact of design expertise is seen in the most secret areas of every design developed. From this point of view, today's designer is involved in the environment of creativity formed by using particular methods in a system which has a tight connection with many areas of expertise, with clear methods, objectives and tools. Within this environment, the designer tries to objectify the form of the product by combining the multifaceted thinking and problem solving methods of product design with verbal

and visual facts. The aim of this research is the examine the effect of design approaches on the formation of the final product form in textiles in which different perspectives, thinking, associating and interpreting methods are used. For this purpose, through face to face interviews with the designers in the knitting enterprises, it is tried to determine the thinking methods used in creating the form. As a result of the interpretation and discussion of the research findings, it is suggested to what extend the designers benefit from the behavioral, imaginary and conceptual ways of thinking.

Key words: Design approaches in textile, designer thinking ways, textile, knitting.

1. GİRİŞ

Gündelik hayatın içinde sık rastlanan bir kavram olarak tasarım, hem pratik hem de teorik açıdan insan yaratıcılığı ile ayrılamaz biçimde etkileşimdedir. Bazen bir probleme bulunan yaratıcı bir çözüm, bazen de bir maket, bir eskiz olarak kabul edilen tasarım, Latince "signare" kökünden işaret etmek, belirtmek, planlamak, resmetmek, bir model veya şekil olarak kurmak anlamına gelmektedir (Url1).

Tasarım Ana Brittanica'da "bir ürün ortaya koymaya yönelik düşünsel ya da maddi çalışmalar süreci" olarak tanımlanmıştır (Turan,2009:6). Tasarımın en genel tanımını Bayazıt (2008:174) yapmaktadır:

> *Tasarım kavramı, Türkçede bir yapı veya aygıtın kısımlarının kâğıt üzerine çizilmiş şekli anlamında kullanılan tasar kökünden türetilmiş olan tasarı kavramına dayanmaktadır. Tasarı bir kimsenin yapmayı düşündüğü şey; olması veya yapılması istenen bir şeyin tasarlama sonucu zihinde aldığı biçim olarak Türkçe'de kullanılmaktadır. Tasarım, tasarı kökünden tasarım olarak türetilmiştir. Tasarımlama eylemi veya zihinde canlandırılan biçimdir. Arapça'da eş anlamlısı tasavvur sözcüğü olarak kabul edilmektedir. Tasavvur etmek göz önünde canlandırmak, zihinde canlandırmak, düşünmek olarak tanımlanmaktadır.*

Hançerlioğlu (2018:401) tasarımı "önceden algılanmış olanın yeniden üretilen imgesi" olarak tanımlar. Benzer yaklaşımla Molla (2007:25) tasarımın, daha önce algılanmış olan nesne veya olayın bilinçte meydana getirdiği oluşum olduğunu belirtir. Buradan anlaşıldığı üzere tasarım, algı ve bilinç ile birlikte çalışan düşünce süreçleri üzerinde ilerlemektedir. Tasarımda etkili olan düşünce süreçleri tasarım araştırmalarının en temel odak noktasını oluşturmaktadır.

Geçmişten günümüze insanın hayatta kalma içgüdüsü, merak dürtüsü ve keşfetme isteği insanlığın ve bilimin ilerleme sebepleridir. Bilimde yaşanan ilerleme düşünce süreçleriyle tasarım alanında da gelişme ortaya koymuş, çeşitli amaçlar için oluşturulan ürünlerin yeniden yorumlanmasıyla biçimini ve işlevini farklılaştırma ihtiyacı ile tasarım bugün geldiği noktaya ulaşmıştır. Tüm bunlarda bir rastlantısal oluş aransa da, geliştirilen her tasarımın en gizli yerlerinde tasarım uzmanlıklarının etkisi görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında günümüz tasarımcısı yöntemleri, amaçları ve kullanılacağı araçları belli olan, birçok uzmanlık alanı ile sıkı bir bağı bulunan bir sistemin içinde belirli yöntemlerden yararlanarak oluşturulan yaratıcılık ortamının içinde yer almaktadır. Bu ortamın içinde tasarımcı, ürün tasarımına dair çok yönlü düşünme ve problem çözme yollarını sözel ve görsel olgularla birleştirerek ürünün biçimini nesnelleştirmeye çalışmaktadır.

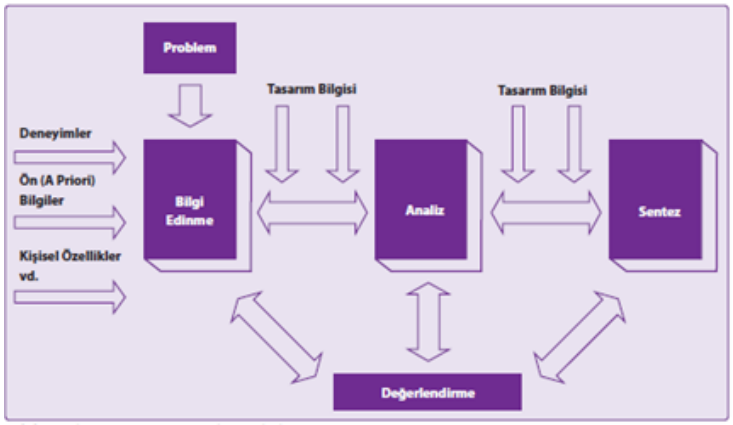
Farklı bakış açıları ile düşünme, ilişkilendirme ve yorumlama yöntemlerinin kullanıldığı düşünce süreçlerinin tekstil tasarımındaki etkisi bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Türk tekstil sektörünün en önemli segmentlerinden örme-triko alt sektöründe üretim yapan işletmelerde çalışan tasarımcıların tasarım sırasında kullandıkları düşünce süreçleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu sektörde üretim yapan ve araştırma için izin veren 8 işletmede çalışan tasarımcılarla görüşülmüştür. Araştırmanın veri toplama tekniği yüz yüze görüşme tekniğidir. Araştırma bulgularının yorumlanması ve tartışılması sonucunda tasarımcıların davranışsal, imgesel ve kavramsal düşünme yollarından ne oranda yararlandıkları seçilen örneklem üzerinden ortaya konmuştur.

2. TASARLAMA SÜRECİ

İnsanoğlu tarafından üretilen her nesne için tasarımın varlığından bahsetmek mümkündür. Tasarım esas itibarıyla yaratıcılık üzerine kurgulanmış bir oluşturma eylemidir. Tasarımın temel sayıltısı tasarlayan kişinin bilinçli oluşturma eylemlerini belirli bir amaca yönelik yaptığıdır. Rowe (1987) bu durumu desteklemektedir ve tasarımı "her tasarımcının kendi yöntemini kullandığı döngüsel bir problem çözme süreci" (akt. Canbay Türkyılmaz ve Polatoğlu, 2012:104) olarak tanımlamaktadır. Bu problemi çözme sürecinin özünde var olan, tanımlanan ihtiyaçları karşılamak için nesne ya da nesneleri hedef doğrultusunda daha iyi seviyelere getirmek yatmaktadır.

Tasarımcı amaçlanan hedefe yönelik planladığı bu süreçte, duygu, düşünce ve hayal gücüyle oluşturduğu tasarım ürünlerini temel tasarım öğelerinden yararlanarak somutlaştırmaktadır (Molla,2007:25). Gerçek tasarım problemlerinin çözümünde tasarımcının özelliği, tasarımın yönelimini belirleyen en önemli unsurlardan biri olup, yapılan tasarımın diğer tasarımlardan farklılaşması sonucunu doğurmaktadır. Özetle tasarımcı yapmış olduğu tasarıma kendisinden de çok şey katmaktadır. Zira tasarımcının tasarım problemine hazır bulunuşluğu, bu tarz problemleri çözmekteki deneyimi ve bilgi birikimi tasarımın kişileştirilmesinde rol oynamaktadır.

Kişisel deneyimler, etkilenmeler, alınan eğitim ve çalışma ortaklıklarıyla beslenen bu etkinlikte, düşünmenin zenginleştirilmesi ve çeşitlenmesi yaratıcı tasarının ortaya çıkması için önemlidir (Melikoğlu Eke,2015:1). Bu nedenle tasarımın pek çok alanında düşünme süreçleri, yaratıcı analitik çözüm safhaları kişisel stilden ayır edilip belirlenememektedir. Tasarımcının problemi kavrayışı, karmaşık süreçleri basitleştirişi, düşünüşü, güdülenişi, esinlenişi, kısacası tasarımcının tasarım sürecinde attığı düşünsel adımların tamamı genel olarak öznel süreçlerdir ve genellemesi zordur. Bu konuda Rowe (1987), tasarımda "kişisel özellikler, deneyimler, ön (a priori) bilgiler, beklentiler vb. göz önüne alınmazsa, tasarım sürecinin ortak özellikleri rahatça belirlenebilir" diye ifade etmektedir (akt. Canbay Türkyılmaz ve Polatoğlu,2012:104). Bilgi edinme, analiz, sentez, değerlendirme ve uygulama olarak ifade edilen bu aşamalar bazen art arda ve sırayla olduğu gibi bazen de eş zamanlı olarak yaşanabilmektedir.



Şekil 1. Erken tasarım evresi (Canbay Türkyılmaz ve Polatoğlu,2012:105).

Tasarımcı, sürecin ilk adımlarında kendisine tanımlanan probleme uygun çözüm önerilerini bulabilmek için düşünsel temelde çözüm üretmeye başlamaktadır. Bunu yaparken geçmişteki tecrübelerinden, deneyimlerinden, sezgilerinden ya da kişisel anlamdaki yetkinliklerinden yararlanmaktadır. Birbirleri ile ilişkilendirdiği düşüncelerinde kopukluğun ya da eksikliğin olduğu kısımları da güçlendirmek için bilgi toplamaktadır. Bu aşamalarda tasarımcı düşünsel noktada tasarlamaya devam ederken artık sonuç ürüne yönelik basit ya da sade düzeyde somut çıkarımlar yapmaya da başlamaktadır. Bu süreci Canbay Türkyılmaz ve Polatoğlu (2012:104) "tasarım sürecinin ilk adımını oluşturan ve ana kararların verildiği bu evrede tasarımcı, deneyimleri ve birikimlerinin yanı sıra yeni bilgiler edinir, bu bilgilerden uygun olanları seçer, ilişkilendirir, dönüştürür ve alternatif sentezler yaratarak yeni tasarım fikirlerine doğru yol alır" şeklinde belirlemektedir (Şekil 1).

Bunun dışında, tasarımcının kendi tarzını ortaya koyarken kendi düşünce kalıplarını da içgüdüsel olarak işe koştuğu söylenebilir. Hatta günlük hayatta karşılaşılan pek çok tasarım problemi içgüdüsel olarak ortaya konan tasarım süreçleriyle çözülmektedir. Bunun nedeni bazı problemlerin, çözümün ilk aşamasında halledilebilecek kadar basit ya da a priori bilgilerle desteklenir nitelikte-yaşandık- olmalarıdır. Mevcut repertuarın değerlendirilerek bilindik çözümlerin ortaya konması ve bu çözümlerle bir sonuca gidilmesi tasarımın analiz evresi olarak tanımlanmaktadır. Koçkan (2012:87) bu aşamayı şu şekilde açıklamaktadır:

> *Bir problem karşısında zihinsel bir aktivite içine girmek geçmiş deneyimler ve birikimlerden bir takım çağrışımlarla, kontrolsüz olarak gerçekleşmektedir. Bu süreç anlıktır ve tasarımcı o andan itibaren deneyimleri ve birikimleri etrafında bulduğu çözümlere kontrollü bir şekilde yön verir.*

Tasarımın analiz ve sentezi aşamaları bütünleşik bir süreç olarak gerçekleşir. Bu süreçte tasarımcı düşünme yöntemleri kullanarak tasarımcı sonuç tasarımına gidecek somutlaştırma adımlarını da atmış olur.

3. TASARIMCI DÜŞÜNME SÜREÇLERİ

Tasarım içinde düşünme süreçlerinin de var olduğu karmaşık bir eylemler bütünüdür. Çok yönlü bir yapıya sahip olan insan zekâ, düşünce, öğrenme ve algı gibi birbirinden farklı yetilere sahiptir. İnsanın psikolojik, sosyolojik ve yaratıcılık noktalarında düşüncelerine nasıl şekil verdiği ve çözüme nasıl ulaştırdığı, davranışçı psikoloji, Gestaltçı düşünme ve bilişsel yaklaşımlar etrafında

ve bilimsel bir temele de dayandırılarak tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda yola çıkan pek çok düşünür, öncelikle tasarımcının düşünce yapısı ile tasarımlarını ne şekilde biçimlendirdiğini anlamaya çalışmışlardır. Ancak tasarımcının bu sürecini etkileyen birçok etmenin karmaşık yapısı, tasarım adımlarının bilimsel bir temel çerçevesinde tam ve doğru şekilde çözümlenememesine neden olmuştur. Tasarımcının bu süreçte kâğıda yapmış olduğu karalama düzeyindeki (eskiz) çizimleri, düşünsel sürecin hangi şekilde ilerlediğinin belirlenmesinde tek kaynak olmuştur. Bu çizimler etrafında sebep-sonuç ilişkileri kurularak tasarım adımları belirlenmeye çalışılmıştır.

Tasarım sürecinin sürekli ilerleyen ve değişen bir yapıya sahip olması, bilgi aktarımını da beraberinde getirmektedir. Düşsel düzlemde hayal edilen ürünler zaman zaman çizimlerle soyuttan somuta aktarılmaya çalışılırken ürüne yönelik çeşitli düşünsel bağlantılar kurularak ilerlenmesi gerekmektedir. Tasarımcı düşünme yolları olarak ifade edilebilen bu evreler imgelemde oluşturma, biçimlendirme ve somutlaştırma olarak tanımlanmaktadır.

3.1. İmgelemde Oluşturma

Yaratıcılık yeni bir şey ortaya koymayı amaç edinerek başlanan bir süreçtir. Yaratılan üründe yenilikçi olabilmek için de tasarımcının zihinsel olarak soyuttan somuta geçerken sürekli bir devinim içerisinde olması ve ürüne son şeklini verinceye kadar bu zihinsel faaliyeti sürdürmesi gerekmektedir. Koçkan (2012:87) bu konuda "yeni ve farklı olanı var etme anlamını taşıyan yaratıcılık, zihinde; algılama, düşünme, anlamlandırma ve ilişkilendirmeler gibi bir dizi eylem sonucunda ulaşılan somut ya da soyut bir ürün ve bu ürüne sebep olan eylemdir" demektedir.

Tasarımcı sürekli olarak yenilikçi ve özgün bir yapı içinde ilerleyerek ve zihinsel faaliyetleri bir oyun gibi kullanarak yeni yaklaşımlar bulmalı ve bunları uygulanarak denemelidir. Yeni ve yaratıcı fikirler üretebilmek için tasarımcı her ne kadar geçmişteki tecrübelerinden beslense de bunlar arasında ilişkiler kurarak zihninde çıkarımlarda bulunmalı ve oluşturduğu son görüntü ile imlegem şeklini belirlemelidir. Bu süreçte tasarımcının hem zihninde imgeleri düzenlemesi hem de tasarım probleminin sonucuna odaklanması gerekmektedir.

Bu süreç yeni ve farklı olana biçim vermek olmakla birlikte faydacılık, çözüm odaklılık ve yaratıcılık kavramları ürünün işlevine göre uygun düzeylerde kullanılmalıdır. Bu düzeylerin belirlenmesinde tasarımcının problem için yapmış olduğu tanım, problem için yapmış olduğu araştırmalar, problem çözümüne hazırlanma süreci, problemle ilişkili deneyimleri, edindiği bilgiler, imgeler arasında farklı ilişkilerin kurulmasına ya da bu ilişkilerin anlamlı bir şekilde birleştirilebilmesine, düşünsel temelde varsayımlar üretilmesine ve problem odağında yeni bakış açılarının oluşturulmasına yardımcı olmaktadır.

3.2. Biçimlendirme

Tasarımcı tasarım problemini amacı doğrultusunda düşünmeye başlayıp zihninde bazı şeyleri oluşturmaya başladıktan sonra biçimlendirme safhasına geçmektedir. Bu safhada imgelemde oluşturduğu izleri farklı şekillerde somutlaştırmaya başlamaktadır. Bu süreç içgüdüsel ya da metodik olarak öğrenilmiş kalıplarla yapılmaktadır. Tasarımcının imgelemde oluşturma sürecinde oluşturduğu düşünce, imaj, bilgi, nesne gibi birbirinden kopuk pek çok unsur bu süreçte birbiriyle bağlantılı hale getirilir. Biçimlendirme dönemi aslında tasarımın en zorlu sürecidir. Bu

süreci Koçkan (2012:87) "kişinin zihninde canlandırdığı imgeleri ya da anımsadığı eylemleri dönüştürerek, farklı tekniklerle somutlaştırması eylemidir" şeklinde açıklamaktadır. Ancak tasarımcı bunu yaparken sahip olduğu bilginin üzerine yeni bilgiler de koyarak, tasarımın erken evrelerinde şemalarla, birbirinden bağımsız çizimlerle, eskizlerle geliştirebilir. Bu açıdan biçim, tasarımcının fikirlerini ve yaklaşımlarını karşı tarafa iletmesini sağlamaktadır.

Biçimlendirme aşaması özünde hem sözle düşünmeyi hem de görsel düşünme eylemini birlikte gerektirmektedir çünkü tasarımcı bu süreçte probleme yönelik tasarladığı pek çok düşüncesini bu aşamada somutlaştırmaktadır. Sözel düşünme kelimeler noktasında kavramlara dönüşmekte, görsel düşünme ise hayal gücü etrafında imgelere dönüşmektedir. Sonuç olarak hangi yol seçilirse seçilsin süreç tasarımın somutlaştırılması ile son bulmaktadır (Şekil 2).

TASARIMCI DÜŞÜNME		
	SÖZEL DÜŞÜNME →	sözel kavramlarla - yazarak düşünme
	GÖRSEL DÜŞÜNME →	görsel kavramlarla - çizerek düşünme

Şekil 2. Tasarımcı düşünmenin içeriği (Koçkan,2012:88).

3.3. Dönüştürme

Tasarım sürecinin erken aşamasında gerekli çözümlemeler yapıldıktan sonra bilgilerin dönüştürme aşamasına geçilmektedir. Bu sürecin amacı zihinde düşünsel noktada şekillenen ürün tasarımına yönelik eskiz çizimlerinin yapılmasıdır. Bu aşamada soruna yönelik tüm detaylar kesin olarak belirlenmekte ve tasarımcı, sürecin önüne engel olacak her ayrıntıyı ya da değişkeni hesaplayarak sınırları çizmektedir.

Bu hususta Turan (2009:8) "tasarım için genel geçer bir yöntem reçetesi çıkarılamadığını ancak tasarımcının çeşitli kayıtlarına –genelde bu kayıtlar tasarımcının eskizleridir- bakarak bir tasarımı çözüm ulaştırırken hangi adımları izlediği, sebep-sonuç ilişkileriyle" ortaya konabileceğini yazar.

Kızıl (2000), grafik düşünme sürecini, taslak yaparak düşünme, bireyin kendisi ve başkaları ile iletişim kurmasının yanında, süreçte kişinin, zihindeki üç boyutlu düşünceyi iki boyutlu kağıt üzerine veya başka bir ortama aktarmak olarak görür (akt.Yakın,2012:27).

Eskiz, düşüncenin ön tasarım şeklinde vücut bulduğu halidir ve ulaşılması planlanan sonucun da öncüsüdür. Eskiz çizimleri, insanın en doğal, kimi zaman farkında olmadan içten gelen düşüncelerle yaptığı çizimlerdir. Görsel düşünme ile harekete geçen el, akılda oluşan fikirleri kendi yetenekleri doğrultusunda kâğıt üzerinde görselleştirmeye başlamaktadır. Bu noktada kendi düşüncelerinin çizimlerle önünü açmak isteyen tasarımcı için eskiz çizimi özel bir yetenek de gerektirmemektedir. Tasarımcı bu noktada hayal gücü ile yarattığı tasarımının yanına çeşitli notlar da ilave ederek açık kalan noktaları akılda ve gözde tutmaya çalışmaktadır.

Eskiz çizimleri, tasarım ürüne yönelik ana noktaların, ürün biçiminin temel niteliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu açıdan eskiz çizimleri, görsel düşünme süreci ile hayal etmeyi ve çizmeyi de birlikte kullanan bir eylem olup, somutlaştırarak ürünü nesnelleştirip ve dışa

vurmaktadır. Bu dışa vurum, tasarımcı açısından bazen iki boyutlu bazen de üç boyutlu şekilde kâğıda aktarılır yani zihinde canlandırılan biçim, eskizlerle son şeklini almaktadır.

Tasarımın amaca uygun şekilde çizimlerle somutlaştığı bu aşamada tasarımcı son bulmayan bir devinimde sürekli çizerek gelişme de göstermektedir. Bu gelişme, fark edilmeyen ya da gözden kaçan problemlere çizimle birlikte çözüm de yaratılmasını sağlamaktadır. Bundan dolayı eskiz çizimleri tasarımcının kendi çabasıyla ve öngörüsüyle ortaya koyduğu çıktılardır.

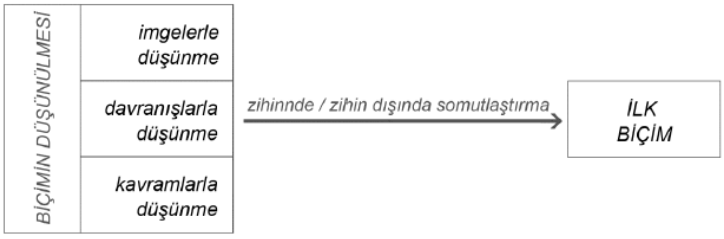
Tasarımcı eskiz çizimlerini yalnızca yeni ürün yaratmak için kullanmaz mevcut ürün üzerinde de yenilikler yapmak amacıyla da kullanabilir. Mevcut ürün üzerinde çalışmak beraberinde tüketici istekleri açısından beklenen taleplerin karşılanması için ürünün gelişimine de katkı sağlar. Mevcut ürün noktasında tasarımcının görsel ve sözel aklı, üründeki yenilikleri belirli bir seviyeye getirebilmektedir. Düşünülen biçime yönelik yapılan araştırmalar yeni fikirlerin, imgelerin, davranışların ve kavramların da oluşmasının önünü açmaktadır. Görsel bir anlatım aracı olarak da değerlendirilen eskiz çizimleri tasarımcının duygu, düşünce, fikir ve hayalleri çerçevesinde ilerleyerek ürüne iletilmekte ve aktarılmaktadır. Bu aktarım sonuç olarak ürünün oluşumuna katkı sağlayacak şekilde yeniliğe dönüştürülmektedir.

4. DÜŞÜNCENİN SOMUTLAŞTIRILMASI

Tasarımcı birbirinden bağımsız şekilde çağırdığı düşüncelerin arasında gerek anlamlı gerekse anlamsız bağlar kurarak zihinsel bir etkinliğin içine girer. Bu etkinlik içerisinde deneyimlerinden, geçmişinden, bir zaman görüp etkilendiği fotoğrafik belleğinden de yararlanarak çağrışımlar aracılığıyla ilerler. Bu süreç, eskizlerin, dergilerden kesilen fotoğrafların, model, maket ya da plan gibi görsel çıkarımların etkin olduğu bir süreçtir. Bu süreçte bazı tasarımcıların beyin fırtınası, kılçık diyagramları, TRIZ tabloları ya da kavram haritaları yaparak ilerledikleri görülür. Bir başka grup tasarımcı da piyasada bulunan mevcut ürünleri inceleyerek, vitrin gezerek, benzer alanda tasarım deneyimi olan kişilerle tartışarak tasarımlarına başlamaktadır.

Yapılan araştırmalar, tasarlama gibi karmaşık ve çok boyutlu bir sürecin tek bir yönteminin ve tasarlama süreci için de uygun bir modelin bulunamayacağını söyler. Tasarım sürecini bilimsel bir süreç olarak ele alıp, buna göre doğrusal bir sisteme oturtan yaklaşımlar olduğu gibi; insana ait her şey gibi, tasarımın da insanın tinsel doğasıyla da bağlantılı olduğunu (sezgi, düş vs.) ve tasarıma daha esnek düşünme yollarıyla yaklaşılması gerektiğini söyleyen yöntemler vardır (Taşgüzen,2010:54).

Tasarımcı düşünme süreçlerinin en son evresi olan dönüştürme, ürün tasarımında ürünün hangi ihtiyaca hizmet ettiğinin ya da hangi gereksinimden kaynaklandığının, işlevsel, ekonomik, ergonomik, estetik ve teknik özelliklerinin, strüktür, tekstür ve formunun, üretim, pazarlama ve satış durumunun göz önünde tutularak yapılması gereken bir somutlaştırma aşamasına evrilir. Bu somutlaştırma sürecinde tasarımcılar tarafından imgelerle düşünme, davranışlarla düşünme ve kavramlarla düşünme olarak üç temel yaklaşımın benimsendiği düşünülmektedir (Şekil 3).



Şekil 3.Biçimin düşünülmesinde kullanılan aracılar (Koçkan,2012:96)

İnsan dışardan kendisine uyaran olarak gelen her şeyi duyu organları aracılığı ile beyne iletir ve elde ettiği tüm bu bilgileri kendi mantıksal düşünce yapısına göre gruplara ayırır. Düşünme eylemi, kişinin gerek dış dünyadan gerekse kendi zihinsel faaliyetleri sonucunda bir araya getirdiği, gruplandırılmamış ve bu yönüyle karmaşık bilgi birikimidir. Şüphesiz biçimlendirmede olduğu gibi somutlaştırmada da büyük ölçüde tasarımcının kim olduğu, nasıl yetiştirilmiş olduğu, ne ile donanık olduğu, teorisyen mi pratisyen mi olduğu, problem çözmede tercih ettiği içgüdüsel kalıplarının ne olduğu çok önemlidir. Tasarımcının imgelere, davranışlara ya da kavramlara yönelimini bu unsurlar belirlemektedir.

4.1. İmgesel Düşünme

Birey dışardan aldığı ya da kendi zihinsel aktiviteleri ile oluşturduğu bilgilerini çözmeye çalıştığı veya var etmeye çalıştığı bir probleme yönelik yaratıcılık yetisiyle de birleştirerek duyuşsal alanını harekete geçirir. Duyuşsal alan, dış dünyadan gelen uyaranlarla zihnin harekete geçmesi şeklinde tanımlanabilir. Bu uyarıcı hem var olan belleği hem de yaratıcı belleği birlikte ya da birbirinden bağımsız uyarabilir.

Birey gerek mevcut belleğindeki gerekse yaratıcı belleğindeki bilgileri bir amaca yönelik kullanmak istediğinde bilgilerini önce imgelerle canlandırır. Bu noktadan sonra var olan probleme yönelik çözümlere karar vermek için kıyaslama ya da karşılaştırma yaparak karar verir.

İmgelerle düşünme, geçmişten, deneyimlerden, ezberlenmiş yaşamsal kalıplardan, görsel hatırlamalar gibi ifade edebileceğimiz zihnin "bellek" dediğimiz kısımda tutulan bilgilerdir. Bu yönüyle bu bilgiler, akılda kalan, saklanan bilgilerdir ve ihtiyaç duyulduğunda çağrılabilir. Tasarımcı bu bilgilerden yola çıkarak tasarımlarına, yaratıcılık yeteneğine veya çizimlerine yön verebilir. Bu bilgiler yenilikçi tasarımlarda değil, uyarlama tasarımlarında daha çok çağrılabilir, çünkü geçmiş deneyimler ve tecrübeler mevcut problemin hızlı bir şekilde çözümüne olanak sağlamaktadır.

İmgeler arasında farklı, alışılmadık bağlantılar kurarak yeni fikirlerin, tasarımların, yaratıcılıkların oluşturulması "çok yeni" olarak tabir edilen nesnelerin oluşturulması için yaratıcı belleğin işe koşulmasını gerekli kılmaktadır. Yaratıcı bellekle birlikte bireyin temel amacı var olmayan bir nesneyi ortaya koymaktır. Bu noktada birey yeni bilgiler edinmeli, araştırma yapmalı, hayal gücünü zinde tutacak çağrışımlarla, düşüncelerle kendisini hareketli ve dinamik tutmalıdır. İmgelemle düşünmek yaratıcılığın gelişmesinde etkin rol oynamaktadır.

İmgelerle düşünme tasarımcının kendisini sınırlamadan, sıkmadan pek çok şeyi yaratıcılık noktasında hayal etmesini sağlar, çizilmiş sınırlar mevcut değildir. Hayal gücü ile tasarımda ilgi çeken ve sevilen pek çok duygusal unsur tasarıma eklenebilir. Ancak imgelerle düşünmek

sınırlıdır, yeni bir bilgi geldiğinde eski bilgilerin silinmesi ya da unutulması gerekebilir ve bu durum eski ile yeni bilgilerin karşılaştırılmasına imkân vermez. Bu sorunun ortadan kaldırılması için tasarlanan ürün mümkün olan en kısa zamanda soyuttan somuta aktarılmalıdır. Bu aktarım iki veya üç boyutlu şekillerde ya da ürünlere dönüştürülmeli ve kalıcılaştırılmalıdır.

4.2. Davranışsal Düşünme

Düşünme aklın zihinsel faaliyetidir ve bu yönüyle bireyi, bir durum karşında mantıklı ya da mantıksız ilişkiler kurmaya ve bir takım çıkarımlar yapmaya iter. Birey bu durumu yalnızca yaşadığı duygusal bir olay karşısında değil, bazen karşı karşıya kaldığı davranışsal boyuttaki tutumlar karşısında da sergileyebilir. Karşı karşıya kaldığı davranışın etkisinden çıkabilmek için düşünce gücüyle fikirlerinde bir sonuç karar oluşturur. İleriki süreçlerde birey bu deneyimi örnek olay şeklinde zihninde bekletir veya kendisine yönelik bir deneyimle birlikte eyleme dönüştürür. Birey aynı veya benzer durumla tekrar karşı karşıya kaldığında önceden geliştirdiği genellemelerden yola çıkarak eylemi hayata geçirir.

Tasarımcı açısından bu eylemler, yeni bir ürün oluşturmada biçimin şekil alması noktasında yer alır. Tasarımcı, ürünün şeklini verirken, daha önce uyguladığı davranışlardan ve tutumlardan veya muhtemel tavırlardan yola çıkarak ilerler. Buradan anlaşılmaktadır ki davranışlarla düşünmenin temelinde geçmiş deneyimler ve bunların sonucunda elde edilen eylemler, tutumlar, olasılıklar ve genellemelere bağlı ürünün alacağı biçim vardır.

Davranışsal düşünme faaliyetinde tasarımcı tüm bu uyaranlarla birlikte ürünün biçimine, somut olarak şekil vermeye çalışırken, ürünün işlevini de dikkate alır. İşlev; ürünün makul sınırlar içinde beklentilerin karşılanmasına hizmet etmesidir. Bu ihtiyacın karşılanması için tasarımcı, tüketici kitlesinin aktivitelerini belirleyerek, tasarımda çözümler yaratarak ilerlemektedir çünkü tasarım ürün, belli bir kitlenin belli noktadaki karşılanabilir isteklerini çözmek için üretilmektedir. Bu noktada tasarımcı, tasarım üründen kullanıcılarının neler beklediğini veya hangi ihtiyaçlarını karşılayacağını önsezilerle de kestirebilir. Ancak tasarımcı ürünün işlevini çok ön plana çıkardığında tasarımda tekrara da düşebilir. Bu noktada davranışsal düşünme, tasarım sürecinde tek başına kullanıldığında yeterli olmaz ve beklenilen taleplere uygun ürünlerin çıkmasını sağlayamayabilir.

4.3. Kavramsal Düşünme

Kavram, hayatın içinde nesnel şekilde var olan veya soyutlanan düşüncelerin beyinde nesnelleştirildiği halidir. Bu noktada soyut veya somut kavramlar insan düşüncesinde kimi zaman imgelerle kimi zaman yansımalarla belirir. Ancak bunu yaparken birey bazen anlık kararlar verir ve net sonuçlar elde edemez. Kavramsal düşünce tarzını daha çok benimseyen birey anlık kararlardan rahatsızlık duyar. Bunun için düşüncelerinde bir aşamaya kadar şekillenen fikirlerini kavramsallaştırarak netliğe ulaşmak ister.

Tasarım sürecinin temel görevlerinden biri mevcut tasarımı daha iyi noktalara getirmektir. Çevresel etkileri yeniden yorumlayarak, tarihsel gerçeklerden somut çıkarımlar yaparak, kullanıcı gereksinimlerine odaklanarak ve fikir üretilerek tasarım yapılmaya çalışılmalıdır. Ayrıca tasarım probleminin detaylarını irdeleyerek, tasarımın kullanılacağı ortam ve koşullara kafa yorarak, zaman zaman ilişkisi olmayan şeylerle de anlamlı bağlantılar kurmaya da odaklanılmalıdır.

Kavramlar bazen farklı birçok anlamsal çıkarımlara sebep olabilir, yani kavram birden çok anlama karşılık gelebilir. Bu noktada tasarımcı ele aldığı kavramları netleştirerek biçimlere dönüştürebilir. Bunu yaparken üretken hareket etmeli, değişik ve farklı sonuçlar elde edebilmelidir. Bu açıdan kavramlar probleme tek bir açıdan bakmamayı öğretir, farklı yorumların önüne açar.

Kavramlarla düşünmede soyut bir terimden yola çıkmak daha zor bir süreci beraberinde getirmektedir çünkü bazı soyut kavramlar her tasarımcıda aynı çağrışımlarda bulunmayabilir ve en önemlisi o kavramın içine hisler girmektedir. Tamamen tasarımcıya ait öznel tercihler ve kararlar tasarımın üzerinde olumlu / olumsuz sonuçlar da doğurabilir.

Kavramlarla düşünme, tasarımcının ürün üzerinde güçlü ilerlemesini sağlar. Ancak tasarımcı imge-kavram ve çizim çıktılarını birlikte ele almalıdır. Bu kavramlar sonucunda elde edilen tasarım ürün, somut ürünün de kesinleşmesine yardımcı olacaktır.

Somutlaştırma sürecinde imgesel düşünme, davranışsal düşünme ve kavramsal düşünme aşamalarından geçerek ürününün prototipini oluşturan tasarımcı, bu üç somutlaştırma tekniğinden bir tanesini daha çok tercih etmektedir. İmgelerden güdüleniyorsa genellikle bu tasarımcının tasarım probleminde olumlu veya olumsuz duygusal sonuçlardan etkilendiği, tasarımın duyuşsal özelliklerini geliştirmeye daha çok çaba harcadığını gösterir. Müşteri ya da ürünü kullanacak kişi ile empati kurarak tasarımını yapar. Tasarım sunumları sırasında tasarımında gerekli olan mevcut imgeleri benzer nesnelerle ifade etmeye çalışır. Form konusunda romantik ve gerçek dışı önerilerde bulunabilir. Satış rakamları ile ilgilenmez.

Tasarımcı, davranışlardan güdüleniyorsa, ürünün kullanım sırasındaki işlevselliği ile çok ilgilidir. Tasarımın harekete dayalı sonuçlarından kaynaklanan problemleri çözmeye odaklanır. Tasarımın prototip aşamasında çizim dışında, kendisi bizzat numune oluşturur. Müşteri dönütleri ile ilgilenir. Satış başarıları ya da başarısızlıklarından bilgi transfer ederek ürünün işlevini düzeltmeye uğraşır. Form konusunda zanaat veya ince işçilik ısrarında bulunabilir. Satış rakamları konusunda gerçekçi bir öngörü sahibidir.

Kavramlarla güdülenen bir tasarımcı ise piyasadaki rakiplerinin ortaya koymuş olduğu mevcut tasarımlarda bulunan unsurların irdelenmesiyle tasarımcı düşünceye dâhil olur. Bu tasarımcı gerçeklerin, bilimsel araştırmaların, teknolojik gelişmelerin ve yenilikçi üretim malzemelerinin tasarıma aktarılmasıyla ilgilenir. Teknolojik ve minimalist formlar, güvenilir ve rasyonel materyaller tercih eder. Satış rakamları konusunda pazar araştırmaları ya da bilimsel çıkarımlar yaptırmayı önerebilir.

Bu üç somutlama yaklaşımı, tasarımcıların tasarım davranışlarında etkili olan temel yaklaşımlardır. Bu araştırma bu nedenle Türk tekstil sektöründe tasarımcıların tasarım yaklaşımlarını ortaya koymayı amaçlamıştır.

5. YÖNTEM

Türk tekstil sektörünün en önemli segmentlerinden örme-triko alt sektöründe üretim yapan işletmelerde çalışan tasarımcıların tasarım sırasında etkin şekilde kullandıkları düşünce süreçleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu sektörde üretim yapan ve araştırma için izin veren 8 işletmede çalışan tasarımcılarla görüşülmüştür. Araştırmanın veri toplama tekniği yüz yüze görüşme tekniğidir. Araştırma bulgularının yorumlanması ve tartışılması sonucunda tasarımcıların

davranışsal, imgesel ve kavramsal düşünme yollarından ne oranda yararlandıkları seçilen örneklem üzerinden ortaya konmuştur. Araştırma kapsamına Güngören'de bulunan iki işletme (104 örme makinesi kapasitesi ve 35 örme makinesi kapasitesi); Beyikdüzü'nde bulunan bir işletme (34 örme makinesi kapasitesi); Esenyurt'da bulunan bir işletme (72 örme makinesi kapasitesi); Yenibosna'da bulunan bir işletme (29 örme makinesi kapasitesi) ve Bağcılar'da bulunan üç işletme (26 örme makinesi kapasitesi; 24 örme makinesi kapasitesi ve 15 örme makinesi kapasitesi) alınmıştır.

6. BULGULAR VE TARTIŞMA

Araştırmaya katılan 8 tasarımcının 3'ü kadın, 5'i erkektir. Tasarımcıların yaş gruplarına göre dağılımlarına bakıldığında, 18-23 yaş aralığında 1 kişi (%12,5); 24-29 yaş aralığında 2 kişi (%25); 30-35 yaş aralığında 2 kişi (%25) ve 36-41 yaş aralığında 2 kişi (%25); 42-47 yaş aralığında1 kişi (%12,5) olduğu belirlenmiştir.

Araştırmamıza katılan kişilerin eğitim durumlarına bakıldığında 5 kişi (%62,5) lisans mezunu; 3 kişi (%37,5) lise mezunudur. Lise mezunu katılımcılar 36-47 yaş aralığındadır. Tasarımcının örme sektöründe çalıştıkları yıl dağılımları incelendiğinde 1-5 yıl aralığında 1 kişi (%12,5); 6-11 yıl aralığında 2 kişi (%25); 12-17 yıl aralığında 2 kişi (%25); 18-23 yıl aralığında da yine 2 kişi (%25) ve 24-29 yıl aralığında 1 kişi (12,5) olduğu belirlenmiştir. Tasarımcı olarak çalışan kişilerin tasarım eğitimi almadıkları belirlenmiştir.

Tasarımcılara, tasarımcı olarak tasarım sürecinin hangi aşamalarında yer aldıkları sorulmuştur. Bu soruya tasarımcıların tamamı yanıt vermiştir. 6 tasarımcı sürecin araştırma, tasarım fikrinin oluşturulması, çizim ve koleksiyon aşaması, numune aşaması, kontrol ve değerlendirme aşamalarında yer aldıklarını ifade etmişler; 1 kişi araştırma aşaması, çizim ve koleksiyon oluşturma aşamalarında yer almadığını; 1 kişi de kontrol ve değerlendirme aşamasında yer almadığını ifade etmiştir.

Örme işletmelerinde çalışan tasarımcıların tamamı esin kaynağı panosu, hikâye panosu ya da duygu durum panosu yapmadıklarını ifade etmişlerdir. Tasarımlarında tema belirlemediklerini, sipariş üzerine eski tasarımları yorumlayarak tasarım yaptıklarını belirtmişlerdir. Yine tasarımcıların tamamı tema belirlemenin tasarım sürecini kolaylaştırdığını düşünmediklerini ifade etmişlerdir. Bu kişilere tasarımlarında tema belirlemenin koleksiyonları üzerindeki etkisi sorulduğunda ise koleksiyonun görsel bir etki bırakmasını 1. önem derecesinde; tasarımlarda devamlılığın ve bütünlüğün kurulmasını ikinci derecede önemli; koleksiyonun tarzını yansıtmasını 3. derecede önemli ve tasarım ekibinin dikkatini tek bir noktada toplamasını 4. derecede önemli olarak bulduklarını ifade etmişlerdir.

Tasarımcı olarak görev yapan kişilere tasarım sürecinde yararlandıkları temel esin kaynakları sorulmuştur. Bu soruya cevap olarak tasarımcıların tamamı (8 kişi) temel esin kaynağı olarak diğer tasarımlardan yararlandıklarını ifade etmişlerdir. Tasarımcılar ayrıca temel esin kaynağının yanında %50 oranında (4 kişi) seyahat notlarından ve %37,5 oranında (3 kişi) arşivlerden de destek aldıklarını belirtmişlerdir.

Tüm bu sorulara verilen yanıtlar irdelendiğinde, bu araştırmaya katılan tasarımcıların tasarım yaklaşımlarından imgesel düşünme yaklaşımına yatkın olmadıkları, kavramsal düşünceyi tercih ettikleri, mevcut prototiplerden veya müşteri numunelerinden transfer ettikleri bilgiler ile tasarım yaptıkları sonucu çıkartılmıştır.

Tasarımcı herhangi bir tasarım sorunu ile karşı karşıya kaldığında zihindeki bilgilerini ya da çevreden topladığı bilgileri, birlikte ya da ayrı ayrı kullanarak çözüme yönelik sürece adım atar. Bu açıdan değerlendirildiğinde tasarımcı, bu yeni oluşuma aslında imgelerle başlamış olmaktadır. Özellikle göz duyu organı ile yaptığı gözlemlemeler, anlık resim kareleri ile bilgilerini daha da harmanlamaktadır. Yani tasarımcı, tasarlama sürecinde imgelerle ilerleyerek ürünü somutlaştırmadan, aklında çizmektedir. Oysa kavramsal düşünmede temel olarak bir kavramın etrafında tasarım yapılandırılmaktadır.

Tasarımcılar fikir panosu oluşturduklarını ifade etmiştir. Görüşülen tüm tasarımcılar ilk dört sıraya aynı amaçları koymuştur. Tasarımcılar fikir panosu oluşturmaktaki amaçlarını sıralamışlardır: koleksiyona sipariş almak 1.derecede önemli; tasarımların görsel olarak tanıtılması ve etkileyici olmaları 2.derecede; tasarımların renk, tema ve duygusunu karşı tarafa iletmek 3.derecede; tasarımlarda kullanılan orijinal işleri göstermek 4.derecede önemli olarak ifade etmişlerdir. Fikir panolarının müşterilere ürün detayları ile ilgili açıklayıcı bilgi vermesi durumunu ise önemsemediklerini belirtmişlerdir. Bu sorudan tasarımcıların imgelerle düşünme, davranışlarla düşünme ve kavramlarla düşünme süreçlerinden imgelerle düşünme ve davranışlarla düşünme süreçlerine daha uzak oldukları ve kavramlarla düşünmeyi kullandıkları gözlenmiştir. Fikir panosu kavramı içerisine koleksiyona ait her şeyi yükleyerek bir kavram olarak düşündükleri ve detaylara inmekte zorlandıkları gözlenmiştir.

Tasarımcılara örgü tasarımlarınızı nasıl görselleştirirsiniz diye sorulduğunda tasarımcılar örgü tasarımlarını örme makinesinde denemeler yaparak ve bilgisayar destekli tasarım programlarını kullanarak görselleştirdiklerini ifade etmişlerdir. Kâğıt ya da eskiz defterini hiçbir zaman kullanmadıklarını belirtmişlerdir. Tasarımcıların tamamı sık sık deneme çizimleri yaptıklarını ve bu sürede araştırmaya da devam ettikleri belirtmişlerdir. Tasarımcıların yine sık sık tasarımlarını kişiselleştirmeye çalıştıklarını ifade etmişlerdir. Tasarımcılar müşterilere hızlı ve farklı özelliklere sahip koleksiyon örnekleri hazırlamak, tasarım sürecinde zamandan kazanmak ve tasarım örneklerini görsel olarak somutlaştırabilmek amacıyla CAD sistemlerini kullandıkları görülmektedir. Yoğun bilgisayar destekli tasarım yapmanın imgelerle düşünme süreçlerine olumlu etki yapmadığı yaratıcılığı azalttığı düşünülmektedir. Tasarımcıların kavramsal düşünme imkânları olmadığında davranışsal düşünme tarzını da uyguladığı bu sonuçlardan anlaşılmaktadır.

7. SONUÇ

Hayal gücü evreninin, nesneler evrenine dönüştüğü tasarım yolculuğu esinlenme ile başlamaktadır. Bütün tasarım disiplinlerinde olduğu gibi yaratma eyleminin, esinlenmenin oluşturduğu bir çeşit kuvvetle gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Ancak bu durum her tasarım sürecinde ve tasarımcı da farklı biçimde gerçekleşmektedir. İnsan yaşamının gelişmesinde katkısı olduğu düşünülen tasarım olgusunun özellikle mekân tasarımı disiplinlerinde ortaya konulacak yeni, yaratıcı yaklaşımların yeri yadsınamayacak kadar önemlidir (Melikoğlu Eke,2015:7).

Bu araştırmada tasarım departmanında tasarımcı olarak çalışan desinatör ve desencilerin, örme triko işletmelerindeki tasarımcı düşünme yolları araştırılmıştır. Şüphesiz birey bir durum ya da olay karşında istemsiz şekilde düşünme eylemine girişir. Bu süreçte karşı karşıya kaldığı şeyle ilgili olarak soyut ya da somut kavramlar üzerinden yapmış olduğu çıkarımları ifade etmeye, anlamlandırmaya çalışır. Ancak düşünce yollarından bazılarına zamanla daha yatkın hale gelir. 8 tasarımcıyla yapılan yüz yüze görüşme sonucunda bu sektörde tasarım eğitimi almamış

kimselerin çalışmasından dolayı imgelerle düşünme sürecinin hızlı geçildiği ya da başkalarına ait tasarımlar koleksiyon imgelerinin tasarımcıda gerekli düşünce kalıplarını yeterince açmadığı sonucuna varılmıştır. Tasarımcılar tasarımlarını bir tema etrafında oluşturma durumlarını nadir olarak nitelemektedirler. Tasarımlarını somutlaştırmak için sıklıkla kavramsal düşünce biçimini, gerektiğinde ise davranışsal düşünce biçimini tercih ettikleri belirlenmiştir. Büyük bir oranda geçmiş tasarımlardan yola çıkarak adaptasyon yoluyla ilerledikleri ve hedef kitleyi düşünüp tasarımın bitmiş ölçülerinde değişikliğe gittikleri sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Bayazıt, N. (2008).Tasarımı anlamak. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

Canbay Türkyılmaz, Ç. ve Polatoğlu, Ç. (2012). Erken tasarım evresinde bilginin dönüşümü üzerine bir model önerisi. Yıldız Teknik Üniversitesi mimari tasarım 3 stüdyosunda bir deneme. Megaron Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi E-Dergisi, 7(2):103-115.

Hançerlioğlu, O.(2018). Felsefe sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Koçkan, P. (2012). Tasarım araştırmaları bağlamında tasarımcı düşünme ve tasarım süreci. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Melikoğlu Eke, A. S. (2015). Birbirini yaratan bir triloji: Kavram-düşünme-tasarlama. I. Ulusal İç Mimari Tasarım Sempozyumu 12-13 Ekim 2015 içinde, Trabzon, Sempozyum Bildiri kitabı içinde:219-225.

Molla, A. (2007). Giysi tasarımı aşamalarının incelenmesi ve hazır giyim işletmelerindeki tasarımcı performansının değerlendirilmesi. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Taşgüzen, Z. (2010). Düş ve tasarım: temel bir oluşuma ilişkin soruşturma. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Turan, B. O. (2009). Dijital tasarım sürecinin geleneksel tasarım stüdyosuna etkileri. Yayımlanmamış doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Yakın, B. (2012). Tasarım sürecinde görsel düşünme ve görsel anlatım ilişkisine analitik bir yaklaşım. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Url1- https://www.etymonline.com/word/design ; Erişim tarihi: 03.04.2019

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TAŞ İŞLEMECİLİĞİNDE ASLAN FİGÜRÜ

Öğr. Gör. Kifayet ÖZKUL

İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa

Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu

Dilek SÖNMEZ

Sırasöğüt Ortaokulu -Fen Bilimleri öğretmeni

Öz

Dünya üzerinde birçok toplum ve medeniyetlerde kullanılmış olan aslan figürü, doğadaki gücü ve özellikleri ile önemli bir yere sahip olmuştur. Orta Asya Türk mitolojisinde, Şamanizm'de koruyucu gücü temsil etmiştir. Kutsal addedilen mekânların ve hükümdar tahtlarının bekçisi, hayvanlar kralı, iradeyi ve adaleti temsil eden, güneşi simgeleyen bir sembol olarak kullanılmıştır.

Anadolu Selçuklu Döneminde daha çok han, saray, kale gibi sivil mimaride örneklerine rastladığımız aslan figürü, stil ve teknik açısından kabartma ve heykel olarak uygulandığı gibi, kumaş, seramik, çini, metal gibi farklı alanlarda da kullanılmıştır. Selçuklu' da resim ustaları aslan figürünü gerçek hayattan alıp stilize ederek, hem birebir işlemiş, hem de diğer figürler ile birleştirerek grifon, sfenks gibi hayali ve efsanevi yaratıklar meydana getirmişlerdir. Aslan figürünün uygulandığı yere, birlikte bulunduğu diğer motiflere ve figürlere göre anlam değişikliğine uğradığı görülmüştür. Aslan figürü, Selçuklu devrinden sonra gerek el sanatları gerekse mimaride görülmeye devam etmiş olsa da tasvirler kabalaşmış ve dejenere bir karakter ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu, Selçuklu Sanatı, Aslan.

ANATOLIAN SELJUK PERIOD STONE PROCESSING LİON FİGURE

Abstract

Thelionfigure, which has beenused in manysocietiesandcivilizations on Earth, has an importantplacewithitspowerandcharacteristics in nature. IntheTurkishmythology of Central Asia, he representedtheprotectiveforce in shamanism. Itwasused as a symbol of thesacredplacesandthethrone of theKing, theking of animals, representingWillandjustice, as a symbol of the sun.

IntheAnatolianSeljukperiod, thelionfigure, whichweencounteredexamples of civilarchitecturesuch as Han, Saray, Kale, wasused as a reliefandsculpture in terms of styleandtechnique, andwasused in differentareassuch as fabric, ceramics, tilesand metal. InSeljuks, art masterstookthelionfigurinefromreal life andstylized it, andcombined it withotherfigures, creatingimaginaryandmythicalcreaturessuch as GriffonandSphinx. It has beenobservedthatthelionfigurinewasalteredaccordingtotheplacewhere it wasapplied, theothermotifsandfigures it wasassociatedwith. Althoughthelionfigurecontinuedto be seen in

bothhandicraftsandarchitectureaftertheSeljukperiod, thedepictionsbecameroughand a degeneratecharacteremerged.

Key Words: Anatolian, Seljuk Art, Lion.

1. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TAŞ İŞLEMECİLİĞİNDE ASLAN FİGÜRÜ

1.1Anadolu Selçuklu Dönemi

11.yy. ortalarından başlayarak Anadolu'ya gelen Türk boyları, 1071yılında Selçuklu Sultanı Alparslan'ın Bizans ordularını bozguna uğratmasının ardından yeni bir kültür ve sanat ortamı oluşturmaya başlamışlardır. Anadolu'nun fethinde bulunan Türkmen komutanlar, kısa sürede aldıkları bölgelerde beyliklerini kurarak imar faaliyetine girişmişlerdir. 12. yy. iç ve dış karışıklıklar yüzünden sanat dünyasına yoğun katkıda bulunamayan Selçuklular,13. yy. imar faaliyetleri göstermişlerdir. Sultan II Kılıçaslan'la Konya merkez olmak üzere başlayan hızlı yapılaşma, Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın hükümdarlık yıllarında doruğa ulaşmış, İslam dünyasına yeni bir solukla Selçuklu sanat ortamını kazandırmıştır. Selçuklu sanatının karakteristik özelliklerinin oluştuğu ve zirvesine ulaştığı dönem, Anadolu Selçuklularının Anadolu'yu bir baştan bir başa imar ettikleri 1150 – 1277 yılları arasındaki dönemdir. Selçuklular İran'dan Anadolu'ya gelirken Sasani ve erken İslam sanatının unsurlarını da getirmişlerdir. Anadolu'da yaşayan ermeni taş işleme ustalarının becerilerini de bu renkli mirasa katmışlardır. Anadolu coğrafyası mimari gelişimin ve yerleşim serüveninin en önemli merkezlerindendir. Coğrafi şartlara ve bulundukları topraklardaki mevcut malzemeye göre şekillenen mimari, mevcut olan sosyal ve siyasal atmosferden de etkilenmiştir. Surlardan, mezar taşlarına kadar her alanda Selçuklular kalkerli taş malzeme kullanmışlardır. Anadolu'ya geldiklerinde zengin taş ocakları ve ustaları bulan Selçuklular, kendi anlam dünyalarını da katarak çok özel kompozisyonlar kullanarak eserler ortaya çıkarmışlardır. Dış görünümleri sade olan Selçuklu yapılarında ön cepheler özenle işlenmiş taş ve tuğla minareleri ve büyük ustalıkla işlenmiş taştan taç kapıları ile dikkat çekmektedir. Işık gölge oyunlarıyla hareketli bir cephe kurgusu yaratmışlar, İlk bakışın yarattığı etki ve farkındalıktan dolayı cephe mimarisini çok önemsenmişlerdir. Üzerinde yoğun süsleme, yazı kuşakları ve küçük mimari öğelerle bütünleşen taç kapı, adeta bir açık hava müzesi görünümündedir.

Sivas Darüşşifası ile Taç Kapıların temel formunun şekillendiği kabul edilmektedir. Divriği, Sivas, Tokat, Erzurum, gibi doğudaki eserlerde yüksek kabartma ve süslemeye, Konya, Kayseri, Akşehir'deki eserlerde yassı kabartma oymalara daha çok ağırlık verildiği görülmüştür. Taç kapılarda kullanılmış olan geometrik desenler, birbirine geçme şeklinde örülen düğümler ve şeritler şeklindedir ve bu düğümler kemerin tepesinde birbirlerine bir ilmikle bağlanmıştır. Kapalı geometrik şekiller, yıldız sistemleri olarak uygulanan kurgular, sekizgenler sonsuzluk anlayışının bir ifadesi olmuştur. Sivas Gök Medrese kapı kemerlerinde hayvan figürleri, Karatay Han, Susuz Han ve Amasya Darüşşifasında ise insan figürleri görülmektedir. Evreni ve astrolojik dünyayı sembolize eden figürler içerisinde çift başlı kartallar, aslanlar, grifonlar, harpiler, bitkisel ve geometrik kurgu içerisinde düzenlenerek kompozisyona canlılık katmıştır. Diğer uygulama elemanı ise oluklardır. Çoğunlukla aslan başı şeklinde yapılmıştır. Anadolu Selçuklularında kendine has bir stilizasyon ile kullanılan bu motifler ve figürler, cepheye hareket katmıştır. Rumi ve palmetler tek başlarına ya da çiftler halinde zemin üzerine işlenirken, cennette var olduğu düşünülen Tuba Ağacı ile eş değerde tutulan hayat ağacı motifi kompozisyonlara dâhil edilmiştir.

Süsleme unsurlarından biri olan yazı da 13.yy'dan sonra bitkisel ve geometrik bezeme örgüsüne ile birlikte taç kapılarda kullanılmaya başlanmıştır.

Anadolu Selçuklu taş işlemeciliğinde önemli olan diğer bir alan mihraplardır. Çoğunluğu kesme taş ile yapılan mihraplar iç mekân ile uyumlu bir orantı içeresinde uygulanmıştır. İlk olarak alçak kabartma uygulamaları, daha sonraları yüksek kabartmalı ve hacimli örneklere dönüşmüştür. Yoğun olarak, geometrik ve bitkisel süslemeler kullanılmış, kenar bordürlerinde ve köşeliklerde ise Kuran'dan ayetler işlenmiştir. Divriği Ulu Cami, Kayseri Hunad Hatun, Sivas Keykavus Darüşşifası mihrapları zengin taş işçilikle bezenen örneklerdendir. Taş işçiliğinin yoğun olarak kullanıldığı diğer bir uygulama alanı ise Ahlat mezar taşlarıdır. Kutsal mekânlar olarak algılandığı için Moğol saldırılarından zarar görmemiş olan mezar taşları o dönemden günümüze aktarılabilen en önemli veri kaynaklarıdır. Selçuklular için bir tören, şölen ve cesaret ifadesi olan avlanma sahneleri mezar taşlarında resmedilmiştir. Anadolu Selçuklu Sanatı, medeniyet tarihimizin de önemli bir merhalesini teşkil etmektedir. Selçuklu dönemi sanatının bütününe bakıldığında, en önemli özelliği, kendinden önceki dönemleri temel alarak ve devam ettirerek yeni bir üslup oluşturabilmesidir. Bu üslubun oluşumunda tasavvufi düşüncenin büyük etkisi vardır. İznik, Konya, Amasya, Tokat, Sivas, Kayseri, Malatya, Hasankeyf, Mardin, Diyarbakır, Erzurum, Erzincan, Kemah, Şebinkarahisar, Divriği, Antalya, Alanya, Ankara, Manisa, Tire, Birgi başta olmak üzere bütün Anadolu, Selçuklu sanatının en güzel örnekleriyle bezenmiştir. Selçuklu sanatı felsefe, tasavvuf ve kelam ilimlerinde altın çağını yaşarken, etkisi edebiyat, mimari ve diğer sanat dallarında kendini göstermiştir. Gazali, Ömer Hayâm, Mevlana, Yunus Emre gibi büyük mutasavvıf ve düşünürler Selçuklu sanatının oluşumuna büyük katkıda bulunmuştur.

1.2. Aslan Figürü

İslamiyetten önceki dönemlerde Orta ve İç Asya'da gelişen en önemli sanat üslubu, belirli özelliklere sahip olarak tasvir edilmiş hayvan figürlerinin bulunduğu eserleri kapsamına alan "Hayvan Üslubu"dur. Bu üslup, Avrupa'nın doğusundan, Asya'nın doğusuna kadar yaygın bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. "Hayvan Üslubunun" en önemli özelliği her bir figürün canlı, hareketli ve dinamik olarak resmedilmesidir. Hareketlerdeki denge ve uyum uygulanacak olan figüre kıvrımlı, yuvarlak ve uyumlu hatlar olarak yansımıştır. Hayvanlar bazen tek tek, bazen bir arada, bazen iç içe geçerek, ya da üst üste gelerek kompozisyonlar oluşturmuştur. Figürlerin simetrik olarak yerleştirildiği hayvan tasvirleri, uzun yıllar boyunca Selçuklu dönemi de dâhil farklı malzemeler üzerinde uygulanmıştır. Türklerin sanatı genel olarak kahramanlıklarla alakalıdır. Hayatları, savaş ve avcılıkla geçen bu göçebe sanatkarlar, hayvanları yakından tanımış, incelemiş ve ustaca resmetmişlerdir. Üslupları gerçeğe yakın olmakla birlikte, heyecanlı olayları anlatırken görünüşlerini ve şekillerini tabiat dışı kullanmışlardır. Hayvan figürlerinin oluşturduğu kompozisyon, "Hayvan Üslubunun" özelliklerini taşımakla kalmaz, aynı zamanda Türklerin yaşayış biçimini, inanç ve mitolojisini de yansıtır. Kullanılan figürler mitolojik olayların simgeleri olarak düzenlenirken, natüralizm ve idealizasyonun en güzel uyumunu da bir arada bulundurmaktadır. Hatta bazen abartılarak tabiattan tamamen ayrılan mistik ve hayali örneklere de rastlanmaktadır.

İslamiyetin kabulünden sonra "Hayvan Üslubu" bazı değişikliklere uğrayarak devam etmiştir. Örneğin Zümrüd-ü Anka ve Simurg kuşu ile benzerlik gösteren Hüma kuşu, İslamiyetten sonra da talih ve cennet kuşu olarak özelliklerini sürdürmüştür. En çok kullanılan figürler, yırtıcı kuşlar, arslan, kaplan, geyik, kurt, ejder ve fantastik masal hayvanları olmuştur. Figürlerin heykele uygulandığı örnekleri çok fazla görülmemektedir. Anadolu Selçuklu Sanatında heykel arslan figürleriyle sınırlanmıştır. Aslan aynı zamanda mimaride, alçı ve taş kabartmalarda, seramik, çini, halı-kilim, kumaş ve maden üzerinde uygulamalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Aslan figürü, Anadolu Selçuklu döneminde diğer figürlerde de görülen simgeselliğe ve üsluba paralel bir

gelişme ortaya koymuştur. Orta Asya'da İslam öncesi var olan Şaman inancına ait alışkanlıklar İslamiyet'in kabulünden sonra Selçuklu dünyasında batıl olarak devam etmiştir. Orta Asya'da görülen figüratif üslup, Selçuklu sanatında da kendini göstermiştir. Anadolu Selçuklu Mimarisinin zengin figür anlayışında aslan, bol örneklerle karsımıza çıkmaktadır.Çoğu kabartma olarak uygulanmış olan bu figür, han, kale, köprü gibi yapılarda çift ve simetrik olarak işlenmiştir.

1.3. Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşlemeciliğinde Aslan Figürü

Türk Sanatının bilinen en eski aslan heykelleri, Orta Asya'da Bilge Kağan ve Gültekin'e ait mezarlarda bulunmuştur. Kuzey Altaylarda bulunan Aslan heykelleri de bu geleneğin eski Türklerde mevcut olduğunu göstermektedir. Aslan figürü, Anadolu Selçuklu sanatında oldukça tasvir edilen figürlerin başında gelmektedir. Gücün, kudretin, iyiliğin, üstünlüğün, aydınlığın simgesidir. Gücün simgesi olması açısından hükümdarlığı da sembolize etmiştir. Kudret sembolü olduğundan dolayıdır ki saray, kale ve şehre giriş kapılarında kötülükten, düşmandan koruyan unsur olarak uygulanmıştır, ağzından akan su ile abdest alınmış, şifa niyetine içilmiştir. Konsol ve çörten olarak da kullanılmış olan aslan başı, küp karakterli, eğri kesim tekniği ile Orta Asya hayvan üslubunu yansıtmaktadır. Sikkelerde arma olarak kullanılmıştır. Selçuklu 'da aslanlar stilize olarak uygulanmıştır. Aslan figürü, hayvan mücadele sahnelerinde de önemlidir. Diyarbakır Surları Dağ kapı ve Mardin kapıda bulunan aslan boğa mücadelesi tasvirleri bu açıdan önemlidir. Aslan-boğa, Asur takvimine göre tarım yılının başlangıcını yani Nevruz'u işaret eder. Bu mücadele simgesel olarak karanlığın aydınlığı yenmesi, baharın yani hasat mevsiminin gelmesi anlamını taşır. Bu doğrultuda aslan doğruluğu ve iyiliği temsil etmektedir. Bu astrolojik olayın başlangıcı, iki hayvanın mücadelesinin tasviriyle sembolize edilir. Aslan, sadece boğayla mücadele içinde görülmez, Konya İnce Minareli Medrese' de, aslan yılan mücadelesi, Tokat'taki Seyyid Gazi Dergâhında mezar taşında aslan-geyik mücadelesi, örneklerden bazılarıdır. Aslan figürlerinin nerelerde ve nasıl kullanıldığına göz atarsak daha net bilgiye sahip oluruz.

1.3.1. Heykeller

Anadolu Selçuklu Sanatında heykel, aslan figürü ile sınırlanmıştır. Han, Saray, kale gibi sivil mimaride uygulanmıştır. Stilize olarak uygulanan, abidevi karakteri olmayan ve normal ölçülerde uygulanan heykeller, kaba ve kütle karaktere sahip tasvirlerdir. Başlar gövde ile kıyaslandığında büyük kalmıştır. Yüz detaylarına önem verilmiştir. İri badem gözler, yassı burun hattıyla birleşen kaşlar, büyük ağız, şişkin yanaklar dikkat çekmektedir. Heybetli aslan görüntüsünden ziyade karikatürist bir etki görülmektedir. Küçük tutulmuş olan gövdede bacaklar kabaca işlenmiş, yeleler ve adaleler belirtilmemiştir. Bazı heykellerde kuyruk görülmez iken, bazı heykellerde bacakların arasından geçip sırtın üzerinden dolaşmaktadır. Kayseri Kalesi Aslan Heykelleri, Çardak Han Aslan Heykelleri, Divriği Kalesi Aslan Heykelleri, Tokat Gök Medrese Müzesindeki Aslan Heykeli, Sivas Gök Medrese Müzesindeki Aslan Heykelleri, Konya Arkeoloji Müzesindeki Aslan Heykeli, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesindeki Aslan Heykeli stilize olarak uygulanan heykellere örneklerdir.

Konya ve çevresinde bulunan bir gurup heykel daha realist olarak karşımıza çıkmaktadır. Başlar gövdeye göre büyüktür. İri gözler, yassı burun ve açıkağız görülmektedir. Kıvrık hatlarla verilmiş yeleleri mevcuttur. Konya İnce Minareli Medrese Müzesinde bulunan Konya Kalesi Aslan Heykeli, Konya Alâeddin Köşkü heykeli realist guruba örneklerdir. Günümüze ulaşmış lakin kırılmış parçalamış heykellerde bulunmaktadır. Sarı Han, Çeşnigir Köprü Han, Aksaray Sultan Han, Dokuzunderbent Han örnekleri verilebilir.

1.3.2. Konsol ve Çörtenler

Anadolu Selçuklu Mimarisinde aslan figürü, çörten veya konsol şeklinde de kullanılmıştır. Heykellerin aksine, dini yapılarda ve bilhassa hanlarda uygulandığı görülmektedir. Stilize olarak işlenen aslan çörten ve konsolları boyundan yapı ile birleşmiştir ender olarak boyun hizasından ön bacaklarda işlenmiştir. Yelesi yoktur, başlar masif küp karakterindedir. Şişkin sarkık yanaklar, iri gözler, yassı burun ve başın içine gizlenmiş kulaklar dikkat çekmektedir. Çörtenlere uygun olarak ağı, iri bir delik halinde açıktır. Konsollarda ağız kapalı ve daha küçüktür. Diyarbakır Ulu Camii Aslan Başı Konsol, Niğde Alâeddin Cami Aslan Başı Çörten,

Alanya Alara Handa Aslanbaş'ı Konsol, Alanya Tophane (Kızıl kule) Aslanbaş'ı Konsol, Kayseri Sultan han Aslanbaş'ı Çörten, Kayseri Hunad Hatun Medresesi Aslanbaş'ı Çörten, Kayseri Karatay Han Aslanbaş'ı Çörten, Denizli Akhan Aslanbaş'ı Konsol, Akşehir Taş Medrese Müzesinde Aslanbaş'ı Çörten, Aksaray Aslanbaş'ı Konsol, Sivrihisar Aslanbaş'ı Konsol, Kayseri Sahibiye Medresesi Aslanbaş'ı Çörten, Damsaköy Taşkınpaşa Camii Aslanbaşı Çörtenleri örneklerdir. Kayseri Sahibiye Medresesi Portalinde sütün başlığı içerisine maska şeklinde küçük aslan başları yerleştirilmiştir.

1.3.3. Kabartmalar

Aslan kabartmaları dini ve sivil mimaride kullanılmıştır. Genellikle simetrik olarak görülmektedir. Bazılarının kuyruğunun ucunda ejder figürü vardır, bazen güneş rozeti ile birlikte kullanılmıştır, bazen sırtının üzerinde kanat bulunmaktadır. Stilize olarak uygulanmış olan aslan figürü sembolik duruşlarına göre ayrılmışlardır.

- Başları cephenden yürür vaziyette uygulanmış aslan figürlerine örnekler; Diyarbakır Dışkale Çift Aslan Kabartmaları, Silvan Kalesi Çift Aslan Kabartması, Urfa Harran Kapı Aslan Kabartmaları, Adana Müzesi Aslan Kabartması, Ankara Etnografya Müzesinde Aslan Kabartması, Gaziantep Kalesi Aslan Kabartması, Kırşehir Kesik köprü Han Aslan Kabartması, Kayseri Gevher Nesibe Şifahanesi Aslan Kabartması, Sivas Keykavus Darüşşifası Aslan Kabartması, Mardin Kalesi Aslan Kabartması, Urfa Kalesi Aslan Kabartmaları, Kayseri Döner Kümbet Aslan Kabartması, Niğde Hüdavend Hatun Türbesi Aslan Kabartmaları örneklerdir.
- Tam profilden yürür vaziyette aslan figürlerine örnekler; Ani Kalesi Aslan Kabartması, Konya Alâeddin Köşkü Aslan Kabartması, Karatay Han Aslan Kabartması, Kırşehir Mezar Taşlarında Aslan Kabartmaları, Tokat Taşlarında Aslan Kabartmaları, Ankara Etnografya Müzesinde Mezar Taşında Aslan Kabartması.
- Arka ayakları üzerinde oturan aslan figürlerine örnekler; Cizre Aslanları, Patnos Türbesi Aslanları, Sivas Behram Paşa Hanı Aslan Kabartmaları, Silvan Kalesi Tek Baş Çift Gövdeli Aslan Kabartması, Alayhan Portalinde Tek Baş Çift Gövdeli Aslan Kabartması.
- Gövdeleri yandan başları geriye dönük aslan figürlerine örnekler; Çay Medrese Aslan Kabartması, Çay Tas Han Aslan Kabartması, Ankara Etnografya Müzesi Mezar Taşında Aslan Kabartması.

1.3.4. Kanatlı Aslanlar

Stil ve tip olarak Selçuklu aslan kabartmalarına eş olarak bazı figürlerde önden, dış kalçadan yükselen bir kanat eklenmiştir. Sivil mimaride kullanılmıştır. Başlar gövdeye göre büyüktür. Vücut baş detaylandırılmamıştır. Açık ağızlarında sivri dişleri görülmektedir. Yürür vaziyettedir. Kanatlar dekoratif bir şekilde kıvrılan palmetlerle ve ya volütlerle son bulmuştur. Kanatlı aslanlar genellikle çift olarak kullanılmıştır. Nusaybin Taşında Kanatlı Aslan Kabartmaları, Diyarbakır

Taşında Kanatlı Aslan Kabartmaları, Diyarbakır Dış Kale Yedikardeş Burcu Aslan Kabartmaları, Diyarbakır Dış Kale Ulubadan Burcu Kanatlı Aslan Kabartmaları, Silvan Kanatlı Aslan Kabartması, Konya Kanatlı Aslan Kabartması.

1.3.5. Ejder kuyruklu Aslanlar

Aslan kabartmalarından birkaç örnekte kuyrukları ejder başı ile son bulmaktadır. Bu örnekler; Kesik Köprü Han Aslan Kabartması, Niğde Hüdavend Hatun Aslan Kabartması, Konya Alaeddin Köşkü Aslan Kabartması, Cizre'den Diyarbakır'a getirilen taşlar üzerindeki Aslan Kabartmaları, Patnos Türbesi Aslan Kabartması, Sivas Behram Paşa Hanı Aslan Kabartması, Diyarbakır Kalesi Aslan Kabartmaları.

1.3.6. Aslan ve Çift Başlı Kartal

Aslan ve kanatlı aslan, tek ve ya çift baslı kartal ile birlikte kullanılmıştır. Kuşlar merkezde hâkim noktadadır, aslan figürleri ise simetrik olarak uygulanmıştır. Bu kompozisyon örnekleri: Diyarbakır Dış Kale Aslan Kabartmaları, Diyarbakır Ulubadan Aslan Kabartmaları, Diyarbakır Yedikardeş Burcu Aslan Kabartmaları, Urfa Harran Kapısı Aslan Kabartmaları, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesinde bulunan Taş, Niğde Hüdavend Hatun Aslan Kabartmaları, Patnos Aslan Kabartmaları.

1.3.7. Aslan ve Güneş

Anadolu Selçuklu sanatında ender olarak aslan figürü, sırtında veya önünde güneş motifi ile uygulanmıştır. Bu uygulama burç ve gezegen bileşimine de atıfta bulunmuştur. Bu guruba örnek olarak verebiliriz; Cizre Köprüsü Aslan ve Güneş Kabartmaları, İncir Han Aslan Güneş Kabartması, Silvan Kalesi Aslan ve Güneş Kabartması.

13. yüzyılda Gıyasettin Keyhüsrev tarafından yaptırılmış olan, avlulu kervansarayda, eyvan kemerlerinin başladığı yerlerde iki aslan kabartması ve iki güneş kursu bulunmaktadır. Arslan figürünün, egemen olunan toprakları simgelediği düşünülmektedir.

1.3.8. Aslan ve Boğa

Aslan – Boğa sahnesi Selçuklu sanatından evvel başka devirlerde de görülmüştür. Avrasya hayvan stilinde görülen hayvan mücadele sahneleri Selçuklu sanatında da kendi etkisini göstermektedir. Yere kapaklanmış olan boğanın üzerinde aslan hâkim durumda resmedilmiştir. Bu gurubun örnek olarak; Diyarbakır Ulu Camii Kabartmaları, Diyarbakır Müzesi Cizre Taşı, Harput İç Kale Kabartmaları.

1.3.9. Aslan ve Taht

İran Selçuklu el sanatlarında paralel örneklerini gördüğümüz aslan ve taht tasvirlerinde Anadolu Selçuklu Mimarisine gelen tek kabartma örneği olarak, aslan kabartmalı, kartal ve hükümdarla birlikte Taht ve av hayvanları sahnesinin işlendiği Diyarbakır Dış Kaleye ait kabartmalardır.

1.3.10. Aslan ve Hayat Ağacı

Selçuklu hayat ağacı tasvirlerinde, ağacın altında bekçi hayvan olarak simetrik aslan figürü kullanılmıştır. Tam Profilden stilize edilerek kullanılmıştır. Örnek olarak; Kayseri Döner Kümbet Hayata Ağacı ve Aslan Kabartmaları, Erzurum Yakutiye Medresesi Hayat Ağacı ve Aslan Kabartmaları, Nusaybin Taşı.

1.3.11. Aslan ve Burçlar

Orta Asya-Çin kaynaklı 12 Hayvanlı Takvimde her yılı bir hayvanı temsil etmektedir. Aslan takvimin 3. yılında, panter ile aynı gruptadır. Profilden verilen ve sarmaşık içinde olan bu hayvanları tanımak güçtür. Tüm takvim hayvanları tam kadro halinde verilmemiştir. Bazen de aynı gruptan başka hayvanlar birbiriyle yer değiştirir. Moğol akınlarından önce 12 Hayvanlı Türk-Çin Takvimi'ni barındıran Karatay Han, Ak Han gibi yapılarda hayvanlar gövdeleriyle

birlikte uygulanmışken, Moğol akınlarından sonraki kabartmalarda hayvanlar sadece başlarıyla uygulanmıştır. Ak Han'daki örneklerde hayvanlarla birlikte gezegenleri sembolize eden rozetler hayvan-burç-gezegen birlikteliğini anlatmak için uygulanmıştır. Bu uygulamalara örnekler; Silvan Kalesinde burç ve gezegen tasvirleri, Karatay Han Takvim Hayvanları, Ak Han Takvim Hayvanları, Sivas Gök Medrese Takvim Hayvanları, Niğde Sungur Bey Takvim Hayvanları, Bünyan Salih Bey Camii Takvim Hayvanları.

1.4. Aslan Figürünün Sembolik Anlamı

Türk sanatında aslan figürlerinin Altaylar' da görülmesi sebebiyle daha erken dönemlerden beri aslan sembolünün Türklerde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Aslan, savaş, zafer, iyinin kötüyü yenmesi, kudret ve kuvvetin sembolü olmuştur. Türklerde aslanın postu ve yelesi yiğitlik sembolü olarak kullanılırken, uzun saçın yaygın olmasıyla aslan yelesi arasında simgesel bir bağ kurulmuştur. Aslan, altını ve güneşi, her nesnede mevcut olan hareketliliği, yönelme ve yaratıcılık ilkesini temsil ettiği için tasavvufi inançlarda dinginliğe karşı hareketi de simgelemektedir. Aslan sembolü geçmiş milletlerin birçoğunda genellikle güç ve ihtişamı temsil etmiştir, Türklerin İslam'ı kabulünden sonra da anlamı yitirmemiştir, İslam aleminde Hz. Ali'nin unvanı ve simgesi olarak da betimlenmiştir.

İslamiyet'ten önce ve sonra Türklerde çeşitli eserlerde görülen aslan figürünün Alayhan'da çift gövdeli ve tek başlı kullanıldığı da görülmektedir. Devletin gücünün iki katına çıkmasının yanı sıra 2. Kılıçarslan'ı sembolize ettiği de öne sürülmektedir. Anadolu Selçuklu döneminde aslan figürü, diğer figürlerde görülen simgeselliğe ve üsluba paralel bir gelişme ortaya koymuştur. Orta Asya'da İslam öncesi inanca ait alışkanlıklar İslamiyet'in kabulünden sonra Selçuklu dünyasında batıl olarak devam etmiştir. Orta Asya'da görülen figüratif üslup, Şamanist ve astrolojik simgelere dayanarak Selçuklu sanatında da kendini göstermiştir. Diyarbakır Surları Yedi Kardeş Burcu, Kayseri Döner Kümbet ve Erzurum Yakutiye Medresesi'nde gördüğümüz hayat ağacı-aslan kabartmaları, Şaman inançlarından gelmektedir. Şaman inançlarında önemli bir yeri olan hayat ağacı, bekçi ruhlarla yani aslanlarla korunur. Şamanlar hayat ağacı vasıtasıyla gökyüzüne ulaşırken, Aslan, şamanın yerüstü ve yeraltına seyahatinde yardımcı olan ruhtur. Mezar yapılarında ve taşlarında aslan motifinin sıkça görülmesinin sebebi aslanın, ölünün ruhunun gökyüzüne yapacağı yolculukta eşlik edeceği düşüncesidir.

1.5. Resimler

Resim 1: 13. Yüzyıl, İncirlihan, Aslan Heykeli ve Güneş Motifi.

Resim 2: 13. Yüzyıl, Diyarbakır Surları Yedi Kardeş

Resim 3: 13. Yüzyıl, Silvan Kalesi Simetrik Aslan Kabartmaları

Resim 4: 13. Yüzyıl, Diyarbakır Ulu Camii Aslan Boğa Güreşi

Resim 6: 13. Yüzyıl, Alayhan Kervansarayı (tek başlı çift gövdeli aslan figürü)

Resim 7: Erzurum Yakutiye Medresesi, Hayat Ağacını Bekleyen Aslan Figürleri

SONUÇ

Anadolu Selçuklu Devleti, yerleştiği toprakları sanat müzesi haline çevirmiştir. Mimari ve sanatsal çalışmalarında taşı büyük ustalıkla kullanmış ve kendi yaşamlarını, doğayı ve hayvanları taşa uygulamışlardır. Konumuz olan Aslan figürü, gücü, kudreti, kuvveti temsil etmiş, yanına gelen figür veya motifle daha farklı anlamlar kazanmıştır. Günümüze kadar gelebilen örnekleri incelediğimizde, Selçukluların zarif sanat anlayışını, semboller dünyası ile birleştirerek uyguladıklarını görmekteyiz. Hem savaşıp yeni topraklara genişlemeye çalışan bir toplumun hem de bu kadar muhteşem ve anlam dolu eserler bırakması, aslında ne kadar sanata önem verdiklerini göstermektedir. Çevrelerindeki hayvanları ve hareketlerini, doğayı iyice tanıyıp taştan, kumaşa kadar her alanda üstün bir zarafetle ve estetikle sanata aktarmışlardır.

Kaynakça

Kitap:

BİROL, B. ve DERMAN, Ç. (1991). Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, Kubbealtı Akademisi, İstanbul: Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.

ÇORUHLU, Y. (1991). Erken Devri Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar: Türk Kültürü Araştırmaları, Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan, Ankara.

ÇORUHLU, Y.(2002). Türk Mitolojisinin Ana Hatları. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ÇORUHLU, Y. (1995). Türk Resim Sanatında Hayvan Sembolizmi. İstanbul: Seyran Yayınevi.

OKTAY A. (1984). Türk Sanatı, İstanbul: Kervan Yayınları.

OSMAN T. (2004). On iki hayvanlı Türk Takvimi. İstanbul: Ötüken Yayınları.

ÖGEL, S. (1987). Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı, Ankara:Türk Tarih Kurumu.

ÖNEY, G. (2004). Selçuklu Dini Yapılarında Figürlü Tasvirler, /Sanat ve İnanç. Rıfkı Melül Meriç Anısına, cilt III.

ÖNEY, G. (2004), Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü, Anadolu (Anatolia), XIII (1971), s.1-64.

ÖNEY, G. (1976). Türk Çini Sanatı, İstanbul: Tifdruk Matbaacılık.

ÖNEY, G. (1992). Anadolu Selçuklu Mimarı Süslemesi Ve El Sanatları, Ankara:

Doğuş Matbaa.

ÖNEY, G. (1969). Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar, Selçuklu Araştırmaları Dergisi I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Bildiri:

ÖZKUL, K. (2019). "Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşlemeciliğinde

Hayat Ağacı Motifi", 4. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi, (232-240).

Ed: Doç. Dr. Murat KURT - Dr. Selvin YEŞİLAY, Doğuhan Tanıtım Matbaa Yayıncılık, Mart, Yalova.

Tez:

ASLAN, Ş. (2005), Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Ahdar, A., Selçuklular Sanatta Nasıl Bu Kadar Yükseldi?

http://www.sanalkocaeli.com/m/?id=14108 17.02.2019

ÖNEY, Gönül. Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi.

https://www.academia.edu/29115165/Anadolu_Sel%C3%A7uklu_Sanat%C4%B1nda_Hayat_A%C4%9Fac%C4%B1_Motifi

https://okuryazarim.com/anadolu-selcuklu-sanatinda-hayvan-ikonografisi/

http://arkeolojidia.blogspot.com/2014/07/burdur-bucak-incirhan-kervansaray.html

https://www.sondakika.com/haber/haber-800-yillik-kervansaraydaki-esrarengiz-sembol-4164333/

http://burhanoguz.com/121-bolum/

https://medium.com/@YetkinYuksekbas/aslan-sembol%C3%BC-ve-siyonizm-cc53637e73ca

TARİHİ KENT SİLLE'DE SON ÇÖMLEK USTASI "YAŞAR BULUT"

Öğr. Gör. Gamze URAY

Aksaray Üniversitesi

Öz

İnsanoğlunun en ilkel sanatı olarak kabul edilen çömlekçilik genel olarak bakıldığında basit bir kap-kacak yapımı olarak görülmektedir. Oysaki çömlekçilik, geçmişten günümüze kadar varlığını devam ettirmiş olan geleneksel sanatlarımızdan birisidir. Çömlekçilik; kilin çark ve elle şekillendirilmesiyle kullanıma hazır hale gelen ürün olarak tanımlanabilir. Göçebe hayat tarzından yerleşik hayata geçen insanoğlu, ortaya çıkan ihtiyaçlarını karşılamak için çanak-çömlek yapımına başlamış, daha sonra zaman içerisinde ihtiyaçtan öteye geçen çanak-çömlekçilik bir süsleme ögesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Somut olmayan kültürel mirasımızın bir parçası olan çömlekçilik, el sanatlarımızın içinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Köklü bir tarihi geçmişe sahip olan, Türk kültüründe de önemli bir yeri olan çömlekçilik, ham maddesi, şekillendirme yöntemleri, çömlekçi çarkı, süsleme, kurutma, fırınlama ve fırın özelliklerinin yanı sıra geleneksel yapısıyla da önem arz etmektedir. Usta-çırak ilişkisi ile öğrenilen çömlekçilik sanatı, teknolojinin gelişmesine bağlı olarak ihtiyaçların farklılaşması, yeni neslin ilgisini çekmemesi ve çırak yetişmemesi sebebiyle unutulmaya yüz tutmuştur. Bu çalışma Konya iline bağlı tarihi Sille mahallesinde, çömlekçilik sanatını sürdürmeye çalışan son çömlek ustası Yaşar Bulut ve çömlekçilik sanatı ile ilgilidir. Gelenek aktarımında ustanın etkin rolü araştırmada vurgulanmaya çalışılmıştır. Çalışmada tarama (survey) modeli uygulanmıştır. Konuyla ilgili literatür taraması yapılarak konunun teorik yapısı oluşturulduktan sonra araştırmanın amacı doğrultusunda saha çalışması yapılmıştır. Saha çalışmasında gözlem ve görüşme teknikleri uygulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Konya, Sille, Yaşar Bulut, çömlekçilik, usta.

THE LAST POTTERY MASTER "YAŞAR BULUT" İN THE HİSTORİC CİTY OF SİLLE

Abstract

Pottery, which is considered to be the most primitive art of mankind, is generally seen as a simple container-making. However, pottery is one of our traditional arts which has survived from past to present. Pottery; It can be defined as the product which becomes ready for use with the wheel and hand shaping of the clay. The mankind, who has settled into the settled life style from the nomadic lifestyle, started to make pottery to meet the emerging needs, and then pottery began to be used as an ornamental element. Pottery, which is a part of our intangible cultural heritage, is an important part of our handicrafts. Pottery, raw material, shaping methods, pottery wheel, decoration, drying, baking and furnace features, which have a long history and have an important place in Turkish culture, are also important with their traditional structure. The art of pottery learned by the master-apprentice relationship has been forgotten due to the differentiation of the needs due to the development of technology, not attracting the attention of the new generation and the lack of apprentices. This study is about the art of pottery master Yasar Bulut and the art of pottery in the historic Sille neighborhood of Konya province, which is trying to maintain pottery art. The role of master in transferring tradition has been emphasized in research. The survey model was applied in the study. After the theoretical structure of the subject was prepared by the literature review, a field study was carried out for the purpose of the study. Observation and interview techniques were applied in the field study.

Key Words: Konya, Sille, Yaşar Bulut, pottery, master.

GİRİŞ

Çömlekçilik çok eski çağlarda, insan ihtiyaçlarından doğarak günümüze kadar gelen ilkel bir sanat dalı olarak varlığını sürdürmektedir. Tarih içinde; 7. bin yılın başlarına doğru insanoğlu kili ve Neolitik çağın en önemli buluşu olan ilk çömlekçi tezgâhının keşfederek, (Timur, 1987:8) kile türlü biçimler verip ateşte pişirmeye başlamıştır (Sevin, 2003:21). Toplumların yerleşik hayata geçmesiyle birlikte ihtiyaçları doğrultusunda toprak kaplar ve kullanım eşyaları üretilmiştir. Dünyada çömlekçilik tarihine bakıldığında belli bir üslûp ve teknik geliştirmiş ülke ve kültürlerin Asya, Güney-Orta Avrupa (Güner, 1988: 11) ve Amerika (Türedi, 1999:157) gibi farklı coğrafyalardaki yaşam biçimleri ve inançlar ile şekillendiği görülmektedir.

Anadolu'da yaşayan tarih öncesi uygarlıklarda ilkel çömlekçiliğin tarıma bağlı olarak gelişen bir el sanatı olduğu görülmektedir. Konya-Çatalhöyük, Burdur-Hacılar (Akurgal, 1997:8), Çorum-Alacahöyük, Diyarbakır-Çayönü, Karaman-Canhasan, Denizli-Beycesultan, Ankara- Karaoğlan,

Çanakkale-Troya kazılarından elde edilen toprak kaplarda görülen form ve süsleme özelliklerine göre çömlekçiliğin sadece ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir el sanatı olarak gelişim göstermediğini, üretilen ürünlerin birer sanat değeri taşıdığını ortaya çıkartmaktadır.

Bu şekilde Anadolu'da zengin bir alanda gelişim gösteren çömlekçilik ürünleri madeni kaplarla rekabet etmeye başlamış ve bu durum seramik sanatının sürekliliğini sağlamıştır. Çömlekçilik özellikle 19. ve 20. yüzyıl başlarında Anadolu'da yaygın olarak icra edilen karakteristik bir el sanatı haline gelmiştir. Araştırmanın kapsamı, Konya ili tarihi Sille mahallesinde yaşatılan çömlekçilik sanatı ve kalan son çömlek ustası Yaşar Bulut odaklıdır.

Konya ve çevresinde yerleşik düzen, Prehistorik (tarih öncesi) çağdan başlar. Bu çağ içinde Neolitik-Kalkolitik-Erken Bronz Çağ kültürlerini görürüz. Bu çağın iskân yeri olan höyükler, Konya il sınırları içindedir. Tarihi İpek Yolu'nun geçtiği ticaret ve konaklama merkezi olan Konya, zengin farklı kültürleri bir arada yaşatmış bir müze şehri kimliğine sahiptir. Geçmişte şehir 'İkonion' 'İcconium' 'Conia' 'Konia' gibi birçok isimle anılmıştır (Konyalı, 2010:18-19). Konya M.Ö. 7000'li yıllardan itibaren, insanlık tarihi açısından önemli medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Hitit, Frig, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı gibi birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Konya, tarihin ilk çağlarından itibaren Anadolu'nun en eski yerleşim yerlerinden biri olmuştur.

Sille; Konya iline 8 km mesafede olan etrafı dağlar ile çevrili ve dere kenarında kurulmuş eski bir yerleşim yeridir. Sille'nin geçmişi, tarih öncesi devirlere kadar uzanır. Yapılan arkeolojik kazılar sonucunda M.Ö. 8-7. yüzyıl Frig uygarlığına ait kalıntılar bulunmuştur. Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı döneminden izler taşıyan, Konya'nın Selçuklu ilçesine bağlı 5000 yıllık tarihi yerleşim yeri Sille Mahallesi, tarihi kaynaklarda farklı kültürlerin bir arada yaşadığı, erken Hristiyanlık döneminin önemli bir merkezi olarak geçmektedir. Antik dönemde "Sylata" ya da "Sylla" (su perisi) olarak isimlendirilen Sille'nin Roma döneminde iskân gördüğü, şehirde bulunan sivil ve dini mimari yapılardan anlaşılmaktadır (Mimiroğlu, 2013:3).

Yöre, geçmişte Sille deresinin taşkınları sonucunda alüvyonlu topraklardan oluştuğu için çömlekçiliğin gelişiminde elverişli bir toprak yapısı sergilemektedir. Yörede çömlekçiliğin geçmiş tarihi ile ilgili kesin belgeler bulunmamakla birlikte, geçmişinin Mezopotamya'da büyük uygarlık kurmuş Sümerlere kadar dayanmakta olduğu ve Mezopotamya'dan Sille'ye göçler vasıtası ile geldiği söylenmektedir (Güner, 1988). 1950'li yıllarda Sille'de yaklaşık 150 adet usta ve 16 adet çömlek atölyesinin faaliyette olduğu, 1967–1974 yılları arasında ise 12 adet çömlek

atölyesinin bulunduğu belirlenmiştir (20. 03. 2017 tarihinde Yaşar Bulut ile yapılan görüşmeden). Çömlekçiliğin ekonomik anlamda bölgeye sağladığı önemli katkılardan dolayı atölyelere Kâr-hane (iş ve kazanç yeri) denilmiştir (Özönder, 1998:208).

Günümüzde ise; Sille'deki tek çömlek ustası olan Yaşar Bulut (1950-Sille), 1975 yılından beri gelenekselliğinin dışına çıkmamaya özen göstererek toprağa hayat vermeye devam etmektedir. Ustasından öğrendiği toprağa şekil verme sanatını ara vermeden sürdüren Yaşar Usta, Sille'de kalan son çömlek ustalarından biridir. Ustasından kalan eski bir mağarayı atölyeye dönüştüren Yaşar Usta çömlek, testi, güveç türü toprak mamuller yapmaktadır. Çömlek işine çocuk yaşta başladığını anlatan Yaşar Bulut, o yaşlarda Sille'de çömlekçiliğin oldukça rağbet gören bir meslek olduğunu belirtmiştir.

Fotoğraf 1. Yaşar Bulut ve çömlek atölyesi.

Yaşar Usta; Nevşehir, Adana, Eskişehir ve Bilecik'ten getirttiği ısıya dayanıklı ve güneşte çatlamayan kırmızı toprak kullanımının dışında, Konya çevresi ve Sille'den elde edilen ısıya dayanıklı fakat güneşte çatlama yapan siyah toprakları da testi, çömlek ve kap-kacak yapımında kullanmaktadır. Yaşar Usta; testinin "ilacı-şarabı" olarak nitelendirdiği kireç oranı az Sille kumu ile toprağı harmanlamakta ve her üründe farklı topraklar kullanmaktadır. Bu yöntemi yıllardır kazandığı tecrübeye dayandırarak hazırladığı çamurlar ile ürünlerin işlevlerinin bağlantılı olduğunu belirtmiştir. Yaşar Usta, Sille'den aldığı kireç oranı düşük siyah toprağı, suyu kokutmaması ve soğuk tutması için testi yapımında kullanırken, diğer illerden getirttiği kırmızı

toprağı da güveç yapımında kullanmaktadır. Usta, iyi bir çömlek yapabilmek için, toprağın rengine ve kokusuz olmasına dikkat etmektedir.

Toprağın hazırlama işlemi üç aşamada gerçekleşmektedir. Karıştırılan toprak ve kum, çamur havuzuna atılır içine su doldurulur ve çamurun mayalanması sağlanır. Çamur havuzunda 1 hafta veya 10 gün bekleyen çamur, iyice mayalandıktan sonra eleklerden geçirilerek, yabancı malzemelerden arındırılır. Bu işlemlerden sonra temizlenen çamur vals makinesinde iri parçaları ezilerek iyice karıştırılır ve homojenliği sağlanır.

Fotoğraf 2. Çamur havuzu, elek ve vals makinesi.

Hazırlanan çamurdan kullanılacak miktarlarda küçük parçalar alınır ve elle birbirine vurmak sureti ile kıvama gelene kadar yoğrulur. Yoğrulan çamurda istenilen kıvam elde edildikten sonra, yöresel adı ile *zuvala* denilen, silindir şeklindeki çamur künteler hazırlanmaya başlanır. Bunlar, yapılacak ürüne göre eşit küçük parçalar halinde kesilir. Zuvala denilen bu çamur parçaları da hazırlandıktan sonra çark üzerinde elle şekillendirme işlemine geçilir.

Fotoğraf 3. Zuvalaların hazırlanma aşaması.

Sağ ve sol elini orantılı ve oldukça seri bir şekilde kullanan usta, farklı biçim ve boyutlarda testi, küp, v.b. toprak ürünleri yapmaya başlar.

Fotoğraf 4. Yaşar Usta'nın çömlekçi çarkı ve çarkını kullanırken.

Bir gün içinde 100–120 adet üretim yapabilen Yaşar Usta, '*gılina'* (ayrı bir kapta biriktirdiği çamur artıkları) adı verdiği çamur artıklarını ise kulp yapımında kullanmaktadır.

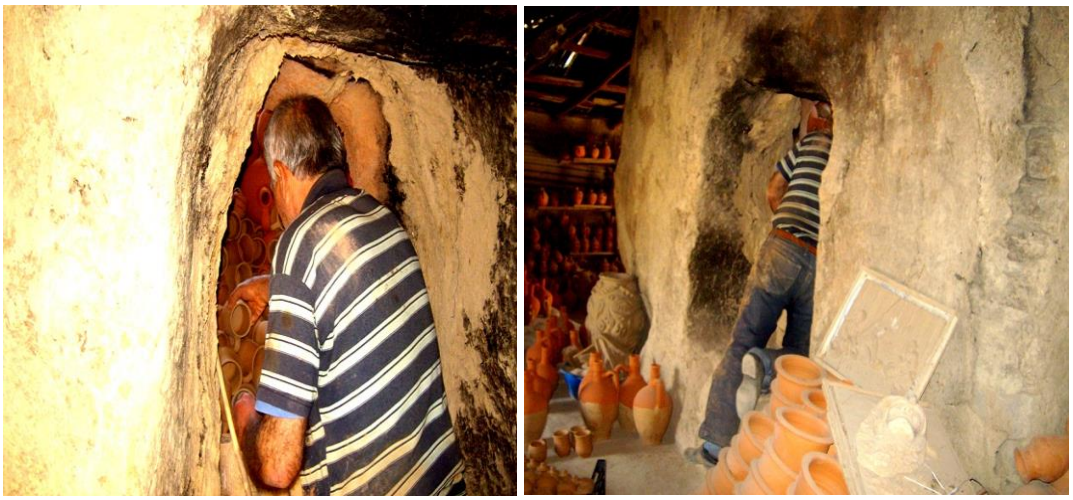
Ürünlerin dekorlanmasında; perdahlama, perforasyon (ajur), rölyef ve astar boya (engobe) teknikleri kullanmaktadır.

Fotoğraf 5: Kulp yapımında kullanılan glina.

Yapımı tamamlanan çömlekler kurutma işlemi için atölyenin içinde yer alan 'kerevit' adı verilen ahşap raflara taşınır. Kurutma işlemi yazın 3–4 gün, kışın ise 20–25 günde tamamlanır. Ardından, çömlekler ateşle buluşmak için hazır hale getirilen fırına taşınır.

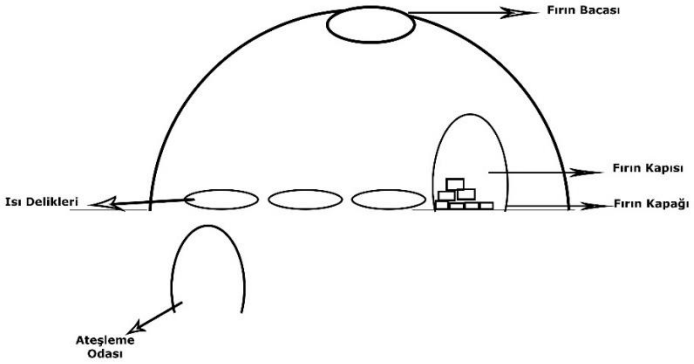
Fotoğraf 6. Atölyede ürünlerin kurutma işlemi.

Pişirim, 5 adet kemerin üstüne oturtulmuş, 2 metre yüksekliğinde bacalı, alttan ateşlenen *kara tip* fırında yapılır. Sille taşından yapılan fırının zemininde 15cm büyüklüğünde ızgara delikleri bulunmaktadır. Fırına yüklenecek çömlekler ızgara deliklerinin üzerine gelmeyecek şekilde fırın içinde sıralanır. Fırının kapısı tuğla ile kapatılarak hava almayacak şekilde çamur ile sıvanır.



Fotoğraf 6. Fırın kapısının tuğla ile kapatılması.

Fırının üst kısmında kalan boşluklarda bacadan doldurularak yanmaya hazır hale getirilir. Ortalama 4 saat süren pişirimde *'külanlık'* kısmında talaş, kayısı çekirdeği ve odun kullanılarak ısı 850C kadar çıkartılır. Fırında yaklaşık 3000–5000 adet parça ürün pişirimi yapılabilmektedir. Fakat günümüzde arz-talep dengesinin değişmesine bağlı olarak bu sayının azaldığını ve pişirim için kara tip fırın yerine elektrikli fırın kullandığını belirtmiştir.



Çizim 1. Pişirim yapılan fırının çizim şeması.

Pişirme işlemi sona erince fırın soğumaya bırakılır. Kapı kısmı da açılarak soğuma hızlandırılabilir. Pişen çömlekler ilk olarak bacadan başlanarak boşaltma işlemi yapılır, daha sonra kapıdan boşaltma işlemine geçilir. Bisküvi pişirimi tamamlanan ürünlerin bir kısmı

Fotoğraf 7. Pişirimi yapılan çömleklerin bacadan alınması.

Yaşar Usta geçmiş yıllarda, sülyen, üstübeç (kurşun oksit), bakır oksit ve çakmak taşı karışımından hazırladığı sırla, ürünleri daldırma ve akıtma yöntemi ile sırladığını günümüzde ise; sırlama işlemine fazla ihtiyaç duymadığını belirtmiştir (30.03.2017 tarihinde Yaşar Bulut ile yapılan görüşmeden).

Fotoğraf 8. Rapido ile süslenmiş seramik kadehler.

Fotoğraf 9-10. Yaşar Bulut çömlek atölyesinde üretilen seramik parçalar.

SONUÇ

Toprağın, Silleli Yaşar Usta için ayrı bir anlamı, yeri ve önemi bulunmaktadır. Çocukluk yıllarından bu yana çömlekçilik yapan Yaşar Usta; gelişen teknoloji, sosyal yapı ve zamana karşı durarak mesleğini özverili bir şekilde devam ettirmektedir. Sille'de genç nüfus tarafından mesleğin tercih edilmediğini ve ne yazık ki kendisinden sonra çömlekçilik sanatını yörede devam ettirecek kimse bulunmayacağını ifade etmektedir. Buna rağmen; sağlığı izin verdiği sürece her gün toprağa can verip onu ateşle buluşturacağını belirtmektedir. Bu anlamda; yaşadığı değerleri kendi coğrafyasında koruyup geliştiren Yaşar Bulut, kültürel mirasın kalıcılığının sağlanmasına önemli bir örnektir. Bu çalışmada tarihi Sille mahallesinde yaşayan son çömlek ustası Yaşar Bulut örneğinden yola çıkarak gelenek aktarımında ustanın önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Geçmişte 150 usta ve 16 çömlek atölyesinden geriye sadece 1 usta ve atölye kalması bu sanatın günümüzde artık değer görmediğinin en canlı kanıtıdır. Sonuç olarak, Konya'nın Sille mahallesinde zor şartlar altında sanatını sürdürmeye çalışan Yaşar Bulut ve çömlek atölyesinin devam edebilmesi için üretim, pazarlama ve turizm açısından desteklenmesi gerekmektedir. Unutulmaya yüz tutmuş olan bu sanatı genç kuşağa tanıtmak, somut olmayan kültürel miraslarımızdan biri olan çömlekçiliği yaşatmak ve gelecek kuşaklara aktarmaya çalışmak gerekmektedir.

Kaynakça

Akurgal, Ekrem. (1997). Anadolu Kültür Tarihi. Ankara: Phoenix Yayınları.

Güner, Güngör. (1988). Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik. İstanbul: Grafik Sanatlar Matbaacılık.

Konyalı, İbrahim, H. (2010). Konya Tarihi. Konya: Nüve Yayınevi.

Mimiroğlu, İlker Mete. (2013). Sille Aya Elenia Müzesi. Konya: Selçuklu Belediyesi Yayınları.

Özönder, Hasan. (1998). Sille, (Tarih-Kültür-Sanat). Konya: Merhaba Basım Evi.

Sevin, Veli. (2003). Anadolu Arkeolojisi. İstanbul: Der Yayıncılık.

Timur, M. (1987). Anadolu'da Seramiğin Doğuşu, Antika 29.

Türedi, Özen, Ayşegül. (1999). Ateşin Toprağa Hükmettiği Sanat. İstanbul: Süreli Sanat ve Kültür Dergisi. 157.

Kaynak Kişiler

Adı-Soyadı: Yaşar Bulut

Doğum Yeri ve Tarihi: Sille/ 1950

Öğrenim Durumu: İlkokul

SANAT VE EKOLOJİ

Öğr.Gör. Hazal Aksoy
Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi REsim Bölümü

Öz

"Doğa cennetse kent cehennemdir" der modern zamanların ilk metropolü olan Paris'ten Baudelaire. Sanayi Devrimi'nin hemen ardından başlayan kentleşme, kırsal yaşamın daralmasının da başlangıcıdır. 20. Yüzyıl artık mutlak bir kentleşme dönemidir. Henüz ekoloji tartışmalarının yeni yeni filizlenmeye başladığı, 1960'ların sanat ortamında, meta üretimine karşı bir tavır olarak doğan yeni sanat üretimlerinin arasından, doğaya duydukları ilgiyle ayrılan "arazi sanatı" sanatçıları ise belki de anladığımız anlamda doğaya eğilen ilk sanatçılardır. 2000'ler ise ekoloji ile ilgili problemlerin gündelik hayata yansımalarını en berrak şekilde gördüğümüz yıllardır. Bir yanda "Küresel İklim Değişikliğini reddetme eğilimi olan politikalar süregelse de her geçen gün artan doğal felaketler kaygı ve kayıtsızlık gerilimi üzerinden konuya eğilen sanatçıların sayısını da arttırmıştır. Bu çalışma kapsamında hepimiz için güncel olan ekoloji problemleri ile sanat arasında köprüler kuran ve Arazi Sanatçılarından farklı olarak ekolojiye çözüm odaklı yaklaşan 4 sanatçının çalışmaları üzerinden, sanat ve ekoloji ilişkisi tartışılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Ekoloji, Doğa.

ART AND ECOLOGY

Abstract

"If nature is heaven, then the city is hell," says Baudelaire of Paris, the first metropolis of modern times. Urbanization, which started right after the Industrial Revolution, was the beginning of the contraction of rural life. The 20th century is an absolute period of urbanization. The "land art" artists, which were separated from the new art productions that emerged as an attitude towards commodity production in the 1960s art environment, where the ecology debates have just begun to flourish, are perhaps the first artists to understand nature as we know it. The 2000s are the years in which we see the reflections of ecology problems in daily life in the most clear way. On the one hand "Although the policies that tend to reject Global Climate Change continue, the increasing natural disasters have increased the number of artists who focus on the issue through the tension of anxiety and indifference. In this study, the relationship between art and ecology will be discussed through the works of 4 artists who build bridges between the ecology problems and art that are current for all of us and who approach ecology in a different way from Land Artists.

Key Words: Art, Ecology, Nature.

Giriş

İnsanoğlu dünyada var olduğu günden itibaren doğa ile bir ilişki içinde olmuştur, başlangıçta ağır doğa koşulları karşısında çaresiz olan insan, doğadan korkmuş,ona tapınmış, onu sevmiş, ancak karşısında çaresiz kaldığı doğayı dizginlemenin yollarını da her zaman aramıştır. Alet yapma kabiliyetini geliştiren ve Tarım Devrimi ile yerleşik hayata adımını atan insan ilk kez doğa ile mücadelesinde bir adım öne geçerek, doğaya bir nebze de olsa üstün gelebilmeyi başarmıştır. Alet yapma becerisi ile insan Freud'un ifadesiyle bir tür protezli tanrı haline gelmiştir (Freud, 2009: 50). İnsanla doğa arasında sürüp giden bu düşman kardeşlik, insanın sınır tanımaz doğası ile birleşerek bugün içine düştüğümüz ekolojik problemlerin ilk tohumlarını da atmıştır. Clive Ponting'in "Dünyanın Yeşil Tarihi" adlı kitabında belirttiği üzere:

Bütün bitkiler ve hayvanlar da, birbirleriyle rekabet ederken farkında olmadan çevreyi değiştirirler ve varlıklarını sürdürebilmek ve gelişebilmek için işbirliği yaparlar. Ancak insanların ekosistemle olan ilişkilerindeki iki etken, onları bütün öteki hayvanlardan ayırır. Öncelikle, varlığının bağlı olduğu ekosistemleri tehlikeye atma, dahası yok etme gücüne sahip tek canlı türü insandır. İkinci olarak da, yeryüzündeki her bir ekosisteme yayılan ve ardından, teknolojiden yararlanarak bütün bu ekosistemleri egemenliği altına alan tek canlı türü de insandır (2000:15).

Yerleşik hayata geçen insanın doğa karşısındaki ilk zaferi onu günümüz toplumlarına kadar getirmiş olsa da kuşkusuz ki doğa ile ilişkisinde üstün geldiğine dair en güçlü yanılgısını ilerleme fikri ve ona bağlı gelişen Sanayi Devrimi ile 1800'lerde yaşanmaya başlamıştır. İlerlemenin insan aklını merkeze alan yaklaşımı, doğayı karşı bir kutba doğru iterek ötekileştirmiştir. Sanayi Devrimi ve ardından gelen kentsel büyüme, kırsal hayatın küçülmesinin de başlangıcı olmuş, bu büyük değişim aynı zamanda doğaya karşı bir bilincin de oluşmasına vesile olmuştur.

Sanayi Devrimi ile başlayan kentleşme hareketi, başta Paris ve Londra gibi dünyanın ilk metropollerinin oluşması için gerekli zemini hazırlamıştır.Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişle birlikte,maden ocaklarında, demiryollarında ve fabrikalarda doğan iş gücü ihtiyacının karşılanması için kırsal nüfus, kitlesel şekilde kentlere göç etmeye başlamış, böyle hızlı bir nüfus hareketliliğine hazır olmayan şehirlerde sağlıksız koşullara sahip gettolar oluşmuştur. Açılan fabrikalar, demiryolları ve madenler doğa üzerinde geri dönüşü mümkün olmayan tahribatlar yarattığı gibi insanın doğayla olan ilişkisini de günden güne zayıflatmıştır. Marx da doğa olmaksızın bir işçi sınıfının olamayacağına vurgu yaparak kapitalizmle birlikte doğa ve insan arasındaki ilişkinin geri dönüşü olmayacak şekilde bozulduğuna dikkat çekmiştir.(Foster, 2001:195)

Sanayi devrimi ile başlayan kentleşme günümüze kadar hız kesmeden devam etmiş, gelişen teknolojilere bağlı olarak insan nüfusu gezegenin kaynaklarına tehdit oluşturacak biçimde artmıştır. Kentlerde yaşayan nüfusun konut ihtiyacının giderilmesi için gerçekleştirilen faaliyetler ormanlık alanları yok olma noktasına getirmiş, bu alanlarda yaşayan pek çok canlı türünün neslinin tükenmesine ve uzun vadede doğanın dengesinin bozulmasına sebep olmuştur. Kentlerde yaşayan nüfusun tüketimlerine bağlı olarak ortaya çıkan atık problemi, su ve toprak kirliliğini tetiklerken, kent hayatının akışının devam etmesi için gerekli olan ulaşım çözümleri hava

kirliliğini artırmış, tarımsal alanda geniş nüfusları beslemek adına geliştirilen yöntemlerle toprak kirlenmeye başlamış ve bu kirlilik sonucu yer altı su kaynakları da zarar görmeye başlamıştır.
Yaşanan tüm bu gelişmelerin değerlendirilmesi ve ekolojik bir duyarlılığın gelişip belli toplum katlarında taraftar bulmaya başlaması Birinci Dünya Savaşı sonrasında başlasada, ekoloji düşüncesinin oluşması İkinci Dünya Savaşı sonrasını bulmaktadır Ekoloji sözcüğü ilk kez 1866 yılında Ernst Haecel'ın Genel Morfoloji adlı kitabında yer almıştır. İlk aşamada canlıların yaşadıkları yerleri ve yaşam koşullarını inceleyen ekoloji, günümüzde bir çok alt sistem ve kavramı ele alan disiplinlerarası bir bilim dalı haline gelmiştir. Uysal'ın aktardığı şekliyle "Bu gelişme sonucu, ekoloji; canlı organizma topluluklarının yaşayıp gelişmelerini sağlayan iklim, toprak, yeryüzü yapısı gibi koşulları; aynı türden canlı topluluklarının gelişimlerini ve diğer popülasyonlarla ilişkilerini sağlayan beslenme ve enerji temini konularını; ekosistemlerin öğelerini, tiplerini, yapılarını ve değişimlerini incelemektedir" (Parlak, 2004: 22-23). 1950'li yıllara tarihleyebileceğimiz ekolojik düşünce olgusunun gelişmesi, 1960'larda tüm dünyada yaşanan, sosyal, politik, ekonomik ve kültürel hareketlilik ortamında ana hatlarını bulmaya başlayarak sanatta da yerini almaya başlamıştır.

Arazi Sanatı Doğada ilk Arayışlar

Sanat doğa ile her dönemde ilişkili olsa da bugün anladığımız anlamda bir sanat-ekoloji ilişkisinin kurulması 1960'larda gerçekleşmiştir. 1800'lerde popüler Amerikan manzaralarıyla belirginleşen doğaya karşı ilgi, 1900'lerde romantik hareketin etkisiyle Avrupa sanatında da kendini göstermiştir. Kentleşmeye başlayan dünyada, figürün önüne geçmeye başlayan ve biraz seyirlik biraz da nostaljik bir duyguyla yaklaşılan doğa, 1960'lara kadar resim sanatı için ya fon ya da bir tema konumunda kalmıştır.

1960'lar savaş sonrası dünyada, iki büyük yıkımın ardından insanlığın nisbeten normal hayat şartlarına geçerek olan biteni muhakeme etmeye fırsat bulduğu yıllardı. Fransa'dan Almanya'ya, Çin'den Amerika'ya dünyanın hemen hemen her yerinde, öğrenci ve işçi hareketlerin yükselmeye başladığı bu yıllarda, kuşkusuz ki Paris sahnenin en önündeydi. Siyahi yurttaşların, LGBTI bireylerin, kadınların hak arayışları ve cinsel devrim çağrıları bir yandan yükselirken bir yanda da Hippi akımının da etkisiyle çevre ve doğaya karşı bir ilgi yükselmeye başlamıştı. 68 Paris sokaklarında "kaldırım taşlarının altında kumsal var" sloganı kaybedilen geçmişe dair bir özlemi dile getirirken, sanat da sokak hareketlerinden beslenen, sokakla hareket eden bir yapıya doğru evrilmeye başlamıştı. 1960'lar sanat ve aktivizm arasında bağların örülmeye başladığı bir dönemdi ve sanatın meta değeri, kültürel üretimin modeli üzerine yürütülen tüm tartışmalar, daha 1920'lerde Tarihsel Avangard'la başlayan yıkıcı sorgulamaların devamı niteliğindeydi. 1960'lar sanatçıların galeri ve müze gibi kültür kurumlarını terk ederek, sanatın hayatla bir olması idealine sıkı sıkıya bağlandığı yıllardı. Sanat ve doğa arasındaki ilk görünür ilişkiler tam da bu sorgulamların çerçevesinde kurulmaya başladı. Madem ki sanat hayatla bir olmak isteğindeydi, içinde yaşadığımız gezegenin problemleri neden sanatın konusu ve hatta eylem alanı olmasındı?
Sanat ve doğa arasındaki ilişki, bu yapısal sorgulamların etkisiyle ilk olarak "arazi sanatı" ile kurulmaya çalışıldı. Arazi sanatçıları ilk olarak sanatın alınır satılır bir şey olmasının üretim biçimiyle ilişkisini fark ettiklerinde, ticari bir değere dönüşemeyecek deneyimler tasarlamaya başladılar ki bu 60'ların sanatının genel karakteristiği idi.

Arazi sanatının en ünlü isimlerinden biri olan Robert Smithson'un "Sarmal Dalgakıran" olarak bilinen çalışmasını, Utah'ta yer alan Büyük Tuz Gölü'nün pek bilinmeyen bir köşesinde 1969 sonbaharı 1970 baharı arasında gerçekleştirmiştir. 6.650 ton taş ve toprak ile oluşturulan ve göle doğru uzanan bir burgaç şeklinde olan yerleştirme, Utah Gölü'nü okyanusa bağlayan efsanevi burgaça gönderme yapmaktadır. Bir diğer arazi sanatçısı olan Michael Heizer'in ilgisini ise el değmemiş kayalık bölgeler ve çöller cezbetmiştir. 1969'da Nevada'da uygulamaya koyduğu "Çiftte Negatif" adlı çalışmasını gerçekleştirebilmek için, buldozerlerle 240.00 ton toprak ve kaya kazmış, her biri birbirine bakan 9 metre genişliğinde, 15 metre derinliğinde ve 330 metre uzunluğunda iki oyuk açmak için patlayıcılardan yararlanmıştır. Heizer bu çalışmasıyla yerinden edilemez ve o güne kadar yapılmamış en büyük anıtı ortaya koymuştur. Yine arazi sanatçıları arasında en çok tanınan isimlerden olan Christo ve Jeanne Claude 1972-1976 yılları arasında Kaliforniya'da gerçekleştirdikleri ve 5.5 metre yüksekliğinde ve yaklaşık 40 kilometre uzunluğundaki Running Face adlı çalışmalarını 2 milyon dolara mal etmiş, bu süreçte ise bölge halkına kısa süreli de olsa bir istihdam sağlamışlardır.

Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, Utah, 1969-1970

Michael Heizer, Çifte Negatif, Nevada,1969

Arazi Sanatı sanatçıları arasında doğaya karşı en naif ve saygılı tavrı gösteren sanatçının Richard Long olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Zira doğaya dikkat çekmek şiarıyla ortaya çıkan arazi sanatçıların büyük kısmı, sanat eserinin galeri mekanı ile olan ilişkisi, ölçeği ve formu gibi 60'ların sanatsal problemlerinin menzilinden çıkamayarak sadece bu sorunları doğaya taşımakla yetinir. Enis Batur, bu konuyu şu şekilde değerlendirmiştir. "Genelde dogaya müdahale edilen kosullarda, söz gelimi Land-Art kapsamina giren sanatsal faaliyetler, sık sık yapay malzeme katkilari, hatta bazen tümüyle uyumsuz malzeme kullanımıyla gerçekleşen bazi örnekleri karsimiza çıkarmakta ve bunlar bir bakima doğanın bozulma ve kirlenme sürecine yeni bir boyut eklemekten öteye gitmemektedir" (Tansuğ.1997:88).

Richard Long, Yürüyüşle Oluşan Çizgi,1969, İngiltere

Richard Long ise sanatının doğayla ilişkisini uzun doğa yürüyüşleriyle kurar. Kimi zaman kimsenin görmediği yerlerde, aynı yerde uzun uzun yürüyerek daireler çizer, kimi zaman etrafta bulduğu doğal objelerle küçük düzenlemeler yapar. Çalışmaları ancak ufak notlar, haritalar, fotoğraflar ve çizimler aracılığı ile izleyici ile buluşur, bunun dışındaki her şey sanatçının doğayla kurduğu ve sadece onun deneyime yaslanan ritüeller, insaoğlunun yeryüzünde bıraktığı ayak izlerinin gelip geçiciliğine vurgu yapan lirik anlatımlardır. Arazi sanatçılarının dünyayı değiştirme sanat ve hayat arasında bağ kurma yönündeki eğilimleri doğayı da tüm diğer şeyler gibi nesneleştirme ve üzerinde hakimiyet kurma eğiliminin dışına çıkamaz.

Ekolojiyi temeline alan, ekolojik sanat faaliyetleri, bu noktada ilk örneklerinden, doğayla bağ kurmak, doğayla bütünleşmek, doğal güzelliklere yahut tahribatlara dikkat çekmek, doğa üzerinde insan eliyle oluşan tahribatların önüne geçmek ve ya bu tahribatları geri döndürmek gibi hedeflere yönelmelerinin yanı sıra tüm bu hedefleri gerçekleştirmek için farklı disiplinlerden yararlanmaları ile ayrılırlar.

Güncel Sanat ve Ekoloji Bağlamında Sanatçılar

Jackie Brookner

Jackie Brookner başta su sistemlerinin yenilenmesi olmak üzere, ekoloji tabanlı çalışmalar yapan Amerikalı bir sanatçıdır. Suyun ekosistemdeki tüm canlılar için önemine vurgu yapan sanatçı, yaklaşık 20 yıldır tüm çalışmalarını su ıslahı ekseninde sürdürmektedir.

"1995 yılında su ile çalışmaya başladığımda, insanları su sorunu olduğu konusunda ikna edemedim. Bugün dünyadaki suyun ciddi bir tehdit altında olduğu çok açık. Gezegenin yıkımından rejenerasyona geçmek için insanın ne ve kim olduğu hakkında düşünme pratiklerinin dönüşümü gereklidir" diyen Brookner'ın "biyoheykel" olarak tanımladığı çalışmaları, park, bahçe, nehir ve diğer sulak alanlarda, habitatın canlandırılması üzerine temellenmiş, üretim aşamasında çoklukla bir komünite işbirliği gerektiren açıkhava heykelleridir. Projelerinde, kamusal alanda, halkın doğal sistemler ile bağ kurmasına imkan sağlamaya çalışan sanatçı,

yağmur suyu ve benzeri diğer kirli suların nasıl geri kazanılabileceğine dair öneriler sunarken, sosyal, kültürel ve ekolojik canlanmanın birleşmesini hedefler (Brookner, 2016).

Sanatçı yaptığı çalışmaların tüm ekosistemler gibi dinamik ve ortaya çıkan koşullara uyumlanabilir olduğunu ifade eder. Çalışmalara başlamadan önce ilk dinlediği şeyin mekanın kendisi olduğunu ifade eden sanatçı, hem insanların ve hem de insan dışı tüm yapıların işbirliği içinde işleyebileceği çalışmalar ortaya koyar. Brookner'ın çalışmalarının temeli, kolektif bir gövdeye bağlıdır, belediyeler, yerel yöneticiler bölgenin politik aktörleri, tasarım, bilim ve sosyal bilim insanları işbirliği içinde olduğu yapılar arasındadır. Aynı zamanda aktif vatandaşlık ilkesi de onun sanatının önemli bir parçasıdır zira ortaya koyduğu ekolojik çözümler sürekli bir bakım ve denetime ihtiyaç duyar.

Sanatçının çalışmalarında, su yosunların önemli bir yeri vardır. Yosunun büyüleyici bir mikrokosmos olmanın yanı sıra ağır metalleri bile absorbe edebilen en eski ve etkileyici su filtresi olduğunu ifade eder (Brookner,1996).

Almanya'da Dresden yakınlarında bulunan bir kasaba olan Grassenhain'da gerçekleştirdiği "The Gitf of Water" *Suyun Hediyesi* adlı çalışması, sanatçının sanatsal yaklaşımını anlamak için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Proje, kasabada büyük bir yüzme kompleksi kurmak üzere planlanmıştır ve yenilenmenin bir sembolü olarak kullanılan su, klor yada benzeri başka bir kimyasal madde kullanmadan sadece sulak alan bitkilerinin yardımıyla temizlenmiştir.

Heykel, proje kapsamında Dresden Teknik Üniversitesi'nin yardımıyla geliştirilen hafif ve oldukça dayanıklı bir çeşit betondan üretilmiş iki elden oluşmaktadır. Eller suya doğru uzanır, avuçların içinde ve üzerinde yer alan yosunlar suyun doğal bir yöntemle filtrelenmesini sağlarken ellerin içinden geçen su, yosunların nemli kalmasını sağlar. Günde yaklaşık 1500 kişinin yüzmek için kullandığı havuz Brookner'ın heykeli ile yeniden kurduğu ekolojik denge sayesinde kasaba sakinlerine kazandırılır.

Jackie Brookner, "The Gift of Water", *Suyun Hediyesi*, Dresden/ Almanya, 2001

Brookner'ın mekana özgü (Site-specific) çalışmaları, suyun hayatın en önemli kaynağı olduğuna vurgu yapan, doğanın sadece küçük dokunuşlarla bile nasıl kendini yenilemeye uygun olduğunu ortaya koyan ilham verici yaratılar olmanın yanı sıra, insanı da bu ekolojik dengenin bir parçası olarak konumlaması ve bu dengenin korunması için insanlara verdiği sorumluluk sebebiyle sürdürülebilir bir değişiminin mümkün olduğunun kanıtı niteliğindedir.

Brookner'ın biyoheykelleri, farklı boyutlarda, çok daha geniş bir perspektifle, kaybedilen sulak alanların yeniden kazanabileceğini ve bunun son derece küçük maliyetlerle sağlanabileceğini göstermesi açısından çok kıymetlidir.

Agnes Denes

Agnes Denes, 1960'lardan bu yana yaptığı çalışmalar ile Ekolojik sanatın öncülerinden kabul edilen Amerikalı bir sanatçıdır. Çalışmalarını çoklukla bozulan ekolojik dengenin müsebbibi olan sistemlerin bir eleştirisi olarak kurgulayan sanatçı, uzun vadeli, toplumsal işbirliklerine dayanan, insan ve doğa arasındaki ilişkide, insan sorumluluğunu deşifre eden ve bu noktada insanın ve sanatçının egosundan sıyrılarak alması gereken sorumluluğun altını çizen eylemler tasarlar.

Matematik, geometri, biyoloji, toprak bilimi gibi pek çok bilim dalının yanı sıra mimari, peyzaj, ormancılık gibi disiplinlerle ilişki içinde olan sanatçının çalışmalarında, aynı zamanda sosyoloji ve varoluş felsefesinin izlerini de sürmek mümkündür. Denes'in sanatı, dönemi için de bugün de nadide bir örnek niteliğindedir. Amerikalı sanat tarihi profesörü, eleştirmen ve küratör olan Robert Hobbs, Denes'in sanat tarihindeki yerini ifade ederken, onun gibi sanatçıların sanat tarihi

boyunca bir ya da birkaç kere var olduklarından bahseder ve bunun Denes'in sanatının kışkırtıcı soruları gündeme getiren, sanatın sınırlarını yeni ve öngörülemeyen alanlara çekerek sanatın fonksiyonlarını test eden yapısı ile ilişkilendirir. Ona göre Denes'in çalışmaları, insanların normalde sorgulamadan kabul ettikleri paradoksları anlamaları için, çelişkileri ortaya çıkarır ve hatta bu çelişkileri görmek için izleyiciyi teşvik eder. (Hobes, 1996).

Denes'in en dikkat çekici çalışmalarından biri Mayıs 1982'de Manhattan'da Wall Street'ten iki blok ötede ve Dünya Ticaret Merkezi'nin yakınlarında gerçekleştirdiği Wheatfield adlı çalışmasıdır. Sanatçı o dönemde inşaa olan İkiz Kulelerden çıkarılan moloz yığınları ile dolu alanı, projesi başlamadan iki ay önce kendi yönetiminde bir ekiple temizler, alana 80 kamyon toprak getirtir ve alanı gübreler, elle kazılan 285 tane oyuğa buğdaylar ekilir ve bir sulama sistemi kurulur. Özgürlük Anıtı'na bakan bu alan 2 dönümlük koca bir buğday tarlasına dönüştürülür. Ekiminden 4 ay sonra 16 Ağustos'ta tarlanın hasadı yapılır ve 1000 kg'dan fazla altın buğday elde edilir.

Dört buçuk milyar dolarlık bu araziden elde edilen 1000 kg buğdayın yalnızca 158 dolar değerinde olması ise ciddi bir paradoksu gözler önüne serer. "Wheatfileld" gıda, enerji, ticaret, dünya ticareti ve ekonomi gibi kavramları temsil eden bir sembol, evrensel bir kanaat niteliğindedir (Denes,1982). Denes bu çalışma yoluyla insanları, insani değerler, yaşam kalitesi ve insanlığın geleceği, yanlış önceliklerimiz, ekolojik endişeler ile ilgili bir sorgulama yapmaları yönünde teşvik eder. Milyonlarca dolar eden bir arsanın gerçek değerinin hem maddi hem manevi olarak tekrar düşünülmesini sağlayarak, yanlış yönetim, atık, açlık ve ekoloji gibi konuları deşifre eder.

Çalışmadan elde edilen altın buğdaylar Minnesota Sanat Müzesi'nin 1987-90 yılları arasında yürüttüğü "Dünyada Açlığın sona Ermesi İçin Uluslararası bir Sergi" adlı etkinlik aracılığıyla dünya çapında 28 şehre ulaştırılır ve böylelikle ekilen tohumlar dünyaya yayılmış olur.

