ALANYA ALAADDİN KEYKUBAT ÜNİVERSİTESİ

asoscongress

asoscongress

ALANYA

ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU

International Symposium on Fine Arts

18-19-20 APRIL 2019

TAM METİN KİTABI

ASOSCONGRESS CONFERENCE PROCEEDINGS

ISBN: 978-605-7602-97-8

www.asoscongress.com

VI. ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU TAM METİN KİTABI

ISBN: 978-605-7602-97-8

Yayın Yönetmeni
Muhammet Özcan

Yayın Editörü
Prof. Dr. Sibel Kılıç

Kapak Tasarımı
Bülent Polat

Erişime Açıldığı Tarih
27.08.2019

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

Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Rektörü
Prof. Dr. Ahmet Pınarbaşı

Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı

Doç. Dr. Sibel Kılıç

Sempozyum Düzenleme Kurulu

Dr. Öğretim Üyesi Tahir Çelikbağ
Dr. Öğretim Üyesi B. Burçak Erdal
Öğr. Gör. Dr Çimen Bayburtlu

Küratörler

Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı
Dr. Öğr. Üyesi Tahir Çelikbağ

Sergi Değerlendirme Kurulu

Prof. Dr. Aydın Ayan

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu

Prof. Dr. Natig Eliyev

Prof. Dr. Nihat Begiri

Doç. Dr. Roza Sultanova

Doç. Dr. Samir Sadıkov

Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç

Öğr. Gör. Dr Çimen Bayburtlu

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu
Prof. Dr. Alper Maral
Prof. Dr. Aydın Ayan
Prof. Dr. Belkacem Boumahdi

Prof. Dr. Candalene J. McCombs
Prof. Dr. Cemile Hesenzade
Prof. Dr. Choi Han – Woo
Prof. Dr. Cihan Işıkhan
Prof. Dr. Daoud Djefafla
Prof. Dr. Elena Oganova
Prof. Dr. Erica H. Gilson
Prof. Dr. Erol Parlak
Prof. Dr. Güldane Araz Ay
Prof. Dr. Gwendolyn Alexander
Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu
Prof. Dr. Hocine Boukara
Prof. Dr. İlhan Özkeçeci
Prof. Dr. Kathleen Malu
Prof. Dr. Khalil Awda
Prof. Dr. Kim Hyo Joung
Prof. Dr. Liptai Kalman
Prof. Dr. Lubov Kopanitsya
Prof. Dr. M. Cihat Can
Prof. Dr. Mohammed Hardan Ali
Prof. Dr. Moheddin Bananeh
Prof. Dr. Mustafa Uslu
Prof. Dr. Nabeel Madallah Hamad Al-Obaidi
Prof. Dr. Natig Eliyev
Prof. Dr. Nihat Begiri
Prof. Dr. Roza Soltanova
Prof. Dr. Sevil Mehdiyeva
Prof. Dr. Turan Sağer
Prof. Dr. Türev Berki
Prof.Dr. Mehmet Koştumoğlu
Doç. Dr. Abaz Dizdaroviç
Doç. Dr. Arda Eden
Doç. Dr. Elmira Memmedova Kekeç

Doç. Dr. Gulnara Kanbarova
Doç. Dr. Güldane Araz Ay
Doç. Dr. Kader Sürmeli
Doç. Dr. Nazile Abdullazade
Doç. Dr. Okan Murat Öztürk
Doç. Dr. Roza Sultanova
Doç. Dr. Samir Sadıkov
Doç. Dr. Sibel Kılıç
Doç. Dr. Tarana Khalilova Ahmed Gizi
Doç. Dr. Turan Akkoyun
Doç. Dr. Yüksel Göğebakan
Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı
Dr. Öğretim Üyesi B. Burçak Erdal
Dr. Öğretim Üyesi Semra Kıranlı Güngör
Dr. Öğretim Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı
Dr. Öğretim Üyesi Tahir Çelikbağ
Dr. Öğretim Üyesi Türkan Askerova
Doç Dr. Ayşe Nuriye İşgören
Dr. Öğretim Üyesi Atalay Mansuroğlu
Öğr.Gör. Nuray Ceviz Öz
Öğr. Gör. Dr Çimen Bayburtlu
Dr. Öğretim Üyesi Tarık Yazar
Doç. Dr. Ayşe Nuriye İşgören

ALANYA ALAADDİN KEYKUBAT ÜNİVERSİTESİ

asoscongress ALANYA
ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU
International Symposium on Fine Arts

asoscongress

İÇİNDEKİLER

MÜZİK EĞİTİMİ ALAN ÖĞRENCİLERİN ÇALGI TERCİHLERİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER 2

GÜNÜMÜZ SANATINDA ANAKRONİK YAKLAŞIMLAR 25

SOSYO-KÜLTÜREL BİR SANAT OBJESİ OLARAK MÜCEVHER ve MÜCEVHER SANATINDA ULUSALLIK 48

TARİHSEL SÜREÇTE TAKI VE MÜCEVHER SANATININ KÖKLÜ SOSYAL HAREKETLERE VE İKTİSADİ YAPIYA BAĞLI DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMÜ 56

GÖRSEL TASARIM AÇISINDAN GRAFİK TASARIM VE NOVUM TASARIM DERGİLERİNİN ANALİZİ 65

SANATTA KATILIMCILIK VE İNTERAKTİVİTE 83

ÇAĞDAŞ TÜRKİYE RESMİNDE BİR SANATÇI PORTRESİ: SEMİHA BERKSOY 96

ANADOLU ROCK MÜZİĞİNİN İLLÜSTRASYONLARLA YENİDEN GÜN YÜZÜNE ÇIKARILMASI: ANATOLIAN ROCK REVIVAL PROJECT 109

GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE ÜÇ BOYUTLU PROGRAM KULLANIMI 116

RESİM SANATI VE TEKSTİL ETKİLEŞİMİ: RAFFAELLO SANZİO VE TAPESTRY 137

SANATTA ESTETİK VE GÜZELLİK 154

ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK UYGULAMALARI ve TELEVİZYON YAYINCILIĞI ÖZELİNDE KULLANIM ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ 161

DARİO MİTİDİERİ'NİN KAYIP AİLE PORTRELERİ BAĞLAMINDA 173

FOTOĞRAF SANATINDA TRANSANDANTAL İMAJ 173

SANATSAL TEKSTİLLERDE DOKUMA YÖNTEMİNİN KULLANIMI VE GÖRSEL ANLATIMA ETKİSİ 185

DİSİPLİNLERARASI SANATTA "YENİ" BİÇİMLENDİRME EDİMLERİ 200

SES HİJYENİ, SESİN PROFESYONEL KULLANIMI VE HAZIRLIKLAR 209

TÜRK YAZMACILIK SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİNDE TAHTA KALIP BARTIN YAZMACILIĞI 215

MESLEKİ ÇALGI EĞİTİMİ KAPSAMINDA FLÜT EĞİTİMİNDE KULLANILABİLECEK CAZ MÜZİĞİ LİTERATÜRÜNÜN İNCELENMESİ 228

GÖMLEKLİK KUMAŞ ÜRETİMİNDE KALİTEYİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER 236

ÇİFT KATLI HAVLU-PEŞTAMALLERİN TASARIMI VE KONFOR ÖZELLİKLERİ 246

TÜRKİYE'DEKİ BÜYÜK PERAKENDE MAĞAZA ZİNCİRLERİNDE KULLANILAN GRAFİKLERİN TASARIMSAL İÇERİK ANALİZİ 260

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TAŞ İŞLEMECİLİĞİNDE ÇİFT BAŞLI KARTAL FİGÜRÜ 267

BASKI SANATI VE SEMBOLİZM 278

KEMANCI BELGESEL FİLM ve ÇEKİM SENARYOSU 287

CAZ, KLASİK VE ETNİK MÜZİĞİ GİTARDA BULUŞTURAN BİR BESTECİ: DUSAN BOGDANOVİC 299

SERAMİK TASARIMI EĞİTİMİNDE PLAKA TEKNİĞİ ÜZERİNE BİR UYGULAMA 310

MÜZİK EĞİTİMİ ALAN ÖĞRENCİLERİN ÇALGI TERCİHLERİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER

Doç.Dr. Emin Erdem Kaya

Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Dr. Şenol Afacan

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki en önemli süreçlerden biri çalgı eğitimi sürecidir. Çalgı eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir anlayışla, bir çalgıyı çalma becerisi kazandırma sürecidir. Çalgı eğitimi dersinde kazanılan beceriler öğrencinin mesleki yaşantısında çok önemli bir rol oynamaktadır. Çalgı eğitimi sürecinin başında, öğrencinin çalgıya olan yaklaşımı elbette göz ardı edilemez. Ancak atılacak en önemli adım öğrencinin doğru çalgıyla buluşturulması olmalıdır. Öğrencilerin çalgıya olan fiziksel yatkınlığı, kişisel tercihi, ailenin isteği, maddi koşullar ve ilgi duyulan müzik türü burada en belirleyici unsurlar olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda bu araştırma, müzik eğitimi alan öğrencilerin çalgı tercihlerini etkileyen faktörlerin neler olduğuna ışık tutmayı amaçlamaktadır. Araştırma verileri, çalgı dersi alan lisans öğrencilerine yönelik düzenlenen anket tipi yapılandırılmış görüşme formundan elde edilmiştir. Uygulanan anket sonucunda toplanan veriler aritmetik ortalama değer, frekans ve yüzde olarak tablolaştırılmış ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Müzik Eğitimi, Çalgı Tercihi

FACTORS AFFECTING THE INSTRUMENT PREFERENCES OF STUDENTS WHO HAVE MUSIC EDUCATION

Abstract

One of the most important processes in vocational music education institutions is the instrument training process. Instrument training, the individual through his own life in a planned, regular and methodical

direction in accordance with specific objectives, the ability to play a musical instrument is the process. The skills acquired in the instrument training course play a very important role in the student's professional life. At the beginning of the instrument training process, the student's approach to the instrument can not be ignored. However, the most important step should be taken to bring together students with the right musical instrument. Students' physical tendency, personal preference, family's desire, material conditions and type of music are the most decisive factors. In this context, this research aims to shed light on the factors that affect the musical preferences of the students who take music education. The research data were obtained from the questionnaire structured interview form for the undergraduate students who took the instrument course. As a result of the survey, the collected data were tabulated and interpreted as the arithmetic mean value, frequency and percentage.

Key Words: Music, Music Education, Instrument Preference

1.Giriş

Eğitim sistemi içerisinde yer alan alanlardan biri sanat eğitimi, sanat eğitiminin en önemli alt dallarından biri ise müzik eğitimidir. Müzik eğitimini bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma veya müziksel davranışlarını değiştirme-geliştirme süreci olarak tanımlayabiliriz. Müzik eğitimini, genel müzik eğitimi, özengen (amatör) müzik eğitimi ve mesleki (profesyonel) müzik eğitimi olmak üzere üç ana türe ayırmak mümkündür (Uçan,1997:30).

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki en önemli süreçlerden biri çalgı eğitimi sürecidir. Hemen her müzik eğitimi alanında yer alan çalgı eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir anlayışla, herhangi bir çalgıyı çalma becerisi kazandırma sürecidir. “Çalgı öğretimi sürecinde çalgı çalma becerisini bireye kazandırırken birçok yöntem ve modelden faydalanılır. Bu çalgı öğretim modellerinin ortak amacı bireye çalgı çalma becerisini kazandırmakla beraber, farklı materyalleri de kaynak olarak kullandırmasıdır”(Kaya,2010:2).

Müzik eğitimi içindeki en önemi unsurlardan biri olan “çalgı eğitimi” erken yaşlarda başlanabilen, eğitimi süreci içerisindeki basamakların her öğrenci için çok iyi planlanıp değerlendirilmesi gereken, çalgı çalma disiplininin öğrencilere sabırla, hiçbir basamak atlanmadan verilmesi gereken bir süreçtir.

Üniversitelerin lisans düzeyinde müzik eğitimi verilen birimlerinde yürütülen çalgı eğitimi dersinde atılan temeller öğrencinin mesleki yaşantısında çok önemli bir rol oynamaktadır. Öğrenci artık bu çalgı ile birlikte anılacak olup bir nevi kimlik edinecektir. Bu çalgı eğitimi sürecinin başında, öğrencinin

çalgıya olan yaklaşımı elbette göz ardı edilemez ancak; atılacak en önemli adım öğrencinin doğru çalgıyla buluşturulması olmalıdır. Öğrencinin ilerleyen mesleki eğitiminde bu kimliğe sahip çıkabilmesi çalgısında göstereceği başarıya bağlıdır. Öğrencilerin çalgıya olan fiziksel yatkınlıkları burada en belirleyici unsur olarak değerlendirilmelidir.

"İlk incelenmesi gereken; öğrencinin çalgısıyla ilişkisindeki genel duruşudur. Sonra sıra fiziksel yapının incelenmesindedir. Ellerin yapısı, kolların uzunluğu, parmakların biçimi, belden üst kısımdaki vücut bölümünün durumu, vb. Sonuçta çalgısı için elverişli olmayan fiziksel kusurlar pek belirginse bu durum hemen belirtilmelidir" (Fenmen,1991). Bu amaçla her öğrencinin bireysel farklılıkları dikkate alınmalı ve onun doğal yapısından hareket edilmelidir (Çimen, 2003).

Çalgı ile uğraşan hemen her kişi, hem öğrenim hayatı boyunca hem de mesleki hayatında fiziksel yapısının getirdiği avantaj ve dezavantajlarla karşı karşıya gelmiştir. Uğraştığı çalgının yapısal özelliklerinden ve buna bağlı olarak kendi fizyolojik özelliklerinden kaynaklanan sorunları daima paralellikler göstermiştir. Kimileri parmaklarının kısa oluşundan, kimileri uzun oluşundan, kimileri kol boyundan, kimileri ise boyun uzunluğundan memnun değildir. Bazı insanlar vardır ki; gördüğümüzde tam o çalgı için yaratıldığını düşünürüz, çalgısındaki birçok zor tekniği ya da birçok zor pasajı sanki çok basitmiş gibi yapıverirler (Barış, Acay, Avcı, Yılmaz,2006,sy 529). Örneğin; "konservatuara giren bir öğrencinin enstrüman seçiminde onun eğilim, tercih ve yeteneklerinin yanı sıra, fiziksel özelliklerinin de göz önünde tutulması ve bu konuda ilgili tıp dallarından danışmanlık istenmesi uygun olur" (Leblebicioğlu, 2005).

Müzik eğitimine yeni başlayan öğrencilerin çalgıyla ilk teması sırasında hissettikleri öğrenciyi yüreklendirebileceği gibi aynı zamanda başaramayacağı düşüncesiyle çalgıdan uzaklaşmasına da sebep olabilmektedir. Burada öğretmene büyük rol düşmekte olup, öğrenciyi yüreklendirmek gerekmektedir. Motive edici konuşmalar, sabırlı ve sevecen yaklaşım bu süreçte öğrencinin teknik zorluklarla mücadelesinde yalnız olmadığı konusunda ona destek olacaktır.

Başlangıç aşamasında yaşanacak fiziksel zorluklar öğrencinin hevesini kıracağı gibi yanlış bir çalgı mı seçtim acaba sorularını da beraberinde getirecektir. Öğrencinin ellerinin yapısı, parmak uzunluğu, tırnak şekli, üflemeliler için dudak yapısı, dişlerin durumu, boyut olarak daha büyük çalgılarda kol uzunluğu vs. pek çok dikkat edilmesi gereken husus vardır. Ayrıca ilerleyen süreçte çalgıya karşı fiziksel dezavantajları olan öğrencilerin bedenlerinin çok fazla zorlanmaması gerekmektedir.

Bilindiği gibi kas ve iskelet sistemi ile ilgili yaşanan sıkıntılar, müzisyenlerin meslek hayatlarını sürdürmelerini zorlaştırmaktadır. Bu rahatsızlıkların başlıca sebeplerinden birisi vücudu ısıtmadan ve hazırlamadan çalgı çalmaya başlanılmasıdır. Müzisyenlerin vücutlarını ısıtmadan ve hazırlamadan, kendilerini zorlayarak uzun süre yürüttükleri bu çalışmalar sonucunda meslek hayatlarına son verdikleri de görülmektedir (Kaya, 2013: 2).

Çalgı eğitimiyle ilgili olan herkes (öğrenci, eğitimci, icracı vb.) öncelikle bir anlamda en önemli çalgı olan kendi bedeninin kalitesini yükseltip, sonrasında ondan en iyi sonucu almayı beklemelidir (Yağışan,2008:19-20). Başarılı bir sonuç elde etmek için de kişinin öncelikle kendini disipline etmekten kaçınmaması ve mutlaka uygulayabileceği bir çalışma programı yürütmesi gerekmektedir.

Müzik Eğitimi sürecinde öğrenci, çalgı eğitimiyle bağlantılı olarak daha pek çok dersin yükümlülüklerini yerine getirmek zorundadır. Çalgı başarısı ya da başarısızlığı durumu öğrencinin Çalgı Toplulukları dersinde de karşı karşıya geleceği bir gerçektir. Tüm bunlar öğrencinin özgüvenini de doğrudan etkilemektedir. Yetersizlik hissi yaşayan öğrencinin kendini psikolojik bir savaş içinde bulması muhtemeldir.

Bu noktada çalgı eğitimi öğretmenlerine büyük rol düşmektedir. Öğrenciler, öğretmenin bilgi, beceri, yeterlilik ve sorumluluğu doğrultusunda şekillenecek, müzik eğitimi sürecine devam edeceklerdir. Öğretmenin mesleki beceri ve özellikleri oldukça önem taşımaktadır. Ayrıca çalgı öğretmenleri bireysel ders yaptıkları öğrencileri ile yakından ilgilenmeli, onların sorunlarını dinlemeli ve sevecen bir tutumla yol gösterici olmalıdır. Bilindiği gibi, müzisyenler, ister istemez çalgı çalarken iç dünyalarını da bir parça dışa vurmaktadırlar. Öğrencilerde de kişiliğin ön plana çıktığı durumlar gözlenmektedir. İçine kapanıklık, özgüven eksikliği, titizlik, düzen arayışı, kontrolcülük, baskın karakter ve daha pek çok kişilik özellikleri çalgıya yansıtılmaktadır. Çalgı eğitimcisi bunları göz ardı etmemeli, öğrencilerine her anlamda yardımcı olmaya çalışmalıdır.

1.1. Problem Durumu

Bu araştırmanın problem cümlesi, üniversitelerin lisans düzeyinde müzik eğitimi verilen birimlerinde müzik eğitimi alan öğrencilerin çalgı tercihlerini etkileyen faktörler nelerdir? olarak belirlenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Alt Amaçlar

Yukarıda bahsedilen anlayıştan hareketle; üniversitede lisans düzeyinde müzik eğitimi alan öğrencilerin

çalgı tercihini belirleyen faktörler konusunda durum tespiti yapmak amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır.

1. Okuldaki çalgı dersi çeşitliliği öğrencilerin çalgı tercihini ne ölçüde belirlemektedir?
2. Ailenin isteği öğrencilerin çalgı tercihini ne ölçüde belirlemektedir?
3. Öğrencinin kendi isteği öğrencilerin çalgı tercihini ne ölçüde belirlemektedir?
4. Eğitimcilerin yönlendirmesi öğrencilerin çalgı tercihini ne ölçüde belirlemektedir?
5. Öğrencilerin fiziksel yatkınlıkları çalgı tercihlerini ne ölçüde belirlemektedir?
6. Öğrencinin Türk ya da batı müziğine olan eğilimi çalgı tercihlerini ne ölçüde belirlemektedir?

1.3.Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, üniversitede müzik eğitimine başlayan öğrencilerin çalgı eğitiminde karşılaşabilecekleri fiziksel ve psikolojik problemlerin en aza indirgenmesi açısından önem arz etmektedir. Genel olarak bu çalışmanın, üniversite lisans düzeyinde çalgı eğitimi gören öğrencilerimizin, müzik eğitimleri sürecini daha verimli, daha sağlıklı ve daha bilinçli geçirmelerini sağlamalarına yol gösterici olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca çalgısıyla barışık, çalgı performansı yüksek öğrenciler yetiştirilmesi adına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada;

1. Belirlenen araştırma yönteminin araştırmanın amaçlarına, konusuna ve problem durumuna uygun olduğu,
2. Veri toplamak için kullanılan araç ve tekniklerin yeterli nitelikte olduğu,
3. Çalgı öğretmenlerinin veri toplama aracı olarak kullanılan formdaki görüşleri gerçeği yansıtacak şekilde yanıtladıkları varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. 2 güzel fakültesinde okumakta olan 100 1. ve 2. Sınıf öğrencisi ile

2. Araştırmacının ulaşabildiği kaynak, sahip olduğu zaman ve maddi olanaklar ile sınırlıdır.

2. Yöntem

Bu bölümde çalışmada belirlenen araştırma sorularının çözümlemesinde izlenecek olan araştırma modeli, çalışma örneklemi, veri toplama yöntemleri ve analizleri anlatılmıştır**.** Bu araştırmada anlık tekil tarama yöntemi kullanılarak durum değerlendirilmesi yapılmaktadır.

2.1 Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, üniversitelerin lisans düzeyinde müzik eğitimi verilen birimlerinde müzik eğitimi alan öğrencilerin çalgı tercihleri ile ilgili düşünce ve görüşlerinin tespit edilmesine yönelik genel tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Bu bağlamda veriler güzel sanatlar fakültesi müzik bölümü öğrencilerinden anket tipi görüşme formları ile elde edilmiş, elde edilen veriler temel istatistik yöntemleri ile işlenerek çözümlenmiştir.

2.2. Verilerin Toplanması ve Analizi

Anlık tekil tarama yöntemi kullanılarak çalgı dersi alan güzel sanatlar fakültesi müzik bölümü öğrencilerine yönelik düzenlenen anket tipi görüşme formundaki veriler kişisel bilgilerin yer aldığı sorulardan ve öğrencilerin görüş ve düşüncelerinin alındığı likert tipi beşli dereceleme ölçeğine uygun görüşlerinden elde edilmiş cevaplardan toplanmıştır.

Rubin (1983) sabit format anket görüşmesini yapılandırılmış görüşmenin benzeri olarak nitelemektedir (Yıldırım&Şimşek,2006:120). Uygulanan anket sonucunda elde edilen veriler aritmetik ortalama değer, frekans ve yüzde olarak tablolaştırılarak yorumlanmıştır.

Güzel sanatlar fakültesi müzik bölümü öğrencilerinin çalgı tercihlerini etkileyen faktörler ile ilgili düşünce ve görüşlerini almak amacıyla kullanılan görüşme formunda beş dereceli bir ölçek kullanılarak, tamlık düzeyi 1,00 ile 5,00 arasında değişmektedir. Dereceler arasında yer alan aralıkların birbirlerine eşit olduğu düşünülerek (4/5) aralıkların sınırı şu şekilde belirlenmiştir:

a= En yüksek puan – en düşük puan / grup sayısı

Bu çalışma için aralık katsayısı a = 0,80 olarak bulunmuştur.

	Seçenek	Sınırı
1- Hiç Katılmıyorum	1,00	1,80
2- Çok Az Katılıyorum	1,81	2,60
3- Kısmen Katılıyorum	2,61	3,40
4- Büyük Ölçüde Katılıyorum	3,41	4,20
5- Tamamen Katılıyorum	4,21	5,00

3. Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın bu bölümünde toplanan verilerin çözümlenmesi sonucu elde edilen bulgulara ve bu bulgulara ilişkin yorumlara yer verilmektedir. Bulgular belirlenen alt probleme göre sıralanarak yorumlanmıştır.

3.1. Sayısal Dağılımlar

Tablo 1. Araştırmaya Katılan Öğrencilerin Cinsiyet Dağılımları

	f	%
Kadın	45	45
Erkek	55	55
TOPLAM	100	100

Tablo 1' de görüldüğü gibi araştırmaya 100 müzik bölümü öğrencisi katılmıştır. Bunların %45'i kadın, %55'i erkektir.

Tablo 2. Araştırmaya Katılan Öğrencilerin Mezun Oldukları Liseye Göre Sayısal Dağılımları

	f	%
Güzel Sanatlar Lisesi	40	40
Diğer	60	60
TOPLAM	100	100

Tablo 2'de araştırmaya katılan müzik bölümü öğrencilerinin mezun oldukları liseye göre sayısal dağılımları gösterilmektedir. Buna göre öğrencilerin %40'ının güzel sanatlar lisesinden, %60'ının diğer tip liselerden mezun olduğu görülmektedir.

Tablo 3. Araştırmaya Katılan Öğrencilerin Öğrenim Gördükleri Çalgıya Göre Sayısal Dağılımları

Yürütülen Çalgı Dersi	**f**	**%**
Keman	16	16
Viyola	3	3
Çello	8	8
Bağlama	21	21
Ud	8	8
Gitar	7	7
Flüt	14	14
Şan	7	7
Piyano	6	6
Klarnet	10	10
Toplam	100	100

Tablo 3'te araştırmaya katılan müzik bölümü öğrencilerinin öğrenim gördükleri çalgıya göre sayısal dağılımları görülmektedir. Buna göre en çok Bağlama, Keman ve Flüt eğitimi alan öğrencinin araştırmaya katıldığını söyleyebiliriz.

Tablo 4. Araştırmaya Katılan Öğrencilerin Günlük Çalgı Çalışma Sürelerine Göre Sayısal Dağılımları

Günlük Çalgı Çalışma Süreleri	**f**	**%**
1 Saat	30	30
2 Saat	16	16
2 Saatten Fazla	14	14
Her Gün Çalışmıyorum	36	36
Diğer	4	4
Toplam	100	100

Tablo 4'te araştırmaya katılan öğrencilerin günlük çalgı çalışma sürelerine göre sayısal dağılımlarını görmekteyiz. Tabloya göre öğrencilerin %30'unun günde 1 saat, %16'sının 2 saat, %14'ünün ise günde 2 saatten fazla çalgı çalıştıkları görülmektedir. Ancak öğrencilerin %36'sının her gün düzenli olarak çalgı çalışmıyor olması da tabloda görülmektedir.

Tablo 5. Araştırmaya Katılan Öğrencilerin Çalgı Dersi Not Ortalamalarına Göre Sayısal Dağılımları

Çalgı Dersi Başarı Notu	f	%
0-59	8	8
60-69	16	16
70-79	27	27
80-89	20	20
90-100	29	29
Toplam	100	100

Tablo 5'te araştırmaya katılan öğrencilerin çalgı dersi not ortalamalarına göre sayısal dağılımlarını görmekteyiz. Buna göre öğrencilerin %29'unun 90-100 puan, %20'sinin 80-89 puan, %27'sinin 70-79 puan, %16'sının 60-69 puan arasında geçer ve başarılı not ortalamalarına sahip olduğunu görmekteyiz.

3.2. Birinci Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın birinci alt amacı "Okuldaki çalgı dersi çeşitliliği öğrencilerin çalgı tercihini ne ölçüde belirlemektedir?" sorusuna cevap aramaktır.

Tablo 6. Öğrencilerin Okuldaki Çalgı Dersi Çeşitliliğine Göre Çalgı Tercihlerinin Belirlenmesi ile İlgili Görüşlere Katılma Durumları

Öğretmen Görüşleri	Tamamen Katılıyorum		Büyük Ölçüde Katılıyorum		Kısmen Katılıyorum		Çok Az Katılıyorum		Hiç Katılmıyorum		$\bar{X}$	N
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
Okulumda öğrencilerin çalgı tercihleri öğretmen kadrosu dikkate alınarak yapılır.	35	35	23	23	8	8	18	18	16	16	3,43	100
Okulun bulunduğu yöreye göre çalgıların popülerliğinin çalgı tercihlerimizii etkileyeceğini düşünürüm	19	19	12	12	20	20	14	14	35	35	2,66	100

Çalgı çeşitliliğinin fazla olması çalgı dersi başarısını olumlu etkileyeceğini düşünüyorum	43	43	25	25	18	18	6	6	8	8	3,89	100

Tablo 6. incelendiğinde elde edilen bulgulardan çıkan aritmetik ortalama verilerine göre, okulumda öğrencilerin çalgı tercihleri öğretmen kadrosu dikkate alınarak yapılır görüşüne büyük ölçüde ($\overline{X}$ =3,43), okulun bulunduğu yöreye göre çalgıların popülerliğinin çalgı tercihlerini etkileyeceği görüşüne kısmen ($\overline{X}$=2,66) ve çalgı çeşitliliğinin fazla olmasının çalgı dersi başarısını olumlu etkileyeceği görüşüne büyük ölçüde ($\overline{X}$=3,89) oranında öğrencilerin katıldıkları görülmektedir. Bu bulgular ışığında, okuldaki çalgı dersi çeşitliliğinin ve buna bağlı olarak okuldaki öğretmen kadrosunun çeşitliliğinin öğrencilerin çalgı tercihlerinde önemli etkenler olduğu söylenebilir.

3.3. İkinci Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın ikinci alt amacı "Ailenin isteği öğrencilerin çalgı tercihini ne ölçüde belirlemektedir?" sorusuna cevap aramaktır. Buna göre;

Tablo 7. Ailenin İsteğinin Öğrencilerin Çalgı Tercihini Ne Ölçüde Etkilediğinin Gösterildiği Öğrenci Görüşleri

Öğretmen Görüşleri	**Tamamen Katılıyorum**		**Büyük Ölçüde Katılıyorum**		**Kısmen Katılıyorum**		**Çok Az Katılıyorum**		**Hiç Katılmıyorum**		**$\overline{X}$**	**N**
	f	**%**	**f**	**%**	**f**	**%**	**f**	**%**	**f**	**%**		
Çalgı tercihimde ailemin isteğini dikkate alırım	5	5	15	15	19	19	15	15	46	46	2,18	100
Ailemin çalgıya olan hevesi beni etkiler	32	32	24	24	19	19	11	11	14	14	3,49	100

Seçeceğim çalgının mali külfeti ve ailemin ekonomik durumu tercihimde belirleyicidir	22	22	16	16	34	34	10	10	18	18	3,14	100
Ailemin batı müziği ya da Türk müziğine olan eğilimi çalgı tercihimi etkiler	10	10	10	10	14	14	23	23	43	43	2,21	100
Ailemde müzikle ilgilenen ya da müzik eğitimcisi bireylerin olması çalgı tercihimde etkili olur.	37	37	15	15	27	27	3	3	18	18	3,50	100

Tablo 7. incelendiğinde elde edilen bulgulardan çıkan aritmetik ortalama verilerine göre, öğrencilerin çalgı tercihinde ailenin isteğini dikkate aldıkları görüşüne çok az ($\overline{X}$=2,18), ailenin çalgıya olan hevesinin öğrenciyi etkilediği görüşüne büyük ölçüde ($\overline{X}$=3,49), seçilecek çalgının mali külfetinin öğrencinin tercihinde belirleyici olduğu görüşüne kısmen ($\overline{X}$=3,14), ailenin batı müziği ya da Türk müziğine olan eğiliminin öğrencinin çalgı tercihini etkilediği görüşüne çok az ($\overline{X}$=3,69) ve ailede müzikle ilgilenen ya da müzik eğitimcisi bireylerin olması çalgı tercihimde etkili olur görüşüne büyük ölçüde ($\overline{X}$=3,50) oranında katıldıkları görülmektedir. Bu bulgulara göre, öğrencilerin çalgı tercihinde ailenin isteğinin ve ailenin ilgi duyduğu müzik türünün pek önemli olmadığı ancak çalgının mali külfetinin, ailenin hevesinin ve ailede müzik eğitimi almış birinin yönlendirmesinin öğrencinin çalgı tercihine etki ettiği söylenebilir.

3.4. Üçüncü Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın üçüncü alt amacı "Öğrencinin kendi isteği çalgı tercihlerini ne ölçüde belirlemektedir?" sorusuna cevap aramaktır. Buna göre;

Tablo 8. Öğrencilerin Kendi İsteklerinin Çalgı Tercihlerini Ne Ölçüde Belirlediğine İlişkin Görüşleri

Öğretmen Görüşleri	Tamamen Katılıyorum		Büyük Ölçüde Katılıyorum		Kısmen Katılıyorum		Çok Az Katılıyorum		Hiç Katılmıyorum		$\bar{X}$	N
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
Kendime en uygun çalgı ile buluşturulmam geleceğim açısından için önemlidir	87	87	13	13	0	0	0	0	0	0	4,87	100
Çalgıya duyduğum ilgi ve merak tercihimde belirleyicidir	74	74	18	18	7	7	1	1	0	0	4,65	100
Çalgıya karşı duyulan ilginin başarıyı arttıracağına inanırım	86	86	12	12	1	1	0	0	1	1	4,82	100
Kendi tercihim olan bir çalgıda daha başarılı olacağımı düşünüyorum	76	76	18	18	2	2	2	2	2	2	4,64	100
Çalgı tercihinde kişisel görüşlerin çalgı çalışma isteği, tutum ve motivasyon üzerinde etkili olduğunu düşünürüm.	74	74	17	17	7	7	1	1	1	1	4,62	100

Tablo 8'den elde edilen bulgulardan çıkan aritmetik ortalama verileri esas alındığında, öğrencinin kendisine en uygun çalgı ile buluşturulmasının geleceği açısından için önemli olduğu görüşüne tamamen ($\bar{X}$ =4,87), çalgıya duyulan ilgi ve merakın tercihinde belirleyici olduğu görüşüne tamamen ($\bar{X}$ =4,87), çalgıya karşı duyulan ilginin başarıyı arttıracağına inandıkları görüşüne tamamen ($\bar{X}$ =4,82), öğrencinin kendi tercihi olan bir çalgıda daha başarılı olacağını düşündüğü görüşe tamamen ($\bar{X}$ =4,64) ve çalgı tercihinde kişisel görüşlerin çalgı çalışma isteği, tutum ve motivasyon üzerinde etkili olduğu ile ilgili görüşe tamamen ($\bar{X}$ =4,62) oranında katıldıkları görülmektedir. Bu bulgulardan hareketle, öğrencinin kendi isteğinin ve ilgisinin çalgı tercihini doğrudan etkilediği söylenebilir.

3.5. Dördüncü Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın dördüncü alt amacı "Eğitimcilerin yönlendirmesi öğrencilerin çalgı tercihini ne ölçüde belirlemektedir?" sorusuna cevap aramaktır. Buna göre;

Tablo 9. Eğitimcilerin Yönlendirmesinin Öğrencilerin Çalgı Tercihini Ne Ölçüde Etkilediğine İlişkin Öğrenci Görüşleri

Öğretmen Görüşleri	Tamamen Katılıyorum		Büyük Ölçüde Katılıyorum		Kısmen Katılıyorum		Çok Az Katılıyorum		Hiç Katılmıyorum		$\bar{X}$	N
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
Öğretmenlerimiz çalgı tercihimizde dikkate alınacak hususlarda bilgi verirler	53	53	22	22	17	17	3	3	5	5	4,15	100
Çalgı tercihimde işin uzmanı eğitimcilerin öğrencileri yönlendirmesi gerektiğini düşünürüm	66	66	21	21	10	10	0	0	3	3	4,47	100
Öğretmenler uygun olduğunu	51	51	28	28	14	14	4	4	3	3	4,27	100

düşündükleri çalgı konusunda öğrenciyi teşvik edebilir												
Öğretmenleri miz çalgı tercihinde fiziksel yatkınlığımızı göz ardı ederek bizleri istediğimiz çalgı ile buluşturur	19	19	11	11	26	26	18	18	26	26	2,79	100
Çalgı dersinde öğretmenimin benimle birlikte çalması çalgı tercihinde öğrenciyi etkiler	70	70	15	15	11	11	1	1	3	3	4,48	100
Öğretmenleri miz öğrencinin arzusunu dikkate almadan yönlendirmede bulunabilir	11	11	7	7	17	17	15	15	50	50	2,14	100

Tablo 9. incelendiğinde elde edilen bulgulardan çıkan aritmetik ortalama verilerine göre, öğretmenlerimiz çalgı tercihimizde dikkate alınacak hususlarda bilgi verirler görüşüne büyük ölçüde ($\overline{X}$ =4,15), çalgı tercihinde işin uzmanı eğitimcilerin öğrencileri yönlendirmesi gerektiği görüşüne tamamen ($\overline{X}$ =4,47), öğretmenlerin uygun olduğunu düşündükleri çalgı konusunda öğrenciyi teşvik edebilecekleri görüşüne tamamen ($\overline{X}$ =4,27), öğretmenlerin çalgı tercihinde öğrencinin fiziksel yatkınlığımızı göz ardı ederek istedikleri çalgı ile öğrenciyi buluşturduğu görüşüne kısmen ($\overline{X}$ =2,79), çalgı dersinde öğretmenin öğrenci birlikte çalmasının çalgı tercihinde öğrenciyi etkilediği görüşüne tamamen ($\overline{X}$ =4,48) ve öğretmenlerin öğrencinin arzusunu dikkate almadan yönlendirmede bulunabileceği görüşüne çok az ($\overline{X}$ =2,14) oranında katıldıkları görülmektedir. Bu bulgulara göre çalgı dersi öğretmenlerinin yönlendirmesinin, öğrencilerin çalgı tercihlerinde etkili olduğu söylenebilir.

3.6. Beşinci Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın beşinci alt amacı "Öğrencilerin fiziksel yatkınlıkları çalgı tercihlerini ne ölçüde belirlemektedir?" sorusuna cevap aramaktır. Buna göre;

Tablo 10. Öğrencilerin Fiziksel Yatkınlıklarının Çalgı Tercihlerini Ne Ölçüde Etkilediğine İlişkin Öğrenci Görüşleri

Öğretmen Görüşleri	Tamamen Katılıyorum		Büyük Ölçüde Katılıyorum		Kısmen Katılıyorum		Çok Az Katılıyorum		Hiç Katılmıyorum		$\bar{X}$	N
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
Bilinçli yapılan çalgı tercihi ile ortaya çıkabilecek fiziksel ve psikolojik problemler ortadan kalkabilir	64	64	27	27	8	8	1	1	0	0	4,54	100
Kişiye uygun çalgı tercihinde fiziksel yapının önemli olduğunu düşünürüm	48	48	19	19	21	21	6	6	6	6	3,97	100
Öğretmenlerimiz tercih öncesi çalgı ile bağlantılı olarak yaşanabilecek fiziksel avantajlar ve dezavantajlar hakkında bizlerle konuşur	39	39	20	20	18	18	10	10	13	13	3,62	100
Fiziksel yatkınlık	53	53	27	27	15	15	2	2	3	3	4,25	100

sonucunda çalgısıyla buluşturulan öğrencinin eğitim sürecini daha verimli geçireceğine inanırım												
Müzisyenlerde sık karşılaşılan kas ve iskelet sistemi problemlerinden haberdarım	31	31	24	24	25	25	11	11	9	9	3,57	100

Tablo 10. incelendiğinde elde edilen bulgulardan çıkan aritmetik ortalama verilerine göre, çalgı dersi öğretmenlerinin bilinçli yapılan çalgı tercihi ile ortaya çıkabilecek fiziksel ve psikolojik problemlerin ortadan kalkabileceği görüşüne tamamen ($\overline{X}$=4,54), kişiye uygun çalgı tercihinde fiziksel yapının önemli olduğu görüşüne büyük ölçüde ($\overline{X}$=3,97), öğrencilerin çalgı tercihleri sonucunda karşılaşabileceği fiziksel avantajlar ve dezavantajlar hakkında onlarla önceden konuştukları görüşüne büyük ölçüde ($\overline{X}$=3,62), fiziksel yatkınlık sonucunda çalgısıyla buluşturulan öğrencinin eğitim sürecini daha verimli geçireceğine inandıkları görüşüne tamamen ($\overline{X}$=4,25) ve öğrencilerin müzisyenlerde sık karşılaşılan kas ve iskelet sistemi problemlerinden haberdar oldukları görüşüne tamamen ($\overline{X}$=3,57) ve oranında katıldıkları görülmektedir. Bu bulgulara göre, öğrencilerin fiziksel yatkınlıkları ve sahip oldukları avantaj/dezavantajlar hakkında, çalgı dersi öğretmenlerinin onları bilgilendirmesi sonucu çalgı tercihlerinin belirlendiği söylenebilir.

3.7. Altıncı Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın altıncı alt amacı "Öğrencinin Türk veya batı müziğine olan eğilimi çalgı tercihlerini ne ölçüde belirlemektedir?" sorusuna cevap aramaktır. Buna göre;

Tablo 11. Öğrencilerin Türk veya Batı Müziğine Olan Eğilimlerinin Çalgı Tercihlerini Ne Ölçüde Etkilediğine İlişkin Görüşleri

Öğretmen Görüşleri	Tamamen Katılıyorum		Büyük Ölçüde Katılıyorum		Kısmen Katılıyorum		Çok Az Katılıyorum		Hiç Katılmıyorum		$\bar{X}$	N
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
Batı müziği ya da Türk müziğine olan ilgim çalgı tercihimi etkiler	58	58	17	17	13	13	4	4	8	8	4,13	100
Çalgı tercihimde batı müziği ya da Türk müziğine olan eğilimimin dikkate alınmasını beklerim	48	48	25	25	13	13	8	8	6	6	4,01	100

Tablo 11. incelendiğinde elde edilen bulgulardan çıkan aritmetik ortalama verilerine göre, öğrencinin batı müziği ya da Türk müziğine olan ilgisinin çalgı tercihini etkilediği görüşüne büyük ölçüde ($\bar{X}$ =4,13) ve çalgı tercihinde öğrencinin batı müziği ya da Türk müziğine olan eğilimini dikkate aldığı görüşüne büyük ölçüde ($\bar{X}$ =3,63) oranında katıldıkları görülmektedir. Bu bulgulara göre, öğrencinin Türk veya batı müziğine olan eğiliminin ve ilgisinin çalgı tercihlerini önemli ölçüde etkilediği söylenebilir.

4. Sonuçlar ve Öneriler

Araştırmanın bu bölümünde, araştırmanın bulgularına ve yorumlarına dayalı olarak ulaşılan sonuçlar aktarılarak, bu doğrultuda belirlenen çözüm önerileri yer almaktadır. Bütün sonuç ve öneriler,

araştırmanın alt problemlerine göre sıralandıktan sonra araştırmanın amacı çerçevesinde genel durum değerlendirmesine tâbi tutulmuştur.

4.1. Sonuçlar

Araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır;

4.1.1. Araştırmaya Katılanların Sayısal Dağılımları İle İlgili Sonuçlar

1. Araştırmaya 2 güzel fakültesi müzik bölümünde öğrenim gören 45'i kadın 55'i erkek 100 öğrencinin katıldığı,
2. Araştırmaya katılan 100 öğrencinin 40'ının güzel sanatlar lisesi 60'ının ise diğer tip liselerden mezun olduğu,
3. Araştırmaya katılan öğrencilerin yaklaşık yarısının bağlama, keman ve flüt çalgısının öğrenimini gördükleri,
4. Araştırmaya katılan öğrencilerinin büyük bölümünün farklı sürelerde de olsa her gün düzenli çalgı çalıştıkları ancak %36'lık ciddi bir grubun her gün düzenli çalışmadığı,
5. Araştırmaya katılan öğrencilerin büyük bölümünün farklı düzeylerde notları olsa çalgı derslerinde başarılı oldukları görülmektedir.

4.1.2. Araştırmanın Birinci Alt Amacına İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın birinci alt amacı olan "Okuldaki çalgı dersi çeşitliliği öğrencilerin çalgı tercihini ne ölçüde belirlemektedir?" sorusuna cevap bulmak için öğrencilere üç adet görüş yöneltilmiş ve bu görüşlere katılma durumları kendilerinden istenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. Buna göre öğrencilerin;

1. Okulumda öğrencilerin çalgı tercihleri öğretmen kadrosu dikkate alınarak yapılır görüşüne "büyük ölçüde",

2. Okulun bulunduğu yöreye göre çalgıların popülerliğinin çalgı tercihlerini etkileyeceği görüşüne "kısmen",

3. Çalgı çeşitliliğinin fazla olmasının çalgı dersi başarısını olumlu etkileyeceği görüşüne "büyük ölçüde" oranında katıldıkları görülmektedir.

Elde edilen sonuçlar göz önüne alındığında, öğrencilerin çalgı tercihlerinde okuldaki çalgı dersi çeşitliliğinin, okuldaki öğretmen kadrosu, okulun bulunduğu yöre ve öğretmenlerin yaklaşımları gibi farklı unsurlardan etkilendiği sonucuna ulaşılmıştır.

4.1.3. Araştırmanın İkinci Alt Amacına İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın ikinci alt amacı olan "Ailenin isteği öğrencilerin çalgı tercihini ne ölçüde belirlemektedir?" sorusuna cevap bulmak için öğrencilere beş adet görüş yöneltilmiş ve bu görüşlere katılma durumları onlardan istenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. Buna göre;

1. Öğrencilerin çalgı tercihinde ailenin isteğini dikkate aldıkları görüşüne "çok az",
2. Ailenin çalgıya olan hevesinin öğrenciyi etkilediği görüşüne "büyük ölçüde" ,
3. Seçilecek çalgının mali külfetinin öğrencinin tercihinde belirleyici olduğu görüşüne "kısmen",
4. Ailenin batı müziği ya da Türk müziğine olan eğiliminin öğrencinin çalgı tercihini etkilediği görüşüne "çok az",
5. Ailede müzikle ilgilenen ya da müzik eğitimcisi bireylerin olması çalgı tercihimde etkili olur görüşüne "büyük ölçüde" oranında katıldıkları görülmektedir.

Elde edilen bu sonuçlar göz önüne alındığında, öğrencilerin çalgı tercihinde ailenin isteğinin ve ailenin müzik tercihinin pek dikkate alınmadığı ancak çalgının ailenin hevesinin ve ailede müzik eğitimi almış birinin yönlendirmesinin öğrencinin çalgı tercihine etki ettiği saptanmıştır.

4.1.4. Araştırmanın Üçüncü Alt Amacına İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın üçüncü alt amacı olan "Öğrencinin kendi isteği çalgı tercihlerini ne ölçüde belirlemektedir?" sorusuna cevap bulmak için öğrencilere beş adet görüş yöneltilmiş ve bu görüşlere katılma durumları onlardan istenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. Buna göre;

1. Öğrencinin kendisine en uygun çalgı ile buluşturulmasının geleceği açısından için önemli olduğu görüşüne "tamamen,

2. Çalgıya duyulan ilgi ve merakın tercihinde belirleyici olduğu görüşüne “tamamen”,

3. Çalgıya karşı duyulan ilginin başarıyı arttıracağına inandıkları görüşüne “tamamen”,

4. Öğrencinin kendi tercihi olan bir çalgıda daha başarılı olacağını düşündüğü görüşe “tamamen”

5. Çalgı tercihinde kişisel görüşlerin çalgı çalışma isteği, tutum ve motivasyon üzerinde etkili olduğu ile ilgili görüşe “tamamen” oranında katıldıkları görülmektedir.

Elde edilen bu sonuçlar göz önüne alındığında, öğrencinin kendi isteğinin ve ilgisinin çalgı tercihlerini doğrudan etkilediği sonucuna ulaşılmıştır.

4.1.5. Araştırmanın Dördüncü Alt Amacına İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın dördüncü alt amacı olan “Eğitimcilerin yönlendirmesi öğrencilerin çalgı tercihini ne ölçüde belirlemektedir?” sorusuna cevap bulmak için öğrencilere altı adet görüş yöneltilmiş ve bu görüşlere katılma durumları onlardan istenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. Buna göre;

1. Öğretmenlerimiz çalgı tercihimizde dikkate alınacak hususlarda bilgi verirler görüşüne “büyük ölçüde”,

2. Çalgı tercihinde işin uzmanı eğitimcilerin öğrencileri yönlendirmesi gerektiği görüşüne “tamamen”,

3. Öğretmenlerin uygun olduğunu düşündükleri çalgı konusunda öğrenciyi teşvik edebilecekleri görüşüne “tamamen”,

4. Öğretmenlerin çalgı tercihinde öğrencinin fiziksel yatkınlığımızı göz ardı ederek istedikleri çalgı ile öğrenciyi buluşturduğu görüşüne “kısmen”,

5. Çalgı dersinde öğretmenin öğrenci birlikte çalmasının çalgı tercihinde öğrenciyi etkilediği görüşüne “tamamen”

6. Öğretmenlerin öğrencinin arzusunu dikkate almadan yönlendirmede bulunabileceği görüşüne “çok az” oranında katıldıkları görülmektedir.

Elde edilen bu sonuçlar göz önüne alındığında, çalgı dersi öğretmenlerinin yönlendirmesinin, öğrencilerin çalgı tercihlerinde etkili olduğu ancak yine de öğrencinin isteğinin bu süreçte belirleyici olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

4.1.6. Araştırmanın Beşinci Alt Amacına İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın beşinci alt amacı olan "Öğrencilerin fiziksel yatkınlıkları çalgı tercihlerini ne ölçüde belirlemektedir?" sorusuna cevap bulmak için öğrencilere beş adet görüş yöneltilmiş ve bu görüşlere katılma durumları onlardan istenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. Buna göre;

1. Çalgı dersi öğretmenlerinin bilinçli yapılan çalgı tercihi ile ortaya çıkabilecek fiziksel ve psikolojik problemlerin ortadan kalkabileceği görüşüne "tamamen",
2. Kişiye uygun çalgı tercihinde fiziksel yapının önemli olduğu görüşüne "büyük ölçüde",
3. Öğrencilerin çalgı tercihleri sonucunda karşılaşabileceği fiziksel avantajlar ve dezavantajlar hakkında onlarla önceden konuştukları görüşüne "büyük ölçüde",
4. Fiziksel yatkınlık sonucunda çalgısıyla buluşturulan öğrencinin eğitim sürecini daha verimli geçireceğine inandıkları görüşüne "tamamen",
5. Öğrencilerin müzisyenlerde sık karşılaşılan kas ve iskelet sistemi problemlerinden haberdar oldukları görüşüne "tamamen" oranında katıldıkları görülmektedir.

Elde edilen bu sonuçlar göz önüne alındığında, öğrencilerin fiziksel yatkınlıkları ve sahip oldukları avantaj veya dezavantajlar hakkında çalgı dersi öğretmenlerinin onları bilgilendirmesinin öğrencilerin çalgı tercihlerinde önemli ölçüde etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

4.1.7. Araştırmanın Altıncı Alt Amacına İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın altıncı alt amacı olan "Öğrencinin Türk veya batı müziğine olan eğilimi çalgı tercihlerini ne ölçüde belirlemektedir?" sorusuna cevap bulmak için öğrencilere iki adet görüş yöneltilmiş ve bu görüşlere katılma durumları kendilerinden istenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. Buna göre;

1. Çalgı dersi öğretmenlerinin, öğrencinin batı müziği ya da Türk müziğine olan ilgisinin çalgı tercihini etkilediği görüşüne "büyük ölçüde",

2. Çalgı dersi öğretmenlerinin, çalgı tercihinde öğrencinin batı müziği ya da Türk müziğine olan eğilimini dikkate aldıkları görüşüne "büyük ölçüde" oranında katıldıkları saptanmıştır.

Elde edilen bu sonuçlara göre, öğrencinin Türk veya batı müziğine olan eğiliminin ve ilgisinin çalgı tercihlerini önemli ölçüde etkilediği sonucuna ulaşılmıştır.

4.2. Öneriler

Araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlara, araştırmanın alt amaçları da göz önüne alınarak şu önerilerde bulunula bilinir;

1. Üniversitelerin lisans düzeyindeki çalgı derslerinin çeşitlendirilerek öğretim elemanı sayılarının arttırılmasıyla, her öğrenciye hitap edecek çalgının tercih edilebilir olması,

2. Ailelerin çalgı dersi öğretim elemanları tarafından tercih sürecinde bilinçlendirilmesi veya bilgilendirilmesi,

3. Fiziksel sebeplerden ötürü öğrenciyi isteği dışında bir çalgıya yönlendirirken bunun öğrencinin lehine bir tutum olduğunun açıkça izah edilmesi, gerekirse tıp alanlarından uzman görüşü alınması.

4. Öğrencilerin çalgı tercihleri sürecinde, öğrencilerin okuldaki çalgılar ile ilgili bilgilendirilmesi ve öğrencilere belli bir süre bu çalgılar ile vakit geçirmeleri için fırsat sunulması,

5. Öğrencilerin fiziksel yatkınlıkları ve sahip oldukları avantaj veya dezavantajlar hakkında bilgilendirilmesi, bazı basit testlere (postür, nefes, kol-parmak uzunluklarının ölçülmesi vb.) tabii tutulması,

6. Türk ve batı müziği çalgıları ve ses sistemleri ile ilgili öğrencilerin bilgilendirilerek bu çalgıların icrasında kullanılan bazı örnek eserlerin öğrencilere dinletilerek öğrencinin yatkın olduğu müzik türü ile çalgı arasında bağlantının kurulması önerilmektedir.