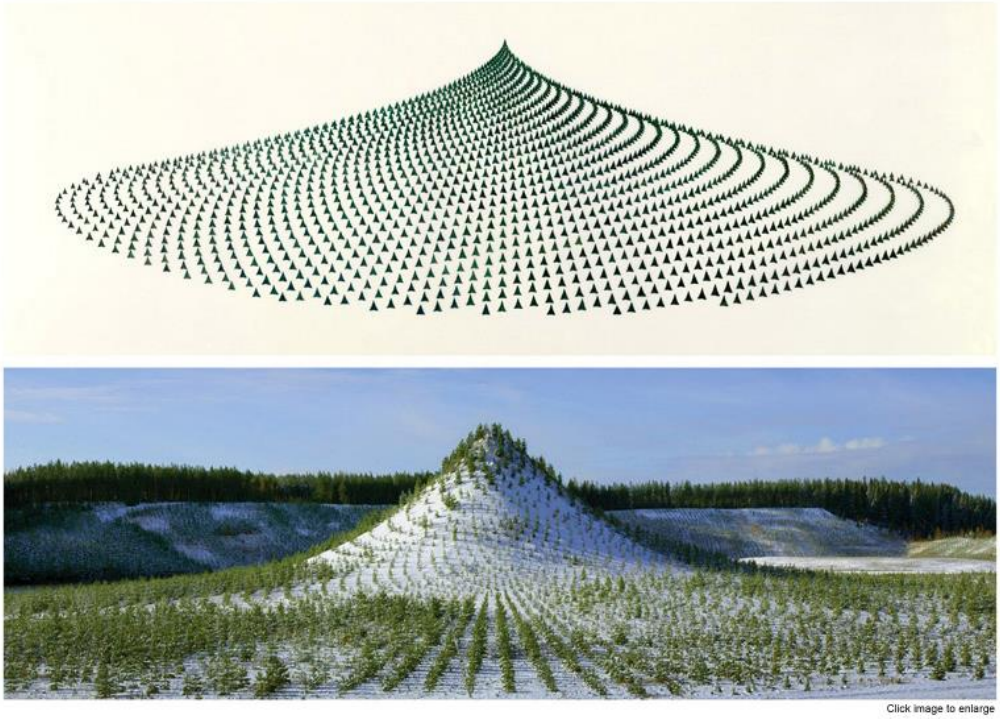
Agnes Denes,Wheatfield, 1982, Manhattan.

Denes'in en çok ses getiren çalışması ise "Tree Mountain-Time Capsule" *Ağaç dağı- Zaman Kapsülü* adını verdiği ve Finlandiya'da gerçekleştirdiği, bir ağaçlandırma projesidir. Projesini 1992-96 yılları arasında gerçekleştirmiş ancak projenin tamamlanması için 400 yıl gibi bir zamanı öngörmüştür, bu anlamıyla tarihte yapılan en uzun ömürlü sanat projesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sanatçı matematik, geometri ve trigonometri gibi tüm ilgi alanlarını projenin tasarımı aşamasında kullanmış, projesininin kavramlaştırılmasını ise insanın dünyada varoluşuna dair bir sorgulamanın üzerine inşaa etmiştir.

Ağaç Dağı insan yapımı bir dağdır, 420 metre uzunluğunda 270 metre genişliğinde ve 38 metre yüksekliğindeki dağın oluşumuna 11000 insan, 11000 ağaç dikerek katılmıştır. Dünyanın her yerinden 11000 insanın katıldığı projenin amacı Fınlandiya'nın Ylöjärvi kenti yakınlarında yer alan eski bir taş ocağının yarattığı tahribatı toprak yenileme kapsamında, bölgeyi ağaçlandırarak belki yüzlerce yıl sonrasında sonuçları görülecek bir mirası insanlığa armağan etmektir. Proje 1992'de Rİo de Jenerio'da Finlandiya hükümeti tarafından düzenlenen BM Dünya Zirvesi'nde 5 Haziran Dünya Çevre Günü'nde duyurulmuş ve yine Finlandiya Hükümetince dünyanın ekolojik kötüleşmesini düzeltmeye yardımcı olacağı gerekçesiyle desteklenmiştir. Proje için BM Çevre Programı ve Finlandiya Çevre Bakanlığı sponsor olmuş ve bölge 400 yıllığına koruma altına alınmıştır. Ağaç Dağı'ndaki ağaçların dikilme biçimi, sanatçı tarafından tasarlanan ananas/ayçiçeği sistemlerinin ve altın bölüm bağıntılarının karmaşık bir matematik kombinasyonu ile oluşturulmuştur.

Dünyanın en büyük anıt heykeli olarak *Ağaç Dağı* kendi kapsamında uluslararası, kendi zamanın ötesinde ve insan egosuna adanmamış ancak gelecek kuşaklara bırakılacak anlamlı bir mirastır. Ayrıca proje kapsamında ağaçları diken katılımcılara kendi ağaçlarının koruyucuları olduklarına dair sertifikalar verilmiştir. (Kalela,1996).

1982 yılında tasarlanan *Ağaç Dağı*, insanlığın gezegendeki ekolojik, sosyal ve kültürel yaşamın geleceğe olan bağlılığını teyit etmektedir. İnsan aklını doğanın ihtişamıyla birleştirmek için tasarlanmıştır. Ağaç Dağı, Haziran 1996'da Finlandiya Devlet Başkanı, devletin diğer ileri gelenleri ve her yerden insanlar tarafından doğaya kazandılırmıştır. (Kalela,1996).



Click image to enlarge

Tree Mountain - A Living Time Capsule—11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years, 1992-96, (420x270x28 meters), Ylöjärvi, Finland

Double image:
top: view of original design drawing from 1982
bottom: winter view from 2001 of the actual mountain/forest with the mathematical pattern beginning to show
© Agnes Denes

"Tree Mountain – Living Time Capsule" (Ağaç Dağı – Yaşayan zaman kapsülü),1982-

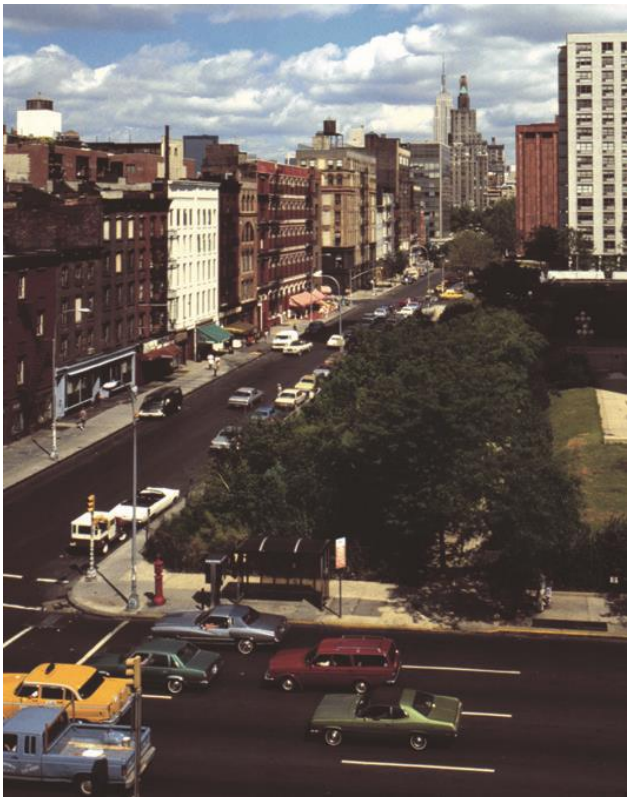
Alan Sonfist

Alan Sonfist 1968 yılında yayınladığı "Kamusal Anıt Olarak Doğal Olgular" adlı makalesi ile 60'ların sanatının politik eleştirel ruhunu, geleneksel anıt heykel pratiğini doğa ile ilişkilendirerek ortaya koyması ile öne çıkar. Sonfist, anıt heykelin temel prensiplerini dönemin pek çok sanatçısı gibi eleştirir; ancak çalışmalarını karşıt anıt gibi konumlanmak yerine anıt için yeni bir öneri sunar. "Neyin kamusal bir anıt olabileceği kavramı bugün toplumsal yaşamın ne gibi unsurlardan meydana geldiğine ilişkin algımızın ve düşüncelerimizin sınırları genişledikçe yeniden değerlendirilmeye, yeniden tanımlanmaya tabidir. Doğal olgular, doğal olaylar ve gezegenimizde yaşayan tüm yaratıklar, insanlarla ve insanlara özgü olaylarla birlikte onurlandırılmalı ve kutlanmalıdır" (Antmen, 2013: 258).

Sonfist makalesinde kamusal anıtların genellikle insanlık tarihindeki önemli olayları anmak için yapıldığını, bu nedenle özellikle askeri kahramanlık hikayeleri, zaferler, gibi konuları ele aldıklarını söyler. Sonfiste göre "Askerlerin yaşamını ve ölümünü belgeleyen savaş anıtları gibi, nehirler, dereler ve benzeri doğal olguların yaşamını ve ölümünü anımsatan anıtlar tasarlanmalıdır" (Antmen, 2013: 257). Sanatçı makalesinde, sokakların isimlerinin bitki ve ağaç, kuş ve hayvanların isimleri ile değiştirilmesi, eski mahallelerinin geçmişte o mahallelerde bulunan doğal ortamlarına göre adlandırılması gibi pek çok öneride bulunur.

Sanatçının Metropolitan Müzesi için önerdiği "Time Landscape" *Zaman Manzarası* adlı projesi kolonyal dönem öncesi doğal çevrenin restorasyonuna yöneliktir. Kentin belli bölgelerinde

tarihsel "zaman manzaraları" kurmayı öneren sanatçı, bu manzaralar aracılığı ile artık kentte bulunmayan doğal dokunun yeniden canlandırılmasını hedefler. Her manzaranın zamanı belli bir ölçüde geri sararak, kentin betonlaşmasından önceki doğal ortamları görünür kılmayı sağlayacağını iddia eden Sonfist, bu tasarının bir modeli olacak heykelin ise Metropolitan müzesinde yer almasını önerir. Diğer ekoloji sanatçıları gibi Sonfist de doğada bir restorasyon arayışındadır, bunu yaparken ise projelerini kentin doğa hafızasına dayandırır.
Sonfist'in çalışmaları kentin doğal geçmişini referans alarak, yaşayan anıtlar üzerinden kenti yeniden tasarlamaya yöneliktir ve bu sayede hem bir restorasyon çalışmasını mümkün kılar hem de kamusal alanda kent sakinlerinin yaşadıkları kentin doğa hafızasıyla tanışmalarını sağlar. Kentlerin zamanla ne kadar kirlendiğini ve betonlaştığını o kentin hafızası ile deşifre eder.



Alan Sonfist, Time Landscape, New York, 1978-

Sanatçının Manhattan'da tamamlanan tek toprak ıslah çalışması olan ve New York'ta La Guardia Place'de 1978'de gerçekleştirdiği *Zaman Manzarası*, 25 metreye 40 metre bir alana yayılmıştır. Bu alana dikilen kayın ağacı fidanları, güvercin otu ve kır çiçekleri sanatçının çocukluğunda Bronx'taki parklarda en sevdiği bitki ve ağaçlardır. (Meier, 2016). Bugün kentin kamusal anıtları arasından mütevazı görünüm ile ayrılan proje yıllarca süren canlı yapısıyla hem sanatçının en önemli çalışmalarından biri olmuş hem de ekolojik sanat adına yapılmış en önemli anıtlardan biri olarak tarihte yerini almıştır. Sanatçının "Zaman Manzaraları" dünyanın pek çok yerinde gerçekleştirilebilir projeler olmanın yanı sıra "kamusal anıt" ların kalıcı yapısını ideolojiler üzeri

bir yere, insana ve doğaya dair bir yere oturtur ve anıt heykelin kalıcılığını durağanlıktan ve katılıktan canlılığa doğru taşır.

Patricia Johanson

Patricia Johanson sanatını tahrip olmuş ekosistemlerin iyileştirilmesi için kullanan Güney Afrika kökenli bir sanatçıdır. Sanatçı için ünlü eleştirmen William Zimmer'in kullandığı 'Günümüzün Leonardo Da Vinci'si ifadesini sanatını ortaya koyarken yararlandığı disiplinler arası zenginliğe borçlu olduğunu söylemek yanlış olmaz (Akt. Tont, 2005).

Sanatçı Amerika'da Benington Üniversitesi'de sanat ve müzik eğitimi almış ve bir dönem minimal desenler ve soyut denemeler yapmıştır. Ekolojik dengenin yeniden kurulmasına odaklanan, büyük ölçekli iyileştirme çalışmaları ise büyük ölçekli ilk çalışması olan "Cyrus Field" ile başlamış; ancak sanatçı bugünkü ününü Dallas'ta 1981-1986 yılları arasında gerçekleştirdiği "Fair Park Lagoon" ile kazanmıştır.

Sanatçı kişisel web sitesinde yıllar boyu projelerini sanat galerileri ve müzelerde sergilediğini, fikirlerini üniversitelerde anlattığını ifade eder. "Fair Park Lagoon" projesinin gerçekleşmesini anlatırken, böyle milyon dolarlık ödeneklerin kolay bulunmadığından bahseder ve 1981'de ilk olarak lagünü tasarlaması istendiğinde Dallas Müzesi Müdürü Harry Parker'ın New York Sanat müzesindeki bitki çizimlerini gördüğünü, lagün için yeni bir tasarım üretirse Dallas Müzesi'nde çizimlerini sergileyip proje için para toplayabileceğini söylediğini anlatır. Ellerinde bir program ya da bütçe olmaksızın başladıkları proje için kendisine verilen imkan yapılması gereken her ne ise onu yapması olmuştur.

"Dallas'a ilk ziyaretimde lagünün çevreye zarar verdiği açıktı. Kıyı aşınıyordu ve su bulanıktı. Parklar bölümünde ... yeşil bir balçık suyu kaplamıştı. Besin zinciri yoktu; neredeyse hiçbir bitki, hayvan veya balık yoktu. Temelde lagün ölmüştü."

Johanson, bölgede insanların suya düşüp hayatını kaybeden bir kaç çocuk vakası dışında suyla ilgili bir bilgilerinin olmadığını, lagünün artık bir tehdit boyutunda olduğunu ifade eder. Sanatçı, işe bitki ve hayvanlar için çalışır durumda olan bir ekosistem kurmak fikriyle başlar. Ayrıca bir müzeler bölgesi de olan lagün etrafından dolanılarak müzelere ulaşmasını da değerlendirmesine dahil eder ve lagünü kesen yollar tasarlayarak hem lagündeki erozyon tehdidini ortadan kaldırmayı hem de lagünü insanlar ve çocuklar için güvenli bir yaşam alanına dönüştürmeyi hedefler.

Bu süreçte lagün için doğru olan bitki türlerini ve farklı hayvanların neler yediğini araştırır. Projesini farklı birçok bakış açısıyla geliştirir. Yapıların aynı zamanda bir dizi çevresel sorunu çözmek dışında bilim insanları, mühendisler ve şehir plancıları tarafından da kabul edilebilir olması gerektiğini biliyordum diyen sanatçı iki yerli Teksas bitkisini heykeli için model olarak seçer, Sagittaria platyphylla'nın özel bir tür betondan yapılan heykelsi formu çok yönlü bir işlevselliğe sahiptir. Heykelin kök kütlesi suyun kıyı şeridini aşındırmasını önlerken, köklerin arasındaki boşluklar ise bitkiler, balıklar, kaplumbağalar ve kuşlar için bir mikro habitat oluşturur. İnsanların üzerinden geçebilecekleri köprüler yine heykelin bir uzantısı olarak park içinde patikalar oluşturur. Park için seçilen teksasa özgü ikinci bitki olan 'Piteris multifida'den ilham

alan ikinci heykel ise Park içinde bir köprü görevi üstlenir ve böylelikle su üzerinden doğrudan bir yol değil ancak bir eğrelitlerle, süsenlerle çevrili bu geçit yolu, ada ve durma noktası oluşturur. Johanson'un çalışması karmaşık disiplinlerin bir arada kullanıldığı, ekosistemlerin yenilenmesine yönelik önemli bir ekosanat örneği olmuştur. Kendi deyimiyle neredeyse ölü olan göl canlanmış, hem çevre için hem insanlar için yarattığı tehdit tersine çevrilmiştir. 4 yıl süren ıslah ve düzenleme çalışmalarının ardından lagün, insanların, hayvanların ve bitkilerin bir arada uyumla yaşayabildiği eski ve sağlıklı ekosistemine mümkün olduğu kadar yakın bir hale gelmiştir. Johanson projesinin sonuçları ile ilgili olarak şunları söyler:

Anaç ve yaşayan bir dünya yaratmak buranın popüler ve eğlenceli bir yer olamayacağı anlamına gelmiyor. İnsanlar Fair Park Lagoon'u çok seviyorlar. Çocuklar burada yaşayan böceklerin, sürüngenlerin, kuşların ve memelilerin arasında oynuyorlar. Fair Park Lagoon gerçekten bir bataklık -insanların normalde korkacakları balta girmemiş bir doğal ortam. Sanat projesi insanların bu ortama gelmelerini ve böylece bir bataklığın aslında ne kadar da harika bir yer olduğunu anlamalarını sağlıyor. Gayet popüler bir yer. Benim heykelimin karşısında büyülendiklerinden değil. Yepyeni harika bir dünya keşfediyorlar da ondan. (Johanson).

Fair Park Lagoon, Patricia Johanson, 1981-1986

Fair Park Lagoon, Patricia Johanson, 1981-1986

SONUÇ

Sanayi Devrimi ile başlayan doğanın tahribatı süreci günümüzde de hız kesmeden devam etmektedir. Endüstriyel atıklar, hızlı nüfus artışı, çarpık ve plansız kentleşme ve buna bağlı olarak gelişen pek çok problem ekolojik dengenin bozulmasına sebep olmuştur. 1960'lardan bu yana insanın doğaya verdiği zarara odaklanan ve bu noktada bir aksiyon alınmasını talep eden çevreci gruplar seslerini duyurmaya çalışmış olsalar da bugün anladığımız anlamda bir kamuoyunun oluşmasını sağlayamamışlardır.

1960'lar boyunca sanatın da kendini politik arenada konumlamaya başlaması ve A'dan Z'ye her türlü hak arayışının sanatta önemli ölçülerde yer edinmesi ile bir grup sanatçı da yüzlerini doğaya dönmüşlerdir. Ancak ilk kuşak diyebileceğimiz Arazi Sanatçıları doğa ile olan ilişkilerinde doğayı merkeze almaktan ziyade sanatsal problemlerini doğaya taşımış görünmektedirler. 60'ların sanatsal ortamının bir uzantısı olan galeri ve müze gibi mekanlardan dışarı çıkma, alınıp satılamaz deneyimler tasarlama eğilimdeki bu ilk kuşak sanatçıların bugün anladığımız anlamda ekolojik sanattan ayrıldıklarını belirtmekte fayda vardır.

Tarihsel avangardla anabileceğimiz sanatın hayatla buluşması ve hayatı sanatsallaştırarak özgürleştimesi ideallerinin 60'lardaki yansımaları olarak görebileceğimiz bir diğer grup ise bugün adına ekolojik sanat dediğimiz pratikleri benimsemiş ve günümüze k kadar taşımıştır. Bu çalışma kapsamında ele alınan Jackie Brookner, Agnes Denes, Alan Sonfist ve Patricia Johanson bu sanatçılardan sadece bir kaçıdır. Bu sanatçıların hemen hepsi sanatlarını hayatla birleştirmenin yolunu çok temel ve ortak bir mesele olan ekoloji konusuna odaklamış ve bu konuyu çözüm

odaklı ve disiplinlerarası yaklaşımlarla ele alan sanatçılar olmuşlardır. Su, toprak, gıda, ekonomi, ekolojik bütünlük, doğal tahribatlar, bu tahribatlarda insanın payı ve sorumlulukları gibi sorgulamaları sanatlarının temeline oturtan bu sanatçılar, bir yandan sanata dair kuşaklardır süren ütopyaları hayata geçirerek, sanatın toplumsal işlevini yerine getirirken bir yandan da ekolojinin bir parçası olan insan dışı canlıların varlıklarını da onurlandırmaktadırlar.

Sonuç olarak ekoloji sanatçıları, bugün içinde bulunduğumuz en temel problem olan ekolojik yıkıma, politik bir gerçeklik olarak yaklaşmanın yanı sıra, sanatlarını farkındalık yaratma çizgisinin dışına çıkararak, toplumsal işbirlikleri yoluyla eylemi mümkün kılmayı başarmışlardır.

Kaynakça

Agnes Denes. (1996). Works, http://www.agnesdenesstudio.com/writings.html adresinden erişildi. (E.T. 01.02.2019).

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

Brookner, J. (1996). Prima Lingua http://jackiebrookner.com/profile/ adresinden erişildi. (E.T. 03.04..2019).

Brookner, J. (2016). Water, Community, and The Being of Human. http://jackiebrookner.com/profile/ adresinden erişildi.) (E.T. 02.01.2019).

Foster, J.B. (2001). Marx'ın Ekolojisi, (E. Özkaya çev.), Ankara: Epos Yayınları.

Freud, S. (2009). Uygarlığın Huzursuzluğu, (Haluk Barışcan,çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Hobes, R. (1996). The Visionary Art of Agnes Denes, http://www.agnesdenesstudio.com/writings.html adresinden erişildi. (E.T. 03.02.2019)

Meier, A. (2016). The Origins of Manhattan's Tiny Plot of Precolonial Terrain https://hyperallergic.com/337906/time-landscape-alan-sonfist/ adresinden erişildi. (E.T. 03.04.2019).

Kalela, A. (1996). Works, http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html adresinden erişildi. (E.T. 01.02.2019).

Parlak, Bekir vd. (2004). Çevre-Ekoloji-Çevrebilim: Kavramsal Bir Tartışma. İstanbul: Beta.

Patricia Johonson. (1992). Fair Park Lagoon, http://patriciajohanson.com/projects/fair-park-lagoon.html adresinden erişildi. (E.T. 02.04. 2019).

Ponting, C. (2000). Dünyanın Yeşil Tarihi: Çevre ve Uygarlıkların Çöküşü (A. Başçı-Sander, çev.), İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınevi.

Tansuğ, S. (1997). Çevresel Ortamlara Sanatçı Katkısı. Sanat ve Çevre Semineri içinde, (s.88) Sanart Ankara: ODTÜ.

Tont, S. A. (2005). Ekolojinin Leonardo'su. Bilim ve Teknik, Şubat 2005, 445.

ENDÜSTRİYEL DÖNÜŞÜM PROJESİNİN FOTOĞRAFİK BELGESİ

Öğr.Gör. Oylum Tunçelli

Kocaeli Üniversitesi

Öz

Türkiye'nin en büyük endüstriyel mirasının müzeye dönüşüm projesi olan Seka Kâğıt Müzesi yapı bütününün evrildiği form olan endüstriyel tesis olma özelliği ve çağdaş bir sunum imkânı oluşturularak yeniden tasarlanan sergileme alanları ile sıra dışı bir görselliğe sahiptir. Bu alanda Türkiye'de öncü bir kuruluş olma özelliğini taşıyan Seka Kâğıt Fabrikası, kurulduğu andan itibaren ülkenin öncelikli bir tesisi olarak varlığını sürdürmüş ve Kocaeli kentinin küçük bir yerleşim merkezinden bugün Türkiye'nin en gelişmiş sanayi kenti kimliğine bürünmesinde büyük rol oynamıştır.

Özgün bir sanat disiplini olan fotoğraf, çağdaş bir sanat formu olarak mimari unsurları içerisinde barındıran üretimler ile oldukça başarılı eserler üretmiştir. Bu kapsamda çalışma; Seka Kağıt Müzesi'nin yapısal niteliklerini etkili bir biçimde yansıtabilme, çok yönlü üretim ve dönüşüm çeşitliliğini ortaya koyabilme, kent kimliği içerisindeki kültürel yeri ve katkısını doğru aktararak geniş çevrelere sunabilme ve sanatsal bir çalışma üretme açısından çok önemlidir. Üretim sonucunda Seka Kağıt Müzesi fotoğrafları doküman olma kimliğinden çıkartılarak çağdaş eser kimliğinde üretilmiş ve müze içerisinde kalıcı eser olarak sergilenmiştir.

1- Giriş

Kültür ve medeniyetin en önemli araçlarından biri olan kâğıt üretiminin kesin olmayan tarihi M.S 105 yılına kadar dayanmaktadır. Çeşitli kaynaklarca öncesinde üretildiği belirtilse de Çinli Ts'ai Lun tarafından icat edilen kâğıt, "ağaç kabuklarını, eski balık ağlarını ve çeşitli bitkileri uzun süre kaynatıp bir havan içinde döverek ortaya çıkardığı hamuru kumaş bir elek üzerinden geçirerek elde edilen levhanın açık havada kurutulması ile üretilmiştir." (Kocabaşoğlu, U. ve Diğerleri, SEKA Tarihi, Türkiye Selüloz ve Kâğıt Fabrikalarının Tarihsel Gelişimi, SEKA Genel Müdürlüğü Yayınları, İzmit,1996,s.8) Eş zamanlı olarak farklı coğrafyalarda bulunan medeniyetlerde Mayalarda, Uzakdoğu'da, Mısırda üretilen tüm kâğıtlarda pamuk, keten, kendir elyafları, ağ ve çuval gibi

parçalar kullanılmıştır. İpek yolu üzerinden Asya'ya oradan da Avrupa'ya yayılan kâğıt üretimi tüm dünyada kullanılmaya başlamıştır.

Atatürk tarafından "medeniyet hamuru" olarak nitelendirilerek açılan İzmit Kâğıt Fabrikası sadece yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk sanayi kuruluşlarından biri olması açısından değil aynı zamanda ürettiği ham maddenin sonucunda ortaya çıkan kâğıdın bilim ve kültür hayatına olan katkıları gibi, kurulduğu kentin sosyal yaşamını şekillendirmek açısından önemli bir rol oynamıştır. Kocaeli kenti için sosyal yaşam alanından ekonomik alandaki katkısına kadar kentin kimliğini oluşturan unsurları yaratmış, tarihsel bir arşiv oluşturarak mirasını günümüze ulaştırmıştır. Seka Kâğıt Fabrikası üretimin başladığı zamandan durdurulmasına, kapatılma kararının çıkması ve ardından endüstriyel dönüşüm projesi olarak kültür parka dönüştürülerek kentlilerin kullanılmana yeniden açılmasına kadar geçirdiği süreçte Kocaeli kenti için önemini her daim muhafaza etmiştir. Endüstriyel dönüşüm projesi kapsamında Seka Kağıt Müzesi kendi içinde İzmit Kağıt Fabrikasının mirasını taşıyan pek çok unsuru buluşturmaktadır.

Endüstriyel dönüşüm projeleri işlevlerinin çoğunu teknolojik gelişmeler nedeniyle kaybeden yapıların taşıdıkları temsili niteliklerinden dolayı dönüştürülmüşlerdir. Bu yapılar sanayi toplumunun kolektif belleğinde, endüstriyel gelişmelerin kanıtı olarak durmaya devam etmektedirler. Fakat aynı zamanda, günümüzde endüstri miraslarının kültürel miras olarak kabul edilmesinin nedeni onların "sanat değerinin" farkına varılmasıdır; kişinin çevre algısında/ilişkisinde değişimlere yol açıyor olmalarıdır. (Cengizkan, N. M. Endüstri Yapılarında Yeniden İşlevlendirme: "İş"i Biten Endüstri Yapıları Ne "İş"e Yarar? (2006) TMMOM Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 03. Bülten 9 -12) Son derece katmanlı bir birikime sahip olan bu mekânlar, görsel kültür çağının görüntü üreticileri için oldukça ilham verici alanlar oluşturmaktadırlar.

2- Endüstriyel Dönüşüm Projesi Olarak Kocaeli Seka Kağıt Fabrikasından Seka Kağıt Müzesine Dönüşüm

Ülkemiz coğrafyasında kâğıt üretimi, Osmanlı Devletinin son dönemlerinde ve Cumhuriyetin ilk yıllarında ithal edilerek karşılanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında kurulan Sümerbank müessesesine verilen kâğıt fabrikasının kurulma görevi, Fransa Grenoble Üniversitesi Fen Fakültesi Yüksek Kâğıt Mühendisliği bölümünü bitiren ve Fransa ile Almanya'nın değişik kâğıt

fabrikalarında çalışarak deneyim kazanan kimyager ve mühendis Mehmet Ali Kâğıtçıya verilmiştir. Seka Kâğıt fabrikasının 14 Ağustos 1934'te Başbakan İsmet İnönü tarafından temeli atılmış, 6 Kasım 1936 tarihinde de fabrika faaliyete geçmiştir. 1955 yılında yürürlüğe giren, Türkiye Selüloz ve Kâğıt Fabrikaları İşletmesi Kanunu ile SEKA kurulmuş, 1998 tarihinde ise İzmit işletmesinin kapatılmasına ve arazisinin sosyal yaşam alanlarına dönüştürülerek Kocaeli Büyükşehir Belediyesine devri kabul edilmiştir. (Yeşildal, A. Uluslararsı Gazi Süleyman Paşa ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu –III , Medeniyet Hamurundan Kültür Merkezine Bir Endüstiriyel Dönüşüm Merkezi Olarak Seka. 1909-1926)

Seka İşletmesinin lokasyon olarak İzmit'te kurulmasının sebebi bölgenin coğrafik özelliklerinin fabrikanın gereksinimlerini tam olarak karşılayabilmesi ve üretilen maddenin pazarı olan İstanbul'un çok yakın olmasıdır. Bu seçimden sadece Seka işletmesi karlı çıkmamıştır. Küçük ölçekli bir kent olan İzmit büyük ölçekte değişimler yaşamıştır. Kent, ülke nüfusundaki ortalama artış rakamının iki katında bir oran ile büyümüş ve Seka İzmit kentinin sosyal yaşam gelişimini belirleyen en önemli işletme haline gelmiştir. "Hem bir istihdam kaynağı hem de sosyal yaşamı inşa etmiş, kentlileri; sinema, tiyatro, yazlık tesis, radyo ve spor kulüpleriyle tanıştırmıştır. SEKA'da lojmanlar, misafirhane, bekâr evleri, sinema ve tiyatro salonu olarak kullanılan lokaller, revir, kreş, dinlenme kampları, spor salonları ve yemekhane ortak bir yaşam alanı oluşturmuş, bu yaşam alanını paylaşan personel arasında gelişen dayanışma anlayışı, SEKA'lılık bilincini üretilmesin sağlamıştır. SEKA Matbaası, SEKA Kampı, SEKA Spor Kulübü, Çocuk Dostları Derneği, SEKA Bandosu, SEKA Radyosu, SEKA İtfaiyesi, 15 günde bir yayınlanan SEKA POSTASI ve SEKA Dergisi hep bu bilincin ürünleridir." (Oğuz, D.- Saygı, H.- Akpınar, N. (2010) Kentiçi Endüstri Alanlarının Dönüşümüne Bir Model : İzmit/Sekapark. Coğrafi Bilimler Dergisi. 157-167) Kocaeli kent kimliği için günümüzde de halen devam etmekte olan önemli bir aidiyet kavramı yaratmıştır.

Dönüşüm projesi kapsamında "ana fikir, Seka Fabrikasının yer aldığı bölgenin kamusal işlevlerle yeniden kurgulanarak kent ve kentliyle güçlü bağların kurulması ve bölge boyunca yeşil sürekliliğin sağlanmasıdır".(Yeşildal, A. Uluslararsı Gazi Süleyman Paşa ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu –III , Medeniyet Hamurundan Kültür Merkezine Bir Endüstiriyel Dönüşüm Merkezi Olarak Seka. 1909-1926) Proje kapsamında Seka Kağıt Fabrikası, geçmişte kuruluş aşamasında tercih edilme sebebini oluşturan lojistik önceliklerini içeren denizle, kent merkeziyle ve kentin görsel imgeleri ile bir arada geliştirilmiştir. Türkiye'nin en büyük müzelerinden biri olan Seka Kağıt

Müzesi oldukça zengin bir dokümantasyon merkezine sahiptir. Geçmişin tarihsel ve kültürel mirasını içinde barındıran müzede, fabrika dönemindeki sosyal ve günlük hayatın akışını ortaya koyan anılardan parçalara yer verilmektedir. Müze içerisinde var olan atölyeler ve sergileme alanları bu müzenin sadece seyirlik bir işlevinin olmadığını aynı zamanda kültür hayatına katkı sağlamaya devam ettiğinin göstergesini oluşturmaktadır. Seka Kağıt Müzesi Türkiye Cumhuriyetinin sanayileşme sürecinin önemli bir temsilcisi olmaktan, Kocaeli kentinin kültür ve sosyal hayatını biçimlendiren bir yapılanmaya ve son olarak ta kent belleğinin ve kültürün üretim yeri olarak varlığını devam ettirmektedir.

3- Fotoğrafik Belge ve Endüstriyel Dönüşüm Projeleri

Mağara duvarlarından günümüz gelişmiş aygıtları aracılığı ile yapılan biçimine kadar insanoğlu her dönemde belgeleme, ardından gelene iz bırakma içgüdüsünde olmuştur. Hızla değişen, evrilen, dönüşen teknik gelişimler hem kendinden sonra gelenin öncüsü hem de gelecekte var olanın izi olarak değerini korumaya devam etmiştir. Endüstriyel dönüşüm projeleri bu durumun en önemli temsili olarak var olmaktadırlar. Son yıllarda Türkiye de pek çok başarılı dönüşüm projesi gerçekleştirilmiştir. Bakırköy Baruthane-i Amire - Yunus Emre Kültür Merkezine, Baruthane-i Amire İspirtohanesi - Bakırköy İspirtohane Konservatuarına, Silahtarağa Elektrik Fabrikası - Santral İstanbul Kültür Merkezine, Seka Kağıt Fabrikası - Seka Kağıt Müzesine dönüştürülerek hem kent içinde var olan misyonlarını anımsatmaya hem de gelecek nesillerin kültür belleklerinde yerlerini alarak varlıklarını sürdürmeye devam ettirmektedirler.

Bir belgeleme aracı olarak en az yapı bütünlerinin kalıntıları kadar etkili olan fotoğrafik belge, dönüşüm projelerinde hem bir süreç belgesi olarak hem de yapı bütünün evrildiği form olan kültür merkezinin kendisinin bir esere dönüştürülmesi aracı olarak kullanılabilmektedir. Böylelikle fotoğrafik temsil, mimariyi kaydetmek yerine onu dönüştüren bir araç görevini üstlenmektedir Yapıların fotoğrafları üretilmeden önce hangi zaman, hangi ışıkta, hangi açıdan, nasıl bir kompozisyonla kayıt edileceği önceden tasarlanır. Aktarılmak istenen görsel etkinin yakalanması için basım sürecinde manipülasyon uygulanabilir. Çalışmanın sonucunda üretilen görseller

bağlamlarından koparılarak, kendi söylemleri içerisinde bir sanat nesnesi olarak yeniden var edilmektedir.

4- Seka Kağıt Müzesi Fotoğraf Projesi

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü Mimari Fotoğraf dersi içerisinde üretilen bu projede amaç bir endüstriyel dönüşüm projesi olan Seka Kağıt Müzesini mekânsal özelliklerini fotoğraf üretme yöntemi ile yeniden var etmektir. Mimari Fotoğraf dersinde amaç, mimari yapıları her yönü ile tanıtmak, çalışmaları, kullanılacağı amaç doğrultusunda doğru biçimlendirerek görsel kayıtlar haline getirmektir. Kendi işlevsel varlıkları itibari ile bir söylem diline sahip olan mimari yapılar en ideal görme biçimi ile fotoğraflanmaktadır. Mimari fotoğraf, iki dışavurumsal sanat etkinliğinin bir araya gelerek yeni bir algı sonucu oluşturması olarak nitelendirilebilir. Üç boyutlu bir biçimde var olan yapı bütünün, iki boyutlu bir yüzey üzerine aktarımı gerçek bir konu uzmanlığı, alanında iyi gelişmiş bir göz ve teknik donanım yardımı ile gerçekleştirilebilir.

Kocaeli ilinin özgün bir değeri olan Seka Kağıt Fabrikası, Kocaeli kentinin yaşayan tarihi bir unsurudur. Büyük bir dönüşüm projesi olan Seka Kağıt Müzesi şehrin hafızasını elinde tutarak izleyenlere tarihe tanıklık etme fırsatı sunmaktadır. Müzede her yönü ile kâğıt, kâğıdın tarihi ve üretim süreçleri keşfedilerek sosyal bir dönüşüm modeli ve dönemsel olarak gelişmiş endüstriyel miras gözlemlenmektedir. Müze bir endüstriyel dönüşüm projesi olmasının yanı sıra çağdaş sergileme tekniklerinin ve farklı yaş guruplarının bir arada sanatsal aktivitelerde bulanacağı özel bir alan sunmaktadır.

Proje üretimi için gerekli fotoğrafların üretimi üç aylık bir süre içerisinde gerçekleştirilmiştir. 15 öğrencinin çalışmalarını içeren projede fotoğrafik ekipman olarak mimari fotoğrafta üretimlerinde en sık karşılaşılan perspektif sorununu ortadan kaldırmaya yarayan yardımcı malzemeler kullanılmıştır. Perspektif kontrolü yapılabilen objektifler, hatasız panaromik çekim yapılmasını sağlamaya yardımcı panaoromik kafalı tripotlar ve geniş açılı objektifler aracılığı ile üretilmiş dijital kayıtlar, masa üstü yazılım programları ile gerekli düzenlemeler yapılarak baskı alınacak hale getirilmiştir. Mekânın büyüklüğü ve ortam içinde kullanılan çoklu ışık ısısına sahip aydınlatma araçları sebebi ile pozlama değerlerinde oluşan sapmaların ortadan kaldırılabilmesi için günün doğru saatleri ile aydınlanmasının beklenmesi veya problem ışık koşulu değişkenliği ile ortadan kaldırılamıyorsa hdr çekim tekniği uygulaması gerçekleştirilerek yapılmıştır.

Fotoğraf 1:Seka Kağıt Müzesi ve kent

Endüstrinin en önemli görsel sembolü bir olan bacalar, geçmişte Seka Kâğıt fabrikasının, günümüzde ise dönüşen Seka Kağıt Müzesinin ve Kocaeli kentinin siluetindeki yerini göstererek kent belleği içindeki görsel imgesini pekiştirmektedir.

Fotoğraf 2: Endüstrinin sembolü bacalar

Müze iç mekânında var olan endüstriyel miras kalıntıları dönüşüm projesi kapsamında yeniden düzenlenerek oluşturulan mekânları içerisinde fotoğrafik olarak kaydedilmiş ve çağdaş bir sanat eseri olarak yeniden üretilmiştir. Müze içerisinde elektrik trafosu alanı olarak adlandırılan mekân yaratmış olduğu grafiksel değerler açısından oldukça dikkat çekici bir izleme alanı sunmaktadır.

Fotoğraf 3: Elektrik Trafosu

Seka Kağıt Fabrikasında hamur yapılan alan olarak kullanılan mekan, müze dönüşüm projesinde içerisinde ziyaretçinin dolaşabilmesini sağlayan düzenlemeler gerçekleştirilerek sergilenmeye açılmış ve mimari fotoğraf kapsamında üretilebilmek için zorlu bir form olan oval bir biçim sunarak keyifli bir görsel sonuç oluşturmuştur.

Fotoğraf 4: Hamur Teknesi

Müze içerisinde geçmişten izler taşıyan ve mekânın bir endüstri tesisi olma özelliğini vurgulayan ufak ayrıntılar ziyaretçilerde ve fotoğrafı izleyenlerde objeyi bağlamından kopartarak duygusal anlamlar yükleyerek yeniden algılanmasını sağlamaktadır.

Fotoğraf 5: Ayrıntı

Seka Kağıt Fabrikasın Kocaeli kentine katmış olduğu en önemli katkılardan biri olan Seka kültür mirası kavramının temsilcisi olan sosyal yaşam belgeleri müzenin en ilgi çekici alanlarını oluşturmaktadır. İzleyicinin kurduğu duygusal bağ ve yerleştirmenin seçildiği yer olarak içerdiği mimari unsurlar sebebi ile dikkat çekici bir etki yaratmıştır. Seka fabrikasının demirbaşlarından biri olan resmi plakalı posta aracı özgün değeri açısından öncelikli bir alan yaratmaktadır.

Fotoğraf 6:Sosyal Yaşam Belgeleri

Yukarıda üretilen fotoğraflar müze içerisinde kalıcı eser olarak değerlendirilerek sadece bir görsel kayıt olma özelliğinden çıkartılarak endüstriyel dönüşüm projesi kapsamında var olan mekânların belgeleri olma özelliğinin yanı sıra çağdaş bir eser kimliğine büründürülerek kalıcı sergi niteliği ile müze içerisinde varlıklarını devam ettirmektedirler.

Fotoğraf 8: Seka Kağıt Müzesi içi kalıcı sergilenen fotoğraflar

Çalışmalar, müze içerisinde fabrikanın endüstriyel yapılarından dönüştürülerek yeniden geliştirilen sergileme alanları içerisine müze yetkililerince yerleştirilmiş böylece aynı zamanda mekânın kendisinin yapısal unsurlarından biri haline getirilmiştir. Bir endüstri alanının anıtsal değerini belirleyen faktörler Avusturyalı sanat tarihçisi Alois Riegl tarafından "gelişme değeri", "göreceli sanat değeri" ve "kullanım değeri" nin olması şekilde tanımlanmıştır. (Cengizkan, N. M. Endüstri Yapılarında Yeniden İşlevlendirme: "İş"i Biten Endüstri Yapıları Ne "İş"e Yarar? (2006) TMMOM Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 03. Bülten 9 -12) Bu tanımdan yola çıkarak endüstriyel dönüşüm projesi olarak var olan Seka Kağıt Müzesi proje kapsamında ilişkili olarak üretildiği bağlamları ve yenilenmiş mekan içerisinde sunduğu olanaklar ile üretilen fotoğraflar, "sanat değeri" içeriğine paralel bir üretim ortaya çıkartmıştır.

5- Sonuç

Türkiye'nin en büyük endüstriyel miras dönüşüm projesi olan Seka Kağıt Müzesi var olduğu kentin kültürel ve ekonomik kalkınmasını şekillendiren Seka Kağıt fabrikasından dönüştürülerek Cumhuriyet döneminden itibaren bir kentin belleğini elinde tutarak dokümanlar aracılığı ile yeni nesillere aktarmaktadır. Fotoğraf, var olduğu yıllardan itibaren üzerinde taşıdığı belge üretme misyonunu devam ettirirken bir yandan da sanatsal üretimler vermeye devam etmektedir. Mimari yapılar ve fotoğraf üretimleri her ikisi de geçmişten geleceğe zamansal izleri barındırarak izleyicinin görsel bir okuma yapmasına imkan vermektedirler. Fakat üretim amaçları bir birinden farklı olan, işlev olarak başka amaçlara hizmet eden bu çalışmalar aynı zamanda sanatsal bir dışavurumdurlar.

Seka Kağıt Müzesi fotoğraf projesi, endüstriyel dönüşüm projesinin fotoğrafik belgesini oluşturmanın yanı sıra fotoğrafı belge olarak kullanma bağlamından kopartılarak, müze

kavramının içinde yer alan kültür ve eser sergileme anlayışına uygun olarak müze içi kalıcı eser olarak var olmuştur. Bu çalışma ile mimari fotoğraf üretim örnekleri çağdaş bir sanat eseri yorumu katarak uygulanmıştır.

Kaynakça

1 -Erdoğdu, Ö ve Erkarslan Ö (2019) Fotoğraflardaki Mimari Gerçeklik. Ege Mimarlık Dergisi, İnceleme 41-43

2-Orhan, S. (2016, SAYI 15: 11-24) Çağdaş Megakent ve Periferisinin Fotoğrafik İmgesi. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi 12-24

3-Yeşildal, A. Uluslararsı Gazi Süleyman Paşa ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu –III , Medeniyet Hamurundan Kültür Merkezine Bir Endüstiriyel Dönüşüm Merkezi Olarak Seka. 1909-1926

4- Oğuz, D.- Saygı, H.- Akpınar, N. (2010) Kentiçi Endüstri Alanlarının Dönüşümüne Bir Model : İzmit/Sekapark. Coğrafi Bilimler Dergisi. 157-167

5- Cengizkan, N. M. Endüstri Yapılarında Yeniden İşlevlendirme: "İş"i Biten Endüstri Yapıları Ne "İş"e Yarar? (2006) TMMOM Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 03. Bülten 9 -12

6- Kocabaşoğlu, U. ve Diğerleri, SEKA Tarihi, Türkiye Selüloz ve Kâğıt Fabrikalarının Tarihsel Gelişimi, SEKA Genel Müdürlüğü Yayınları, İzmit,1996,s.8

Fotoğraf Dizin

Fotoğraf 1, 3.. İrve Candoğan

Fotoğraf 2. Bilal Yılmazel

Fotoğraf 4, 6. Güven Göçmen

Fotoğraf 5. Didem Medine İnci

Fotoğraflar 2017-2018 eğitim öğretim döneminde Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü Mimari Fotoğraf dersi öğrencileri tarafından üretilmiştir.

AKSARAY ACEM (YEŞİLOVA) DOKUMA ÖRNEKLERİ

Öğr. Gör. Semra KILIÇ KARATAY

Aksaray Üniversitesi

Öz

Dokuma sanatı insanoğlunun ilk olarak soğuktan korunmak amacıyla ortaya çıkan ancak sonrasında süs veya dekoratif amaçlı üretilen bir sanaat dalı olmuştur. Farklı bölgelerde farklı yörelerde farklı düğüm teknikleri ile dokunan dokuma örnekleri zamanla dokunduğu yörede dokuma yapan toplumların kültürel kimliklerinin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Eski adı Acem olan günümüzde Yeşilova olarak ismi değişen kasabada dokuma sanatı önceden sahip olduğu değeri kaybetmiş hatta dokuma artık neredeyse hiç yapılmamaktadır. Kasaba halkı Hoy'dan göç ailelerin buraya kurulmuştur. Hoydan gelen aileler kök olarak İrandan gelmeleri nedeni ile dokumalar zamanında İran halısı kalitesinde de olsa günümüzde ilk özelliklerini yitirmiş ve zamanla bazı dokuma örnekleri Aksaray yöresinin patentli dokuması olan Taşpınar dokumasına özellikle renk kompozisyonu, desen ve kalite bakımından benzerlik göstermiştir. Aksaray merkeze bağlı kasabada yapılan alan araştırmasında bulunan dokuma örneklerinin en erken tarihli olanları 2000 yıllar olup sonrasında hemen hemen hiç üretim yapılmamıştır.

Yapılan çalışmada elde edilen bütün dokuma örnekleri incelenmiş, bu dokuma örneklerinin sınıflandırılması, dokumaların özellikleri, kullanılan malzemeler, kullanılan iplerin renklendirilmesi ve dokumaların teknik özellikleri hakkında bilgiler verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Acem, Hoy, Halı, Dokuma, İp

AKSARAY ACEM (YEŞİLOVA) WEAVING SAMPLES

Abstract

The art of weaving was the first branch of the human being, which emerged for the protection of the human being from the cold but later produced for ornamental or decorative purposes. Weaving samples woven with different knot techniques in different regions in different regions have become an indispensable part of the cultural identities of weaving societies. The former name of Acem, which is now called Yeşilova, has lost its value of weaving art in the changing town and even weaving is hardly ever done. The townspeople were established here in Hoydan immigration families. Hoydan families come from Iran as root because of their time in the weaving of Iranian carpets, even though the quality of today has lost its first characteristics and over time, some examples of woven examples of the Aksaray Patented woven fabrics in the color composition, pattern and quality have shown similarity. The earliest of the weaving samples found in the field survey conducted in the town center of Aksaray was 2000 years and then there was almost no production.

All the weaving samples obtained from the study were examined, classification of these woven samples, properties of fabrics, materials used, coloration of the ropes used and the technical properties of textiles were given.

Key Words: Acem, Hoy, Carpet, Weaving, Rope

GİRİŞ

Yeşilova Kasabası, Aksaray Merkeze bağlı 20 Km mesafede bir yerleşim birimidir. 1928 yılında Kasaba olan eski bir Belediyelikdir. Yeşilova'nın eski adı Acem Köyü'dür. Yavuz Sultan Selim Çaldıran seferinden sonra Hoy'dan göç ettirdiği aileler buraya oturdukları için "Acem Köyü" adını almıştır. Bu köyün Osmanlılar zamanında eski adı "Bulargi" idi. Bu eski bir şer'i sicil defterinde kayıtlıdır Selçuklu ve Karamanoğulları'na ait mezar taşları var iken, sonradan yok olmuştur. Kasabanın çok eski bir tarihi olduğu bilinmektedir. Bu yöreye Hoy'dan 81 aile getirildiği için Acem Höyüğü denilmiştir. Bu Höyükte dönemin Bakanlığı tarafından kazıya izin verilmiş ve Prof. Tahsin ÖZGÜÇ ile eşi Nimet ÖZGÜÇ uzun yıllar kazı yapmışlardır. Bu kazılarda birçok belge ve bilgiye ulaşılmıştır. Bu bilgiler sadece Yeşilova'yı kapsamayıp Aksaray ile ilgili de bilgilere ulaşılmıştır. Kasabadaki Camilerden bir tanesi tarihi nitelik taşımaktadır. Kitabelerde bu cami Hicri 1287 – Miladi 1870-1871 yılında yapılmıştır. Cami sonradan yenilenmiştir.

Caminin taşları develerle kıymetli bir Selçuklu eseri olan Akhan'dan getirilmiştir. Dokum sanatı kasabada daha çok eski tarihe sahip olup günümüzde eskisi kadar dokunmamaktadır (Bayraktar,2018).

Resim 1. Acem halısı(Kılıç Karatay, 2018).

İlk zamanlar insanların yaygı ve örtü ihtiyaçlarını karşılamak için meydana getirdikleri halı, sonraları değerli bir sanat eseri olarak sarayları, mabetleri ve şatoları süslemiş, ressamların tablolarına konu olmuştur. El dokusu halıcılığın çok eski bir geçmişi vardır. Arkeolojik araştırmalara göre tarihsel devirlerde yaşamış insanlar; ağaç kabuğu ve liflerini örerek ilk dokumayı meydana getirmişlerdir. Diğer dokumaları tarihin akışı içerisinde, insanlar hayat şartlarına göre oluşturmuşlardır(Gülcemal,1997,s.14).

Halıcılığı tarih içinde araştıran yabancı bilim adamlarının büyük bir çoğunluğu ön yargılı olarak konuya yaklaşmışlardır. Halıcılığın ilk yurdunun neresi olduğu konusunda, yabancı araştırmacıların değişik yorumları vardır. Bunlardan bir kısmı, Erzurum dolaylarında bir ermeni şehri olan Kalıklay'ı, diğer bir kısım araştırmacılar ise İran'ı halının ilk yurdu olarak göstermişlerdir. Ancak kazılar sonucu ortaya çıkarılan halılar bu fikirleri çürütmüştür. Şemsi takvimini 1327'nci yılında Abadan şehrinde çıkmış olan Ahbar-ı Hefte adındaki derginin 98. Sayısının ikinci sayfasında İslâmiyet'ten önce İran'da halı dokunmadığı açıklanmaktadır(Yetkin, 1974,s.12).

Aksaray ve çevresi de köklü bir halı dokuma geleneğine sahiptir. Geçmişin bu ünlü merkezi, karakteri açıklayabilecek eski halıların yokluğu nedeniyle, yeterince tanınmamıştır. Tarihi kaynaklarda ve halıcılıkla ilgili yayınlarda da sadece Aksaray'ın selçuklular devri halıcılığı hakkındaki seyahatname bilgileri verilmektedir. Aksaray yöresi halıcılığını "Selçuklular devri Aksaray halıcılığı, Osmanlılar devri Aksaray halıcılığı ve günümüz Aksaray halıcılığı şeklinde üç dönemde ele almak mümkündür. günümüz Aksaray halıcılığı "Taşpınar Halıları" adıyla tanınmaktadır(Deniz, 2013,s;177).

Halı olarak Taşpınar adının ilk geçtiği yazılı kaynak 1869-70 tarihli 2. Konya Salnamesidir. Salname'de Aksaray hakkında geniş bilgiler verilirken kilim ve seccadelerden söz edilerek Taşpınar'da dokunan halıların da iyi halıların başında geldiği kaydedilir. Günümüz Taşpınar halılarının değerlendirilmesini yapabilmek için bugünkü örneklerden giderek geçmişle bağlarını kurmak istediğimizde Eskil Ulu Camisi'nde bulunan 19. y.y. sonu olarak tarihlendirilmiş bir namazlağı en eski ve tek örnek olarak gösterebilmekte idi. Fakat 1986'da yapılan araştırmalarda bu halı bulunamamıştır. 1983 yılında camiden çalındığı söylenen üç halıdan biri olma olasılığı vardır (Kaya, 2009, s:232).

Aksaray yüzyıllardan beri dokuma merkezlerinden biri olarak bilinmektedir. Aksaray halıları denince akla ilk olarak Taşpınar dokumaları gelir. Ancak yapılan alan araştırmalarında durumun böyle olmadığı görülmektedir. Aksaray'da adının bilinmediği hatta hiç duyulmadığı, gün yüzüne çıkmamış dokuma bölgeleri, dokuma isimleri ve motifleri vardır. Bunlar ; Güzelyurt, Ihlara ve Belisırma yörelerine ait dokuma örnekleridir. Sırası ile Aksaray yöresinde dokunan halı ve düz dokuma örneklerine değinecek olursak dokumaların genellikle taban, çift, yarım, yastık, minder, heybe ve kilim dokumalar olduğu görülmektedir.

Halı desenleri 1960 yıllarına kadar Aksaray çevresindeki her köyde özgün bir karaktere sahipken, bu tarihlerden sonra Taşpınar halısı modeli yaygınlaşmıştır. Günümüzde de Taşpınar halısı modeli uygulanmaktadır: Desenlerin büyük bir bölümünün nasıl ortaya çıktığı bilinmemektedir. Ancak, bu desenlerin bir süre sonra yöre köylerde de

kullanılmaya başlamasıyla, yapılan yeni ilavelerle çoğaltıldığı inancındayız. Sözgelimi 1950 yıllarında Konya, Kırşehir gibi merkezlerin etkisiyle yaygınlaşan manzara motfleri 1960 yıllarından sonra Kutluköy ve diğer merkezlerde de kullanılır hale gelmiştir. Manzara deseni Taşpınar halılarında 1950 yıllarından sonra gelişmeye başlamıştır. Muhtemelen, manzara desenleriyle ünlü Kırşehir ve Konya yöresi halıları örneklik etmiştir. Özellikle Konya üslûbu daha etkilidir(R. Arık, "Manzaralı Halılar", II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, 1983, s. 23).

1.Acem Kasabası Halı Dokuma Çeşitleri

Ihlara halıları taban, , minder, yastık, seccade ve heybe olarak bilinen dokuma çeşitleri dokunmaktadır.. Yörede bordürlere ayak, dikdörtgen çerçeveye sandık, kompozisyonun merkezine yerleştirilen desene top veya göbek ve iç içe geçmiş zeminlere ise kuşak adı verilmiştir.

Taban Halısı: Büyük oda veya salona sermek için dokunur. Yaklaşık 200X300 ile 250x350 cm ölçülerindedir. Büyüklüğü 6-10 m2 arasında değişir. Genellikle 13-16 çile ipten dokunur. Çoğunlukla göbeklidir. Göbek şekli taban göbek adıyla isimlendirilir. Göbeğin iki ucunda kelle adı verilen stilize edilmiş kartal motifleri yer alır. Bazı dokuma örneklerinde ise top adı verilen uc uca bağlı gibi görünen top motifleri yer almaktadır (Soysal, 2018).

Resim 2. Acem Taban halısı(Kılıç Karatay, 2018).

Minder Halısı: Genellikle 80x80 veya 100x100 cm arasında ölçüleri değişen dokuma örnekleri olup insanın altına alabileceği veya üstüne oturabileceği büyüklükteki dokuma örnekleridir(Bayrak,2018).

Resim 3. Acem minder halısı(Kılıç Karatay, 2018).

Yastık Halısı: Kasabada çoğunlukla duvar kenarlarına hem dekor hem de soğuktan korunmak amacı ile dokunan dokuma örnekleri olup ebatları 80x160 ile 70x 150 cm arasında değişmektedir (Soysal,2018).

Resim 4. Acem yastık halısı(Kılıç Karatay, 2018).

Seccade Halısı: yörede geneliikle namaz kılmak veya duvarda dekor amaçlı kullanmak üzere dokunan dokuma örneklerindendir. Genellikle mihraplı ve kandilli motifler yer almaktadır(Kutlu,2018).

Resim 5. Acem seccadesi(Kılıç Karatay, 2018).

Heybe Halısı: İçinde eşya veya yük taşımak için kullanılır. Günümüzde çok az dokunmaktadır(Mun, 2018).

Resim 6. Acem heybe dokumasıi(Kılıç Karatay, 2018).

ACEM DOKUMALARININ RENK, DESEN VE MOTİF ÖZELLİKLERİ

Acem kasabasında dokumada kullanılan desenler için özel bir desen kitabı kullanılmaktadır. Genellikle dokumalarda koyu renkler egemen olup, en çok kullanılan renkler kırmızı, lacivert, yeşil ve sarı olup, dokumalar Toplu halı, Çift gül halısı, Çiçekli halı gibi yörede farklı isimler ile anılmaktadır (Mun, 2018).

Dokumalarda kullanılan renklerin elde edinme yöntemleri incelendiğinde yöre kadınlarının doğada bulunan bitki, bitki sapları, meyve ve sebze yaprak ve köklerinden faydalandıkları görülmektedir.

Kırmızı: Dağ eriğinden elde edilmektedir. Bazı dokumacılar dağ eriği bulamaması durumunda sentetik kumaş boyası kullanmaktadır(Çorapçı, 2018).

Yeşil: ceviz yaprağı veye üzüm bağ yaprağı kullanılmaktadır.

Sarı: Elma ilacı veya yabanda yetişen muhabbet çiçeği olarak bilinen sütleğen bitkisinin kurutularak ezilmesi ile elde edilen toz boya kullanılmaktadır (şaylan,2018).

Hardal sarısı: Ceviz, kayısı ve diğer meyve ağaçlarının kök diye bilinen kısımlarındaki uçları ile soğan kabuğunun birlikte kaynatılmasından elde edilir. Köklerin kullanılmasının nedeni renkleri sabitlemek içindir. Hardal sarısı diye bilinen koyu renk dokumaya farklı bir bakış açısı oluşturmaktadır (Demir, 2018).

Lacivert: İp şap ve sirke ile birlikte kaynatıldıktan sonra karışım içine lacivert renkli sentetik boya katılıp tekrar kaynatılmaktadır. Bazen indigo olarak bilinen doğal boya maddesi kullanılmaktadır (Adak, 2018).

Siyah: Siyah koyunun yününden veya sentetik kumaş boyası ile elde edilir (Adak, 2018).

DOKUMALARIN MOTİFLERE GÖRE SINIFLANDIRILMASI

Toplu göbek halısı: dokumaların zemininde yer alan bazılarında tek bazılarında ise birden fazla top diye bilinen motiflerin yer aldığı dokuma örnekleridir. Dokumalar genellikle taban veya daha farklı ebatlarda dokunan yer yaygıları olan dokuma örnekleridir (Salur, 2018).

Resim 7. Toplu Göbek Halısı (Kılıç Karatay, 2018).

Çift Gül halısı: Dokumaların ortasında yer alan ve her iki yarımda da bulunan yani dokumalarda alt ve üst yarımlarda bulunan çift taraflı gül motifinden dolayı bu isimi almıştır. Genellikle büyük ebatlı dokumalarda kullanılmaktadır (Çetin, 2018).

Resim 8. Acem Çift Gül Halısı(Kılıç Karatay, 2018).

Çiçekli Halı: Zemininde ve bordüründe bitkisel kökenli motiflerin hakim olduğu dokuma türleridir. Yine bu dokuma örnekleri de genellikle büyük ebatlı dokumalardır (Uslu, 2018).

Resim 9. Acem Çiçekli Halısı (Kılıç Karatay, 2018).

Kasabada dokunan bu dokuma örneklerinin geneline bakıldığında kompozisyon renklerinin Taşpınar dokumalarına bazen çok bazen de kısmen benzediği görülmektedir. Acem dokumalarında kırmızı rengin yoğun kullanıldığı görülmektedir. Desen kompozisyonu olarak bazen Taşpınar bazen de Arsama dokumalarına benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Kasabanın geçmiş tarihine bakıldığında Yavuz Sultan Selim Çaldıran seferinden sonra Hoy'dan göç ettirdiği ailelerin yerleştirildiği bölge olup bugün kü ismi Yeşilova kasabasıdır. Kasabanın kökenlerinin geldiği bölge İran olup yörede dokunan dokumaların karşılaştırılması yapıldığında İran halılarından çok farklı olduğu görülmektedir. Kullanılan malzeme, dokumanın kalitesi, kullanılan desen kompozisyonları ve desende renk kompozisyonları oldukça farklıdır. Yeşilova'da bugün var olan dokuma örnekleri daha çok Aksaray yöresi dokuması olan Taşpınar dokuması ile renk, kullanılan malzeme, kalite ve desen kompozisyonu olarak benzerlik göstermektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Geleneksel halılarımız günlük kullanım ihtiyaçlarımız doğrultusunda üretilmiştir. İlk örneklerden günümüze kadar dokunan örneklerde Kasabanın sosyolojik, psikolojik, ekonomik, coğrafik, kültürel değişim ve gelişimlerinin yansımalarını dokumalarda görülmektedir.

Yöreye ait olan bu dokumalar artık üretilmemektedir. Yörenin insanının çoğunluğunun dokumaya eskisi kadar önem vermemesi, gençlerin yeteri kadar bilgi ve ilgi sahibi olmaması, kullanılan malzemelerde zamanla değişikliğe gidilmesi, pazarın olmaması ve teknolojik gelişmeler dokuma sanatının kasabada unutulmaya yüz tutmasına neden olmaktadır. Özellikle de iki kültürün sentezi olan dokuma örnekleri zamanla tek yönde toplanmış ve Aksaray dokumaları ile hemen hemen aynı özelliklere sahip olmuştur.

Kasabada dokumanın bitme nedenlerine bakılacak olursa;

1.) Okuma düzeyinin yüksek olması
2.) Dokumaların yeterince ilgi görmemesi
3.) El yapımı ürünlerin pazarının olmaması
4.) İplerin renklendirilmesinde kimyasal boyar maddelerin kullanılması
5.) Yeni neslin el sanatlarımıza gereken önemi vermemesi
6.) El sanatlarının değer ve öneminin yeterince kavranamaması
7.) Dokumaların kalitesinde bozulmaların olması gibi birçok nedeni vardır.

Acem halıları geçmişte var olmuş ancak günümüzde bilinmeyen ve unutulan dokumalar arasındadır. Bilinmeyen ilk dokuma örnekleri değildir. Dokumalarda kullanılan motifler yörenin kendi tabirleri ile var olmuş isimler olup bu isimler ile söylenmektedir. Desen kağıdı kullanılmadan ezber ve görsele dayalı dokunan dokumalar dokuyucuların becerisini ortaya koymaktadır.

Genel olarak incelendiğinde Halk eğitim, Çıraklık eğitim, Kültür Müdürlüğü ve bilgi sahibi olan sanatçı ve zanaatçılara ihtiyaç duyulmaktadır. Kasabanın konumu ve doğa malzeme bakımından uygun olup, her türlü malzemenin elde edilmesinde yararlı olmaktadır.

Dokumaların yeniden üretilebilmesi ve yaşayan kültür miraslarımız olarak gelecek nesillere aktarılması çok önemli olup alanında bilgi sahibi kişilerin konu ile ilgili projelerde yer alması gerekmektedir.

Kaynakça

1. GÜLCEMAL Abdullah, Halı ve Desen Teknolojisi, 1997, Isparta
2. YETKİN Şerare, Türk Halı Sanatı, Çağlayan Basımevi, 1974, İstanbul
3. DENİZ Bekir, Türk Dünyasından Halil Açıkgöz'e Armağan, Doğu Kitabevi, 2013, İstanbul
4. KAYA Erdoğan, Onbin Yıllık tarihi Kent Aksaray, Yeni Aksaray Basın Yayını,2009
5. ARIK Rüçhan, manzaralı halılar II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, 1983

Sözlü Görüşmeler

1. BAYRAKTAR Adnan, Sözlü Görüşme, Belediye Başkanı, 13.04.2018
2. SOYSAL Sabır, Sözlü Görüşme, 13.04.2018
3. BAYRAK Suna, Sözlü Görüşme, 16.04.2018
4. SOYSAL Yemen, Sözlü Görüşme, 16.04.2018
5. KUTLU Suzan, Sözlü Görüşme, 13.04.2018
6. MUN Cennet, Sözlü Görüşme, 16.04.2018
7. MUN Kadriye, Sözlü Görüşme, 13.04.2018
8. ÇORAPÇI Melek, Sözlü Görüşme, 13.04.2018
9. ŞAYLAN Sultan, Sözlü Görüşme, 14.04.2018
10. DEMİR Ümmühanı, Sözlü Görüşme, 13.04.2018
11. ADAK Döndü, Sözlü Görüşme, 13.04.2018
12. SALUR Hayriye, Sözlü Görüşme, 14.04.2018
13. ÇETİN Kadriye, Sözlü Görüşme, 13.04.2018
14. USLU Gülten, Sözlü Görüşme, 13.04.2018

AKSARAY İLİ SULTANHANI İLÇESİNDE RESTAROSYONU YAPILAN CUMHURBAŞKANLIĞI'NA AİT DOKUMA ÖRNEKLERİ

Öğr. Gör. Semra KILIÇ KARATAY

Aksaray Üniversitesi

Doç. Naile Rengin OYMAN

Süleyman Demirel Üniversitesi

Öz

İnsanoğlu tarihsel süreç içinde yaşamlarını sürdürebilmeleri için beslenmeye ve barınmaya ihtiyaç duymuş ve bugün de duymaktadır. Barınak olarak kullanılan ev, çadır ve buna benzer ikamet ettikleri yerlerde gerek yaygı gerekse süs eşyası olarak halı, kilim, yastık, çadır, çeyiz eşyaları gibi malzemelere ihtiyaç duymuş ve elde etmek içinde yün, pamuk, ipekten elde edilmiş iplerle dokunan dokumaları kullanmışlardır. Belli bir süre sonrasında kullanımdan veya üretimden dolayı doğal liflerden yapılmış dokumalarda deforme olması nedeniyle bozukluklarına rastlanmaktadır. Kullanım sonucu yırtılma, yakma gibi etkenlerin yanı sıra nem, rutubet ve ışık gibi doğal etkenler de dokuma ürünlerinde bozulmalara neden olmaktadır. Bu bozulmalar onarımı yapılarak yeniden kullanıma sunulması, kültürel ve tarihsel özelliğini kaybetmeden gelecek nesillere kalabilmesi için koruma altına alınmaları gerekmektedir.

Sultanhanı restorasyon alanında dünyanın merkezi olma yolunda önemli yol almış ve bu alanda kendini ispatlamıştır. Özel koleksiyon parçalarının yanı sıra ülke sınırları içinde Cumhurbaşkanlık ve diğer saraylara ait önemli parçaları restore işlemi ilçede yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halı, restarosyon, onarım, Sultanhanı

WEAVING EXAMPLES OF THE PRESIDENTIAL PRESIDENCY MADE RESTORATION IN SULTANHANI DISTRICT OF AKSARAY

Abstract

Human beings need and need to feed and shelter in order to survive in the historical process. Used as shelter in houses, tents and similar places where they reside, as well as ornaments, carpets, rugs, pillows, tents, dowry goods, such as the materials needed and obtained in the wool, cotton, silk, weaving woven fabrics were used. After a period of time due to the use or production of natural fibers due to deformed fabrics are found in the deformations. In addition to factors such as tearing and burning, natural factors such as moisture, humidity and light cause deterioration in the weaving products. These spoilages should be restored by making repairs and they should be put under protection in order to remain in future generations without losing their cultural and historical characteristics.

Sultanhanı has taken an important path in the field of restoration and has proved itself in this area. In addition to the private collection parts, the restoration of important parts of the Presidential and other palaces within the borders of the country is carried out in the district.

Key Words: Carpet, restoration, restoration, Sultanhanı

GİRİŞ

Tarih boyunca taşınır ve taşınmaz eski yapıtlar, varlıklarının sürdürülmesini isteyen kişi ve toplumların çabalarının sonucu olarak korunmuş ve onarılmıştır. Bu onarımlarda yönlendirici güç, yapıtın bütünlüğünün bozulmaması ya da işlevinin gerektirdiği koşullara uyarlanabilmesi olmuştur. “Koruma” etkinliklerinin, yapıtın simge, estetik, işlevsel değeri yanında, tarih ve kültür belgesi olarak saklanmasını hedefleyen bilinçli davranış, 20. yüzyıla özgüdür (Dönmez, 2012: 9).

Tekstil ürünleri nem, sıcaklık, ışık, çeşitli gaz ve kirlilikler, biyolojik etkenler dolayısıyla zarar görebilir, bozulmaya uğrayabilir. Bu nedenle tarihi tekstil ürünlerinin, halen kullanılmakta olan tekstil ürünlerine nazaran çok daha özenle, bilinçle ve bilimsel denetim altında korunmaları gereklidir (Uygur, 1999: 72).

Türkiye'de eski eser restorasyonunun tarihi oldukça eskidir. Türkiye'de restorasyon, bilimsel bir araştırma ve tanıma düzeyine hiçbir zaman çıkamayan, daha çok tahrip edici onarım niteliğinde bir uygulamadır (Kuban, 2003: 342).

Restorasyon; Kavram bakımından, onarma, onarım, düzeltme, yenileme, yeni güç asılama gibi zengin anlamlar taşıyan restorasyon Latince köke bağlı olmakla birlikte bugün bütün ülkelerce

benimsenmiş her dilde kullanılan ortak bir terimdir. Restorasyon bir sanat yapıtının veya döneminde korunmasına karar alınmış bir eserin asli haliyle hasardan korunması, bozulmasının önlenmesi, daha uzun süre yasamasının sağlanması amacıyla, tarihi belge niteliğini zedelememeye özen göstererek geleneksel ve ileri bilimsel yöntemlerden yararlanılarak yapılan bilinçli girişimler bütünüdür (Tunçel, 1996: 3).

Halı Onarımı işi, bozkırın ortasında imkânları son derece sınırlı bir Anadolu ilçesinin adeta kaderini değiştirmiş bugün yaklaşık sayıları 150'yi aşan atölyeleri ve gelir seviyesindeki artışın hemen her yerde hissedildiği hızla modernleşen bir yerleşim birimi olarak dikkati çekmektedir. Sultanhanı Belediye Başkanı Fahri Solak yapılan görüşme de, beldenin dünya halıcılık sektöründe önemli bir yerde olduğunu, önemli müze ve koleksiyonlarda bulunan halıların restorasyonunun Sultanhanı'ndaki atölyelerde yapıldığını beyan etmiştir. Sultanhanı Belediyesi'ne, Anadolu kültürünün önemli bir parçası olan restorasyon işini üniversite ile işbirliği içerisinde yeniden Türkiye'ye ve istihdam sektörüne kazandırılmıştır. Anavatanı Orta Asya'dan Anadolu üzerinden dünya geneline yayılan halı, eğer iyi bakılacak olursa, çok uzun süre dayanmaktadır (Kılıç Karatay, 2016:818).

Sultanhanı'nda halı restorasyonunun tarihine bakıldığında en eski ustalar olarak Mehmet Dölek, Hasan Sarı, Hüseyin Şanlı, Ömer Bozdağ, Ahmet Aydın, Bekir Ayhan, Mehmet Ali Bozkaya gibi ismine ulaşamadığımız birçok usta vardır. Yetiştirdiği öğrenciler arasında; Metin Konukçu, Adem Yumuşak, Hacı Musa Solak, Himmet Yumuşak, Ömer Yumuşak, Mehmet Akar ve sayısız kişiler bulunmaktadır (Yağcı ve Hüyük, 2012: 510).

Nüfusunun büyük bir bölümünün geçim kaynağı halıcılık ve halı restorasyonu olan yöre yurtdışı olarak genellikle ABD, İngiltere, Almanya, İtalya ve Fransa gibi birçok yabancı ülkeden gelen dokuma örneklerinin restorasyonu yapmaktadır. Sultanhanı'na dokuma örnekleri firma sahipleri tarafından yurtdışında veye İstanbul'da toplanarak getirilmektedir.

Sultanhanı çeşitli ülkelerden gelen halıların onarılarak gönderildiği dünyanın en önemli merkezlerinden biri olmak için çalışmalarında kalite ve disipline önem vermektedir. Restarsyonu yapılan dokumalarda onarımlı bölge ile diğer bölgelerin ayırt edilememesi, dokumadaki malzemenin bütünlüğünün sağlanması restorasyon konusunda ustaların ne kadar başarılı olduğunu göstermektedir.

Usta ellerde özenle onarım edilen tarihi halılar, uzun bir uğraşın adından yeniden kullanıma kazandırılırken, Sultanhanı'nı gezmeye gelen yerli ve yabancı turistler, ilçedeki hediyelik eşya satan işyerlerinden yakınlarına hediyelik halı alabilmektedirler (Gül, 2013: 67).

Sultanhanı'nda irili ufaklı 150 civarında küçük ve büyük çaplı halı atölyesinde yüzlerce usta ve çırak çalışmaktadır. Binlerce genç atölyelerde çıraklıktan başladıkları eğitimde sanat ustası olarak

yetişmektedir. Bu nedenle Sultan Hanı için dünyanın en büyük ve en modern halı restorasyon merkezi olma şansı doğmaktadır.

El dokuması halıların restorasyon işlemi ile adını duyuran ilçede yeni halı ve kilimlere eski görünüm kazandırmak için birçok ilginç işlem uygulanıyor. ABD ve Avrupa'ya gönderilecek halılar, ahırlarda hayvanların altına serilerek, hayvan dışkısı ve idrarı ile bir hafta ile bir ay arasında bekletilerek dokumalarda kullanılan ip, atkı ve çözgü iplerinin renklerinin soldurma işlemi yapılmaktadır. Bu işlemden sonra toprağa gömülen ve yola serilen halı ve kilimler, son olarak peynir suyuna yatırılarak hem kokulardan arındırılıyor, hem de parlaklık kazanması sağlanarak satışa sunulmaktadır.

Sultanhanı beldesinin nüfus yapısıyla beraber ekonomik olarak da hızla büyümesine etki eden faktörlerin başında halı onarım sektöründe dünyada bilinen bir merkez haline gelmesidir. Özellikle halı sektöründe çalışan onarım ustası ve çırakların beldemizdeki yetişen insan gücünden karşılanıyor olması dışarıya göçü engellemiş ve Sultanhanı'nı işsizliğin olmadığı nadir yerlerden birisi haline getirmiştir (Yağcı ve Hüyük, 2012: 444).

Restarasyonu Yapılan Cumhurbaşkanlığı Dokuma Örnekleri

Örnek 1.

Bulunduğu Yer : Sultanhanı, Sultansaray Halıcılık

Türü : Hereke halısı

Yapılış Amacı : Restorasyon

Durumu : Sağlam

Kullanılan Araç ve Gereçler

Atkıda : İpek

Çözgüde : İpek

Onarım Şekli : Yırtık ve saçak Onarımı

Kullanılan Teknik : Tığ tekniği

Yapılan işlemler : Saçakları eskiyen dokumaya öncelikle tezgaha takılarak saçak Onarımı uygulanmıştır. Saçak Onarımı biten dokumanın yırtık bölgeleri de tekrar tezgaha takılarak önce çözgü atılmış ve atılan kısımlara atkı atıldıktan sonra tığ ile düğümler atılmıştır. Düğüm atma işlemi biten dokuma tıraşa girerek havların yüksekliği ayarlanmış ve sunuma hazır hale gelmiştir.

Düğüm atma işlemi biten dokuma tıraşa girerek havların yüksekliği ayarlanmış ve sunuma hazır hale gelmiştir. İstanbul Beylerbeyi Sarayı'ndaki 136 metrekarelik halı, gece gündüz çalışılarak 6 ayda

restore edildi. TBMM Milli Saraylar Halı Koleksiyonu Sorumlusu Ayşe Fazlıoğlu, Hatay, penç, Rumi, iri helezonik kıvrımlar ve dallarla bezeli 136 metrekarelik halının restorasyonunun çok emek harcanmıştır. Halının saçakları, kenarları, kilimleri eksikti ve tüm zemininde birçok noktada yırtık restore edildi. 33 bölgesel alanda da güve yeniğinden yani böcek yenmesinden kaynaklanan hav kayıplarını 16 kişi tarafından onarımı yapıldı. Son iki ay da 25 kişinin özverili bir şekilde çalışması ile halının restarosyonu tamamlanmıştır.

Resim 1.Onarım Yapan Ustalar (Fahri Solak Arşivinden)

Resim 2. OnarımYapan Ustalar (Fahri Solak Arşivinden)

Resim 3. İstanbul Beylerbeyi Sarayı'ndaki 136 m²'lik Halı

(Fahri Solak'ın Arşivinden).

Örnek 2.

Bulunduğu Yer	: Sultanhanı, Sultansaray Halıcılık
Türü	: Hereke halısı
Yapılış Amacı	: Restorasyon
Durumu	: Sağlam
Kullanılan Araç ve Gereçler	
Atkıda	: İpek
Çözgüde	: İpek
Onarım Şekli	: Yırtık ve saçak Onarımı
Kullanılan Teknik	: Tığ tekniği

Yapılan işlemler : XIX. y.y.'dan kalma II. Abdülhamid Hanın yaptırmış olduğu ve 20 yıldır Dolmabahçe Sarayı'nın deposunda bulunan halının restorasyonu için 10 restorasyon ustası 120 metrekarelik halının restorasyonunu 1,5 yılda tamamlanmıştır. Yıpranan ya da yırtılan bölgelere yırtık ve saçak Onarımı yapılmıştır.

Resim 4. Onarımı Yapılan Saray Halısının Kuşbakışı Görünüşü

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 5. Onarımı Yapılan Saray Halısının Kuşbakışı Görünüşü

(Fahri Solak Arşivinden)

Örnek 3.

Bulunduğu Yer	: Sultanhanı, Sultansaray Halıcılık
Türü	: Fransız Tapestry Halısı
Yapılış Amacı	: Restorasyon
Durumu	: Sağlam
Kullanılan Araç ve Gereçler	
Atkıda	: İpek
Çözgüde	: İpek
Onarım Şekli	: Yırtık ve saçak Onarımı
Kullanılan Teknik	: Tığ tekniği

Yapılan işlemler : Saçakları eskiyen dokumaya öncelikle tezgaha takılarak saçak Onarımı uygulanmıştır. Saçak Onarımı biten dokumanın yırtık bölgeleri de tekrar tezgaha takılarak önce çözgü atılmış ve atılan kısımlara atkı atıldıktan sonra tığ ile düğümler atılmıştır. Düğüm atma işlemi biten dokuma tıraşa girerek havların yüksekliği ayarlanmış ve sunuma hazır hale gelmiştir.

Resim 6. Onarımı Yapılan Tapestry Dokuması (Fahri Solak Arşivinden)

Resim 7. Yırtık Onarımı

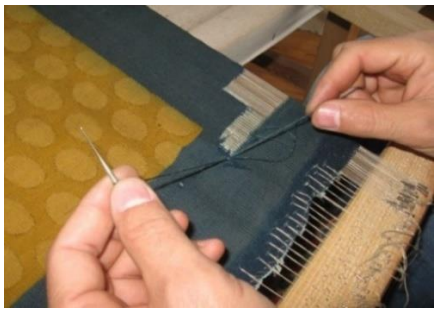
(Fahri Solak Arşivinden)

Şekil 194. Resim 8. Yırtık Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 9. Saçak Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)



Şekil 196. Rsim 10. Yırtık ve Kenar Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Örnek 4.

Bulunduğu Yer	: Sultanhanı, Sultansaray Halıcılık
Türü	: Reşadiye halısı
Yapılış Amacı	: Restorasyon
Durumu	: Sağlam
Kullanılan Araç ve Gereçler	
Atkıda	: İpek
Çözgüde	: İpek
Onarım Şekli	: Yırtık ve saçak Onarımı
Kullanılan Teknik	: Tığ tekniği

Yapılan işlemler : Saçakları eskiyen dokumaya öncelikle tezgaha takılarak saçak Onarımı uygulanmıştır. Saçak Onarımı biten dokumanın yırtık bölgeleri de tekrar tezgaha takılarak önce çözgü atılmış ve atılan kısımlara atkı atıldıktan sonra tığ ile düğümler atılmıştır. Düğüm işlemi biten dokuma tıraşa girerek havların yüksekliği ayarlanmış ve sunuma hazır hale gelmiştir. Reşadiye denilen Devlet-i Aliye-i Osmaniye (500)lira banknotu halısı özel desenli olup bugün Çankaya yerleşkesinde yer alan özel bir depoda muhafaza edilmektedir.

Resim 11. OnarımıYapılan Reşadiye Dokuması (Fahri Solak Arşivinden)

Resim 12. : Saçak Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Şekil 199. : Resim 13. Saçak Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 14. Saçak Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 15. Saçak Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Örnek 5.

Bulunduğu Yer : Sultanhanı, Sultansaray Halıcılık

Türü : İran Halısı

Yapılış Amacı : Restorasyon

Durumu : Sağlam

Kullanılan Araç ve Gereçler

Atkıda : İpek

Çözgüde : İpek

Onarım Şekli : Yırtık ve saçak Onarımı

Kullanılan Teknik : Tığ tekniği

Yapılan işlemler : Doğal yıkama işlemi yapılan halıda hasar tespiti yapılmış ve tespite göre Sine düğümlü halının alt ve üst başlarında saçak Onarımı yapılmış ve yıpranan kilim dokumaları yapılmıştır. Zemin bölgesinde hav kayıpları olan dokumaya uygun yün iplerle restorasyon işlemi uygulanmıştır. Hav yüksekliği ayarlanan dokuma düzleştirildikten sonra beze geçirilerek Cumhurbaşkanlığına teslim edilmiştir. Bu dokuma İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Atatürk'e hediye ettiği 120x120 kalitede düğüm sayısına sahip Sine düğümlü İran halısıdır. 20. yy ilk dönemlerine ait olan bu halı botanik bahçesini anımsatan genelde bitkisel motiflerin yer

aldığı halıda yoğun olarak lacivert, kırmızı, koyu kırmızı, pembe, yeşil, açık yeşil, mavi, açık mavi, beyaz, sarı, mor ve siyah renkler kullanılmıştır.

Resim 16. İran Halısı Onarım Öncesi Hali

(Fahri Solak Arşivinden)

Şek Resim 17. İran Halısı Onarım Sonrası Hali

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 18. İran Halısı Saçak Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Şekil Resim 19. İran Halısı Hav Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 20. İran Halısı Kenar Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

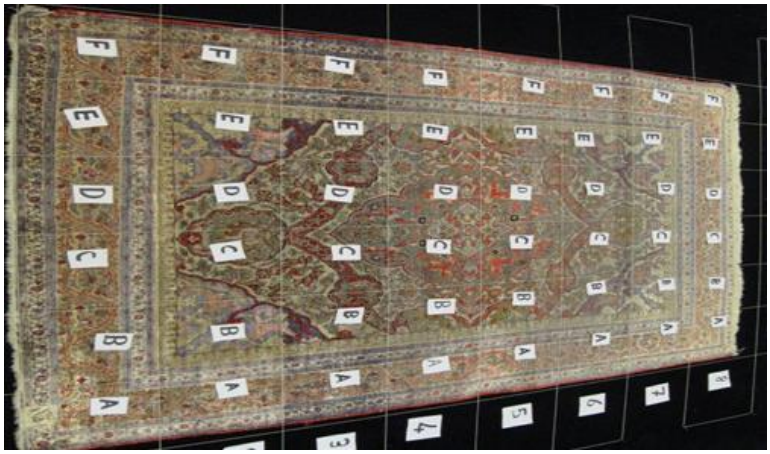
Resim 21. İran Halısı Kenar Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Örnek 6.

Bulunduğu Yer	: Sultanhanı, Sultansaray Halıcılık
Türü	:19.yy.İpek halısı
Yapılış Amacı	: Restorasyon
Durumu	: Sağlam
Kullanılan Araç ve Gereçler	
Atkıda	: İpek
Çözgüde	: İpek
Onarım Şekli	: Kenar ve saçak Onarımı
Kullanılan Teknik	: Tığ tekniği

Yapılan işlemler : Saçakları eskiyen dokumaya öncelikle tezgaha takılarak saçak onarımı uygulanmıştır. Saçak onarımı biten dokumanın kenar bölgeleri de tekrar tezgaha takılarak önce çözgü atılmış ve atılan kısımlara atkı atılarak kenar örgüsü yenilenmiştir. Sonrasında hav Onarımı gereken bölgelerde yine tezgaha takılarak çözgü atılmış ve düğümler atılmıştır. Düğüm işlemi biten dokuma tıraşa girerek havların yüksekliği ayarlanmış ve sunuma hazır hale gelmiştir.



Resim 22. OnarımıYapılan İran Dokuması (Fahri Solak Arşivinden)

Resim 23. İran Halısı Saçak Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 24.İran Halısı SaçakOnarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 25. İran Halısı Kenar Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 26. İran Halısı Saçak Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Örnek 7.

Bulunduğu Yer	: Sultanhanı, Sultansaray Halı
Türü	: Hereke seccade ipek halı
Yapılış Amacı	: Dekorasyon
Durumu	: Sağlam
Kullanılan Araç ve Gereçler	
Atkıda	: İpek
Çözgüde	: İpek
Onarım Şekli	: Kenar örgüsü, yırtık ve saçak Onarımı
Kullanılan Teknik	: Tığ tekniği

Yapılan İşlemler: Saçak, yırtık ve kenar onarımı yapılacak olan dokuma öncelikle çırpma makinesinde çırpılarak yıkanmış ve kurutma işlemi yapılmıştır. Dokumada hasar tespiti yapılmış yırtık bölgelere, kenar ve saçak kısımlarına çözgüler eklenmiştir. Zemin kısmında atkılar atıldıktan sonra düğümler atılmış ve hav kaybı kaybedilmiştir. Saçak ve kenar onarımı de tamamlanan dokuma tıraşa girerek sunuma hazır bir şekilde Cumhurbaşkanlığına teslim edilmiştir.

Resim 27. Hereke Seccade Saçak Onarımı

(Sultansaray Halıcılık)

Resim 28. Hereke Seccade

(Sultansaray Halıcılık

Resim 29. Yıpranan Saçak Kısmının Dikilerek

Tutulması (Sultansaray Halıcılık)

Resim 30. Saçak Onarımı

(Sultansaray Halıcılı

Resim 31. Hav Onarımı

(Sultansaray Halıcılık)

Resim 32. Kenar Onarımı

(Sultansaray Halıcılık)

Örnek 8.

Bulunduğu Yer	: Sultanhanı, Sultansaray Halı
Türü	: İpek halı
Yapılış Amacı	: Dekorasyon
Durumu	: Sağlam
Kullanılan Araç ve gereçler	
Atkıda	: İpek
Çözgüde	: İpek
Onarım Şekli	: Kenar örgüsü, yırtık ve saçak Onarımı
Kullanılan Teknik	: Tığ tekniği

Yapılan İşlemler: Çankaya köşkünde kabul salonu için getirilen dokumaya saçak, yırtık ve kenar Onarımı yapılması için ilk olarak çırpma makinesinde çırpılarak yıkanmış ve kurutma işlemi yapılmıştır. Dokumada hasar tespiti yapılmış yırtık bölgelere, kenar ve saçak kısımlarına çözgüler eklenmiştir. Zemin kısmında atkılar atıldıktan sonra düğümler atılmış ve hav kaybı kaybedilmiştir. Saçak ve kenar Onarımı de tamamlanan dokuma tıraşa girerek sunuma hazır bir şekilde Cumhurbaşkanlığına teslim edilmiştir.

Resim 33. Saçak Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 34. Yırtık Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 35. Kenar Onarımı

Resim 36..Hav Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

(Fahri Solak Arşivinden)

Örnek 9.

Bulunduğu Yer	: Sultanhanı, Sultansaray Halıcılık
Türü	: Tapestry halısı
Yapılış Amacı	: Dekorasyon
Durumu	: Sağlam
Kullanılan Araç ve Gereçler	
Atkıda	: İpek
Çözgüde	: İpek
Onarım Şekli	: Kenar örgüsü ve yırtık onarımı
Kullanılan Teknik	: Tığ tekniği
Yapılan İşlemler	: 1930'lu yıllarda Ankara'da sosyal hayatın tasvir edildiği Tapestry dokuma çırpma makinesinde çırpılarak yıkanmış ve kurutma işlemi yapılmıştır. Zemin kısmında atkılar atıldıktan sonra düğümler atılmış ve hav kaybı kaybedilmiştir. Saçak ve kenar onarımı de tamamlanan dokuma tıraşa girerek sunuma hazır bir şekilde Cumhurbaşkanlığına teslim edilmiştir.

Resim 37. Ejderha Paspas Halısı Onarım Sonrası (Fahri Solak Arşivinden)

Resim 38.Hav Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Resim 39. Kenar Onarımı

(Fahri Solak Arşivinden)

Sonuç

Gerek Türklerde gerekse dünya genelindeki saraylarda yer alan tarihi halıların restorasyonunda dünyada marka olabilmek için çalışan Sultanhanı Anadolu topraklarında dünyanın dört bir yanından gelen yüzlerce yıllık tarihi halıların onarımını yapmaktadır. Sultanhanı beldesindeki atölyelerde halılar aslına uygun olarak onarılmaktadır.

Aksaray'ın Sultanhanı beldesinde 2015 yılında Aksaray Üniversitesi, İstanbul Halı İhracatçıları Birliği ve Aksaray Ticaret ve Sanayi Odası işbirliği ile üniversite bünyesinde Geleneksel Tekstillerin Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü açılmıştır. 'Dünyanın halı onarım merkezi' olarak yıldızı giderek parlayan Sultanhanı, şimdi de bu işi akademik seviyeye taşımaya hazırlanmaktadır. Bu bölümün kurulması ile Sultan Hanı restorasyon alanında daha da ilerleme göstereceği düşünülmektedir.

Aksaray Sultanhanı'nda 1950'lerden bu yana halı ve kilim restorasyonuna büyük önem vermiş ve bu mesleği geçim kaynağı haline getirmiştir. İlçede kayıtlı kayıtsız yüz- yüz ellinin üzerinde iş yeri olup restorasyon babadan oğula geçen bir zanaat durumuna gelmiştir. Genelde atölyelerde çırak usta ilişkisi ile öğrenilen meslekteki amaç dokumaların yüzyıllar boyunca gelecek nesillere bırakmaktır.

Yörede bulunan ve 2016-2017 eğitim öğretim yılında ilk mezunlarını veren Aksaray Üniversitesine bağlı olan Aksaray Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu da yine bu bağlamda restorasyon mesleğine katkı sağlamaktadır. İlçede bulunan atölyeler yüksekokulda alınan derslerin dışında hem staj olarak öğrenci kabul etmekte hem de okulun eksik olan alanlarında uygulama bakımından destek vermektedir. Amaç olarak ülkemizde taşınabilir kültür varlıklarının konunun uzmanları tarafından korunması ve onarımına, bu bilim dalının hizmetine, desteğine ve bilgisine gereksinimi olanlar tarafından farklı biçimlerde yaklaşılmasını sağlamaktır. Bu durum, konservasyon uygulamalarının bilimsel kimliğe kavuşmasına destek olacağı düşünülmektedir.

Aksaray Halk Eğitim Merkezi Müdürlüğü işbirliğinde yaklaşık sekiz yıldır Milli Eğitim Bakanlığı Çıraklık ve Yaygın Eğitim Genel Müdürlüğü'nün düzenlediği protokoller kapsamında Aksaray Valiliği'nin destekleriyle Milli Eğitim Müdürlüğü organizesinde halı dokuma ve halı kilim onarım kursları yürütülmektedir.

Kaynakça

1. DÖNMEZ S. (2012).Müzecilik Hizmetleri Açısından Bölge Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarları Oluşturulması, Uzmanlık Tezi, Nisan, Ankara
2. GÜL, M. F. (2013). Bir Zamanlar Aksaray'da Ticaret, Ankara.
3. KUBAN, D. (2003). "Modern Restorasyon İlkeleri Üzerine Yorumlar", Vakıflar Dergisi, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ocak 196 Sayı: VIII Ayrı Baskı.
4. UYGUR A. (1999). "Müzelerde Bulunan Tarihi Tekstil Ürünlerinin Korunmasını Etkileyen Koşullar ve Alınabilecek Önlemler", I. Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokyomu, Ankara.
5. TUNÇEL, M. (1998), Restorasyon ve Konservasyon Eleştirileri, Ankara Üniversitesi, Yayımlanmamış Ders Notları, Ankara.

6. KILIÇ KARATAY, S. (2016). "Aksaray İli, Sultanhanı İlçesi'nde Halı ve Düz Dokumaların Restorasyonunun Günümüzdeki Durumu", I. Uluslararası Aksaray Sempozyumu, Aksaray.
7. YAĞCI A. Y. ve HÜYÜK V.(2012). Geçmişten Günümüze Sultanhanı, Yenigün Ofset Matbaa, Aksaray

Sözlü Görüşmeler

1. Solak Fahri, Sultansaray Halıcılık. Sözlü görüşme, 27 Ekim 2017

FOTOĞRAF PLAKA LİTOGRAFİSİ

Dr. Arş. Gör. Suna Özgür KARAALAN

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü

Öz

Fotoğraf Plaka Litografisi, ışığa duyarlı bir emülsiyonla kaplanmış alüminyum plakalardır. Pozitif bir filmden ultraviyole ışığına maruz kaldığında, emülsiyon sertleşir. Daha ileri işlemlerle pozitif bir görüntü ortaya çıkar. Fotograf Plaka Litografisi, daha kontrast görüntülerle daha iyi sonuç verir. Bu ışığa duyarlı alüminyum fotoğraf plakalar, en az kimyasal uygulamalarla yüksek kalitede litograf oluşturmak için hızlı ve kolay bir yol sunar. Fotolitograf için kullanılan plakalar, bir ince eloksallı alüminyum kaplanmış levhadır. Ultra-mor ışık, plakadaki kaplamada görüntü oluşturmak için kullanılır. Plaka geliştirildiğinde, mürekkeplenebilen ve yazdırılabilen bir görüntü ortaya çıkar. Fotolitografik plakalar ayrıntıların çoğunu kaydedecek siyahtan koyu tonlara kadar geniş bir ton aralığına sahiptir. Her türlü elle çizilmiş resim, fotoğraf çalışması veya metin basılabilir. Film üzerine çizilen tasarımlar doğrudan plaka yüzeyine temas eder. Bu bildiri alternatif litografi tekniklerinden olan, Fotoğraf Plaka Litografisi uygulama yöntemleri hakkında bilgi vermektedir. Fotoğraf Plaka Litografisi uygulamaların da çalışmak isteyen sanatçılara rehber olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toxic , Fotoğraf, Plaka Litografisi, Baskı

PHOTO PLATE LITOGRAPHY

Dr. Arş. Gör. Suna Özgür KARAALAN

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü

Abstract

Photo Plate Lithography is aluminum plates coated with a light-sensitive emulsion. When exposed to ultraviolet light from a positive film, the emulsion hardens. A positive image is produced with further processing. Photo Plate Litography provides better results with more contrast images. These photosensitive aluminum photo plates provide a quick and easy way to create high quality lithographs with minimal chemical applications. The

plates used for photolithography are a thin anodized aluminum coated sheet. Ultra-violet light is used to create an image in the coating on the plate. When the plate is developed, an inkable and printable image appears. The photolithographic plates have a wide tonal range from black to dark tones to record most of the details. Any hand drawn image, photo work or text can be printed. The designs drawn on the film touch directly to the plate surface. This paper provides information about the application methods of photographic plate lithography, which is one of the alternative lithography techniques. Photograph Plate Litography is intended to be a guide for artists who want to work.

Key Words: Toxic, Photography, Plate Lithography, Printing

GİRİŞ

Plaka yüzeyine görüntüyü fotografik yolla maruz bırakmaya verilmiş olan bir ofset baskı plakasını tarif eden terimdir. Tipik olarak plakanın yüzeyinde ışığa duyarlı bir kaplama üzerine fotografik bir negatif veya pozitif olarak parlayan yoğun bir ışık kullanılarak maruz kalmadan sonra kimyasal olarak geliştirilme işlemidir.

Fotoğraf Plaka Litografisi, 1852 de İngiltere'de patentlenmiştir.1935 ilk sentetik fotopolimer, poli (vinil sinamat), ilk negatif fotoresistlerdir. 1940 ilk diazoquinone tabanlı pozitif fotorezist kullanılmıştır. 1945 polimerik baskı plakası geliştirilmiştir.

Fotorezist Türleri: Negatif yada pozitif olmak üzere 2 temel türde fotoresist vardır . Tek farkları ışık etkisi altında nasıl davrandıklarıdır. Önceden hazırlanmış bir maske kullanılarak hedeflenen şekiller silikon levha (wafer) üzerine aktarılır. Bu aktarım sırasında fotorezist malzemenin ışık gören kısımları çözünürken ışık görmeyen kısımlarda herhangi bir değişiklik meydana gelmez.

Develop: Işığın maruz kaldığı fotorezist madde kimyasal çözücülerden geçirilir. Fotorezist türüne göre (pozitif ya da negatif) kimyasal çözünme olayının davranışı değişir.

1700' lerin son döneminde geliştirilen yağlı boyayı kreç taşına aktarma işlemi ile figürleri malzeme üzerine işleme özelliği geliştirildi. Temel olarak ışıkla yazı ve şekil oluşturma olarak adlandırılabilir. Fransız bilim adamı ve mucit Nicéphore Niépce tarafından 1820 li yıllarda Bitumen of Judea (doğal asfalt) taşının ışığa duyarlı olma özelliğini kullanarak ilk fotoğraf işlemini gerçekleştirerek fotolitografi teknolojisini uygulamıştır.

FOTOLİTOGRAFİ

Litografi, kelime olarak eski yunanca kelimelerden türeyen, kireç taşı üzerine yağlı mürekkeple çizilmiş şekil ve yazıların basım sanatıdır. Taşbaskı tekniğinin esası, yağın suyu itmesi özelliğine dayanır. Fotolitografi 2 temel adımdan oluşmaktadır; Coat: alt katman yüzeyine ışığa duyarlı (fotorezist) madde uygulanması. Expose: Kaplanan Fotorezist madde istenilen desenden geçirilerek ışığa maruz bırakılır. Yakın Ultraviyole, derin Ultraviyole yada X-Ray ışık kaynağı kullanılır (https://prezi.com/ti31q9i6efb1/fotolitografi/ e.t.01.02.2018).

Fotoğraf yöntemiyle hazırlanmış plaka ya da klişelerin kullanıldığı taşbasması tekniği olarak bilinen, fotolitografi tasarımları, elektronikte, yarı iletkenlerin, ince film devrelerin ve basılı devrelerin yapımında kullanılan ve fotoğraf yöntemleriyle zemine aktarılan biçimin özel bir maddeyle kaplanıp ışığa tutulması temeline dayanır

(https://www.lafsozluk.com/2013/02/fotolitografi-nedir-ne-demektir.html e.t. 24.012.2019) .

Litografi veya lito baskı, diğer baskı tekniklerine göre nispeten genç bir baskı şeklidir. Alois Senefelder, 1799'da litografik baskı sürecini keşfetmiştir. Senefelder'in keşfi, baskı endüstrisinin çehresini değiştirmiştir. Senefelder döneminde, baskıda bakır levhalar kullanılmıştır. Ancak, plakalar üzerinde tersi basılacak metin ve görüntüleri oluşturmak zor bir süreçti. Böylece Senefelder, ters görüntüleme sanatını uygulamak için ucuz Bavyera kireçtaşı levhaları kullanmaya karar verdi. Bu arada bakır levhalardaki hataları düzeltmek için bir mum, sabun, lamba siyahı ve yağmur suyu sıvısı yaptı. Bu iki materyal - kireçtaşı ve sonradan lito baskının temel taşları olan düzeltme sıvısı olarak adlandırılmıştır. (http://www.whatislithoprinting.com e.t.11.12.2018).

Litografinin Gelişim Süreci

1817'de Senefelder plakayı otomatik olarak nemlendiren ve mürekkepleyen bir baskı makinesi tasarladı ve böylece işlemi daha da kolaylaştırdı. İlk litografi ABD'de 1819'da ortaya çıktı ve litografik baskıya olan talep muazzam bir şekilde arttı. 1971'de, yalnızca ABD'de en az 450 elle çalışan ve 30 buhar presi vardı.

Senefelder ayrıca transfer süreci ile de çalışmalar yapmıştır. Deney yoluyla da baskı görüntüsünü oluşturmak için çizimler yapmıştır. Yazıyı kâğıttan litografik taşa aktarabildiğini fark etmiştir. Bu, sanatçıların daha önce varolan metni ve görüntüleri 'kopyalamasına' izin verdiği için büyük bir keşif olmuştur.

Godefroy Engelmann'ın Litho Renkli Baskı ve Rotary Litho Pressi

1837'de Godefroy Engelmann, Litho'nun renkli baskısını ya da Lithografları renkli kopya resimlerle keşfetmiştir. Litho matbaası daha da popüler hale gelmiştir. On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru ilk döner litografik presi icat etmiştir. Artık litografi tıpkı tipo baskı gibi büyük miktarda baskı üretmek için kullanılmıştır. Maalesef, döner makinenin aşındırıcı hareketi, resimlerin büyük miktarlarda basılmasını sağlamak için çok erken yıpranmasına neden olmuştur.

Fotolitografi ve Litho Ofset Basımı

1826'da Fransız bir bilim adamı olan Joseph Niepce dünyanın ilk fotoğrafını yapmıştır. Bu keşif, sonuçta yarı ton işleminin kullanılmasına yol açar (orijinal fotoğrafı, baskı reprodüksiyonuna uygun çeşitli boyutlardaki noktalara ayırma işlemi). Henry Talbot, 1852 civarında fotoğrafların çoğaltılması için kullanılan ilk yarı tonlu ekranı kullandı. Yaklaşık 33 yıl sonra, Amerikalı Frederick Ives, her biri üzerine çizilen iki açık cam negatiften oluşan ilk pratik yarı tonlu ekranı

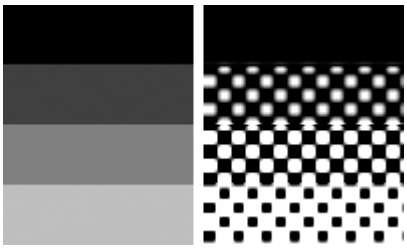
tasarladı. Daha sonra birlikte yapıştırıldılar, böylece çizilen çizgiler dik açılarda geçecekti. Bu yarı ton işlemi, orijinal fotoğrafların bir baskı plakasına çizilmesine veya oyulmasına gerek kalmadan çoğaltılmasına izin verdi.

Fotolitografi, görüntülerin fotografik olarak bir matrise (alüminyum plaka veya daha az sıklıkta bir taşa) aktarıldığı ve daha sonra elle basıldığı bir işlemdir. Fransız matbaacılar Alfred Lemercier ve Alphonse Poitevin, yarı ton sürecinin keşfi ve kullanımından hemen sonra fotolitografik tekniklerle deney yapmaya başladı. Ancak erken deneyleri, ticari kullanım için yeterince güvenilir değildi. Foto gravür, ofset litografisi, 1900'lerin ortalarında yaygın olarak kullanılana kadar endüstri de kullanılmadı.

Fransız kimyacı Alphonse Louis Poitevin, 1855'te Photolithography'yi icat ettiğinde litografi daha da güçlendi. 1875 yılında litografik ofset baskı makinesinin icat edilmiştir. Günümüzde fotolitografi için kireç taşı artık kullanılmamaktadır. Yerine metal plakalar kullanılmıştır. Şablonlar veya görüntüler, fotoğraf plakaları kullanılarak tasarlanmıştır. Gerçek baskı için üç silindir ofset baskı makinesi kullanılır (http://www.whatislithoprinting.com e.t.22.09.2018)

Alois Senefelder kariyerine başarılı bir oyun yazarı olarak başlamıştır. Eserlerinin bir kısmı yayınlanmıştır. Ancak, oyunlarının kopyalarını kopyalamanın pahalı olduğun için, yayın maliyetini düşürmek amacıyla kendi bakır levha gravürlerini üretmeye çalışmıştır. 1700'lerin sonlarında bakır levhalar çoğunlukla baskıda kullanılıyordu, ancak arkaya basılacak resimler ve metinler oluşturmak zordu (Maliyeti ve zamanı azaltmak için, Senefelder gravürünü pahalı bakır yerine Bavyera kireçtaşı üzerindeki levha üzerine yapmaya karar verdi. Kireçtaşı üzerinde yapılan hataları düzeltmek için, balmumu, sabun, lamba siyahı ve yağmur suyu karışımının etkili olduğunu buldu. Senefelder, deneyler sırasında, kireçtaşı üzerine düzeltme sıvısı ile çizdiğinde, çizilen görüntünün suyu iteceğini, hiçbir görüntünün çizilmediği taş yüzeyinin su tutacağını keşfetti. “Önce tüm taşı ıslatabildiğini, ardından görüntüdeki mürekkebi doldurmak için tüm taşı mürekkebi, bir rulo ile uygulayabileceğini buldu”

Suyu tutan taşın kendisi mürekkebi itecektir. Yağlı ve suyu iten düzeltme sıvısı daha fazla mürekkep kabul edecektir. Litografi kimyasal bir prensibe dayandığından, Senefelder kimyasal işlem baskısı olarak adlandırmaya karar verdi.



Resim.1 Sürekli Ton

Çoğu siyah beyaz fotoğraf, "sürekli ton" (aşağıdaki örnek resimde görüldüğü gibi) anlamına gelir; bu, derin siyahlara kadar tam bir dizi saf beyazdan yapılan anlamına gelir.

Çoğu yazdırma işlemi sürekli bir tonu çoğaltamayacağından, mekanik olarak yeniden oluşturulmalıdır. Bu yarı ton tekniği, pozlamadan önce resmin üzerine yarım tonlu bir ekranın üst üste bindirilmesiyle veya görüntüyü bilgisayardan şeffaf bir filme yazdırırken bir nokta deseni oluşturarak elde edilebilir.

Resmimde bir nokta deseni oluşturmak için Photoshop kullanılabilir. Bir LaserJet 1160 Yazıcısına üç farklı asetat üzerine basılabilir. Ayrıca, resimleri bastırırken görüntüdeki alanlara düz bir siyah elde etmek için Photoshop kullanarak bu siyah alanlara gürültü eklenebilir. Resmimdeki siyah alanlara% 10 gürültü katmaya çalıştı. Daha sonra bir ışık tablosundaki her şeffaflığı 20 saniyelik artışlarla (120 saniyeden başlayarak ve 200 saniyeye kadar) fotolitografik plakaya maruz bırakıldı.

LaserJet 1160 Yazıcısını kullanarak saydamlığın nasıl basılacağını bu saydamlığın bir fotolitografik plakaya nasıl maruz bırakılacağı ve litografik bir baskı kullanarak bu plağın nasıl basılacağı hakkında, adım adım bir kılavuz hazırlandığında, aşağıdaki yol izlenmelidir.

Fotografik Baskı Malzemeleri

Fotolitografik Plaka, Film Şeffaflığında tasarım, Işık Masası ve Pozlama Ünitesi, Yumuşak Sert Fırça,Eldive,3 Yollu Plaka Geliştiricisi ,Gazete Kâğıdı, Şeffaf bant,

Işık pozlama ünitesinin tamamen temiz ve tozsuz olmalıdır.

Photolithographic plaka (ışığa duyarlı plakanın tamamen ortaya çıkana kadar sarı veya kırmızı güvenlik ışığı altında tutulduğundan emin olun) filmi pozlama ünitesine yüzü yukarı bakacak şekilde yerleştirilir. Pozlama ünitesi kapağı kapatılır. Gösterici 20 ila 25 PSI arasında oluncaya kadar vakum kapatıcı açılır. Pozlama ünitesini dikey olarak çevirilir. Böylece UV ışık ünitesi tüm görüntüyü eşit olarak gösterir. (Pozlama ünitesini indirirken dikkatli olunmalıdır).

UV ışık ünitesini açılır. Birkaç dakika ısınmasını sağlanır. Görüntü ne kadar süreyle pozlanacağı hesaplanır (genellikle 90 saniye ile başlanır). UV ışınlarından korumak zorunludur.

Işık birimi kapandığında, plakayı (negatif filmi) yandaki karanlık odaya alınır. Maruz kalmayı bitirene kadar plakayı güvenlik ışıklarının altında tutmak gerekir.

Plaka bir lavabonun üzerine bir pleksi-cam destek üzerine yerleştirilir. Kuru yumuşak bir ovma fırçası kullanarak, az miktarda Plaka Geliştirici dökülür. Geliştirme işlemi bitene kadar plakanın üzerine su dökülmez.

Plaka geliştiriciyle yaklaşık 5 dakika boyunca doldurulmuş sert fırça ile tüm plakanın üzerinden geçirilir. Fırça levhaya yapışmaya başlarsa fırçayı plaka geliştirici ile temas ettirilir. Görüntün plaka üzerinde tam olarak görebiliyorsa, plaka geliştiriciyi durulamak için plakayı akan suyun altına yerleştirilir. Plaka tamamen yıkanır yıkanmaz plakayı gazete kâğıdıyla kurulanır. Bu işlem

hızlı yapılmalıdır. Plakayı tamamen kurutmaz ve görüntünün üzerinde su kalırsa, baskı esnasında lekele görünecektir.

Görüntü sertleştirmek için plaka 30 saniye boyunca ışık ünitesinde bekletilir. Sonrasında baskıya hazırlanır.

Resim.2 Pozlama Ünitesi

Işık Kaynakları

Fotolitografinin evrimsel yollarından biri, daha kısa dalga boylarının kullanılması olmuştur. Tarihsel olarak, fotolitograf, bazen xenon gibi soy gazlarla birlikte cıva kullanarak gaz deşarj lambalarından gelen ultraviyole ışığı kullanılmıştır. Bu lambalar, ultraviyole aralığında birçok güçlü tepe ile geniş bir spektrumda ışık üretir. Bu spektrum, tek bir spektral çizgi seçmek için filtrelenir. 1960'ların başlarından 1980'lerin ortalarına kadar Hg lambaları litografide spektrum çizgileri için 436 nm ("g-line"), 405 nm ("h-line") ve 365 nm'de ("i-line") kullanılmıştır). Bununla birlikte, yarı iletken endüstrisinin hem daha yüksek çözünürlükte (daha yoğun ve daha hızlı cips üretmek için) hem de daha yüksek verime (daha düşük maliyetler için) olan ihtiyacı sayesinde, lamba bazlı litografi araçları artık endüstrinin ileri teknoloji gereksinimlerini karşılayamamıştır.

Plakaların Maruz Kalma Ve Gelişme Aşaması

Plaka, pişirmeden sonra, fotorezist yoğun ışık düzenine maruz kalır. Işığa maruz kalmak, bazı fotorezistlerin, fotografik geliştiriciye benzetilerek "geliştirici" adı verilen özel bir çözelti ile çıkarılmasını sağlayan kimyasal bir değişikliğe neden olur. En yaygın tip olan pozitif fotorezist, geliştiricide maruz kaldığında çözünür. Negatif fotorezist ile, pozlanmamış bölgeler geliştirici içinde çözünür.

Bir maruziyet sonrası fırını , tipik olarak, gelen ışığın tahrip edici ve yapıcı girişim kalıplarının neden olduğu durgun dalga olaylarını azaltmaya yardımcı olmak için geliştirilmeden önce gerçekleştirilir. Derin ultraviyole litografisinde kimyasal olarak güçlendirilmiş resist kimyası kullanılır. Bu işlem zamanına, sıcaklığına ve gecikmesine karşı çok daha hassastır, çünkü "maruz

kalma" reaksiyonunun çoğu (asit oluşturma, polimeri bazik geliştirici içinde çözülebilir kılma) gerçekleşir.

Geliştirici kimyası, fotoreziste çok benzeyen bir eğiricide verilir. Geliştiriciler başlangıçta sıklıkla sodyum hidroksit (NaOH) içermektedir. Bununla birlikte, sodyum imalatında istenmeyen bir kirletici madde olarak kabul edilir. Çünkü geçit oksitlerinin yalıtıcı özelliklerini bozar (özellikle, sodyum iyonları geçidin içine ve dışına taşabilir, transistörün eşik voltajını değiştirir. Dönüşünü zorlaştırır). Şimdi tetrametilamonyum hidroksit (TMAH) gibi metal iyon içermeyen geliştiriciler kullanılmaktadır.

Elde edilen kimyasal, büyütülmemiş bir resist kullanılırsa, tipik olarak 120 ila 180 ° C'de 20 ila 30 dakika süreyle "sert pişirilir". Sert fırın, gelecekteki iyon implantasyonunda, ıslak kimyasal dağlamada veya plazma dağlamada daha dayanıklı bir koruyucu katman oluşturmak için geri kalan fotorezist katılaşır.

Fotolitografik Plakanın Basılması

İhtiyac duyulan malzemeler, Litho Press, Plaka Desteğ, Kazıyıcı çubuk, Timpan ve Gres, Arap zamkı, Eldiven, Litho Ink Magnezyum karbonat, Merdane veya Deri Rulo, Litho Mürekkepleri,2 Temiz Kase, biri su için, diğeri kirli sünger su için, 2 Temiz İnce Gözenek Süngerleri, Jilet Kazıyıcı, Tiner, Tülbent, Maskeleme bandı.

Plaka, yazdırmak için lito baskı makinesi kullanılır. Tamamen düz bir plaka desteğiniz olduğundan emin olunmalıdır. Bu, tüm görüntünün üzerinde baskı yapılmasını sağlar. Ayrıca, görüntüden daha büyük ancak yazdırma kâğıdından daha küçük bir sıyırıcı çubuğu kullanıldığından emin olunmalıdır. Kazıyıcı çubuğunuz kâğıdı açmalı fakat görüntüyü kapalı hale getirmelidir.

Plaka, az miktarda Arap zamkı ile baskı desteğine tutturulur. İstenilen basınç ayarlanır. Presle banttaki başlama ve durma noktaları işaretlenir.

Resim.3 Baskı Aşaması

Mürekkepli plaka açılır. Sert mürekkep kullanılmalıdır. Mürekkep yeterince sert değilse, resme çok hızlı bir şekilde mürekkep verilmelidir. Palete az miktarda su uygulanır. İnce ve sıkı bir su filmi elde etmek için tüm yüzey hızla silinir. Suyun ince plakanın yüzeyinde tutulması son derece önemlidir, aksi takdirde görüntüde suyun yanması sağlanır.

Kompozisyon ya da deri merdane ile görüntüyü 3 ila 4 kez döndürülür. Mürekkep levhanızdaki silindiri tekrar doldurulur, plakayı ince bir su filmi ile ıslatılır. Toplam 3 ila 4 geçişin geçmesini sağlamak için yuvarlama işlemi tekrarlanır. İlk geçişde görüntünün mürekkebi doldurmaması gerekir! Mürekkep yüzeyini yavaşça oluşturmak istendiğinde görüntü bozulmaz.

Resim.4 Mürekkepleme Aşaması

Resmin üzerine bir gazete kâğıdı yerleştirilir. Baskı makinesinden geçirilir. Buna proof denir. Resim tamamen mürekkeple dolmadan ve iyi bir kâğıda basılmaya hazır olmadan önce, gazete üzerinde 5 ila 10 kat olmalıdır.

Baskı bittiğinde, baskı alanı boya inceltici, sabun ve su ile temizlenir. Plaka daha sonra tekrar kullanmak için saklamak istiyorsanız, fazla mürekkebi gazete kâğıdı ile silinir. Plaka tamamen tiner ve su karışımı ile temizlenir. Plaka tamamen mürekkepsiz olduğunda, plaka üzerinde az miktarda Sonlandırıcı zamk la, tülbentle sıkıca kaplanır.

Resim.5 Film Şeffaflığında tasarım, Tasarım Fotolitografik Plakaya Çekilir. Ve Görüntü Kâğıda Basılmıştır.

Fotolitografik plakalar basarken, kenar boşluklarında mürekkeple lekelenme olasığı vardır. Bundan kurtulmak için mürekkebi almak üzere rulodan çabuk geçiş yapılmalıdır. Mürekkebi almaya devam eden alanda küçük bir plaka geliştirici kullanılabilir. Plaka geliştiricisinin bir dakika boyunca sorun yerine bekletilmesine izin verilir. Sonra suyla ve kâğıt havluyla silerek temizlenir. Plaka geliştiricisinin tasarım alanınıza girmesine izin verilmez (http://graphics.tech.uh.edu/courses/3350/materials/History_of_Litho.pdf e.t.22.05.2017)

SONUÇ

Fotolitografide görüntüyü taş veya metal plakaya aktarmak için jelatin kaplı kâğıt ile birlikte fotografik bir negatif kullanılır. Fotoğrafik transfer kullanımı sayesinde görüntünün taşın üzerine çizilmesi için kullanılan eski yöntem ortadan kaldırılmıştır. Bu, önemli ölçüde zaman ve emek tasarrufu ve karmaşık görüntülerin zaman içerisinde oluşturulmasını sağlar.

Taş yerine metal plakaların kullanılması ayrıca taş baskı uygulamalarının teşvik edilmesine yardımcı olmuştur. Metal plakalar döner lito preslere kolayca monte edilebilir. Bu üretim hızını ve miktarını önemli ölçüde arttırır.

Günümüzde görüntü ve görüntü olmayan alanlar için tek bir yüzey kullanmanın litografik prensipleri ve yağ ve suyun karışmaması, ofset baskının temelini oluşturur. Lito baskının ticari uygulamaları bu nedenle yaygındır. Aslında etrafımızdaki her yerde görülür. Dergi, fotoğraf, kart, kartpostal, broşür, tanıtım malzemesi ve aklınıza gelebilecek her şey lito baskı prensiplerini kullanır.

Bir baskı işlemi olarak litografi sınırları olmayan bir baskı tekniğidir. Yoğun siyahtan en hassas griye kadar değişen renklerin yanı sıra tam bir renk yelpazesi üretir. Aynı zamanda kurşun kalem, mum boya veya fırça çiziminin etkilerini simüle eder. Beyaz çizgiler, taştaki çizimden çizilerek

kolayca üretilir. Bir taştan birkaç yüz güzel kanıt alınabilir. Orta, 19. yüzyılda, Goya, Delacroix, Daumier, Gavarni, Manet, Degas, Bonnard, Whistler ve posterleri en ünlü litografik sanat eserleri arasında yer alan Toulouse-Lautrec de dâhil olmak üzere birçok sanatçı tarafından kullanıldı. Amerika Birleşik Devletleri'nde AB Davies, George Bellows, Joseph Pennell ve Currier ve Ives litografları ile dikkat çeken birçok sanatçı arasındadır.

Sanat eserlerinin ticari olarak çoğaltılması için, fotolitografi giderek daha önemli bir rol oynamıştır. Bu işlemde fotografik bir negatif jelatin kaplı bir kâğıt üzerinde ışığa maruz bırakılmaktadır. Işığın jelatine çarpmadığı her yerde, diğer kısımlar çözünmez hale getirilirken ikincisi çözünür kalır. Çözünen kısımlar yıkandığında, yazdırılacak desen mürekkeplenebilir ve taş veya plakaya aktarılabilir. Renkli litografi ve renkli fotolitografi, kullanılan renk sayısı kadar taş veya plaka gerektirir. Litografik sürecin ticari baskı uygulamaları kapsam bakımından çok geniştir ve sayıları neredeyse sınırsızdır.

Kaynakça

Prezi (https://prezi.com/ti31q9i6efb1/fotolitografi/ e.t.01.02.2018)

Laf Sözlük (https://www.lafsozluk.com/2013/02/fotolitografi-nedir-ne-demektir.html e.t. 24.012.2019) .

What is litography (http://www.whatislithoprinting.com e.t.11.12.2018).

(http://www.whatislithoprinting.com e.t.22.09.2018)

Ltografi Trihi (http://graphics.tech.uh.edu/courses/3350/materials/History_of_Litho.pdf e.t.22.05.2017)

Shop Or Sell At Keh.Com https://blog.keh.com/photography-printmaking-part-1/

Baylor Çevre Sağlığı Güvenliği https://www.baylor.edu /ehs/index.php?id=94375 29.12.2018 saat:21:00

GELENEKSEL LİTOGRAFİ VE MUKULİTO AHŞAP LİTOGRAFİ UYGULAMALARI

Dr. Arş. Gör. Suna Özgür KARAALAN

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü

Öz

Geleneksel Litografide, kireç taşı, görüntü alanlarını yağ bazlı mürekkepleri çekecek şekilde, görüntü içermeyen ıslak alanlarıda yağ bazlı mürekkepleri itecek şekilde işlenir. Yağlı mürekkepli görüntüler istenen tasarımın baskısını kâğıda aktarır. Litho baskı, sanatsal olarak ve ticari olarak kullanılabilir. Litho baskı işlemi sanatçılar tarafından tercih edilen bir sanattır. Çünkü Litho baskısının birçok uygulama alanı vardır. Çoğu sanatçı, yaratıcılığını farklı biçimlerde ifade etmek için litografiyi kullanır. Ticari olarak kullanımında da, lito baskı uzun bir yol kat etmiştir.

Mokulito ağaç Litografisi ise, ahşapı kireçtaşı yerine baskı matrisi olarak kullanan litografi prensiplerine dayanan bir baskı şeklidir. Mokulito da, Litografik çizimler zımparalanmış bir kontrplak yüzeye çizilir. Kuruduktan sonra ahşaba arap zamkı uygulanır. Baskı makinesinden geçirilerek geleneksel litografiye benzer şekilde basılmaya hazırlanmış olur.

Bu bildiri Geleneksel Litografi ve alternatif litografi tekniklerinden olan, Mokulito Ağaç Litografisi uygulama yöntemleri hakkında bilgi vermektedir. Bu tekniklerle çalışmak isteyen sanatçılara rehber olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toxic , Mukulito, Fotoğraf, Plaka, Litografisi, Baskı

TRADITIONAL LITHOGRAPHY AND MUKULITO WOOD LITOGRAPHY APPLICATIONS

Abstract

In conventional lithography, the limestone is processed so as to attract oil-based inks in the non-image wet areas such that the image areas are attracted to oil-based inks. Images with oil ink transfer the desired design to the paper. Litho printing can be used artfully and commercially. Litho printing is an art preferred by artists. Because Litho printing has many applications. Most artists use lithography to express their creativity in different ways. In commercial use, litho printing has come a long way.

Mokulito tree lithography is a form of printing based on lithography principles that use wood as a printing matrix instead of a limestone. In Mokulito, lithographic drawings are plotted on a sanded plywood surface. After drying, gum arabic is applied to the wood. It is prepared to be printed in a similar way to conventional lithography.

This paper provides information about the methods of application of traditional lithography and alternative lithography techniques. It is intended to be a guide for artists who want to work with these techniques.

Key Words: Toxic, Mukulito, Photography, Plate, Lithography, Printing

GELENEKSEL LİTOGRAFİ VE MUKULİTO AHŞAP LİTOGRAFİ UYGULAMALARI

GİRİŞ

Geleneksel litografide, katran, donyağı, asitler, sabunlar, çözücüler ve benzerlerinin kullanımını içeren oldukça karmaşık ve ince ayarlanmış kimyasal işlemlerle geliştirilmiştir. Bu kimyasalların, birçoğu sağlığa zararlıdır. Geleneksel litografiyi uygulamak için ayrıntılı güvenlik önlemleri gerekir.

GELENEKSEL LİTOGRAFİ

Alois Senefelder, 1798 yılında litografiyi icat ettiğinde, matbaa tekniklerinin repertuarında gerçek bir yeniliği temsil ediyordu. Aşındırma ve kabartma baskı gibi mevcut yöntemler, daha sonra nihai görüntüyü yaratacak mürekkebi almak için sığ bir kabartma üretmek için çeşitli araçlar kullandı. Senefelder'in yöntemi temelde farklıydı: Görüntü, bir taşa yağlı ortam uygulanarak oluşturuldu. Baskı işlemi, gres ve suyun birbirini ittiği gerçeğinden faydalandı. Bir rulo ile yağlı baskı mürekkebi uygulandığında, yağlı dokunma veya mum boya tortusuna yapışmış ancak, bu işaretlerin etrafındaki nemli yüzey tarafından itilmiştir.

Litografinin Sanatsal Kullanımı

Sanatçılar geleneksel litograf tekniklerini ifade özgürlüğü verdikleri için tercih ederler. Eşit etkide şaheserler yaratmak için kalemler, kalemler, boya kalemleri, yağlar ve fırçalar kullanabilirler. Meşhur Goya ve Delacroix gibi 19. yüzyıl sanatçısı, şimdiye kadarki en ünlü litografik posterlerin yaratıcıları. Onlar yaratıcılıklarını ifade etmek için litografi kullanmışlardır.

Bugün bile sanat öğrencileri ve sanatçılar, lito baskının sağladığı yaratıcı özgürlüğü eserlerinde yansıtmaktadırlar.

Litografinin Ticari Kullanımı

Senefelder tarafından desteklendiği üzere ticari olarak geleneksel lito baskısı uygulanabilir değildir. Hayati bir rol oynayan fotolitografidir. Fotolitografide görüntüyü taş veya metal plakaya aktarmak için jelatin kaplı kâğıt ile birlikte fotografik bir negatif kullanılır. Fotoğrafik transfer

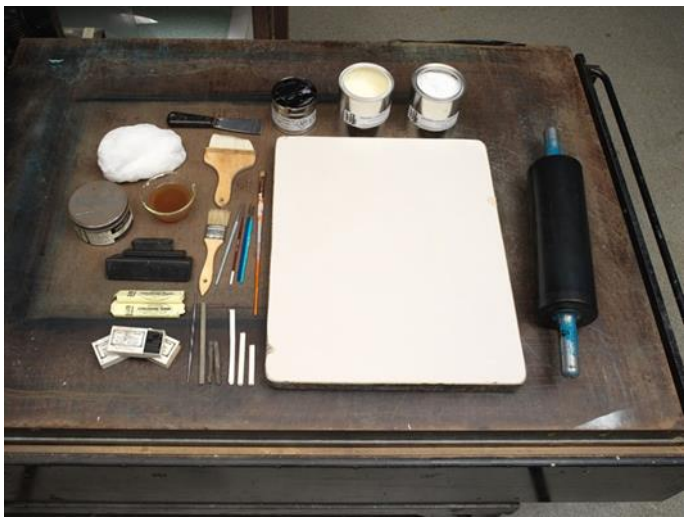
kullanımı sayesinde görüntünün taşın üzerine çizilmesi için kullanılan eski yöntemi ortadan kaldırılmıştır. Bu, önemli ölçüde zaman ve emek tasarrufu sağlar ve karmaşık görüntülerin zaman içerisinde oluşturulmasını sağlar.

Taş yerine metal plakaların kullanılması ayrıca taş baskı uygulamalarının teşvik edilmesine yardımcı olmuştur. Metal plakalar döner lito preslere kolayca monte edilebilir ve bu, üretim hızını ve miktarını önemli ölçüde arttırır.

Günümüzde görüntü ve görüntü olmayan alanlar için tek bir yüzey kullanmanın litografik prensipleri ve yağ ve suyun karışmaması, ofset baskının temelini oluşturur. Lito baskının ticari uygulamaları bu nedenle yaygındır. Aslında etrafımızdaki her yerde görülür. Dergi, fotoğraf, kart, kartpostal, broşür, tanıtım malzemesi ve aklınıza gelebilecek her şey lito baskı prensiplerini kullanır.

Bir baskı işlemi olarak litografi sınırları olmayan bir baskı tekniğidir. Yoğun siyahtan en hassas griye kadar değişen renklerin yanı sıra tam bir renk yelpazesi üretir. Aynı zamanda kurşun kalem, mum boya veya fırça çiziminin etkilerini simüle eder. Beyaz çizgiler, taştaki çizimden çizilerek kolayca üretilir. Bir taştan birkaç yüz güzel baskı alınabilir. Orta, 19. yüzyılda, Goya, Delacroix, Daumier, Gavarni, Manet, Degas, Bonnard, Whistler ve posterleri en ünlü litografik sanat eserleri arasında yer alan Toulouse-Lautrec de dâhil olmak üzere birçok sanatçı tarafından kullanılmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde AB Davies, George Bellows, Joseph Pennell ve Currier ve Ives litografları ile dikkat çeken birçok sanatçı arasındadır.

Litografi Uygulama Aşamaları



Resim.1 Litografi Araçları Tepsisi

İlk olarak, litografi için tasarım doğrudan bir yağ bazlı litografi mum boya veya mürekkep kullanılarak cilalı bir kalker levha üzerine çizilir.

Resim.2 Litografik taş üzerine çizim yapan sanatçı

Tasarım tamamlandıktan sonra, taş işlenmeye veya kazınmaya hazırdır. Bir toz haline getirilmiş reçine tabakası taşa sürülür. Ardından toz haline getirilmiş pudra tabakası sürülür.

Resim.3 Litografi Taşında Reçine Silme

Daha sonra arap zamkı veya hafif bir asit çözeltisi ile arap zamkı kombinasyonu, daha sonra taş üzerine fırçalanır. Solüsyon ve taş arasındaki kimyasal reaksiyon, yağ bazlı litografik mum boya ile çizilen yağlı görüntüyü sabitler. Aynı zamanda, çözüm taştaki boş alanların suyu emmesini ve baskı mürekkebini püskürtmesini sağlar.

Resim.4 Litografi Taşı Üzerine Arap Zamkı Sürme

Orijinal çizim daha sonra taş üzerinde hayalet benzeri bir iz bırakan görüntüyü, terebentin olarak bilinen bir çözücü ile silinir.

Resim.5 Litografi Taşı Üzerine Arap Zamkı Silme

Taş mürekkeplenmeye hazır olmadan önce, sadece boş alanlarda emilen suyla nemlendirilir. Mürekkep daha sonra bir rulo ile taşa uygulanır. Yağ bazlı ürekkep görüntünün yağlı bölgesine yapışır. Taşın nemli kısımları mürekkebi iter. Taşın nemlenmesi ve mürekkeplenmesi, görüntünün tamamı mürekkeplenene kadar tekrar edilir.

Resim.6 Litografi Taşı Baskıya Hazır

Taş, görüntü düz yataklı litografik baskı makinesine bakacak şekilde yerleştirilir. Üzerine nemli bir kâğıt yaprağı serilir. Taş ve kâğıt, aynı zamanda bir tahta, bazen de dolgu malzemesi olarak birkaç gazete kâğıdı ile düz yatak presine konulur. Genellikle görüntünün boyutuna yaklaşan dolgu malzemesi, taş üzerine indirilir. Pres içinden geçerken yağlanmış yüzey boyunca sürüklenir. Taş presin içinden geçtikten sonra, kâğıt üzerinde ortaya çıkan izlenim taşa çizilen orijinal kompozisyonun ters görüntüsünü gösterir.

Resim.7 Litograf Ve Taş

Çok renkli bir litograf yapmak için, istenen her renk için ek taşlar veya matrisler kullanılmalıdır. Aynı renkteki kâğıt, her bir rengi eklemek için art arda basılır. Her seferinde taşı tam olarak kaydetmek veya hizalamak için özen gösterilmelidir.

http://www.whatislithoprinting.com/applications.html e.t. 22.01.2018

MUKULİTO AHŞAP LİTOGRAFİSİ

Mokulito, değişiklik yapmadan markalama yapmaktan korkmayan sanatçılar için uygundur. Bir kez yerleştirildiğinde, mürekkep, sivri veya lito mum boya ile yapılan işaretler kaldırılamaz. Sanatçı kontrplaktan çıkan ahşap tahılın projede görüneceğini düşünmelidir. Baskıdaki temiz, beyaz boşluklar ancak ahşabı keski ile keserek mümkündür. Mokulito, yaprak döken ağaçlardan kontrplaklar kullanır. Kontrplak matrisi kullanan Mokulito, sanatçının 25 baskı yapmasını sağlar. Baskı ahşabın türüne bağlıdır.

Mokulito, litografi ilkelerine dayanan alternatif bir baskı sürecidir. 15 yıl önce Japonya'da Profesör Seishi Ozaku tarafından keşfedimiştir. Sürec, litografide kullanılan geleneksel kireç taşıyla aynı özelliklere sahiptir. Prof. Ozaku'nun keşfi, tamamen litografik izlerin ve keskin gravür izlerinin bir karışımıdır. Mokulito, Japon baskıcılar tarafından keşfedildiği için korunmuş ve Japonya dışındakilere keşfedilmemiş bir sanat süreci olarak anlatılmıştır. http://www.callforentries.com/mokulito-technique.html e.t. 15.05.2018

Mokulito 1970'lerde Ozaku Schisi tarafından ve daha yakın zamanda Ewa Budka tarafından geliştirildikten sonra, normal taşlardan veya özel hazırlanmış plakalardan ziyade ahşap bir yüzeyden baskı almaya izin veren litografi prensipleri kullanılmıştır. En iyi sonuç veren huş ağacı ve kontra plak dır. Huşun ince tanecikleri detaylı işler için daha uygundur. Kontra plak çok belirgindir. Bloklar üzerinde çalışmadan önce 220 zımpara kâğıdı ile zımparalanmalıdır. Herhangi bir kontrplak işe yarar. (Çam hariç), ancak ahşabın cinsine göre farklı etkiler elde edilebilir. Akçaağaç kontrplak pürüzsüz ve litografiye en çok benzeyen beyaz bir arka plan verir. Huş ağacı görünür taneli bulanık bir etki verebilir. Doğrudan Plakanın üzerine çizim yapmak için, fotografik görüntüler oluşturulabilir. Plaka üzerine çizmek için herhangi bir yağ bazlı malzeme kullanılabilir. Boya kalemleri ve litho mürekkep kullanılabilir. Plaka ıslanacak miktarda mürekkep / yağ alınması önemlidir. Mürekkebi kullanırken hızlıca çalışılmalıdır. Uzun süre bir alanda birikmesine izin verilmez. Çizim işlemi bittikden sonra, plaka üzerine arap zamkı sürülür. Arap zamkı kuruduktan sonra, blok üzerine yağlı bir gravür mürekkebi karışımı, beyaz ve bitkisel yağ sürülür. Zamk bir maske işlevi görür. Plaka nüfuz eden gresi önler.

Yağ plakanın içine emildiğinde, plaka, geleneksel litografideki ilk aşındırmadaki gibi arap zamkı ile kaplanır. Bir gece bekletilir. Aksi takdirde ahşap plaka çabucak dağılır. Arap zamkı plakadan durulanır. Baskı ya hazırdır. Mürekkebin, taş veya plaka litografisinden daha yağlı ve yumuşak olması gerekir. Gravür mürekkebi kullanılabilir. Baskı sırasında kabarma meydana gelirse, bir

dereceye kadar plaka nemlendirilir. Silindiri taze mürekkeple yeniden yüklemeden önce hızlı bir şekilde yüzeye mürekkep verilir (Geleneksel litografide yapıldığı gibi) .

Baskılar, litho'nun ince ince mürekkep katmanlarını, gravürün ayırt edici tane ile birleştirir. Hassas yıkamalar işe yaramaz ve blok kapatılamaz ve geleneksel litho'daki gibi basılamaz, bu nedenle baskı tek seferde basılır. Yaklaşık dört baskıdan sonra bloğun dolmaya başladığı görülmüştür.

Kullanılan plakanın katlarının farklılıklarını ve çeşitlerini göz önünde bulundurarak, genel olarak görüntünün baskı sırasında daha iyi bekletildiğini ve arap zamkının üzerine sürüldüğünde daha fazla mürekkep tuttuğu görülmüştür. http://csmprintcentre.myblog.arts.ac.uk/experiments/ e.t.11.09.2018

Mokulito, benzersiz özellikleri, her biri çeşitli olan ve genellikle 10 baskı altında küçük baskılar üretebilir. Görüntü, aynı zamanda gravür ile birleştirilebilen bir ahşap doku sunmaktadır. Baskı ilerledikçe, ahşap doku genellikle daha yaygın hale gelir. Görüntü yavaş yavaş bozuluncaya kadar tonlar değişir. Görüntü matrisi, geleneksel litografinin aksine kararsızdır. Daha sonra tekrar kullanılamaz, yıkanamaz veya yeniden basılamaz. Mokulito değişkenliği, esnekliği ve matrisin işlenip yazdırılabildiği nedeniyle çok organik bir süreçtir. İlk bakışta basımdaki baskılar aynı görünse de, her biri kendine özgü özelliklere sahiptir. Büyük ölçekli görüntü sayesinde, ahşap dokusunun inceliklerinin elde edilebildiği ve renk ve kompozisyonun daha serbest bir şekilde keşfedilebildiği yerlerde daha sezgisel çalışmaya izin verir.

https://www.portjacksonpress.com.au/news/technique-spotlight-mokulito e.t. 01.02. 2019

Mukulito Uygulamalarında Dikkat Edilmesi Gerekenler: Plakalar tekrar kullanılamaz. Plaka birkaç gün içinde basılmalıdır. Dağlama baskı makinesi ile en iyi sonuçları aldı. Düzenli bir lito bakının bu teknik için uygundeğildir. Mokulito, yaklaşık 15 gösterim olan pronto levhalara benzer. Baskılar arasında küçük farklılıklar olduğu için eşsiz bir baskıdır //clarissaplank.wordpress.com/tag/mokulito/.

Mukulito Uygulama Aşamaları

Kontrplakla başlanır. Herhangi bir kontrplak işe yarar (çam hariç), ancak ahşabın cinsine göre farklı etkiler elde edilir. Akçaağaç kontrplak pürüzsüz ve litografiye en çok benzeyen beyaz bir arka plan verir. Huş ağacı görünür tane ile bulanık bir etki verir.

Yağ ve çiziklerden kurtulmak için kontrplak 220 kum zımpara kağıdı ile zımparalanır. Kumlama; dairesel bir hareket kullanılır. Ağaç mümkün olduğu kadar pürüzsüz ve düz olmalıdır.

Resim.8 Mukulito Plaka Çizim Aşaması

Plaka üzerine çizmek için herhangi bir yağ bazlı malzeme kullanılabilir. Şarpi boya kalemleri ve litho mürekkep kullanılır. Plakaya ıslanacak miktarda mürekkep / yağ alınması önemlidir. Mürekkebi fırçalarken hızlıca çalışmak gerekir. Mürekkebin uzun süre bir alanda birikmesine izin verilmez. https://umbrella.org.au/event/wood-lithography-masterclass/ e.t.23.08.2018

Resim.9 Plakaya Arap Zamkı Sünger İle Sürülür

Çizim bittiğinde plakaya arap zamkı sünger ile sürülür. Gece boyu kurumasını beklenir. En az iki saat beklenir. Arap zamkı suyla yıkanır. https://www.eastlondonprintmakers.co.uk/course/mokulito/ e.t.18.11.2018

Resiğm.10 Mukulito Plakaya Boya Verme Aşaması

Baskı için, litho veya dağlama mürekkebi kullanılabilir. Mürekkebin akışkan olması önemlidir. Akışkanlık için bol miktarda keten tohumu yağı ilave edilebilir. Mürekkep, kauçuk rulo ile uygulanır.

Resim.11 Mukulito Plakayı Nemlendirme Aşaması

Plaka doluncaya kadar mürekkeplendirilir ve süngerlenir.

Resim.12 Mukulito Plakanın Presde Baskı Aşaması

Ahşap baskıya benzer bir basınç kullanarak bir aşındırma presi üzerine baskı yapılır. İlk baskı, mürekkep taneye yerleştiği için her zaman kötüdür. Tüm baskı bir defada basılmalıdır. Litho'dan farklı olarak, mürekkeb asla plakadan çıkarılmaz. Renkleri değiştirirken, yeni rengi mevcut rengin üzerine uygulanır. https://clarissaplank.wordpress.com/2013/04/02/mokulito-demo/ e.t. 21.01.2019

SONUÇ

Litografi, yağ ve suyun karışmaması ilkesine dayanır. Başlangıçta görüntüleri kolayca yeniden üretmek için bir yöntem olarak geliştirilen baskı makineleri, bu işlemi ayrıca iyi baskı sürümleri oluşturmak için de kullanırlar. Daha sonra, plaka su ile nemlendirilir ve suya dayanıklı mürekkep taşa sarılır. Su mürekkebi iter ve balmumu çizimine yapışır ve yalnızca görüntünün kâğıda basılmasını sağlar.

Taş litografisi, seri üretime veya büyük baskıların basılmasına izin vererek yüzlerce kez mürekkeplenip basılabilir. Görüntüye daha sonra elle renk eklenebilir veya her renk için farklı taşlar kullanılabilir**.**

Geleneksel litografi gibi, mokulito da su ve yağın karışmamasına ve görüntünün baskı matrisine veya plakasına yağlı mürekkepler ve boya kalemleri kullanılarak çizildiği gerçeğine dayanır. Mokulito için, görüntü kontrplak bir tabağa çizilir ve bu sayede büyük baskılar göreceli olarak ekonomik hale getirilir. Odun organik bir madde olduğu için, tabağa her basıldığında görüntü hafifçe değişir; bu da, belirli bir odun parçasının türüne ve yaşına ve hava koşullarına bağlı olarak, sonuçların küçük ve değişken olduğu anlamına gelir. Baskı seansı ilerledikçe, odun tanesi yavaş yavaş daha baskın hale gelir ve sıklıkla bu tekniğin karakteristiği olan renkli andıran perdeleri üretir. Matbaa olarak ahşabı kullanmanın özel bir avantajı, mokulitoyu ahşabın gravürle birleştirmesidir.

Mokulito litografinin ise, bazı benzersiz özellikleri vardır. Her biri farklı baskı dokusuna sahiptir. Aynı zamanda görüntü, bir ahşap dokusu sunmaktadır. Baskı ilerledikçe ahşap dokusu genellikle daha oturmuş hale gelir ve görüntü yavaş yavaş bozuluncaya kadar tonlar değişir. Görüntü matrisi geleneksel litografinin aksine daha netsizdir. Mukulito yıkanamaz veya yeniden basılamaz.

Kaynakça

Applications Of Litho Printing http://www.whatislithoprinting.com/applications.html e.t. 22.01.2018

C4E organization http://www.callforentries.com/mokulito-technique.html e.t. 15.05.2018

CSM Print Center http://csmprintcentre.myblog.arts.ac.uk/experiments/ e.t.11.09.2018

Port Jackson Press https://www.portjacksonpress.com.au/news/technique-spotlight-mokulito e.t. 01.02. 2019

Umbrelle Stüdyo Contemporary https://umbrella.org.au/event/wood-lithography-masterclass/ e.t.23.08.2018

East London Printmakers https://www.eastlondonprintmakers.co.uk/course/mokulito/ e.t.18.11.2018

Mukulito Demo https://clarissaplank.wordpress.com/2013/04/02/mokulito-demo/ e.t. 21.01.2019

SANAT TARİHİNE BİR OKUMA YÖNTEMİ ÖNERİSİ: TÜRK RESMİNE ‘DESEN’DEN BAKMAK

Dr. Elif Dastarlı[1]
Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

ÖZ

Sanat tarihinin başlangıcından itibaren resmin ana unsuru olarak varlığını koruyan “desen”, resim sanatının altın çağı kabul edilen Rönesans dönemi ile vazgeçilmezliğini kanıtlamıştır. Ancak söz konusu 20. yüzyıl olduğunda, sanat ontolojik bir değişim yaşarken resim sanatının da “desen” gibi temel unsurları tartışmaya açılır. Deseni, eskiz, taslak ya da çizim olarak yeniden tanımlamak ve adlandırmak önemli hale gelir. Öte yandan 20. yüzyıl, Türk resminin Batılılaşma yönelimi sonucu yeniden şekillendiği dönemdir. Bu eksenden bakıldığında modern Türk resminde “desen”i tanımlamaya çalışmak, sanat tarihinde desen terimini tartışmak ve terminolojiyi genişletmek için alan açarken, üretilen desen örneklerini incelemek Türk resim tarihine farklı bir bakış ve yeni bir yorum imkânı sunar.

Anahtar Kelimeler: 20. Yüzyıl, Türk Resmi, Desen.

GİRİŞ

Sanat tarihi disiplini içinde, bir üretim alanı olarak desene dair yapılan çalışmalar hatırı sayılır miktarda olsa da,[2] Türk resim sanatı tarihi söz konusu olduğunda aynı şey söylenemez. Arşiv sorunları, kataloglama eksikliği, müze ve koleksiyonculuk sorunları nedeniyle eserlere ulaşmadaki zorluklar vb. pek çok sorunun mevcudiyeti, Türk sanat tarihi yazımına dair ciddi engelleri oluşturur. Öte yandan “başyapıt” niteliğindeki eseri odağına alan, Avrupamerkezci bir anlayışa sahip kanonik sanat tarihi yazımının da yöntem olarak sorunları mevcuttur. Bu noktada hem söz konusu eksiklikler nedeniyle desen üzerine konuşmak gerekli hem de akademik anlayışa uygun şekildeki “tamamlanmış eser, başyapıt” dışında duran deseni temel almak, sanat tarihine alternatif bir okuma önerisi sunma noktasında anlamlıdır.

I. Deseni tanımlamak

[1] Sanat Tarihçi.
[2] Örnek kaynak pek çoktur. Sadece biri için bkz. V. Charles, K.H. Carl (2015). 1000 Drawings of Genius, New York: Parkstone Press International.

Çağdaş Türk resminin önemli isimlerinden Mehmet Güleryüz'ün **Desenler** kataloğu metnini kaleme alan Güven Turan, yazısına şu sözlerle giriş yapar: "Resim sanatının bir kutsal kitabı olsa şöyle başlayabilirdi: Başlangıçta desen vardı." (Turan, 2003, s. 7) Bu söz, tarihin ilk resimleri kabul edilen binlerce yıllık mağara duvarlarındaki çizimlere gönderme yapar ve resmin aslında desen, desenin de resim olduğunu vurgular.

Desen sözcüğü Fransızca "*dessin*" yani "çizim" anlamına gelir. (Bouchot, 2004, s. 153) "Desen sanatı" kavramına ise ilk olarak Michelangelo'nun 1546'daki bir mektubunda rastlanır. (Turan, 2003, s. 7-8). Öte yandan 1563'te, Cosimo Medici himayesinde ve Vasari'nin yönetiminde Floransa'da kurulan ilk sanat akademisinin adı Accademia del Disegno yani Tasarım Akademisi'dir. İtalyanca disegno sözcüğü, resmin altın çağı kabul edilen Rönesans dönemi desenini tanımlamak için kullanılmış ve ilk sanat tarihi kitabı kabul edilen, Giorgio Vasari'nin kitabı sayesinde bir terim-kavram halini almıştır. (Artun, 2011, s. 79) Vasari disegnoyu desen-tasarım olarak tanımlayarak şunu söyler:

> "Konu hakkında yazan herkesin, kesin biçimde ve oybirliğiyle heykel ve resim sanatlarının ilk önce Mısır halkı tarafından doğadan yola çıkarak türetildiğini ileri sürdüğünün tam anlamıyla bilincindeyim. Fırçanın ve boya kullanmanın keşfi nasıl Yunanlılara atfediliyorsa, mermerden yapılma ilk kaba heykellerin ve ilk kabartmaların Keldanîlere atfedildiğinin de farkındayım. Ne var ki desen bu iki sanatın da temelidir, daha doğrusu bütün yaratıcı süreçlerin hayat veren ilkesidir. … hiç kuşkusuz desen Yaradılış'tan önce de mutlak bir mükemmellikle vardı." (Vasari, 2013, s. 25)

Maniyerist dönemde kullanıldığı bilinen "Disegno, segno di Dio" yani "Desen, Tanrının izi" anlamına gelen söz (Turan, 2003, s. 7) de, ilk bakışta abartılı gibi gelse dahi doğayı en iyi şekilde taklit etmenin desenden başladığını ve dolayısıyla iyi taklidin tanrısal olduğunu söylemektedir.

Floransalı kuramcı ve sanatçı Leon Battista Alberti, 1435-36 yıllarında yazdığı *De Pictura* adlı eserinde, resmi soylu ve özgür bir ruhun tek kıymeti, deseni ise resim yapmanın mükemmel ustalığının en iyi işareti olarak tanımlar. Resmin mükemmelliğinin kontur, kompozisyon ve ışık ile gölgeden oluştuğunu belirtir. Alberti, konturu en yalın haliyle "drawing/desen" olarak açıklar. (Alberti, De Pictura'dan aktaran; Charles ve Carl, 2015, s. 21) Bu tanım, yüzlerce yıl Akademik resim eğitiminin temeli kabul edilen deseni verir bize.

Sanat tarihinde çizgisel ve tonal olarak sınıflandırılan iki tür desen, Akademik eğitimin bir parçası olmayı sürdürmektedir. Heinrich Wölfflin *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*'nda Rönesans resmini çizgisel, Barok dönem resmi ise gölgesel olarak

tanımlamıştı. Bu her şeyden önce desen için geçerli bir tanımlamadır; ama artık bu sanat tarihsel ayrımdan ötesini düşünmek gerekir. Desen bunu hak eder.

Resim sanatı Rönesans'tan günümüze kadar, Alberti'nin yalın tanımından çok daha öteye taşınmıştır. Desen öncelikle "eser" yani resim için temel olan bir taslak olarak anlaşılmıştır; ama zaman içinde desen, "eser"in yerini almaya kadar varmıştır. Keza günümüzde desen, kopya, *sketch*, etüd, poşad, eskiz, taslak hatta karalama anlamlarına gelebilmektedir. Dolayısıyla belki de desen yerine kapsayıcı bir kavram olarak "çizim"i kullanmak mantıklı görünebilir. Ancak bu da kendi içinde bazı sorunlar barındırır. Hâlâ pek çok kişi, doğası gereği bir çizimin salt çizgisel olması gerektiğini iddia edebilir. Yani çizim, çizgiyle oluşan grafik bir tasarım yöntemi olarak tahayyül edilir. Öte yandan çizginin üstünlüğü kabul edilmekle birlikte modle, ışık-gölge ile tonlama, doku vd. desen oluşturmanın temel unsurlarındandır. Bu nedenle yine "desen" kavramının kullanılması daha doğru görünür.

Günümüzde desen, salt bir yöntemden-araçtan ibaret de değildir. Kâğıt üzerine karakalemle sınırlandırılamaz; füzenle, fırçayla, boyayarak, çizerek hatta kazıyarak bile gerçekleştirilebilir. Örneğin Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre desen, "en ufak bir renk kaygısına girmeden yapılan resimler"dir. (aktaran Özsezgin, 2001, s. 17) Ancak pek çok örnek, rengin de desenin bir parçası olabileceğini kanıtlamıştır.

Deseni tanımlamaya dair bu teknik açıklamalar bir yana, desenin aynı zamanda sadece tasvir yani mimetik anlamda bir taklit üzerine kurulu olduğu da artık iddia edilemez. Çünkü 19. yüzyıl akademik-modern sanat kırılması, resmin günümüze evrilen kendi süreci içinde deseni hem teknik olarak hem de içeriğiyle taşıdığı görev bağlamında çoğaltmış, zenginleştirmiştir. Desenin temelde çizginin fonksiyonelliği üzerine kurulu olması, konturu ortaya çıkarmıştır. Fakat aslında figürlerin-nesnelerin çizgisi yani kontur, doğada bulunmaz. Dolayısıyla ister boya resminde kontur olarak isterse kendi başına bir resmin nedeni olarak çizgi, insan yaratımıdır; soyutlamanın bir sonucudur. Üstelik bu soyutlama yetisi, sanatın kendi evreni içinde yeni bir anlama kavuşmuş ve soyut sanat ortaya çıkmıştır; yine çizginin esaslarından kopmadan ama bu kez tüm bu unsurları sanatın kendi evreninde yeniden anlamlandırarak. Desen artık sadece natüralist taklidin aracı değildir; aynı zamanda sanatçısının üslubuyla paralel olarak kişisel temsil dilinin önemli bir parçası haline gelmiştir. Desen, tek bir resmin öncesine dair ya da bir sanatçının sanat çizgisinde ustalaşmanın aracı-aşaması olmayı aşmış; başlı başına bir üretim halini almıştır. Yani artık "desen", resmin öncesi olarak değil, tek başına bir tür olarak vardır. Desen, taslak, karalama… Adına ne dersek diyelim, fikrin –tercih edilirse– anlam bulduğu ilk ve belki de son yerdir desen. Sadece bir ifade aracı değildir; bir varlık alanıdır.

Tüm bunların üzerine bir tanım yapmaya çalıştığımızda desenin, yorumu sonsuz olan bir işaret dili oluşturmak olduğunu söyleyebiliriz aslında. Dolayısıyla, -salt- algıların yansıtılmasının uzağındadır.

II. Sanatçı için desen

Desen, sanatçıyı kapalı atölyeden koparıp dışarı çıkaran şey olmuştur. Ama her koşulda sadece mekânı değil, bakış açısını değiştirten bir uğraştır. Hayatla kurmayı seçtiği ilişkiye göre sanatçının görmesini biçimlendiren, algıyı genişleten ve eli taze tutan şeydir desen sürekliliği.

Sanatçının desen defteri ile desen, doğrudan sanatçıyla karşılaşılabilecek bir yer olmuştur. Desenle hafıza tutar sanatçı. Onun göstermek, sergilemek niyeti olmaksızın çizdiği, fikrin-bakışın en çıplak halidir. Neyi neden yaptığının kendisi bile farkında olmayabilir. Desene bakan bir göz için önem kazanan şey, sanatçının aklındaki –sanat çizgisinde bir yere varmayacak– soru işaretlerini de gösteriyor olabilir. Desen bir hazırlık, bir kayıt aşaması olsa bile, sanatçının desenindeki hatalar, kusurlar, eksikler de aslında samimi birer itiraftır. Canan Beykal'ın söylediği gibi;

> "Desen, sanatçının el izi gibidir, bir sonuç değil, tükenmeyen özgürlük alanıdır. Bu alanın sınırlarını saptamak bazen son derece zorlayıcıdır. Nelerin özbenliğin işaretleri, nelerin nedensiz gezinmeler olduğunu kestirebilmek için karmaşık bir *ikili oyun* içine çekilirsiniz." (Beykal, 1994, s. 7)
> "Bu ürkütücü ama yine de coşku verici yüzleşmede *hakiki*nin izini sümek sanatçıya karşı oynamak zorunda kaldığınız bir satranç oyunu gibidir." (Beykal, 1994, s. 8)

IV. Türk resminde desen

Batılılaşma süreciyle başlayan Türk resmi başlangıçta Akademiktir. Figür ile desenin birlikte söz konusu olması dolayısıyla, bizimki gibi suret yasağını yakın geçmişte Batılılaşma ile geçmiş bir toplum için desenin öneminin figürün önemiyle eşit kabul edildiği söylenebilir. Osman Hamdi, Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmed kuşağı ile Türk resminde desen akademik olarak başlar. Dolayısıyla sürekli formun dış çizgisini kurmakla görevlendirilmiş olan desen, akademik eğitimde hem her tür formu hem de figürü oluştururken temel olarak görülmüştür. Osman Hamdi Bey tarafından Paris'te yapılan, 1867-68'e tarihlenen biri boydan, ikisi büst şeklinde üç çıplak kadın resmi ile 1866'ya tarihlenen dokuz adet çıplak desen, anatomik figürün Türk resmindeki en erken örneklerindendir. (Cezar ve Edgü, 1986)

Pierre-Désiré Guillemet'nin 1874'te Beyoğlu'nda kurduğu "Académie de dessin et de peinture"dür yani Desen ve Resim Akademisi, Osmanlı'da ilk kez sadece resim eğitimi vermek için açılmış ilk kurumdur. Öte yandan elbette asıl akademik eğitim, 1883 yılında açılan Sanayi-i Nefise Mektebi ile olmuştur.

Türk resminde desen konusu figür ile birlikte düşünülmüş ve akademik bir desen anlayışı 1950'lere kadar resmin başat unsuru olmuştur. Örneğin, izlenimci Türk ressamları olarak bilinen 14 Kuşağı sanatçıları akademik desenleriyle renkçi ve tuşlu resimleri uyum kurmakta zorlanmış, atölye deseni ile açıkhavadaki ışığın renkçi tuvali bu noktada çatışkıya girmiştir. (Beykal, 1994, s. 24) Hatta öyle ki izlenimci tarzda resim yapan Halil Paşa, Manet'yi desenden yoksun olmakla itham etmiştir. (Tansuğ, 1994, s. 24.) Bu kuşaktan olan Hikmet Onat, 1915'te Akademi'de atölye hocası olmuş ve onun desen atölyesi uzun yıllar canlı modelden çalışılan bir baraj, bir hazırlık sınıfı işlevi görmüştür. Öte yandan adları 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile anılan ve ortak noktaları André Lhote atölyesinde eğitim almak olan sanatçıların resimde renkten çok desene, kompozisyonun çizgisel kuruluşuna, figür betiminde hacme önem vermeleri de yine deseni önemli kılmıştır.

d Grubu'nun tarih sahnesine çıktığı 1930'lu yıllar ise desenle boyaya dayalı resmin düzey ayrımları gözeten payının giderek azaldığı bir dönem olmuştur. (Özsezgin, 2001, s. 15) Müstakiller için desen daha taslak düzeyinde iken d Grubu ilk sergisini 1933'te sadece desen ile açmıştır. Onların anlayışına göre figür kalın konturlu, kaba hatlı, dolayısıyla "primitif" görünümlüdür. 1937'de Akademi'de Resim bölümünün başına Leopold Levy'nin gelmesi de desene ilişkin analitik etütlerin yoğunlaşması, d Grubu'nun resmin konstrüktif desene dayalı anlayışını pekiştirmiştir. Öte yandan 1940'lı yıllarda d[ikkat çeken şey], s[anatçı desenleri]nin yavaş yavaş ş[air ve yazarların kitaplarına, özgün nitelikli illüstrasyon kapsamında] girmeye başlaması, d[ergi] ve gazetelerin [sayfalarında] bu desenlerin daha sık görülmesidir.

1950'li yıllar, sürekli tekrar edilse de pek çok açıdan Türk resminde değişimin başlangıcı olarak görülebilir. Bu tarih, Akademi'nin etkisinin görece azaldığı ve sanatçının inisiyatifinin güçlendiği, çağın refleksleriyle hareket eden modern bireyin hiç olmadığı kadar ortaya çıktığı bir dönemin başlangıcıdır. Geometrik ve soyut anlayışın yükselmesi de bu dönemin önemli değişimlerindendir. Türk resminin nasıl olacağı sorusu sorularak yerel-milli, ulusal-evrensel kavramlarıyla formüle edilen karşıtlıklar Akademili sanatçıyı Anadolu motiflerine yönlendirirken, özellikle Akademi karşıtı bir tavra sahip sanatçılar, özgün seslerini bulmada yol kat ederler. Bu Akademi reddi, desene dair Akademik bakışın da reddidir aynı zamanda.

Elbette pek çok değerli sanatçının özgün desenini ele almak mümkünse de bir eleme yaparak birkaç isme bakmak gerekir. Bu bağlamda, desen anlayışıyla farklılaşan, yeni diller öneren sanatçılar arasından bazı isimlere burada yer verilmiştir. Örneğin, Akademi

çıkışlı Cevat Dereli (1900-1989), 1930'larda kübist-konstrüktivist çalışsa da giderek daha rahat bir üsluba kavuşur. Sıradan olanın şiirsel dille görünümlerini yakalar. Burada yer alan "Dans" adlı desen çalışması bunu kanıtlar. (Görsel 1) Sanatçının resim dili de giderek daha yumuşak bir özellik kazanırken bitmemişlik-yarım kalmışlık etkisi yaratır. Türk soyut resminin önde gelen isimlerinden Fahrünnisa Zeid (1901-1991) de Akademi'de eğitim almış, daha sonra eğitimine 1928'de gittiği Paris'te devam etmiştir. Zeid desen çizmez, adeta desen ile çizer. Onun deseni ve resmi tam anlamıyla birbirine girer-karışır. (Görsel 2) Çizgiyi bütüncül bir figür kompozisyonu kurmak için değil, yüzeyi donatarak özgün resim dilini oluşturmak için kullanır.

> "Gerçekten bilmiyoruz ilkin söz mü vardı, yoksa çizgi mi? Yoksa ikisi aynı anda mı gelişti? Ama benim bildiğim bir şey var: çizgi de sözcükler gibi, çizmek de konuşmak gibi bir gereksinmedir, kaçınılmaz, hatta organik diyeceğim bir gereksinme." (Abidin Dino'dan aktaran Tut, 2001, s. 16)

Akademi dışından bir isim olarak Abidin Dino'nun (1913-1993) bu sözleri, desene verdiği önemi kanıtlar niteliktedir. Uzun yıllar karikatür de çizmiş olan sanatçının grafik tasarımın minimal diline özgü bir desen anlayışı karakteristik hale gelmiştir. (Görsel 3)

Fahrünnisa Zeid ve Abidin Dino gibi 40'lı yıllardan itibaren Paris'e giderek burada çalışıp yaşamayı tercih eden Türkiyeli sanatçılar, Paris Ekolü olarak anılır. Bu sanatçıların kendi adlarına gösterdiği çabalar, Türk resmi için de bir özgürleşme anlamına gelir. Bu isimlerden biri olan, 1939 yılında Paris'e yerleşen Fikret Mualla (1903-1967), genellikle renkli fon kağıtları üzerine guvaş boya ile çizmiş, Paris hayatına odaklanmıştır. Mualla'nın resminde mekân kaybolurken genç-yaşlı, kadın-erkek figürler ve onların giysileri, jestleri, bakışları öne çıkar. Sanatçı adeta sokağın resmini yaşayan bir tarzla ele alır ve o da böylece resmini bir desene, desenini bir resme çevirir; aradaki farkı ortadan kaldırır. (Görsel 4)

Akademi'de resim eğitiminin ardından 1947'de Paris'e giderek çeşitli atölyelerde çalışan Selim Turan (1915-1994) da özgün bir üslup bilincine erişmiş sanatçılardandır. Doğu sanatları, kaligrafi ve Anadolu folklorik temaları ekseninde lirik soyut bir resim tarzı ortaya koymuştur. Çizgi ve leke uyumu, denge, kompozisyonunun en önemli unsurlarındandır. Burada yer alan 1948 tarihli figüratif bir deseni, görece erken tarihli çalışmalarındandır. (Görsel 5) Ancak "Soyut Kompozisyon"u (Görsel 6) kaligrafik çizgiyle ve kâğıt üzerine guvaş malzemeyle gerçekleştirilmiş, karakteristik üslubunun izlerini taşıyan bir resim-desendir. Bu iki eser arasındaki karşıtlık, sanatçının tarihi kadar Türk resmindeki kırılmayı da gözler önüne serer.

"Bence resmin abecesi evvela desendir. Desen çizmeden nasıl resim yapılır bilemiyorum. … Bence resmin esası, anası da babası da desen." (Burak'tan aktaran Tut, 2001, s. 21)

der Cihat Burak (1915-1994). “Bir konturun içerisine yerleştirilebilecek her türlü nesne ve canlıya bir çizgisellik kazandırır…” (Çalıkoğlu, 2007, s. 13) Çizgi ile düşünür adeta… Karakteristik bir dil yaratır. Kendiliğinden ve içtenlikli bir üslup ile çizginin olasılıklarını tuval, kağıt, seramik, metal plaka gibi farklı yüzeylerde deneyen ve araştırır. Burada yer alan “Notre Dame Katedrali” (Görsel 7) çalışması şu soruyu sordurur: “Resim mi desen mi?”

Avni Arbaş (1919-2003) kendine özgüdür. Arbaş, bir denizciyi, bir çiçeği, insanları vb. figürleri yaşayan birer figür olarak temsil ettiği resimlerinde gördüğü, tanık olduğu hayattaki canlılığı vermeye çalışır adeta. Bunun için de çokça desen-eskiz çalıştığını biliriz. Arbaş’ın ışığın ve rengin ağır bastığı resimlerinde bile sağlam bir desen duygusu vardır. (Görsel 8) Ferit Edgü’nün kendisi hakkında söylediği şu sözler, desen üzerine düşünmek için de önemlidir.

> “Çizgilerden bir dünya yaratmak, renge, ışığa başvurmadan. Bu biraz da bir meydan okuma değil midir? Kanımca evet. Çünkü desende göz boyamaya çok az yer vardır, hattâ gören göz için, hiç yoktur. Şıpın işi, defterini açıp kurşunkalem, renklikalem, tükenmez, füzen, birkaç çizgiden bir portre, bir manzara karalayan ressamlar vardır. Avni onlardan değildir. Bir anda çıkmış gibi görünen (belki de, gerçekten bir anda çıkmış olan) desenlerine, siyah beyazlarına bakın, iyice bakın. Onlarda, duraksayan, (kafasında) silen, yeniden başlayan, yeniden silen, yok eden, sonra yeniden var eden bir elin varlığını duyumsayacaksınız.” (Edgü, 2001, s. 35)

Tiraje Dikmen (1925-2014) kaligrafik desenleriyle yazı-motif ilişkisini düşündürür. (Görsel 9) Resmini soyutlama ve soyut bir anlayışla oluşturan Mübin Orhon (1924-1981) ise aslında renk ile geniş alanlar oluşturduğu karakteristik resim tarzına çizgiyi dahil eder. (Görsel 10) Sanatçının üzerindeki Doğu felsefesi, mistisizm, tasavvufi fikirlerin etkileri, renk ve çizgi ile birlikte çıkar adeta karşımıza.

Türk resminin en önemli isimlerinden biri olan ve adından ilk kez genç yaşında birlikte katıldığı Tavanarası Ressamları ile söz ettiren Ömer Uluç (1931-2010), ABD, Paris, Meksika, Nijerya ve İstanbul’da geçen yaşamı boyu özgün üslubunu geliştirmiştir. Fırça hareketine dayalı figüratif-non figüratif iç içe bir anlayış ile sanatçı hareketi, yaşamın enerjisini renk unsurunu da kullanarak verir. Her şey onun sanatçı yaratıcılığının bir unsuru olabilmiştir. Sanatçının özellikle son dönem çalışmaları olan “Sağ el Sol el desenleri”, (Ömer Uluç, 2009) kemoterapi seansları sırasında, hem sağ hem de o güne kadar hiç kullanmadığı sol eliyle çizdiği desenlerinden oluşur. İki ay boyunca tam 680 sayfayı dolduran desenler, yatakta yatarken imkânsız gibi görünen koşullarda iki elini de parlak zihninin hizmetine bırakmasıyla mümkün olmuştur. Ömer Uluç’un kocaman sorular sormaya gerek kalmadan hayata, onu pek de iyi çözen ifşa eden küçük detaylar, anlık durumlar, kısa sözler varolur bu desenlerde. (Görsel 11-12)

Mimarlık ve resim eğitiminin kazanımlarını birleştirdiği üslubuyla Erol Akyavaş (1932-1999), Doğu sanatına yönelerek özgün üslubunu yaratmıştır. Doğu ve İslam kültürüne, özellikle de tasavvuf felsefesine yönelen sanatçı, özellikle resimde mekân unsurunu yorumlarken desenin inşacı çizgisinden daima faydalanır. (Görsel 13) Yine Türk resminin özgün isimlerinden Yüksel Arslan (1933-2017) da, özellikle 1960'lardan itibaren ürettiği "Arture"lerini resim-desen olarak kurgular. Arslan, Nietzsche, Marx, Freud vd. modernizmin önemli teorisyenlerini, Doğu ve Batı geleneklerini, psikoloji, erotizim, bilinçaltı konuları yorumlarken "Çizgilerimin düşündürmesini isterim." (Arslan'dan aktaran Tut, 2001, s. 22) demiştir. Onun için desen dolu defterleri sanatının başlıca ürünleridir.[3] Keza Kaya Özsezgin de onun için "Yüksel Arslan'ın çizimleri, kendi bağlamında birer "desen" değil, onun bulunduğu düzlemi bir izdüşüm olarak kabul eden düpedüz birer 'yapıt'tır." demiştir. (Özsezgin, 2001, s. 18-19) (Görsel 14)

İlk kişisel sergisini 1963'te desen ağırlıklı olarak açan Mehmet Güleryüz (1938), desenin sanatındaki önemini daha o yıllardan itibaren gösterir. Güleryüz, Paris ve NewYork'ta geliştirdiği resim üslubunda çizginin yapısal etkisini renk bağlamında çözümlemeye çalışır. (Görsel 15) Sanatçının desen yaklaşımıyla ilgili şu kendi sözleri önemlidir:

> "Doğadaki bir nesneyi kazanma mücadelesinde onu hak ederek çizgiye dönüştürmeye çalıştım… ele, ayağa, buruna, kulağa… omuz ve kol birleşimini yapamadığım an benim meselem oldu bu. Bu tekrarlardan aslında haz duyuyordum. Örneğin bir atın başını okşamak onu çizmenin tekrarıdır. Gözle dokunarak, biçimle temas ederek onu tekrarlamak tıpkı cinsellikteki okşamanın çizim sırasındaki eylemine eşittir." (Güleryüz'den aktaran Beykal, 1994, s. 88)

Soyut ve figüratif ögeleri bir arada kullandığı, yazıyı da zaman zaman dahil ettiği resimlerinde Burhan Uygur (1940-1992), renk lekeleriyle şiirsel bir dünya yaratmıştır. (Görsel 16) "Otuz sene sol omzumda deri bir çanta ve içinde boyanmaya, çizilmeye hazır bir defter ve malzemelerle gezdim." der Uygur; "Defterden bir resmi bir tuvale, rengiyle-biçimiyle-özüyle, istesem de getiremem. Çünkü aynı heyecan, aynı tad, imkansız ikinci kez arz-ı endam etmez…" (Uygur'dan aktaran Tut, 2001, s. 21)

Nevhiz Tanyeli'nin (1941) resminde desen ve taslak olarak iki kategori vardır: bir kısmı daha sonra resme dönüşmek üzere tasarlanırken, bir bölümü de anlık kayıt niteliğiyle tek başına "eser" niteliğine sahiptir. Sanatçı, aslında neredeyse yaşamı boyu desen ile âdeta günce tutmuştur. (Görsel 17) "Keçe kalem, mürekkep, tükenmez ya da kurşunkalem fark etmez; kâğıt üzeri karalama gibi görünen bir desen, dikkatli gözler için anlam yükünü sırtlanmış bir hikâyenin en can alıcı temsiline dönüşür." (Dastarlı, 2018, s. 129)

[3] 1996 yılında, Dost Yayınevi ve Galeri Nev'in ortak projesi olarak yayımlanan Yüksel Arslan'ın Defterler'i önemlidir. bkz. Yüksel Arslan Defterler, Ed. Ali Artun,Ankara, Dost Yayınları – Galeri Nev, Şubat 1996.

V. Sonuç

Sanat tarihinin başlangıcından itibaren resmin ana unsuru olarak varlığını koruyan "desen", resim sanatının altın çağı kabul edilen Rönesans dönemi ile vazgeçilmezliğini kanıtlamıştır. Ancak söz konusu 20. yüzyıl olduğunda, sanat ontolojik bir değişim yaşarken resim sanatının da "desen" gibi temel unsurları tartışmaya açılır. Deseni, eskiz, taslak ya da çizim olarak yeniden tanımlamak ve adlandırmak önemli hale gelir. Öte yandan 20. yüzyıl, Türk resminin Batılılaşma yönelimi sonucu yeniden şekillendiği dönemdir. Bu eksenden bakıldığında modern Türk resminde "desen"i tanımlamaya çalışmak, sanat tarihinde desen terimini tartışmak ve terminolojiyi genişletmek için alan açarken, üretilen desen örneklerini incelemek Türk resim tarihine farklı bir bakış ve yeni bir yorum imkânı sunar.

Türk resim sanatı tarihi boyunca desenin, ister soyut ister figüratif kompozisyonlar olsun, daima formu yapıcı dış çizgi olarak değerlendirildiğini söylemek ise yanlış olmaz. Bu anlamda temeli akademik olan Türk resmi, 1914 Kuşağı ile renkçi, 1920'lerden itibaren ise modernist kaygılarla yapılmaya başlandığında bile deseni önemser. Hatta akademik desen eğitiminden sonra, bunu aşmaya, kendi dilini bulmaya çalışan ressamların yenilikçi bir dil denerlerken temel yetersizliklerinin de bu ikilemde yattığı söylenebilir. Ancak Türk resmi özelinde süreç böyle devam etmemiş; bu çalışmada örnek olarak seçilen sanatçıların çalışmalarının da gösterdiği gibi, deseni resmin kuruluşunun bir aşaması olarak görmekten çok özgün bir yaratı alanı olarak gören sanatçılar ile durum farklılaşmıştır. Eğer "çağdaş" sözcüğü yaşamın içinde olmaya dair bazı tanımlar içeriyorsa, tuval üzerine yağlıboya resim-kağıt üzerine karakalem desen arasındaki hiyerarşik ayrımı ortadan kaldırarak deseni önceleyen sanatçılar bunu başarmıştır.

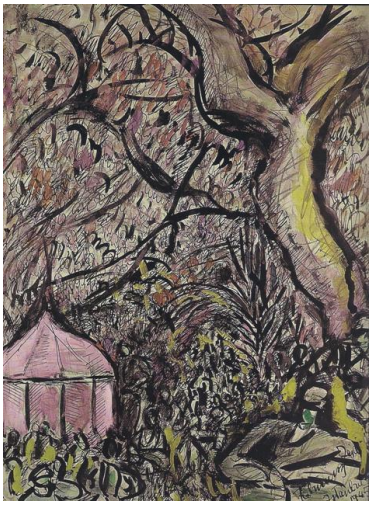
Kaynakça

Artun, A. (Ed.) (1996). Yüksel Arslan Defterler. Ankara: Dost Yayınları – Galeri Nev.
Artun, A. (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi, İstanbul: İletişim Yayınları.
Beykal, C. (1994). Mehmet Güleryüz: Desenler. İstanbul: Galeri Nev.
Bouchot, C. vd. (Yay.Haz.) (2004). Fono Universal Sözlük Türkçe-Fransızca, İstanbul: FONO Açıköğretim Kurumu.
Cezar, M. ve Edgü, F. (1986). Osman Hamdi Bilinmeyen Resimleri. İstanbul: Ada Yayınları.
Charles, V. ve Carl, K.H. (2015). 1000 Drawings of Genius, New York: Parkstone Press International.
Çalıkoğlu, L. (2007). Cihat Burak Retrospektifi. C. İleri (Yay.Haz.) Modern seyyah, bıçkın nakkaş, zamansız tarihçi (s. 12-21). İstanbul: İstanbul Modern.
Dastarlı, E. (2018). Desen, Günce, Nevhiz. E. Sezgin (Ed.). Duyarlığın resim hali. (s. 99-137) İstanbul: Corpus Yayınları.
Edgü F. (2001). Avni Arbaş. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Ömer Uluç: Parçalanmanın Kimyası/Sağ El, Sol El Desenleri (2009). İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
Özsezgin, K. (2001). Çizgi ve Eller, Osman Hamdi Bey'den Günümüze Türk Resminde Desen. B. Tut, (Yay.Haz.). Çizimi "Desen"e Dönüştürenler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Tansuğ, S. (1994). Halil Paşa. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Turan, G. (2003). Kırk Yıllık Desen – Retrospektif Desen Sergisi 1963-2003, N. Elvan (Yay.Haz.) Yalın çizginin gücü: Mehmet Güleryüz desenleri (s. 7-11). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Tut, B. (Yay.Haz.) (2001). Çizgi ve Eller, Osman Hamdi Bey'den Günümüze Türk Resminde Desen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Vasari, G. (2013). Sanatçıların Hayat Hikayeleri, E. Gökteke (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.

GÖRSELLER

Görsel 1. Cevat Dereli, Dans, kağıt üzerine karakalem, 25x18 cm.
Kaynak: Çizgi ve Eller, Osman Hamdi Bey'den Günümüze Türk Resminde Desen, s. 86



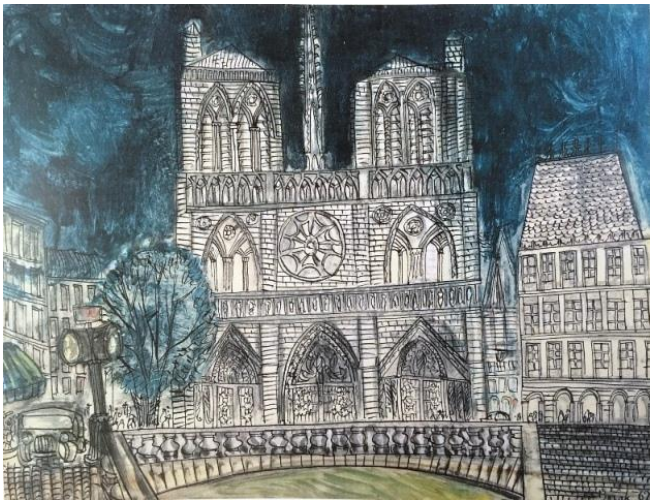
Görsel 2. Fahrünnisa Zeid, Beyazıt Meydanı, 1945, kağıt üzeri karışık teknik, 38x30 cm, Yapı Kredi Kol.
Kaynak: Çizgi ve Eller, Osman Hamdi Bey'den Günümüze Türk Resminde Desen, s. 80

Görsel 3. Abidin Dino, Desenler, kağıt üzeri desen, 2 adet, 27 x 18 cm, 39.
Kaynak: http://www.beyazart.com/sanatci/Abidin-Dino

Görsel 4. Fikret Mualla, Au Bar, 1948, kağıt üzeri karışık teknik, 32 x 49 cm, özel koleksiyon.
Kaynak: http://www.beyazart.com/sanatci/Fikret-Mualla

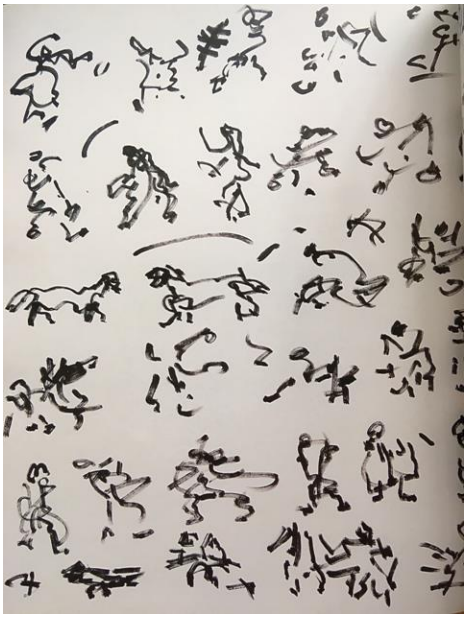
Görsel 5 Selim Turan, Esrarkeş, 1948, kağıt üzerine karışık teknik, özel koleksiyon.
Kaynak: Çizgi ve Eller, Osman Hamdi Bey'den Günümüze Türk Resminde Desen, s. 132.

Görsel 6 Selim Turan, Soyut Kompozisyon, kağıt üzeri guaj, 46x61 cm.
Kaynak. http://www.beyazart.com/sanatci/Selim-Turan

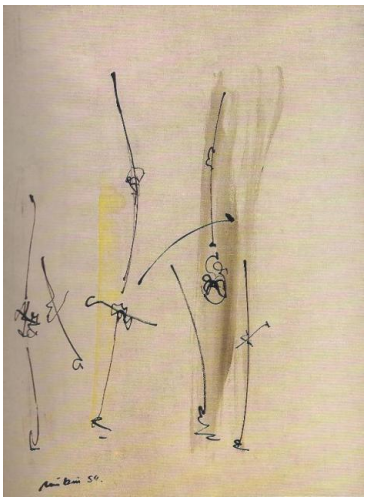


Görsel 7 Cihat Burak, Notre Dame Katedrali, kağıt üzerine karışık teknik, 23x30 cm, özel kol.
Kaynak: Cihat Burak Retrospektifi, s. 91.

Görsel 8 Avni Arbaş, Horoz, 1983, kağıt üzeri karışık teknik.
Kaynak: Avni Arbaş, s. 52.



Görsel 9 Tiraje, Desen, kağıt üzerine çini mürekkebi, 40x40 cm, detay.
Kaynak: Çizgi ve Eller, Osman Hamdi Bey'den Günümüze Türk Resminde Desen, s. 143.

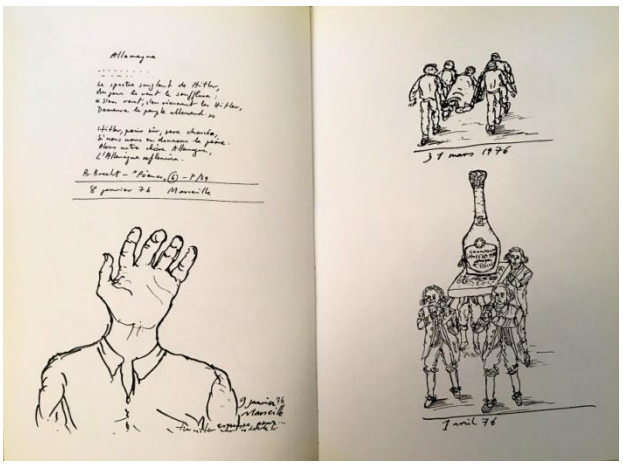


Görsel 10 Mübin Orhon, Soyut, 1954, kağıt üzeri karık teknik, 60x50 cm.
Kaynak: Çizgi ve Eller, Osman Hamdi Bey'den Günümüze Türk Resminde Desen, s. 137.

Görsel 11 Ömer Uluç, Yağmurlar, 30x22 cm.
Kaynak: Ömer Uluç: Parçalanmanın Kimyası/Sağ El, Sol El Desenleri, s. 97.

Görsel 12 Ömer Uluç, Sarı Humma, 21x15 cm.
Kaynak: Ömer Uluç: Parçalanmanın Kimyası/Sağ El, Sol El Desenleri, s. 119.

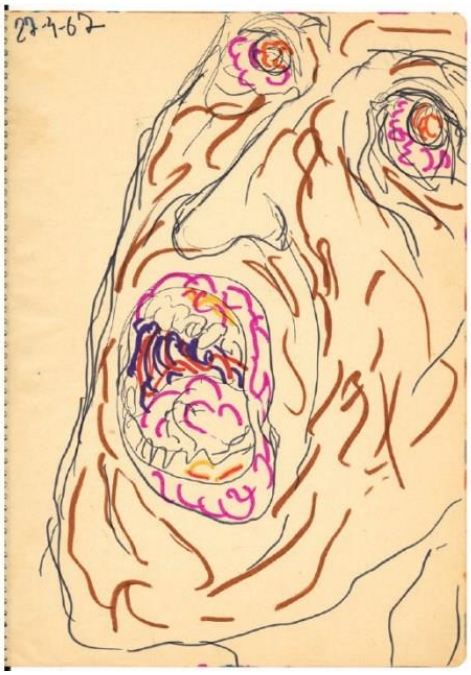
Görsel 13 Erol Akyavaş, Piramit, el yapımı kağıt üzeri karışık teknik, 68 x 50.
Kaynak: http://www.beyazart.com/sanatci/Erol-Akyavaş



Görsel 14 Yüksel Arslan, Defterler II, 1969-80.
Kaynak: Yüksel Arslan Defterler.

Görsel 15 Mehmet Güleryüz, Kendim, 1980, kalıp kağıdı üzerine kurşun kalem, yağlıboya.
Kaynak: Kırk Yıllık Desen – Retrospektif Desen Sergisi 1963-2003, s. 102.

Görsel 16 Burhan Uygur, Geçiyor Günler Kalıyorum Ben, karton üzeri füzen ve pastel, 66x48 cm.
Kaynak: http://www.beyazart.com/sanatci/Burhan-Uygur



Görsel 17 Nevhiz Tanyeli, 27 Nisan 1967, kağıt üzerine mürekkepli kalem ve keçe kalem, 16x22 cm. Kaynak: Desen, Günce, Nevhiz, s. 88

TAPESTRY DOKUMA SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİNDE ÇAĞDAŞ TÜRK TAPESTRY DOKUMALARI

Dr. Murat ATUKEREN

Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı

Öz

Goblen , duvar halısı , tapestry gibi isimlerle anılan tekstiller , kilim tekniği ile yapılmış resimsel dokumalar olup dokunduğu dönemin tarihi ve kültürel özelliklerini yansıtan bir belge niteliği de taşımaktadır. Altay Dağları'nda Hun kurganlarında bulunan kilimde görülen insan figürü tasviri , Türklerin bu dokuma tekniğini milattan önceki devirlerde bildiklerini göstermektedir. 14. yüzyılda Avrupa'da tapestry dokumacılığı , Hollanda'nın güneyi ve Fransa'da yoğunlaşmış 15. yüzyılda Fransa , İtalya ve Almanya'da gelişerek , Baltık ülkeleri Kafkasya ve Rusya'ya yayılarak önemli bir sanat dalı olmuştur. 16. ve 17.yüzyıl Osmanlı Saray üslubundaki kilimler tapestry dokuma sanatının özelliklerini gösteren önemli örnekleri teşkil etmektedir. 18. yüzyılda Fransa ; Gobelins, Beauvais ve Aubusson atölyeleri ile tapestry dokumacılığı üretiminde ileri gitmiştir. 19. yüzyılda William Morris ve arkadaşlarının gayretleri bu sanatı tekrar gündeme getirmiş, 1962 yılında Jean Lurçat ve Rene Berger'in katkılarıyla düzenlenen Lozan Biennali tapestry dokuma sanatının canlanmasını sağlamıştır. Türkiye'de tapestry dokuma sanatı alanındaki ilk girişim 1950'li yıllara dayanır.

Anahtar Kelimeler: Tapestry , Goblen , Duvar Halısı , Tasarım ve Teknik , Tekstil Sanatları

TURKISH MODERN TAPESTRY WEAVING IN THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF TAPESTRY WEAVING ART

Abstract

Textiles like gobelin , wall hanging and tapestry are pictorial weavings made by using the kilim technique. They also have the characteristics of document , reflecting the historical and cultural specifications of the era in which they were woven. The human figures on kilims found in the Hun graves in the Altai Mountains show that the Turks knew this weaving technique in the eras before Christ. In the 14th century, in Europe tapestry weaving was made in the South of the Netherlands and in France. Advancing in France , Italy and Germany and spreading to the Baltic regions , the Caucasus and Russia in the 15th century , tapestry became an important branch of art. The kilims of the 16th and 17th century in the style of the Ottoman palace , are important patterns showing the specifications of the tapestry weavings art. In the 18th century , the manufacturing of tapestry weaving art developed in France in the Gobelins , Beauvais and

Aubusson workshops. Due to William Morris and his friends' effords , this art revived again in the 19th century. The biennial art festival in 1962 , held in Lausanne with the collaboration of Jean Lurçat and Rene Berger ensured the revival of the tapestry weaving art. In Turkey , the first attempts in the tapestry weaving arts field were undertaken in the 1950s.

Key Words: Tapestry , Gobelin , Wall Hanging , Design and Technique , Textile Arts

1.GİRİŞ

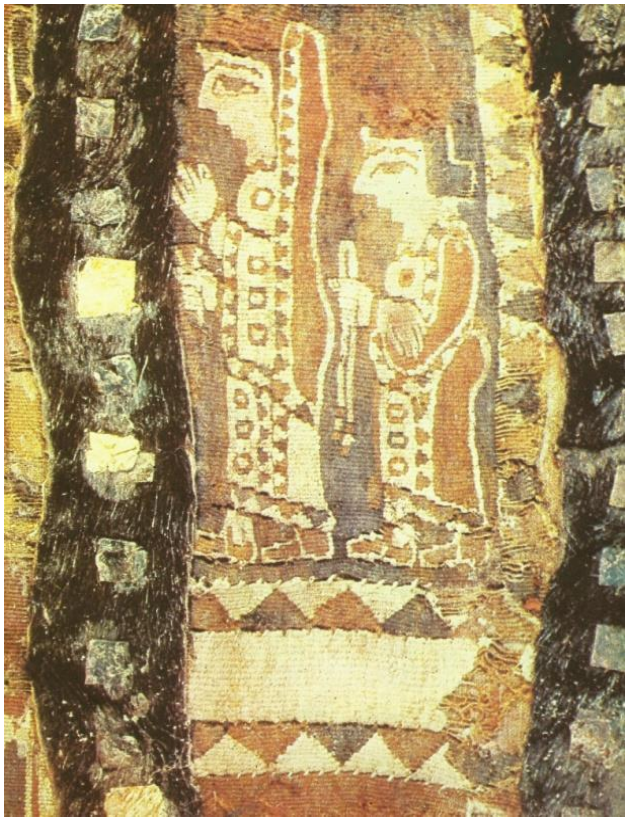
Duvar için yapılan tekstiller , eskiden beri "Goblen" , "Duvar Halısı" , "Tapestry" gibi çeşitli adlarla anılmışlardır (Arıgil , 1999:66). Gobelin terimi , Fransa'nın ünlü tapestry dokumalarının Gobelin ailesi tarafından üretilmiş olmasından ileri gelmektedir (Özay , 2001:3). Tapestry , goblen ya da duvar halısı kelimeleri , kilim tekniği ile yapılmış aynı tür resimsel çalışmaları ifade etmektedir. Bu eserler , genellikle yaygı olarak kullanılan geometrik desenli kilimlerin yerine , resimsel anlatımları yansıtan büyük boyutlardaki dekoratif duvar halıları olarak üretilmişlerdir (Akbostancı , 1999:42). Avrupa ülkelerinde bir gelenek halini alan tapestry dokumaları , duvarlara , sütun boşluklarına , pencere ve kapı üstlerine örtülmek üzere kullanılan , daha çok bir duvar resmi , tablo ya da fresko görevini yerine getirmek maksadıyla dokunmuştur. Bu dokumalarda insan , bitki , hayvan figürleri , manzaralar bir ressamın fırçası ile boyanmış gibi , tabiata bağlı bir şekilde işlenmekte , teknik özellikler de bu desenlerin ifade edilebilmesi için zorlanıp buna göre uygulanmaktadır (Acar , 1975:21).

2. TARİHSEL EVRELERDE TAPESTRY SANATI VE TÜRK TAPESTRY DOKUMALARI

Tekstil insanoğlunun gıdadan sonraki en önemli ikinci gereksinimidir. Doğumdan ölüme kadar yaşamın her safhasında vazgeçilmez bir yer tutar. İlk çağlardan itibaren bu vazgeçilmez ihtiyaçlarını karşılamak için çeşitli yöntemler geliştirmiştir (Bahriyeli ve Özkendirci , 2009:3) İnsan avcılık ve toplayıcılığa dayalı bir hayat sürdüğü Paleolitik ve Mezolitik devirlerde örtünme ihtiyacını büyük ölçüde avladığı hayvanların derilerinden karşılamıştır. Bunun için gerekli hammadde ve daha da önemlisi onu işleyecek teknolojiye ancak yerleşik hayata geçtiği ve üretimciliğe başladığı Neolitik devirde ulaşmıştır. İlk zamanlar dokuma yapmak için gerekli olan hammaddeler evcilleştirilen koyunların yünlerinden elde edilmiştir. Daha sonraki süreçte ise , başta keten olmak üzere yetiştirilen bitkilerin liflerinden de yararlanılmıştır. Dokuma yapmak için elde edilen yünün eğirilip ip haline getirilmesi gerekmektedir. Bunun için , bir çubuğun (iğ) ucuna bağlanan içi delik taş ya da pişmiş topraktan yapılan ağırşaklar kullanılmıştır (Fazlıoğlu , 2001:1). Arkeolojik çalışmalarda , tarih öncesi dönemlere ait olduğu saptanan tekstil parçalarının bulunması ve kil tabletlerden edinilen bilgiler sayesinde , dokumanın tarihsel gelişimi konusunda bazı ipuçları edinilmiştir. M.Ö. 7500'lere tarihlenen bir bulguya Güneydoğu Anadolu'da rastlanmıştır. Diyarbakır yakınındaki Çayönü yöresinde yapılan kazılarda , çamurla sıvanmış kalıntılar arasında son derece dengeli düz dokuma parçalarının izleri bulunmuştur. "Çayönü Dokuması" olarak adlandırılan bu parçalar Eastwood tarafından 1993'de dünyanın en eski tekstili olarak teşhis edilmiştir (Özay , 2001:5). 1962 yılında Çatalhöyük'de yapılan kazılarda Neolitik devire ait olduğu tahmin edilen dokuma parçalarının bulunması M.Ö. 6000'lerde Anadolu'yu bu konuda iddialı bir şekilde ön plana çıkarmıştır (Yağan , 1978:9). Doğu Çatalhöyük'de yapılan

kazılarda , yanmış mezarlarda karbonlaşmış halde bulunan bez parçalarının , yün cinsi bezlere ait oldukları saptanmıştır (Fazlıoğlu , 2001:2). Cilalı taş devri denilen bu çağ , tekstil yönünden büyük önem taşır. Tekstilin ilk belirtilerine bu devirde rastlanır. İplik elde edilmesinde kullanılan iğlerin , taş kil ve kemik ağırşakları Neolitik devir insanlarının dokumacılığı bildiklerini gösterir (Yağan , 1978:10). Eski Mısır uygarlığının bu bu işte epeyce ileri gittiği anlaşılmaktadır. Mısır , yaklaşık 5000 yıl önce , çok ince keten ipliklerle görsel ve teknik açıdan yüksek kalitede dokumalar üretmişlerdir. Çeşitli kabartmalardan , M.Ö. 6000 yıllarında Babillerin yün elbise giydikleri , Hindistan'ın M.Ö. 3000'li yıllarda bir pamuklu dokuma , Çin'in M.Ö. 2000'li yıllarda önemli ipek dokuma merkezi olduğu bilinmektedir (Saçlıoğlu ve diğerleri , 2007:38-39). Güney Amerika'daki tekstiller , dünyanın en kurak alanı olan Peru'nun Batı kıyıları Güney Amerika'da şimdiye kadar bulunan tekstillerin başlıca kaynağı olmuştur. Arkeolojik bulgulara göre pamuk , M.Ö. 3000 yıllarında Peru sahillerinde yetiştirilmeye başlanmış , yüksek düzlüklerde yaşayan alpaka , lama , vikunya gibi uzun tüylü hayvanların lifleri de dokumalarda kullanılmıştır (Özay , 2001:15).

Tapestry dokumalarının günümüze değin ulaşabilmeyi başaran eski örnekleri , Firavun mezarlarında kalarak korunabilmiş , önemli koleksiyonları oluşturmakta olduğu görülür (Sürür , 1981:23). Eski Mısır halkının kilim tekniğiyle dokunup , resimsel değerlerde renklendirilmiş dokumaları , "Kopt Dokumaları" adıyla anılır (Özay , 2001:7). Mısır mezarlarında bulunan eski Kopt dokuma parçaları , antik Mısır dokumaları gibi birçok süslemeden oluşan , dekoratif pano ve bant biçiminde giysilere konulan motiflerdir. Kopt dokumalarının göze çarpan en önemli örnekleri atkı yönünde aşırı serbest dokunmuş olmalarıdır. Kopt dokumacıları tapestry dokumak için çok çeşitli yöntem ve teknikler kullanmışlardır (Sürür , 1981:24-25). Keten çözgü ipiyle yün atkıların kullanılmış olduğu görülen ilk parçalar , degrade yöntemlerini çok iyi bildiklerini ve resimli dokuma konusundaki yetkinliklerini göstermektedir (Ormancı , 1985:3). Mısır'da yapılan kazılarda , M.Ö. 1400'lere ait Tutmosis IV'ün mezarından çıkan parça atkı yüzlü ilikli dokuma örneğidir (Özay , 2001:6). 1949-1950 yıllarında Altay Dağları'nın Pazırık ve Başadur Vadi'lerinde yapılan kazılarda , Hun Kurganları'nda ele geçen ve M.Ö. 5.-3. yüzyıllara ait olduğu tespit edilen kilimde insan figürleri tasvir edilmiştir. Bu dokumalar 13.-14. yüzyıllarda Batı Avrupa'da gelişmeye başlayan tapestry dokumacılığının tarihini çok eski devirlere taşımakta ve aynı zamanda Türklerin daha milattan önce bu dokuma tekniğini bildiklerini kanıtlamaktadır (Zaimoğlu , 2011:148). Resim 1.



Resim 1.Pazırık kurganında bulunmuş, dua eden kadınlar figürlü en eski kilim örneği.

Kaynak: Durul , 1977:11

14. yüzyılda tüm Avrupa'da üretilen tapestry dokumaları özellikle Hollanda'nın güneyi , Flandre (Belçika'nın kuzeydoğusu) ve Fransa'da yoğunlaşmış , Arras ve Brüksel öne çıkan merkezler olmuştur (Grant , 2007:93). Geleneksel anlamıyla tapestryler , görkemli tarihsel ve resimli duvar dokumalarıdır. Ortaçağda tekstillerin baş tacı olarak kabul edilen bu duvar panoları , elle dokunan , devamlı atkılı , atkı yüzlü düz dokuma ürünlerdir. Dokuma resimlerin kökeni , kilim ve ortaçağ gotik anlayışına dayanır. Tamamlanması uzun yıllar alan , büyük bir incelikle dokunmuş anıtsal parçalar , sonraları mimari stillerin değişmesiyle daha küçük boyutlarda dokunmaya devam etmiştir. Dokuma resim sanatı , Rönesans'a kadar hazır desenlerin dokunmasıyla gelişimini sürdürmüştür (Özay , 2001:1). Ortaçağ Avrupa'sında yün dokuma yaygıların birçok çeşidi bulunmaktadır ve yünlü duvar halıları çok kullanılmakla birlikte yer yaygısı olarak da kullanılmıştır. 14. yüzyılda Fransız tapestryleri ve Arras dokumaları dikey tezgahlarda dokunmaya başlayınca , bu tezgahlarda dokunan tapestrylerin kalitesi en üst düzeye ulaşmıştır (Sürür , 1982:16-17). 15. yüzyıl itibari ile Fransa , İtalya , İspanya ve Almanya'da gelişim gösteren bu sanat daha sonra Baltık ülkeleri , Kafkasya ve Rusya'ya da yayılarak ilgi odağı olmuştur. Baltık ülkelerinde goblen dokumada genellikle doğa resimleri , Kafkas ülkelerinin goblenlerinde kendi tarihlerinden ve destanlarından önemli kesitleri anlatan resimler , Rusya'da ise kilim örnekleri kullanılarak değişik resimler dokunmuştur (Zaimoğlu , 2011:148-149). 16. yüzyıldan sonra Gotik tapestrylerde uygulanan teknikler geliştirilerek , özellikle biçimler iki boyutluluktan çıkıp üç boyutlu görünümler kazanmaya başlamıştır. Bu dönemin en önemli

özelliği olan perspektif , doğal olarak bu sanat dalına da girmiştir. Bu değişime en iyi örnek olarak Raffaello'nun eseri olan "Havarilerin İnişi" çok iyi taklit edilerek dokunmuş bir seri tapestry olarak gösterilebilir (Sürür , 1982:17). 16. yüzyıldan itibaren Raphael , Rubens , Boucher ve Goya gibi sanatçılar tapestry atölyelerinin üretim kapasitelerini göz önüne alarak , bu koşullara uygun orijinal boyutta çizimler yapmaya başlamıştır. Tapestry ve resim sanatı arasındaki yakın bağlantılar sonucunda , her iki sanat dalının birlikte geliştiği görülür (Akbostancı , 1999:43-44). Tapestry dokuma özelliklerini gösteren önemli örnekler Osmanlı saray üslubundaki kilimlerdir. Konya Mevlana Müzesi'ndeki karanfile benzer büyük palmetli bitkisel desenli kilim 16.-17. yüzyıl Osmanlı saray sanatı ile büyük benzerlik gösterdiğinden bu tarihler içinde yapıldığı tahmin edilmektedir. Yine Sivas Divriği Ulu Camii'den İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Deposu'na getirilen altı parça , aynı tipte tapestry dokuma türündeki kilimler , 17. yüzyıla tarihlendirilmiştir (Özay , 2001:17).

17. yüzyılda ise barok dönemin tipik resim anlayışı tapestry dokumacılığına geçmiş olup , ışık ve gölge oyunlarıyla , kontrast çizgiler elde edilmeye başlanmıştır (Sürür , 1982:17). 18. yüzyılda , Fransa'daki atölyelerin önlenemeyen yükselişine karşılık Flaman atölyeleri aşamalı inişe geçer. Bu dönemde Brüksel'deki son dokuma atölyesinin 1794'te kapanmasıyla Fransa tacı Flandre'nin elinden alır. Gobelins , Beauvais ve Aubusson Fransa'nın en ünlü üç atölyeleridir. Gobelins İmalat 1662'de kurulmuş , Flandre'nin atölyelerini en çok geride bırakan isim olmuştur (Grant , 2007:96). Klasik tapestry dokumacılığı , 19. yüzyılda William Morris (1834-1896) ve bazı arkadaşlarının Arts&Crafts (Sanat ve Zanaat) hareketini başlatmalarıyla biraz canlanmış , Jean Lurçat (1892-1966) ile tekrar yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Özay , 2001:1). İlk defa 1962'de yapılan Lozan Biennali tapestry sanatının yeniden canlanmasını sağlamıştır. İlk bienali düzenleyenler Jean Lurçat ve Rene Berger olmuştur (Arıgil , 1999:67). Endüstri devrimiyle teknoloji çağının başlaması ve 20. yüzyıl sanatında başlayan değişim dönemi , tapestry sanatını klasik anlatımlardan uzaklaştırmıştır. Tekstil sanatçılarının deneysel çalışmaları , yeni materyallerin kullanımı ve diğer sanat disiplinleriyle iletişimle ; geçmişin dekoratif bir sanat dalı olan tapestry geleneği , bugün başlı başına plastik bir sanat dalı olan serbest tekstillere dönüşüm süreci yaşamıştır (Akbostancı , 1999:45). Modern tapestry , yeni tanımında son otuz yıldır Lif Sanatı (Fiber Art) deyimi ile adlandırılan yeni bir sanat türüne dönüşmüştür (Özay , 2001:2).

Türkiye'de dokuma resim çalışmalarının temeli 1950'li yılların ortalarına dayanır. Zeki Faik İzer , İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde , ünlü dokumacı Jean Lurçat ve bir sanat formu olarak tekstili örneklerle öğrencilere tanıtır. 1955 yılı derslerinde Lurçat , genç akademi öğrencilerinin ilgisini çeker (Özay , 2001:69). Zeki Faik İzer'in atölyesinden yetişen Özdemir Altan'ın 1970'li yılların başlarında yoğun biçimde halı çalışmalarına geçişi , tekniğini geliştirmeye ilişkin araştırmalarının özgün bir bölümünü oluşturur. Geleneksel kilim tekniğini çağdaş bir anlayışla degrade tonlar ve değişik dokular düzeni içinde yeniden ele almıştır (Ölmez ve Çotaoğlu , 2013:98-99) Bu dokumalarda düğüm , ilme , atlama , hav gibi çeşitli dokular da yapılabilir (Sürür , 1982:19). Tapestrylerin yapımında dikey ve yatay olmak üzere iki çeşit el dokuma tezgahı kullanılmıştır (Özay , 2001:33). 1962'deki Lozan Biennali'ne kadar , tapestrylerde yün , egemen malzeme olur. 1970'li yılların ortalarına doğru malzeme seçiminde kökten değişimlerin yaşandığı görülür (Oyman , 2013:6). Tapestryleri malzeme bakımından incelediğimizde çözgüde yün , keten , kenevir kullanıldığı görülmektedir. Bazı kaynaklarda çözgüde pamuk kullanıldığı da belirtilmektedir. Çözgüde kullanılan yün aynı zamanda atkıda yaygın olarak kullanılan malzemedir , yünün yanı sıra atkıda keten , ipek ve ayrıca zengin efektler vermek için altın ve

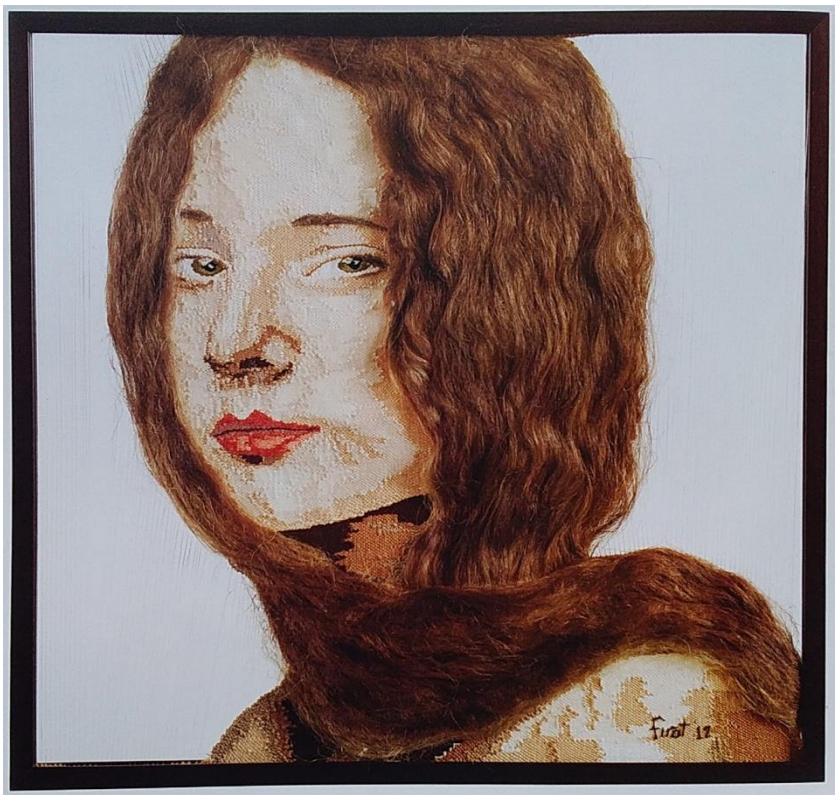
gümüş iplikler de kullanılmıştır. Dönemlerine göre farklı çözgü sıklıkları tespit edilen tapestrylerde çağımıza doğru kalitenin giderek arttığı görülmektedir. Çözgü sıklıklarının artması teknik gereği desenlerde ayrıntıların artmasına olanak sağlamaktadır (Arslan , 2012:46). Resim 2. , Resim 3. , Resim 4., Resim 5.

Resim 2. Özdemir Altan , Çağdaş Müzik ve Üç Antik Anadolu Kralı , 1969 , 340x700cm.

Kaynak: http://www.ozdemiraltan.com/halilar/hali4akad_gr.html (04.06.2018)

Resim 3. Fırat Neziroğlu , Muhallebici , 2011 , 81x100cm.

Kaynak: Silahtarlıoğlu , 2011:97



Resim 4. Fırat Neziroğlu , Renaissance Girl , 2012 , 120x120 cm.

Kaynak: Laudel , 2019:72

Resim 5. Mustafa Aslıer , Halk Oyunları , 2008-2013 , 160x133 cm.

Kaynak: Laudel , 2019:29

3. SONUÇ

Tekstil insanların yaşamında vazgeçilmez bir yer tutar. İnsanoğlu tarih öncesi dönemlerde , iplik elde etmek ve dokuma yapabilmek için taş , kil ve kemik ağırşaklar kullanmış , bitkisel ve hayvansal liflerden yararlanmıştır. Anadolu'da tekstilin ilk izlerine neolitik devirlerde rastlanır. Altay Dağları'nda Hun kurganlarında yapılan araştırmalarda bulunan kilim dokuması Türklerin tapestry dokuma sanatını milattan önceki devirlerde bildiklerini göstermektedir.

Tapestryler dokumanın temel unsurları olan çözgü iplikleri arasından atkı ipliklerinin geçirilmesi ile oluşan dokuma türüdür. Desenler renkli atkı ipliklerinin kendi renk ve desen alanlarında kullanılması suretiyle oluşur ve atkı iplik oranının çözgü iplik oranına göre daha fazla olmasından dolayı yüzeyi oluşturan atkı iplikleridir. Bu nedenle atkı yüzlü dokumalar olarak da tarif edilen bu tanımlama kilim tekniğinde karşılığını bulmaktadır (Arslan , 2012:50). Tapestry dokumalar dokunduğu yörenin mahalli özelliklerini yansıtmakla beraber dokunduğu yüzyıl hakkında sosyolojik , kültürel ve tarihi bilgiler vermesi açısından bir anlamda belge niteliği taşımaktadır (Zaimoğlu , 2011:151).

Günümüzde kültür merkezleri , belediye binaları , tiyatro , opera , restaurant otel gibi mekanlarda mimari ile bütünleşerek sanat eseri olarak yer bulan tapestry dokumaları , ulusal ve uluslararası sergilerle popülaritesini sürdürmekte , önemini artırmaktadır.

Kaynakça

Acar , B. (1975). Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar. İstanbul: Ak Yayınları.

Akbostancı , İ. (1999). Tapestry (Duvar Halısı). Ev Tekstili Dergisi. 23 , 42-45.

Arıgil , S. (1999). Geçmişten Günümüze Dokuma Resim Sanatına Bakış. Ev Tekstili Dergisi. 22 , 66-67.

Arslan , S. (2012). Resmin Dokunması. Selçuk Üniversitesi Sosyal BilimlerEnstitüsü Dergisi. 27 , 45-57. http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/viewFile/86/70 Erişim Tarihi:7 Mayıs 2018

Bahriyeli , B. ve Özkendirci , B.B. (2009). Kumaş Yapı Bilgisi Ders Notları. İstanbul: Suvari Matbaa Ltd. Şti.

Durul , Y. (1977). Yörük Kilimleri Niğde Yöresi.İngilizce Özet: Adair Mill.İstanbul: Ak Yayınları.

Fazlıoğlu , İ. (2001). Eskiçağda Dokuma. (2.baskı). İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.

Grant , S. (2007). 15.-18. Yüzyıllar Arasında Avrupa Duvar Halıları Tekstilin Aristokratları. P Dünya Sanatı Dergisi. 44 , 92-105.

Laudel , A. (2019). Tapestry Dokunmuş Hikayeler 11 Nisan-24 Mayıs 2019. Küratör: M. Latif Taraşlı. Katalog Yazısı: Suhandan Özay Demirkan. Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz. İstanbul: Anna Laudel Yayınları

Ormancı , Z. (1985). Çağdaş Duvar Halısı Resim Halı. Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi 31 , 3-7.

Oyman , N. R. (2013). Lif Sanatında Doğal Malzeme Kullanımı ve Çevresel Sanat Ürünleri. Akdeniz Sanat Dergisi , Sayı 8. ,004-008 http://2012.motexbienal.org/publications/akdeniz_sanat_dergisi_sekizinci_sayi_bienal_ozel_sayisi.pdf Erişim Tarihi:08 Haziran 2018

Ölmez , F. N. , Çotaoğlu , C. (2013). Türkiye'de Tekstil Sanatı ve Kadın Sanatçılar. İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt 2 , 2 , 95-112. http://dergipark.gov.tr/download/article-file/301630 Erişim Tarihi:15 Mayıs 2018

Özay , S. (2001). Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Saçlıoğlu , M. Z. , Saçlıoğlu , B. O. , Akbostancı , İ. , Çini ,Ç. (2007). Tekstilin Ördüğü Ağlar Endüstri , Zanaat ve Sanat. P Dünya Sanatı Dergisi. 44 , 36-51.

Silahtarlıoğlu , T. (2011). Güncel Sanatın Dinamik İsimleri. Artam Global Art. 14 , 90-97

Sürür , A. (1981). Duvar Halıcılığı. Türkiyemiz Sanat Dergisi 35 , 21-25.

Sürür , A. (1982). Goblen Halıcılığı. Türkiyemiz Sanat Dergisi 36 , 14-19.

Yağan , Ş. Y. (1978). Türk El Dokumacılığı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Zaimoğlu , Ö. (2011). Tapestry (Goblen) Dokumaları. Arış Halı , Düz Dokuma , Kumaş , Giyim , Kuşam ve İşleme Sanatları Dergisi. 5 , 144-151.

http://www.ozdemiraltan.com/halilar/hali4akad_gr.html (04.06.2018)

BEZEME DİRİMSELDİR

Dr. Zekeriya Erdinç

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Bu çalışma, sanat tarihine farklı bir açılım getirerek katkı sağlayan *bezeme* konusunu antropolojik bakış açısıyla araştırmayı amaçlamaktadır. Öncelikle bezemenin kuramsal boyutu üzerinde durulacak olan çalışmada klasik sanat tarihçilerinin bezeme olgusunu sanat ediminden daha aşağı bir konumda görmelerinin nedenleri tartışmaya açılacaktır : bezeme fazlasıyla zanaat, şatafatlı, yüzeysel olduğu genel kabulünden kurtulamamış, sanat tarihi bir bakıma bezemeye karşı yazılmıştır denilebilir. Antropologlara göre ise, aksine, bezeme çok önemlidir çünkü evrenseldir. Süsleme sanatın « ilkel » değil, iç güdülerden beslenen *ilksel* biçimidir, soyutla figüratif ifade arasında üçüncü bir yol olarak kabul ediliştir. Bezeme, en genel anlamıyla Batı uygarlığının, « gelişmiş » toplumların entellektüel birikimlerini yasladıkları formel anlatımla *özü* sınırlamaz, kütlenin içindeki enerjinin, kütle parçalandığı oranda harekete dönüşmesi gibi anlamı çoğaltır, genleştirir. Sanat Tarihçileri ile antropologlar arasindaki bu karşıtlık, çalışma boyunca farklı örnekler üzerinde karşılştırmalı olarak sunulacaktır. Bu görüşten hareketle « bezemenin » dönemler arasında sanata olan etkilerinin izi sürülecektir.

Anahtar Kelimeler: Animism, figürasyon, bezeme, soyutlama, antropoloji,

Her türlü bilimsel faaliyet alanı, her sanat disiplini *öz*ü açığa çıkartmak adına olgular dünyasının verilerilerini, *modülasyon*[1] esaslarıyla dönüştürerek yaratımda bulunur. Disiplinler yarattıklarını zaman ve mekandan bağımsız olan ortak sınırına koyar. Modülasyon esaslı yaratım, ortak sınırda özler aracılığıyla disiplinler arası iletişim kurabiliyorsa klişelerden, hikayelerden, hazır ham fikirlerden arınmış ve görünmez gücün görünür olduğu mevcudiyete ulaşmış demektir. Bilim sanatla, sanat tarihi antropolojiyle, roman sinemayla burada buluşur. Sinema resimle, resim

[1] [1] Gilles Deleuze'ün resim üzerine verdiği derslerin 26 Mayıs 1981 tarihindeki konusu resmin, analojik modülasyon yasalarıyla yeniden üretilmiş veya iletilmiş bir uzam-sinyal olduğudur. "ressam bir şeyin resmini yapmaz, daima uzam-zamanın resmini yapar; uzam-zamanı ışık ve renk sinyalleri aracılığı ile tuvalde yeniden üretir veya iletir; bu işlem de analoji kökenli modülasyondur. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=105

bezemeyle, bezeme heykelle burada buluşur. Modern sanat Gotik sanatla, Antik Yunan Mısır ile, Batı, Doğu ile burada buluşur. Çağlar, bu ortak sınırda birbiriyle iletişim kurarlar. Burası aynı zamanda bir dünyadır, hiç bir hiyerarşi gözetilmeden toplumları birbiriyle, insanı hayvanla, hayvanı bitkiyle, organizmayı maddeyle kaynaştıran, sadece gözün hükmettiği temsillerin, aklın hükmettiği bilincin dünyası değil, elin de dahil olduğu bilinç dışının da dünyasıdır. Cézanne'ın bu dünyayla ilgili bir şamana özgü duyumsaması şöyledir: *"Başımın üstünde rengarenk kozmik bulutlar, ince bir yağmur altında dünyanın bekaretini soluyorum, güneş eski bir dost gibi özümü ısıtıyor; çilleniyorum!"* Bu dünya Mevlana'nın "Kim olursan ol, ne olursan ol, gel" diye çağırdığı yerdir (Maldiney, 2012: 243).

Disiplinleri özler itibariyle kaynaştıran sınır aynı zamanda kendinden başka hiç bir şeyi tanımlamayan fractal bir güçle donanmış çizgidir, inorganik dirimsel gücün çağladığı, arzuların aktığı bir nehirdir.

İdeolojik bir nedene bağlı olarak bu nehirde şimdiye kadar dört girdap meydana geldi. Girdaplar toplumların sanatsal iradelerinden kaynaklanan gelenekselleşmiş üslupları simgeler ve yaşam kavrayışını, vizyonunu ifade ederler, uzam yaratırlar (Deleuze, 1980: 614).Sanat yapıtı ortak sınırda kendine bir yer bulduğunda varoluşa dair bir meseleyi sorun edinmiş olur. Modern sanata kadar varoluşu mesele edinen kendine has üsluplarıyla öne çıkarak adeta girdap yaratan çağlar olmuştur. Antik Mısır ve İslam sanatının ikinci boyutta, Antik Yunan'nın üçüncü boyutta yüzyıllarca ısrar etmesinin gerekçesi varoluşa dair bir meseledir. Bizans ve Gotiğin gelenekselleşmiş üsluplarıyla öze dokunuşları zaman ve mekana sığmaz. Sanatta kendine has üslup üretememiş Rönesans ve modern çağ, kadim gelenekleri yeniden keşfedip güncellemiştir. Bu nedenle Cézanne ve Van Gogh gibi sanatçılar Gotik, Rodin yunanlı, Kandinsky, Klee ve Mondrian bizanslı, Francis Bacon mısırlı olarak anılır. Sonuç olarak gelenekselleşmiş herhangi bir faaliyetin ya da üslubun sanatın bütününden kopartılması, yok sayılması mümkün değildir.

17. yüzyılda sistematikleşen ve tüm Avrupa sanatını etkisi altına alan Winckelmanncı sanat tarihi, bezemeye şiddetle karşı çıkmıştır. Sanat kavramı adeta bezeme kavramına karşı inşa edilmiştir denilebilir. Mesela Ernst Gombrich "Modern sanat tarihi bezemeyi sanatsal evrenin dışına atma tarihidir." ifadesini kullanır. Çok yönlü bir entellektüel olan Leon Battista Alberti'nin 1435 yılında resim sanatını, özgür sanatların içine dahil etmesinden bu yana, plastik sanatlar git gide el sanatlarından kopmaya başlar; sanat yapıtı zanaat nesnesine göre daha yüksek bir onura layık görülür. Modernite bu anlamda beş asır önce açılmış yolu takip etmektedir: Adolf Loos'un 1908

yılında yazmış olduğu *Bezeme ve Cinayet* adlı denemesi modernizmin manifestolarından biri olmakla beraber, bezemenin tarihin derinliklerine gömüldüğünün ilanıdır. Bu deneme ve aynı döneme ait diğer metinler, büyük bir kararlılıkla bezemenin modern yaşamla, endüstriyel üretimle ve demokratikleşmeyle uyuşmadığını söyler dururlar. Söz konusu bu denemede sanatın bezemeden arındırılarak özgürleşmesi toplumsal kurtuluşun ve uygarlığın gelişmişiliğinin göstergesi olarak yorumlanır (Golsenne,2009:1).

Bundan böyle sanatta bezemenin varlığı ya da yokluğu toplumların gelişmişliğinin ölçütü haline gelecektir. Batı uygarlığı tarih öncesinden beri bezemenin insanlar için önemini yatsımaz. Fakat kendi dışındaki toplumların sanatının ilkel ve arkaik yönü, dolayısıyla geri kalmışlığının ispatı olarak görür. Bu yargının arkasında dolaylı olarak köle ticaretini meşrulaştırma fikrinin saklı olduğu düşünülebilir. Sanayi devriminden sonra, fabrikaların ihtiyaç duyduğu iş gücü ve hammaddenin temini adına sanatta bezeme kullanan toplumları sömürgeleştirme niyetini başta "Evrensel İnsan Hakları" bildirgesi olmak üzere humanist söylemlerle süsleyerek gerçekleştirir. Bezemeyi sanatında değil ama, sömürgeci niyetini saklamak için sonuna kadar kullanır; yarattığı kültürle bireylerden başlayarak toplumları adeta efsunlar, ürettiği teknolojiye bağımlı kılarak kendini inkar etme boyutunda yabancılaştırır (Resim-1).

Resim-1: Michel Jackson

Bezeme antropoloğun bilgi ve estetik birikiminin temeliyken, sanat tarihçisi ve modern sanatçı için adeta bir günah olacaktır.

Kuramcı Gottfried Semper 1850'lerde mimarinin kökenleri üzerine yaptığı çalışmalarında sanat tarihine antropolojik çehre kazandırmaya çalışır. Bu çabasıyla post-winckelmanncı sanat tarihinden (Antik Yunan idealizmi üzerine kurulu sanat tarihi) kararlı bir kopuşun, sanat tarihiyle antropolojiyi yakınlaştırarak konuyla ilgili felsefi boyutta bir tartışmanın yolunu açar.

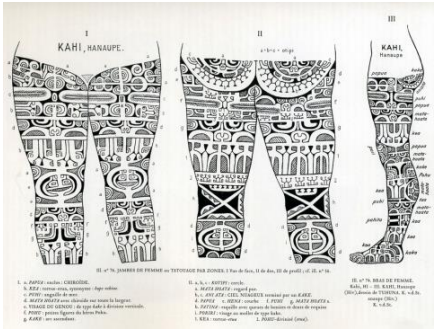
Semper'in fikir mirasçılarından, "*sanat iradesi"* (Kunstwollen) kavramının yaratıcısı Alois Riegl, genel sanat tarihinin ilerlemeci bakışını kırmayı hedefleyen karşılaştırmalı bir metod geliştirir. Güzel sanatlar tarihiyle dekoratif sanatları, Avrupa sanatıyla ilkel sanatları ilişkilendirir. İlk büyük kitabı *Stil Sorunu* (1894) Avrupa'da anti-akademik yaklaşımın sonucu olarak eleştirilse de, bezeme tarihinin ve sanatın atropolojik kökenlerinin kilometre taşı olarak kabul edilir.

Wilhelm Worringer, Riegl'in düşüncelerinden hareketle, "sanat iradesi" kavramının bir manifestosu niteliğinde kaleme aldığı, *"Duyumsama Ve Özdeşleyim" (*Abstraction et Einfühlung ,1911) adlı eserinde, bezemeyi bir toplumun sanat iradesinin en saf ve en açık ifadelerinden biri olarak görür (Worringer, 1985:57).

Riegl ve Worringer gibi düşünen sanat tarihçileri sanatsal sorunları antropolojik açıdan çözme gayretiyle Batı sanatını da bezeme odaklı yeniden ele aldılar. Riegl'ın ünlü (Geç Roman Sanatı ve Barok üzerine) çalışmalarında, Worringer'in gotik sanat üzerine kaleme aldığı denemesinde, modern sanat akımlarında büyük rol oynadığı halde, gerici olarak bilinen bezeme konusu üzerinde durulur.

Ancak , bezemeyi diriltme çabaları dönemin, *bezeme sanattan daha öncedir* ve *bezeme figürasyonun karşıtı olan soyutlamayla ilişkilidir* gibi, iki düşüncesiyle sınırlandırılır. Riegl sanatın kökeni üzerine yapılan tartışmada figüratif köken üzerinde durur; ona göre bezeme salt geometrik olsa da, figüratif bir motifin sitilize edilmesidir. Worringer ise sanatın soyut kökeni hipotezinde ısrar eder.

Bezeme ve soyutlama özdeşliği, o dönemin olduğu kadar günümüzün de ortak kanaatidir. Mesela Alfred Gell, Batı'nın içine düştüğü " uygarlaşmış gerçek sanat bezemeden arınmış figüratif sanattır" yargısına itiraz eder. Bu yargı kuşkusuz XX. Yüzyıla kadar, soyut formlarla sadece bezemelerde karşılaşıldığını iddia eden gözlemlerin sonucudur.



Resim-2: Karl von den Steinen, Marquis Adaları yerlileri ve sanatları. Güney denizleri yerlilerinin bezemeleri. Musée de Tahiti et des îles - Te Fare Iamanaha, 2005, vol. 1, fig. 76.

Fakat bezeme motiflerinin soyut ya da figüratif olduklarına karar vermek zordur. Bezemenin iki yönlü algılanabileceği özellikle Avrupa dışındaki sanatsal geleneklerden alınmış çok sayıda örnek verilebilir. Karl von den Steinen'in Marquis adası yerlilerinin dövmelerini konu edindiği kitabında yer verdiği örnekte bedenler üzerine yapılmış dövmeler ilk bakışta soyut olarak algılanırlar; oysa bu piktogramik bezemelere dikkatli bakıldığında hayvan ya da insanın kodlaştırılmış imgeleri olduğu görülür.

Batılı bir gözün aşina olduğu İslam sanatı da özünde üçüncü boyuta mesafeli duran, ifadesini canlı figüre sıkıştırmak istemediği için soyuta yönelen bezeme ağırlıklıdır. İslam topraklarında yaşayan sanatçıların soyut ve figür arasındaki kırılgan sınırda gezindiklerini gösteren örneklere de rastlamak mümkündür. Mesela, Selçuklu sanatında zaman zaman bitki, kuş ya da aslan olmak üzere figüratif unsurlarla karşılaşılır. İslam sanatında bezemenin bütünü içinde eritilerek kullanılan figürler benzerlik arayan gözün hükmettiği batılı bir izleyicinin dikkatini derhal çekerken, Doğulu izleyicinin görmeye alışkın olduğu ritmik oyunun bir parçasıdır. Bezemede kullanılan imgeler sadece herhangi bir şeyi temsil ya da simgelediği için seçilmez. Şeyler, Batı sanatında olduğu üzere anlamı sınırlayan bir biçim içinde katılaşıp kalmamıştır. Bezeme imgeyi açar. Mesela bezeme unsuru haline gelmiş bir figür soyutlama eğilimiyle ister istemez zihinsel süreçte de dönüşüme uğrar; figür olarak sınırı, atıfta bulunulan form olarak tanımı, bezeme tarafından sarsılmıştır. Worringer bu olgudan hareketle gotik sanatı inceler: "Gotik çizgi, ne soyuttur ne figüratif" der (Worringer, 1947: 86). Çizgi ne Mısırlılarda olduğu gibi mesela geometri ve matematik aracılığıyla mantıksallaştırılmış, ne de yunanlılar ve modernlerde sıklıkla görülen organik formlara duyulan empatiye dönüşmüştür: Organik olmayan bir yaşama sahiptir ».

Resim-3: "Çift Başlı Kartal", Sivas Divriğ Ulu Camii, Selçuklu Dönemi.

Bu bağlamda bezeme bir sanat disiplini olarak ne tam soyut, ne de tam olarak figüratiftir; daha çok figürasyon ve soyut arasında üçüncü bir ifade yolu olarak kabul edilir.

Soyut ve figüratif unsurların aynı anda kullanıldığı çalışmalarda son derece gerilimli bir ifadeye ulaşılır. Figüre bir niyetlenme olduğunda soyuta, soyuta niyetlenildiğinde figüre eğilim gösterilir. Bu gerilim sanatsal olgunun ön koşulu olan *diyagram*[2] kavramıyla ilgilidir (Deleuze, 1981: 65). Diyagram özlerin açığa çıkartılması sürecinde benzerlikler yakalamaya odaklı göz ile benzerlikleri yıkmaya meyilli elin müçadelesinde, kazananın el olması durumunda belirir. Bu mücadele bir bakıma dünyaya belli bir mesefeden bakan, gercekliği öznelliğe ve imgelem gücüne teslim eden *optik* yasalarla, olgular dünyasını kodlara indirgeyip bakış mesafesini yok ederek teması zorunlu kılan *haptik* yasaların çatıştığına işaret eder (Maldiney, 1973: 194).

Diyagram el ile gözün kıyasıya mücadelesinin sonucudur, iki organ arasındaki çatışma şu şekilde anlatılabilir: Fenomenolog Henri Maldiney Almanca resim kelimesiyle (malerei) fransızca resim kelimesinin (peinture) anlam örtüşmezliğinden yola çıkarak "Mal" (latince macula, leke), kavramını yaratır. Almanca kökenli, "malen" (resmetmek), "denkmal" (anıt) kelimeleri *leke* manasına gelen "mal", kökünden türemiştir. Doğal olarak almanlar ressama "lekeci" anlamını

[2] C.S. Pierce, geliştirdiği "diyagram" kavramını, şeyler arasındaki ilişkileri, işaretler arasında da var olan benzer ilişkilerden hareketle betimlemek için kullanmıştır. *" Tinin Gözü ve İşareti" s. 165* Francis Bacon resimdeki deformasyonların gerekçelerini bu kavramla açıklamıştır.

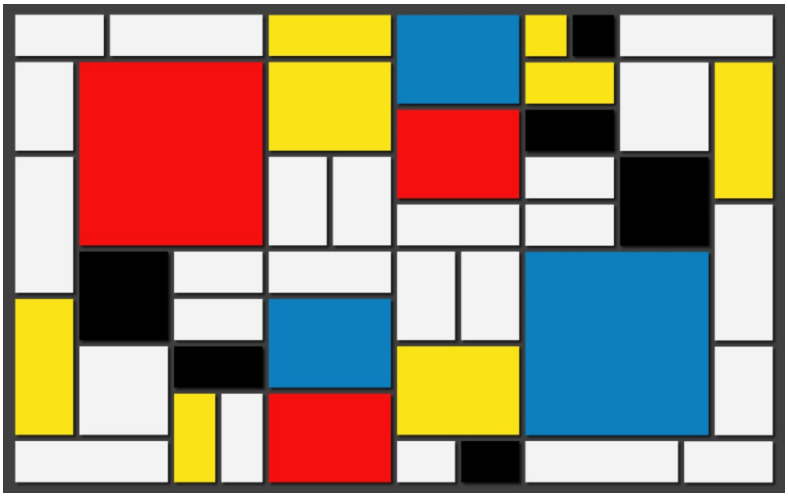
katmış olurlar. Almanca kelime "mal", resmi çizi-leke çiftine yani manüel boyuta doğru çekerken, Fransızca kelime "peinture" çizgi-renk çiftine yani görsel boyuta çeker. O halde, resimde el ile göz arasında nasıl bir uyum kurulursa kurulsun, kesinlikle birbirlerine düşmanca davrandıkları sanal bir gerilim vardır (Maldiney, 2012: 233) .

Diyagramın görsel iletişimi yıkararak elin özgürleşmesine imkan veren bir kaos yaratır. Bu haliyle diyagram tam olarak anlamsız, görsel bir form meydana getirmeyen bir çizi[3] ve lekeler bütünlüğüdür. Leke bir renk olabilir, fakat ayırt edilemez bir renktir. Diyagram bu yönüyle de anlamsız lekeler ve ayırt edilemez renkler olarak karşımıza çıkar.

Wilhem Worringer "Gotik Çizgi" adlı kitabında Maldiney'den hareketle resim sanatını iki esasa göre tanımlıyor. Resme çizgi-renk sistemidir denebileceği gibi, çizi-leke sistemidir de denilebilir. Resim çizgi- renk sistemidir dediğimizde görsel bir rezonans yapar ve görsel sanat olduğu anında kabul edilmiş olur (kuşkusuz böyledir zaten...). Fakat, resme çizi-leke sistemidir dediğimizde, yaptığı çağrışım tümüyle farklıdır. Çizi-leke göze değil ele, dolayısıyla diyagrama vurgu yapar. Çizgi-renk sistemi olan resme tuval, şövale, renkler ve fırçalar kendiliğinden dahil olur. Şövale üzerinde tuval, renkler ve fırçalar; böyle bir sistemde resim tam anlamıyla görseldir. Şövale üzerinde tuval gerçek bir pencere niteliğindedir.

Öncelikle ışık ve havanın girip çıkması işlevini gören pencere çok derin metaforik soyutlamaları da beraberinde getirir. Şövale üzerindeki tuval, aynı pencere gibi bu görsel soyutlama sürecini devam ettirir. Böylelikle şövale üzerindeki tablo, tablonun görsel, optik bir tanımlamasına dönüşür. Doğal olarak elin tuttuğu fırça da göze tabi olan bir elin uzantısı konumundadır. Fakat ressamların hiçbir zaman sadece bunlarla yetinmediği bilinmektedir. Birçok ressam şövaleyi terk eder. Bunun yanında şövaleden vazgeçmeyen ressamların bir kısmı da onu ikinci plana atarak korumuşlardır, fakat artık gerçek anlamına uygun bir işlevi kalmamıştır. Örneğin Mondrian sürekli şövaleyi kullanan bir ressam olsa da, yaptığı resimler kesinlikle bir *şövale resmi* değildir; yani tuvalini bir pencere gibi ele almamıştır.

[3] "trait" kelimesi latince "trahere", yani "çizmek" fiilinden türemiştir. Fransızca' da bu kelime biçimsel özellikleri niteleyen imler anlamında da kullanılmaktadır. Biz de bu kelimeyi, "ligne" den (çizgi) ayırabilmek amacıyla, yine çizmek fiilinden türemiş "çizi" kelimesiyle karşıladık. Gilles Deleuze'ün " Logique de La Sensation" adlı kitabını Türkçeye çeviren Can Batuhan ve Ece Erbay,2009



Resim-4: Piet Mondrian. ” Kırmızı, Sarı, Mavi Kompozisyon”, 1921.

Şövale fırça ikilisini kullanan ressamlar, tuvalin sürekli şövaleden çıkmak istediğini, aynı şekilde fırçanın da fırça dışında başka bir şey gibi davranmak istediğini söylerler. Şövalenin ve fırçanın bu tavırları ressamı fırça dışındaki gereçleri kullanmaya iter. Ressamlar bu gereçleri kullanmak için özellikle modern sanatı beklememişlerdir. Modern ressamların fırça dışındaki gereçleri bir tür saf dışavurum içine taşıdıkları söylenebilir. Gerçek süpürgeler, süngerler, bez parçaları, Pollock'un ünlü pasta şırıngaları, sopalar… sopaların her zaman resimde önemli bir yer tuttuğu bilinir. Örneğin Rembrandt sopalardan sürekli yararlanan bir ressamdı. Tüm bunlar göz ile el arasındaki gerilimi ifade ettiği için diyagramla yakından ilgilidir. Deleuze, resimde göz ve el düşmanlık düzeyinde bir gerilim yaşamıyorsa gerçek meselenin göz ardı edildiğini söyler.

Duvar resmi de, yer resmi de şövale resmine kökten karşıt resimlerdir. Mondrian'ın şövale üzerindeki tuvali kesinlikle pencere gibi bir işleve sahip değildir. Pollock, yere serdiği tuval üzerinde çalışarak resme bambaşka bir boyut kazandırır. Tuval ile birlikte ufuk çizgisini de adeta ayaklar altına serilmiş, böylece optiğe ait temel kavramlar yıkılmıştır. Gözün hiç bir hükmü kalmadığı bu resim anlayışında göz, eli takip etmekle yetinir. Pasta şırıngasıyla yere serilmiş tuvale akıtılan, hiç bir form tanımlamayan, hiç bir kontur çizmeyen, tablonun dışından başlayıp, yüzeyin ikinci boyutuna dönüşmeye ramak kala yeniden tablonun dışına çıkan birinci boyuta ait çiziler ve lekeler yalnızca yerçekimiyle diyaloğa girerler. Sonsuzluğun fraktal gücüyle yüklenmiş bu çizi ve lekeler, optiğin kontur çizerek kendini formla sınırlandıran organik çizgi-rengine karşıt, inorganik bir canlılık ortaya koyarlar. Yere serilmiş tuval, mutlak özgürlüğünü kazanmış elin ve

bedenin eylem anını duyumsayarak varoluş mücadelesi verdiği arenasına dönüşmüştür. Bu mücadelede bedenin tamamı ele dönüşür, göz sadece eyleme şahitlik eder. Gözün devre dışı kalmasıyla eylem öne çıkar dolayısıyla yaşanılan eylem anı vurgulanmış olur. Tamamlanıp duvara asılan resimde göz yaşamsal bir kesitten başka bir şey görmez (Sylvester, 1976: 48).

Resim-5: Jackson Pollack

Resim-5: Peyami Gürel.

Resim-6: Peyami Gürel.

Antropolojik kökenli, el ile göz ilişkisinin sonucu olan ve sanat yapıtının niteliğini belirleyen diyagramın *dijital, saf manüel, dokunsal ve haptik* olmak üzere dört tavrı, buna bağlı olarak dört farklı görüşü (vizyon) ve uzamı vardır. Modern sanatta dijital diyagramı soyut sanat kullanır.

Dijital tavırda el göze azami ölçüde tabidir dolayısıyla diyagram, minimum ölçüde tutulmuştur. El, temel formlara indirgenerek resimsel kodlara dönüştürülmüş görsel verileri bir klavyenin tuşuna basarcasına seçen, parmağa indirgenmiştir.

Resim-7: Wassily Kandinsky, 1921.

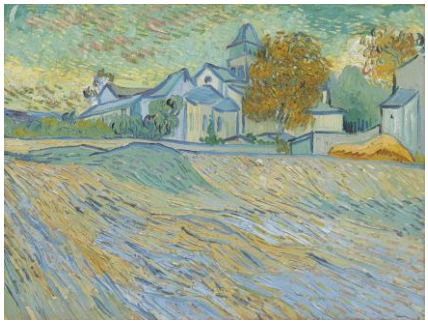
Soyut sanat yaşamda kaosun egemen olduğunu ve kaosun en aza indirgenerek resimsel kodlara dönüştürülmesi gerektiğini savunur, elin parmağa indirgendiği bu tavır ideal optik bir vizyon geliştirir. Soyut sanatçılar ancak bu kodlar aracılığı ile ideal optik vizyona sahip mistik insanın yaratabileceğini ve dünyanın bu sayede kurtulacağını iddia ederler.

Resim-8: Zekeriya Erdinç "Devri alem", 2015.

Saf manüel diyagramı Jackson Pollock, ve Moris Louis'in öncülük ettiği soyut dışavurumcular kullanır. Soyut sanatın aksine göze tabi olmaktan tam anlamıyla kurtulmuş el, kaosu tabloya azami ölçüde yayar. Bu durumda diyagram çiziler ve lekeler üretir (gözler kapalıyken elin çizdiği karalamalar gibi). (Çizi, fransızca çizgi anlamına gelen "ligne" sözcüğünden farklı olan "trais" sözcüğü yerine kullanılmaktadır). Diyagramın ürettiği çiziler ve lekeler hiç bir form, hiç bir kontur meydana getirmeyerek lekelerin arasında sürekli hareket eder. Çiziler tablonun dışında başlar ve tekrar dışına çıkar. Tablo sonsuzdan gelen ve sonsuza giden çizinin ancak bir bölümünü yakalar. Başka bir deyişle tek bir boyuta sahip çizgi fraktal bir güç ile yüklenerek ikinci boyuta ulaşma, yani yüzey olma iddiasındadır. Soyut dışavurumcu böylece, kaosu sonuna kadar körükleyerek saf manüel bir uzam yaratır.

Diyagramın dokunsal tavrını figüral sanat kullanır. Kaos ne soyut sanatta olduğu gibi minimuma çekilir, ne de soyut dışavurumcu sanatta olduğu gibi maksimuma itilir; belli bir dengede tutulmaya çalışılır. Sanat tarihçileri Cézanne'ın buhranlı yaşamının ve Van Gogh'un çıldırmasının nedenini bu denge arayışına bağlarlar. Dokunsal diyagramda göz ile el uyumu yakalamalıdır. Yakalanan bu uyumun sonunda dokunsal optik bir uzam yaratılır. Gözün olgular dünyasında gördüklerine el manüel kurallarıyla dokunur, daha derin bir benzerlik yaratmak adına benzerliği yıkar, ortaya çıkan herhangi bir şeyin temsili değil, devinim halindeki imgenin koşulsuz mevcudiyeti anlamına gelen figürdür, ikondur, görünür kılınan güçtür.

Resim-9: Paul Cézanne, "Kır Evi", 1880.



Resim-10: Vincent Van Gogh, " Saint-Rémy Şapeli", 1890.

Resimsel diyagramın son tavrı ise *haptiktir*. Haptik diyagramın yarattığı uzamda derinlik yoktur. Fon, kontur çizgisi ve form göze aynı uzaklıktadır. İlk defa antik Mısır'ın alçak rölyeflerinde karşılaşılan bu uzamda yaşamın tüm hareketliliği yok edilmeye, sonsuz yaşam enerjisi, kontur, form ve fon olmak üzere üç temel unsur göze aynı uzakta tutularak korunmaya çalışılır. Buna bağlı olarak meydana gelen haptik vizyonda göz, el gibi bu üç temel unsura aynı anda dokunur, göz görme değil, dokunma işlevi üstlenmiş olur.

Resim-11: " Aslan Röliefi", Karnak Tapınağı, Antik Mısır Dönemi.

Sanat tarihinde Antik Mısır, Antik Yunan, Bizans ve Gotik olmak üzere birbirinden vizyon ve uzam bakımından devrim niteliğinde ayrılan dört dönem ve buna bağlı olarak dört farklı *modülasyon* tipiyle karşılaşılır. Modern sanatın mizacı bu dönemlerin eklektik yansımaları şeklindedir.

Modülasyon sanat yapıtının ön ve arka olmak üzere planları arasında bir sinyal alış-verişi olarak açıklanır. Aynı zamanda uzam-zaman olarak kabul edilen, yaşama ait verilerin ışık ve renk sinyallerine çevrilerek resimde, bezemede ikinci boyuta, heykelde, seramikte üçüncü boyuta iletilme eylemidir ve Antik Mısır sanatından başlanarak incelenmiştir. Modülasyon planlara bağlı olarak Antik Mısır'da "haptik vizyonu" gerektiren "moule" (kalıp), Antik Yunan'da "dokunsal-optik vizyonu", Bizans'ta "saf-optik vizyonu" gerektiren "modüle" (iç kalıp) Gotik sanatta ise planlardan kurtularak özgürleşmiş formun ifadesi şeklinde yasalaşmıştır. Gotik sanatın miras bıraktığı, formu mutlak özgürlüğe taşıyan gerçek anlamda modülasyon kavramı modern sanatı da bütünüyle etkisi altına alır.

Antik mısır uygarlığından başlanarak incelenen bu dört çağın her biri özgün bir yaşam felsefesi, buna bağlı olarak da içlerinde yaşamsal bir irade barındıran bir sanat önerirler. Sanatlarında asla keyfiyete yer vermeyen, uyulması gereken kesin yasalar vardır; önemli olan birey değil gelenektir çünkü her geleneğin belirlediği uzamın, vizyonun dışına çıkmanın mümkün olmadığı kendine has bir ideali vardır.

Antik Mısır'ın ideali ölümsüzlüğe ulaşmaktır. Alçak rölyeflerde açıkça görülen, yarattığı imgesiyle mısırlı kendini sonsuzluğa taşıyacağına inanır. Bilindiği üzere alçak rölyef, heykel (dokunsal sanat) ile resim (optik sanat) arasında bir yerdedir; ne heykeldir, ne de renklendirilmiş olsa da resimdir. Bu haliyle alçak rölyef göze, formun konturlarını takip eden manüel bir işlev yükler. Bir bakıma göz, formu konturlarına dokunarak izler. Maldiney "haptik uzamda gözün görme işlevi dokunma işlevine dönüşür" der. Göz, derinliği olmayan, perspektiften yoksun, formu sınırlayan geometrik kristalin kontura, elin heykelin siluetini yoklarcasına yaptığı gibi, boyanmış düz zemin üzerinde özleri (yaşamın tüm etkilerinden uzak, değişmeden kalan şeyler) yakalamak için dokunur. Maldiney' e göre gözün piramitle ilişkisi de bundan farklı değildir. Göz Piramidi meydana getiren düz planların kontur çizgilerini haptik tarzla, yani manüel optik bir nitelik kazanarak takip eder, birbirinden bağımsız form, fon ve konturu aynı planda kavrayarak geometrik özü yakalamış olur. Asıl amacının özü yaşamın tüm etkilerine karşı korumak olan Mısır kültürü, amacına geometrik kristalin nitelikli kontur çizgisiyle özellikle ışık ve gölgeden arındırarak ulaşır.

Resim-12: Yunan Yüksek Kabartması, "Tanrılar ve Titanlar Savaşı".

İkinci uzam, formun plandan kopmasıyla ışık ve gölgenin açığa çıktığı, böylelikle Mısır'ın enerji yüklü özünü ışık ve gölgenin ritmiyle harekete dönüştürmüş Yunan uzamdır. Yunan uzamı gözün ışık ve gölgeyi takip etmek üzere planlar arasında gezindiği "dokunsal-optik"(Tactile-optique) vizyonu zorunlu kılar. El adeta gözü takip ederek ışık ve gölge oyunlarına katılır. Bu nedenle Yunan uzamına da "Dokunsal-Optik Uzam" adı verilmektedir.

Mısır uzamıyla yunan uzamını karşılaştıracak olursak:

Yunan heykel kompozisyonlarında, malzeme yaklaşımına bağlı olarak ortaya çıkan derinliklerin karmaşık oyunu, ikinci boyutta yakalanan mısır sanatındaki özlere kontrast oluşturur. Yunan heykelinde özler düz planlarda gözün çizdiği konturlarla doğrudan verildiği gibi verilmemişlerdir. Yunan sanatında form, Mısır'daki biricik planın ön ve arka olmak üzere ikiye bölünmesiyle bir boşluğa yerleşir.

Yunan sanatında kontur, Mısır'da olduğu gibi tek boyutlu değildir; gözlerimizin önünde idealleştirilmiş canlı bir hikayeyi anlatabilecek kadar organik bir canlılık kazanarak karmaşıklaşmıştır.

Yunanlılarda özler rastlantıların, değişim ve dönüşümün hüküm sürdüğü olgular dünyasının ayrılmaz bir parçasıdır. Formlar "sgema" ve "rutmos" olmak üzere iki farklı ad altında toplanırlar. Yunan özünü *ritim* kelimesinden türetilmiş olan rutmos, Mısır özünü ise, günümüzde *şema* kelimesine dönüşmüş olan sgema tarif eder. Böylelikle özü, bağımsız kontur çizgisiyle yaşamın tüm etkilerine karşı koruyan Mısır'ın sgemasına göre, Yunan'da forma bağımlı hale gelerek

organikleşen kontura sahip, aralıksız değişimin ritmine dayalı rutmosunda, yani hareket halindeki madde anlamına gelen formundaki sanatsal içerik köklü bir değişime uğramıştır.

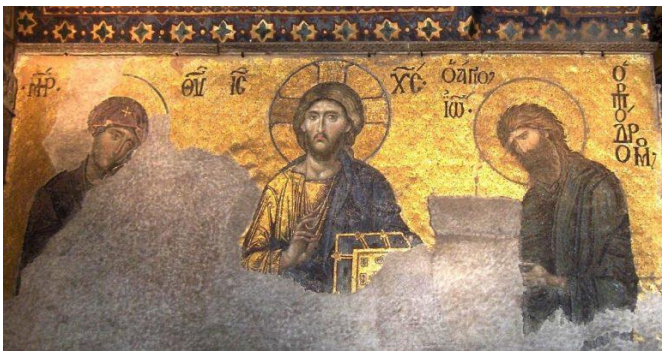
Haptik-vizyon gerektiren Mısır uzamından farklı olan, optik-vizyon esasına dayanan Yunan uzamında, ön ve arka olmak üzere planlar birbirinden uzaklaşmıştır. Formu barındıran ön planın, arka plana göre daha etkin olduğu bu uzamda, ön planda meydana gelen ışıklı rölyeflerle, arka planda meydana gelen gölgeler ritim yaratırlar. Işıklı rölyeflere "güçlü zamanlar", gölgelere ise "zayıf zamanlar" adı verilmiştir. Alois Riegl yunan heykelinin, güçlü zamanlarla zayıf zamanların birbiriyle ve kendi içlerinde sonsuz ritim kombinasyonu yaratarak hareket eden bir organizma olduğunu ifade eder. Dokunsal-optik Yunan uzamı bu haliyle 16. Yüzyıl Rönesans uzamına esin kaynağı olur. Dolayısıyla ritim temeline dayalı ve dokunsal-optik karakterli Yunan ve Rönesans uzamının modülasyon hareketi, "içsel kalıp" anlamına gelen modül şeklinde ortaya çıkar.

Modülasyonu tetikleyen temel etken formu taşıyan plandır. Mısır uzamında modülasyon birbirinden bağımsız geometrik kristalin kontur, form ve fonun haptik-vizyon ile yakalandığı tek bir planda gerçekleşirken, ön ve arka olmak üzere planın ikiye bölündüğü Yunan uzamında, formu taşıyan ön planın baskınlığında gerçekleşir. Arka plan ise formun ritim kazanmasına katkı verir.

Resim-13: "Laocon ve Oğulları", Helenistik Dönem.

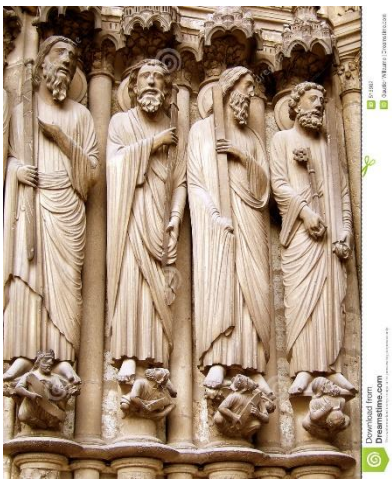
Riegl Yunan sanatının geç döneminde (İskender Dönemi) Bizans sanatını da etkileyecek, uzamsal yapının alt üst edildiği, köktenci gelişmelerin yaşandığından bahseder. Bu gelişmeler arka planın modülatör rolünü üstlenmesine dayanır. Bundan böyle ışık, renk ve hareket adeta fondan

çağlayacaktır. "Formu ön planın değil de arka planın belirlemesi, Kopernik' in Güneş Dünya'nın etrafında dönmüyor, Dünya Güneş'in etrafında dönüyor! demesi kadar köklü bir devrim niteliği taşır". Arka planın belirleyici olduğu bu durumda figür bütünüyle gölgeden çıkar; figürün bakışları fonun içinden çıkarak adeta her tarafa yayılır. Modülasyonda arka planı etkin kılan Bizanslılar, mermerin beyazı, asfaltın siyahı ve altının sarısı ile karmaşık renk gamları yaratan ilk ışıkçılar ve renkçiler olarak da kabul edilirler.



Resim-14: Bizans Mozaiği, Ayasofya Müzesi.

Usta sanatçıların ortaya çıktığı Rönesans döneminin kendini özgü uzam ve vizyon yaratmadığı bilinir. 16. Yüzyıl uzamı, Yunan uzamı ile ön plan, 17. Yüzyıl uzamı da, Bizans uzamı ile arka plan etkinliğinde teknik bir sinyal alış verişi içinde olmuştur. 16. ve 17. yüzyıl resmi üzerine detaylı bir araştırma yapan Wölfflin, 16. yüzyılda Dürer ve Leonardo'nun öncülük ettiği, Yunan'a ait olan dokunsal-optik uzamdan, 17 yüzyılda bir devrim niteliği taşıyan ve Rembrandt ile zirveye çıkan, Bizans'ın saf optik uzamına geçildiğini ortaya koyar.



Resim-14: Gotik Heykel Chartres Katedrali, Fransa, 13. Yüzyıl.

Bir de ne ön planın ne de arka planın, bizzat formun belirlediği dördüncü bir uzamla karşılaşılmaktadır. Bu uzam "Barbar Sanat"(Gotik) adı verilen sanat anlayışının yarattığı, planların etkisinden kendini kurtararak özgürleşen forma dayalı bir uzamdır. Form kendini kurtararak planların arasına düşer ve mucizevi bir enerji ile yükselir; planlar arasında sürekli bir iniş-çıkış halindedir. Modern sanat ise geçmişin bu özlerini yeniden keşfetme çabası içine girer.

Antropoloji, bezemenin formun içeriğini yoğunlaştırarak inorganic yaşamsal gücün açığa çıkmasına aracılık ettiğini iddia eder. Bu içerik yoğunlaşması iki biçime bürünür: fraktalizasyon ve kıvrım.

Resim-15: Alhambra, Granada (İspanya), XIV. Yüzyıl.

Fraktalizasyon nesnenin rus bebekleri ya da soğan kabuğunda olduğu gibi formun özüne bağlı kalıp iç içe geçmelerle katlanarak çoğalma sürecidir. Granada'daki Elhambra dekorasyonu iyi bir örnektir: Kubbe, her nişin çok sayıda birbirinden küçük nişlerle düzenlenmesi suretiyle dekore edilmiştir. Bezeme motifleri kullanılırken mimari strüktürün özüne bağlı kalınır. İslam sanatında yaygın olan strüktürün dekor içinde erimesi Avrupa'da anlaşılması kolay değildir. Alberti mimari incelemesinde taşıyıcı "strüktürü önce « çıplak », sonra bezemeyle « biyinik » gösterme alışkanlığımız vardır" demekle yetinir.

Ancak avrupa sanatı, özellikle, Riegl ve Worringer'in araştırdığı, bezeme aracılığıyla nesnenin başka bir yoğunlaşma içine girdiği dönemlerde zirveye ulaşır. Bernini'nin uzun uzadıya yorumlayabileyeceğimiz ünlü *Azize Tereza* adlı heykeli nesnenin bu yoğunlaşmasına iyi bir

örnektir. Burada azizenin bedeni, giysi kıvrımlarıyla yutularak maddilikten kurtulup vecd ile kendinden geçişini ifade eder. Giysinin kıvrım ve katları aynı zamanda gösterdiği kadarını saklayarak bedeni kendi sınırlarının dışına genleştirir (Resim-16).

Resim-16: Bernini, "Azize Tereza", 1651.

Bezemeyle hareket etkileri, ışıma, ve dolayısıyla başka bir yaşam açığa çıkar. Mesela gözü, iç içe geçmelerle başı ve sonu olmayan, kendine has bağımsız yaşama sahip çizginin ve renklerin peşine takarak adeta bir labirent içinde metidasyon sürecine sokar.

Kadim geleneklerin sanatlarını içselleştirerek modern dünyanın çehresini belirleyen Cézanne ve Klée' de de durum aynıdır. İki sanatçıda da fractal güçle donanmış çizginin, rengin açığa çıkması için kurgulanmış kaos, felaket ve her şey yolunda giderse sanat yapıtına dönüşecek olan, içlerinde filizlenen tohum anlamına gelen, yıllar sonra Francis Bacon' un *diyagram* kavramıyla tanımlayacağı süreçten geçmek zorunda olduklarını dile getirirler (Sylvester,1976:110). Cézanne, *" felaket, resim yapma eylemini etkisi altına alır,çizginin ve rengin çıkması, yükselmesi için felaketi duyumsamak gerekir"* der. Buna karşın Paul Klée kaosun gerekliliğine işaret eder; yumurta (cosmogénese) olarak tanımladığı "sanatsal olguya" ancak kaostan geçerek ulaşılabileceğini söyler (Maldiney, 2012: 205).

Cézanne' ın kaos ve felaket olarak tanımladığı, Bacon'un diyagram adını verdiği kavramın felsefi temeli Kant'a dayanmaktadır. Cézanne resim yaparken Kant'ın yarattığı *"noumenon"* kavramının yoğun etkisi altına girer. Noumenon kavramının etkisiyle Cézanne içinde bulunduğu sanatsal duyumsamayı şu şekilde ifade eder: *"Renklerin duyarlılığın formları olmaları için uzamı ve zamanı resmetmek istiyorum. Zira ben de renkleri noumenal nitelikler olarak düşünüyor ve*

görüyorum." Cézanne' ın da Kant gibi, fractal güce sahip çizgi ve renkleri zamansal ve uzamsal bir boyutta algıladığı anlaşılmaktadır.