Kaynakça

BARIŞ, Dolunay A., ACAY, Senem, AVCI, Şebnem & YILMAZ, Ayşe N., (2006) **Çalgı Eğitiminde Fiziksel Yapının Önemi,** Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, 26-28 Nisan, Denizli

ÇİMEN, Gül (2003) **Çalgı Çalmaya Bağlı Fiziksel Rahatsızlıklar**. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu (s:175-180) İnönü Üniversitesi, Malatya
FENMEN, Mithat (1991) **Müzikçinin El Kitabı**, Ankara

KAYA, Emin Erdem (2010) **Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Makamsal Etüt ve Egzersizlerle Viyolonsel Eğitiminin Uygulanabilirliği**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
KAYA, Özge (2013) **Keman Eğitiminde Hazırlayıcı Çalışmaların Müzik Öğretmenliği Programlarında Kullanılma Durumları**, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya
LEBLEBİCİOĞLU, Gürsel (2005) **Enstrümantalist Müzisyenlerde El Sorunları,** Müzisyen Sağlığı Günleri-1
UÇAN, Ali (1997) **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar**, Adalet Matbaası, Ankara
YAĞIŞAN, Nihan (2008) **Keman Çalmanın Biyomekanik Analizi,** Eğitim Kitabevi Yayınları, Konya

YILDIRIM, Ali & ŞİMŞEK, Hasan (2006) **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,** Seçkin Yayıncılık, Ankara

GÜNÜMÜZ SANATINDA ANAKRONİK YAKLAŞIMLAR

Doç. Dr. Hikmet ŞAHİN

Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü

Öz

Günümüz sanatı ele alındığında eserlerin/edimlerin eleştirel olarak değerlendirilmesinde karşılaşılan güçlükler, bu eserlerin büyük bir kısmının belli bir sanatsal fikir/anlayış etrafında toplanmaması, farklı değer sistematiğine sahip olmaları gibi sorunlardan kaynaklandığı söylenebilir.

Postmodern dönemin kural tanımaz anlayışının devam ettiğini düşünürsek; modern dönemden bu yana sanat eserinin ontolojik yapısı, malzeme, teknik ve tematik yaklaşımın günümüz sanatında büyük bir esnekliğe ve estetik dejenerasyona-ya da değişime- uğradığına tanıklık ederiz. Postmodernist sanat yaklaşımlarının farklı teknik ve konuları bir araya getirdiği ve sanatın çoğu zaman 'çağdaş/çağcıl' yaklaşımlarının yerini farklı zaman dilimlerinin veya teknik, estetik, tematik konularının harmanlandığını görmekteyiz. Bu sebeptendir ki; günümüz sanatının önemli kavramlarından biri haline gelen, edebiyatta adını sıkça duyduğumuz ancak plastik/görsel sanatlarda göstergebilimsel olarak değerlendirebileceğimiz 'metinlerarasılık' ya da literatür olarak sıkça kullanılagelen 'zaman kayması' olarak da bilinen 'anakronizm' içinde bulunduğumuz sanatın önemli dinamik noktalarından biri haline gelmiştir.

Postmodernizmin yaygın sanat edimlerinin arasında öne çıkan önemli sanatçıların eser, süreç ve bakış açılarında kendisine yer bulan anakronizm; görsel sanatlardan sinemaya, mimariden edebiyata varan geniş bir kullanım alanına sahiptir. Günümüz sanatının çıkışına sebep olan kaynakları belirlemek adına verilen bu çaba içerisinde anakronizmin dünden bugüne sanat eserleri üzerinde yer alan eklektik özelliği bildiri muhteviyatında ifade edilmeye çalışılacaktır. Geçmiş ve günümüz sanat eserlerinden örnekleri ihtiva edecek olan bildirinin günümüz sanatının kısmen bir eleştirisi olarak görmek; günümüz ve gelecek sanatına ışık tutması araştırmanın temel amaçlarından birini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modern Sanat, Postmodern Sanat, Anakronizm

ANACHRONISTIC APPROACHES IN TODAY'S ART

Abstract

When the contemporary art is considered, it can be said that the difficulties encountered in the critical evaluation of works/performances are due to the fact that most of these works are not gathered around a certain artistic idea/approach and that they have a different value system.

Considering that the noncompliant postmodern period approach continues, we have witnessed that the ontological structure, material, technical and thematic approach of art has undergone a great aesthetic degeneration -or change- and become more flexible in today's art since the modern period. We see that Postmodernist art approaches bring together different techniques and subjects, and most of the time, different time periods or technical, aesthetic, thematic topics are blended and replace the contemporary/modern approaches of art. For this reason, 'anachronism', one of the important concepts of today's art, which we frequently hear in literature, but which can be evaluated semiologically in plastic/visual arts, also known as 'intertextuality' or time shift, often used in literature, has become one of the most important dynamics of art today.

Anachronism, which stands out among the widespread art performances of postmodernism, which has a place in the works, processes and perspectives of important artists, has a wide range of uses ranging from visual arts to cinema and from architecture to literature. In this effort to determine the sources that cause the emergence of contemporary art, the eclectic feature of anachronism on artworks from the past to the present will be discussed in the form of an academic paper. This study, which will include examples of past and present artworks and will be a partial critique of today's art, is intended to shed light on today's and future art.

Key Words: Modern Art, Postmodern Art, Anachronism

Anakronizm

Anakronizm Yunanca "ana" karşı ve "kronos" zaman kelimelerinin birleşmesinden oluşan TDK sözlüğüne göre "**zaman yanılgısı**" olarak tanımlanan bir sözcüktür. Uluslararası Terimler Sözlüğüne baktığımızda, İngilizcede Anachronism, Fransızcada Anachronisme olarak karşılığını bulur. Tanım olarak bakacak olursak Anakronizm; farklı zaman dilimlerinde kişilerin, olayların, nesnelerin veya adetlerin/kuralların kronolojik olarak tutarsızlık içerisinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak verilmesi durumudur. En yaygın anakronizm türü, zaman içinde yanlış yere yerleştirilmiş bir nesnedir, ancak sözlü bir ifade, teknoloji, felsefi bir fikir, müzikal bir stil, bir materyal, bir bitki veya hayvan, bir gelenek veya belirli bir şeyle ilişkili başka herhangi bir şey de anakronik olabilir.

Uygun zamansal alanın dışına yerleştirilen zaman diliminde sanatın imge, nesne, simge veya sembollerinin ezoterik veya göstergebilimsel olarak bir arada kullanımı da anakronizme sanat açısından bakıldığında yakın bulunan örnekler arasında yer almaktadır. Cevizci'ye göre(2000, 17) anakronizm kronolojik, zamandizinsel yanlışlıklardır. Anakronizm olayların gerçek düzeniyle anlatılma, aktarılma

düzeni arasındaki farklılık, tutarsızlık, veya bir şeyin, bir kavram veya olayın gerçek tarihsel bağlamı dışına çıkarılması olarak tanımlanabilir.

Anakronizm, kasıtlı veya kasıtsız olabilir. Çağdaş bir izleyicinin tarihsel bir döneme daha kolay ulaşmasına yardımcı olmak için kasıtlı anakronizmler, edebi veya sanatsal bir çalışmaya sokulabilir. Anakronizm ayrıca söylem, komedi veya şok amaçlı olarak da kullanılabilir. Bir yazar, sanatçı veya icracı, teknoloji, dil, gelenekler, tutumlar veya farklı tarihsel dönemler arasındaki modadaki farklılıklardan habersiz ise, istenmeyen anakronizmalar ortaya çıkabilir.

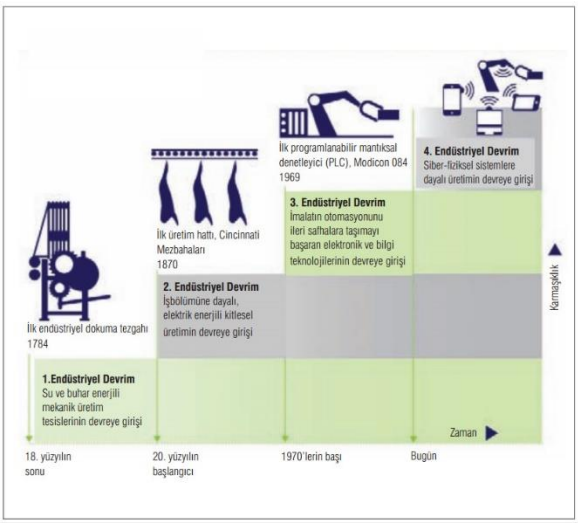
Modernizm

Modernizm 17. Yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret etmektedir. Bu yaklaşım belirli bir zaman ve coğrafi çıkış noktasıyla ilişkilendirilir(Giddens, 1998: 11). Modernizmin değişim hızı son derece fazladır.

Şaylan'a göre(2009: 19) Modernizm, 19. Yüzyıl büyük bir dönüşüm çağı olarak ifade edilmektedir. 16. Yüzyıldan bu yana kapitalizm, 19. Yüzyıl sanayi devrimiyle beraber hem olgunlaşmış hem de yeni bir aşamaya girmiştir. Bu aşamayı belirleyen temel unsurlar sanayileşme ve kentleşmedir. Sanayileşen kentler emekçi toplumunu üretmiş, insanoğlunun düşünce dünyasında yeni bakış açıları ortaya çıkarmıştır. Kapitalizmin özellikle 1950 ve 60'lı yıllarda ekonomik performansla birlikte gelişmesi liberal demokrasi bilinciyle gelişerek günümüz *ileri* ve *gelişmiş toplum* modelini ortaya çıkarmıştır.

20. yüzyılın son on yılı içerisinde Sosyalizmin çökmesi kapitalizmin tek egemen unsur olarak tarih sahnesinde kalmasına, Francis Fukuyama'nın da söylediği gibi "tarihin sonu"nun gelmesine sebebiyet vermiştir. Fukuyama'nın tespitinin ne kadar doğru olduğu bir yana modernizm geçen yüzyılın içerisinde büyük dünya savaşlarına neden olan; insanlığın gelecek ve refah seviyesinin yükseleceği yönündeki tezlerinden biraz daha uzaklaşmış gibi görünmektedir.

Dünya modernizm başlığı altında şu ana kadar 4 sanayi devrimi gerçekleştirmiştir: bunların birincisi 1712'de Buhar Makinesi'nin icat edilmesiyle başlayan 1. Sanayi Devrimi, Elektriğin bulunmasıyla birlikte gerçekleşen 2. devrim, 3. Dijital dünya ve 4. Olarak da Siber Dönem olarak adlandırabileceğimiz yaşadığımız teknolojik dönemdir. Özellikle bilişim ve iletişim alanlarında odaklaşan teknolojik devrim, zaman ve mekan boyutlarının değişmesine yol açmıştır.



Görsel 1. Sanayi Devrimlerinin Aşamaları

Teknolojiye bağlı olarak gelişen modernizmin insan yaşamı ve dolayısıyla dünya görüşü ve sanatı üzerine etkilerini incelemek/izlemek olası görülmektedir. Sanayi Devrimlerinin gelişimiyle beraber gelişen bir çağın arkasından Habermas'ın da söylediği gibi post-endüstriyel bir dönemin kaçınılmazlığı ortadadır. Bu dönem kısaca adına bugün post-modernizm dediğimiz döneme işaret etmekte; Bu dönem bilim, sanat ve felsefe alanında modernizmin eleştirildiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Nietszche ve Heidegger gibi temel argümanlarını ortaya koyan ve Derrida, Baudrillard, Lyotard ve Faucault gibi düşün insanlarınca ortaya konulan bu eleştirel dönem hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da ciddi değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak adlandırmak mümkündür. Genel olarak postmodernizm, modernizmin temel kavramlarından rasyonelliğin ve bilimsel temsil felsefesinin(epistemolojinin) yadsınması olarak tanımlanabilir(üst anlatıların sonu).

Modernizmin İlerlemeci Tarih Anlayışı/Felsefesi

İnsanlık, yalnızca geçmişten koparak ve yeni makine ve topyekûn üretim çağını kucaklayarak sefaletten kurtulabilir. Modern mimari endüstri, bilim ve sanatı birleştirerek, şehirdeki sosyal alanların düzenlenmesini rasyonalize ederek ve eski şehir sokaklarının sıkışıklığını ortadan kaldırarak bir Ütopya yaratabilirdi. Buna hiçbir şekilde geriye bakmayarak ve bölgesel geleneklere boğulmayarak, uluslararası ölçekte ulaşılabilirdi. Modernite teknolojik ilerlemedir (Ward, 2014: 26). Ancak Kumar'ın da söylediği gibi: "'Gelenekten' kopuş olarak tanımlanmış olana modernlik bizzat gelenek haline, "yeni geleneği" haline dönüşmüştür. Modernizm etkisi altında modernlik, sonu gelmeyen bir yenilikten dafa fazla birşey değildir. Baudrillard(Akt: Kumar, 1999: 122), modernizmin bir değişim estetiği haline gelebilmesi için kendi temelini oluşturan "töz"leri yok ettiğini söyler.

Hegel'e göre(Akt: Özkiraz, 2007: 21), modern çağ, başlangıcını geçmişte bulan ve kendisini belirlemesine göre geleceğe doğru yavaş yavaş taşınan bir süreci ifade etmektedir. Modernizm tarihsel olana karşıdır; dün, bugün ve yarın üçlüsünde en önemli olan bu gündür. Modernite bu günü kutsallaştırmakta, bütün iyi değerleri bu güne yerleştirmekte, geçmişi inkar ederek kendi değerlerini bu günün üzerine inşa etmektedir.

Teleolojik olarak tarihin anlamlı bir şekilde sona doğru akması Marx, Hegel, Comte çalışma alanlarından biri olmuştur. Hepsinde ortak nokta insanlığın bir evrim neticesiyle bağıntılı bir tarih anlayışıyla ileriye/iyiye doğru evrildiği/aktığı yönündedir. Böyle bir tarih anlayışı postmodernist düşünürlerce kabul edilemez; tarih her an yazılabilir: Faucault'nın da belirttiği gibi tarih yazanların neye göre tarih yazdığı bilinmeyen bir olgudur. Bu anlamda tarihin bu günün tarihi için bir nirengi noktası oluşturma durumu kabul edilemez bir şeydir(Akt: Özkiraz, 2007: 133-134).

Modern zamanlar teleolojik(neden-sonuç ilişikisi içerisinde) bir akış içerisinde gelişim göstermektedir. Modernizmin temel felsefesi olarak karşımıza çıkan Aydınlanma çağı ve onun özellikleri ile ilerici tarih anlayışı (insanın aklını ve bilimi kullanarak sürekli olarak ileriye gitmesi) modernite çağının kavramsal öncülleridir. Tarihin ilerici yönünü kullanarak insanoğlunun evrene egemen olacağını, önce doğanın kör güçlerini kontrol altına alarak onları rasyonel mantık alanı içerisinde yeniden düzenleyeceğini öngörmekteydi. Modernite içerisinde ilerici tarih anlayışının çok belirgin olduğunu gözlemleyebiliriz. İlerici tarih anlayışı Aydınlanma Çağından bu yana Liberalizm ve Marksizm'in ilerleme yolunda "yenilikçilik"in temel hareket noktalarından biri haline gelmiştir(Şaylan, 2009: 36). Modernitenin temel unsurlarından biri olan "sürekli ilerleme" fikri, modernizmin merkezine alabileceğimiz Aydınlanma fikrinden kaynaklı içerisinde akılcılık ve deneyselliğin hayat bulunduğu modernist praksise dayalıdır. Modernizmin insana ve aklına duyulan sınırsız güveni aynı zamanda onun tarih anlayışını da ifade eden bir kavrama dönüştürmüştür. Sürekli ilerlemeci tarih anlayışı insan aklını kullanarak doğa ve kendisiyle ilgili bilgisini artıracağı ve artan bilginin ışığında kendi-veya toplumu- sürekli olarak yenileyip, ileri götürebileceği, her seferinde yeniden bir başlangıç yaparak "insanın yücelmesi"ni sağlayacaktır. Bu nedenle modernist tarih sürekli olarak ileriye ve yenide doğru akacaktır. Bu durum modernizmin Sanayi Devrimi'nden sonra ortaya çıkan sanat ve teknolojiye bağımlı olarak sunduğu *yeni uygarlık* ve *ilerleme (progress)* ideolojisidir.

Standartlaşmış bilgi ve üretim koşulları altında, "doğrusal ilerlemeye, mutlak hakikate ve toplumsal düzenlerin rasyonel biçimde planlanmasına" inanç, özellikle güçlü idi. Ortaya çıkan modernizm, bundan dolayı, "pozitivist, teknoloji merkezli ve rastyonalist bir karakter taşıyordu (Harvey, 1997: 50). İnsanlığın sürekli olarak ileriye gitmesini sağlayan bilim, modernist dönemin doğrusal ilerleme ya da gelişmesi olarak tanımlanabilmektedir. Deneysel sürecin sonunda bilginin artması ve insan gelişimi için kullanılması fikri sürekli olarak doğrusal bir gelişim modeli yaratmıştır. Tarihin ileriye doğru akışı Marksizm ya da liberalizm gibi Aydınlanma çağının büyük paradigmalarının ortak öncüllerinden birisidir.

Postmodernizm

Oysa ki postmodern, modernizmin akılcılık ve bilim gibi değerlerine, estetik ve etiğine karşı çıkmaktadır. Rasyonallik, Empirizm ve hümanizm gibi temel modernist ilkeler yadsınmış; bilim ve sanat alanında kuşkucu söylemler geliştirmiştir. Modern sanatın zamanı öne çıkarması yani eskiyi yıkıp yeniyi kurma için en azından ip uçları vermesi bir tarihsellik boyutunu kapsadığını göstermektedir. Halbuki postmodern sanat anlayışında tarihsellik söz konusu olamaz; eskinin yıkılıp gideceği ve onun yerine bir yeninin geleceği, bu gelişin düzeni ya da içeriği vb. düşünceler postmodern sanat anlayışında, anlamsız oldukları gerekçesiyle reddedilmişlerdir. Postmodern sanatta *şu anda burada* ölçütü esas alınmaktadır. Baudrillard'a göre(1998: 43), insanoğlu hiçbir zaman gerçek bir ilerlemeyi ve

özgürleşmeyi yansıtan bir tarih içerisinde yaşamamıştır. Kurgusal olarak böyle bir tarih modernistlerce varsayılmıştır. Ona göre ilerlemeci tarih anlayışı bir tür ütopyadan kaynaklanmaktadır. Giddens'a göre ise(1998: 11); tarih hiçbir asli biçime ve teleolojiye sahip değildir. Bir çok farklı tarih yazılabilir ve bunlar, tarihin evrimci bir doğrultuda olduğu gibi bir Arşimed noktasına(nirengi noktasına) dayandırılmamalıdır. Tarihin "tarihsellik" ile eşitlenmesi modernsit kurumsalcılığın bir sonucu olarak görülmelidir. Tarihselcilik bizi geleceğe yöneltir ve bu modernist bir tavırdır.

En genel anlamda modernizmin taşıdığı anlam, geçmişin aşılmasını, en azından böyle bir iddiayı içerir. Temelde bir modernizm eleştirisi olarak kendini sunan postmodernizm ise, önce geçmişin aşılması kavramını reddeder. Geçmişin değişik ögelerinin eklektik tarzda bir araya getirilmesinden oluşan bütün postmodern yapıtlarda, gelecek düşüncesi yerine, geçmişte yapılan seçmelerle kurulmuş bir bugün endişesi egemendir(Akt: Özkiraz, 2007: 128). Modernizmde geçmişin yerine yeninin konması fikri postmodernizmde geçmişle kurulan bağlarla monist/tekdüzecilikten çoğulcu bir anlayışa geçilmesine imkan tanımıştır. Postmodernizmde çoğulculuğun kapısı açılmış, tarih ve gelenek içeri alınmıştır. Bu postmodernizmin sanatçı/izleyicilere kazandırmış olduğu demokratik tercih ilkesine dayanan özgürlükler ortamından kaynaklanmaktadır.

Akay(2005: 116), *On Şıkta Postmodernizm* başlıklı yazısında; Plastik sanatlarda tarihi olan ile şimdiki arasındaki hiyerarşi yok sayılabileceğini; bunların yan yana durabileceğini söyler. Seza Paker'in "Giz ve Açıklık" sergisi(1999), İtalyan ressam Andrea Mantegna'nın "Evliler Odası" freskosunun dijital büyütülmüş baskısı ile plastikten yapılma pembe kulakları aynı mekanda (hamam kubbesi) birbiriyle diyaloğa girmiş bir şekilde yan yana kullanılabilir.

Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi; yüksek ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektisizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeysel "derinliksizliği"nin selamlanışı; sanat üreticisinin özgünlüğünün/dehasının gözden düşüşü; ve sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımı postmodern sanatın kesin olmayan, genel özellikleri olarak bahsetmek yanlış bir tespit olmayacaktır (Featherstone, 1996: 28).

Jameson'un pastiş dediği şey; geçmişteki üslupların hiciv duygusundan yoksun "boş bir parodi" olduğudur. Bu mimarlıktan sinemaya, resimden müziğe postmodernizmin standartlaşmış en önemli özelliği haline gelmiştir. Resimde ya da mimaride artık sanatçı baskı altında olmaksızın sadece üslupları değil, dönemleri bile keyfi bir biçimde birbirine geçirebilir. "Yapay" geçmişler tasarlayıp bunları birleştirebilir, belgesel ile fantastiği karıştırıp anakronizmaları artırabilir, böylece tarihsel romanı yeniden canlandırabilir(Anderson, 2002: 89). Jameson pastişi, nostaljik olarak geçmiş tarzlara göndrme yapan ama herhangi bir tarih anlayışı ve ileriye bakma arzusu görtermeyen, sadece etki yaratmak için "referanslar"ın gösterilmesidir. Parodi ise pastişten farklı olarak geleneği sadece talan etmekten çok onunla alay eder; belli soru ve eleştirel noktalar taşırlar (Ward, 2014: 35).

Avangardizm

Avangard'ın sözcük anlamı akıncı, öncü güç, devriye kolu ya da seferdeki bir dordunun cephe hattıdır. Bu silahlı kuvvetlerinin ana kitlesinin önünde ilerleyen bir koldur, fakat önde kalmasının tek nedeni

arkadan gelen orduya yol açmasıdır. Avangard, kendisini ana kitleden zamansal bir boyutla ayıran uzaklığı ifade eder. Dolayısıyla avangardın takındığı tutumun diğer kitleleri etkilemesi durumu postmodernist bir anlayışta kabul edilemez bir durumdur. Sanatın ya da toplumun nereye gideceğiyle ilgli tutum avangartlar-ya da kurumlar/kişiler- tarafından belirlenemez. Böyle bir durum sanat ve toplum açısından anti-demokratik bir tavır olacağından postmodernizmin avangardizme bakış açısı eleştirel noktalara taşınır. Avangart yeniyi üretme noktasında bir kaynak olabilir ancak yeninin ne derecede duruma uygun ya da doğru olduğu gerçeği sürekli olarak sorgulanan bir yapıda sakıncalı bir durumdur (Bauman, 2000: 133-134).

Modern sanat anlayış ve estetiği, klasik sanat anlayış ve estetiğinden kopuş olarak tanımlanabilmektedir. 19. Yüzyıl dolaylarında sanayi ve teknolojiyle ilintili olarak gelişen modern sanat, zamanla kendi kozası içerisinde kabuğu kırılamayan değerler sistemine sahip olmuş; geçmiş ve gelenekle olan bağını koparmıştır. Aydınlanma düşüncesi, ilerleme fikrine kucak açarak modernitenin savunduğu tarih ve gelenekle kopuşu aktif bir şekilde hedeflemiştir(Harvey, 1997: 26). Rasyonalitenin ışığı altında gerçek sanat-bilim ilişkisi üzerine kurulu olan sanat sürekli olan "yeni"nin inşası için büyük bir çaba içerisine girmiştir. Sanatsal yaratıcılık büyük oranda "yeni"nin inşası için yaratıcı yıkıcılığa dönüşmüştür. Modern sanatçılara göre *yansıtmacı estetik* pasiftir; bunun anlamı yaratıcılığın kısıtlanması ve yok edilmesidir. Ancak bu yaratıcı süreç kapitalizmle birlikte "meta" estetiğine dönüşmüş; modern sanatın sonsuz yaratıcılık mottosu kapitalizmle birlikte ticarileşme yoluna girmiştir(Harvey, 1997: 29).

Modern sanata damgasını vuran avangart, sanatsal yaratıcılık için sanatçının özgür ve özgün olması gerekliliğine dayanmaktadır. Modern sanat "seçkinci" bir yapıya sahip olarak sürekli olarak yeniyi üretme eğilimine girmiştir. Yeni konu ve teknik kullanımı, yaratıcılık "Kant"ın sözünü ettiği "Yüce"nin elde edilmesi için sanat bir anlamda "deneysel" bir süreç içerisinde sürekli olarak yeni bir şeyler arama yoluna gitmiştir. Modern sanatın bu "Avangart" tutumu içerisinde yeni bulmak pahasına yok edilen geleneksel kültür ve geçmiş sanat edimleri arasında uçurum giderek açılmıştır. İleriki zamanlarda ortaya çıkacak olan Pop Kültür ve onun sanat alanındaki öncüsü olan Pop Art bu boşluğu kapamaya çalışmış; modernizmin ortaya koyduğu yüksek kültür özelliklerini, bir anlamda tüketim toplumunun üretim yöntemleri ve ürünleriyle birlikte gelenekselliği kimi zaman dikkate alan tavrıyla "yerle yeksan" etmiştir. Warhol'a göre(Akt: Şaylan, 2009: 116), *sanatın misyonu olması anlamsızdır ve sanatın temel işlevi yaşamın yansıması üzerine olmalıdır* der.

Postmodernizm, 1960'lı yıllarda sanat çevrelerinde yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu terim kültür ve sanat alanında radikal bir kopuşu anlatmak için kullanılan bir terimdir. Susan Sontag postmodernizmi yeni bir duyarlık olarak tanımlamaktadır. Burada kastedilen yeni duyarlılık; sanat alanında daha esnek bir tutum içerisinde olunan yeni bir dönemden söz edildiği anlaşılmaktadır. Bu yeni dönem çoğunlukla adına kitsch dediğimiz; çoğulcu, kitlesel ve çok daha az "ahlakçı" bir tutuma sahiptir. 80'lere gelindiğinde ise Arthur Danto bu dönemi "Sanatın Ölümü" olarak niteler; bu Pop Art gibi sanatların gerçeklik ve aşkınlık arasındaki paradoksun aşılması anlamına gelir. Burada gerçeklikle ilişkili bağlar yüzeysel bir haz alma noktasında "düzleşmiştir". Bu düzleşme Danto için hedonist bir tavırdır ve bu yüzeysellik bir tür *anti-kültürcü* bir bakış açısına sahiptir.

Norbert Lynton (1997: 42), postmodernizm teriminin kaynağının mimarlıktaki belli akımların yarattıkları uluslararası üslubun sona erdiği anlamına gelen bir eleştiri olduğunu söyler.

Postmodernizme göre modern üslubun sona ermiş olmasının eleştirisi modernizmin toptan yadsınması üzerine kuruludur: bunu göre Modernizm hiç olmamıştı; dünyanın teknolojik harikalarla değişmiş olduğu yolundaki ütopyacı ham hayallerin ürünü; soyutlamacı, fildişi kule yanlısı, her sanat biçiminin özerkliğini ve sanatın yalnızca saf sanat konularıyla ilgilenmesini savunan; bütün inancını yenilik yaratma ve şaşırtma aceleciliği yüzünden her türlü anlamlı evrimi engelleyen bir dizi öncü girişimlere bağlayan ve yenilik yaratmada başarısız olan bir akım olduğundan söz eder.

Clement Greenberg 1848 yılından sonra sanatçıların kendi sosyal sınıflarına giderek yabancılaşmasının izleyicileriyle iletişim kurmanın mümkün olmadığı paradoksal bir duruma yol açtığını, çelişkili bir durum olsa da yönetici sınıfla ekonomik bağlarını korurken avangardların sanatın araçlarını özeleştirel bir tutumla saflaştırmayı sürdürme misyonunu yüklendiklerini ileri sürüyordu. Theodor Adorno gibi Greenberg de sanatın özerkliğinin kitle kültürü istilasına karşı korunması gerektiğini savunuyordu. Bu kapitalist değerlerin bir çeşit inkarı gidiydi. Aynı zamanda her sanat türünün diğer sanat türleriyle karışmaktan kaçınmak zorunda olduğunu iddia ediyordu. Çeşitli sanat edimlerinin birbirine karışması ortaya koyduğu kriterlerin zayıflamasına yol açacak bir durumdu(Hopkins, 2018: 34).

Elbette Greenberg'in bu tavrı sonraki yıllarda (1961) Soğuk Savaş dönemlerinin desteklendiği Soyut Dışavurumculuk ile birlikte zayıflamaya başlamıştır. Avangard tarzın katı temsilcisi artık yeni yaklaşımları kısmen de olsa beğenir duruma gelmiştir.

Modernizm tanımı yapılırken Tarihsel/eleştirel kullanım açısından iki itici gücü içerir. Bunların ilki görsel sanatların, kapsamlı modernleşme süreçlerini ve onların toplumsal etkilerini yansıtması ya da örneklemesi gerektiğine yönelik taleptir: bu zamanın gereksinimlerine karşılık yeni bir duyarlılıkla tarihsel ilerleme sürecinin gelişmesidir. Tarih sürekli olarak ileriye akmalıdır-ki bu modernizmin "ilerlemeci tarihsel akış" mantığına uygun bir görüştür. İkinci olarak sürekli bir estetik yenilenme süreci içerisinde bulunmalıdır. Bu tanım Avangard ruhun tecellisi gibi görülebilir ancak avangardın yenilikçi anlayışı içerisinde kısmen deforme olan farklı janrların ortaya koyulması sonrasında eleştiri konusu haline gelmiştir; akademizm ve kitsch gibi kavramlar sanat adına aşağılayıcı terimler haline dönüşmüştür. Dada gibi dönemin sanatsal eylemlerini eleştiren bir tavır içerisinde bulunan proto-Dadacı anlayışlar ve Marcel Duchamp, Greenberg tarafından sürekli olarak eleştirilmiştir.

Modernist dönemin kırılma noktası Dada ve özellikle Marcel Duchamp ile başlamıştır. Sanatçının "hazır-yapım" nesneleri bir yana oluşturduğu bir nevi geçici galeri/müze kutuları ve içerisinde bulunan çok sayıda parçalı bavullar/kutular sanatın temsilciliği ve kurumsallaşmasına karşı eleştirel bir boyut taşımaktadır: Sanatçının 1941 yılında üretmiş olduğu Baite-en-Valise adlı çalışması içerisinde anakronik ögeleri barındıran geçmişe ait veya sanat eserlerinin bir kısmının büyük müzelerde oluşturulmuş sergileme ortamı gibidir. Sanatçı müze/galeri kavramını taşınabilir, portatif bir düzleme taşımıştır. Joseph Cornell'in 1948 yılında yaptığı İsimsiz (Medici Prensesi) adlı çalışma yine Marcel Duchamp'ın portatif sanat kutusuna gönderme yapabileceğimiz; içerisinde anakronik ifadelerin bulunduğu zaman diliminin günlük anlatıma katkı sağlayan nesnesi durumuna kadar gelmiştir.

Görsel 2. Marcel Duchamp, Boite-en Valise (Valizdeki Kutu), 1941

Görsel 3. Joseph Cornell, İsimsiz (Venedik Prensesi), 1948.

Yine sanatçının yapmış olduğu LHOOQ isimli çalışması ironik/parodik/pastiş unsurlarının bir arada kullanıldığı anakronik bir ifadeye dönüştüğünü söylemek mümkündür. Sanatçı bu çalışmasında kurumsallaşmış ikonografiye bir eleştiri getirmiş; estetik kurallarla şekillendirilmiş sanatın katılaşmış statüsel yapısına bir göndermede bulunmuştur. Müzecilik kavramının ve sanat/sanatçı kimliklerinin

yeniden ele alınışı gibi görülebilen bu yaklaşım teknik anlamda değil ancak sanatın boyutları açısından gelecek dönemlerin yeni sanatsal anlayışlarına farklı bakış açıları kazandırdığını söyleyebiliriz.

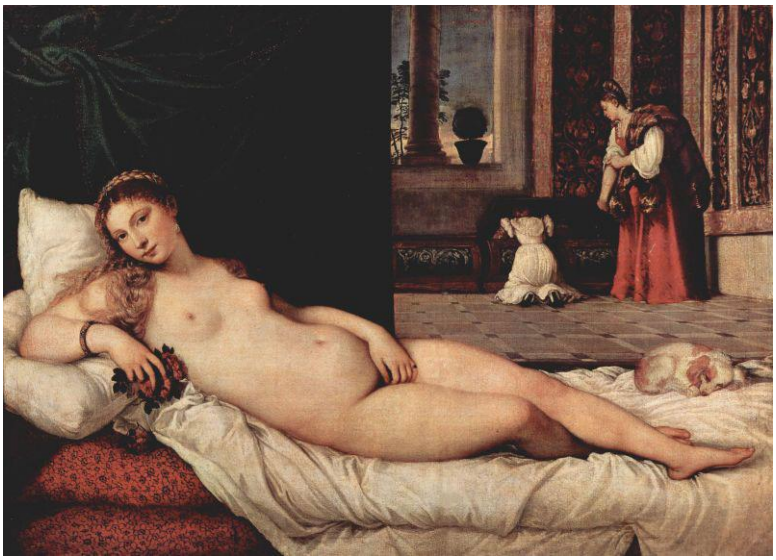
Görsel 4. Marcel Duchamp, LHOOQ, 1919

Duchamp sayesinde modern dönemlerin sanatçılarının yaratıcı kimliği Boite ve Pisuar gibi çalışmalarıyla ortadan kalkmıştır. İzleyici kendisini sanat ortamının tam içerisinde bulmuş; sanatçının sahip olduğu müdahelesini ortadan kaldırmak suretiyle izleyici "o nesne için yeni bir tasavvur bulmaya" zorlanmıştır(Hopkins, 2018: 41). Böyle bir tavır "gelenekselleşmiş" ve farklı disiplinlere bölünmüş olan sanat edimleri veya akımlarının birarada yeniden şekillenmesine olanak sağlamıştır. 1950'li yıllarda ortaya çıkan performatik sanatların kaynağını yine Marcel Duchamp'ın sanat arenasında ortaya koyduğu bir anlamda "düşünsel/katılımsal/iletişimsel" sanatın oluşmasına kaynak sağlamıştır. Happeningler, Fluxuslar ve Performans sanatları Dadacı yaklaşımın bir sonucu olarak görülebilecek, katılımcı/iletişimsel sanat-yada değil-edimlere dönüşmüştür.

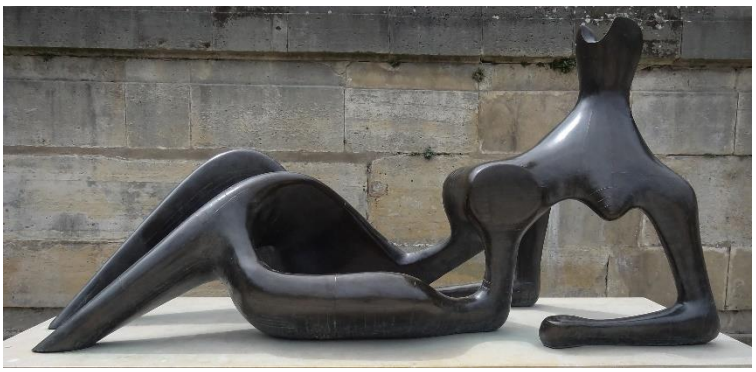
Sanat üretilmiş eserlerin tekrarına dayalı bir anlayışla geçmiş dönemde yapılan herhangi bir eseri tekrar ele alarak farklı anlamların ortaya çıkmasında mevcut duyarlığın "aura"sını kullanmıştır. 1980'li yılların başında Robert Gober, yan yana duran iki pisuardan ibaret heykel yapmıştır: Gober, 1986 yılında yaptığı "İki Pisuar" adlı çalışmasıyla Duchamp'ın yolunu açtığı kavramsalcılıkla birlikte hijyen ve maço (erkeksiliğe), sosyal/sanatsal erkek yoldaşlığına ve ayrımcılığa yeni bir boyut kazandırmış olur.

Görsel 5. Robert Gober, İki Pisuar, 1986

1950'li yıllar sanatta figür kullanımının tekrar ortaya çıktığı dönemlerdir. Soyut anlayışın modern dönem sanatının geneline hakim olduğu düşünüldüğünde 50'ler gelenekselci/arketipçi bir anlayışın sanat eserlerine yansıdığı dönem olarak görülebilir. Henry Moore'un Uzanan Figür isimli çalışması bunun en güzel örneklerinden biridir: Moore'un hümanist ikonografisi modernizmin katı biçimsel talepleriyle uzlaştırma becerisi olarak görülebilir (Hopkins, 2018: 78). Sanatçının çalışması klasik figür anlayışının tıpkı Titian'ın Urbino Venüs'ünü tekrar ele alır gibidir. Kamusal heykelleri –kaideler üzerinde duran bronz döküm- Bauhaus tarzında binalar önünde konumlandırılması ironik şekilde "geleneği" akla getirmektedir.



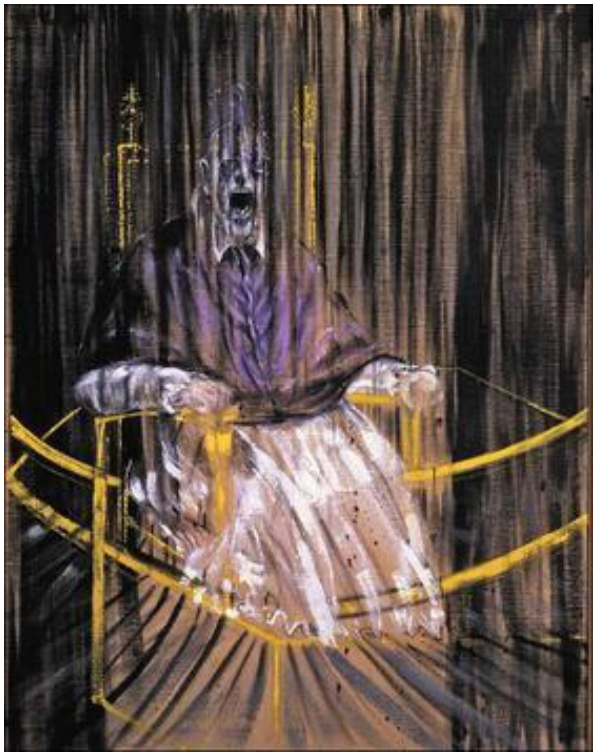
Görsel 6. Titian, Urbino Venüsü, 1538



Görsel 7. Henry Moore, Uzanan Figür, 1951

Francis Bacon'un *Çarmıha Gerilme Sahnesinde Yerdeki Figürler İçin Üç Etüd* isimli çalışması 1946 yılında John Russell'ın sözleriyle "anlamsız bir oburluk" olarak nitelendirilmiştir. Bacon çoğu çalışmasını "geleneksel" dönemden alınmış figürlerin başı çektiği kompozisyonlarla oluşturmuştur; sanatçı Velasquez ve Rembrandt'ın çoğu figürünü resimlerine taşımış, anlam örüntüsünü başka bir zaman ve sanatçının çalışmasıyla bütünleştirmiştir.

Görsel 8. Velasquez, X Innocent'in Portresi, 1650.



Görsel 9. Francis Bacon, Velasquez'den Sonra (Papa X Innocent), 1953.

1960'larde Yeni Gerçekçiler'in ve özellikle Yves Klein'in Gutai Grubu'ndan etkilenerek gerçekleştirdiği performatik sanat edimleri yine sanatın geçmiş uygarlıklar ve sanatın arkaik/antropometrik yapısına yeni göndermeler yapmaktaydı. Sanatçının boyanmış bedenleri tuval üzerinde sergilemesi yine bunun en güzel örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 10. Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi (ANT 82), 1960

Görsel 11. Yves Klein, Nike (Zafer Tanrıçası), 1962

Tüketim Toplumunda Kitsch ve Zamansızlık

Hermann Broch(Akt: Kuspit, 2006: 13), "Kiç üreten, her kim olursa olsun... estetik ölçülerle değerlendirilmelidir, kiç üreten kişinin ahlakı bozuktur; en kütüyü arzulayan bir suçludur o." Kuspit de Broch gibi sanatın topluma mal edilerek zehirlendiğinden söz eder; sanatın zevk verme ve geçici bir heves olarak eğlence aracına dönüştürülmesi sanatı bir tür toplumsal sermayeye dönüştürmüştür. Sanat sıradanlaşarak benzerliğini yitirmiş; Baudrillard'ın da söylediği gibi sanat "aura"sını kaybetmiştir. Postmodern dönemde artık tabloyu görmeyiz, yalnızca röprodüksiyonunu ya da en iyi olasılıkla tabloyu röprodüksiyon aracılığıyla görürüz. Bu durumda Baudrillard'ın söylemi kopyaların gerçeklerin yerini alması durumudur; bu durum "hiper-gerçeklik" olarak adlandırılır. Clement Greenberg ve Roger Fry gibi eleştirmenler bu durumu eleştirmişlerdir. Greenberg, sanatın bu hale gelmesinin suçunu Duchamp üzerine atar ve hazır nesnenin ya da geleneksel nesnelerin sanat nesneleriyle aynı seviyede olması durumundan sanatçıyı sorumlu tutar.

Modernist dönem seçkincilik bağlamı içerisinde taklit'i sürekli olarak küçümseyen bir tavır içerisinde görmüştür. Postmodernistlere göre kitsch yani kitle beğenisi önemlidir. Kitleler kendi beğeni ölçütlerini geliştirebilir, seçebilir veya reddedebilir; modernizmin dayatmacı evrensel kültür ve estetik deneyimi günümüz sanat tüketimi açısından modernizmin sebep olduğu sonuçlardan biri gibi görünmektedir. Müzelerin sanat eserlerini ulaşılmaz bir yere koyması, sanat ve kurumlarının seçkin birer otorite olarak sanatta kurumsallaşmaya gidilmesi, sanat ve yaratımda eşitsizlik gibi kimi yaklaşımlar modern sanatın evrensel değerlerine günümüz alıcısının kitsche duyduğu ilgiyle tepki gösterdiği söylenebilir.

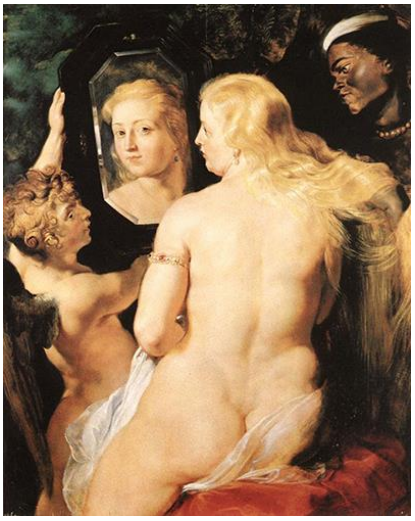
"Londra'nın en işlek sokaklarındaki mağazalar birbirlerine sokulur ve görmeyen cam gözlerinin arkasında Hint Şalları, Amerikan tabancaları, Paris korseleri, Rus kürkleri, tropik baharatlar gibi evrenin tüm zenginlikleri kendini gösterir; bunca ülke gören bu mallar önlerinde, Arap rakamları ve onları izleyen lakonik harflerin yazılı olduğu soluk ölümcül etiketler taşır. İşte metanın dolaşıma girdiğinde sunduğu imge budur" bu tüketim toplumun oluşturduğu gadget'lara bir örnek olarak günümüz tüketim toplumunun eğlendirici çoğulculuğundan gelmektedir(Baudrillard, 2015: 15-16).

Baudrillard, kitschi uyumsuz yan anlam bolluğu; bir araya gelmiş olan ilintisiz çoğu parçanın- gadgetların- anlamsız bütünlüğü olarak tanımlar. Kitsch sanayisel olarak üretilebilen ve değer taşıyan –şimdi ya da geçmiş- paha biçilemez ya da ulaşılamaz tüm nesneleri tüketilebilen kullanım nesnelerine dönüştürür. Bunu yaparken kistch tarih zamanlarının farklı katmanlarını kullanır. Kitsch her yerde nesneleri doğalından daha küçük ya da büyük olarak yeniden üretir, malzemelerin taklidini kullanır, uyumsuz tarzda biçimleri ve planları taklit eder, yaşamadığı tarzı tekrarlar(Baudrillard, 2015: 137-138).

Pop'un Etkisi

Pop sanat, sanatta yüceleşmeye ciddi anlamda etkisini zayıflatacak bazı gayretler içerisinde bulunmuştur. Yüksek-alçak kültürün ve dolayısıyla "yüksek kültür"e ait sanatın "düzleştirilmesi"nde büyük etkilere sahip olmuştur. Çoğu zaman bunu geçmiş dönem sanat eserlerinin kimi zaman pastiş, parodi ve ironik olarak anakronizmin etkisinde gerçekleştirmiştir. Baudrillarda göre bu aşkınlık kültürünün görkeminin ortadan kaldırılma ihtirasından kaynaklanmaktadır. Anakronik ifadecilik olarak atfedilecek davranışlar Oldenburg'da "dışavurumcu", Wesselmann'da çiğ renkler ve "Matisse'cilik", Lichtenstein'da ise "Japon kaligrafisi" ne varan etkilere sahip olmuştur(Baudrillard, 2015: 149).

Serigrafi tekniğinin kullanımıyla çoğu eski/yeni görsel, edimsel tavırlar tekrar kopyalanma ve taklit etme sürecine girmişlerdir. Rauschenberg'in Rubens'in "Rokeby Venüs'ü buna güzel bir örnek teşkil eder; sanatçı bu eserinde lekesel darbelerin içerisine eklediği barok tarzı bir eseri pastiş etmiş; bilinçli olarak elde ettiği strüktürü postmodernizmin ilk örnekleri arasına koymuştur.



Görsel 12. Peter Paul Rubens, Rokeby Venus, 1614-15

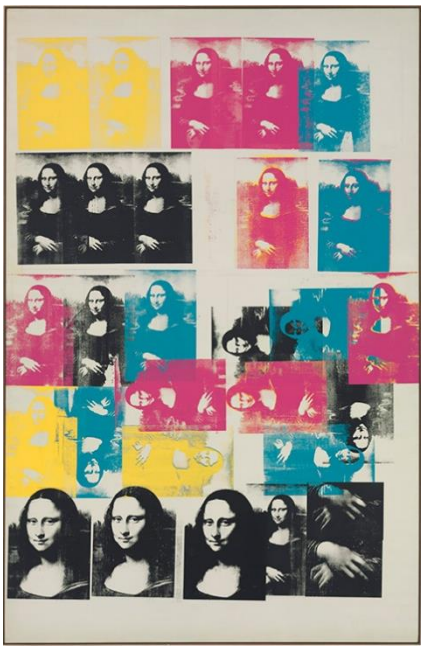
Görsel 13. Robert Rauschenberg, Tracer, Sfmoma

Lichtenstein'ın 1965 yıllarında yaptığı "fırça darbesi" resimleri bir anlamda geleneksel fırça resminin gündelik hayata grafik teknikleri kullanılarak yeniden yorumlanmasından ibaretti. Önceleri Jasper Johns'un da grafik teknikleri kullanarak yapmış olduğu işler Lichtenstein ile yeni bir görünüme

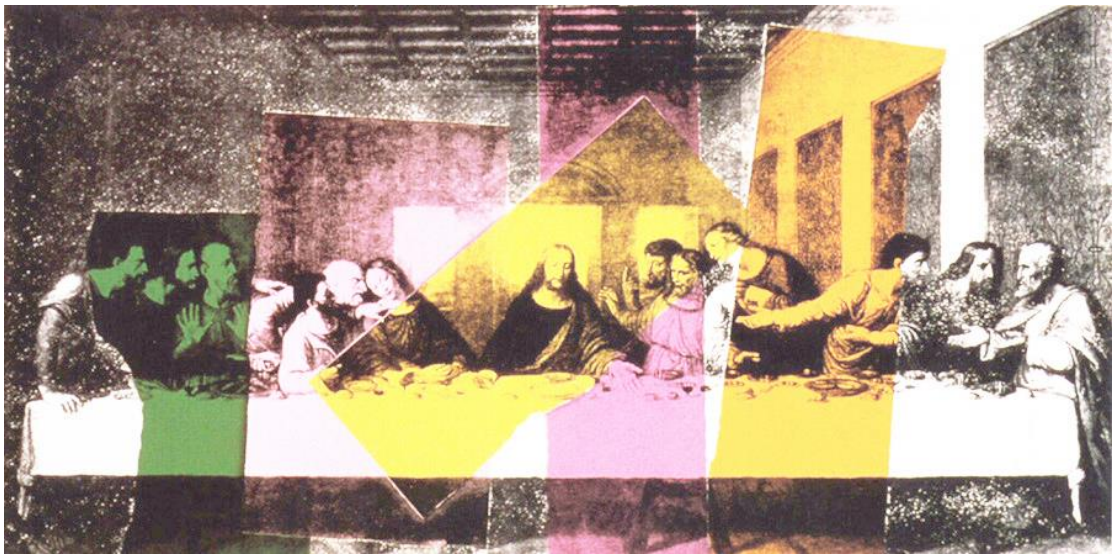
bürünmüştür. Sanatçı 1965 yılında yaptığı *Büyük Resim VI*'da geleneksel fırça darbesi formun kendisi bizatihi sanat nesnesi ya da estetik bir nesneye günün ihtiyaçlarını karşılar şekilde konumlandırılmıştır.

Görsel 14. Roy Lictenstein, Büyük Resim VI, 1965

Warhol'un "yüce"si, göreceğimiz gibi, doğası itibariyle "postmoderndi". Yalnızca yüzeye yönelik bir çabayla eserlerinin incelenmesi gerektiğini belirten sanatçı; eserlerinde çoğu zaman "yüksek sanat" kültürünün çoğu imgelem/ikonok dünyasını ayaklar altına alan sıradan bir teknikle(serigrafiyle), -Walter Benjamin'in bahsettiği gibi- sıradanlaştırmıştır.

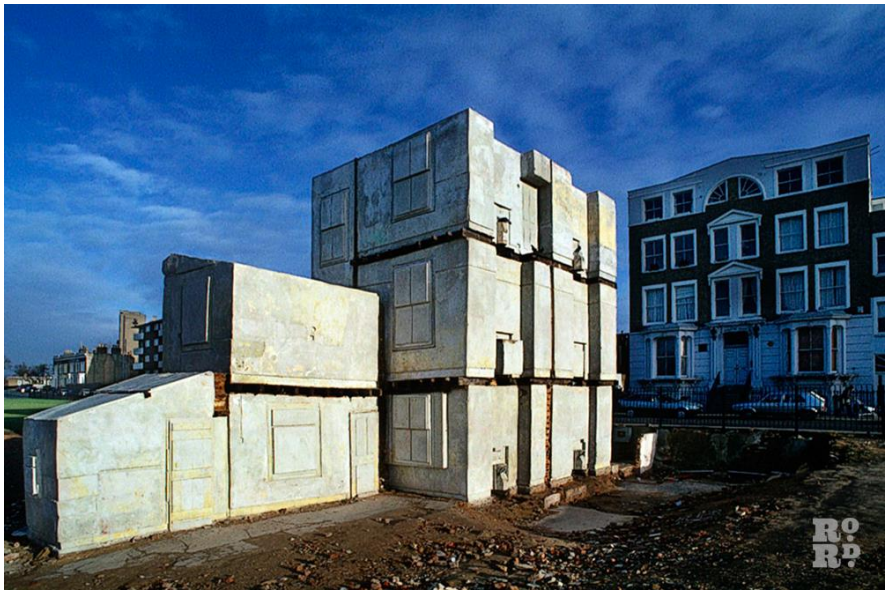


Görsel 15. Andy Warhol, Renkli Mona Lisa, 1963, Serigrafi



Görsel 16. Andy Warhol, Son Akşam Yemeği, 1986.

1990'lı yıllara gelindiğinde Rachel Whiteread, Viktorya dönemi evlerinden birini kalıp alarak gerçekleştirdiği bu anıt eski kültür ve diyalektiğine bir gönderme yapıyordu. Anıt insan belleğinin ve toplumsal belleğin silinmesine dair ikna edici bir yapıda gerçekleştirilmiştir. Ev: Bu tutum İngilizlerin ikonakırıcılıktan duyduğu hazzın körüklendiğini öne sürerek eleştirel bir noktaya taşımıştır. Yine Richard Serra'nın yapmış olduğu Eğik Kemer isimli çalışma eski dönemlere gönderme yapan eserlerden birisidir.



Görsel 17. Rachel Whiteread, Ev, 1993

Jeff Wall bazı fotoğraflarında mitolojik, antik veya Ortaçağ dünyası ve sanatıyla iligili bağlar vardır sanatçının *Hokusai'den sonrası (Ani Bir Rüzgar)* isimli çalışması yine eklektik bir çalışma olarak karşımıza çıkar.

Görsel 18. Jeff Wall, Hokusai'den sonra, 1993

Görsel 19. Hokusai, Fuji Dağı,1830

Bill Viola'nın videolarının 17, 18, 19. Yüzyılın içindeki dini ve fantastik temaların içinde ilginçlikle çoğaldığını izleyebiliriz. Eserde ateş ve suyun karşı karşıya gelmesi, bir mitolojik dünyanın geri geldiğini gösteriyor bize. Prehistorik, Hristiyan olmasa bile pagan büyük bir anlatının aynı zamanda

döndüğünü görebiliriz. Postmodernist kültür tüm üst kültürlerin ortaya çıkmasına ve modernizm tarafından ikinci plana atılan tüm dinsel öğreti ve geleneklerin de ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

Görsel 20. Bill Viola, Tristan ve Isolde (Wagner'in Eserinden), 2005

Görsel 21. Bill Viola, Mary, 2016

Sonuç olarak;

Günümüz postmodern sanatçı/sanatçıları artık özgür bir şekilde kendini ifade edebilmektedir. Postmodern sanatçı, modern sanatın misyon ve anlatılarının yerine montaj, ironi, pastişi koyarak anakronik ifadelerle kendisini/sanatını özgürleştirmektedir.

Günümüz sanatında gerçek yerine gerçeğin yerini alan taklitler söz konusudur. Taklitler yeni gerçekliklerin ortaya çıkmasında etkin rol oynarlar. Taklitler tüm sanat tarihinde olduğu gibi geleceğin sanatının üretilmesinde parametrik değerler olarak çalışmalarda/eserlerde kullanılabilmişlerdir.

Birey/sanatçı –modern sanatta olduğu gibi- bir misyona bağlı kalmaksızın kendi doğrularını ortaya koyar, geliştirir ve sunar; sunum izleyici/tüketici tarafından herhangi bir zorlamaya maruz bırakmaksızın katılımına teşvik ederek iletişimsel sanat aktivitelerini meydana getirir. İzleyici sanatçı pozisyonunda sanatın içerisine dahil edilmiştir.

Günümüz sanatında yüksek sanat kültürü ve kitle sanatı ayrımı ortadan kalkmıştır. Herkes sanatçı olabilir...

Buna göre tarih şimdiki zaman içerisinde yazılır ancak bu tarih anlayışı geçmişi kapsayabilir. Geçmişin başarılarının, heyecanının ön plana çıkartılması, geçmiş ve geleneğin aynı zaman içerisinde kullanımı sanatçıya sayısız özgürlük alanları ortaya çıkarmıştır. Sanatçı son derece zengin seçenekler karşısında geleceğin sanatını yeniden şekillendirebilir bir hale gelmiştir.

Kaynakça

Akay, A. (2005). Postmodernizm. İstanbul: L&M Yayınarı.

Akay, A. (2010). Postmodernizmin ABC'si. İstanbul: Say Yayınları.

Anderson, P. (2002). Postmodernitenin Kökenleri (Elçin Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2015). Tüketim Toplumu (Alaeddin Şenel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2000). Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları (İsmail Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Büyükdüvenci, S. ve Öztürk S.R. (1997). Postmodernizm ve Sinema. Ankara: Ark Yayınları.

Cevizci, A. (2000). Felsefe Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Featherstone, M. (1996). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü (Mehmet Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Giddens, A. (1998). Modernliğin Sonuçları (Ersin Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harvey, D. (1997). Postmodernliğin Durumu (Sungur Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Hopkins, D. (2018). Modern Sanattan Sonra (Firdevs Candil Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Kumar, K. (1999). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma (Mehmet Küçük, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu (Yasemin Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Lynton, N. (1997). Modernizmin Serüveni. E. Batur (Ed.). Postneoizmler ve Sanat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lyotard, J.F. (1997). Postmodern Durum (Ahmet Çiğdem, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.

Özkiraz, A. (2007). Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum. Konya: Çizgi Kitabevi.

Şaylan, G. (2009). Postmodernizm. Ankara: İmge Kitabevi.

Ward, G. (2014). Postmodernizmi Anlamak (Tufan Göbekçin, çev.). İstanbul: Optimist Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Sanayi Devrimlerinin Aşamaları

http://www.alomaliye.com/2017/05/29/sanayi-devrimlerinin-sureci-4-sanayi-devrimi/

Görsel 2. Marcel Duchamp, Boite-en Valise (Valizdeki Kutu), 1941

http://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE5NDkyOCJdLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=5b3fa45bca137b46

Görsel 3. Joseph Cornell, İsimsiz (Venedik Prensesi), 1948.

https://tr.pinterest.com/pin/448811191910751661 1/?lp=true

Görsel 4. Marcel Duchamp, LHOOQ, 1919

https://tr.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.#/media/File:Marcel_Duchamp_Mona_Lisa_LHOOQ.jpg

Görsel 5. Robert Gober, İki Pisuar, 1986

https://theartstack.com/artist/robert-gober/two-urinals

Görsel 6. Titian, Urbino Venüsü, 1538

https://www.italian-renaissance-art.com/Venus-of-Urbino.html

Görsel 7. Henry Moore, Uzanan Figür, 1951

https://www.eutouring.com/images_paris_statues_81.html

Görsel 8. Velasquez, X Innocent'in Portresi, 1650.

https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Innocent_X

Görsel 9. Francis Bacon, Velasquez'den Sonra (Papa X Innocent), 1953.

https://en.wikipedia.org/wiki/Study_after_Vel%C3%A1zquez%27s_Portrait_of_Pope_Innocent_X

Görsel 10. Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi (ANT 82), 1960

https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yves-klein-legacy-is-much-more-than-blue

Görsel 11. Yves Klein, Nike (Zafer Tanrıçası), 1962

https://tr.pinterest.com/pin/858217272712321115/

Görsel 12. Peter Paul Rubens, Rokeby Venus, 1614-15

http://www.peter-paul-rubens.org/morning-toilet-of-venus/

Görsel 13. Robert Rauschenberg, Tracer, Sfmoma

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Rauschenberg,_Tracer,_1963_11_20_17_-sfmoma_(40482628341).jpg

Görsel 14. Roy Lictenstein, Büyük Resim VI, 1965

https://tr.pinterest.com/pin/362117626275498521/

Görsel 15. Andy Warhol, Renkli Mona Lisa, 1963, Serigrafi

https://www.christies.com/features/Warhol-Mona-Lisa-5898-1.aspx

Görsel 16. Andy Warhol, Son Akşam Yemeği, 1986.

http://www.aynfoundation.com/munich.php

Görsel 17. Rachel Whiteread, Ev, 1993

https://romanroadlondon.com/rachel-whitereads-house-bows-legacy/

Görsel 18. Jeff Wall, Hokusai'den sonra, 1993

https://www.albedomedia.com/cultura/jeff-wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai/

Görsel 19. Hokusai, Fuji Dağı,1830

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55735

Görsel 20. Bill Viola, Tristan ve Isolde (Wagner'in Eserinden), 2005

https://www.itsliquid.com/featured-artist-bill-viola.html

Görsel 21. Bill Viola, Mary, 2016

https://www.illuminationsmedia.co.uk/product/bill-viola/

Görsellere Erişim Tarihi: 23 Nisan 2019

SOSYO-KÜLTÜREL BİR SANAT OBJESİ OLARAK MÜCEVHER ve MÜCEVHER SANATINDA ULUSALLIK

Doç.Dr.Sibel KILIÇ

Marmara Üniversitesi

Öz

Takı ve Mücevherler, salt süslenme fonksiyonuna sahip olan ve ticari meta unsuru olmayıp, diğer tüm görsel sanat unsurlarında olduğu gibi disiplin temelli anlayış dahilinde ele alınması gerekir ki bunlar; Sanat Tarihi, Estetik, Eleştiri ve Uygulamadır. Bunun yanı sıra takı ve mücevherler, sosyo-kültürel bağlamda Antropoloji, Sosyoloji, Felsefe ve Teolojiden kaynak aldığı ve beslendiği gibi aynı zamanda, kurgu, konstrükyon ve uygulama pratikleri bağlamında, Grafik Tasarım, Bilgisayar Destekli Tasarım, Geometri, Gemoloji, Metalürji, Meslek Kimyası gibi bilimler ile de bağlantılı olan disiplinlerarası bir sanat objesidir.

Takının ait olunan kültür ve sanat ortamına yüzünün dönük olması onun takı sanatında ulusallık ölçeğinin yakalanmasına ilişkindir. Bu yaklaşım bizi Ulusal Takı/Mücevher Sanatı kavramına vurgu yapan bir kavrama işaret eder. Bu ölçek bağlamında, sanatsal nitelik taşıyan bir takı, ait olunan toplumun ve dünya kültür ve sanat tarihinin üstü açık yada örtülü kodlarından, bileşenlerinden oluşması gerekir. Zira nasıl ki herhangi bir sanat ürününü tanımlarken onu bir kimliğin özgün temsiliyeti olarak değerlendiriliyor ise, ulusal ölçekte de aynı yaklaşım söz konusudur. Takı ve mücevherin diğer dünya topluklarının tasarımlarından ayırt edici, ulusa özgü ve sentezci yönü takının ulusal yanını oluşturur. Bu hiçbir zaman tarihsel ve geleneksel biçimlerin tekrarından yani kendi kendinin tekrarından müteşekkil gelenekçi bir yapı olmayıp, bilakis geçmiş, maddi kültür unsurları ve birikimleri ile üstü örtülü yada açık unsurlarını içeren çağdaş formlara entegre edilmiş hali demektir. Ancak günümüz takı sanat ortamına baktığımızda oldukça hibrid(melez) ve karmaşık bir yapı ile karşılaşıyoruz. Oysa öz kültürel ve tarihsel unsurlardan hız ve kaynak alarak, günümüz modern dünyasının, modern sanatsal formalarına entegre bir ulusal takı ve mücevher sanatı konsepti oluşturulmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Takı, Mücevher, Tasarım, Ulusal Sanat, Kuyumculuk

JEWELRY AS A SOCIO-CULTURAL AND INTERDISCIPLINARY ART OBJECT AND NATIONALITY IN THE ART OF JEWELRY

Abstract

Jewels and Jewelry cannot be considered as commercial meta that only functions as ornaments, but just like any other visual art object, should be regarded with a discipline-based approach such as Art History, Aesthetic, Critic and Application. In addition, jewels and jewelry have roots in Anthropology, Sociology, Philosophy and Theology in a socio-cultural context, and are interdisciplinary art objects

with connections to various disciplines such as Graphic Design, Computer Assisted Design, Geometry, Gemology, Metallurgy, and Occupational Chemistry from a fictional, constructional and application practices perspective.

Jewelry stands face to face with its own cultural and art environment, and this in turn allows it to spread to a national scale in art of jewelry. This approach points out a concept that emphasizes National Jewelry/Art of Jewelry. In this context of scale, a jewelry that qualifies as art should be composed of explicit or veiled code components of its society's and world's cultural and art history. When describing any art object, it is evaluated as an identity's specific representation and the same approach applies at a national scale. The national side of a jewelry or jewel is its nation-specific and synthesizing aspect that differentiates these from other societies in the world. This is never a repetition of historical and traditional forms, in other words not a traditional structure that repeats itself, but rather one that is composed of veiled or explicit elements of past material cultural elements and accumulations integrated into contemporary forms. However, in present jewelry atmosphere, we observe a highly hybrid and complex structure. Whereas a national jewel and art of jewelry concept should be developed that is rooted and boosted by own cultural and historical elements and integrated into modern artistic forms of contemporary world.

Key Words: Jewelry, Jewel, Interdisciplinary Design, National Art, Jewelry Making

Giriş

Takı ve Mücevheri Sanat Eseri Kılan Özellikler ve Mücevherin Plastik Sanatlar İçerisindeki Yeri ve Önemi

Herhangi bir üretimi sanat eseri kılan özellikler o eserin hoş, biricik ve klasik olması ,onu üreten kişiyi sanatçı kılan ise bu üç kritere uygun üretimler ortaya koymasıdır. Dolayısı ile bir takı ya da mücevherin sanat eseri olabilmesi için, diğer sanatsal üretimlerde olduğu gibi ait olduğu sanat ortamında kabul görmüş, estetik bir beğeni ve değere sahip olması, herhangi bir üretimin taklidi, benzeri ya da uzantısı olmayıp biricik ve özgün olması ve zaman içerisinde değeri ve estetik hazzı eksilmeyen klasik özelliğe haiz olması gerekir. Takıların metasal ve tecimsel yönü onun sanat eseri olarak algılanmasının önünde daima bir engel teşkil etmiştir. Birde buna onun teknik yönü, ince işçiliği yani zanaatsal yönü eklenince tartışmaya oldukça açık mevzuya söz konusu olagelmiştir.

Onu sanat eseri olarak algılayanlar, Takılara genellikle heykel sanatına özdeş bir takım tanımlar yaparlar. Onların küçük birer heykel olduğu ifade edilir. Oysa bu oldukça doğru bir tanım olmakla birlikte, yetersiz ve yüzeysel bir tanımdır. Zira örtüştüğü tek nokta materyale biçim verme meselesidir. Onun dışında takılar heykel sanatından tamamen bağımsız başlı başına ayrı bir disiplin ve sanattır. Öyle ki takı ve mücevher sanatı, kendi özgün yaratı prensiplerine, ayrı işlev ve fonksiyonlara sahip ve apayrı tarihsel bir serüveni olan, içerisinde diğer plastik sanatlardan farklı estetik, tematik ve teknik olmak üzere üç ayrı kurguyu barındın son derece özerk, bağımsız ve müstesna bir sanat alanıdır.

Bir esere bu eser neden üretildi? Bu sanatın kaynağı gelişim süreci ve geldiği nokta nedir? sorularının cevabı bu sanatı diğer sanatlardan ayıran farklılıkları ortaya koyacaktır.

Takı ve Mücevher Sanatının Kültür Tarihi İçerisindeki Önemi ve Ulusallık Boyutu

Tarih boyunca takılar; toplumların, estetik, ekonomik, sosyo-kültürel, siyasal ve dinsel yaşamlarının bir parçası olması sebebiyle, etnografik bakımdan son derece önemli birer maddi kültür unsurları olmuşlardır. Sayılan olgu ve kavramlar içerisinde, takıların "dinsel ve inançsal" yönü, tarihsel bakımdan öncül bir fonksiyona ve öneme sahiptir. Bütün görsel ve işitsel sanatların kaynağının din ve büyüsel unsurlar olduğu, ilkel insanların tabiatı, çizgisel ve tınısal taklitlerini yapmak sureti ile, anlama ve onun ürkütücü gücüne hakimiyet kurma güdüsünden kaynak aldığı hatırlandığında, takılara yüklenen inançsal özellikleri yadsımak imkansız hale gelir. Takılar, onlara atfedilen büyüsel ve tılsımlı güçler nedeniyle, insanın fiziksel erkini aşan durumlarda, metafizik güçlerine sığınılan alternatif birer pasif savaş araçları olmuşlardır. İlginçtir ki hem görsel hem de materyal özelliklerinden dolayı takıların çıkardıkları seslerle, ilgili hakimiyet güdüsüne çifte fonksiyonu ile özel bir katkı sunarlar.

Sayılan diğer özellikler, tarihsel süreç içerisinde, insanın fiziksel ve düşünsel yönden evrimleşmesine ve yaşanan coğrafyanın öz sosyo-kültürel yapısına bağlı olarak gelişen, aidiyet, temsiliyet, kapital ve elbette ki süslenme gibi çoklu fonksiyonları bünyesinde barındıran etnografik özellikleri ifade ederler. Bu yönleri ile takılar, milli niteliklerini aşarak, fonksiyonel olarak evrensel ölçütlerde anlam ve önem kazanırlar. Zira bahsi geçen, sosyo-ekonomik, statüsel, iktisadi, inançsal ve süslemeci nitelikler, tüm dünya topluluklarında görülen tarihsel takıların, fonksiyonel olarak ortak önem ve özelliklerini ifade ederler. Hatta bazen, toplumun kendi kültürel ve estetik ölçütleri içerisinde oluşturdukları özgün formlar, birbirleri ile bağlantısı ve etkileşimi olmayan farklı topluluklarda benzer simgeleri taşıdıkları gibi benzer anlam ve önemler yüklendiği görülür. Her ne kadar takılar milli birer karaktere sahip olsa da bu yönü ile evrensel bir ortaklık ve bütünlük oluştururlar. Evrensel niteliğe haiz biçimlerin başında üçgen formu gelmekte olup atfedilen dinsel ve inançsal anlam ve özellikler bakımından benzer yada türdeş özellikler gösterirler.

Toplumdan topluma görülen biçimsel ve tematik farklılıkların sebebi ise, ait olunan coğrafyanın fiziksel ve kültürel yapısına bağlı olarak, farklı kaynaklardan beslenmesi, farklı kültürel etkileşimlere tabi olmasıdır. Bu nedenle, evrensel bir takım ortaklık ve bütünlüklerin yanı sıra takıların içerdikleri ikonografya, toplumların coğrafi, tarihsel, mitolojik, teolojik yapılarına bağlı olarak önemli farklılıklar gösterir. Bu özellikler içerisinde inançsal ve süslemeci özellikler bakımından evrensel bir takım ortaklıklar görülürken, diğer olgularda toplumsal bir takım milli karakteristik özellikler arz ederler.

Tüm toplumlarda, günümüze kadar ulaşan antik ve orijinal nitelikler gösteren takılar sayıca az olmasının yanı sıra otantik yapılarının tespiti zordur. Bunun belli başlı nedenleri; Gümüş ve altın takıların, tarihin bazı dönemlerinde, değişim aracı olarak kullanılması, dönemin moda anlayışına paralel olarak, eritilip yeni çağdaş formlar verilmesi ve taşınabilir özellikleri dolayısıyla etkileşime birinci derecede açık olmasıdır. Takıların etkileşime açık olan karakteri nedeniyle biçim, simge ve sembollerin, zaman içerisinde özgün tabiatlarında önemli bazı değişimler baş göstermiştir. Bu değişimler toplumun, zamanın, değişim ve dönüşümlerine gösterdiği direnç ile doğru orantılıdır. Otantik takılar, zamanın ve mekânın değişimine karşı güçlü bir dirayet göstererek, ana yapısını koruduğu gibi, ait olduğu toplumun geleneksel sanatlarına motif ve kompozisyon şeması bakımından kaynaklık etmişlerdir. Geleneksel sanat ve zanaat ürünlerine konu olan biçimler, köklü bir tarihi geçmişe ve mitolojik kaynaklara dayalı olması ve dolayısıyla sadece takılara değil tüm materyal kültür ürünlerinde ana kompozisyon şeması oluşturur. Orta Asya Türk toplumunun mitolojik, dinsel ve tarihsel manifestosu ve ikonografyalarının konsantre anlatım şekli olan, biçim simge ve sembollerin, tüm dünya toplulukları içerisinde özgün

tabiatını en uzun süre koruyabilme gibi bir özelliğe sahip olduklarını söylemek mümkündür. Dolayısıyla takılar, mitolojik, dinsel, tarihsel bilgi ve referanslar içererek sosyo-kültürel birer kültür unsuruna dönüşürler.

Ağırlıklı olarak kadın olgusuyla birlikle anılan takıların, inançsal/ büyüsel boyutu ve süslemeci özelliğinin yanı sıra, cinsel/sosyal varlık ve kimliğin teminat altına alınması ve sürekliliğinin korunma güdüsü de söz konusudur. Nitekim takılar, kadın kimliğinin, varsıllığının vurgulanmasına, kabul görme sürecini hızlandırmasına ve içselleştirmesine katkı sağlayan bir araç olarak dikkat çeker.

Biçimlerin sayısal değerlerinin yanı sıra rakamların bizzat kendilerinden oluşan büyüsel bir takım Baraka'lar muska takıların içlerine konulmak suretiyle tılsımlı etkilerinden faydalanılır. Büyü kareleri adı verilen, bu numerik tablolardaki sayıların her birinin, Arapça alfabeye karşılık gelen bir değeri olup, bunlar dikey, yatay ve çapraz olarak aynı toplamı vermekte ya da bir takım sayısal değerler verilmiş olan harflerin toplamda ifade ettiği büyüsel anlamlara denk düşmektedir. Bu anlamlar Allah'ın 99 sıfatına denk düşen yada doğum, savaş gibi anlarda olumsuzluk ve kötülükleri yok etmeye yarayan, özel anlamların ifadeleri olan numerik büyüsel karelerden oluşabilmektedir. Örneğin, doğumun sağlıklı gerçekleşmesine yönelik bir takım büyüsel manipülasyonlar içeren ifadelerin sayısal karşılığı olan büyük büyü kareleri, kadının döl yatağına yerleştirilir. Ya da keza savaşın olumlu geçmesi için erkeklerin gömleklerine ilgili numerik değer karelerinden oluşan muskalar dikilirdi.

Takılar, evrensel nitelikli bahsi geçen inançsal ve süslemeci özellikleri ile, sosyo-kültürel, sosyo-psikolojik ve dinsel yaşamın kodlarını içerisinde barındıran konsantre birer ikonik obje olma özelliğini gösterirler. Zira, takıların süslemeci yönü, "sabit ve değişmez" bir özellik ortaya koyarken, onların, sosyo kültürel, dinsel, psikolojik, boyutları, zamana, mekana ve ait olduğu toplumun kültürel yapısına bağlı olarak, tarihsel zemininde boy atan formlar içerir. Bu formlar daima, kültürel kökenlerden beslenen ve derinlikli ya da popüler kültürün yansıması olan moda anlayışından hız alırlar.

Heykel Sanatına Kaynaklık Bağlamında Takı

Tarih boyunca takılar; toplumların, estetik, ekonomik, sosyo-kültürel, siyasal ve dinsel yaşamlarının bir parçası olması sebebiyle, etnografik bakımdan son derece önemli birer maddi kültür unsurları olmuşlardır. Ortaya çıkış sebep, kaynak ve gelişim serüveni itibarıyla heykel takıyı değil, takı heykeli doğurmuştur. Sanatların doğuşuna kaynak ve kökenlerine baktığımızda dahi bu farkı algılamamız mümkündür. Dolayısı ile, kaynağını irdelediğimizde heykelin takı sanatından kaynak ve hız alarak gelişen bir sanat olduğuna şahit oluruz.

Etnografik birer maddi kültür unsurları olan takılar ilkel dönemlerde, hemen hemen bütün sanat alanları için geçerli olduğu üzere inanç kaynaklıdır. Yani henüz gizemi çözülemeyen tabiata karşı korunmak kollanmak, gücü ile baş edilemeyen tabiat olaylarına karşı güçlerine sığınmak maksadı ile alternatif birer savunma aracı olarak doğmuşlardır.

Takılar ise bu araçların resim sanatı gibi en eskilerinden biridir. Zira kötü güçlerden, şeytanın gazabından korunmak, yaratıcının gücüne sığınmak üzere, kara ve deniz taşlarını, deniz ve kara hayvanlarını, bitkileri kurutarak takmak sureti ile kendilerini koruma altına almışlardır. Materyalinin ne olduğuna bakılmaksızın korunma maksatlı olarak takılar üreterek bedenlerinin üzerinde kullanmışlardır. Bunların en karakteristiklerinden birisi keramikten yapılan insan ve hayvan figürleridir. Bu figürleri üzerlerinde taşımak sureti ile kötü güçlerden korunduğuna ona yüklenen anlamla büyüsel gücüne

sığınılmıştır. Bu geleneğin altında "takı takmak sureti ile korunma" sosyo-psikolojik olgusunun kökeninde yer alan temel iç güdü; "Sir James Frazer"in ortaya koyduğu "Dokunma Yasası"dır. Bu yasa gereğince, "dokunulan şeyin gücüne sahip olma" söz konusudur. Yaşam alanı itibarı ile takı ve heykel beden üzerinde taşınarak, tılsımlı birer obje fonksiyonuna sahip olmuştur. Nitekim, taşa, toprağa, kile, keramiğe, kemiğe insan ve hayvan formunda biçim vererek büyüsel maksatlı olarak beden üzerinde taşıma geleneği heykel sanatının ön izlerine ve kaynağına işaret etmektedir. Eski Türklerdeki takıya yönelik bir pratik bu iddiayı destekleyen bir örnek olarak karşımıza çıkar.

İslamiyet'in kabulünden önceki dönemde eski Orta Asya Eski Türk topluluklarında çamurdan yapılan insan ve hayvan idolleri toprak ve ana ikilisi, arkaik dönemde Tanrı kadar kudretli varlıklar olarak düşünülmüş olup, bolluk, bereket, üreme, korunma gibi amaçlarla çanta formundaki takının içerisinde taşınmıştır. *Heykel* adı verilen çanta formundaki bir takının içinde taşınmışlardır. İslamiyet'in kabulünü takip eden dönemde bu idollerin yerini putperestliğin günah olması anlayışı ile Kur'andan sure ve ayetler almıştır. Daha önce *Bukça* adı verilen, bohça fonksiyonuna sahip, kumaş parçalarına sarılarak muska gibi üzerlerinde taşınırken ilerleyen süreçte heykel adı verilen çantalarda taşınmaya başlamıştır.

Heykel Aşkabat Milli Müzesi-S.Kılıç **Keramik İdol**

Eskiden kumaştan yapılan bu çantanın yerini ise saf, temiz ve berrak sayılan gümüşten ürettikleri dekoratif tasarımlar almıştır. Heykelin sol tarafa takılmasının diğer sebebi kalbe yakın olması nedeni ile kan basıncını düzenleyeceğine duyulan itibardır. [1] Türkmen kuyumcular, eski dönemlerde soy metalin fiziksel ve kimyasal özelliklerini bilmedikleri halde bunların insan organizmasını, onun fiziksel ve zihinsel sağlığını nasıl etkilediklerini ampirik metotlar ve sezgi yoluyla öğrenmişlerdir. Böylece sol omuzun üzerine takılan heykelin, kan basıncını düzenleme fonksiyonunun yanı sıra, helallik almak-vermek için zihnin açık kalmasına yardımcı olduğuna inanılmıştır.[2]

[1] Diyar , 6/2006, The Sacred Decorative Adornments of The Türkmen People
[2] G.Kıyasova, "Ancient Work of Art", Miras, 4/2003 ,Asgabat, p.138

Takı ve Mücevherin Kişiye Özel Yapısal Ayrıcalıkları

Takı ve mücevher sanatını diğer sanat üretimlerinden ayırt edici yönlerinden biri kişiye ya da kişilere özel kurgu ve tasarımsal özellikleridir. Diğer sanat üretimlerinde salt sanatçının duygu, düşünce ve estetik birikimlerinin dışa vurumu söz konusu iken burada aynı zamanda bireyin ya da hedef kitlenin zevk ve beğenileri ile harmonik bir bütünlük sağlanmalıdır. Bu bilhassa kişiye özel tasarımlar için geçerlidir. Zira bu tür bir tasarımda kişinin, yaşı, mesleği, genel mizacı, ekonomik durum, sosyal statüsü, siyasi duruşu, inançları, yaşam felsefesi ve daha sayısız bilgiler içeren bir ön araştırma ve analize tabi tutulması gerekir. Çünkü takıların ikonik bir özelliği vardır. Diğer sanat alanları gibi yapılıp toplumun beğenisine sunulmasından ziyade, kişinin beğeni ve zevklerine sunulması gibi bir durum söz konusudur. Bu nedenle bir takı tasarımcısının gerek insanı genel anlamda, gerek ise tasarıma alt yapı ölçeğinde spesifik olarak iyi tanıması gerekir. Bu konuda dikkat edilmesi gereken en hassas nokta kişinin beğenilerine hizmet etmek ve beğendirmek adına kişinin arzu ettiği formların kullanılması adeta tasarımı kişinin zevkine endeksli yapmamak gerekir. Burada önemli olan kişinin istekleri değil, kişinin çok yönlü analizi ve tanınması, kişiyi temsil edecek ikonik bir özellik arz edecek karakteristik bir takı tasarlanmasıdır.

Bu özellik diğer sanat üretimleri arasında ekstrem ve karakteristik bir boyuttur. Bu boyutu ile takı; sosyal, psikolojik ve kişiye özel karakteristik bir özdeşim ikonik bir ifadecilik söz konusudur. Üreten sanatçısının duygu, düşünce ve felsefesi hedef bireyin yada kitlenin duygu, düşünce ve felsefesi ile harmanlanarak bütünler bir yapı oluşturur. Bu bağlamda bireyi imleyici, konsantre olarak ifade eden, obje ile kişi arasında özel bir bağ kurulan, aidiyet duygusunu barındıran kişiye has ikonik bir objeye dönüşür. Kişinin sosyal, psikolojik ve felsefi bağlamda ifadeciliğinin simgesel bir anlatımı söz konusudur. Durum böyle olunca takılarda, çift yönlü bir dışa vurum söz konusudur. Diğer sanat alanlarında daha önce ifade edildiği gibi kişisel ve toplumsal bir tezahür söz konusu iken burada kişinin düşünce ve duygularının sağaltımı da söz konusudur.

Çoklu Disipliner Sanat Objesi Olarak Mücevher

Çoklu disipliner sanat objesi, birden fazla teorik ve uygulamalı bilimsel disiplinden beslenmek sureti ile oluşturulan sanatsal yaratı anlamına gelir. Takı ve mücevher üretimlerinin sanatsal ölçüsü çoklu disipliner sanat objesi ölçeğine dahil olması ile mümkündür. Zira takılar sanat tarihi, antropoloji, sosyoloji, felsefe, estetik, psikoloji, teoloji gibi sosyal ve beşeri bilimlerden, tarihten günümüze beslenmiştir. Ayrıca teknik özellikler, kurgu, konstrüksiyon, kompozisyon ve yapısal özellikler bakımından, mimari, matematik, kimya gibi müspet bilimlerin katkı ve etkisi söz konusudur. Bahsi geçen bu disiplinleri dört disiplinli sanat anlayışı ölçeğinde gruplamamız gerekirse kültür ve sanat tarihi, estetik, eleştiri ve uygulama başlıkları altında toplamak mümkündür.

Sanat Tarihi Boyutu

Takının ait olunan kültür ve sanat ortamına yüzünün dönük olması, takı ve mücevher sanatında ulusallık ölçeğinin yakalanmasına ilişkindir. Bunu,*Ulusal Takı ve Mücevher Sanat Konsepti* adı altında tanımlamak mümkündür. Dolayısı ile sanatsal nitelik taşıyan bir takı, Türk ve Dünya kültür ve sanat ortamından beslenmiş olması, ortaya konan üretimde ait olunan toplumun ya da dünya kültür tarihinin üstü açık ya da örtülü kodlarından beslenmiş olması gerekir. Zira nasıl ki bir sanat ürününü tanımlarken onu bir kimliğin özgün temsiliyeti olarak değerlendiriyor isek ulusal ölçekte de aynı yaklaşım söz konusudur. Yani onu diğer Dünya topluklarından ayırt edici özgün ve sentezci yönü takının ulusal yanını

oluşturur. Bu hiçbir zaman tarihsel ve geleneksel biçimlerin tekrarından yani kendi kendinin tekrarından müteşekkil gelenekçi bir yapı değildir. Bilakis geçmiş maddi kültür unsurları ve birikimleri ile üstü örtülü ya da açık unsurlarını içeren, bu unsurların çağdaş formlara entegre edilmiş hali demektir. Ancak günümüz takı sanat ortamına baktığımızda oldukça hibrid(melez) ve karmaşık ,bağımsız bir yapı ile karşılaşmaktayız.

Estetik

Takı ya da mücevher gerek biçimsel, gerek tematik, gerek ise felsefi alt yapı olarak estetik bir obje değeri taşıması boyutudur. Yani görünen formal yüzünün yanı sıra görünmeyen tematik ve felsefi boyutu, sistematik bir eleştiri yöntemi ile ortaya konulabilmelidir ki; bu takının estetik yönüdür. Buna takının semantik anlam, bilimsel boyutu da diyebiliriz. Zira estetik yön, salt biçimsel güzellik, incelik ve zarafet değil sanat eserinin felsefi boyutu, onun altında barındırdığı anlam ve felsefi değer ögesidir.

Uygulama

Uygulama boyutu ise eserin teknik ve tasarım özelliklerine ilişkindir. Yani zanaatsal yönü ve sanatsal yönü ile ilgilidir. Teknik yön, ortaya konulan sanatsal üretimin doğasına uygun teknik, kurgusal yapısı ve işçiliği ile ilgilidir. Bir takının uygulama bazında değer taşıması, takıyı meydana getiren her bir aşamanın, yani tasarımından, ortaya çıkıncaya değin her bir uygulama safhasına hem teorik hem de pratik olarak hakim olmak konuya ilişkin yeterli bilgi ve tecrübeye sahip olmak gerekir. Bu, aynı zamanda endüstriyel bir ürün olan mücevherin zanaatsal yönüne ilişkindir. Sağlam bir teknik, kurgu, kompozisyona sahip, ergonomik, mukavemetli ince işçilikli bir takı ortaya koymak uygulama boyutunun başarı ölçütleridir.

Sanatsal Tasarım bağlamında uygulama ise, sanatçının özgün üslubunu ortaya koyması ve üslubuna attığı imzası ile ilgilidir. Burada asıl olan benzerlerinden farklı özgün bir kimliğin temsili olan tasarımların söz konusu olmasıdır.

Eleştiri

Bu eserin entelektüel diyalektiğe açık yönünü oluşturur. Tıpkı diğer sanat unsurları gibi eleştiri disipline tabi tutarak takının, biçimsel boyutunun tanımlanması, tematik boyutunun analiz edilerek yorumlanması ve takının Türk ve Dünya çağdaş sanat ortamındaki yeri ve önemine ilişkin yargıya varılması ile alakalıdır. Bunun için takıya bir dizi sistematik sorular sorulup cevaplarının aranarak takının teknik, estetik ve anlam boyutu konusunda objektif ve sübjektif yargıya ulaşılır. Bunu yapabilmek için yukarıda bahsi geçen disiplinlere, tasarıma, alt yapı hazırlayacak ölçekte hakim olmak gerekir. Takı ve mücevherlere eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşmak genel bir sanatsal olguyla ilişkilidir. Bakmak ile görmek arasındaki farkın farkına varmak sureti ile gözlem aşaması için bu son derece elzem bir yaklaşımdır. Bu nedenle bir takı irdelemesi yaparken önce o tasarımı meydana getiren unsurlar tanımlanmalı ve takı parçalara ayrılmalıdır. Fiziksel olarak tanımlanan parçalar daha sonra neyi ifade ettiğine ve tematik boyutuna ilişkin fikir yürütülmeli, daha sonra bu parçalara ayrılan unsurların birbirleri ile nasıl bir bağ ve ilişki kurdukları saptanmalıdır. Dolayısı ile hem teknik bakımdan parçalar arasındaki bağ çözümlenmeli hem de anlamsal ve semantik boyutu ile irdelenmeli. Daha sonra, son aşamada ise bir bütün olarak takının hem teknik kurgu ve kompozisyonuna hakim olunmalı hem de tasarımın görünen yüzünün ötesindeki anlamına yönelik yorum ve yargılarda bulunulması gerekir. İşte

takılara bu ölçekte yaklaşıldığında, eleştirel bir analiz alışkanlığı kazanılır, böylece tasarımlara oldukça güçlü bir alt yapı oluşturulmuş olur.

Sonuç

Takının taşınabilir bir heykel olduğu görüşü, onun bir sanat objesi olarak bağımsız varlığını yadsıyan bir görüştür. Nitekim takının kaynak, köken ve süreç bağlamındaki tarihsel serüveni, heykelin bir uzantısı olmadığını ortaya koymaktadır. Nitekim takılar geçmişten günümüze orijinal kimliğini her dönemin ihtiyaç ve sosyal yapısı doğrultusunda farklılaşan işlevlere sahip olsa da istikrarlı bir şekilde koruyarak, malzeme ve teknik bakımdan çağa ve teknolojik gelişmelere paralel bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda ilkel dönemlerde heykel olarak varlığını sürdüren objeler takıya değil ilkel dönemlerde takı olarak varlığını sürdüren objeler anıtsal formlara dönüşerek heykel sanatına kaynaklık etmiştir.

Günümüz mücevher sanat ortamına gelince tasarımların iki gruba ayrıldığı görülür. Bunlardan biri varlıklı kişilere hitap eden kişiye özel takı tasarımları, diğeri ise metasal değeri ön planda olan melez kültür ürünü olan takı tasarımlarıdır. Özgünlükten uzak, bir birinin benzeri olan kabul görmüş formlardan oluşmaktadır. Kişiye özel takı tasarımını oluşturan tarafta yüzümüzü güldüren geleneklerimizden, takı kültürümüzden eski sanat unsurlarından hız alan, ulusal takı konseptine yaklaşan tasarımların söz konusu olmasıdır.

Diğer grupta ise; mücevher ve kuyumculuk sektöründe kabul görmüş formların tekrarından oluşan özgünlükten uzak metasal kaygıların ön planda sanatsal kaygıların ikinci planda tutulduğu formlardır. Arzu edilen odur ki, takı ve mücevher sanatı da diğer sanatlarda olduğu gibi toplumcu gerçekçi anlayış çerçevesinde tasarımların da oluşturulmasıdır. Ve toplumda takı vasıtasıyla kötü, yanlış ve aksak giden konularda farkındalık yaratılmasıdır.

Kaynakça

Annamarie, S., Sayıların Gizemi. M. Kabalcı Yayınevi, Çev. Küpüşoğlu, İstanbul 2000 s.34,39

Diyar, The Sacred Decorative Adornments of The Türkmen People, 6/2006

Frazer, S. G. J., Altın Dal. Çev: Mehmet D.Doğan, YKY, İstanbul 2004.

Kıyasova, G. “Ancient Work of Art”, Miras, 4/2003 ,Asgabat, p.138

TARİHSEL SÜREÇTE TAKI VE MÜCEVHER SANATININ KÖKLÜ SOSYAL HAREKETLERE VE İKTİSADİ YAPIYA BAĞLI DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMÜ

Doç.Dr. Sibel KILIÇ

Marmara Üniversitesi

Öz

Tüm sanat alanlarında olduğu gibi takı sanatı da genel itibarı ile Klasizm ve Modernizm diye ikiye ayırılır. Bu ayrım tüm Dünya topluluklarını kökten etkileyen, sosyo-iktisadi hareketlere bağımlı bir yapı arz etmekte olup, eş zamanlı olarak, tüm sanat dallarını etkilediği gibi takı ve mücevher sanatında da köklü değişimlere yol açmıştır. Bahsi geçen hareketler I. ve II. Dünya Savaşı, Bauhaus Okulu, Endüstri Devrimi ve bu köklü hareketlere bağlı olarak ortaya çıkan Modernizm gibi büyük, tüm Dünyayı etkisi altına alan, sosyal hareket ve olgulardır. Bu hareketlere bağlı olarak, değişen ve dönüşen yeni Dünya düzeni beraberinde, toplumun sosyo-kültürel ve iktisadi yapısında köklü değişimlere yol açarak, takı ve mücevherlerin materyallerinden, tekniklerine ve tasarımlarına değin radikal değişimler söz konusu olmuştur. Böylece takı ve mücevher sosyal statü unsuru olarak, klasik ve çok değerli koleksiyon parçaları olmaktan çıkarak günlük hayatın bir parçası haline gelmeye başlamıştır. Eskiden takının değeri kullanılan materyal ile ölçülerken artık değeri belirleyen şey takının yaratıcı fikri ve tasarımı olmaya başlamıştır. Eskinin son derece dekoratif ağır süslerden oluşan klasik takılarının yerini, bahsi geçen hareketlerin etkisi ile, değerli taş ve materyallerin yarı değerli taşlar, bronz, cam, mine, plastik, fildişi gibi malzemeler almaya başlamıştır. Böylece takı ve mücevher sosyal statü unsuru olarak, klasik ve çok değerli koleksiyon parçaları olmaktan çıkarak günlük hayatın bir parçası haline gelmeye başlamıştır. Eskiden takının değeri kullanılan materyal ile ölçülerken artık değeri belirleyen şey takının yaratıcı fikri ve tasarımı olmaya başlamıştır. Bu ortamda tüm sanat akımlarını etkisi altına alan Art Nouveu ve Art Deco mücevher sanatını da doğrudan doğruya etkilemiştir. Eskinin değerli taş ve materyallerinden oluşan klasik takıların yerini bahsi geçen malzemeler ile üretilmiş olan tasarım gücü daha yüksek, tematik ve sofistike takılar almaya başlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Takı, Mücevher, Kuyumculuk, Art Nouveu, Art Deco, Sosyo-Kültürel

THE VARIATION AND TRANSFORMATION OF ART OF JEWEL AND JEWELRY IN THE HISTORICAL PROCESS IN LINE WITH TO RADICAL SOCIAL MOVEMENTS AND ECONOMIC STRUCTURE

Abstract

Similar to all branches of art, the art of jewelry too is divided into Classism and Modernism in general. This distinction depends on socio-economic movements that impact societies around the globe, which simultaneously caused radical changes in the art of jewel and jewelry just like all branches of art. The

mentioned movements include World Wars 1 and 2, Bauhaus School, Industrial Revolution as well as social movements and phenomenon that impacted the whole world such as Modernism that rose after these radical movements. In line with these movements, boosted by a changing and transforming new world order caused major changes in societies' socio-cultural and economic structure which in turn enticed radical changes in jewels' and jewelries' materials, techniques and designs. As a result, jewels and jewelries drifted from being classic and highly valuable collection items and increasingly became a part of daily life. In the past, while the value of jewelry was measured with its material, now it is the creative idea behind it and its design. Highly decorative, heavily ornamented classic jewelry of the past is now replaced by semi-precious stones, bronze, glass, enamel, plastic and ivory through the impact of above mentioned movements. In this environment, Art Nouveu and Art Deco, which penetrated into all art movements, also influenced the art of jewelry directly. The classic jewelries of the past made from precious stones and materials are now replaced by highly designed, thematic, and sophisticated jewelry.

Key Words: Jewelry, Jewel, Jewelry Making, Art Nouveu, Art Deco, Socio-Cultural

Giriş

1. Tarihsel Süreçte Takı Olgusunun Teolojik ve Sosyolojik Boyutu

Herhangi bir sanat üretimine dair; Neden yapıldı, ait olduğu toplumla arasındaki sosyal, kültürel, iktisadi, dini etkileşiminin boyutları nelerdir? sorularına aranan cevaplar o sanat dalının toplumla, yaşanan zamanla, mekanla olan ilişkisini ortaya koyan ve sanatın sosyolojik yönüne tutulan ışıktır. Bu vasıta ile takı ve mücevherler süslemeci ve estetik bir obje kimliğinden özerk, sosyo-kültürel ve antropolojik bir materyale dönüşür. Bu yönü ile kültür tarihi ve etnografyası bakımından büyük bir öneme sahip olan takılar, tarihsel süreç içerisinde güçlü birer sosyo-kültürel ifade ve yansıtma aracı olmuşlardır. Eski Türk takıları, Dünya coğrafyasındaki diğer toplumların takılarından farklı olarak, "Kadın"ın toplum içerisindeki özerk yapısına ve onun sosyo-kültürel kimliğinin okunmasına birinci derecede katkıda bulunan oldukça etken bir role sahiptir.

İçten dışa doğru, kozmolojik, teolojik ve etnografik olmak üzere üç katmanın bileşeninden müteşekkil takılar, ait olduğu toplumdaki ve dünya kültür/sanat ortamındaki müstesna bir yeri vardır. Takılar, kozmosunun, teolojik sisteminin ve etnoğrafik yapının dolaylı ve dolaysız birçok verisini içerisinde barındıran konsantre birer gösterge bilim objeleridir. Bu üç katman içerisinde kozmoloji, tüm maddi kültür ürünlerinin olduğu gibi takı geleneğinin de zemini ifade eden mihenk taşını oluşturmaktadır. Üçüncü katman olan etnografik yapının en önemli unsuru, çekirdek aile yapısında belirleyici ve etken rolü olan kadındır. Teoloji katmanı ise birinci ve üçüncü katman arasında bağlayıcı ve katalizör bir unsur olarak dikkatleri çeker. Ancak en önemli ilişki, etnografik yapı ile kadın olgusu arasındaki mevcut olup, adeta birbiri içerisine geçen bütüncül bir yapı göstererek birbirlerinin önemini ve yerini belirleyen, destekleyen etkileşimli birer olgu olarak dikkat çekerler. Nitekim kadının yeri ve önemi, toplumun etnografik yapısına sıkı sıkıya bağlı bir yapıyı ifade ederken, kadının bireysel ve sosyal kimliği ile birinci derecede ilişkilidir.

İlk çağlardan günümüze çeşitli sosyo-kültürel amaçlara hizmet eden ve her dönemde aynı zamanda süslenme aracı olan takı ve mücevherler artık günümüzde salt kadını süsleyen bir süsleme unsuru değil plastik sanat objesidir.(Demirtaş Dikmen,2011:138)

1.1. İlkel Dönemlerde Takının Sosyo-Kültürel Fonksiyonları

1.1.1. Savaşlarda ve Göçler Esnasında Koruyucu Kalkan Olarak Takı

İlkel dönemlerde göçebe ve savaşçı yaşam tarzına paralel olarak takılar, tepeden ayağa kadar takı takan kadınları düşman oklarından koruyucu kalkan görevi görmüşlerdir. Nitekim Türkmenlerde tıpkı savaşçı amazon kadınları gibi bedenlerini çelik zırh gibi kaplayan takılarla koruma altına alarak bir tür siper oluşturmuşlardır. Gubba çocuk ve genç kızların başını ok, silah ve her türlü tehlikeden korurken, Çekelik boynu yan taraftan, Yenselik arka taraftan korur. Büyük boyutlarda tasarlanan Gülyaka, Bukav, Tumar, göğsü korurken, devasa boyutlardaki Asık takısı sırtı her türlü darbeden korur. Can damarının bulunduğu noktalardan birisi olan bilekleri ise keza kalın yekpare bir şekilde tasarlanan bilezikler korur. Çapraz Çannalar ise bedenin aşağı doğru olan ve bizzat hayati tehlike arz eden bölgelerini özenle korur. Nitekim *Çapraz* denen takıların üzerlerinde bulunan 'tenne'ler savaş zırhları ile bire bir benzerlik arz ederler. İskitlerin, Sakaların, Kimmerlerin ve Dah Parfiyalılar'ın giymiş olduğu kulaklıkları olan şapkayı Türkmenlerin Çovdur boyunda rastlanmakta olup adına "Saykelle" denmektedir. Bu İfadenin "Sakaların Kafası" anlamanı gelen "Sak Kelle" olarak tercümesi edilmesinin mümkün olabileceği ifade edilmiştir. [1]

1.1.2. Koruyucu Tılsım Olarak Takılar

İlkel dönemlerde takı takma geleneği, her bir takıdan beklenen ya da her bir takıya ayrı ayrı yüklenmiş olan inançsal ve büyüsel özelliklerle açıklanabilmektedir. Nitekim Türkmenistan topluluklarının eski dönemlerde zorlu coğrafyası, fiziksel gücü aşan durumlarda takıların büyüsel güçlerine sığınmayı gerekli kılarak, tabiat ve tehlikelere karşı pasif birer savaş aracı görevini üstlenmişlerdir. Böylece metal bir zırha dönüşen takılarla bedenlerini fiziksel olarak düşman oklarından korumanın yanı sıra, her türlü fiziksel tabiat tehlikeleri ve metafiziksel olarak cinlerin, şeytanların gazabından korunması inançlar gereğince mümkün olmuştur. Ayrıca bu takılar, kadının doğurganlığına, ailenin ve ocağın korunmasına, soyun devamlığına katkılar sağlayan İnanç objeleri olarak, takıların "yaşamsallık" ilkesine hizmet etmesi mümkün olmuştur. Bu ihtiyaç ve beklentiler doğrultusunda, İslamiyet öncesi dönemin, 'Şamanik', 'Zoroastrian', 'Budist', 'Totemist' inanç sistemlerine ve İslamiyet sonrası döneme ait tılsımlı ve büyüsel unsurlar içeren takılarla her bir uzvu ayrı ayrı yoğun bir şekilde donatılmışlardır.

Takılar şüphesizdir ki tarihsel süreç içerisinde sadece Türk topluluklarında değil, birçok toplum için inanç, iletişim, nişan, statü ve süslenme unsurları olmuşlardır. Bu yönleri ile etnografik bakımdan özel bir öneme ve yere sahip olan takılar, ait olunan milliyetin özgün kültür ve geleneklerinin ifadecisi olmaları bakımından evrensel birer gösterge bilim objeleridir.

1.1.3. Diğer Sosyolojik Fonksiyonları

Hemen hemen tüm topluluklarda takılar süslenme unsuru olmasının yanı sıra , bildiri ve bildirişim özelliğine haiz bir obje olarak alternatif bir kültürel iletişim aracı olmuşlardır. Takının bu özelliği Eski Türk topluluklarında en üst düzeye çıkarak, görsel bir bildiri aracı olarak yüksek bir fonksiyonel özellik kazanmıştır. İlkel dönemlerde insanlar, kendi varlıklarının farkında olma anlama ve etnik, dinsel, statüsel, sosyal ve medeni kimliklerini vurgulayabilmek için kendi bedenlerini kullanmak sureti ile takıları simgesel olarak sunmuşlardır. (McIntosh, 2006). Malzeme olarak ise ,kemik, taş, kuru bitkiler,

[1] ОВЕЗ ГУНДОГДЫЕВ (övez gündogdıyev), ПРОШЛОЕ ТУРКМЕН (Türkmenlerin geçmişi), МОСКВА "интерстамо" (moskva "ınterstamo"), 1998,s.259, 267

deniz kabukları gibi doğal malzemelerdir. Malzeme repertuarı zaman içerisinde dönemin yaratıcı ruhuna sahip bireyler tarafından farkedilip çeşitlendirilerek kullanılmaya değerli ve yarı değerli malzemelerin kullanımı ile mücevhere dönüşmeye başlamıştır. (Prado Rivas, 2009). Paleolitik Dönemde ise hayvansal ve bitkisel doğal malzemelerin yanı sıra döküm teknikleri keşfedilerek takı yapımında kullanılmaya başlanmıştır. (Haviland ve Walrath, 2008).

Takılar, birçok fonksiyonunun yanı sıra statü ve sosyal sınıf sembolü olarak, biçimsel ve tematik olarak oldukça keskin ayrımlara tabi tutulmuşlardır. Bu ayrım boylara ayrılmış olan ve göçebe bir yaşam biçimi süren toplulukları için öğrenilmesi ve uyulması gereken zorunlu bir dildir. Çünkü bu sistematik yapı, sosyal yaşamın yazısız yasalarını içeren ve toplumu sistematize ederek düzeni sağlayan bir yapılanmayı ifade eder. Takılar, salt süslenme ve iktisadi bir meta aracı değil, toplumun her türlü sosyo-kültürel kodlarını içerisinde dolaylı ve dolaysız biçimde barındıran, ikonik ve milli birer vesikalardır. Bu bağlamda takılar, sanat ve sosyoloji ilişkisi içerisinde değerlendirebileceğimiz oldukça önemli birer kültür objeleridir. Ancak bu noktada önemle dikkat çekilmesi gereken konu, sosyolojinin, toplumcu gerçekçilik olgusuna değil, toplumsal yapıya yönelik vurguları kapsamasıdır. Bir başka ifade ile; sergilenme alanı insan bedeni olan ve minyatür birer heykelcik olarak tanımlayabileceğimiz takılar, sanat ve toplum ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde, "Toplumcu Gerçekçi" eserlerin ana fonksiyonu olan toplumsal realitenin yansıtma aracı değil,[2] Türkmen takılarının toplumsal ve etnoğrafik yapının yansıtma araçları oldukları görülür. Bu bağlamda diğer sanat alanlarından ayrılan takı sanatı, ait olduğu toplumun sosyal kodlarını cisimlendirmek suretiyle bünyesinde barındırmaktadır.

2. Takı ve Mücevherlerde Moda Olgusuna Etki Eden Sosyal Hareketler ve Olaylar

Kadın giyiminin önemli bir parçası olan takı ve mücevherlerde moda olgusu sosyal hareketler ile eş güdümlü bir seyir içerisindedir. Moda anlam itibarıyla en basit tanımı ile, dönemin güncel zevk ve beğenilerine uygun ölçüler taşıyan, popüler tercihleri ifade eder. Ancak tanımından da anlaşılacağı üzere, geçici olan ve değişen, dönüşen toplumun sosyo kültürel yapısına göre yerini yeni olan şeylere bırakacak olan beğenilerden oluşur. Modayı belirleyen etkenler oldukça fazla olup bunlar, toplumun dini yapısı, iktisadi yapısı, politik yapısı, doğal coğrafi yapısı, sanatı, tarihi, ticari ve siyasi ilişkileri ve her şeyden de önemlisi popüler kültürün hızla yaygınlaşmasını ve empoze edilmesini sağlayan, medya ve iletişim araçlarıdır.