> *"Noumenon duyularla kavranan şeylerin karşıtı olarak usla kavranan şey. Duyulur görünün değil, duyu üstü görünün konusu olan şey, görüngü karşıtı; algılayan özneyle hiçbir bağlantısı olmaksızın var olan gerçekler dünyası. Duyarlığa gereksinme duymaksızın görülebilen; şeyleri doğrudan doğruya kavrayabilen bir anlık, tanrısal bir us vardır. İnsan duyularla bağlı olduğunda böyle bir kavramı görüleyemez, onu düşünebilir yalnızca (Kant, 1993: 300).*

Cézanne' ın çağdaşı olan ve onunla özellikle Kant üzerine uzun uzun konuştuğu filozof, şair Johachim Gasquet' in de çizginin ve renklerin noumenon gerçekliklerle ilişkili olduğuna dair saptamaları şunlardır:

> "*Çizgi* ve *renkler noumenal idealardır, noumenlerdir. Uzam ve zaman noumenal görüngülerin formlarıdır; zaman ve uzam içinde kendilerini gösterirler. Aynı zamanda kendileri de uzam ve zamandırlar"* (Gasquet, 2003: 264).

Bir biçimim yada nesnenin bezenmesi onu kozmik bir güçle donatmak anlamına gelir. Etkileri çoğu zaman içkin bir nedenle somut durumlara ve özel kültürel şartlara bağlansa dahi bezeme cansız bir nesneyi canlandırır. Bezemeyle canlandırılmış nesne, çevresiyle sosyal ilişki kurabilen gerçek anlamda hayat bulmuş bir aktör olarak değerlendirilebilir. Bezeme sayesinde dikkatleri üzerine çeken aktör-nesne, çevresine doğru ışır; gücü, cazibesi ve aurası içinde bulunduğu alana yayılır.

Kaynakça

Kitaplar:

AUERBACH, Erich. "Figura" , Tours, Belin, 1944.

BENVENİSTE, Emile. "Problemes de Linguistique Générale", éd. Gallimard. Paris 1980.

DELEUZE,Gilles. GUATTARİ,Felix. "Mille Plateaux", Paris, Minuit, 1980

DELEUZE,Gilles. "Nietzsche et la philosophie", Paris, PUF, 1962

DELEUZE ,Gilles. " L'image-mouvement", Les éditions de Minuit, 1981

DELEUZE,Gilles. “Logique De La Sensation”, La Differance.1996.

DELEUZE,Gilles. “Spinoza Et Le Probleme De L’éxpression”, Paris, Müsée du Quai, Branly-RMN,2006

DELEUZE,Gilles. “Difference et Repétition”, Presse Univercitaire de France, Paris 1968.

FİSCHER, Ernst. “Sanatın Gerekliliği”, (Çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınları, 1995.

FOCİLLON, Henri. “ Vie Des Formes, Eloge De La Main”. PUF. 1934.

FRİDE, Patricia R. CARRASSAT et Isabelle Marcadé, “Comprendre et reconnaître : Les mouvements dans la peinture”,Paris : Bordas, 1993,

FRİED, Michael. “ Trois Peinture Americains Peindre”, Revue D’esthétique, 1976.

GAUTHİER, Alain. ,“L’İmpacte de L’image” L'Harmattan (Paris) 1993.

GASQUET,Johachim,“Cézanne”,Ed.Encre-Marine,Paris,2003

HEIDEGGER, Martin,. “De l'essence de la vérité, Questions I”, Gallimard, 1968

KANDİNSKY, Wassily. “Du Spirituel Dans L’art”, Denöel.Coll.Folio Essai, Paris 2009.

KANT, İmmanuel. “Prolegomena”, (çev.İoanna Kuçuradi/Yusuf Örnek) Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları,2002.

KANT, İmmanuel. “Arı Usun Eleştirisi”, (çev.Aziz Yardımlı) İdea Yayınları, İstanbul, 1993.

KANT, İmmanuel. “Yargı Yetisinin Eleştirisi”, (çev.Aziz Yardımlı) İdea Yayınları, 2006.

KLEE, Paul. “ La Theorie De L’Art Moderne”, Paris: Gallimard 1998.

LAVINAS, Emmanuel. “Difficile liberté”. Essais sur le judaïsme, deuxième édition refondue et complétée, Paris, Albin Michel, 1976.

LYOTARD, Jean-François. “ Discours, Figure”. Éd. Klincksieck, Paris 1972.

MALDİNEY, Henri. “ Regard, parole, espace” Lausanne, L’Âge d’homme, 1973

MALDİNEY, Henri. “Regard, Parole, Espace”. Ed. Du Cerf, Paris, 2012.

MARION, Jean-Luc. “L'idole et la distance”, Grasset, 1977.

MEREDİEU, de Florance. “Histoire Matérielle Et İmmatérielle de L’art Moderne”, Paris: Bordas, 1994

MERLEAU-PONTY, Maurice. “L'oeil et l'esprit”, Gallimard, Folio-essais,1964.

NIETZCHE, Frederich. “Tragedyanın Doğuşu”, (Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu), İstanbul: Say Yayınları, 1997.

NİETZSCHE, Frederich. “La volonté de puissance II, Paris, Tel/Gallimard, 1995

PEIRCE, C.S. “ Ecrits sur le signe”, Le Seuil, 1978.

PİERCE Charles Sanders. “Logic as Semiotic, The Theory of Signs” . Éd. Justus Buchler. London, Routledge, 1950,

RİEGL,Alois. “Question De Style, Fondement D’une Histoire De L’ornementation”, (Trad. L. Alexis,Baatch et Françoise Rolland), Paris, Hasan 2002.

RİEGL,Alois. “L’origine De L’art Baroque a Rome” (Trad. Sybille Muller) Paris, Klincksieck, 1993.

RİEGL, Alois. “ Les Arts İndustriels Du Bas-Empire”Vienne 1901.

SYLVERTER, Davit. “ L’art Et L’impossible-Entretien avec Davit Sylverter”, Skira, Cenevre 1976.

WORRİNGER, Wilhelm. “ L’art Gothique” (Trad. D. Decourdemande) éd. Gallimard, Paris, 1967.

WORRİNGER, Wilhelm. “ L’homme Classique” (Trad. D. Decourdemande) éd. Gallimard, Paris, 1947.

WORRİNGER, Wilhelm., Abstraction et Einfühlung, Klincksieck, 1978. Deleuze et Guattari citent également Worringer dans Mille Plateaux, Paris, Minuit, 1980,

WÖLFFLİN, Heinrich. “ Principes Fondamenteaux De L’histoire De L’art”. Éd. Gallimard,Paris 2002

Dergiler:

BERNARD, Émile dans son article « Paul Cézanne », publié dans la revue L'Occident, n° 32, juillet 1904.

Elektronik Kaynak:

Thomas Golsenne, « L'Ornement est-il animiste ? », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne], mis en ligne le 27 juillet 2009, Consulté le 26 novembre 2014. URL : http://actesbranly.revues.org/282

ROMA İMPARATORLUĞU DÖNEMİ CANCELLERİA KABARTMASI'NIN SANATSAL MİRASI

Ebubekir BAYRAM

Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü

Öz

Roma imparatorları genellikle kazanılan zaferlerden sonra anıtsal ve sanatsal nitelikte eserler inşa ettirirlerdi. Zaferler dışında propaganda amaçlı anıtlar, kabartmalar, taklar da dikilmiştir. Cancelleria kabartmaları da hala tartışmalara sahne olsa da bu anlamda yapılan yontu grupları arasındadır. Sosyal, siyasi politikalarının propagandasının en belirgin biçimde görüldüğü Cancelleria kabartmaları dönemin ve günümüzün sanatsal değerleri ile en etkileyici eserleri arasındadır. Domitian döneminde yapılan bu kabartma onun ölümünden sonra Nerva döneminde yeniden yontulmuş ve Domitian'ın portresi Nerva'nın portresi ile değiştirilmiştir.

Cancelleria kabartmaları gerek gösterişli sahneleriyle gerek heykel niteliği taşıyan kabartmaları, betimleri, sahneleri ve devasalığı ile günümüze gelen en önemli Roma imparatorluk dönemi eserleri arasındadır. Çalışmamızın konusu da böyle önem arz eden bir gösterişli ve cezbedici kabartma grubunun sanatsal değerlerini kapsamaktadır. Çalışmamız, Cancelleria kabartmalarına ve her iki frizine dair bilgilerin kabartmayı inceleyen araştırmacılar, ikonograflar, bu konu üzerine çalışma yapan Arkeolog'lar ve hazırlanan raporları ayrıca şuana dek Cancelleria kabartmaları hakkında yapılan birçok yayınları kapsamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cancelleria Kabartmaları, Roma İmparatorluğu, Sanat, Arkeoloji

ARTISTIC HERITAGE OF CANCELLERIA RELIEF OF THE ROMAN EMPIRE PERIOD

Abstract

Roman emperors often built monumental and artistic works after the victories. Apart from the victories also monuments, reliefs and triumphal archs were also erected for propaganda purposes. Although the reliefs of Cancelleria are still the scene of controversy, they are among the sculpture groups in this sense. Cancelleria reliefs, where the propaganda of social and political policies are seen most clearly, also took part among the most impressive works of the period and today's artistic values. This relief in the Domitian period was re-carved in the Nerva period after his death, and the portrait of Domitian was replaced by Nerva's portrait.

The reliefs of Cancelleria are among the most important works of the Roman Empire, with their flamboyant scenes, sculptures, depictions, scenes and gigantic statues. The subject of our study also comprise the artistic values of a flamboyant and tempting relief group of such importance. Our study includes researchers, iconographers, archaeologists working on this issue, and the reports prepared by them about the reliefs of the Cancelleria and both friezes, as well as many publications on the reliefs of Cancelleria.

Key Words: Cancelleria Relief, Roman Empire, Art, Archeology

1. GİRİŞ

Cancelleria kabartmaları gerek gösterişli sahneleriyle gerek heykel niteliği taşıyan kabartmaları, betimleri, sahneleri ve devasalığı ile günümüze gelen en önemli Roma imparatorluk dönemi eserleri arasındadır. Çalışmamızın konusu da böyle önem arz eden bir gösterişli ve dikkat çekici kabartma grubunu kapsamaktadır. Çalışmamız, Cancelleria kabartmalarına ve her iki frizine dair bilgilerin kabartmayı inceleyen araştırmacılar, ikonograflar, bu konu üzerine çalışma yapan Arkeolog'lar ve raporları ayrıca şuana dek Cancelleria kabartmaları hakkında yapılan birçok yayınları kapsamaktadır. Bu çalışmalar ışığında Cancelleria kabartmaları hakkında yapılan derlemeler, incelemeler ile kabartmaya dair tüm karışık noktalar aydınlatılmaya ve estetik değeri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızdaki ana amacımız hem bu kadar önemli bir kabartmaya dair bilgileri tek çatı altında toplayıp, sanatsal değerini ortaya koymak hem de Cancelleria kabartmaları hakkında oluşan karanlık noktaları aydınlatmaktır. Cancelleria kabartmalarına dair sahneler bazında bazı görüş ayrılıkları ve tartılmalı konular vardır. Nitekim hala daha ortak bir noktaya varılamayan bazı imgeler bu kabartmaları çalışma konusunda da zorluklarla karşılaşmamıza sebep olmuştur. Bizim çalışmamızda amacımız kabartmalar hakkındaki görüşleri bir araya getirip bir ortak noktaya varılması ve böylesine sanatsal değeri yüksek bir kabartmanın önemini vurgulamak düşüncesidir. Arkeolojik bakış açısı ve güncel yorumlamalar olmak üzere bu konu üzerine yapılan çok sayıda çalışmaların bir araya getirilmesiyle özenli bir inceleme yapılma amacı taşımaktadır. Arkeolojik buluntular, kabartma üzerine yapılmış araştırmalar ve ikonografik yorumlamalar ile Cancelleria kabartmalarının şuan ki durumu, çizimleri, betimleri, sahneleri üzerine incelemeler yapılmıştır ve böylece ilerde Cancelleria kabartmaları üzerine yapılacak çalışmalar için de fikir verecek bir Türkçe çalışma ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. DOMİTİAN VE NERVA DÖNEMLERİ YONTU SANATI

İki ardıl olan Domitian ve Nerva dönemlerinin yontu sanatını beraber ele almamızın en önemli sebebi ana konumuzu oluşturan Cancelleria kabartmaları temellidir. İkisi de bu yontu grubunda ilginç bir şekilde bir araya gelmişlerdir.

Domitian Jülyen talvimine göre M.S. 51'de İmparator Vespasian'ın oğlu olarak imparatorluğun ana lokasyonu Roma'da dünyaya gelmiştir(Lev. 1.1). Vespasian'ın ilk oğlu olan Titus'un ölümünden sonra hükümdarlığın başına geçmiştir. Ama birçok Roma kralının kaderinde olduğu gibi M.S. 96 yılında öldürülmüş ve senato tarafından 'Damnatio Memoriae' uygulanan bir

imparator olmuştur. İmparatorluğun başına geçtiğinde daha orta yaşlarda yaklaşık olarak 31 yaşındaydı ve bundan 14 sene sonra ölümünü karşılamak zorunda kaldı[1].

Babası Vespasian zamanında başlamış olan mimari yapıların, yontuların hatta anıtların büyük bir kısmını kendi hükümdarlık döneminde sonuca erdirmiştir. Ama ne yazık ki Domitian'da zamanla hükmetme büyüsüne kaptıran diğer Roma imparatorları gibi kendini tanrı olarak deklare etmiş ve mutlak olduğunu iddia etmiştir. Anlaşılamayan, stabil olmayan hal ve hareketleri yüzünden öldürülmüştür. Ama daha acı olanı ise hakkında uygulanan hatıra lanetlenme yani damnatio memoriae ile yontuları, portrelerine zarar verilmiştir(Lev. 1.2). Adının geçtiği tüm yazıtlardan da hatırası çıkarılmıştır. Efes'te ele geçen, Domitian'a atfedilen diğer parçaları ile birlikte kolosal bir baş ele geçmiştir. Bu kolosal parça Hellenistik Barok üslubunun önemli örnekleri arasında gösterilmiştir[2].

Domitianus'un öldürülmesinden sonra Senato bu kez Nerva'yı yeni hükümdar olarak selamladı ama onun da kaderi diğer birçok imparatordan farksız olmayacaktı. Onun da hükümdarlık dönemi oldukça kısa sürdü. Halbuki kendisi Roma'nın seçkinler orjininden gelmekteydi. Yukarıda bahsettiğimiz gibi Domitian'ın öldürülmesiyle birden kendisinin de tahmin etmediği bir zamanda M.S. 96 yılında İmparator olarak deklare edildi(Lev. 2.1). Hükümdarlık döneminin kısa olmasının sebebi bu göreve 66 yaşındayken getirilmiş olmasıdır. Yaklaşık olarak 16 ay hükmetme döneminden sonra M.S. 98 yılında ölümle karşılaşmıştır. Nero'ya karşı yürütülen çalışmalar içinde yer almasıyla portreleri yapılmış ve imparatorluk sarayında konuçlandırılmıştır. Ama Domitian'ın aksine sevilen bir lider olmuştur çünkü ilk işi ardılının baskıcı, yobaz yönetimine karşılık özgür ve rahat bir yönetim şekli benimsemiştir[3].

Nerva dönemindeki yontu sanatına bakıldığında ardılının bitiremediği yapıları tamamlamış ve kendi adını taşıyan forum yapısını oluşturmuştur. Trajan'ı evlat edinmesi onun kısa kariyerinin en önemli olgusu haline gelmiş ve bu anlamda bir gelenek ortaya çıkarmıştır. Kendisine dair sikkelerde ya da heykel yontularında betimlerine yer verilmiştir. Baiae kalesinde, İsviçre'de bir koleksiyonda, Kopenhag gibi birçok yerde bu portreleri mevcuttur(Lev 2.2)[4].

İmparator Nerva kısa sürelik hükümdarlığı boyunca portrelerinde ardılının betimleme kurallarını bir kenara bırakıp Roma'nın en önemli imparatorlarından Agustus ve Cladiuslar hanedanının üsluplarına benzeme çabası içine girmiştir[5].

Bu iki ardıl lideri tek başlık altına almamıza sebep olan Cancelleria kabartmalarına geçmeden önce aktarmamız gereken önemli olay Domitian tarafından yaptırılan Cancelleria kabartmalarının damnatio memoriae sebebiyle Nerva tarafından tekrar değerlendirilmesidir. Domitian'a ait özellikler taşıyan vücut yapısının baş kısmında Nerva'nın yüzü görülmektedir. Bu ilginç bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin tam olarak hala daha anlaşılamamasının ana sebebi bu denli yeniden yontulanma olgusudur. Çalışmamızın devamında bu kabartmalara dair tüm bilgiler en ince ayrıntısına kadar karşınıza çıkacaktır. Bu kabartmayı bu kadar tartışmalı kılan olgular zaten ana konuyu meydana getirmiştir.

[1] Özgan 2013, 37.
[2] Doğer 2009, 93.
[3] Özgan 2013, 53.
[4] Özgan 2013, 55.
[5] Doğer 2009, 104.

3. CANCELLERİA KABARTMALARI

Şuan Vatikan Müzesinde sergilenen Roma'da Palazzo della Cancelleria'nın altında keşfedilen "Cancelleria" olarak bilinen kabartmaları için şimdiye kadar oybirliğiyle kabul edilen ortak bir yorum mevcut değildir(Lev. 3.1). 1937-1939 yıllarındaki keşifleri sırasında, kabartmaların M.S. 2. yy'ın başlangıcından itibaren bir malzeme birikimine ait olduğu düşünülmüştür. Kazı sonucunda, iki kabartmanın orijinal konumuna dair herhangi bir gösterge verilmediğinden, yorumların kendilerinin temsillerinin analizine dayandırılması gerekmektedir. Yani ikonografik ve yapısal olarak tarihleme yapılması için çalışılmıştır[6].

Daha sonra bu kabartmaların, Roma döneminde Flavius hanedanlığının sonlarına yani demnotia memoriae uygulanan Domitian çağına tarihlendiği ama daha sonra ardılı Nerva döneminde yeniden elden geçirildiği, şekillendirildiği ortaya çıkmıştır. Öyle ki sadece bu kabartmalar değil Domitian'dan kalan portreler, heykeller gibi çoğu şey yeniden elden geçirilmiştir(Lev. 3.2). Yukarıda belirttiğimiz gibi Cancelleria sarayının altında çıktığı içinde buluntu yerinden adını almıştır. Bu saray yapısının zemininde bir de mermer deposu ile karşılaşılmıştır. Malzeme türü, üslubu, boyutları, barındırdığı sahne ve figürlerle birbirini tamamlayan mermer kabartmaların nasıl, ne zaman, neden yapıldıkları hala belirsizlik ve karışıklık teşkil etmektedir[7].

Bu eserleri kimin yaptığı ya da hangi binanın süslenmesinin amaçlandığı bilinmemektedir, ancak tüm işin aynı kişi tarafından Roma İmparatoru Domitian'ın bir komisyonu tarafından gerçekleştirildiği düşünülmektedir. Cancelleria rölyeflerinin orjinal lokasyonu ile ilgili birçok görüş ve öneri ortaya konmuştur. Büyük olasılıkla, heykellerlerin Domitian döneminde dikilen çok sayıda binadan birini dekore ettiği düşünülmektedir. Brian Jones bu konu hakkında bazı öneriler sunmuştur. Bu da Vespasian ve Titus'un askeri zaferlerinden sonra ya da Domitian döneminde dikildiği söylenen çok sayıda kemerde-yontuda adanılmış bir tapınak olan Templum Divorum için yapıldıkları ama onun senatonun kararıyla ölümünün ardından yıkıldığı düşüncesidir[8].

Ele geçen 2 kabartma Domitian dönemindeki olaylardan alıntılar içerir ama Nerva döneminde yeniden elden geçirilmesiyle bu olayların başına Nerva geçirilmiştir. Kabartmada Domitian veya Nerva'ya tanrılar tarafından eşlik edilmesi ve yapılan kişileştirmeler dikkat çekmektedir. Domitian veya Nerva'ya atfedilen figürdeki kişi Domitian'dır ama Nerva'nın özelliklerine sahiptir. Sonuç olarak da farklı bir şekilde küçük görünmektedir[9]. İmparatorluk kabartmalarına genel bir bakış açısıyla, Cancelleria'daki Vespasian'ın adventusunda ve Ara Pacis'teki gibi resmi törenler boyunca kabartmaların yıpranıldığını göstermektedir. Ancak Cancelleria kabartmalarının Domitianik oldukları net bir şekilde karşımıza çıkmaktadır[10].

Bu kabartmalar yaklaşık olarak 6 metre uzunluğunda ve 2 metre yükseklik ile ebatlanmışlardır(Lev. 4.1). Kabartmaların birinde mücadeleye hazırlanma süreci, mücadelenin ilk adımları betimlenmişken diğer yontu da ise mücadeleden galip gelen hükümdarın Roma'ya dönüşü betimlenmiştir. İmparator kendine eşlik edenlerle birlikte Roma'ya girmiş ve onun

[6] Baumer 2008, 189.
[7] Özgan 2013, 58-59.
[8] Jones 1992, 87.
[9] Kinney 1997, 144.
[10] Tuck 2005, 230.

karşılanması sahnelenmiştir. Seferden dönen imparatoru karşılayan grupta tanrılar, tanrıçalar, soylu insanlar ve liktörler mevcuttu. Hükümdar Cancelleria kabartmasında diğer figürlerden daha iri yapıdadır ve daha fazla yer kaplamaktadır. Bu da bilindiği gibi Roma döneminde statü farkını ortaya koymak için kullanılan bir yöntemdir. Bu kabartmalar da klasik bir şekilde propaganda amacı gütmektedir. İmparator bu kabartmada gerek lokasyonu gerek tanrılarla birlikte betimlenmesi ve otoriterliği ile betimlenmiştir bu da onun propaganda gücünü artırmıştır. Nitekim bir zafer vurgusu üzerine kurulmuştur[11].

Vespasian yukarıda bahsedilen bu kalabalık grup içerisinde oldukça rahat bir şekilde oğlu Domitian ile muhabbet içerisindedir. Toga içerisindeki Vespasian sefer hakkında görüşler yansıtmaktadır. Sahnelerden bir kısımda Nike tarafından taçlandırılması ile başarı ve galibiyetin öngörüsü şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Nitekim araştırmalar sonucunda kabartmaların Domitian döneminde bir yontu için yapıldıkları ama onun ölümünden sonra Nerva ile tamamlanıp kullanıma açıldığı ve kabartmaların ele geçtiği alanın Nerva Forumu olarak konuçlandırıldığı anlaşılmıştır. Belirttiğimiz gibi kabartmaların aslında yer alan Domitian portreleri Nerva döneminde kendi portreleri ile yer değiştirmiştir[12].

3.1. Friz A

Friz A, dört mermer levhadan oluşmaktadır ve bu kabarma 5.06 x 2.02 metre ebatlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Frizdeki sahnede imparatorun, tanrılarla, senato ve Roma halkının katılımıyla, askerler ve lictorlarla çevrili bir selamlama hareketi betimlenmiştir(Lev. 5.1). Domitian'ın yüzü Nerva'nın bir portresi ile görülmektedir ki bu da M.S. 96 yılındaki damnatio memoriadan sonra yeniden işlenmiş bir Domitian portresi olduğu bilinmektedir. Kabarmaya daha detaylı bir inceleme ile bakınıldığında, iki sahnenin tek bir görüntüde birleştirildiği anlaşılmaktadır. Arka plan sahnesi için bir adventus ile, galip ordunun Roma'ya dönüşü önerilmektedir çünkü aynı zamanda Benevento'daki Trajan kemerinde de temsil edildiği bilinmektedir[13].

Bu frizdeki sahnenin karşılama anlamına gelen Adventus mu yoksa uğurlama anlamına gelen Profectio mu olduğu konusu anlaşılmaz noktalar yaratmıştır. Fakat anlaşıldığı kadarıyla Nerva olarak şekillendirilmiş Domitian'ın bir yolculuğa çıktığı aktarılmaktadır. Bu seferin de Germen ya da Sarmatlar için yapılan bir sefer olduğu görüşü yaygınlaşmaktadır. Frizde net olarak anlaşılan en önemli şeyler ise sahnedeki figürlerdir. Figürler; yolculamaya gelen

Tanrıça Roma, Zafer tanrıçası Viktory, savaş teşhizatı ile Mars, aegisi ile dikkat çeken Minerva ve baltalı koruma Liktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. Domitian-Nerva ile Minerva birbirleri ile göz teması halindedirler. Tek göğsü açık şekilde betimlenen Tanrıça Roma sağ eliyle imparatoru tutmaktadır ve onu cesaretlendirmektedir(Lev. 5.2). Betimlenenler arasında askerler de göze çarpmaktadır. Sakallı, toga giymiş ve asası ile dikkat çeken figür ise Genius Senatus'dur. Bir diğer göze çarpan figür ise cornocopiae taşıyan Genius Romani'dir. Tüm bu figürler imparatoru ve askerleri yolculamak için toplanmışlardır[14].

Böyle sahnelemeler Roma döneminde birçok şekilde üretilmiştir. Bu sahnelerde de Adlocutio, Adventus, Profectio betimleri imparator buyruğu altında meydana getirilmiştir. Betimlerdeki

[11] Özgan 2013, 60.
[12] Özgan 2013, 61.
[13] Baumer 2008, 189.
[14] Doğer 2009, 101.

kaliteler kendini göstermekte ve mimikler-jestler, derin kıvrımlar vs. oldukça realist şekilde gösterilmiştir. Heykeltraşlar klasik tiplerden vazgeçmemişlerdir. Friz A tartışmalı bir frizdir çünkü farklı anlamlar yükleyenlerde mevcuttur. Friz A'ya göre, belirttiğimiz gibi Tanrıça Roma'nın da teşviği ile imparatorun sefere uğurlanması olarak görünebilir ancak diğer bir görüşte seferden zaferle dönen imparatorun şehre girişi ve karşılanması olarak karşımıza çıkmaktadır[15].

Kabartmada Roma dışında imparatora eşlik edilmesi, ustaca dokunuş ile sahnelenmiştir. Domitian'ın babası Vespasian ve babasının önceki askeri başarıları ile ikilinin ortaklığını güçlendirdiği izlenmektedir. Domitian'ın liderliğinde soldan itibaren Viktory, Mars, Minerva ile sahneleme devam etmektedir. Bu kabartma manzara veya bir mimari yapı içermemektedir fakat buradaki figürler belirgin isokefali ile tek bir sıra ile kademelenmiştir. Domitian'ın yüzü korunmuş olduğundan yaşam zamanındaki portre tiplerini yansıtmamaktadır, ardılı olan Nerva'nın özellikleri, kabartmanın yeniden şekillendirilmesi ile görülmektedir ki bu da belirttiğimiz gibi Nerva'nın, Domitian'ın ölümünden sonra kabartmaları yeniden kullandığını kanıtlamaktadır(Lev. 6.1). Nerva'nın yeniden kesim ile el koyması onun Vespasian ile bağlantısı ve tanrısal figürlerle ilişkili figürler, Flavianların bir imaj yaratma mirasının ilgi çekici örneğini yansıtmaktadır[16].

Genel olarak baktığımızda bir yorum getirmek gerekirse Friz A, genel betimlemede bir profectio sahnesini andırsa da, sadece bir profectio sahnesi olarak düşünülmemelidir ki tıpkı değineceğimiz Friz B gibi, bir adventus sahnesini düşündürtmesine rağmen, sadece bir adventus sahnesi olarak düşünülmemelidir[17].

3.2. Friz B

Bu friz ise 6,08 x 2,02 metre ebatlarındadır ve şuana dek pek çok tartışmaya sebep açmıştır fakat fazlalığından dolayı tüm o tartışmaya sebep olan yorumları sıralamak oldukça zordur. Bu frizde imparatorun portresi yeniden elden geçirildi ve artık Domitian'ı değil, babasını Vespasian'ı göstermektedir. Bunun sebebi de hakkında uygulanan anıların silinmesi politikasıdır. Togalı olarak karşımıza çıkan imparator, elini tam olarak kim olduğu kesin olarak bilinemeyen genç bir adamın muhtemelen bir şövalyenin omzuna koyar. İmparatorun sağında, meşe yapraklı corona civica ile taçlandırma işlemi gerçekleştiren zafer tanrıçası Viktory'nin kalıntıları göze çarpmaktadır(Lev 6.2)[18].

Kabartmanın diğer tarafında ise tanrıça Roma ve bir lictor (sivil hizmetçi-koruma) eşliğinde Vesta betimlenmektedir. Merkezi sahneyi çevreleyen üç liktör figürü özel bir ilgiyi hak etmektedir çünkü resmi bir eylemi gerçekleştirirken imparatorun arkasında hareket etmeleri aslında pek olası değil. Bu nedenle, aynı görüntüde bir araya getirilmiş betimlemelerin iki sahnede de olması muhtemeldir. Üç liktörün ayak hareketlerii üzerinde yapılan çalışma, son hareketin sola ve ileriye doğru olduğunu gösterirken, ikinci lictor bize sırtını gösterir ve arka plana doğru hareket eder (Lev. 7.1). Yine arkadan gösterilen baş lictor'un ayakları, sağa doğru koştuğunu göstermektedir[19].

[15] Baumer 2008, 189.
[16] Blackwell 2016, 116.
[17] Last 1948, 14.
[18] Baumer, 2008, 190.
[19] Baumer 2008, 190.

Friz B, daha önce değindiğimiz Friz A'ya kıyasla daha anlaşılır yorumları ortaya çıkarmaktadır. Bu sahneye genel bakış yapıldığında ana konunun Vespasian'nın M.S. 69 da ki iç mücadele sonrası Roma'ya gelişi ve oğlu Domitian tarafından karşılanması betimlenmiştir. Nitekim bu bir Adventus sahnesidir(Lev 7.2). Sahnedeki figürlere bakılacak olunursa sahnenin en solunda tek göğüs açık şekilde klasik atribütleriyle Tanrıça Roma, kentin 7 tepesini vurgulayan bir yükselti üzerinde tahtta oturmaktadır. Onunla birlikte ve karşı tarafında yaklaşık olarak 6 Vesta rahibesi ile görülmektedir. Baba-oğul yani Vespasian ve Domitian dikkatleri çekmek için sahnenin orta kısmına konuçlandırılmışlardır ve Domitian burada genç olarak toga ile betimlenmiştir. Babası ile iletişim içerisindedir ve Vespasian ona dokunarak selamlama anlamı içerisinde tasvir edilmiştir (Lev. 7.3). Vespasian'ın arkasında çelenk ile yükselen figür ise Viktory'dir. Diğer figürlere bakıldığında imparatorların arka kısmında sakalsız, yarı çıplak Genius Romani ve sakallı, olgun figür ise Genius Senatus olarak karşımıza çıkmaktadır[20]

Friz B, Domitian'ın 70'li yaşlarının başlarındayken, her ikisi de İtalya'ya geri döndüklerinde Vespasian'ın onu karşıladığı görüşünü ileri sürecektir. Ancak, bu görüşe karşı açıkça söylenebilecek çeşitli itirazlar vardır. En azından, A'daki Domitian'ın B'den 11 yıl veya daha eski bir yaşta gösterilme olasılığını öngörmek için temkinli bir eleştirme hazırlanmalıdır. Friz A'nın betimi, sonuçta İmparator olarak Domitian'a işaret etmişti. Öyle olsaydı, ölümünden sonra herhangi bir oranda, prencipatusu boyunca zafer hırsının doyumsuzluğu ve iyi bir neden olmadan savaşa gitmeye hazır olduğu iddia edildiğine dair kanıtları hatırlamak doğal olurdu. Şayet Domitian Friz A'da, B'den daha yaşlı gösterilmediyse, söz konusu tek askeri girişim 70'in Galya macerası olacaktı. İki friz öyleyse çok yakından ilişkili olurdu[21].

Genel olarak özetlemek gerekirse, Friz B, Domitian'ın babasını selamlamasıyla, Vespasian'ın adventus veya ritüel özellikli Roma'ya dönüşünü betimlemektedir. Vespasian bir togaya sarılmış şekilde, rölyefin sağ köşesine yakın kısımda sola bakar şekilde durmaktadır. Genç Domitian'da toga giymekte ve Vespasian'a bakar şekildedir. Diğer figürler; zemin çizgisi üzerinde ayakta duran liktorlar. rahip ve rahibeler ve Roma devlet adamları ki iki yöneticinin önemi, rütbeleri, tüm ölümlülerin mevcudiyetini yansıtmaktadır[22]. Liktorlar uçlarında balta olmayan sopalar ile betimlenmişlerdir ve bu da sahnenin karşılama temalı olmasıyla ilgilidir. Genius senatus, Genius populi Romani de belirttiğimiz gibi sahnelerde mevcuttur. Ayrılan İmparator'un çevresindeki sakallı askerler, hiyerarşik düşüncelerle ondan ayrılmıştır[23].

Her iki kabartmada da sahnelerdeki realistik duruşları, iletişim halleri, canlılık, figürlerin betimlemelerindeki ustalıklar her ne için ya da her nerede yapılmışsa da bunları yapan ustaların ne kadar kaliteli olduklarını göstermektedir. Figürlere daha detaylı bakınıldığında yüzlerde, ifadelerde, hareketlerde görülen gerçekçi üsluplar klasistik uslubun bu kabartmalarda uygulandığını bizlere göstermektedir[24]. Birbirinin devamı niteliğindeki iki kabartma da aşılanan zafer, başarı ve yücelik göstergeleri imparatorun bir propaganda aracı olarak ne kadar etkili bir yol seçtiğini de ortaya koymaktadır.

[20] Doğer 2009, 100.
[21] Last 1948, 13.
[22] Blackwell 2016, 116.
[23] Alfoldi 1959, 7.
[24] Özgan 2013, 60.

4. SAHNELERE DETAYLI BİR BAKIŞ

4.1. Üslup-Stil

Her ne kadar kabarmalara dair birçok konuda fikir ayrılıkları olsa dahi üslup ve stil yapısı hakkındaki bilgiler genelde kesin niteliktedir. İki farklı seviye de ortaya çıkarılmış bu iki kabartma klasik stildedirler. Sahnelerde verilen değerler, açılarla ön plana çıkarılan figürler yüksek kabartma ile karşımıza çıkarken, arka planda kalan önem derecesi düşük diğer figürler ise alçak kabartma şeklinde yontulmuşlardır ve mimari yontu ya da farlı unsurlar içermeyecek şekilde planlanan sahnenin arka penceresi boş bırakılmıştır. Betimlenen figürler bir dönem özelliği de olarak cepheden şekilde tasvir edilmişler ama yüzler genelde profilden gösterilmiştir fakat hafif yan duruş olarak gösterilen figürlerde dikkatimizi çekmektedir. A ve B frizlerinin üst-alt kısımlarını sınırlayan çizgilere değecek kadar yüksek yapılmış bir figür yoktur fakat klasik olarak tanrı-tanrıça ve kişileştirilmiş figürler diğer figürlere oranla daha yüksekçe yapılmışlardır(Lev. 8.1)[25].

İmparatorun sahne içerisinde konuçlandırıldığı lokasyonu, tanrılarla birlikteliği ve dikkatlerin onun üzerine çekilmesi gibi unsurlar onun yüceliğine yapılan atıflardır nitekim propaganda amaçlıdır. Kabartmalara detaylı bir şekilde bakıldığında gerek yüz ifadeleri gerek dolgun çizgiler, hareketlilik gibi unsurlar bu yontu grubunu ortaya çıkaran atölyenin ne kadar değerli ve kaliteli olduğunu yansıtır. Kumaş tasvirleri de dikkat çekmektedir ve Hellenistik dönem sanatına bu anlamda göz kırpılmaktadır. Kumaşlar, kıyafetler gerçeğe yakın şekilde yapılmışlardır[26].

Cancelleria Kabartmalarında Domitian'ın hükümdarlığı boyunca kumaşa anahtar bir rol verildiği görülmektedir (Lev. 8.2). İzleyicinin dikkati, insanlar ve tanrılar tarafından taşınan büyük ve güzel düzenlenmiş kostümlere doğru çekilmekte ve kıyafetler sahnelerde daha önce görülmemiş bir şekilde hem ritim, düzen hem de yön yaratmaktadır[27]. Farklı bir açıdan bakılacak olunursa eğer Roma'daki gençlerin ilk sakal gelişimi ile sakalın kesiminin genellikle 19 yaşında olduğu örneklerde gösterilmiştir. Gençlerin hayatında, yanlışlar ile ilişkili bir dönemden daha büyük olgunluk dönemine geçişi Roma'daki Cancelleria kabartmasının sahnelerinde de temsil edilmiştir(Resim)[28].

Üslup anlamında yanılsamacı üslup klasik üslup ile ters orantılı olarak görülür ama aynı dönemde bu tarz iki stilin seçilmesi Flavius hanedanlığının ayırt edici içyapısını bizlere göstermesi açısından değerlidir. Bu kabartmalarda kullanılan klasik stil içinde sahnelerin anlamları kelimelerle açıklanamaz nitelikte olup dikkatli ve ayrıntılı detaylar, belirtiler-işaretlemeler ile betimlemeler yapılık jest ve hareketler ile tümleme yoluna gidilmiştir. Bunlar da klasik stilde sahneleri dikkat çekici kılan unsurlar arasındadır. Heykeltraşlar klasik figürleri rahatlıkla kullanmışlardır[29]. Titus Kemeri gibi kesinlik ile Domitian dönemine tarihlenen benzer bas rölyefler, daha farklı, barok bir heykel stiline sahipken, Cancelleria kabartmaları, Agustus döneminin klasik üslubunda oyulmuş gibi görünmektedir[30].

[25] Doğer 2009, 100.
[26] Özgan 2013, 60.
[27] Fejfer 2008, 188.
[28] Laurence 2000, 444.
[29] Doğer 2009, 101.
[30] Jones 1992, 60.

Özetlemek gerekirse bu iki kabartmanın nerede, niçin, nasıl yapıldığı tartışıla dururken bu yontuların ince işçilikleri, derinlikleri, kaliteleri dikkati çeken en önemli unsurlardır.

4.2. Figürler

Cancelleria kabartmalarında iki frizde ki figürler ve sahneler hakkında detaylı şekilde bilgilerden daha önce bahsetmiştik. Bu kısımda ise bu figürleri gruplayarak daha anlaşılır hale getirme amacı güdülmüştür. Yukarıdaki kaynaklardan yola çıkarak bir gruplama yapılacak olunursa;

Friz A'da tanrısal figürler olarak; Tanrıça Roma, Zafer Tanrıçası Viktory, Savaş Tanrısı Mars ve Tanrıça Minerva görülmektedir.

Öne çıkarılan figürler olarak; İmparator figürü

Diğer figürler olarak; Baltalı Liktörler, Genius Populi Romani, Genius Senatus ve askerler tasvir edilmişlerdir.

Friz B'de ise tanrısal figürler olarak; Tanrıça Roma(veya Virtus), Zafer Tanrıçası Viktory

Öne çıkarılan figürler olarak; Domitian ve Vespasian

olarak karşımıza çıkarlar.

Diğer figürler olarak; Baltasız sopalarla Liktörler, 6 Vesta Rahibesi, Genius Populi Romani, Genius Senatus.

Oldukça kalabalık figürlerle dolu olan iki Cancelleria kabartması da çok ince şekilde yontulmuştur ve figürler in gerek bakış yönleri gerek sahne içinde duruşları gerekse hareketleriyle sahnelerde derinlikler sağlanmıştır.

Hugh Last'ın figür figür numaralandırmalarından ve numaralar bazlı açıklamalarından yola çıkarsak eğer ilk bakışta, Friz A 6'nın belirgin bir şekilde kafa ölçülerininin tutarsız olduğu görülmektedir ve çok küçültür. Sebebi, bilindiği gibi portresi değiştirmek için yeniden işlenmiş olmasıdır. Bu olgu şimdiki formun Nerva'yı temsil etmesi anlamına geldiği için, Nerva'nın öncülü Domitian'ı ilk başta gösteriyor olduğu gerçeğini ortaya çıkarır. (Bu durumda, A6'nın tanımlanması, Domitian ile değişiklikten önce, Domitian'ın Domitianic'in önemi ile birleşerek bu kabartmaların Domitianic olduğu tarihini gösteren en güçlü tek kanıtı elde etmek için B ile birleşecektir[31].

A 6'nın baş kısmı ve yakın bölgeleri arasındaki ölçekteki karşıtlıktan daha da çarpıcı bir özellik, A6'nın tam sabitliği ile A 4 ve A 5'in ön ve arkadaki sol hareketi arasındaki kontrasttır. B I4, Vespasian olarak tanınabilir(Lev. 9.1). Roma (B 2), beş Vestals (B 3-7), Genius Senatus (B ii) ve Genius Publicus (B I3), sahnenin Roma olduğunu belirtmek için birleşir (lictorların baltalarının Pomerium'un dışında olduğu ima edilmesine rağmen) ve Vespasian'ın gelişi, varışı olduğu sezdirilir(Lev. 9.2). Bu iki frizin, dikkate değer bazı anıtın heykel dekorundan gelmesi oldukça güvenli bir öngörüdür ve iki frizin dekoratif amaçlarını reddetmek için bir sebep zaten ortaya

[31] Last 1948, 13.

çıkmamıştır. Ancak daha önce belirttiğimiz durumlardan yola çıkarak süslemelerin fazla olduğu çıkarımını da yapmak doğru olacaktır[32].

Vespasian, Domitian ve Nerva'nın altında yer alan imparatorluk imgesi, onları sadece önemli savaşçılar olarak değil, aynı zamanda barış elçileri olarak da sunmaya odaklanmıştı. Bu imge emperyalizmi ve refahı yeniden tesis etme, toprak bütünlüğünü garanti etme, politik, sosyal ve ahlaki düzenleri istikrara kavuşturabilme kapasitesine benzersiz bir şekilde sahipti. İlginçtir ki Vespasian, iç savaşlar sırasında gerçekleşen vahşetin-gaddarlığın masumiyeti olarak genel olarak sunulmuştur[33]. Roma çağında resmi olarak yerine getirilen ritüellere ve dini ritüellere sıkı sıkıya bağlılık görülmektedir. En çok biline ise bir savaş zamanı veya savaştan önce, sonra ordunun hazırlanmasına dayalı olan zihinsel ve fiziksel egzersizlerdir ki Cancelleria rölyeflerinde bu kadar karma ekibin içinde askerler ve soylu kişilerden figürler olması bunu bize hatırlatır niteliktedir. Ayrıca yine betimde Roma tanrıçası ve Vesta rahibelerinin izleyici olarak varlığı, temsil edilen ritüellerin merkez Roma çevresinde gerçekleştiğini de göstermektedir[34].

4.3. Benzer Yontu Gruplarıyla Karşılaştırılması

Cancelleria kabartmalarına yine farklı bir açıdan bakarsak eğer kabartmaların Flavi hanedanının yönetimini meşrulaştırmak için propaganda çalışmalarının bir parçası olduğu düşünülmektedir. Ama bu tarz bazı yontuların stilleri tarihlendirmeyi doğru yapmak anlamında birçok problem ortaya çıkarmıştır. Örnek olarak Titus Takı gibi tarihsel kesinlik kazanan yontular, Domitian dönemine tarihlenen benzer bas rölyefler, daha farklı şekilde barok bir heykel stiline sahipken, Cancelleria kabartmaları daha önce stiller kısmında belirttiğimiz gibi Agustus döneminin klasik üslubunda şekillendirilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır[35].

Roma imparatorluğunun en önemli liderleri arasında gösterilen Trajan'ın sütununundaki sahnelerin devamlılığı bilinmektedir. Cancelleria kabartmaları ise birbirini takip eden iki olayının sahnelenmesi olarak değil aksine tek bir görüntü üzerinde üst üste betimin ve devamlılığın yüklendiği görülmektedir. Trajan sütunundan farklı olarak, Cancelleria kabartmalarında askeri bir hava içinde bir betimleme yapılmamıştır[36].

Cancelleria kabartmalarının diğer bir kıyası da dönemin en önemli eserlerinden olan Ara Pacis'tir. Ara Pacis sanatın ve dönemin zirvesi nitelikte bir yontu grubudur. Cancelleria kabartmalarını ortaya çıkaran heykeltıraşların üslup ve stilleri Ara Pacis'te görülen belirgin klasizmin bir tık ileri seviye hali olarak düşünülmüştür. Kıyafetlerde, kumaşlarda kullanılan kalın pamuk yapılı parçalar daha net ve belirgindir. Betimlerde bahsettiğimiz derin çizgiler erken dönemde karşımıza çıkan bol, dolgun örnekler ile yer değiştirmektedir. Bu netlik ve saflık figürlerdeki saç-sakal yapılarında da görülmektedir[37]. Cancelleria kabartmalarında, bazı alt figürlerin sakallı olarak betimlendiklerini vurgulamıştık. Bu sebeple yapabileceğimiz bir çıkarım Flavian üslubunda önemli insan karakterlerin sakalsız olduğu ve özellikle de lejyonerler ya da lictorlar gibi arazi hayatı sürenler gibi bu ikinci figürler Cancelleria kabartmalarında da görülmektedir. Bir Rönesans

[32] Last 1948, 13.
[33] Blackwell 2016, 117.
[34] Baumer 2008, 190.
[35] Jones 1992, 30.
[36] Baumer 2008, 190.
[37] Doğer 2009, 101.

dönemi ürünü olan Tondi'nin ve Cancelleria kabartmalarının karşılaştırması, tarihte sanatın çok bağımsız olarak hareket etmediğini ortaya koymaktadır. Cancelleria kabartmaları genel anlamda Domitianik'dir. Böylece Tondi'yi Domitianic olarak aynı sınıfa konulmasından kaçınılması gerekmektedir[38].

Nitekim tarihte Batı Roma ile Rönesans'a kadar olan dönem aralığı her ne kadar sanatın karanlık dönemi olarak görülse de özellikle Arkeolog ve Tarihçilerin aktarmaya çalıştığı gibi sanat, Rönesans ile canlanmamıştır sadece sanatın zirve dönemlerini geçirdiği Antik dünyanın tekrar hatırlandığı dönemdir. Cancelleria kabartmaları da bu sanatın zirve dönemlerinin önemli temsil örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

5. SONUÇ

Domitian döneminde yapıldığı bilinen ve daha sonra Nerva döneminde tekrar elden geçirilen Cancelleria kabartmaları hakkında daha önce yapılmış incelemeler doğrultusunda örneklemelerle, resimlerle, tasvirlerle bir çalışma ortaya konulmaya çalışılmıştır. Cancelleria kabartmalarının önemini, sanatsal değerini daha iyi aktarabilmek adına çalışmamıza öncelikle Domitian ve Nerva arasındaki ilişki ve sanat yapıları ile giriş yapılarak konu üzerinde bir temel oluşturulmuştur. Daha sonra Cancelleria kabartmaları hakkında genel bilgiler aktarılmaya çalışılmıştır.

Genel olarak Cancelleria kabartmaları oldukça karmaşık bir yontu grubudur çünkü sahneler ve figürler hakkındaki görüş farklılıkları bu kabartmayı anlaşılması zor bir duruma getirmiştir. Üstelik bu tartışmalar böylesine önemli bir eser grubunun sanatsal değerlerini arka planda bırakmıştır. Çalışmamızda da Cancelleria kabartmalarına dair hala süregelen tartışmalar aktarılıp, genel olarak kabul edilen görüşler açıklanmıştır ve daha çok bu eser grubunun sanat ve estetiksel olguları vurgulanmaya çalışılmıştır. Cancelleria kabartmaları, heykel niteliği taşıyan etkileyici kabartmaları, sanatsal yapısı, üslubu ve her şeyi ile antik dönemin en etkileyici eserleri arasındadır. Bu sebepten dolayı çalışmamızın büyük bir kısmında frizler sanatsal ve arkeolojik bir bakış açısıyla detaylı şekilde aktarılmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın son kısmında ise ayrıntılı bir görüş ile yontunun sanatsal üslubu, üzerinde tasvir edilmiş karakterler ve kabartmanın benzer sanat değerleriyle karşılaştırılması yapılmaya çalışılmıştır. Kabartmaya binaen tüm toplanılan bilgiler, yapılan araştırmaların detaylı bir şekilde aktarılması ve öneminin ortaya konulmasıyla da çalışmamız tamamlanmıştır.

KISALTMALAR VE KAYNAKLAR

Çev. : Çeviren

İmp. : İmparator

M.Ö. : Milat'dan Önce

M.S. : Milat'dan Sonra

m : Metre

[38] Wace 1948, 1095.

Lev. : Levha

Res. : Resim

s. : Sayfa

ss. : Sayfalar

vd. : ve devamı

vol : volume

yy : Yüzyıl

Alföldi, A. (1959). Hasta-summa imperii. The spear as embodiment of sovereignty in rome. American journal of Archaeology, 63(1), 36-37.

Baumer, L. E. (2008). L'ıconographıe polıtıque de domıtıen: Essaı d'ınterprétatıon des relıefs dıts «de la cancelleria». Revue Archéologique'', (Fasc. 1), 189-191.

Doğer, E. (2009). Roma heykeltıraşlığı ders kitabı. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Fejfer, J. (2008). Roman portraits in context (Vol. 2). Germany: Walter de Gruyter.

Jones, B. W. (1992). The Emperor Domitian. London: Routledge.

Kinney, D. (1997). Spolıa. Damnatıo" and" Renovatıo Memorıae. Memoirs of the American Academy in Rome, 42, 144.

Laurence, R. (2000). Metaphors, monuments and texts: The life course in Roman Culture. Taylor & Francis Ltd World Archaeology, 31(3), 444-445.

Last, H. (1948). On the Flavian Reliefs from the Palazzo della ancelleria. The Journal of Roman Studies, 38(1-2), 13-15.

Levick, B. (1999). Vespasian. Ancient history Roman imperial biographies series, London: Routledge Key Guides.

Özgan, R. (2013). Roma portre sanatı 2. İstanbul: Ege Yayınları.

Tuck, S. L. (2005). The origins of Roman imperial hunting imagery: Domitian and the redefinition of Virtus under the principate. Greece & Rome, 52(2), 221-245.

Zissos, A. (Ed.) (2016). A companion to the Flavian age of imperial Rome. ABD: John Wiley & Sons.

LEVHALARIN LİSTESİ

Levha 1: Şekil 1: İmp. Domitian'ın bronz büstü, Carlsberg Glyptotek.
(Blackwell, 2016: 93).
Şekil 2: Nerva döneminde yeniden şekillendirilen atlı Domitian heykeli.
(Blackwell, 2016: 126).

Levha 2: Şekil 3: İmp. Nerva'nın portresi.
(Doğer, 2009, 104).
Şekil 4: İm. Nerva'nın bronz heykeli, Forum Romanum.
(https://www.britannica.com/biography/Nerva-Roman-emperor)
(E.T: 02.01. 2019)

Levha 3: Şekil 5: Vatikan Müzesinde kabartmaların lokasyonu.
(https://romefsp2013.wordpress.com/2013/11/08/nov-4th-vatican-museums/)
(E.T: 02.01. 2019)
Şekil 6: Domitian'ın yeniden yontulmuş Nerva'laşmış portresi.
(Fejfer, 2008: 378).

Levha 4: Şekil 7: A Frizi ve B Frizi'nin birlikte gösterilmesi.
(https://www.pinterest.com.au/pin/232287293250916670/?lp=true)
(E.T: 02.01. 2019)

Levha 5: Şekil 8: A Frizinin genel görünümü, Vatikan Müzesi.
(Baumer, 2008: 190).
Şekil 9: Tanrıça Roma ve Minerva'ya yakın bakış.
(Özgan, 2013: 58).

Levha 6: Şekil 10: İmparator(Domitian, Nerva) figürüne detaylı bakış.
(Kinney, 1997: 144).
Şekil 11: B Frizinin genel görünümü.

(Baumer, 2008: 191).

Levha 7: Şekil 12: Ayak hareketleri yorumlanan Liktör figürleri.
(Baumer, 2008: 191).
Şekil 13: Domitian'ın oğlu Vespasian ile iletişim hali.
(Özgan, 2013: 60).
Şekil 14: Bir yükselti üzerinde oturan Tanrıça Roma.
(http://www.rome101.com/Cancelleria/) (E.T: 02.01. 2019)

Levha 8: Şekil 15: Diğer figürlere oranla yüksekçe betimlenen kutsal figürler.
(Özgan, 2013: 58).
Şekil 16: Sahnelerdeki kumaş betimlemelerinin detaylı görünümü.
(Özgan, 2013: 61).

Levha 9: Şekil 17: Last tarafından numaralandırılmış A Frizinden figürler.
(Last, 1948: 15).
Şekil 18: Last tarafından numaralandırılmış B Frizinden figürler.
(Last, 1948: 15).

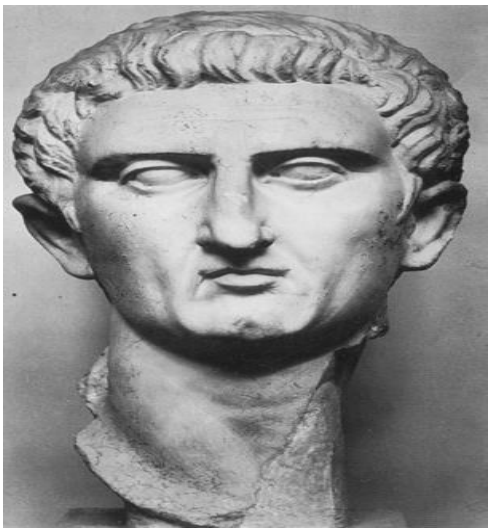
LEVHALAR

LEVHA 1

Şekil 1

Şekil 2

LEVHA 2



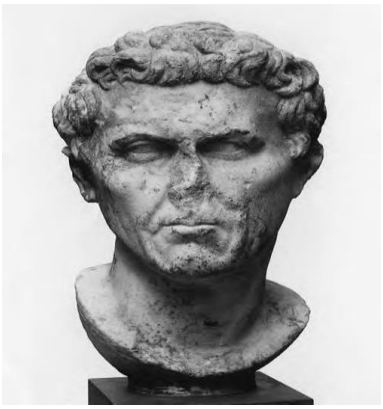
Şekil 3

Şekil 4

LEVHA 3

Şekil 5

LEVHA 4

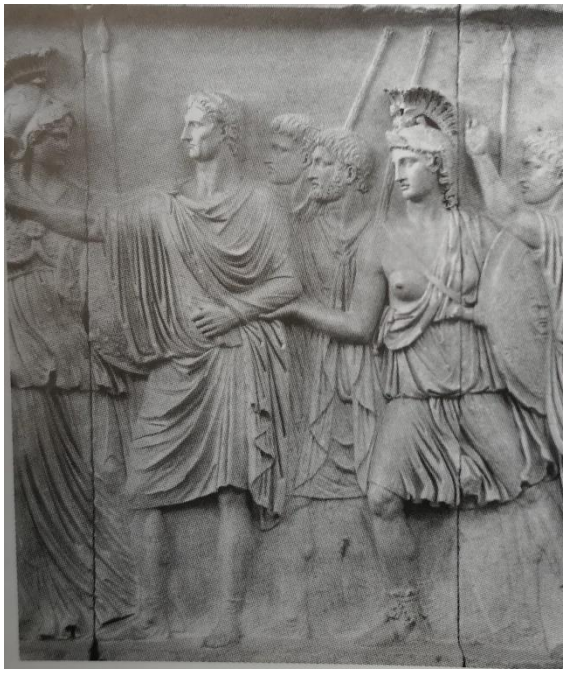


Şekil 6

Şekil 7

LEVHA 5

Şekil 8



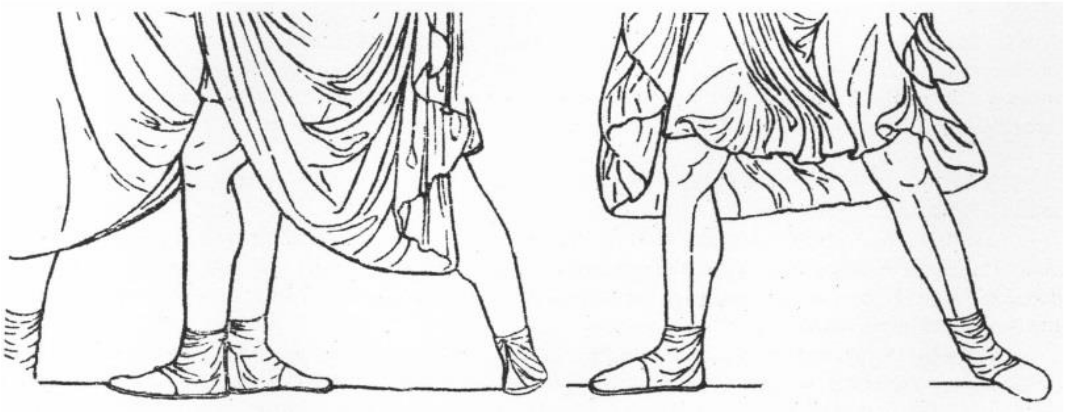
Şekil 9

LEVHA 6

Şekil 10

Şekil 11

LEVHA 7

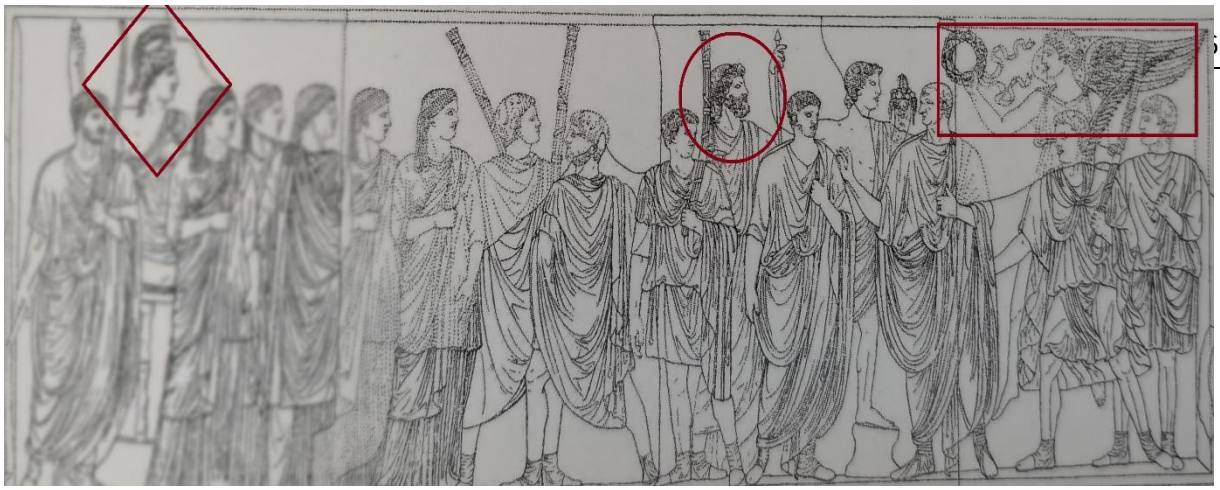


Şekil 12

Şekil 13

Şekil 14

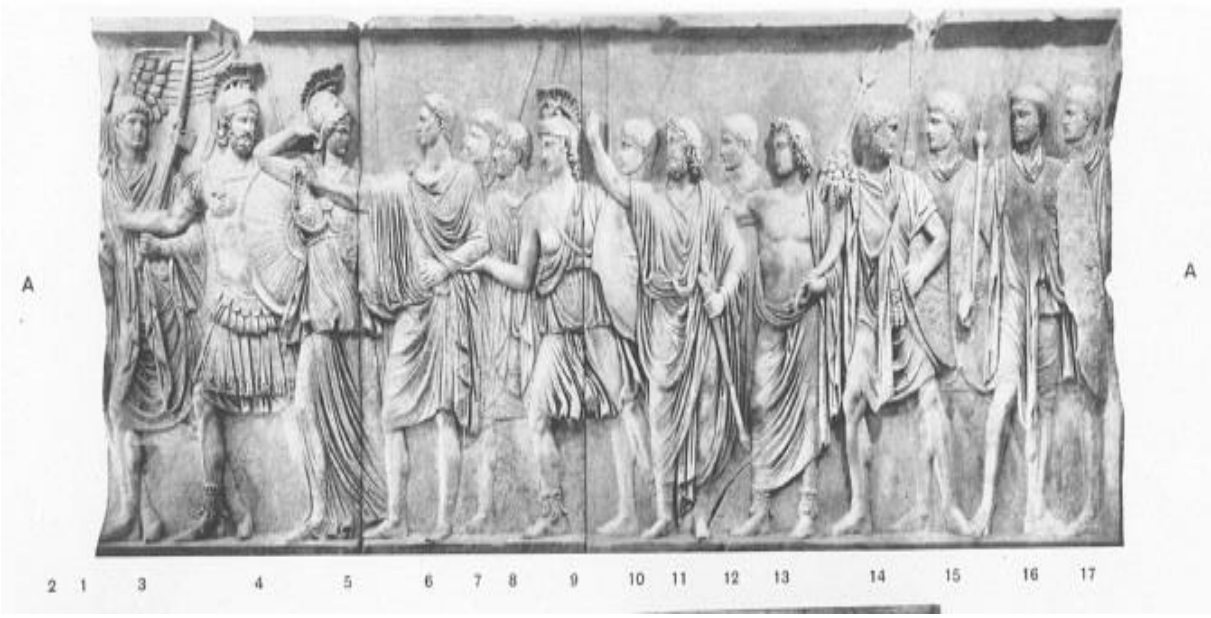
LEVHA 8



Şekil 15

Şekil 16

LEVHA 9



Şekil 17

Şekil 18

ULUSLARARASI ÖNERİ VE İLKELERE GÖRE YENİDEN İŞLEVLENDİRİLMİŞ BİR ENDÜSTRİ MİRASI YAPISI: İSTANBUL KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ, MEKÂNLAR, KULLANIMLAR VE TARİHSELLİĞİN YAŞANMASI ÜZERİNE GÖZLEMSEL BİR ÇALIŞMA

Elif KILIÇ

Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi

Prof. Dr. Pınar DİNÇ KALAYCI

Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi

Öz

Gelişen teknolojiyle çağa ayak uyduramayan endüstri mirası yapıların işlevini yitirmesi sebebiyle, bu yapıları yeniden kente ve kentliye kazandırmak, tarihsel sürdürülebilirliği sağlamak için çeşitli koruma yaklaşımları gündeme gelmektedir. Çalışmada; tütün fabrikası olarak kurulan ancak yeniden işlevlendirilerek eğitim yapısına dönüştürülen Kadir Has Üniversitesi seçilmiştir. Bu kapsamda; tarihi yapıların korunmasına yönelik uluslararası anlaşmalar incelenmiş, kriterler kendi içlerinde 3 ana başlık altına toplandığı gözlenmiştir: (i) Mekânın ve çevresinin geçmişte sahip olduğu değerlerin korunması, (ii) yapının eski kimliğinin göz önünde bulundurularak tasarım yapılması ve (iii) tarihsel ve kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması. Araştırma kapsamında Kadir Has Üniversitesi'nde tarih katmanlarının açıkça okunabildiği 10 adet mekân belirlenmiş, her bir mekânda koruma kriterlerinin nasıl gerçekleştirildiği açıklanmış; bu mekânlarda bugün gerçekleşen yaşamın yeniden işlevlendirilen yapı üzerinden tarihle nasıl zenginleşebildiği örneklenmiştir. Koruma kriterleri ile geçmişten bugüne aktarılan mekân parçalarının bugünün gündelik yaşamına olan eylemsel ve algısal katkısı yorumlanmaya çalışılmıştır. Tarihi mekân içinde, özellikli bir mekânın içinde olmanın derinliğiyle yaşayabilmenin tek yolunun bu mekânların sahip olduğu özgün değerlerin sürdürülmesi, bu değerlerin yeni yaşamda yer bulması olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Endüstriyel Miras, Tarihsel Sürdürülebilirlik, Koruma Yaklaşımları, Yeniden İşlevlendirme.

Giriş

Gelişen ve değişen teknoloji ile çağa ayak uyduramayan endüstri mirası yapıları yeniden işlevlendirildiği durumlarda eski ve yeninin doğru bir şekilde harmanlanması, yapının tarihsel sürekliliğinin sağlanması, özgünlüğe sadık kalınarak değişiklikler yapılması ve kentsel yaşama kazandırılması beklenmektedir. Bu beklentilerin gerçekleşebilmesi için de yapıya doğru işlevin verilmesi, disiplinler arası çalışmalar yapılması ve uluslar arası anlaşmalar ve tüzüklerde 'arkeolojik ve mimari mirasın korunması' başlıkları altında belirtilen maddelerin ayrıntılı bir şekilde analiz edilip uygulanması gerekmektedir.

Tütün fabrikası olarak kullanılmak üzere 1884 yılında inşa edilen ancak yıllar içinde çeşitli müdahaleler geçirerek bilimsel restorasyon ilkeleri doğrultusunda yeniden işlevlendirilerek eğitim kurumuna dönüştürülen ve Kadir Has Üniversitesi olarak hizmete giren yapı çalışma alanı olarak belirlenmiştir. 19.yüzyıldan itibaren farklı tarihi dönemlere tanıklık etmesiyle önem kazanan bu endüstri miras yapısı geçirdiği dönüşümle geçmişi günümüze aktarmayı başarmıştır. Dönüşüm sürecinde tarihsel kimliğinin ve mimari özelliklerinin korunması ilkeleri esas alınarak yeniden işlevlendirme yapılmıştır. Buna göre tarihsel sürekliliğin sağlanması ve mimari kimliğin korunması adına üniversitenin dönüşüm sürecinde öngörülen temel ilkelerin neler olduğu araştırılmış ve bu ilkeler doğrultusunda yapıdaki mekânlara yapılan müdahaleler saptanmıştır. Bu doğrultuda da çalışmanın ana izleğini; (i) "arkeolojik ve mimari mirasın korunması" başlığı altında uluslar arası anlaşma ve tüzüklerde belirtilen maddeler bağlamında yapının geçirdiği mekansal değişim ve dönüşümlerin belirlenmesi ve (ii) tarihsel katman varlığının üst düzeyde okunur olduğu saptanan mekanlarda bugünkü yaşantının eylemsel ve algısal boyutlarının gözlem yoluyla değerlendirilmesi oluşturmaktadır. Dolayısıyla; yeniden kullanıma adapte edilmiş bir binada tarihsel sürdürülebilirliği sağlamak için yapılması önerilenler belirlenmiş, bu belirlemeler Kadir Has Üniversitesi'nde yer alan ve tarihsel katman barındıran mekânların bugünkü kullanımları üzerinden değerlendirilmiştir. Yeniden işlevlendirilecek olan endüstri mirası yapısında tarihsel sürdürülebilirlik nasıl sağlanabilir, mekânın eski kimliği göz önünde bulundurularak nasıl tasarım yapılabilir sorularına yanıt aranmaya çalışılmıştır. Yeni mekânda bulunan eski kullanıma ait izlerin kattığı yaşamsal ve algısal zenginlikler üzerinden değerlendirmeler yapılarak elde edilen sonuçların yeniden işlevlendirilecek diğer çalışmalara yol göstermesi hedeflenmiştir.

Koruma Kavramı ve Endüstri Mirasının Yeniden Kullanımı

İngiltere'de 19.yüzyılda Endüstri Devrimi'yle başlayan ve insanların yaşadıkları çevrede köklü değişimlerin gerçekleştiği bir dönemi kapsayan süreç yirminci yüzyıla kadar tüm dünyaya yayılmıştır. Fabrika düzenine geçiş olarak adlandırılan bu dönem el ile üretimin yerini makine ile üretime bırakmıştır ve bu sayede çokça sanayi tesisi kurulmuştur. Ancak ilerleyen dönemle teknolojinin gelişmesiyle çağa ayak uyduramayan sanayi yapıları kullanılamaz hale gelmiştir. Bu doğrultuda da sanayi kültürünün tarihsel, teknolojik, sosyal ve mimari değerlerini temsil eden Endüstri mirası yapılarının korunması ve yeniden kullanılması konuları gündeme gelmiştir (Köksal, 2012).

Böylece özgün işlevini sürdüremeyen endüstri mirası yapılarının yeniden kullanımıyla, yapılara gerekli ve doğru işlev verilerek; yapının tarihi ve estetik değerlerinin anlamını yitirmeden tekrar kullanıcılara sunulması amaçlanmıştır. Verilen yeni işlevle birlikte tarihi yapının mimari özelliklerinin ve simgesel değerlerinin zarar görmemesi beklenmektedir (Ahunbay, 2013). Böylece hem kültürel mirasın bir parçası olan yapılar korunacak hem de kent kimliğinin korunması ve sürdürülebilirliği sağlanacaktır (Tunçer, 2007). Burada dikkat edilmesi gereken nokta sanayi tesisini sadece dış kabuğuyla değerlendirmek değil, aynı zamanda yapıyı çevresiyle ve mekânlarıyla bir bütün olarak ele almaktır. Ve bu uygulamalar yapılırken, tüm aşamalarda koruma ilkeleri çerçevesinde verilen maddelere başvurularak, işlevlendirme ve koruma çalışmalarının yapılması beklenmektedir.

Endüstri Mirasını Koruma Konusunda Örgütsel Alt Yapı

Endüstri mirası ve alanlarının ortaya çıkmasında etkili olan ilk tepkiler bu yapıların sahip olduğu değerlerin tehdit altında olması ile belirmiştir. Böylece ilk olarak Britanya'nın öncü olduğu ve daha sonra birçok ülkede belirli kişiler ve gruplar tarafından başlatılan endüstri arkeolojisi alanlarını koruma amacıyla kurulan ve zamanla kurumsallaşan örgüt ve topluluklar ortaya çıkmıştır (Mutlu, 2018). Bugünkü koruma anlayışının temelinin atıldığı 1931 Carta Del Restauro ile yeniden kullanıma ve restorasyon anlayışına dair ilkeler belirlenmiştir (Kuban, 1962). Bu süreci 1964 yılında yayımlanan Venedik Tüzüğü kararları izlemiştir. Venedik Tüzüğü'nde; koruma ve onarım başlıkları altında tarihsel sürekliliğin sağlanması, anıtların çevresiyle birlikte değerlendirilmesi, yapının özgün planına sadık kalınması konularından bahsedilmiştir (ICOMOS, 1987).

Endüstri mirasının korunmasına yönelik çalışmalar yapmak için kurulan ve öncelikli hedefi *tarihi anıtların ve sitlerin korunması ve değerlendirilmesine yönelik ilkeler, teknikler ve siyaset geliştirmek* ve ilgili her türlü araştırmayı desteklemek, yönlendirmek olan uluslar arası ve hükümetler dışı bir organizasyon olan ICOMOS 'un (International Council on Monuments and Sites) arka planını da 2. Uluslar arası Tarihi Anıtlar Mimar ve Teknisyenleri Kongresi'nin sonuç bildirgesi olan ve 1964'te Venedik'te yapılan; anıt ve yerleşmelerin korunması konusunda çalışacak uluslar arası bir konsey kurulması önerisi oluşturmaktadır. Böylece 1965'te hem Venedik Tüzüğü uluslar arası düzeyde kabul edilmiş hem de ICOMOS'un kuruluşuna karar verilmiştir (ICOMOS, 2018).

Endüstri mirası kavramı üzerinde odaklanan ve bu alanda yapılacak faaliyetlerin daha geniş bir alana yayılmasını sağlaması açısından önemli olan bir diğer örgüt ise 1978 yılında kurulan Uluslar arası Endüstri Mirasını Koruma Komitesi (The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage) TICCIH'dir (Saner, 2012:55).

Endüstri bölgelerindeki değişimleri duyurmak ve turistik ilgi çekmek amacıyla kurulan örgüt ERIH (The European Route of Industrial Heritage/Avrupa Endüstri Mirası Güzergâhı) ile E-FAITH (European Federation of Associations of Industrial and Technical Heritage/Avrupa Endüstriyel ve Teknik Miras Dernekleri Federasyonu yirminci yüzyılda öne çıkan Modernizm'e dikkat çekmek ve endüstri mirası ürünlerini belgelemek, korumak amacıyla kurulan örgüt ise DOCOMOMO (Documentation and Conservation of Modern Movements)'dur (Köksal, 2012;DOCOMOMO, 2019).

Bu örgüt ve topluluklar, yapılan kongreler ve konferanslar, yayımlanan bildiri ve tüzükler endüstri mirasının korunmasına yönelik çalışma ve uygulamaların uluslar arası düzeyde ele alınmasını ve ortak bir paydada buluşulmasını sağlamıştır. Buna göre; kurum ve kuruluşların yayınladığı bildirgeler ışığında yeniden işlevlendirilmesi düşünülen bir endüstri yapısında izlenmesi gereken adımların göre aşağıdaki gibi olması beklenmektedir (Elhan, 2009):

•Amaç: Sanayi mirasını kentsel kimlik ve bellek bağlamında koruyarak yaşatmak,

•Hedef: İşlevini yitirmiş sanayi alanlarında miras değerine saygılı, özgün niteliğini koruyan uygun çözüm önerileri, müdahale türleri geliştirmek,

•Yöntem: Kamuya açık park, müze, eğitim ve kültür-sanat amaçlı olarak yeniden işlevlendirmek.

Endüstri Mirası Yapıların Koruma Ölçütlerine Göre Değerlendirilmesi

Yukarıda adı geçen uluslar arası anlaşmalar, bildirgeler ve tüzüklerde yer alan maddelerin incelenmesi sonucunda, yeniden işlevlendirilerek tekrar kullanıma açılan endüstri mirası yapılarının koruma ilkelerine uygunluğunun 3 ana başlıkta incelenebileceği düşünülmüştür:

(i) Mekânın ve çevresinin geçmişte sahip olduğu değerlerin korunması:
• Mekâna yapılan müdahaleler yapının yapıldığı dönemin sosyal, kültürel özelliklerini yansıtabilmekte midir?
(ii) Yapının eski kimliğinin göz önünde bulundurularak tasarım yapılması:
• Mekânın yeni kullanımı eski kimliğe ait özgün değerleri ve nitelikleri koruyabilmiş midir?
• Mekânın yeni kullanımında kullanılan özgün değerler okunabilmekte ve algılanabilmekte midir?
(iii) Tarihsel ve kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması:
• Mekânın tarihsel ve kültürel kimliğini oluşturan mekânsal, biçimsel ve yapısal özellikleri korunmuş mudur?
• Dönemin mimari özellikleri, yapı malzemeleri ve sistemleri yeni mekâna aktarılabilmiş midir?
• Korumayla günümüze iletilen elemanların oluşturduğu yaşamsal ve algısal zenginlikler nelerdir?

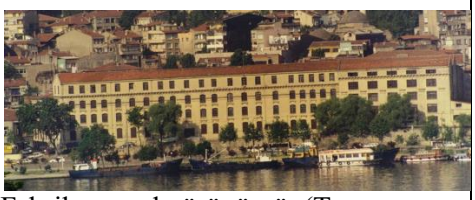
Alan Çalışması

Alan çalışması için seçilen İstanbul Kadir Has Üniversitesi'nin; tarihi, mimari özellikleri ve yeniden işlevlendirme süreci tanımlanmıştır. Üniversite içerisinde tarihi katmanların bulunduğu, yukarıda 3 madde halinde özetlenen koruma ilkelerine uygunluk kriterine uyan ve yeni işlevleriyle üniversite yaşamında aktif/etkin yer tutan 10 adet özellikli mekân belirlenmiştir. İncelenen uluslar arası anlaşma ve tüzükler kapsamında bu mekânlardaki koruma kriterlerinin nasıl gerçekleştiğine dair çıkarımlar yapılmış, eski kullanıma ait tarihi izler detaylandırılmış ve korumayla günümüze iletilen mimari öğelerin oluşturduğu yaşamsal ve algısal zenginlikler hakkında gözlem ve deneyimler aktarılmıştır.

İstanbul Kadir Has Üniversitesi Tarihi, Mimari Özellikleri ve Yeniden Kullanımı

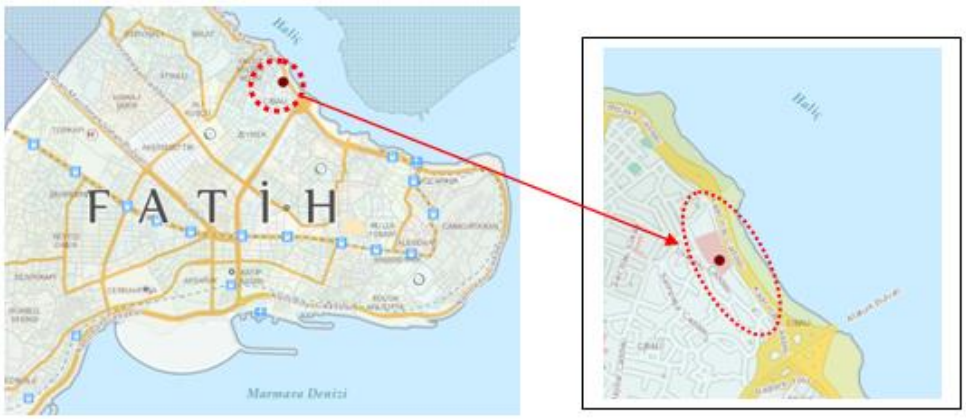
Yaklaşık 120 yıllık tarihe sahip olan ve günümüzde Kadir Has Üniversitesi Cibali Kampüsü olarak kullanılan Cibali Tütün ve Sigara Fabrikası, 19.yüzyıl sonundan 1995 yılına kadar tütün ve sigara üreten bir endüstriyel miras yapısıdır. Bu yapı hizmet verdiği süre içinde ihtiyaçlar doğrultusunda çeşitli bakım ve onarımlara tabi tutulmuş ve farklı tarihlerde yapılan eklemelerle işlevini devam ettirmiştir (Alioğlu ve Alper, 1998). Tekel yönetimi altında 1990'lı yıllara kadar üretimin devam ettiği fabrika, 1997 yılında Kadir Has Üniversitesi'nin kullanımına geçmiş ve yapılan restorasyon çalışmasıyla 2002 yılından bu yana eğitim kurumu olarak hizmet vermeye devam etmektedir (Cibali Broşür, 2018).

Yapı Adı:	Cibali Tütün ve Sigara Fabrikası	Kadir Has Üniversitesi

Genel Görünüm:	 Fabrika genel görünümü (Tures Mimarlık)	Üniversite genel görünümü (Tures Mimarlık)
Konum:	Cibali/Fatih/İstanbul	
İşlev:	Tütün, sigara ve puro üretimi yapan fabrika	Eğitim kurumu
Yıl:	1884	2002
Mimar:	A.Vallaury ve H. Aznavur	Mehmet Alper
Dönüşüm Türü:	Yeniden İşlevlendirme ve Restorasyon	

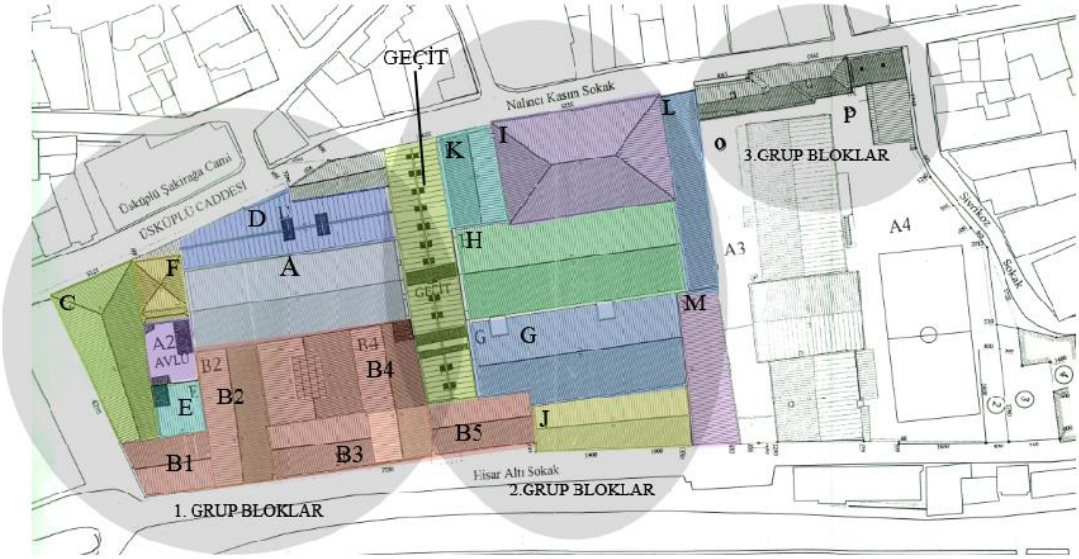
Tablo 1. Cibali Tütün ve Sigara Fabrikası ile İstanbul Kadir Has Üniversitesi'ne ait genel bilgiler

İstanbul Fatih Bölgesi'nin Cibali Semti'nde bulunmakta olan ve endüstriyel mirasa ait önemli örneklerden biri olan, aynı zamanda da Haliç ve çevresine eğitim yapısı ile kazandırılmaya çalışılan bu yapı tarihsel ve kültürel sürekliliği sağlamak adına yapılan önemli restorasyon çalışmalarının bir örneği olarak görülmektedir (Alper, 2004a:34).



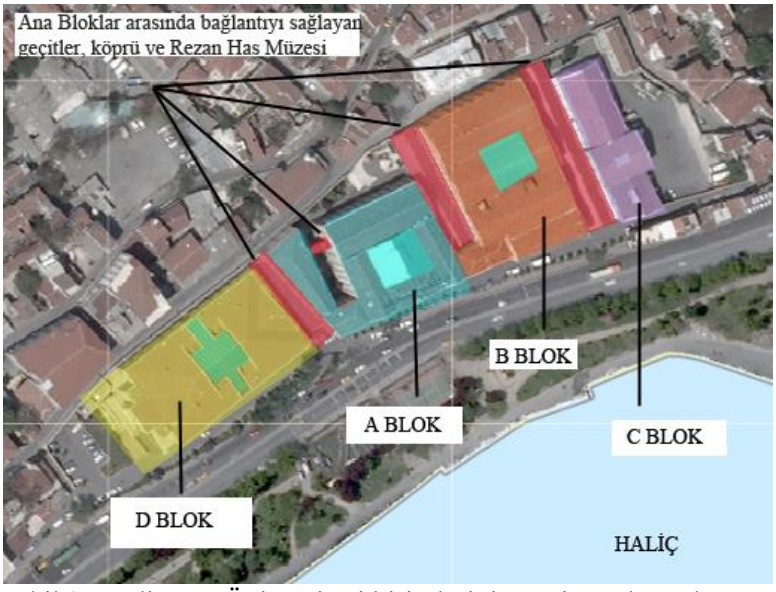
Şekil 1. İstanbul Kadir Has Üniversitesi'nin Konumu (Url-1)

Avlu ya da geçitlerle birbirine bağlanan yapılardan oluşan Cibali Tütün ve Sigara Fabrikası A, B, C, D, E, F bir grup; G, H, I, J, K, L, M blokları bir grup, O ve P bir grup olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. A, B, C, D,E, F blokları ile G, H, I, J, K, L, M blokları arasında şeffaf üst örtüsü olan Geçit yer almaktadır.

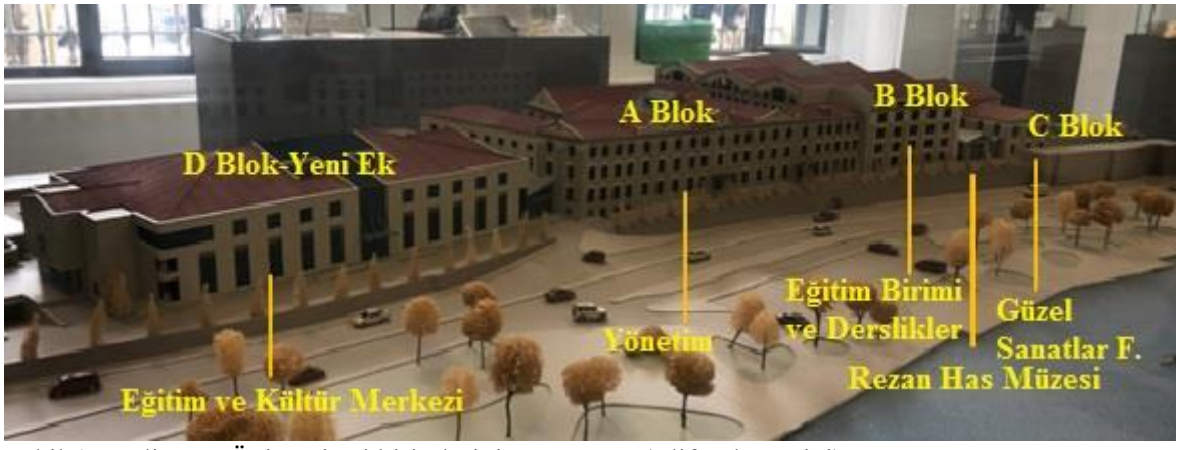


Şekil 2. Cibali Tütün ve Sigara Fabrikası vaziyet planı (Tures Mimarlık)

Restorasyon sonrasında verilen yeni işlevle yapılan D Blok ana binaya ek olarak yapılmış, Eğitim ve Kültür Merkezi olarak; A, B1, B2, B3, B4, C ve D Blokları A Blok-Yönetim olarak; G, H, I, K, L ve M Blokları ise B Blok-Eğitim Birimi ve Derslikler olarak işlevlendirilmiştir. Güzel Sanatlar Fakültesi olarak kullanılan C Blok ile B Bloğu birbirine bağlayan bölüm ise Rezan Has Müzesi'dir.



Şekil 3. Kadir Has Üniversitesi birimlerinin vaziyet planında gösterimi (Url-2)



Şekil 4. Kadir Has Üniversitesi birimlerinin görünüşü (Elif Kılıç arşivi)

Tasarım ve uygulama sürecinde yapıya en az müdahale ilkesinden yola çıkılarak yapılan projede özgün mekânlara sınırlı sayıda değişiklikler yapılmıştır. Buna göre yeniden işlevlendirme gerçekleştirilirken;

• Tarihi fabrikanın mekânların özgünlüğünün korunması,

• Yeni işleve yönelik mekân düzeninin özgün mekân izlerini koruyarak uyarlanması, kültürel ve tarihsel sürekliliğini sağlayacak elemanların kullanılması (renkler, aydınlatma öğeleri, metal taşıyıcılar, yer döşemeleri),

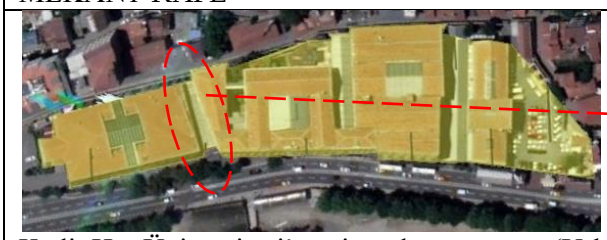
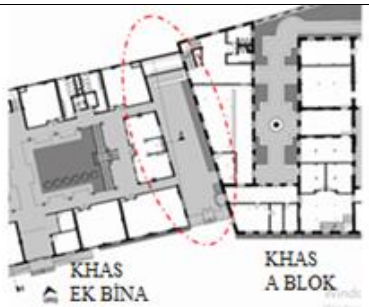
• Yapılan müdahalelerin özgün olanın önüne geçmemesi prensiplerine dikkat edilmiştir.

Mimar ve Restoratör Mehmet Alper fabrikanın turizm merkezi ya da otel olarak kullanıldığında çok yorulacağı düşüncesiyle en uygun işlevin eğitim olacağı düşüncesini savunmuştur. Tüm bu verilerek dikkate alınarak, çalışmada çağdaş restorasyon ilkeleri doğrultusunda dönüşüm geçiren

Kadir Has Üniversitesi'nden bugünkü yaşama yeni işlevle katılan, koruma ilkelerine uygun olarak korunan, tarihi katmanları barındıran ve farklı bölümlerdeki öğrencilerin bir arada bulunmasına olanak veren 10 adet özellikli mekân seçilmiş, her bir mekânda tarihsel katmanların gündelik yaşama katılımına dair gözlemler yapılmıştır.

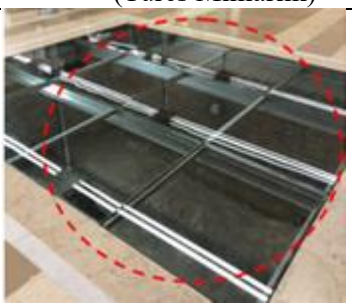
Yeniden İşlevlendirilmiş Mekânlarda Yaşamsal ve Algısal Zenginlik Üzerine Gözlemler

Mekân1: Fabrikada işçilerin çalıştığı yer olarak kullanılan bu mekân günümüzde öğrencilere sosyal alan sağlayan bir mekân olarak kullanılmaktadır. Bu mekân A Blok ile D Bloğu birbirine bağlayan kafedir. Mekânın yeni kullanımında geçmişte sahip olduğu değerleri korumak ve yansıtmak adına *solda modern cephe sağda geleneksel cephe olmak üzere modern ile geleneksel bir arada tutulmaya* çalışılmıştır. Böylece mekânın eski kimliği de göz önünde bulundurularak tasarım yapılmış ve mekânın tarihsel bir katman barındırması sağlanmıştır. Şu anki işleviyle öğrencilerin bir arada zaman geçirmesine olanak sağlayan bu mekânın eski ve yeniyi karşılaştırmalı olarak sunması, öğrencilerin bu mekânı tarihsel olarak daha iyi algılamasını ve anlamlandırmasını sağlamaktadır.

<table>
<tr><td colspan="4">MEKÂN1-KAFE</td></tr>
<tr><td colspan="2"> 
Kadir Has Üniversitesi'ne ait uydu görüntüsü (Url-3)</td><td colspan="2">Eski İşlev: İşçilerin çalıştığı mekân
Mevcut Kullanımı:
Kadir Has Üniversitesi- Zemin Kat Starbucks Kafe</td></tr>
<tr><td>Fabrikaya ait Mekân1 mim ari planı</td><td>
(Tures Mimarlık)</td><td> 
(Tures Mimarlık)</td><td>Üniversiteye ait Mekân1 mimari planı</td></tr>
<tr><td>Fabrikaya ait Mekân1 görseli</td><td>
(Url-4)</td><td>
(Natura Dergisi,2018)</td><td>Üniversiteye ait Mekân1 görseli</td></tr>
</table>

Tablo 2. Kadir Has Üniversitesi Mekân1

Mekân2: Kadir Has Üniversitesi zemin kat kafeteryası olarak kullanılan bu alan taşıdığı tarihsel izler bakımından önemli mekânlar arasındadır. Özgün plan şeması korunarak yeni işlev verilen bu mekânda bulunan *fabrikaya ait iş makinelerinin sergilenmesi, cam döşeme ile bodrum kattaki sarnıç kalıntılarının gösterilmesi ve tütün renkli duvarların bulunması* tarihsel ve kültürel sürdürülebilirliği sağlamak adına korunan eski kullanıma ait önemli izlerdir**,** böylece mekânın eski kimliği de yeni mekâna yansıtılmıştır. Bu mekân öğrencilerin bir arada zaman geçirebilmelerini sağlayan ortak kullanımlı bir mekândır. Öğrenciler fabrikaya ait iş makinelerinin yanında çay içip sohbet etmekte, cam zeminin üzerinde yürüdükçe sarnıç kalıntılarını görmektedir. Dolayısıyla bu mekân hakkında hiçbir fikri olmayan bir kişide bile mekânın sahip olduğu tarihi öğrenmeye yönelik merak duygusu oluşmaktadır. Bu yüzden bu mekân da kullanıcının ilgisini çekme ve sahip olduğu tarihi aktarma yönünden başarılıdır.

MEKÂN2-KAFETERYA			
	Eski işlev: H Blok zemin kat Mevcut Kullanımı: Kadir Has Üniversitesi- Zemin Kat Kafeterya		
Fabrikaya ait Mekân2 mimari planı	 (Tures Mimarlık)	 (Tures Mimarlık)	Üniversiteye ait Mekân2 mimari planı
 Avludan kafeterya girişinin görünümü	 Kafeteryada iç mekanı	 Kafeteryadaki cam zemin	Üniversiteye ait Mekân2 görselleri

Tablo 3. Kadir Has Üniversitesi Mekân2

Mekân3: Kadir Has Üniversitesi'nin ek bloğu olarak kullanılan ve modern izler taşıyarak yapılan binanın atrium bölümündeki merdiven ve boşluğa bakan odalar yaptığı tarihsel göndermelerle bu mekânı daha da değerli kılmaktadır. Bu mekân *martı kanadı ve gaga figürlü merdiveniyle Haliç'in kıyısında bulunan binaya yaptığı atıflarla* çevresiyle uyumlu hale getirmekte ve aynı

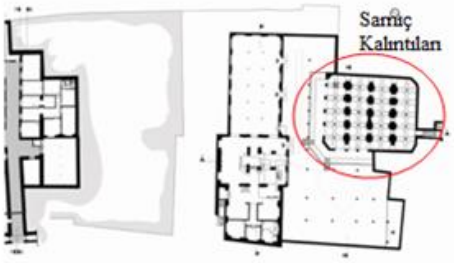
zamanda *siyah cumbalı odalarla ise Cibali'nin dar sokaklarına gönderme* yapmaktadır. Tarihi binada kullanılan mermerlerin cinsi ve deseninin bu yapıda da kullanılması ise malzeme sürekliliğini sağlamaktadır. Böylece yapının eski kimliği göz önünde bulundurularak malzeme seçimi yapılmış ve çevresiyle uyumlu modern bir bina tasarlanmıştır. Tarihi binaya yapılan modern ek bina olarak adlandırılan ve Kadir Has Üniversitesi Kültür Merkezi işleviyle kullanılan bu binada eski mekânın yeniden onarılması değil, tüm binanın Kadir Has Üniversitesi'nden aldığı referanslarla yeniden inşası söz konusudur. Bu binanın taşıyıcı sistem aksları, cephelerdeki doluluk-boşluk düzeni, çatı eğimleri ile eski yapının devamını; iç mekân kurgusu, strüktür elemanları, malzeme kullanımı ve tefriş elemanları ile günceli yansıtması açısından oldukça önemlidir (Alper, 2008).

<table>
<tr><td colspan="5">MEKÂN3-ATRİUM</td></tr>
<tr><td colspan="3"> </td><td colspan="2">Eski işlev: Tekel binasına ait ortak alan
Mevcut Kullanımı:
Kadir Has Üniversitesi- Ek Bina D Blok Atrium</td></tr>
<tr><td colspan="3">
(Tures Mimarlık)</td><td colspan="2">Üniversiteye ait Mekân3 mimari planı</td></tr>
<tr><td>Fabrikaya ait Mekân3 görseli</td><td>
D Blok'a ait eski görünüm (Tures Mimarlık)</td><td>
Martı kanadı ve Gaga figürlü merdiven
Atriumdaki merdivenin gösterimi (Natura dergisi, 2008)</td><td>
Atriumdaki cumbalı odalar (Natura dergisi, 2008)</td><td>Üniversiteye ait Mekân3 görseli</td></tr>
</table>

Tablo 4. Kadir Has Üniversitesi Mekân3

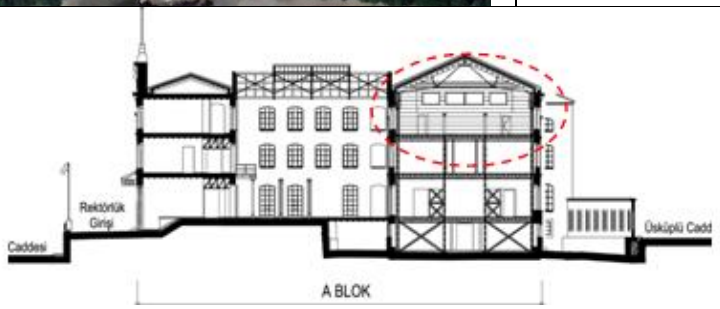
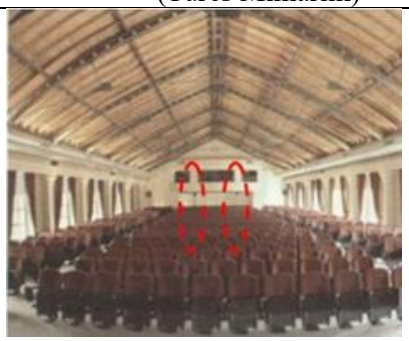
Mekân4: C Blok Güzel Sanatlar Fakültesi'nde *cam zeminin altında bulunan hem Osmanlı'ya ait hamama dair izleri taşıyan hem de Bizans Dönemi'ne ait sarnıç kalıntılarının* okunabildiği bu mekân taşıdığı tarihi katman ile tarihsel ve kültürel sürekliliği sağlamıştır. Eski kullanımındaki sarnıçları barındıran bu mekânın yeni mekânda cam zeminin altından okunması geçmişteki değerlerin dikkate alınarak tasarım yapıldığının bir göstergesidir. Mekân2'de olduğu gibi özellikle Güzel Sanatlar Bölümü'ndeki öğrencilerin aktif olarak kullandığı bu alanda cam

zeminin altında sarnıç kalıntılarının gösterilmesi, kullanıcıların bu yapının tarihi hakkında bilgi sahibi olma arzusu uyandırmakta ve yapının tarihine dair farkındalık oluşturmaktadır.

MEKÂN4-C BLOK		
	Eski İşlev: Sarnıç Kalıntılarının bulunduğu mekân Mevcut Kullanımı: Kadir Has Üniversitesi- C Blok	
 (Tures Mimarlık)		Üniversiteye ait Mekân4 mimari planı
Fabrika dönemine ait sarnıç kalıntısı (Url-5)	Sarnıç kalıntıları (Tures Mimarlık)	Cam zemin altından görünen sarnıç kalıntıları (Tures Mimarlık) C Blok'taki cam zemin ve kalıntılar (Url-6)	Üniversiteye ait Mekân4 görselleri

Tablo 5. Kadir Has Üniversitesi Mekân4

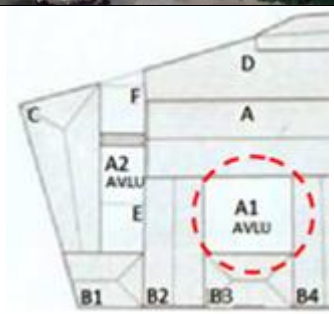
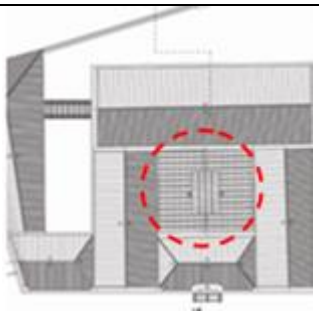
Mekân5: Kadir Has Üniversitesi A Blok Konferans Salonu olarak kullanılan bu mekânın eski kullanımındaki ahşap strüktür kaldırılmış yerine çelik asma çatı yapılmıştır. Ancak yapının eski kimliğine gönderme yapmak amacıyla *salonun bitiminde bulunan iki ahşap dikme simgesel olarak* bırakılmıştır. Mekânın taşıdığı bu simgesel iki ahşap dikmeyle tarihsel süreklilik sağlanmaya ve eski kullanıma dair izlerle kullanıcıya mekân hakkında ipuçları vermeye çalışılmıştır.

MEKÂN5-KONFERANS SALONU		
	Eski İşlev: Kadın işçilerin tütün sardığı mekân Mevcut Kullanımı: Kadir Has Üniversitesi-A Blok Konferans Salonu	
 (Tures Mimarlık)		Üniversiteye ait Mekân5 kesiti
Fabrikaya ait Mekân5 görseli	 Eski kullanıma ait ahşap strüktürün gösterimi (Cibali Broşür, 2018)	 Konferans salonunda fabrikaya ait olan iki ahşap kolon (Cibali Broşür, 2018)
		Üniversiteye ait Mekân5 görseli

Tablo 6. Kadir Has Üniversitesi Mekân5

Mekân6: Yapının ilk inşa edilen bloğu olan A Bloğu'na sonradan eklenen yapılar arasında kalarak oluşturulan A1 Avlusu ilerleyen süreçlerde kapalı bir mekâna dönüştürülmüştür. Ancak restorasyon sonrasında A1 avlusundaki ekler ayıklanmış (Alioğlu ve Alper, 1998), yapının tasarım sürecini ortaya çıkarmak amacıyla ortaya çıkarılan avlu üstü çelik asma çatı örtülmüştür. Ayrıca mekânın eski kullanımına gönderme yapmak amacıyla *kapalı mekân içinde kalan geleneksel cephe kısmen* ortaya çıkarılmıştır (Alper, 2004b). Mevcut işlevi sergi ve etkinlik alanı olan A Blok A1 Avlusu'nda da Mekân1' deki gibi geleneksel ve modern cephe birlikte kullanılmıştır. Eski ve yeniyi bir arada sunan bu mekân kullanıcının bu mekânın tarihselliğini daha iyi algılamasını ve anlamlandırmasını sağlayacaktır.

MEKÂN6-AVLU

<table>
<tr><td colspan="4">
Eski İşlev: Avlu
Mevcut Kullanımı:
Kadir Has Üniversitesi- A Blok A1 Avlusu</td></tr>
<tr><td>Fabrikaya ait Mekân6 vaziyet planı</td><td> 
(Tures Mimarlık)</td><td> 
(Tures Mimarlık)</td><td>Üniversiteye ait Mekân6 vaziyet planı</td></tr>
<tr><td>Fabrikaya ait Mekân6 görselleri</td><td>
Avlunun eski görünümü

Restorasyon esnasında avlu
(Tures Mimarlık)</td><td>
A Blok A1 Avlusu görünümleri</td><td>Üniversiteye ait Mekân6 görselleri</td></tr>
</table>

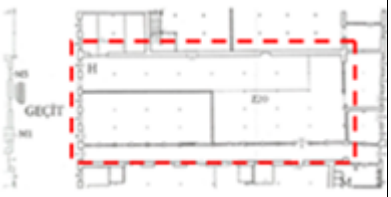
Tablo 7. Kadir Has Üniversitesi Mekân6

Mekân7: Kadir Has Üniversitesi B Blok Avlusu olarak kullanılan bu mekânda restorasyon sonrasında aydınlatma ve havalandırma sorununu çözmek için taşıyıcı sistemin özgün niteliği algılanacak biçimde kısmen boşaltılmış ve ışıklı, üstü örtülü bir avlu elde edilmiştir. Bu avludaki *taşıyıcı sistemin özgün halinin kısmen korunması ve duvarlarda yer yer açılan yırtıklarla tütün fabrikasına ait orijinal tuğlalarla örülü duvarlar* (Alper, 2008) eski mekâna dair kullanılan izlerdir. Eski mekâna yapılan göndermelerle özgün halini anımsatacak ipuçları barındıran bu mekân, izlerin okunabilmesini ve algılanabilmesini sağlayacak şekilde tasarlanmış, dönemin yapı malzemeleri mekâna aktarılmış, böylece de tarihsel süreklilik sağlanmıştır.

MEKÂN7-AVLU

Eski işlev: H Blok üstü örtülü çatı
Mevcut Kullanımı:
Kadir Has Üniversitesi- B Blok Avlusu

Fabrikaya ait Mekân7 mimari planı



(Tures Mimarlık)

(Tures Mimarlık)

Üniversiteye ait Mekân7 mimari planı

Tütün renkli duvarlar

B Blok avlusu çatı görünümü

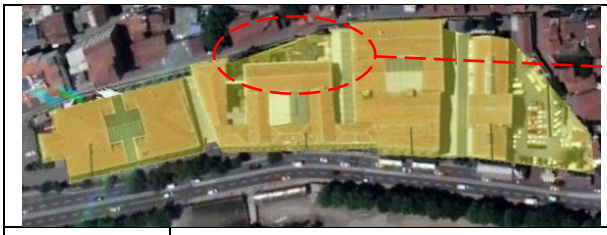
Avlunun genel görünümü

Üniversiteye ait Mekân7 görselleri

Tablo 8. Kadir Has Üniversitesi Mekân7

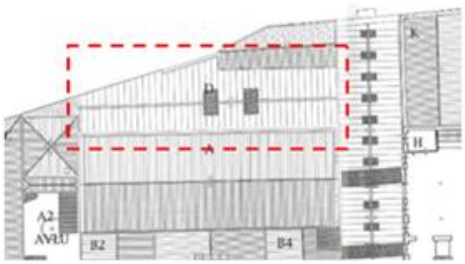
Mekân8: Cibali Tütün ve Sigara Fabrikası'nda idari büroların, satış ve ithalat şubeleri gibi yönetim işlerinin yürütüldüğü D Blok yıkılıp restorasyon işlemi sonrasında öğrencilerin birlikte zaman geçirebilecekleri ve aynı zamanda Nalıncı Kazım Sokaktan üniversitenin arka girişinin sağlandığı açık mekân oluşturulmuştur. Restorasyon sonrasında cephedeki doluluk-boşluklar ve kütle düzeniyle fabrika yapısındaki düzen devam ettirilmiş ve yıkılan D Blok sonrası açığa çıkan A Blok bodrum cephesinde de devamlılık sağlanmıştır. Yeni kullanımıyla özgün değerleri ve nitelikleri koruyabilen bu mekân, öğrencilerin sosyalleşmesini sağlayan, bir arada vakit geçirmesine olanak veren önemli bir mekândır. D Blok'un restorasyonla onarılıp başka bir işlevle de kullanılabilmesi söz konusudur ancak onun yerine Agora açık alanı tasarlanmış ve öğrencilerin özellikle yaz aylarında kullanabileceği ortak bir mekân oluşturulmuştur.

MEKÂN8-AGORA

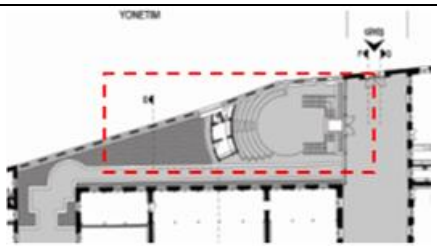


Eski İşlev: D Blok
Mevcut Kullanımı:
Kadir Has Üniversitesi Agora

Fabrikaya ait Mekân8 vaziyet planı



(Tures Mimarlık)



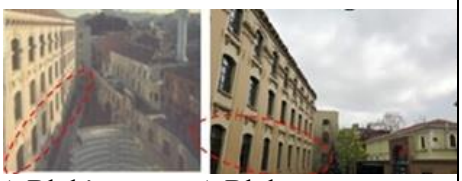
(Tures Mimarlık)

Üniversiteye ait Mekân8 mimari planı

Fabrikaya ait Mekân8 görselleri

D Blok eski görünümü — D Blok yıkıldıktan sonra görünümü

(Cibali Broşür, 2018)



A Blok'ta açığa çıkan cephe düzeni — A Blok cephe görünümü

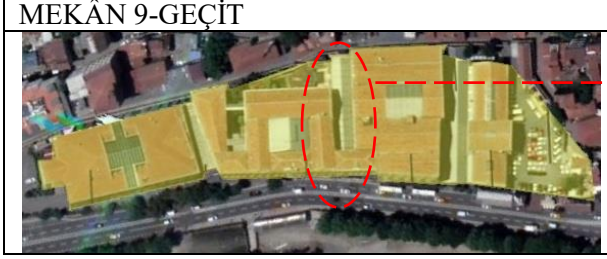
(Cibali Broşür, 2018)

Üniversiteye ait Mekân8 görselleri

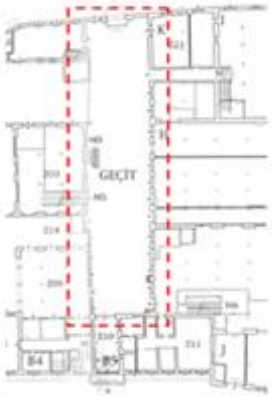
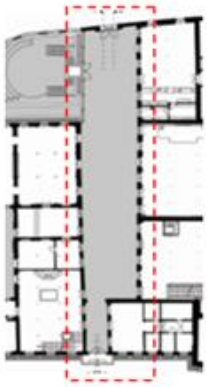
Tablo 9. Kadir Has Üniversitesi Mekân8

Mekân 9: Fabrika zamanında Geçit'in zemin kotunun kısmi olarak bodrum katta olduğu ve üzerinde yer yer köprülerin olduğu görülmektedir. Ve aynı zamanda da D Bloğun cephesinin Geçit'e bakan kısmının kapalı olduğu görülmektedir (Alioğlu ve Alper, 1998). Yapılan müdahalelerle Geçit'in tamamı aynı kota getirilmiştir. Ancak *çatı örtüsü* yeniden ele alınmış olsa da ilk haline benzetilerek değerlendirmeler yapılmış *ve sağ ve sol cephelerdeki pencere düzenleri* aynı şekilde devam ettirilmiştir. Fabrikada da üniversitede de geçit olarak kullanılan bu mekân, Rektörlük ana girişinin devamı olması ve iki bloğu (A ve B) birbirine bağlaması açışından en çok kullanılan mekânlardan biridir ve bu mekânda sürekli bir insan yoğunluğu vardır. Dolayısıyla kullanılan çatı örtüsüyle eskiye gönderme yapan bu mekân, fabrika hakkında ilk izlenimleri oluşturan mekân olması bakımından oldukça önemlidir.

MEKÂN 9-GEÇİT



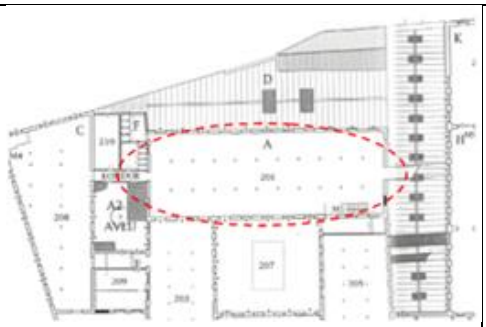
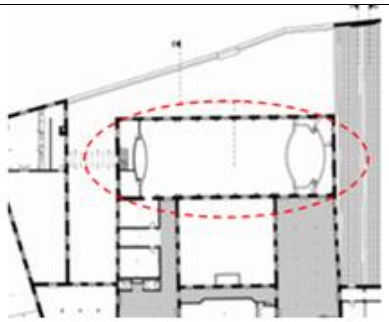
Eski İşlev: Geçit
Mevcut Kullanımı:
Kadir Has Üniversitesi Ana Girişi A ve B Bloğu'na bağlayan Geçit

Fabrikaya ait Mekân9 mimari planı	 (Tures Mimarlık)	 (Tures Mimarlık)	Üniversiteye ait Mekân9 mimari planı
Fabrikaya ait Mekân9 görselleri	Geçit'teki merdivenin gösterimi Geçit genel görünümü (Cibali Broşür, 2018)	Geçit'in yeni kullanımı Geçit'te kullanılan pencere düzenleri (Cibali Broşür, 2018)	Üniversiteye ait Mekân9 görselleri

Tablo 10. Kadir Has Üniversitesi Mekân9

Mekân10: Fabrikanın ilk yapılan ve en eski mekânlarından olan kütüphane salonunun *taşıyıcı sisteminin ahşaptan çeliğe döndürülmesi dışında bütün mimari özellikleri korunmuştur* (Cibali Broşür, 2018). Aynı zamanda taşıyıcı kolon özgün halinde bırakılarak fabrikanın sahip olduğu değerler korunmaya çalışılmış ve tarihsel sürdürülebilirlik sağlanmıştır. Strüktürel olarak yapılan güçlendirme çalışmalarının dışında, mekânın her yerinde eski kullanıma ait izlere rastlanabilmektedir. Bu da kullanıcılar tarafından aktif olarak kullanılan bu mekânın; eski kullanımına dair ipuçları vermekte ve kullanıcıların mekânı daha iyi anlamlandırmalarına ve tarihselliği anlamalarına olanak sağlamaktadır.

MEKÂN10-KÜTÜPHANE	
	Eski işlev: A Blok 201 Nolu Mekân Mevcut Kullanımı: Kadir Has Üniversitesi A Blok Bilgi Merkezi (Kütüphane)

Fabrikaya ait Mekân10 mimari planı	 (Tures Mimarlık)	 (Tures Mimarlık)	Üniversiteye ait Mekân10 mimari planı
	Kütüphane çatı sisteminin görünümü	Kütüphanede eski kullanıma ait taşıyıcı kolonlar	Kütüphanedeki tesisat sisteminin görünümü	Üniversiteye ait Mekân10 görselleri

Tablo 11. Kadir Has Üniversitesi Mekân10

Şekil 5. Kütüphaneye ait görseller (Elif Kılıç arşivi)

Sonuç

Çalışmada, yeniden işlevlendirilerek tekrar kullanıma açılan tarihi yapının mekânlarının koruma kriterlerine uygunluğu gözden geçirilmiş, bu kriterlerin mekânlara nasıl yansıtıldığı örneklendirilmiş ve bu mekânların kullanıcıların yaşamında tuttuğu yer/anlam bağlamında gözlemler aktarılmıştır. Buna göre; "mekân ve çevresinin geçmişte sahip olduğu değerlerin korunması, eski kimliğin göz önünde bulundurularak tasarım yapılması, tarihsel ve kültürel sürdürebilirliğin sağlanması" başlıkları altında özetlenen 3 ana maddeye dikkat edilerek mekânlarda yapılan tüm müdahaleler; yapıldığı döneme ait tarihi izleri yeni mekânda yansıtabilmesi, eski kullanıma ait özgün değerleri koruyabilmesi ve tüm bunları kullanıcıya okutabilmesi ve algılatabilmesi açısından İstanbul Kadir Has Üniversitesi'nin yeniden işlevlendirme çalışmasını başarılı kılmaktadır. Salt bir yenileme çalışması yerine tüm verilerin (araştırma, koruma, onarım ilkeleri, iyileştirici önlem ve denetimler, belgeleme) dikkate alınarak yapıya en az müdahale ilkesine göre yürütülen bu çalışma, mekânlarda eski ve yeniyi bir arada kullanmasıyla ve eskinin yeniden ayrıştırılmasını sağlayacak ipuçları barındırması açısından kullanıcıya mekânın tarihi hakkında bilgi vermekte ve kullanıcıda farkındalık yaratmaktadır. Böylece kullanıcıların Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminin endüstriyel, sosyo-kültürel, ekonomik tarihine tanıklık etmesini sağlamakta ve bu dönemlerden kalan izleri bugünün gündelik yaşamında sürdürebilme, gündelik yaşamın yaşamsal ve algısal boyutunu zenginleştirmede tarihi aktif olarak kullanabilme olanağı sunmaktadır.

Kaynakça

Ahunbay, Z. (2013). 2013'ün Tartışmalı Yeniden Kullanım ve İhyaları. *TMMOB Mimarlık Dergisi*, (374), 49-53.

Alioğlu, F., Alper, B. (1998). Cibali Tütün Fabrikası: Sanayi yapısından üniversiteye. *İstanbul Dergisi*, 27, 40-48.

Alper, M. (2004a). Dünü ve bugünü ile Cibali Tütün ve Sigara Fabrikası, S. F. Göncüoğlu (Editör). *Dünü ve bugünü ile Haliç sempozyumu:22-23 Mayıs 2003 Cibali İstanbul*. Birinci Baskı. İstanbul. Kadir Has Üniversitesi Yayınları, s.33-40.

Alper, M. (2004b). Tütün Fabrikasından Üniversiteye, *Arredamento Mimarlık,* 100+71, 82-86.

Alper, M. (2008). Tarihin Küçük Kardeşi, T.Soykan (editör). *Natura Dergisi*, 24, 54-62.

Elhan, S. (2009). *Kentsel bellek bağlamında sanayi mirasının değerlendirilmesi: İstanbul Haliç örneği.* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

İnternet: ICOMOS. (Ekim, 1987). Washington Tüzüğü, URL: http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0627604001536681570.pdf adresinden 27 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet: ICOMOS. (2018). Uluslar arası Anıtlar ve Sitler Konseyi ICOMOS'un amaçları. URL: http://www.icomos.org.tr/?Sayfa=Icomos&dil=tr adresinden 27 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet: DOCOMOMO. (2019). DOCOMOMOM Hakkında. URL: http://www.docomomo-tr.org/hakkinda adresinden 27 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

Kadir Has Üniversitesi. Tütün işleyen fabrikadan bilim üreten üniversiteye: Cibali Broşürü. İstanbul: KHAS, 1-23 (TURES Mimarlık).

Köksal, G. (2012). Endüstri mirasını koruma ve yeniden kullanım yaklaşımı, *Güney Mimarlık Dergisi,* 8, 18-23.

Kuban, D. (1962). Restorasyon Kriterleri ve Carta "Del Restauro. *Vakıflar Dergisi,* 5, 149-151.

Mutlu, N.E., (2018). Bir Devrim, İki Zıtlık: Tarihten Günümüze Endüstri Arkeolojisi. *Arredamento Dergisi,* (326), 51-54.

Saner, M. (2012). Endüstri Mirası: Kavramlar, Kurumlar ve Türkiye'deki Yaklaşımlar. *Planlama Dergisi,* 1-2, 53-65.

Tunçer, M. (2007). *Dünden Bugüne Kültürel Miras ve Koruma.* Gazi Kitabevi: Ankara, 3-6.

Tures Mimarlık (2018). *Kadir Has Üniversitesi restorasyon projesi arşivi,* İstanbul.

(Url-1) <https://gis.fatih.bel.tr/webgis/> Erişim Tarihi: 04.03.2019

(Url-2) <https://gis.fatih.bel.tr/webgis/> Erişim Tarihi: 04.05.2019

(Url-3) <https://gis.fatih.bel.tr/webgis/> Erişim Tarihi: 27.03.2019

(Url-4) <https://www.youtube.com/watch?time_continue=23&v=bEp0qpo_h8s> Erişim Tarihi: 27.03.2019

(Url-5) < http://arsiv.sabah.com.tr/2005/05/15/cpsabah/gnc103-20050501-102.html> Erişim Tarihi: 07.05.2019

(Url-6) <https://www.youtube.com/watch?v=VRgekY3qxy4> Erişim Tarihi: 27.03.2019

OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA ÖLÜM SERAMONİSİ

Esra POLAT

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Öz

Karmaşık fakat bir o kadar da köklü bir kültürleşmeyi ifade eden Osmanlı imparatorluğunda cenaze törenleri devletin kuruluşundan itibaren değişiklik göstermekle birlikte, dönem ve koşullara uygun bir biçimde yapılmıştır. Osmanlıda ölümler, ilk zamanlar merkezi otoritenin sarsılmaması için gizlenmiş fakat daha sonra böyle bir gereksinim duymamışlardır. İstanbul'un fethinden önce genellikle padişahlar ya savaş meydanlarında ya da bir savaş hazırlığı sırasında vefat etmiştir. Bundan dolayı cenaze törenleri oldukça sade gösterişten uzak ve genellikle protokolsüz yapılmıştır. İstanbul'un fethinden sonra gerek padişahların gerekse hanedan üyelerinin cenaze törenleri, teşrifat kurallarına göre düzenlenmiştir. Osmanlı imparatorluğunda cenaze törenleri İslam geleneğine göre son derece sade bir şekilde düzenlendiği bilinmektedir. Nitekim bu törenler minyatür kompozisyonlarında da aynı şekilde tasvir edilmiştir. Tarihi bir belge niteliğinde olan bu tasvirler çalışmamızda tarihi gerçekçiliği göz önünde bulundurularak konularıyla, kompozisyon düzenleriyle, dönemi ve uygulanış biçimi hakkında bilgi vermeyi amaçlamaktadır[1].

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Minyatür, Ölüm, Seramoni

DEATH CEREMONY IN OTTOMAN MINIATURE ART

Abstract

Although the funeral ceremonies in the Ottoman Empire, which meant a complex but so deeply rooted culture, have changed since the foundation of the state, have been performed in accordance

* Bu çalışma Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda hazırladığımız "Osmanlı Minyatür Sanatında Resmi Tören Tasvirleri ve Tahlilleri (16 yy)" adlı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir

with the terms and conditions. In Ottoman times, the deaths were first concealed in order not to shake the central authority, but later did not require such a necessity. Before the conquest of Istanbul, the Sultans usually died in battle squares or during a war preparation. Therefore, the funeral ceremonies are very simple and often made without protocol. After the conquest of Istanbul, the funeral ceremonies of both the Sultans and the members of the dynasty were arranged according to the rules of tradition. Funeral ceremonies in the Ottoman Empire are known to have been arranged very simply according to the Islamic tradition. Indeed, these ceremonies were depicted in miniature compositions in the same way. These descriptions, which are a historical document, aim to give information about the subjects, composition patterns and the way of implementation in our study, taking into account the historical realism.

Key Words: Ottoman Miniature, Funeral, Death

Giriş

İslamiyet'ten önce Türkler dünya coğrafyasında oldukça geniş bir alana yayılmış ve bu denli geniş bir coğrafyada birleriyle yüzyıllarca büyük bir dayanışma içerisinde yaşamışlardır. Bu dayanışma örneği zamanla Türklerde toplantıların ve törenlerin düzenlenmesine neden olmuştur. Bu törenler içinde, dini tören olarak kabul edilen cenaze törenleri önemli bir yer az etmektedir. Eski Türklerin ölünün ardından bir takım usul ve adetler yerine getirdiği görülmektedir. Bu usul ve adetleri, Türklerin İslamiyet'i kabulünden önce ve sonra diye ayırmak mümkün olsada. İslamiyet'in kabulünden sonra da İslamiyet'ten önce oluşan usul ve adetlere bazı yerlerde kısmen değişiklik görülmekle beraber, benzerlikler görülmektedir (Onay, 2013: 480-481).

Şamanizm, Maniheizm ve Budizm dinlerine inanan Türklerin, bu dinlere göre düşünce ve inançları ölüm seramonilerine yansımıştır. Eski Türklerde ruhun kuş şekline bürünerek uçup geldiği yere gittiğine inanılırdı. Orhun Yazıtlarından da anlaşılacağı üzere, insan ruhu öldükten sonra kuş veya böcek şekline girmekte ve ölen hakkında "uçtu" denilmektedir. Öyle ki Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra dahi öldü yerine *"Sonkur oldu" "Şunkar boldu"* yani şahin oldu deyimi kullanılmıştır (Kocasavaş, 2002: 67; Karamürsel, 2002: 76). Eski Türklerde ölüm halinde yas törenleri yapılır, bu törenlere "yoğ" deniyordu (Kafesoğlu, 1994: 290). Hunlar ölülerini tabut içine koyarlardı. Bu tabut iki katlı olup iç ve dış tabutlardı. Bu tabutları altın ve gümüş işlemeli kumaşlarla örterlerdi. Ağaç dikilmiş mezarları ve matem elbiseleri yoktu. Göktürklerin defin töreninde ölüyü çadıra koyarlar. Oğulları, torunları, erkek-kadın başka akrabası atlar ve koyunlar keserler ve çadırın önüne sererler. Ölü bulunan çadırın etrafında at üzerinde yedi defa dolaşırlardı.

Kapının önünde bıçakla yüzlerini kesip ağlarlar. Yüzlerinden kan ve yaş karışık olarak akar. Bu töreni yedi defa tekrar ederlerdi. Sonra belirlenmiş bir günde mezara gömerler. İlkbaharda ölenleri sonbaharda, otların ve yaprakların sarardığı zaman gömerler. Defin gününde ölünün akrabası, tıpkı öldüğü günde yaptıkları gibi, at üzerinde gezer ve yüzlerini keser, ağlarlar. Mezar üzerinde kurulan yapının duvarlarına ölünün resmini, hayatında yaptığı savaşları resim ederler. Bu ölü ömründe bir adam öldürmüş ise mezar üzerine bir taş koyarlar. Bazı ölülerin mezarında bu taşlar yüze, hatta bine ulaşır. Atlar ve koyunlar kurban ettikten sonra kafalarını kazıklar üzerine koyarlar. Bazen cesetler yakılır, kalanları gömülürdü (Karamürsel, 2002: 76; Onay, 2013: 481-482).

Oğuzlarda defin töreni ise; Oğuzlardan biri hastalanırsa köleler ve cariyeler bakar; ev adamlarından hiç kimse hastaya yaklaşmaz. Hanedan uzak bir çadır dikip hastayı oraya koyarlar iyileşinceye yahut ölünceye kadar çadırda kalır. Yoksul ve köle hastalanırsa onu kırlara bırakıp giderler. Ölüye büyük bir çadır hazırlanırdı. Ölüye ceket giydirirler, kuşağını kuşandırır, yayını yanına koyarlar; eline içki dolu tahta kadehtutturulup önüne de içki dolu bir tahta kap koyarlar. Bütün mal ve eşyasını bu eve (kurgan) doldurup ölüyü buraya oturturlar. Sonra çukurun üzerine topraktan kubbe gibidöşeme yaparlar. Gömülme işi bittikten sonra ölünün atları kesilerek yenirdi ki bu dabütün Türk kavimlerinde görülen yuğu aşı veya ölü aşı geleneği idi. Yenilen atların başlarını ayaklarını ve derilerini mezarın üzerinde bulunan sırıklara asarlardı. Öle cennete etleri yenilen ve derileri sırıklara asılan bu atlar ile gidecekti. Bu yapılmadığı takdirde ölen yorucu cennet yolculuğunu yayan yapmak mecburiyetinde kalacaktı. Buölü hayatında adam öldürmüş ve cesur bir kişi ise öldürdüğü adamlar sayısı kadar ağaçtan suret yontarlar ve mezarın üzerine koyarlar (Onay, 2013: 484-485). Hazarlar ile Oğuzlarda ölüyü nehir kenarına gömmek âdetinin olduğu da görülür. Bunun için başta başka bir istikamet verilen ırmağın yatağında, dayanıklı malzeme ile bir mezar hazırlanır ve ölü burayagömüldükten sonra sular eski mecraya çevrilirmiş. Türkler ölünün yeri belli olsun diyekurgan inşa ederler, mezarların üstüne tümsek yaparlar veya geniş daireler şeklinde taşyığarlar ve hatta taş heykeller dikerlerdi. Ölen kişinin, gelecekteki hayatında bütün buşeylere ihtiyaç duyacağına, yani ölenlerin süt elde etmek için kısrağa, binmek içinaygıra vs. ihtiyacı olacağına inanılıyordu. Benzer sebeplerle mezara altın ve gümüştenyapılmış çeşitli ziynet eşyaları da konuluyordu. Daha önce bahsettiğimiz cesedin yakılması âdetinin kötülüklerden temizlenme amacıyla yapıldığı sanılmaktadır. AyrıcaTürklerde mumyalama âdetini zaman zaman görmekteyiz (Kocasavaş, 2002: 67-68).

Oğuzların başlıca yas alameti giydikleri alışılan beyaz renkteki elbiseleri çıkarıp karalar giymekti. Bu geleneği de Selçuklu devrinde Türkmenler arasında İran Moğollarında, Timurlularda, Kara-Koyunlular'da, Ak-Koyunlular'da Anadolu Beyliklerinde ve nihayet Osmanlılarda görmekteyiz. Ayrıca atın kuyruğunun kesilmesi, ağlamak, kadınların saçlarını yolması, yüzlerini ve yakalarını yırtmaları, ayakkabılarını çıkarmaları elbiseyi ters giymeleri, baş açmaları gibi uygulamaları görmekteyiz. Abartılan bu yas gösterileri ve burada yüzlerini kesmek gibi adetler ile bugün hala Şii Azeri Türklerinin Kerbela Vaka'sı dolayısıyla Muharrem günlerinde yapılmakta olan matem gösterileri arasında büyük benzerlik göze çarpmaktadır (Kapusuzoğlu, 2015: 509-512; Onay, 2013: 482-483).

Osmanlı İmparatorluğun'da Ölüm Seramonisi

Osmanlı devletinde cenaze törenleri için genellikle özel bir hazırlık yapılmadığı bilinmektedir. Genelliklede İslam geleneğine göre son derece sade ve saray hayatı içinde de bu kurala bağlı olarak yapılmaktaydı. Ölen padişahın cenazesi sabah erkenden Hırka-ı Saadet civarına getirilir orada yıkanması ve diğer işlerinin yapılmasından sonra yine aynı daire önünde bekletilmesi adetti. Matem alametleri kıyafetlerde özel bir şekilde olmayıp renklerle ifade edilmiştir. Osmanlı devletinde çok koyu renklerin tamamının yas belirtisi olarak kullanıldığı görülmektedir. Yeni padişahın cülusundan hemen önce, padişahın ölümü ilan edildiğinden matem elbiseleri giyinip üzüntü belirtilirdi (Alikılıç, 2002: 1623).