Toplumda meydana gelen çeşitli küçük ya da büyük ölçekli toplumsal hareketler, olaylar takılarda trend belirleyici bir unsur olarak gündeme gelebilmekte, toplumun ve güncelin nabzını tutan birer sosyolojik objeye dönüşebilmektedir. Takılar bu yönü ile tıpkı resim ve heykel sanatı gibi, toplumsal duyarlılığı artıran, dikkatleri odaklayan, uyarıcı, mesaj içerikli tematik birer sanatsal objedirler. Bahsi geçen Toplumsal hareketler; savaşlar, büyük endüstri hareketleri vb. gibi tüm dünyayı etkisi altına alan büyük olay ve olgulardır. Çünkü gelişen, değişen ve dönüşen toplumun dolayısıyla ihtiyaçları, beklentileri, zevkleri de değişecektir. Bu ihtiyaçlara cevap vermek için takının tekniğinden malzemelerine, tasarımlarından pazarlamasına kadar köklü değişimlerin söz konusu olması kaçınılmazdır.

[2] Vytautas Kabolis (1964)"Art Content and Social İnvolvement" Social Forces May, Vol.42 .N.4.University of North of Carolina Press, pp.467-472.

2.1.Sanayi Devrimi

En büyük ve geniş ölçekli toplumsal hareket, 1820 yılında İngiltere'de yaşanan Sanayi devrimidir. Sanayi Devrimi ile birlikte gelen makineleşme, ticari ilişkiler fazlalaşması, iş gücüne duyulan ihtiyacın fazlalaşması, iç ve dış göçleri artırmıştır. Bu da toplumdaki tüm sosyal dengeleri ve değerleri yerle bir etmiştir. Bu dönemi takiben materyalist bir toplum yapısı gündeme gelmiştir. Batıl inançlarda azalma, materyal düşünce sisteminin artmasına neden olmuştur. Kadın artık iş hayatına katılmıştır. Kadınların takıya olan ilgisi bu dönemde artmış kıyafetlerinin tamamlayıcısı olarak aksesuara yönelmiştir. Zira Kadının sosyalleşmesi ile birlikte süslenme ihtiyacı fazlalaştırmıştır. Endüstri devrimi ile birlikte takıların teknik, malzeme ve üsluplarında önemli değişimler gündeme getirmiştir. O tarihlere kadar takının daha geleneksel muhafazakar bir yapısı varken endüstrileşme ile birlikte bu yapı kırılmıştır. Çünkü geleneksel formlar yerini modern biçim ve formlara bırakmıştır.

2.2. Birinci Dünya Savaşının Etkisi

1914 yılındaki son derece büyük yıkıcı etkileri olan Birinci Dünya Savaşı toplumun bütün değer yargılarının kökten değiştirmiştir. Bu savaş sanatçıları sorgulamaya sanatın her alanında felsefi boyutları ön plana çıkarmaya başlamıştır. Tüm sanatsal kuram, kavram ve olgular yerini yeni Dünya düzenine paralel bir anlayışa bırakmıştır.

Savaşlar sonucunda ülkenin sosyo-ekonomik yapısı değişmiş, kadın çalışma hayatına katılmış ve orta sınıf toplumun büyük bir dilimini oluşturmuştur. Rahat, spor ve günlük kıyafetlere yönelen kadınlar doğal olarak takıda da rahat kullanışlı pratik ve hafif takıları tercih etmiştir. Artık takı sosyal statü unsuru klasik ve çok değerli koleksiyon parçaları olmaktan çıkarak günlük hayatın bir parçası haline gelmeye başlamıştır.

Modernizm akımının kendisini hissettirmeye başladığı yıllar bu döneme rastlar. Modernizm bilindiği üzere toplumun her alanında ve tabakasında kendisini hissettiren köklü bir duyuş, düşünüş ve yaşayış sistemine etki eden bir anlayış olması sebebi ile sanatta da doğal olarak varlığını önemli ölçüde hissettirir. Eskinin son derece dekoratif ağır süslerden oluşan takıları yerini sanayi devriminin getirmiş olduğu yeni anlayış sebebi ile daha yalın hafif ve kullanım kolaylığı olan mücevherlere bırakmıştır.

2.3. Bauhaus

1919 yılında Bauhaus okulunun kurulması modernizme etki eden önemli unsurlardan birisidir. Bu okul estetik ile fonksiyonelliği bir potada eriten bir anlayışa sahiptir. Yani sanat salt estetik duyguların tatminine değil, aynı zamanda günlük hayatın bir parçası ve yaşamı kolaylaştıran endüstriyel birer tasarımdır. Bu anlayışta ne kuru bir işlevsellik ne de salt bir dekoratif unsur değil, ikisinin bileşkesi söz konusudur. Her türlü sanatsal üretim aynı zamanda fonksiyonel yaşama uygun ve işlevsel bir endüstriyel üründür.

Takılar bu anlayıştan nasibini klasizmden sıyrılarak, rahat, ergonomik, hafif, pratik, günlük kullanıma uygun ve iki fonksiyonu bir arada barındıran şık ve çok yönlü kullanıma yönelik takılara dönüşerek alır. Ne kuru bir işlevsellik ne de işlevsellikten uzak kuru bir dekorativizm bu okulun anlayışının tamamen karşısındadır. İşte böyle bir anlayış dolayısıyla endüstriyel tasarım olgusunu doğurmuş, dolayısıyla her türlü sanatsal üretim aynı zamanda son derece fonksiyonel ve yaşama uygun koşullarda üretilir. Dolayısıyla tasarımlar hep bu bakış açısının ışığında oluşturulmaya başlanması kaçınılmazdır. Çünkü mobilyadan, heykele, tekstile değin günlük yaşamın her alanında kullanılan objelerde bu iki anlayış

geçerli olunca doğal olarak takıda da bu anlayış geçerli olacaktır. Bu anlayışın doğurduğu takılar dolayısıyla şu özelliklere sahip olabilir: iki fonksiyonu bir arada barındıran mesela hem yüzük hem saat gibi, iki yönlü kolyeler, takılıp çıkarılması kolay pratik takılar, hafif, sade şatafatsız, ergonomik takılar, her türlü atık malzemelerin takıya transferi, vs. işte bu anlayış Art Nouveau ve Art Deco akımlarını doğurur

Bu akıma dâhil olan takılarda önemli olan takının parasal değeri değil güzelliğidir. Endüstrileşmenin sonucu olarak ortaya çıkan Art Nouveau ve Art Deco'nun hakim olduğu dönemlerde, o döneme kadar yapılan seçkin insanlar için yapılan şatafatlı takıların yerini sofistike mücevherler alır.

Arts and Craft

İngiltere'de ortaya çıkmış olup temsilcisi Villiam Moris tir. Bu anlayış Eklektisizme tepki olarak ortaya çıkmıştır. Eskinin yani Viktorian döneminin eski sanatı ile yeni modern sanatın bileşkesinden ortaya konan sanat eserlerine tepki olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin seri üretimini yadsıyarak tamamen el üretimi sanatkârlığı gündeme getirir. Seri üretimin çirkinliğini sıkça dile getiren bir akımdır. Endüstri çağında ilk kez halk mimarlığının toplumsal sorumluluk kavramlarını dile getiren özgün yaratmayı yücelten bir akımdır.

Arst and Craft Takılar

Estetiğin sorgulanmasına açık olması dolayısı ile Art Nouveau'yu etkilemiştir. Seri üretimi yadsıyarak tamamen el üretimi sanatkârlığının önemini gündeme getirir. Bu anlayışa göre seri üretim estetikten ve sanattan yoksundur. Bu nedenle tamamen geleneksel sanat el sanatına yönlenmesi gerekir. Mütevazı ama iyi tasarım anlayışı egemendir. *Herkes iyi tasarıma layıktık iyi olmak için pahalı olmak zorunda değildir* anlayışı egemen olmuştur. Ancak el üretimi ürünlerin işçiliğinin son derece pahalı olması dolayısıyla sanatı halka indirgeme, sanatın halk için yapılması amacına ulaşamamıştır.

2.4. Art Nouveu

Art Nouveau ve Art Deco Mücevher Akımının Doğuşu

Bu yeni tasarım konseptinin tabiatıyla materyal repertuarı hayli zengindir. Artık eskinin pahalı değerli ve yarı değerli metal ve taşları yerini ucuz değersiz materyallere, atık malzemelere, plastik takılara

bırakır. Bu da Modernist akımlar olan takıda Art Nouveau ve Art Deco'nun etkisindeki takıları gündeme getirir. Bu akıma dâhil olan takılarda önemli olan takının parasal değeri değil güzelliğidir. Endüstrileşmenin sonucu olarak ortaya çıkan Art Nouveau ve Art Deco'nun hakim olduğu dönemlerde, o döneme kadar seçkin insanlar için yapılan şatafatlı takıların yerini sofistike mücevherler alır.

Zarif dekoratif süslemelerin ön plana çıktığı, kıvrımların ve bitkisel desenlerin sıklıkla kullanıldığı bir sanat akımıdır. Doğa teması hâkimiyetini korur; kadın figürleri, büyük iris çiçekleri, kelebekler ve yusufçuklar ön plandadır.

Art Nouveu Takılar

Art Nouveu eski ve yeni sanat anlayışının sentezinden oluşan bir anlayışı ifade eder. Klasik biçimler yok olur. Değerli taşlar kullanılmaktan vazgeçilir. Yerini bronz, cam inci, fildişi, mine gibi malzemeler alır. Endüstri ve teknolojinin imkânları bu dönemde Amerika'yı dışarıdan model alımını durdurarak kendi imkânları ile model oluşturmaya yöneltir. Böylece hafif, pratik ve sade takıları oluşturabilmek için plastik malzeme gündeme gelir. Böylece yeni bir takı endüstrisi doğar.19.yy.ın erken dönemlerinde boynuz, kaplumbağa kabuğu, fildişi, sedef gibi doğal malzemelerin yerini plastik alır. Bunun nedeni plastiğin ucuz olması değildir. Zira bu dönemde plastik pahalı bir malzemedir. Sınırsız form araştırmasına imkân tanıması, istendiğinde diğer malzemelerle birlikte kullanım kolaylığı, hafifliği şeffaflığı, esnekliğidir.

İlk olarak 1840'da İngiliz Aleksander Parker tarafından yarı sentetik plastik icat edilmiştir. 1870'lerde ise Amerika'da Hyatt kardeşler seilouidi (celluloid) icat etmiştir. Bu yeni ve yumuşak malzeme tasarım ve mücevher alanında Amerika ve Avrupa'da yaygınlaşmıştır. 1897 de ise dr. Adolphe Spittler ve wkrishe tarafından süt bazlı plastik olan lateks (casein) icat edilmiştir. 1907 de Belçikalı Leo Baekeleand ise bakalit sentetik plastiğe dönüştürmüştür. Dirt termoplastik PVC (poly vinyl chloride) polistriren (polystrene) akrilik (acrylic) ve naylon 1930'larda kullanılmaya başlanmıştır. Plastik uzun ömürlü bir malzemedir. Neredeyse 5 bin ticari isme sahiptir. Bu nedenle ticari ismi ile plastiği tanımlamak imkânsızdır. Termo plastik ve termoset plait olmak üzere iki ana kısma ayrılır.

Termo plastikler ısı ile yumuşatılabilir ve kalıplanabilir. Bir süre sonra hava ile temasta bulununca tekrar sertleşir. Bu işlem defalarca yinelenebilir. Termoset plastikler ise katı olup, yüksek ısıya dayanıklıdır. Ve bir kez uygulandıktan sonra tekrar yumuşamaz, kalıplanmaz.

Plastiklerin, bugün de halen çok tercih edilmesinin nedeni geçmişte olduğu gibi, renk skalasının zenginliği, sınırsız form araştırmasına imkan tanıması, istendiğinde diğer malzemelerle birlikte kullanım kolaylığı, hafifliği, şeffaflığı, esnekliği ve farklı olarak bunların yanı sıra maliyetinin düşük oluşudur.

Art Deco

Bu dönem takıları, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki yenidünya düzenini yansıtır. Eskinin akıcı ve kıvrımlı formları daha sonra yerini güçlü çizgiler ve geometrik desenlere bırakmıştır. Art Deco dönemi pırlanta kesimlerinde kare, üçgen ve trapezoid gibi alışılmadık geometrik kesimleri de beraberinde getirdi. [1]

Art Deco Mücevherler

II. Dünya Savaşı Sonrası Mücevherler

1939-1945 yıllarında meydana gelen İkinci Dünya savaşının sonunda meydana gelen takılar yine savaş psikolojisine bağlı olarak oldukça monoton ve tekdüze işlerdir. Ancak 1940'ların sonunda, çok renkli olmaya başlamıştır. 1940'ların karakteristik özelliği iri kalın parçaların zıt unsurların bir arada kullanılmasıdır.

20.Yüzyıl Takıları ve Postmodern Takılar

20. yy. da ise mücevher tasarımı fonksiyon ve malzeme açısından önemli değişimler yaşamıştır. Günümüzün avangard tasarımcıları felsefi, sosyal, politik ve mizahi temaları işleyerek mücevher tasarımının sınırlarını genişletmişlerdir. Yeni ve farklı malzemelerin kullanımı her zaman yeni fikirlerin gelişmesine yardımcı olmuştur. Böylece malzemeler konusunda araştırma dönemi başlamıştır. Kriterler kolay kullanım, pratiklik uzun ömürlülük vb. dir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Aleksander Calder ve Alberto Giocometti adlı heykeltraşlar postmodern takıların öncülüğünü yapmışlardır. Bu akım sürrealist ve kişiye özel tasarımlarla kendini göstermiştir. Dali'de bu akımın dahilinde takı tasarımları ortaya koyarak, mücevherin saf materyalist düşüncesinin önüne geçmeyi hedeflemiştir[2].

[1] Scarisbick, D., Ogden J., Lightbrown, R., Hinks, P., Bayer, P.,Becker, V., Craven, H. (1989), Jewelry; Quarto Publishing Plc, London.
[2] ŞAMAN,N.,DURU,M.Nafiz,(2015),Yüzyıldan Günümüze Takı ABMYO Dergisi, S. 40, s.95-112

1960'Ların Plastik Jenerasyonu ve Takılar

1960'lar Amerika'nın empoze ettiği ise popüler kültürün doğduğu yıllardır. Bu akımın tabiatına uygun olan pleksiglas ve PVC mücevher tasarımlarında sıkça kullanılmıştır. Genç bir Pazar için uzay çağı ürünleri yapılmaya başlanmış, polyester plili etekler, naylon kilotlu çoraplar, sentetik kauçuktan oluşan ayakkabılardan, plastik bir jenerasyon oluşmuştur. Bu dönemde Eklektizm sloganı ile büyük iri plastikten kolyeler üretilmiş olup, Art Deco ya da Art Nouveau ya öykünen takılar üretilmiştir.

Sonuç

Türkiye'de etkisini 1950 li yıllarda gösteren soyutlama eğilimi Dünya'da Endüstri Devrimi'ni takiben baş göstermiş tüm sanat alanlarında eskinin klasik formları yerini soyut biçimlere bırakmaya başlamıştır. Bu dönemden takı ve mücevher sanatı da nasibini almıştır. Bu noktada ilgi çeken birbiri içerisine geçen etkileşim diğer sanat dallarından farklılık göstermektedir. Zira Endüstri Devrimi öncesinde eskinin değerli taş ve mücevherlerle üretilen daha ziyade parasal değerle ölçülen kabul görmüş birbirinin tekrarı olan formlar yerini farklı materyallerin kullanımına olanak tanıması dolayısı ile Modernist dönemde sanat mali değeri düşük ancak sanat değeri yüksek tasarımlar ön plana çıkmıştır. Artık mücevherin değeri materyalin metasal değeri ile değil tasarımın gücü ile orantılı hale gelmiştir. Zira artık mücevher soyluların güç ve imtiyaz aracı olmaktan çıkmış, takı günlük yaşamın modanın ve trendlerin bir parçası olarak değişen zevk ve estetik değerlere koşut bir sanat objesi haline dönüşmüştür. Dolayısı ile bu dönem kişiye özel takıların da başlangıç aşamasını oluşturmuş, artık takılar içerisinde bireysel ya da toplumsal tematik özellikler barındıran estetik güzellik ve özelliklerinin yanında sosyolojik, dinsel, siyasal, iktisadi, psikolojik ve felsefik anlamlar barındıran sanatsal formlara dönüşmüştür. Bunların yanı sıra tasarımlarda ait olunan toplumun tarihsel ,kültürel ve geleneksel formlar yer alarak ulusal takı üslubu oluşmuş, üretilen tasarımlarda ulusal ve bireysel üslup izlerini taşımaya başlamıştır.

Kaynakça

Овез Гундогдыев(Övez Gündogdıyev), Прошлое Туркмен (Türkmenlerin geçmişi), МОСКВА "интерстамо" (Moskva "ınterstamo"), 1998,s.259, 267.

Demirtaş Dikmen,P. (2011). "Çağdaş Takı Yorumu ve Özgün Yüzükler" [Elektronik versiyon]. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, sayı:20, 137-144. http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025007876/1025006914, 10.05.2016.

Haviland, W. A., Walrath, D., Prins, H. ve McBride, B. (2008). Evolution and Prehistory-The

Human Challenge. USA: Eighth Edition.

McIntosh,J. (2006). Prehistoric Europe. USA: Fact On File.

Prado Rivas,E.L. (2009). Bijuteri. (Çev. Nesrin Akyüz). İstanbul: İnkılap Yayınları.

Vytautas K. (1964). "Art Content and Social İnvolvement" Social Forces May, Vol.42 .N.4.University of North of Carolina Press, pp.467-472.

Şaman,N., Duru,M.N. (2015).Yüzyıldan Günümüze Takı ABMYO Dergisi, S. 40, s.95-112

Scarisbick,D., Ogden J., Lightbrown,R., Hinks,P., Bayer,P., Becker,V., Craven,H. (1989). Jewelry; Quarto Publishing Plc, London.

GÖRSEL TASARIM AÇISINDAN GRAFİK TASARIM VE NOVUM TASARIM DERGİLERİNİN ANALİZİ

Dr. Öğretim Üyesi Emel BİROL

İstanbul Gedik Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Öğr. Gör. Ayşe İRİ

İstanbul Gedik Üniversitesi Gedik Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarım Programı

Öz

Günümüzde görsel verilerle çevrili olan dünyamızda, her insan görsel imgelerin etkisi altındadır. Görsel iletişim, sözlü ve yazılı iletişime oranla daha hızlı gerçekleşen ve evrenselliği olan disiplinler bütünüdür. En eski tarihe sahip olan ve bir görsel iletişim disiplini olan grafik tasarım, kitleleri yönlendiren, bireyi en kolay biçimde ikna edebilen bir sanat alanıdır. Grafik tasarım ile kurumsal kimlik, ambalaj tasarımı, etiket, afiş vb. görsel materyallerin, ayrıca kitap, gazete ve dergi gibi yayın türlerinin görsellerinin tasarlandığı uygulamalar yapılmaktadır. Grafik tasarım, her türlü bilginin görüntüler yoluyla insanlara aktarılmasını sağlayan bir iletişim biçimi olduğundan, grafik tasarımcının, tasarım sürecinde algılamayı ve anlamlandırmayı etkileyen faktörleri her zaman göz önünde bulundurması gerekmektedir. Bir grafik tasarım ve yayın türü olan dergiler, güncellik ve kalıcılık özelliklerinden dolayı diğer yayın türlerinden farklı, dinamik bir yapıya sahiptirler. Bu nedenle dergilerin kapak ve sayfa tasarımlarında, renk, biçim, görsel ve tipografi kullanımı, ortaya çıkacak olan derginin niteliğinin büyük ölçüde etkilemektedir.

Bu çalışmanın amacı, yayın türlerinden biri olan tasarım dergilerini; tasarım ilke ve öğelerine uygunluğunu, tipografik düzenlemesini, tasarım bütünlüğünü, grafik tasarım açısından inceleyerek tasarım sürecini etkileyen faktörleri değerlendirmek ve sorunları tespit etmektir. Bu amaç doğrultusunda, yayınlanmakta olan güncel tasarım sektörü dergilerinden, bilimsel bir çözümleme yöntemi olan "seçme" yöntemi ile örnekleme oluşturulmuştur. Örnekleme, iki dergi üzerinden yapılmış; dergilerin kapak, içindekiler ve sayfalar arasındaki akışına kadar, tasarımı oluşturan tüm unsurların incelenmesi, karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi şeklinde bir metod belirlenmiştir. Nitel bir araştırma özelliği taşıyan bu çalışma ile bir dergi tasarımı yapılırken hangi kriterlerin dikkate alındığı ve tasarım sürecinin nasıl gerçekleştiği araştırılmıştır. Çalışma, dergi tasarımı yapan ajanslara, günümüz tasarım tercihleri konusunda izlenecek yol hakkında, yapacakları tasarım çalışmalarına ışık tutması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Grafik Tasarım Öğeleri, Dergi.

FROM VISUAL DESIGN
ANALYSIS OF DESIGN GRAPHIC DESIGN AND NOVUM DESIGN MAGAZINES

Abstract

In our world, which is now surrounded by visual data, every human being is under the influence of visual images. Visual communication is a whole of disciplines which are faster and more universal than oral and written communication. Graphic design, which has the oldest history and the discipline of visual communication, is an art field that directs the masses and convinces the individual in the easiest way. Graphic design with corporate identity, packaging design, label, banner etc. visual materials, as well as books, newspapers and magazines, such as the types of publications are designed applications. Since graphic design is a form of communication that enables all kinds of information to be transmitted to people through images, the graphic designer must always consider the factors that affect perception and meaning in the design process. Journals, a type of graphic design and publication, have a dynamic structure different from other types of publications due to their contemporaryity and permanence. Therefore, the use of color, form, visual and typography in the cover and page designs of magazines greatly affect the nature of the journal to be published.

The aim of this study is to design journals which are one of the types of publications; design principles and elements, typographic arrangement, design integrity, graphic design by examining the factors affecting the design process to evaluate and to identify problems. For this purpose, a sampling has been created from “select” method which is a scientific analysis method. Sampling was made on two journals; a method of analyzing and comparing all the elements that make up the design of the magazines between the cover, the contents and the pages has been determined. This study, which has a qualitative research feature, has investigated the criteria which are taken into consideration when designing a magazine and how the design process takes place. The study is thought to be important in terms of shedding light on the design studies that will be done to the journal design agencies about the way to be followed in today's design preferences.

Key Words: Graphic Design, Graphic Design Elements, Magazine.

1. Giriş

Matbaanın, optik-elektronik medyanın ve bilgisayarın bulunması, sözlü kültürün yazılı olarak yayılmasını ve bilgi aktarımının demokratik, sistemli bir şekilde çoğalmasını sağlamıştır. Baskı teknolojilerindeki gelişmeler basılı yayınların da biçimsel olarak gelişimine katkı sağlamıştır. Zaman içerisinde basılı yayınların görsel estetikle sunumu, gazete, dergi gibi yayınların önemli iletişim ortamı olmasını sağlamıştır. Belirli bir forma ve düzene sahip olan dergiler, araştırma, deneme, inceleme, eleştiri türünde yazılardan, fotoğraf, resim gibi görsel unsurlardan meydana gelen bir basılı yayın türüdür. Gazeteden daha uzun bir tüketim süresine sahiptir. Bir bütünlük oluşturacak biçimde yazılar ve görsel unsurlarla desteklenen dergiler, estetik bir kaygıyla okuyucuya bilgi aktarmayı amaçlamaktadır. Estetik kaygı, tasarım içerisinde okuyucuya iletilmek istenen içeriğin, okuyucuda istenen algı,

motivasyon ve güdümleme etkisini görsel unsurlarla birlikte bir biçim oluşturarak yaratma durumudur (Işıldak, 2008). Dergi tasarım yüzeyinde biçim ve içerik ilişkisi çok önemlidir. Bu nedenle biçim ve içeriğin etkileşim halinde olması ve tasarımı meydana getiren her görsel öğenin okuyucuda karşılığını bulması gerekir. Görsel ögelerin okuyucuda karşılığını bulması için hedef kitlenin beklentileri, yaşı cinsiyeti gibi özellikleri, toplumdaki statüsü, eğitim düzeyi ve kültürü dikkate alınarak görsel öğeler seçilmeli ve sistematik bir hiyerarşi ile düzenlenmelidir (Tuncay, 1998).

Dergiler için içerik ve biçim bir kimliktir. Belirli bir tasarım alanındaki görsel unsurlar, konuyu biçime taşıyarak derginin okuyucusu yani hedef kitlesi ile iletişim kurar. Bilgisayar teknolojilerinin optik-elektronik medyanın gelişmesi ile dergiler kimliklerini olgunlaştırmaktadır. Farklı kimliklere sahip dergilerin farklı grafik anlatımları vardır. Bu anlatımlar çizgi, yazı, desen, renk, resim, fotoğraf gibi unsurlarla somutlaşır. Dergi tasarımında derginin ismi, sayfası, yazı karakter ve özellikleri, mizanpajı kısaca tasarım tavrı bir dergiyi oluşturan genel yapıdır (Zedeli,2014).

Bu çalışmada öncelikle dergi tasarım süreci, dergide görsel kimlik oluşturma konuları üzerinde durulmuştur. Daha sonra tasarım alanında yayınlanan grafik tasarım ve novum dergilerinin sayfa tasarım unsurları, kapaktan içerik sayfalarına kadar incelenmiş ve tasarım tercihleri belirlenmiştir.

1.1. Dergi Tasarım Süreci

Dergiler, bir konunun ayrıntıları ile ele alındığı, içeriğine göre belli bir okur kitlesine sahip olan yayın türleridir. Bu nedenle dergiler, kimliğini belirlerken hedef kitlenin özelliklerini dikkate alırlar. Dergi tasarımında, tasarımın değerlendirilebilmesi için kimlik kavramı önemlidir. Derginin içeriği, biçimi, aynı alanda yayınlanan dergilerden ayrılan yönleri tespit edilmeli ve bu özelliklerin görünür hale gelmesi için görsel kimliğinin oluşturulması gerekir (Şenocak, 2014).

1.1.1. Dergide Görsel Kimlik Oluşturma ve Yaratıcılık

Derginin görsel kimlik bileşenleri, dergiyi meydana getiren parçalarıdır. Bu parçalar derginin kapağındaki tasarımdan itibaren logo, derginin iç sayfa düzenlemeleri, başlıklar, tipografi, görsel ve renk kullanımı, sayfaya yerleştirme biçimi ve tasarım tavrıdır. Derginin görsel kimliğini oluşturan parçalar, bir uyum ve anlatım dili açısından bir birlik içinde olmalıdır. Dergi tasarımı yapılırken, derginin içeriğine uygun ve derginin tanınabilirliğini, sürekliliğini sağlayacak bir "yankı" yaratmak gerekir. Yaratılan yankının, görsel kimliğin oluşturduğu dil ile etkinliği güçlenir. Bu etkinin nasıl oluşturulacağı çoğu zaman da bir tartışma konusudur (Teker, 2009).

Dergilerde görsel kimlik oluşturmanın temel kaynağı analitik düşünce ve yaratıcılıktır. Yaratıcılık, dergi tasarım sürecinde hem metin hem de görsel uygulamalar ile hayat bulur. Ayrıntının görülmesini ve birleştirilmesini sağlar (Dere, 2018). Dergi tasarım sürecinde, hedef kitleyi ikna etmek özgün ve farklı olmak, değer ortaya koymak için yaratıcı süreçlerden yararlanılır. Bu yaratıcı süreç bağlamında, derginin içeriği; disiplinli, özgür, farklı, estetik bir düşünce ile ele alınmalı kavram ve görsel unsurlar arasındaki bağ, tasarım ilke ve öğelerini (zıtlık, ritim, denge vb.) bilerek ve gerekli yerlerde kullanılarak, bütünlük oluşturulmalıdır.

Format / Biçim

Tasarım açısından derginin formatının ya da biçiminin ne olması gerektiği, en önemli kararlardan biridir. Dergi için kullanılacak olan kağıdın boyutları bu kararı etkiler. Günümüzde hemen hemen her dergi boyutunun uyabileceği kağıtlar üretilebilmektedir (Elden ve Özdem, 2015). Ayrıca dergi içinde kullanılabilecek görsel unsurlar ve görsel etkiler de derginin formatını / biçimini belirlemede göz önünde bulundurulması gereken bir konudur. Sayfalarda bırakılan boş alanlar, iş alanını tanımladığı için gözü yormayan orantılarla sayfa formatı belirlenebilir (Ertan ve Sansarcı, 2017).

Mizanpaj / Sayfa Düzeni ve Izgaralar

Mizanpaj / Sayfa düzeni, dergi içinde kullanılacak olan görsel unsurların sayfada işgal ettiği alanlar sonucu ortaya çıkan biçimin, sayfadaki boşluklarla beraber yönetilmesi durumudur. İyi bir sayfa düzeni, içeriği oluşturan bilgiler arasında kolay bir takibi sağlar. Sayfanın içeriği nasıl taşıyacağı "grid" sistemi ile oluşturulur. Grid kelime anlamı olarak belli bir hat, ızgara anlamındadır. Tasarım yapmak için sayfayı bölmek gerektiğinden, yatay ve dikey çizgilerden oluşan grid sisteminden yararlanılır (Tondreau, 2009). Dergideki yazılar, resimler, fotoğraflar yatay ve dikey çizgilerin yardımı ile sayfa üzerine yerleştirilir. Grid sistemi ile oluşturulmuş tasarımlarda karmaşıklık olmaz, tasarım tutarlılığını korur ve tasarım bir ahenk kazanır (İstek, 2004).

Logotype/Logo

Derginin kimliğini işaret eden logotypeler/logolar, hedef kitlelerinin özelliklerine uygun olarak tasarlanan görsel elemanlardır. Dergilerin logoları; evrensel olmalı, zekâ ve eğitim seviyesine önem vermeksizin herkes tarafından kabul edilebilir özellikte olmalıdır. Logolar, derginin görsel kimliğini ifade ederek, dergiye kalıcı bir imaj kazandıran unsurlardır. Logolar görünüş ve biçimlerine göre farklılıklar göstermektedir. Sözcüklerin tipografik harflerinde değişiklikler yapılarak oluşturulan logolar, sözcüğe somut, soyut tasarım unsurları ekleyerek oluşturulan logolar ve yeni yazı karakteri yaratarak oluşturulan logo çeşitleri vardır (Bowers, 2011). Dergilerin logoları, derginin içeriğini yansıtacak bakış açısı ile tasarlanmalı, kolay anlaşılabilir ve hatırda kalıcı, estetik, okunabilir, güven pekiştirici özellikte olmalıdır.

Tipografi

Bir dergiyi ön plana çıkaran tipografi, içeriği aktarabilen ve içeriği okuyan okuyucuyu rahatsız etmeyen bir ciddiyetle ele alınması gereken konudur. Tipografinin ana malzemesi olan yazı okunabilir ve algı sorunu yaratmayacak bir şekilde, ciddiyetle ele alınmalıdır. Okunabilir ve içerik ile eş değerde bir yazı karakteri, bilgiyi almamıza ve onu kolay anlaşılır bir şekilde anlamamıza, içeriğe odaklanmamıza neden olur (Dabner and others 2014). Dergi tasarımının etkili ve güçlü olabilmesi için yazı, kompozisyonla bütünlük sağlamalı, imaja ve fikre ters düşmemelidir. Tipografi kullanımının doğru ve çarpıcı şekilde olması tasarımın estetik etkisini arttırır. Estetikliği sağlarken dizgi uzunluğu, harf yüksekliği göz önünde bulundurulmalı ve okunabilirlik kalitesi düşürmemelidir. Okunabilirlik kalitesi, yazının serifli (tırnaklı) ya da serifsiz (tırnaksız) olması, et kalınlığı gibi fiziksel özellikleriyle de ilişkilidir.

Harf büyüklüğü, harf boşluğu, kelime boşluğu satır boşluğu, yazının açıklığı, rengi, yazı başlık ve yazı bloklarının hiyerarşi düzeni tipografik düzenlemelerde ayrıca dikkat edilmesi gereken konulardır.

Görseller

Dergi tasarımlarında kullanılan fotoğraf, illüstrasyon, grafik vb. unsurlar, görsel malzeme olarak bilinir. Görsel hiyerarşinin oluşturulmasında, görsellerin kapladığı alan, boyutu, açık ve koyu renk değerleri, görselin doğal dinamiği önemlidir. Bu nedenle mat, soğuk renge sahip bir görselin boyutu ne kadar büyük olursa olsun, sayfa tasarımında baskın bir etki oluşturmazken; parlak, sıcak renge sahip fakat küçük boyutlu bir fotoğraf, sayfa tasarımında öncelikli algılanan baskın bir etki oluşturur. Günümüzde tasarımcılar değişik teknik ve stilleriyle çekici görsel imajlar yaratarak, tasarımın atmosferini olumlu yönde değiştirmektedirler (Turgut, 2013).

Renk

Tasarımın gücünü etkileyen en önemli görsel unsur renktir. Tasarımdaki hiyerarşiyi ve iletişimi renk belirler. Dergi gibi basılı yayınlarda dört ana mürekkep rengi olan CMYK kullanılır. CMYK renk sistemi, basılabilir renk sistemidir.

Tasarımda kullanılan renk ile bir bilgi ön plana çıkarılır ve okuyucuda farklı duyguların oluşmasında bir güç oluşturur. Sevgi, kızgınlık, mutluluk, hüzün gibi duygular, tasarımda renklerle ifade edilir. Tasarımda rengi ortaya çıkaran en önemli kriter, sayfa üzerindeki görsel unsurların ve yazı bloklarının yoğunluğudur. Dergilerde biçim ve içeriğin düzenlenmesinde ve uyumunda renk faktörünü hesaba katmak önemlidir. Özellikle tasarımda beyaz alanlar üzerinde kontrastlık renk ile çarpıcı hale gelir (Gatto and others 2010).

1.2. Dergilerde Sayfa Tasarım İlkeleri

Dergi tasarımı belirli ilkeler doğrultusunda gerçekleştirilir. Tasarımdaki yazı ve görsellerin bütünleşmesi bu ilkeler ışığında yapılır. Bu ilkeler; görsel hiyerarşi, zıtlık, denge, vurgu, bütünlük, devamlılık ve beyaz alan / boşluktur. Tasarımcı, bu ilkeleri iki boyutlu tasarım yüzey üzerinde bazen hareketli bazen durağan bir şekilde aktif olarak kullanır (Ekim, 2011).

Görsel Hiyerarşi

Sayfa üzerindeki görsel unsurların önem derecesi, okuyucuya, tasarımda oluşturulacak bir düzenle sunulur. Bazı tasarımlarda tipografi, fotoğraf ya da illüstrasyon vurgulayıcı unsur olabilirken bazen de tasarımda beyaz boşluklar dikkat çeker. Tasarımlarda renk, ton, yakınlık-uzaklık, konum, parlaklık, büyüklük görsel hiyerarşiyi etkileyen unsurlardır. Görsel hiyerarşi ile okuyucunun, görsel unsurları; ilk, ikinci, üçüncü vs. sırada görmesi sağlanır (Twemlow, 2008).

Zıtlık

Tasarımda etkili bir alan oluşturmak için zıtlık ilkesinden yararlanılır. Tasarım yüzeyinde görsel unsurların; açık-koyu, parlak-mat, büyük-küçük vb. olarak kullanılması zıtlığı yaratır. Dergi tasarımlarında zıtlık; sayfa üzerinde koyu alanda açık yazıların, koyu renkte fotoğraflarla kullanılması ya da açık alanda koyu yazıların, açık renkte fotoğraflarla kullanılması şeklinde ortaya çıkartılabilir.

Denge

Denge, tasarımı oluşturan görsel unsurların konum, birbiriyle ilişkisi ve optik ağırlık dağılımı ile tanımlanır. Renk, tipografi, boyut bir görsel unsurun optik ağırlığına katkıda bulunur. Simetrik ve

asimetrik denge sistemi, tasarımda en çok kullanılan denge biçimleridir. Simetrik denge, eşit biçimsel özelliklere sahip görsel unsurların, bir eksenle ayrılmış olduğu yüzeylerde kullanılan denge sistemidir. Simetrik denge tasarımlarda durağan bir etki yaratır. Asimetrik denge ise birbirine benzemeyen, eş değer olmayan görsel unsurlar arasında dinamik bir etki ve düzen sağlayan denge sistemidir (Becer, 2009).

Vurgu

Tasarımın dinamik yapısını ve mesajın gücünü etkileyen vurgu, en önemli görsel etkidir. Vurgu yapılacak görsel unsurların tasarımın optik merkezinde yer alması genelde tercih edilen bir durumdur (Doğan, 2008). Tasarım yapılırken her görsel unsur aynı anda vurgulanmak istenirse, vurgu kavramı yok olacağından, önce algılanması gereken görsel unsurun tek olmasına dikkat etmek gerekir.

Bütünlük

Tasarım yüzeyi üzerindeki görsel elemanların birbiri ile ilişkisi bütünlük olarak ifade edilir. Verilen mesajın kolay algılanması için tasarımdaki görsel unsurların birbiriyle uyum sağlayacak şekilde gruplanması ile bütünlük elde edilir (Barthes, 2009). Aynı özellikteki benzer görsel unsurlar, birbirinin yakınındaki öğeler, belirli bir yöne doğru bakan ya da belirli bir açıda konumlandırılan öğeler, tasarımda bütünlüğü sağlar.

Devamlılık

Dergi sayfalarının tasarımında her konunun bir tasarım üslubu olması gerekir. Bu tasarım üslubu koyudan açığa, büyükten küçüğe, parlak renklerden solgun renklere doğru bir sıralama ile okuyucuya görsel bir yön oluşturmalıdır. Tasarımdaki görsel unsurların belirli bir sırada algılanma biçimine devamlılık denir (Barnard, 2002).

Beyaz Alan / Boşluk

Tasarımın tüm öğeleri arasındaki ve etrafındaki boşluklar, doğru kullanıldığında sayfa düzenini etkiler ve sayfaya estetiklik kazandırır (Ambrose, 2013). Boşlukların, metin ve görseller ile arasındaki bağlantısı, iletilmek istenen mesajın ön plana çıkmasını sağlar. Bu nedenle dergi tasarımlarında, tasarım yüzeyinin her alanını doldurmak yerine uygun boşluklarla tasarımın desteklenmesi odaklanmayı önemli derecede etkiler.

2. Yöntem

Grafik Tasarım ve Novum dergileri periyodik olarak yayınlanan sanat ve tasarım konularının ağırlıkla işlendiği tasarım sektörü dergileridir. Dergilerin tasarım sektöründeki dergilerden seçilmiş olmasının nedeni, kendi alanlarında sıra dışı bakış açısına sahip ve tasarım ilkelerine dikkat eden tasarım dergileri olmalarıdır.

2.1. Veri Toplama Yöntemi

Görsel tasarım açısından Grafik tasarım ve Novum dergilerinin analizinde, dergilerin kapak, içindekiler ve sayfalar arasındaki akışına kadar tüm görsel unsurların karşılaştırılmalı olarak yapılması için amaca uygun analiz yöntemi kullanılmıştır.

2.2. Örneklem ve Uygulama

Araştırmanın ana kütlesini sanat ve tasarım ağırlıklı dergiler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi için tasarım sektöründe dünyada ve Türkiye'de en çok kullanılan tasarım dergileri olan; Grafik Tasarım ve Novum dergileri seçilmiştir. Görsel tasarım açısından, Grafik tasarım ve Novum dergilerinin yorum içerikli analizi, okuyucularda estetik değer yargılarının ve yorumsal becerilerinin gelişimine katkı sağlayacaktır.

Bu araştırma ile Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin görsel tasarım açısından nasıl tasarlandığının, dergi tasarımının oluşum sürecinde kapak tasarımdan, içindekiler ve sayfalar arasındaki akışa kadar tasarım kimliğinin tasarım ilkeleri ile nasıl oluştuğunun analizini yapmaktır. Bu amaçtan hareketle araştırma soruları şunlardır:

Araştırma sorusu 1: Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin, tasarım ve biçim açısından ayrılan yönleri nelerdir?

Araştırma sorusu 2: Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin tasarımı, hedef kitleyi ne şekilde güdüleyebilmektedir?

2.3. Analizin Kısıtlayıcıları

Bu çalışmada ele alınan dergilerin sayısının sınırlı olması ve sürenin de kısa olması verilerin sadece görsel tasarım bağlamında analizini mümkün kılmıştır. Daha önce örnek bir analiz çalışmasının olmaması ve bu kapsamda bir çalışmanın ilk örneğini gerçekleşmesi zorluklar ile karşılaşılmasına neden olmuştur.

3. Bulgular

Çalışmada Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin yorum içerikli analizi ile açıklaması yapılmıştır. Aşağıda Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin tasarım sürecinde içerik ve biçim tasarımının bir bütün oluşturacak biçimde, tasarım ilkelerine uygun olarak verilmiştir.

3.1. Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin Kapak Analizi

Dergi tasarımında okuyucu ile ilk iletişim kapak ile başlar. Bu nedenle kapak okuyucunun dikkatini çeken, etkileyici ve özgün olabilmelidir.

3.1.1. Grafik Tasarım ve Novum Dergilerinin Kapak Tasarımındaki Görsellerin Analizi

Grafik Tasarım alanında yayınlanan dergilerin kapak görselleri genellikle illüstrasyonlar, çizim ve görüntü kolajlarından oluşmaktadır.

Resim 2. Grafik Tasarım Dergisi Kapakları

Grafik tasarım dergisi de Novum dergisi gibi o ayki konu ya da konuğuyla ilgili görselleri kapak olarak tercih etmektedir. Yeni logosu ile yayınlanmaya başlayan derginin kapak tasarımlarında konuyla ilgili görseller logonun alanını işgal etmemektedir. Önceki yıllara ait Grafik Tasarım dergilerinin kapakları incelendiğinde o ayki derginin içeriği ile ilgili konu başlık ya da yazarlar kapak üzerinde yer aldığından, kapaktaki görsellerin etkinliğini zayıflattığı görülmüştür.

3.1.2. Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin Kapak Tasarımında Logoların Analizi

Dergi tasarımlarında okuyucunun dikkatini çekmek için genellikle logo, kapağın en üstünde bulunur. Dergiler, logolarının uzun süreli olmasını tercih ederler fakat bazen logolarında küçük değişiklikler ve renk değişiklikleri de yapabilirler.

Resim 3. Novum ve Grafik Tasarım Dergisi Logotype Kullanım

Novum ve Grafik Tasarım dergileri, logolarının yazı tipi, yuvarlak hatlı, pürüzsüz bir serifsiz karakter olarak belirlenmiştir. Bu yazı tipi, okuyuculara samimi, yaratıcı ve dinamik bir ifade yansıtmaktadır. Novum dergisinin logosu minüskül harflerden oluşmuştur ve okuyucusuna, yenilikçi, sade, sakin ve esnekliğinin mesajını vermektedir. Grafik Tasarım dergisi çıktığı ilk yıllardan günümüze kadar olan sayılarında, logosu majiskül harflerden oluşmuş okuyucusuna sağlam, kararlı ve sürekliliğinin mesajını yansıtmıştır.

Grafik Tasarım dergisi yıllar içerisinde logo uygulamasında değişikliklere gitmiştir. Derginin ilk logosu siyah zemin üzerine dişi yazıdan oluşmakta ve yazının yüksekliği dikkati çekmekteyken; günümüzde logosu, karakter olarak daha yuvarlak hatlara sahip olmuş ve "A" harfindeki değişimle okuyucusuna, yeni bir bakış, göz, açı, yön mesajlarını yansıtmıştır.

Grafik tasarım dergisi ismini ön plana çıkartmak amacıyla, her sayıda kapak rengine zıt olacak şekilde logosunu siyah ya da beyaz olarak tercih edilmiştir. Novum dergisinde ise yıl içerisinde düzenlenen grafik tasarım etkinliklerinin konu ettiği kapak rengine ve içeriğine göre logosunun renginin her sayıda değiştiği görülmüştür.

3.1.3. Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin Kapak Tasarımında Mizanpaj / Grid Analizi

Grafik tasarım ve Novum dergilerinde grid sistemi olmakla beraber, kapak sayfasında grid kullanımına ihtiyaç duyulmamıştır. Her iki dergi kapağında da tarih, barkod, logonun yeri hep sabit kalmıştır. Kapak

üzerindeki görsellerin konumlandırılması, logoyu kapatmayacak şekilde kapağın tüm alanına yayılarak yapılmıştır.

3.1.4. Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin Kapak Tasarımında Tipografi Analizi

Dergilerin kısa, akılda kalıcı anahtar sözcükleri vardır ve bu sözcükler logoya yakın yerde konumlanır. Novum dergisinin logosu altında "grafik tasarım dünyası" ifadesi, tarih ve sayısı yer alırken, Grafik tasarım dergisindeki "görsel iletişim kültür dergisi", sayı ve fiyat ifadesi, logonun yazı yüksekliğine paralel şekilde 90^0lik açıyla konumlandırılmıştır. Bu ifadelerin yazı tipi de logolarının yazı karakteriyle aynıdır. Bu şekilde tasarımda bütünlük ilkesi korunmuştur. Kapaklarda, bu betimlemelerin dışında herhangi bir yazı kullanılmamıştır. Bunun nedeni tasarım dergilerinde kapak konusu olan görsellerin etkinliğini zayıflatmamak içindir.

Resim 4. Novum ve Grafik Tasarım Dergilerinde Tipografinin Kullanımı

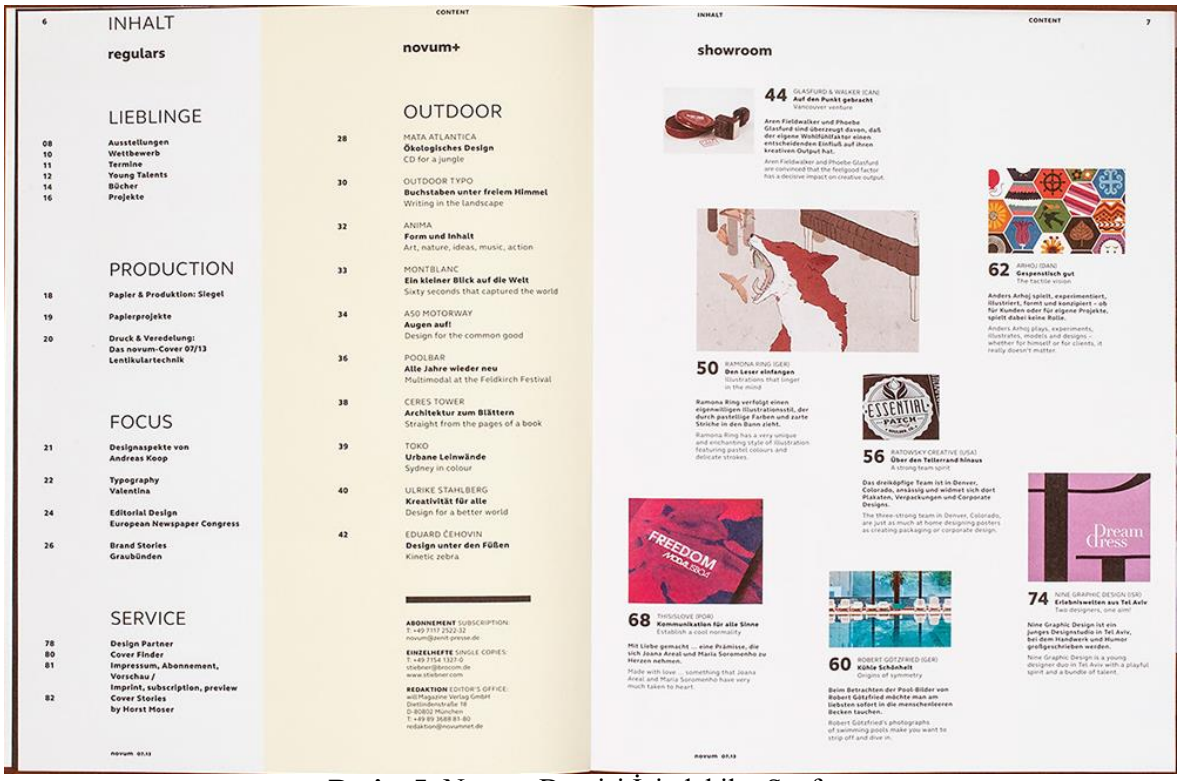
3.1.5. Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin Format / Biçim Analizi

Dergi boyutları, derginin kimliğine göre farklı değerlerde ölçülendirilir. Ayrıca tasarım esnasında dergi için kullanılan ebadın yüksekliğine ve enine "bleed" yani taşırma payı eklenmesi gerekir. Dergi kapağının zemin rengi veya görseli, taşırma payı dâhil edilerek tasarlanmalıdır. Böylelikle baskıdan sonra sayfaların kesimi sırasında birkaç mm'lik kaymalar sonucunda kapak etrafında beyaz alanların oluşması engellenmiş olur.

Grafik Tasarım dergisinin ebatları 24x27cm'dir. Derginin enine ve yüksekliğine +0,5 cm taşırma payı eklenir (25x28cm). 70x100cm kâğıt tabakasından 8 kapak, çok az bir fire ile elde edilir. Aynı şekilde Novum dergisinin ebatları 23x29cm'dir. Derginin enine ve yüksekliğine +0,5 cm taşırma payı eklenir (24x29cm). Novum dergisi de 70x100cm'lik kâğıt tabakasından 8 kapak az bir fire ile elde edilir. Kapak kağıdı fire oranı Grafik Tasarım dergisi ile aynıdır.

3.2. Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin İçindekiler Analizi

Dergi tasarımında içindekiler sayfası okuyucuyu yönlendiren en etkin sayfadır. Dergide hangi bölümde, hangi konuların, hangi sayfada yer aldığı içindekiler sayfasında yer alır. İçindekiler sayfasının tasarımı derginin tüm sayfaları ile uyumlu olarak tasarlanır.



Resim 5. Novum Dergisi İçindekiler Sayfası

Novum dergisinin içindekiler sayfası metinsel ve resimsel olarak tasarlanmıştır. Metinsel sayfa tasarımında bölümler, konu başlığı ve sayfa numaraları yer alırken, resimsel kullanımda ayrıca konuyu ifade eden görseller yer almıştır. Derginin içindekiler bölümündeki yazı fontu, derginin görsel kimliğini veren logosunda kullandığı fontun aynısı olan FS Elliot'tur. Böylelikle dergi, tasarımında devamlılık, bütünlük algısını yaratmaktadır. Derginin sol tarafındaki metinsel tasarımda simetrik bir tasarım kullanılmış ve içindekilerin konusu, sayfa numaraları iki sütun şeklinde verilmiştir. Grid sistemine düzenli şekilde yerleştirilmiş olan içerik, yatay grid ve dikey gridlere hizalanmış ve sayfada sade, uyumlu bir tasarım etkisi yaratılmıştır. Bu tasarım okuyucuyu bilgilendirme konusunda başarılıdır. Derginin içindekiler sayfası incelendiğinde fark edilen konulardan bir tanesi de konunun değil yazar isimlerinin ve sayfa numaralarının "bold" stilinde verilerek ön plana çıkarılmasıdır. Bölüm isimleri ise majiskül harflerle verilerek görsel hiyerarşide ilk göze çarpan unsurlardandır. Derginin resimsel olan içindekiler kısmı metinsel kısma göre asimetrik bir tasarım şeklinde tasarlanmış ve sayfada dinamik bir yapı oluşturulmuştur. Resim ve yazılar birbirleri arasında hizalı olsalar da, sayfaya yerleştirilme biçimlerinde grid sisteminin kullanılmadığı fark edilmektedir. Resimler renklerine göre boyutlandırılmıştır. Pastel renkteki resimlerin boyutu sayfa düzeninde büyük olarak kullanılırken, parlak renge sahip olan resimler daha küçük boyutta sayfa düzenine yerleştirilmiştir. Novum dergisinde ayrıca içendekiler sayfasında, her sayfada bulunan sayfa numarası ve dip notlarına yer verilerek okura rehberlik etmektedir.

Derginin künye bilgileri, basım bilgileri ve iletişim bilgileri tek düze olarak metinsel olarak tasarlanan içerik sayfasının alt kısmının sağ ve sol yönlerine bloklu olarak yerleştirilmiştir.