Osmanlı devletinde cülus ve cenaze törenleri aynı gün içinde yapılıp sarayda bir padişahın vefat etmesiyle birlikte, kızlarağası durumu hemen sadrazama haber verir, o da diğer vezirlerle, şeyhülislamı, kaptan paşayı, kadıaskerleri, defterdar ve nişancı gibi büyük memurları, nakibüleşrafı, İstanbul kadısını, yeniçeriağası ile sekbanbaşıyı, kul kethüdalarını saraya davet ederdi. Bunların hepsi birlikte saraya gelerek genellikle Kubbealtı'nda ve bazen Sünnet Odası'nda toplanırlardı. Şimşirlik dairesinde tutuklu bulunan veliaht şehzade ise, kızlar ağası ve silahdar ağa vasıtasıyla buradan çıkarılırdı. Uzun yıllar orada her an öldürülme tehlikesi içinde kalmış olan şehzade, padişahın vefat etmiş olduğuna ilk başlarda inanmak istemez tereddüt ederdi. Bunun sebebi kendisinin taht ve saltanatta gözü olup olmadığının denendiğini düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Sultan İbrahim'in katlinden sonra vefat eden padişah ve şehzadelerin bir suikasta uğrayıp uğramadıkları yeniçeri ocağınca bilinmek kanun olmuştur. Bu sebeple padişah, yeniçeri ağası, sekban başı ve kul kethüdası ile ölen padişahın cesedini görürler ve bundan sonra cenaze töreni yapılırdı (Baykal, 2008: 22). Padişahın veya hanedan üyelerinin vefatları Ayasofya, Sultan Ahmed, Süleymaniye, Fatih gibi selatin camilerde sala verilmek suretiyle İstanbul

Kadısına bir buyruldu gönderilerek halka ilan olunur ve yine tellallar vasıtasıylada hem vefat haberi hemde cülus halka ilan edilirdi (Alikılıç, 2004: 161; Baykal, 2008: 22).

Selalar okunduktan sonra yeni padişah, yanında şehzadeler, vezirler diğer devlet büyükleri tabutun bulunduğu yere gelir, Ayasofya kürsü şeyhinin yaptığı duaya katılırlardı. Daha sonra cenaze Babüssaadede kurulan musallaya götürülür, bu esnada sadrazam kubbe-i hümayundan, ulema sınıfı divanhane-i atik'ten hareket ederek musallaya yönelirlerdi. Vezir-i azam, şeyhülislam ve nişancı defterdaran gibi devlet adamları saygıyla padişah-ı merhumun cenazesine bakıp dua ederlerdi (Özbilgen, 2014: 86). Ardından musallaya yerleştirilen cenazenin namazı şeyhülislam tarafından kıldırılırdı. Ancak imamlık yapmasına engel olacak bir mazereti varsa ulemanın en kıdemli olanı veya Rumeli Kazaskeri bu işi yapardı. Yeni padişah arz odası veya taht salonunun kapısı önünde durarak cenaze namazını kılar ve müteveffa padişahın nereye defnini emrederse cenaze alayı tertibiyle oraya gömülürdü. Vefat eden padişahın tabutunun üzerine Kâbe Örtüsü ve yine tabutu üzerindeki kavuğuna (Yusufi) siyah sorguç takılırdı, daha sonra herkes divanî elbiseleriyle ata biner ve alay ile cenazenin önünde olmak üzere mimar ağanın hazırladığı türbeye götürülürdü. Daha sonraki günlerde Süleyman Çelebi döneminde başlayıp, 4. Murad devrinden itibaren, ise teşrifatlarda resmen yer alan mevlid okutma işlemi gerçekleştirilmiştir. Eğer Padişah Edime'de vefat ettiyse, darüssaade ağası Padişah'ın cenazesinin başında durur, odanın dışarısında ise ölen padişahın eşyası sergilenirdi. Daha sonra burada da cenaze namazı kılınmak istenirse yeni padişahın katılımıyla cenaze namazı kılınır ve ölen padişah arabayla İstanbul'a gönderilirdi. Devlet adamlarının cenaze namazına katılması yine padişahın onayına bağlıydı (Bayat, 2008: 149; Alikılıç, 2002: 1623; Özbilgen, 2014: 86-87).

II. Bayezid (1482-1515) Cenaze Töreni

Günümüzde Topkapı Sarayı müze kütüphanesinde (H. 1597-1598 y. 62a.) envanterinde yer almaktadır. Minyatür II. Bayezid'ın cenazesinin taşınmasını tasvir etmektedir (Tarım Ertuğ, 1999: 92). Yeniçerilerin desteğiyle 1481 yılında tahta çıkan Sultan II. Bayezid 31 yıl sonra bu kez yeniçerilerin baskısıyla 24 Nisan 1512'de tahttı bırakmak zorunda kalmıştır. Sultan Bayezid, tahtı bıraktıktan sonra kalan ömrünü doğduğu yerde Dimetoka'da geçirmeye karar vermiştir. Yol hazırlığı içinde tahta geçen oğlu Yavuz Sultan Selim'den belirli bir süre istemiştir. İstenilen bu süre kimi araştırmacıya göre iki üç gün kimine göre ise yirmi gündür. II. Bayezid hazırlıklarını tamamladıktan sonra yanına eski Rumeli beylerbeyi Yunus Paşa, defterdar Kasım Çelebi'yi ve maiyetindeki diğer kişileride alarak Dimetoka'ya gitmek üzere İstanbul'dan ayrılır. II. Bayezid Eski Saray'dan arabası ile ayrılırken Sultan I. Selim babasının arabasının yanında yaya yürüyerek

Edirne Kapısı'na kadar uğurlamıştır. Kaynaklara göre II. Bayezid İstanbul'dan ayrılırken gözü yaşlı, gönlü yorgun ve kırgın bir şekilde ayrılmıştır. Hasta ve yorgun olan II. Bayezid günde en fazla 5- 6 km. yol gidebilmiştir. Çorlu yakınındaki Abalar köyüne varıldığında ise daha da kötüleşip 21 Mayıs 1512 yolda vefat etmiştir. Cenazesi İstanbul'a getirildiğinde oğlu Yavuz Sultan Selim ve devlet erkânı tarafından karşılanmıştır. Cenaze namazı Fâtih Camii'nde kılındıktan sonra, kendi adıyla anılan Beyazıt Meydanı'nda yaptırmış olduğu caminin yanına gömülmüştür. Türbesini oğlu Sultan Selim inşa ettirmiştir (Turan, 1992: 237).

Resim 1: II. Bayezid Cenaze Töreni, (Selimnâme, TSMK, H. 1597 – 1598 y. 62a)

Tam sayfa halinde, statik bir şemaya sahip olan bu minyatür kompozisyonu dikdörtgen bir formda dikey gelişen bir biçimde tasarlanmıştır. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen hiyerarşik bir düzene sahiptir. İlk kez Osmanlı padişahlarından birinin cenaze törenini yansıtan bu minyatür tarihi bir belge niteliğindedir. Sahnenin sol üst kısmında cumbalı bir köşk yer almaktadır. Köşk'ün penceresinde ve cumbasında oldukça üzgün bir şekilde yansıtılan üç kadın cenazenin götürülüşünü izlemektedir. Bu kadınlardan iki tanesi tabutun arkasından el sallamaktadır. Diğer kadın figür ise eli yüzünde tasvir edilmiştir. Sahnenin sağ üst kısmında bir yamacın arkasında yine cenazenin götürülüşünü seyreden mavi ve kırmızı kıyafetli,

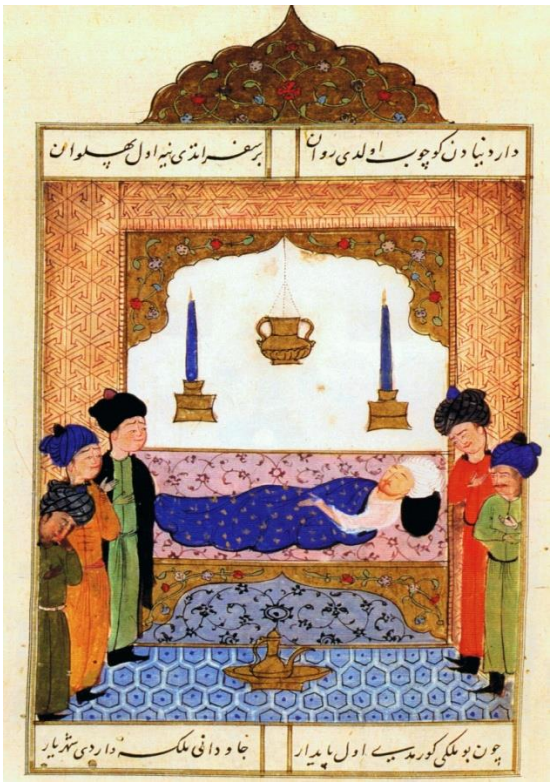
beyaz başlıklı iki erkek figürüne yer verilmiştir. Bunlarda kompozisyonda oldukça üzgün bir şekilde görülmektedir. Sahnenin altına indiğimizde bir köşk kapısı önünde II. Bayezid tabutunun götürülüşü tasvir edilmektedir. Burada beş figüre yer verilip tabutun baş ve ayak tarafından duran iki erkek cenazeyi taşımaktadır. Diğer üç figür ise dua eder şekilde tasvir edilmiştir. Sahnede yer alan tüm figürler çatık kaşlı ve ağlar şekilde resmedilip nakkaş burada ölüm karşısındaki üzüntülerinibelli edecek gerçeklikte ve metne bağlı kalarak tasvir etmiştir. Cenazenin arkasında kırmızı ve beyaz renklerinde iki at görülmektedir. Atların üzerinde yeşil ve mavi renklerinde eyer örtüleri yer almaktadır. Büyük olasılıkla nakkaş burada at figürleriyle törene katılanların geride olduğunu işaret etmektedir.

Kompozisyonda II. Bayezid'ın tabutu üzerindeki örtüde kurandan ayetler işlendiği gözükmektedir. Bu ayetler El-hükmü lıllah*"HükümAllahın'dır"*ve yineKülli nefsin zâikatü'l-mevt*" Her nefis ölümü tadacaktır"*ayetleri yer almaktadır. Tabutun üzerinde Sultan Bayezid'a ait kırmızı iç serpuşlu beyaz bir başlık görülmektedir. Sahnede kırmızı dâhilbirçok renk kullanılıp matem havası biraz daha dağıtılmıştır. Fakat figürlerin yüz ifadesiyle ne kadar üzgün oldukları nakkaş tarafından açıkça belirtilmiştir. Başlıklarda genel olarak daha çok koyu mavi, yeşil ve mor renkleri kullanılmıştır. Bu renklerde cenaze konulu İlhanlı, Memlüklü, Timurlu, Türkmen minyatür yazmalarında genel olarak kullanılan matem renkleri olarak kabul edilmektedir. Nakkaş'ta bunu göz önünde bulundurarak bu renkleri kullandığı düşünülebilir. Sahnede tüm figürlerinyüz çizgileribirbirine benzemektedir. Fakat kadınlar daha fazla benzerlikler taşımaktadır. Yuvarlak yüz, yay gibi kaşlar, badem gözler ve küçük ağızları bize Uygur yüz tipini hatırlatmaktadır. Sahnede nakkaş kadınları ayrıntılı bir şekilde vermeyi tercih edip kırmızı, mavi, sarı renklerde bol dökümlü elbiseleri siyah saçları üzerine koyu renkli başlıkları dikkat çekmektedir.

Yavuz Sultan Selim (1512-1520) Ölüm Döşeğinde

Günümüzde Topkapı Sarayı müze kütüphanesinde (H. 1597-1598y. 267a.) envanterinde yer almaktadır. Minyatür Yavuz Sultan Selim'in ölüm döşeğinde son günlerini tasvir etmektedir (Tarım Ertuğ, 1999: 92). Osmanlı Devletinin Yavuz lakaplı padişah'ı Sultan Selim hükümdarlığı çok kısa sürmüştür. Fakat tahtta kaldığı bu kısa sürede ileriye yönelik önemli başarılara imza atan bir Sultan olmuştur. Yavuz Sultan Selim sekiz yıllık hükümdarlığının son yılı olan 1520 yılında sırtında çıkan bir çıban yüzünden zor zamanlar geçirmesine sebep olmuştur. Araştırmacılara göre bu çibanı. Selim'in Edirne yolculuğuna çıkmadan birkaç gün önce saray bahçesinde gezinirken teşhis edildiğinden yanadır. Yolculuk sırasında çiban giderek büyümeye başlamış ve padişahın

acısı hergeçen gün daha da artmıştır. İstanbul'dan getirilen hekimler buna bir türlü çare bulamamışlardır. Çorlu yakınlarında Sırt köyüne gelindiğinde de artık hareket edemez hale gelmiş ve burada konaklamak zorunda kalmıştır. Hekimlerin müdahalesine rağmen hastalığı giderek artan Yavuz Sultan Selim burada 2 ay süreyle tedavi görmüştür. Fakat tüm tedavilere rağmen 20 Eylül 1520'de sabaha karşı yardımcısı Hasan Can Yasin suresini okurken vefat etmiştir. Yavuz Sultan Selim'in ölümü üzerine ülkede yas ilan edilmiş salalar verilmiştir. Sultan'ın ölüm haberini alan Şehzade Süleyman, İstanbul'a gelerek babasının cenazesini Edirnekapı'da karşılamıştır. 23 Eylül 1520 yılında da Fatih Sultan Mehmed camisinde cenaze namazı kılınarak, kendi adına yapılan Sultan Selim cami bahçesine, sonradan adına yapılacak olan türbenin yerine defnedilmiştir (Emecen, 2009: 413-414).



Resim 2: Yavuz Sultan Selim Ölüm Döşeğinde, (Selimnâme, TSMK, H. 1597-1598 y. 267a.)

Kompozisyon dikdörtgen bir formda dikey gelişen bir biçimde tasarlanmıştır. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen hiyerarşik bir düzene sahiptir. Sahne bir Osmanlı padişahının hasta yatağında tasvir etmesi açısından oldukça önemlidir. Minyatür konu olarak kapalı bir mekânda geçmektedir. Kompozisyonda Yavuz Sultan

Selim divan şeklinde pembe tonlarında bitkisel süslemeli döşeği üzerinde gözleri kapalı bir şekilde yatmaktadır. Sultan'ın üzerinde beyaz bir içlik, başında beyaz bir başlık yer almaktadır. Kafasının altında siyah bir yastık üzerinde ise lacivert sırma desenli bir yorganla örtülmüş sol kolu yorganın üzerinde tasvir edilmiştir. Yavuz Sultan Selim burada gözleri kapalı olarak verilmesi ölümünün yakın olduğunu vurgulamaktadır, Padişah'ın baş ve alt kısmında beş figüre yer verilmiştir. Sahnenin solunda Sultan'ınayakucunda üç figür yer alıp bunlar boylarına göre kademeli olarak sıralanmıştır. Bu figürlerden en baştaki siyah başlıklı, fıstık yeşili iç kıyafeti üzerine siyah kaftanlı, onun yanında lacivert başlıklı, sarı kıyafetli onun yanında da siyah ve gri renklerinde başlıklı, koyu yeşil renginde bezemesiz kıyafeti ile üç kişi yer almaktadır. Sahnenin sağ tarafında Sultan'ın baş kısmında ise farklı boylarda sıralanmış siyah, lacivert başlıklı yine turuncu ve yeşil renkli kıyafetleriyle iki figür tasvir edilmiştir. Kaşları çatık, kafaları eğik veya dik şekilde oldukça üzgün bir şekilde verilen bu figürler muhtemelen Sultan'ın emrinde ki hizmetlileri has oda ağaları olmalıdır.

Kompozisyonda yatak dikdörtgen bir çerçeve içinde tasvir edilmiştir. Üstte kıvrımlı bir perdelik ahşap malzemeden üzerinde kırmızı, yeşil, mavi ve lila renklerinde çiçekli kıvrımlı dallarla bezenmiştir. Ortada asılı bir şekilde kulplu bir kandilyanlarda ise lacivert renkli yanan şamdanlı mumlar yer almaktadır. Yatağın alt kısmında yine kıvrımlı ahşap perdelik üzerinde üst kısımdaki perdelik gibi kırmızı, mavi, yeşil ve lila renklerinde çiçekli kıvrımlı dallarla bezenmiştir. Perdeliğin altında göbekte ise mor zemin üzerine siyah konturlü çiçekli kıvrımlı dallar yer almaktadır.Çerçevenin çevresi üç yönden geometrik geçmelerle tezyin edilmiştir. Zemin ise mavi renkte altıgen geometrik desenlerle bezenmiştir. Zeminin ortasında altın bir kâse içerisinde bir ibriğe yer verilmiştir. Kompozisyonda genel renk tercihi canlı renkler olup matem havasından uzaktır. Fakat yas renkleri koyu renkler diye düşünülünce genel olarak başlıklarda kullanılan siyah ve lacivert gibi renkler matem renkleri kabul edilebilir.

Sultan Süleyman'ın (1520-1566) Cenazesinin Belgrad'a götürülmesi

Günümüzde Topkapı Sarayı müze kütüphanesinde (H.1339, y. 103b-104a.)envanterinde yer almaktadır. Minyatür Sultan Süleyman'ın cenazesinin Zigetvar'dan Belgrad'a götürülmesini tasvir etmektedir (Tarım Ertuğ, 1999: 116; Mahir, 2005: 139). Osmanlı tahtında en uzun süre kalan Sultan Süleyman,73 yaşındahasta ve yaşlı olmasına rağmen, Sokollu Mehmed Paşa'nın teşvikiyle 13'ncü ve son seferine çıkmıştır. Planlanan tarih KanuniSultan Süleyman'ın ani rahatsızlığı sebebiyle geciktirilmiştir. Kaynaklara göre Zigetvar seferine ramazan ayının on veya on birinci gününe denk gelen 1 Mayıs 1565 tarihinde çıkılabilmiştir. Araştırmacılara göre Sultan

Süleyman hasta bir şekilde sefere çıkmıştır. Yolculuk sırasında oldukça rahatsız olan Kanuni saltanat arabasında seyahat etmiş sadece şehirlerin içinden geçerken at üstünde görünmüştür. Kanuni Sultan Süleyman'ın Zigetvar'a vardığında son bir gayretle hasta yatağından çıkıp ordusuna hücum emri vermiştir. Bundan sonra daha da durumu kötüleşerek Zigetvar kalesinin fethinden birkaç saat önce zaferi göremeden seher vaktinde vefat etmiştir (Öztuna, 2016: 139-141; Tarım Ertuğ, 1999: 102-103). Araştırmacılar Kanuni Sultan Süleyman'ın ölüm sebebi hakkında farklı bilgiler vermektedir. Hammer'e göre Kanuni Sultan Süleyman'ın ölüm nedeni çoklu organ yetmezliğidir. Fairfax Downey'e göre ise inmedir. Osmanlı sır kâtibiMustafa Nuri Paşa'da dizanteriden öldüğünü bildirmiştir. Zigetvar tamamen düşmek üzereyken Kanuni Sultan Süleyman vefat etmesi ordu içinde moralsizliğe neden olabileceği için Veziriazam Sokollu Mehmed Paşa, bu haberi gizlemeyi tercih etmiştir. Bundan dolayıda çeşitli tedbirler almıştır. Bunlardan ilki padişahın ölümünden haberdar olanlara bunun bir sır olarak saklanmasını emretmiştir. Yine Sultan Süleyman'ın naaşını tahtının altına gömülmesini istemiştir. Bunun üzerine Kanunî'nin cesedi, iç organları çıkarıldıktan sonra, misk ve anber kokuları sürülerek tahtın altına geçici olarak defnedilmiştir (Tarım Ertuğ, 1999: 108-113). Vezir-i Âzam Sokollu Mehmed Paşa kale fethedildikten sonra Şehzade Selim'e Kanuni Sultan Süleyman'ın öldüğünü bildiren ve kendisini tahta davet eden gizli bir mektup göndermiştir. Sokollu ulağa mektubu verirken mektup'unfetihname olduğunu Zigetvar zaferini müjdelediğini söylemiştir. Vezir-i Âzam Sokollu Mehmed PaşaSultan'ın ölüm haberinivezirlerden bile uzun bir süre gizli tutmuştur. Zigetvar'ın alınmasından sonra da vezirlere padişahın vefatını bildirmiştir. Diğer zümrelerden kişilere ise uzun bir süre söylememeyi tercih etmiş gizlemek için ciddi bir çaba göstermiştir.Sokollu'nun Sultan Süleyman'ın ölümünü gizlemesinin en önemli sebebi yeniçerilerin isyan çıkarmasından korkmasındandır. Bunun içinde Mehmet Paşa yeniçeri ağası Ali Ağa ile görüşerek çeşitli önlemler aldığı bilinmektedir (Parladır, 1999: 112-113).

Resim 3: Sultan Süleyman'ın cenazesinin Belgrad'a götürülmesi, (Nüzhetü'l-Esrâri'l-Ahbâr Der Sefer-i Sigetvar, H.1339, y. 103b-104a.)

Asimetrik bir kompozisyona sahip olan bu minyatür sahnesinde Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde çift sayfa hâlinde tasarlanmıştır. Sahnede Zigetvar'dan Belgrad'a doğru yapılan yolculuk sağdan sola doğru düzenlenmiştir. Kompozisyonuny. 103b.(sağ üstteki minyatür) Kanunî Sultan Süleyman'ın Otağ-ı hümayunun önündecenazesinin Belgrad'a doğru yolaçıkışını tasvir etmektedir. Yine kompozisyonun diğer sayfası y. 104a. (sol üstteki minyatür) yolculuktaki diğer devlet adamlarını, yeniçerileri kalabalık bir grup halinde göstermektedir. Minyatür sahnesindey. 103b.(sağ üstteki minyatür) Zigetvar'da açık havada Otağ-ı Hümayun'un önünde geçmektedir. Kompozisyonun solunda otağ-ın önünde cenaze arabası yer almaktadır. Araba bir at tarafından çekilip önde bir arabacı görülmektedir. Sultan Süleyman'ın naaşını taşıyan cenaze aracı yeşil renkli olup arabada iki yana aralanan perdeden Sultan'ın beyaz renkli kavuğu görülmektedir.Tarih-i Sultan Süleyman adlı eserde bu durumdan bahsedilip eserde Kanuninin cenazesinin yanına hasoda ağalarından Hasan ağanın oturtulduğu ve başlığın dışardan gözükecek şekilde tuttuğunu ifade etmektedir. Sahnede arabanın arkasında atlı iki hasoda ağası bunlardan bir tanesinin elinde su matarası görülmektedir. Hasoda ağaların alt kısmında gösterişli kıyafet ve sorguçlu başlıklarından anlaşılacağı üzere atlı dört devlet adamı (kubbe vezirleri) Sultan'ın arabasının yanında yürümektedir. Onların önünde ise büyük ihtimalle Vezir-i Âzam Sokollu Mehmed Paşa yeşil ve açık mavi renklerinde iç kıyafeti üzerine mavi renkli kaftanıyla atı üzerinde

görülmektedir. Bu sahnenin devamı olarak düzenlenen y. 104a. (sol üstteki minyatür) da ordugâhtan çıkan grupları tasvir etmektedir. Sahnenin üst kısmında ardarda sıralanmış tepe yamacına ağaçlar yerleştirilmiştir. Ağaçların arasında atlı devlet adamları ve çeşitli enstrümanlarıyla mehter takımı yer almaktadır. Onların altında önde dört atlı görevlinin arkasında Cenaze arabasının önünde yürüyen kıyafetlerinden anlaşılacağı üzere peykler ve solaklar yer almaktadır. Onların altında ise dört atlı figür yer almaktadır yanlarındaki iki at ise üzerlerindeki yükleri taşımaktadır.

Kanuni Sultan Süleyman'ın cenazesinin Zigetvar'dan Belgrad'a doğru yola çıkışı yansıtan çift sayfa üzerine yerleştirilen bu minyatür oldukça ayrıntılı bir biçimde anlatılmıştır. Bu yüzden kompozisyonda oldukça fazla figür yerleştirilerek kompozisyonun zenginleştirildiği görülmektedir. Nakkaş kompozisyonda Osmanlı ordusunu tepeler arasında resmetmesiyle sahneyederinliketkisi yaratmıştır. Minyatürde zeminde koyu yeşil ve açık yeşilrenkler hâkimdir. Nakkaş burada çimenlerin üzerine serpiştirilen küçük bitkisel motiflerle ve tepelerde resmedilen natüralistüslupta ağaçlarla açık havayı vurgulanmaktadır. Sahnede genel olarak renk tercihi koyu renk tonları olup lacivert, siyah, mavi, kırmızı, yeşil, turuncu, açık mavi, kahverengi, sarı, beyaz renkler ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Sultan Süleyman'ın (1520-1566) Cenazesinin Belgrad'a Götürülmesi

Günümüzde İrlanda'da Dublin Chester Beatty kütüphanesinde (T. 413, y. 113b– 114a.) envanterinde yer almaktadır. MinyatürSultan Süleyman'ın cenazesinin Zigetvar'dan Belgrad'a götürülmesini tasvir etmektedir (Tarım Ertuğ, 1999: 120; Mahir, 2005: 139). Zigetvar'ın fethi ve padişahın ölümünden tam olarak 22 gün sonra ilk büyük divan toplantısı gerçekleştirilmiştir. Bu büyük divan toplantısında Veziri Azam Sokollu Mehmet Paşa zafer sonrası uygulanan usul erkân aynı şekilde uygulanmıştır. Bu doğrultuda padişah adına atamalar gerçekleştirmiş, hilatlar giydirmiş, askere yemek çıkartıp bahşişler dağıttırmıştır. Atamaların ardından Vezirler, beğlerbeğiler, kazaskerler, defterdarlar, nişancılar Kanuni Sultan Süleyman'ın huzuruna çıkmak istemişlerdir. Bunun üzerine Sultan'ın özel doktoru olan Tabib İbn Kaysun padişah'ın ölüm haberini vermiştir. Ardından kaynaklara göre Tabib İbn Kaysun devlet erkânına şu açıklamayı yapmıştır; *"İmam DervişEfendi, Rikabdar Mustafa Ağa ve Musa Ağa Hasan Ağa cümlemiz on iki nefe kimse mübarek cesedin gasl edip tekfin eyleyip namazın kıldık. Ve yapıp gönderdiğini tabut ile taht altına emanet konuldu. Yirmi iki gündür dua idip hatimler indirmekle meşgulüz demiştir."*Bu açıklama sonrası büyük üzüntü yaşayan devlet erkânı Sokollu Mehmet Paşa'nın uyarılarıylahiçbir şey olmamış gibi işlerinin başına dönmüşlerdir.Ardından Şehzade Selim'inbir

an önce gelip ordunun başına geçmesini beklemişlerdir.Bu arada Şehzade Selim'in gecikmesi sebebiyle Sokollu Mehmet Paşa yeni Padişah'a bir an önce gelmesi için üç mektup gönderdiği bilinmektedir. Şehzade Selim İstanbul'da cülûs edip yola çıktıktan sonra Filibe'dengönderdiği mektupla gelişini haber vermiştir. Bunun üzerine Kanuni Sultan Süleyman'ın naaşı gömüldüğü yerden çıkartılıp yine hiç kimseye durumu fark ettirmeden büyük bir kalabalıkla Sultan Süleyman'ın cenazesi Belgrad'a götürülmüştür (Tarım Ertuğ, 1999: 112-113).3

Resim 4: Sultan Süleyman'ın cenazesinin Belgrad'a götürülmesi, (Tarih-i Sultan Süleyman, DCBL, T. 413, y. 113b – 114a.)

Kanuni Sultan Süleyman'ın cenazesinin Zigetvar'dan Belgrad'a doğru yol çıkışını tasvir eden bir diğer minyatürdür. Bu kompozisyon Nüzhetü'l-Esrâri'l-Ahbâr Der Sefer-i Sigetvar adlı yazmada ki otağdan çıkışın devamı niteliğinde yolculuk esnasını tasvir etmektedir. Asimetrik bir kompozisyona sahip olan bu minyatür sahnesinde Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde çift sayfa hâlinde tasarlanmıştır. Sahnede Zigetvar'dan Belgrad'a doğru yapılan yolculuk soldan sağa doğru düzenlenmiştir. Kompozisyonuny. 113b.(sol üstteki minyatür) Kanunî Sultan Süleyman'ın Belgrad'a doğru yolculuğunu tasvir etmektedir.Yine kompozisyonun diğer sayfası y. 114a. (sağ üstteki minyatür) yolculuktaki diğer devlet adamları, solaklar, peykler ve çeşitli rütbelerde yeniçeriler yer almaktadır. Minyatür sahnesindey. 113b.(sol üstteki minyatür) Zigetvar'dan çıkan Sultan Süleyman'ın cenaze aracı merkezde yer almaktadır. Araba bir at tarafından çekilip önde iki arabacı görülmektedir. Sultan Süleyman'ın naaşını taşıyan cenaze aracı bu minyatürde kırmızı renkli olup arabada diğer sahnede de gördüğümüz gibi iki yana aralanan perdeden Sultan'ın beyaz renkli kavuğu daha net gözükmektedir. Sahnede arabanın

önünde atlı ve yaya üç figür arkasında ise atlı iki hasoda ağası yer almaktadır. Hasoda ağaların alt kısmında gösterişli kıyafet ve sorguçlu başlıklarından anlaşılacağı üzere atlı dört kubbe veziri Sultan'ın arabasının yanında yürümektedir. Onların önünde ise Vezir-i Âzam Sokollu Mehmed Paşa beyaz başlığı beyaz renkli kıyafetiyle atı üzerinde görülmektedir. Onun önünde atlı bir figür yanındaki beyaz atta ise yük taşınmaktadır. Arabanın üst kısmında ard arda sıralanmış tepe yamaçlarında atlı devlet adamları simetrik bir şekilde yamaçlara gruplar halinde dağıtılmıştır. Bu gruplar içinde hala padişahın vefatından haberdar olmadığı için zaferlerini kutlar vaziyette mehter takımı ellerindeki aletleri çalarken tasvir edilmiştir. Bu sahnenin devamı olarak düzenlenen y. 104a. (sağ üstteki minyatür) da ordugâhtan cenaze aracıyla birlikte çıkan grupları tasvir etmektedir. Sahnenin üst kısmında ard arda sıralanmış tepe yamaçlarında atlı devlet adamları yeniçeriler ellerinde tuğlar, flamalarla tasvir edilmiştir. Onların altında cenaze arabasının arkasından yürüyen kıyafetlerinden anlaşılacağı üzere peykler ve solaklar yer almaktadır. Onların altında ise çok sayıda atlı figürgörülmektedir. yanlarındaki üç at ise üzerlerindeki yükleri taşımaktadır.

Kanuni Sultan Süleyman'ın cenazesinin Zigetvar'dan Belgrad'a doğru yola çıkışı Nüzhetü'l-Esrâri'l-Ahbâr Der Sefer-i Sigetvar ve Tarih-i Sultan Süleyman adlı minyatürlü yazmalarda yer alan ortak konudur. Her iki yazmada da çift sayfa üzerine yerleştirilen sahnenin Bu minyatürde daha fazla ayrıntılı ele alındığı, bu yüzden sayfaya çok daha fazla figür eklenerek kompozisyonun zenginleştirildiği gözlenmektedir. Bu zenginleşmenin sebebi Zigetvarname'de sayfanın sağ tarafına yerleştirilen otağ-ı hümayunun ve sol tarafında tepeler üzerinde yer alan ağaçların kaldırılması ile ortaya çıkan boşluğun doldurulmak istenmesinden dolayı ortaya çıkmıştır. Nakkaş yine Sultan Süleyman'ın tabutunu taşıyan ve iki yana aralanan perdeden kavuğu görülen cenaze arabasını sayfanın sol tarafında resmetmiş ve art arda sıralanmış çok sayıda yuvarlak hatlı tepe eklemiştir. Osmanlı ordusunun bu tepeler arasında belirli bir düzen içinde ve yatay sıralar halindeki ilerleyişi hem bir derinlik etkisi yaratmış, hem de betimlemeyi Zigetvarname'de minyatürü ile yakınlaştıran bir görünüm oluşturmuştur. Açık yeşil bir rengin hâkim olduğu zemine serpiştirilen küçük bitkisel motifler, cenaze arabasının sol yanında ortada ilerleyen Sokollu Mehmed Paşa'nın atında oturuş pozisyonu ile atların ve figürlerin resmedilişindeki üslup benzerliği bu resme Zigetvarname minyatürünü anımsatan özellikler yüklemeleri açısından dikkat çekicidir. Giysilerde koyu renk tonların tercih edilmesi ise tasviri canlı renklerin hâkim olduğu Zigetvarname betimlemelerinden farklı kılan bir özelliktir.

Sultan Süleyman'ın (1520-1566) Cenazesinin II. Selim Tarafından Karşılanması

Günümüzde Topkapı Sarayı müze kütüphanesinde (H.1339, y. 107b – 108a.) envanterinde yer almaktadır. Minyatür Sultan Süleyman'ın cenazesinin Belgrad'da II. Selim tarafından karşılanmasını tasvir etmektedir (Tarım Ertuğ, 1999: 120; Mahir, 2005: 139). Şehzade Selim İstanbul'da Cülus ettikten sonra, Belgrad'a doğru yola çıkmıştır. Belgrad'a yaklaştığı haberi gelincede 18 Ekim'de askere ulûfe verilip, göç zamanının geldiği ilan edilmiştir.Bunun üzerine Kanuni Sultan Süleyman gömüldüğü yerden çıkartılıp yine hiç kimseye birşey fark ettirilmedennaaşı taht arabasına yerleştirilerek yolculuğa başlanmıştır. Belgrad'a yaklaşıldığı sırada Sadrazam Sokollu Mehmet Paşa, 300 muhafızla cenaze arabasını ordudan ayırmış ve hafızlara işaret ederek Kur'an okumalarını emretmiştir. Böylece padişahın vefat ettiği artık tüm ordu tarafından da anlaşılmış ve bu olay orduyu bir anda alt üst etmiştir. Düzenin bozulması sebebiyle başta Sadrazam olmak üzere diğer vezirler, devlet adamları durumu ilan ettiklerine pişman olmuştur, Ordunun yola devamına imkân kalmadığı için Veziri azam Mehmet Paşa askere *"Kardaşlar, yoldaşlar! Niçin yürümezsiniz? Yürüyelim. Bunca yıllık İslam padişahıdır; Kur'an-ı azim ile tazim eyleyelim. Bu denli gazavat edip Engerus vilayetin dar-ı İslam eyledi ve cümlemizi nimet-i ihsanıyla besledi. İvazı bu mudur ki mübarek cesedini başımızda götürmeyelim? İşte oğlu Sultan Selim Han padişahımız Belgrad'da size muntazırdır."* Şeklinde ikazda bulunup, Cülus bahşişi ve tahsisat zammı sözü vererek orduyu ilerlemeye ikna etmiştir (Tarım Ertuğ, 1999: 120).

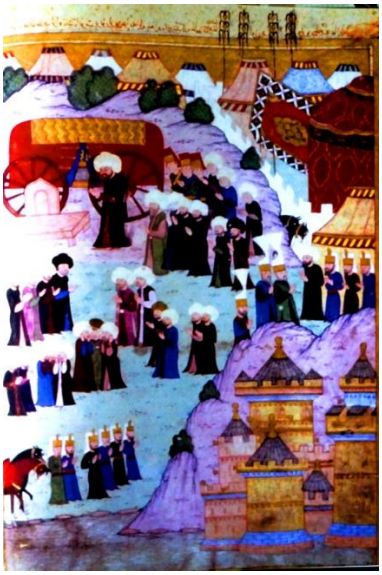
Resim 5: Sultan Süleyman'ın cenazesinin II. Selim tarafından karşılanması, (Nüzhetü'l-Esrâri'l-Ahbâr Der Sefer-i Sigetvar, TSMK, H.1339, y. 107b – 108a.)

Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde çift sayfa hâlinde tasarlanmıştır. SahnedeSultan Süleyman'ın cenazesinin Belgrad'da II. Selim tarafından karşılanmasısoldan sağa doğru düzenlenmiştir. Kompozisyonuny. 107b.(sol üstteki minyatür) Kanunî Sultan Süleyman'ın naaşının bulunduğu araba önünde yeni padişahın babasına dua edişini tasvir etmektedir. Yine kompozisyonun diğer sayfası y. 108a. (sağ üstteki minyatür) Otağ-ı hümayunu ve Belgrad kalesini yansıtmaktadır. Minyatür sahnesinde y. 107b. (sol üstteki minyatür) Süleyman'ın cenaze aracı merkezde yer almaktadır. Yeşil renkli arabanın yanında Sultan II. Selim beyaz başlığı gülkurusu ve mavi tonlarında iç elbisesi üzerine siyah renkli atlas kaftanıyla üzgün bir şekilde ellerini havaya kaldırmış dua etmektedir. Burda dikkat çeken en önemli unsur artık cenaze aracından sultanın beyaz başlığı gözükmüyor. Onun yerine ceviz ağacından yapılmış sandukası gözükmektedir. Aracın arkasında iki silahdar onların arkasında iki hasoda ağası dua eder şekilde tasvir edilmiştir. II Selim'in yanında Sadrazam Sokollu Mehmed Paşa ve diğer kubbe vezirleri ve devlet adamları üzgün bir şekilde dua etmektedir. Onların ününde üç figür yer almaktadır. Muhtemelen bu beyaz sakallı kişiler Anadolu ve Rumeli Kazaskerleri üçüncü kişi ise kaynaklarda şeyhülislam efendinin İstanbul'da olduğu bilindiği için Enderunlu bir kişi olmalıdır. Kompozisyonda bu figürler, yüzleri hafif silik bir şekilde elleri yukarıya doğru açık bir şekilde

dua etmektedir. Sahnede arabanın üst kısmında ard arda sıralanmış yamaçlar ortada sahneyi bölecek şekilde konumlandırılmış bir ağaç yer almaktadır. Ağacın her iki yanında farklı eksenlerde çeşitli rütbelerde yeniçeriler üzgün bir şekilde dua etmektedir. Yanlarında yine atlı bir fiğür dua etmektedir. Bu sahnenin devamı olarak düzenlenen y. 108a. (sağ üstteki minyatür) da ordugâhta Otağ-ı hümayunun önünü göstermektedir. Sanatçı burada Otağ-ı Hümayun ve diğer çadırlarını geometri motiflerle bezediği ve bu çadırları sayfanın üst kesimine doğru kaydırarak arkadaki yuvarlak hatlı tepeleri ortada kaldırdığı gözlenmektedir. Otağın önünde karşılıklı iki figür oturur vaziyette aralarında konuşmaktadır. Onların yanında ise dört figür büyük ihtimalle kapı ağaları sağ elleri göğüslerinde hazır vaziyette beklemektedir. Bu kompozisyonun sol köşesinde sadece kafaları gözüken iki figüre yer verilmiştir. Bu figürler siyah renkli kıyafetleri ve şapkalarıyla Osmanlı figürlerinden ayrılıp büyük ihtimalle Belgrad halkından kişilerdir. Sahnenin sağ alt köşesinde Belgrad'da olduğunu belirtmek için Belgrad kalesine yer verilmiştir. Kompozisyonda açık yeşil bir zemine yerleştirilen küçük bitkisel motiflerve çeşitli gruplar halinde sıralanıp dua eden figürlerin mavi, mor ve siyah renkleriçindeki giysileri diğer cenaze konulu minyatürlerle benzerlik göstermektedir

Sultan Süleyman'ın (1520-1566) Cenazesinin II. Selim Tarafından Karşılanması

Günümüzde Topkapı Sarayı müze kütüphanesinde(O. H.1524, y. 294a.)envanterinde yer almaktadır. Minyatür Sultan Süleyman'ın cenazesinin Belgrad'da II. Selim tarafından karşılanmasıtasvir etmektedir (Tarım Ertuğ, 1999: 124; Mahir, 2005: 139). Sultan Süleyman'ın naaşının II. Selim tarafından Belgrad'da karşılanması, Nüzhetü'l-Esrâri'l-Ahbâr Der Sefer-i Sigetvar adlı eser dışında iki farklı eserde de tasvir edilmiştir. Bunlardan biride Hünername II adlı eserde yer almaktadır.



Resim 6: Sultan Süleyman'ın cenazesinin II. Selim tarafından karşılanması, (Hünername II TSMK,O. H. 1524, y. 294a.)

Minyatür diğer minyatürlerden farklı olarak tek sayfa halinde tasarlanmıştır. Kompozisyon dikdörtgen bir formda dikey gelişen bir biçimde tasarlanmıştır. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen hiyerarşik bir düzene sahiptir. Minyatür Nüzhetü'l-esrâri'l-ahbâr daki minyatürle benzer özelliklere sahip olup kompozisyonun sol üst köşesinde Sultan Süleyman'ın cenaze aracı yer almaktadır. Bu kez kırmızı renkte verilen aracın yanında Sultan II. Selim beyaz başlığı siyah renkli atlas kaftanıyla üzgün bir şekilde tasvir edilmiştir. Sultan Selim'in önünde musalla taşı olarak kullanılacağı düşünülen kısa ayaklı bir masa yer almaktadır. Aracın arkasında üç silahdar onların yanında üç hasoda ağası dua eder şekilde tasvir edilmiştir. II Selim'in yanında ise Sadrazam Sokollu Mehmed Paşa ve diğer kubbe vezirleri ve devlet adamları üzgün bir şekilde dua etmektedir. Bu figürlerin üzerinde ki koyu renkli kıyafetler diğer sahnelere göre daha yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Sahnenin altına indiğimizde çeşitli gruplar şeklinde dağıtılmış devlet adamları, yeniçeriler, enderun mensupları yer almaktadır. Kompozisyonda bu figürler yüzleri hafif silik bir şekilde elleri yukarıya doğru açık bir şekilde dua etmektedir. Sahnenin Belgrad'daordugâhta geçtiğianlaşılıp kompozisyonda sol üst köşeden başlayarak sağ orta köşeye kadar çeşitli renklerde ve büyüklüklerde çadırlara yer verilmiştir. Sağ alt köşede ise yüksek dağların ardında Belgrad kalesi tasvir edilmiştir. Bu minyatürde Nakkaşcenaze aracını ve Sultan II. Selim'i vurgulama çabası, içerisinde olmuştur.

Minyatürde kırmızı, sarı, siyah, turuncu, mavi,lacivert, beyaz, kahverengi, yeşil ve pembe renkler kullanılmıştır. Figürler aracılığıyla renkler dağıtılarak kurgu desteklenmiştir.

Sultan Süleyman'ın (1520-1566) Cenazesi'nin II. Selim Tarafından Karşılanması

Günümüzde İrlanda'da Dublin Chester Beatty kütüphanesinde(T. 413, y. 116b – 117a.)envanterinde yer almaktadır. MinyatürSultan Süleyman'ın cenazesinin Belgrad'da II. Selim tarafından karşılanmasını tasvir etmektedir (Tarım Ertuğ, 1999: 130; Mahir, 2005: 139). Sultan Süleyman'ın naaşınınII. Selim tarafından Belgrad'da karşılanması daha öncede bahsettiğimiz üzere Nüzhetü'l-Esrâri'l-Ahbâr Der Sefer-i Sigetvar ve Hünername II adlı eserler dışında birde Tarih-i Sultan Süleyman da yer almaktadır. Kompozisyon düzeni Nüzhetü'l-Esrâri'l-Ahbâr Der Sefer-i Sigetvar adlı yazmada minyatürle benzer özellikler göstermektedir.

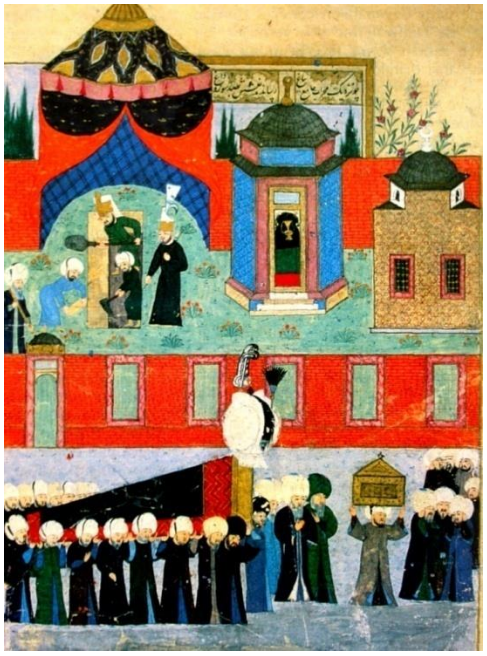
Resim 7: Sultan Süleyman'ın Cenazesinin II. Selim Tarafından Karşılanması, (Tarih-i Sultan Süleyman, DCBL, T. 413, y. 116b – 117a.)

Kompozisyon dikey gelişen dikdörtgen bir form içinde çift sayfa hâlinde tasarlanmıştır. Kompozisyonun y. 116b.(sol üstteki minyatür)Sultan Süleyman'ın cenazesinin Belgrad'da II. Selim tarafından karşılanması Yine kompozisyonun diğer sayfası y. 117a. (sol üstteki minyatür)ordugâh ve Belgrad kalesini tasvir etmektedir. Minyatür sahnesindey. 116b.(sol üstteki minyatür) Süleyman'ın cenaze aracı iki at tarafından çekilip turuncu, mavi ve gri renklerden tasarlanmıştır. Arabanın üzerindeki ayetli örtü ise Kâbe örtüsü olduğu düşünülmektedir. Arabanın yanında Sultan II. Selim beyaz başlığı siyah renkli atlas kaftanıyla bir elinde mendil diğer elini

havaya kaldırmış dua etmektedir. Sultan'ın karşısında beyaz sakallı, lacivert kaftanıyla lalası olduğu düşünülen figür II Selim'i telkin etmektedir. Arabanın arkasında iki silahdar kafaları hafif yana eğik üzgün bir şekilde görülmektedir. Sahnenin biraz altına indiğimizde oldukça kalabalık bir grupla karşılaşmaktayız. Bu on iki kişilik kalabalık grup içerisinde beyaz sakallı iki yaşlı kişi büyük ihtimalle Anadolu ve Rumeli Kazaskerleridir. onların karşısında Sadrazam Sokollu Mehmed Paşa ve üç Kubbe veziri üzgün bir şekilde dua etmektedir. Bu figürlerde yine yas renkleri olarak kabul edilen siyah, lacivert, mor renklerinde kaftanlarıyla sahnede yer almaktadır. Sahnenin en alt köşesinde ise devlet adamları, çeşitli rütbelerde yeniçeriler oldukça üzgün bir şekilde dua etmektedir. Bu sahnenin devamı olarak düzenlenen y. 117a. (sağ üstteki minyatür) da ordugâhtan üç çadır tasvir edilmiştir. Bunlardan en süslü olan ortadaki Otağ-ı hümayunun olmalıdır. Sanatçı burada Otağ-ı Hümayun çadırlarının gövdelerini geometri motiflerle bezemiştir. Çadırların önünde çeşitli duruşlarda üç figüre yer verilmiştir. Onların altında sahnenin solunda yeniçerilere yer verilmiştir. Sahnenin sağında ise yine Belgrad kalesine yer verilmiştir. Kompozisyonda zemin açık mavi renktedir.

Sultan Süleyman'ın (1520-1566) Cenaze Töreni

Günümüzde İrlanda'da Dublin Chester Beatty kütüphanesinde(T. 413, y. 115b.)envanterinde yer almaktadır. Minyatür Sultan Süleyman'ın cenazesinin Süleymaniye camisine götürülüşünü tasvir etmektedir (Tarım Ertuğ, 1999: 130; Mahir, 2005: 139). Kanuni Sultan Süleyman'ın ilk cenaze namazı Otağ-ı Humayun içerisinde gizlice Sokollu Mehmed Paşa ve Sultan'ın yakın adamları tarafından kılınmıştır. İkincicenaze namazı, Sultan Süleyman'ın oğlu Selim'in Cülus edip Belgrad'a geldikten sonra kılınmıştır. Üçüncü ve son cenaze töreni ise İstanbul'a naaşının getirildikten sonra Süleymaniye caminde kılınan cenaze namazı olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman'ın naaşı İstanbul'a içerisinde Ferhad Ağa, Şeyh Nureddin Zade Efendinin de bulunduğu 400 kişilik kalabalık bir grupla gönderilmiştir. Bu kalabalık grup geçtikleri tüm şehirlerde, kasabalarda halk ve âlimler tarafından dualar ile karşılanmış ağlayarak uğurlamışlardır. İstanbul'a gelindiğinde ise büyük bir kalabalık tarafından karşılanmıştır. Edirnekapı'da karşılanan Sultan'ın naaşı, halkın feryad-ü figânı arasında Süleymaniye Camisine getirilmiştir. Cenaze namazı büyük bir kalabalık tarafından kılınmıştır. Hatta cenaze namazına katılan halkın tamamının avluya sığmamasından dolayı birçok kişi namazı sokak aralarında kıldığı bilinmektedir. Kaynaklara göre Süleyman'ın cenaze namazı Seyh'ül-İslam Ebu's-su'ud Efendi ya da Nâkib'ül-Esra tarafından kıldırılmıştır (Tarım Ertuğ, 1999: 130; Mahir, 2005: 139).



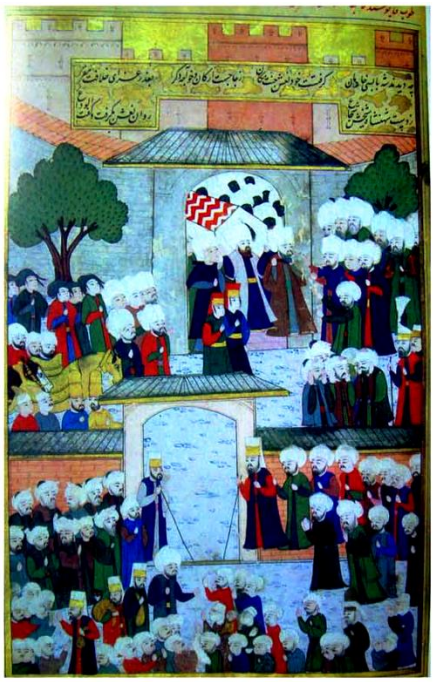
Resim 8: Sultan Süleyman'ın Cenaze Töreni, (Tarih-i Sultan Süleyman, DCBL, T. 413, y. 115b.)

Tam sayfa halinde, statik bir şemaya sahip olan bu minyatür kompozisyonu dikdörtgen bir formda dikey gelişen bir biçimde tasarlanmıştır.. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen hiyerarşik bir düzene sahiptir. Bu minyatür Kanuni Sultan Süleyman'ın cenaze töreniyle ilgili sonuncu tasvirdir. Aynı zamandaII. Bayezid'ın cenazesinin taşınmasını tasvir eden minyatürden sonra aynı konulu ikinci minyatürdür. Kompozisyonun alt kısmında tabutu taşıyan dokuz kişi yer almaktadır. Tabut diğer minyatür kompozisyonlarında gördüğümüz kenarları kırmızı şeritli Kâbe örtüsüyle örtülmüş baş kısmında ise üç sorguçlu büyük beyaz bir kavuk yer almaktadır. Kavukta aşağıya doğru düşen siyah püskül dikkat çekicidir. Sahnede tabutu taşıyan dokuz kişi genel olarak mavi ve lacivert renklerinde iç kıyafetleri üzerine siyah kaftanlı ve siyah püsküllü beyaz renkli başlıkları ile resmedilmiştir. Bunların içinde yeşil ve mavi kaftanlı figürler diğer figürlerden ayrılmaktadır. Tabutun arkasında sadece başları gözüken kalabalık bir grup yer almaktadır. Yine tabutun yan tarafında sakalları ağarmış üç figür bulunmaktadır. İçlerinde yeşil başlıklı ve yeşil kaftanlı figür tarikat mensubu olarak düşünülebilir. Cenaze alayının başında bir figür üçgen başlıklı dikdörtgen formlu bir sandık taşımaktadır. Bu sandıkla ile ilgili Ahmet SüheylÜnver şu bilgileri verir *" Kanuni Sultan Süleyman bir gün ölünce, beni hususi çekmecem ile gömünü demiş. Cenazesine, birlikte gömülmesi vasiyeti var diye bunu da getirmişler. Kanun Sultan Süleyman gömülmüş, sıra çekmeceye gelmiş ulema, birlikte*

gömülmek caiz değildir ama padişah vasiyet etmiştir. Yerine getirilmesi vaciptir, diye münakaşalar olurken çekmece taşıyanın başından kurtularak yere düşmüş, parçalara bölünmüş ve içinden birçok ufak kâğıtlar etrafa dağılmış. Defin merasimi esnasında hazır buluna Şeyhülislam Ebüssuud Efendi bunlardan birkaçını yerden alarak bakmış hemen hepsi Kanuni Sultan Süleyman'ın emri ile kendisinin verdiği fetvalar, bunun üzerine E Süleyman! Rûz-i cezada sen bu işi neye böyle yaptın Ebüssuud fetvasını verdi. Bunu neden lüzum gördün. Ebüssuud reyiyle hareket ettim. İste fetvası diye kendini bütün sorgulardan kurtaracaksın. Ya ben de oraya varınca halim nice olacak diye ağlamış" (Ünver, 2001: 301-306). Bazı araştırmacılara göre ise bu çekmecede mukaddes emanetler (Hırka-i Şerif, Sancağ-ı Şerif) yer almaktadır. Bu figürün yanında da yine cenaze alayında bulunan devlet görevlileri yer almaktadır. Sahnenin üst kısmına çıktığımızda Süleymaniye caminin avlusu gözükmektedir. Avlu kırmızı tuğlalarla örülmüş üzerinde pencere açıklığı ve avluya girişi sağlayan bir açıklığa yer verilmiştir. Avlu içerisine bakıldığında Hürrem Sultan'a ait olan türbenin yanına kurulmuş olan çadırın altında Sultan Süleyman'ın mezarını kazan yeniçeriler ve görevliler gözükmektedir. Sahnenin solundaki sakalları ağarmış yaşlı kişide Mimar başı Sinan Ağa olabilir. Avlu duvarının arkasında sembolik olarak kullanılan doğa tasvirlerine yer verilmiştir. Gökyüzü altı sarısı renginde klasik düzeni devam ettirmektedir. Renk tercihlerinde de bugüne kadar resmedilen sahnelerde en fazla siyah rengin kullanıldığı minyatür örneğidir.

Nurbanu Sultan'ın (?- 1583) Cenazesi

Günümüzde İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde (B. 200, y. 146a.)envanterinde yer almaktadır. MinyatürSultan III. Murad'ın annesi Nur Banu Sultan'ın cenazesinin Topkapı Sarayından çıkarılmasını tasvir etmektedir (Tarım Ertuğ, 1999: 120). Nur Banu Sultan asıl ismi Cecilia Baffo olduğu düşünülen Yahudi asıllıbir Venediklidir. Nur Banu Sultan küçük yaşta Osmanlı sarayına alınmış iyi bir eğitim görmüştür. Daha sonra Hürrem Sultan tarafından Manisa sancağına gönderilerek oğlu Şehzade II. Selim'le evlendirilir. Şehzade Selim Osmanlı tahtına çıktığında Nur Banu Sultan'da valide Sultan adını almıştır. Sultan II. Selim vefat ettikten sonrada yerine oğlu III. Murad tahta çıkmış böylece uzun yıllar Osmanlı sarayında ve devlet yönetiminde etkili bir isim olmuştur. Nur Banu Sultan güzelliğiyle tanınıp Oğlu II. Murad'ın eşi Safiye Sultanla uzun yıllar sarayda hâkimiyet mücadelesine girdiği bilinmektedir. Büyük bir serveti olduğu bilinen Nur Banu Sultan 1583 yılında oğlunun saltanat yıllarında ölmüştür. Cenazesi Fatih caminde Şeyhülislam Efendi tarafından kılınan namazla Ayasofya bahçesinde yer alan II. Selim türbesine gömülmüştür (Şahin, 2007: 250-251).



Resim 9: Nurbanu Sultan'ın cenazesi, (Şehinşahname, İÜK, B. 200, y. 146a)

Tam sayfa halinde, statik bir şemaya sahip olan bu minyatür kompozisyonu dikdörtgen bir formda dikey gelişen bir biçimde tasarlanmıştır.. Kompozisyon elemanları katman, boyut, hareket, konum ve renk açısından değişen hiyerarşik bir düzene sahiptir. Bu minyatür bir ValideSultan'ın cenaze törenini yansıtması açısından oldukça önemli olup minyatür, Osmanlı sultanı III. Murad'ın annesi Valide Nur Banu Sultan'ıncenazesinin Topkapı Sarayı'ndan tabutuyla çıkarılışını tasvir etmektedir. Önde tabutu iki omzu arasındataşıyan kişi Sultan III. Murat'tır. Sultan sahnede lacivert kuşaklı iç kıyafeti üzerine açık renkli kaftanı ve siyah püsküllü başlığı ile verilmiştir. III. Murad'ın sağında ve solunda tabutun taşınmasınayardım eden devlet adamları ve daha arkada beyaz kavuklu, yüzleri tam olarak seçilemeyen siyah tenli harem ağalarıgörülmektedir. Kapının her iki tarafında kıyafetlerinden anlaşılacağı üzere saray görevlileri, yeniçeriler, Silahdarlar ve sahnenin solunda ağacın önünde yer alan siyah şapkalarından anlaşılacağı üzere yabancı elçiler yer almaktadır. Bu figürler nakkaş tarafından üzüntülü bir şekilde resmedilmiştir. Sahnenin sağında öndeki iki figür tabutuyüklenmek istercesine kollarını öne uzatmıştır. Sağdaki yeniçeriler ve onların önündekibir grup ellerini kulaklarına götürmüştür. Bu grubun tüm üyelerirengârenk fakat benzer şekildegiyinmiştir ve ağızları dua okuduklarını belli edecek bir şekilde tasvir edilmiştir. Avluyu çevreleyen dış duvarların gerisinde ise halkı temsilen çeşitli yaşlardan vesosyal sınıflardan insanlar görülür. Dış kapının önünde gümüş asasıyla iki yeniçeri (Kapıağası)

beklemektedir. Nakkaş, kapının sağındaki kapıcıyı ve duvara yakın olan erkekleriayakları yere basmayacak şekilde havada asılıymış gibi tasvir etmiştir. Duvar kenarınadizilen figürlerde bir düzen hâkim iken alt düzlemde ortada bir karmaşa görülmektedir.Kalabalıktaki figürlerden kimi dua eder şekilde ellerini açmış kimimde yeniçeri ilemünakaşa ederken gösterilmiştir.Bu kalabalık içinde kadınlara da yer verilmiştir. Sahnede kadınlar benzer şekilde giyinmiştir. Hotozları üzerine örttükleri beyazörtüleri feraceleri dış kıyafetlerini oluşturur. Yüzleri çeneleri de gözükecek şekildeaçıktır. Kalabalığın ortasındaki diğer iki kadın çocukları ile beraber tasvir edilmiştir.Biri kucağında kundakta bir bebek taşır. Kahverengi feraceli tek elini yukarı kaldırankadının çocuğu daha büyüktür. Çocukları ile tasvir edilen bu iki kadın diğer ikisinden farklı olarak örtüleriyle ağızlarını kapatmıştır.

SONUÇ

Osmanlı Minyatür Sanatında Ölüm Seramonisi başlığı altında toplam 9 minyatür yer almaktadır. Bunların ilk iki minyatürü Şükrî-i Bitlis'inin Selimnâme adlı eserinde yer almaktadır. Sırasıyla diğer eserlerde ise Nüzhetü Esrâri'l-Ahbar Der Sefer-i Sigetvar da iki, Tarih-i Sultan Süleyman da üç, Hünername II de bir, Şehinşahname adlı eserlerde ise yine tek minyatür şeklinde yer almaktadır. Osmanlı imparatorluğunda cenaze törenleri İslam geleneğine göre son derece sade bir şekilde düzenlendiği bilinmektedir. Nitekim bu törenler minyatür kompozisyonlarında da aynı şekilde tasvir edilmiştir. Osmanlı minyatür sanatında ilk kez II. Bayezıd'ın cenazesi resmedilmiştir. Bu minyatür sahneside tarihi bir belge niteliğindedir. Törende herkesin üzgün bir şekilde tasvir edilmesi alışılmış bir durumdur. Aynı eserde ikinci ölüm temalı sahne Yavuz Sultan Selim'in ölüm döşeğinde son günlerini tasvir eden minyatürdür (Resim 38). Sahnede yine renkli kıyafetleriyle sultanın hizmetlileri kaşları çatık, kafaları eğik veya dik olarak, oldukça üzgün bir şekilde yansıtılmıştır. Osmanlı Minyatür sanatında işlenen konular arasında en dikkat çekici minyatürler hiç şüphesiz Sultan Süleyman'a aittir. Özelikle Zigetvar seferi sırasında Kanuni'nin vefat etmesi üzerine çeşitli eserlerde aynı konunun farklı nakkaşlar tarafından resmedildiği görülmektedir (Resim 39-40-41-42-43). Bu minyatürlerde çok az farklılıklar dışında hemen hemen aynı kompozisyon işlenmiştir. Cenaze arabasında sultanın başlığının gözükmesi, arabanın yanında atlarıyla ilerleyen sadrazam, veziri azamlar ve yine has oda ağaları, dağların arasına yerleştirilen yeniçeriler, mehter takımı, solaklar hemen hemen benzer şekilde tasvir edilmiştir. Çift sayfa halinde düzenlenen bu minyatürler kimi zaman sağdan sola doğru düzenlenirken kimi zamanda soldan sağa doğru resmedilmiştir. Bu minyatür konusun da dikkat çeken bir diğer sahne de III. Murad'ın annesi Nur Banu Sultan'ın naaşının tasvir edilişidir.

Sahnelerde genel olarak renkli kıyafetlerin kullanıldığı görülmektedir. Matem renklerinin çok az kullanılması nakkaşın tercihi olarak kabul edilmektedir. Ayrıca nakkaşlar tüm renklerin en koyu tonunu seçerek yas alameti olarak kullanmışlardır. Sahnelerde II. Selim'in babasının naaşını karşılarken giydiği Siyah renkli atlas kaftanı bu sahnelerde matemi en belirgin şekilde yansıtan örnektir (Resim 41-42-43). Renklerin dışında matem alametleri olarak birde sorguçlar ve şemleler kullanılmıştır. Bu sorguçlar bazen yukardan aşağıya doğru sarkan siyah püskül şeklinde bazende siyah renkli şeritler halinde tasvir edilmiştir. Şemleler ise başa koyu renkli sarılan sarıklardır. Bu şemleleri daha çok padişah ve yüksek mevkili devlet adamları tercih etmektedir. Diğer bir matem alameti de atların kuyruklarının düğümlü olarak resmedilmesidir. Bu örnek karşımıza Kanuni'nin cenazesinin Belgrad'a götürülürken resmedilişinde çıkmaktadır.

Kaynakça

Akalay, Z. (1968), " Tarihi Konuda İlk Osmanlı Minyatürleri ", İstanbul, Sanat Tarihi Yıllığı.

Akalay, Z. (1969-1970), "Tarihi Konularda Türk Minyatürleri ", İstanbul, Sanat Tarihi Yıllığı III.

Aksu, H. (1979-1980), " Sultan III. Murad Şehinşahnamesi ", İstanbul, Sanat Tarihi Yıllığı IX.

Alikılıç, D. (2002), " Osmanlı Saray Teşrifatı ve Törenler ", Ankara, Türkler, C.IX.

Alikılıç, D. (2004), İmparatorluk Seramonisi,İstanbul, Tarih Düşünce Kitapları Yayınları.

Alikılıç, D. (2004), Osmanlıda Devlet Protokolü ve Törenler (İmparatorluk Seremonisi) İstanbul,, Tarih Düşünce Kitapları.

Alikılıç, D. (2006), " Osmanlı Devlet Törenlerinin Topkapı Sarayı'ndan Dolmabahçe Sarayı'na İntikali ", İstanbul, 100 Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu.

And, M. (2004), Osmanlı Tasvir Sanatları 1 Minyatür, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Arslantürk, A. ve Börekçi, G. (2012), Nüzhet-i Esrârü'l-Ahyâr Der-Ahbâr-ı Sefer-i Zigetvar: Sultan Süleyman'ın Son Seferi, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi.

Atasoy, N ve Çağman, F. (1974), Turkish Miniature Painting, İstanbul, Doğan Kardeş Matbaası.

Atasoy, N. (1969-1970) "1558 Tarihli Süleymannâme ve Macar Nakkaş Pervane ", İstanbul, Sanat Tarihi Yıllığı III.

Bayat, F. ve Cicioğlu, M. N. (2008), " Türklerde Cenaze Törenleri Bağlamında Mevlid Okuma Geleneği 0", Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C. 8.

Gökçen Kapusuzoğlu,N. (2015), " Marriage And Funeral Traditions In Turkic Cultural Environment According To Chinese Sources ", TAD, C. 34, S. 58.

Kafesoğlu, İ. (1994), Türk Milli Kültürü,İstanbul, Ötüken Yayınları, İstanbul 1994.

Karamürsel, A. (2002), " Türklerde Mezar Geleneği ",Ankara, Türkler, C.III.

Koca, S. (2002), " Eski Türklerde Sosyal ve Ekonomik Hayat ", Ankara, Türkler, C.3.

Kocasavaş,Y. (2002), " Eski Türklerde Yas ve Ölü Gömme Adetleri ", Ankara, Türkler, C. III.

Onay, İ. (2013), " İslamiyetten Önce Türklerde, Cenaze ve Defin İşlemlerinde Uygulanan Gelenekler ve Bunların Amaçları ", The Journal of Academic Social Science Studies.

Öztuna,Y. (2016), Kanuni Sultan Süleyman, İstanbul, Ötüken Yayınları.

Parladır, Ş. (2007), " Zigetvar Seferi Tarihi ve Nakkaş Osman", İstanbul, Sanat Tarihi Dergisi.

Süheyl Ünver, A. (2001), " Kanuni Sultan Süleyman'ın Avusturya Seferinde Hastalığı, Ölümü, Cenazesi ve Defni ", Ankara, Kanuni Armağanı, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Şahin, İ. (2007), " Nur Banu Sultan ", İstanbul, Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 33.

MODÜLER SİSTEMLE TASARLANMIŞ İKİ FARKLI TOPLU KONUT ÖRNEĞİ İNCELEMESİ

Arş.Gör Kübra AKSOY
Maltepe Üniversitesi
Arş.Gör. Gülşah ÜNER
Selçuk Üniversitesi

Öz

İnsanoğlunun istek ve ihtiyaçları yaşadığı dönemin koşullarına bağlı olarak farklılık göstermektedir. Kişilerin çevresel değişimlere göre düşünce ve yaşantısını şekillendirmesinin yanı sıra mekânların da nitelikli tasarım anlayışı ve teknik özellikleri değişimlerden etkilemektedir. Sanayileşmenin başlamasıyla kente olan göç sonrası artan barınma ihtiyacı toplu konut tasarımları yapılarak karşılanmıştır. Bu konutların yapımı da zamanla gelişmelerden etkilenmiştir. Araştırmada amaç tasarımcılara veri sunarak yapım ve malzeme tekniklerindeki farklılıkları ortaya koymaktır. Çalışma bilimsel araştırma yöntemleri içerisinde karşılaştırmalı analiz metodu ile modüler tasarım anlayışındaki farklı zamanlarda oluşturulan iki örnek yapıyı içermektedir. Araştırma kapsamında modüler sistemin ilk uygulamalarından biri olan "Unite d'Habitation" toplu konutu ve konteyner ile tasarlanmış "Cite A Docks" modüler öğrenci konut projesi değerlendirilmiştir. Yapıların mekânsal oluşumları değerlendirilmiş modülerlik ile bağlantıları saptanmıştır. İnceleme sonucunda yapıların modüler anlayışının zaman içerisinde yerini korurken kullanılan malzemelerin ve yapım tekniklerinin gelişen şartlara bağlı farklılaştığı görülmüştür. Mekânlarda yapı birimi olarak kullanılmaya mümkün olan konteynerler yenilikçi ve sürdürülebilir bir mimari malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mimari, modül, modüler tasarım, toplu konut, konteyner

TWO DIFFERENT HOUSING SAMPLES DESIGNED WITH MODULAR SYSTEM REVIEW

Abstract

Mankind claims and needs vary according to the conditions of the period in which they live. In addition to shaping the thinking and life of people according to environmental changes, the qualified design understanding and technical characteristics of the spaces also affect the changes. The qualified design concept and technical characteristics of the spaces also affect these changes. After the migration to the city with the beginning of industrialization, increased shelter need supplied with construction of housing designs. Construction of these houses has also been affected by the developments over time. The aim of the research is to reveal the differences in construction and material techniques by presenting data to the designers. The study includes two sample structures which are formed at different times in the modular design concept with comparative analysis method in scientific research methods. In the scope of the research Unite d'Habitation housing, one of the first applications of the modular system, and "Cite A Docks" with container designed, modular student housing project were evaluated. The spatial formations of the structures were determined by their connection with the modularity. Result of the investigation was seen that it was seen that the materials and construction techniques used differed due to the developing conditions while the modular understanding of the buildings remained in place over time. Containers that can be used as a building unit in spaces are an innovative and sustainable architectural material.

Keyword: Architecture, module, modular design, housing, container

GİRİŞ

İnsanoğlunun istek ve ihtiyaçları dönemin koşullarına bağlı olarak farklılık göstermektedir. Mekânların nitelikli tasarım anlayışı ve teknik özelleri de bu değişimlerden etkilemektedir.

Sanayi devriminin gerçekleşmesiyle 20.yy başlarından itibaren kente olan göçler artmış, kentte yaşayanların barınma ihtiyacına bağlı konut eksikliği problemi yaşanmaya başlamıştır. Sanayi bölgelerinde kümeleşen yaşam alanları olumsuz koşulları da beraberinde getirmiştir. Dönemin mimarları bu duruma çözüm arayışına girdiler ve modüler tasarımla toplu yaşam alanları tasarlanmaya başlanmıştır. II. Dünya Savaşından sonra ise konut tasarımının niteliği arka planda kalmış ve toplu konut üretimleri ön plana çıkmıştır. Le Corbusier öncülüğünde dönem ihtiyaçlarına cevap verir modüler toplu konut tasarımları yapılmıştır (Yücel, 2008).

Modül, klasik mimaride mekânın çeşitli bölümler ya da sütunlarının oranlarını düzenlemek için kullanılmaktadır. Mimarideki düzen kurallarını tanımlamak için mimar Vitruvius, 'De

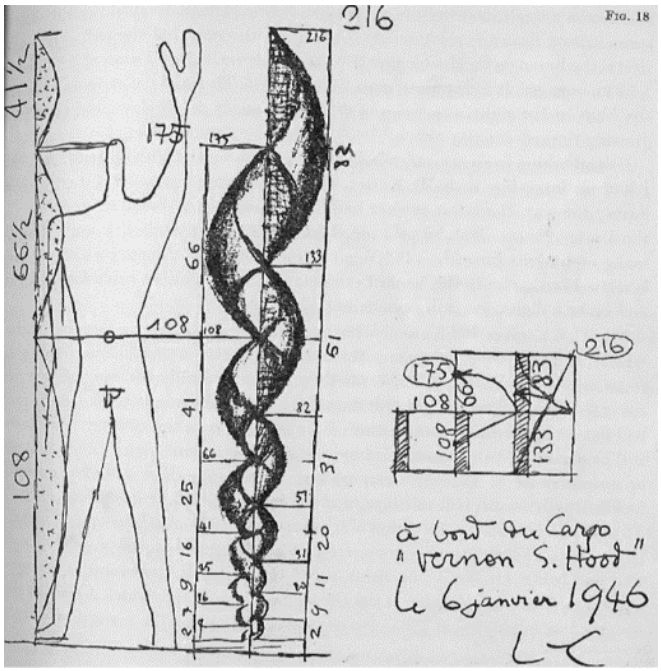
Architectura' adlı eserinde modül terimini kullanmıştır (İçemer, 2015). Modern mimaride modül; standartlaşmayı kolaylaştırıcı, yapı ölçülerinde yinelenen uzunluk birimi olarak ifade edilmektedir (Hasol, 1998).

Bilginer, modülü "Standart bir boyutsal birim" ifadesiyle tanımlamış, modülün birim oluşu, boyutsal oluşu ve standartlaşmış oluşu olmak üzere 3 tane karakteristik özelliğinin olduğundan bahsetmektedir (Bilginer, 1963).

Oran olarak birbirine benzeyen modüllerin belirli bir düzen ile bir arada kullanımı modülerliği oluşturmaktadır. Düzen ile oluşan modülerlik anlayışı organizasyon sistemi olarak ele alınmaktadır.

Modülerlik ürün ve oluşum aşamasının daha nitelikli bir şekilde geliştirilmesini amaçlayan bir tasarım stratejisidir. Modüler sistemler, birbirinden bağımsız olarak tasarlanabilirken, birlikte bir bütün olarak işlev gören bileşenlerden oluşmaktadır (Baldwin ve Clark, 1997).

Modüler tasarım ve buna bağlı olarak prefabrikasyon, Le Corbuseir'nin Modulor'una kadar uzanır. Bir ölçme sistemi olan "Modulor" insan bedenine ve matematiğe dayalıdır. Buna göre, ayak, baş, parmak uçları gibi noktalarda altın oran ve Fibonacci serisini ortaya koyan bir kolu yukarıda bir adamdan söz edilmelidir (Le Corbusier, 1954).



Şekil 1: Modulor (Le Corbusier, 1954)

Erken Mezapotamya tarihine kadar uzanan modüler tasarım tarihi, Eski Yunan ve Mısırlıların tek parça taş kullanılarak inşa edilen monolitik yapıların tersine daha basit ve küçük taşlar kullanarak

daha karmaşık yapıların oluşturulmasını sağlamıştır (Jones, 2011).

Le Corbusier, mekân tasarımında insan ölçülerinin belirleyici olması gerektiğini savunarak "Modular" adlı çalışmada bulunmuştur. Mekânı insan kullanmaktadır ve tasarımda bu sebeple kullanıcı ihtiyaçları göz önünde bulundurulmalıdır.(İçemer, 2015).

Le Corbusier, "kapsayan ve kapsatılan her şeyin boyutlarını" düzenlemek için Modülör'ü, geliştirmiştir (Ching, 2002).

Modular'ı oluştururken Le Corbusier'nin amacı, insan oran ve ölçülerinden yola çıkarak mekân tasarımında donatı elemanlarının seri üretiminde kullanılacak ölçüleri standartlaştırmak ve sağlanan bu modüler koordinasyonun da endüstriyel üretimi yapılan mimari bileşenlere uygulanabilirliğini göstermektir (İçemer, 2015).

Günümüzde modüler yapımlarda standart uygulama, prefabrike bina ünitelerinin üretilen diğer bina parçalarıyla bir araya getirilerek, karmaşık bina bileşenleri elde edilmesi şeklinde gerçekleşmektedir (Schoenborn, 2012). Yeni teknolojilerle daha iyi montaj ve modüler bileşenlerin hassas tasarım sağlanması ve çevreye duyarlı tasarımın ortaya çıkması gibi tasarım değişiklikleri kalıcı modüler binaların tercih edilmesi için yeni fırsatlar doğurmuştur (Velamati, 2012).

YÖNTEM

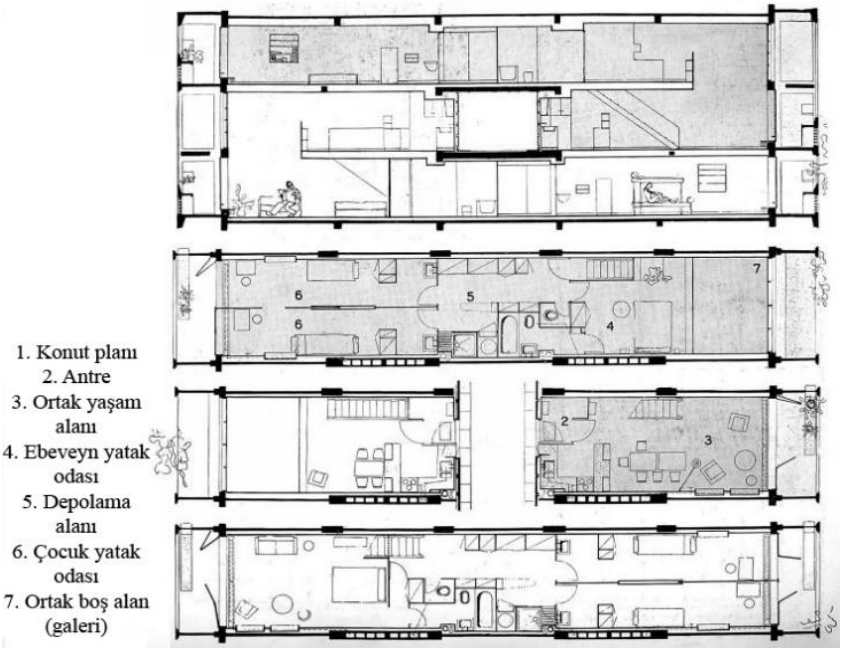
Çalışma modüler tasarım anlayışı benimsenerek farklı zamanlarda, farklı malzemelerle ve teknikle oluşturulan iki toplu konut örneğinin yapısal özelliklerinin karşılaştırmalı analizini içermektedir.

İlk incelenen yapı modüler sistemin ilk uygulamalarından biri olan Le Corbusier'in Marsilya'daki Unité d'Habitation toplu konutudur. İkinci incelenen yapı ise günümüze daha yakın tarihte inşa edilen, Cattani Mimarlık tarafından Fransa'nın Le Havre kentinde konteynerlar ile tasarlanmış Cité A Docks, modüler öğrenci konut projesidir.

BULGULAR

Unité d'Habitation

Le Corbusier'e göre Modülör, insan elinden çıkan güzel ve mantıklı nesnelere ulaşmak için kolaylıkla kullanılabilecek küresel bir araçtır. Bu yeni anlayışın ilk örneklerinden biri Marsilya'daki Unité d'Habitation'dur (Rasmussen,1994, s.94-97). İkinci Dünya Savaşı'ndan (1945-1946) hemen sonra yapının planlaması ve 1951'de inşaatı başlamıştır. Tasarımcısı için benzeri görülmemiş büyüklükteki bu iş, bütçe kısıtlamaları nedeniyle tahmin edilen 12 ay yerine beş yıl sürmüştür (URL_1).

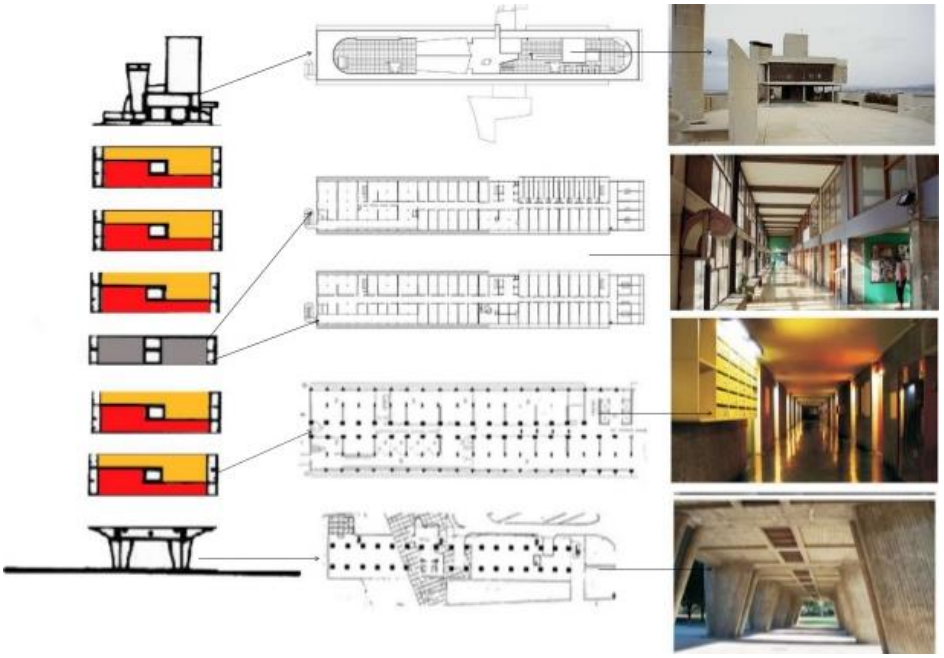


Şekil 2: Unite d'habitation Plan ve Kesitleri (URL_1)

Bina toprak seviyesinden yükseltilerek dev bir heykele benzemektedir ve yapıda anıtsal bir alt strüktür kullanılmıştır. Marsilya'daki bu konut, 'büyük ayaklar üstüne oturtulmuş dev bir kutuya' benzetilerek tipik boyutlu 'hücrelere' bölünmüştür. Her daire bir hücreyi oluşturmaktadır. Küçük dairelerde yükseklik Modülör'ün yukarı kaldırılmış kol yüksekliği olan 226cm'ken, büyük dairelerde küçüklerin iki katı olan odalardan oluşturulmuştur. İçlerindeki sabit mobilyalar ve donatılar ise yine Modülör sisteme uygun olarak boyutlandırılmıştır (Rasmussen, 1994, s.97). Her bir daire hacmi dolduran basit yapı taşlarından olup mekânı rasyonelize ederek kullanıma olanak sağlamıştır.

Kurnalı'nın çalışmasında yer verdiği bilgilere göre Unite d'habitation'ın strüktürü, yatay raflar mantığıyla üst üste gelen katların aralarına bireysel konut ünitelerinin yerleştirilmesi ile oluşur. Her birim kendi başına bir modüldür ve strüktür ile oluşturulan katların arasına yerleştirilmiştir. Yapının iç mekanında kullanılan uygulamaların da prefabrik üretim süreci içerisinde önemli bir yeri vardır. Her bir daire içerisine uygulanmış olan modüler mutfaklar, prefabrikasyon sisteminin iç mekanda modern anlamdaki ilk uygulamalarından biridir (Kurnalı, 2015).

Le Corbusier, panel boyutları ve yüzey çeşitliliğinin Modülör oranları ile elde edildiğini göstermek için yapıda bazı diyagramlar kullanmıştır (Bingöl, 2006). Unite d'Habitation'ın doğrusal bir düzeni bulunurken yapı kesintisiz arazi kullanımı için ayaklar üstünde yükseltilmiştir (Curtis, 2001).



Şekil 3: D 'Habitation mekân işlev birleşimleri (URL_6)

Kullanılan malzemeler süslemesiz iç ve dış mekânlarda betonarmedir. Uzunluğu 140 metre, genişliği 24 metre ve yüksekliği 70 metre olan binanın insan ölçeğine indirilebilmesi için Modülör'ün 15 ölçüsü kullanılmıştır (Rasmussen, 1994, s.97).

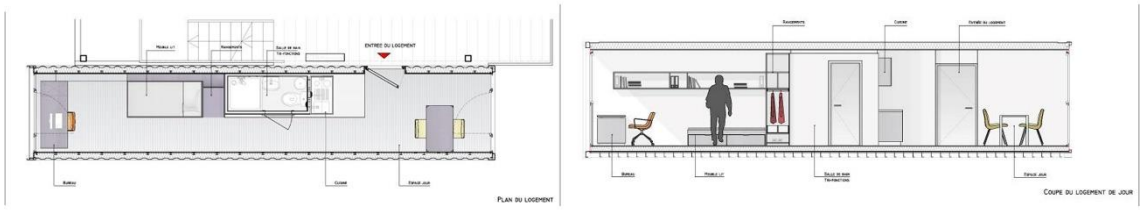
Binada her 3 katta bir iç koridordan erişilebilen 58 dubleks daire bulunmaktadır. Bina içerisinde toplam 337 daire bulunurken burada ayrıca işlev odaları, restoran, otel, çamaşırhane ve diğer tedarik hizmetleri sunan mekânlar da vardır. Çatı fonksiyonel mekânlar bulunduran merkezi bir alan özelliği taşımaktadır. İçerisinde atletizm parkuru, kapalı spor salonu, kulüp, sağlık merkezi, kreş ve sosyal alan bulundurmaktadır. Bu hizmetler konut sakinlerinin yaşam deneyimlerini zenginleştirmek amacıyla konumlandırılmıştır (URL_1).

Cité A Docks

Fransa'nın Le Havre kentindeki öğrenci konut projesi Cite A Docks, Cattani Mimarlık tarafından 2010 yılında hayata geçirilmiştir. Yapı eski yük konteynerlerinin her türlü konforla donatılmış modüler konut ünitelerine dönüştürülmesiyle oluşturulmuştur. Konsepti geliştiren Alberto ve Charlotte Cattani projeyi "nesnenin brüt karakterini bozmadan onu, öğrencilerin günlük yaşamının parçası haline getirecek biçimde dönüştürerek, durumunu yüceltmek" olarak ifade etmiştir (URL_3).

Şekil 4: Cité A Docks iç ve dış mekan fotoğrafları (URL_3)

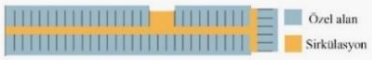
Metal bir ızgaraya monte edilen modüllerin her biri 24 metrekareliktir. Dört katlı yapıda toplam 100 daire bulunmaktadır. Tüm daireler iki ucunda doğal aydınlatma sağlayan cam açıklıklar bulundurur. Isı ve ses yalıtımı için farklı birimleri bölen 40 cm genişliğinde betonarme duvarlarda yangın tedbiri alınmış ve titreşimleri azaltmak için kauçuk katmanlar yerleştirilmiştir. İç mekânda beyaz duvarlar ve mobilyalarda ahşap malzemeler kullanılmıştır. (URL $_2$).



Şekil 5: Cité A Docks modül plan ve kesiti (URL_2)

Mimar, bu toplu konutta öğrencinin bağımsız yaşam fikri ve istiflenme duygusundan kaçınmak için eski konteynere yapısal bir destek görevi gören, birimleri düzene sokmaya ve yürüyüş yolları, teraslar ve balkonlar için yeni alan yaratmaya yarayan metal bir çerçeve kurmuştur. Birimler bu çerçeve içerisine farklı çıkıntılar ve girintilerle yerleştirilerek hem farklı odaların daha iyi tanımlanması sağlanmış hem de dış uzantıları sayesinde teras ve balkon işlevi sağlanmıştır. Cephede yer alan dairelere erişim sağlayan enine koridorların sıraları ise yapıda daha görsel bir şeffaflık kazandırırken dolu ve boş alanların oluşturulmasını sağlamaktadır (URL_2). Yapının ilk seviyesi zeminden koparılmış üst katlar için öğrenci mahremiyeti göz önünde bulundurulurken, giriş kat misafirler için ayrılmıştır.

Projenin ihalesini üstlenen Newden Design projenin geleneksel konut üretimiyle kıyaslandığında gecikme süresi yarıya inerken maliyetin de %30 oranında düştüğünü söyleyebileceğini açıklamıştır (URL_3).

	Unite d'Habitation	Cité Dock
Künye	Mimar: Le Corbusier Yer: Marsilya, Fransa Proje Yılı: 1952 Yapı Türü: Toplu Konut Projesi	Mimar: Cattani Mimarlık Yer: La Havre, Fransa Proje Yılı: 2010 Yapı Türü: Öğrenci Yurt Projesi
Fiziksel Özellikleri	Kavram: Modüler Tasarım Malzeme: Betonarme, Cam Birim Alan : 14 m² (min.) Zemin Yapısı: Pilotis Ayaklarla Yükseltilmiş Daire - Kapasite: 337 Daire - 1600 Kişi Sirkülasyon: Her 3 Katta Bir Dikey Koridor Çatı: İşlevsel Alanlar barındırmakta 	Kavram: Modüler Tasarım Malzeme: Demir, Çelik, Konteyner Birim Alan : 24 m² (standart) Zemin Yapısı: Çelik Strüktürle Yerden Koparılmış Daire - Kapasite: 100 Daire - 100 Kişi Sirkülasyon: Konteynerler Arası Dikey Koridor Çatı: İşlevsiz (Teras dışı)
Sosyal Özellikleri	Birim Kullanıcısı: Tek Kişilikten 8 Çocuklu Aileye Kadar Yapıdaki Fonksiyonlar: Konut, atletizm parkuru, kapalı spor salonu, klüp, sağlık merkezi, kreş, sosyal alan	Birim Kullanıcısı: Tek Kişilik Yapıdaki Fonksiyonlar: Yurt yaşam alanı, misafirhane

Tablo 1: İki yapının künyesi, fiziksel ve sosyal özelliklerini içeren tablo

SONUÇ

Artan ihtiyaçlara karşı uygulanan, modül kavramının getirilerinden yararlanılarak oluşturulan sistem, yeni çözüm sistemlerinden biri haline gelmektedir. Modüler tasarım sayesinde üretimin boyut değişiklikleri azaltılarak düzenlemeler için daha fazla esneklik sağlanmaktadır.

Modüler uygulamanın ilk örneklerinden biri Unité d'Habitation toplu konutudur. İskelet sistemini oluşturulan uzun ömürlü destek yapısı, tamamlayıcı yapı birimlerinden oluşmuştur.

Değişen ve gelişen teknoloji, yapım teknikleri, geri dönüşüm düşüncesi ve yeniden işlevlendirme düşüncesi ise günümüze yakın bir tarihte tasarlanan Cité A Docks yurt projesinin gerçekleştirilmesine olanak sağlamıştır. Projenin destek yapısı demir çelik konstrüksiyonla kurulmuş tamamlayıcı yapı birimini ise dönüştürülmüş yük konteynerleri oluşturmaktadır.

Mekân tasarımında kaliteli üretim stratejisi olarak görülen modülerlik, insan vücut ölçülerinin oranlarına dayanmaktadır. Oluşturulan modüller birbirinin aynısı olmak zorunda değildir, birbirinden farklı birimler olabilirken; birlikte anlamlı bir kompozisyon oluşturabilmektedir. Unité d'Habitation toplu konutu birden çok işlev barındırması sebebiyle farklı birimden meydana gelirken, Cité A Docks toplu konutu tek tip konteynerlerden oluşmuş tek birimli modüler mekân tasarımı içermektedir.

Araştırma kapsamında incelenen modüler toplu konut tasarımının ilk örneklerinden Unité d'Habitation ve günümüzde yeni sistemlerle üretilen projelerden biri Cité A Docks arasında tasarım kavram anlayışı bakımından benzerlik tespit edilmiştir. Tasarım fikrinin hayata geçirilme

aşamasında dönemlerinin yenilikçi malzemeleri kullanılarak oluşturulması bakımından ise farklılık bulunmaktadır. Dönemin sağladığı malzemelerin doğru ve işlevsel kullanımının zaman tasarrufu, ekonomiklik ve kaliteli üretim süreci açısından önemli olduğu görülmektedir.

Kaynakça

Baldwin, C.Y.;Clark, K.B., (1997), "Managing in an age of modularity", Harvard Business Review, 75(5), 84-93.

Bilginer, M., (1963), "Modül-Modül Sistemi-Modüler Koordinasyon Nedir", Türkiye Mühendislik Haberleri, s. 30-36, http://www.imo.org.tr/resimler/ekutuphane/pdf/1947.pdf , Erişim: 11.03.2019.

Bomba, D.E., (2006), "Tarihsel Gelişim Süreci İçinde Modülerlik ve Şehzade Mehmet Camii'nin Modülerlik Açısından İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Akdeniz Üniversitesi.

Ching, F. D. K., (2002), "Mimarlik, biçim, mekân ve düzen", Çeviren:Lökçe, S., Yem Yayinlari, İstanbul.

Curtis, W. J. R., (2001), Le Corbusier: Ideas and Forms (7. Baskı), Londra: Phaidon Press. (1986).

Hasol, D., (1998), "Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü", Yem Yayınları, İstanbul.

Içemer, S. P., (2015), "İç Mekân Tasarımında Modüler Seramik Separasyonlar".

Jones, G., (2011), "Modular systems in design", http://www.gethynjones.co.uk/pac/modular-systems-indesign/, Erişim: 01 Şubat 2015.

Kurnalı, M. (2015). "İç mekânda prefabrikasyon ve günümüz prefabrik iç mekan ürünlerine yönelik bir inceleme", Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Le Corbusier, (1954), "The Modulor: A Harmonious Measure To The Human Scale Universally Applicable To Architecture And Mechanics", Çeviren: Peter de Francia, Anna Bostock, Harvard University Press, Cambridge.

Rasmussen S.E., (1994), Yaşanan Mimari, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Schoenborn, J., (2012), *A case study approach to identifying the constraints and barriers to design innovation for modular construction* (Doctoral dissertation, Virginia Tech).

Velamati, S., (2012), *Feasibility, benefits and challenges of modular construction in high rise development in the United States: a developer's perspective* (Doctoral dissertation, Massachusetts Institute of Technology).

Yücel, O., (2008), "Toplu Konutlarda Modülerlik Ve Esneklik Kavramları, İstanbul'daki Toplu Konutların Plan Tipi Üzerinden Analizi", İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

URL$_1$: Unite d'habitation of Marseille, https://en.wikiarquitectura.com/building/unite-dhabitation-of-marseille/ , Erişim: 11.03.2019

URL$_2$: Cité A Docks, http://www.residentialshippingcontainerprimer.com/Cite%20A%20Docks Erişim Tarihi: 13.03.2019

URL$_3$: Liman Kimliğiyle Örtüşen Öğrenci Yurdu: A'Docks, http://www.mimarizm.com/haberler/liman-kimligiyle-ortusen-ogrenci-yurdu-a-docks_116812 , Erişim: 18.03.2019

URL$_4$: Unite d'Habitation, https://www.arkitektuel.com/unite-dhabitation/ , Erişim: 09.03.2019

URL$_5$: Cité A Docks, http://www.contemporist.com/cite-a-docks-student-housing-by-cattani-architects/sh_290910_12/ , Erişim: 11.03.2019

URL$_6$: D 'Habitation mekân işlev birleşimleri, https://www.slideshare.net/DIEGUISIMUS/unite-dhabitation-de-marsella/6 , Erişim: 08.03.2019

URL7: Le Corbusier Mutfak Koruması: Sökün, Yeniden Yapın ve Koruyun, https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/01/07/le-corbusier-kitchen-conservation-dismantle-reconstruct-and-conserve/ , Erişim:02.07.19

KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNİN ESTETİK ANLAYIŞINDA KELİME İŞÇİLİĞİ -"İNCİNMEK" ÜZERİNE HAYÂLLER-

Dr. Öğr. Üyesi Ramazan ARI

[*] **Iğdır Ünivesitesi, Fen Edebiyat Fakültesi**

Öz

Klasik Türk şiiri, dikey yönde ilerleyen bir şiir geleneğidir. Dar ve mahdut bir alanda, birçok sınırlayıcı unsurun tesirinde sanatlarını sergilemek zorunda kalan şâirler, şiirlerinde yoğun bir şekilde kelime işçiliğine yönelmişlerdir. Klasik Türk şiirinin estetik boyutunu da şekillendiren bu durum şekil, ses, ritim, kelime, anlam ve üslup boyutlarının her birinde etkisini gösterir. Bu anlamda, "incinmek" kelimesini hemen her açıdan işleyen şâirlerin, bu kelime etrafında epey zengin bir imaj ve hayal dünyası oluşturdukları söylenebilir.

Âşığın bu eylem çerçevesinde, daha çok "incinen", "incinmemesi gereken" ya da "incitme korkusu çeken"; sevgilinin ise "inciten" konumunda olduğu dikkati çeker. Rakîbin de dolaylı da olsa, bu ilişkiye "inciten" görevinde dâhil olduğu söylenebilir. Temel hatlarıyla ifade edilen bu tablo üzerinden şairler, özellikle sevgiliyi "incitme korkusu" etrafında oldukça özgün ve estetik hayalleri şiirlerinde işlemişlerdir. "İncinmek" kelimesi üzerinden klasik Türk şiiriyle ilgili yapılan bu çalışmada amaç, hem bu şiir geleneğinin kelime işçiliği özelinde gelişimine dikkat çekmek hem de şairlerin bir kelimeyi şiirlerinde işleyerek nasıl estetik hale getirdiklerini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: İncinmek, estetik, aşk, gazel, klasik Türk şiiri.

WORK CRAFTING IN UNDERSTANDING AESTHETICS OF CLASSICAL TURKISH POETRY

-DREAMS ON BEING HURT-

Abstract

Classical Turkish poetry is a tradition of poetry in the vertical direction. In a narrow and limited area, the poets who had to exhibit their arts under the influence of many limiting elements intensely focused on word crafting in their poems. This situation, which shapes the aesthetic dimension of classical Turkish poetry, shows its effect in each of the dimensions of shape, sound, rhythm, word, meaning and style. In this sense, it can be said that the poets who deal with the word "being hurt" in almost every aspect form a quite rich image and imagination around this word

Within the frame of this action of the lover, while he, who is usually hurt, but shouldn't be hurt, or in the position of fear of inflicting; the beloved, that beloved is in the state of hurting the loves attracts the attention. It can be said that the "rakîb" is indirectly involved in the task of "inflicting" the love affair. The poets, especially those who love the "fear of inflicting" point of view, employ

very original and aesthetic dreams in their poems. The sutdy, which is about classical Turkish poetry on the word/phares of being hurt, aims both to draw attention to the development of this poetry tradition in terms of the "word crafting" and to reveal how poets, turn their poetry into aesthetic beauty by dealing with a word/phares in their poems.

Key Words: Be hurt, aesthetic, love, ghazel, classical Turkish Poetry.

Âşık der inci tenden, incinme incitenden

Kemâlde noksân imiş, inciten incinenden

(Alvarlı Efe Hazretleri)

Şiir dili, şâirin bireysel, özel ve estetik bir biçimlendirmesidir. Şâir, dil elemanlarını düzenler, azaltır, çoğaltır, yoğunlaştırır; çift anlamlara, kapalı söyleyişlere başvurur; dikkati çekmek için mısra, vezin, kafiye, ses tekrarları gibi pek çok teknik özellikten yararlanarak bir ruh hali, tavrı yansıtır ve okuyucuyu etkilemeye çalışır (Kortantamer, 1993: 274). Dolayısıyla, şâir için kelime işçisidir, demek yanlış olmaz.

Her şâirin bu vasfı taşıdığı bir gerçek olmakla birlikte, klasik Türk şiiri şâirlerinin bu sıfatı biraz daha fazla hak ettiklerini söylemek yanlış olmaz. Çünkü bu şiir geleneği şâirleri, dar ve mahdut bir alanda, birçok sınırlayıcı etkenin olduğu bir durumda şiir yazmaktadırlar. Bu sınırlayıcı etkenlere geçmeden önce, daha üst bir perspektifle bakıldığında, bu etkenlerin arka planındaki sebebe değinmekte fayda vardır. O ise bu şiir geleneğinin dikey yönde bir gelişen bir şiir anlayışına sahip olmasıdır.

Dikey Yönde Gelişen Şiir Anlayışı

Ahmet Hamdi Tanpınar, klasik Türk şiiri geleneği için; *"...eski edebiyat her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağıya doğru düzenlenmiş bir âlemin ifadesidir"* (2003: 10) diyerek bu şiiri geleneğinin dikey gelişimini vurgular. Beşir Ayvazoğlu da *Aşk Estetiği* isimli eserinde bu durumu, çukur örneğiyle somutlaştırır. Ona göre bu şiir anlayışında, yeni çukur açmaya çalışmak değil, çukuru derinleştirmek makbuldür (1993: 102-103). Ömer Faruk Akün ise bu dikey yönde gelişmeyi, şâirleri kovanı dolduran bir arıya, şiirlerini de bala benzeterek konuya sembolik bir izah getirir (1994: C. 9, 421). Walter G. Andrews ise *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı eserinde, klasik Türk şiiri geleneğini bir bütün olarak düşünüp herkesin ortaklaşa meydana getirdiği edebî bir nesne (şiir-metin) olarak görür (2014: 25).

Klasik Türk şiiri geleneği içerisinde, örneğin âşığın hasletleri, duyguları, görevleri; sevgilinin müşebbehün bihleri, özellikleri, tavırları, işlevleri, uzuvları; rakîbin aşk içindeki görevi büyük oranda belirgindir. Böyle bir durumda, şair için yeni duygu yoktur, denebilir. Her şairin divanında keder duygusuyla ilgili beyitlere azımsanmayacak kadar çok sayıda rastlamak mümkündür. Ancak her biri kederini farklı şekilde ifade eder. Yine her şair, sevgilinin güzelliğinden bahsederken, sadece onun güzelliğini olumlama, tekit etme işlevi görür. Düşünce aynıdır. Sevgili, en güzeldir. Fakat bunu ifade yolu farklıdır.

Klasik Türk şiirindeki bu sınırlılık, aynîlikler, tekrarlar eleştirilmekle birlikte (Gölpınarlı, 1945: 77; Gibb, 1999: 42) dikey yönde gelişen bir şiir anlayışında bu durum son derece olağandır. Neticede şâir geleneğin izin verdiği alanda, sanatını ve hünerini göstermek durumundadır. Bu

noktada sorulması gereken soru, tüm aynîlikler içerisinde şâir özgünlüğü ve estetikliği nasıl yakalamıştır? Buna kelime işçiliği cevabını vermek, hiç de yanlış olmaz. Bu anlamda, kelime işçiliğinin klasik Türk şiirinin estetik anlayışındaki yerine değinmek yerinde olacaktır.

Klasik Türk Şiiri Estetiğinde Kelime İşçiliğinin Yeri

Klasik Türk şiirinin estetik yönüyle ilgili yapılan çalışmalarda, konunun genel manada iki açıdan ele alındığını söylemek mümkündür. İlki, klasik Türk şâirlerinin İslâmiyet merkezli tasavvufi bir bakışla varlık âlemine, mutlak güzele estetik manada bakışıdır. İkincisi ise klasik Türk şiirinin, edebî bir ürün olarak estetik yönüyle ilgilidir. İkisi birbirinden tamamen ayrı olmamakla birlikte, bu çalışmada daha çok ikinci yönü üzerinde durulacaktır.

Namık Açıkgöz, *Klasik Şiir Estetiği* adlı makalesinde, bu şiir geleneğinin altı estetik boyutunun olduğunu, bunlardan üçünün şiirin dış estetiğini, üçünün de iç estetiği oluşturduğu tespitinde bulunur. Ona göre, *klasik şiirin estetik boyutunu oluşturan dış unsurlar, şekil, ses ve ritim; iç boyutunu oluşturanlar ise kelime, üslup ve anlamdır* (Açıkgöz, 2013: 39). Açıkgöz, kelime için ayrı bir başlık açmış, bu başlık altında şairlerin şiirlerinde estetik seviyeyi yakalamak için nasıl kelimeler arası ilişki kurduklarını izah etmiştir. Buna göre şâirler, belli havzalardan[1] aldıkları kelimeler arasında *renk, şekil, muhteva, mahiyet, fonksiyon* ve *kaligrafik* açıdan ilişki kurduklarını, bu ilişkinin sağlam, tutarlı, mantıklı ve gerçekçi olduğu takdirde şiirlerini estetik hale getirirler (Açıkgöz, 2013: 43).

Açıkgöz'ün tespit ettiği altı boyutun hepsinde, farklı şekillerde de olsa kelime işçiliğinin olduğu söylenebilir. Kısaca değinilecek olursa, şiirin nazım şekli, şiirin kurallarını, muhtevasını ve kelime işçiliği seviyesinin belirlenmesi açısından önemlidir. Bir gazelle mesnevinin kelime işçiliği seviyesi, gazelde daha yoğun olması yönüyle, birbirinden farklıdır. Ritmi sağlayan temel unsur vezin, başlı başına kelimeleri kalıplara uydurma işlemidir. Ses noktasında yine şairlerin tonal (ahenkli) sesli kelimeleri şiirlerinde kullanma gayretleri söz konusudur. Anlam boyutunda yine şâirler, kelimelerin özellikle ansiklopedik anlamları üzerinden, kelimeler arası ilişki kurarlar. Üslup ise anlama bağlı, şairin duygu ve düşüncesini nasıl ifade ettiğiyle ilgilidir. Bu aşamada şairin muğlaklığa ve mübhemiyyete düşmeden vazıh (açık) bir şekilde meramını ifade için yoğun bir kelime işçiliği yapması gerekir (Açıkgöz, 2013: 39-44).

Kelime işçiliği, klasik Türk şiiri döneminde de, zamanın edebiyat münekkitleri olan tezkireciler açısından da mühimdir. Onların özgün şiiri tanımlamak için kullandıkları *muhayyel*, *pür-hayal*, *hayal-engîz (*Açıkgöz: 2008b: 13-20), *âbdâr (*Açıkgöz, 2000, 149-160), *bikr-i mânâ (*Mengi, 2000: 22-29) gibi terimler, temelde anlama bağlı kelime işçiliğine dayanan terimlerdir. Hatta Latîfî'nin ve Riyâzî'nin şairleri tasnifinde de bu kıstasın temel belirleyici unsur olduğu söylenebilir (Canım, 2000: 101; Açıkgöz, 2017: 23).

Kelime Kuyumcusu Şâirler

Tanpınar, "Eski Şiir" adlı makalesinde klasik Türk şiiri geleneğinin estetik anlayışını değerlendirirken onun kelime işçiliği yönüne de vurgu yapan şu ifadeleri kullanır: *"Eski şâirlerin en büyük meziyetleri şiirin dilden çıktığını, onun mucizeli bir imkânı olduğunu bilmeleri*[dir.]"

[1] Namık Açıkgöz, "Klasik Türk Şiirinde Edebi Gerilim Yaratma Tekniği" çalışmasında bu havzaları şöyle belirler: *İnsan, tabiat, din-tasavvuf, astroloji, günlük hayat, savaş terimleri, yeme-içme, gelenek-görenek ve eşya.* Ayrıntılı bilgi için bkz.: (Açıkgöz, 2008a; 193-196.)

Cihan Okuyucu, Divan Edebiyatı Estetiği isimli eserinde, klasik Türk şiirinin az söze çok mana sığdırma (teksif) anlayışından bahsederken klasik Türk şiiri şâirlerini, sınırlı olana sınırsızı sığdırmaları yönüyle onları *kelime kuyumcusu* olarak niteler (2010: 66).

Klasik Türk şiiri şairlerinin kelime kuyumcusu olarak nitelenmesinde, onların kelime seçiminde gösterdikleri hassasiyetin payı büyüktür. Süleyman Solmaz ise *Divan Şiirinde Kelime Seçimini Etkileyen Faktörler*, başlıklı yazısında bu faktörleri dokuz madde halinde şöyle sıralar:

> "*1. Vezin2. Kafiye ve redif 3. Nazım şekli ve nazım türü 4. Nazirecilik geleneği 5. Şiirin sunulduğu kişinin sosyal statüsü 6. Şairin meslekî konumu ve sosyal statüsü 7. Şairin mensup olduğu inanç sistemi 8. Şiirde ses devamlılığı ve iç ahenk 9. Mesajın iletilme meselesi" (2004: 51)*

Bunlara onuncu madde olarak, "kelimenin bayağılaşma ve anlam doygunluğu durumu" da eklenebilir (Açıkgöz, 2014: 43). Kelime seçimini etkileyen bu faktörler, aynı zamanda şairi sınırlandırıcı etkendirler. Bu itibarla şâirin, özgün bir mana ve hayal bulmak, estetik seviyede bir şiir yazabilmek için ne derece bir kelime işçiliği yaptığı ortaya çıkar. Tabii, şâirin yaptığı bu ince işçiliği ortaya çıkarmak, klasik Türk şiiri çalışmalarında, belirlenecek bazı kelime, kavram, ifade ve ibarelerin bütün devirlerdeki seyrinin takibi; şahsa ve devirlere göre uğradığı değişikliklerin, başta mana, edâ, lafız, tarz ve üslup olmak üzere birçok açıdan ele alınmasıyla mümkündür. Bu anlamda, nazire geleneği içerisinde önemli bir yeri olan kafiye ve redif olarak kullanılan kelimeler; çok tekrar eden imge ve semboller; müşebbehün bih olarak kullanılan nesneler inceleme konusu yapılabilir. Bu çalışmada, şâirlerin redif olarak da kullandıkları "incinmek" kelimesi etrafında kurduğu hayaller, Turizm ve Kültür Bakanlığının yayımladığı tüm divanlarda taranmak suretiyle tespit edilen ilgili beyitler çerçevesinde ortaya konulmaya çalışılacak, şiirlerin özgün noktalarına işaret edilmeye çalışılacaktır.

"İNCİN/T/MEK" ÜZERİNE HAYÂLLER

İncinmek, sözlüklerde, v*ücudun herhangi bir yeri ters bir hareket, bükülme, çarpma, sıkışma vb. durumlar sonunda, görünürde bir değişiklik olmadığı halde zedelenip insana ağrı ve zahmet vermek; bir tarafına bir zarar gelmek; gönlü kırılmak, gücüne gidip üzülmek*" anlamınadır (TDK, 2003: 967; Kubbealtı Lügatı, 2005: 1406). Ahmed Vefik Paşa'nın *Lehce-i Osmânî'*sinde ise incinmek*; inkisâr, infiâl, sakat olmak, şikeste hâtır, kırılmak, gücenmek, hâtır-mende* (Toparlı; 2000: 191) olarak anlamlandırılır. Kelimenin ettirgen hali olan incitmek, *Lehce-i Osmânî'*de kelimenin mecazi anlamı baskın olarak; *elem vermek, gücendirmek, kırmak; nakîsa îrâs etmek, dokunmak, zarar vermek, bir unsuru kırmak; ezâ, cefâ, îlâm etmek* (Toparlı, 2000: 191) şeklinde anlamlandırılır.

Kelimenin anlamlarına dikkat edildiğinde, "incinme"nin iki yönüyle öne çıktığı görülür. İlki ister gerçek ister mecaz anlamı olsun, insanla ilgili olması. Mesela, incinmeye en yakın anlamlı "kırılmak", hem insan hem de eşya için geçerli olurken, incinmek yalnızca insan için geçerlidir. İkincisi ise yine ister mecaz ister gerçek olsun içerisinde bir naifliği, inceliği ve hafifliği barındırmasıdır. Gerçek manasıyla bir organın incinmesiyle kırılması arasında bariz bir fark vardır. İyileşme süreçlerinde de bu fark belirgindir. Mecazi anlamda ise incinmek, ağır bir üzüntü hali olan gam, keder, eleme nazaran daha hafif bir üzüntü, hüzün, gönül kırıklığı halini karşılar. Şairleri cezbeden yönü de bu olmalıdır.

Kendi içinde zaten bir inceliği barındıran "incinmek" kelimesi, şâirlerin estetik süzgecinden geçtikten sonra daha da incelerek hayallerin konusu olmuştur. İncinmekle ilgili beyitlere daha üst perspektifle bakıldığında, şâirlerin âşıkla ilgili hayallerde onu "incinen", "incinmemesi gereken" ya da "incitme korkusu çeken"; sevgiliyi ise "inciten" olarak hayallerine dâhil ettikleri görülür. Rakîb"in de dolaylı olsa, bu ilişkiye "inciten" görevinde katıldığı söylenebilir.

Sevgiliyle İlgili Hayâller

"İncinmek" üzerine sevgiliyle ilgili hayallerin genel manada, dört nokta üzerine odaklandığı söylenebilir: İlki, âşığın yaptıklarının, aşkın gereği olduğu için sevgilinin incinmemesi gerektiğidir. İkincisi, sevgilinin bir takım unsurlara benzetilmesinin hata olduğu düşüncesine bağlı, sevgilinin bundan incinebileceğidir. Üçüncüsü, sevgilinin incinip incinmediğinin belirsizliği noktasında oluşan araf halidir. Dördüncüsü ise sevgiliyi incitme korkusudur.

Aşkla ilgili hallerden âşığın feryat etmesini, delilikle ilişkilendiren Sehâbî, sevgilinin diyarına giren âşık-ı dîvânenin âh ederek terk-i edep etmesine şaşırmamak gerektiğini ifade eder (G: 30/2**).** Ş. Yahya, naz uykusuna mani olduğu için bülbülün ah u feryatlarına incinip açılmayan güle, bülbül-i şeydânın her zamanki âdeti olduğu için incinmemesi gerektiğini söyler (G:111/2). Emrî de, ah etmesini gül bahçesinde öten bülbüle benzeterek, tıpkı onun gül bahçesine güzellik kattığı gibi âşığın âhının da gül yüzlü sevgili için incitmekten ziyade güzellik veren bir eylem olduğunu belirtir (G: 499/5). Süheylî, güle benzeyen sevgilinin şaşılacak derecede nazik olduğunu, bu yüzden gönlünün sert ve şiddetli âh u feryatlarından incinebileceğini düşünerek gönlüne daha aheste ah u feryat etmesi yönünde telkinde bulunur (G: 185/3). Selîmî mahlası Yavuz Sultan Selim ise âşığın âhından sevgilinin incinmemesi gerektiğini, bir tabiat olayını delil göstererek şöyle dile döker:

İncinme âh-ı âşıka cânâ ki güllerün
Artar cemâli revnâkı âh-ı hezâr ile (G: 25/5)

[Ey sevgili, âşığın çok âh etmesinden incinme; çünkü (baharda) rüzgârın çok esmesiyle güllerin güzelliği ve parlaklığı artar.]

Âşığın âh rüzgârı ile bahar rüzgârı arasında ilişki kuran şâir, âh rüzgârının oluşturabileceği olumsuz durumu (incinme), bahar rüzgârının tabiatta meydana getirdiği olumlu durumu delil göstererek tam tersi yöne çevirir. Bu sayede özgünlüğü yakalar.

Sevgiliyle ilgili incinmek üzerine ikinci durum, onun bir takım unsurlara teşbihinin hata olarak görülmesi üzerinedir. Şâirler tarafından yaygın olarak kullanılan bu teşbihlerin hata olarak görülmesi, sevgilinin teşbih edilenden daha değerli ve güzel olduğunu vurgulamak amacıyladır. Zaten teşbihte asıl unsur her zaman daha üstün, daha değerlidir. Bu bağlamda örneğin Bâkî, menekşenin kendini sevgilinin zülfüne benzetmesiyle ilgili, onun bu hatasının sebebi olarak, süslü köşklerden pazara düşmesi, bir nevi meczup olduğu düşüncesiyle mazur görülmesini ister (G: 173/3). Hâleti, sevgilinin nazik olduğunu, bu yüzden gül yaprağına teşbih edildiğini duyması halinde incinebileceğini belirtir (G: 270/5). Mostarlı Ziya ise sevgilinin boyunu serve benzettiği takdirde incinmemesi gerektiği noktasında, "şair sözü elbette yalandır" anlayışına sığınarak

kendini mazur göstermeye çalışır (G: 19/4). Şeyhüsilam Yahya ise sevgilinin, boyunun ban ağacına teşbihine incinmesiyle ilgili yorumunu şu sözlerle beyte döker:

Nihâl-i bânı kadd-i yâre benzetmişdün incinmiş
Anı nice yetişdirmişler ol şâh-ı cihânbâne (G: 355/2)

[Sevgilinin boyunu (uzun ve düzgün oluşu yönüyle) ban ağacına benzetmiştim. O cihanı koruyan şahı nasıl yetiştirmişler ki (bundan) incinmiş.]

Şâir, sevgilinin küçük bir benzetmeden incinebileceği düşüncesi ile cihanı koruyan bir padişah olarak azametli, güçlü olduğu düşüncesi arasındaki tezatlık üzerine beytini kurgular. Edebî gerilimi bu iki zıt algı arasındaki ilişki oluşturur. Beyti özgün kılan da budur.

Şairlerin sevgiliyle ilgili incinmek üzerine bir diğer kurgulama şekli, onun incinip incinmediği ya da neyden incindiğinin belirsizliğiyle oluşan araf hali üzerinedir. Buna dair Ramazan Behişti, kendisinin çok fazla ağlamasına rağmen sevgilinin kendisine bakmamasını onun incindiğine yorar; bununla birlikte "O gözüm nuru bileydim bâri nemden incinir" diyerek bu konudaki belirsizliği ortaya koyar (G: 103/3). Aynı şâir, başka bir beytinde, bu belirsizlikle ilgili akıl yürütürcesine, "*Ya dilde dûd-ı âhumdan ya gözde nemden incindün; çün incindüklerün bunlar degül ya nemden incindün* (G: 272/1) diyerek hem içine düştüğü çaresizliği hem de belirsizliği dile döker. Bunun yanında şâirin "nem" kelimesi üzerinden yaptığı cinası da gözden kaçırmamak gerekir.

Bosnalı Âsım, benzer bir belirsizlik halini, sevgilinin kendisini tam öldüreceği sırada birden el çekmesiyle yaşar:

Beni ikdâm öldümeğe tâm itmişken el çekdün
Efendüm nazra-i ta'cil-hâhumdan mı incindün (G: 239/2)

[Efendim! Tam beni öldürmeye yönelmişken (birden) el çekdin; (yoksa) acele etmeni isteyen bakışlarımdan mı incindin.]

Beyitte, çok kısa bir zaman diliminin ifadeye dökülmesi söz konusudur. Bu kısa ânda, sevgili tam âşığı öldüreceği sırada vazgeçer. Şâirin, ihtimal dâhilinde buna sebep olabileceğini düşündüğü durum, kendisinin sevgiliye acele etmesini isteyen bakışlarla bakmasıdır. Aşığın acele etmesi, ölmesi halinde aşk şehidi olacağıyla ilgilidir. Sevgilinin bundan incinmesi ise onun âşıklarına zulmetmekten zevk alması yönüyle olabilir. Sevgilinin zevk aldığı bir eylemi yaparken, âşığın acele etmesini isteyen gözlerle bakması, bu zevk ânının kesilmesini istiyor gibi bir algı doğurur. Bu da, onu incitir.

Vusûlî ise âh etmesinin yaratacağı etkiler üzerine, içine düştüğü farklı bir araf halini beytinde şöyle dile getirir:

Âh u efgân eylemezsem yâr hâlüm anlamaz
Ger kılursam nâgehân feryâd benden incinür (G: 31/3)

"Âh u figan eylemezsem sevgili (aşk içerisindeki) halimi bilmez; eğer ansızın feryat edersem de sevgili benden incinir, (tam bir çıkmazdayım).]

Âşığın âh u feryâdı bir nevi sevgiliye arz u hâl etmektir. Sevgili, bu sayede âşığın aşkından, halinden haberdar olur. Bu bilgi üzerine şâir, âh u feryadın sevgiliyi incitebileceği düşüncesi

arasında ilişki kurar. Onları aynı bağlamda kullanmak suretiyle oluşturduğu çıkmazlık ve araf haliyle şâir, özgünlüğü yakalar.

Sevgiliyi incitme korkusu, şâirlerin incinmek eylemi etrafında işlediği bir başka ve en özel durumdur denebilir. Ravzî, bu anlamda âşığın içine düştüğü ruh halini, bir psikolog gibi şöyle tasvir eder:

İncinür hışm ide şâyed diyü ol kân-ı kerem
Dil-i ‘âşıkda niçe havf ü niçe haşyet olur (G: 301/2)

[O keremi çok sevgili, incinip hışm eder diye, âşığın gönlünde nice korku ve nice ürperme olur.]

Beyitte ilk dikkati çeken sevgilinin incinmek gibi hafif bir duygu haline karşın hışımla karşılık vermesidir. Aşığın gönlünde korku ve ürperme oluşturan hem onun incinmesi hem de incinmesi halinde oluşacak hışımla yaklaşımıdır. Bununla birlikte sevgilinin “kân-ı kerem” olarak nitelenmesi ise sevgilinin bu konuda âşığa oldukça cömert olduğunun göstergesidir.

Şairlerin sevgiliyi incitebilecek unsurlar içerisinde, rüzgârı hayallerine dâhil ettiklerine şahit olunur. Usûlî, taze gül yaprağının bâd-ı seherden incindiği gibi, sevgilinin yüzünün de gönlünün âhından incineceğini düşünür (G: 36/2). Seher rüzgârının hafif esen bir rüzgâr olduğu düşünüldüğünde, sevgilinin ne kadar narin ve nazik olduğu ortaya çıkar. Fuzûlî’nin “gül” kasidesinde, rüzgârın gülü incitmesi üzerine ince hayali şöyledir:

Oldı devrinde hevâ mahbûs-ı zindân-ı habâb
Gâlibâ görmiş hevâdan şemme-i âzâr gül (K: 10/39)

[Senin devrinde, galiba gül havadan ufak da olsa incinmiş, bu yüzden hava kabarcığı zindanına mahpus olmuş.]

Şâir, hava kabarcığı içerisindeki hava ile bahar rüzgârı arasında mahiyet ilişkisi kurar. İkisi de havadır. Bu hayalde, hava kabarcığını mahpushane olarak tahayyül eden şâir, içerisindeki havayı suç işlediği için oraya hapsolmuş olarak düşünür. Havanın suçu ise rüzgâr şeklinde eserken gülü incitmesidir. Hüsn-i talil sanatının bir örneği olan beyit, bu haliyle estetik ve özgün hale gelir.

Saba rüzgârının temel özelliği, baharda çiçeklerin açmasını sağlamasıdır. Âgah, sabâ yeline benzettiği âh edişini, gül bahçesine benzettiği sevgili için incinilmesi gereken değil, tam aksine gül bahçesi gibi çiçek açmasına, güzelleşmesine sebep olan bir unsur olarak görür:

Nesîm-i âhuma ey gül‘izâr incinme
Ki nâ-şüküfte kalur gülşen-i sabâ-âzâr (G: 83/3)

[Ey gül bahçesine benzeyen sevgili! Âhımın rüzgârından incinme, incitici saba rüzgârı olmasa gül bahçesindeki çiçekler açılmamış bir halde kalır.]

Âhının rüzgârıyla sabâ rüzgârı arasında fonksiyonu açısından ilişki kuran şair, normal şartlarda incinilmesi beklenen durumu, tam aksine fayda verici bir duruma dönüştürür.

Sevgilinin yanağına düşen gözyaşı damlasının onu incitebileceğini düşünen Bosnalı Âsım, şöyle bir hayale imza atar:

Şebnemden incinür gül-i gülzâr-ı nâzdur
Eşk-i niyâz ‘ârız-ı cânâne düşmesün (G: 288/2)

[Gül bahçesinin nazlı gülü sevgili, (çiy tanesi) şebnemden incinir. (Bu yüzden âşığın) dua ve yakarış gözyaşı damlası sevgilinin yanağına düşmesin, (aksi halde bundan incinebilir.)]

Şebnem, gülün üzerindeki çiy tanesidir. Doğadaki bu olayı ilham kaynağı edinen şair, çiy tanesi ile gözyaşı damlası arasında şekil (küçüklük) ve fonksiyon (ağırlık verme, incitme) itibariyle ilişki kurarak bu gerçek olayı zihninde işler, dönüştürür. Bu kadar küçük ve hafif bir nesnenin gülü incitebileceği hayali üzerine şâir, yaygın bir anlayış olan sevgilinin güle teşbihi içerisinde, âşığın gözyaşının sevgiliyi incitebileceğini düşünerek hem özgünlüğü yakalar hem de oldukça estetik bir hayale ulaşır. Benzer bir incelikle Cenâbî, yağmur damlasını sevgiliye yük olarak düşünerek incinmeyi şöyle bir bağlam içerisinde konu edinir:

İncinürse lâl-i dil-ber yiri var tebhâleden
Bâr imiş çün ey gönül bir katre-i bârân ana (G: 2/4)

[Ey gönül, sevgilinin la'l gibi dudağı uçuktan incinse yeridir. Çünkü ona bir yağmur damlası dahi yükmüş.]

Yağmur damlası kadar küçük bir nesnenin yük olabileceğini düşünmek, başlı başına ince bir hayaldir. Bunu şekil (küçüklük) ve fonksiyon (ağırlık ve incitme) itibariyle dudakta çıkan uçuk ile ilişkilendirmek; bunun üzerine onun sevgiliyi incitebileceğini tahayyül etmek, beytin özgün ve estetik vasfını kazanmasını sağlar. Uçuğun fiziksel bir olay olduğu dikkate alınırsa, incinmenin hem gerçek hem de mecazi anlamıyla kullanıldığı söylenebilir.

Bursalı Rahmi, sevgiliyi incitebilecek farklı bir unsuru beytinde şöyle işler:

Basarsa hâküm üzre pây-ı dil-ber incine şâyed
Dilâ süzenler ile dikmesinler sîne-i çâkün (G: 6/3)

[Ey gönül! Parça parça olmuş sineni iğne ile dikmesinler, olur da (orada unutulur) sevgili toprağın üzerine basar ve inciniverir.]

Âşığın bedeni sevgiliden gelen oklarla parça parça olur, yaralanır. Tedavi için de o yaraların dikilmesi gerekir. Şâir, bu noktada yarasını dikenlerin iğneyi içinde unutabileceği ihtimalini düşünür. Bu durumda, zamanla toprak olmuş bedeni üzerine, sevgili gelip bastığında iğne ayağını incitebilir. Şâir, bu ince ihtimal üzerine beytini kurgular. Beytin zahiri manası bu olmakla birlikte, İsa peygamberin göğe çekilirken yanında bir iğne bulundurmasına telmih vardır. *Rivâyete göre, göğe çekilirken Hz. Îsâ'nın üzerinde dünya ile ilgisinin devam ettiğini gösteren küçücük bir iğne ile kırık bir bardağın bulunmasından dolayı eriştiği makamdan daha yücelere çıkmasına izin verilmemiştir. Tasavvuf kültüründe bu vak'a, Hak âşıklarının gönlünde Allah sevgisinin dışında küçücük bir dünya meylinin dahi bulunmaması gerektiğine örnek olarak anlatılır (Kubbelatı Lügatı: s. 2866)*. Bu anlamda düşünüldüğünde, hayal daha estetik bir hal alır. Âşığın kaygısının mahiyeti değişmekle birlikte, amacı değişmez. O da, tabiri caizse sevgiliyi incitmemektir.

Şeyhülislam Yahyâ, sevgilinin taze dudağına göz değip incinebileceğinden korkar:

İhtirâz eyle meded göz degmesün mecrûh olur
Haylice nazükdür ey gonce-dehen la'l-i terün (G: 111/2)

[Ey gonca ağızlı sevgili! Aman, dikkat et! Hayli nazik olan taze dudağına göz değip incinmesinden kork.]

"Göz değmek" ifadesi gerçek anlamda bakış olarak algılanabileceği gibi "nazar" anlamıyla da düşünülebilir. Her iki durumda da narinliği vurgulanan dudağa "ter" sıfatının eklenmesiyle bunun derecesi arttırılır. Bu yönüyle, halk arasında yaygın bir anlayış olan, yeni doğan bebeklere nazar değebileceği korkusuyla kimseye gösterilmemesine de telmih olduğu düşünülebilir. Bakışın sevgiliyi incitebileceğiyle ilgili bir başka örneğe, Fevzî'nin beytinde rastlanır. Beyit şöyledir:

Nezzâreden incinse revâdur o semen-ten
Nâzikdür ana nûr-ı nigêh bâr-ı girândur (G: 31/4)

[O yasemen gibi beyaz tenli sevgili, nazik olduğu için bakışlardan incinse yeridir; (çünkü) nurlu bakış ona ağır yüktür.]

Karacaoğlan'ın "*Yüzünde göz izi var, sana kim baktı yârim."* sözünde olduğu gibi, Fevzi de soyutlamaya başvurarak bakışın sevgiliyi incitebileceği yönünde şiirsel bir hayali beytinde işler. Bu hayalde, beyaz vurgusu dikkati çeker. Sevgilinin yasemin gibi beyaz tenli olarak nitelenmesi, bunun yanında "nur-ı nigeh" ifadesindeki beyazla ilgili "nur" kelimesi ve nurlu bakışın "bâr-ı girân" olarak değerlendirilmesi şiirselliği ve estetikliği arttıran unsurlardır.

Üzüntü dolu bir haberden sevgilinin nazik gönlünün incinebileceğini düşünen Usûlî, bir nevi vasiyet ederek yarayla dolu gönlünün hikâyesinin sevgiliye anlatılmamasını ister:

Kıssasını bu dil-i pür-hastenin yâre demen
Gönlü nâzikdir bunun gibi haberden incinir (G: 36/3)

[(Benim gibi) gönlü yarayla dolu bir âşığın hikâyesini sevgiliye söylemeyin; gönlü naziktir, böyle bir haberden inciniverir.]

Üzüntülü bir haber duyanın doğal olarak kendisi de üzülür. Şair, sevgilinin gönlünü incitebileceğini düşünerek üzüntü, gam, kederle dolu aşk hikâyesinin ona anlatılmasını istemez. Bunun bedeli ise çok ağırdır. Sevgili, Usûlî gibi bir âşıktan haberdar olmayacaktır. Fakat onun önceliği sevgilinin incinmemesidir.

Sevgiliyi incitme korkusu üzerine estetiklik yönüyle, *hayal-engiz* şiir vasfını en fazla hak eden beyitlere Nedim Divanı'nda rastlamak mümkündür. Beyitlerden ilki şöyledir:

Leblerin mecrûh olur dendân-ı sîn-i bûseden
Lâ'lin öpdürmek bu hâletle muhâl olmuş sana (G: 2/7)

[(Ey sevgili), dudakların busedeki sinin dişlerinden incinir; bu yüzden dudağını öptürmek senin için imkânsız bir hayal olmuş.]

Şâir, sevgilinin dudaklarının, öpmek anlamına gelen "bûse" kelimesindeki sin harfinin dişlerinden incinebileceğini düşünür. Bu durumda, "buse" kelimesini söylemekten incinen sevgilinin dudağını öpmek, sevgiliyi en ufak şekilde incitmeyi göze alamayan âşık için doğal olarak imkânsız hale gelir. Şâir, herkesin tekrar ettiği sevgilinin dudağı naziktir düşüncesi üzerine beytini kurgular. Sevgilinin öpmek bir yana, öpmek anlamına gelen "bûse" kelimesini söylerken sin harfinin dişlerinden incinebileceğini düşünmesi hayali estetik seviyeye taşır.

Nedim'in benzer incelikte, hayal içinde hayal, diğer beyti ise şöyledir:

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder
Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni (G: 152/3)

[Ey nazlı sevgilim!) Üzerinde gül resmi olan bir elbise giydin, amma elbisendeki gülün dikeninin gölgesinin seni incitmesinden korkuyorum.]

Âşık Nedim'i, sevgiliyi incitmesinden korkutan gülün dikeni değildir. Elbisesindeki cansız gülün dikeni de değildir. O cansız gülün dikeninin gölgesidir. Hayalin ne denli ince olduğu ortadadır.

Âşıkla İlgili Hayaller

Klasik Türk şiirinin aşk anlayışında, malum olduğu üzere âşık daima gam, keder çeken, âh eden, hasret ateşiyle yanan, cevr ü cefâ gören, sevgiliden ilgi bekleyen konumundadır. Bu yönüyle ilk bakışta onun incinmesi beklenir. Fakat geleneğin aşk kanununda, âşığın derd ile boyu yay gibi dahi olsa, sevgiliye bu yüzden incinmek yazmaz (Azmizade Hâleti-G: 263/4). Bâkî, bu bağlamda "incinür" redifli gazelinde, sevgilinin ölüm emrini verse bile bundan gam duymayacağını belirttikten sonra, böyle bir hükm-i kalemden incineni bilgisizlikle suçlar:

Katlüme engüşt-i yâr itsün işâret gam değül
Kangı nâdândur o kim hükm-i kalemden incinür (G: 76/2[2])

[Sevgili parmak işaretiyle öldürülmemi emretse dahi gam değil, hangi bilgisizler ki (böyle bir) kalem hükmünden incinir.]

Beyitteki tabloda, sevgilinin parmak işareti gibi küçük bir hareketle âşığın ölüm emrini verdiği görülür. Bu, sevgilinin gücünün, kudretinin göstergesidir. Buna karşılık âşık sıfatıyla şâirin bu emir karşısında, karşı gelmek, âh u vâh etmek gibi bir tepkiden ziyade "gam değil", "incinmem" şeklindeki tepkisi, onun teslimiyetinin ve itaatinin göstergesidir. Beyitteki temel gerilim "katletmek" ile "incinmek" kelimesi arasındaki tezatlık üzerinedir. Bununla birlikte üzerine şâirin, sevgilinin böyle bir hükünden incineni "nâdânlık"la itham etmesi, incinenlerin gerçek âşık olamayacaklarını ifade etmenin yanında, kendisinin gerçek ve büyük bir âşık olduğunu vurgulamak içindir.

Ramazan Behişti ise "incinür" redifli gazelinin bir beytinde sevgilinin kirpik oklarının yarayla dolu sinesine gelmesinden incinen âşığın kanını dökmek gerektiğini ifade eder:

Bir dem ancak sîne-i pür-zahma tîrün geldiği
Kanını dökmek gerek her kim bu demden incinür (G: 103/4)

[Her kim (âşığım diyen), yarayla dolu (dahi olsa) sinesine sevgilinin kirpik okları geldiği anda incinirse, onun kanını dökmek gerekir.]

Âşıktan beklenen, her ne olursa olsun, sevgiliden gelen her şeye sabretmesidir. Hatta en ufak incinme belirtisi dahi göstermemesidir. Beyitte "bir dem" denilerek ifade edilen ân, sevgilinin kirpiklerinden gelen okların âşığın sinesine saplandığı, dolayısıyla acının en yoğun yaşandığı ândır. Böyle bir ânda âşık, sinesi yarayla dolu olsa dahi, hem gerçek hem mecazi en ufak bir

[2] Divanlardan yapılan alıntılar, şairin ismi zikredilmek suretiyle gazelin kısaltması (G) ve gazel numarası ile beyit numarası verilerek yapılacaktır.

incinme belirtisi göstermemesi lazımdır. Aksi halde, gerçek âşık olamadığı için kanını dökmek gerekir.

Âşığın sevgiliden gelenlere, olumsuz da olsa, incinmemesi gerektiği, âşıklığın gereği olduğu gibi, ondan gelenlerin nasıl algılandığıyla da ilgilidir. Bu konuya dair Bâkî, "incinmez" redifli gazelinde tüm âşıkların diline tercüman olurcasına *"Gam u gussa dil-i uşşâka yârân-ı sâfâdandır, gönül haz eyler anlardan kişi yârâne incinmez,"* (G: 199/2) der. Gam ve kederin âşığa bu şekilde haz vermesi, Revânî'nin deyimiyle, *"Her ne denlü bana sen cevr ü cefâ eylesen, incinür sanma beni minnet görürüm cânıma"* (G: 340/4) anlayışından kaynaklanır. Şeyhülislam Yahya da benzer bir anlayışla sevgiliden gelen gam okunun ve sitem taşlarının, âşığı incitmek şöyle dursun âşık için lütuf ve ihsan olduğunu belirtir (G: 53/2). Sevgiliden gelen gam, âşık için cândan daha değerlidir. Ramazan Behişti de buna binaen söylediği "incindün" redifli gazelinde, sevgiliden incinen gönlüne hışımla şöyle seslenir:

Gâm-ı cânân bana senden degül cândan mukaddemdür
Yıkıl git şundan ey dil çünki sen ol gamdan incindün (G: 272/2)

[Ey gönül, sevgiliden gelen gam bana, değil senden, candan bile kıymetlidir. Sen o gamdan incindin. Şimdi yıkıl git şurdan.]

Beyitte temel amaç, sevgiliden gelen gamın kıymetini vurgulamaktır. Bunun için normal insan psikolojisine göre olumsuz bir duygu olan "gam" ile insanın en değerli şeyi "can" arasında ilişki kurulur. Birincisinin sevgiliden gelmek yönüyle daha kıymetli olduğu ifade edilerek algıya ters gibi görünen bir durum oluşturulur. Yalnız bu, şiiri özgün kılmaya yetmez. Bu ilişki birçok şâir tarafından defalarca kurulmuştur. Şâir bunun üzerine, "incinmek" kelimesi üzerinden özgün bir hayal kurar. Bu hayalde sevgiliden gelen gamdan incinen gönül, "yıkıl git şundan" diyerek gönül kırıcı, incitici bir şekilde azarlanır, kovulur. Beyit, bu hayalle estetik hale gelir.

Âşığın gönlünün aşk derdinden incindiği söylenirse de, bu gönle atılmış bir iftiradır (Münîrî- G: 139/6). Sevgiliye hiçbir şekilde incinilmemesi ve ondan gelen her ne olursa olumlu algılanmasının arka planında, sevgilinin âşığa ilgisi ve nazarı olduğu düşüncesi yatar. Revânî, bu düşünceyi beytinde şöyle işler:

İncinme gönül çeşmine hışm eylese her dem
Şâd ol ki bilürsen sana anun nazarı var (G: 67/3)
[Ey gönül, sevgili gözüne her daim hışım ile baksa da incinme, (hatta) mutlu ol ki, (bunun anlamını) bilirsin onun sana nazarı var.]

Beyitte, "çeşm" ile "nazar" arasındaki ilişkinin yanında, "hışm" ile "incinme" kelimeleri arasında bir tezatlık ilişkisi mevcuttur. Biri gazap derecesinde öfkenin ifadesiyken diğeri daha naif bir ruh halini temsil eder. Beyti estetik seviyeye taşıyan da bu tezatlık ilişkisidir.

Şimdiye kadar görülen örnekler, âşıkla ilgili, onun aşktan ve sevgiliden dolayı incinmemesi gerektiğiyle ilgiliydi. "İncinmek"le ilgili hemen her durumu beyitlerine konu edinen şâirler, âşığın da incindiği üzerine beyitler söylemişlerdir. Bunlardan Mostarlı Ziya, sevgilinin cevrinden dolayı âşığın incinmesinin, gariban bir adamın padişahına incinmesi gibi gerçekte bir anlamı olmadığını ifade eder (G: 32/2). Şeyhülislam Yahya ise vücudundan çıkıp canı ile yoldaş olmadığı için sevgiliden gelen oka incinir (G: 306/4). Münîrî de, benzer bir hayalle, gönlünde sevgiliden gelen oku görüp kıskandığı için gönlü ona incinir:

Reşk itdüğüme dilde görüp tîr-i hadengin
İncindi gönül didi ki al var gözüne sok (G: 149/3)

[Gönül, sevgiliden gelen oku görüp kıskandığım için bana incindi ve al var gözüne sok dedi.]

Şâir, burada "gönlü" kişileştirerek kendi "ben"iyle gönül arasında sevgiliden gelen okun değeri üzerinden kıskançlığa dayalı bir ilişki kurar. Sevgiliden gelen ok, elbette değerlidir. Kıskanılır. Gönül de, âşığın oku kıskandığını düşünerek incinir. İncindiğini de "*al var gözüne sok*" diyerek gösterir. Beyti estetik seviyeye taşıyan, incinmenin belirtisi, halk arasında da kullanılan bu ifadedir.

Âgâh ise "incinürem" redifli gazelinde, kendisini helak etmeyen ıztıraba incinerek oldukça estetik bir hayale imza atar:

İtmedi reşkden helâk beni
Hisset-i ızdıraba incinürem (G: 259/5)

[Kıskançlığından cimrilik yapıp beni helak etmediği için ıstırap hissine incinirim.]

Beyitte Âgâh, ıstırap hissine kendisini kıskandığı ve cimrilik yapıp helak etmediği için incinir. Çünkü helak etse, aşk yolunda helak olacak, bu sayede gerçek âşık ünvanını kazanacak, hatta sevgiliye kavuşacaktır. Bu açıdan incinmesi doğaldır. Istırap hissine, insana ait özellikler yükleyen şâir, "ıstırap" ile "incinme" arasında ilişki kurar.

Âşığın incindiği hayallere, dikkat edilirse şâirlerin hayal gücünün ürünü, kendisini inciten nesnelerdir. Bunların yanında âşığı, asıl inciten ise rakiptir. Buna dair de şairlerin oldukça özgün hayaller kurduklarına şahit olunur.

Rakible İlgili Hayaller

Rakîb, klasik Türk şiirindeki aşk üçgeninin bir parçasıdır. Âşık için ağyar, sevgili için yârdır. O, daima kötü, çirkin, zararlı ve acımasızdır. Âşık, kendisiyle sevgili arasına giren rakipten her daim şikâyetçidir. Âşık açısından rakip onun sevgiliye kavuşmasını engelleyen, ona sevgili kadar eziyet eden kişidir (Şentürk, 1995: 42). Bu da, doğal olarak âşığın incinmesine sebep olur.

Revânî, bu anlamda sevgilinin ne kadar cevrederse etsin, bilgisiz rakibin koynuna girmesi kadar gönlünü hiçbir şeyin incitemeyeceğini ifade eder (G: 383/2). Süheylî, sevgilinin gayr ile yabana (yabancı yere) giderken kendi yanına gelmediğini, bu yüzden çaresiz âşığın da yabâna (boş yere) incinmediğini, kelime oyunu içerisinde belirtir (G: 109/4). Nevizâde Atâyî ise şeytan diye niteliği ağyarla ilgili incinmek üzerine farklı hayali beytinde şöyle işler:

Gice agyâr ile varmış kapuna âşık-ı tebdil
Şehâ incinme kim mest idi bilmez uydı şeytâna (G: 202/3)

[Ey güzeller şâhı, âşık tebdil-i kıyafet edip gece ağyar ile birlikte kapına varma nezaketsizliğini göstermiş. Sen onu mazur gör, incinme. O mest idi, bilmiyordu; uydu şeytana (bir kere).]

Sevgilinin kapısına varma, âşık için nezaket dışı bir davranıştır. Bu noktada şâirin, ağyarı devreye sokup onu şeytan diye nitelemek suretiyle, halk arasında yaygın bir deyim olan "şeytana uymak"

ifadesiyle âşığı mazur göstermesi beyti özgün kılar. Ayrıca, âşığın da mest, yani aklı başında olmadığını belirtmesi, hayalin sağlam ve tutarlı olmasını sağlamıştır.

Rakibin sevgiliye yakınlığından âşığın incinmemesi gerektiğini Pertev, her gülün ona yakın dikeni olur sebebine bağlayarak ifade eder (G: 270/4; G: 6/2). Tacizâde Cafer Çelebi ise yine aynı sebebe bağlamanın yanında, başka sebepler de ortaya koyar:

İncinüp agyârdan terk itmenüz dildârı
Mârsuz genc ü dikensüz gül tütünsüz nâr yok (G: 92/5)

[(Ey âşıklar!] (Sevgiliye yakın olması itibariyle) ağyardan incinip onu terk etmeyiniz. (Çünkü) yılansız hazine, dikensiz gül, dumansız ateş olmaz.]

Ağyarın sevgiliye yakınlığından dolayı âşığın sevgiliyi terk etmemesi gerektiği noktasında şâirin sunduğu ilk sebep halk inanışına, diğerleri ise bilimsel gerçeklere dayanır. Buradaki "genc, gül ve ateş" sevgiliyi; "mâr, diken ve tütün" ağyarı temsil eder. Ağyarı temsil eden kelimelerin olumsuz anlam ve çağrışımları barizdir.

Rakîb, genel anlamda, sevgilinin yakınında olup onun ilgi ve alakasının yöneldiği, ona yaklaşan, dokunan her şey olabilir. Bu canlı ya da cansız fark etmez. Sevgilinin boynuna temas eden küpe, tenine değen su, eliyle tuttuğu kadeh veya tas vb. hepsi sevgiliye temas etmek yönüyle rakib olarak düşünülebilir. Revânî, bu bağlamda sâkînin (sevgilinin) dudağını öptüğü için sürahinin sagara incindiği, orijinal bir hayale imza atar:

Sâkîyi öpdügiçün dâyim surâhî incinüp
Kulağın tolduru tolduru ne söger sâgara (G: 358/3)

[Kadeh, her daim sâkînin elini öptüğü için bundan incinen sürâhi, kulağını doldura doldura kadehe çok fena sövüyor.]

Hem sâgarın hem de sürahinin kişileştirildiği hayalde, kadehin sevgilinin dudağını öpmesi kıskançlıktan dolayı incinmeyi, buna bağlı da öfke halini ortaya çıkarır. Hayalin orijinal kısmı ise öfke halinin ifadesi içerisindeki benzetmededir. Şairin, kadehin ağız kısmını kulağa benzetmesi ve buna bağlı sürahinin kadehe şarap doldururken çıkan sesi de "kulağını doldura doldura sövmek" olarak tahayyül etmesi ince bir hayal ürünüdür. İkinci mısradaki "tolduru tolduru" ikilemesi ve "ne söger" derken "ne" vurgusu incinmenin derecesini göstermesi bakımından mühimdir.

Âgah ise sevgili ile geceyi birlikte geçiren rakibe değil, bir an önce doğmayan güneşe incinir:

Kaldı agyâr ile o meh bu gice
Çıkmadı âfitâba incinirem (G: 259/2)

[O ay yüzlü sevgili gece ağyar ile birlikte kaldı; (bir an önce sabah olup) çıkmadı ya, ben güneşe inciniyorum.]

Doğduğu takdirde sabahın olmasını ve sevgili ile ağyarın ayrılmasını sağlayacak olan güneş, bunu bir an önce yapmayarak âşığın incinmesine neden olur. Güneş için erken doğma gibi bir durum söz konusu değildir. Şâirin buna rağmen sanatsal bir bakışla, âşığın kıskançlık kaynaklı sabırsızlığının, çaresizliğinin bir dışa vurumu olarak güneşe incindiğini düşünmesi hayali orijinal kılan noktadır.

SON SÖZ

Klasik Türk şiiri gibi dikey yönde gelişen bir şiir anlayışında, kelime işçiliği son derece önemlidir. Buna bağlı şairler, mahdut bir alanda ve birçok sınırlandırıcı etkenin tesirinde, "kelime kuyumcusu" titizliğiyle, şiirlerini söylerler. Çalışmada, "incinmek" kelimesi etrafında şairlerin nasıl bir kelime işçiliğine giriştikleri ve bunun şiirin özgün ve estetik olma noktasındaki katkıları ortaya konulmaya çalışıldı. Bu manada, genel olarak âşıkla, rakiple ve sevgiliyle ilgili olanlar şeklinde tasnif edilen beyitlerde, incinmek kelimesinin hemen her yönüyle şiirlere konu olduğu, bu eylem etrafından birçok özgün ve estetik hayalin kurgulandığına şahit olundu. Tabii, bunlar içerisinde sevgiliyi "incitme korkusu" üzerine söylenen özgünlük ve estetiklik yönüyle öne çıktığı görüldü.

Şâirlerin incinmek kelimesi etrafında kurduğu hayallerde, dikkat edilirse duygu ve düşünce aynıdır. Değişen, bunu ifade ediş şekilleridir. Hiçbiri birbirinin aynı değildir. Biri, bunu tabiattaki bir olayla ilişkilendirir; biri, halk inanışını delil gösterir; bir diğeri tarihe telmih yaparak anlatır; başka bir tanesi gelenekteki bilginin üzerine yeni bir hayalle duygusunu ifadeye döker. Dolayısıyla, bu şiir geleneğinde özgünlük ve estetikliğin ne söylenildiğinin yanında, daha ziyade nasıl söylenildiğiyle ilgili olduğu söylenebilir.

Genel manada böyle bir sonucun yanında, incinmek özelinde beyitlerde, âşıkla sevgilinin konumunun, geleneğin belirlediği çizgiye uygun olduğu görülür. Âşığın incinmemesi gereken hususlarda, olumsuz manada bir mübalağa olduğu gibi; sevgilinin incinmesi noktasında onun nazikliğine bağlı bir mübalağa ve estetiklik göze çarpar.

İncinmekle ilgili beyitler çalışmada zikredilenlerle sınırlı değildir. Makalenin hacmini genişletmemek adına burada zikredilmeyen beyitler olduğu gibi, çalışmaya birkaç tanesi dâhil edilen "incinmek" kelimesinin Arapça ve Farsça karşılıkları "âzâr", "rencide", "mecruh" gibi kelimelerin de divanlarda taranmasıyla bu kelimenin hayal sınırlarına daha iyi vakıf olunacaktır. Bu ve bunun gibi kelime, kavram ve nesnelerin divanlarda taranıp incelenmesi, bunun yanında daha önemlisi şiirlerin özgün ve estetik boyutunun izahının yapılması, klasik Türk şiirinin gelişim ve estetik anlayışının ortaya konulması adına büyük önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, N. (2000). "Klâsik Türk şiir tenkid terminolojisi ve 'âb-dâr" örneği, Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, S. 2, 149-160.

_____(2008a). "Klasik Türk şiirinde edebi gerilim yaratma tekniği". Prof. Dr. Abdülkadir İnan Anısına Divan Edebiyatı Sempozyumu (Bildiriler Kitabı). (s. 193-196). İst: Beykoz Belediyesi.

_____ (2008b). Klâsik Türk şiiri tenkid terimi olarak "muhayyel", "pür-hayâl" ve "hayâl-engîz". Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri: Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi 38. ICANAS Bildiriler Kitabı. C.1. (s. 13-20) Ank: AKDTYK.

_____ (2013). "Klasik şiir estetiği". Bizim Külliye, S. 54, 39-44, Ank: TDV.

_____ (2017). Riyâzü'ş-Şu'arâ. Ank: KTB.

Ahmet Vefik Paşa. (2000). Lehce-i Osmânî. Recep Toparlı (Haz.), Ank: Türk Dil Kurumu.

Akün, Ö. F. "Divan edebiyatı". İslam ansiklopedisi. C.9, TDV, İstanbul 1994, s. 389-427.

Andrews, W.G. (2014). Şiirin sesi, toplumun şarkısı. Tansel Günay (çev.), İst.: İletişim.

Ayvazoğlu, B. (1993). Aşk estetiği, İst.: Ötüken Yayınları.

Ayverdi, İ. (2005). Kubbealtı lügatı: Misalli büyük Türkçe sözlük. İst.: Kubbealtı Neşriyat.
Canım.R. (2000). Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratu'n-Nuzamâ, Ank: AKM.
Gibb, E.J.W. (1999). Osmanlı şiir tarihi- a history of Ottoman poetry I-II. tercüme: Ali Çavuşoğlu, Ank: Akçağ.
Gölpınarlı, A. (1945). Divan edebiyatı beyanındadır. İst.: Marmara Kitabevi.
Kortantamer, T. (1993). Eski Türk edebiyatı makaleler. Ank.: Akçağ Yayınları.
Mengi, M. (2000). "Divan şiiri ve bikr-i mânâ" Divan şiiri yazıları. Ank: Akçağ.
Okuyucu, C. (2011). Divan edebiyatı estetiği. İst.: Kapı Yayınları.
Solmaz, S. (2004). "Divan şiirinde kelime seçimini etkileyen faktörler". Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, S. 15 Aralık, s. 39-51.
Şentürk, A. A. (1995). Klâsik Osmanlı edebiyatı tiplerinden rakîbe dair. İst.: Enderun Kitabevi.
Tanpınar, A. H. (2003). 19. asır Türk edebiyatı tarihi. İst.: Çağlayan Kitabevi.
TDK Sözlük (2003). Şükrü Haluk Akalın vd. (Haz.). TDK. Ank.

Divanlar:

Azmizâde Hâletî. (2017). Azmizâde Hâletî Dîvânı. Haz. Bayram Ali Kaya. Ank: KTB.
Bâkî, Bâkî Dîvânı, Haz. Sabahattin Küçük, Ank: KTB.
Bosnalı Âsım. (2018). Bosnalı Âsım Dîvânı. Haz. Orhan Kurtoğlu. Ank: KTB.
Bursalı Rahmî. (2017). Bursalı Rahmî Dîvânı. Haz. Mustafa Erdoğan. Ank: KTB.
Cenâbî Ahmed Paşa. (2018). Cenâbî Dîvânı. Haz. Beyhan Kesik. Ank: KTB.
Edincikli Ravzî. (2017). Ravzî Dîvânı. Haz. Yaşar Aydemir. Ank: KTB.
Emrî, Emrî Dîvânı. Haz. M. A. Yekta Saraç. Ank: KTB.
Fevzî. (2012). Fevzî Dîvânı. Haz. Yunus Kaplan. Ank: KTB.
Fuzûlî. (2012). Fuzûlî Türkçe Dîvân. Haz. İsmail Parlatır. Ank. Akçağ Yayınları.
Mostarlı Hasan Ziyâ'î (2017). Mostarlı Hasan Ziyâ'î Divânı. Haz. Müberra Gürgendereli. Ank: KTB.
Muvakkit-zâde Muhammed Pertev. (2017). Muvakkit-zâde Muhammed Pertev Dîvânı. Haz. Ekrem Bektaş. Ank: KTB.
Münirî. (2017). Münirî Dîvânı. Haz. Ersen Ersoy. Ank: KTB.
Nedîm. (2017). Nedîm Dîvânı. Haz. Muhsin Macit. Ank: KTB.
Nev'i-zâde Atâyî. (2017). Nev'i-zâde Atâyî Dîvânı. Haz. Saadet Karaköse. Ank: KTB.
Revânî. (2017). Revânî Dîvânı. Haz. Ziya Avşar. Ank: KTB.
Sehâbî Hüsâmü'd-dîn Bin Hüseyn. (2017). Sehâbî Dîvânı. Haz. Cemal Bayak. Ank: KTB.
Semerkandî-i Âmidî Hacı Hâfız Mehmed Bulak. (2017). Âgâh Dîvânı, Haz. Şerife Akpınar. Ank: KTB.
Süheylî Ahmed bin Hemdem Kethudâ. (2017). Süheylî Dîvânı, Haz. M. Esat Harmancı. Ank: KTB.
Şeyhülislam Yahyâ. Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı. Haz. Hasan Kavruk. Ank: KTB.
Tâcî-Zâde Ca'fer Çelebi. (2018). Tâcî-Zâde Ca'fer Çelebi Dîvânı. Haz. İsmail E. Erünsal. Ank: KTB.
Usûlî. (1990). Usûlî Dîvânı. Haz. Mustafa İsen. Ank: Akçağ Yayınları.
Vizeli Ramazan Behiştî. (2018). Ramazan Behiştî Dîvânı. Haz. Yaşar Aydemir. Ank: KTB.
Vusûlî. (2010). Dîvân. Haz. Hakan Taş. Ank: KTB.

GELENEKSEL MİMARİ VE ESTETİK

Prof.Dr. Selma ÇELİKYAY
Bartın Üniversitesi Orman Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü

Öz

Mimarlığa sanatsal boyut katan, mimari ürünün estetik özelliğidir. Ekonomik, teknolojik, iklimsel, etik, vs. birçok açıdan değerlendirilebilen mimari ürünün öz değerine erişmek için estetik açıdan da bakılmalıdır. Anadolu'nun her yöresinde farklı şekilde biçimlenen geleneksel mimari, mekânsal gereksinimleri en iyi şekilde karşılayan çözümleri barındırmanın yanı sıra, yapı ustalarının ellerinde hayat bulan sanat eserleri olarak estetik özellik taşımaktadır.

Geleneksel formları biçimlendiren yerel iklimsel ve kültürel değerler, bugün benimsenen sürdürülebilir mimari kavramına da temel oluşturmaktadır. Sürdürülebilir ve ekolojik mimarlığın referans aldığı geleneksel mimarideki çözümler ve özgün detaylar, Anadolu mimarlığında somutlaşan kültürel kimliğin estetik boyutunu belgelemektedir. Geleneksel mimari örneklerinin oluşturduğu tarihi kent dokuları koruma ve yaşatma hedefi çerçevesinde iyileştirildiğinde kent estetiğine de katkıda bulunmaktadır.

Bu bildiride, geleneksel mimarideki estetik özellikler, ölçek ve oran, renk, doku, ritim, uyum, denge gibi mimari formu oluşturan tasarım öge ve ilkeleri ile birlikte özgünlük boyutu ile de irdelenerek örnekler üzerinden sunulmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Geleneksel mimari, Estetik, Sivil mimari.

TRADITIONAL ARCHITECTURE AND AESTHETIC

Abstract

It is the aesthetic characteristic of the architectural product that adds artistic dimension to architecture. Economic, technological, climatic, ethical, etc. In order to achieve the eigenvalue of the architectural product which can be evaluated in many respects, it should be looked at aesthetically. Traditional architecture, which is shaped differently in every region of Anatolia, has the aesthetical features as art works that live in the hands of the building masters, in addition to hosting solutions that best meet the spatial requirements. The local climatic and cultural values that shape traditional forms are the basis for the concept of sustainable architecture adopted today. The solutions and original details of traditional architecture, which are taken as reference by sustainable and ecological architecture, document the aesthetic dimension of cultural identity embodied in Anatolian architecture. It also contributes to urban aesthetics when it is improved within the framework of the aim of preserving and renovating the historical urban tissues formed by traditional architectural examples.

In this paper, aesthetic features in traditional architecture, like that measurement, scale, ratio, color, texture, rhythm, harmony, balance, design elements and principles that form the

architectural form as well as the originality of the dimension will be examined through examples will be examined.

Key Words: Traditional architecture, aesthetic, civil architecture.

Estetik Kavramı

«Estetik » sözcüğü Grekçe «aisthesis» ya da «aisthanesthai» sözünden gelir. «Aisthesis» sözcüğü, duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi, «aisthanesthai» sözcüğü de, duyu ile algılamak anlamına gelir (Tunalı, 1998). Baumgarten'e göre estetik, duyulur algının, açık ve seçik olmayan duyusal bilginin bilimi olarak tanımlanmaktadır (Tunalı, 1998). Baumgarten "estetik" kelimesini özellikle sanatta "güzelin duyular yoluyla algılanması" anlamında kullanmıştır (Taşdelen ve Yazıcı, 2016). Alman Theodor Lipps'e göre «estetik» güzel ile ilgili bir bilim olarak ifade edilmiştir (Susmuş, 1999). İnsanlık tarihi içerisindeki yeri oldukça eski olan "güzel" kavramı, estetiğin en temel kavramı olmuştur (Taşdelen ve Yazıcı, 2016). Bizde güzellik duygusu uyandıran bir obje güzeldir denilebilir (Susmuş, 1999). O halde estetik bir objenin güzellik etkisi yaratabilmesi için gerekli olan bileşenler ve ilkeler nelerdir?

Bunun yanıtı; sanatın her alanında geçerli olan ve tasarım sürecinde kullanılan ögelerin ve ilkelerin «göze en hoş gelen birleşimi» yaratmak üzere kullanılmasıdır. Sanatın her alanındaki tasarım bileşenlerini tasarımda kullanılan ögeler ve bunların belli ilkeler çerçevesinde bir araya getirilişi oluşturmaktadır. Tasarım ögeleri; nokta, çizgi, biçim-form, ölçü-oran, yön, renk, değer, doku ögeleridir. Tasarım ilkeleri; Egemenlik, Ritim/Tekrar, Harmoni/Uyum, Kontrast/Zıtlık, Denge/Simetri ve Asimetri, Birlik, Koram/Diziliş ilkeleridir. Her tür sanat yapıtında ve tasarımda bu öge ve ilkelerden bazıları tasarımın amacına uygun olarak kullanılmaktadır. Tasarım ögelerinin tasarım ilkeleri çerçevesinde bir araya getirilişi mimarlıkta da estetiğin dışsal özelliğini oluşturmaktadır (Becerik, 2001).

Estetiğe ilişkin değerlendirmeler toplumdan topluma, kişiden kişiye değişmekle birlikte, her kültür için ortak bir değerlendirme düşüncesinden söz edilebilir.

Mimari ve Estetik

Mimarlık kelimesinin birçok anlamı olabilir. Mimarlık hem bir sanat hem de bilim, bir süreç ve bir sonuç olabilir ve hem bir fikir hem de gerçek olabilir (Thoughtco, 2019). "Mimarlık, bilim ile beşeri bilimleri birleştiren bir sanattır" (Holl, 2012).

Mimarlık, yapı tasarlama işidir. Tasarım; planlama, biçimlendirme, kurma işini içeren bir yaratma sürecidir. Ekonomik, teknolojik, iklimsel, etik, vs. birçok açıdan değerlendirilebilen mimari ürünün öz değerine erişmek için estetik açıdan da bakılmalıdır (Akın, 1995).

İnsan mimari çevre ile duyuları ve zihni aracılığıyla ilişki kurmaktadır. Mimari çevre ile insan arasındaki bu ilişki sürecinin pozitif yönde olması insanın algılamasına ve tasarımın algılanan yüzüne bağlıdır. İnsan ve çevre ilişkisinde aracı durumunda olan biçim, mimari mekân organizasyonunda en etkin özelliktir. İnsan, biçim aracılığıyla algıladığı, kavradığı ve

yorumladığı yapılı çevre ile ilişki kurarken, mimari ögelerin görsel niteliği aracılığıyla da estetik duyuma ulaşmakta veya ulaşamamaktadır.

Mimarlığı "sanat için sanat" ilkesi çerçevesinde değerlendirilebilen diğer sanat dallarından ayıran özellik, mimari ürünün bir işlevinin olmasıdır. Mimarlığa sanatsal boyut katan, mimari ürünün estetik özelliğidir. İşlevsel olan ile birlikte yaratıcı ve estetik olanı var edebilmek mimari tasarımın/mimari ürünün özgünlük değerini oluşturmaktadır. Yaratıcılık, estetik, tasarım ve özgünlük, sanat tanımları içerisinde ortak yer alan terimlerdir (Alp, 2009).

Bir sanat olarak mimarlık, biçim ve mekânı tek bir özde birleştirirken sadece işlevsel amaca hizmet etmeyip bir anlam da taşımaktadır. Mimarlık sanatı varlığımızı sadece görünür hale getirmeyip, aynı zamanda anlamlı kılmaktadır (Ching, 2007).

Geleneksel Mimaride Estetik Boyut

Geleneksel mimari; her yörenin gelenek, görenek, yaşam biçimi ve kültürüne göre şekillenen mimari üsluptur. Anadolu'nun her yöresinde farklı şekilde biçimlenen geleneksel mimari, mekânsal gereksinimleri en iyi şekilde karşılayan çözümleri barındırmanın yanı sıra, yapı ustalarının ellerinde hayat bulan sanat eserleri olarak estetik özellik taşımaktadır.

Antik Yunan döneminde ölçü ve oranlarını insandan alan sanat (Susmuş, 1999), geleneksel mimariyi yaratan yapı sanatında da insan ölçeği özelliğini ortaya çıkarmıştır (Resim.1). Ölçek, oranla birlikte mimaride güzelliği yaratan bir tasarım ögesidir. Mimarlıkta, insan bedeninin boyutlarına ve oranlarına dayanan insan ölçeği, iki ya da üç katlı binalardan oluşan geleneksel mimaride de insanın kendisiyle ilişki kurabileceği bir ölçeği yaratmıştır.

İnsan Ölçeği		

Resim. 1: Geleneksel mimaride insan ölçeği

Geleneksel mimaride estetik boyut; ölçü, oran, biçim, renk, doku ögelerinin kontrast, ritim, uyum ve birlik ilkeleri çerçevesinde bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Tasarımda ritim, belli çizgilerin, şekillerin, biçimlerin ya da renklerin düzenli ve armonik bir şekilde kendini tekrar etmesiyle ortaya çıkar (Ching, 2007). Geleneksel mimari örneklerinin cephelerinde belli aralıklarla dizilen dikdörtgen formlu ve genellikle ½ oranındaki, bazen de altın orandaki pencereler, tasarımda ritim ilkesinin en güzel örneğini oluşturmaktadır (Resim.2).

Ritim		

Resim.2: Geleneksel mimaride ritim

Cephelerdeki temel geometrik formlar dikdörtgen ve karedir. Safranbolu ve Göynük örneklerinde olduğu gibi, kare ve dikdörtgen formlar ile yaratılan uyumu geleneksel mimari örneklerinin cephelerinde görmek mümkündür (Resim 3).

Biçim ve Geometri		

Resim.3 Geleneksel mimaride biçim ve geometri (Çelikyay, 2008).

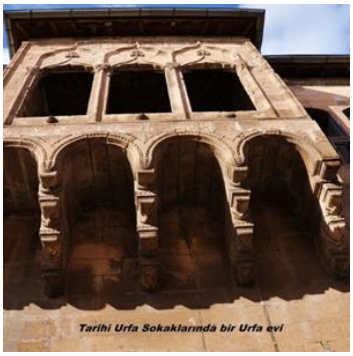
Gerek cumba ve kapalı çıkmaların cephe içerisindeki oranı, gerekse dikgörtgen biçimli pencerelerin yüzeyinde kare formlu bölmeler oluşturulmasının yarattığı estetik insanda hayranlık uyandırmaktadır. Mudurnu'daki Armutçular Konağı'nın haçvari plan şeması, çatı formuna ve yapıdaki hacimsel harekete de yansımıştır (Resim.3). Bazı yapılarda, kare ve dikdörtgen dışında, cumba ya da çıkmaların pencerelerindeki kemerlere şekil veren eğrisel formlar da bulunmaktadır.

Ayrıca, bu cumbaların ya da balkonların çatı saçakları üçgen formlar ile tamamlanmaktadır (Resim.3).

Doku ve Malzeme Uyumu		

Resim 4. Geleneksel mimaride doku ve malzeme uyumu

Geleneksel mimariye estetik boyut kazandıran geometrideki uyumun yanı sıra, doku ve malzeme uyumu Anadolu'daki geleneksel mimarinin öne çıkan özelliklerinden biridir. (Resim.4), Taş, tuğla, kerpiç ve ahşabın doku ve renk uyumunun yanı sıra beyaz badanalı evlerdeki renk kontrastı da ayrı bir güzellik oluşturmaktadır.

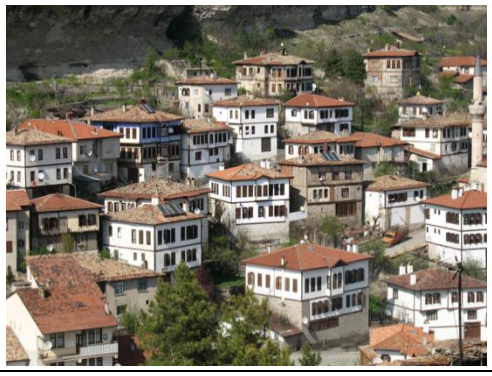
Özgün Detaylar		

Resim.5: Geleneksel mimaride özgün detaylar

Geleneksel mimariye estetik boyut kadar bir diğer bileşen mimari cephelerdeki özgün detaylar ve süslemelerin zenginliğidir (Resim.5). Geleneksel mimariyi oluşturan yapı sanatı yerel ustaların eliyle şekillenmiştir. "Önce işlevin, ardında da onunla uyum içinde dışın çözümlenmesi" şeklinde gerçekleşen tasarım ve yapım sürecinde yapılacak olanı, işverenin yaşamı, kültürü, yaşam biçimi, istekleri belirlemiş ve ona toplum adına, gelenek adına, kültür birikimi adına yol gösteren, deneyimiyle sonuna dek yardımcı olan yapı ustaları olmuştur (Bektaş, 2014). Her yörede, iklimsel ve kültürel farklılıklar nedeniyle tamamen taş veya ahşap ya da taş ve ahşabın birlikte kullanılmasıyla oluşan yapılar farklı süslemelerle daha da zenginleşmekte ve özgün hale gelmektedir. Taş işçiliğinin zenginliğini, ahşabın dantel gibi işlenişini Anadolu'nun çeşitli yörelerindeki geleneksel mimari örneklerinde görmek mümkündür (Resim.5). Yaygın bir gelenek olan mimarlık ögelerinin bezenmesi, ögenin biçimi üzerinde yapılan değişikliklerle, malzemenin doku farklılığı ile ve en az olarak boya ile sağlanmaktadır (Günay, 2003). Her yörede farklı bir şekilde ortaya çıkan bezemeleri, geleneksel mimarideki iç mekânlarda ya da dış mekânlarda görmek mümkündür.

Geleneksel mimari, insana ve çevreye saygılı, kültürel kimliği yansıtan, özgünlük değeri olan mimaridir. Geleneksel mimari örneklerinin oluşturduğu tarihi kent dokuları koruma ve yaşatma hedefi çerçevesinde iyileştirildiğinde kent estetiğine de katkıda bulunmaktadır (Resim.6).

Geleneksel formları biçimlendiren yerel iklimsel ve kültürel değerler, bugün benimsenen sürdürülebilir mimari kavramına da temel oluşturmaktadır. Sürdürülebilir ve ekolojik mimarlığın referans aldığı geleneksel mimarideki çözümler ve özgün detaylar, Anadolu mimarlığında somutlaşan kültürel kimliğin estetik boyutunu oluşturmaktadır.

Kent Estetiği		

Resim.6: Safranbolu ve Eskişehir tarihi kent dokusu (Çelikyay, 2009).

Geleneksel mimari, bina tasarımında teknik ve işlev boyutlarının yanı sıra, zamana ve çevreye duyarlı estetik yaratımları içermektedir. Her toplum kendi sanatını, sanatçısını ve hatta zanaatçısını kendi çağında, kendi dinamiğinden yaratır. Bu anlamda, geleneksel mimariye biçim veren yapı sanatının dili kendi zaman dilidir ve dönemlerinin işçiliğini, gelenek göreneklerini ve kültürel zenginliğini belgelemektedir.

Günümüzde parametrik tasarım gibi, algoritmalara dayalı yeni modelleme yöntemlerinin kullanıldığı mimari tasarımda estetik boyut için hâlâ klasik tasarım ürünü olan geleneksel mimariden öğreneceğimiz şeyler vardır.

Kaynakça

Akın, E. (1995). Mimarlıkta estetik değerlendirmeye bir yaklaşım. Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der. 10/1, 19-57.

Alp, K.Ö. (2009). Uygulamalı sanatlar eğitiminde tasarım, yapı, işlev, estetik ve algı sorunu. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi. V1/I, 48-59.

Becerik, B. (2001). Mimarlıkta estetik olgusu ve değerlendirilmesi sorunu, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Bektaş, C. (2014). Türk Evi. İstanbul: YEM Yayın.

Ching, F.D.K. (2007). Mimarlık: Biçim, Mekân ve Düzen. (Çev: Sevgi Lökçe), İstanbul: YEM Yayın.

Çelikyay, S. (2009). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Günay, R. (2003). Safranbolu Evleri. İstanbul: Yapı Yayın.

Holl, S. (2012). "Five Minute Manifesto." AIA Gold Medal Ceremony, Washington, D.C. May 18, 2012.

Taşdelen, D., Yazıcı, A. (2016). Estetik ve Sanat Felsefesi. Ed: Ahmet İnam. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

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

Susmuş, Y. (1999). Kentsel mekânda estetik değerler. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

https://www.thoughtco.com/what-is-architecture-178087 Erişim tarihi: 01.07.2019.

BİREY VE KENT İLİŞKİSİNDE BİR ARAYÜZ: KAMUSAL ALANDA SANAT

Prof.Dr.Selma ÇELİKYAY

Bartın Üniversitesi Orman Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü

Öz

Son yıllara kadar, kentlerimizde kamusal alanda yer alan sanat eserleri sadece anıtsal öge niteliğindeki heykellerden oluşmaktaydı. Günümüzde, sanat galerilerinde sergilenen sanat eserleri kent mekânında da yer bulmaya başlamış ve kamusal alanda sanatın nesnesi haline gelmiştir. Bireyin karmaşık imgeler bütünü olarak algıladığı kent, devingenliğiyle sanatçıyı da kışkırtarak sanatsal üretime sonsuz kaynak oluşturmaktadır. Toplumsal diyaloğun geliştirilmesi için de en önemli araç olan sanat, kamusal alanlarda insan ve kent ilişkisini olumlayan arayüzleri oluşturmaktadır. Anıtsal heykellerden, bina yüzlerindeki duvar resimlerine ve kent mobilyasına kadar geniş bir yelpazede yer alan sanatsal ögeler, bireyin ruh sağlığı ve kültür değişimlerine uyum sağlaması açısından önem taşımakta, hızın baskın olduğu kentsel ortamda bireyi bir an için yavaşlatarak, toplumsal yaşam mekânlarında sanatla iç içe olmasını sağlamaktadır.

Bu bildiride, kamusal alanda sanatı örnekleyen ögeler sunularak, insan-mekan etkileşimi vurgulanacak, sanatın birey ve kent ilişkisindeki rolü ve toplumsal diyaloğun geliştirilmesindeki katkısı üzerinde durulacaktır. Kent planlaması ve tasarımı açısından da kamusal alanda sanata yer veren kentsel mekân organizasyonuna ilişkin stratejiler önerilecektir.

Anahtar sözcükler: Kamusal alan, Sanat, İnsan ve mekan, Kent.

A INTERFACE IN INDIVIDUAL AND CITY RELATIONSHIP: ART IN PUBLIC SPACE

Abstract

Until recent years, the art works in the public space of our cities were only composed of monumental sculptures. Today, the art works exhibited in the art galleries began to find a place in the urban space and became the object of art in the public space. The city, which the individual perceives as the whole of complex images, provokes the artist with his mobility and creates an endless source of artistic production. Art, which is the most important tool for the development of social dialogue, creates interfaces that affirm the relationship between human and city in public spaces.

A wide range of artistic elements ranging from monumental sculptures to wall paintings on the facades of buildings and urban furniture are important both in terms of mental health and adaptation to cultural changes. Artistic elements, in an urban environment where the speed is

dominant, slow the individual for a moment and enable him / her to be intertwined with art in the social living spaces.

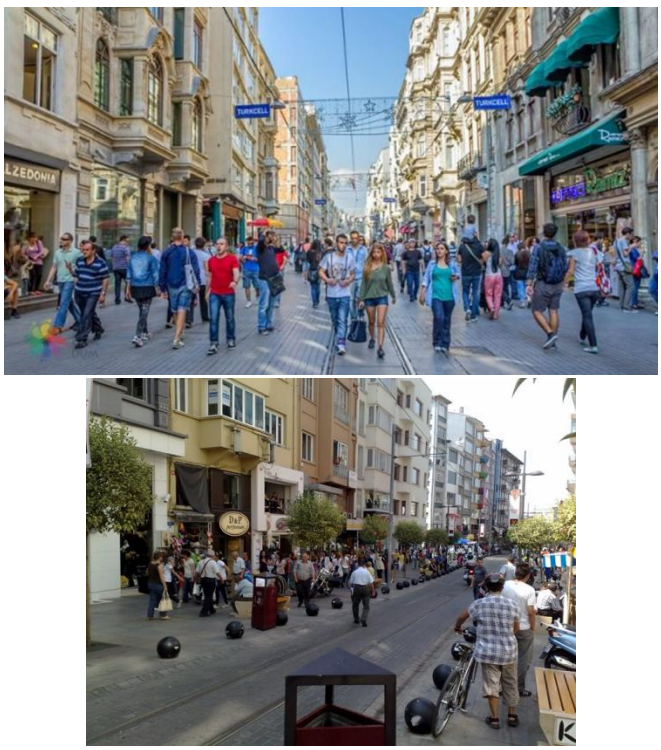
In this paper, human-space interaction will be emphasized, the role of art in the relationship between the individual and the city and its contribution to the development of social dialogue will be emphasized.

Key Words: Public space, art, human and space, city.

Kentsel Mekân

Henri Lefebvre, kenti ve kent yaşamını "ayrımcılığın dışlandığı, farklı sınıflardan gelen, farklı işlere ve varoluş biçimlerine sahip olan insanların bir araya gelebilecekleri, bireylerin ve grupların toplanabilecekleri bir yerin ve zamanın aracı" olarak tanımlar (Akdoğan, 2018).

Kent mekânı bir toplanma yeri, alışveriş yeri ve bağlantı alanı olarak üç temel işleve hizmet etmektedir. Bir toplanma yeri olarak kentsel mekân her türlü sosyal verinin değiş-tokuşuna sahne olurken, kent sokakları da kentin tüm işlev alanlarına geçişi sağlamakta ve bu alanlar arasında bağlantı kurmaktadır (Gehl and Gemzoe, 2001; Gehl, 2007). Kentsel mekân sosyal bir varlık olan insan hayatını çevreleyen, birbiriyle ilişkili tüm kentsel olayların gerçekleştiği dinamik bir sistemdir (Susmuş, 1999). Bu dinamizmin yaşandığı yerler kamusal alanlardır.



Resim.1: Kentsel mekân örnekleri

Kamusal Alan

Kamusal alan en yalın tanımıyla kentsel yaşam için gereken çeşitli işlerin var olduğu, ortak çıkarlara hizmet eden yapılaşmamış alan olarak tanımlanabilir (Gökgür, 2017). Araştırmacılar tarafından toplumsal yaşamı kavramak için kullanılan "kamusal alan" kavramı; evsel olmayan mekânlar bütününü, halkın toplandığı fiziksel yerleri, politik tartışmaların gerçekleştirildiği medyatik alanları, aleniyet ilkesine tabi olan demokratik taleplerin mekânını (Dacheux, 2012) ifade etmektedir. Arendt'in "herkes tarafından görülebilir ve duyulabilir" ve "içinde özel olarak bize ait olandan ayrı, hepimiz için olan bir dünya" olarak tanımladığı kamu alanındaki "görülebilirlik ve duyulabilirlik" mahremiyeti ortadan kaldırarak kamusal alana "alenilik" ve "açık olma" özelliğini katmaktadır (Gürallar, 2009).

Bireyin konut, işyeri gibi özel mekânlardan çıktıktan sonra içinde bulunduğu kaldırım, sokak, cadde, meydan, park gibi alanlar kamusal alanları oluşturmaktadır. Sadece bir geçiş alanı olmayan kamusal alanlar, aynı zamanda kentlilerin toplumsallaşma ve sosyalleşme alanlarıdır. Çeşitli faaliyetlerin gerçekleştiği bu alanlar, bireylerin birbirleriyle ilişki kurdukları alanlardır. Kentte yaşayanların ortak malı olan kamusal alanlar, kentin ve toplumun kimliğini de yansıtmaktadır.

İnsan-Mekân İlişkisi

Kentin fiziki yapısı mekân, form, renk, ışık, su, doğa gibi elemanların birleşimi sonucu şekillenmekte, insan öğesi de bu birleşimle birlikte kentin ana eksenini oluşturmaktadır (Altıntaş ve Eliri, 2012).

Yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün, toplanma, buluşma ya da geçiş amacıyla içinde bulunduğumuz kent mekânındaki kamusal alanlarda üzerimizde yarattıkları etkinin tümüne dikkat etmediğimiz yüzlerce imge görürüz (Berger vd., 1986). İmgeler etkileşimi, insanları ve paylaştıkları ortamları şekillendiren arayüzlerdir (Burnett, 2005; Çelikyay, 2017).

Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz (Berger vd., 1986). Kentsel mekânda, hiçbir öge kendi başına algılanmaz, çevresiyle, geçmiş yaşantıların anısıyla ilintili olarak algılanır (Lynch, 1996). Görerek algıladığımız ya da zihnimizde görüntülendirdiğimiz bütün bu imgelerin bir araya gelişi, zihnimizdeki kent imgesini yaratır.

Gözlemciyle çevresi arasındaki iki yönlü etkileşimin sonucunda gözlemci gördüklerini seçer, düzenler ve bunları anlamlandırır. Yolumuzu bulurken stratejik bağlantı halkası çevresel imgedir, başka bir deyişle; somut dış dünyanın kişinin zihninde yer eden genel imgesel görüntüsü (Lynch, 1996; Çelikyay, 2017) açık ve belirgin olduğu kadar onun kentsel mekân içerisinde dolaşımına rehberlik eder.

Plancıların ve tasarımcıların kurguladıkları kentsel mekân içerisindeki kamusal alanlarda, çevrenin zihindeki imgesinin güçlü bir biçimde ve okunaklı bir şekilde belirlenebilmesi, biçim, renk ve imgeyi oluşturan ögelerin bir araya gelişlerinde bir düzen oluşturulmasına bağlıdır (Çelikyay, 2017). Kentsel imgelerin açıklığı ve belirginliği kentsel mekâna ilişkin bilgiyi de düzene koymamıza yardımcı olur.

Kamusal alanda sanat olgusu, bireyin kent imajında önemli bir girdi oluşturmakta, kentsel mekâna ilişkin bilgiye ve insan-mekân ilişkisine yeni bir boyut ve anlam kazandırmaktadır.

Kamusal Alanda Sanat

Son yıllara kadar, kentlerimizde kamusal alanda yer alan sanat eserleri sadece anıtsal öge niteliğindeki heykellerden oluşmaktaydı. Günümüzde, sanat galerilerinde sergilenen sanat eserleri kent mekânında da yer bulmaya başlamış ve kamusal alanda sanatın nesnesi haline gelmiştir. Bireyin karmaşık imgeler bütünü olarak algıladığı kent, devingenliğiyle sanatçıyı da kışkırtarak sanatsal üretime sonsuz kaynak oluşturmaktadır. Toplumsal diyaloğun geliştirilmesi için de en önemli araç olan sanat (Aksel, 2013), kamusal alanlarda insan ve kent ilişkisini olumlayan arayüzleri oluşturmaktadır.

Anıtsal heykellerden, bina yüzlerindeki duvar resimlerine ve kent mobilyasına kadar geniş bir yelpazede yer alan sanatsal ögeler, bireyin hem ruh sağlığı açısından hem de kültür değişimlerine uyum sağlaması açısından önem taşımakta, hızın baskın olduğu kentsel ortamda bireyi bir an için yavaşlatarak, toplumsal yaşam mekânlarında sanatla iç içe olmasını sağlamaktadır.

Anlam ve dokunaklılık, duygusal hazlar, ritm gibi uyaranların yanı sıra, kent formunun birey için imgelenebilir (gözle görülebilen, okunaklı) olmasını sağlayan ve bireyin zihin haritasını oluşturan kentsel ögelerin içerisinde referans noktaları/landmarklar vardır (Çelikyay, 2017). Landmarklar; İstanbul'daki Kız Kulesi, Galata Kulesi, İzmir'deki saat kulesi, Roma'daki Aşk Çeşmesi (Resim.2) gibi kentsel ölçekte tanınırlığı olan yapısal simgeler olabileceği gibi, bir meydanda bulunan heykel, bankta oturan insan figürü (Resim.3), bir duvar resmi (Resim.4) gibi sokak mekânında ve insanın kendisiyle ilişki kurabileceği ölçekteki sanatsal ögeler de olabilir. Estetik değer taşıyan ve özgünlüğe sahip olan bu öğeler kentin okunabilirliğini sağlayan sanat ürünleri olarak değerlendirilebilmektedir (Altıntaş ve Eliri, 2012). Kamusal alan sanatları kültürün, teknolojinin ve çağın estetik anlayışının bir yansıması olarak, kent estetiğine, insan estetiğine ve dolayısıyla yaşam estetiğine de hizmet etmektedir (Atalay, 2003). Kamusal sanat, kentsel mekâna değer katmanın yanı sıra, toplumsal farkındalık yaratarak sosyal bağları güçlendirmekte, mekânsal aidiyet duygusunu artırmakta, kentsel mekânı canlandırmaktadır (Gökçen, 2018).

Kamusal Alanda Sanat Örnekleri

Sanat, kamusal alanda yer aldığı oranda insan-mekân etkileşimini belirlemektedir. Kamusal alanlarda yer alan sanat eylemleri mekân, içerik, oluşum ve üretim perspektifinden bakıldığında dikkate alınmayı gerektirmektedir (Toy ve Görgülü, 2018).

Resim.2: Aşk Çeşmesi, Roma.

Resim.3: Sohbet eden kadınlar (Eskişehir) ve koşan adam heykelleri

Resim.4: Duvar resimleri

Resim.5: İstanbul Büyükşehir Belediyesinin dikey bahçe uygulamaları

Hindistan'da sokaklarda, evlerde, bahçelerde görebileceğiniz bu desenler rangoli adı verilen bir halk sanatıdır. Renklendirilmiş pirinç, kum, çiçek yaprakları kullanılarak tasarlanan rangoliler ülkenin geleneklerinden biridir. (https://yolvemacera.com/cagdas-heykel-sanatinin-en-ilginc-ornekleri/)

Resim.6: Hindistan'da rangoli sanatı

ABD'nin New York kentinde BM Genel Merkezi'nde ilk defa düzenlenen, denizlerin, okyanusların ve su kaynaklarının kirliliğine odaklanılan "Okyanus Konferansı"nda, okyanuslardaki plastik atıklardan yapılan heykeller konferansın temasına uygun olarak dikkat çekmiştir. (https://yolvemacera.com/cagdas-heykel-sanatinin-en-ilginc-ornekleri/)

Resim.7: Plastik atıklardan balık heykeli

Almanya'daki Klasse Löbbert sanat öğrencileri 2010 yılında bir elektrik direğinden vitraylarla sarılmış bir enstalasyon yaparak, artık kullanılmayan ve gitgide çürüyen elektrik kulesini renkli pleksiglaslar ile renklendirmişlerdir. (https://yolvemacera.com/cagdas-heykel-sanatinin-en-ilginc-ornekleri/)

Resim.8: Renklendirilmiş elektrik kulesi

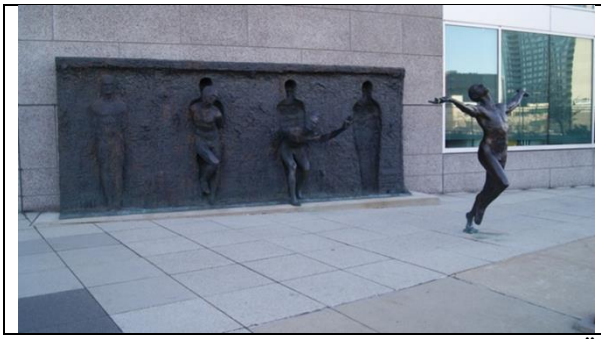
Sırp sanatçılar Ivana Jelić ve Pavle Petrović, kentsel alanlardaki ışık kirliliğini vurgulamak için Van Gogh'un ünlü tablosu Yıldızlı Gece'yi (The Starry Night) Amsterdam kanallarında bir ışık enstalasyonu olarak yeniden canlandırmışlardır. (https://yolvemacera.com/cagdas-heykel-sanatinin-en-ilginc-ornekleri/)

Resim.9: Yıldızlı gece enstalasyonu

ChongFah Cheong, First Generation, Singapur:

Nehire atlayan 5 çıplak çocuğun betimlendiği bu eser Singapur'un tarihinde suyun önemini vurgulamak amacı ile yapılmıştır. (https://yolvemacera.com/cagdas-heykel-sanatinin-en-ilginc-ornekleri/)

Resim.10: Nehire atlayan çocuklar

	Özgürlük, Zenos Frudakis, Philadelphia: Özgürlüğe ulaşmak için katlanılan zorlukları betimlemektedir. (https://yolvemacera.com/cagdas-heykel-sanatinin-en-ilginc-ornekleri/)

Resim.11: Özgürlük

	Paige Bradley, Expansion, ABD Heykelin temel amacı içimizdeki gücü göstermektir. Heykelin orjinali New York'ta olmakla birlikte bir kopyası Kaliforniya'da, diğer kopyası ise Londra'da bulunmaktadır. (https://yolvemacera.com/cagdas-heykel-sanatinin-en-ilginc-ornekleri/)

Resim.12: İçimizdeki güç

Son Söz

Teknolojinin baş döndürücü gelişimi, günlük koşuşturmalar, stresli bir yaşam günümüz insanı için daha fazla sanat gereksinimini ortaya çıkarmakta ve sanatı insan için vazgeçilmez bir duruma getirmektedir (Kavuran ve Dede, 2013).

Sürekli kullanım halinde olan kamusal alanların sosyal yaşama uygun, kullanıcıların kendilerini rahat ve güvende hissettikleri, isteklerine yanıt verebilen bir yaşam ortamı olması önem taşımaktadır. Günümüz toplumunda birey ve kent ilişkisinde sanatın önemli bir iletişim aracı olduğu unutulmamalıdır. Uyumlu, dengeli ve algılanabilir bir çevrenin mekânsal organizasyonunda kamusal alanda sanatın önemi ve rolü göz önüne alınmalıdır.

Kamusal alanların ve yaya mekânlarının planlama, tasarım ve uygulama süreçlerinde sanata ve sanatsal ögelere mutlaka yer verilmeli, kent peyzajında sanatsal ögeler yaygınlaşmalıdır. Kamusal alanda sanat, toplumsal diyaloğun geliştirilmesi ve barışık toplum inşa etmenin de temel araçlarından biridir. Kamusal alanda sanatın yaygınlaştırılması ve bu sürece halkın katılımının sağlanması konusunda yerel yönetimlerin önemli bir rolü ve sorumluluğu vardır. Kamusal alanda sanat olgusu, yerel yönetimlerin kent ve kültür politikalarında yerini almalıdır.

Kaynakça

Akdoğan, Ö.G. (2018). Kent, kimlik ve sanat: Anafartalar Çarşısı ve kamusal sanat üzerine bir inceleme. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 5/2, 383-415.

Aksel, B. (2013). Kamusal alanda "sanat". Tasarım Gazetesi, 19.

Altıntaş, O., Eliri, İ. (2012). Birey toplum ilişkisinde kent kültürü, kamusal alan ve onda şekillenen sanat olgusu. İdil Dergisi, 1/5, 61-74.

Atalay, M.C. (2003). Kamusal alanda estetik açıdan sanat yapıtları ve Kitsch nesneler. İletişimde Tasarım-Tasarımda İletişim konulu Uluslararası Sempozyum ve Sergi, 322-327.

Çelikyay, S. (2017). Kent imgelerinin kamusal alanı tariflemedeki rolü. Kamusal Alanların Mekânsal Organizasyonu. Ed.: H.Selma Çelikyay, Bartın Üniversitesi Yayınları No:30, Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınları No:1, 19-41.

Gökçen, Ş. (2018). Kamusal sanat ve kültür eksenli kentsel dönüşüm. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art. 3/6, 215-236.

Gökgür, P. (2017). Kamusal alanın değişimini ve dönüşümünü etkileyen faktörler. Kamusal Alanların Mekânsal Organizasyonu, Ed: H.Selma Çelikyay, Bartın Üniversitesi Yayınları No:30, Fen Bilimleri Enstitüsü yayınları No:01, 1-16.

Kavuran, T., Dede, B. (2013). Platon ve Aristoteles'in sanat etiği, estetik kavramı ve yansımaları. Sanat Dergisi-Sayı 23, 47-64.

Susmuş, Y. (1999). Kentsel mekânda estetik değerler. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Toy, E., Görgülü, E. (2018). Kamusal alanda sanat uygulamalarına bir örnek: Mural İstanbul. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11/56, 1150-1160.

https://besttravelphotos.wordpress.com/2012/04/21/late-for-an-important-date-madrid-spain/a-151/

https://yolvemacera.com/cagdas-heykel-sanatinin-en-ilginc-ornekleri/

GRAFİK TASARIM VE MİMARLIK

Doç.Dr. Şirin Şengel

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Öz

Çağımız tasarım anlayışı farklı bilim, sanat, tasarım alanlarından ve kültürel değerlerden beslenmeyi, birbirlerinden yararlanmayı, birbirlerini etkilemeyi ve desteklemeyi gözeten disiplinlerarası bir yaklaşımı benimsemektedir. Örneğin tıp dünyası illüstrasyon ve endüstriyel tasarım ile, mimarlık grafik tasarım, sanat, mühendislik ve psikoloji ile; grafik tasarım mimarlık, endüstriyel tasarım, tekstil tasarımı ve matematik bilimi ile işbirliği içinde üretimlerini gerçekleştirebilmektedir. Bu disiplinlararası etkileşim ve işbirliği bizlere yeni ve farklı tasarım dillerini, zengin ve yaratıcı çözüm olanaklarını ve sınırsız bir hayalgücü potansiyelini sunmaktadır. Mimarlığın yüzey tasarımında, taşıyıcı olarak ya da çevresinde belirleyici bir gösterge olarak grafik tasarımın en önemli alanlarından olan tipografiden yararlanması, grafik tasarımın üç boyutlu biçimlendirmelerde, iki boyutlu yüzey tasarımlarında ve diğer grafik ürünlerde mimari öğelerden tasarım dili olarak yararlanması, bu etkileşim ve işbirliğine verilebilecek en güzel örnekler arasındadır. Bu çalışmanın amacı disiplinlerarası çalışmalar kapsamında iki farklı tasarım disiplininin birbirlerine olan etkisini, desteğini ve tasarıma olan katkılarını incelemektir. Tarama modeli kapsamında gerçekleştirilen çalışmanın verileri alanyazın taraması ve görsel verilerle oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Mimarlık, Tasarım, Disiplinlerarası Tasarım

GRAPHIC DESIGN AND ARCHITECTURE

Abstract

Our contemporary understanding of design adopts an interdisciplinary approach that aims to nurture, benefit from, influence and support each other from different fields of science, art, design and cultural values. For example, the world of medicine with illustration and industrial design, architecture with graphic design, art, engineering and psychology; graphic design architecture, industrial design, textile design and mathematics in collaboration with science can produce. This interdisciplinary interaction and collaboration provides us with new and different design languages, rich and creative solutions and unlimited imagination potential. The use of typography, which is one of the most important areas of graphic design as a determinant indicator in the surface design, as a carrier or in the vicinity of architecture, and the use of architectural elements as a design language in three-dimensional formations, two-dimensional surface designs and other

graphic products, are the best examples of this interaction and cooperation. examples. The aim of this study is to examine the effect, support and contribution of two different design disciplines to each other within the scope of interdisciplinary studies. The data of the study, which was conducted within the scope of the general survey model, was generated by literature review and visual data.

Key Words: Graphic Design, Architecture, Design, Interdisciplinary Design

GİRİŞ

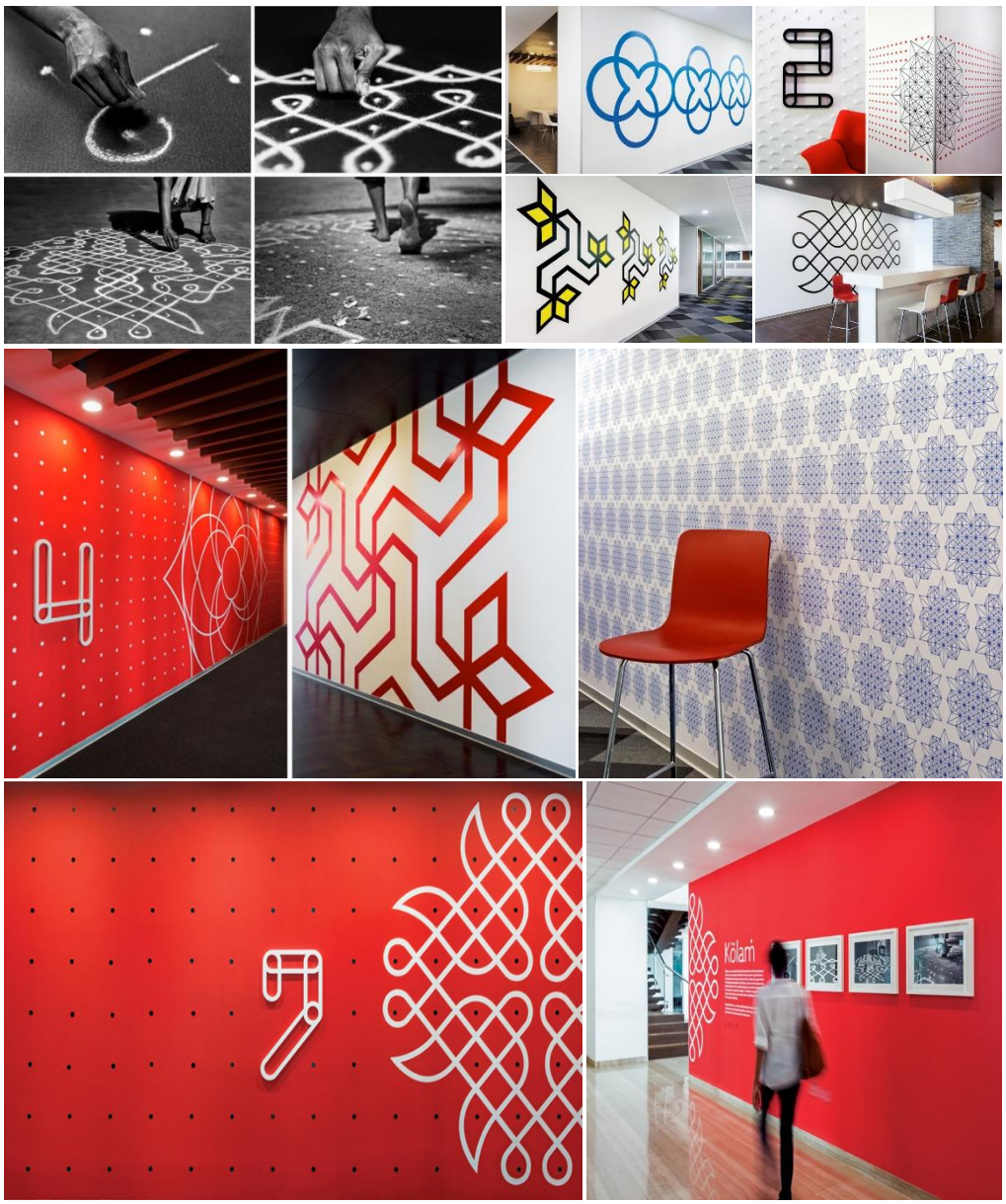
Grafik tasarım ve mimarlığın öznesi insandır. Her iki tasarım alanı da yaratıcı, işlevsel ve özgün çözümlerin sunulduğu tasarımlarla, insan yaşamına estetik, nitelik, kolaylık ve konfor katmayı amaçlayan disiplinlerdir. Grafik tasarım görsel iletişimin sağlıklı ve etkili olması için afiş, logo, web sitesi, animasyon gibi masaüstü ya da hareketli grafik ürünlerle; mimarlık ise insanların barınma ihtiyacını gidermek için tasarlanan sivil yapılarla insana hizmet sunmaktadır. Her iki disiplin, tasarım sürecinde teknolojiden, bilimden, sanattan ve diğer tasarım dallarından yararlanmaktadır. Grafik tasarımcılar ve mimarlar benzer görevlere ve iş sorumluluklarına sahiptir. Her iki disiplin bilgisayarın sunduğu olanaklar ve tasarım yazılımları ile müşteri gereksinimlerini ve özelliklerini dikkate alarak üretimlerine hız ve çeşitlilik katmaktadır. Mimarlar, grafik tasarımcılar gibi bilgisayar destekli tasarım ve çizim üretmekte; bina modelleme yazılımları ile üç boyutlu imajlar tasarlamaktadır. Her iki disiplinin de temelinde çizgi / çizim sanatı vardır. Eğitim sürecinde de her iki alan öğrencilerine tasarımın temel ilke ve prensipleri temel tasarım eğitimi ile verilmektedir. Üniversitelerin mimarlık eğitimi veren programlarının birçoğunda seçmeli ders olarak grafik tasarımla ilgili dersler bulunmaktadır. Grafik tasarım ve mimarlık aynı zamanda çevreci çözümler üretmeyi hedefleyen, sürdürülebilir tasarım anlayışını benimseyen bir yaklaşımı da sergiler. Mimarlar “yeşil mimarlık”, “yeşil tasarım” ya da “çevre dostu mimarlık” mimari yaklaşımlar doğal kaynaklara ve çevreye zarar vermemeyi amaçlayan üretimler gerçekleştirirler. Grafik tasarımda da benzer yaklaşımlar söz konusudur. Grafik tasarımcılar ve mimarlar genel olarak ofislerinde, evlerinde ya da stüdyolarda çalışmaktadır. Tasarım eğitimcisi olarak akademik dünyada görev alan tasarımcılar da bulunmaktadır. Mimar bina yapımını denetlemek için sahaya gidebilir diğer yandan grafik tasarımcı tasarımını basılı yüzeylerde ya da sayısal ekranda ofisinden görebilir. Bu iki tasarım disiplininin ortak ve farklı yanları, birbirlerini destekleyici ve bütünleyici tasarım çözümlerinin doğmasına yol açmıştır. Grafik tasarım ve mimarlık, disiplinlerarası tasarım anlayışının ve çözüm üretiminin en güzel ve özgün örneklerini sunmaktadır. Bu iki tasarım disiplini birbirinden nasıl yararlanmaktadır sorusunun yanıtı, bina dış yüzeyinde kullanılan tabelalarda grafik tasarımın en önemli alanlarından biri olan tipografiden yararlanılması, bina içi ve çevresinde yer alan bilgilendirme grafikleri, iç ve dış yüzeylerde kullanılan duvar grafikleri, mimarın hazırladığı portfolyo ve proje sunumları ile mimari afişler gibi örneklerle verilebilir.

Tasarım Disiplinleri Olarak Grafik Tasarım ve Mimarlık

Günümüzde tasarım kavramı birçok boyutu içeren yönüyle, yaşamın niteliğini, estetik ve işlevselliğini arttıran bir unsur olarak karşılık bulmaktadır. Kelimenin farklı kavramlarla birlikte birçok kişi tarafından farklı tanımı yapılmıştır. Tasarım kavramı Bayazıt'a (1997,s.1747) göre, "bir yapı ya da aygıtın kısımlarının kağıt üzerine çizilmiş biçimi, anlamında kullanılan ve "tasar" kökünden türetilmiş olan "tasarı"ya dayanmaktadır. Tasarı ise bir kimsenin yapmayı düşündüğü şey, olması ya da yapılması istenen bir şeyin tasarlama sonucu zihinde aldığı biçimdir. Tasarım kelimesi bir ürünü ortaya koymaya yönelik düşünsel ya da maddi çalışmalar süreci olarak da tanımlanmaktadır. Bayazıt, tasarım üzerine yazılanların birçoğu günümüze kadar ulaşmadığı için, Romalı mimar ve yazar Vitruvius'un tasarım kavramını tanımlamasına yönelik sözlerinin başlangıç olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtir. Vitrivius'ta mimarlık, düzen, uyum, simetri, uygunluk ve ekonomiye dayanmaktadır. Tasarım kavramının günümüzdeki anlamını gerçekleştiren başlangıç ise Endüstri devrimi olmuştur. Endüstri devriminin getirdiği makineleşme sonucu üretim biçimlerinde işlevselliğin yanısıra estetiğe duyulan gereksinim sonucu şekillenen tasarım kavramı, desen ya da çizgilerle gösterme anlamını taşıyan grafik kelimesi ile birleşmesi sonucu "grafik tasarım" kavramı doğmuştur. Resim ve yazıyı estetik bir biçimde düzenleyerek, bir mesajı görsel iletişim yoluyla hedef kitleye duyurma işlevini yerine getiren bir anlatım dili olan grafik tasarım (Bektaş, 1997, ss.701–702) teriminin, günümüzdeki anlamını bulması ve gerçek anlamda tasarım kelimesinin kullanılmaya baslanması 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında gerçekleşmistir. Bir tasarımcı olarak afiş, broşür, gazete ve süreli yayın reklâmı gibi alanlarda çalışan Amerikalı William Addison Dwiggins, grafik tasarım terimini ilk kez 1922 yılında kullanmıştır (Heller; 1991, s.108). Bilgiyi tipografi, renk, şekil, fotoğraf, illustrasyonla ileten ve günlük yaşamın her alanında var olan grafik tasarım ürünleri arasında afiş, dergi ve kitap tasarımı, basın ilanı, takvim, logotype, etiket, ambalaj, piktogram gibi ürünler yer alır. Bir diğer tasarım disiplini olan ve tarihçesi cilalı taş devrine dayanan mimarlık, insanın barınma, korunma, ısınma ihtiyacı sonucu doğmuştur. Mimarlıkta grafik tasarım gibi insanı temel alan, insan ihtiyaçlarına göre şekillenen bir tasarım disiplinidir. Mimarlık Hasol'a göre (1998:316) binaları ve diğer fiziki yapıları tasarlama ve kurma sanatı ve bilimidir. Hasol mimarlığı, insanların yaşamasını kolaylaştırmak, barınmanın dışında eğlenme, dinlenme ve çalışma gibi eylemlerini sürdürebilmeleri için gerekli mekânları, estetik ve işlevsel gereksinmeleri, teknik ve yönetsel zorunluluklarla bağdaştırarak inşa etme sanatı; yapıları ve fiziksel çevreyi tasarlama ve inşa etme sanat ve bilimi; yapı sanatı olarak açıklar. Balkan (1997: c:II, s.673) mimarlığı, *"İnsanların kişisel, toplumsal, kültürel, ekonomik gereksinimlerine karşılık verecek nitelikteki yaşam ortamları ve çevrelerini fiziksel mekân ve düzenlemelerle ifade eden yapılarla çevreyi üretme sanatı ve tekniği"* olarak tanımlar. M.Ö. 1. Yüzyılda yaşamış olan Romalı mimar Vitrivius (Vitrivius, 2005), 'De Architectura' adlı eserinde mimarlığı işlevsellik, sağlamlık ve estetik üzerine dayanması gereken bir kavram olarak tanımlarken, Modernizm'e ve Uluslararası Tarz'a yaptığı katkılar ile tanınan Fransız mimar Corbusier (Corbusier, 2013)'e göre mimarlık; yapım sorunlarının dışında, onların ötesinde sanatsal bir gerçek, duygusal bir olgudur. Yapım ayakta durdurmak için, mimarlık ise coşku vermek içindir.

Mimaride Grafik Yüzey Uygulamaları

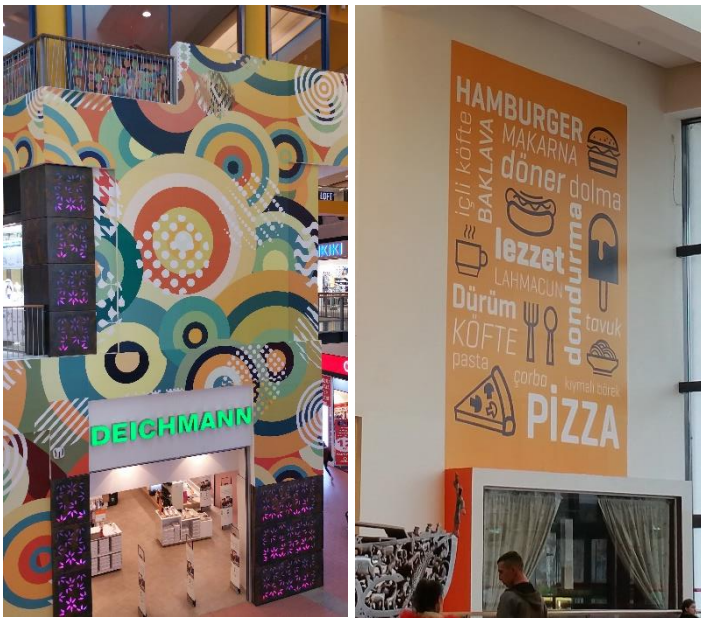
Grafik tasarım, mimari mekanlara grafik yüzeyler, grafik birimler ve tipografik elemanlarla katkı sağlayarak mekan ile olan iletişimimizi ve etkileşimimizi düzenler. Iki ya da üç boyutlu grafik uygulamalar yer ve mekanın görsel kimliğini etkiler. Bu nedenle mimari projelerde binanın kimlik algısını görsel olarak iletmek ve güçlendirmek için kullanılır. Grafik yüzeyler ile mekana anlam ve değer katılarak bina kullanıcısı ile duygusal iletişimin ve etkileşimin güçlendirilmesi sağlanır. Tasarımcı duvar grafiklerini ve bilgilendirme grafiklerini oluşturmada, grafik tasarım elemanlarından, tipografiden, illustrasyondan, fotoğraf ve bilgilendirme tasarımından yararlanır. Grafik tasarım elemanları arasında yer alan nokta, çizgi, çizgi çeşitleri ve çizgi değerleri aracılığı ile iki ya da üç boyutlu kompozisyonlardan oluşan duvar grafikleri, bina iç ya da dış cephesinde dekoratif unsur ya da bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri olarak kullanılmaktadır. Çizgi yönünün yarattığı yönlendirme ve değişim algısı psikolojik etki sağlamak amacı ile kullanılmaktadır. Yatay çizgiler sakin ve pasif bir etki verirken, düşey-dikey çizgiler hareketli, diyagonal çizgiler ise dinamik ve canlı bir etki vermektedir. Çizgiden meydana gelen şekiller ve bu şekillerin oluşturduğu dokular, duvar grafiği olarak bulunduğu mekana değer ve ayrıcalık katmaktadır. Geometrik şekiller mekana dekoratif bir katkı sağlarken, organik şekiller ise geometrik şekillerin aksine mekana hareketlilik kazandırır. Kültürel dokulardan ya da kurumsal kimlik öğelerinden oluşturulan geometrik şekillerin kullanıldığı duvar grafikleri ise binanın görsel kimliğine büyük katkı sağlamaktadır. Kurumun ve binanın görsel iletişiminde önemli yeri ve etkisi olan bu tür uygulamalara genellikle büyük şirketler, eğitim kurumları ve müzeler yer vermektedir. Kültürel dokular kullanılarak elde edilen duvar grafiklerinin yer aldığı binaya örnek olarak, Hindistan'ın Banglore şehrinde bulunan SanDisk şirketinin yönetim ofisi gösterilebilir. Yönetim ofisinin bulunduğu katta uygulanan duvar grafikleri, geleneksel Hint halk sanatı motiflerinden esinlenilerek tasarlanmıştır (Görsel 1).



Görsel 1: Hindistan'ın Banglore şehrinde bulunan SanDisk şirketinin yönetim ofisinin bulunduğu katta uygulanan duvar grafikleri, http://www.contemporist.com/all-the-wall-graphics-in-this-office-were-inspired-by-indian-folk-art/

Gaziantep'te bulunan "Forum Gaziantep" isimli alışveriş merkezinde yer alan geometrik şekillerden oluşan duvar grafikleri ve bilgilendirme grafikleri, kullanıcı ile mekanın görsel Iletişimini ve etkileşimini sağlayan görsel iletişim unsurlarıdır (Görsel 2). Boğ'a göre (2017, s.33) bir binanın grafiksel olarak imgesi, o binanın özellikleri üzerinde en az mimari yapısı kadar

etkilidir. Ziyaretçilerin dikkatini mekana çekmek için coğrafi ve mimari ilgi alanı yaratmak, görülebilir olmaya ve görsel kimliğin güçlendirilmesine önemli katkı sağlamaktadır.



Görsel 2. "Forum Gaziantep" alışveriş merkezinin iç duvarlarında bulunan duvar grafikleri ve bilgilendirme grafikleri. Şirin Şengel arşivi. Gaziantep / 05.05.2019 tarihinde çekilmiştir.

Günümüzde binaların niteliğini, görevini ve amacını duvar grafiği ile ziyaretçilerine aktarmak amacı ile duvar grafikleri üreten ve uygulayan tasarım ofisleri bulunmaktadır. Bunlar arasında yer alan ve eğitim kurumları ile çalışan "hive education marketing" bir eğitim kurumu için tasarladığı ve uyguladığı duvar grafiği ile dikkati çekmektedir. Inspire Academy isimli eğitim kurumunun siparişi üzerine hazırlanan ve öğrencileri motive edici cümlelerin yer aldığı duvar grafiğinde parlak ve canlı renklerle boyanmış bir doğa manzarası ve cümlelerin farklı yazı karakterleri ile hazırlandığı tipografik düzenlemeler yer almaktadır (Görsel 3). Arlies Primary School'da gerçekleştirilen duvar grafiği uygulamasında ise merdiven boyunca uzanan duvara bir zaman çizelgesi tasarlanmıştır Öğrenmenin eğlenceli ve kalıcı hale getirilmesine yönelik bir uygulama gerçekleştirilmiştir (Görsel 4). Duvar grafiklerinin öğrenciler üzerinde olumlu etkileri olduğunu ve okulu zenginleştirdiğini ifade eden tasarımcılar okula uygulanan duvar grafikleri ile mekanlara sıcaklık katıldığını da belirtmektedirler.

Görsel 3. Inspire academy ve Arlies Primary School duvarları,

https://www.hiveeducation.uk/work/ Erişim tarihi 18.06.2019

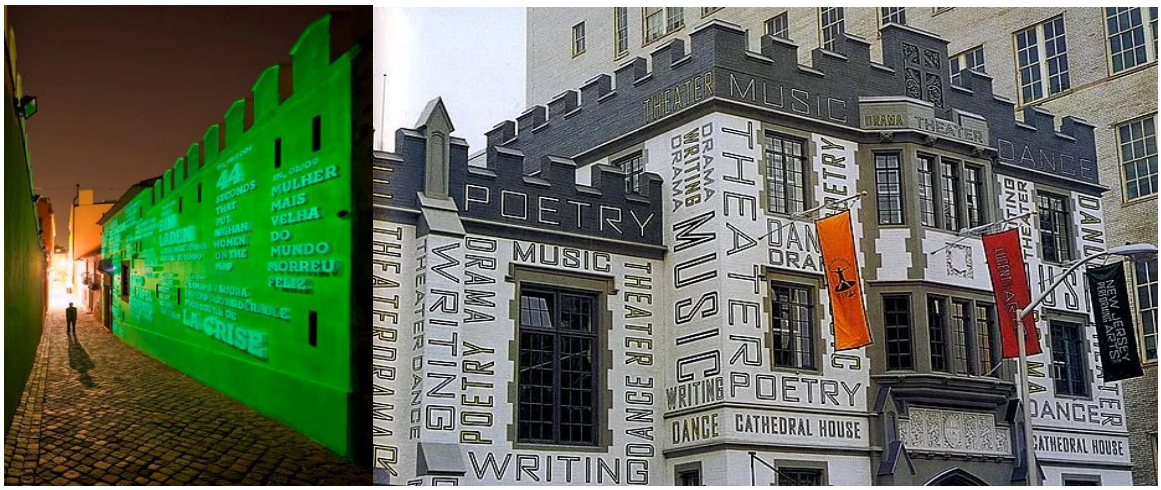
Mimaride Tipografik Yüzey Uygulamaları

Grafik tasarımın önemli alanlarında biri olan tipografi ve tipografik elemanlar etkili bir tasarım nesnesi olarak çok geniş bir alanda kullanılmaktadır. Mimarlık da, tipografinin bir mimari tasarım unsuru olarak kullanıldığı disiplinlerden biridir. Ancak yazının işlevsel özelliği dışında tasarım amaçlı kullanımı modern mimarinin ve grafik tasarımın gelişimi ile başlamıştır denilebilir. Mimarlık ve tipografi ilişkisine yönelik olarak Smith (2006) modern anlamda grafik tasarım ve tipografinin, mimarlık ile tasarımın teorik temelleri bakımından aynı fikirleri ve tarihi geçmişi paylaştığını ifade eder. Grafik tasarımın temel öğesi olan yazı ve yazının tasarlanması ile oluşan tipografik düzenlemeler, bir kentin mimari yapılarında, çevre donatılarında bulunan yazı taşıyıcılarında ve dolayısıyla kent estetiğinde oldukça önemli bir role sahiptir. Tipografik uygulamaların kent estetiğinde bilgi verme, tanıtım yapma ve yer belirleme bakımından vazgeçilmez bir yeri bulunmaktadır. Mimari yapıda bir tasarım unsuru ve binaya kimlik kazandıran bir gösterge biçiminde kullanılan tipografik uygulamalar, yapının bir referans noktası haline gelmesine ve çevresine estetik bakımdan katkı sağlamasına yol açmaktadır. Çağımızın gerektirdiği disiplinlerarası tasarım yaklaşımları doğrultusunda, grafik tasarımda çok önemli bir yere sahip tipografi ve tipografik elemanların mimaride etkin bir biçimde tasarım öğesi olarak kullanıldığı çeşitli örnekler bulunmaktadır. Tipografinin mimaride, kurumsal kimliğin

güçlenmesine katkı sağladığı örnek yapılar arasında, Zagrep'de bulunan Zavrtnica İş Merkezi tipografik cephe yerleştirmesi bulunmaktadır. Typotecture (Yazıyapı) alanında uzmanlaşan Hırvatistan ve Almanya merkezli Bruketa & Zinic Group adlı mimarlık stüdyosu ve Brigada ajansının birlikte gerçekleştirdiği bu yerleştirmeler, duvarları yüksek sesli ve anlaşılır bir şekilde konuşturmaktadır. Bina, mimarı Damjan Geber, ürün tasarımcısı Srdana Alac, grafik tasarımcısı Branimir Sablic ve mühendisleri ile kollektif bir çalışmanın ortak projesidir Tasarım grubuna göre, bina cephesine yapılan büyük boyutlu tipografik düzenlemeler, binanın bulunduğu kuruma ve çevresine oldukça büyük değer katmaktadır. Bina cephesine yerleştirilen tipografiler, insanlarla iletişim kurmaktadır. Brigada tasarım grubunun mimarları, iç mimarları ve ürün tasarımcıları bir araya gelerek, binanın mimari yapısına sadık kalmak şartıyla dört farklı cepheye sahip blokları birbiri ile uyumlu bir panele dönüştürerek siyah-beyaz ve arada sarı renk paletiyle tipografik yerleştirme yapmışlardır. Farklı mimari yapılardaki blokların görsel bir bütünlük oluşturması için, binalar siyah ve beyaz renge boyanmış ve bina ikonik bir görünüme ulaşmıştır (Resim 14). Bina yüzeyinde bulunan her rakam belirli bir sektörü temsil etmektedir. Bina Zagrep'in girişinde ve merkez tren istasyonun yakınında bulunmasından dolayı, uygulanan bu tipografik düzenleme sadece iş merkezine girenlerin değil, daha uzak mesafeden bakanların da binayı algılamasını sağlamaktadır. Bina bu özelliği ile aynı zamanda kentin simgesi haline gelmiştir (https://www.designboom.com/design/bruketazinic-brigada-typotecture/)(Şengel, 2019).

Görsel 5: Bruketa & Zinic + Brigada: Typotecture, Zagrep İş Merkezi, 2010.
https://www.designboom.com/design/bruketazinic-brigada-typotecture/

Tipografinin binanın kimliğini tanımlayan bir görsel iletişim aracı olarak kullanıldığı diğer örnekler arasında Portekiz'de bulunan Dois Tempos ve ABD'de bulunan New Jersey Performans Sanatları Merkezi verilebilir (Görsel 6).

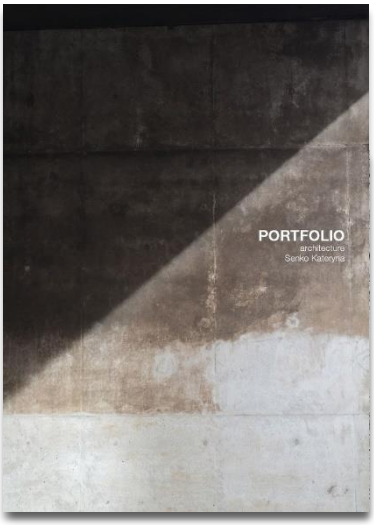


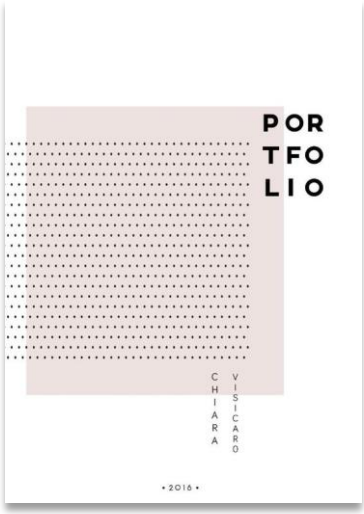
Görsel 6. https://onedio.com/haber/mimari-ile-tipografiyi-zekice-bulusturan-goz-alici-24-yapi-725891

Mimarlar Grafik Tasarımdan Nasıl Yararlanır?

Mimarlar portfolyo ve proje sunumlarını, pafta tasarımlarını, mimari afişlerini ve logo başta olmak üzere kurumsal kimlik çalışmalarını grafik tasarım ilkeleri ve elemanlarını kullanarak bilgisayar ortamında tasarlamaktadırlar (Görsel 7 ve 8). Pafta tasarımları genellikle photoshop yazılımı ile grafik tasarım ilkeleri, renk bilgisi ve grid sistem kullanılarak tasarlanır. Başarılı bir pafta tasarımı mimari projenin anlatımında çok önemli bir unsurdur. Logotype, afiş ve portfolio tasarımlarında ise photoshop, illustrator ve indesign yazılımları kullanılmaktadır.

Görsel 7. Mimari pafta örneği / http://www.mimdap.org/?p=134569





Görsel 8. Mimari portfolyo örnekleri, soldan sağa https://www.behance.net/makovsvet, https://tr.pinterest.com/pin/369647081900087856/?lp=true/ https://issuu.com/sirvan/docs/portfolyo_

Sonuç

Grafik tasarım ve mimarlık disiplinlerarası tasarım işbirliğinin en güzel örneklerini bizlere sunmaktadır. Grafik tasarım uygulamaları fiziki mekânın sınırlarını kaldırarak izleyiciye ve kullanıcıya yeni deneyimler sunmaktadır. Bina cephelerinde ve iç mekanlarda bulunan grafik düzenlemelerin kentin sosyo-kültürel ve estetik yapısının zenginleşmesinde önemli bir rol üstlendiği söylenebilir. Bina cephelerindeki grafik ve tipografik kompozisyonlar, binanın ait olduğu kurumsal kimliğinin güçlenmesine ve toplumsal bellekte iz bırakmalarına katkı sağlamaktadır. Dolayısı ile kent belleğinde iz bırakmaktadır. Bina yüzeylerinde yer alan grafik öğeler ve tipografi kentin dokusunu zenginleştirerek bulunduğu çevreyi özelleştirmektedir. Tipografik tasarım odaklı çalışmalar kentin görsel dokusunu zenginleştirirken insanlara da yeni deneyimler kazandıran birer sosyal iletişim platformlarına dönüşmesine yol açmaktadır.

Kaynakça

Balkan (1997). *Mimarlık.* Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (C.II, S.673). İstanbul: YEM.

Bayazıt N. (1997) *Mimarlık.* Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (C.II, S.1747). İstanbul: YEM.

Bektaş D.(1997). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: YKY

Boğ, K. Eren Evin (2017). *İşaret sistemlerinde üç boyutlu tipografi ve çevresel uygulamalar* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Hasol, D. (1998). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. Yedinci baskı, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Heller, Steven (1991). W. A. Dwinggins: Master of The Book, Step By Step Graphics, http://www.hellerbooks.com/pdfs/step_dwiggins.pdf Erişim Tarihi: 17 Haziran 2019

Le Corbusier (2013). *Bir mimarlığa doğru*, 8.Baskı, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

S. Virginia (2006). *Architecture and type: a modern marriage,* https://www.aiga.org/architecture- and-type-a-modern-marriage adresinden 7 Aralık 2018 tarihinde edinilmiştir.

Şengel Ş. (2019). *Mimaride Tipografik Unsurlar ve Kent Estetiğine Etkisi*, http://edergi.dpu.edu.tr/index/dergi_oku/66/5c995966d0af8#page/135 adresinden 17 Haziran 2019 tarihinde edinilmiştir.

Vitrivius (2005), *Vitruvius, mimarlık üzerine 10 kitap*, 4.Baskı, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayını

MARKA GÖSTERGELERİNİN MARKA ESTETİĞİ BAĞLAMINDA YENİDEN İNCELENMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Ali Alper AKGÜN

Pamukkale Üniversitesi İletişim Fakültesi,

Halkla İlişkiler ve Tanıtımı Bölümü

Öz

Marka estetiği, tüketicilerle marka arasındaki olası tüm temas noktalarına uygulanan markaya özgü duyusal uygulamalardır. Bir gösteren vazifesi gören bu uygulamalar, anlam üretim sürecini başlatarak, her bir temas noktasını marka değerinin ve anlamın iletildiği birer göstergeye dönüştürür. İç içe geçmiş sayısız marka göstergesi bir araya gelerek tüketicilerin marka algısını oluştururlar. Estetize edilecek marka göstergelerinin bilinmesi ve yönetilmesi, markayla ilgili mesajların tutarlılığını sağlayarak, yaratılmak istenilen marka algısını güçlendirir. Çalışmada marka göstergelerine ait literatür, araştırma ve uygulamacılara konuyla ilgili açık, anlaşılır bir envanter sunmak amacıyla yeniden ele alınarak incelenmiş, konuyla ilgili mevcut durum mercek altına yatırılmıştır. Elde edilen sonuçlar özetlenip, eksiklikler ve çelişkiler ortaya çıkartılarak yeni bir düzenlemenin yapılmasına dair gereklilik, bu düzenlemede dikkate alınması gereken hususlarla birlikte ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Marka Göstergeleri, Marka Estetiği, Marka Temas Noktası

RECONSIDERATION OF BRAND MANIFESTATIONS IN THE CONTEXT OF BRAND AESTHETICS

Abstract

The aesthetics of a brand is specific sensory treatments of brand, applied to all possible touch points between consumer and brands. These treatments, which function as a signifier, initiate the process of meaning production and transform each touch point into a manifestation where the brand value and meaning are transmitted. Numerous interlaced brand manifestations come together to form consumer's brand perception. Knowing and managing the brand manifestations to be aesthetized, ensure the consistency of brand messages, strengthen the brand perception. In this study, the literature of brand manifestations has been reconsidered in order to provide a clear and comprehensible inventory to the researchers and practitioners and the current situation on the subject has been scrutinized. The results obtained are summarized and the necessity for making a new regulation by revealing the deficiencies and contradictions is put forward together with the issues to be considered in this regulation.

Keywords: Brand Manifestations, Brand Aesthetics, Brand Touchpoint

1.Giriş

Marka bir algılar bütünüdür. Tüketicilerin markayla ilgili sahip olduğu algılar, tüketicilerin markayla ilgili deneyimlediği, iç içe geçmiş sayısız marka faaliyetleri sonucunda oluşturulmakta ve farklı marka deneyimleri süresince geliştirilmektedir. Tüketicilerin sahip oldukları marka deneyimleri, tüketicilerin markayla karşılaştığı her bir temas noktasında şekillenmektedir. Martenson (2008), temas noktalarını, markaların tüketicilerle iletişim kurduğu noktalar olarak tanımlamaktadır (Martenson'dan aktaran Singh ve Lamba (2011:151)). Marka algısını yönetmek isteyen marka yöneticileri, söz konusu bu noktalara ve bu noktalarda tüketicilerle kuracakları iletişime odaklanarak, onu etkinleştirecek faaliyetlere yönelmektedirler.

Marka estetiği, marka temas noktalarında kurulan iletişimin etkinleştirilmesine yönelik temel faaliyetlerden biridir. Duyusal olarak biçimlendirilerek estetize edilen temas noktalarını, anlam kapılarına açan marka estetiği, bu temas noktalarını, birer marka göstergesi olarak görmektedir. Birbiriyle tutarlı ve koordineli olarak şekillendirilen farklı marka göstergeleri, tüketicilere, tek bir marka konumlandırması içeren bütüncül bir marka hikayesini, estetiğin büyüleyici yapısından yararlanarak; yaratıcı, orijinal ve etkileyici biçimde aktarmaktadır. Tüketicilerin zihinlerinde biriken farklı marka göstergeleri, tüm marka faaliyetlerinin zihinsel çıktısı olan marka imajını meydana getirmektedir. Rekabetin görüntü ve anlamlar aracılığıyla gerçekleştiği günümüzde, görüntüleri meydana getirerek, satın alma kararında etkili olan marka göstergeleri, marka estetiği bağlamında "mükemmel müşteri deneyimlerinin kaynağı olarak, uzun vadeli rekabet avantajı sağlamaktadırlar" (Araujo, 2013:22). Marka estetiği uygulamaları aracılığıyla iletişim etkinliğini sağlamak isteyen markalar, öncelikle marka göstergelerinin bir envanterini çıkartmalı ve bu göstergeleri tanımlamalıdırlar.

Marka göstergelerine ait literatür incelendiğinde, tüm farklı marka temas noktalarını ele alan farklı sayıda çalışmaya rastlanmış olsa da (Sundar, 2018: Aichner ve Gruber, 2017: Lemon ve Verhauef, 2016; Baxendalea vd., 2015 vb.), sahip olduğu öneme karşın, marka estetiği bağlamında duyusal olarak biçimlendirilerek, çağrışımlar oluşturan marka göstergelerine ait, yalnızca üç adet çalışmaya rastlanmıştır (Schmitt ve Simonson, 2000; Mazzalovo, 2010: 2012). Bu çalışmada, uygulamacı ve araştırmacılara yol gösterecek geniş bir envanter elde edebilmek için, marka estetiği bağlamında yapılan üç farklı çalışma ele alınıp incelenmiş, elde edilen sonuçlar özetlenerek yeni bir düzenlemenin yapılmasına dair gereklilik, bu düzenlemede dikkate alınması gereken hususlarla birlikte ortaya konulmuştur.

2. Marka Estetiği ve Marka Göstergeleri

Marka estetiği, işletmenin kendisine özgü duyusal uygulamaların, tüm temas noktalarında markaya ait değer ve anlamları aktarabilmesi amacıyla, birbiriyle uyumlu olarak ve kendine has bir tutarlılık içinde bir araya getirilerek, tüketiciyle iletişime geçilmesine yönelik eylemlerdir.[1] Marka estetiği, markanın söyleyeceklerini paydaşlara etkili biçimde aktarabilmek için estetikten yararlandığı uygulamalar bütünüdür. Duyusal biçimlendirmeler ile gerçekleştirilen estetik uygulamalar, markanın paydaşlarla temas kurduğu farklı noktalarda benzersiz ve yaratıcı estetik deneyimler sunup, onların ilgi ve dikkatlerini çekerek, iletişime açık hale getirmekte, onları çepeçevre sararak iletişime tüm kalpleri ve zihinleriyle dahil olmalarını sağlamaktadır. Bu tarz bir iletişim, mesaj bombardımanı altında bulunan tüketicilerle kurulacak iletişimin etkinliğini

[1] Tanım, Mazzalovo'dan uyarlanmıştır (2012: 15-31,32)

arttırmaktadır. Tüketicileri iletişime hazır hale getirip, dikkatlerini sürekli tutmakla yetinmeyen marka estetiği uygulamaları, estetiğin semiyotik yapısından yararlanarak, duyusal biçimlendirmeler aracılığıyla içeriğe cisim vermekte (anlam oluşturmakta) ve içeriği (anlamı) iletmektedir (Kagan, 2008: 269).

Anlam oluşturma ve iletme sürecinde, duyusal unsurların kullanılabileceği tüm temas noktaları ile ilgilenen marka estetiği uygulamaları, bu temas noktalarını birer marka göstergesi olarak görmektedir. Marka göstergeleri, her gösterge gibi bir gösteren bir de gösterilenden meydana gelmektedir. Marka göstergelerinin gösterenleri; markaların temas noktalarında kullanabilecekleri duyusal unsurlardan meydana gelmektedir. Bu unsurların marka estetiği uygulamaları ile markanın kendine has uyarlamaları doğrultusunda, farklı çağrışımlar yaratması gösterenleri, gösterilenlere açımlamakta ve anlam üretim sürecini başlatmaktadır. Gösterenlerin çağrışımları aracılığıyla ortaya çıkan duygusal ve kavramsal unsurlar (markanın değerlerini), marka göstergelerinin, gösterilenlerini meydana getirmektedir. Algı düzeyinde bir araya getirilerek anlamlandırılan gösteren ve gösterilenler, her bir temas noktasını, marka değerlerini ve vaatlerinin aktarıldığı birer göstergeye dönüştürmektedirler.

Duyusal unsurların biçimlendirilmesiyle (marka estetiği) şekillendirilen farklı marka göstergelerinin sergilenmesi, marka değerlerinin tüketicilere iletilmesini sağlamaktadır. Bu noktadan hareket eden Mazzalovo, markaların anlam ve değerleri aktarabilmek amacıyla, tüketicilerle temas kurduğu her bir farklı noktayı birer marka göstergesi olarak tanımlamaktadır (Mazzalovo, 2012: 22-23). Tüketicilerin markayla ilgili farklı deneyimleri, tüketicilerin zihinlerinde bir bütün halinde algılanarak anlamlandırılmakta ve markaya ait anlam ve görüntüleri oluşturmaktadır. İnsanların ürünlerin kendilerinden çok sahip oldukları görüntü ve anlamları satın aldığı günümüzde, rekabet; göstergelerle meydana getirilen bu görüntü ve anlamlarla gerçekleştirilmektedir (Akgün, 2018: 482).

3. Marka Göstergelerinin Marka Estetiği Bağlamında İncelenmesi:

Markanın kendine has duyusal yaklaşımı doğrultusunda şekillendirilen marka göstergeleri, estetik stratejinin uygulanabileceği ve yöneticilerin üzerinde düşünüp karar vermesi gereken temel değişkenleri göstermektedir. Her bir marka göstergesinden gönderilecek mesajların birbiriyle tutarlı, planlı ve koordineli olması, markaya ait mesajların zihinlerde anlamlandırılmasını kolaylaştıracak ve hızlandıracak, marka ile ilgili bilgileri, markayı çekici gösterecek tasarımlarla aktarma imkânı yaratacaktır. Bu açıdan marka yöneticilerinin markaya ait duyusal yaklaşımları uygulayabilecekleri farklı göstergeleri bilmeleri oldukça önemlidir.

Marka göstergelerinin marka estetiği bağlamında incelenmesi, her marka temas noktasının değil, üzerinde estetik uygulamaların gerçekleştirilebileceği ve bu uygulamalar aracılığıyla, anlam üretiminin sağlanabileceği temas noktalarının ele alınmasının gerekli kılmaktadır. Literatür araştırmasında farklı marka temas noktalarıyla ilgili çalışmalara rastlanmış olsa da (Sundar, 2018: Aichner ve Gruber, 2017: Lemon ve Verhauef, 2016; Baxendalea vd., 2015 vb.), bu bağlamda ele alınan yalnızca üç farklı çalışma karşımıza çıkmıştır. Bu çalışmalardan ilki Schmit ve Simonson'un "Pazarlama Estetiği" (2002) adlı kitaplarıdır. Schmitt ve Simonson, "marka göstergeleri" kelimesini doğrudan kullanmasalar da, pazarlama estetiğinin uygulanabileceği noktaları belirterek marka göstergelerine vurgu yapmışlardır. Çalışmalarının başlangıcında Ürün Estetiği, İletişim Estetiği ve Uzamsal Tasarım Estetiği olmak üzere üç temel estetik alanda temellendirdikleri marka göstergelerini, bu alanların içinde kısaca göstererek bir sınıflama

oluşturmuşlardır. Schmitt ve Simonson, çalışmalarının ilerleyen kısımlarında başlangıçta adı geçmeyen farklı marka göstergelerinden de bahsetmişler, fakat bu göstergeleri herhangi bir tasnife tabi tutmaya gerek duymamışlardır (Bkz.Tablo.1).

	Ürün Estetiği	İletişim Estetiği	Uzamsal Tasarım Estetiği	Davranış Estetiği
Schmitt &Simonson **(2000:24, 73)** **(Tasnifli)**	• Ürünün Hizmetin Ambalajlanması (Dış Görünümleri) • Malın/Hizmetin Özellikleri	• Mesajı Oluşturan Renk, Müzik, Sunucunun Çekiciliği vb. Yüzeysel Etkenler. • Sunumlar Ambalaj, Etiketler, Fişler, Alışveriş Çantaları, Yer Döşemesi, Peçeteler, Çalışanların Dış Görünüşleri. • Yayınlar; Promosyon Malzemeleri, Reklamlar, Kartvizitler, Kırtasiye Malzemeleri.	• Ortamın Deneysel Özellikleri (kaç kat, kaç asansör, trafikle ilgili konular-yani daha çok mimariyi ilgilendiren konular); • İşletme İçi Ortam/Mal Varlıkları(Binalar, Ofisler, Perakende Satış Yerleri, Şirket Araçları vb.) ile karşılıklı etkileşim	-
Mazzalovo **(2010, 2012)**	▪ Ürünün Rengi ▪ Ürünün Biçimi ▪ Ürün Malzemeleri ▪ Ürünün Tarzı ▪ Ürünün Sınıfı ▪ Ürünün Adedi, ▪ Ürünün Performansı ▪ Ürünün Dayanıklılığı, ▪ Ürünün Fiyatı ▪ Ürünün Erişilebilirliği	**Geleneksel İletişim Stratejileri** ▪ Reklam ▪ Halkla İlişkiler ▪ Etkinlikler ▪ İnternet **Tanıtıcı İşaret Sistemleri** ▪ Logo ▪ Mağaza Tabelaları ▪ Etiketleme ▪ Paketleme ▪ Antetler	**Fabrika Satış Noktaları** ▪ Konum ▪ İnternet ▪ Yapılar ▪ Işık ▪ Dekorasyon ▪ Pencereler ▪ Satış Tarzı ▪ Resepsiyonist ▪ Yerleşim Düzeni ▪ Kıyafet Kodları ▪ Üniformalar ▪ Organizasyon Şeması	**İşletme Davranış Göstergeleri** ▪ Sosyal ve Ekolojik Faaliyetler ▪ Şirket ve Çalışan Davranışları ▪ İşletme ile İlgili Varlıkların (Vakıflar, dernekler, tedarikçiler, aracılar vb.) Davranışları ▪ Etik Şemaları **Mevcut Tüketicilerin Göstergeleri** ▪ Mevcut Tüketiciler Kim ▪ Neler Yapıyorlar ▪ Sosyal Medya

	Marka Göstergeleri (Tasnifsiz)		
Schmitt &Simonson **(2000:72)**	▪ Ambalajlar ▪ Ürünler ▪ Şirket Mühürleri ▪ Mağaza Sertifikaları ▪ Kartvizitler	▪ Videolar ▪ Haberler ▪ Ambalajlar ▪ İnternet siteleri	▪ Ofis Binaları Üzerindeki İşaret Tabelaları ▪ Sokaklardaki İşaret Tabelaları ▪ Üniformalar ▪ Taşıma Araçları

(Tasnifsiz)	▪ Faturalar ▪ Sesli Kutlama Mektupları ▪ Antetli Kağıtlar ▪ Bilgilendirici El Kitapları	▪ TV Reklamları ▪ Yazılı Reklamlar ▪ Satış Noktaları ▪ Satış Bültenleri ▪ Kuponlar	▪ Fabrikalar ▪ Sergi Salonları ▪ Ofisteki Ses ve Kokular ▪ Ofis Binaları Üzerindeki İşaret Tabelaları ▪ Sokaklardaki İşaret Tabelaları

Tablo.1. Literatürde Marka Estetiği Bağlamında Ele Alınan Marka Göstergeleri

Bu çalışmalardan ikincisi ve üçüncüsü ise Mazzalovo'ya aittir. Mazzalovo'nun 2010 yılındaki "Marka Estetiği: Yeni Bir Marka Yönetimi Yaklaşımı" adlı bildirisi, 2012 yılında yayınlanan "Marka Estetiği" adlı kitabının duyurumu niteliğindedir. Her iki çalışmada da marka estetiği bağlamında marka göstergelerine değinen Mazzalovo'nun, konuyla ilgili yaptığı tasnifler arasında bir fark bulunmamaktadır. "Marka Göstergeleri" kelimesini doğrudan kullanan Mazzalovo, Schmit ve Simonson'un marka göstergelerini temellendirdiği üç alana, işletmenin davranışları, diğer müşteriler ve sosyal medyayı da içine alan yeni bir alan olan Davranış Estetiği'ni ekleyerek yeni bir liste oluşturmuştur. Tüm bu listeler Tablo.1.de görülmektedir.

Tablo.1.de yer alan söz konusu çalışmalar tek, tutarlı ve ayrıntılı geniş bir tablo ortaya koymak amacıyla incelendiğinde aşağıdaki sonuçlar ortaya çıkartılmıştır:

1-) Schmitt ve Simonson'un (2000) herhangi bir tasnife tabi tutmadığı marka göstergelerinin, marka göstergelerinin temellendirildiği estetik alanlar içinde tasnif edilmesi, araştırmacı ve uygulamacılara çelişkileri olmayan tutarlı bir yol haritası sunabilmek açısından önemli ve gereklidir.

2-) Schmitt ve Simonson (2000), marka göstergelerini üç temel estetik alanda temellendirirken, Mazzalovo (2010-2012), dört temel estetik alana yer vermiştir. İki yazarın ele aldığı marka göstergeleri arasındaki fark, bununla sınırlı değildir. Yazarların birinin değerlendirmeye tabi tuttuğu unsur, diğeri tarafından değerlendirilmeye alınmadığı gibi (Schmitt ve Simonson; Ofisteki Ses ve Kokular / Mazzalovo; Şirket Davranışları), her ikisi tarafından ele alınan unsurlar, farklı marka estetiği alanları altında da karşımıza çıkabilmektedir (Schmitt ve Simonson; Çalışanların Dış Görünüşleri-İletişim Estetiği/ Mazzalovo; Üniformalar, Kıyafet Kodları- Uzamsal Tasarım Estetiği). Oluşturulacak marka göstergeleri envanterinde bu hususun düzenlenmesi gerekmektedir.

3-) Listesinde adet, fiyat, erişilebilirlik vb. gibi unsurlara yer veren Mazzalovo, bu unsurların yalnızca hedonik yönleri ile değil, yarattığı anlamlar açısından etkilerine de vurgu yapmak için listesine aldığının altını çizmiştir. (Mazzalovo, 2012: 58). Anlamsal çağrışımlara açık olmakla beraber, duyusal unsurlar içermeyen ve hedonik boyutu bulunmayan fiyat gibi unsurları, amacı araştırmacı ve uygulamacılara çelişkiden uzak, tutarlı bir envanter hazırlamak olan çalışmada, marka estetiği bağlamında bir marka göstergesi olarak ele almak, doğru bir yaklaşım olarak görünmemektedir. Mazzalovo'nun da çalışmasında, bu hususta açıklama yapmış olması, konuyu doğrular niteliktedir. Bu unsurların oluşturulacak envanter listesinden çıkartılması gerekmektedir.

4-) Yazarların listelerinde yer alan göstergelerde, birbiri içinde yer alabilecek unsurların varlığı dikkat çekmektedir. Oluşturulacak listede bu unsurlar düzenlenmelidir (Mazzalovo'nun tasnifinde Fabrika Satış Noktalarında ayrı ayrı yer alan pencereler ve dekorasyon; birbiri içinde yer alabilir vb).

5-) Pazarlama iletişiminde kullanılan farklı temas noktaları ile ilgili kaynaklar, dikkatlice gözden geçirilerek, Schmitt ve Mazzalovo'nun sınıflamalarında yer almayan farklı duyusal özellikler atılarak envanter genişletilmelidir.

4. Sonuç

Tüketicilerin ürünlerin kendilerinden çok, sahip olduğu anlam ve değerleri satın aldığı günümüzde, marka estetiği bağlamında, markanın sahip olduğu anlam ve değerleri tüketicilere aktaran marka göstergeleri, büyük önem arz etmektedir. Çalışmada marka estetiği bağlamında

marka göstergelerine ait literatür, araştırma ve uygulamacılara konuyla ilgili açık, anlaşılır bir envanter sunmak amacıyla yeniden ele alınarak incelenmiştir. Yapılan az sayıda çalışmada, var olan eksiklik ve çelişkiler ortaya konulmuştur. Ortaya çıkartılan eksiklik ve çelişkilerden sonra, marka estetiği bağlamında "mükemmel müşteri deneyimlerinin kaynağı olarak, uzun vadeli rekabet avantajı sağlayan" marka göstergeleri hakkında, araştırmacı ve uygulamacılara yol gösterecek, kapsamlı bir envanterin hazırlanması büyük önem arz etmektedir. Çalışma, söz konusu envanterin hazırlanmasına dikkat edilmesi gereken noktalara da ışık tutmaktadır. Yapılacak düzenlemelerde, anlamsal çağrışımlara açık olsa da, duyusal unsurlar içermeyen ve estetik uygulamalara kapalı olan unsurların, marka estetiği bağlamında bir marka göstergesi olarak ele alınmaması gerektiği özellikle vurgulanmakta, bu noktada, marka temas noktaları ile marka estetiği bağlamında ele alınan marka göstergeleri farklılaştırılmaktadır.

Kaynakça

Aichner, T. ve Gruber, B. (2017). Managing customer touchpoints and customer satisfaction in b2b mass customization: A case study. International Journal of Industrial Engineering and Management (IJIEM), Vol.8 No.3, 131-140.

Akgün, A.A. (2018). Marka estetiği: Kuramsal bir çerçeve. 2. Uluslararası sanat, estetik sempozyumu ve sergisi tam metin kitabı 19-21 Nisan 2018 içinde (s.479-483). Elazığ: Fırat Üniversitesi.

Araujo, C. (2013). Moments of truth: The future of the customer experience. Support World, November, December, 2013.https://www.thinkhdi.com/~/media/HDICorp/Files/SupportWorld/Promo/SW_NovDec13_Araujo_Moments.pdf adresinden erişildi. (ET: 01.05.2019).

Baxendalea, S., Macdonalda, E.K. ve Wilsona, H.N. (2015). The impact of different touchpoints on brand consideration. Journal of retailing, 91 (2, 2015), 235–253

Kagan, S.M. (2008). Estetik ve sanat notları. Çev. Aziz Çalışlar. İzmir: Karakalem kitabevi.

Lemon, K.N. ve Verhoef, P.C. (2016). Understanding customer experience throughout the customer journey. Journal of marketing: AMA/MSI special issue, vol. 80 (November 2016), 69–96

Mårtenson, R. (2008). Marknadskommunikation. Kunden. Varumärket: Lönsamheten.

Mazzalovo, G. (2010). Brand aesthetics: A new brand management approach. "Thought leaders in brand management" conference paper submitted to universita svizzera ıtaliana.http://edba.dauphine.fr/fileadmin/mediatheque/site/edba/pdf/brand_aesthetics_Mazzalovo.pdf adresinden erişildi (ET: 03.05.2019).

Mazzalovo, G. (2012). Brand Aesthetics. UK: Palgrave Macmillan.

Schmitt b., Simonson, A. (2000). Pazarlama estetiği. İstanbul: Sistem yayıncılık.

Singh, S. ve Lamba, M. (2011). Maintaining CRM in apparel retailing through touch points: A factor analysis approach. IJCEM International Journal of Computational Engineering & Management, Vol. 14, October 2011 ISSN (Online): 2230-7893,151- 156.

Sundar, A. (Ed.) (2018). Brand touchpoints. New York: Nova Science Publishers, Inc.

DUYGU AKTARIMININ OLANAĞI OLARAK SANAT: TOLSTOY'UN ARAÇSALCI ESTETİK DEĞER KURAMI

Prof.Dr. Aslı YAZICI

Bartın Üniversitesi

Öz

Duygular yaşamın her alanında olduğu gibi estetik değerin belirlenmesinde de önemli rol oynarlar. Bu bildirinin temel amacı duyguların estetik değerin ortaya çıkışında oynadığı rolü Tolstoy'un sanat kuramı çerçevesinde temellendirmektir. Tolstoy, Sanat Nedir? adlı eserinde kendi sanat anlayışını temellendirirken sanattı bir duygu aktarımı etkinliği olarak tanımlar: "Bir insanın yaşadığı bir duyguyu, belirli dışsal işaretlerle ve bilinçli olarak başkalarına yansıtması ve o başkalarının da aynı duyguyu yaşamalarından ibaret insani bir etkinliktir sanat" (Tolstoy). Sanat, sanatçı tarafından hissedilen, sanatçının eserinin nesnesi olan duyguyu izleyicisine iletme etkinliğidir. Eğer sanat, Tolstoy'un iddia ettiği gibi, hisleri, duyguları ve tutumları bulaştırma, aktarma sorunuysa, aktarılması, bulaştırılması gereken duyguların neler olduğu sorusu önemli bir sorundur. Sanat'a toplumsal bir boyut ekleyen Tolstoy'a göre, sanatta aktarılması, bulaştırılması gereken duygu, his ve tutumları, sanatın ortaya çıktığı toplumun "ahlaki ve dinsel bilinci" -o toplumdaki insanların yaşamlarının anlamına ve amacına ilişkin genel anlayışları- tarafından belirlenir. Sanattın, sanat eserinin değeri de sanatçının aktarmaya çalıştığı duyguyu ne oranda izleyicisine ilettiği temelinde belirlenir. Tolstoy'un sanat kuramı çerçevesinde değerlendirdiğimizde estetik değer salt ne bağlamsız ne de öznel bir değerdir. Estetik değer ne sanatçının ne de izleyicinin bireysel değerleri çerçevesinde ortaya çıkmaz. Estetik değer ahlaki ve dini bir birlik olan toplumun canlı ve gerçek değerleri çerçevesinde aktarılan duygular temelinde ortaya çıkar.

Anahtar Kelimeler: Estetik değer, Duygu, Tolstoy'un sanat kuramı, Araçsalcı estetik değer

Leo Tolstoy'un sanat anlayışı Sovyet sanat anlayışını etkilediği gibi diğer Batı ülkelerinde de geniş ilgi uyandırmıştır (Zekulin, 1979). Onun Sanat Nedir adlı eseri yirminci yüzyılın başlarından itibaren birçok makaleye konu olmuştur (Knox, 1930; Knox 1931). Bu bildirinin temel amacı duyguların 'estetik değerin' ortaya çıkışında oynadığı rolü Tolstoy'un sanat kuramı çerçevesinde incelemektir. Duygular yaşamın her alanında olduğu gibi estetik değerin belirlenmesinde de önemli rol oynarlar. Duygu, Tolstoy'un estetik kuramın merkezi kavramıdır ve sanatın ne içerdiğini bize anlatır.

Tolstoy sözünü ettiğimiz bu eserinde kendi sanat tanımını vermeden önce dönemine kadar yapılan güzel tanımları ile sanat tanımlarını ele alır. Bu tanımlar incelendiğinde, Tolstoy'un sınıflandırmasına göre iki *güzel tanımı*, üç de sanat tanımı olduğunu görüyoruz.

Tolstoy'a göre, gerek "ortalama insan" gerekse estetik alanında isim yapmış düşünürler sanatın neliğini açıklarken "güzel" kavramına başvururlar ve bunu yaparken modern estetiğin temelini oluşturan güzel kavramını iyi'den ayrı bir kavram olarak ele alırlar. Tolstoy "Güzel nedir?" sorusuna verilecek cevabın kendi dönemine kadar yapılan sanat tanımlarını temellendirme ve onların sorunlarını açığa çıkarma açısından önemli olduğunu vurgular. Bu bağlamda Tolstoy çalışmasında kendi dönemine kadar gelen tüm estetikçilerin güzel tanımlarının bir sınıflandırmasını yapar. Güzelin neliğini "sanat" kavramına yer vermeden açıklayan, güzeli yararlılık, amaca uygunluk, simetri, düzen, oran, orantı, birlik, düzgünlük, uyumluluk vb. kavramlar çerçevesinde temellendiren kuramları belirsiz, muğlak ve doyuruculuktan çok uzak bulduğu için bu sınıflandırmanın dışında bırakır. Tolstoy'un sınıflandırmasına göre estetik tarihinde iki ana güzel tanımı vardır:

> [B]unlardan ilkine göre güzel, mutlak mükemmelin, yani düşünce, ruh, istenç, yani Tanrı'nın tezahürlerinden biridir ve kendi başına vardır; öbürüne göre ise güzel, herhangi bir yarar, çıkar düşünmeksizin aldığımız bir tür hazdır (Tolstoy, 2007: 39).

İlk güzel anlayışı, Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Cousin gibi felsefecilerin savunduğu "nesnel mistik" güzellik anlayışıdır. İkinci güzel anlayışı ise daha çok Hutcheson, Hume vb. İngiliz estetikçiler tarafından savunulan hazza dayalı güzel anlayışıdır. Tolstoy, "nesnel, mistik, güzeli götürüp yüce mükemmeliyete, Tanrı'ya bağlayan" güzel tanımını "fantastik, ayakları yere basmayan" bir tanım olarak adlandırırken; güzeli hazza ve hoşlanmaya dayandıran tanımı da -hoşlanmanın ve hazzın öznel doğasından dolayı- belirsizliğe yol açan, "yetersiz ve kararsız (oynak) bir tanım" olarak adlandırır (Tolstoy, 2007: 40-42). Yukarıda adı geçen sınıflandırmayla Tolstoy estetik güzellik öğretilerinin gelişim evrelerinin kendince kabaca bir taslağını verir. İlk tanım metafizik ve mistik temelde güzellin tanımlanmasını örneklendirirken ikinci tanım insanın iç dünyasına, algılarına ve duyumlarına dayalı güzellin tanımlanmasını örneklendirir.

Tolstoy yukarıdaki sınıflandırmayı yaparken açıkça Sokrates, Platon ve Aristoteles gibi antikçağ filozoflarının sanat ve güzel anlayışının farklı olduğunu bu yüzden de onların çalışmalarına bu sınıflandırmada yer vermediğini belirtir. Tolstoy'a göre, adı geçen antikçağ felsefecilerinde

modern estetiğin "temelini ve hedefini oluşturan iyi'den ayrı bir güzel kavramı" yoktur (Tolstoy, 2007:20). Her ne kadar Tolstoy antikçağ felsefecilerinin iyiden ayrı bir güzellik anlayışı olmadığı konusunda haklı olsa da Platon ve Aristoteles'in güzel anlayışı iyi-güzel birlikteliğini bir arada temellendiren metafiziksel, ontolojik ve psikolojik bir anlayıştır. Tolstoy'un güzel sınıflandırmasında dikkat çeken bir diğer nokta ise Kant ve ardıllarının güzel anlayışını ikinci tip güzel anlayışı içerisinde değerlendirmesidir (Tolstoy, 2007: 40). Ancak estetik tarihinde bir dönüm noktası olan Kant estetiğinin en belirgin özelliği nesnel ve öznel güzellik anlayışlarını bir araya getiren yeni bir anlayış ortaya koymasıdır. Şunu belirtmek gerekir ki *Sanat Nedir?* eserinde Tolstoy'un asıl amacı kendinden önceki estetik düşünürlerin güzel tanımlamalarını reddetmek değildir. Tolstoy'un öncelikli amacı bütün sanat yapıtları için ölçüt oluşturabilecek "ortak bir güzel tanımının" olmadığını, güzelin nesnel bir tanımının verilemeyeceğini göstermektir.

Güzelin ortak bir tanımının verilemeyeceği iddiası ister istemez estetik tarihinde sanatı güzel çerçevesinde tanımlama ve temellendirme çabalarını boşa çıkaracaktır. Tolstoy'a göre, sanat kavramının temeline salt güzellik kavramını koyduğumuz sürece "Sanat nedir?" sorusunu tam olarak yanıtlayamayız (Tolstoy, 2007: 46). Sanatın tanımını sanatın amacı, işlevi çerçevesinde de temellendirmeliyiz. Ancak Tolstoy'a göre, sanatın amacı ne güzelliktir ne de sanatın ürettiği güzelden duyulan belli bir hazdır. Sanatın doğru tanımlanmasının ilk koşulu onu güzelden ve güzele duyulan hazdan bağımsız olarak tanımlamaktır.