Resim 6. Grafik Tasarım Dergisi İçindekiler Sayfası

Grafik Tasarım dergisinin içindekiler sayfası metinsel ve resimsel olarak tasarlanmıştır. Metinsel sayfa tasarımında bölümler, konu başlığı/yazar ve sayfa numaraları yer alırken, resimsel kullanımda o ayın kapak konusu olan görsel sayfanın sol kısmına yerleştirilmiştir. Derginin içindekiler sayfasının tasarım biçimi derginin diğer aydaki sayıları ile aynı prensiple düzenlenmiş olduğu görülmektedir. Derginin içindekiler bölümünde logo ve dergi bilgileri sayfanın sağ üst bloğuna hizalanmıştır. Derginin içindekiler bölümü tasarım olarak simetriktir ve görselin kapladığı alan ile metin kısmı, iki sütun şeklinde sayfa üzerine yerleştirilmiştir. Grid sistemine düzenli şekilde yerleştirilmiş olan içerik, yatay grid ve dikey gridlere hizalanmış ve sayfada sade, uyumlu bir tasarım etkisi yaratılmıştır. Derginin içindekiler sayfası incelendiğinde fark edilen konulardan bir tanesi de konu ve yazar isimlerinin değil, bölüm ve sayfa numaralarının "bold" stilinde verilerek ön plana çıkarılmasıdır. Bu durum okuyucuyu içeriğe yönlendirmek için yapılmıştır. Ayrıca içindekiler bölümünün yazıları minüskül harflerle yapılmıştır ve böylelikle görsel hiyerarşide sayfanın sol tarafında kalan görsele dikkat çekmek istenmiştir. Derginin künye bilgileri, basım bilgileri ve iletişim bilgileri ayrı bir sayfa olarak tasarlanmıştır. Künyede kişi isimleri "bold" stil verilerek ön plana çıkartılmıştır. Künye bilgileri ve içindekiler sayfasında kullanılan yazı tipi ailesi, derginin içeriğinde kullanılan ile aynıdır. Künye sayfası da grid sistemine uygun olarak, yatay grid ve dikey gridlere hizalanmıştır. Derginin künye bölümü tasarım olarak simetriktir ve "taze taze" sloganın kapladığı alan ile metin kısmı, iki sütun şeklinde sayfa

üzerine yerleştirilmiştir. Derginin içindekiler ve künye sayfasının rengi, dergiye ait o ayın kapak konusu olan görseldeki renklere göre seçildiği görülmüştür.

Grafik tasarım dergisinin içendekiler ve künye sayfasında, her sayfada bulunan sayfa numarası ve dip notlarına yer verilmemiştir.

3.3. Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin İçerik Sayfalarının Analizi

Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin içerik türü grafik alanına özgü konular, makaleler, eleştiriler, haberler, farklı ülkelerin en iyi tasarımcılarıyla röportajlardır.

Resim 7. Novum Dergisi İçerik Sayfaları ve Gövde Metni

Novum dergisinde sayfaların içerik tasarımı bir simetrik denge ile biçimlendirilmiştir. Başlık dergi tasarımlarında ilk dikkat çeken unsurdur. Fakat Novum dergisinde tasarım hiyerarşisi bakımından fotoğraf kullanımı daha ön planda tutulmuştur. Uzun metinli sayfaların tasarımında özellikle fotoğrafların baskın bir renginin olduğu gözlemlenmiştir. Derginin tasarımında tipografik hiyerarşi kendi içerisinde değerlendirildiğinde, bölüm başlıkları büyük harflerden oluştuğu ve metin alanına oranla ortaya hizalandığı için ilk konu başlıkları dikkati çekmektedir. İkinci dikkat çeken unsur metin başlıklarının "bold" yazı stili ile yazılmasıdır. Derginin bütün içerik sayfaları, FS Elliot yazı karakteri ile yazılmıştır. Bu karakter, derginin kurumsal kimliğinin karakteri olarak bütünlük sağlamak amacı ile kullanılmış olsa da, yazının serifsiz ve ince bir yapıya sahip olması, uzun metinlerde okuyucunun çabuk dikkatinin dağılmasına neden olmaktadır. Derginin tüm sayfalarının sayfa bileşenleri, özelliklerinde değişim gösterebilseler de, derginin gövde metni hep aynı biçimde; beyaz zemin üzerine siyah yazı tercih edilerek, 10 punto büyüklüğünde tasarlanmıştır. Metinlerde sola hizalı sağa serbest pragraf tipi kullanılmıştır. Bunun nedeni derginin içeriğini oluşturan yazıların çok uzun olmasından dolayı, okunurluğu arttırmaya yönelik yapılan bir yöntemdir. Dergi içerisindeki yazıya ait en dikkat çekici cümle dışarı alınıp, vurgulu biçimde tasarımda kullanılmasına "alıntı" denir. Derginin neredeyse tamamında çekici alıntılar kullanmamıştır.

F

Grafik Tasarım dergisinde sayfaların içerik tasarımı bir simetrik denge ile biçimlendirilmiştir. Grafik tasarım dergisinde tasarım hiyerarşisi bakımından başlıklar "bold" stil ve kalın yazı tipi kullanılarak dikkat çekmektedir. Derginin tasarımında tipografik hiyerarşi kendi içerisinde değerlendirildiğinde, röportaj bölümlerinde tasarımcının ismi büyük puntolarla ve majiskül kullanılarak ön plana çıkartılırken, röportajın başlığı ikinci planda bırakılmıştır. Röportajı yapanın ve fotoğraf çekimini gerçekleştiren kişinin yer aldığı bölüm (credits) sayfadaki en küçük yazı boyutu olan öge olarak arka plana bırakılmıştır. Derginin bütün içerik sayfaları, kurumsal kimliğine uygun yazı stilinin kullanılmasıyla tasarımda bütünlük sağlanmıştır. Derginin gövde metni, derginin tamamında beyaz zemin üzerine siyah yazı kullanılarak, 10 punto büyüklüğü tercih edilmiştir. Okunurluğu arttırmak amacıyla metinlerin pragraf tipi sola hizalı sağa serbest olarak belirlenmiştir. Derginin neredeyse tamamında çekici alıntılar kullanmamıştır.

Dergi tasarımlarında yazı ve görsel tüm unsurlar belirli bir mantıkla sayfaya yerleşmesi için ızgaralar / gridler kullanılır. Gridler tasarımı kolaylaştırır.

Novum dergisinin ızgara yerleşimi, 2 sütunlu bir içerik kullanıldığı için her sütun 3 alt sütundan meydana gelerek, 6 sütunluk bir grid sisteminin uygulandığı görülmüştür. Yatay olarak grid sistemi 8 kare alana bölünmüştür.

Novum ve Grafik Tasarım Dergilerinde, grid sisteminin dışında ve gutter aralığının dikkate alınmadan görsellerin yerleştirildiği gözlemlenmiştir. Fakat metinlerin sayfa düzlemi üzerine yerleştirilmesinde grid sistemine uyulmuştur. Tasarım dergileri yapılarından dolayı grid sistemine uymayarak, tek düze tasarımdan kurtulmak isterler. Her iki derginin tasarımında özellikle görsellerin sayfa düzlemine yerleştirilmesinde, gridlerin çizdiği sınırlara uyulmadan daha özgürce bir tasarım yapıldığı görülmüştür.

Resim 8. Novum ve Grafik Tasarım Dergilerinin Grid/Izgara Yerleşimi

Dergilerin boyutu ve sayfa sayısı kenar boşluklarını etkileyen önemli bir kriterdir. Novum ve Grafik Tasarım dergilerinde simetrik bir yerleşim ve kenar boşlukları verilmiştir. Her iki dergide de yazıların daha rahat okunabilmesi için sayfa kenar boşlukları bir paspartu gibi çevrelenmiş ve tasarımın rahat algılanması sağlanmıştır.

4. Sonuç ve Öneriler

Görsel tasarım açısından dergi tasarımları, kullanım amaçlarına göre ve hedef kitlenin özelliklerine uygun biçimde tasarlanmalıdır. Amacına uygun tasarım teknikleri kullanılarak hazırlanan dergiler, okuyucuya daha hızlı bilgi akışı sağlayacağından, dergilerin de akılda kalıcılığı uzun süreli olacaktır.

Dergilerin tasarımında ebat ve sayfa sayısı satın almayı etkileyen bir kriterdir. Yapılan çalışmada Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin boyutu ve sayfa sayısının birbirine yakın olduğu tespit edilmiştir. Bu durum her iki derginin de baskıda aynı ölçülerdeki kâğıt tabakasından az fire ile üretilmesini sağlamakta ve böylelikle her iki derginin de satın alınabilme maliyetini düşürmektedir.

Görsel tasarım açısından dergi kapaklarının tasarımı önemlidir çünkü okuyucu ilk, kapak ile karşılaşır. Bu nedenle Grafik Tasarım ve Novum dergilerinde kapak tasarımı genellikle derginin içeriğine dikkat çekecek en önemli konulardan biri seçilerek oluşturulmuştur. Kapak tasarımında tek düze yerleşim biçiminden kaçınıldığı ve konunun, görsel etkinliğini kaybetmemesi için konu başlık ya da yazılarının kapak üzerinde yer almadığı gözlenmiştir.

Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin içeriğinde reklam sayfalarının sayısının az tutulduğu görülmüştür. Reklam sayfalarının az sayıda tutulması, dergi sayfa tasarımlarının dinamik yapıda tasarlanmasını gerektirmektedir. Dinamik yapıda tasarlanan sayfalar okuyucunun memnuniyetlik derecesini de arttıracaktır.

Tasarım dergilerinde kapak ve içerik sayfalarının tasarımı, derginin kimliğini yansıtabilmelidir. Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin içerik sayfaları incelendiğinde, tasarımda kullanılan yazı tipinin derginin kimliğini ortaya koyan nitelikte seçildiği ve konu başlıklarında az sayıda yazı tipi seçilerek algıyı dağıtmayan bir sayfa düzeni yapısı oluşturulduğu görülmüştür. Ayrıca Grafik Tasarım ve Novum dergilerinde, uzun metinli yazıların sayfa düzenine yerleştirilmesinde, okuyucunun dikkatini dağıtmamak amacıyla sola dayalı sağa serbest paragraf tipinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Dergi tasarımında görseller, ilgiyi canlı tutmak için kullanılan tasarım elemanlarıdır. Görseller, sayfa düzlemine, bütünlük, zıtlık, denge gibi tasarımı etkileyen unsurlar dikkate alınarak yerleştirilmelidir. Grafik Tasarım ve Novum dergilerinin içerik sayfalarında, özellikle karşılıklı sayfa tasarımlarında yer alan görsellerin, sayfa kenar boşluklarına göre biçim-boşluk ilkesine uygun yerleştirildiği; küçük boyuttaki resimlerde daha canlı renler, büyük ebatlı resimlerde ise daha pastel/soft renkler kullanılarak görsellerin etkisinin arttırıldığı görülmüştür.

Dergi tasarımında bütünlüğü sağlayan kriterlerden bir tanesi de ızgara/grid sistemidir. Tasarımda karmaşıklığa engel olan gridler, tasarıma düzen getirir. Fakat sürekli kullanımı da tasarımın sıradan ve tek düze olmasına neden olur. Bu nedenle dergi tasarımlarında grid sistemine özen gösterilmeli, sayfalar arası geçişlerde arada bir çeşitli küçük değişikliklerle sıradanlıktan kaçınılmalıdır. Grafik Tasarım ve

Novum dergilerinin tasarım içerikli olmasından dolayı iki dergide de görsellerin dışında metinlerin grid sistemine uygun şekilde yerleştirildiği tespit edilmiştir.

Tasarım dergilerinin dinamik yapısını oluşturmak için görsel tasarımın kurgusuna dikkat etmek ve tasarım ilke ve elemanlarından yararlanarak içerik ile uyumlu tasarımlar yapmak önemlidir. Dergi tasarımında dikkat edilecek her adım, derginin seçkinliğini bir adım daha öne taşınmasını sağlar.

Kaynakça

Ambrose, G. (2013). *Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım*. Melike Taşçıoğlu (Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.

Barnard, M. (2002). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. Güliz Korkmaz (Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Barthes, R. (2009). *Göstergebilimsel Serüven.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Becer, E. (2009). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Bowers, J. (2011). *Introduction To Graphic Design Methodologies and Processes*. Çağlar Okur (Çev.). Canada: John Wiley & Sons.

Dabner, D., Stewart, S., Zempol, E. (2014). Graphic Design School - The Principles and Practice of Graphic Design. Canada: New Jersey Publishing.

Dere, T. (2018). *Çocuk Dergilerinde Grafik Tasarım*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Doğan, G. (2008). Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması. Art-e Sanat ve Tasarım Dergisi, 1, 1-29.

Ekim, B. (2011). *Görsel İletişim Tasarımı Açısından Dergi Kapak Tasarımları: Elele Dergisi Kapak Tasarımlarının Çözümlenmesi.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Elden, M., Özdem, Ö. (2015). *Reklamda Görsel Tasarım Yaratıcılık ve Sanat*. İstanbul: Say Yayınları.

Ertan, G., Sansarcı, E. (2017). *Görsel sanatlarda Anlam ve Algı*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Gatto, J., Porter, A. And Selleck, J. (2010). *Exploring Visual Design: The Elements and Principles.* Oxford University Press.

Işıldak, R. S. (2008). Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem. Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi, 2(1), 64–69.

İstek, R. (2004). Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni. İstanbul: Pusula Yayıncılık.

Teker, U. (2009). Grafik Tasarım ve Reklam. İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.

Tondreau, B. (2009*). Layout Essentials: 100 Design Principles for Using Grids. Massachusetts*. U.S.A: Rockport Publishing.

Tuncay, A. (1998). *Dergi Tasarımı.* Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Turgut, E. (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri.* Ankara: Anı Yayıncılık.

Şenocak, A. (2014). *Dergi Tasarımında Tasarım Sorunları ve Tasarımda Doğruluk İlkeleri*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Twemlow, A. (2008). *Grafik Tasarım Ne İçindir?* Çağlar Okur (Çev.). İstanbul: Yem Yayınları.

Zedeli, A. (2014). *İnfografiklerin Görsel ve İçeriksel Açıdan Dergi Tasarımındaki Yeri.* Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

SANATTA KATILIMCILIK VE İNTERAKTİVİTE

Dr. Öğrt. Üyesi Gülçin Karaca

Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi

Öz

2018 yılının haziran ayında dünyanın en büyük dijital interaktif sanat müzesi Japonya'da, teamLab tarafından hazırlanan Mori Dijital Sanat Müzesi katılımcılara açılmıştır. Bu olayla bir kez daha sanatta interaktivitenin neliği, önemi ve gelişimi gündeme gelmiştir. İnteraktif sanat daha çok dijital ve teknolojik olarak algılansa bile, yaratılan ilişkiler üzerine kurulu olan katılımcı sanatla iç içe geçmiş bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma, kamusal anlamda katılımcı sanat ve interaktif sanatın, benzerliklerini, farklılıklarını ve geçmişten günümüze geldikleri durumu ortaya koymayı amaçlar. Bu sebeple, 1970'lerde ortaya konan Gordon Matta Clark'ın çalışmaları ve 1990'lardan beri Katılımcı sanat çalışmaları üreten Travanija'dan örneklerle, Mori Building'de sergilenen ve teamLab tarafından gerçekleştirilen dijital interaktif sanat çalışmaları, katılımcılık bağlamında karşılaştırılarak, tartışılmıştır. Sonuç olarak, hem katılımcı sanatın hem interaktif sanatın iletişim, katılım, deneyim ve işbirliği üzerine kurulduğu ortaya konmakla birlikte, her iki sanat türünün farklılıkları ortaya konmuştur. Farklı sanat türlerinin 21. Yüzyılda iç içe geçtiği üzerinde durularak, gelecekte yeni-melez sanat türlerinin ortaya çıkacağı da belirtilmiştir. Önerilerde, hem katılımcı sanat hem de interaktif sanat çalışmalarının günümüz ve geleceğin sanat türleri arasında olduğu göz önünde bulundurularak, ülkemizde de dijital sanat müzelerinin sayısının artması yönünde fikirler ortaya konmuş; bu müzelerdeki çalışmaların da, bireysel eğlence üzerine kurulu olmasındansa, sosyal ve toplumsal ilişkilere dayalı olmasının daha anlamlı olabileceği belirtilmiştir. Çalışmanın önemi olarak ise, 21. Yüzyılda gündemde olan sanat kavramlarının araştırılarak anlamlarının sorgulanmasının, günümüz ve geleceğin sanatının anlaşılması için yararlı olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: İnteraktif sanat**,** katılımcı sanat, dijital sanat, müze, teamLab.

PARTICIPATORY AND INTERACTIVITY IN ART

Abstract

In June 2018, the largest digital interactive art museum in the world, the Mori Digital Art Museum, prepared by teamLab, was opened to participants in Japan. With this event, once again the nature, importance and development of interactivity in art has been brought to the agenda. Even though interactive art is perceived more digitally and technologically, it is a concept intertwined with participatory art based on the created relationships. This study aims to reveal the similarities, differences and the situation of participatory art and interactive art from the past to the present. For this reason, digital interactive art works exhibited in Mori Building and performed by teamlab are discussed and compared in the context of participation with examples of Travanija, which was put into the 1970s and produced by Clark and the participatory art works since 1990s. As a result, both participatory art and interactive art were established on communication, participation, experience and cooperation, but the differences of both art types were revealed. By emphasizing that different art genres are intertwined in the 21st century, it is also stated that new hybrid genres will emerge in the future. In the proposals, considering the fact that both participatory art and interactive art works are among the contemporary and future art types, ideas have been put forward to increase the number of digital art museums in our country; It is stated that the studies in these museums are based on social and social relations rather than based on individual entertainment. As the importance of the study, it is thought that it is useful to understand the art of the present and future by questioning the meaning of art concepts that are on the agenda in the 21st century.

Key Words: Interactive art, participatory art, digital art, museum, teamLab.

Giriş

İnteraktif sanat, teknolojiyle harmanlanma ve sanat dünyasına farklı kapılar aralama bağlamında, 21. Yüzyılda gündemde olan bir terimdir. Gözün ve görmenin önemi ile birlikte, bedensel olarak da sanat çalışmasıyla ilişki kuran kişinin üzerinde, interaktif sanat çalışmalarının etkileri yadsınamaz. İnteraktif sanat daha çok bilgisayar teknolojileriyle ilişkili görünse de, aynı zamanda sanat çalışması ile izleyicinin iletişimi, izleyicisinin katılımcıya dönüşmesiyle de doğrudan ilgilidir ve 1960'lardan sonda örnekleri görüldüğü üzere, geleneksel sanat yoluyla da interaktif sanat çalışmaları oluşturulabilir. Yine 1960'larda gündeme gelen bir terim olan Katılımcı sanat da, izleyicinin sanat olayına katılımını esas alır. İnteraktif sanat bazı kaynaklarda (Haydaroğlu, 1996: 3) katılımcı sanat altında bir tür olarak kabul edilse bile, anlamsal olarak bazı farklılıkları olduğunu savunanlar bulunmaktadır. Kafa karışıklığı yaratacak şekilde birbirleriyle ilişkili iki kavramın neliğinin ele alınması, 21. Yüzyılda her geçen gün artan interaktif sanat çalışmalarının anlaşılması açısından önemli görülmektedir. Bu nedenle, 21. Yüzyılda ortaya çıkan interaktif ve dijital sanat çalışmalarının katılımcılık bağlamında ele alınması ve karşılaştırılması da, yakın gelecekte, bugüne dek bilip alıştığımızdan çok daha farklı bir imge dünyasını anlamamız yönünde ipuçları verebilir (Yurtsever, 2015: 13). Bu araştırmanın amacı da, tanımları neredeyse birbiriyle aynı olan fakat, örnekleri incelendiği zaman farklılıkları anlaşılabilecek olan iki sanat türünü örnekler

üzerinden inceleyerek, benzer ve farklı yönlerini ortaya çıkarmak ve sanatta katılımcılık açısından her iki türün anlamını sorgulamaktır.

Kavramların tanımlarına bakılırsa;

İnteraktif Sanat;1. birbirini etkileyen, etkileşimsel. 2, dışardan işlenmeye olanak veren, işlenebilen olarak Türk Dil Kurumu sözlüğünde belirtilmektedir. İncelendiği zaman görülebilir ki, etkileşim bir iletişim sürecidir. İletişim terimi dışında birbirini karşılıklı olarak etkileyen nesneler için de kullanılır (Gündem, 2018).

Tate Müzesinin kendi sitesinde yaptığı tanımda ise; İnteraktif sanat, "izleyicinin katılımına dayanan sanat" olarak belirtilirken, yine aynı sayfada, Katılımcı sanat ise; "izleyiciyi yaratıcı sürece doğrudan dahil eden ve etkinliğe katılımcı olabilecek bir sanat biçimini tanımlayan bir terimdir" olarak belirtilmiştir (Tate Art Term, 2019). Görüldüğü üzere, tanımlar birbiriyle benzer ve ilişkilidir. Şöyle ki, interaktif bir sanat çalışması zaten bir katılımcı olmadan var olamaz. Aynı zamanda, katılımcı bir sanat çalışmasında da, kurulan ilişkiler esas alınmaktadır ve etkileşim olmadan bir iletişimin gerçekleşemeyeceği düşünüldüğünde, yine kavramların iç içe geçtiği görülebilir.

Bishop interaktif ve katılımcı sanatı bireysel anlamda düşünerek değil, sosyal boyutuyla ele alarak karşılaştırır. Yazara göre Katılımcılık; izleyiciyi 'fiziksel olarak' sanat eserinin bir parçası haline getiren (mesela düğmelere basmasını ya da harekete duyarlı bir yastık üzerinde zıplamasını sağlayan) interaktif sanattan, kararları, değer ve tercihleri oyuna soktuğu ölçüde ayrılır (Bishop, 2006: 10). İnteraktif sanat ve enstalasyonları bu görüşle, bedenlenmiş sanat deneyimi olarak görülmekte ve katılımcılığa oranla mekanik kalmaktadır (Beech, 2016, 2).

Bishop'un görüşlerine karşı olarak Dinkla ise interaktif sanat çalışmalarını, "kullanıcı ve sistem arasındaki gücün dağılımı sadece teknolojik bir mesele değil, aynı zamanda sosyal ve politik bir mesele" olarak ele almaktadır (Dinkla, 1996: 290). Bilgisayar teknolojilerini kullanarak sanat çalışmaları üreten Jodi ise, dijital medyayı doğası gereği akışkan ve etkileşimli olarak nitelendirir (Wilson, 2015: 201). Bu görüşler ekseninde ise, bilgisayar teknolojilerinin interaktif sanat çalışması üretmeye yatkın olmasının, interaktivitenin, sosyal tarafının yadsınmasını gerektirmediği belirtilebilir. Bu sebeple, interaktif sanatın, politik, sosyal, kamusal temellere ve kökü 1900'lere dayanan katılımcı sanatla olan ilişkisi, ortaya çıkan sanat uygulamaları incelenerek, izleyicinin sanat olayına katılması açısından, ele alınmak istenmiştir.

Katılımcı ve İnteraktif Sanat Çalışmalarının Kökeni

İncelendiği zaman, pek çok kaynakta hem katılımcı sanatın hem de interaktif sanatın ortaya çıkışının aynı sanat çalışmalarına dayandırıldığı görülmektedir (Dinkla, 1996: Toy, 2016, Bishop, 2006: 10). Yaratıcılığın kaynağını sanatçı bireyin dehasında ve öznel dünyasında değil, sanat eylemine ortaklaşa katılan tüm bireylerin birbirleriyle etkileşiminde ve aralarında oluşacak sinerjide arayan sanat çalışmalarının, 1900'lerin başlarında, Dada ile boy göstermeye başladığı kabul edilebilir. 1916'da, Zürich'te, Dadanın oluşum sürecinde önemli yer tutan bir Kabere Voltaire kurulmuştur. Kabarede yer alan performansların deneysel çalışmalarında modern resim, modern müzik ve modern dans bir araya getirilerek çeşitli eylemler gerçekleştirilmiş ve izleyiciler katılımcıya dönüşmüştür. Sanatın ve sanatçının yüce olmasına, sanat eserini yüceleştiren, onları alınıp satılan metalar haline getiren galeri ve

müzelere ve sanat eserinin izleyiciyle, dolayısıyla hayatla olan mesafesine karşı olan Dada, bu bakımdan sanatın alışılagelmiş tüm değerlerine karşı bir başkaldırı olarak okunabilir.

Dada ile başlayan süreç, 1960'larda yeniden alevlenerek, John Cage olmak üzere, Allan Kaprow, George Brecht ve Nam Juke Paik gibi sanatçılar ile devam etmiştir. Dada'nın düşüncelerinden beslenen sanat akımları olan enstalasyon, performans, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı gibi genellikle sanat piyasası açısından gelip geçici özelliklere sahip, bu anlamda kolay kolay metalaştırılamayan, tekil nesnenin etkisi yerine, izleyicinin yapıtla ilişkisine yönelen ve daha önemlisi izleyiciden beklentisi izleyicinin sadece bir 'göz' olmadığı üretimlere yönelmişlerdir. İzleyici ile bedensel bir etkileşim gerçekleştiren üretimlerin hepsinin 1960'lı yıllarda ortaya çıkması rastlantı değildir. Bu durumun nedeni sanat ufkunun altmışlı yıllarda endüstri ve kitlesel tüketim üzerinde şekillenmiş olmasıdır. Bu yıllarda sanat yapıtının niteliği değişmiş, modernitenin ona atfettiği yüksek sanat olmaktan sıyrılıp izleyicinin dokunabileceği seviyeye gelmiştir (Çeber, 2017: 90).

Sadece sanatçılar değil, yazarlar da, 1960'ların farklılaşan atmosfeninin yaratılmasını destekler; Walter Benjamin'in 'Üretici Olarak Yazar'ı (1934), John Dewey'in 'Deneyim olarak Sanat'ı (1934), Umberto Eco'nun 'Açık Yapıt'ı (1962), Roland Barthes'in 'Yazarın Ölümü' (1698), Duchamp'ın, Kaprow'un ve Beuys'un yazıları, Bishop'un Katılımcı Sanat hakkındaki fikirleri, Bourriaud'un 'İlişkisel Estetik'i (1998), Ranciere'nin 'Özgürleşen Seyirci'si (2006) yazıları, sanatın yaratılma sürecinde, sanatçı-izleyici ve sanat eseri-izleyici ilişkisi bağlamında, sanatçının rolünü sorgulamaktadırlar (Bishop, 2007: 36). Sanat çalışmalarıyla beraber konuşmaları ve yazılarıyla da ortaya ürünler koyan Duchamp, 1957'de yapmış olduğu bir konuşmada, sanatçının yaratıcı süreci tek başına gerçekleştirmediğini, dış dünyayla temas halinde bulunan seyircinin, eserin iç niteliklerini deşifre ederek ve yorumlayarak katkılarını yaratıcı eyleme eklediğini belirtir (Duchamp, 1975).

Kısaca Dada ile başlayan süreç, 1960'larda perçinlenmiş, 1980'li yıllarda ise Suzanne Lacy tarafından tanımlanan Yeni Tip Kamusal Sanat tanımıyla, toplumla angaje ve daha sosyolojik bir biçimde ele alınmıştır. Bu dönemde yine çeşitli kaynaklarda benzer sanat çalışmaları, komünite temelli (community based), müdahaleci (interventionist), araştırma tabanlı (research-based), katılımcı sanat ya da işbirlikçi (collobarative) gibi farklı isimlerle de anılmaktadır (Eğrikavuk ve Boynudelik, 2006: 219; Bishop, 2006b: 179). Birleşmiş Krallıktan sanatçı ve organizatör Ian Hunter ve Celia Larner bu tip çalışmalara littoral art (kıyısal sanat) demektedir. Homi Bhabha (derleme; 1998) Atlanta'da "Kale'de Diyalog" (Conversations at the Castle) adlı projede diyalog sanatı (conversational art), Tom Finkelpearl ise diyalog temelli kamusal sanat, Kester ise diyalog sanatı terimini kullanmaktadır (Kester, 2004: 9-10). Böylelikle yazarlar, katılımcı ve ilişkiler üretmeye dayanan sanat çalışmalarını kuramsallaştırmaya çalışmışlardır. 1990'larda ise, Nicolas Bourriaud, İlişkisel estetik adı altında 1990'lardaki sanat yapıtlarının okunabilmesi, yorumlanabilmesi ve yeniden üretilebilmesi bağlamında bir teori sunmuştur. Bu bakış açısıyla sanatsal yaratıcılık, tek bir öznelliğin kendini alabildiğine özgürce ifadesi değil, farklı öznellikler arasında gelişen etkileşimli ve dinamik bir süreçtir. Bütün bu süreçle birlikte, 21. Yüzyılın teknoloji ile birleşen katılımcı çalışmalar üretmesine zemin hazırlanmış olur.

İletişim, Katılım ve Deneyim

21. Yüzyıl, teknolojiyle birlikte interaktivite ve katılım kavramlarına farklı boyutlar kazandırmıştır. Özellikle internet, katılımcı sanatın peşine düştüğü temel ilkelerin (ortak sorumluluk, karşılıklı güven,

hesap verebilirlik, şeffaflık, açıklık, vb.) hayata geçirebilmesi için ideal bir 'sanal mekân' oluşturur. Kullanıcılarına gelişmiş çift yönlü iletişim imkânı sağlayan dijital teknolojiler, etkileşimli süreçlerin ve yapıtların hem sanal hem de gerçek ortamlarda gerçekleştirilmesi için, sanatçının yaratıcılığını destekleyen pek çok yeni yöntem ve araç sunarlar (Serin, 2016: 96). Tokyo'da kurulan dünyanın en büyüm interaktif dijital sanat müzesi de, bu durumun en güncel örneklerinden kabul edilebilir. Müze, pek çok görsel efekt ile birlikte izleyicinin fiziksel olarak katılımcıya dönüşebileceği bir dünya yaratır. Bu sebeple, bu çalışmada, dünyanın en büyük dijital müzesinde yer alan interaktif enstalasyonları, 1960'lardan başlayan katılımcı sanat çalışmalarıyla, sanatta katılımcılığı sorgulama bağlamında tartışılmıştır.

Klasik sanat anlayışında, sanatçı çalışmasını yapıp tamamlamış, çalışma bir galerideki ya da bir müzedeki yerini almıştır. Son aşama olarak izleyici çalışmayı görür. İnteraktif sanatta ise, izleyici pasif konumdan çıkar, çalışmayla beraber var olur. Aynı zamanda sanatçının, sanatı yapan üstün kişi olarak görülmemesi ve sanat olayının ortak bir çalışma olması da katılımcı sanatla örtüşen özelliklerindendir. Mori Dijital Sanat Müzesinde bulunan çalışmalar ve görsel efektler önceden hazırlanmış olsa bile, katılımcının olaya katılmasıyla birlikte enstalasyonlar asıl sürecini yaşar. Sanatçı bir işbirlikçi ve durumun ortak bir yapımcısı durumuna gelir. Katılımcı sanatla örtüşmüş bir isim olarak Tiravanija, 1990'lardan bu yana, sanatsal prodüksiyonunu bir sosyal angajman etiği ile aynı çizgide tutarak, izleyicileri çalışmalarını yaşamaya ve aktif hale getirmeye davet etmiştir. En iyi bilinen dizilerinden birine, 1990 yılında New York'taki Paula Allen Galerisinde 'Pad Thai' ile başlamış, geleneksel sanat eserlerini tamamen reddederek, sergi ziyaretçilerine yemek pişirmiş ve servis etmiştir. Sanatçı, İsimsiz (Ücretsiz) adlı çalışmasıyla da (Görsel 1), New York'ta 303 Galerisini, pilav ve körili yemeklerinin servis edildiği bir mutfağa dönüştürmüştür. Böylelikle bir sanat mekanı olan galeri, farklı bir içeriğe bürünmüş, 'sanat' görmek için galeriye gelen ziyaretçiler kendilerini yemek yerken ve diğer ziyaretçilerle sohbet ederken bulmuş olurlar. Büyük harflerle söz edilen sanat anlayışından, günlük yaşam kavramlarının işin içine girmesiyle uzaklaşılır.

Görsel 1. Rirkrit Travanija, İsimsiz, 1992/1995/2007/2011-

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/147206

Mori Dijital Sanat Müzesi'nde, Travanija'nın çalışmalarını anımsatan bir interaktif dijital enstalasyon olarak hayata geçen, teamLab'ın Dünyalar Parçalanıyor ve Sonra Bağlanıyor (Worlds Unleashed and then Connecting) çalışması görülebilir. Çalışma Dijital Gastronomi başlığı altında ele alınır ve ziyaretçiler, galerinin bir odasında buluşarak, akıllı zeka ile programlanan görüntüler eşliğinde sanat

olayına katılır. Çalışmada, katılımcıların hareketlerine göre imgeler oluşmaktadır. Bu durum, çalışma ve katılımcı arasında bireysel bir durum gibi görünse de, odada katılımcılar tek başına değildir. Her bir katılımcı, imgelerin oluştuğu yemek masasına müdahalede bulunabilmekte ve görüntüler her bir katılımcının hareketlerine göre oluşmaktadır. Bu çalışmanın yaratıcısı olan teamLab, Travanijan'nın Pad Thai'de belirttiği gibi; çalışmanın deneyime odaklandığını belirtir. teamLab, kendi web sitelerinde çalışmayı şu cümlelerle anlatır: Çalışma katılımcıların birbirleriyle etkileşime girdikleri bir tecrübe sunuyor (teamLab, 2018)"

Görsel 2. teamLab, Dünyalar Parçalanıyor ve Sonra Bağlanıyor (Worlds Unleashed and then Connecting), İnteraktif dijital enstelasyon, 2015.

Kaynak: www.teamlab.art/concept/digitized-gastronomy

Yine teamLab'ın çalışmalarından olan Çay Evi'de 'En Tea House' konuklar yeşil çaylarını yudumlarken kupalarında dijital çiçekler açmaktadır (Görsel 3). Japonya'da bulunan bir yeşil çay markası ile işbirliği içinde teamLab'ın kurgusuyla, bir fincan içinde sonsuz bir çiçek ve botanik yaşam büyür. Ziyaretçiler çay fincanını hareket ettirdiklerinde veya kaldırdıklarında, çiçek yaprakları dağılarak masaya ve çevresine yayılır. Bu çalışmada da, ziyaretçilerin yaşadığı deneyimin aynı şekilde bir daha yaşanamayacağı üzerine, sürece ve anın paylaşılmasına odaklanılmıştır. Çiçeklerin hareketi katılımcılardan doğrudan etkilenir ve katılımcıların davranışları sürekli değişim ve dönüşüme neden olur (Designboom, 2017).

Görsel 3. teamLab, Çay fincanı (Teacup), 2017, İnteraktif dijital enstalasyon.

Kaynak: https://www.designboom.com/design/teamlab-maison-objet-paris-en-tea-flowers-teacup-08-21-2017/

Geçmişte gerçekleşmiş ve teamLab'ın çalışmalarıyla, benzerlik gösterdiği düşünülen katılımcı sanat çalışmaları yapan bir başka sanatçı ise; Gordon Matta-Clark olarak kabul edilebilir. 1970'ler Amerika'sında, Gastronomiye odaklanan bir isim olan Matta-Clark, 1971'de Brooklyn Köprüsü altında Yemek (Food) adında bir restaurant açar (Görsel 4). Bu restaurantın bütün süreci bir sanat çalışmasıdır. İçinde başka sanatçıların da olduğu, mutfakta olan ve yemek yapan kişiler sürekli değişir. Sanatçıların yemek yaptığı ve müşterilerin olduğu bir restaurant, aynı zamanda sanatçılar için ekonomik bir yön de oluşturur. Çalışma başlı başına katılımcı bir sanat ürünüdür ve sosyal bir olaydır. Aynı zamanda gerçek hayata ve sokağa da bu anlamıyla oldukça yakındır. Genel olarak bakıldığında, 1970'lerde yapılan sanat çalışmaları, sanat ve toplum arasındaki farklılıkları da ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır (Burger, 2014). Aynı bağlam içinde, sanatçıların, galeri ve müzelerin sistemine hapsolmuş olarak görülmeleri ve bu nedenle özgür olmadıkları gündeme gelmiştir (Haacke, 1993: 105). Food'un benimsediği fikirler, Louis Althauseser ve Michel Faucault gibi Fransız post-Marksist düşünürlerin fikirleriyle aynı doğrultudadır. Böylelikle benzer görüşlere sahip olarak çalışma üreten sanatçılar, sistem ile ilgili fikirler geliştirmişlerdir (Hopkins, 2018: 191).

Görsel 4. Gordon Matta-Clark, Food Cafe, 1971.

Kaynak:https://www.academia.edu/32822019/Gordon_Matta_Clark_%C3%9Czerine_D%C3%BC%C5%9F%C3%BCnceler

İncelenen farklı dönemlere ait örneklerin ortak noktası, iletişim, katılım ve deneyim olsa da, belirtilen ayrıntıların 21. Yüzyıl dijital sanatıyla oluştuğu görülebilir. Teknolojik olanakların çoğalması ortaya insanı daha çok etkileyen ve daha çok olayın içine dahil eder gibi görünse de, sosyolojik, politik ve ilişkiler kurma noktasında tartışmaya sunulabilir. Bu sebeple, teknolojiyi kullanan interaktif sanat çalışmalarının, insanı özgürleştirmesi bağlamındaki konuların da, kavramları anlamak için önemli olduğu düşünülmektedir.

Yaşam, Gerçeklik ve Siyaset

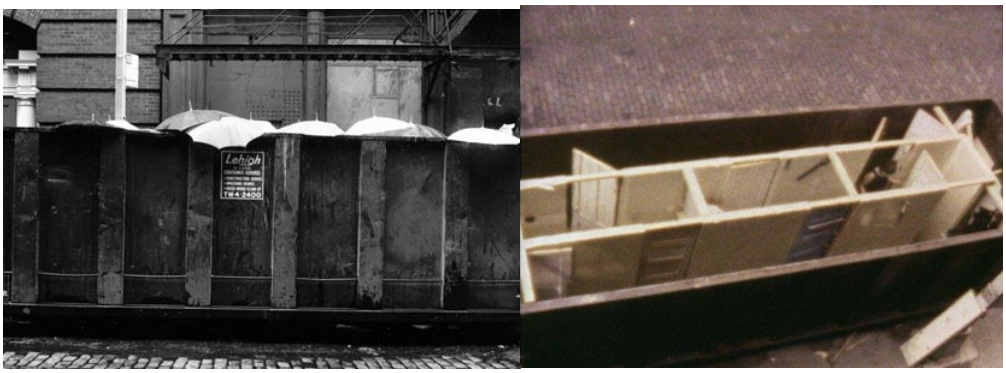
Tokyo'daki dijital müzedeki çalışmalar incelendiği zaman, ziyaretçi, imgelerin gerçekliğin yerine geçtiği hissine kapılabilir. Dijital efektlerle yaratılan büyülü ve etkili ortamlar,

gerçeğe, gerçekten daha yakın gibi durabilir. İnteraktif dijital sanat, yeni gerçeklikler oluşturma yönünde adımlar atarken, kamusal katılımcı sanatın da odak noktası gerçek hayatla buluşma çabasıdır. 1960'ların sanat ortamında çıkan kamusal katılımcı sanatın mottosu, yaşam ve hayatı birleştirmek iken (Dinkla, 1996: 289), 21. Yüzyılda bu durumun sanat ve teknolojiyi birleştirme yönüne doğru kaydığı görülebilir. Baudrillard ise, teknoloji ve sanat arasındaki ilişkinin, kamusal katılımcı sanatın gündeme geldiği yıllar olan 1960'lı yıllara göre kat be kat daha karmaşık olduğunu belirtir (Baudrillard, 2003: 106).

Bir önceki bölümde ele alınan sanatçılar üzerinden gidilirse yine, 1990'larda Tiravanija'nın ve 1970'lerde Matta-Clark'ın, sanatı hayatla buluşturma ve özgürleştirme çabalarını görürüz. Tiravanija, 1997'de New York'taki apartman dairesinin replikasını –mutfak aletlerinden tesisatına kadar her şeyiyle– bir galeriye kurar ve eder İsimsiz/ Yarın Başka Bir Gün (Untitled/Tomorrow is Another Day) çalışmasıyla, ziyaretçileri evinin mahremiyetine girip istedikleri gibi yaşamaya davet (Görsel 5). Kimileri bu davete icabet etmeye çekinir, kimileriyse 'kendi evlerindeymişçesine' girip evin içinde sevişir. Tiravanija'nın ev replikası, aynı zamanda Gordon Matta-Clark'ın 1970'lerde atık malzemelerden inşa ederek evsizlerin barınması için bir sokağa kurduğu Açık Ev'i (Open House) akla getirir (Görsel 6). Fakat aralarında 20 yıl farkla birlikte, iki çalışmanın temelleri arasında da (her ikisi de katılımcı sanat olarak tabir edilir), farklar bulunur. Clark'ın evi her şeyden önce 'sahipsiz'dir, ortada insanları kendi evini kullanmaya davet eden misafirperver bir 'ev sahibi' yoktur; ve tabii ki bir galeriye değil, sokağa kurulmuştur (Gen, 2013).

Görsel 5.Tiravanija, Untitled/Tomorrow is Another Day, *1996, Kölnischer Kunstverein, Berlin.*

Kaynak: https://db-artmag.de/archiv/2006/e/5/1/465.html



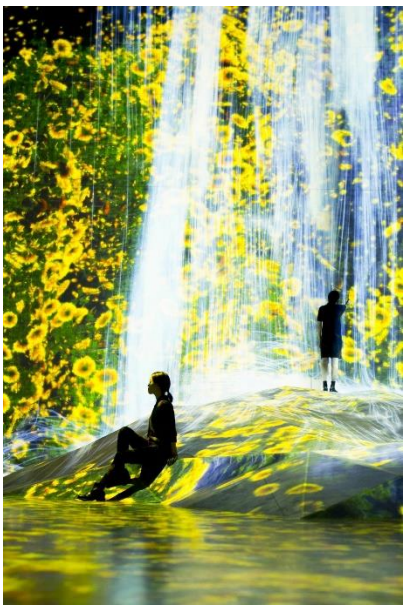
Görsel 6. Gordon Matta-Clark, Açık Ev (Open Hous)e, 1972.

Kaynak: https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/open-house

Open House, New York'taki 98 ila 112 Greene Caddesi arasındaki endüstriel bir konteynerın içine inşa edilmiş bir yapıdır. Konteynır, üç koridordan oluşsa da, daha sonra küçük odalara bölünmüştür. Çatısız yapı, bir labirent gibi içine girenleri kendi içinde dolaştırmıştır. Çalışma bir performanstır, aynı zamanda da bir video çalışması olarak filme çekilmiştir. Open House, 1970'ler dönemine hakim olan kurum eleştirisinin; müze ve galeri gibi mekanlara alternatif alanlar yaratma konusunun sembolleşmiş bir hali gibidir.

Clark'ın çalışmasındaki gibi, sanatın kamusal alana çıkarak toplumsal meseleleri sahiplenmesi ve onun da ötesinde, yaratım sürecinin etkileşimli ve katılımcı bir karaktere bürünmesi, kaçınılmaz olarak, sanat yapıtının bünyesinde belirli bir 'toplumsal değerler' dizisi barındırmasına yol açmaktadır. Katılımcı sanatın gerçek dünya ile dünya sorunlarıyla ilişkisi, sanat çalışmasının başarısının neye göre nitelendirileceği konularını da gündeme getirmiştir. Aynı zamanda Bishop gibi eleştirmenler, kamusal sanat yapıtının toplumsal meselelerle ilgili tavır almasının ve topluluklarla yeni ilişkilerin kurulmasına aracılık etmesinin, onun 'iyi sanat' hatta 'sanat' olarak değerlendirilmesi için yeterli olmaması gerektiğini savunan kimi eleştirmenler, estetik kaygıların tamamen gündemden düşmesinin sanatın doğasına aykırı olduğunu öne sürerler (Bishop, 2006b).

Mori Building binasında Teamlab'ın dijital enstelasyonları ise, gerçeklikle ilişkisi sorgulanacak olursa, imgelerin ziyaretçileri hareket eden videolarla ve bütün mekanı doldurmasıyla içine aldığı görülmektedir. Enstelasyonlardaki imgeler gerçek hayattan beslenir. Genellikle, doğa görüntülerinden ilham alındığı dikkat çeker. Ziyaretçiler mükemmel olarak kurgulanmış bir orman manzarasının içinde ya da bir şelalenin altında gibi hissedebilirler kendilerini. Fakat Clark'ın ve Travanija'nın katılımcı sanat çalışmalarıyla karşılaştırıldığında, gerçek hayatı çalışmalara taşımak gibi bir kaygının fazlaca güdülmediği kabul edilebilir. Önceden de bahsedildiği üzere, teamlab, gerçekliği çalışmalara taşımaktan ziyade, deneyimi esas alır.



Görsel 7. teamLab, İnsanların Toplandığı Bir Kayanın Üzerindeki Su Parçacıkları Evreni (Universe of Water Particles on a Rock where People Gather), 2018.

Kaynak: https://borderless.teamlab.art/ew/iwa-waterparticles/

TeamLab'ın çalışmalarının kamusal katılımcı sanat mantığından ayrıldığı bir başka yön ise, hayatla iç içe olan bir kavram olarak karşımıza çıkan siyasetle ilişkili olmamasıdır. Bunun pek çok sebebi vardır elbette. Kamusal katılımcı sanatın ortaya çıktığı yıllar, özellikle 1970'ler Katılımcı kamusal sanatın kuramsal altyapısını oluşturmaya yönelik girişimler, sanatın nasıl tanımlanacağına dair tartışmalarının yeniden gündeme taşındığı bir dönemdir. Sanatçının belli bir topluluğu ilgilendiren bir konuyu mesele edinerek, gerek sorunun iletişimi, gerekse çözüm alternatiflerinin ortaya konması için topluluk üyeleriyle birlikte, adeta bir aktivist kimliğine bürünerek, faaliyet göstermesi, sanat etkinliği olarak tanımlanabilmekte, çöpleri toplamak, kaldırımları temizlemek, yaşlı kadınların kendi sorunlarını anlattıkları sokak toplantıları düzenlemek vb. etkinlikler, aynı zamanda bir sanat yapıtı olarak ilan edilebilmektedir (Gablik, 1994).

Sonuç ve Tartışma

Dada, Happening ve Fluksus'larla tohumları atılan katılımcı ve interaktif sanat çalışmaları, 1960'lardan sonra genişleyerek devam etmiştir. Her iki türün özünde süreç temelli olması ve bu nedenle, elle tutulabilir, somut 'yapıtların' üretimiyle sonuçlanması gerekmemesi, katılımcılar ve ortaklaşmacıların etkinlik kapsamında yaşadıkları deneyimlerin, sanat işinin

bizzat kendisi olarak kabul edilmesi bulunur. Gelişen teknolojiyle birlikte, her iki sanat türünün de bu özelliklerini koruduğunu fakat bazı yönlerden farklı şekilde evrildikleri görülmüştür: Kamusal katılımcı sanatın genel bir özelliği olarak, kurumsal eleştiri ve politik sosyal konular ağırlıktadır. Mori Building Dijital Sanat Müzesinde gerçekleşen 21. yüzyıl interaktif sanat çalışmalarının daha çok görsel deneyime dayandığı kabul edilebilir. Katılımcı sanatın, bir topluluk yaratarak sosyal ilişkiler üretmeyi önemsediği, interaktif sanatın ise, daha çok katılımcı ve çalışma arasında gerçekleştiği kabul edilebilir.

Bu çalışma, bir sanat türünün diğerinden daha iyi olduğunu söylemek iddiası taşımamakla birlikte, farklı sanat türlerinin aynı kökenden çıksalar da, zamanla, farklı etmenlerle değişip dönüşeceği ve hatta kimi zaman iç içe geçerek, melez sanat türlerinin oluşabileceğini kabul etmektedir. Sanat, doğası gereği değişip dönüşür, ortaya çıkan sanat türleri birbirinden farklılaşabilir. Mori Building'deki enstalasyonlar görüldüğü üzere sadece enstalasyon olarak tanımlanamamakta; İnteraktif ve dijital enstalasyonlar olarak isimlendirilmektedir.

Çalışmanın kapsamı olarak, her iki sanat türü katılımcılık bağlamında ele alınmıştır. Kamusal katılımcılığın çıkış noktası tekrar hatırlanacak olursa; sanatın müzelerden çıkması, sokağa ve kamusal alana yayılma çabaları ve sanatın özgürleşmesi adına çabadır. Bu doğrultuda, özgürleşme adına, dijital interaktif çalışmalar ele alınacak olursa, cevap ne olabilir? Baudrillard bu soruyla ilişkili olarak şunları belirtmiştir: Teknolojinin özgürleştirici gücü konusundaki iyimserliğimize epey gölge düşmüş durumda: İmgenin teknolojisinin ya da atom enerjisinin, günlük hayata iyileşmeler sağlamanın yanında, birer tehlike ve köleleştirme aracı da olabileceğini artık biliyoruz. (Boudrillard, 2003: 106). Bu görüşle birlikte, sanatın sadece teknolojik diye özgür ya da iyi sayılamayacağını, eğer deneyimi esas alıyorsa, sanat tarihinde kendinden önce deneyimi esas alan sanat türleriyle ilişki kurmasının daha değerli olması açısından önemli olduğu kabul edilebilir. Dijital olanaklar sanatseverlerin olaya dahil olması ve etkileyicilik bağlamında büyük etkiler taşıyorsa da, yapılma istenen etki bağlamındaki felsefenin de önemsenmesinin sanata ve sanat çalışmalarına anlam katacağı düşünülmektedir.

Hem katılımcı sanat hem de interaktif sanat çalışmalarının günümüz ve geleceğin sanat türleri arasında olduğu göz önünde bulundurularak, ülkemizde de dijital sanat müzelerinin sayısının artması önerilmekle birlikte, kurumsal eleştiri üzerinde durularak, bu tür müzelerdeki çalışmaların, bu çalışmanın ortaya koyduğu veriler ışığında, bireysel eğlence üzerine kurulu olmasındansa, sosyal ve toplumsal ilişkilere dayalı olmasının daha anlamlı olabileceği belirtilebilir.

Kaynakça

Baudrillard, J. (2003). Simulakrlar ve Simülasyon, Doğu-Batı Yayınları, Ankara.

Beech, D. (2016). Bodies and Subjects Participation and the Differential Field of Art's, NEWS Special May 2016, Create, National Development Agency for Collaborative Arts.

Bishop, C. (2006). Introduction/ Viewer As A Producer, Participation, (Ed). Claire Bishop, Mit Press, Cambridge.

Bishop, C. (2006b). The Social Turn: Collaboration and its Discontents', Artforum, no: 02/2006), 178-183. http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/The_Social_ Turn_CBishop.pdf (Erişim Tarihi: 20.05.2019).

Bishop, C. (2007). Antagonizma ve İlişkisel Estetik, Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları (Ed: P. Tan ve S. Boynik), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 31-55.

Burger, P. (2014). Avangard Kuram, Çev: Erol Özbek, Baskı: İletişim Yayınları, İstanbul.

Çeber, T. (2017). İzleyiciyi İzlemek; Sanat Eseri, Sanatçı ve İzleyici İlişkisi Üzerine, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Journal of the Fine Arts Institute (GSED), Sayı / Number 38, Erzurum, 2017, 87-97.

Designboom, (2017). Virtual vegetation: teamlab brings blossoming green tea to maison et objet, https://www.designboom.com/design/teamlab-maison-objet-paris-en-tea-flowers-teacup-08-21-2017/ (Erişim Tarihi: 17.03.2019).

Dinkla, S. (1996). From Participation to Interaction, Ed: Lynn Hershman Leeson, Bay Press, Seatle.

Duchamp, M. (1975). The Creative Act, Ed. M. Sanouillet ve E. Peterson. The Essential Writings of Marcel Duchamp (138-140). Thames and Hudson, London

Eğrikavuk, I., ve Boynudelik, Z. (2006). Yeni Tip Kamusal Sanat Üzerine Bir Söyleşi. Sanat Dünyamız. Sayı 97, 2000, 219-225.

Gablic, S. (1994). The Reenchantment of Art. Thames and Hudson Ltd. New York.

Gen, E. (2013). Etkileşim, Taciz, Vandalizm? Çağdaş Sanatta Katılımcılık ve İlişkisellik Üzerine Bazı Sorular, skopbülten, http://www.e-skop.com/skopbulten/etkilesim-taciz-vandalizm-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-iliskisellik-uzerine-bazi-sorular/1469

Gündem. (2018). İnteraktif ne demek? http://www.hurriyet.com.tr/gundem/interaktif-ne-demek-41067773 (Erişim Tarihi: 10.06.2019)

Haacke, H. (1993). Statement, Art in Theory, Ed: Harrison ve Wood. Blackwell Publishers, Oxford/Chambridge.

Haydaroğlu, M. (1996). Katılımcı Sanat, Sanat Dünyamız, İstanbul.

Hopkins, D. (2018). Modern Sanattan Sonra, Çev: Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Kester, G. H. (2004). Conversation Pieces, Community+Communication in Modern Art, University of California Press. California.

Tate Art Term (2019). https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/interactive-art, https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art (Erişim Tarihi: 10.05.2019).

TeamLab (2018). Worlds Unleashed and then Connecting, https://www.teamlab.art/w/worlds-unleashed (Erişim Tarihi: 10.05.2019).

Toy, E. (2016). İnteraktif Sanat, İnteraktif Sanatın Oluşum Süreci ve Günümüzdeki Durumu, Görsel İletişim Tasarımı ve Animasyon, Pegem Akademi Yayıncılık, İstanbul.

Serin, A. P. (2016). Etkileşimli Teknolojilere Sınır Kavramı Üzerinden Bir Bakış, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Haziran 2016.

Wilson, M. (2015). Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, Çev: Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Yurtsever, E. A. (2015). Seyirden Etkileşime: Bir Katilimci Sanat Yapiti Olarak Dijital İmgenin Fenomenolojisine Doğru, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

ÇAĞDAŞ TÜRKİYE RESMİNDE BİR SANATÇI PORTRESİ: SEMİHA BERKSOY

Dr.Öğt. Üyesi Medine İrak

İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel sanatlar Fakültesi

Grafik Tasarım Bölümü

Öz

Bu çalışma, çağdaş Türkiye resminin özgün ve önemli sanatçılarından biri olan Semiha Berksoy'un (1910-2004) yaşamı ve eserlerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Çalışmanın amacı; Berksoy'un eserlerini, yaşamı ve içinde bulunduğu sosyo-kültürel ortam bağlamında incelemektir. Cumhuriyet kuşağının en önemli temsilcilerinden ve Türkiye'nin uluslararası alanda tanınmış çok yönlü yaklaşımıyla öncü sanatçılarından biri olan Semiha Berksoy'un ressam yönü ile ilgili literatürde araştırma-inceleme çalışmalarının sayısı çok azdır.

Çalışma nitel bir araştırma olup; betimsel-tarama yöntemiyle yapılandırılmıştır. Bilgiler literatür taraması yoluyla toplanmıştır. Çalışmanın sonucunda; Semiha Berksoy'un eserleri değerlendirilmiştir. Yüksek dramatik soprano, ressam, şair, aktrist, performans sanatçısı Berksoy, sanatın farklı alanları arasında doğal ilişkiler kurmuştur. İşlerinde müziği ve dramayı taşımanın yollarını aradığı görülür. İç dünyasının imgeleriyle oluşturduğu resimleri naif olmanın yanısıra güçlü ifade yönü ile otobiyografik bir stil ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resim Sanatı, Estetik, Modern Sanat, Semiha Berksoy

PORTRAIT OF AN ARTIST IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING: SEMIHA BERKSOY

Abstract

This study, which is one of modern Turkish Paintings, Semiha Berksoy original and important artists of the official (1910-2004) was created starting from life and work. Purpose of the study; To examine the works of Berksoy in the context of life and socio-cultural environment. The number of generations of the most important representatives of the Republic of Turkey and the internationally recognized multi-pronged approach with Semiha Berksoy hosted one of the leading artists in the literature research and investigation work on the painter direction is very small. The study is a qualitative research; structured with descriptive-scanning method. Information was collected through literature review. As a result of the study; Semiha Berksoy's works were evaluated. High dramatic soprano, painter, poet, actress, performance artist Berksoy has established natural relations between different fields of art. In his work, he sees ways to carry music and drama. The paintings he created with the images of his inner world, besides being naive, revealed an autobiographical style with strong expression.

Key Words: Contemporary Turkish Painting, Aesthetic, Modern Art, Semiha Berksoy

1. Giriş

Sanat tarihinde kadın sanatçıların sayılarının görece daha az olduğu veya bu şekilde belirtildiği açıktır. Bu durum günümüz çağdaş sanatında her ne kadar farklılık gösterse de kadın sanatçı sorunu sosyal, kültürel yapının alışkanlıkları ile ekonomik, politik, ideolojik, psikolojik boyutların içiçe geçtiği karmaşık bir yapıdır. Bu çalışmanın teorik arka planını ortaya koyabilmek için öncelikle toplumsal cinsiyet kavramını ve kadının plastik sanatlardaki pozisyonunu açıklamak gerekmektedir.

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeklerin beklentilerini, değerlerini, imajlarını, davranışlarını, inanç sistemlerini ve rollerini tanımlayan fikirlerin sosyal yapılanmasıdır. Sadece kadın ve erkek arasındaki değil, her gruptaki güç ilişkilerini ağır biçimde etkiler; bu da bir çok sosyal probleme neden olur. Farklı kültürlerin toplumsal cinsiyet hakkında, kadın ve erkek için neyin uygun olduğu ve neyin olması gerektiği üzerine farklı fikirleri vardır. Toplumsal cinsiyet sadece kültürden kültüre farklılık göstermez, zaman içinde veya bir toplumun kriz döneminde değişiklik gösterebilir.

Cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki doğal, biyolojik farklılıkları işaret eder. Bu farklılıkların bir çoğu net ve sabitken bazı biyolojik farklılıklar çeşitlilik gösterir. Toplumsal cinsiyet ise toplum tarafından verilen erkeklik ve kadınlık hakkında kültürel görüşler, inanç sistemleri, imajlar ve beklentilerle yapılanmıştır.

Bir çok kültürde, erkeklerin deneyimleri ve perspektifleri norm olarak kabul edilir. Heteroseksüel maskulin davranış ise standart olarak tanımlanır. Güç kullanımı, özellikle halka açık alanda, maskulin olarak algılanır. Bir çok kültürde, erkekler ailenin, grubun ve halkın reisi varsayılırken; kadınlar, takipçiler ve destekçiler olarak varsayılırlar. Bu tip varsayımlar, kadınların kendi hayatlarını etkileyecek kararlar üzerine çok az şey söyleyebilecekleri anlamına gelebilir. Ayrıca, bu geleneksel rolleri takip etmeyen erkeklerin de toplum tarafından eleştirilmesi anlamına da gelebilir. Toplumsal cinsiyetin sosyal olarak yapılanmış bir fikir olmasından dolayı, kadın ve erkek rolleri hakkındaki baskıcı kanıları değiştirebilir ve zorlayabiliriz. Toplumsal cinsiyet adaleti dediğimiz de budur. (Foucault'dan akt. Güven, 2018:32), iktidar biçimleriyle beden arasındaki ilişkileri incelemiş ve "biyo-iktidar" kavramını ortaya koymuştur. İktidar insanlar üzerinde doğrudan baskı mekanizmaları kurmak yerine, onları birey haline getirerek itaatkar kılmaktadır. Bedenin mikropolitiğinin sağlanması ile bu itaatkarlık gerçekleşmektedir. Örneğin; doğum kontrol yöntemleri, aile planlaması, kürtaj yasağı, mikro-politiğin disiplinini sağlamak için kullandığı yöntemlerdendir (Güven, 2018:32).

Cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki fizyolojik farklılıkları ifade ederken, toplumsal cinsiyet cinslere atıfta bulunulan aktüel veya normatif kültürel özel davranış örüntülerini ifade etmektedir. Simone de Beauvoir, bu durumu "İkinci Sex" adlı kitabında, kadın olarak doğulmaz, kadın olunur" diyerek özetlemektedir (Butler'den akt. Ulusoy, 1999:50). Bir başka deyişle, toplumsal cinsiyet insan kişiliğinin temel bir unsuru değil, fakat özel şartlanmış etkileşimler içindeki akışkan ve ve süreçsel bir kabuldür (Butler'den akt. Ulusoy,1999:50). Pek çok toplum, kadınlar ve erkekler için farklı faaliyetleri ve özellikleri salık verir ve bunlar, insanlar tarafından 'doğal'mış gibi kabul edilirler. Böylelikle, biyolojik farklılıklar kültürel olarak kabul edilmiş cinsiyet farklılıkları ile birleştirilir ve sosyalizasyon sürecinde

bu hakim ve başat olan değerler, kadınların kadınsı, erkekleri de erkeksi olmaları doğrultusunda cesaretlendirir (Bilton'dan akt. Ulusoy, 1999:50).

Toplumsal cinsiyet farklılıkları kadın ve erkeklerin oynamasını öğrendikleri veya çeşitli kurumsal yapılar içinde oynamak durumunda kaldıklan farklı rollerden kaynaklanmaktadır. Farklılığın temel determinantı olarak görülen cinsel iş bölümü, erkekleri kamusal alanlara bağlarken kadınlan da eş, anne, ev içi işçi ve ailenin özel alanına bağlamış ve böylelikle onlann yaşam boyu süren tecrübeleri, karşılaştıklan olaylar serisi oldukça farklılaşmış ve aynı bir sosyal kategori oluşturmalarını sağlamıştır (Çelebi'den akt. Güven, 2018:32). Sosyolojik perspektifde kurumsal yapıların toplumsal cinsiyet için önemli bir potansiyel kaynak olduğu kabul edilmektedir (Ritzer'den akt. Güven, 2018:32) ve toplumsal cinsiyetin inşasında özellikle aile ve eğitim kurumunun etkin bir rol oynadığı düşünülmektedir. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak ayıran psiko-sosyal özelliklerdir. Toplum içerisinde erkek ve kadının sosyalleşme şekilleri, toplumsal cinsiyet rollerinin ve toplumun beklentilerinin itici gücü toplumsal cinsiyet ideolojisi için önem arz etmektedir. Erkek maskülen (erkeksi), kadın da feminen (kadınsı) davranmak zorundadır, eğer erkek veya kadın ona biçilen roldeki gibi davranmazsa toplum tarafından sosyalleşme süreçlerinden dışlanarak cezalandırılabilir. Bu nedenle diyebiliriz ki; toplumsal cinsiyet farklılıkları kadın ve erkeklerin kurumsal yapılar içinde sürdürmek zorunda oldukları rollerden kaynaklanmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde toplumsal cinsiyet ideolojisi, kadın sanatçının sanat dünyasındaki konumunu da belirlemektedir (Güven, 2018:32).

Modern toplumda kadınların sanatçı olamayacağına dair herhangi bir kısıtlama olmamasına rağmen birçok disiplin gibi bu disiplin de erkek egemenliği altındadır. Bu durumun doğal sonucu olarak uzun yıllar boyunca kadınlar, plastik sanat çevrelerinin ve alanın akademik yaşamının dışında tutulmuştur. Nitekim sanat tarihi kitaplarında genellikle eğer hedef kitlesi doğrudan kadın sanatçılar değilse- bahse değer bulunan kadın sanatçıların erkek meslekdaşlarına oranla daima çok az sayıda oldukları görülmektedir. Birkaç tanesini örnek verecek olursak kadın sanatçıların durumu netlikle anlaşılılır: E.H. Gombrich'in Sanatın Öyküsü adlı (1984) kitabında bahsedilen sanatçıların tümü erkektir. Francis Claudon'un (1988) "Romantizm Sanat Ansiklopedisi"nde, sözü geçen 64 sanatçının tamamı erkekken, Jean Caussou'un (1987), "Sembolizm Sanat Ansiklopedisi"nde adı geçen kadın sanatçı oranı % 5 dir. Maurice Serullaz'ın (1983) "Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi"nde bahsedilen kadın sanatçı oranı da ancak % 5'e ulaşmaktadır. Lionel Richard'ın (1991), Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi'nde değinilen kadın sanatçılar oranı % 6'ı, Reni Passerou'un (1982) Sürrealizm Sanat Anskiklopedisi'nde ise % 8'i bulmaktadır. Nobert Lynton'un (1982) Modern Sanatın Öyküsü adlı çalışmasında yine öncüler, büyük addedilen veya döneme damgasını vuran olarak ele alınan sanatçıların tamamı erkektir (Ulusoy,1999:57).

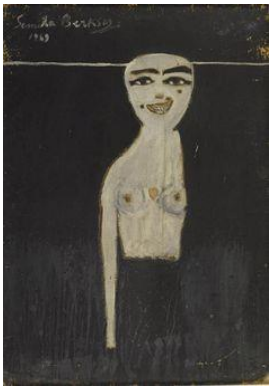
Benzeri bir durumun Türk Resim Sanatı Tarihi için de geçerli olduğu görülür. 20.yy'a kadar olan dönemlerde kadın plastik sanatçıların olmaması normaldir çünkü batılı anlamda resim ve heykel, Türk Sanat Tarihine Batılılaşma hareketi ile girmiştir. Daha önce 'minyatür' dönemin tek resim türüdür ve sanat tarihi kitaplarında tek bir kadın nakkaş ismine rastlanılmamaktadır. Ancak, Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatı tarihinde de kadınların erkeklere göre fazla oranda olmadıkları görülmektedir. Örneğin, Sezer Tansuğ (1986)'un yakın dönemde yayınladığı "Çağdaş Türk Sanatı' adlı kitabında plastik

sanatlar alanında bahse değer bulunan sanatçıların ancak % 15'i kadındır, % 85'i erkektir (Ulusoy,1999:57).

Feminist hareket, sanat alanındaki bu ayrımcılığa karşı feminist bir bakış açısı geliştirmiş ve sanat dünyasının içine kadınları da katmak için çeşitli stratejiler ortaya koymuştur. Bu stratejilerden biri, sanat tarihini kadın bakış açısıyla yeniden gözden geçirilerek kadın sanatçıların önemini ortaya çıkarmak; bir diğeri ise, bütün toplumsal cinsiyet kodlarını reddederek kadınlığın aslında kurgulanmış bir durum olduğunu, dolayısıyla kadın ya da erkek sanatçı gibi kavramların geçersizliğini ortaya koymaktır (Özüdoğru'dan akt. Güven, 2018:33).

Sanatta ve sanat tarihinde eril (masculin) değer sistemi baskın olduğu görülür. Cinsiyet konusundaki toplumsal ve ideolojik problemleri bireysel çabalarıyla aşan az sayıda kadın sanatçı ise sanat yaşamında çeşitli ayrımcılıklara ve eşitsizliklere maruz kalabilmektedir. Bu eşitsizliklerden biri de kadın sanatçılara literatürde yeterince yer verilmemesidir. Çalışma kapsamında ele aldığımız Semiha Berksoy ve eserleri ile ilgili akademik inceleme sayısı azdır. Sanatçı kimliği ve eserleri ile Türkiye resminin önemli ve özgün isimlerindendir. Semiha Berksoy'un 1929 yılında başlayan opera kariyeri bir çok ülke ve nice zorlukları aşarak, 1972 yılında kendi emekliliğini isteyene kadar, yani otuzu aşkın sene devam eder. Yüksek dramatik soprano olan sanatçı dönemin marjinal sayılan politik kimlikleri ile olan dostlukları, görkemli sesini taşıyabilecek alt yapı eksiklikleri ve dik başlılığı başta olmak üzere, çeşitli sebeplerden dolayı dönem dönem sahneden uzaklaştırılır. Gerek Devlet Operasının üst düzey kişileri, gerek akademisyenlerden alınan sayısız rapor ve belge ile defalarca kendini kanıtlamak zorunda bırakılır. 'Gülen' ve 'Gören' bu buhranlı dönemlere ithafen yapılmıştır (bkz. Resim-1, Resim- 2). Berksoy tiyatro ve operada bir duygu yoğunluğunu tek bir ifadeyle aktarma tecrübesini, resimlerinde kullanarak naif ve sade çizgilerle hayalkırıklığını ve bilgeliğini aktarır. "Ölümle yaşamın, geçmişle geleceğin bir olduğunu, zaman mefhumunun bulunmadığını işaret" ettiğini söylediği çizginin altından ve karanlık duygulardan sıyrılmış şekilde resmeder kendini. Arkasında dönen dolapları, onu nasıl engellemeye çalıştıklarını izler. Gözünden kara bir gözyaşı süzülür fakat o, cesareti asla elden bırakmadan, yaşadığı tüm zorluklara ve kalp kırıklıklarına inat gülümsemeye devam ederek, kimliğini ve yeteneğini tüm çıplaklığıyla göz önüne sererek, üretmeye, çalışmaya ve bir sanat yapıtı olarak yaşamaya devam eder (Altuğ, 2015:15).

Bu çalışmada, yaşadığı dönemin başat sanat hareketleri içinde yer alarak, özgün sanat üretimini günümüze değin sürdüren sanatçının eserlerini analiz yolu ile Berksoy'un eserleri ve yaşamı hakkında akademik bir çalışmayı literatüre kazandırmak amaçlanmıştır. Bir diğer açıdan kayıp ve görülmez olan kadın sanatçıların çalışmaları bağlamında Semiha Berksoy'un daha da görünür kılınması çalışmanın hedefleri arasındadır.



Resim-1. 'Gülen Otoportre', Duralit Üzerine Üzerine Yağlıboya, 99x69 cm, 1969.

Resim-2. 'Gören Otoportre', Duralit Yağlıboya, 98x69 cm, 1969.

2. Semiha Berksoy ve Sanat Yaşamı

Semiha Berksoy, 1910 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Konservatuarı'nda okudu. Ayrıca Namık İsmail Atölyesi ve Tiyatro Okulu'nda eğitim gördü. Sonrasında devlet bursu ile Almanya'da Berlin Devlet Yüksek Müzik Akademisi Opera Bölümü'nden mezun oldu. İlk kez İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahneye çıktı. Burada sesiyle üne kovuşan sanatçı, 1934 yılında opera kariyerine başladı. 1939'da Avrupa'da sahne alan ilk Türk opera sanatçısı oldu. 1931 yılında Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *İstanbul Sokakları*'nda filmi ile sinema oyunculuğuna başladı. Ardından, *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Büyük Sır* (1956), *Ateş Üstünde Yürümek* (1991), *Karanlık Sular* (1993) filmlerinde rol aldı.

Semiha Berksoy doğuştan gelen sanat aşkıyla ve yeteneğiyle Cumhuriyet kuşağının en önemli temsilcilerinden ve Türkiye'nin uluslararası alanda tanınmış ilk sanatçılarından biridir. 19 yaşında Güzel Sanatlar Akademisi, Namık Ismail Atölyesi ve Hakkı Toygar Seramik Atölyesi'ne kabul edilir. Ertesi yıl ise Muhsin Ertuğrul tarafından açılan Darülbedayi Tiyatro Okulu sınavını kazanır. Semiha Berksoy tutkularını, aşklarını ve acılarını, çizgisel, ironik ve yalın bir dille resimlerine aktarırken, yaşam, ölüm ve zamanın sınırlarının aşıldığı yeni bir boyut yaratır. Kendi yaşantısını üretiminin merkezine alan Berksoy, yaşamını ve sanatını birbirinden ayırmaz; resimleri cesur, coşkulu, disiplinli, özgün kişiliğinin yanı sıra bütüncül sanat eğitimi, deneyimi ve anlayışının da birer uzantısıdır.

Sanata çok yönlü yaklaşımıyla gerçek bir öncü olan Berksoy; ilk sesli Türk filminde ve ilk Türk operasında, yurtiçi ve yurtdışında sayısız önemli temsilde sahne alır. Berlin Yüksek Müzik Akademisi'ni birincilikle bitiren sanatçı 'Birinci Sınıf Opera Sanatçısı', 'Baş artist (Primadonna)' ve 'Devlet Sanatçısı' ünvanlarına layık görülür. Yaşamını sanata adayan ve görsel sanatlarla her zaman yakından ilgilenen Berksoy, 1997 Istanbul Bienali, 1998 Manifesta II ve 2005 Venedik Bienali gibi önemli uluslararası sergilerde eserleriyle yer alır. 2000 yılında ise 90 yaşında New York Lincoln Center'da yönetmen Robert Wilson'un "The Days Before" adlı oyununda Wagner'in Aşk Ölümü

aryasını söyler. 1998'de Devlet Sanatçısı unvanı verildi. Semiha Berksoy, 15 Ağustos 2004 tarihinde İstanbul'da vefat etti.

3. Semiha Berksoy'un Eserleri

Semiha Berksoy'un sanat çalışmaları, çağdaş Türk resminin gelişim sürecindeki etkileri açısından ve sanatçının yönelimlerini yansıtmanın yanı sıra, sanatçının özgün kişiliğini, sanatsal gelişim sürecini ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir. Çalışmanın bu bölümünde, sanatçının eserleri değerlendirilirken; sanatçının yaşamı ile paralellik gösteren eserlerinin biçim ve içerik düzeyinde analizi yapılacaktır.

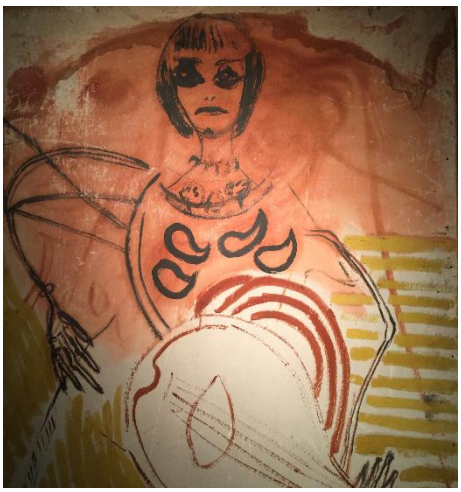
Eleştirmen bir eseri değerlendirirken; sanatçının doğup büyüdüğü ülkenin coğrafyası, sanatçının yaşamını etkileyen siyasi ve toplumsal koşullar, sanatçının psikolojik yapısı, sanatçının dini ve ahlaki inançları gibi tarihsel olguları da hesaba katmalıdır (Duben'den akt. Güven, 2018:38). Buradan hareketle Semiha Berksoy'un annesi ressam Fatma Saime Hanım, yirmi yedi yaşında, 1. Dünya Savaşı'na katılmış eşi Cenap Bey'in kışladan eve taşıdığı gribin bulaşmasıyla karnında bebeği ile ölür. Semiha Berksoy'un ressam yaşamının önemli bir kısmını oluşturan annesini konu alan resimleri annesini erken yaşta kaybetmesinin kendisinde yarattığı derin etkilerin etkisini taşır. Annesi, yanında olsun olmasın, Semiha Berksoy'un hayatında daimi önemli figürlerden biri olarak yer almış ve Berksoy'un eserlerine yansımış. Ölümle hayatı birbirinden çok da ayrı tutmayan ve yakın olduklarının ruhlarını fiziken olmasalar da ruhen yanında hisseden Semiha Berksoy, yaşamında iz bırakan bu kişilerin yansımalarını odasındaki Halüsinasyon Duvarı'nda gördüğünü söylermiş. Halüsinasyon Duvarı'nda görüp ilham alarak resmine konu ettiği ana kişilerden biri ise annesi Fatma Saime Hanım. Semiha Berksoy, annesi ile mistik ilişkisine yoğunlaşan eserler yaptığı gibi kendini tanımlarken de annesinden ilham almış olduğu görülür. Kendini halen annesinin rahminde, onun koruması altında ve henüz doğmamış resmetmiş. Resimdeki rahim, annesinin en sevdiği eflatun renkte ve onun enerjisini yansıtıyor. Serginin en etkileyici resimlerinden 'Annem ve Ben'de küçük Semiha'nın hamileyken ölen annesi, bir elinde bebeğini tutarken diğer eli ile öbür dünyadan Semiha'ya uzanıyor ve onu koruma altına alıyor. Bu resimde de yine Fatma Saime Hanım'ın en sevdiği eflatun rengi, başının etrafını bir hare gibi sarıyor. Semiha Berksoy'un küçüklüğünden ilk gençliğine hayatını yansıttığı otobiyografik diyebileceğimiz resimlerinde duygusal dalgalanmalarını ve bu dalgalanmalarında annesine olan ihtiyacını da görüyoruz (bkz. Resim-3).

Annesini resmettiği bir diğer resim olan 'Annem Ud Çalarken' adlı resimde çizginin ağırlıklı olduğu görülür. Deformasyonun hakim olduğu figürün büyük kara gözleri izleyiciye odaklanmıştır. Bu yolla izleyiciyi etki altına alarak resmin içine çektiği söylenebilir. Semiha Berksoy'un olgunluk dönemlerine denk gelen süreye bakıldığında annesi ile aynı fiziksel özellikler gösterdiğini resimlerinden çıkarımlayabiliriz.

Semiha Berksoy'un 2017 yılında Berksoy'un bugüne kadar görülmemiş tüm çalışmalarının toplandığı 'Semiha Berksoy: Catalogue Raisonné' adlı kitabın editörü olan Derya Yücel'in Karar gazetesine verdiği mülakatta Semiha Berksoy'un her resminin mutlaka bir hikayesi, anısı var. Doğaçlama yapılmış resimler gibi görünse de kendi kişisel kronolojisini eserlerine bir şekilde yansıtmış. Örneğin, 1980 yılında yaptığı bir resim üzerinde 1930'da sahneye çıktığı operalarla ilgili notlar almış olduğunu söylemiştir. (Yücel, 2017)'nin araştırmasına göre Berksoy'un kendi hikayesi aslına bakarsanız

toplumsal olaylarla da birleşiyor. Semiha Berksoy aşık bir kadın. İlâhî, dünyevi aşk kavramı onun yaşama bakışını belirlemiş. Erkeklere, kızına, torununa, yaşama çok aşık. Ama en çok sanatına aşık bir kadın. Semiha Berksoy'un annesiyle olan ilişkisi de önemli bu anlamda. Annesini 8 yaşındayken kaybetmiş, babasıyla yaşamış. Daha sonra babası evlenince amcasıyla yaşamaya başlamış. Annesinin kaybı onda derin yaralar açmış. Resimlerinde bazen kendisini annesinin yerine koyuyor. Çoğunlukla sembolik bir dil kullanmış. Kader çizgisi onun resimlerinde çok önemli. Tuval resimlerini yatay olarak kesen siyah bir çizgi var; altı ölüm, üstü yaşamdır. Bu çizgi birçok bilinmeyeni açığa çıkarıyor. Kendisinin başı her zaman için yaşam çizgisinin üzerinde. 'Annem ve Ben' isimli çalışmalarında ise başlar çizginin altında (bkz. Resim-3).

Resim-3. Annem ve Ben, Duralit Üzerine Yağlıboya, 100x70 cm, 1974.



Resim-4. Annem Ud Çalarken, Duralit Üzerine Yağlıboya, 99x69 cm, 1958.

Resim-5. Mezardan Gelen Mektup, Tual Üzerine Yağlıboya, 100x69cm, 1972.

Nâzım Hikmet sanatçının resim sürecinde bir başka seri olarak karşımıza çıkar. Semiha Berksoy önce kitaplarını tanıyıp ona âşık olmuş, tanıyınca dehasına hayran kalmış ayrıca pek çok kez "kâğıt rengi beyaz bir ten, mavi gözler, altın sarısı saçlar"dan söz etmiştir. 1978 yılına tarihlenen "Nazım Hikmet", Berksoy'un birkaç Nâzım portresinden biri. Çok büyük boyutlu olmasa da tuvalin sınırlarına dayanan sarı saçlı, beyaz tenli, mavi gözlü bir baştan oluşan, bu büyük şairin aklını ve dramatik yüz ifadesiyle yüce gönlünü sezgisel olarak veren bir resim (bkz. Resim-6). Üzerindeki imza yerine Berksoy'un ismi ve tarihin yanı sıra "Türkiye" yazısı da dikkat çekici. Türkiye'nin şairi ve Berksoy bunu bir kez daha dile getiriyor. Hapishane ziyaretleri, yıllar süren mektuplaşmalar, görüşmeler sürer. Genç bir kadının varlığına nüfuz etmiştir. Nâzım ve görüşmeseler bile onun başına gelenlerle adeta Berksoy'un hayatı değişir, kendi kariyerine odaklanır. Semiha Berksoy 1932 yılında tanışıp aşık olduğu Nazım Hikmet'in evli olduğunu öğrendiğinde 'Mezardan Gelen Mektup' isimli hikayeyi yazar. Hikayede Güntekin isimli genç bir kadın ölen akrabalarından kalan şehirden uzak eski bir köşkte yalnız yaşamakta ve sevdiği genç adamı beklemektedir. Saatler geçer, sevgilisi gelmez. Güntekin kendini zehirlemeye yeltendiği sırada kapı çalar. Ölü annesi mezarından yazıdığı umut dolu mektubu Güntekin'e uzatır ve onu ölümden döndürür. Mektup günün birinde Güntekin'in de tıpkı annesi gibi çocuğunu kollarında taşıyacağından bahsederek bitmektedir. Nazım Hikmet tarafından reddedilişi Berksoy'un sanat kariyerindeki dönüm noktalarından biri olmuş ve onun sanata ve eğitimine iyice odaklanmasını sağlamıştır. Mektupta bahsi geçen çocuk, ilerleyen yıllarda Semiha'nın eserlerini temsil eden bir simge olacak ve Nazım Hikmet ile olan imkansız aşkı bundan sonra sadece eserlerinde hayat bulacaktır. 1935 yılında Yedigün gazetesinde Ercüment Kanık'ın hikayeye özel olarak yaptığı desenler ile birlikte basılan öykü, Türk edebiyatındaki ilk gerçeküstü yazılardan biri olarak da dikkat çeker. Semiha Berksoy aynı isimli eserinde bu hikayeyi yeniden resmetmiştir (Altuğ, 2015 :17).

Resim-6. Nazım Hikmet, Tual üzerine yağlıboya, 53x42 cm, 1978.

Resim-7. 'Bir Rüya'da Buluşan Sevgili', Çarşaf üzerine yağlıboya, 207x24,5 cm, 2001.

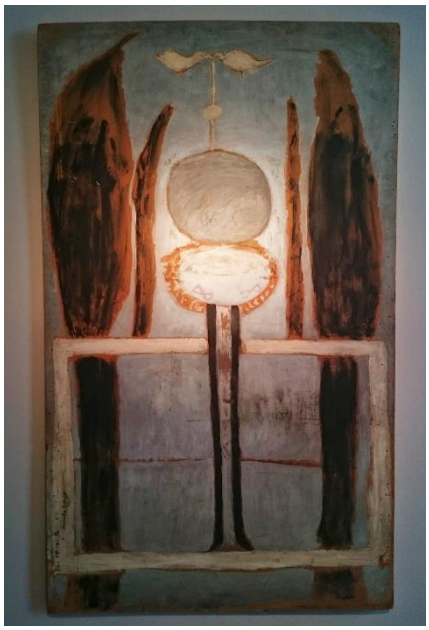
2002'de, Nazım Hikmet'in doğumunun 100. yılında, Devlet Tiyatrosu 'Bu bir rüyadır' operetini sahneye koyar. Nazım Hikmet'in Semiha Berksoy için yazdığı operetin final sahnesini Semiha Berksoy oynar. Oyunun hemen öncesinde, kuliste gece rüyasında Nazım Hikmet'i gören Semiha Berksoy Melih Güneş'ye rüyasını anlatıyor: "Seni rüyamda görmüştüm. Kainat karanlık içerisinde. Seni görüyorum. Sen duruyorsun. Ben de yanındayım. Çok yakınım, sarılmış gibi. Karanlık böyle, İstanbul Boğazı silüeti görünüyordu. Kainat simsiyah fakat öyle bir siyahlık ki içinden bir aydınlık var. Ben bir korkuyla uyandım; derken bende Muhyiddin Arabi'nin rüya kitabı var hemen onu açtım, büyük filozofun...Bir de baktım rüyada karanlığı görmek nur-u zulmet diyor. Nur, karanlığın nurunda duruyorsun sen "(Altuğ, 2015:11). Bir Rüya'da Buluşan Sevgili adlı resim söz konusu rüyanın dışavurumudur. Resimdeki figür

Nazım Hikmet'i temsil etmektedir. Siyah ve beyazın tonlarının çizgi ile ifade edildiği bu resimde figür yer ile gök arasında yalnız ve uzakta duran uzun ince bir figürdür. Farklı yönlerde dinamik fırça vuruşlarının görüldüğü resim sanatçının iç dünyasının tezahürü olarak açıklanabilir.

Resim-8. 'Aşk Otoportre', Duralit Üzerine Yağlıboya, 100x70cm, 1972.

Aşk Semiha Berksoy için hayatın kaynağı ve anlamıdır. Operaya, tiyatroya, resme, ona ilham veren kişilere, hayvanlara, bitkilere, hayata aşkla bağlıdır Berksoy. "Aşk Otoportre"de kendini kısa, küt saçları ve inci kolyesiyle en yalın şekilde resmeder. (Evrim Altuğ, 2015:13)'a göre Nazım Hikmet'e referansla "Benim ruhum, havada uçup giden bir kuş gibi," demiştir ve bu resimde, aynı dile getirdiği gibi, bedeni yok olmuş, tüm benliği havada uçan bir nota gibidir. Bu bağımsız ruh siyah yatay ölüm ya da kader çizgisinin çok üstünde uçmaktadır ve tek ağırlığı boynunda taşıdığı aşkıdır. Bu resimde yine orta tonlarda çizgi değerlerinin hakim olduğu sade ve etkili bir anlayışa sahiptir.

Sık sık ailesinin, yakınlarının ya da hayran olduğu sanatçıların mezarlarına ziyaret alışkanlığına sahip olan Berksoy, kendi mezarını da doğduğu ve aile kabristanının bulunduğu Çengelköy'de hazırlatmıştır. "Resimlerimde evrene hakim olan sonsuz sevginin optimist, iyimser, bilimsel bir ruhla sanata kanalize olarak, kötülük, cehalet ve ölümle mücadele ederek ölümsüzlüğe, zafere ulaşıldığı yaşanıyor" diyerek anlatan Berksoy, mezarını "Sonsuzluğun Aşka Dayanan Birliği" nde koyu yeşil selvi ağaçları arasında resmeder. Mezarın üzerinden yükselen iki ruh, onları yukarı çeken iki beyaz kuşun aşk öpücüğüyle birleşmektedir (Altuğ, 2015:12).



Resim-9. ‘Sonsuzluğun Aşka Dayanan Birliği’, Sunta Üzerine Yağlıboya, 244x121cm, 1976.

4.Sonuç

Türkiye resminde gruplaşma hareketlerinin yoğun olduğu, erkek sanatçıların ağırlıkta olduğu bir literatür olduğu açıktır. Bu problem sadece Türk resmine özgü olmayıp köklü ve disiplinlerarası bir tartışma geçmişine sahiptir. Türk resmine ait kuramsal çalışmalarda 1970’li yıllara gelinceye değin kadın sanatçılar ile ilgili bilgi oldukça sınırlıdır. E.H. Gombrich'in Sanatın Öyküsü adlı (1984) kitabında bahsedilen sanatçıların tümü erkektir. Francis Claudon'un (1988) "Romantizm Sanat Ansiklopedisi"nde, sözü geçen 64 sanatçının tamamı erkekken, Jean Caussou'un (1987), "Sembolizm Sanat Ansiklopedisi"nde adı geçen kadın sanatçı oranı % 5 dir. Maurice Serullaz'ın (1983) "Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi"nde bahsedilen kadın sanatçı oranı da ancak % 5'e ulaşmaktadır. Lionel Richard'ın (1991), Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi'nde değinilen kadın sanatçılar oranı % 6'ı, Reni Passerou'un (1982) Sürrealizm Sanat Anskiklopedisi'nde ise % 8'i bulmaktadır. Nobert Lynton'un (1982) Modern Sanatın Öyküsü adlı çalışmasında yine öncüler, büyük addedilen veya döneme damgasını vuran olarak ele alınan sanatçıların tamamı erkektir (Ulusoy,1999:57).

(Ulusoy,1999:57)’un araştırmasına göre benzeri bir durum Türk Resim Sanatı Tarihi için de geçerlidir. 20.yy'a kadar olan dönemlerde kadın plastik sanatçıların olmaması normaldir çünkü batılı anlamda resim ve heykel, Türk Sanat Tarihine Batılılaşma hareketi ile girmiştir. Daha önce 'minyatür' dönemin tek resim türüdür ve sanat tarihi kitaplarında tek bir kadın nakkaş ismine rastlanılmamaktadır. Ancak, Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatı tarihinde de kadınların erkeklere göre fazla oranda olmadıkları görülmektedir. Örneğin, Sezer Tansuğ (1986)'un yakın dönemde yayınladığı "Çağdaş Türk Sanatı' adlı kitabında plastik sanatlar alanında bahse değer bulunan sanatçıların ancak % 15'i kadındır, % 85'i erkektir.

Bu anlamda feminist hareketin ortaya koyduğu en önemli önerilerden biri, sanat tarihini kadın bakış açısıyla yeniden gözden geçirilerek kadın sanatçıları saklandıkları yerden geri çıkarmak; bir diğeri ise, bütün toplumsal cinsiyet kodlarını reddederek kadın ya da erkek sanatçı kavramlarının geçersizliğini ortaya koymaktır (Özüdoğru'dan akt. Güven, 2018:33). Bu yöntemle oluşturulan çalışmada çağdaş Türkiye resminde özgün ve önemli bir yeri olan Semiha Berksoy'un ressam kişiliğne odaklanmaya çalışılmıştır. Sanatçının eserlerinde kadın konusuna sık sık rastlansada eserleri oluşturma biçimi, seçtiği konular ve imge dünyası dönemin erkek sanatçılarından pek de farklı değildir.

Sanatta ve sanat tarihinde eril (masculin) değer sistemi baskındır. Cinsiyet konusundaki toplumsal ve ideolojik problemleri bireysel çabalarıyla aşan az sayıda kadın sanatçı ise sanat yaşamında çeşitli ayrımcılıklara ve eşitsizliklere maruz kalabilmektedir. Bu eşitsizliklerden biri de kadın sanatçılara literatürde yeterince yer verilmemesidir. Çalışma kapsamında ele aldığımız Semiha Berksoy ve eserleri ile ilgili akademik inceleme sayısı azdır. Sanatçı kimliği ve eserleri ile Türkiye resminin önemli ve özgün isimlerindendir. Semiha Berksoy'un 1929 yılında başlayan opera kariyeri bir çok ülke ve nice zorlukları aşarak, 1972 yılında kendi emekliliğini isteyene kadar, yani otuzu aşkın sene devam eder. Yüksek dramatik soprano olan sanatçı dönemin marjinal sayılan politik kimlikleri ile olan dostlukları, görkemli sesini taşıyabilecek alt yapı eksiklikleri ve dik başlılığı başta olmak üzere, çeşitli sebeplerden dolayı dönem dönem sahneden uzaklaştırılır.

Bu çalışma çağdaş Türkiye resminin gelişimine emek vermiş ve arkasında çok sayıda eser bırakmış bir sanatçıyı ve eserlerini açıklamaya çalışmıştır. Çalışmanın sonunda araştırmacılara, Semiha Berksoy gibi eserleri ve yaşamı hakkında geniş ve ayrıntılı bilgiye sahip olunmasını sağlayan müze gibi araştırma alanlarının kurulması, konferanslar, kütüphane vb. destekleyici unsurlarla canlılığın sağlanması önerilmektedir.

Kaynakça

Makaleler

Ankan, Gülay, (1997)."Ataerkillik Kavramıyla İlgili Sosyolojik Tartışmalar", H.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi, cilt 14, sayı 1-2, Aralık 1-24.

Güven, Merve, (2018). "Çağdaş Türk Resminde Bir Sanatçı Portresi: Nevin Çokay", SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Cilt:11/ Sayı:21/ s. 32-33.

Ulusoy, Demet, (1999). "Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet", H.Ü Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:16, Sayı 2, s. 55-57.

Kitaplar

Berk, Nurullah ve K. Özsezgin, (1983). "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi", Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Comini, Alessandra, 1982 (1977-1980) ."Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism", Feminism and Art History, Norma Broude and Mary D. Garrard (Eds.) Harper &s: 270-292.

Duben, İpek, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul: Bilgi Yayınları

Duncan, Carol, 1982 (1973). "Happy Mothers and other New Ideas in Eighteenth-Century French Art", Feminism and Art History, Nonna Broude andMary D. Garard (Eds.) New York, Harper & Row Pub. s: 201-220.

Gombrich, E.H. (1986). "Sanatın Öyküsü", çev.: Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. bs.

Lynton, Nobert, (1999). "Modern Sanatın Öyküsü", İstanbul: Remzi Kitabevi.

Özsezgin, Kaya, (1982). "Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı", cilt 3, İstanbul:Tiglat yay.

Tansuğ, Sezer, (1988). "Türk Resminde Yeni Dönem", İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, Sezer. (1974). "Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler I: Doğan Kuban", Köken, Sayı 2, s.3-4.

Diğer Yayınlar

Altuğ, E. (2015). "Semiha Berksoy Halisünasyon Duvarı" Sergi Kataloğu, A bird's-eye View of Mankind içinde, ed.(?), İstanbul: Ofset Yapımevi, s.11-12-15-17.

Rajchman, J. (2013). "Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?", Çağdaş Sanat Nedir? içinde,

ed. Ali Artun ve Nursu Örge, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 19-35.

_____,(2019). Semiha Berksoy "Portreler" sergi broşürü, (13 Şubat-21 Mart 2019), İstanbul: Galerist.

İnternet

Yücel, D. (Ocak18, 2017). "1930'dan Günümüze Bilinmeyen Yönleriyle Semiha Berksoy", Web:https://www.karar.com/hayat-haberleri/1930dan-gunumuze-bilinmeyen-eserleriyle-semiha-berksoy-374697, Erişim tarihi: 24 Şubat 2019

ANADOLU ROCK MÜZİĞİNİN İLLÜSTRASYONLARLA YENİDEN GÜN YÜZÜNE ÇIKARILMASI: ANATOLIAN ROCK REVIVAL PROJECT

Dr. Öğrt. Üyesi Murat Kara

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi

Öz

Bir müzik yapıtının ya da genel anlamda bir müzik türünün kitlelere iletilmesi ve kabul görmesi adına çoğu zaman sanatın farklı disiplinlerinden yararlanılmaktadır. Günümüz sanatında sıklıkla karşımıza çıkan disiplinlerarası yaklaşım müziğin sinema ve sahne sanatları, edebi ve görsel sanatlar gibi farklı disiplinler ile yoğun bir ilişki kurabilmesine olanak sağlamaktadır. Müziğin görsel sanatlar ile ilişkisinin ele alındığı bu çalışmada, Rock'n Roll müzikten ilham alarak Anadolu Rock adı altında Türkiye'nin 1960 ve 1980 yılları arasındaki dönemine damgasını vuran şarkıların resmedilmesini, dijital mecralarda yayınlanmasını ve yeniden canlandırılarak hatırlanmasını amaç edinen "Anatolian Rock Revival Project" adlı proje değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra, proje kapsamında kolektif bir üretim anlayışıyla yerel illüstratörler tarafından yaratılan illüstrasyonların niteliğinden ve projenin yarattığı etkiden de söz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Rock müzik, arrp, illüstrasyon, afiş, yeniden üretim

REVEALING THE ANATOLIAN ROCK MUSIC WITH ILLUSTRATIONS: ANATOLIAN ROCK REVIVAL PROJECT

Abstract

Most of the time, different disciplines of art are used in order to convey and accept a music or a music genre in general. The interdisciplinary approach that is frequently encountered in contemporary art enables music to establish an intense relationship with different disciplines such as cinema and performing arts, literary and visual arts. The present study by tackling the relationship between music and visual arts, reviews the project named "Anatolian Rock Revival Project" which aiming illustration, publishing in digital media and to be remembered with reviving of songs that are inspired from rock 'n'roll music under the name of Anatolian Rock which marked the period from 1960 to 1980 of Turkey. In addition to this, within the scope of the project, the nature of the illustrations that created by local illustrators with a collective production approach and the impact of the project are also mentioned.

Key Words: Rock music, arrp, illustration, poster, reproduction

1. Giriş

Tarih boyunca, insanların davranış biçimleri, alışkanlıkları ve beğenileri her dönemin imkanlarının yarattığı düzene paralel olarak şekillenirken, sanat ve tasarıma dair ortaya konan biçim, içerik veya üsluplar da değişime uğramıştır. Sürekli olarak değişen ve gelişen bu unsurlar günümüzde sosyal, ekonomik ya da teknolojik koşullara uyum sağlamak için diğer disiplinler ile iç içe geçerek disiplinlerarası bağların güçlenmesine ve bir arada üretim anlayışının yaygınlaşmasına olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte teknolojinin sosyal yaşamın içerisine bütünüyle girmesi ve büyük değişimler yaratması sonucunda bilimsel ve sanatsal disiplinler bu sürece ayak uydurmaya çalışırken yeni tekniklerin ve bu tekniklerle yaratılan eserlerin ortaya çıkmasına da sebep olmaktadır.

Endüstriyel devrimle birlikte ticari anlamda üretim ve tüketim anlayışının değişmesi, aynı türe ait farklı ürünlerin çoğalarak bir rekabet ortamının oluşmasına zemin hazırlamış, böylece daha çok kişiye ulaşma, daha çok tercih edilme kaygısını ortaya çıkarmıştır. Ticari bir ürünün benzerlerinden ayrışması, ürün kimliğinin doğru bir ifade biçimiyle akılda kalıcılığının sağlanması, teknik ve teknolojik açıdan güncel olması gibi nedenlerden dolayı ürünlerin tüketiciye sunumu yani hedef kitlesine pazarlanması güçlü bir imaj yaratma ihtiyacını doğurmuştur (İnanç ve Yacan, 2018:318). Bu süreçte ürünlerin hedef kitle tarafından kabul görmesi ve hafızasında yer edebilmesi için görsel imaj yaratımının özgün kimlikler inşa etmede çok önemli bir rol oynadığını söylemek mümkündür.

Sözü edilen ticari üretimlerin pazarlanmasının yanı sıra çeşitli sanat disiplinlerinde ortaya konan eserlerin de izleyicisine ulaştırılması ve benzerlerinden ayrışarak ön plana çıkartılması amacıyla görsel imaj yaratımından yararlanılmaktadır. Diğer yandan, günümüzde herhangi bir sanat disiplininde ortaya konan eserler yine bir başka sanat disiplini aracılığı ile hedef kitlesine ulaştırılmakta, sıklıkla disiplinlerarası teknik ve anlatım dillerine başvurulmaktadır.

2. Sanat Disiplinlerinin Birbirleri Aracılığı İle Hedef Kitlesine Aktarımı

Sinema, sahne sanatları, edebi eserler ve müzik gibi çeşitli sanat disiplinlerinde üretilmiş eserlerin insanlara ulaştırılmasında eseri metalaştırmak ve kitle ile duygusal bağ kurmak adına görselliğin ön planda olduğu bir kimlik oluşturma ve hedef kitleye eserin ötesinde bir hikâye, fikir ya da daha fazlasının olduğu anlatılmaya çalışılmaktadır (Gürgan ve İlhan, 2018:130). Ortaya konan eserin niteliği ya da türü ne olursa olsun kimliği ve iletmek istediği mesaj herhangi bir mecrada çeşitli sanat disiplinlerine ait teknikler ile ortaya koyulmaktadır. Bu teknikler işitsel, metinsel ya da görsel nitelikte olabilir. Ancak görsel belleğin işitsel ve metinsel belleğe kıyasla daha kalıcı ve etkili olması eserlerin tanıtım ve yayılması konusunda görselliğin çok daha önemli bir rolü olduğunu göstermektedir (Kara'dan akt. Anderson, t.y.)

Teknoloji ve ekonomik gelişmeler sayesinde artan sanat eseri üretimi beraberinde sanatçılar arasında rekabeti meydana getirirken her bir sanatçı kendi eserlerini daha çok insana iletebilmenin yollarını aramaktadır. Kimi zaman yeni teknik ve üsluplar deneyerek üretim yapan sanatçılar, bazen de yapmış olduğu çalışmaları görsel olarak temsil edecek imgeler yaratmaya çalışır. Bunu yaparken ise genel anlamda resim ve grafik dilinden yararlanmaktadırlar. Sanat eserinin sunumu, pazarlanması ve benzerlerinden ayrışması adına çoğu zaman resim veya grafik olarak bilinen, ancak her iki disiplinden ayrı olarak ele alınabilecek illüstrasyon tekniğine başvurulmaktadır. Başlı başına bir anlatım ve aktarım biçimi olarak tanımlanabilecek illüstrasyon yüzyıllardır süregelen bir resimleme tekniği olarak uygulama alanları bulmaktadır.

İllüstrasyon tekniği ile yapılmış çalışmalar bazen bir sinema afişinde eserin en can alıcı sahnesi ya da izleyici meraka sürükleyecek bir görsel ile karşımıza çıkarken, bazen bir müzik eserinin albüm kapağında, kimi zaman da edebi bir eserin kapağını süslemek için kullanılmaktadır.

Eserin hedef kitlenin zihninde kalıcılığını sağlamak için oluşturulan görsel imaj çoğu zaman asıl eserin önüne geçerek sembolleşmekte ve sözü edilen eserden daha çok hatırlanabilmektedir. Örneğin; sinemanın kült filmleri arasında gösterilen E.T.'nin film afişinde kullanılan görsel, filmin izleyicisi olmayan insanlar tarafından bile tanınan ve hatırlanan bir niteliğe sahiptir. Buna benzer olarak Matrix, Pulp Fiction, Leon ve Kill Bill gibi sinema eserleri için üretilen afiş tasarımları, asıl eserin önüne geçerek hafızalarda yer etmeyi başarmıştır (Bkz., Görüntü 1).

Görüntü 1: E.T., Matrix ve Kill Bill filmlerinin afiş tasarımları

Diğer yandan, George Orwell'ın 1984 adlı kitabının kapağını süsleyen illüstratif çalışma da kitabı okumayan çoğu insan tarafından tanınır durumdadır. Müzik alanına baktığımızda ise klasikleşmiş olan eserler, albümler ve şarkıların kendisinden önce genellikle albüm kapakları veya benzer amaçla üretilmiş tanıtım görselleri hatırlanır. Pink Floyd'un Dark Side of the Moon albümünün kapağı muhtemelen müzik tarihinin en bilinen görsellerinden biridir. Hatta pek çok tasarım ürününe de ilham kaynağı olmuştur. Müzik alanında hafızalara kazınan bir diğer görsel ise şüphesiz ki Iron Maiden adlı müzik grubunun kuru kafa biçiminde resmedilmiş maskotu Eddy The Head adlı karakterdir. Grubun neredeyse tüm görsel imajını oluşturan bu maskot, albüm kapakları, afişler, sahne tasarımları gibi pek çok yerde grubu temsil eden bir imgeye dönüşmüştür. Tüm bunların ötesinde grubun maskotunun başlı başına metal müziği temsil eden bir imgeye dönüştüğü de söylenebilir (Bkz., Görüntü 2).

Görüntü 2: Dark Side of the Moon ve Iron Maiden albüm kapakları

Türkiye'deki örneklere bakıldığında akılda kalıcılığı sağlamış çeşitli görsel üretimlere de rastlamak mümkündür. Yeni neslin pek fazla aşina olmadığı ancak 80'li yıllara damgasını vuran isimlerden Ümit Besen'in albüm kapağında yer alan bulutlar üzerinde piyano çalan absürt görüntüsü özellikle dijital mecralarda sıklıkla görülebilmektedir. Öte yandan İbrahim Tatlıses'in ekmek yerken çekilmiş bir fotoğrafının yer aldığı albüm kapağı da yeni nesil tarafından tanınan ve asıl eserin içeriğinin önüne geçmiş örnekler olarak verilebilir (Bkz., Görüntü 3).

Görüntü 3: Ümit Besen ve İbrahim Tatlıses'in albüm kapakları

Örnek olarak verilen bu görsel tasarımlar incelendiğinde eserin hangi sanat disiplininde ortaya koyulduğuna bakılmaksızın tanıtımı, yaygınlaşması ve hedef kitlesi ile bağ kurmasını sağlamak için yapılan çalışmaların asıl eserlerden daha fazla hatırlanabildiğini ve hatta bağlamından koparak disiplinlerarası bir yöntemle bambaşka ürünlere dönüştükleri söylenebilir. Sözü edilen bu yöntemler, yaratılan eserlerin bir şekilde hafızalarda yer etmesine olanak sağlayan görsel tasarımların etkisini kanıtlar niteliktedir.

3. Anadolu Rock Müziğinin Görselleşmesi ve Arrp Örneği

Bir sanat eserinin kendi niteliğinden daha farklı bir biçim ve tekniğin kullanılarak insanlara ulaştırılması ve belleklerde yer etmesi özellikle geçtiğimiz yüzyılda yaygınlaşmış ve teknolojik imkanlar dahilinde hemen her yerde kullanılır hale gelmiştir. 60, 70 ve 80'li yıllarda ortaya konan Anadolu pop ve Anadolu rock türündeki unutulmaya yüz tutmuş müzik eserlerinin yeniden gün yüzüne çıkartılması, gelecek nesillerin ilgisine sunulması ve haliyle daha geniş kitlelere iletilmesi amacıyla kolektif bir oluşum olan Anatolian Rock Revival Project görsel imajın gücünden yararlanılarak bu türde üretilmiş eserlerin tanıtımına fayda sağlamak amacıyla Fikr'et adlı multidisipliner çalışmalarıyla tanınmış bir reklam ajansı tarafından ortaya konan bir projedir (sinemakale.com, 2018). 2014 yılında, Gökhan Yücel'in öncülüğünde yedi kişiden meydana gelen bir ekiple başlatılan proje Anadolu Rock müziğinin en parlak dönemlerinde ortaya konan eserlerin yerel illüstratörler tarafından resmedilmesini amaç edinmiştir. Proje, dijital medya aracılığıyla Anadolu'ya ait yerel nitelikteki müzik türünün evrensel hale getirilerek tüm dünyadan müzikseverlerin ilgisine sunulmasını görsel üretimlerle sağlamaya çalışmaktadır.