Sanatın güzellik kavramından bağımsız bir tanımını vermek için Tolstoy kendi dönemine kadar uzanan sanat tanımlarının bir sınıflandırmasını yapar. Bu sınıflandırmaya göre üç sanat tanımından bahsedebiliriz. Bunlardan birincisi Tolstoy'un Schiller, Darwin, Spencer vb. düşünürlerin sanat tanımlarıyla örneklendirdiği "fizyolojik-evrimsel" sanat tanımıdır: "Sanat, daha hayvanlar dünyasında cinsel duygulardan ve oyuna eğilimden doğmuş" insani etkinliktir (Tolstoy, 2007: 47). İkincisi ise Tolstoy'un "deneysel" sanat tanımı olarak adlandırdığı tanımdır: "Sanat, içimizde olanın çizgi, renk, jest, ses, söz ve duygular aracılığıyla ortaya çıkmasıdır" (Tolstoy, 2007: 47). Son tanıma göre ise sanat, kişisel çıkardan ayrı "üretene haz veren" seyircide ise hoş bir etki bırakan "nesneler üretimidir" (Tolstoy, 2007: 48). Tolstoy'a göre bu üç tanım da eksiksiz değildir. Örneğin, sanatı insan üzerinde yarattığı fizyolojik etkiler çerçevesinde değerlendirmek ve tanımlamak sorunludur çünkü hoş kokular, hoş tatlar vb. sanat sayılmayacak birçok şeyin insan üzerinde fizyolojik etkisi olabilir. Yine sanatı salt içimizdeki öznel duygularımızın çizgiye, renge, söze ve sese dönüştürülmesi olarak tanımlamakta yanlıştır çünkü insan kendi duygularını her zaman bir şekilde ifade eder ama her ifade şekli sanat değildir ve her ifade şekli diğer insanları etkilemez. Hokkabazlık gösterileri de üretene haz veren seyredenlerde hoş etki bırakan etkinliklerdir ancak sanat değildir. Ya da sanat alanındaki her etkinlik ille de seyredende veya dinleyende hoş bir etki bırakmaz. Örneğin tiyatro ve şiirde hoş izlenimler yaratmayan karamsar, üzüntü ve hüzün yaratan sahneler ve dizeler olabilir.

Tolstoy yukarıda adı geçen sanat tanımlarına neden karşı çıktığını ve kendi sanat anlayışını bir paragrafla şu şekilde özetler:

> Sanat, metafizikçilerin dedikleri gibi gizemli bir düşüncenin, güzelliğin Tanrı'nın tezahürü değildir; yine sanat, fizyolog estetikçilerin dedikleri gibi insanın birikmiş fazla enerjisini akıtmak için başvurduğu bir oyun da değildir; sonra sanat, duyguların birtakım işaretlerle dışa vurulması da değildir; güzel nesne üretilmesi hiç değildir ve en önemlisi haz duymak değildir. Sanat, hayat için zorunlu olan, tek bir insanın ve bütün insanlığın esenliğe yürüyüşü için zorunlu olan, insanları aynı duygular çevresinde birleştiren ilişkiler ortamıdır (Tolstoy, 2007: 51).

Şu açıktır ki Tolstoy'a göre öncelikle sanat "yaşamdan" bağımsız tanımlanamaz. Sanatın önüne hedef olarak onun insanın ve insanlığın yaşamındaki yerini koymayan tüm sanat kuram ve tanımları sorunlu ve eksiktir. "Yaşam" kavramıyla Tolstoy daha çok toplumun canlı ve gerçek değerlerinin yansıdığı ahlaki ve dini bilinç çerçevesinde şekillenen yaşamı kasteder. Tolstoy'un yaşamı merkeze koyan sanat görüşüne göre sanat bir ilişki kurma biçimidir ve bağlamsaldır. Sanat ahlaki ve dini bağlamda tüm insan ilişkilerinin birleştiği ve bütünleştiği bir ortamdır. İyi sanat ise adı geçen bağlam çerçevesinde birleştirici ve bütünleştirici bir rol oynayarak ahlaki ve dini bilinç çerçevesinde üretilen değerleri topluma aktaran, yerleştiren ve kökleştiren bir araçtır.

Tolstoy'a göre, insanı aynı duygular çerçevesinde birleştiren ortam veya araç olarak sanatı doğru tanımlamanın ilk koşulu onu bir haz aracı olarak görmekten vazgeçmektir. Çünkü haz kavramı temelli sanat anlayışı sadece haz alan özne merkezlidir. Oysa yukarıda belirttiğimiz yaşam temelli sanat anlayışı bu tür özne merkezli bir anlayışın çok ötesindedir. Bir ilişki kurma aracı olarak sanat, özünde "insanların duygularını başkalarına bulaştırma" yeteneklerine dayanır (Tolstoy, 2007: 49). Sanat, yaşadığı bir duyguyu karşısındakilere geçirmek isteyen sanatçının bu duyguyu kendinde yeniden üretmesi ve belirli dış işaretlerle onu ifade etmesiyle başlar (Tolstoy, 2007: 49). Toplumsal bir iletişim aracı olan sanat, duygu aktarımıdır (Yazıcı, 2012: 134-135). Ancak salt duygu aktarımı sanatın araçsal rolünü açıklamaya yetmez. Tolstoy'a göre, sanatçının aktarmaya çalıştığı duygunun toplumdaki diğer insanlarda yeniden canlanması gerekir. Aktarılan duygunun yeniden canlanmasını Tolstoy "bulaşma" veya "geçme" metaforlarıyla açıklar. Sanat, sanatçının duygusunun tıpkı bir hastalık mikrobu gibi seyircisine bulaşmasıdır. Bir sanat eserinin başarısı da bu duyguyu başkasına geçirme başarısına bağlıdır: "Yapıt, sanat yapıtı olarak iyi bir düzey tutturmuşsa, ister ahlaki ister ahlakdışı olsun, sanatçının dile getirdiği duygu başka insanlara geçer" (Tolstoy, 2007: 131). Eğer sanat yapıtı aracılığıyla verilmek istenen duygu başka insanlara 'bulaşmıyorsa', hiçbir açıklama, yorum ona sanat eseri niteliğini kazandırmaz. Gerek sanatın değeri gerekse estetik değer duyguların bulaşıcı iletişiminin ne kadar gerçekleştiği ile ilgilidir.

Buna göre, bir sanat yapıtının estetik değeri üç temel koşul çerçevesinde ortaya çıkar (Tolstoy, 2007: 169):

1) Aktarılan (bulaştırılan) duygunun özgünlüğü.
2) Aktarılan duygunun ne kadar açık ve net aktarıldığı.
3) Sanatçının kendi hissettiği duygunun içtenliği.

Tolstoy'a göre, sanat eseri aracılığıyla aktarılan duygu ne kadar özgünse, ne kadar açık ve net bir şekilde aktarılıyorsa ve sanatçı hissettiği duyguda ne kadar içtense aktarılmak istenen duygu sanat eserine güçlü bir şekilde bulaşır (Yazıcı, 2012: 135). Bu bulaşma ölçüsünde sanat eseri bir değere sahip olur. Tolstoy'a göre, bir sanat yapıtı "sanatçının duygularındaki bireysel özelliği yansıtmıyorsa, bu nedenle de söz konusu duygular kendine özgünlükten yoksunsa, duygular açık, anlaşılır biçimde aktarılmamışsa ya da sanatçının duyduğu iç gereksinimden doğmamışsa, sanat yapıtı olmayan bir yapıt var demektir karşımızda" (Tolstoy, 2007: 170). Bu yaklaşımda "sanat olan-sanat olmayan" ve "iyi sanat-kötü sanat" ayrımları duygu aktarımı olarak sanat kuramı çerçevesinde temellendirilmektedir.

Burada şunu vurgulamakta yarar var ki sanatçının eseri aracılığıyla aktardığı duygu bir şekilde var olan bir duygu değil, bizzat sanatçının kendi eseriyle ortaya çıkardığı duygudur. Sanatçı yeni ve özgün duygu üreten bir kişidir. Bu duygu sanatçı ile izleyici arasında ortak bir iletişim kurduğu ve izleyicisini etkilediği sürece sanat eseri değerini kazanmış olur. Bu bakımdan, "duygu," "iletişim" ve "etkileşim" Tolstoy'da sanat ve estetik deneyimi tamamlayan üç kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın ortaya çıkardığı duygu daha önce insanlar tarafından deneyimlenmemiş yeni bir duygu olmalı, yaşamla ilişkili olmalı ve kendine özgü bir duygu olmalı. Sanat eseri aracılığıyla etkin bir duygu iletişimi kurmak sanatın insan yaşamının içinde olmasına bağlıdır. Bu yüzden Tolstoy, okullarda kazandırılan sanat deneyimini yetersiz görür ve okulla sınırlı bir sanat eğitimini eleştirir.

Sanat bir duygu aktarımı aracı ise "Aktarılan duygular hangi duygulardır ve bu duygular nasıl belirlenir?" sorusu önemli bir sorudur. Tolstoy sanatın amacının ne olduğunu tartışırken bu sorunun cevabını şu şekilde verir: Sanatın amacı "daha düşük düzeyli, daha az iyi ve insanların gönenci için daha az gerekli duyguları dışlayarak, yerlerine daha iyi, insanlığın gönenci için daha gerekli duyguları" aktarmak, bulaştırmaktır (Tolstoy, 2007: 173). Sanat doğası gereği insanları birleştirme özelliğine sahiptir ve aktardığı duygularla insanların ruhlarını birbirine bağlar. Bu birleştirme evrensel boyutta bir birleştirmedir. Yalnızca iki tür duygu insanları birleştirir ve içerikli sanata konu olabilir (Tolstoy, 2007:181):

1) Tanrı'nın yarattıklarından biri olma ve kardeşlik bilincinden kaynaklanan duygu.

2) Neşe, sevecenlik, cesaret, canlılık, huzur vb. ayrım yapmaksızın herkesin anlayabileceği gündelik hayata ilişkin yalın duygular.

Sanata toplumsal bir boyut ekleyen Tolstoy'a göre, sanatta aktarılması, bulaştırılması gereken duygu, his ve tutumlar, sanatın ortaya çıktığı toplumun ahlaki ve "dinsel bilinci", yani o toplumdaki insanların, yaşamlarının anlamına, amacına ilişkin genel anlayışları tarafından belirlenir. Tolstoy sanatı duygu aktarımı olarak temellendirirken aslında sanatın değer aktarımı için gerekli olan en önemli bağlam olduğunu vurgular:

> Dinsel değerler, ana babamıza, çocuklarımıza, karımıza, kocamıza, yakınlarımıza, düşmanlarımıza, yabancılara, büyüklere, hastalara, hayvanlara… nasıl davranılması gerektiği sanat yoluyla aktarılabilir. …arkadaşa ihaneti utanç verici bir davranış olarak görmek, bayrağa bağlılık, onur kırıcı bir davranışla karşılaştığında kendine ille de bunun öcünü almak zorunda hissetmek, dinsel tapınakların yapımında ve süslenmesinde karşılıksız çalışmak, kendinin ya da ülkenin onurunu korumak gibi duygular uyandırabiliyorsa eğer sanat insanda; tek tek her insanı değerli görme, her hayvanın canına saygı duyma; lüksten, şiddetten, öç almaktan, başkaları için gerekli şeyleri kendi zevki için kullanmaktan utanç duyma gibi duyguları uyandırabilir, ….insanın kendini başkaları uğruna feda etmesini sağlayabilir (Tolstoy, 2007: 230-231).

Tolstoy'a göre, insanların mutluğunu, birlikteliğini ve iyiliğini merkeze alan gerçek sanat, insanın ahlaki ve dini değerleri çerçevesinde şekillenen toplumsal yaşantısını salt akıl alanından duygu alanına geçirmesiyle mümkündür. Sanatın toplumdaki rolü de ancak bu çerçevede anlaşılabilir. Sanat toplumsal ahlakın ve dini bilincin yansıtıldığı bir araçtan başka bir şey değildir. Bu yüzden de estetik değer ahlaki ve dini değerden bağımsız salt kendinde bir değer değildir; aksine ahlaki ve dini bilinci somutlaştıran araçsalcı bir değerdir. Gerçekten de hemen hemen tüm yorumcular, Tolstoy'un sanat kuramının iki köşe taşı olduğunu belirtir: "Bu köşe taşlarından biri Tolstoy'un belli bir çalışmanın sanat eseri olup olmadığını, eğer sanat eseriyse ne ölçüde önemli olduğunu göstermeyi umduğu estetik kuramdır. Diğeri ise Tolstoy'un onun aracılığıyla sanat yapıtı olarak kabul edilen çalışmaların kalitesini araştırdığı ahlak kuramı" (Jahn, 1975:59).

Kuşkusuz sanata etik değer ilişkisi açısından bakmak Tolstoy'a özgü bir yaklaşım değildir. Antikçağda Platon, sanata politik idealler açısından bakarken Aristoteles sanata yarattığı ahlaki dinginlik açısından bakar. Ortaçağ sanat ve estetik anlayışı ise esas itibariyle iyi ile ilişkisi açısından temellendirilmiştir. Tolstoy, aradan geçen asırlar sonrasında sanatı toplumla ve toplumsal yaşamla ilişkisi açısından ele alır. Bu ele alışta, estetik değer ne bağlamsız ne de öznel bir değerdir. Estetik değer ne sanatçının ne de izleyicinin bireysel değerleri çerçevesinde ortaya çıkar. Onun tipik olarak ortaya çıkış biçimi ahlaki ve dini bir birlik olan toplumun canlı ve gerçek değerleri çerçevesinde aktarılan duygular temelinde gerçekleşir.

Kaynakça

Jahn, G. R. (1975). "The Aesthetic Theory of Leo Tolstoy's What is Art", The Journal of Aesthetic and Art Criticism, 34, 1: 59-65.

Knox, I. (1930). "Tolstoy's Esthetic Definition of Art", *The Journal of Philosophy*, 27, 3:65-70.

Knox, I. (1931). "Notes on the Moralist Theory of Art: Plato and Tolstoy", *International Journal of Ethics*, 41, 4:507-510.

Tolstoy, L. N. (2007). *Sanat Nedir*?. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Yazıcı, A. (2012). "Çağdaş Sanat ve Estetik", *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Ed. A. İnam, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Zekulin, G. (1979). "Echoes of What is Art? in the Soviet Theory of Art", *Canadian Slaconic Papers*, 21, 3: 388-398.

ERDEM OLARAK GÜZELLİK

Prof. Dr. Aslı YAZICI

Bartın Üniversitesi

Prof. Dr. Sedat YAZICI

Bartın Üniversitesi

Öz

Bu bildirinin amacı klasik ve modern erdem anlayışı temelinde güzel ile erdem arasındaki ilişkiyi incelemektir. Güzellik ve yetkinliğin takdir edilmesi fiziksel ve sosyal dünyadaki iyiliklerin varlığını görme, tanıma ve bunlardan haz duyma becerisini ifade eder. Zihni ve gönlü güzelliğe ve yetkinliğe açık olanların günlük hayattan daha fazla zevk aldıklarını, kendi yaşamlarında daha fazla anlam bulduklarını, diğer insanlarla daha içten ilişki kurduklarını kabul ederiz. Kendi anlam dünyamızda ve kültürel geleneğimizde bu gibi insanlara "ihsan sahibi" veya "güzel insan" nitelemesinde bulunuruz. Kuşkusuz bu niteleme sırf güzel terimini içermekle estetik bir tutumu yansıtmaz ancak bu nitelemede estetik bir yön mevcuttur. İyi ile güzelin birbiriyle yakinen ilişkili olduğu antikçağ ve ortaçağ güzellik anlayışında bir şey esasında iyi olduğu için güzeldir. Hristiyan ve İslam güzellik anlayışında bir şeyin, eylemin veya varlığın güzel olması Tanrı'nın cemali, yüzü suyu hürmetine güzeldir. Antikçağ ve ortaçağın güzellik anlayışı iyi ve yüce ile doğrudan bağlantılıdır ve kaynağını buradan alır. Buradaki yüce, metafiziksel veya ilahi yüce varlıktır. Ancak, bu anlayış çerçevesinde etik ve estetik duyarlığa sahip insanlar iyilik ve güzelliğin bizatihi kendisini de severler. On sekiz ve on dokuzuncu yüzyılla birlikte estetik yüce kavramı soyut ve metafiziksel veya aşkınsal kökeninden ayrılarak daha çok doğal varlıklara, dağlara, doğal manzaralara, şelalelere vs. yönelmiştir. Bu süreçte, estetik tutum özneden nesneye, iyi veya yararlı olandan kendi ölçüsünde güzel veya sanat için güzel olana dönüşmüştür. Ancak, tüm bunlar, genel olarak güzellikle iyi veya erdem arasındaki ilişkiyi koparmamıştır. Bugün hâlâ güzellik algı ve tutumu ile erdemler arasında yakından bir ilişki bulmaktayız. Sanatçı güzel insandır, ya da sanatla şiddet ve kötülük bir arada bulunmaz algısı yaygın bir algıdır. Yani, estetik tutum aynı zamanda bir erdem tutumudur. Günümüz psikologlarından C. Peterson ve M. E. P.

Seligman, Karakter Güçleri ve Erdem üzerine yaptıkları kapsamlı çalışmada aşkınlık erdemiyle ilgili ve ilişkili olarak güzellik ve mizah karakter güçlerini tanımlamışlardır. Modern sanat, güzelle iyiyi, güzelle yararlı olanı birbirinden ayırmış olsa da karakter ve insani nitelikler açısından güzellik bir erdem olma vasfına sahip olmaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Erdem, Güzellik, Karakter, Erdem Estetiği

Bu bildirinin amacı klasik ve modern erdem anlayışı temelinde güzel ile erdem arasındaki ilişkiyi incelemektir. Güzellik ve yetkinliğin takdir edilmesi fiziksel ve sosyal dünyadaki iyiliklerin varlığını görme, tanıma ve bunlardan haz duyma becerisini ifade eder. Zihni ve gönlü güzelliğe ve yetkinliğe açık olanların günlük hayattan daha fazla zevk aldıklarını, kendi yaşamlarında daha fazla anlam bulduklarını, diğer insanlarla daha içten ilişki kurduklarını kabul ederiz. Kendi anlam dünyamızda ve kültürel geleneğimizde bu gibi insanlara "ihsan sahibi" veya "güzel insan" nitelemesinde bulunuruz. Kuşkusuz bu niteleme sırf güzel terimini içermekle estetik bir tutumu yansıtmaz ama bu nitelemede estetik bir yön mevcuttur.

Antikçağ ve Ortaçağ güzellik anlayışında 'bir şey esasında iyi olduğu için güzeldir' anlayışı hâkimdir. Her iki döneminde ortak özelliği iyinin ve yüce ile doğrudan bağlantılı olması ve kaynağını buradan almasıdır. Buradaki yüce, metafiziksel veya ilahi yüce varlıktır. Ancak bu anlayış çerçevesinde etik ve estetik duyarlılığa sahip insanlar iyilik ve güzelliğin bizatihi kendisini de severler. On sekiz ve on dokuzuncu yüzyılla birlikte estetik yüce kavramı soyut ve metafiziksel veya aşkınsal kökeninden ayrılarak daha çok doğal varlıklara, dağlara, doğal manzaralara, şelalelere vs. yönelmiştir. Bu süreçte, estetik tutum özneden nesneye, iyi veya yararlı olandan kendi ölçüsünde güzel veya sanat için güzel olana dönüşmüştür. Ancak, tüm bunlar, genel olarak güzellikle iyi veya erdem arasındaki ilişkiyi koparmamıştır. Bugün halen güzellik algı ve tutumu ile erdemler arasında yakından bir ilişki bulmaktayız. Sanatçı güzel insandır, ya da sanatla şiddet ve kötülük bir arada bulunmaz algısı yaygın bir algıdır. Yani, estetik tutum aynı zamanda bir erdem tutumudur.

Çağdaş literatüre baktığımızda estetik tutumun aynı zamanda erdem tutumu olduğunu iddia eden birçok çalışma vardır. Örneğin, günümüz psikologlarından C. Peterson ve M. E. P. Seligman *Karakter Güçleri ve Erdemleri* adlı kapsamlı çalışmada aşkınlık erdemiyle ilişkili olarak güzellik ve mizah karakter güçlerini tanımlamışlardır (2004: 56). Colin McGinn "estetik değer kuramı" olarak adlandırdığı kuramda erdem ve erdemsizliği ruhun güzelliği temelinde birbirinden ayırır: "Erdem ruhun güzelliğiyle örtüşür ve erdemsizlik ruhun çirkinliğiyle" (1999: 93). Çağdaş felsefecilerden Peter Goldie (2010) sanatın erdemlerini erdem estetiği temelinde tartışırken estetik erdemlerin karakter ve eyleyen temelli olmasına dikkati çeker. David M. Woodruff (2001) temellendirmeye çalıştığı erdem estetiği kuramında kısmi de olsa bir estetik erdemler listesi sunar. Tüm bu çalışmaların ortak iddiası estetik değerin ve estetik tutumun karakter ve erdemlerden

bağımsız olmadığıdır. Modern sanat, güzelle iyiyi, güzelle yararlı olanı birbirinden ayırmış olsa da karakter ve insani nitelikler açısından güzellik bir erdem olma vasfına sahip olmaya devam etmektedir.

Erdem ve güzellin birbiriyle yakından ilişkili olduğu iddiası yeni bir iddia değildir. Antik Çağ ve Orta Çağ etik ve estetik geleneğinin bu iddia çerçevesinde temellendiğini görürüz. Platon'un metafiziğinde varlık hiyerarşisinin en tepesine İyi ve Doğru idelerini koyar. Platon, Güzel idesini bu iki mutlak ide ile aynı ontolojik ve epistemik statüye koyarak kendinden sonraki Antik Çağ ve Orta Çağ geleneğini etkilemiştir. *Devlet* adlı eserinde sanatın yeri ve neliği konusunda yaptığı tartışmada sanatı mimetik bir etkinlik olarak tanımlarken sanatın hakikatin bilgisini veremeyeceğini temellendirmeye çalışarak sanatın epistemik ve ontolojik anlamda diğer alanlara göre daha değersiz olduğunu savunmuştur (*Devlet* 598b: 284). Yalnız Platon'un bu savunması onun tüm sanatları değersiz olarak gördüğü anlamına gelmez. Platon, sanattın ve sanat eserinin değerini onun topluma, eğitime, sosyal ve siyasi yapıya yaptığı katkı ve kazandırdığı fayda çerçevesinde temellendirmiştir. Diğer bir deyişle, Platon, sanatın toplumdaki yerini, işlevini ve değerini getirdiği yarar ve iyilik temelinde veya kazandırdığı erdemler çerçevesinde açıklar. Bu yüzden de Platon estetiğinde bir şeyin estetik değerinin, örneğin güzelliğinin, o şeyin insan hayatına, topluma, gelenek ve göreneklere katkısına, gençler üstündeki etkisine göre belirlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Aristoteles'in çalışmalarına genel olarak baktığımızda onun da Platon gibi sanatı mimetik bir etkinlik olarak tanımladığını görürüz. Aristoteles'e göre, mimetik etkinliğe dayanan sanat genel doğruluğun ve güzelin bilgisini verir (*Poetika* 1448b, 1451b). Diğer bir değişle sanatın epistemik bir değeri vardır. Aristoteles mimetik etkinliğin yanı sıra üç temel insan etkinliğinden bahseder, *theoria* (Bilim alanının etkinlikleri), *praksis* (Ahlak ve Politik alanların etkinlikleri) ve *poiesis* veya *tekhne* (Sanat alanının etkinlikleri) (*Metafizik* 1025b). Bu üç alanın etkinliklerinin amacı farklıdır. *Theoria*'nın amacı bilim ve bilgi, *praksis*'in amacı iyi ve ahlaki yaşamdır; *poiesis* veya *tekhne*'nin amacı da yararlı ve güzel şeyler üretmektir. Aristoteles'in bu üç insani etkinlik tartışması açıkça gösterir ki sanatın ayırt edici amacının salt bilimsel anlamda bilgi üretmek olmadığı iyi ve güzel olanı üretmeye yönelik bir etkinlik olduğudur. Burada açıkça hatırlatmakta yarar vardır ki *Nikomakhos'a Etik* adlı eserinde Aristoteles ahlak erdemleri ile düşünce erdemleri arasında ayrım yaptıktan sonra sanatı beş düşünce erdemi arasında sayar (*Nikomakhos'a Etik* 1139b16-17). Aristoteles bir düşünce erdemi olarak sanatı ve sanatsal etkinliği huy ve karakterden bağımsız olmadığını açıkça belirtir: "sanat doğru akılla birlikte giden yaratmayla ilgili bir huydur, sanat yoksunluğu ise, karşıtı doğru olmayan akılla giden bir huydur ve olduğundan başka türlü olabilen şeyle ilgilidir" (*Nikomakhos'a Etik* 1140B: 18-22).

Aristoteles'in sanatı düşünce erdemleri arasında saymasından yola çıkarak onun estetik ve etik arasında kesin bir ayrım çizdiğini söylemek yanlış olacaktır. Çünkü Aristoteles'e göre, estetik ile etik yakın ilişki içindedir: Bir şeyin güzelliği salt estetik hoşlanma veya haz yaratmaz aynı zamanda onu deneyimleyende ahlaki bir değer yaratır ve onu ahlaki bir süreçten geçirir. Bu ahlaki değer ve haz, ruhumuzun tüm kötü tutku ve arzulardan arınması ve temizlenmesi yoluyla olur.

Sanattın işlevi insan ruhunda *katartik* bir etki yaratarak iyi ve erdeme giden yolu açmaktır (*Poetika* 1449b). Aristoteles'e göre, güzel iyiden ve erdemden bağımsız düşünülemez. Aristoteles için "estetiğin etik alan karşısında bir bağımsızlığı yoktur" (Tunalı, 1983: 116), ahlaka indirgenen ve ona bağlı olan bir güzel anlayışı hâkimdir. Yine *Nikomakhos'a Etik*'te Aristoteles'in etiği "bir siyaset araştırması" (*Nikomakhos'a Etik* 1094b11) olarak tanımlamasını hatırlarsak Aristoteles'in felsefesinde estetik alanın politik alanla da ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Antik Çağ felsefesinde ontolojik ve metafizik temelde güzel ve iyiyi özdeşleştiren diğer bir felsefeci de Plotinus'dur (Yazıcı ve Taşdelen, 2012: 82-84). Plotinus'un sûdur kuramına göre tüm varlıkların nedeni olan, ezeli ve ebedi, bölünmez, yetkin ve bütünlük sahibi olan Bir'den duyusal dünyanın güzellikleri ve çirkinlikleri ortaya çıkar. Duyusal dünyanın tek tek güzellikleri aynı zamanda Bir'e ulaşmak için aracı rol oynarlar. Plotinus'a göre, maddi ve duyusal dünyada birçok güzellik vardır ve bunlar insana hakiki özü hatırlattıkları için önemlidirler. *Dokuzluklar* adlı eserinde Plotinus nelerin güzel olduğunu tartışırken açıkça erdem-güzel ilişkisinden bahseder: "Güzel, özellikle görmede; işitmede, sözlerin kombinezonunda ve her tür müzikte bulunur; çünkü melodiler ve ritimler güzeldirler; duyumlardan çıkıp üstün bir alana doğru yükselen güzel eylemler ve varlık biçimleri vardır; bilimlerin ve erdemlerin güzelliği vardır" (*Dokuzluklar* 217).

Görüldüğü gibi Plotinus metafiziğinde güzel maddi alanda var olandır. Ancak maddi alanda var olan tek tek güzelleri anlamak mutlak güzeli veya güzelin özünü anlamaya yeterli değildir. Plotinus'a göre, güzel, sanatlarda, eylem ve pratiklerde, erdemlerde, alışkanlık ve bilgide de bulunsa da bütün bunlar güzelliklerini katıldıkları ve pay aldıkları bir üst alandan, Bir'den alırlar. İnsan güzeli deneyimlediğinde Bir'e yaklaşır ve maddi olandan ruhani olana doğru yönelir. Güzellin estetik deneyimi Bir'in deneyimlenmesine giden kapıları açar. Mutlak Güzel, duyular dünyasındaki maddeye ait olanlardan arınarak algılanabilir. Burada Aristoteles'in *katharsis* kuramının etkileri açıkça görülür. Arzularından, duygularından arınmış, bedensel olarak neye sahipse hepsinden arınmış ruh veya erdem sahibi iyi insan güzeli algılar.

Güzellik ile iyilik arasındaki ilişki Orta Çağ Hristiyan ve İslam filozofları arasında da kabul edilen bir görüştür. Orta Çağda güzel, sanat çerçevesinde değil, büyük ölçüde teolojik bağlamda düşünülüyor ve Tanrı'nın yaratısı olarak görülüyordu. Ortaçağ felsefesinde güzelin aşkınsal olarak ele alınması da tartışılır çünkü güzel, birlik, doğru ve iyi gibi tüm var olanın bağımsız niteliği veya sıfatı gibi değil de sadece iyiliğin bir yönü olarak alınmıştır. Hristiyan ve İslam güzellik anlayışında bir şeyin, eylemin veya varlığın güzel olması Tanrı'nın cemali, yüzü suyu hürmetine güzeldir. Örneğin, Farabi'ye göre "Güzellik, parlaklık ve ihtişama sahip her mevcûd, varlığı en mükemmel durumda olandır. İlk Olan'ın varlığı en mükemmel varlık olduğuna göre, onun güzelliği güzel olan her şeyin güzelliğinin üstündedir" (Farabi, 1993, aktaran Taşkent, 2009: 67). İbn Sina benzer bir görüşü şu şekilde ifade eder: "Zorunlu Varlık *Sırf Güzellik ve parlaklık sahibidir*. O her şeyin *güzelliğinin ve her şeyin hoşluğunun ilkesidir"*(İbn Sina, 1960, aktaran, Taşkent, 2009: 78). Yine Mevlana'ya göre "Güzellerde görülen güzellik de onların değildir. Muvakkat bir zaman için onlara lutf edilmiş olan ilahi güzelliktir… Bütün güzellikler, kudretler, güçler, faziletler ve marifetler hep güzellik güneşinden, yani Haktan'dır" (Mevlana, 2005, Cilt 3-

4:186; cilt 5-6: 86). Ortaçağ Hristiyan felsefesinin önemli temsilcilerinden Augustinus da benzer bir görüşü savunur: Her türlü güzelliğin biçimi birliktir. Tam birlik sahibi sadece Tanrı olduğundan duyular dünyasındaki tüm oluş ve değişim içindeki varlıklar birliğe yöneldikleri ve onu gerçekleştirdikleri oranda güzeldirler (Yazıcı ve Taşdelen, 2012:86). Yine ortaçağ felsefesinin diğer önemli ismi Aquinas'a göre, güzellik ile iyilik arasında doğrudan ilişki, hatta özdeşlik vardır (Yazıcı ve Taşdelen, 2012: 87). Varlığın öz niteliği olan güzel, birlik, doğruluk veya iyilik nitelikleriyle birlikte ortaya çıkar. Aralarındaki fark, iyiliğin arzulama yetisiyle ilişkili olmasına karşın, güzelliğin bilme yetisiyle ilişkili olmasıdır. Bir nesne iyiyse güzeldir. Güzellik ve iyilik ilişkili oldukları nesne bağlamında aynı gerçekliktirler çünkü her ikisi de nesnenin özsel biçimine dayanır.

On sekiz ve on dokuzuncu yüzyılla birlikte güzel kavramı metafiziksel veya aşkınsal kökeninden ayrılmıştır. Güzellin, estetik değerin ve sanatın başlı başına bağımsız ve özerk bir çalışma alanı olarak ortaya çıkmasında bu dönemin rolü ve katkısı büyüktür. Bu dönemin bir diğer özelliği de güzel kavramıyla birlikte "beğeni" kavramının da dönemin konuyla ilgili eserlerinin ana temasını oluşturmasıdır. Francis Hutcheson'un *Güzellik, Düzen, Uyum ve Dizayn*; David Hume'un *Beğeni Ölçütü Üzerine* ve Edmund Burke'un *Güzel ve Yüce İdealarının Kaynağı Üzerine Felsefi Bir İnceleme* adlı çalışmaları bu dönemde beğeni yargısı üzerine üretilen önemli eserler arasında sayılabilir. Özellikle on sekizinci yüzyıl deneyimci estetik anlayışına baktığımızda sanat ve estetik incelemede nesneden özneye, sanat yapıtından onu algılayan ve değerlendiren özneye doğru bir yönelme vardır. Bu dönemin iki önemli düşünürü Hutcheson ve Hume'a göre güzellik nesneye değil insan yapısına bağlı olarak belli durumlarda ortaya çıkan hazdır. Söz konusu hazzı açıklarken Hutcheson "iç duyu" kavramını kullanırken Hume "içsel duygululuk veya duygu" kavramını kullanmıştır (Yazıcı ve Taşdelen, 2012: 101-102). Her iki düşünüre göre, estetik beğeni olarak güzelin kaynağı sanat eseri veya estetik objeden ziyade estetik öznenin iç deneyimlerinde, iç duyusunda, içsel duygululuğunda veya hissindedir.

Estetik tarihinin dönüm noktalarından biride Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı eseridir. Kant'ın burada ortaya koyduğu biçimci estetikle artık 'güzel' kavramı 'iyi' ve 'doğru' kavramlarından ayrılarak kendi başına özerk bir estetik değer olarak temellendirilir (Yazıcı ve Taşdelen, 2012: 105-107). Kant'a göre, güzellin ne olduğunu anlamak için öncelikle beğeni yargısının çözümlemesini yapmalıyız. Kant bu çözümlemeyi nitelik, nicelik, ilişki ve modalite açısından yapar. Ona göre güzel, nitelik bakımından hoşa giden, nicelik bakımından herkesin hoşuna giden, ilişki bakımından her tür ilgi ve kavramdan ayrı olarak hoşa giden, modalite bakımından ise zorunlu olarak hoşa giden şeydir. Kant'ın nitelik bakımından güzel incelemesi yukarıda bahsettiğimiz deneyimci estetiğin temel iddialarını hatırlatır. Kant'a göre, beğeni yargısı, haz ve hazsızlık, hoşlanma ve hoşlanmama duygularına dayalı olduğundan onu belirleyen neden özneldir (Kant, 2011: 53). Kant, nicelik yönünden beğeni yargısını ele alırken onun temelde öznel bir yargı olmasına karşın genel bir yargı olması gerektiğini savunur. Ona göre, birisi bir nesne hakkında "güzeldir" yargısını verdiğinde "yalnızca kendisi için değil, ama herkes için bir yargıda bulunur ve sonra güzellikten şeylerin bir özelliğiymiş gibi bahseder" (Kant, 2011: 64). Güzel yargısı "evrensel öznellik" içeren bir yargıdır. Yani, estetik yargının öznel bir temeli

olmasına karşın herkes için geçerliliği olan bir genelliği de vardır. Kant beğeni yargısının ilişki yönünden çözümlemesini yapmak için onun amacına bakmak gerektiğini söyler. Estetik yargıların amaçsallığı kavram aracılığıyla bilinmeyen öznel amaçsallıktır. Güzelden alınan haz veya hoşlanma kavrama değil algılanan biçime dayanır. Beğeni yargısının modalite veya kiplik yönünden çözümlenmesine gelince, Kant burada bu yargının apriori karakterini "zorunluluk" kavramıyla açıklar. Kant'a göre, bir kişi beğeni yargısı verirken "Herkes benim yargımla anlaşacaktır demez; onunla anlaşması gerekir." der (Kant, 2011: 95). Öyleyse, beğeni yargısı hem öznel hem de herkesten onay bekleyen bir yargıdır. Bu yargıdaki zorunluluk "koşullu" bir zorunluluktur. Bir ortak duyunun varlığını düşünerek beğeni yargısını ortaya koyabiliriz (Kant, 2011: 94). Bu ortak duyu salt ideal bir normdur. Demek ki, beğeni yargısının zorunluluğu herkesin verdiğimiz yargıya katılması gerektiği düşüncesini ifade eder. Bir beğeni yargısı olarak ortaya çıkan güzel sadece öznel bir yargı değil, aynı zaman bütün insanların katılacağı öznel ve evrensel bir yargıdır.

Çağdaş felsefi estetiğe genel olarak baktığımızda on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda güzellin ve estetik değerin iyiden ve erdemden ayrılmasıyla açıkça salt estetik nesne merkezli bir bakış açısının egemen olduğunu görürüz. Yalnız estetik nesne temelli bir bakış açısı sanatçının kim olduğu, seyircinin kim olduğu, sanatçının ve seyircinin karakteri ve duygularının estetik nesnenin algılanması ve değerlendirmesinde ne tür bir rol oynadığı, güzel-iyi ve güzel-erdem ilişkisi olup olmadığı vb. birçok soruyu açıklamak ve temellendirmek açısından yetersizdir.

Güzel-iyi-erdem ilişkisini açıklamak için yeni bir estetik bakış açısına ihtiyacımız vardır, yani diğer bir deyişle erdem estetiğine. Peter Goldie erdem estetiğinin temel ilkelerini dört temel esas üzerinden açıklar. Birincisi, erdem estetiğinin merkezi kavramı olan erdem, "psikolojik bir eğilimdir" (Goldie, 2010: 831). Genel olarak iki çeşit eğilimden bahsedebiliriz: Yalın eğilimler ve kompleks eğilimler. Yalın eğilimler daha çok koşullu önermeler şeklinde açıklanabilen eğilimlerdir. Örneğin, şekerin çözünebilirliği şu şekilde ifade edebilir: Eğer şeker su ile temas ederse, çözünür. Çözünürlük eğilimi şekerin doğal altta yatan neliğiyle veya yapısıyla ilgilidir. Tüm eğilimler bu kadar basit değildir. Erdem etiği ve estetiği için merkezi olan eğilimler "insanlara yüklenen özellikler olarak" psikolojik eğilimlerdir ve karakter ve kişilik özellikleri olarak da daha karmaşık ve çok boyutlu eğilimlerdir.

İkinci olarak, erdem estetiğinin merkezinde olan karakter özelliklerinin bazıları erdem bazıları da erdemsizliklerdir. Aristoteles'in erdem anlayışı hatırlanacak olursa erdem salt belli bir şekilde davranma eğilimi değil aynı zamanda belirli bir şekilde davranırken doğru zamanda doğru motivasyonla, doğru duygulara sahip olma eğilimidir. Goldie, eyleyen merkezli, karakter ve duygudan bağısız olarak düşünülmeyen psikolojik bir eğilim olan erdemin dört temel özelliği olduğunu söyler (Goldie, 2010: 832):

1) Erdem bir yetkinliktir.
2) Erdem derin ve kalıcıdır.
3) Erdem davranışsal tezahüründe güvenilirdir.

4) Erdem kendi kapsamı içinde genelleyicidir.

Goldie bu ilkeleri çağdaş erdem ahlakının temel iddialarından çıkarmıştır. Güzellik salt biçimsel, bağlamsız ve ilgisiz olarak açıklanabilecek bir şey değildir. Erdem olarak güzellik onu algılayanın veya onu ortaya koyanın karakterinden, duygularından ve kimliğinden bağımsız olarak temellendirilemez.

Erdem estetiğinin üçüncü ilkesine baktığımızda 'Gerek karakter erdemlerinin gerekse düşünce erdemlerinin hepsini bir araya getiren, bağlayan şey nedir?' sorusunu sorarken Goldie'nin hem Aristoteles'e hem de Hume'a gönderme yaptığını görürüz. Bu noktada Goldie erdemlerle insan yetkinliği, iyiliği ve mutluluğu arasında ilişki olduğunu söylerken haklıdır çünkü özellikle Aristotelesçi bakış açısından baktığımızda tek bir erdemle iyi ve mutlu yaşamın gelmeyeceği açıktır. İyi ya da mutlu yaşam bir erdem(ler) ve yetkinlik yaşamıdır. Hume da erdemleri sahip olan kişiye veya diğerlerine yararlı veya onları memnun eden karakter özellikleri olarak alır.

Erdem estetiğinin dördüncü ilkesi sanat erdemlerinin ne tür kişisel özellikler olduğu sorusuyla ilgilidir. Bu kişilik ve karakter özelikleri öncelikle erdemdirler. Bu yüzden de erdemin dört temel özelliğini, yani, yetkinlik, derinlik ve kalıcılık, davranışsal tezahürde güvenilirlik ve genelleyicilik özelliklerini yerine getiren kişilik ve karakter özelikleri olmalıdır.

Estetik erdemler tartışması ve sınıflandırması sadece Goldie'nin ortaya koyduğu bir sınıflandırma değildir. Woodruff, *A Virtue Theory of Aestehetics* adlı çalışmasında yeni bir erdem estetiği kuramı temellendirmeye çalışır. Woodruff kuramını çağdaş erdem ahlakçı Linda Zagzebski'nin Aristoteles okumasına dayandırır (Woodruff, 2001: 24). Woodruff'a göre, her erdem bir karakter yetkinliğidir ve her erdemi birbirinden ayıran onların ilişkili olduğu motivasyonlardır. "Ahlak, düşünce, estetik ve diğer erdemlerin her biri ayrı bir motivasyon tarafından tanımlanır" (Woodruff, 2001: 25). Farklı motivasyonlar söz konusu olsa da her erdemin kendine özgü "kök motivasyonu" vardır. Estetik erdemlerin temel motivasyonu "beğeni"dir. Woodruff estetik erdem kuramını temellendirirken "kısmi estetik erdemler listesi sunar" (Woodruff, 2001: 27-29). Bu liste iki aşamalıdır birinci aşamada *iç görü, hassasiyet* ve *vizyon* yer alırken ikinci aşamada *yaratıcılık, sebat* ve *cesaret* erdemleri yer alır. Örneğin, Woodruff'a göre, bir sanat eserini tam olarak anlayıp değerini takdir etmek için bir kişinin iç görü, hassasiyet ve vizyon erdemlerine sahip olması gerekir. Woodruff estetik erdemlerin salt bunlarla sınırlı olmadığının açıkça farkındadır. Onun listesi bir estetik erdem kuramını geliştirme çabasının ilk adımlarıdır. Bu yüzden o listesini kısmi bir liste olarak adlandırır. Gerek Goldie'nin gerekse Woodruff'un estetik erdemler ve sanatın erdemleri tartışmasından çıkan ortak sonuç şudur: Yeni bir estetik bakış açısına ihtiyaç vardır ve bu bakış açısı çerçevesinde yapılması gereken ilk şey sanatın ve estetiğin temel değerlerini onların erdemleri çerçevesinde temellendirmektir.

Sonuç olarak şu açıktır ki Aristoteles'ten itibaren tüm erdem ahlakçıları erdemi psikolojik bir eğilim olarak alırken kalıcı karakter güçlerine gönderme yaparlar. Karakter erdemleri ve düşünce erdemleri ayrımı çerçevesinde karakter güçlerinin özellikleri estetik erdemlerin hangi

sınıflandırmada yer alıp almayacağı uzun uzadıya tartışılabilir. Yalnız estetik tarihindeki tartışmalardan da açıkça anlaşılacağı üzere "güzelin deneyimi" yani estetik deneyim salt anlık hazza, hoşlanmaya ve beğeniye dayalı bir değerlendirme olarak alındığı sürece bu estetik deneyim doğal olarak deneyimleyenin karakterinden, kimliğinden ve iyi anlayışından bağımsız bir değerlendirme çerçevesiyle sınırlı kalmak zorundadır. Ancak güzel, bir erdem ve kalıcı karakter özelliği olarak değerlendirildiği sürece güzelin deneyimi anlık değil, daha zengin, çok boyutlu ve gerçekçi bir perspektiften temellendirilebilir. Güzelin erdem olarak iyiye ve eyleyenin kalıcı karakter özelliklerine dayandırılması aynı zamanda gerek sanat alanında gerek yaşam alanında – ki buna doğa alanı da dahil- deneyimlediğimiz ve kavradığımız diğer estetik değerlerin de tanımlamasını ve somutlaştırılmasını kolaylaştırır. Erdem olarak güzellik anlayışı güzelin deneyimini salt nesne merkezli bir bakış açısından çıkarıp deneyimleyen olarak eyleyenin karakterinin, kimliğinin ve kültürel arka planının asli rol üstlendiği yeni bir bakış açısının merkezine yerleştirir.

Kaynakça

Aristoteles (2008). Poetika (Samih Rifat, çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Aristoteles (2000). Nikomakhos'a Etik (Saffet Babür çev.). İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.

Aristoteles (1996). Metafizik (Ahmet Arslan, çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Eco, U. (1999). Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik (Kemal Atakay çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Goldie, P. (2010) Virtues of Art. Philosophy Compass, 5, 10, 830-839.

Kant, I. (2011). Yargı Yetisinin Eleştirisi (Aziz Yardımlı çev.). İstanbul: İdea

Mevlana Celaleddin-i Rumi (2005). Mesnevi: Konularına Göre Açıklamalı Mesnevi Tercümesi (1-6 Cilt) (Şefik Can, çev.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

McGinn, C. (1999). Ethics, Evil and Fiction. Oxford: Oxford University Press.

Platon (1980). Devlet (Sabahattin Eyüpoğlu ve M. Ali Cimcoz, çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Plotinus (2006). Dokuzluklar I (Zeki Özcan çev.). İstanbul: Alfa Aktüel.

Peterson, C. ve Seligman, E. P. (2004.) *Character Strenghts and Virtues.* Oxford: Oxford University Press.

Taşkent, Ayşe (2009). Fârâbî, İbn Sinâ ve İbn Rüşd'de Estetik. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Tunalı, İsmail (1983). Grek Estetiği. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Woodruff, D. M. (2001) A Virtue Theory of Aesthetics. The Journal of Aesthetic Education, 35, 3, 23-36.

Yazıcı, A. ve Taşdelen, D. (2012) Estetik ve Sanat Felsefesi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

GÜNCEL SANATTA KULLANILAN TEKSTİL MALZEMELERİ

Prof. Dr. Banu Hatice Gürcüm

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Özlem Demir

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Öz

İnsan zekâsının, yaratıcılığının ve hayal gücünün bir ifadesi olarak tanımlanan sanat, 19. yüzyıldan başlayarak yeni ve alışılmadık şekiller, biçimler, formlar ve materyallerle ifade tarzını değiştirme yoluna gitmiştir. Bu değişimde Endüstri Devrimi'nin getirdiği sonuçlar, gelişen teknoloji ve bilimin de katkısı olmuştur. 20. yüzyılın soyut anlatıma ulaşma arzusu modern sanat akımlarının doğuşuna sebep olmuş; geleneksel sanat anlayışını malzeme tercihiyle ilk olarak Kübizm akımı yıkmıştır. 1950'lerde Jean Dubuffet tarafından sanat terminolojisine sokulan asamblajın felsefesinde sadece atılmış, anlamsız parçaların kullanılması olmayıp, aksine orijinal varlığından sapmış olanı sanatçının yorumlayarak, yeni ve faydalı bir bağlama adapte etmesi yatmaktadır. Bu temel protesto ile güncel sanatta asamblaj tekniğinin yanı sıra kolaj, enstalasyon, arazi sanatı vs. gibi diğer teknikleri kullanan modern sanatçıların tekstil materyalini kullandığı görülmektedir.

Tekstil, önceleri insanların örtünme, barınma gibi temel ihtiyaçlarının çözümü olarak ilişkilendirilirken, değişen zaman içerisinde estetik kavramlarla, kullanım amaçları artmıştır. Güncel sanatın getirileri, yeni ve özgün olanı arzulama ideolojisiyle, tekstil alanında da etkilerini göstererek, gündelik olanı sanat nesnesine dönüşmüştür. Bugün tekstil malzemesinin güncel sanatçının kullandığı bir malzeme olarak yer bulması kaçınılmaz olmuştur. Bu nedenle bu çalışmanın konusu, güncel sanatta kullanılan tekstil malzemeleri ve kullanan sanatçıların özellikleri olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler*:* Güncel sanat, tekstil, kolaj, asamblaj, enstalasyon.

TEXTILE MATERIALS USED IN CONTEMPORARY ARTS

Abstract

Art, defined as an expression of human intelligence, creativity and imagination, has changed the way of expression with new and unusual shapes, forms, and materials starting from 19 century. The outcomes of the Industrial Revolution, technology and science have also contributed to this immense change. In the 20th century, the desire to reach abstract expression led to the birth of

modern art movements; Cubism has broken the flow of traditional art with the choice of material. The philosophy of assemblage, that was put into the art terminology by Jean Dubuffet in the 1950s, is not using ashes or meaningless pieces in art, but it emphasizes adapting pieces that have shifted from their original way of usage to a new and useful context to form a unity in a unique protest manner. With this basic protest, textile material is employed in collage, installation, land art etc. in addition to the assemblage technique are used in contemporary art.

While textile was first associated as the solution of basic needs of people, such as veiling, sheltering, it has changed its purpose of usage with the aesthetic concepts over time. The yields of contemporary art have turned what is contemporary into art objects including textiles with the ideology of desire for the new and original,by taking the field of textile into its impact area. Today textile has been inevitably used as material by the comtemporary artists. Thus, the subject of this study is determined as the properties of textile materials and artists who is involved in using textile as material in the contemporary art.

Key Words: Contemporary art, textile, collage, assemblage, installation.

Giriş

Her sanat faaliyeti, kendi malzemesiyle bize bir şeyler anlatmaya çabalar. Ernst Fischer "Sanatın Gerekliliği" kitabında şöyle yazmaktadır:

Günümüzün birçok sanatçıları ve yazarları çağdaş gerçekliğin ellerindeki kalıplamış imgelerle hiçbir ilintisinin kalmadığı kanısındadırlar: zamanımıza özgü yeni durumların bulunması, yepyeni, güçlü ve aşınmamış imgelerden yararlanılması gerektiği inancındadırlar. Eisenstein, Mayakovski, Chaplin, Kafka, Brecht,, Joyce, O'Casey, Makarenko, Faulkner, Leger, Picasso gibi sanatçıların hepsi belli başlı arayıcılar arasındadır (Fıscher, 1995: 198.)

Fischer'in bahsettiği bu arayıcılar, sanatı ifade aracı olarak kullanmak konusunda kendi stilleri ile o devirde anlaşılması zor sanat alanları ve teknikleri yaratmışlardır. Bu sanatçıların ortaya koyduğu sanatın kabul göreceği alanlarda serpilip gelişmesi ve takipçilerine ulaşması için ortamın ve şartların hazırlanması gerekmiştir. Bu nedenle etkili bir avangard altyapının ondokuzuncu yüzyılda sanat felsefesi alanında oluştuğu görülmektedir. On dokuzuncu yüzyılın başlarında sanat, bireysel kişiliğin ve sosyal bütünlüğün yeniden entegrasyonunun başarılabileceği mükemmel bir ortam olarak kabul edilmiştir. Yirminci yüzyılda ise, görsel sanatlar mecrasında bir takım değişimler yaşanır. Bu yüzyıla gelinceye kadar etkili olan büyük sanat akımları -izmler- yerini birlikler, hareketler, okullar, klikler hatta kişiler tarafından ortaya konan, birbirleriyle çelişen, çarpışan pek çok harekete bırakır. "Güzelliğin aranması" olarak ifade edilen sanat, bu dönemden sonra "bireysel deneyimde güzelin aranması" olarak ifade edilmeye başlanmıştır. Deneyim ifadesiyle güncel olan kastedilmektedir. Sanat artık zamanının sanatından çok "bu anın" sanatı haline dönüşmüştür.

Genel anlayışta modernizm olarak tanımlanan bu yönelimi Roose, Roose ve Daenekindt (2018:4) şu şekilde açıklamaktadır:

Heinich (2014) bu kadar yoğun sanatsal pratiği [bir ucunda] modern ve [diğer ucunda] güncel arasında temel bir dikotomi (ikilik) eksenine indirger; bunları yirminci yüzyılın kılavuzlayıcı sanatsal paradigmaları olarak değerlendirir. Bu paradigmalar, sanatı sanat olmayandan ve iyiyi kötü sanattan ayırt etmek üzere kişilerin kullanacağı kurumsallaştırılmış kategori ve ilke kümelerini ifade eder. Öyle ki, bu paradigma bireylerin itirazsız kabul ettiği – ve meşrulaştırdığı- kabul sistemlerini ya da bir sanat eserinin belirli kriterler uyarınca eleştirisini içermektedir.

Geçmişin ortaya koyduğu klasik sanatın evrimleştiği, artık günlük yaşamın ticarileşebilen yansımasından ziyade, sürdürülebilir olanın antik olanla, ölümsüz olanın değerli olanla birleşerek güncel sanatı oluşturduğu görülür. Sanatın içerisine övmekten çok eleştirmek, irdelemek, iğnelemek ve farkındalık yaratmak protesto etmek girer. Sanatçı modern şehir hayatı içerisinde güncel deneyimlerini oluştururken yaşantısını sorgulamaya başlar. Bu sırada pek çok imge ve kavramla, gündelik eşya, teknik unsurla etkileşir. Bunları deneyimlerken, bu yüzyıl sanatının gizli unsurlarını, yeni elemanlarını da bulmaya başlamış olur. Bu konuyu Azamet (2019: 332) şöyle yazar:

1960'ların ortalarında, sanatın artık eskiden olduğu şey olmadığının belirginleşmesiyle resme meydan okuyan görsel sanatlar biçimi çevre yaklaşımı, happening'ler, fotoğraf ve sanatçının bedeninin kullanımı gibi farklı materyallerle pek çok deney yapılmıştır. Fransa'da yeni gerçekçi sanatçılar parçalanmış arabadan, şeffaf vitrin mankeninin içindeki tıraş fırçalarına kadar seri üretilmiş ürünleri kullanırken, İtalya'da yoksul sanat grubu sanatçıları geleneksel sanat materyallerini moderniteye, teknolojiye ve meta kültürüne de dayanmayı reddederek cam, ahşap, kurşun kalem ve kumaş kullanmıştır. Bu dönemde sanatçının amaç ve niyeti de sorgulanmıştır. Eserin fikri veya dayandığı kavram en az eserin fiziksel varlığı kadar önemli görülmüştür

Sanayileşme ile bilim ve teknik alandaki gelişmeler sanatçının, imgeleminde kullandığı tekniklerin ve malzemelerin değişmesine sebep olmuştur. Bu kullanım, ürünlere sanatsal ve estetik bir kaygıyla yaklaşılmasını ve gündelik nesnelerin sanat yapıtlarında kullanılmasını da beraberinde getirmiştir. Kaya (2017:178) güncel sanat oluşumlarının birer parçası olarak kullanılabilen ya da bu tür sanat pratiklerinin doğrudan içerisinde yer alabilen bu malzemeleri "atık malzemeler, buluntu nesneler, karalamalar ve yazılı ifadeler yanında, fotoğraf, film, video, internet gibi teknolojik gereçler, izleyici, hatta mekânın kendisi" olarak sıralar.

Yirminci yüzyılda sanat pratiklerinde yaşanan bu değişim, gündelik nesnelerle birlikte tekstilin kullanım alanlarına sanatın dâhil olmasına neden olmuştur. Binlerce yıldır insanın temel ihtiyaçlarını karşılayan tekstil, üretim geleneği ile farklı kültürleri bir araya getiren bir disiplin olarak varlığını sürdürmüş ve dünyada ortaya çıkan özgün kültürlerin yansıdığı bir mecra olmuştur. Sanatçının belirlediği sembolik anlam, kültürel ifade dışında tekstil malzemesi ya da tekstil üretim tekniği, sanatsal bir ifade biçimi haline dönüşmüştür. Bunun dışında tekstilin sanat girmesiyle sadece malzemenin evrimsel gelişimi değil, etnik kültürlerden transfer edilen duygu ve bilincin sanata devrimsel bir şekilde aktarılması gerçekleşmiş, sanatçının tekstil kullanımıyla sağladığı anlam ve değer belirginleşmiştir. Tekstil ve sanat arasındaki etkileşim, sanatçıların yeni yorumlarına hem kavramsal olarak, hem de malzeme çeşitliliği bakımından esin kaynağı olmuştur.

Günümüz sanatçılarının tekstil ürünlerine karşı edindiği, yeni ve farklı bakış açılarıyla, sanatçıların araştırmacı yönünün, yaratıcılıklarını desteklediği görülmektedir (Ay,2018:120). Böylece güncel sanatçılar çalışmalarında tekstili alternatif bir malzeme olarak kullanmışlardır. Bu araştırma tekstil materyalini bir ifade biçimi, kültürel bir kavram ya da semiyotik bir imaj olarak kullanan güncel sanatçıların irdelenmesi, kullandıkları tekstil malzemelerinin ve bu malzemelerin uygulanma tekniklerinin ortaya konması amacıyla düzenlenmiştir. Araştırmada incelenen güncel sanatçı aracılığı ile güncel sanatta kullanılan tekstil malzemeleri belirlenmeye çalışılmıştır. Ancak önce konunun kapsamının belirlenmesi için Güncel sanat ve güncel sanatta kullanılan teknikler irdelenecektir.

1. Güncel Sanat ve Güncel Sanatta Kullanılan Teknikler

On dokuzuncu yüzyılda Endüstri Devrimi, dünya savaşları, büyük buhranlar, sosyokültürel yapının değişini ile günümüzde sanatın ve sanatçıların kendilerini ifade etme biçimlerini büyük ölçüde değiştirmiştir. Yirminci yüzyılda ise, eskiden kopma ve yeniye geçiş ideolojisiyle farklı yorum ve farklı arayış içerisinde olan pek çok sanatçı ve akımlar ortaya çıkmıştır. Bu durumu Ersen (2010:48) "Türkiye'de ağırlıklı olarak 1990'larda yavaş yavaş sanat piyasasında yerini almaya başlayan güncel sanatın ele alınması gereken bir takım sosyokültürel değişimlerin sonucu olduğu yadsınamaz bir olgudur" diyerek sosyokültürel değişimlere bağlamaktadır. Koşar (2017: 2035) ise küreselleşmenin "sanat kavramına yeni yaklaşımlar kazandırdığını" ifade etmektedir. Ona göre sanata ilişkin bilinen her şey yalnızca tanımların, anlamların ve içeriklerin değişimiyle değil, tüm sanat disiplinleri arasındaki sınırların erimesiyle de değişmektedir (Koşar, 2017: 2035).

İçinde multidisipliner unsurları barındıran ve eskimeyen bir kavram olarak kendini güne uyduran güncel sanat anlayışı, içinde bulunduğu zamanın gereklerine, içinde bulunduğu çağın yaşam koşullarına uygun olarak evrilmekte ve kendine yeni tarzlar ortaya koymaktadır. Modern sanatın aksine üretim yöntemlerine ve akımlara göre incelenmesi güç, çevre ve toplum bilincinin ağır bastığı, ağırlıklı olarak feminizm, küreselleşme, çevre, biyomühendislik, teknoloji-insan ilişkisi, AIDS ve çok kültürlülük gibi konularla ilgilenen sanattır. 1960'lı veya 1970'li yıllardan (başka bir deyişle modern sanatın veya modernist dönemin bittiği kabul edilen zamandan sonra) günümüze kadar süregelen bir akım veya üslup benzeri birleştirici özellikleri olmadığından genel bir deyişle *çağdaş* olarak adlandırılan sanat biçimidir (Url.1). Güncel sanatçı, evrensel bakış açısıyla, yaşadığı toplumun sosyokültürel yapısına, dönemine tanıklık ederken, çağının gerçekleri gören, hisseden, acı çeken, toplumun aynası, önderi, kendi sanat diliyle tepkisini gösterendir. Bu durum güncel sanatın gelişimine büyük katkılar sağlamaktadır.

Sanat alanında alışılmadık nesnelerin ve tekniklerin kullanılmasıyla nesnenin değil içeriğin kıymetli olduğu bir dönem başlamış ve alternatif malzemeler, klasik sanatın çirkin olarak nitelediği formlar, izleyiciyi sanat eserinin içine çeken yerleştirmeler ile sanatın hem erişilebilir olması hem de sürdürülebilir olması sağlanmış, bir ölçüde sanatın tanımı genişletilmiştir. Bu konuda Tok Dereci (2014:55) şöyle yazmaktadır:

Günümüzde sanatçılar yeni ve heyecan verici işler yaratmak için farklı yöntemler kullanmaktadır. Farklı yöntemlerden biri de tekstilin, mekân ile ilişki kurmasıdır. 1960'lardan başlayarak Arazi-Doğa Sanatı, Performans Sanatı ve Yerleştirme Sanatı bunlardan bazılarıdır. İç mekânlarda ise

tekstil, işlevsel rolünün yanında insan yaşamına keyif ve değer katma rolüyle estetik işlev yüklü en önemli malzeme olarak kabul edilmektedir.

Malzemenin belki de en önemsiz olduğu dönemin içinde yaşayan sanatçı, daha rahat üretebilmektedir. Düşüncenin önemini bilen sanatçı sadece sanatsal üretimle yetinmemekte aynı zamanda yaptıklarını yazarak, yaşayarak, kendi bedenini kullanarak, araziyi, sokak duvarlarını, bulduğu ready-made (hazır yapım) ürünlerinin üzerine bir şeyler yaparak güncel sanatı / kavramsal sanatı gerçekleştirmektedir (Bulut, 2018: 69). Bulut (2018:76) söyle yazmaktadır:

Güncel sanat düşünen, üreten, araştıran, sanatçının ortaya koyduklarından ibaret değildir. Asıl önemlisi sanatçının beyninde oluşan düşünceleridir. Malzemenin çok da önemi yoktur. Yapılan çalışmalar için tutulan defterler, çizim yapılan kâğıtlar, notlar, haritalar, gazeteler, yemek yenilen kâğıt tabaklar, kendiliğinden zaten malzemedir. Sanatçı da, yaptığı işin felsefesini, dilselliğe, yazınsallığa tartışmalara taşıyandır. Hayata ayak uydurmaktan çok sorgulayan, eleştiren her yerde malzemesiz, nesnesiz ve hazır ürünler ile çalışabilenlerdir. Sergileme mekânlarına ihtiyacı yoktur çünkü her yerde çalışmalarını isterse gösterebilir. Yazılarını her şeyin üzerine yazabilir, basabilir, çoğaltabilir. Tartışabilir, anlatabilir. Genellikle güncel sanata ait bu tür çalışmalar ona uygun yerde oluşturulur, belgelenir, sonra video, fotoğraf vd. şeklinde kayıt altına alınarak saklanır. Bu nedenle galeri, müze vb. yerlerde saklanma güçlüğü nedeniyle çok talep görmezler. Yeni sanat galerileri ve müzeler bu tür çalışmaları ya da görsellerini (CD, fotoğraf, video, vd.) koleksiyonlarına almak için çaba göstermektedirler.

Sanatçıdan sanatçıya göre değişen materyal seçimleri yanında, yirmi birinci yüzyılın sanatçısı farklı disiplinleri bir arada kullanarak eserlerini oluşturmaktadır. Sanatçıların kullandığı teknikleri Atakan (2008:9) “Eylemler (Actions), Yoksul Sanat (Arte Povera), Vücut Sanatı (Body Art), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Yeryüzü Sanatı (Earth Art), Land Art(Arazi sanatı), Fluxus, Oluşumlar (Happening), Gösteri Sanatı (Performance Art) Kolaj, Dijital Art, Ready Made, Asamblaj, Montaj Sanatı, Yerleştirme Sanatı, El Sanatları ve Süreç Sanatı vb.” olarak özetlemektedir.

Resim 1. Güncel Sanat Örnekleri[1]

Çalışmanın bu bölümünde güncel sanatta kullanılan bazı teknikler kısaca açıklanmıştır:

Kolaj: Resim yüzeyine boyanın yanında ikinci bir malzeme olan kâğıt, gazete kâğıdı ve renkli kâğıtlar vb. malzemelerin eklenmesiyle oluşan kolaj sanatı, sanat ortamlarında ilk olarak 1912

[1] 1.George Braque, "Violin and Pipe/Le Quotidien",1913 (Url 2); 2.Jean Dubuffet, "The Squinter", 1953. (Url 3); 3.Kurt Schwitters, Merzbild 1A, "The Psychiatrist", 1919. (Url 4); 4.Marcel Duchamp, "First Papers of Surrealism Enstalasyonu", New York 1942.(Url 5); 5.Dennis ve Erik Oppenheim, "Two Stage Transfer Drawing", 1971 (Url 6); 6.Marina Abromovic ve Sevgilisi Ulay (Karşılıklı Oturma Performansında) MOMA 2010 / New York, (Url 7); 7. Christo ve Jeanne Claude, "Vadi Perdesi", 1972. (Url 8); 8.Ady Goldworty, "Stich Dome Hole",1999, (Url 9); 9.Lillian Schwart, "Mona/Leo", 1987, (Url 10); 10.Charles A. Csuri, "Horse Play", 1996.(Url 11); 11.Refik Anadol, "Infinity Room", 2015 (Url 12); 12.Ebru Kurbak, **"**Feather Tales II", 2012 (Url 12); 13.Birce Özkan, "Enlightenment", 2016 (Url 12) ve Birce Özkan "Augmented Jacket", 2016 (Url 12); 14.Man Ray, "Hediye", 1958 (Url 13); 15.Judy Chicago'nun, "Akşam Yemeği", 1979, (Url 14); 16.Ana Teresa Barboza, "Suspensión 1", 2012 (Url 15); 17.Mimi Jung, "Black Interior", "Four Teal Walls" 2015 (Url 16)**;** 18.Joana Vasconcelos, "Piano Dentelle", 2008-2011 (Url 17); 19.Judy Chicago, "Akşam Yemeği Partisi", 1979, (Url 18); 20.Olek, "Astor Place Cube" 2011(Url 19).

yılında Braque tarafından gündeme getirilmiştir. Sanatçı artık gerçeği değil, kendi özgünleştirdiği bir dil çerçevesinde gerçeğin eşdeğerliliklerin bulmaya çalışmış ve bu gerçeğin yeni yüzünü göstermek için kullandığı malzemede işlev kazanıp sınırsız bir hale getirmiştir (Bostancıoğlu, 2008:32). (Resim1içinde1)

Asamblaj: (assemblage) terimi ilk defa Jean Dubuffet tarafından 1953`te doğal veya hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Bazı eleştirmenler bu terimin, iki boyutlu olan kolajdan ayrı olarak sadece üç boyutlu nesneler için kullanılması gerektiğini ifade etseler de konuda ulaşılmış bir fikir birliği yoktur. Genel anlamıyla asamblajın, fotomontajlardan mekan düzenlemelerine kadar geniş bir yelpazede yer alan sanat eserlerini kapsadığı söylenebilir (Url 20). (Resim1 içinde2)

Montaj: Somut öğelerden hatta endüstriyel nesnelerden oluşan montaj sanatı, birden fazla bilim dalında kullanılmıştır. Plastik sanatların her dalında, tasvirin ve doğayı olduğu gibi yansıtmanın ve enstrümantalin ortadan kaldırılmasını savunan montaj sanatının yarattığı diğer bir durum ise, makine ve elektroniğin işin içine girmesi olmuştur. Heykel alanın gelişmesi ve işlerini işlevsel hale getirmeleri için önemli olan bu tutum, plastik sanatlarda nesnelerin yalnız görüntü biçimlerinin ele alınması olarak yorumlanmıştır. Montaj sanatı, Kübistlerin nesne biçiminin görüntüsünü parçalamalarını ve doğa kompozisyonlarını ve estetik öğelerini bir tarafa bırakıp sanatı yeni pencereden izleme yoluna girmiştir (Bostancıoğlu, 2008:39). (Resim1içinde3)

Yerleştirme: Enstalasyon olarak adlandırılan anlayış geleneksel sanat eserlerinin anlamlandırılması, yaratılması, düzenlenmesi ve sergilenmesi aşamalarında farklı bir durumu ya da anlayışı tanımlanmaktadır. Enstalasyon geleneksel sanatın tersine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesini içermemektedir. Ancak unutulmamalıdır ki, Enstalasyon uygulamalarında önemli olan manifesto, önceden belirlenen kararlaştırılan bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp vurgulayan ve izleyicinin aktif katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür. Enstalasyon uygulamaları kapalı, açık ve yarı kapalı veya yarı açık mekânlarda uygulanabilmektedir. Enstalasyonun ilk uygulamaları kavramsal sanata hatta 20. yüzyıl başında Marcel Duchamp'ın hazır nesnelerine gitmektedir (Url 21). (Resim1 içinde4).

Performans: Performans sanatı, izleyicisinin önünde o sırada canlı olarak gerçekleştirilen ve sanatçısı ya da sanatçıları tarafından bedenin kullanılarak sergilendiği bir sanat biçimidir. Happening veya Oluşum olarak da adlandırılan bu etkinlikler, geleneksel ve biçimci anlayıştan farklı olarak ortaya koyulan ürünün alınması, satılması, taşınması söz konusu değildir. Tekrarı olmadığı için fotoğraflanarak ya da video kamera ile kayıt altına alınarak arşivlenir. Sahne ve gösteri sanatları ile vücudun bir takım hareketler sergilemesi bakımından ortak yönleri bulunsa da, tiyatro gibi herhangi bir metine bağlı kalınmaksızın yapılır. Action Painting-Eylem Resmi, Body Art -Vücut Sanatı, Fluxus, Beden Sanatı, Yoksul Sanat ve Süreç Sanatı ile de ilişkilidir (Karabaş ve İşleyen, 2016:342). 1960'lı yıllarda popülerlik kazanmaya başlayan Performans sanatının kökleri 20.yy. başlarındaki Dada akımına, 1920'li ve 1930'lu yılların Sürrealist ve Fütürist performanslarına kadar uzanmaktadır. (Resim1 içinde5 ve6).

Dijital: Dijital sanat veya sayısal sanat, genel anlamda üretilişinde bilgisayarın rol aldığı, fiziksel olmayan nesnelerin üretilmesiyle gerçekleşen sanat biçimine denmektedir. Bu süreçte bilgisayar

geleneksel anlamda bir yardımcı araçtan, vazgeçilmez bir ortak yaratıcı konumuna kadar uzanan tayfın herhangi bir yerinde bulunabilmektedir. Sürecinde bilgisayarın sadece alışılageldik kullanımının rol aldığı işler genelde bu sınıflandırmaya alınmamaktadırlar. 1990'lardaki dijital devrim sonrasında artış gördüğümüz dijital sanat üretimi, sanat çevreleri ve müzeleri tarafından kabul görmüş, internet sanatı ve yazılım sanatı gibi dallar sanat müzelere girmiştir. Dijital sanat, 'yeni medya sanatı' olarak adlandırılmaktadır. Dijital tekniklerin sağladığı imkânların çeşitliliği, sanatçılara bunları araç, ortam veya konu olarak kullanabilme seçimi yaratmıştır. Dijital sanat eseri, dijital olarak kaydedilmiş bir resim verisi, bir hiper-metin (hypertext), bir veritabanı veya bir program olabilir. Geleneksel sanat eserinin aksine, insan tarafından algılanan biçimiyle sanat objesi aynı şey değildir. Temel biçim, teknik bir ortam yoluyla insan tarafından görülür/duyulur/hissedilir hale getirilir. Bu "yeniden sunum"un biçimi sanat eseriyle değil, onu insana ileten teknik ortamla bağlantılıdır (Url.22). (Resim1 içinde 9,10,11,12 ve13)

Hazır nesne kullanımı: Ready Made olarak da adlandırılan bu sanat, esasında bir sanat yapıtı olarak benzerleri arasından seçilip değerlendirilmiş, üzerinde bir değişiklik yapılmaksızın kullanılmış ya da üzerindeki değişiklik sadece üretimi sırasındaki rastlantılara bağlı olarak ortaya çıkmış endüstri ürünü objedir. İlk kez Dada Akımı'nın ünlü beyni M. Duchamp tarafından öne sürülmüştür. Gerçekte, bir sanat yapıtı olmaktan çok, sanat alanındaki geleneksel yaratma yöntemlerine bir eleştiri olarak yorumlanabilir (Url.23). (Resim1 içinde14).

Yeryüzünün manipülasyonu: Yeryüzü ya da Arazi sanatı olarak adlandırılan bu akımın temel yaklaşımı ondokuzuncu yüzyıl sonrasında Endüstri Devrimi'yle katledilmeye başlanan doğanın birçok farklı disiplin ve sanatçı tarafından değişik argümanlar kullanılarak yorumlanmasına dayanmaktadır. 1960'lardan bu yana sanatçıların büyük bir çoğunluğu, içerisinde yaşadığı çevrenin olası sorunlarını gündeme taşımak ve bu konuda farkındalık yaratmak için çevresel sanatı bir araç olarak kullanmışlar ve konuya yönelik uygulamalar gerçekleştirmişlerdir. Altmışların sonlarına doğru ortaya çıkan Yeryüzü/Arazi Sanatı (Land Art) çevresel tasarım bağlamında en çarpıcı ve etkili sanatsal aktivite olarak karşımıza çıkmaktadır (Keser ve Oskay,2015:75). (Resim1 içinde7 ve8)

2. Tekstili Kullanan Güncel Sanatçılar

Güncel sanatta kolaj, asamblaj, montaj, yerleştirme, arazi sanatı, performans sanatı, dijital sanat, hazır yapım gibi teknikler sanatçının beyninde oluşan düşünceleri somutlaştırıp kavramsal ve imgesel ifade biçimlerine dönüştürmektedir. Günümüz sanatçıları bu teknikleri uygularken tekstil malzemesini de kullanmaktadır. Güncel sanat tekstil malzemesiyle kadınsı, feminen ve domestik unsurların ön plana çıktığı, bazen geleneğin, kültürün, bazen de bir protesto, isyan ve sessiz çığlığının duyulduğu bir platforma dönüşmektedir.

Kullanım amaçları farklı da olsa Genevieve Griffith, Joana Vasconcelos, Toshiko Horiuchi-Macadam, Anne Mondro, Olek, Ana Teresa Barboza, Danielle Clough, Severja İnciraskaite-Kriauneviciene, Sarah K. Benning, Faig Ahmed, Yumi Okita, Gabriel Dawe. Türkiye'den ise; Suhandan Özay Demirkan, Fırat Neziroğlu, Ahu Akkan, Serdar Yörük, Deniz Sağdıç ve Atilla İlkyaz gibi bazı güncel sanatçıların eserlerinde tekstil kullandıkları belirlenmiştir. Bu nedenle adı

geçen sanatçıların sanatsal bakış açıları ve özellikle kullandıkları tekstil malzemeleri bu bölümde açıklanmaktadır.

Genevieve Griffith: Yeni Zelanda'lı mimar ve dokuma sanatçısıdır. Griffith her zaman çizim yapmaktan örgüye, tığ işçiliğinden seramik işlerine kadar sanatın her alanına büyük ilgi duyduğunu, 2012'de keşfettiği dokuma sanatından çok etkilenerek, dokumacılığı kendi kendine öğrendiğini ve kendi dokuma tekniğiyle oluşturduğu duvar askıları için mimariden ilham aldığını belirtmektedir. Dokumalarıyla ilgili olarak, "aklımda olan şeyleri yakalayan yarı otobiyografik kolajlar" olarak tanımlamaktadır. Tasarımlarında sıklıkla mimari motiflerden yararlandığını, dokumalarının, sabır ve istikrar gerektiren tekrarlardan oluştuğunu ayrıca dokumacılığın meditasyon pratiğinin önemini vurgulamaktadır (Url.24).

Resim 2 (üstte). Genevieve Griffith, (Url.24). Resim 3 (altta). Genevieve Griffith Çalışmaları (Url.25).

Joana Vasconcelos: 1971 yılında Paris'te doğan Portekizli kadın sanatçıdır. 1994'ten itibaren çalışmalarını sürdüren sanatçının kariyerinin gidişatını değiştiren iki önemli olaydan biri, 2005 Venedik Bienali'ndeki *A Noiva (Gelin)* (Url.26), adlı heykeliyle 25.000 adet tampondan yaptığı beş metre uzunluğundaki avize ile 2012'de Versay Sarayı'nda, çalışması sergilenen ilk kadın ve en genç çağdaş sanatçı olarak dikkat çekmesidir.

Kadın, milliyet ve aile fikirleriyle ilgilenen sanatçı, sanatında yün, kumaş, tığ işi dantel, örgü gibi el sanatlarının yanı sıra, seramik figürler ve ev eşyalarını da kullanmaktadır. Tığ işi dantellerden yaptığı heykelleri uluslararası sanat ortamlarında sunarak, günümüz sanatına yeni bir soluk getirmeyi başarmıştır (Url.27).

Resim 4 (sol üstte). Joana Vasconcelos, A Noiva (Gelin), 600*300 cm, OB Tamponları, Paslanmaz çelik, Pamuk ipliği, Çelik kablolar, 2001-2005.(Url 26). Resim 5 (sağ üstte). Joana Vasconcelos, Piano Dentelle, 2008-2011 (Url 28) ve Resim 6 (altta). Joana Vasconcelos Çalışmaları (Url 25).

Toshiko Horiuchi-Macadam: 1940 yılında Japonya'da doğan kadın tekstil sanatçısıdır. Tokyo, Tama Güzel Sanatlar Üniversitesi mezunudur. Sanatçı, örgü ve tığ işi çalışmaları ile büyük, renkli mimari heykelleri / oyun alanları ile tanınmaktadır. Yapıtlarının çoğu mimari fikirler veya referanslar içermektedir. Sanatçı kendi ifadesiyle;

Elyaf ve tekstil yapısını kullanarak bir alan yaratıyorum. Tekstil yapılarının farklı malzeme türlerinden çok farklı biçimler vermesi şaşırtıcıdır. Yapım tekniği, ipliğin ağırlığı ve yerçekimi doğal formlar oluşturmak için birlikte çalışır. İplik, doğrusal bir elemanın 3 boyutlu formata dönüştürülmesini inceler. Malzemenin ağırlığı ve tekstil yapıları dâhil olmak üzere, formun gerginlik ve yerçekimi kuvveti ile nasıl oluşturulduğuyla ilgileniyorum. Doğada gözlemlediğimiz sanat ve bilim benzeri geometrinin kesişimidir demektedir (Url 29).

Resim 7 (solda). Toshiko Horiuchi-Macadam, (Url 29). Resim 8 (sağda). Toshiko Horiuchi-Macadam Çalışmaları, (Url 25).

Anne Mondro: Amerikalı sanatçı Michigan Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde Doçenttir. Geleneksel zanaat, güzel sanatlar ve dijital teknolojiyi birleştirerek yaptığı çalışmalar, insan vücudunun fiziksel ve duygusal karmaşıklığını araştıran görüntüler ve heykeller yaratmaktadır (Url.30). Sanatçı, tığ ile ince çelik ve bakır tel ile kalp, ciğer vb. vücut uzuvlarından kendi yorumunu kattığı, anatomik heykel formları oluşturmaktadır. Heykellerinin anatomik olarak mümkün olduğunca doğru olmasını sağlamak için, anatomi laboratuvarında, 3B modelleme yazılımı kullanarak araştırmalar yapmıştır (Url.31).

Resim 9 (solda). Anne Mondro ve çalışmalarından bir detay (Url 31). Resim 10 (sağda). Anne Mondro Çalışmaları (Url 25).

Olek: 1978 doğumlu Polonyalı sanatçı, tığ işi tekniğiyle, gündelik olayları, psikolojik süreçlerin karmaşıklığını ifade etmek metafor oluşturmak için iplik aracını kullanmaktadır. Kadın haklarının, cinsel eşitliğin ve ifade özgürlüğünün aktif bir destekçisi olan Olek'in eserleri cinsellik, feminist idealleri ve iletişimin renk, kavramsal keşif ve titiz detaylarla gelişimini araştırmaktadır. Olek'in parlak renk patlamaları politik ve kültürel eleştirileri, mevcut ortamda var olanı vurgulamaktadır (Url 32).

Resim 11. Olek, Çalışmaları (Url 25).

Ana Teresa Barboza: 1980'de Lima, Peru'da doğan sanatçı, Peru Sanat Fakültesinde resim eğitimi almıştır. Sanatçı çalışmalarında nakış, iplik ve yün kullanarak, goblen ve heykel arasındaki alanda var olan manzaraları, bitki yaşamı ve manzara gibi doğal formları gösteren üç boyutlu tekstil sanatı yaratmaktadır. Üç boyutlu çalışmalarında genellikle, üzerinde çalıştığı nakış kasnağının ya da tuvalinin sınırlarından dökülüp, organik öznelerin yayılmakta olduğunu göstermekte, dalgaların veya çimenlerin akışını taklit eden her bir parçaya dönüşmektedir. Barboza, şöyle söylemektedir;

Çalışmalarımın tekstil sanatı ile kadınsı sanat arasında olduğunu düşünüyorum. İpliklerle, yünlerle ve kumaşlarla çalışıyorum, nakış ve örgüyle görüntüler üretiyorum, çizimleri karıştırıyorum. Kumaş, her türlü iplik, bitkisel lif, hayvan ve sentetik malzeme kullanıyorum. Çalıştığım konuya bağlı olarak illüstrasyon ve fotoğrafçılık gibi farklı disiplinleri birleştirerek farklı teknikler kullanarak bunları birleştirmeyi seviyorum. (Url.33).

Resim 12 (solda). Ana Teresa Barboza, (Url 34). Resim 13 (sağda). Ana Teresa Barboza Çalışmaları (Url 25).

Danielle Clough: Güney Afrikalı sanatçı, görsel sanat, dijital kariyerine başlamadan önce, sanat yönetmenliği ve grafik tasarım alanlarında pek çok çalışma yapmıştır (Url.35). Clough sanat eserlerinin bu kadar çok beğeni görmesi zor değildir. Dikiş ve nakışı kendi yorumuyla oluşturduğu teknikle harmanlayıp, cesurca kullandığı iplik renklerini, sıra dışı konularla, eski tenis raketleri üzerine işleyerek, eşsiz çerçevelerle kurgulamıştır (Url.36).

Resim 14 (solda). Danielle Clough, (Url 36). Resim 15 (sağda). Danielle Clough Çalışmaları (Url 25).

Severja İnciraskaite- Kriauneviciene: Litvanyalı tekstil sanatçısıdır. Vilnius Sanat Akademisi'nden (VAA) mezun olduktan sonra da VAA Tekstil Bölümünde 2016'dan beri Doçent olarak ders vermektedir. Severija, profesyonel sanat kariyerine okurken başlamış kanaviçe işi ve nakışı, kumaş üzerine değil, metal ve benzeri malzemeler üzerine işleyerek etkileyici bir teknik keşfetmiştir. Sanatsal çalışmalarında ironiyi kullanan Severija, sanatçıların bugün bağlantılarını kaybettikleri savaş sonrası Litvanya köylerinden ya da kadınların el sanatları ile süslemeye çalıştığı yoksul Sovyet ev ortamlarından ilham almaktadır. Aynı zamanda bu örme, dikme, tığ işi, nakış, kadın el sanatları kültürüne bir referans olarak hizmet etmekte olmasının yanında sanatçı tarafından bir tür meditasyon olarak da görülmektedir (Url.37).

Resim 16 (solda). Severja İnciraskaite- Kriauneviciene, (Url 37). Resim 17 (sağda). Severija Incirauskaite- Kria Uneviciene Çalışmaları (Url 25).

Sarah K. Benning: Amerikalı lif sanatçısıdır. Chicago Sanat Enstitüsünden 2013'de mezun olduktan kısa bir süre sonra hobi olarak başladığı nakış tam zamanla kariyerine dönüşmüştür. Sarah'ın resmi eğitimi ve geçmişi güzel sanatlar olmasına rağmen, nakış işlerinde kendini yetiştirmektedir.

Resim 18 (solda). Sarah K. Benning, Fotoğaf (Url 38). Resim 19 (sağda). Sarah K. Benning Çalışmaları (Url 25).

Her çalışmasına, geleneksel dikiş teknikleriyle cesur şekiller, eğlenceli desenler ve çağdaş konuların ele alındığı birer örnek olarak yaklaşılmalıdır. Çizim, kompozisyon ve renk seçimine yaptığı vurgu ile çalışmalarını taze ve canlı tutmaktadır. Sarah'ın nakış çalışmaları, doğadan ve iç tasarımdan ilham alan son derece titiz ve detaylı sanat eserleridir. Her çalışma dikilmeden önce

bir çizim olarak başlar. Bu şekilde, iplik geleneksel nakış işleminden daha çok görsel bir şölene dönüşerek kompozisyonlardaki desenleri ve rengi vurgulamaktadır (Url.38).

Faig Ahmed: 2004 yılında Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Fakültesinden mezun olmuştur (Url.39). Azerbaycanlı sanatçı Faig Ahmed, eski halıları yeni formlara sokup orijinal çalışmalara imza atmaktadır. Geleneksel halı ve kilimleri kullanan 1982 Bakü doğumlu sanatçı, Faig Ahmed oldukça ilgi çekici bir modern sanat örneği halılarına dönüştürmektedir. Yüzlerce yıl önceki dokuma usulleriyle imal edilen halıları maniple edip adeta mutasyona uğratan Faig Ahmed çok farklı eserler meydana getirmektedir (Url.40). 2007'de Venedik Bienalinde Azerbaycan'ı temsil eden Ahmed, zanaatla ilişkili sözleşmelerden sanat tarihi bağlamına getirilerek kavramsal eserler üretmek için el sanatlarını yenilikçi yöntemlerle keşfeden yeni bir çağdaş sanatçıdır. Ahmed, geleneği inceleyen ve gelenek algımızı ikonik kültürel nesneler aracılığıyla sorgulayan yepyeni görsel formları araştırmaktadır (Url.41).

Resim 20 (solda). Faig Ahmed (Url 39). Resim 21 (sağda). Faig Ahmed Çalışmaları (Url 25).

Gabriel Dawe: Gabriel Dawe, Meksika kültürünün yoğunluğu ve rengiyle çevrili olarak büyüdüğü Mexico City'de doğdu. Bir grafik tasarımcı olarak çalıştıktan sonra, yaratıcı özgürlük arayışı içinde, kadınlarla geleneksel olarak ilişkilendirilen tekstil ve nakış işlerini keşfetmeye, sanat çalışmalarında denemeye ve yaratmaya başladı. Bu nedenle çalışmaları, kültüründe çok kökleşmiş olan erkeklik ve machismo kavramlarını altüst eder. Dawe'in çalışmaları, ipliklerle büyük ölçekli kurulumlar yaratma, sosyal yapıların kavramları ile ilgilenen ortamlar ve doğanın kendini örgütleme gücü ile ilişkilerini geliştirme amacındadır (Url 42).

Resim 22 (solda). Gabriel Dawe, (Url 43). Resim 23 (sağda). Gabriel Dawe Çalışmaları (Url 25).

Yumi Okita: Kuzey Carolinalı sanatçı Yumi, büyülü yaratıklarını, doku ve renk oluşturmak için iplik katmanlarıyla işlediği elle boyanmış pamuklu kumaşla gerçekleştirmektedir. Genişliği 30 santimetreye kadar çıkabilen heykelleriyle, doğanın gerçekçiliğini yakalama eğilimindedir (Url.44).

Resim 24. Yumi Okita Çalışmaları (Url 25).

Suhandan Özay Demirkan: İzmir'de doğan Özay, lisans ve yüksek lisans derecelerini Viyana'daki Dekoratif Sanatlar ve Tekstil Bölümü'nde tamamladı. İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ders veren Özay, 2011 yılında emekli olana kadar Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümünün yanı sıra Moda Aksesuar Tasarım Bölümü'nün (takı, deri ve ayakkabı tasarımı) başkanlığını yaptı. Türkiye'de "Fiber Sanatının" öncülerinden sayılan Özay, İzmir Alaçatı'da kurduğu atölyede, yerel tekstil teknikleri ve Anadolu kumaşlarının canlanmasına odaklanan stüdyo çalışmalarına adamıştır (Url.45).

Çalışmalarıyla ilgili şunları söylemektedir;

Fiber çalışmam, sanatımı zenginleştiren sürekli deneyimler olan kavramlara veya görüntülere dayanıyor… Bazen geçmişten çıkarılmış bir form, bazen bir sembol ya da tasarım… Elyafı yeniden yönlendirerek "zanaat" ve "kavram" şaşırtıcı sonuçlara yol açabilir. İlhamım birçok unsurun bir araya getirilmesinden geliyor. Anadolu mirası yaratıcılığımı sadece iyi tanımlanmış formlarda değil aynı zamanda araştırma ve projelerimde ilham veriyor ve aydınlatıyor. Tekstil sanatı deneyimimi heykel biçimlerime aktarırken; Anadolu İplik Ayakkabısı Koleksiyonunda olduğu gibi kâğıt elyafla dokuma, birbirine geçmenin ritmik özellikleri; Doğru "lif dilini" buldum (Url.46).

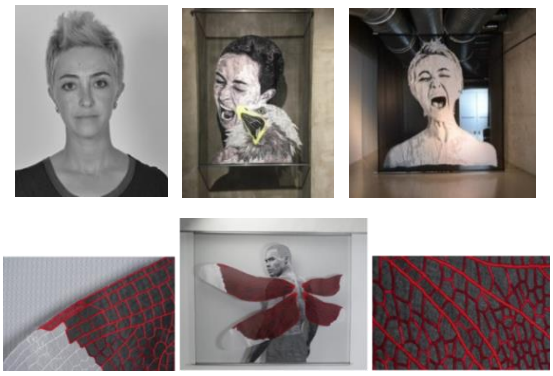
Resim 25 (sağda). Suhandan Özay Demirkan, (Url.47). Resim 26 (solda). Sühandan Özay Demirkan Çalışmaları, (Url.48).

Fırat Neziroğlu: İzmir doğumlu olan Fırat Neziroğlu bir dokuma tekniğini kullanarak mevcut formun nedenselliğini çoğaltarak, törenselleştirmiş olduğu dokuma tekniğini çağdaş sanatlara taşımaktadır. Dokumada ilk kez kullanılan misina malzemesi ile klasik dokuma resim geleneğine farklı bakış açısı kazandıran sanatçı, bu kişisel tekniğini 1998 yılından bu yana geliştiriyor. Dünyanın birçok ülkesinde eserleri sergilenen ve özel koleksiyonlarda çalışmaları yer alan Neziroğlu; keçe, dokuma, baskı gibi birçok tekstil tekniği ile plastik sanatlar içinde yeni bir dil üzerinde çalışıyor ve insan bedeninin ideal formlarına ulaşmak üzere; sporcunun esnekliği, fotoğraf ile ideal zamanın yakalanması ve dokuma tekniği ile yorumlanması performanslarını bir arada kullanmaktadır (Url.49).

Resim 27 (solda). Fırat Neziroğlu, (Url.50). Resim 28 (sağda). Fırat Neziroğlu Çalışmaları, (Url.51).

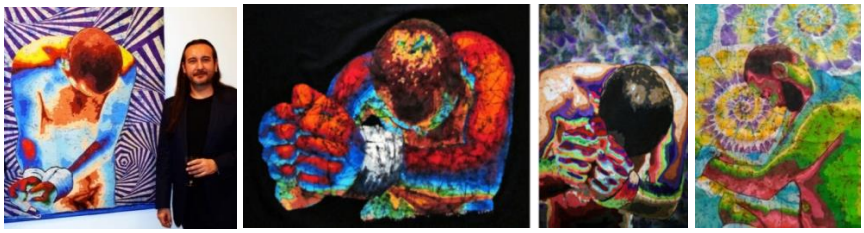
Ahu Akkan: 1980, Ankara doğumlu Ahu Akkan, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden 2003 yılında mezun oldu(Url.52).

Akkan'ın çalışmaları, perdeyi çağrıştıran bir yüzey olarak tülleri dikerek oluşturduğu otoportrelerin de bulunduğu kadın ve çocuk portrelerinden oluşuyor. Günümüz insanının mutsuzluğu üzerine yoğunlaşan sanatçı çalışmalarını, çağımızın hala en ciddi sorunu durumundaki şiddeti bir şekilde şekillendiriyor. Şiddetin en önde gelen kurbanları, hem maruz kalınan, hem de tanığı olunan travmaların ifadesi olarak sanatında görülmektedir. Sanatçı çalışmalarıyla arasında, ele aldığı konu, malzeme seçme ve sunum şekliyle kavramsal bir bağ kurmaktadır (Url.53).



Resim 29 (sol üstte). Ahu Akkan, (Url.52). Resim 30 (üst ortada). Yankı (2017), (Url.54). Resim 31 (sağ üstte). Yansıma II-I, (2013), (Url.54). Resim 32 (altta). Ahu Akkan, Dragonfly III, Dikilmiş Kumaş (2018),(Url.54).

Serdar Yörük: 1978 yılında Söke Aydın'da doğdu. 1996 yılında Adnan Menderes Üniversitesi Söke Meslek Yüksek Okulu Tekstil Bölümü mezunudur. 2011 yılında İzmir'de Eskiz Tasarım Atölyesini ve Eskiz Sanat Grubunu kurarak çalışmalarını burada devam ettirmektedir. Sanatçı günümüz bakış açısıyla geleneksel teknik ve motifleri bir arada harmanlayıp yeni ifadeler yaratarak eserlerini oluşturmaktadır. Geleneksel ve klasik olanın dışına çıkarken, geleneksel motifleri kullanmaktan vazgeçmeyerek teknik deneyimlerini bu yönde aktarmaktadır. Geleneksel Türk motiflerini deforme etmeden farklı bir bakış açısı ve kompozisyonlarla kumaşta karışık teknikle yenilikçi tasarımlar ortaya çıkarmaya çalışan sanatçı, izleyiciye geleneksel sanatların sanıldığı üzere katı ve durağan olmadığını etkileşim ve değişim içinde olduğunu düşündürür. Batik, kumaş baskı (geleneksel baskı) ve fırça gibi karışık teknikler kullanmaktadır (Url.55).



Resim 33 (solda). Serdar Yörük, (Url.56). Resim 34 (ortada). Serdar Yörük, Batik Çalışmaları, (Url.57). Resim 35 (sağda). Serdar Yörük, Batik Çalışmaları, (Url.57).

Deniz Sağdıç: 1980 yılında Mersin'de doğan sanatçı, 1999 yılında Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sanat eğitimine başlayarak 2003 yılında mezun oldu. Sağdıç sanatını çeşitlendirmeye ve farklı ortamlar denemeye istekliydi. Video sanat ve fotoğrafçılık oluşturarak farklı sanat formları uyguladı. 2016'da, artık ilgisini çekmeyen nostaljik nesneleri, insanların ilişki kurabilecekleri sanat eserlerine dönüştürdüğü Ready Remade adlı benzersiz projesi, kavramsal derinliği ve güçlü bağlarıyla güçlü bağları nedeniyle çok eleştirildi. En son projesi Denim Skin, Denim ile devam eden aşk ilişkisi, eşitlik ve demokrasi gibi çeşitli konularda öyküler sunmak için kullanılmış denim parçalarına dönüştürür. Kullandığı denim'i sanatta geri dönüştürdüğü devam eden projesinin yanı sıra, şu anda farklı şehirlere seyahat ediyor ve her şehirde yaşayan insanların katkısıyla, her şehre özel yapılan denim sanat eserlerini yaratıyor (Url.58).

Resim 36 (solda). Deniz Sağdıç, (Url.59). Resim 37 (sağda) . Deniz Sağdıç, Denim Çalışmaları (Url.60).

Atilla İlkyaz: 1962 Çorum doğumlu sanatçı, 1983'de Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Bölümünden mezun oldu. 1987'de Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesinde yüksek lisans, 1991'de sanatta yeterlilik derecesi aldı. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesinde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. (Url.61).

Atilla ilkyaz, sanat serüveninde ilk kez sanat ve zanaat arasındaki sınırı zorluyor ve kırkyama tekniği ile kendi oluşturduğu zeminler üzerine gölge-sembollerini yerleştiriyor. Sanatçının kendi resim dilinde yazılmış çağdaş hiyeroglifler, gölge-yazılar olarak da yorumlanabilecek bu resimlerde, insanoğlunun bitmeyen hikâyeleri, zaman ve mekândan bağımsız, ezeli ve ebedi temalar olarak görselleştiriliyor. Doğum, ölüm, aşk, ayrılık, göç gibi evrensel konular, İlkyaz'ın resimlerinde iç içe geçiyor, aynı düzlem üzerinde birbirinden bağımsız hikâyelerle bir bütün

oluşturuyor. Kırkyama tekniğinin yanı sıra keçe zeminlerden de yararlanan sanatçı, figür zemin ilişkisinde mekan ve boşluk meseleleriyle hesaplaşıyor. İlkyaz, değişik dönemlerden sanatçıların yapıtlarındaki biçimleri, figürleri değiştirip dönüştürerek kendi resim dilinin unsurlarından biri haline getiriyor. Çağdaş sanat dilinde sıkça kullanılan ve kendileme (appropriation) olarak da adlandırılan temellük stratejileriyle hesaplaşmış oluyor. Hitit resimleri, Mısır hiyeroglifleri, Geleneksel Afrika Heykelleri gibi geçmiş uygarlıklardan; Goya, Picasso, Matisse, Louis Soutter gibi batı sanat tarihinin sanatçılarından ve Malik Aksel, İbrahim Çiftçioğlu ve Murat Çelik gibi Türk sanatçıların yapıtlarından ilgisini çeken figür ve formları alıntılayarak, kendine mal ederek kullanıyor ve sembolleriyle bir araya getirerek, görünürde ilişkisiz olanı yama-kolajlarıyla ilişkiye sokuyor(Url.62).

Resim 38 (sol üstte). Atilla İlkyaz, (Url.63). Resim 37 (sağ üst ve altta). Atilla İlkyaz Çalışmaları, (Url.64).

3. Sonuç

Güncel sanatta, tekstil kullanımı, son yüzyılda, değişen sanat anlayışları, sanat kavramları ve tekstili çalışmalarında kullanan güncel sanatçılarla varlığını sürdürmektedir. Sanatçının anlatım yöntemine bağlı olarak, üretilen sanat yapıtları, biçimin forma yüklenen, anlamsal ve estetik değer taşıyan sanat yapıtlarına dönüşmekte, güncel sanat eğilimlerinde, sanatçılar tarafından tekstil sanatı materyal ve kavramlarına ilginin her geçen gün artmakta olduğu görülmektedir.

Çalışma, güncel sanatta tekstili kullanan on iki yabancı, altı yerli sanatçı yer almakta olup, beşi erkek, on üçü kadın sanatçıdan oluşmaktadır. Bu sanatçıların kullandıkları tekstil malzemeleri ve çeşitleri incelendiğinde ise, tekstil liflerinden ya da ipliklerden, dokuma, kumaş, denim, örme, tığ işi, nakış, dantel, keçe vb. malzemelerden çeşitli tekniklerle elde edilen çalışmalar yaptıkları ve tekstil yüzeyleri ya da üç boyutlu eserler oluşturdukları görülmüştür. Kullanılan tekstil malzemeleri işlevsel bir ürün olmanın ötesinde, duyguların ve düşüncelerin ifade edildiği yüzeyler yaratmak için kullanıldığı estetik nesneye dönüştüğü gözlemlenmiştir. Güncel sanatta kullanılan tekstil malzemeleri, sanatçılar tarafından kendi ifade yöntemiyle eserlerinde anlatmak istediği tema gereği bazen bir araç, bazen de bir amaç olarak kullanılmakta olduğu belirlenmiştir.

Kaynakça

Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. İstanbul: Karakalem.

Ay, B. (2018). *Sanat objesi olarak tekstil*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık Limited.

Azamet, A. (2019). Teknik nesnenin estetik nesneye minimalist dönüşümü, *İdil Dergisi* 8(55): 331-335, DOI: 10.7816/idil-08-55-06

Bostancıoğlu, B. (2008). *İkinci dünya savaşı sonrası batı resminde endüstriyel ürünlerin resim teması olarak ele alınması.* Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Bulut, Ş. (2018). Güncel sanatı (kavramsal) anlamaya çalışmak. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* 4(1):69-76.

Ersen, L. (2010). Türkiye'de 1990 sonrası güncel sanat ve kültürel kimlik kavramı, *Sanat ve Tasarım Dergisi,* 2010(6): 47-53.

Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. İstanbul: Payel Yayınevi.

Karabaş, P. A ve İşleyen. F. (2016). Performans sanatının doğuşu ve günümüze yansımaları. *International Journal of Cultural and Social Studies* 2(2):340-350.

Kaya, Y. (2017). Güncel sanatta yeni bir yaklaşım olarak "melezlik". *STD* (2017 Aralık):165-183, http://dergipark.gov.tr/download/article-file/390888 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Keser, C. ve Oskay, N. (2015). Çevresel sanat bağlamında christo-Jeeanne Claude çiftinin disiplinlerarası üç boyutlu tasarım uygulamalarında tekstil kullanımı. *Turkish Studies,* 10(14):71-88.

Koşar, S. T. (2017). *Çağdaş* sanat disiplinleri arası etkileşimlerde lif sanatı. *İdil Dergisi* 6(35):2035-2059.

Roose, H, Roose, W. ve Daenekindt, S. (2018). Trends in contemporary art discourse: using topic models to analyze 25 years of professional art criticism, *Cultural Sociology* 12(3):1-20.

Tok Dereci, V. (2014). Dokunuşlar tekstil sergisi üzerinden tekstil sanatında mekan, malzeme, biçim ilişkisi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* (12):53-63.

İnternet Kaynakları

Url 1.https://www.turkcebilgi.com/g%C3%BCncel_sanat (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url2.https://www.wikiart.org/en/georges-braque/violin-and-pipe-le-quotidien-1913 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url3.https://tr.pinterest.com/pin/312211349059770453/?lp=true (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url4.http://www.leblebitozu.com/dadaizm-sanatcilari-ve-eserleri/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url5.http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 6.http://dergipark.gov.tr/download/article-file/338508 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 7.http://dergipark.gov.tr/download/article-file/477986 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url8.https://christojeanneclaude.net/projects/valley-curtain?images=completed (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 9.https://xxi.com.tr/i/land-art-ve-cagdaslari (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url10.http://fanofista.blogspot.com/2011/10/knowing-digital-art.html (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url11.https://csuriproject.osu.edu/index.php/Detail/objects/195 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url12.http://www.artfulliving.com.tr/sanat/dijital-sanatin-onde-gelen-temsilcileri-digiloguedai-i-6103 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url13.https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/art-between-wars/surrealism1/a/man-ray-the-gift (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 14.https://www.widewalls.ch/embroidery-art/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url15.http://www.artmanik.com/nakistan-cikan-manzara-serileri/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url16.https://www.sightunseen.com/2015/05/at-sight-unseen-offsite-2015-part-i/mimi-jung/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url17.http://www.joanavasconcelos.com/det_en.aspx?o=755&f=1424 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url18.https://www.widewalls.ch/contemporary-textile-art-artists/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url19.https://www.dnainfo.com/new-york/20111003/lower-east-side-east-village/crochet-artist-olek-yarn-bombs-astor-place-cube (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 20.https://www.turkcebilgi.com/asamblaj (Erişim Tarihi:10/04/2019).

Url21.https://www.pegem.net/Akademi/kongrebildiri_detay.aspx?id=122944 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url22. https://www.narsanat.com/digital-art-nedir/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url23.https://www.dersimiz.com/terimler-sozlugu/ara.php?q=ready+made (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url24. https://www.genevievejade.com/about (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url25.https://mymodernmet.com/contemporary-textile-art-history/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url26.https://joanavasconcelos.guggenheim-bilbao.eus/en/artist (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url27.https://www.artsy.net/artist/joana-vasconcelos?medium=*&page=4&sort=-decayed_merch&price_range=*-* (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url28.https://nit.pt/coolt/musica/joana-vasconcelos-manuel-reis-preocupava-felicidade-dos-outros (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url29.https://www.archdaily.com/297941/meet-the-artist-behind-those-amazing-hand-knitted-playgrounds (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url30.http://www.annemondro.com/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url31.https://stamps.umich.edu/stories/anne_mondro_the_role_of_creative_work_in_healthcare (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url32.https://www.artspace.com/artist/olek (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url33.https://www.textileartist.org/ana-teresa-barboza-handcraft-nature (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url34.https://www.flipsnack.com/JorgeGaramendy/ana-teresa-barboza-2.html (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url35.https://daniellecloughcom/contact/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url36.https://theculturetrip.com/africa/south-africa/articles/meet-danielle-clough-the-riveting-embroiderer-whos-caught-the-worlds-attention/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 37.https://www.art-cart.eu/en/profile/severija-incirauskaite-kriauneviciene/188 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 38.https://sarahkbenning.com/about (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url39.https://www.textileartist.org/faig-ahmed-remixing-traditions (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url40.https://www.haberler.com/azerbaycanli-sanatci-faig-ahmed-el-yapimi-halilari-9359542-haberi/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 41. http://www.faigahmed.com/#origin (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 42. http://www.conduitgallery.com/artists/gabriel-dawe (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 43. https://mymodernmet.com/gabriel-dawe-thread-art/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 44. https://www.artisticmoods.com/yumi-okita-2/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 45. http://www.suhandanozay.com/about/bio/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 46. http://www.suhandanozay.com/about/artist-statement/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url47.http://www.hurriyet.com.tr/liflerin-dili-sergisine-ilgi-buyuk-40743700 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 48. http://www.suhandanozay.com/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url49.http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2896 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 50.https://www.workshopix.com/firat-neziroglu (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 51.https://www.firatneziroglu.co.uk/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 52.https://www.artnivo.com/ahu-akkan (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 53.https://www.cermodern.org/ahu-akkan--perde.html (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 54.http://ahuakkan.blogspot.com/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 55.https://kskm.com.tr/project/serdar-yoruk/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url56.http://www.bodrumageldik.com/mobil/hdetay.php?newsid=34523 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 57.https://www.yooying.com/serdar_yoruk78 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 58.http://www.denizsagdic.com/about.html (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url59.https://3x1denim.com/blogs/atelier-journal/q-a-deniz-sagdic-artist (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url 60.https://www.instagram.com/denizsagdicart/?hl=tr (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url61.http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=320 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url62.Atilla İlkyaz Basın Büteni (Erişim Tarihi: 17/04/2019).

Url63.http://www.gazetelink.com/atilla-ilkyazin-kirk-yama-kirk-hikaye-sergisi-sanatseverlerle-bulustu/ (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

Url64.https://www.google.com/search?q=www.atillailkyaz.com+k%C4%B1rk+yama&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKEwitrcnEwrvfAhUQmIsKHaXFBAcQ_AUICygC&biw=1536&bih=706&dpr=1.25 (Erişim Tarihi: 10/04/2019).

GÖRSEL SANATLAR ÖĞRETİMİ İLE 12-16 YAŞ GRUBU HAFİF DERECELİ ZİHİNSEL ENGELLİ BİREYLERİN KAVRAMSAL ALGILARININ GELİŞTİRİLMESİ

Dr. Öğretim Üyesi Fahrettin Geçen

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

Prof. Dr. Ali Tomak

Öz

İnsanlar fiziksel ve/veya zihinsel engelli olarak doğabilecekleri gibi, daha sonra çeşitli nedenlerden ötürü fiziksel ve/veya zihinsel engelli rahatsızlıklara maruz kalabilir ve böylece yaşamak zorunda olabilirler. Bu araştırmanın amacı, 12-16 yaş grubu hafif dereceli zihinsel engelli bireylerin araştırma kapsamında hazırlanan kavramsal algı sorularına verdikleri tepkileri gözlemlemek ve görsel sanatlar öğretimi aracılığı ile tedavi edici, rehabilite edici, engelin gelişimini yavaşlatıcı ya da durdurucu etkisi olup olmadığını tespit edebilmektir. Araştırma problemini bilimsel bir tabanda çözümleyebilmek amacıyla; hem ulusal ve uluslar arası düzeyde literatür taraması yapılmış hem de tıp, psikoloji ve özel eğitim kurumlarında çalışan deneyimli uzman görüşlerinden yararlanılmıştır. Araştırma evrenini, Hatay ili Özel Gökçe ve Umut Damlaları Rehabilitasyon Merkezleri'nde yer alan hafif derecede zihinsel engelliler oluşturmaktadır. Bu merkezlerde bulunan bireylere, uzmanlarca belirlenen uygulama gözlem formu aşamalı olarak uygulanmıştır. Araştırma sonucunda görsel sanatlar uygulamaların engellilere yararlı olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Zihinsel Engelli, Kavram, Teropatik

12-16 AGE GROUP WITH VISUAL ARTS TEACHING MILD MENTAL DISABILITIES DEVELOPMENT OF CONCEPTUAL PERCEPTIONS

Abstract

People may be born with physical and/or mental disabilities, and may later be exposed to physical and/or mental disabilities for various reasons, and thus have to live. The aim of this study is to observe the responses of 12-16 age group mentally handicapped individuals to conceptual perception questions prepared within the scope of the research and to determine whether it has a therapeutic, rehabilitative, slowing or stopping effect on the development of disability through visual arts teaching. In order to solve the research problem on a scientific basis, both national and international literature surveys were conducted and experienced experts working in medicine, psychology and special education institutions were used. The research universe is composed of slightly mentally disabled people in the special Gökçe and Umut Damları rehabilitation centers

of Hatay province. The application observation form determined by the experts was gradually applied to the individuals in these centres. As a result of the research, visual arts applications are useful for the disabled.

Key Words: Mentally Retarded, Concepts, Therapeutic

Giriş[2]

İnsanlar fiziksel ve/veya zihinsel engelli olarak doğabilecekleri gibi, daha sonra çeşitli nedenlerden ötürü fiziksel ve/veya zihinsel engelli rahatsızlıklara maruz kalabilir ve böylece yaşamak zorunda olabilirler. Zihinsel engellilikten ötürü oluşan farklılık bu kategorideki bireylere normal öğrenciler ile aynı eğitimin alınmaması gerekliliğini zorunlu hale dönüştürmektedir. Bu gerekliliğin sonucu her devlet kendince çözüm yolları oluşturmaya çalışmışlardır. Ülkemizde ise Özel eğitim kurumları ve bu kurumlarda bu alanda yetiştirilmiş veya bu alanda çalıştırılabilecek eğitmenler ve programlar mevcuttur. Özel eğitim özel bir alan olduğu kadar bakir ve geliştirilmeye müsait bir alandır. Özel eğitim kurumlarında yer alan zihinsel engelliler önemli bir yer kaplamaktadırlar. Ülkemizde bazı kesimler tarafından zihinsel engellilere olumlu gözle bakılmamaktadır. Duyarlılık kazanmak ve kazandırıp onların kazanılabilir birer değer olduklarını da bilmek, hatırlatmak gerekir. Zihinsel engelli bireylerin bilgi düzeyi, bilgiyi algılama, işleme, yorumlama yetisi normal bireylerin altındadır. O sebepten ötürüdür ki okul öncesi çocuklarının öğrenme aşamasında yer alan kavramsal algılarının gelişimleri zihinsel engelli bireylerde daha ileri yaşlarda görülmesine sebep olmaktadır. Normal bireylere göre daha alt düzeyde bilgi ve bilgi işlemleme yetisine sahip bu bireylerin gerekli eğitimi aldıklarında düzelme yâda gelişme gösterdikleri kabul edilir ve uygulanabilir durumdadır. Araştırmada zihinsel engelli bireylerin kavramsal algı düzeylerini kavramsal soru ve görseller aracılığıyla öğrenip tespit etmeye yönelik gözlem formu uygulanmıştır. Uygulamanın zihinsel engelli bireylerin kavram düzeylerini çözümlemede ve/veya kavram bilgisini arttırmak için yöntemler uygulanmasına rehber olabileceği düşünülmektedir.

1. Araştırmanın Amacı:

Bu araştırmanın amacı, 12-16 yaş grubu hafif dereceli zihinsel engelli bireylerin araştırma kapsamında hazırlanan kavramsal algı sorularına verdikleri tepkileri gözlemlemek ve görsel sanatlar öğretimi aracılığı ile tedavi edici, rehabilite edici, engelin gelişimini yavaşlatıcı ya da durdurucu etkisi olup olmadığını tespit edebilmektir.

[2] Bu araştırma 2015 yılında tamamlanmış ve yayında olan ve Fahrettin Geçen tarafından yazılmış ‘Görsel Sanatlar Uygulamaları İle Özel Eğitim Kapsamında Yer Alan Bireylerin
Eğitsel Gelişimleri’ isimli OMÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezinden üretilmiştir.

2. Alan Kapsamında Yer Alan ‘Özel Eğitim’ ve ‘Zihinsel Engellilik’

2.1. Özel Eğitim:

“Beden, anlık, duygu ve toplumsal gelişim yönlerinden düzgülü çocuklara göre önemli ayrılık ve aykırılıklar gösteren çocukların gereksinmelerini karşılamak için düzenlenmiş olan eğitim etkinlikleri” (https://sozluk.gov.tr/)’ne denir.

2.2. Zihinsel Engellilik:

“Gelişim süreci içinde genel zihin fonksiyonlarında akranlarına göre önemli derecede geriliğin yanı sıra uyumsal davranışlarda yetersizlik gösterme durumu olarak tanımlanmaktadır” (Özgür, 2013:246).

2. Uygulama ve Gözlem Sonrası Her İki Kurumun Sonuçlarının Karşılaştırılması:

Her iki kurumda da öğrenim gören zihinsel engelli öğrencilerin sarı, kırmızı, mavi renk kavram algılamasında anlamlı bir farklılık görülmemiş ara renk algılamasında ise çok az fark görülmüştür. Renkleri görsel öğeye uygulama ve renkleri görsel öğeye uygularken ellerini kullanmada Umut Damlaları Rehabilitasyon Merkezi öğrencileri daha başarılı olmuştur. Güzel olanı ayıklamada, görsel nesnede yer alan figürlerden güzel ve çirkin kavramlarını ayırt etmede, her iki kurum öğrencileri de başarılı olmuştur. Oyun hamuruna şekil vermede hem kişisel hem de kurumsal farklılıklar göze çarpmıştır. Oyun hamuruna şekil verirken ellerini kullanmada Gökçe Rehabilitasyon Merkezi öğrencileri daha başarılı olmuştur. Kavramsal Algı sorularını her iki kurum öğrencileri de çoğunlukla doğru yanıtlamışlardır. Kâğıtlarla oluşturulan formlardan ritim ve kâğıtlarla amaca uygun biçim oluşturmada Umut Damlaları Rehabilitasyon Merkezi öğrencileri daha başarılı olmuştur. Kâğıtlara üç boyutu kazandırmada, kâğıtları kesebilmede Gökçe Rehabilitasyon Merkezi öğrencileri daha başarılı olmuştur.

3. Yöntem

Araştırma problemini bilimsel bir tabanda çözümleyebilmek amacıyla; nitel araştırma yöntemiyle hazırlanan bu araştırmada hem tezlerden, kitaplardan, makalelerden hem de tıp, psikoloji ve özel eğitim kurumlarında çalışan deneyimli uzman görüşlerinden yararlanılmıştır.

Bazı hafif derecede zihinsel engelli öğrencileri seçerken mümkün olduğunca çift ve üzeri engelli öğrenciler seçilmemiş engel türü ve yaş açısından birbirine benzer öğrenciler seçilmiştir. Hafif dereceli zihinsel engelli öğrencilere oluşturulan gözlem formundaki kavramsal sorular ve ona yönelik uygulamalar yaptırılarak verilere ulaşılmış ve bu verilerden yararlanılarak sonuçlar oluşturulmuştur. Gözlem formları iki özel eğitim kurumunda eşit sürede uygulanmış ve sorulmuştur. Her iki kurumda da benzer engelle sahip random yoluyla seçilmiş 5’er öğrenci örneklem olarak kullanılmıştır. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda bazı görsel sanatlar uygulamaları yaptırılmış bazı görsel sanatlar uygulamalarının da yaptırılabileceği öngörülmüştür.

Hazırlanan gözlem formları iki farklı özel eğitim kurumuna uygulanmış ve her iki kurumda uygulama süresi eşit tutulmuştur.

4. Sonuçlar

Sonuç olarak özel eğitime gereksinim duyan öğrencilerin engel türlerinin çokluğu ve her engel türünün kendi içinde derece ve çeşit farklılığı, öğrencilerin yetişme tarzları, bakımları, aile ve ekonomik durumları, eğitim ortamı her öğrencinin farklı gelişim göstermesine neden olmaktadır. Görsel sanatlar uygulamalarının özel eğitime gereksinim duyan öğrencilerin el-göz koordinasyonu ve el-kas gelişiminin sağlanmasında, sosyalleşme ve iletişim becerisinin gelişiminde, yaratıcılık yönünün gelişiminde, estetik algının oluşmasında, çeşitli toplumsal değer ve kuralların tanınmasında ve kavramsal algının gelişmesinde yarar sağladığı ön görülmüştür.

Özel eğitime gereksinim duyan hafif dereceli zihinsel engelli çocuklara kavram soruları ve uygulamaları yaptırıldığında çoğunlukla yapamazken model olma, yönlendirme ve yardım ile kısmen de olsa yapabildikleri görülmüştür. Bu durumda öğrencilerin eğitim-öğretim yoluyla geliştirilebilir oldukları sonucuna erişilir.

Renklerin öğretiminde model olma, fiziksel yardım, yönlendirme gibi yollar kullanılmıştır. Öğrencilere montessori, oyun hamuru ile hayvan yapımı, renkli kâğıtlar ile şekil yapma gibi görsel sanatlar uygulamaları ile renk kavramının öğretilebildiği görülmüştür.

Daha güzeli seçmede, karşılaştırma yolu kullanılmış, resim görselleri arasında çöp yığınları gibi olumsuz görsellerin çocuklar üzerinde de olumsuz duygu oluşturduğu tespit edilmiştir.

Hafif dereceli zihinsel engelli çocuklara ritim kavramını öğretmek için renkli fon kartonlardan bir şekil şablonu oluşturtup yan yana üst üste getirterek ritim oluşturabilecekleri görülmüştür. Veyahut ritimli bir resmin her parçası ayrı ayrı aynı formlarda boyatılarak tekrarı öğrencilere kavratılabilmiştir.

Kontur çizgileri çizilmiş şeması oluşturulmuş yaşlı ve genç birer kişi görselinin içini pastel boyalarla komutlar doğrultusunda boyamaları istenerek yaşlı genç kavramı öğretilebileceği görülmüştür. Yaşlı ve/veya genç adamı boya dendiğinde öğrencinin onu seçmesinin sağlatılması gerekir.

Öğrencilere oyun hamuru ile üç boyutlu 3 tane benzer şey yaptırılır. Sonra farklı bir tane farklı bir nesne yâda figür yaptırılır. Sonrasında sence hangisi farklı şeklinde soru sorularak doğruyu algılayana kadar yönlendirmeler yapılır.

Öğrencilere üç boyutlu biraz ağır nesnelerden (oyun hamuru, fon kartonları, artık malzemeler..) çalışmalar yaptırılır. Sonrasında öğrencilere pastel boya ile bir resim kâğıdına resim yaptırılır. Öğrenciye hangi çalışmanın daha ağır hangisinin daha hafif olduğu sorularak ağır hafif kavramı öğretilir.

Öğrencilere geometrik şekillerin bulunduğu (üçgen, kare, dikdörtgen) resim ve şekiller gösterilerek benzeri çizdirilir ve içi boyatılır. Sonrasında öğrencilerden sorulan geometrik şekli göstermeleri istenir. Böylece geometrik form öğretimi sağlanabilir.

Hafif dereceli zihinsel engelli öğrencilere, görsele baktırılarak zürafa resmi çizdirilir. Sonrasında ise bir kedi görseline baktırılarak resim kâğıdında daha küçük alana kedi resmi çizdirilip boyatılır.

Hangisi küçük hangisi büyük diye sorularak küçük büyük ayrımı, hangisi kısa hangisi uzun diye sorularak da uzun kısa ilişkisi kavratılmaya çalışılır.

Hafif dereceli zihinsel engelli öğrencilere bir dondurma birde ateş şablon resminin içi boyatılıp sonrasında sıcak ve soğuk olanlar sorularak sıcak soğuk ayrımı yaptırılır.

Hafif dereceli zihinsel engelli öğrencilere hazırlanmış içerisinde yeni ve eski görsellerin bulunduğu şablon boyatılır sonrasında ise hangi görseldeki resimde yer alan nesnenin yeni hangi görselin içerisindeki nesnenin eski olduğu sorularak yeni eski ayrımı yaptırılır.

Hafif dereceli zihinsel engelli öğrencilere boş kutu yâda kola şişesin yuvarlak kısmını ya iple ya kâğıtla yâda gazete hamuruyla etrafını şekillendirip kalem kutusu yapmaları sağlanır. Sonrasında içine kalem konulur. Kalemler yine çıkarılarak içinin boş-dolu durumu öğrencilere sorulur. Kalem konulur dolu mu boş mu diye tekrar sorulur. Böylece dolu boş kavramı pekiştirilmiş olur.

Hafif dereceli zihinsel engelli öğrencilere görsel nesnede çizilmiş yarı nesneyi çizdirterek tamamlatılıp yarım kalanı tamamlaması öğretilebilinir.

Hafif dereceli zihinsel engelli öğrencilere üç boyutlu şekiller yaptırılır. Yaptırılan üç boyutlu nesnelerin çoğu bir tarafa azı bir tarafa konur ve öğrencilerden çok olan ile az olanı bulması istenerek az çok kavram ilişkisi öğretilir.

Kısacası birçok karşılaştırmalı kavramlar öğrencilere öğretilmek istendiğinde uygun görsel sanatlar uygulamaları yâda şablon resmi çizdirilerek öğretebilinir. Şablon resim veya uygulama sonrası öğrencileri kavramların özelliklerini tanıyacak sonrasında karşılaştırmayı yönlendirmeli sorular yoluyla yapabileceklerdir.

Kaynakça

ÖZGÜR, İskender (2013), **Engelli Çocuklar Ve Eğitimi ÖZEL EĞİTİM**, Adana: Karahan Kitabevi.

Geçen, Fahrettin, (2015), Görsel Sanatlar Uygulamaları İle Özel Eğitim Kapsamında Yer Alan Bireylerin Eğitsel Gelişimleri, OMÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmış Doktora Tezi, Samsun.

(https://sozluk.gov.tr/).

GELENEKSEL YAPILARIN BUTİK OTEL OLARAK KULLANIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ; GAZİANTEP ÖRNEĞİ

Araştırmacı Feyza Kervancıoğlu

Hasan Kalyoncu Üniversitesi

Tülay Karadayı Yenice

Hasan Kalyoncu Üniversitesi

Öz

Gaziantep tarihi, doğal, kültürel miras değerleri ile Türkiye'nin uluslararası düzeyde kültür ve turizm merkezlerinden biridir. Oldukça zengin bir mutfak kültürüne sahip olan kent, 2016 yılında UNESCO tarafından Gastronomi alanında Yaratıcı Şehirler Ağına katılması ile birlikte nitelikli konaklama olanaklarının geliştirilmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Gaziantep'te konaklama alanları giderek farklılaşmaktadır. Bu farklılıklardan en yaygın olarak karşılaşılanı ise tarihi yapıların butik otel olarak yeniden işlevlendirilmesidir. Bu araştırmanın amacı, butik otele dönüştürülen tarihi Gaziantep yapılarının, yeniden işlevlendirme ilkeleri kapsamında değerlendirilmesidir. Araştırmanın temel materyalini, Gaziantep tarihi kent merkezinde butik otel kullanımına dönüştürülmüş yapı-yapı grupları oluşturmaktadır. Bununla birlikte ilgili yönetmelik ve uygulama örnekleri diğer materyaller arasındadır. Araştırmanın yöntem kurgusu, butik otel olarak yeniden işlevlendirilmiş tarihi yapıların karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesidir. Araştırma sonucunda, işlevsel-mekânsal talepler, estetik kaygı ve sunulan hizmet kalitesi çerçevesinde üstünlükleri ve zayıflıkları tanımlanmaktadır. Elde edilen bulgular, Gaziantep kenti örneğinde tarihi yapıların butik otel veya konaklama yapılarına dönüştürülmesine dönük yapılacak çalışma ve uygulamalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.[181]

Anahtar Kelimeler: Yeniden işlevlendirme, butik otel, Gaziantep.

EVALUATION OF HISTORICAL BUILDINGS AS A BOUTIQUE HOTEL; THE CASE OF GAZİANTEP

Abstract

Gaziantep, historical, natural, cultural and international levels is one of Turkey's tourism centres with cultural heritage values. The city, which has a very rich culinary culture, underscores the

[181] Bu makale, Kervancıoğlu, F. (2019).'' Butik Otel Kavramının Gaziantep'teki Örnekler Üzerinden Değerlendirilmesi' 'isimli Hasan Kalyoncu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü yayınlanmış yüksek lisans tezinden üretilmiştir. [181]

need to develop quality accommodation with the participation of UNESCO in the Network of Creative Cities in the area of Gastronomy in 2016. Accommodation in Gaziantep is increasingly differentiated. The most common of these differences is the re-functioning of historical buildings as a boutique hotel. The aim of this study is to evaluate the historical Gaziantep buildings, which are transformation into boutique hotels, within the scope of re-functionalization principles. The basic material of the study is the building-structure groups that have been converted into boutique hotels in the old town of Gaziantep. However, relevant regulations and application examples are among other materials. The methodology of the research is the comparative evaluation of historical buildings which are re-functionalized as a boutique hotel. As a result of the research, the advantages and weaknesses of functional-spatial demands and aesthetic concerns are defined. The findings are believed to contribute to the studies and applications to be made for the transformation of historical buildings into boutique hotels or accommodation buildings in the case of Gaziantep city.

Key Words: re-use, boutique hotel, Gaziantep.

1. Giriş

Konaklama ihtiyacı sosyal, ekonomik, ticari ve kültürel olmak üzere yolculuk taleplerinin ortaya çıkışından beri var olmuştur. Geçmişte, hanlar ve kervansaraylar ile başlayan konaklama süreci, günümüze dek varlığını çeşitli ihtiyaçlar çerçevesinde geliştirerek sürdürmüştür. Bu aynı zamanda konaklama yapılarından olan beklentileri dolayısıyla çeşitliliğinin de katkıda bulunmuştur. Bu çeşitlilik, konaklama yapılarını kendi içerisinde barındırdığı fiziki özellikler ve yürürlükteki yasal-kurumsal altyapıda tanımlanan standartlara göre sınıflandırılmıştır. Butik oteller de bu konaklama yapılarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Butik kelimesi anlam olarak, karmaşık veya özel müşteriye verilen hizmet kişiye özel olarak tanımlanmaktadır. Bir diğer tanımda küçük, modaya uygun dükkân veya özel servis ya da ürünler sunan şirket olarak ele alınmaktadır. Ayrıca genellikle özel, elit ürünlerin satıldığı küçük alışveriş dükkânı olarak belirtilmektedir. Bu tanımlara göre butik kelimesinde göze çarpan anahtar kelimeler küçük ve özel olan olarak belirlenebilmektedir (Akyol ve Zengel, 2014). Butik otel ise Kuzey Amerika kaynaklı bir terim olup, kesin ve net bir tanım olmadığı görülmektedir. Butik otel ülkelere, derneklere ve kişilere göre farklı yorumlanmıştır. Genellikle lüks veya özel iç tasarıma ve samimi bir ortama sahip otelleri ifade etmektedir. Butik oteller, kişiselleştirilmiş konaklama yapıları ve özel hizmet sağlamalarıyla, büyük zincir/marka otellerden farklılık göstermektedirler. Nitekim küçük ölçekli konaklama yapısı olarak değerlendirilen butik otellerin oda sayılarının ülkelere göre değişkenlikler gösterdiği görülmektedir. Freund de Klumbis ve Munsters (2004) butik otellerin oda sayısını 50 ve 100 olarak belirtirken; Erkutlu ve Chafra (2006) 3 ve 100 oda, Henderson (2011) en fazla 100 oda, olarak tanımlamıştır. Bazı Kuzey Amerikalı turizm operatörlerine göre, 150 odaya kadar butik otel tanımlanmasını kullanabildikleri gibi burada ön plana çıkan, oda sayısından çok kişiselleştirilmiş, farklı ve özenli hizmetin, misafirlere özgün veya doğal dokusu muhafaza edilerek tefriş edilmiş yapılarda sunulması olarak tanımlanmaktadır. Avrupa odaklı çalışmalarda ise butik otel terimi, diğerlerinden ayrışan bir hizmet çizgisi olan,

tasarımı özel olarak yapılmış, 100'den az oda sayısı olan ve sıklıkla her bir odası farklı ve iyi dekor edilmiş otel olarak tanımlanmaktadır (Aggett, 2007; Lim ve Endean, 2009)

Yapılan tanımlar incelendiğinde, butik otel tanımının farklı içerikler barındırsa da, bu otellerin temelde küçük, mimari özellikleri bakımından ilgi çekici, iç mekân tasarımı güçlü, hizmet anlayışları yönünden yüksek kalitede olması beklenmektedir (Rowe, 2003; Weaver, 2009). Konumu ne olursa olsun butik otel, kişiye özel hizmet sağlamalı, eşsiz, özgün tasarımlara sahip olmalı ve kullanıcısına farklı deneyimler sunabilmelidir. Son yıllarda insanların çalışma şartlarının yoğunluğu, kendisine ve ailesine ayırabildiği zamanın azlığıyla konaklama yapılarındaki beklentileri de değişmiş otellerde ev konforu, yakın ilgi, aile sıcaklığı ve yüksek standart beklentisiyle butik otel kavramı ortaya çıkmıştır. Butik otel dendiğinde ise akla çoğunlukla geleneksel yapıların yeniden işlevlendirilerek kullanımı gelmektedir. Bu çerçevede ele alındığında turizm ve mimarlık disiplinleri arasında kalan butik otellerin, hizmet kalitesi - mekânsal beklentilere cevap verecek ölçütlerin tanımlanması ve geliştirilmesi önemli bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır.

Türkiye'de butik otel kavramı Turizm Tesislerinin Belgelendirilmesine ve Niteliklerine İlişkin Yönetmelik'te tanımlanmaktadır. Bu Yönetmeliğe göre butik otel;

"yapısal özelliği, mimari tasarımı, iç mekân donatımı ve kullanılan malzemesi yönünden özgünlük arz eden, işletme ve servis yönünden üstün standart ve yüksek kalitede, deneyimli veya konusunda eğitimli personel ile kişiye özel hizmet verilen ve aşağıda belirtilen nitelikleri taşıyan en az on odalı oteller"

olarak tanımlanmaktadır. Aynı yönetmeliğe göre butik otellerin;

a) Modern, röprodüksiyon, antika gibi özelliği olan mobilya ve malzemeler ile tefriş ve dekorasyon.

b) Beş yıldızlı otel odaları için belirlenen nitelikleri taşıyan konforlu odalar.

c) Kapasiteye yeterli kabul holünü de kapsayan lobi, lobi alanının yeterli olması hâlinde lobinin bir bölümünde düzenlenmiş oturma mahalli veya ayrı bir oturma salonu.

d) Yönetim odası.

e) Kapasitesi elli kişiden az olmamak kaydıyla, tesis yatak kapasitesinin en az yüzde yetmiş beşine alakart hizmet verilen asgarî ikinci sınıf lokanta.

f) Genel mahallerde klima sistemi.

g) Yirmi dört saat oda servisi.

h) Çamaşır yıkama ve kuru temizleme hizmeti.

i) Otopark hizmeti.

j) Odalara, müşteri tarafından seçilen en az bir adet günlük gazete servisi ile müşteri yatak odasının gece kullanımına hazırlama hizmeti.

k) Birden fazla katta düzenlenmiş tesisler için müşteri asansörü ve merdiveni.

l) Tesis müşteri yatak kapasitesinin en az yüzde ellisi oranında eğitimli personel ile hizmet verilmesi.

m) Kadın ve erkek personel için ayrı soyunma yerleri, dolapları, duş ve tuvalet yerleri.

n) Aşağıda yer alan ünitelerden en az birinin bulunması:

1) Kişi başına 1.2 metrekare alan düşecek şekilde en az elli kişilik pasta salonu; elli kişilik kabare, sinema, tiyatro etkinliklerinin yapılabileceği salon; en az 60 metrekare büyüklükte kütüphane ünitelerinden en az bir adedi.

2) Açık veya kapalı yüzme havuzu.

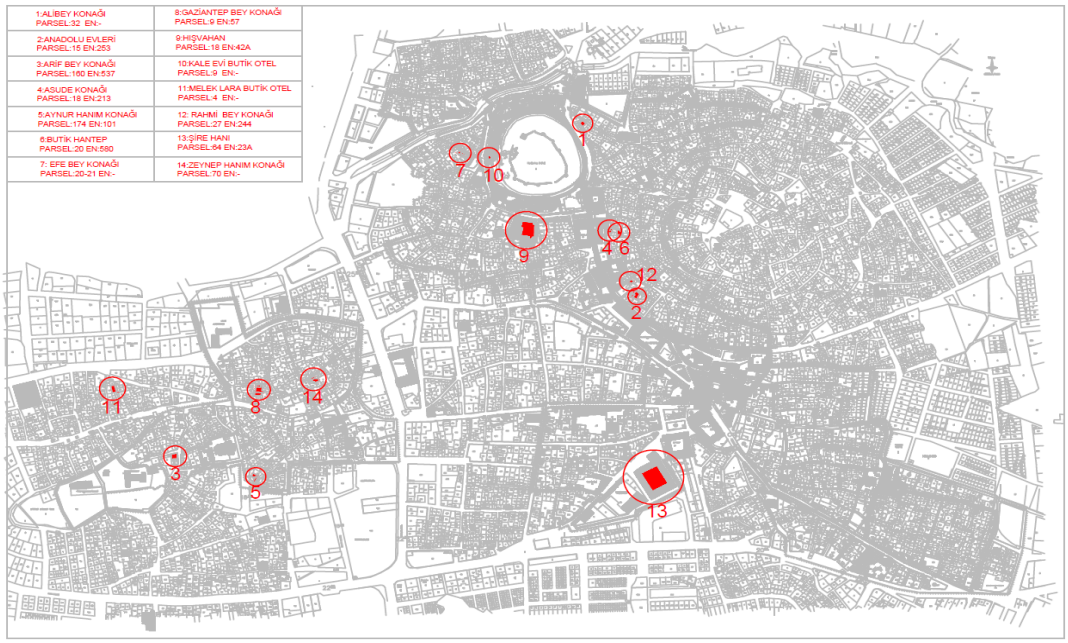
3) Jimnastik salonu, bowling-bilardo salonu, kütüphane; Türk hamamı, buhar banyosu, kar odası, tuz odası, tuzlu buhar odası, sıcak taş odası, alarm sistemi bulunan sauna, masaj üniteleri, aletli masaj üniteleri, cilt bakım üniteleri, spor sahası, tenis kortu, kayak pisti, duvar tenisi salonu veya benzeri imkânlar sağlayan ünitelerden en az üç adedi.nitelikleri tanımlanmaktadır.

Ülkemizde bazı oteller Turizm Bakanlığına bağlı Turizm İşletme Belgesi ile işletilirken, bazıları daha sonra işletme belgesi almak koşuluyla Turizm Yatırım Belgesine sahiptir. Bununla birlikte Belediyeye bağlı Belediye Belgeli Otel işletmeleri de bulunmaktadır. Turistik olmayan konaklama işletmeleri; 'Turizm İşletme Belgeli' olmayan ve yerel yönetimler tarafından sınıflandırılıp denetlenen konaklama işletmeleridir. Belediye Belgeli oteller ise, çalışma ruhsatlarını bulundukları yörenin belediyesinden almaktadırlar. Belediyelerin belirlemiş olduğu nitelikleri taşımakta ve denetimleri belediye tarafından yapılmaktadır. Belediye Belgeli otel tanımı turistik olmayan işletme şeklinde yapılmış olsa da birçok turistik işletme bu belge ile çalıştırılmaktadır. Turistik konaklama işletmeleri: 'Turizm İşletme Belgesi' olan, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından sınıflandırılıp denetlenen konaklama işletmeleridir. Bu ikili yapı, butik oteller için nitelik açısından problem yaratırken, butik otel algısını da değiştirmektedir.

Bu araştırmada Gaziantep kent merkezinde yeniden işlevlendirilerek butik otel olarak kullanılan yapılar incelenmektedir. Bilindiği üzere Gaziantep, ülkemizde son yıllarda yerli ve yabancı turist sayısında önemli artış gözlenen şehirlerdendir. Sahip olduğu doğal-kültürel mirasın yanı sıra kentin eşsiz mutfağıyla Gastronomi alanında Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü'nün (UNESCO) Yaratıcı Şehirler Ağı'na üye olmasıyla tanınırlığının artması, kültür turizmini hareketlendirmiştir. Bununla birlikte Gaziantep bölgesinin en önemli sanayi kentidir. Ziyaretler salt turizm amaçlı değil aynı zamanda iş gezilerini de kapsamaktadır. Kente gelen ulusal ve uluslararası ziyaretçi sayısı artışına dayalı olarak konaklama ihtiyacı da giderek artmaktadır. Bu kapsamda kent içerisindeki birçok tarihi yapının butik otel olarak yeniden işlevlendirildiği dikkat çekmektedir. Bu yapılar özellikle tarihi doku içerisinde kent kültürünü, değerlerini, eski zamanlardaki yaşama şeklini tanıma arzusu taşıyanlar tarafından tercih edilmektedir. Araştırmanın, mevcut butik otellerin olumlu ve olumsuz yönlerinin tanımlanması ile nitelikli konaklama yapılarının oluşturulmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2. Konu ve Kapsam

Bu araştırmanın kapsamı, Gaziantep kent merkezinde butik otel olarak yeniden işlevlendirilmiş tarihi yapılar oluşturmaktadır. Bu yapılar genellikle Gaziantep kalesi ve yakın çevresini içeren Gaziantep tarihi kent merkezi ve yakın çevresinde yer almaktadır (Şekil 1).



Şekil 1. Gaziantep tarihi kent merkezinde butik oteller ve mekânsal dağılımları

Araştırma kapsamında on dört butik otel yapısı incelenmiştir. Bu yapılardan dokuz tanesi koruma altına alınmış tescilli yapılardan oluşmaktadır. Diğer yapılar tescilli olmamasına karşın geleneksel yapı karakterini yansıtmaktadır.

Bu araştırmanın yöntemi iki aşamadan meydana gelmektedir. İlk aşamasında butik otel değerlendirilmesine ilişkin ölçütler tanımlanmaktadır. Bu ölçütler, mekân ihtiyaçları, konfor algısı, teknik donanım kalitesi ve hizmet sunumuna dayalı göstergelerden meydana gelmektedir. Araştırma yöntemini ikinci aşaması, araştırma kapsamında ele alınan butik otellerin, bu ölçüt ve göstergeler kapsamında değerlendirilmesidir. Bu süreçte mekânsal ihtiyaçlar yerinde yapılan tespit-gözlemlere, diğer değişkenler ise kullanıcılarla yapılan görüşmelere dayandırılmaktadır.

Çizelge 1. Araştırma kapsamında incelenen Gaziantep butik otelleri ve nitelikleri

No	Otel	Belge Durumu	Tescil Durumu
1	Gaziantep Bey Konağı	Belediye Belgeli	Tescilli Yapı
2	Anadolu Evleri	Belediye Belgeli	Tescilli Yapı
3	Şirehan	Turizm İşletme Belgeli	Tescilli Yapı

4	Alibey Konağı	Belediye Belgeli	Geleneksel Yapı
5	Aynur Hanım Konağı	Belediye Belgeli	Tescilli Yapı
6	Efe Bey Konağı	Belediye Belgeli	Geleneksel Yapı
7	Hışvahan	Turizm İşletme Belgeli	Tescilli Yapı
8	Kale Butik Oteli	Belediye Belgeli	Tescilli Yapı
9	Rahmi Bey Konağı	Belediye Belgeli	Tescilli Yapı
10	Zeynep Hanım Konağı	Turizm İşletme Belgeli	Geleneksel Yapı
11	Butik Hantep Konağı	Belediye Belgeli	Tescilli Yapı
12	Asude Konağı	Turizm İşletme Belgeli	Tescilli Yapı
13	Arif Bey Konağı	Belediye Belgeli	Geleneksel Yapı
14	Melek Lara B.Ö.	Turizm Yatırım Belgeli	Geleneksel Yapı

3.Araştırma Bulguları

Gaziantep'te butik otel olarak inşa edilen yapı bulunmamakla birlikte var olan tüm butik oteller geleneksel yapılardan işlev değişikliğiyle dönüştürülmüştür. Bu butik otellerden dört tanesi turizm işletme belgeli, beş tanesi turizm yatırım belgeli ve dokuz tanesi de belediye belgesiyle işletilmekte olup toplamda kayıtlı 18 adet butik otel bulunmaktadır. Bunlardan iki tanesi han yapısı olup diğerleri konuttur. Gaziantep'te butik otelin ilk örnekleri 2004 yılında yapılmaya başlanmış günümüzde de devam etmektedir. Araştırmanın bu bölümünde, çalışma kapsamında seçilen butik otellerin ayrıntıda irdelenmektedir.

Gaziantep Bey Konağı: Gaziantep Bey Konağı Bey Mahallesi, Bay Mahli sokağında yer almaktadır. Konak Gaziantep Kalesinin güneybatısında yer almakta olup Ermeni konaklarıyla ünlü tarihi Bey Mahallesi'nde konumlanmıştır. Müze, cami, kilise, çarşı gibi merkezlere yakın mesafededir. Gaziantep Bey konağı 3 adet süit 6 adet normal olmak üzere toplam 9 adet odaya sahiptir ve maksimum misafir kapasitesi 20 kişidir. Resepsiyon ve bekleme alanı mevcuttur. Kahvaltı hizmeti yazın avluda kışın ise kahvaltı salonunda verilmektedir. Otel odalarında klasik mobilyalar kullanılmıştır, sade, iddiasız tefriş elemanları ile döşenmiştir, antika veya geleneksel Antep evini yansıtan ürünler kullanılmazken iç mekân tefrişinde bir tasarım dili olduğu gözlemlenmiştir. Odalarda yatak, komodin, masa, sandalye, internet, klima, tv, telefon, mini bar, klima bulunmaktadır. Odalar klima ve ısıtıcı ile ısıtılmaktadır. Gaziantep Bey Konağı oda ve kahvaltı hizmeti vermektedir.

Şekil 2. Gaziantep Bey Konağı ve iç mekân kullanım örnekleri

Anadolu Evleri: Gaziantep'in Şekeroğlu Mahallesi, Köroğlu sokağında yer almaktadır. Konum olarak Gaziantep Kalesinin güneydoğusunda olup, Kültür Yolu içerinde bulunmaktadır. Kale, Bakırcılar Çarşısı, Elmacı Pazarı ve Müzeler gibi birçok önemli mevkie yürüme mesafesindedir. Belediye belgesi ile işletilen oteller grubuna ait olan otel, 14 odaya ve maksimum 28 kişi ağırlama kapasitesine sahiptir. Yazın avluda, kışın ise kapalı kahvaltı salonunda açık büfe kahvaltı hizmeti verilmektedir. Odalar Klima ve elektrikli ısıtıcı ile ısıtılmaktadır. Odalarda bulunan nacarlı gömme dolaplar, bazı odalarda tavandaki kalem işçiliği, zemin de kullanılan bazıları orjinal olan döşemeler mevcut olup diğer mahaller için özel karolar yaptıılmıştır. Odalardaki tefriş elemanları antika ürünler olup iddiasız, sade ve kullanışlıdır. Oda büyüklükleri 15 metrekare ile 55 metrekare arasında değişmekte olup oda ısıtması klima ve elektrikli ısıtıcı ile sağlanmaktadır.

Şekil 3. Anadolu Evleri Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

Şirehan: Belediye caddesinde Şahinbey ilçesinde yer almaktadır. Konum olarak Gaziantep kalesinin güneydoğusunda ve Kültür Yolu içerisinde yer almaktadır. Şirehan otel şehir merkezinde bulunmakta olup cami, kilise, müze, çarşı gibi birçok tarihi ve turistik yerlere yakındır. 1 adet padişah odası,1 adet engelli odası, 11 adet süit odası ile toplam 111 adet odası mevcuttur. En fazla 250 kişi misafir konaklayabilmektedir. 90 kişilik kapalı bir kahvaltı salonu ile 500 kişi kapasiteli balo salonu da bulunmaktadır. İç mekân tefrişlerinde kullanılan mobilyalar antika olmamakla birlikte sade ve kullanışlıdır. Kesme taş olan duvarlar hanın orijinal haline aittir. Aydınlatmalar bakır zincirlerden oluşmaktadır. Odalarda tv, telefon, mini bar, internet bulunmaktadır. Penceresi koridora bakan odalar ve sokağa bakan odalar bulunmaktadır. Lobi resepsiyon ve otopark mevcuttur.

Şekil 4. Şirehan Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

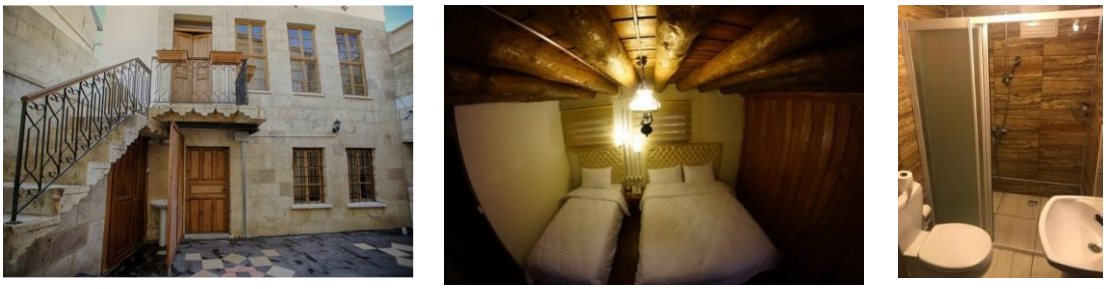
Alibey Konağı: Tişlaki Mahallesi Kafadar Sokak Şahinbey ilçesinde yer almaktadır. Konum olarak Gaziantep kalesinin kuzeydoğusunda ve kaleye yürüme mesafesinde yer almaktadır. Otel, birisi ara sokakta olmak üzere iki ayrı konaktan oluşmaktadır. Birinde 7 diğerinde 5 olmak üzere toplam 12 odası mevcuttur. Maksimum misafir ağırlama kapasitesi 35 kişidir. Odalar merkezi sistem klima ve doğalgaz ile ısıtılmaktadır. Alibey Konağında her oda farklı isimlerle adlandırılmıştır. Odaların içi ahşap kaplamadır. İç mekân da demir karyola ve ahşap tefriş elemanları bulunmaktadır. Üst kattaki odalar eyvana açılmaktadır. Odalarda tv, internet, su ısıtıcısı ve sıcak ikramlar bulunmaktadır. Lobi de antika ev eşyaları sergilenmektedir, bekleme salonu şark köşesi olarak tasarlanmıştır ve kahvaltı salonunda ahşap masa sandalyelerle tefriş edilmiştir.

Şekil 5. Alibey Konağı Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

Aynur Hanım Konağı Eyüpoğlu Mahallesi Fabrika Caddesi Şahinbey de yer almaktadır. Gaziantep kalesinin güneybatısına düşmektedir. Toplam 11 oda, mahzen ve inşaat aşamasında ortaya çıkan su sarnıcı olarak kullanıldığı düşünülen birde mağara mevcuttur. Otelin bir odasında Türk hamamı bulunmaktadır. Odaların her birine farklı isimler konmuştur. Odalarda tv, internet mevcutken minibar ve telefon bulunmamaktadır. Otel maksimum 22 kişiyi aynı anda ağırlanabilmektedir. Odalar doğalgazla ısıtılmaktadır.

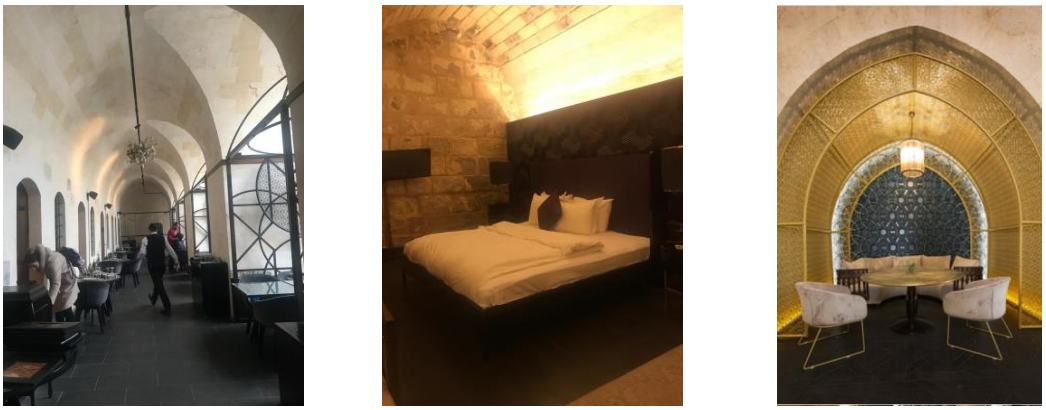
Şekil 6. Aynur Hanım Konağı Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

Efe Bey Konağı: Gaziantep'in Seferpaşa Mahallesi Şakir sokağında yer almaktadır. Konum itibari ile Gaziantep Kalesinin batısınd yer alır. Beş odası bulunmaktadır, maksimum misafir ağırlama kapasitesi 10 kişidir. Otel girişte bulunan bir resepsiyon, kahvaltı salonu ve avluya sahiptir. Modern mobilyalarla tefriş edilmiştir. Oda içinde yatak, komodin, masa, sandalye, internet, klima, tv, telefon, mini bar ve banyo bulunmaktadır.



Şekil 7. Efe Bey Konağı Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

Hışvahan: Gaziantep'in Karagöz Mahallesi Lala Paşa Caddesinde yer almaktadır. Gaziantep Kalesinin güney cephesinde olup, Kale'ye yürüme mesafesindedir. Kale altı diye anılan Gaziantep'in yöresel ürünlerinin satıldığı çarşının yakınındadır. Beş standart oda ve beş süit oda olmak üzere toplamda 10 oda, 1 mağara, develik ve susamhane isminde iki restoran, revak, mescit, yönetim odası, bavul odası, personel soyunma odası, otopark, resepsiyon ve oda önlerinde bekleme bölümü olarak kullanılan localardan oluşmaktadır. Mağarası inşaat sırasında ortaya çıkmış olup, ışıklandırılıp, üzerine cam zemin kaplaması yapılmıştır. Odaların büyüklüğü ortalama 25 m^2 standart odalar, 45 m^2 de süit odalardır. Oda içi tasarımlarında Gaziantep'i yansıtan bakır ve sedef malzemeler kullanılmıştır. Mobilyalarda ahşap tercih edilmiş olup, komodinden abajur ayaklarına ve dolap kulplarına, lavabodan, musluğa kadar her detay da bakır işçiliği görülmektedir. Odalar doğalgazla ısıtılıp oda içinde tv, klima, telefon, mini bar, internet ve ışık sistemi bulunmaktadır.



Şekil 8. Hışvahan Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

Kale Butik Otel: Gaziantep'in Eyüpoğlu Mahallesi Fabrika Caddesinde yer almaktadır. 6 adet suit oda 2 adet standart odası ile toplamda 8 odası bulunmaktadır. Otel bünyesinde, restoran, açık hava oturma alanı ve meyhane bulunmaktadır. Otele ait otopark bulunmamaktadır. Odalar doğalgazla ısıtılmaktadır, her odada klima mevcuttur. Otelde bulunan odaların zemin ve tavanları ahşap kaplıdır, oda içlerinde tv, internet, telefon ve mini bar bulunmaktadır. Odaların iç mekân donatımı seri üretim ve ahşap mobilyalardan oluşmaktadır. Otelin avlusu bulunmayıp bahçesi mevcuttur.

Şekil 9. Kale Butik Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

Rahmi Bey Konağı: Gaziantep'in Şekeroğlu Mahallesi Güllüoğlu Sokakta yer almaktadır. Gaziantep Kalesinin güneydoğusunda yer almaktadır. Otelin toplam da 12 odası, 1 mağarası, su sarnıcı ve su kuyusu mevcuttur. Odalar; 2 mağara oda, 2 delüx oda, 2 bahçe odası, 2 çatı katı odası, 2 teras odası, 2 de tek kişilik oda mevcuttur. Odalarda nacarlı *(Geleneksel Antep evlerinde duvarda kullanılan ahşap kaplama)* gömme dolaplar, sade ve birbiriyle ilgisiz tasarım dili oluşturmayan mobilyalar kullanılmıştır. Bazı odaları alçak tavanlıdır. Suit olarak kullanılan odaların birinde öncesinde hazna *(Geleneksel Antep evlerinde odanın içinde sandık ve fazla eşyaların koyulduğu, muhafaza edildiği kapısı olan camsız bölüm)* olarak adlandırılan bölüm süit oda için banyo, wc olarak kullanılmaktadır. Odalarda internet, tv, klima, telefon ve elektrikli ısıtıcı bulunmaktadır. Odalarda mini bar mevcut değildir.

Şekil 10. Rahmi Bey Konağı Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

Zeynep Hanım Konağı: Gaziantep'te tarihi Bey Mahallesi Eski Sinema sokakta, Gaziantep Kalesinin güneybatısında yer almaktadır. 13 oda, bir mağara ve bir mahzen mevcuttur. Odaları günümüz mobilyaları ile düzenlenmiş olup butik otel kavramına uygun bir tasarım dili bulunmamaktadır. Odalarda internet, tv, klima, telefon, mini bar bulunmaktadır. Oda ve lobi zeminleri laminant parke ile kaplıdır. Lobi duvarları ise konağın orijinalinde bulunan keymıh taşı çok zarar görmüş olduğu için günümüzde kullanılan kültür taşı ile üzeri kaplanmıştır.

Şekil 11. Zeynep Hanım Konağı Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

Butik Hantep Konağı: Gaziantep Şahinbey ilçesi Eski Telgraf sokağında yer almaktadır. Butik Hantep Konağının beş odası bulunmakta olup maksimum misafir kapasitesi 11'dir. Odalar avluya açılmaktadır ve küçük, taş bir merdivenle odalara çıkılmaktadır. Oda ve iç mekân tefrişi genel anlamda sade ve gösterişsiz olarak tanımlanabilir. Odalarda ahşap yatak, komodin, dolap ve raflar görülmektedir. Oda içlerinde internet, tv, klima, telefon ve mini bar bulunmaktadır.

Şekil 12. Butik Hantep Konağı Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

Asude Konak: Gaziantep'in Şekeroğlu Mahallesi Millet sokakta yer almaktadır. Asude Hanım Konağının dört odası ve şu an depo işlevi gören bir mahzeni bulunmaktadır. Otelde en fazla dokuz misafir ağırlanabilmektedir. Odalar eyvana açılmaktadır ve eyvanlarda oturma, bekleme bölümleri yapılmıştır. Oda duvarlarında nacarlı dolapların içinde antika ürünler ve eski dönemlerde kullanılan bakır mutfak malzemeleri ile dekore edilmiştir. Odalar geniş ve çok sayıda pencerelidir, içerisinde tv, internet, telefon ve mini bar mevcuttur. Isıtma klima ile sağlanmaktadır. Ahşap mobilyalar kullanılmıştır.

Şekil 13. Asude Konağı Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

Melek Lara Butik Otel: Gaziantep'in Akyol Mahallesi, Mustafa Baba Sokak, Karabeşe çıkmazında yer almaktadır. Otel iki konaktan oluşmakla birlikte, 6'sı alt katta 10'u üst katta yer alan toplam 16 odaya ve depo olarak kullanılan birde mağaraya sahiptir. Odaların iç mekân donatımında standart demir karyola, komodin, makyaj masası bulunmaktadır. Oda zemin ve tavanları ahşap kaplamadır. Her odada internet, tv, telefon, mini bar, sıcak içecek standı ve klima mevcuttur.

Şekil 14. Melek Lara Konağı Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

Arif Bey Konağı: Gaziantep'in Tepebaşı Mahallesi, Prof. Dr. Metin Sözen Caddesinde yer almaktadır. Karşılıklı iki konakta birinde 7 diğerinde 4 oda olmakla birlikte toplam 11 odası mevcuttur. Avlu, küçük bir lobi ve kahvaltı salonuna sahiptir. İç mekân donatıları; Otelin toplam 11 odası bulunmakta olup maksimum 25 kişiyi ağırlayabilmektedirler. Bazı odalar geleneksel Antep evi yansıtan taş duvarlı, bazıları ise günümüz mobilyalarıyla döşenmiş beyaz boyalı

duvarlıdır. Modern mobilyalarla döşenmiş olup, odalarda tv, internet, telefon, ütü, mini bar ve sıcak ikramlar bulunmaktadır ve odalar klima ile ısıtılmaktadır.

Şekil 15. Arif Bey Konağı Oteli ve iç mekân kullanım örnekleri

4. Değerlendirme ve Sonuç

Gaziantep kenti örneğinde yeniden işlevlendirilerek butik otele dönüştürülen tarihi yapıları inceleyen bu araştırma sonucunda, otellerin büyük ölçüde mekân gereksinimlerini karşılamadığı tespit edilmiştir. İncelenen butik otellerin %35'i asgari oda ayısını sağlamamaktadır. Yapılan tespitler detayda incelendiğinde otel odalarının yalnızca %35,7'si konfor şartlarını sağladığı görülmektedir (Şekil 16).

STD.	G.BEY KONAĞI	ANADOLU EVLERİ	SİREHAN	ALİBEY KONAĞI	AYNUR HANIM K.	EFE BEY KONAĞI	HIŞVAHAN	KALE BUTİK OTEL	RATİMİ BEY KONAĞI	ZEYNEP HANIM KONAĞI	BUTİK HANTEP KONAĞI	ASUDE KONAK	ARİF BEY KONAĞI	MELİK LARA BUTİK OTEL
KONFORLU ODA	✓	X	✓	✓	✓	X	✓	X	X	X	X	X	X	X
ANTİKA & TASARIM MOBİLYA	✓	X	✓	X	✓	X	✓	X	X	X	X	X	X	X
LOBİ ve BEKLEME	✓	✓	✓	✓	✓	X	✓	X	X	✓	X	X	X	X
KAHVALTI SALONU	✓	✓	✓	✓	X	✓	✓	✓	X	✓	X	X	✓	✓
YÖNETİM ODASI	X	X	✓	X	X	X	✓	X	X	X	X	X	X	X
ALA KART LOKANTA	X	X	✓	X	X	X	✓	X	X	X	X	X	X	X
GENEL KLİMA SİSTEMİ	✓	X	✓	X	X	X	✓	X	X	X	X	X	X	X
24 SAAT ODA SERVİSİ	X	X	✓	X	X	X	✓	X	X	X	X	X	X	X
ÇAMAŞIR KURUTT.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
OTOPARK	X	X	✓	✓	X	X	✓	X	X	X	X	X	X	X
GÜNLÜK GAZETE	X	X	X	X	X	X	✓	X	X	X	X	X	X	X
EĞİTİMLİ PERSONEL	X	X	✓	X	X	X	✓	X	X	X	X	X	X	X
PERSONEL GİYİNME ODASI	X	X	✓	X	X	X	✓	X	X	X	X	X	X	X

Şekil 16. Butik Otellerin mekânsal talep ve hizmet kalitesi sunumu genel yeterlilik düzeyi

Bununla birlikte lobi ve bekleme salonlarının yalnızca %50'si asgari ölçütlere uygunluk göstermektedir. Otellerin %71'i kahvaltı hizmeti sunarken alakart yemek servis hizmetinde ise

bu oran %14'e düşmektedir. Diğer taraftan bir diğer konu teknik donanımın yetersizliğidir. Isıtma, soğutma, nem, ses ve gürültü açısından memnuniyet oranları azalmaktadır.

Oda Konforu	Mobilya Tasarımı	Lobi Bekleme Salonu	Kahvaltı Salonu	Alakart Lokanta	Yönetim Odası	Personel Giyinme Odası
%35,7	%28,5	%50	%71	%14,2	%14,2	%14,2

24 saat oda servisi	Günlük Gazete	Eğitimli personel
%14,2	%7,1	%14,2

Mekânsal taleplerin karşılanması kadar bir diğer önemli konu sunulan hizmet kalitesinin beklentileri karşılaması ve hizmet sunan personel niteliğidir. Yapılan tesitlerde eğitimli personel oranı %14,2 gibi oldukça düşük bir düzeydedir. Bununla birlikte otellerin yalnızca %14,'si 24 saat oda hizmeti sunmaktadır. Söz konusu tespitler, konaklama tesislerinden beklentileri karşılamazken, diğer tarafta butik otel algısını da olumsuz yönde etkilemektedir.

Bu değerlendirmeler ışığında, öncelikli olarak kent ve ülke ekonomisi içerisinde önemli bir yere sahip olan turizm sektöründen alınan payın artırılması için konaklama yapılarının niteliği ve sunulan hizmet kalitesinin geliştirilmesi gereklidir. Bu gelişimin mekânsal boyutu olduğu kadar günün çağdaş konfor ihtiyaçlarına cevap verecek teknik altyapı hizmetlerini sunması da beklenmelidir. Bir diğeri ise sunulan hizmet kalitesi ve bu hizmeti sunacak personelin yeterli donanıma sahip olmasıdır. Butik otel özelinde yapılan bu tespitlerin, mevcut butik otel niteliklerinin geliştirilmesi ve bundan sonra yeniden işlevlendirilerek butik otele dönüştürülecek yapıla için ipuçları sunmaktadır.

Kaynakça

Aggett, M. (2007). What Has Influenced Growth in the UK's Boutique Hotel Sector?, *International Journal of Contemporary Hospitality Management*, 19 (2): 169-177.

Aykol E. & Zengel R. (2014). 21. Yüzyılda Yeni Nesil Konaklama Yapıları: Butik Otel Yaklaşımı. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi,* 25(2): 211-225.

Erkutlu, H. & Chafra, C. (2006). Relationship Between Leadership Power Bases and Job Stress of Subordinates: Example from Boutique Hotels. *Management Research News*, 29 (5): 285-297.

Freund de Klumbis, D. & Munsters, W. (2004). S*eeking the Ultimate Hotel Experience* ESADE Escuela Universitaria de Turismo Sant Ignasi.

Henderson, J. C. (2011). Hip Heritage: The Boutique Hotel Business in Singapore, *Tourism and Hospitality Research,* (11): 217-223.

Kervancıoğlu, F. (2019). Butik Otel Kavramının Gaziantep'teki Örnekler Üzerinden Değerlendirilmesi. HKU, Fen Bilimleri Enstitüsü, *Yüksek Lisans Tezi*, Gaziantep.

Lim, W. & Endean, M. (2009). Elucidating the Aesthetic and Operational Characteristics of UK Boutique Hotels. *International Journal of Contemporary Hospitality Management*, 21 (1): 38-51.

Rowe, M. (2003). Defining Boutique Chic. *Lodging Hospitality*, (13): 34-37.

Turizm Tesislerinin Belgelendirilmesine İlişkin Yönetmelik (2005). http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,14518/turizmtesislerinin-belgelendirilmesine-ve-niteliklerin-.html, Erişim tarihi: 10 Aralık 2013

Weaver, A. (2009). Tourism and Aesthetic Design: Enchantment, Style and Commerce. *Journal of Tourism and Cultural Change*, 7 (3): 179-189.

GÜNÜMÜZ TOPLUMLARINDA MÜZECİLİK ANLAYIŞI

Prof. Dr. Fadime Suata Alpaslan

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Ünsal Karbuz

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Öz

Müze kültürel değerleri kayıt altına almasıyla, korumaması, incelenmesi, değerlendirilmesi ve sergilemek amacıyla toplum yararına sunulan bir kurum olarak tanımlanabilir.

Geçmişin kültürel özelliklerinin korunması ve ortaya çıkarılmasında büyük rol oynayan müzeler toplumsal olarak da son derece önemli kurumlardır. Müzecilik anlayışı ise 20. yüzyılın ilk yarısına kadar eski eserlerin toplanması, muhafaza edilmesi ve sergilenmesine hizmet ederken bu yüzyıldan itibaren yeni bir yaklaşımla ele alınmıştır. Topluma uzaktan bakan klasik müzeciliğin etkin olmayan mekânsal anlayışından, kültür ünitesi olarak kurgulanan ve yaşayan çağdaş müzecilik anlayışına doğru geçiş, müzeciliğin görünüşünü değiştirmiştir. Kültürel çeşitlik ve toplumsal belleğin de daha iyi anlaşılabilmesine olanak sağlayan yeni sunum ve anlatım yöntemlerinin iyi şekilde kullanılmasıyla müzelere olan ilgi artmaya başlamıştır. Günümüz müzeciliğinin topluma olan katkıları sırasıyla pedagojik, antropolojik, sosyolojik, psikolojik, eğitim ve ekonomik alanlar olarak sayılabilir. Bu araştırmanın amacı, müzeciliğin toplum üzerindeki olumlu etkilerinin çok yönlü olarak ele alınarak araştırılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Müzecilik, Kültür, Toplum.

Giriş

Genel bir ifadeyle müzecilik; doğal, tarihi veya kültürel eserlerin toplanması, korunması ve sergilenmesi anlamına gelmektedir. Günümüzde müzecilik anlayışında ise, bir topluma ait doğal, kültürel ve sanatsal eserlerin korunması ve teşhir edilmesinin yanında bu eserlerin bireyler üzerinde etkisini artırmak için yeni tekniklerin kullanıldığı sunumlara ağırlık verilmektedir. Bazen bilgisayar görüntülerinin yansıtıldığı görsel sunumlar, bazen sanal turlarla müze içi gezintileri ve bazen de rehber eşliğinde yapılan gezintiler ziyaretçilerin müzeye olan ilgi ve bilgisini artırmaktadır.

Müzeler, bir toplumun içinde yaşadığı çevrenin doğal ve kültürel zenginliklerini topluma sunmayı amaçlayan kuruluşlardır. Bu amaç doğrultusunda doğru sergileme ve görsel sunum teknikleri, müze ziyaretçileri üzerindeki etkisini artırırken aynı zamanda da bilgi ve görgüsünü de artırmaktadır.

Modern müzeler, doğal, tarihi ve kültürel eserlerle ilgili malzemelerin sergilenmesinden daha fazlasını yapar. Günüz müzeleri; eski (geçmiş dönemler), şimdiki (içinde bulunduğumuz dönem) ve gelecek hakkında bilgi edinmek için hem fiziksel hem teknolojik hem de sanal alanlardır. Modern müzeler toplumdaki bireylerin zihin sağlığını ve refahını olumlu yönde destekler. Modern müzelere gelen ziyaretçilerin sayısı tahmin edilenden çok daha fazladır. Müzeler ziyarete gelen kişilerle ilişki kurarak toplumun kültürel değerlerini değerlendirme ve gösterme konusunda bir öncüllüğe sahiptir. Modern müzeler, kültürel çeşitliliğin daha iyi anlaşılması hususunda toplumun sosyal yapısını ölçerek değerlendirmektedir (Whelan, 2015).

Modern Müzecilik Anlayışı

Doğal kültürel eserleri (varlıkları) toplayan, koruyan, sergileyen ve bu eserleri eğitim amacıyla toplum yararına sunan müesseseler modern müzecilik olarak görülebilir. Bu müzeler bir toplumun kültürel geçmişini yansıtan ve geleceğine yön veren eğitim kurumları olarak ta ifade edilebilir. Diğer bir deyişle, toplumu yansıtan kültürel zenginliklere önem vererek koruma, merak ve heyecan duyarak araştırma, daha iyiyi arzu etme ve geleceğe güvenle bakma ümidini benimseten mekânlar günümüz modern müzecilik anlayışını oluşturur. Günümüz müzeleri, kültürel varlıkların toplandığı, onarıldığı, korunduğu, sergilendiği ve yeni nesillere aktarıldığı için işlevsel açıdan eğitim amaçlı olarak ta kullanılır. Toplumların vazgeçilmez alanlarını oluşturan müzeler, gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin önemli turizm kaynakları arasında yer alır.

Müzecilik anlayışının tarihsel seyri Eski Mısır ve Mezopotamya'ya kadar uzanır. Müzecilik kavramı, savaş sırasında hükümdarların ele geçirdikleri değerli ganimet ve eşyaların toplanarak halk önünde teşhir edilmesi ile ilk gözler önüne serilmiştir. Kültürel zenginliğe sahip objelerin veya eserlerin biriktirilmesine Eski Yunan döneminde rastlanır. Eski çağlara ait kültürel eserlerin toplanması ve koleksiyon yapılarak saklanması ilk defa Roma döneminde ortaya çıkmıştır. Roma döneminde, bu değerli sanat eserlerini toplamak ve sergilemek bir sınıf üstünlüğü olarak kabul edilmiştir. Günümüzde müzecilik anlayışı 15. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. Rönesans dönemi bilim adamları, ortaçağ öncesi dönemi yansıtan tarihsel eserlerin değerli bir miras olduğunu ve bunların sistematik olarak toplanarak, biriktirilmesi gerektiğini düşünerek buna imkân tanımışlardır.

Tarihsel ve kültürel zenginliklere ait koleksiyonların korunması, arşivlenmesi ve sergilenmesi 18. Yüzyılda ortaya çıkmıştır. 1759 yılında ilk halk müzesi olarak British Müzesi (İngiltere) (Resim 1), 1789 yılında ise ulusal müze olarak tarihe geçen Louvre Müzesi (Paris) (Resim 2) kurulmuştur.

Resim 1. British Müzesi (https://britainexplorer.com/listing/british-museum-london/).

Resim 2. Louvre Müzesi (https://www.flickr.com/photos/sinava/31445464937/in/photostream/).

Türkiye'de müzeciliğin tarihsel geçmişi, Avrupa'dan yaklaşık 150 yıl sonrasına dayanır ve geçmişe ait tarihsel ve kültürel zenginliklerin belirli alanlarda toplanmasıyla başlar (Yaraş, 1996).

Türkiye'de müzeciliğin tarihsel süreci dört evreye ayrılarak incelenir;

a) 1845 yılında Sultan Abdülmecid'in isteğiyle, Yalova civarında İmparator Constantinus'un adının yazılı olduğu yazıtların toplanarak İstanbul'a getirildiği dönem birinci dönem olarak kabul edilir (Atasoy, 1984). Ahmet Fethi Paşa da, taş yazıtları Aya İrini kilisesinde koruma altına almış (Başaran, 1996) ve bu eserlerin düzenlenmesiyle Aya İrini kilisesi müze haline getirilmiştir (Resim 3) (Ali Paşa'nın sadrazamlık yaptığı dönem), (Atasoy, 1984).

Resim 3. Aya İrini Müzesi (Kilisesi) (https://topkapisarayi.gov.tr/tr/aya-irini-0).

b) Türk müzecilik tarihinin ikinci dönemi Osman Hamdi Bey ile başlar. Osman Hamdi Bey önce Eski Şark Eserleri Müzesinin ve daha sonra da günümüz ismiyle İstanbul Arkeoloji Müzelerinin kurucusudur (Resim 4) (Atasoy, 1984).

Resim 4. İstanbul Arkeoloji Müzeleri (https://gezipgordum.com/istanbul-arkeoloji-muzeleri/).

c) Cumhuriyetin ilk yıllarına rastlayan dönem Türk müzecilik tarihinin üçüncü dönemi olarak adlandırılır. Bu dönemde, Topkapı Sarayı ve Ayasofya Cami müzeye dönüştürülmüştür (Atasoy, 1984) (Resim 5).

Resim 5. Topkapı Sarayı Müzesi (https://trc-leiden.nl/trc-needles/collections/europe/topkapi-palace-museum).

d) Türk müzecilik tarihinin dördüncü dönemi Cumhuriyet dönemidir. Bu dönemde, Atatürk'ün direktifiyle müze kapsamında Ankara Etnografya Müzesi halka açılmıştır (Atasoy, 1984) (Resim 6).

Resim 6. Ankara Etnografya Müzesi **(**https://gezipgordum.com/ankara-etnografya-muzesi/).

Sonuç olarak;

Müzeler, doğal tarihsel, sanatsal, kültürel, geleneksel ve bilimsel açıdan ilgi çekici nesnelerin sunulduğu mekânlardır. Doğru ve güvenilir bilgi kaynaklarıdır. Müzeler halka bilgi vermekle

yükümlü kurumlar olmalarına rağmen aynı zamanda bu halkın içinde yaşadığı ülkenin tarihini, sanatını, kültürünü, medeniyetini ve mimarisini benimseme ve öğrenmelerine de katkı sağlarlar. Onlar iyi bir eğitim ve bilgi kaynağı aynı zamanda iyi bir eğlence kaynağıdır. Müzeler değerli kültürel ve tarihi eserleri toplar, korur, sergiler ve kültürel mirasın korunmasına ve desteklenmesine yardımcı olur. Müzeler güvenilir araştırma ve inceleme alanlarıdır.

Günümüzde müzecilik anlayışı çok yönlü ve daima yeniliklere açık bir olgu olarak karşımıza çıkar. Modern müzecilik anlayışının temelinde, müze ziyaretçilerine en etkili sunumlar hazırlama ve çeşitli etkinliklerle müzede yer alan koleksiyonların hikâyelerini anlatma yatmaktadır. Günümüz müzeciliğinde, toplumun her kesimine hitap eden ve dikkatini çeken programlar tasarlanarak müzelerin birer kültür merkezi olarak toplumla bütünleşmesine ortam hazırlanır.

Müzeler bireylerin merak ve araştırma duygusunu artıran, bireysel eğitimin yanında toplumsal eğitime katkıda bulunan kurumlardır. Bu nedenle müzeler, sadece devletin malı değil, toplumun malı da olarak görülmeli, gelişerek çağdaş işlevlerine ulaşması için çaba sarf edilmelidir.

Kaynakça

Atasoy, S. (1984). Türkiye'de Müzecilik. Cumhuriyet Dönemi Türk Ansiklopedisi, 46, ss.1458-1471.

Başaran, C. (1996). Çağdaş Müzeciliğimiz. Akademik Araştırmalar, 1, ss.16 – 18.

Whelan, G. (2015). Understanding the social value and well-being benefits created by museums: A case for social return on investment methodology. Arts ve Health. Vol. 7/3(Culture, Museums and Wellbeing), ss. 216-230.

Yaraş, A. (1996). Çağdaş Müzecilik Yolunda Devlet Müzelerinde Çalışan Müzecilerin Sorunları**.** Kuruluşunun 150. Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III**,** ss. 64-70.

İnternet Adresleri

Resim 1. https://britainexplorer.com/listing/british-museum-london/

Resim 2. https://www.flickr.com/photos/sinava/31445464937/in/photostream/

Resim 3. https://topkapisarayi.gov.tr/tr/aya-irini-0

Resim 4. https://gezipgordum.com/istanbul-arkeoloji-muzeleri/

Resim 5. https://trc-leiden.nl/trc-needles/collections/europe/topkapi-palace-museum

Resim 6. https://gezipgordum.com/ankara-etnografya-muzesi/

KİTLE KÜLTÜRÜ VE TÜKETİM KAVRAMLARI BAĞLAMINDA POP ART

Dr. Öğr. Üyesi Muteber BURUNSUZ

Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü

Öz

Teknoloji ve dijital gelişmelerden etkilenerek modern dünyada kitle kültürünün en derin yansıması olarak karşımıza çıkan Pop Art, 20. yy' da tüketim toplumuna atfedilmiştir. Pop Art; özünde gerçekliği, gündelik hayatı kapsayan hızlı, gerçekçi bir sanat anlayışı olarak modern dünyayı temsil eder. Kitle kültürünün tanıtıcısı olan çizgi filmlerden alınan kareler, ikon haline gelmiş ünlüler, hazır yapım nesneleri, gündelik tüketim eşyaları geçici olan ve çabuk tüketilebilen her şey sanat eserlerine dönüştürülür. Hızlı üretilen ve tüketilen sanatın teknikleri de hızlı olmalıydı. Bu yüzden popüler olan imge ve nesnelerden yola çıkarak serigrafi, kolajlar, nesne ile simgeleştirilen hazır yapım nesneleri tercih edildi. Dadaizmle ortaya çıkan hazır yapım nesneleri Pop Art sanatçılarını da etkisi altına alarak, Neo-dada olarak adlandırılan ilk denemeler yapılmıştır. Araştırmada, sanatçıların eserlerinin bütününde, sıradan nesnelerin sanatsal bir kurgu içerisinde yeniden imgelere dönüşümünün, tekrarcılık, grafiksel üslup, farklı görsel okumalarla eleştiri ve sergileme biçimlerine aktarıldığı gözlemlenmiştir. Pop Art modern gündelik hayatta bireyler arası sınıflandırmayı ortadan kaldırarak; kolay anlaşılır reklam estetiği aracılığıyla sanatı tek bir tabakaya özgü olmaktan kurtarır. Tüketim toplumunu onaylayan değil, eleştirisini sunan bir bakış açısı sunar.

Anahtar kelimeler: Pop Art, Kitle Kültürü, Tüketim, Andy Warhol, Roy Lichtenstein.

POP ART IN THE CONTEXT OF MASS CULTURE AND CONSUMPTION CONCEPTS

Abstract

Pop Art, which was influenced by technology and digital developments as the deepest reflection of mass culture in the modern world, was attributed to the consumer society in the 20th century. Pop art; it represents the modern world as a fast, realistic conception of art that in essence covers reality, everyday life. The squares of cartoons, which are the identifiers of mass culture, iconic celebrities, ready-made objects, everyday consumer goods and everything that can be consumed quickly are turned into works of art. The techniques of art that were quickly produced and consumed should also be fast. For this reason, popular objects, which were symbolized by serigraphy, collages and objects, were preferred based on popular images and objects. Ready-made objects that emerged with Dadaism also under the influence of Pop Art artists, the first trials called Neo-dada. In the research, it was observed that the transformation of ordinary objects into images in an artistic fiction, in all of the works of the artists, was transferred to repetition, graphical style, different visual readings, criticism and exhibition forms. Pop

Art eliminates interpersonal classification in modern everyday life; it frees art from being unique to a single layer through easy to understand advertising aesthetics.

Key words: Pop Art, Mass Culture, Consumption, Andy Warhol, Roy Lichtenstein.

Giriş

Pop Art temelinde modern dünyayı, kitle kültürünü ve tüketim kavramlarını ele alır. Toplumsal koşulların değişimi, endüstriyel ve teknolojik gelişimler sanatı her dönem yakından etkilemiştir. Hızlı üretimler, yenilenen teknikler, popüler olan hayatın içinden olan sanata yansımıştır. Pop Art'ın temel fikri ise yaşanılan zaman gibi sanatın da hızlı üretilmesi ve tüketilmesiydi.

Görsel kültür toplumun üretildiği; farklı toplumsal grupların kendilerini oluşturmalarında kullanılan yöntemlerinden biridir. Ayrıca toplumsal grupların, diğer gruplara göre konumlarını yeniden ürettikleri ya da dönüştürmekte kullandıkları bir araçtır. O halde, görsel kültür sayesinde, toplumsal gruplar, kurumlar, uygulamalar, inançlar ve nesneler üretilir ya da yeniden üretilirler (Barnard, 2002, s.248).

Farklı üretim tekniklerinin bir arada gözlemlendiği pop art sanatında malzeme zaman içerisinde, sanatçıların üretim tekniklerine göre şekillenerek eserlerde karşımıza çıkar. Bazen bir boyayla bazen de küçük müdahalelerle sergi mekânında eserler yerini alır. Sanatçıların önemsediği, anlatmak istediği kavramsal içerik kolajlar, serigrafi ve hazır nesnelerle bir arada izleyiciyle buluşur.

Burgin makalesinde, genellikle 1960'ların ortalarına dayandırılan pop art ve daha sonrası için "kavramsal sanat" gruplarının ortaya çıkışı ile bağlantılandırılan, sanatta "postmodernizm'in dönem toplumunun iddia edilen "postmodernite'si içerisinde girift kökleri olduğunu işaret eder (Harris, 2013, s.224).

Debord'un ifade ettiği gibi kapitalizm şehir hayatı, boş zaman faaliyetleri, reklamcılık ve medya dahil olmak üzere hayatın tüm alanlarına yapılmış bir göndermedir (Kul-Want, Piero, 2013, s.114).

Görsel 1: Marcel Duchamp, «Çeşme», 1917

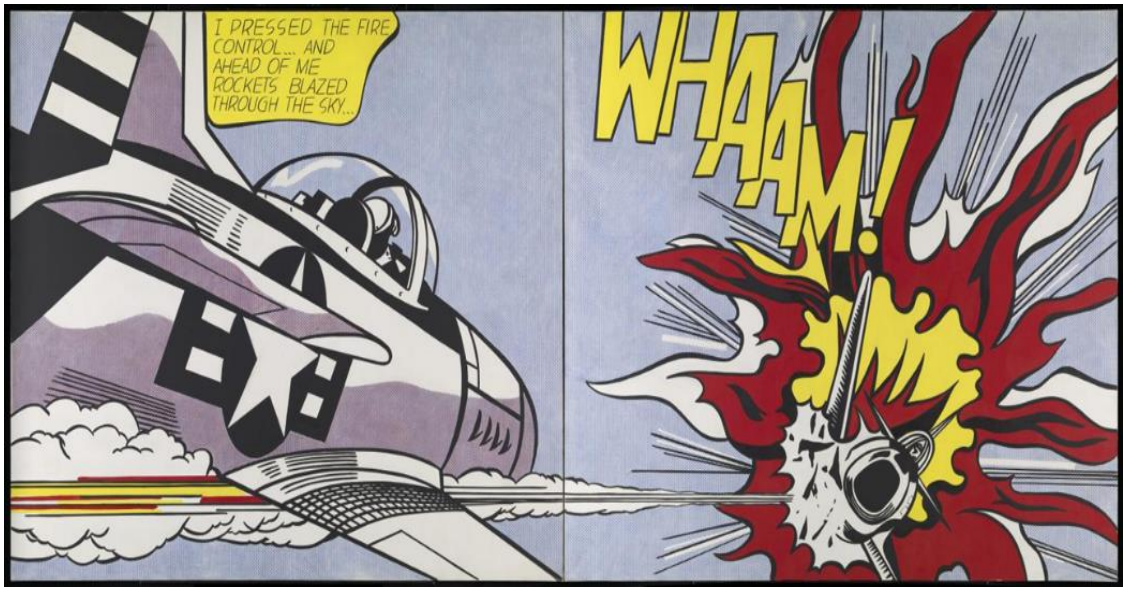
Hazır yapım nesneleri dadaizmle birlikte kullanılmaya başlayarak, çağdaş sanat silsilesinin başlamasına da öncülük etmiştir. Var olan nesneler dil ve kavram bütünlüğü içerisinde sanatçının bakış açısıyla yeniden yorumlanır. Dadaist sanatçılar atık malzemeleri kullanarak üç boyutlu sanat eserleri ve kolajlar oluşturmuşlar. Pop Art sanatçıların eserlerinde de resim, heykel ve üç boyutlu malzemeleri bir arada görebiliyoruz.

Duchamp'ın hazır nesneleri (ready-made) birer sanat eseri değil birer gösteridir. Duchamp'ın imzaladığı tekil nesneyi, form-içerik bütünlüğüne bakarak değil, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasındaki karşıtlığa bakarak anlamlandırırız (Bürger, 2003, s. 108-109).

Neo-dada olarak adlandırılan ve Pop Art sanatçıları tarafından üretilen eserler; dadanın beraberinde getirdiği kavramsal fikri ele alarak günümüze tüketim kültürüne uyarlanır. Olanakların genişlediği yenilikçi arayışlar, sanatsal içeriklerin de farklılaşmasına imkân tanır. Böylelikle toplumdaki alt ve üst kültürleri alt üst eden Pop Art ifade sürecinde hazır olana da ihtiyaç duymuştur. Makineleşen hayat; üretme ve tüketme biçimlerine de eleştirel bir tavır sergiler.

Temsilcilerinin İfade Şekliyle Pop Art

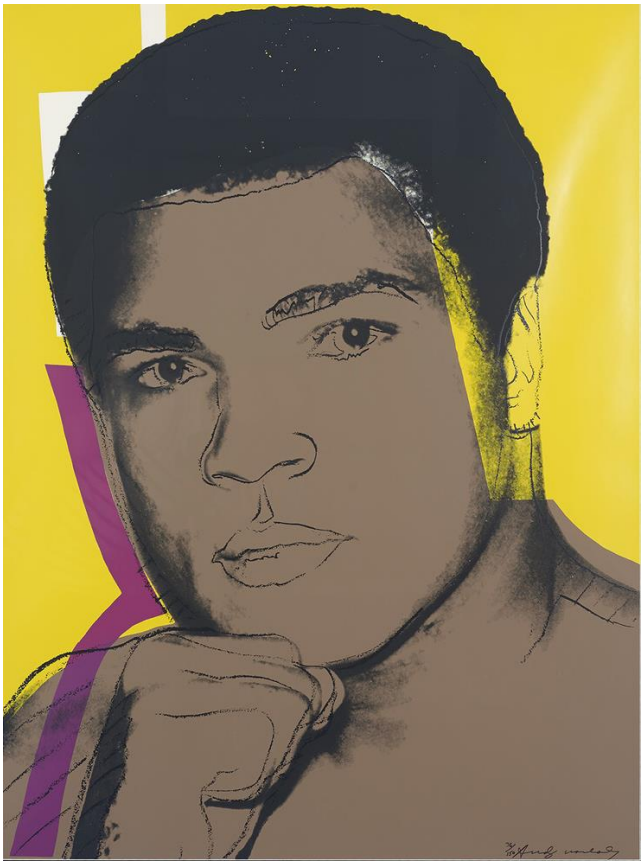
Pop Art yaşadığımız dünyada bireyler arasındaki ayrımın ortadan kaybolmasına yönelik eserlerle birlikte disipliner bir yaklaşım sergiler. Daha yalın olan ifade diliyle sanatın tüm bireylere uzanarak daha kolay bir iletişim kanalı oluşturmuştur. Hayatın hızlı akışına, ilerleyen teknoloji ve dijital yaşama karşı tepkisel bir içerik te oluşturur. Roy Lichtenstein, Amerikalı Pop Sanatçısı olarak, eserlerinde popüler olan animasyon ve grafiksel imgeleri kullanır.



Görsel 2: Roy Lichtenstein, «Whaam!», 1963, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 68x160 cm.

"Whaam!" isimli eserde sanatçı resmi iki bölüme ayırır. Bir savaş sahnesinin anlatıldığı eserde, sağ tarafta grafiksel, animasyon anlatım diliyle bir patlamanın yankıları mevcut. Yazılarla da desteklenen eserde Roy Lichtenstein çizgi roman tarzında anlatı öğelerine başvurmuştur. Sol bölümde ise savaş uçağını bombalarken görüyoruz. "Whaam" Pop Art'ın kuşkusuz en ünlü eserlerindendir.

Popüler kültürün ünlü temsilcisi, Andy Warhol ise tartışmasız şekilde 20'nci yüzyılın en ilginç karakterlerinden biri olarak sanat tarihine geçer. Amerikalı ressam, yaşam tarzı, üretimleri ve sözleriyle ilginç yaklaşımlar sergilemiştir.



Görsel 3: Andy Warhol, Muhammad Ali, 1978, Serigrafi

1960'lı yıllar boyunca Andy Warhol Mariyln Monroe, Elvis Presley, Muhammed Ali, Elizabeth Taylor portrelerini ele alan bir dizi üretimler yapıyor. Bir çorba konservesini, bir coca-cola şisesini sanat eseri olarak sunarken, baskı tekniği ile aynı eserden onlarca üreterek daha çok kişinin tüketim arzusuna yanıt veriyordu. Ünlü kişilerin çokça sayıda basılı olduğu serigrafilerde, kişilerin sıradanlaştırılması, popüler olan ile halktan olanların bireysel farklılıklarının yok olması sağlanmıştır. Bu baskılarla birlikte Andy Warhol yüceleştirme, sıradanlaştırma ve değersizleştirme kavramlarını sorgulamaktadır.

Andy Warhol'un Marylin'inin anlamı, Marylin Monroe görüntüsünün popüler bir ikon olmasının ötesinde, sanatçının benimsediği sınai üretim sürecinden gelir; bu sürece hakim olan sanatçının seçtiği konulara karşı sapına kadar mekanik bir umursamazlık içinde olmasıdır. Sanatsal çalışmanın bu saydamlığı' tabii kutsal'a ve sanatta dinsel'e yeniden bakmanın yollarını arayan ideologlara zıt düşer (Bourriaud, 2005, s. 68).

1968'de Warhol, "Campbell Çorba Konservesi" adlı yapıtın otuz iki farklı çeşitlemesinin yer aldığı bir serigrafi baskı sergisi açtı. Andy Warhol'un her öğlen tükettiği çorba konservesi serigrafi tekniğiyle fabrika adını verdiği stüdyosunda çoğaltılır. Biricik ve teklikten uzak olan çorba konservesi reklam etkisiyle karşımıza çıkar.

Görsel 4: Andy Warhol, "32 Campbell's Soup Cans", 1962

Warhol neredeyse resimlerinden kendi varlığına dair her şeyi söküp çıkarmayı başarmıştı; ne üslup numaraları vardı otuz iki tuvalden birinde. İşin gücü, sanatçının elinin belirgin biçimde işe karışmamasıyla kendini gösteren tutkusuz soğukluğundaydı. Tekrarcı doğası, modern reklamcılığın, kendisini aşılamak ve ikna etmek için aynı görselin çok sayıda ifadesiyle bizi bombalayarak halkın bilincine sızan özenli tek tipliğiyle sanatın orijinal olması gerekir diyen ortak fikre de meydan okur. Eserlerin birbirlerinin tıpatıp aynısının olması ender oluşa ve biricikliğe-sanatsal ve ekonomik anlamda-değer veren sanat pazarının geleneklerine de karşıydı. Kendi grafik üslubunu yaratmamak ama Campbell'in çorba konservelerindeki üslubu aynen taklit etmek kararının toplumsal ve politik boyutları vardı (Gompertz, s.258).

Andy Warhol'un kendine has üslubunu, o güne ait olanı teknolojiyi bir arada kullanarak eleştirel bir tavır sergilemesini, yeni estetik koşullar oluşturması ile ilgili olarak Baudrilliard şöyle bahseder;

Bu anlamda, bir makine de ünlü olabilir, nitekim Warhol da daima hiçbir sonucu olmayan ve hiçbir iz bırakmayan mekanik şöhretin peşindeydi sadece. Bugün her şeyin ve her bireyin görülme, bakışlarla baş tacı edilme gerekliliğinden kaynaklanan fotojenik şöhret. İşte Warhol budur: O sadece şeylerin ironik belirişinin aracısıdır. Dünyanın teknoloji aracılığıyla ve imgeler aracılığıyla kendini teslim ettiği; hayal gücümüzü yok olmaya, tutkularımızı dışa açılmaya zorlayan; ona-sırf kendi çıkarımız için ele geçirmek amacıyla riyakârca-tuttuğumuz aynayı paramparça eden bu dev reklamın mecrasıdır (Baudrilliard, s.42).

Robert Rauschenberg, Amerikalı ressam ve heykeltıraş eş zamanlı olan eserler üretmiştir. Birçok akım ve üsluptan izleri aynı anda eserlerinde buluşturan sanatçı, Soyut dışavurumculuk, Modernizm, Çağdaş sanat, Neo-dada ve Pop sanatla birlikte resim ve heykel malzemelerini sıradan şeylerle karıştırıyor. Bir gazete metnini, fotoğrafın detayını, nesnelerdeki küçük ayrıntıları ele alarak bir arada bütünsel çalışmalar sunuyor.

Görsel 5: Robert Rauschenberg, «Coca Cola Planı, 1958», 1955

Robert Rauschenberg, bir zeminin üzerine yerleştirilen malzeme ve boyayı bir arada kullanarak hem soyut dışavurumcu üsluba hem de kavramsal sanata göndermede bulunur. Farklı mekânlardan toplanarak bir araya gelen nesneler kendi kimliklerinden sıyrılarak başka bir kavram yolculuğuna çıkarlar. Sanatçının "Monogram" isimli eserinde de farklı yerlerden ve bileşimlerden meydana gelen malzemeler her türlü olanakla birlikte bir araya gelerek resim-heykel birlikteliğini ortaya koyar. Tuval, boya, kauçuk, buluntu malzemeler, harfler ve birleştirmeler deneysel bir pratiği ortaya koyar.

Görsel 6: Monogram (1955-59), 106.7 x 135.2 x 163.8 cm

Benzer şekilde Rauschenberg'in, kahramanlık taslamak olarak gördüğü Rothko ile arkadaşlarının karın ağrısı ciddiyetlerine yanıtı da kökenini tüketimci Amerika'nın bir kenara atılmış nesnelerinde bulmakla yetinmeyen ama sarıldıkları için sabunluk veya Cola şişesi gibi şeylerin çirkin olduğunu düşünene ve bu sebeple kendilerini sefil hissetmeleri gerektiğini zanneden insanlar için üzgünüm" diyordu (Gompertz, s.252). Rauschenberg'in başlangıç noktası bayağı kültürden yapılan yüksek sanat örnekleri olan Duchamp'ın "hazır nesneleri" ile Schwitters'ın "Merz"leriydi. Amerikalı sanatçı Newyork'taki stüdyosundan çıkıp sokaklarda fazla da uzaklaşmadan dolanıyor ve "buluntu" nesneler, sanatsal ifadeye dönüştürebileceği tuhaflıklar, parçalar, döküntüler arıyordu. Rauschenberg için palet sokaktı, stüdyosunun zemini de şövale (Gompertz, s.252).

Toplumdaki kültürel ayrımların ortadan kalktığı, soyut dışavurumculuktan kavramsal sanata uzanan süreçte farklı üretim tekniklerini de içine alan Pop Art, modernizmin serüveninde gündelik hayatın sorgulanmasından ve algılanmasından yola çıkarak, imgelerin keşfine ve başkalaşmasına imkân vermektedir. Popüler olan imgelere farklı kavramlar yüklenerek, değişen zamanın kimliği gün yüzüne çıkarılır.

Sonuç

Başlangıçta daha tepkisel içerikli olan pop art zamanla toplumu da içine alan, hızlı bir üretim sürecine girerek tüketimin eleştirildiği popüler kültüre atfedilir. Daha sade, grafiksel ve yalın anlatıma ulaşan eserler de iletişim yönü güçlüdür. Zaman içerisinde farklı türden teknik ve malzemelerin de içine girdiği eserler, bambaşka boyutlara ulaşarak farklı mekânlarda izleyiciyle buluşmuştur.

Popüler ve geçici olan her şey, alternatif arayışlarla yeniden keşfedilerek izleyiciye sunulur. Günlük yaşam nesneleri ve kişiler kimliklerinden sıyrılıp sanat eserlerinde başkalaşarak, yalın ve sade anlatımlara dönüşürler. Toplumsal değişim ve dönüşümlerin yaşandığı İkinci Dünya Savaşı sonrasında,

tüketimin arttığı popülerliğin ön planda olduğu dönemde, pop art bu değerleri algı süzgecinden geçirerek eserler aracılığıyla daha anlamlı hale getirmiştir. Bu süreçte teknolojik gelişmeleri, hızlı basım ve üretim tekniklerini kullanarak izleyiciye daha hızlı kanallardan ulaşma çabası içerisine girmiştir.

Kaynakça

Burgin, H.(2013). Yeni Sanat Tarihi. Sel Yayıncılık.

Bürger, P.(2003). Avangard Kuramı. İletişim Yayınları.

Barnard, M.(2002). Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür. Ütopya Sanat Dizisi.

Kul-Want, C., Piero (2013). Estetik. NTV Yayınları.

Bourriaud, N.(2005). İlişkisel Estetik. Bağlam Yayınları.

Gompertz, W.(2015). Pardon Neye Bakmıştınız? Yapı Kredi Yayınları.

Baudrilliard, (2010). Sanat Komplosu. İletişim Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: https://sanatkaravani.com/hazir-yapim-sanat-eserleri-marcel-duchamp/02.02.19

Görsel 2: https://www.tate.org.uk/art/artists/roy-lichtenstein-1508-02.04.2019

Görsel 3: https://www.wright20.com/auctions/2013/09/living-contemporary/133-03.07.2019.

Görsel 4: https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/22/the-fascinating-story-behind-andy-warhols-soup-cans/02.04.2019

Görsel 5: https://kristenwishon.wordpress.com/2011/04/29/art-appetizer-rauschenberg%e2%80%99s-%e2%80%9ccombines%e2%80%9d/03.07.2019.

Görsel 6: https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/december/06/the-meanings-in-robert-rauschenberg-s-monogram/-02.04.2019

ANTİK DÖNEM HEYKELLERİNDE 'ONURLANDIRMA'

Prof. Dr. Ayşe ÇALIK ROSS

Kocaeli Üniversitesi

Öz

Heykel sanatında geçmişten günümüze aktarılmış olan birçok eser belli bir anlatıya sahip olup siyasi, sosyal, dini vb. gibi konular ile belli bir amaç doğrultusunda meydana getirilmiştir. Antik Dönemde ortaya konulan eserlerin varoluş amacını topluma aktarabilmek için eserler agoralar, kutsal alanlar ya da tiyatro alanları gibi halka açık yerlerde yerleştirilmiştir.

Sanatta heykelin yapım amacıyla ilgili olarak halkın sesi olmuş ya da halka açılmış en önemli konu seçimi "Onursal Heykeller" grubunda olmuştur. Antik Dönem boyunca topluma yararı olmuş ya özel ya da devlet tarafından takdir gören kişi ya da kişilerin portre eserleri kalite ve başarı kaygısı gözetilmeksizin kişiyi onurlandırma amaçlı hep üretilmiştir. Bu bağlamda Arkaik dönem için annelerine yaptıkları iyilik ile tanınan Kleobis ve Biton Kardeşler-Kurosları konuyla ilgili atılan ilk adımlardan birisi olarak gösterilebilir.

İncelenen bu gibi örnekler doğrultusunda Onursal Heykel konusunun ilk kez Hellenistik dönemde özellikle özel portrelerde bir çok örnekle heykel sanatında ele alındığı tespiti yapılacaktır. Bunun yanı sıra, Hellenistik Dönem öncesinde de azımsanamayacak kadar Onursal Heykelin olduğu ortaya konup konu bilimsel olarak örneklerle ve ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Heykel Sanatı, Antik Dönem, Heykelde Konu, Onursal Heykeller, Hellenistik Heykeller

Hem Antik Dönem hem de modern çağlar boyunca sanat toplum hayatında her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Aynı zamanda sanat, bir toplumu diğer toplumlardan ayırt eden önemli bir kimlik niteliği taşımıştır. Heykel sanatında geçmişten günümüze aktarılmış olan birçok eser belli bir anlatıya sahip olup siyasi, sosyal, dini vb. gibi konular ile belli bir amaç doğrultusunda meydana getirilmiştir.

Özellikle Antik dönemde üretilen eserlerin varoluş amacını topluma aktarabilmek için de eserler; agoralar, kutsal alanlar ya da tiyatro alanları gibi halka açık yerlerde sergilenmiş ve kalıcı olarak bu alanlarda tutulmuştur. Sanatta heykelin yapım amacıyla ilgili olarak halkın sesi olmuş ya da halka açılmış en önemli konu seçimi "Onursal Heykeller" grubu olmuştur.

Onurlandırma konusunun sanatçılar tarafından en iyi ifade edildiği sanat dalı heykel olması sebebiyle, bu bildiri metninde konunun önemine ve zaman içinde gelişimine tekrar dikkat çekilecektir. Dolaysıyla bu bildiri ile konu; güncellenmiş bilgiler, bulgular ve yayınlar doğrultusunda tekrar ele alınmaktadır. Freya Martin'in "The importance of honorific Statues; a

Case-Study" (1996) adlı yayınında olduğu gibi onurlandırma konusunun sanattaki en açık dili olan onursal heykeller antik dönemden günümüze kadar önemini hiç kaybetmemiştir.

Greko-Romen sanat stili olarak ifade edilen Yunan ve Roma Dönemi sanatı dahilinde, topluma yararı olmuş ya özel ya da devlet tarafından takdir gören kişi ya da kişilerin portre eserleri kalite ve başarı kaygısı gözetilmeksizin kişiyi onurlandırma amaçlı olarak sürekli üretilmiştir. Bu bağlamda Arkaik Dönem için annelerine yaptıkları iyilik ile tanınan Kleobis ve Biton Kardeşler-Kurosları, Klasik Dönem için ise mevcut düzene karşı çıkarak tiranları öldürmelerinin ardından yeni bir düzen kurmaları ile kahramanlaşan ve *Tiran Öldürenler* olarak adlandırılan ve efsaneye ismi karışan Rodos'lu Diagoras ve oğulları konusu ve heykelleri örnek gösterilebilir.

İncelenen bu örnekler doğrultusunda Onursal Heykel konusunun ilk kez Hellenistik Dönem'de özellikle özel portrelerde birçok örnekle heykel sanatında ele alındığı görülmektedir. Hellenistik dönem repertuarında ise zenginler sınıfının artmasına paralel olarak onurlandırılan kadın sayısı oldukça fazladır. Bunun yanı sıra, Hellenistik Dönem öncesinde de azımsanamayacak kadar Onursal Heykelin olduğu bilinmektedir.

Devlet tarafından ödüllendirilmiş olan kişilerin portreleri olarak yapılan onursal amaçlı heykeller, çoğunlukla bronzdan yapılmış, sosyal hayatın geçtiği en ön plana çıkan yerler olarak gördüğümüz; kutsal alanlara, agora ve tiyatrolara dikilmişlerdir.

Klasik arkeolojide bir çok konuya öncülük yapmış Antik Yunanistan'ın geneli (Welsh, 1904) ve özelliklede Yunan kültürünün kalbi sayılan Atina Akropolisi ve eserleri onursal heykeller konusunda bize değerli veriler sunmaktadır. Özellikle arkaik dönemde mezar taşı olarak kabul gören mezar heykellerinin bazılarının başkaları tarafından yaptırılmış olması onursal heykeller gurubuna ve konusuna paha biçilmez veriler sunmuştur (Grossman, 2013). Diğer taraftan varlığı kesin olarak tespit edilmiş heykel atölyesiyle ve yıllardır süren sistematik bilimsel kazılarıyla Asia Minor (Anadolu) heykel sanatına bir ışık saçan Aphrodisias Antik kenti başta olmak üzere diğer klasik kentlerin özellikle portre heykeli repertuarlarıda Antik dünyanın bu bölgesini bilim dünyasında aydınlatırlar (Smith, 1998).

Antik dönem eserlerine kronolojik olarak baktığımızda, Arkaik Dönem heykelleri kendi arasında safhalara ayrılırken aslında heykeltıraş figüratif eserlerini, başarılı bir şekilde ayakta tutma ve oranları tutturma çabası içerisinde olmuştur. Doğada mevcut nesneleri betimleyen sanat eserlerini figüratif olarak doğru betimlemeye çalışan sanatçı bu dönemde var olma çabası göstermiştir. Safhalardaki bu süreç ise, eserlerde görülen belirgin gelişim ve değişimlerin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Metropolitan Museum'da sergilenen ve MÖ 610-600 yıllarına tarihlendirilen New York Kurosu'nun yüzünde henüz doğal bir ifade görülmezken uzuvları gösteren geometrik özellikler belirgindir. Ama ne için ve kim tarafından yaptırıldığı sorusunun yanıtı bilinmemektedir. Oldukça başarılı işçiliği olduğu söylenebilir.

Delos Artemis Kutsal Alanı'nda karşımıza çıkan ve MÖ 640-630 yıllarına tarihlendirilen Nikandre Heykeli'nde eteğinin sağında yer alan yazıtta şu şekildedir: *"Naksoslu Deinodikes'in en güzel kızı, Deinomenes'in kızkardeşi, (şimdi) Phraksos'un karısı (olan) Nikandre beni okunu*

uzağa atana (tanrıçaya) sundu." yazar. Burada tasvir edilen figür bir rahibe olmalıdır (Boardman, 2013: 65). Burada bir adak heykeli sunulduğu aşikardır ancak onursal bir yapım nedeni varmıdır bilinmemektedir. Sınıflandırma olarak adak heykeli grubuna girsede hikayesinde bir onurlandırma süreci aranabilir.

Erken Arkaik Dönem'e tarihlenen ve dönemin en güzel örneklerinden biri olarak kabul edilen iki erkek yontusundan oluşan heykel grubu Kleobis ve Biton'a aittir. Delphi'de bulunmuş olup, normal insan boyutunun üzerinde olan bu iki heykel, kuros tipolojisine uygun olarak sol ayakları önde ayakta düz durur şekilde işlenmişlerdir. Saçları tutamlar halinde örgülerle baş üzerine bir bantla tutturulmuş, örgülerden bir kısmı başın her iki yanından olacak şekilde göğüs üzerine bırakılmıştır. Kuroslarda karın çizgilerinin gövde içinde eridiğini ve diz kapağının anatomik olarak biraz daha doğasına uygun hale geldiğini söylemek mümkündür. Özellikle kasık bölgesindeki yuvarlaklaşma göze çarpacak kadar iyi işlenmiştir. Görülen bu gelişmelerden dolayı Kleobis ve Biton grubu MÖ 580 yılına tarihlendirilir (Lev.I; Res 1). Kleobis ve Biton kardeşler, annelerini zor şartlarda tapınağa kadar taşıyıp iyileşmesini sağlayan, iyi ve örnek çocuklar olarak onursal heykelleri yapılan Antik dönemin en ünlü isimlerindendir. En erken onursal heykeller olarak Heykel Sanatında önemli bir yer tutarlar.

Arkaik gülümsemenin yavaş yavaş kaybolduğu MÖ 530'a tarihlendirilen Kroisos Kurosu'nda gözlemlenmektedir. Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmekte olan eser, Attika'nın güneyindeki Anavyssos'ta bulunmuş olup, üzerindeki yazıtta ön saflarda çarpışan Kroisos'tan bahsetmesi ve kederlenmeyi salık vermesinden de anlaşılacağı üzere heykelin mezar taşı olabileceği ve onurlandırılmış kişilerin heykelleri sürecinde önemli bir adım teşkil ettiği barizdir.

Olgun Arkaik Dönem'in güzel bir örneği olan ve MÖ 530 yılına tarihlenen Akropolis Koresi'ne bakıldığında genel kore şemasını yansıtan heykelin yüzündeki 'arkaik gülümseme' toplumun ihtiyaç duyduğu gülümseme vurgusuyla dönemin tipik bir örneğini teşkil etmektedir. Pers savaşlarından bıkmış bir toplumun en çok ihtiyacı olan unsur "moral" ya da anlamı çok etkin olan basit bir gülümsemedir. Bu ihtiyaçlar zaman içinde evrilip vatandaşlardan destek alma yolunda evrilecektir.

Klasik Dönem'e gelindiğinde heykeltıraşların insan anatomisini kavramaya başladıkları ve en ideal insan vucudu işleme konusunda çok çaba sarfettikleri görülür.

Erken Klasik Dönem, Ciddi Stil olarak da adlandırılır ve MÖ 490 ve 450 yılları arasında etkindir. Arkaik Dönemdeki frontalite kaybolmuş, heykellerde sert, donuk ve ciddi ifade oluşmuştur. Delphi Müzesi'nde sergilenen ve MÖ 470'e tarihlenen Delphoi Arabacısı bu dönemin örneklerindendir. Bu eserde arabacı figürü onurun ve gururun temsili olarak başarılı bir şekilde işini yapan basit bir konudan daha ileri adımlara heykel sanatını taşımıştır.

Birçok kopyasının olması ve demokrasinin temelinin oluşmasında oynadığı etkin rol ile Aristogeiton ve Harmodios'un tasvir edildiği Tyran Öldürenler / Tiran Katilleri heykel grubu (Azoulay Vincent ve Janet Lloyd, 2017) bu döneme ait olan en güzel örneklerden biridir ve MÖ 478-477'ye tarihlendirilen eser bugün Napoli Müzesi'nde sergilenmektedir (Lev. II; Resim 2). Halk yararına halkın haklarını savunmak idealizmi doruk yaptığı zamanlarda meydana onursal heykelleri dikilerek şereflendirilmişlerdir. Tiranlara karşı gelen bu iki kişinin farklı yaşlarda

betimlendiğini ve halk tarafından onurlandırıldıkları için meydana, herkesin görüp gurur duyabileceği bir yere heykelinin dikilmiş olduğuna şahit oluyoruz. Kendi konusu içinde atılmış en önemli heykel sanatı adımı olmuştur.

Olympia Zeus Tapınağı'nın Batı Alınlık kısmında Lapith kadınlarının Kentaurlar tarafından kaçırılışının resmedildiği tasvir, MÖ 456 yıllarına tarihlendirilir ve bu dönemde mitolojik bir konu olsada "onur ve kadın gururu" gibi konuların kabarmasına da sebep olmuştur. MÖ 5. Yüzyıla tarihlendirilen ve onursal amaçlı heykellerin belirgin özelliklerine sahip örneklerinden birini oluşturan Rodoslu Diagoras ve Oğulları heykel grubu, efsaneleşmiştir. İsmi Rodos'ta yüceleşen Diagoras üst üste kazandığı olimpiyatlarla adından söz ettirirken iki oğlu da baba geleneğini sürdürüp boksör olarak olimpiyatlarda muzaffer olmuşlardı. Üç oğlu da Olimpiyat şampiyonu olmuştu. En büyük oğlu Damagetos, MÖ 452 ve 448'de pankrasyonu; ikinci oğlu Akousílaos, MÖ 448'de boksu, en küçük oğlu Dorieús, kardeşlerinden bile daha başarılı olarak Olympiyatları kazanmışlardı. Efsaneye göre iki oğlu, babalarını izleyicilerin yüksek sesle tezahüratlarıyla omuzlarında stadyumun etrafında taşıyarak zaferlerini kutladılar. Hem babaları, hem oğulları Rhodoslular tarafından defaatle onurlandırıldılar. Bir çok onursal heykelleri yapılmış olmalıydı. Ayrıca antik kaynaklardan Pausanias (*Description of Greece*, 5.6 (5. kitap: "*Ellis* 1", 6. bölüm) Diagoras'ın kızı Kallipáteira'yı zamanında Olympiyatlara girebilmiş tek kadın olarak bu efsaneye dahil eder (Pausanias'ın çevirisinde *Callipateira*, "*C"*, *Callimachus* bölümü). Günümüzde ise Diagoras'ın adı havaalanında ve yerel bir futbol takımında yaşatılmaktadır (Lev. III; Resim 3) ayrıca modern heykelleride farklı yerlerde göze çarpmaktadır.

Geç Klasik Döneme gelindiğinde ise, en çok dikkati çeken eser, bir heykel gurubudur. Daochos Anıtı olarak bilinen bu gurup bir aileyi yansıtmaktadır. Delhoi'de, Apollon Tapınağı'nın terasının kuzeydoğu köşesinde duruyordu. Dokuz heykelin bulunduğu uzun, dikdörtgen bir kaidesi ve yazıtı vardır. Bu yazıtlardan, anıtın adayanının Pharsalos'tan Daochos adlı, Tesalya'dan Anfiktyonik Konsey'e delege olan birisi olduğunu öğreniyoruz. MÖ 337/6 ila 333/2 arasında tarihlenen bu gurupta temsil edilen figürlerin yerini ve birbirleriyle ilişkisini anlatır. Aile olarak adak heykelciliğine ve onurlandırma konusuna bu *in situ* halleriyle önemli bir katkı sunarlar.

Onurlandırma konusu, Büyük İskenderin ölümünü takiben, onun bıraktığı üç kıtalık bir mirasın üzerinde, bir başka deyişle Hellenistik dünyada oldukça yaygın hale gelmiştir. Bunun başlıca göze çarpan sebebi ise, birbirleri arasında yarışan bir çok kral ve krallığın ortaya çıkmasıdır. Bu duruma paralel olarak bir çok yeni şehir kurulmuş ve bu şehirleri yarış halinde donatma ihtiyacı zaruri olmaya başlamıştır. Kendini diğer krallardan üstün tutma yarışı içinde olan kralların yeni şehirlerinde artan masraflardan dolayı, şehrin zenginlerine gösterilen bağımlılık armıştır. Talep çoktur ve bu olağanüstü durum sayısız heykellerin sipariş edilmesine sebep olmuş, dolaysıyla heykel sayısında ve çeşidinde de müthiş bir artış meydana gelmiştir.

Hellenistik dönem boyunca hem özel finanse edilen heykeller hem de krallıklar isteği ile yapılan Onursal heykeller, bir taraftan günümüz diliyle -vakf eden- bağışçıları çoğaltırken, diğer taraftanda bu heykelleri yapan heykeltıraşların sayısında da doğal olarak bir yükselişe sebep olmuşlardır. Atölyesinde hem bronz hem de mermer işi yapan heykeltıraşlar heykellerini daha çok parlatarak zaman zaman barok stil gibi zamanın modasını takip ederek kendilerini Hellenistik dünyanın üç kıtasını dolduran Onursal Heykel repertuarının içinde bulmuşlardır.

John Ma'nın "The History of Hellenistic Honorific Statues" alt başlığında; "Epigraphical Approaches to the Post-Classical Polis: Fourth Century BC to Second Century AD" adlı yayında yer verdiği konuyla ayrıntılı olarak bir inceleme yapmıştır. Bu yayının içeriğinde hem kronolojik olarak Onursal heykeller incelenmiş böylece ilgili heykeller örnekleride incelemenin içinde sıralanmıştır.

Yunanlılarda ve özellikle Hellenistik yaşam biçiminde "bağış ve onur (*euergesia* ve *time*)" şehir hayatını belgeleyen birçok kararnamede yazılı olarak yer almaktadır. Yunanca kökenli "Euergetizm-iyi işler yapmak" anlamına gelmekte ve önceleri Yunan toplumunda servetlerinin bir kısmını topluma dağıtan, toplumdaki yüksek statüde ve varlıklı bireylerin eski uygulaması olarak karşımıza çıkmaktaydı. Bu uygulama daha sonraları Roma döneminde de biraz değişerek devam etmiş ve Roma toplumunun patron-müşteri ilişkileri sisteminin ve dahi heykel sanatınında değişmez bir parçası haline gelmiştir. "Euergetizm" sisteminde heykeller onurlandırma işlemi için en uygun olan yöntem olarak kabul görmüş ve en çok tercih edilen heykel yapım malzemesinin bronz olmasıylada, heykel atölyelerinde bu yöntemin rağbet görmesinden dolayı onursal amaçlı pek çok heykel üretilmiştir. Ayrıca portreciliğin ilk defa başarılı bir şekilde uygulanmaya başlandığı, Hellenistik Dönem'de üretilen, onursal amaçlı heykeller ile kişisel portre özelliklerinin heykellerde uygulanması arasındaki bağlantı, yine bu döneme damgasını vurmuştur. Bu heykeller bireysel bir anlam kazanmış olsa da yapılış amaçları tamamıyla politik olmuş ve daha çok kendilerini ön plana çıkarmaya çalışan politikacılara hizmet etmeye başlamıştır (Smith, 2012: 12).

MÖ 220'lerde I. Attalos'un Galatlara karşı kazandığı zaferin ardından, olasılıkla Pergamon'da yaptırdığı Büyük Galat Grubu, Hellenistik dönem barok stiliyle temsil edilen en özgün eserlerden biridir. Galatlar, eserde çok güçlü bir şekilde betimlenmiş ve düşmanı yenebilecek en güçlü ulusun Bergamalılar olduğunun propagandasını bu heykel grubu ile yapmışlardır. Onurlarıyla ve bu heykellerle sürekli övünmüşlerdir.

Konuyla ilgili olarak, MÖ 1. yüzyıl ya da MS 1. yüzyıla tarihlenen ve İzmir Arkeoloji Müzesinde sergilenen 'Kyme Koşucusu' adlı atlet heykeli Geç Hellenistik Dönem Anadolu Heykellerinin en iyi korunan örneklerindendir. Bütün bu heykellerin başarılı işçiliği ve yapılma nedenlerinin, onursal heykellerin bu dönemde çoğalmasına katkı sunduğu bir gerçektir.

Antik Roma Dönemi'ne gelindiğinde en erken örneklerden olan ve MÖ 550-500 yıllarına tarihlenen, boya izlerine sahip, geniş ağızlı bir şapka giyen döneminin başarılı bir eseri olduğuna şüphe olmayan Capestrano Savaşçısı hiç şüphe yoktu ki başarılı bir savaşçıydı ve onu herkes onurlandırmak istemişti. Romanın daha ilerleyen yıllarında hem ilk imparatoriçe Livia hem de devamında onu örnek-model alan bir çok kadın başkent Roma ve imparatorluğun diğer köşelerinde sayısız onursal heykelleriyle ortaya çıkmışlardır (Flory, 1993). Heykellerin bazıları incelendiğinde farklı bölgelerde moda olarak kadınlara daha fazla yer verildiğini (Forbis, 1990) heykel kaidelerinden anlamaktayız. Roma döneminde Pompeii gibi bazı zengin kentlerde bu heykellerin sahibinin zengin kadınlar olduklarını görmekteyiz (Longfellow, 2014). Romanın erken dönemlerinden itibaren, bilhassa Roma'nın merkezi konumundaki Forum'da da Senatörler (Chenault, 2012) benzeri bir çok devlet büyüğünün heykellerde onurlandırıldığını arkeolojik

kazıların sonucunda öğreniyoruz. Bu örneklere Anadoluda'da Tarsus (Miller, 2010) gibi metropolis'lerde rastlanmaktadır.

Onursallık konusu, sadece bağımsız heykeller olarak uygun bulundukları yerlerde sergilenenlerin haricinde, imparatorluğun doğusu batısı farketmeksizin, Aphrodisias örneklerinde (Öğüş, 2014) olduğu gibi lahitler üzerinde de betimlenmişti.

Değindiğimiz heykelleri seçmemizin ve betimlerini aktarmamızın ana nedeni ortak özelliklerinin bir noktada birleşmeleridir. Genel anlamda dönemlerinin yüksek evrelerindeki en güzel örneklerden olmaları dışında hepsi esinlendiği efsane ve karakterlerin onursallaştırılması, yüceltilmesi adına yapılmıştır. Bu onurlandırma lider ve devlet adamları, din mensupları, sporcular dışında halkın öz bireylerinde de kanıksanmıştır. Diğer taraftan, toplumsal olaylarla ilgili yapılmış olan heykellerin, halkın istediği konu tercihlerine görede biçim aldığı gözler önüne serilmektedir. Böylelikle toplum içindeki gelişmelerin yine toplum bireylerini onurlandırmak için kullanılması, antik dönem heykellerinde ele alınmış konulardan birisi olarak, topluma yararlı kişilerin adının yaşatılması adına yapıldığı sonucuna ulaşmamızı sağlar.

Kaynakça

Modern Kaynakça

Azoulay, Vincent & Janet Lloyd, The Tyrant-Slayers of Ancient Athens: A Tale of Two Statues. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Boardman, John, Yunan Heykeli Klasik Dönem (Çev. Müjde Peker). İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık, 2005.

Boardman, John, Yunan Heykeli Arkaik Dönem (Çev. Yaşar Ersoy). İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık, 2013.

Chenault, Robert. *"Statues of Senators in the Forum of Trajan and the Roman Forum in Late Antiquity"*, The Journal of Roman Studies. 102, 2012, 103-132.

Flory, Marleen B. *"Livia and the History of Public Honorific Statues for Women in Rome"*, Transactions of the American Philological Association (1974-). 123, 1993, 287-308.

Forbis, Elizabeth P. *"Women's Public Image in Italian Honorary Inscriptions"*, The American Journal of Philology. 111:4, 1990, 493-512.

Grossman, Janet Burnett. *"Funerary Sculpture"*, The Athenian Agora. 35, 2013, iii-246.

Longfellow, Brenda. *"Female Patrons And Honorific Statues in Pompeii"*, Memoirs of the American Academy in Rome. 59/60, 2014, 81-101.

Ma, John, *"The History of Hellenistic Honorific Statues"*, in Paraskevi Martzavou & Nikolaos Papazarkadas (Eds), Epigraphical Approaches to the Post-Classical Polis: Fourth Century BC to Second Century AD. Oxford: Oxford University Press, 2012, ss. 165-181.

Martin, Freya. *"The Importance of Honorific Statues; a Case-Study"*, BICS. 41, 1996, 53-70.

Miller, Colin. *"The Imperial Cult in the Pauline Cities of Asia Minor and Greece"*, The Catholic Biblical Quarterly. 72:2, 2010, 314-332.

Öğüş, Esen. *"Columnar Sarcophagi from Aphrodisias: Elite Emulation in the Greek East"*, American Journal of Archaeology. 118:1, 2014, 113-136.

Smith, Roland Ralph Redfern, Hellenistik Heykel (Çev. Ayşin Yoltar Yıldırım). İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık, 2013.

Smith, Roland Ralph Redfern. *"Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century AD"*, JRS. 88, 1998, 56-93.

Welsh, M. *"Honorary Statues in Ancient Greece"*, The Annual of the British School at Athens. 11, 1904, 32-49.

lektronik Kaynakça

Lendering, Jona (2005). *Harmodius and Aristogeiton*, https://www.livius.org/articles/person/harmodius-and-aristogeiton, [İndirme Tarihi: 29.11.2019]

TheBL (2019). *Love and respect your elders: The story of Cleobis and Biton*, https://thebl.com/culture/love-and-respect-your-elders-the-story-of-cleobis-and-biton.html, [İndirme Tarihi: 29.11.2019]

Towers, Chris. (2018). *Diagoras of Rhodes*, https://theislandofrhodes.com/diagoras-of-rhodes/, [İndirme Tarihi: 29.11.2019]

LEVHALAR

LEVHA I

Resim 1: Kleobis ve Biton Kardeşler

(Kaynak: TheBL, 2019)

LEVHA II

Resim 2: Tiran Katilleri
Aristogeiton ile Harmodios
(Kaynak: Lendering, 2005)

LEVHA III

Resim 3: Rhodoslu Diagoras ve Oğulları

(Kaynak: Towers, 2018)

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ANTİK DÖNEM HEYKELLERİNDE BOYUT

Prof. Dr. Ayşe ÇALIK ROSS

Kocaeli Üniversitesi

Öz

Sanat, tanımı yapılabilen bir kavram olabilmesi için uzun bir evrim süreci geçirmiştir. Sanat kavramının tanım kazanmasında bir çok farklı görüş ön plana çıkmış ve farklı görüşler, farklı nesnelerin varlığını oluşturmuştur. Bunu insanlığın evrimi süresince tasarladığı ve ürettiği tüm objelerde yansıtmaya çalıştığı gerçeklik ile beraber görebilmekteyiz. Sanatın çağdaş tanımının oluşabilmesi için geleneksel anlayışın bilinmesi gerekmektedir. Bu anlayışa sanat, sanatçı ve zanaatkar arasındaki bağ ile ulaşılabilir. Bu tanımların üzerinde durulmasının ana nedeni günümüzde plastik sanatların bir alt birimi olarak kabul edilen heykel sanatının antik dönemden kalan ürünlerine geniş açılı bakabilmek olarak nitelendirilebilir.

Bu çalışmamızın amacı antik dönem eserlerinin yanlış tanımlanmaları sonucunda oluşabilecek hataların neden olacağı sonuçlara dikkat çekmektir. Bu amaçla genel anlamıyla heykel ve farklı boyutlarının tarihlendirme veya terminolojik olarak değerlendirme kargaşasına açıklık getirmek gerekmektedir. Bu nedenle heykel ve heykel ürünlerinin tanımlamaları detaylandırılmalı, hatta bu çalışma yapılırken heykelcilik tarihçesi dahi dikkate alınmalıdır.

Heykel, heykelcik, figürin, idol, portre ve benzeri heykel çeşitlerinin tanımlamaları yapılırken boyut, işlev, kullanım koşulu, kronolojik süreçteki elde edilmiş gelişim gibi unsurlar göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bu çalışma kapsamında Antik Dönem heykel sanatı ve boyutsal hatalara yol açan anlam karmaşalarına özellikle Türkiye'deki bilimsel çalışmalardan örnekler verilerek çözümler aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: Antik Dönem, Heykel Sanatı, Heykel, Heykelcik, Figürin, İdol, Boyut Sorunu.

Bu bildiri metninde öncelikle dikkat edilmesi gereken bir husus, burada ele alınan konunun Greko-Romen olarak genelleşmiş ve Grek-Roma uygarlığının sanat anlayışı çerçevesinde kalıyor olmasıdır. Modern dünyanın sanatsal içerikleri doğal olarak Antik dünyadan oldukça farklıdır. Antik dönem Heykelleri için boyut kavramına değinebilmek için sanatın tanımı hakkında fikir sahibi olmamız gerekir. Sanat, tanımının oluşabilmesi için uzun yıllar çeşitli evrim süreçlerinden geçmiş ve günümüzdeki manasına ulaşmıştır. Bu süreç sırasında çok farklı görüşlere sahip kişiler farklı tanımlar ile ortaya çıkmıştır. Bu tanımlar ile sanat kavramını niteleyen eserlerin kategorize edilmesi ve sınıflandırılarak daha iyi anlaşılmaları sağlamıştır.

En genel tanımıyla sanat, insanoğlunun, nesnel gerçekliğe bakış açısındaki estetik yargıların tümü olarak tanımlanabilir. Bu sade tanıma ulaşmamız geleneksel ve modern sanat başlıklarının

oluşumunu tamamlamaları ile oluşmuştur. Diğer bir bakış açısıyla her sanatçının icra ettiği eserinde kendi dünyası gizlidir ve bu dünya onun özelidir.

Sanat tarihi biliminde Türkiye'de parmakla sayılacak kadar az sayıda yayımlanmış akademik yayınlara baktığımızda, geleneksel sanat kavramının oluşumunda sanatçı için iki ana başlık önplana çıkmaktadır. Bunlar Güzel sanatlar ve Endüstriyel sanatlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Endüstriyel sanatlar, duvarcılık, dokumacılık, marangozluk, demircilik, vb. zanaat türlerini içerir. Güzel sanatların alt başlıklarını ise, ritmik sanatlar, fonetik sanatlar, plastik sanatlar ve bunların toplamı ile oluşan karma sanatlar oluşturur. Ritmik sanat tanımına giren öğeler, tiyatro, pandomim, seyirlik oyunlar vb. Fonetik sanatlara, şiir ve müzik; Plastik sanatlara ise, mimari, heykel, kabartma, resim, minyatür, süsleme gibi alt başlıklar verilebilir. Güzel sanatlara ait, ritmik, fonetik ve plastik sanatların birleşimi ile karma sanatlar oluşmaktadır. Bu sanat dalı ise sinema, opera, fotoğraf, dans gibi alt başlıkları barındırmaktadır.

Sanata bakış açılarının farklı oluşu ve görüş ayrılıkları sonucu sanat ve zanaat farkının oluşmasının ardından ortaya çıkan görüş sayesinde modern (çağdaş) sanat sınıflandırması oluşmuştur. Bu kapsamda sanat, yedi alt başlıkta tanımlanmıştır. Yüzey sanatları, hacim sanatları, mekan sanatları, dil sanatları, ses sanatları, hareket sanatları, dramatik sanatların hepsi modern sınıflandırma ise sanatı oluşturmaktadır. Yüzey sanatlarına, resim, afiş, grafik, karikatür, fotoğraf, hat ve minyatür; hacim sanatlarına, heykel, seramik ve kabartma; mekan sanatlarına, mimari, iç mimari ve peyzaj; dil sanatlarına, roman, hikaye, şiir, vb.; ses sanatları, klasik, caz, barok, vb.; hareket sanatlarında ise, bale, pandomim, dans, vb.; drama sanatlarda, tiyatro, sinema, müzikal, sahne sanatları ve bunlara benzer alt başlıklarla tanımlandırılmışlardır. Çağdaş sınıflandırmanın alt başlıklarını da tanıttıktan sonra üzerinde duracağımız hacim sanatları ve alt başlığı heykel üzerine yoğunlaşabiliriz.

Herhangi bir somut varlığın ya da soyut kavramın objeleştiği, insan beyninde oluşan imajla; taş, pişmiş toprak, kemik, kil, demir, tahta ve tunç gibi malzemelerin kullanılarak sanatçı tarafından üç boyutlu hale getirilmiş haline "heykel" denilmektedir. Bu genel tanımlama en azından Antik dönem için geçerlidir.

Yontu olarak da adlandırılan heykelin sözcük anlamı, taş, pişmiş toprak, kil, bakır, tahta, tunç ve cam gibi birbirinden farklı maddelerin yontulması, kalıba dökülmesi veya yoğrulduktan sonra yoğunlaştırılıp pişirilmesi sonucu elde edilen yapıttır.

İnsanın var olduğu andan itibaren hayatımızda olan heykelin tanımını günümüz koşulları ile yapmaya çalıştığımız zaman sanatsal ifadeler kullanmamız gerekir. Buna karşın, heykel, insanın içinde bulunduğu duygu durumunu, fiziksel bir şekilde açıklamaya çalıştığı bir ifade yöntemi olarak da açıklanabilmektedir.

Heykeller çeşitli malzeme orijinlerinden yararlanılarak üretilebilmiştir. Bu üretim sürecinde gerek organik gerekse dönem teknolojilerinin el verdiği malzemeler kullanılmıştır. Ahşap, kemik, fildişi, pişmiş toprak, altın, gümüş, tunç/bronz, taş, kireçtaşı, mermer, çamur/kil, cam, 3d jel gibi ürünler kullanılarak heykeller üretilebilmektedir. Bu ürünlerin kullanımı genel olarak çıktığı yatağa yakınlığı ile artsa da genel anlamda antik dönemde heykel yapımında mermer, pişmiş toprak, kireç taşı ve bronz gibi ürünler yoğun biçimde kullanılmıştır. Günümüzde teknolojinin

gelişimi ile beraber binlerce yıl öncesine ait eserler bilgisayar ortamında resim haline getirilmekte ve ardından 3d yazıcılar vasıtası ile heykeller oluşturulabilmektedir.

Çeşit bakımından ise idol, figürin, heykelcik, heykel (grup heykeli, kolossal heykel, yarım heykel, gövde heykeli / torso, kült heykeli, adak heykeli, insan boyunun altında / üstünde, anıtsal heykel, koroplastik heykel), portre, büst, heykel başı, mask, kabartma/rölyef, ve herhangi bir heykele ait tanımlanamayan/tanımlanabilen parçaya ise fragman denmekte ve heykel çeşitleri bu şekilde sıralanabilmektedir.

Bu terimler arasından bazıları birbirleri ile karıştırılabilmektedir. Bunlar idol, figürin, portre, büst, rölyef olarak sıralandırılabilir.

- İdol, cinsiyeti belli ya da belli olmayan tanrısal bir varlığın, bir yüzeysel yontulma ile daha çok taş, ahşap ya da bronzdan yapılmış küçük boyutlu hallerine verilen isimdir.
- Figürin, taş, ahşap, pişmiş toprak, metal gibi malzemelerden yapılan ve genellikle en küçük boyutlu heykel çeşididir.
- **Portre, yaşamış ya da yaşamakta olan bir şahsın tüm fiziksel ve kişisel özelliklerini yansıtan sanat eseridir. Portre heykeller, tam boy, veya tüm heykel boyutlamalarında olabilir. Önemli olan bir kişiye atfedilmesini sağlayan özellikleri barındırmasıdır.**
- Büst, insan figürünün baş, boyun ve omuzlar dahil göğüs kısmını üst kısmını içeren biçimdir. Büst genellikle bir kaideyle desteklenir. Mermer, bronz ya da kil gibi çeşitli uygun malzemeden yapılabilir.
- Rölyef ya da kabartma, yüzey üzerine yapılan yükseltme, çökertme, oyma ya da kazıma şekliyle yapılan heykel şekline denir. Alçak ve yüksek kabartma olmak üzere ikiye ayrılır. Kabartma veya rölyef hem Mimarlıkta hem de Heykel Sanatında kullanılan bir terimdir. Yüzey üzerine yükseltilerek yapılıyorsa yüksek rölyef, az yükseklikte bırakılıyorsa alçak rölyef adını alır. Üzeri işlenebilir malzemeleri şekillendirme olarak da tanımlanabilir.

Heykellerin tanımları altında çeşitlenmesi dışında boylarına göre de isimlendirilmektedirler. Bu kapsamda figürin +/- 1 cm ile 50 cm arasındaki heykellere, +/- 50 cm ile +/- 1.60 cm arasındaki heykellere ise heykelcik denmektedir. Boy heykellerde kadın heykelleri yaklaşık 1.60 cm ile 1.75 cm arasında, erkek heykelleri ise yaklaşık 1.65 cm ile 1.85 cm arasındaki heykeller olarak adlandırılmaktadır. Bununla beraber boy heykellerinden bir miktar kısa ≤1.60 cm heykellere normal ölçülerin altında (*under life-size*), bir miktar uzun heykeller ≥1.85 cm ise *over life-size* heykeller olarak adlandırılmaktadır. 1.85 cm'den uzun heykeller ise kolossal heykeller olarak adlandırılmıştır. Kolossal heykeller için bir üst sınır bulunmamakla birlikte alt sınırı oluşturanlar genellikle normal ölçülerin üstünde (*over life-size*) heykeller olarak bilinirler (Lev. I, Gör. 1)

Türkiyede özellikle Antik dönem heykel sanatı ile ilgili yapılan yayınlarda hem arkeolojinin anabilimdalları arasında hem de Klasik Arkeoloji çatısı altındaki heykelle ilgili yapılan yayınlarda azımsanamayacak boyutta kavram kargaşası olduğu gözlemlenmiştir.

Konu sanat olunca, bilindiği üzere öncelikle, kavramlar ve terminoloji üzerine yazılan yayınlar tüm dünyada -J. Hahn'ın 1996 yılı; *The Dictionary of Art* yayını gibi- yeterli sayıda vardır, düşüncesi hakimdir. Buna bir de son zamanlarda yapılan elektronik-online sözlükler eklenince

durum iyice, yayınlar yeterlidir yönünde kanıksanmıştır. Sözlük ve terimlerle ilgili yayınlara bakıldığında Türkiye'de: N. İslimyeli, (1997). *Sanat Terimleri Ansiklopedisi*; M. Sözen ve U. Tanyeli, (2003). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*, gibi örneklerde karşımıza çıktığını görüyoruz. Bunun yanısıra Türkiye'de özgün olarak klasik arkeoloji olmasa da hem arkeolojik olarak lisans üstü tez çalışmaları örneği de vardır. D. B. Yetilmezsoy *Tarihöncesi Figürinlerin Yorumlanmasında Düşünsel ve Kuramsal Yaklaşımlar*, başlığı altında 2006 yılında yazdığı, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne sunmuş henüz yayınlanmamış olan yüksek lisans tezi olduğu tezinde, konuya yakından temas eder fakat kendiside kavram kargaşasını ve ana bilim dalları aradındaki farklara ve tutarsızlığa işaret eder. Konuyla çok yakından ilgili olabilecek bir başka tez çalışması ise E. Kanışkan tarafından 1998 yılında *Anadolu'da Tarihöncesi Çağlardan Hellenistik Dönem'e Kadar Bulunan Ana Tanrıçalar Ve Günümüzdeki Seramik Yorumları* başlığında, Anadolu Üniversitesi'nde, hazırlanmış, yayınlanmamış yüksek lisans tezidir. Konusu Arkeolojik olsada içeriği modern sanatlarla alakalı olan bu tez de kavramlar daha popüler ve detaysız ele alınmış ve tezin sonuna bir sözlük eklenmiştir. Kanışkan bu tezine eklediği sözlük kısmında Figürin tanımı için: "genellikle canlı varlıkları betimleyen, kolayca taşınabilir nitelikte üç boyutlu küçük sanat yapıtı" (Kanışkan, 1998: 157) tanımlaması yapmıştır. Bu ibareden de anlaşılacağı gibi "küçük" kelimesi son derece yoruma açık bir şekilde kullanılmıştır. Aynı tez çalışmasında Kanışkan (1998: 28), Eyüboğlu'nun (1981: 266) 'Anadolu Uygarlıkları' yayınını ele alıp tıpkı aktarım yaparken "küçücük yontucuklar" figürinler (?) için yada heykelcikler (?) için kullandığını ima etmiş olmalıdır. Konuyla ilgili bir başka yayın ise başlığı ile dikkat çekmektedir. Bahsi geçen yayın (Aydıngün, 2004: 136-143) başlığında "tapınç" ve "heykelcikleri" kelimelerini kullanmış, ancak her iki kelimede de terminoloji ve boyut sorunu olduğu ortaya çıkmaktadır.

Genel anlamıyla konuyla ilgili anlaşılan şudur ki: uluslararası yayınlarda "toplumsal cinsiyet" çalışmaları Conkey ve Spektor'ın *Archaeology and the study of Gender* adlı yayınında ele alındığı gibi arkeolojik olarak daha fazla değerlendirilmiş, hatta bu alanın arkeolojide en fazla çalışılan konu başlığı "ana tanrıça" olarak uluslararası çalışılmışken (Gimbutas, 1991, *The Language of the Goddess*) yurt içi çalışmalarda boyutların tutarsız bir şekilde ele alındığını görmekteyiz. *The Language of Sculpture* (Tucker, 1977) benzeri yayınlarda başlıklar soruna inmiş gibi görünsede, antik dönemden daha ileriki, Rönesans yılları eserleri değerlendirilmiş yurtdışı yayınları mevcuttur. Zaten antik dönem heykelleri ile boyut sorunu yurt dışı yayınlarında sorunsal olarak karşımıza çıkmamaktadır. Türkiye'de daha fazla arkeolojinin anabilim dalları arasında sorunlar olduğunu ve küçük boyutlu bir heykel ele alınırken boyutun çok dikkate alınmadığını görüyoruz. Bu sorunsalla ilgili en ışık tutucu çalışma Ufuk Esin (2004: 21-30) tarafından "Arkeolojik terminolojide bazı sorunlar" başlığında yapılmış ama konu yine Prehistorik veya Önasya arkeolojisi anabilimdalı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Yukarıda verilen içerikler doğrultusunda herhangi bir heykelin isimlendirilmesinde, tarihlendirilmesinde kullanılabilecek öğeler üzerinde durulmuştur. Bu öğeler öncelikli olarak heykel hakkında bize bilgi verebilir. Bu tanımların geneli belli standartlar içerisinde konuyla birebir ilintili veya yazılanları anlayabilecek kişiler tarafından bilinmelidir. Aksi durumda; yalnızca *torso*dan ibaret olmayan, kollar ve bacakların da heykel formunda verildiği örnekler,

yanlış bir biçimde *torso* olarak değerlendirilebilir (Lev. II, Gör. 2, Gör. 3; Lev. VI, Gör. 7) veya uzunluğu 5 metreyi bulan eserler, figürin (Lev. III, Gör. 4) olarak tanımlanabilir. Hatta yüksekliği 12 cm olan heykeltıraşlık eserleri heykelcik (Lev. IV, Gör. 5) olarak sınıflandırılabilir. Sınıflandırmada yaşanan söz konusu hatalara, akademik ve akademik olmayan yayım/yayınlarda sıklıkla rastlanmaktadır (Lev. V, Gör. 6). Bu durum, özellikle akademik camia ve literatür açısından ciddi sorunları beraberinde getirmektedir. Örneğin; bir müzecinin bilimsel kazı sonucu elde ettiği bir eserin tanımlamasında boyutsal farklılıklara dikkat etmeden isim vermesi sonucunda eldeki eser, müze envanterine yanlış geçecek ve bunun sonucunda da eser üzerindeki bilgilendirmeler ve eser üzerine yapılan akademik çalışmalar yanlış olacaktır. Dolaylı olarak sonraki süreçte literatüre geçen eser yanlış adlandırılmış hatta yanlış tarihlendirilmiş olacaktır.

Bu hatalar silsilesi sonu alınmaksızın devam ederek birçok hatayı da yanında getirebilir. Bu nedenle eserler isimlendirmeleri ve tarihlendirmeleri sırasında standart başlıklar altında incelenmeli ve genel bilgiler ile değerlendirilmelilerdir.

Kaynakça

Modern Kaynakça

Aydıngün, G. Şengül. *"Tapınç heykelcikleri"*, Arkeo-Atlas. 3, 2004, 136–143.

Conkey, Margaret W. & Janet D. Spektor. *"Archaeology and the Study of Gender"*, içinde: *Advances in Archaeological Method And Theory 7*, (Editör: Michael B. Schiffer), Academic Press, New York, 1984, ss. 1-38.

Esin, Ufuk. *"Arkeolojik terminolojide bazı sorunlar"*, Tüba-Ar. 7, 2004, 21-30.

Eyüboğlu, İsmet Zeki, Anadolu Uygarlığı. İstanbul: Der Yayınları, 1981.

Gimbutas, Marija, The Language of the Goddess. New York: Harper Collins Publishers, 1991.

Hahn, J., The Dictionary of Art. New York: Mcmillan Publishers, 1996.

İslimyeli, Nüzhet, Sanat Terimleri Ansiklopedisi. Ankara: Ankara Sanat Dergisi Yayınları, 1997.

Kanışkan, Ece, *Anadolu'da Tarihöncesi Çağlardan Hellenistik Dönem'e Kadar Bulunan Ana Tanrıçalar Ve Günümüzdeki Seramik Yorumları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1998.

Sezer, S. Sezin. *"Nikomedia Antik Kenti'nden Heykeltıraşlık Eserleri"*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 20, 2015, 78-99.

Sözen, Metin & Uğur Tanyeli, Sanat kavram ve terimleri sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.

Tucker, William, The Language of Sculpture. London: Thames And Hudson, 1977.

Yetilmezsoy, Derya Berrak, *Tarihöncesi Figürinlerin Yorumlanmasında Düşünsel ve Kuramsal Yaklaşımlar*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Elektronik Kaynakça

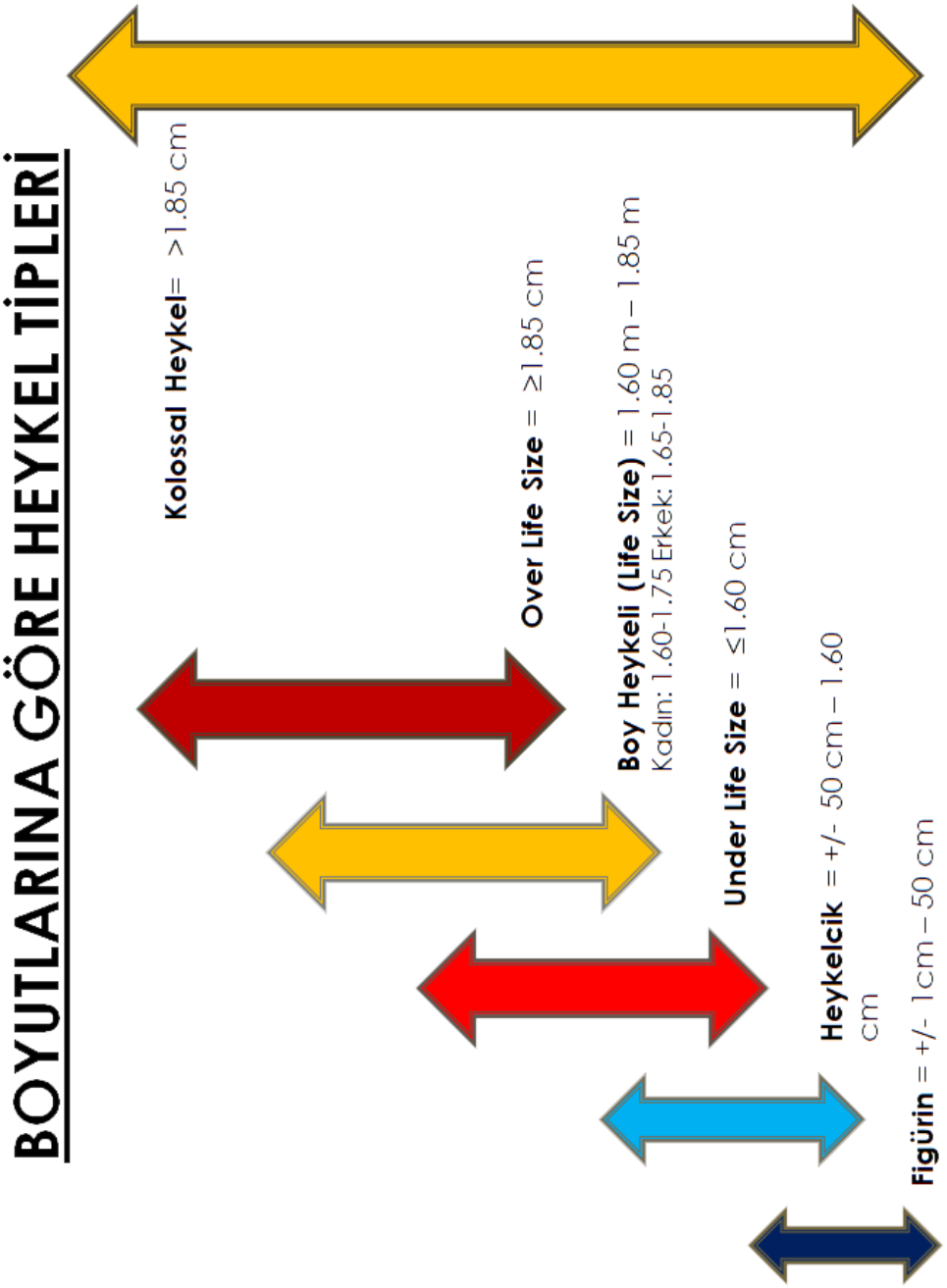
Ancient Greece (2003-2017). http://www.ancientgreece.com/s/Sculpture/, [İndirme Tarihi: 20.10.2019]

Encyclopedia Britannica (ts.). *Sculpture*, https://archive.org/stream/encyclopaediabri24chisrich#page/488/mode/2up, [İndirme Tarihi: 20.10.2019]

Richman-Abdou, Kelly (2019). *Hellenistic Sculpture Has Captivated the World for Centuries*, https://mymodernmet.com/what-is-hellenistic-sculpture-history/, [İndirme Tarihi: 20.10.2019]

LEVHALAR

Lehva I



Şekil 1: Boyutlarına göre heykel tipleri

Levha II

S. S. Sezer

Res. 3 Res. 4

Görsel 2: "Nikomedia Antik Kenti'nden Heykeltıraşlık Eserleri" adlı makaledeki görsel

S. S. Sezer

bulunan giyimli erkek heykeli[20] ile büyük bir benzerlik göstermektedir. Sol bacağın taşıyıcı ve sağın serbest oluşu, kolların hareketi, *himationun* vücuda sarılışı ve ana çizgileri ile kıvrımlar bu benzerliği belirtmektedir.

Eser, M.S. 2. yüzyıla ait olmalıdır.

3- Himationlu Erkek Torsosu **Res. 3**

Müz.Env.Nr. 1200

Buluntu Yeri: Nicomedia (Zincirlikuyu, temel kazısı, 1982)

Malzeme: Orta kristalli beyaz mermer

Ölçüler: y. 1,40 m., g. 0,50 m., d. 0,35 m.

Korunma Durumu-Teknik ve İşçilik: Baş, sol omuz, sağ bacağın dizden aşağısı, sol bacağın bilekten aşağısı eksiktir. Sağ elin üst bölümünde ve giysi yüzeyinde kırıklar vardır. Omuzlar arasındaki yuva, başın buraya yerleştirilmek üzere ayrı olarak işlendiğine işaret etmektedir.

Bibliyografya: Yayımlanmamıştır.

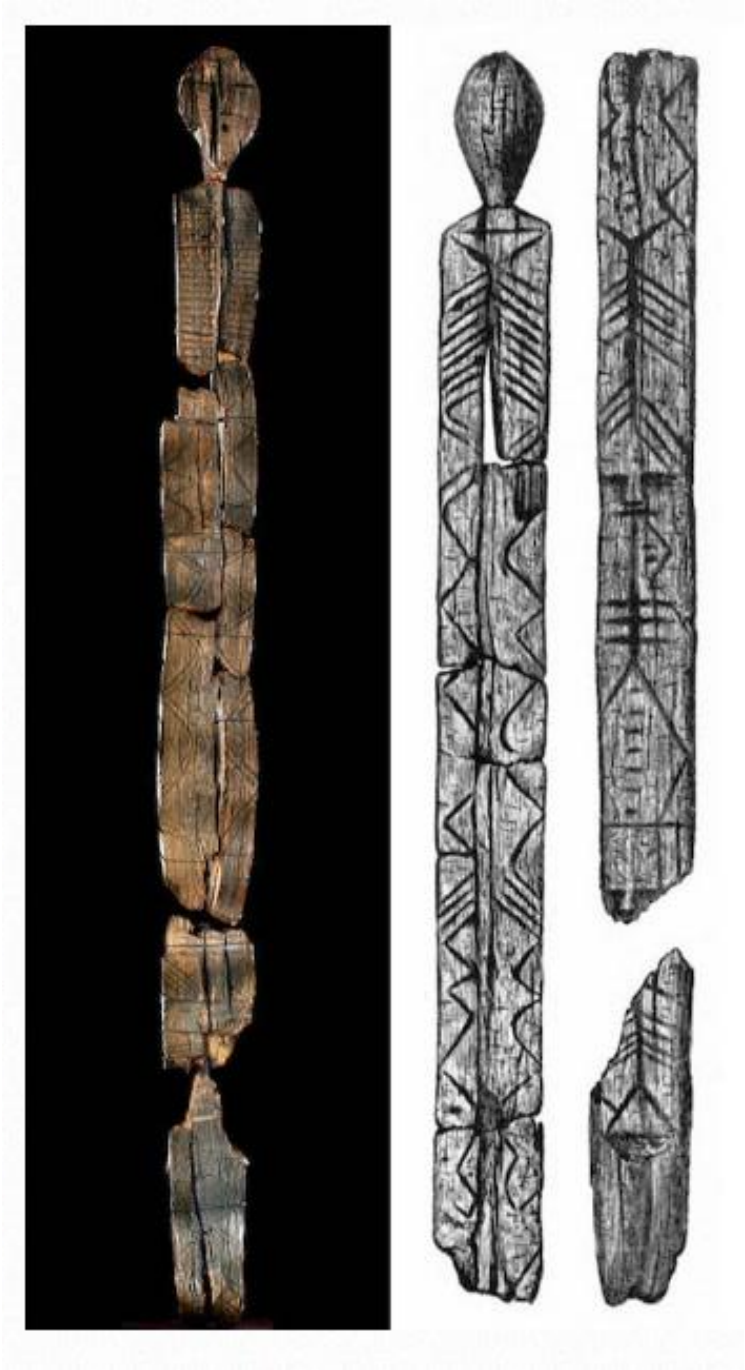
Ayakta duran giyimli bir erkek tasvir edilmiştir. *Khiton* üzerine *himation* giymiştir. Vücut ağırlığını sabit olan sol bacak taşımaktadır. izlerden sol bacağının yanında bir destek bulunduğu anlaşılmaktadır. Sağ kolun hareketi ve elin dışarı uzanması sonucunda göğüs üzerinde *himationun* bir kısmı aşağı çekilerek yukarı kenarı iki omuz arasında ve bileğin altından geçen U şeklinde kıvrımlar oluşturmuştur. *Himationun* omuzdan arkaya atılan kısmı ve yandan sarkan serbest kenarı dikey kıvrımlarla aşağıya indirilmiştir. Sağ ayak bileğinden iki büyük kıvrım sol tarafa bele doğru diagonal olarak uzanmıştır ve dizin yukarısında bunlara benzeyen üç diagonal kıvrım daha bulunmaktadır. Karın üzerinde iç içe geçen diagonal kıvrımlar oluşmuştur. Sağ kalçadan sol kalçaya doğru sağ koltuk altından yükselerek iç içe geçen kıvrımlar mevcuttur. Sol dizden iki dikey kıvrım aşağıya inmiştir.

Eser, önceki iki örnekte olduğu gibi (nr. 1-2) orjinali M.Ö. IV. yüzyıla dayanan bir Roma Dönemi portre heykelidir.

Eserin, duruş biçimi ve *himationunun* kıvrım sistemi göz önüne alındığında bir önceki örnekte (nr. 2) olduğu gibi Eretria genci[21] ile benzerliği görülmektedir. Sol ayağın vücut ağırlığını taşıması, sağ ayağın dizden bükülerek öne ve yana uzatılması, sol kolun vücut yanından aşağıya sarkıtılması ve sağ kolun dirsekten bükülerek göğüs üzerinde

Görsel 3: "Nikomedia Antik Kenti'nden Heykeltıraşlık Eserleri" (Sezer, 2015) adlı makaleden

Levha III



Görsel 4: Haber Metnin'de "figürin" olarak adlandırılmış

(Uzunluğu 5 metre).

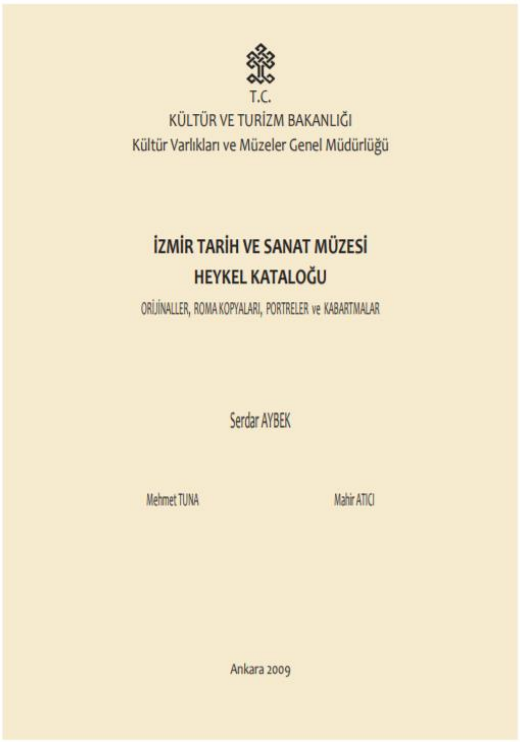
Levha IV

Görsel 5: Haber metninde açık arttırmada satılmış olan bir heykelcik olarak nitelendirilmiş. (Boyutu 12,3 cm).

Levha V

Görsel 6: Müzesini kaynak veren bir haber sayfasında Aslan Adam Heykelciği olarak anılıyor (Boyutu 31,1 cm).

Levha VI



T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü

İZMİR TARİH VE SANAT MÜZESİ
HEYKEL KATALOĞU
ORİJİNALLER, ROMA KOPYALARI, PORTRELER ve KABARTMALAR

Serdar AYBEK

Mehmet TUNA Mahir ATICI

Ankara 2009

81. Mantolu Kadın Heykelciği
Env.008.069, Y.0.20m. G.0.09m. D.0.06m. Mylasa, 1974. Orta kristalli gri-beyaz mermer. Küçük boyutlu heykelciğin başı, dirsekten sağ ve sol kolu, sağ ve sol ayağı noksandır. Yüzey aşınmış durumdadır. Roma Dönemi.

Ayakta tasvir edilmiş figürün gövde ağırlığı sol bacak ile taşınmaktadır. Sağ bacak hafifçe geri çekilmiştir. Sağ kol gövdeye birleşik sarkıtılmış, sol kol dirsekten ileri uzatılmıştır. Figür khiton ve hymation giyimlidir. Hymation vücudun arkasını örterek önde karnın altından diz kapaklarına kadar uzanır. Kalan kumaş kitlesi sol taraftan sarkıtılmıştır. Khitonun etek ucu ve göğüs kısmı açıkta bırakılmıştır. Eser aşınmış olduğundan mantonun birbirine paralel içbükey kumaş katları dışında işçilik detayları net değildir.
92

82. Mantolu Torso
Env.022.616, Y.0.29m. G.0.16m. D. 0.09m. Smyrna, Agora. Orta kristalli gri-beyaz mermer. Küçük boyutlu heykelciğin boyundan kırık başı, dirsekten sağ kolu, bileklerden sol eli ve diz kapaklarından itibaren bacakları noksandır. Sol elin bulunduğu noktada antik tamirat gördüğünü gösteren demir pimin ucu görülür. Yüzey temizdir. Roma Dönemi.

Ayakta betimlenen figür khiton ve hymation giyimlidir. Hymation kalın üzerinde kuşak şeklinde bir birikinti yapmış ve aşağı uzanmıştır. Buradan çıkan ikinci bir kumaş katı önlük biçiminde bacakların üzerine yerleştirilmiştir. Kalan kitle sol omuzdan sarkıtılmıştır. Geniş yakalı khiton derin dikey ve "V" şeklinde yivler içeren kırışıklıklarla gösterilmiştir.

Görsel 7 İzmir Tarih ve Sanat Müzesi Heykel Kataloğu'nda bulunan Torso ('Turso' sic.) hatası