60 ve 80'li yıllar arasında piyasaya çıkmış ve günümüzde unutulmaya yüz tutmuş Anadolu pop ve rock türündeki şarkıların görselleştirilmesi, her birine ait özgün illüstratif afişler yapılması, o döneme ait müzik kültürünün günümüze aktarılması ve kâr amacı güdülmeden değerlendirilmesi amaçlanmaktadır (McNair, 2016).

Çeşitli illüstrasyon teknikleri ile dijital platformlara uygun biçimde tasarlanan eserler, şarkının üretildiği döneme ait estetik anlayışın ötesinde güncel üslup ve teknikleri taşıması bakımından önem arz etmektedir. Projedeki üretimlerin albüm olarak değil, yalnızca bir şarkı ve sanatçıyı temel alarak yapılması da özgünlüğüne ayrı bir değer katmaktadır (Bkz., Görüntü 4).

Görüntü 4: Proje kapsamında tasarlanan afiş örnekleri

Öte yandan, proje dahilinde ortaya konan çalışmaların Youtube'da işitsel anlamda yeniden düzenlenerek, şarkı sözlerine İngilizce altyazı seçeneği eklenmiş biçimde illüstratif afişleri yapan tasarımcı adıyla paylaşılması ve yüzbinlerce takipçiye ulaşması projenin yaygın etkisine fayda sağlamaktadır. Birçok gönüllü çizerin bir araya gelerek o dönemde yazılan, çalınan ve söylenen şarkıları günümüz illüstrasyon teknikleriyle güncel kültürel ögeleri harmanlayarak görsel açıdan yeniden yorumlaması ve dijital medya kullanıcılarına açması, şüphesiz ki eserlerin bilinirliğine ve hafızalarda kalmasına büyük katkı sağlamaktadır (Bkz., Görüntü 5).

Görüntü 5: ARRP'nin Youtube'da paylaştığı eserlerin sayfalarından biri

4. Sonuç

Anatolian Rock Revival Project kapsamında ortaya koyulan tüm görsel eserler, hafızalardan silinen işitsel eserleri güncel bir tasarım anlayışı ile imgeleştirerek, eserlerin hikayesini görsellik aracılığı ile hedef kitlesine ulaştırmak için bir araç görevini üstlenmektedir. Asıl eserin içeriğinden uzaklaşmadan, anlatılmak istenileni görsel tasarımlar ile aktaran, görsel imajın gücü sayesinde geniş bir kitleye hitap eden projenin başarılı olduğunu söylemek mümkün olacaktır.

Bir döneme damgasını vuran müzik yapıtlarının görsel bakımdan yeniden yorumlanarak tekrar gün yüzüne çıkartılmasını sağlayan kolektif projenin farklı disiplinleri bir araya getirerek disiplinlerarası bir yapıyı oluşturduğu ve bu yöntemi doğru ve etkin bir biçimde kullandığı görülmektedir.

Kaynakça

ANDERSON, M., (t.y.). **Dale's Cone of Experience,** https://www.etsu.edu/uged/etsu1000/documents/Dales_Cone_of_Experience.pdf. (10 Mayıs 2019).

GAIADERGİ, (2018). **Eskiyi Anmak: Anatolian Rock Revival Project,** https://gaiadergi.com/eskiyi-anmak-anatolian-rock-revival-project/. (10 Mayıs 2019).

GÜRGAN, N. ve İLHAN, Y. (2018). İllüstratif Marka Tasarımında Güncel Uygulamalar, **International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art,** 3, 4, 129-141. https://dergipark.org.tr/download/article-file/642381. (19 Mayıs 2019).

İNANÇ, H. ve YACAN, İ., (2018). **Ülkelerin Markalaşma Süreci ve Marka Kavramı,** Uluslararası Yönetim Akademisi Dergisi**,** 1, 3, 317-331. https://dergipark.org.tr/download/article-file/626360. (03 Haziran 2019).

KARA, M., (2016). **Etkileşimli E-Kitap Uygulama Tasarımı: Manas Destanı**, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, Isparta.

MCNAIR, J., (2016). **The Golden Era of Anatolian Rock Enjoys a Revival,** https://www.thenational.ae/arts-culture/the-golden-era-of-anatolian-rock-enjoys-a-revival-1.174577. (10 Mayıs 2019).

SİNEMAKALE, (2018). **Anadolu Rock Müziği Ayağa Kaldıran Bir Proje,** http://www.sinemakale.com/2018/02/anadolu-rock-muzigi-ayaga-kaldran-bir.html. (14 Mayıs 2019).

YOUTUBE, (2017). **Bülent Ortaçgil, Olmalı mı? Olmamalı mı?** https://www.youtube.com/watch?v=kN3MAyjhsmg. (01 Haziran 2019).

GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE ÜÇ BOYUTLU PROGRAM KULLANIMI

Dr. Öğrt. Üyesi Serkan Vural

Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü

Öz

Görsel Tasarım ürünlerinin oluşturulma sürecinde günümüz teknolojisinin bize sağladığı olanaklar sayesinde yapılan tasarımların eskiye oranla içeriği zenginleşmiştir. Görsel olarak niteliği artan çalışmaların bilgisayar ortamında tasarlanırken kullanılan programlarında çeşitlilik göstermesi tasarım sürecinde daha önce mümkün olmayan görüntülerin oluşturulmasını sağlamıştır.

Genelde kullanılan grafik tasarım programlarının kabiliyet yapısı, iki boyutlu görüntülerin sınırlı alanda kurgusal bir bütünlükte mesaj içeren ürünler ortaya çıkarma üzerinedir. Bu programların yanı sıra son yıllarda üç boyutlu görsel üreten programların tasarım sürecine dâhil olmaları ile kurgusal içeriğe estetik katkı vererek etkileyici görünümlerin ortaya çıkmasını mümkün kılmıştır. Fotoğraf veya resimleme ile üretilemeyecek olan görüntülerin üç boyutlu olarak üretilmesi tasarım sürecinde özgürce denemeler yapılmasını sağlar. Üç boyutlu görüntü oluşturan programların eğitimi kimi ilgili fakültelerin grafik ve benzeri bölümlerinde müfredatlara dâhil edilmeye başlanmıştır. Bu programların grafik tasarım eğitiminde yer alması sunduğu imkânlar mahiyetinde tasarımcıların üretim süreçlerini olumlu yönde etkilemesi bakımından önemli bir role sahip olmaktadır.

Bu çalışmada, grafik tasarımda yer edinen üç boyutlu görsel üretimini yapan programların eğitim sürecindeki durumları değerlendirilecektir. Konu üzerine eğitim veren kurumların müfredat ve içerikleri incelenerek üç boyutlu program eğitimi veren ilgili bölümlerin bilgisi üzerinde durulmuştur. Eğitim sürecinde kullanılan bu programların, kabiliyetleri doğrultusunda grafik tasarıma sağladıkları katkılar irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Üç Boyut, Eğitim

USING THREE-DIMENSİONAL PROGRAM IN GRAPHIC DESIGN EDUCATION

Abstract

In the process of creation of Visual Design products, thanks to the opportunities provided by today's technology, the content of the designs has been enriched. The fact that the studies, which have been visually improved, have varied in the programs used in the design of the computer environment, have enabled the creation of previously impossible images in the design process. The capability structure of the graphic design programs commonly used is to expose products containing messages in a fictional total in the limited space of two-dimensional images. In addition to these programs, it has made possible the appearance of impressive views by giving aesthetic contribution to the fictional content through the inclusion of threedimensional visual programs in the design process in recent years. The

threedimensional production of images that cannot be reproduced by photography or illustration enables free trials in the design process. The education of the threedimensional image-forming programs has begun to be included in the curricula of some related faculties. The participation of these programs in graphic design education has an important role in terms of positively affecting the production processes of the designers. In this study, the status of the three dimensional visual production programs in graphic design will be evaluated. The curriculum and content of the institutions providing education on the subject are examined and the functionality of the three dimensional program education is emphasized. The contributions of these programs used in the education process to their graphic design are examined.

Key Words: Graphic Design, Three Dimension, Education

Giriş

Mesajın görsel aktarım çabası, insanlık tarihi kadar eski ve bir o kadar da güncel bir uğraşı olarak günümüze kadar süregelmiştir. Mağara duvarlarına çizilen figürlerden mısır hiyerogliflerine, yazının bulunmasından paranın icadına kadar çeşitli alanlarda mesajın aynı zamanda bilgi içeren bir olgu olması, bu çabanın sonsuz döngüsünü vurgulamaktadır. Aktarılmak istenen görsel mesajların doğru bir kanalda amaca uygun bir şekilde iletilmesi için kurgusal bir düzende planlanması gerekmektedir. Parçalardan anlamlı bir aktarım aracı olmasını sağlayan planlanmış bütünlüğe görsel tasarım sistemi değerlendirmesi yapılabilir.

Bilgi yüklü mesajın görsel düzlemde çeşitli unsurların (yazı, fotoğraf, şekil, renk, çizim, v.b.) bir araya getirilmesi ve kurgusal anlamda sunumunun tasarlanması şeklinde bir süreç söz konusudur. Bu süreçte oluşturulan ve farklı amaçlarda kullanılan çalışmalar günümüzde grafik tasarım ürünü olarak değerlendirilmektedir. Teknolojinin de sunduğu katkılar sayesinde, grafiksel tasarlama sürecindeki teknik güçlüklerin azalmasına ve hatta mümkün olmayan görüntülerin oluşturulmasına olanak sağlamıştır.

Resim sanatında olduğu gibi grafik tasarım alanında da eğitimin önemi yüksektir. Bu alan için kurulan eğitim kurumlarında grafik tasarım eğitiminin verilmeye başlanması ile teknik ve içerik bakımından gelişime açık bir sistem olarak günümüze kadar çalışmalar devam etmiştir. Bilgisayarların konuya dâhil olmaları bakımından grafik tasarım sürecinde kullanılmak üzere görüntü oluşturan programların da ortaya çıkması tasarım içeriğini ve etkisini arttırmıştır. Bu görüntülerin öneminin artması bakımından ilgili programların eğitim sürecinde kendisine yer bulması kaçınılmaz olmuştur. Bu çalışmada üç boyutlu görüntü oluşturan programların grafik tasarım uygulamalarındaki yerine ve eğitim sürecindeki önemine yer verilmiştir.

Grafik Tasarım

Bilgi vermek, mesaj iletmek, uyarmak veya dikkat çekmek gibi birçok amaçla görsel unsurların bir araya getirilmesi ile oluşturulan kurgulanmış anlamlı ve bütünsel içeriği grafik tasarım bağlamında değerlendirmek mümkündür. Kurgusal açıdan fikrin, düşüncenin, duygunun veya bilgi verme ihtiyacının görsel unsurlar ile belirli bir alanda düzenlenmesi olarak da düşünülebilir. Duygular, hayal gücü ile yoğrulup, yetenek yoluyla vücut bulup estetik kaygılarla ve disiplinle sanatı oluştururlar. Bir olgu olarak sanatın temelinde yer alan grafik tasarım ise bir model kalıp ya da süsleme yapmaktan öte

kendi içinde bir yapıya ve bu yapı arkasında bir planlamaya sahiptir (Becer, 2008: 32). Kaynağını resim sanatından almış olsa da içerdiği biçimsel görüntü ve unsurlar bakımından ayrışmaktadır. Grafik tasarım süreci günümüzde kavramsal olarak görsel iletişim ve iletişim tasarımı ifadelerinin de karşılık geldiği bir disiplindir.

Tasarım süreci hemen hemen her alanda ihtiyaç duyulan bir faaliyettir. İletişimde, edebiyatta, felsefede, sanatta, mimari ve mühendislik gibi alanlarda farklı anlamlar ifade ediyor olsa da tasarımın ortak kaygılar içeren, problem çözmeye yönelik bir süreç olduğu söylenebilir (Çaydere, 2010: 11). Zihinsel kurgu etkinliğinin duygusal bağlamında herhangi fiziki ortama aktarılması olarak da tanımlanabilir. Tasarlama, mevcut unsurların farklı kurgular doğrultusunda ve planlı bir akış içerisinde anlamlı bir yapıya dönüştürme çabası olarak değerlendirilebilir. Bu çabanın Grafik Tasarım etkinliğindeki yeri görsel bileşenlerin bir arada kullanılması sonucu mesaj aktarımının oluşmasıdır. Grafik tasarımın, izleyici ile sağlıklı bir iletişim kurması ve mesajını başarı ile iletilebilmesi için görsel bütünlük barındırması gerekmektedir. Çünkü izleyici bir mesajda daima bütünlük aramakta; aksi halde tasarıma olan ilgisini kaybetmektedir (Yücebaş, 2006: 186).

Her sanatsal faaliyette olduğu gibi Grafik Tasarımın da içerik elemanları ve kendisine has kurgusal sistemi bulunmaktadır. Gelişen teknik ve teknolojik katkılar sayesinde bu sistemli tasarım etkinliği günümüzde önemli bir faaliyet olarak güncelliğini korumaktadır. İlk zamanlardaki örneklerde görünüm bakımından resim sanatı kaynaklık etmiş olsa da eklenen yazı, şekiller ve çeşitli görüntüler ile zenginleştirilmesi ile kendisine farklı bir alan yaratmıştır. Roma imparatorluğunda sokak aralarında duvarlara arena etkinliklerinin duyurusunu yapan günümüzde afiş olarak değerlendirilen freskler ve mozaikler görülmüştür (Bkz. Görsel 1). O dönem için yazının da dahil olduğu ilk grafik tasarım ürünleri olarak değerlendirilebilir.

Görsel 1: Gladyatör Mozaikleri. https://mosaicmarble.com/blog/the-gladiator-mosaic. Erişim Tarihi: 13.05.2019

Yazının ve resimlemenin bir arada kullanılması resim sanatında pek kullanılan bir yapı değildir. Resim sanatında anlatılmak istenenler görüntüler eşliğinde aktarılır. Sembolik ve simgesel resimleme yöntemi ile gerçekçi görüntülerin bir araya gelmesi sanatsal bütünlük içerisinde değerlendirilir. Grafik tasarım sisteminde daha kurgusal içerikler kullanılmaktadır. Daha doğrudan anlatım yolu izlenerek, çizimler, yazılar ve yorumlanmış görüntüler eşliğinde tasarlanır. Grafik Tasarımda anlatım kimi zaman doğrudan yazılar aracılığı ile yapılabilmektedir. Tarih boyunca, yazı ustaları ve sanatçılardan basımcılara kadar sayısız insan grafik tasarımın gelişimine katkıda bulunmuştur. Ancak bugünkü anlamda bir tasarım etkinliğine dönüşmesini, 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başında meydana gelen sanat hareketleri sağlamıştır (Bektaş, 1992: 9). Toplumsal modernleşme ile sanat alanında da modern görüşün gelişim sağlamasının sonucunda farklı sanat yaklaşımları ortaya çıkmıştır. Bu yenilikçi sanat yaklaşımları Grafik Tasarımın hızla ilerleme kaydetmesini sağlamıştır.

Tarihsel süreçte belli dönemlerde gerçekleşen buluşlar ve gelişmeler her alana olduğu gibi grafik tasarım sürecine de etkide bulunmuştur. En temelinde paranın icadına kadar gidebilen bu süreç, alışverişin ve tüketimin artmasının ötesinde ticaretin ekonomik alt yapısında kendisine yer bulmuştur. Bilinirliğin yanında tanıtımın da önemsenmeye ve ihtiyaç duyulmaya başlaması ile tanıtım ürünlerine olan ilgi yoğunlaşmıştır. Bu noktada resim sanatından ayrışan grafik tasarım, afiş, ürün katalogları, reklam sayfaları ve broşürler gibi ürünler vermeye başlamıştır. Özellikle kitlelere görsel olarak hitap etmekte başarılı olan afişler, geçmiş ve günümüz tanıtım faaliyetlerinde sıklıkla kullanılan bir ürün haline gelmiştir. Tiyatro oyunlarından ürün tanıtımlarına kadar her alanda kullanımları, mesajı görsel ve yazılı olarak başarılı aktarıma özelliği ile afişler, rağbet gören bir grafik tasarım ürünü olmuştur. İlk örneklerini grafik sanatının öncüleri olarak nitelenebilir olan ressamlar gerçekleştirmiştir.

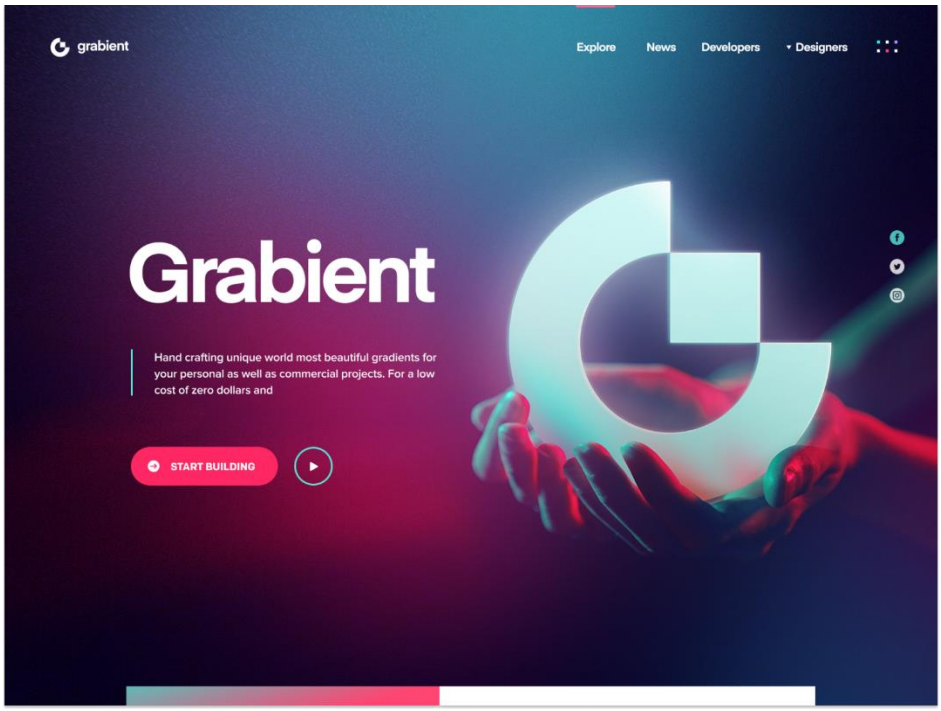
Görsel 2'de Marius Rossillon O'Galop'ın *Michelin* Lastik firması için yaptığı çalışmalar görülmektedir. Resimleme ve çizimlerin yanı sıra yazı unsurlarının eklenmesi ile grafiksel bir anlam kazanmış afiş serisi olmuştur. Afiş sanatına hayat veren ve bu alanın gelişmesinde önemli görülen Jules Chéret, yaptığı afiş tasarımları ile ön plana çıkan sanatçılardandır. Ünlü *Moulin Rouge* gösteri merkezi için yapmış olduğu çalışma sayesinde ismini duyurmuş ve sayısız eser vermiştir (Bkz. Görsel 3).

Görsel 2: Marius Rossillon O'Galop'ın Michelin Lastik firması için yapmış olduğu afiş çalışmaları. https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marius-rossillon-ogalop-1867-1946-pneu-velo-5491110-details.aspx., Erişim: 22.05.2019

Görsel 3: "*Bal du Moulin Rouge",*1889. *Moulin Rouge* gösteri merkezi için Jules Chéret tarafından yapılan afiş tasarımı. https://clarkfineart.com/artists/la-belle-epoque/jules-cheret/bal-du-moulin-rouge-place-blanche/. Erişim: 05.04.2019

Sanayileşmenin getirilerinden biri olan modern yaşama geçişin akabinde fotoğrafın keşfi ve teknik uygulama imkânların gelişim göstermesi sonucunda grafik tasarım alanında ilerleme devam etmiştir. Tüketim ürünlerinin çeşitlenerek üretimlerinin de artması rekabet ortamını doğurarak üreticilerin kendilerini en iyi şekilde yansıtma ihtiyacını ortaya çıkmıştır. Bu nokta da grafik tasarımın tanıtım faaliyetlerindeki önemi daha da anlaşılır olmuştur. Gazete ve dergi gibi okur kitlesinin rağbet gösterdiği bu ürünlerde reklam ve tanıtım çalışmalarına yoğunluk kazandırmıştır.

Grafik tasarım ürünleri arasında herhangi bir alanda kullanılmak üzere tasarlanmış reklamlar web siteleri, kitap kapakları, dergiler, kataloglar, ürün ambalajları, afişler, kurumsal kimlik gibi çeşitli birçok ürün bulunmaktadır. Aynı zamanda açık hava ortamındaki reklam ürünleri, çevresel görsel tasarımlar, yönlendirme ve bilgilendirme grafikleri gibi çeşitli ürünler de grafik tasarım ürünleri arasındadır. Görsel 4'te grafik tasarım ürünlerinden biri olan web tasarımı ve görsel 5'te katalog tasarımının basılı hali görülmektedir.



Görsel 4: yapılan web tasarımı. https://cdn-images-1.medium.com/max/1600/0*JmhptHo0Lkx4MwjF.png. Erişim: 07.04.2019

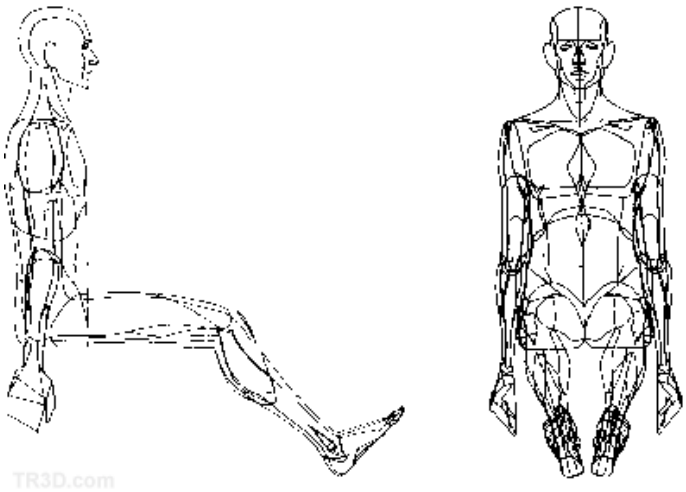
Görsel 5: yapılan afiş tasarımı. https://designhouseagency.com/wp-content/uploads/2015/05/Catalog-Design.jpg. Erişim: 05.05.2019

Bilgisayar Grafikleri

Orta çağdan bu yana matbaanın insan hayatına girmesi ve matbaa ile birlikte baskı tekniklerinin geliştirilmesi, fotoğraf ve tipografinin de işlevsel olarak tasarım sürecinde kendisine yer bulması, grafik sanatlar alanını geliştirmeye devam etmiştir. 19. yüzyılın devamındaki teknolojik gelişmeler neticesinde parametrik hesaplamalar yapabilen bilgisayarın ortaya çıkması grafik tasarım alanında dönüm noktası olarak düşünülebilir. Teknik olarak elle yapılan çoğu uygulama bilgisayar ortamında daha rahat ve daha iyi yapılır hale gelene kadar geliştirmeler üzerinde çalışılmıştır.

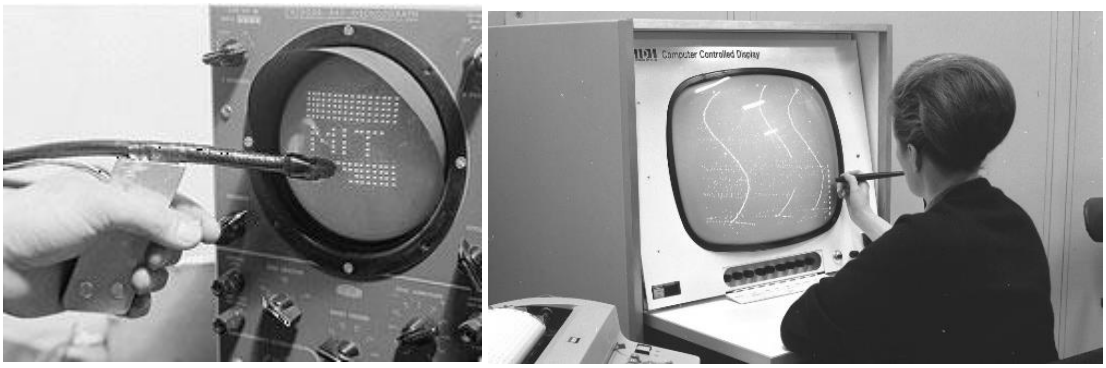
Önceleri girilen komutlar doğrultusunda yaptığı hesaplamaları fiziksel çıktılar üzerinde gösteren bilgisayarlar, televizyonun icadı ile özel grafik donanım ve yazılımlar yardımıyla verinin görüntü temsilini yansıtabilir hale gelmiştir. Bilgisayarların bu bileşenleri kullanarak oluşturdukları görüntüler bilgisayar grafikleri olarak değerlendirilmiştir. Bilgisayarın çeşitli verileri işleyerek gözle görünür hale getirme işlevi ilk dönemlerde çok basit yapıdadır. Görüntüleme ekranında basit çizimler şeklinde beliren görüntüler oluşturulmuştur.

Kavram olarak bilgisayar grafikleri, 1961 yılında ABD'de Boeing uçak firması için çalışan William Fetter tarafından alana kazandırılmıştır. Firmanın bilgisayar destekli tasarım bölümünde sanat yönetmeni olarak görev yapan W. Fetter, matematiksel verileri tasarlamış ve bilgisayar ortamına teknisyenlerin aktarmasını sağlamıştır. Oluşturulan görüntü matematiksel hesaplanmış ve görüntüye dönüştürülmüş olan bir grafik şeklinde yer almıştır (Bkz. Görsel 6).



Görsel 6: William Fetter `in ilk insanı – "Boeing adamı", http://www.tr3d.com/up/ders/dq/fetter.gif Erişim: 09.05.2019

Whirlwind ve SAGE gibi projeler, arayüze etkileşim ve gösterim alanı olarak CRT'ye (tüplü tv), giriş cihazı olarak da beyaz kalemle (light-pen) tanıtılmıştır. Kişisel deneyim olarak ise Whirlwind SAGE sistemi için çalışan bir programcı 1954 yılında görüntü alanı üzerinde kendi ismini parmak hareketleriyle yazabildiği, parmak hareketlerinin görüntülerini yakalayan küçük bir program yazmıştır (Bkz. Görsel 7). https://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgisayar_grafikleri, Erişim: 10.04.2019.



Görsel 7: Bilgisayar kontrollü bir ekranda operatör ışık kalemi ile kabarcık odalarının seçimini ve doğru işaretlemeyi kontrol ederken. http://www.chilton-computing.org.uk/ca/literature/annual_reports/p005.htm. Erişim: 23.04.2019

Günümüz gelişkin bilgisayarların tasarım sürecinde doğrudan kullanılmalarını sağlayan tasarım programları farklılık ve çeşitlilik göstermektedir. Tasarım alanına göre üretilmiş programlar ilgili tasarımların en iyi şekilde oluşturulmasına olanak vermektedir. Zamandan tasarruf ve daha iyi sonuçların alınmasını sağlayan bu programlar, daha az hata ile daha iyi tasarımların üretilmesini amaçlamaktadır. Grafik tasarım alanı içinde üretilmiş programların ilk emekleme dönemlerinin ardından yazılım donanım ve teknolojik alt yapıların gelişmesi ile tasarım sürecinin en iyi şekilde gerçekleşmesini sağlayan ortamı sağlayacak duruma gelmişlerdir. Grafik tasarım programlarının yıllar yılı gelişim aşamalarında birçok firmanın üretimi olan yazılımlar kullanılmıştır. Kimisi artık kullanılmasa da güncel kalmayı başaran ve neredeyse temel var sayılan Adobe firmasının ürünleri yaygın olarak kullanılmaktadır. Ayrıca Corel firmasının ürünleri de seçenekler arasındadır. Dünya çapında tasarım alanı için farklı firmaların ürettiği sayısız program olsa da bu iki firmanın ürünleri öncelikli kullanıma sahiptir.

Bilgisayar ortamında çeşitli görüntüleri bir araya getirip işleyerek diğer tasarım elemanlarının da katılımı ile grafik tasarım ürünü ve görüntüsü oluşturan bu programlar belli ölçüde kabiliyete sahiptir. Farklı amaçlarda yazılmış olan programların da kendi içeriğinde ürettikleri görüntülerin grafik tasarım sürecinde kullanılması yapılan tasarımın görsel yapısında gözle görülür değişiklik oluşturur. Örneğin grafik tasarım programında bir ağaç fotoğrafından ağacın kenarlarının temizlenip kullanılması gerektiğinde çok yoğun bir uğraş gerekecektir. Hâlbuki arka planı olmayan bir ağaç görüntüsünü üreten program ile bu süreç çok daha sağlıklı ve kolay çözümlenecektir.

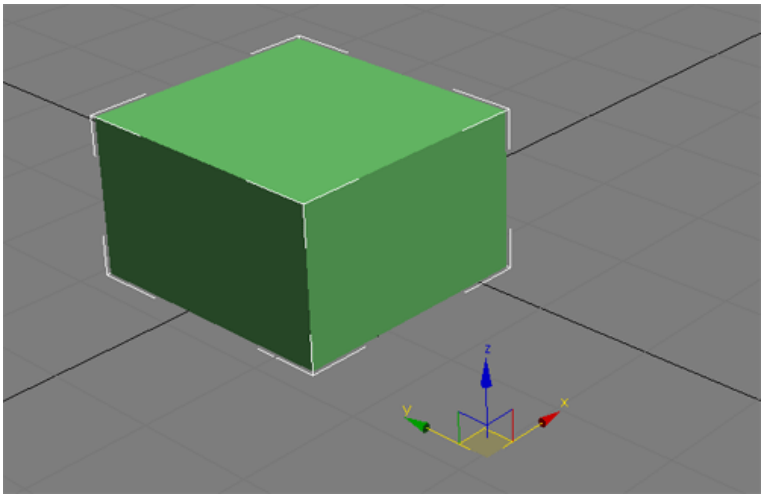
Farklı alanlar için çeşitli görüntüler üretebilen yazılımlar aynı zamanda gerçek olmayan ve hatta gerçek olamayacak olan görüntülerinde oluşturulmasını sağlayan yazılımlar yapılmaktadır. Bu yazılımlar sayesinde hayal gücüne ve tasarıma sınırsız özgürlük sunan bir uygulama ortamı sunulmaktadır. Çoğu görüntünün iki boyutlu olarak üretilmesinin yanında ışık gölge ve derinlik algısı yaratan programların sayesinde gerçek hayatta olabilecek gerçek görüntülerinde oluşturulması mümkün olabiliştir. Daha önce bahsedilen ağaç örneğinde olduğu gibi ağacın üç boyutlu gerçekçi görüntüsünün oluşturulması ve arka plansız bir şekilde tasarım ortamında kullanılması mümkün olabilmektedir.

Bilgisayar Grafiklerinde Üçüncü Boyut

Canlılar, iki göze sahip olmaları sayesinde üç boyutlu hacimsel çevrede neyin nerede olduğunu ne kadar uzakta olduğunu görebilmeleri mümkün olmaktadır. İki gözle odaklanma ve uzakta yakında ilişkisi kurmak mümkün olabildiği için çevresi ile etkileşime girebilmektedir. İnsanlar, herhangi bir nesneyi, durumu ya da olayı, duyu organlarının ilettiği parça verilerden bütünsel ve yapısal bir anlama dönüştürerek algılar (İnceoğlu, 2011: 128).

Yaşamsal yeryüzü, ışığın gölgenin ve alansal perspektifin en canlı uygulama alanıdır. Çevrenin üç boyutlu olma özelliğinin algılanması, nesnelerin kapladığı alan, hacim, konum ve aldığı ışığın yanında yansıttığı gölgenin göze yansıması ile mümkün olabilmektedir. Algılama; duyu organlarıyla çevredeki objelerin fark edilmesini ve olguların açıklamasını kapsayan veri alma süreci sonunda ortaya çıkan psikolojik bir etkinliktir (Parsıl, 2012: 70). Bir hacme sahip olan canlılar bu etkinlikle beraber yeryüzünde bulunan her şeyi gerçek yapısı ile değerlendirip var olabilmektedirler.

Üç boyutlu algının bilgisayar ortamında sanal olarak gerçekleşmesi ise doğada olanın sanal ortama parametrik değerler yoluyla aktarılması şeklinde olmuştur. Gerçek ortamda bir objenin üç boyutlu olarak algılanması, objenin bir düzlemde ışık kaynağına maruz bırakılması ve bu durumun gözlemlenmesi ile oluşmasıdır. Aynı etki bilgisayar ortamında da sanal olarak taklit edilerek üç boyutlu etki elde edilmeye çalışılmıştır. Matematiksel alanda konumlandırma için kullanılan koordinat sistemi ile üç boyutlu düzlem oluşturulması uzamsal kullanımı mümkün kılmıştır. Ekran yüzeyinde normalde görülen görüntüler iki boyutlu olarak X (yatay) ve Y (dikey) eksenindeki pikseller aracılığı ile yansıtılır. Bu noktada derinliği belirtmek üzere eklenen Z (derinlik) ekseni ile derinlik bilgisini işleyecek olan koordinat düzlemi belirtilmiştir (Bkz. Görsel 8). Burada bahsedilen derinlik etkisi sanal perspektif yaratımı ile alan derinliğinin oluşturulmasıdır. Ekran yüzeyinde görülen bütün görüntüler yansıtma yapısı bakımından iki boyutludur. Üç boyutlu etki ışık gölge ve alan derinliği yanılsamalarının sanal olarak canlandırılması temeline dayanır.

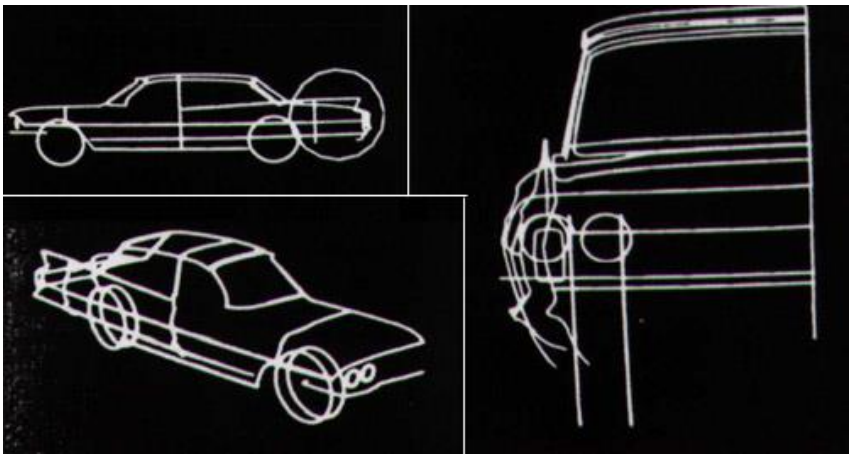


Görsel 8: Genişlik, Yüksekli ve Derinlik X-Y-Z. http://www.tr3d.com/up/ders/dq/3d.gif. Erişim: 15.04.2019

Üç eksen doğrultusunda belirlenen noktaların birleştirilmesi neticesinde üç boyutlu algılanan objeler ve görüntüler elde edilmektedir. Burada bahsedilen Z (derinlik) ekseninde sanal ışık kaynağından (gerçek ışık kaynaklarını taklit ederek) nesnenin ne kadar ışık alacağı ve gölgesinin nerede oluşacağının bilgisi matematiksel hesaplamalar sonucunda bilgisayar ortamında oluşturulur. Hacimsel ve üç boyutlu etkiye sahip görüntüler kişide somut algı oluşturarak gerçeğe yakın estetik beğeni oluşturur.

Teknolojik alandaki gelişmelerin doğrultusunda ışın kalemleri ve komut girdisi yapabilen donanımlar aracılığı ile bilgisayar kullanımı mümkün olabilmiştir. Beraberinde çeşitli alanlar için kullanılan bilgisayarlar, çizim yapabilme ve görüntü oluşturabilmenin de yöntemleri geliştirilmiştir. Bu çizimlerin iki boyutludan üçüncü boyuta doğru geçişinin ilk örnekleri ise Ivan E. Sutherland'in 1963 yılında Sketchpad programında yaptığı çizimlerde görülmektedir (Bkz. Görsel 10). Günümüzde grafik çizim tableti olarak bilinen ürünlerin ilk örneklerini teşkil etseler de donanım ve yazılım bakımından değişimin öncüsü olarak gösterilebilir. Sutherland'in yapmış olduğu çalışmalar mühendislik ve tasarım alanındaki gelişmelere kaynaklık ettiği söylenebilir (Bkz. Görsel 11).

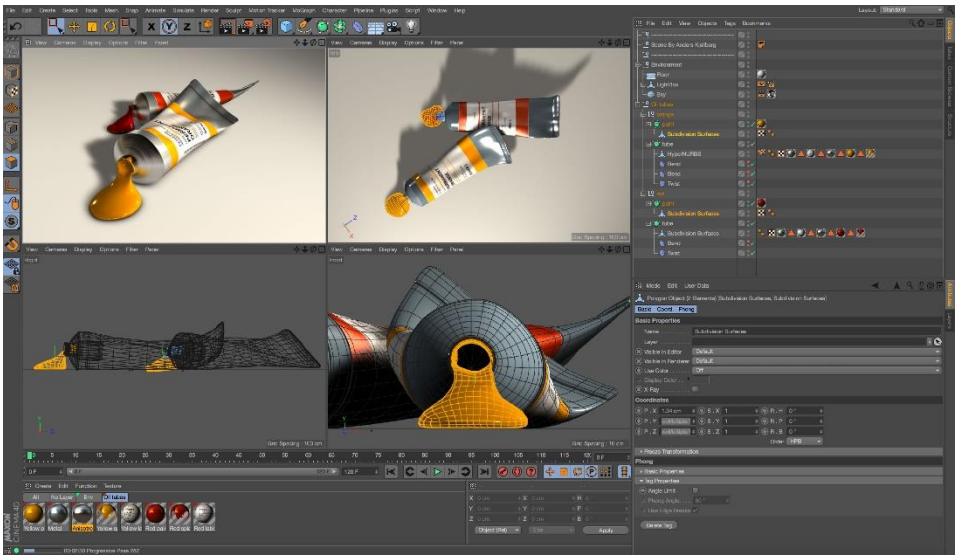
Görsel 10: Ivan E. Sutherland, Sketchpad kullanırken (1963).
https://www.es.com/news/featured/computergraphicsbirth.aspx, Erişim: 13.05.2019



Görsel 11: 1964 Sketchpad ile çizilmiş araba. https://www.tr3d.com/dersler/ders/dq/, Erişim: 18.05.2019

İlerleyen yıllarda her alanda olduğu gibi bilgisayar odaklı araştırma ve geliştirme çalışmaları devam etmiştir. Görüntüleme ve kontrol cihazlarındaki geliştirmeler sayesinde yıllar içerisinde bilgisayar ortamında üretilen grafikler de gelişmiştir. Yazılım ve donanım alanındaki gelişmeler neticesinde üç boyutlu görüntü oluşturan çeşitli programlar ortaya çıkmıştır. Donanımsal teknik çalışmalar doğrultusunda daha iyi görüntü oluşturma ve tasarlamanın alt yapısı geliştirilmiştir. Bilgisayar sistemlerinin de daha tutarlı ve kullanıma elverişli hale gelmesi ile ihtiyaç duyulan tasarımların yapılabilmesi mümkün olabilmiştir.

Farklı alanlarda farklı ihtiyaçlara yönelik gereksinim duyulan iki ve üç boyutlu görüntüleri oluşturan birçok program bulunmaktadır. Bu programların bazıları: Autodesk 3D Max Studio, Autodesk Maya, Maxon Cinema 4d (Bkz. Görsel 12), Blender 3d, Mudbox, Google Sketchup, Autocad, Rhinoceros, Zbrush, Fusion 360, Catia, Solidworks ve Lightwave 3d'dir. Bu programlar sayesinde elde edilen görüntüler grafik tasarım sürecinde de kolaylıkla kullanılabilmektedir. Normal şartlarda çizim, resimleme veya fotoğraf unsurları ile vermek istenen etkinin oluşturulması zor olan tasarımların üç boyutlu görüntüler sayesinde daha kolay ve estetik bir yapıda oluşması sağlanmaktadır.



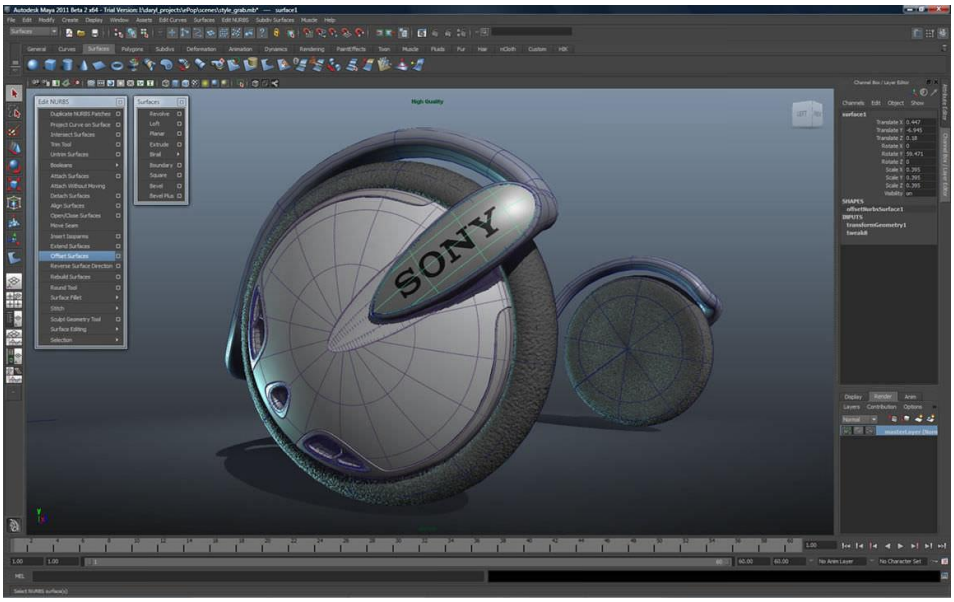
Görsel 12: Maxon Cinema 4D programında sıkılmış boya tüpünün üç boyutlu tasarımı. Ekran Görüntüsü Erişim: 25.05.2019

Üç Boyutlu Programların Kullanım Alanları

Sanayileşmenin ve teknolojik ilerlemelerin ortaya çıkardığı kendisini ifade etme çabası, her alanda ihtiyaç duyulan Görsel içerikli iletişim unsurlarının tasarlanması gerekliliğini ortaya çıkardı. Mimari, Endüstriyel tasarım, Tıbbi Görüntüleme, Sanayi üretimi, Fen – Mühendislik, Film Endüstrisi, Reklam Filmleri ve Grafik Tasarım gibi birçok alan da görsel içerik ihtiyacı ön plandadır. Atılacak her adımın görsel karşılığı, anlaşılırlık yönünden önemli bir unsurdur. Planlamaların ve hazırlıkların bu görsel içerikler dâhilinde gelişmesi ve gerçekleşmesi mümkün olabilmektedir. Örneğin inşaatı yapılacak binanın nasıl görüneceğini gösteren üç boyutlu görüntüler, yapının görünümü hakkında bilgi vermesi için kullanılırken binanın nasıl bir yapıda olacağının öngörüsünü yapması bakımından anlaşılır bir etki verir (Bkz. Görsel 13). Aynı zamanda bina dairelerinin içyapısının dekoratif yönden nasıl görüneceğine dair bilgi veren görseller, henüz inşaatı başlamamış olan evin nasıl bir yaşamsal alana sahip olduğunun görülür olması evi almak isteyenler için görsel bir öngörü oluşturacaktır (Bkz. Görsel 14).

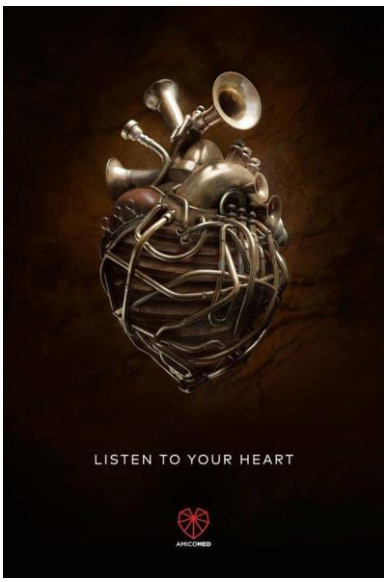
Görsel 13-14: Mimari üç boyutlu görselleştirme ve daire içinden üç boyutlu dekoratif görünüm. https://www.zeyker.com.tr/index.php/haber/item/266-3d-modelleme-nedir. Erişim: 15.05.2019

Üretimi yapılacak olan bir cihazın nasıl bir yapıda olacağının üç boyutlu görsel ifadesi sayesinde üretim yapılmadan gözlemlenebilir olması sağlayacaktır (Bkz. Görsel 15). Oluşturulan üç boyutlu ürün görselinin üç boyutlu yazıcılar ile alınan fiziki parçaları ile ürünün üretilmeden ön kullanımı mümkün olabilmektedir. Aynı şekilde sağlık alanında da üç boyutlu görüntüleme sistemleri tedavi sürecinde kullanılan önemli cihazlardır. Bu cihazlardan alınan görüntüler rahatsızlık hakkında görsel bilgi edinme açısından faydalı olabilmektedir.



Görsel 15: Sony marka kulaklığın bilgisayar ortamında üç boyutlu tasarlama programından görünüm. Ekran Görüntüsü Erişim: 16.04.2019

Üç boyutlu tasarım programlarının grafik tasarım sürecinde kullanılabilecek görüntüleri oluşturmaları sayesinde görsel ve tasarım açısından verilmek istenen etki için engel kalmamıştır. Aşağıdaki örneklerde gerçek şartlarda yapılamayacak veya grafik tasarım programları ile üretilemeyecek olan görüntülerin, üç boyutlu programlarda oluşturulan görüntüler sayesinde daha etkili ve estetik bir görünüme ulaştığı görülmektedir (Bkz. Görsel 16 - 25).



Görsel 16-17: Hayvan hakları ve Müzik severler için tasarlanan afişler. https://listelist.com/hayvan-haklari/, https://fromupnorth.com/serious-advertisements-1207-ffa68357ab99. Erişim: 17.04.2019

Görsel 18-19: Üç boyutlu görsellerden yararlanılarak yapılan afiş tasarımları. https://www.behance.net/gallery/43554757/YFYI-Campaign-2016, https://www.behance.net/gallery/54021057/Birger-Jarl-2017-event-branding. Erişim: 15.04.2019

Görsel 20-21: Üç boyutlu görsellerden yararlanılarak tasarlanan afişler. https://www.behance.net/gallery/27523257/Tasty-teapots-for-Curtis-Part-II, https://www.adsoftheworld.com/media/print/vanguard_properties_atower. Erişim: 18.04.2019

Görsel 22: Animasyon filmler için üç boyutlu görsellerin kullanıldığı film afişleri. https://cellcode.us/quotes/festival-world-montreal-film.html. Erişim: 17.04.2019

Görsel 23: Philips Marka Meyve suyu sıkacağı için hazırlanmış dergi reklamı sayfa tasarımı. https://www.behance.net/gallery/37324995/Juicer-Philips-Juice-without-fuss. Erişim: 15.04.2019

Görsel 24-25: üç boyutlu ürün ve ambalaj görüntülerinin kullanıldığı reklam tasarımları. https://www.bauducco.com.br/, https://aguamas.cl/. Erişim: 16.04.2019

Üç Boyutlu Programların Eğitim Sürecindeki Yeri

Alansal ve kapsam olarak öneminin anlaşılması ile birlikte bu alanda eğitim sisteminin de oluşturulması gerekliliği kaçınılmaz olmuştur. Eski sanat okullarının kapsamından öte kendisine ait bir eğitim kurumu olarak ilk yapılanma Mimar Walter Gropius tarafından 1919 yılında Devlet Bauhaus Okulu olarak Almanya'da gerçekleşmiştir. Çeşitli sanat dallarını bir araya getiren bu okul kapsamında grafik tasarım da o dönem için güncel ve önemsenen bir sanat dalı olarak yerini almıştır. Bauhaus tasarım okulu anlayışı dünyanın farklı yerlerinde tasarım okullarının kurulmasında öncülük etmiş ve örnek olmuştur. İsviçre'de Emil Ruder tarafından 1968 yılında kurulan Basel Tasarım Okulu, bilinen en önemli tasarım okullarından biridir. Çeşitli sanat dallarında eğitim gören kişiler grafik tasarım alanına da yönelerek kendisini geliştirmiş ve alanda çalışmalar yapmışlardır. İlerleyen yıllarda dünyanın her yerinde fakülte ve yüksekokullarda kendisine yer bulan grafik tasarım eğitimi, Türkiye'de de ilk olarak şu anki adı Marmara Üniversitesi olan "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu"nda başlamıştır. Sonraki yıllarda kurulan diğer üniversite ve fakülteler de grafik tasarım bölümleri açılmaya devam etmiştir.

Tasarımın öneminin anlaşılarak sadece sanat okulu olarak değil aynı zamanda tasarımın ön plana çıktığı eğitim düzeninin kurulması ile birlikte grafik tasarımın da eğitsel içeriği oluşturulmaya başlamıştır. Çizim, resimleme, baskı ve çoğaltma gibi teknik çalışmaların zamanla çeşitlenmesi yapılan çalışmaların içeriğini de etkilemiştir. Yıldan yıla tasarlanan ürünlerde gözle görülür farklılık ve gelişim söz konusudur. Teknik açıdan da gelişmelerin akabinde ihtiyaç duyulan düzenlemelerin yapılması sonucunda eğitim süreci şekillendirilmiştir. Günümüzün teknolojik gelişmeleri grafik tasarım alanında da kullanımını ve etkinliğini arttırarak devam etmektedir.

Eğitim kurumlarının Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Fakültesi gibi çeşitli isimler altında kurulan fakültelerde "Grafik tasarım veya görsel iletişim tasarımı" bölümlerinin müfredat içeriğinde mevcut disiplin ve diğer disiplinler ile ilgili pek çok ders yer almaktadır. Teknik gelişmeler ışığında dönemsel ihtiyaçları karşılamak üzere farklı ders içeriklerinin de müfredatlara dâhil edildiği görülmektedir. Gelişen teknoloji ve kullanılan donanımların da eğitimsel süreçte yer almaları elzem olarak görülmektedir. Eğitim sürecinde ders içeriklerinin teorik ve pratik düzlemde şekillenmesi farklı alanlarda karma sanat anlayışının gelişmesi amaçlanmaktadır.

Her alanda ihtiyaç duyulabilen iki boyutlu veya üç boyutlu görselleri oluşturan programların eğitimleri özel kurslarda ve fakültelerin ilgili bölümlerinde verilmektedir. Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de üniversitelerin ilgili fakültelerinde Görsel Tasarım, Grafik Tasarım veya Görsel İletişim Tasarımı adında bölümler bulunmaktadır. Gelişmelerin ve ihtiyaçların giderilmesi doğrultusunda, üç boyutlu görüntü üretimini yapan programların ders içeriklerinde öğretilmesi ve kullanılması, tasarım eğitiminde önemsenen bir faaliyet olarak görülmektedir. Üç boyutlu görüntülerin üretimini yapan programların ilgili bölüm müfredatlarında "üç boyutlu grafik tasarım, üç boyutlu modelleme, üç boyutlu tasarım" gibi isimlendirildiği görülmektedir. Türkiye çapında faaliyet gösteren bazı üniversitelerin ilgili fakülte ve bölümlerinde ders içeriği olarak üç boyutlu programların gösterildiği ders isimleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir (Bkz. Tablo 1).

İncelemelerin sonucunda grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı veya iletişim tasarımı gibi bölümlerin olduğu bazı üniversitelerde üç boyutlu program eğitiminin verildiği dersler müfredatta görülmemiştir. Bu eğitim kurumları arasında bilinen Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimar Sinan Üniversitesi GSF, Beykent Üniversitesi GSF, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF, Ege Üniversitesi GSF, Eskişehir Anadolu Üniversitesi GSF ve Ordu Üniversitesi GSF bulunmaktadır.

Üç boyutlu Program Eğitimi Veren Türkiye Çapındaki Bazı Üniversite ve ilgili Bölümler Tablosu

Üniversite-Fakülte	Bölüm	Ders Adı
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Görsel İletişim Tasarımı	3Boyutlu Modelleme
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Grafik Bölümü	3 Boyutlu Tasarım ve Sergileme Yöntemleri
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Görsel İletişim Tasarımı	3 Boyutlu Modelleme
Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi	Görsel İletişim Tasarımı	3 Boyutlu Modelleme
İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi	Görsel İletişim Tasarımı	3 Boyutlu Bilgisayar Grafikleri
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi	Grafik Bölümü	3D Grafik Tasarım/2 ve 3 Boyutlu Resimleme
Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi	Görsel İletişim Tasarım	3D Modelleme
Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Grafik Bölümü	3 Boyutlu Tasarım
Okan Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi	Görsel İletişim Tasarımı	3 Boyutlu Tasarım
Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi	Görsel İletişim Tasarım	3 Boyutlu Modelleme ve Animasyon
Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Grafik Tasarımı	3 Boyutlu Grafik Tasarım

Tablo 1: Türkiye'deki üniversitelerde ilgili bölümlerde üç boyutlu Program ders isimleri**.**

Sonuç

Çevresel algının hacimsel boyutunu küçük yaştan beri çekici bulan insan, yaşamı sürecince gerçekçi görüntü ve hissiyatı önemsemesi bakımından hacimli nesneler ile etkileşime geçmektedir. Bu etkileşim her an gerçekleşmekte ve devam etmektedir. Görsel veri akışına ve iletişimine maruz kalan insan, soyut ve somut içerikler arasında kendisi için gerekli olan bilgiye ulaşmaya çalışır. Görsel alan nasıl olursa olsun mesajın aktarım şekli ve kapsamı etkinliğini belirleyen unsurlar barındırır. Görsel iletişimin ve etkileşimin yoğun olarak işlendiği Grafik Tasarım ürünlerinde anlatılmak istenen mesajın aktarım gücü

kullanılan görseller ile sınırlıdır. Bu nedenle ne kadar etkili görsel kullanılırsa tasarlanan ürün o kadar başarılı olabilmektedir.

Grafik Tasarım, ürün yelpazesi geniş bir disiplin olarak değerlendirilir. Bu ürünlerin kendileri de üç boyutlu olabileceği gibi sunum yöntemlerinde de üç boyutlu görünümler kullanılmaktadır. Çoğu ürün kapsamında üç boyutlu görüntü oluşturan programlar tarafından üretilen görüntülerin kullanılması tercih edilmektedir. Yapılan çalışmaların estetik açıdan daha etkileyici olmasına katkı sunan üç boyutlu gerçekçi görüntülerin grafik tasarım sürecinde kullanılması, ihtiyaç duyulan anlatımın daha başarılı olmasını sağlamaktadır. Grafik Tasarım sürecinde de görsel içerikli kullanımı artan üç boyutlu programların, grafik tasarımcısının da biliyor olması kaçınılmaz bir ihtiyaç olmuştur.

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü üzere Türkiye'de kimi eğitim kurumlarında ilgili bölümlerin ders içeriği olarak üç boyutlu tasarım programlarına yer verdiği görülmektedir. Kimi kurum kapsamında grafik tasarım bölümü olsa da bu programların ders içeriklerine eklenmediği görülmüştür. Grafik Tasarım sürecinde üç boyutlu görsellerin kullanılması daha etkili içeriklerin ve estetik görüntülerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Gereklilik ve ihtiyaç duyulan görüntüleri oluşturan üç boyutlu görüntü oluşturan programların eğitim sürecine daha katılımcı olması ve daha yaygın öğretilmesi gerektiği söz konusudur. Her alanda kullanımı olan bu programların eğitim sürecinde olması, gelişim gösteren sektörlerin ihtiyaç duyduğu nitelikli tasarımcılara ulaşabilmesini sağlayacaktır. Mezun olan öğrencilerin de daha özellikli iş imkânına erişmesi bakımından önemsenmesi gereken bir ders olarak görülmelidir.

Kaynakça

Becer, E., (2008). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitabevi.

Bektaş, D., (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çaydere, O., (2010). İlköğretim 1. Kademe 1. Sınıfta İlk Okuma ve Yazma Derslerinde Kullanılan Ders Kitabında Yer Alan Görsellerin Hazırlanmasında Sanatsal Tasarım İlke ve Elemanlarının Kullanım Durumu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Grafik Tasarımı Bilim Dalı. Ankara.

İnceoğlu, M., (2011). Tutum Algı İletişim. 6. Baskı, Ankara: Siyasal Kitabevi.

Parsıl, Ü., (2012). Görsel Algılama. 1. Baskı, İstanbul: An Kitap.

Yücebaş, Ç., (2006). Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi ile Görseller Arasındaki İlişki ve Sanat Eğitimindeki Yeri. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgisayar_grafikleri, Erişim: 05.04.2019

RESİM SANATI VE TEKSTİL ETKİLEŞİMİ: RAFFAELLO SANZİO VE TAPESTRY

Dr. Öğrt. Üyesi Nazan OSKAY

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Sanat, gelişim süreci boyunca başarısını, farklı kültürel değerlerin kendi içinde meydana getirdiği etkileşimiyle gerçekleştirmiştir. Bu etkileşim örneklerinden biri olan resim ve tekstil sanatının birbiri içinde var olma sanatıdır. En eski dokuma sanatları içinde yer alan tapestry dokumalar, Ortaçağ Avrupası'nda yaygın olarak kullanılmıştır. Duvar resmi görünümündeki tapestry örnekleri, Avrupalı saygın ailelerin statüleri gösteren bir unsur olarak bu dönemde belli bir popülerliğe ulaşmıştır. Rönesans İtalya'sında, duvarları döşemelik kumaşlarla kaplama modası tapestry üretiminde çok sayıda atölyelerin kurulmasına yol açmıştır. Tapestryler, ressamların yapmış oldukları tasarımlar temelinde, dokumacı tarafından gerçekleşmekteydi. Ortaya çıkan tapestryler; sanat eserleri olması yanında, renkli yün ve ipek ipliklerin farklı tonlarından oluşan atkı yüzlü bir düz dokuma türüdür. Sanatsal açıdan oldukça değerli olan ürünler, Ortaçağ Avrupa resim sanatı tarihinde de önemli rol oynamıştır. Dönemin resim sanatçılarının eserleri bu ürünlerin ortaya çıkmasında oldukça etkili olmuşlardır. Bu durumun yaratıcı ressamlarından biri Raffaello Sanzio da Urbino (1483- 1520), kısaca Rafael olarak bilinen Rönesans dönemimin İtalyan ressamı ve mimarıdır. Dönemin önemli çalışmaları arasında yer alan tapestryler, genellikle mitolojiden ve İncil'den sahneler içeren konulardan ilham alınarak yapılmışlardır.

Çalışmada, Rönesans ressamı Raffaello Sanzio'ya ait eserlerden yola çıkılarak meydana getirilmiş tapestry dokuma eserleri ele alınmıştır. Bu eserlerin biçimsel ve sembolik açıdan analizleri yapılarak, eserlerin sanat anlayışı bulunduğu dönem içerisinde ele alınarak bir değerlendirmeye gidilmiştir. Ayrıca bu çalışmalarda resim ve dokuma arasında kurulan ilişki de irdelenerek çalışma daha geniş bir perspektiften bakılarak yansıtılmaya çalışılmıştır. Çalışma, literatür taraması ve bunların analizinin yapılması ile oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tapestry, Resim, Rönesans, Raffaello Sanzio

ART OF PAINTING AND TEXTILE INTERACTION: RAFFAELLO SANZIO AND TAPESTRY

Abstract

Art has accomplished its success through the interaction of different cultural values within its development process. One of these examples of interaction is the art of painting and textile art. Tapestry fabrics, which are among the oldest weaving arts, have been widely used in Medieval Europe. The tapestry examples of the wall painting have reached a certain level of popularity during this period as an element that shows the status of European respected families. In Renaissance Italy, the fashion of covering the walls with upholstery fabrics has led to the establishment of numerous workshops in the production of tapestry. The tapestries were made by the weaver on the basis of the designs made by the painters. The resulting tapestries; In addition to being works of art, it is a kind of plain weave faced weft consisting of different shades of colored wool and silk yarns. The products which are quite valuable from the artistic point of view also played an important role in the history of medieval European painting. The works of the artists of the period were very influential in the emergence of these products. Raffaello Sanzio da Urbino (1483-1520), who is an Italian painter and architect of Renaissance period is one of the creative painters of this situation. Among the most important works of the period, tapestries were inspired by mythology and the Bible.

In the study, tapestry works which were created by the works of Renaissance painter Raffaello Sanzio were discussed. The art concept of the works were taken into consideration during the period in which they were evaluated by analyzing formally and symbolically. In addition, the relationship between painting and weaving was examined in these studies so, the study was tried to be reflected from a wider perspective. The study was conducted by literature review and analysis.

Key Words: Tapestry, Painting, Renaissance, Raffaello Sanzio

Giriş

Tekstil; dokuma eylemiyle birlikte varlığını günümüze kadar sürdürmeyi başarmıştır. İnsanlık tarihinde çok önemli bir yeri olan dokuma, tarihsel süreçte çeşitli amaçlar için yapılmıştır. Dokuma eylemi, toplumların gelişimlerinin, oluşumlarının, moral ve estetik normlarının, dini ve kültürel inançlarının değerlendirilebildiği bir ifade alanı olmuştur (Özay, 2001, s. 1).

Tekstil sanatında önemli bir yere sahip olan tapestry (dokuma resim), tekstil – resim etkileşiminin önemli bir örneğidir. Ortaçağ'da etkin biçimde kendini göstermiş olan bu etkileşim günümüze kadar sanat olaylarında yaşanan değişimleri yansıtmıştır.

Resim-tekstil etkileşiminin en eski ve önemli örneklerini temsil eden tapestryler; duvar örtüsü, perde, halı, mobilya örtüsü ve farklı işlevlere sahip ürünler olarak da kullanıla bilinen, çoğunlukla üzerleri resimli elde dokunmuş tekstil ya da dokuma kumaşı da ifade etmektedirler (Arabalı Koşar, 2007, s. özet).

Tapestry sözcüğü, "duvar dokumları" anlamında kullanılmış (Özay, 2001, s.2), Grekçe "Tapi", Latince "Tapesium"dan gelen ve çeşitli teknikleri içeren bir tanımdır (Sürür, 1981, s. 21). Atkı yüzlü bu dokuma resimler, Ortaçağ'ın başlarında ekonomik ve sosyal koşullardan dolayı, yalıtım amaçlı kullanılırken (Harris, 2012, s.188), çağın sonlarına doğru ve Rönesans'la birlikte görkemli devasa panolar şeklinde dokunmuş ve mimari üslup değişiklikleriyle birlikte yapılarda kolaylıkla yer alabilmeleri açısından daha küçük ebatlarda üretilmişlerdir (Yetik, 2009, s.10).

Yapımı Ortaçağ'da hız kazanmış bu dokumalar, Rönesans döneminde de yapılmaya devam etmiştir. Özellikle dönemin önemli ressam ve mimarı olan Raphael Sanzio tarafında yapılan taslaklar büyük ün kazanmışlardır.

Raphael Sanzio, 1483-1520 yılları arasında yaşamış Rönesans sanatçısıdır. Genç yaşta ölen İtalyan sanatçı hem resim hem de mimaride çok sayıda tablo ve fresk yapmıştır. Rönesans kültürüne ait sağlam bir anatomi ve perspektif bilgisi ile ruhsal anlatım gücüne sahiptir. Dışarıdan gelen etkilere son derecede açık bir sanatçı olması ve ustaca sentezler yapması, onu Antik-Klasik Yunan sanatındaki ideal güzellik düşüncesine yönlendirmiştir. Raphael bu dünyaya ait olan değerleri ve gerçek olanı kutsal kabul ederek bu düşüncelerini resimlerine yansıtmıştır. Dinsel, mitolojik konular ve portre, sanatçının başlıca çalışma konularıdır.

Ressam ve mimar kimliğinin yan sıra, resim ve tapestryi (dokuma resim) birleştiren Raphael, Rönesans Dönemi'nin son derece renkli tarzını karakterize eden kompozisyon, düzen, belirginlik, perspektif, süsleme ve zengin bordürleri tanıtmıştır.

Dokuma Sanatı İçinde Tapestry (Dokuma Resim)

Eski çağlardan beri, insanların barınma, korunma gibi temel ihtiyaçlarını karşılayan dokuma, toplumların hayatında önemli bir yere sahiptir. İnsanlık tarihiyle birlikte gelişim göstren bu zanaat/sanat, günümüzde hâlâ varlığını sürdürüp, önemini korumaktadır. Dokumanın tarihsel gelişim sürecine bakıldığında işlevsel olarak dokuma anlamının bugünkünden daha farklı olduğu görülmektedir. Çünkü başlangıçta bir ihtiyacı gidermek için üretilen dokuma, daha sonraki aşamalarda sanata dönüşmüştür.

Tekstil ürünleri ilk çağlarda dayanıksız malzemelerden oluştukları için toprak altında çok varlıklarını sürdürememişlerdir. Neme ve kötü hava şartlarına karşı dayanıksız olan ve uzun süre kalıcılığını koruyamayan tekstil ürünleri ancak donarak ya da çok kuru iklimlerde kalarak günümüze kadar ulaşabilmişlerdir (Yetik, 2009, s.6).

Dokumanın tarihsel gelişimi içinde önemli bir yere sahip olan tapestry (dokuma resim) sanatı tarihte önemli bir yer edinmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Toplumların var oluşlarından beri önemli ihtiyaçlarını karşılayan tapestry; tekstil malzemesi ve yapım teknikleri kullanılarak, duvarla birlikte yaşayan fresko, mozaik gibi en eski duvar resmi niteliğindedir. Oldukça eski bir el sanatı olan tapestry, farklı zamanlar ve kültürlerde insanlar tarafından dokunmuş olmakla birlikte, bilinen en eski örneğine Mısır'da İ.Ö. 1400'lerde, Tutmosis IV'ün mezarında rastlanmıştır (Resim 1). Bulunan bu örneklerde kullanılan tekstil malzemesinden dolayı daha sonraki süreçlerde yapılan tapestrylerden daha ince olduğu tespit edilmiştir. İsa'dan binlerce yıl öncesine ilişkin bu buluntular, el sanatı türünden örneklerle, Mısır'da en yüksek kaliteye ulaşılmış olduğunu kanıtlamaktadır (Sürür, 1981, s. 23).

Tarihin ilk dönemlerinden itibaren farklı kültürler tarafından bilinen tapestry, Anadolu, Orta Doğu'nun *kilim* gibi ağır, dayanıklı yer yaygıları, Hindistan'ın kaşmir şalları ve Çin'in *k'ossu(kesi / kosu)* denilen figürlü zarif ipek tekstilleri için kullanılmıştır (Harris, 2012, s.24; Özay, 2001, s. 2). Kilim sözcüğü; atkı yüzlü ilikli dokuma (slit tapestry) gibi belli bir yapıda dokunmuş yaygıya ait bir terimdir. Bu uygulamalar Kafkasya, Balkanlar, Anadolu ve Orta Asya'da kullanılmıştır. Ancak yörelere göre *ghilim, gelim, chilem, gelima, gilime, ghelince, kelim* gibi çeşitli söylem farklılıklarıyla adlandırılmıştır. İskandinavya'da, Afrikan'ın bazı kısımlarında, Amerika'da aynı yapı özellikli ürünler, değişik sözcükler

altında geleneksel bir el sanatı olarak kullanılmıştır. Avrupa ülkelerindeki atölyelerde ve evlerde *tapestry, tapisserie,* veya *gobelin* olarak bilinen, figürlü tekstilleri tanımlayan dokumalardır (Özay, 2001, s. 2).

Resim 1. Tutmosis IV'ün mezarından çıkarılan Amenophis'e ait kartuşlu tapestry dokunmuş kumaş Parçası, İ.Ö. 1400'ler, Mısır

Fransızcada tapisserie sözcüğü "duvar dokumaları" anlamında kullanılmış ve *tapis* sözcüğünden doğmuştur. 17. yüzyılın ortalarına kadar kökeninden bağımsız olarak, dokunan yüksek kaliteli tapestryler için, İtalya'da *arrazi,* İngiltere'de *arras* isimleri kullanılmıştır (Harris, 2012, s.188).

Ortaçağ Avrupa'sında Tapestry – Resim İlişkisi

Farklı kültürlerde ve zamanlarda kullanılmaya başlayan resimsel dokumalar, popülerliğini özellikle Orta Çağ Avrupa'sında yaşamıştır. Avrupa ülkelerindeki atölyelerde ve evlerde dokunan tapestry, fresko ve mozaik gibi uzun süre kalıcılığını koruyamayan resim tekniklerine alternatif olarak geliştirilmiştir.

Tapestryler, çeşitli dernekler tarafından standartları belirlenen atölyelerde yatay ve dikey tezgâhlarda üretilmişlerdir. Uygulamadaki ilk aşama, orijinal işle aynı boyutta olan ve karton(cartoon) adı verilen taslakların hazırlanmasıdır. Kartonlardaki zengin anlatımlara dokumanın olanakları ile ulaşmak için, ana yapı oluşturan atkı ipliklerinde binlerce değişik renk kullanılmıştır. Genellikle kolay renk aldığı için tercih edilen yün atkılara karşın, dayanıklılık istenen çözgü ipliklerinde pamuk, keten veya kenevir tercih edilmiştir (Akbostancı, 2000, s.42).

Tapestry, Avrupa'da resim sanatıyla paralel bir gelişim göstermiştir. Ortaçağ Avrupa'sında özellikle Hristiyanlığın kabul edilmesiyle birlikte resimlerin konusunu başlıca; kutsal sayılan kişi ve olayların yanında, İncil'den sahneler, savaş tasvirleri oluşturmuştur. Resimde etkili bu konular, tapestrylerde de

kendisini göstermiştir. Bu anlamda Cleveland Müzesi'nde bulunan Meryem ve Çocuk İsa'nın Mikail ve Cebrail melekleriyle tasvir edilmiş tapestry ikonu önemli bir örnektir (Resim 2).

Resim 2. Cleveland Müzesi'nde bulunan Meryem ve Çocuk İsa'nın Mikail ve Cebrail Melekleriyle Tasvir Edilmiş Tapestry İkonu, M.S.6.yy, ABD

Dokumacı ve ressam işbirliğinin sonucunda ortaya çıkan Tapestrynin Avrupa'daki gelişimine bakıldığında, en net bilgilerin Almanya ve Norveç'te üretildiği düşünülen 12. ve 13. yüzyıllara ait ilk eserlere dayandığı bilinmektedir (Yetik, 2009, s.14).

> *"12. yüzyılın sanatçısı, her türlü mekânsal yanılsama ve dramatik eyleme başvurma gereksinimi duymadan, figürleri ve nesneleri yalnızca süssel çizgiler içerisine yerleşmişti. Resim karakteri daha çok resimsel yazıya yaklaşmıştı. Fakat bu basitleştirilmiş betimleme yöntemlerine dönüş, Ortaçağ sanatçısına daha karmaşık kompozisyon biçimlerinde kendisini deneme gibi yeni bir olanak verdi. Bu, biçim için olduğu kadar renk içinde geçerliydi. Artık doğal renklerin gerçek derecelemelerini incelemek ve onlara öykünmek zorunda kalmayan ressamlar, görsel açıklamalar için istedikleri rengi seçmede özgürdüler. Tüm bu plastik ve estetik problemler resmin paralelinde gelişen duvar halısını da aynı yönde etkiledi"*(Varlık Şentürk, 1993, s.9).

13. yüzyılda Gotik dönemi sanatının belirgin özelliği olan kabartma ve kontrast görünümler, dikey çizgiler tapestrylerde atkı yönünde dokunarak elde edilmiştir (Sürür, 1981, s. 17). Gotik dönemin en önemli Merkezlerinden biri olan Paris, 14. yüzyılın yarısında en parlak yıllarını yaşamıştır. Burada kurulan atölyeler Kral V. Charles ile kardeşleri Berry ve Burgonya dükleri tarafından korunmuştur. Dönemin en önemli dokuma ustaları; Nicolas Bataille (etk. ykş.1363-1400), Jacques Dourdin (etk. ykş.1380-1407) ve Pierre de Beaumetsz'dir (etk. ykş.1383-1412). Yazılı belgeler bu ustaların özellikle

alegorik sahneler, kahramanlık, av sahneleri, dinsel ve mitolojik konular tasvir ettikleri göstermektedir (Rona, 1997, s.487).

Resim-tekstil etkileşimin en eski örneğini oluşturan tapestryler, 14. yüzyılda Fransa, Hollanda ve Belçika'da yoğunlaşmış, Arras (Fransa) ve Brüksel önemli dokuma merkezleri haline gelmiştir. Paris atölyelerinin en tanınmış eserleri 1373 ve 1379 arasında Nicholas Bataille tarafından dokunan Angers Şatosu'nda korunan "Apocalypse of Angers" (Resim 3-4-5) adlı seridir. Bu dönemde üretilen dokuma resim eserleri; dini, romantik konular ve kır sahnelerini temsil eden imgeler ile betimlenmiştir (Sürür, 1981, s.42; Phillips, 2000,s.12).

Resim 3. Nicholas Bataille, Apocalypse of Angers, 1373-1379, Angers Katedrali, Fransa

Resim 4-5. Apocalypse of Angers'dan Detay

"Apocalypse of Angers" isimli bu tapestry grubu, Aziz Yuhanna'nın Vahiy Kitabı'ndan Kıyamet Hikâyesini anlatmaktadır. 14. Yüzyılda kıyamet, iyi ve kötü arasındaki son yüzleşmenin kahramanlık yönlerine odaklanan, melekler ve hayvanlar arasındaki savaş sahnelerini içeren popüler bir hikâyedir. Hikâyedeki sahnelerin çoğu yıkım ve ölüm içeriyor olsa da hesap, iyiliğin muzaffer başarısı ile sona

ermiş ve canlandırıcı bir hikâye oluşturulmuştur. Dokuma, 90 farklı sahneden oluşan altı bölümden yapılmıştır. Her sahnenin bölümleri arasında dönüşümlü olarak kırmızı veya mavi renkleri zeminde kullanılmış, turuncu yeşil ve fildişi renklerle zengin bir görünüm kazandırılmıştır. Tapestryde yün ve ipek birlikte gümüş ve yaldızlı iplikle kullanılarak dönemin görkemi ve gücü de yansıtılmıştır. 50 ila 84 erkek dokumacı tarafından dokunan bu tapestry, dokumacı ekiplerinin ihtiyaç duyduğu yıllarca süren bir çabanın sonucunu göstermektedir. Orijinali 90 sahneden oluşan tapestrynin sadece 71'i bugün hayatta kalmıştır (https://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_Tapestry, Erişim Tarihi: 17.04.2019).

Dönemin özeliklerini yansıtan, karanlık katedrallerin duvarlarına renk ve canlılık getiren bu eserler sahip oldukları güçlü anlatımlarla, güç göstergesi olma özelliğini de taşımışlardır.

Rönesans Dönemi Tapestryleri ve Raffaello Sanzio

Tapestryler, bölgesel ve dönemsel farklılıklarına rağmen, yapıldıkları dönemin özelliklilerini yansıtmışlardır. Ortaçağdan sonra Rönesans'la birlikte temalar ve yüzey düzenlemelerinde yeni bir bakış açısı gelişmiştir. Avrupa saraylarının, kiliselerinin, Avrupalı soyluların ve zenginlerin evlerinin en önemli dekorasyon unsuru olmuştur. Heybetli ve ince desenleriyle bulundukları mekâna görkem ve zarafet katan bu dokumalar, hem statü göstergesi hem de batı ülkelerinin ticaret hayatının gözdesi olmuşlarıdır (Grant, 2007, s. 92).

Erken Rönesans dönemi tapestrylerde dönemin resim anlayışının etkileri görülmektedir. İki boyutlu figürlerin yapıtlarda yoğun bir kompozisyon anlayışı içerisinde, iç içe ve arkalı - önlü yer alması ve resmin üst bölümünün arka planda; alt bölümünün ise ön planda görülmesi gibi özellikler dönemde yaygın olan vitray ve kitap ressamlığına bağlanabilmektedir.

Rönesans'la birlikte soylular için üretilen yüksek maliyetteki görkemli çalışmalarda, altın ve gümüş sırma iplikler ile birlikte ipek kullanılmıştır. Bu dönemde dokumacılar, resimsel ifadeleri dokumaya tam olarak dokumalara yansıtabilmek amacıyla *Hachure*[*] gibi özel dokuma teknikleri geliştirmişlerdir. Yüzlerdeki ifadeyi belirginleştirmek için kullanılan bu teknik ile üç boyutlu form arayışları başlamış ve figürlerde yağlı boya resim etkisinde, heykelsi anlatımlar dikkat çekmeye başlamıştır (Yetik, 2009, s.13).

[*] Hachure; belirli bir çizgisel sistem kapsamında, renk karışımlarının elde edilmesiyle oluşup, gölgeleme olarak da bilinen bir tekniktir.

15. yüzyıl başlarında önem kazanan Arras tapestrylerin en belirgin özellikleri arasında dekoratif büyük kompozisyonlar, manzara tasvirleri ve zarif figür anlayışı gelmektedir.

Rönesans'la başlayan aydınlanma çağı, tapestry sanatının resim sanatıyla etkileşimini daha da güçlendirmiştir. Rönesans etkisinin hissedilmeye başlandığı ilk dokuma resimler İtalya'da üretilmiştir. Tasarımları, II. Bramantino tarafından yapılan eserler bu gruba örnektir. Raphael, Rubens, Boucher ve Goya 16. Yüzyıldan itibaren tapestry atölyeleri için çizimler yapan sanatçılardır (Yetik, 2009, s.18).

Rönesans dönemin önemli sanatçılarından olan Raphael, yüksek Rönesans fresko resmini aynı mükemmellikte hazırladığı karton(taslak)lara yansıtmıştır. Çizimlerinde, güçlü psikolojik gerilimle var olan figürler, perspektif etkisinin net bir şekilde hissedildiği büyük resimsel alanda, dinamik bir şekilde yer almaktadır. Raphael'in büyük hayranlık kazanan eserlerinin reprodüksiyonları, 16. ve 17. yüzyıllar boyunca üretilmiş, öğrencileri Brüksel'e çağrılarak oradaki atölyeler için çalışmışlardır. Flemen ressamlar ise onun çizimlerini kendilerine uyarlamışlardır.

Raphael çizimlerini yaparken iki türlü zorlukla karşı karşıya kalmıştır. İlki, Sistine Şapeli'nin mevcut dekorasyonuna uymak ve tasarımını önceki neslin tarzına uyarlamak zorunda kalmıştır. İkincisi, kâğıt üzerinde gerçekleştirdiği çalışmalarının nasıl dokunacağını en basit haliyle düşünüp, tasarlaması olmuştur (https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-the-raphael-cartoons. Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Rönesans döneminde üretilen en büyük ölçekli çalışmalarda olduğu gibi, Raphael taslaklarını ortak bir çaba ile gerçekleştirmiştir. Yaptığı sayısız resimlerin yanında, tapestry için yaptığı taslaklar kendisini daha fazla düşündürmüştür. Çünkü tasarladığı her taslağın dokumaya nasıl yansıyacağını düşünmek durumunda kalmıştır. Çizimlerini tamamladıktan sonra Brüksel (Belçika)'de Pieter van Aelst in Brussels'in atölyesine göndererek dokutturmuştur. Burada, dokumacılar taslakların doğrudan düşük çözgü tezgâhlarının altına yerleştirmelerini sağlamak için 90 santim genişliğinde dikey şeritler halinde keserek dokuma yapmışlardır.

Rönesans ressamı ve mimar Raphael, özellikle papanın Vatikan sarayının duvarlarını ayrıntılı fresklerle örten ve Sistine Şapeli'ni tapestrylerle (Resim 6 -7) tasarlanmıştır.

Resim 6. Raphael Sanzio, Sistine Şapeli, Victoria ve Albert Müzesi,1578, Londra

Her iki yan duvarın dibinde asılı olan duvar halılarından dördü, aşağıdaki sırayla: en solda, *Mucizevi Balık Taslağı*; onun yanında, sunağın yakınında, *Atina'da Paul Preaching* var; en sağda Ananias'ın ölümü; onun yanında, sunağın yakınında, Elymas'ın Körlüğü isimli sahneler yer almaktadır (https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-the-raphael-cartoons, Erişim Tarihi: 17.04.2019).

Resim 7. Raphael Sanzio, Sistine Şapeli, İtalya

Raphael yapmış olduğu taslaklarda çoğunlukla, Havari Aziz Peter ve Hıristiyan Kilisesi'nin Babaları olarak bilinen Aziz Paul'un yaşamlarından sahneleri ele almıştır. Yahudi bir balıkçı olan Saint Peter, İsa Mesih'in havarisiydi. 12 havarisinin lideri ve papaların ilki kabul edilmiştir. Aziz Peter'in ve Paul'un hayatını gösteren taslaklar günümüze kadar ulaşmıştır.

Resim 8. Raphael Sanzio,
The Miraculous Draught of Fishes,
Karton (taslak), 1515 – 16,
Victoria ve Albert Müzesi, İngiltere

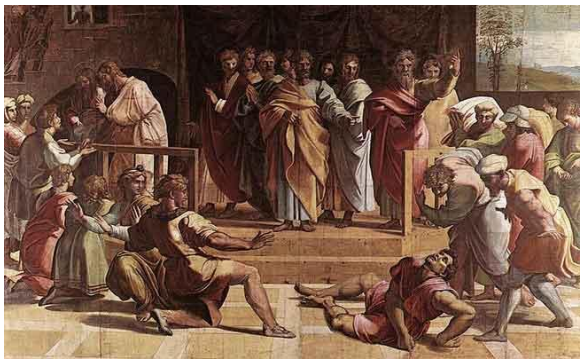
Resim 9. Tapestry, Vatikan Müzesi, İtalya

Raphael'in çizmiş olduğu bu taslak Taberiye Gölü'nü (İsrail) göstermektedir. Sahnede hala Simon olarak bilinen Peter'in, balık avlama sahnesi ve arkadaşları olan James ve John ile birlikte İsa'ya itaat etmeleri anlatılmaktadır (https://www.artbible.info/art/large/683.html. Erişim Tarihi: 17.04.2019).

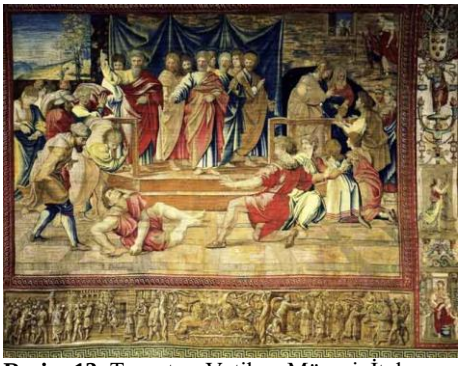
Resim 10. Raphael Sanzio,
Charge to Peter, Karton (taslak), 1515 – 16,
Victoria ve Albert Müzesi, İngiltere

Resim 11. Tapestry, Vatikan Müzesi, İtalya

Raphael, Katolik kilisesinin otoritesine dayandığı iki Yeni Ahit yolunu birleştirir. Sahnede Matta 16: 18-19'da Petrus'a cennetin krallığının anahtarı verilmesi ve Yuhanna 21: 15-17'de İsa'nın, Petrus'a koyunları beslemesi yönünde üç kez emretmesi ele alınmıştır (https://www.artbible.info/art/large/683.html. Erişim Tarihi: 17.04.2019).



Resim 12. Raphael Sanzio,
The Death of Ananias, Karton (taslak), 1515 – 16,
Victoria ve Albert Müzesi, İngiltere



Resim 13. Tapestry, Vatikan Müzesi, İtalya

Sistine Şapeli için tasarlanan bu taslakta; Kudüs'teki Hıristiyan topluluğunun bir üyesi olan Ananias'ın satmış olduğu toprakların kazancından kendisine ayırması anlatılmaktadır. Peter'in gerçeği anlaması, Ananias' la yüzleşmesi ve Ananias'ın hesap vermeden ölüm sahnesi işlenmiştir (https://www.artbible.info/art/large/683.html. Erişim Tarihi: 17.04.2019).

Resim 14. Raphael Sanzio,
The Healing of the Lame Man,
Karton (taslak), 1515 – 16,
Victoria ve Albert Müzesi, İngiltere

Resim 15. Tapestry, Vatikan Müzesi, İtalya

Raphael taslaklarında olduğu gibi burada da yine dini bir konuyu işlemiştir. Sahnede; topal Adamın İyileşmesi, Peter'in Yahudiler arasındaki ilk mucizesi anlatılıyor. Peter'in yanında bu mucizeye bakan ve tanık olan Evangelist Yahya figürü yer almaktadır (https://www.italian-renaissance-art.com/Lame-Man.html. Erişim Tarihi: 17.04.201).

Resim 16. Raphael Sanzio, The Conversion of the Proconsul, Karton (taslak), 1515 – 16, Victoria ve Albert Müzesi, İngiltere

Resim 17. Tapestry, Vatikan Müzesi, İtalya

Raphael taslakta; Elçi olan Pavlus'un Kıbrıs'a seyahati esnasında Roma yanlısı Konsolos Sergius Paulus'un mahkemesine ulaşmasını ele almıştır. Pavlus, prokonsülü Hristiyanlığa geçirmeye çalışır, ancak Bar-Jesus adlı bir sihirbaz tarafından engellenir. Pavlus tarafından geçici körlük yaşatılan Bar-Jesus'ın durumdan etkilenen prokonsül'ün, Hristiyanlığa geçmesi anlatılmıştır (https://www.artbible.info/art/large/683.html. Erişim Tarihi: 17.04.2019).

Resim 16. Raphael Sanzio, The Conversion of the Proconsul, Karton (taslak), 1515 – 16 Victoria ve Albert Müzesi, İngiltere

Resim 17. Tapestry, Vatikan Müzesi, İtalya

Raphael bu taslağında din ve mitolojiyi bir arada ele almıştır. Hikâyeye göre; Lystra vatandaşları topal bir adamı tedavi eden Paul ve Barnabas'a kurban vermeye karar vermişlerdi. Mucizeye tanık olduktan sonra, Lystrialılar iki elçinin tanrıları Jüpiter ve Merkür olduğunu düşündüler. Ancak, bu durum tek bir gerçek Tanrı'nın habercisi olduklarına ikna etmeye çalışan Paul ve Barnaba'yı memnun etmemiştir (https://www.italian-renaissance-art.com/Sacrifice-at-Lystra.html. Erişim Tarihi: 17.04.2019).

Resim 18. Raphael Sanzio,
Paul Preaching at Athens, Karton (taslak), 1515 – 16,
Victoria ve Albert Müzesi, İngiltere

Resim 19. Tapestry, Vatikan Müzesi, İtalya

Bu Taslakta da Aziz Paul'un ikinci misyonerlik yolculuğunda Atina'ya gelip bir kalabalığa hitap etme konusu ele alınmıştır (https://www.artbible.info/art/large/683.html. Erişim Tarihi: 17.04.2019). Raphael tarafından taslakları hazırlanıp, dokutulan bu tapestryler yeni malzeme ve tekniklerin yanı sıra, güçlü sahneler ve anlatımlar sayesinde muazzam bir görselliğe ve başarıya ulaşmışlardır.

> *Sistine Şapeli'nin dekorasyonunu tamamlamak için Raphael tarafından tasarlanan tapestry grubunun estetik ve tarihi önemini hesaplamak imkânsızdır. Tapestry önemi, dört yüz yıllık Hristiyan düşüncesi ve Avrupa Sanatı üzerindeki etkisiyle eşitlenmiş ve belki de aşılmıştır* (White ve Shearman, 1958, s.193).

Sonuç

Hıristiyanlık imgeleriyle popülerlik kazandırmış tapestry dokumaları ağırlıklı olarak ortaçağ Avrupa'sında ortaya çıkmış ve sonradan diğer ülkelere yayılmıştır. Resim – tekstil etkileşiminin önemli örnekleri olan tapestryler çok yönlülüğü sayesinde iç mekânın en önemli fonksiyonel ve dekoratif parçası haline gelmişlerdir.

Çok uzun zaman ve yoğun emek gerektiren tapestry dokumalar, yapıldıkları her dönemden farklı izler taşımaktadırlar. Dokunduğu dönemin tarihi, kültürel biçimi, sosyo-ekonomik koşulları, yaşam tarzı gibi birçok unsuru içinde barındıran tapestryler dokunduğu dönemin resim anlayışı hakkında önemli bilgiler yansıtmaktadırlar.

Tapestry, çağın yetkin ressamları ve dokumacının yeteneği ile yapılan güçlü anlatımlar sayesinde muazzam bir görselliğe ulaşmıştır. Sanat eseri statüsü kazanan tapestryler her dönemde resim sanatıyla eş değer biçimde gelişim göstermiştir. Resim sanatındaki büyük kompozisyonlar, zengin anlatımlar ve

perspektif etkisinin çözümü, mükemmel bir görsellikle tapestrylere yansımıştır. Yapımı Ortaçağ'da hız kazanmış bu dokumalar, Rönesans döneminde de yapılmaya devam etmiştir. Özellikle dönemin önemli ressam ve mimarı olan Raphael Sanzio tarafında yapılan taslaklar döneme damgasını vurmuşlardır.

Raphael, Rönesans Dönemi'nin resim özellikleri olan kompozisyon, düzen, belirginlik, perspektif, süsleme ve zengin bordürleri son derece başarılı bir şekilde tapestrylere yansıtmıştır. Raphael, hazırlamış olduğu taslaklarda çoğunlukla dinsel, mitolojik konular üzerinde durmuştur.

Buradan hareketle, araştırmada tekstil sanatının önemli bir hareket biçimi olan tapestryler, günümüzde de kimi ressamlar ve tekstil sanatçıları tarafından varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle tapestrylerin resim sanatının bir parçası olarak değerlendirilmesi görüşü savunulmaktadır.

Kaynakça

Akbostancı, İ. (2000). "Duvar Halıları", *Tombak Koleksiyon ve Sanat Dergisi,* 31, 40 – 45.

Arabalı Koşar, T. (2007). *10.- 17. Yüzyıllar Arasında Fransa'da Tapestry Sanatı ve Gelişim Süreci.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Grant, S. (2007). "15.–18. Yüzyıllar Arasında Avrupa Duvar Halıları Tekstilin Aristokratları", Serda Semerci (Çev.). *P Dünya Sanatı Dergisi*, 1(44), 92-104.

Harris, J. (1993). *5000 Years of Textiles,* London: The British Museum Publishing.

Özay, S. (2001*). Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Phillips, B. (2000). *Tapestry,* London: Phaidon Press Ltd.

Rona, Z. (1997). *Duvar Halısı,* Eczacıbaşı Ansiklopedisi. (Cilt 3, 486-488). Yem Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Sürür, A. (1982). "Goblen Halıcılığı", *Türkiyemiz Dergisi*, 36, 14-19.

Varlık Şentürk, L. (1993). *Çağdaş Perspektifte Duvar Halısının Resim Sanatındaki Yeri,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Çalışması), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul.

Yetik, S. (2009). *20. ve 21. Yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil Etkisi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

White, J., Shearman, J. (1958). "Raphael's Tapestries and Their Cartoons", *The Art Bulletin* 40/3, 193-221.

https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-the-raphael-cartoons. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

https://www.artbible.info/art/large/683.html. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

https://www.italian-renaissance-art.com/Lame-Man.html. (Erişim Tarihi: 17.04.201)

Görsel Kaynaklar

Res. 1

Özay, S. (2001*). Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Res. 2

Arabalı Koşar, T. (2007). *10.- 17. Yüzyıllar Arasında Fransa'da Tapestry Sanatı ve Gelişim Süreci.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Res. 3

http://www.ncregister.com/daily-news/the-apocalypse-of-angers. (Erişim Tarihi: 14.04.2019)

Res. 4

http://www.shepherds-rod-speaks.org/wp-content/uploads/2014/02/Rev14-Three-Angels-Tapestry-Apocalypse-Angers.jpg . (Erişim Tarihi: 14.04.2019)

Res. 5

https://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_Tapestry#/media/File:Tenture_Apocalypse_Angers_cavalier_4.jpg . (Erişim Tarihi: 14.04.2019)

Res. 6
(https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-the-raphael-cartoons. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Res. 7
https://www.gospelherald.com/articles/69951/20170324/vatican-3d-film-of-painter-raphael-takes-viewers-into-popes-private-palace-scenes.htm. (Erişim Tarihi: 14.04.2019)

Res. 8
https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-the-raphael-cartoons. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Res. 9
https://www.artbible.info/art/large/683.html. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Res. 10
https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-the-raphael-cartoons. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Res. 11
https://www.artbible.info/art/large/683.html. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Res. 12
https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-the-raphael-cartoons. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Res. 13
https://www.artbible.info/art/large/683.html. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Res. 14
https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-the-raphael-cartoons. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Res. 15
https://www.italian-renaissance-art.com/Lame-Man.html. (Erişim Tarihi: 17.04.201)

Res. 16
https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-the-raphael-cartoons. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Res. 17
https://www.artbible.info/art/large/683.html. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Res. 18
https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-the-raphael-cartoons. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

Res. 19
https://www.artbible.info/art/large/683.html. (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

SANATTA ESTETİK VE GÜZELLİK

Dr. Öğrt. Üyesi. Özer Aktimur

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Tarih boyunca pek çok filozof, güzelliğin ne olduğunu anlamaya çalıştılar ve çeşitli teoriler ortaya koydular. Bu felsefe içerisinde zor bir alan olan estetik alanını oluşturmaktadır. Konunun zorluğunu oluşturan en önemli faktörlerden birisi güzel diye ifade ettiğimiz şeylerin çok çeşitli olmasıdır. Hayatımızda güzellik kavramını kullandığımız alanların ve şeylerin çeşitliliğini düşünürsek güzelliğin ne kadar geniş ve kapsamlı bir kavram olduğunu görürüz. Güzel kavramına ilişkin bu kullanımlar, insanoğlunu, doğal güzellikleri, sanat eserlerini ve yetenekli insan eylemlerini içerebilmektedir. Güzellik sadece bir sanat eseri için kullanılmadığından, bu kadar çeşitli bir kapsamda güzelliği açıklayabilecek bir yaklaşımda bulunmak bir teori geliştirmek hiç de kolay değildir. Güzellik kavramını belirsiz, ya da çok defa aldatıcı belirtiler gösteren ve tarih boyunca durmadan değişen bir olay olarak kabul etmek, doğru bir düşünce tarzı gibi görünmektedir. Sanat formları arasında birçok farklılıklar olabilir, ancak bu 'kültürler arası değişmez tat ve güzellik anlayışı', aynı zamanda evrensel olan, kültürler arası estetik zevkler olabileceğinin bir göstergesidir.

Anahtar Kelimeler; Güzellik, Estetik, Kültür, Form

Tarih boyunca pek çok filozof, güzelliğin ne olduğunu anlamaya çalıştılar ve çeşitli teoriler ortaya koydular. Bu felsefe içerisinde zor bir alan olan estetik alanını oluşturmaktadır. Konunun zorluğunu oluşturan en önemli faktörlerden birisi güzel diye ifade ettiğimiz şeylerin çok çeşitli olmasıdır. Hayatımızda güzellik kavramını kullandığımız alanların ve şeylerin çeşitliliğini düşünürsek güzelliğin ne kadar geniş ve kapsamlı bir kavram olduğunu görürüz. Güzel kavramına ilişkin bu kullanımlar, insanoğlunu, doğal güzellikleri, sanat eserlerini ve yetenekli insan eylemlerini içerebilmektedir.

Güzellik sadece bir sanat eseri için kullanılmadığından, bu kadar çeşitli bir kapsamda güzelliği açıklayabilecek bir yaklaşımda bulunmak bir teori geliştirmek hiç de kolay değildir. Güzellik kavramını belirsiz, ya da çok defa aldatıcı belirtiler gösteren ve tarih boyunca durmadan değişen bir olay olarak kabul etmek, doğru bir düşünce tarzı gibi görünmektedir. Sanat formları arasında birçok farklılıklar olabilir, ancak bu 'kültürler arası değişmez tat ve güzellik anlayışı', aynı zamanda evrensel olan, kültürler arası estetik zevkler olabileceğinin bir göstergesidir.

Estetik sözcüğünü ilk kez Alman filozof A.G. Baumgarten kullanmıştır.

Estetik; güzel üzerine düşünme, onun ne olduğunu araştırma sanatıdır.

Estetik olgunun, insanın duygusallığına dayandığını gördüğü içinde bu bilgi dalına estetik adını vermiştir.

Estetikle ilgili sorunlar İlk Çağdan beri filozofların ilgilendikleri sorunlardır.

Platon'a göre Aristoteles'te, daha sonra Rönesans düşünürlerinden İtalyan ressam ve mucit Leonardo Da Vinci'de 18. yüzyılda Shafpesburey'de estetik sorunların incelendiği görülmektedir. Ancak estetiği bağımsız bir felsefe disiplini haline getiren, isim babası olan Baumgarten'dır.

Baumgarten'e göre nasıl, mantığın temel kavramı **doğruluk**, ahlak felsefesinin **iyilik** ise estetiğinki de **güzelliliktir**.

Estetik; güzel üzerine düşünme, onun ne olduğunu araştırma sanatıdır.

Estetiğin yalnız güzeli incelemesi alanını çok daraltır .

Kurucusundan sonra gelenler 'yüce', 'zarif', 'çocuksu' (naif), 'hoş', 'alımlı','trajik', 'dramatik' hatta 'çirkin' kavramlarını da onun konusu içine aldılar ve estetiği, güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bir felsefe disiplini durumuna getirdiler.

Duyguya indirgenebilen bağımsız bilgi dalına estetik denir. Estetik □güzel□ üzerine düşünme, onun ne olduğunu açıklamadır.

Estetik; suje ile estetik obje arasındaki ilgiyi gösterir. Estetiğin yöneldiği şey, "güzelliktir" ve duyusal olanın güzellik ile olan ilgisini ele alır.

Güzelliğin felsefesi olarak ortaya çıkan estetik, insan tarafından yapılmış olan ya da doğada bulunan güzel şeylere yönelir; bizim güzel diye nitelediğimiz bu şeylerle ilgili tecrübelerimizde ve yargımızda söz konusu olan değerleri, tavırları ve standartları analiz eder.

Sanat Eseri;

Bir şeyin sanat eseri sayılabilmesi için belirli özelliklere sahip olması gerekir.

Sanat eseri doğal nesnelerden farklıdır. Doğal oluşumlar sonucunda ortaya çıkan varlıklar güzel olsalar bile, sanat eseri olamazlar.

Sanatın temel özelliklerinden biri, onun, insanın yaratıcı gücüne bağlı olmasıdır. İnsanın estetik tavır ve değeriyle yaptığı duyusal ya da düşünsel bir etkinliktir.

Sanat eseri kendisine yönelen alımlayıcı için bir değer taşır.

Sanat eseri, eşsiz, kendine özgü nitelikleriyle biriciktir. Çünkü sanatçı, eserini ortaya koyma sürecindeki duygularını bir kez yaşayabilir; yineleyemez.

Ama bir eserin sanat eseri olması için insan yaratısı olması yetmez. Fabrikada yapılmış, son derece karmaşık, dengeli, simetrik desenler taşıyan bu halıyı güzel bulabiliriz ama ona sanat eseri diyemeyiz çünkü sanat eseri teklik, biriciklik özelliği taşıyan, bir eşi daha bulunmayan eserdir. Fabrika halısı ise aynı örnek üzerinde binlerce üretilir.

Seri üretm yapan bir halı fabrikası

Sanat eserinin **estetik haz** ve heyecan vermesinin dışında bir amacı yoktur. Pratik amaçlarla kullanılmak için oluşturulmuş nesneler sanat eseri olarak nitelenemezler.

Kandinsky, Tuval Üzerine yağlı boya, 200x300cm, Moscow, Russia. The State Tretyakov Gallery

Kandinsky'nin 1910-1939 yılları arasında tamamladığı 10 adet büyük ölçekli Kompoziyon, (200.0 × 300.0 cm)(Moscow, Russia. The State Tretyakov Gallery) sanatçının en karmaşık çalışmalarıdır. Deşifre edilmesi imkansız görünen bir şekil ve renk girdabı hissi veren Kompozisyon VII, Kandinsky'nin toplumda olduğu gibi sanatta da ruhani bir uyanışa olan ihtiyacı vurguladığı ve merkezinde İncil'den temalar, Büyük Sel, Diriliş ve Mahşer Günü'nü tanımlayan objelerle ifade edilmiş. Kandinsky'nin boyutları en büyük tablosu Kompozisyon VII, 1913 tarihli. Sağ üst köşeye doğru güçlü bir çatlak ile resmin sol ve sağ bölümleri ayrılmış. Soldaki formlar, yapıların yıkıldığı ve kargaşanın hakim olduğu bir dönemi çağrıştırıyor. Sağa doğru ortaya çıkan hafif, düz formlar ve dingin ritimler Cennet Bahçesini

simgeliyor. En sağda yer alan mavi binici silueti ruhani bir yenilenme umudunu yansıtıyor. Tablonun iki tarafı arasındaki zıtlık hem renklerde hem de çizgilerde görülüyor.

Bir sanat eseri ya da bir doğal yaratığın karşısında 'güzel', 'çirkin' gibi yargılarda bulunuruz.

Ama bu yargılar, bilimdeki ' şu koşullarda, su sıfır derecede donar.' türündeki yargılardan, gerek biçim bakımından gerek içerik bakımdan farklıdır.

Bilimdeki yargılar, genel- geçer, nesnel, koşullu yargılardır.

Ama estetik yargılar örneğin bir şiirden, resimden haz duyduğumuzda dile getirdiğimiz yargılar, bizim ruhsal durumumuzu, haz duyup duymadığımızı belirten öznel yargılardır. Çünkü birisinin güzel bulduğu bir resmi ya da müzik parçasını, bir başkası güzel bulmayabilir.

Halk arasında sık sık kullanılan ' zevkler ve renkler tartışılmaz.' sözü, beğeninin öznelliğini dile getirir. Felsefe tarihinde ise estetikle ilgilenen filozoflar estetik beğeniyi ve estetik yargıyı öznellikten arındırmaya, nesnel kılmaya çalışmışlardır. Böylelikle 'güzel'e nesnel estetik değer ölçütü getirmek istemişlerdir.

Güzellik; Tarih boyunca pek çok filozof, güzelliğin ne olduğunu anlamaya çalıştılar ve çeşitli teoriler ortaya koydular.

Bu felsefe içerisinde zor bir alan olan estetik alanını oluşturmaktadır.

Konunun zorluğunu oluşturan en önemli faktörlerden birisi güzel diye ifade ettiğimiz şeylerin çok çeşitli olmasıdır.

Güzellik bu kadar kapsamlı ve karmaşık bir konu olmasına karşın, pek çok insan 'güzellik nedir?' sorusuna en uygun cevabı zaten bildiklerini düşünebilmektedir. Halk arasında yaygın bir kanaate göre bu, 'bakan kişiye göre değişir ve kişisel bir deneyimdir'. Bazılarına göre – özellikle de akademisyenlerin – tercih ettiği bir tanım olarak güzellik, 'kültürel olarak şartlandırılmış bakış koşullarına göre ve kişiden kişiye göre değişir'.

Bununla birlikte doğal güzellik anlayışı veya sanat eserinden alınan haz kültürler arası daha evrensel bir bakış doğurabilmektedir. Güzel bir manzara karşısındaki hayranlığımız, dünyanın neresinde yaşarsak yaşayalım genellikle aynıdır. Dutton'ın (2009) da belirttiği gibi Japonlar Beethoven'a bayılırlar, Perulular Japon ağaç baskı sanatını çok severler, Shakespeare dünyadaki başlıca bütün dillere çevrilmiştir, İnka heykelleri İngiliz müzelerinde hazine değeri görürler. Amerikan cazı veya filmleri dünya çapında hayran kitlesine sahiptir.

Güzellik, estetik ilminin ele aldığı bir kavram olarak, çağlara ve düşünürlere göre değişik anlamlar kazansa da, sanat eserlerinde bulunması gereken şeydir. Ancak, sanat eserindeki güzellik, o eseri meydana getiren elemanların veya figürlerin yalnız başına güzelliği demek değildir.

Sandro Botticelli, Venüsün doğuşu,Tuval üzerine yağlı boya, 1482-6, Uffizi Floransa

Yani, kendi dönemi içinde çok güzel kabul edilen "Venüs"ün tabloda yer alması, o tabloyu güzel yapmaya yetmez.

Pablo Picasso, Guernica, Tuval üzerine yağlı boya, 349x776cm, 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid

Daha değişik bir ifade ile söylersek; sanatta, "neyin" yapıldığı değil, "nasıl" yapıldığı önemlidir. Sözgelimi savaş, güzel bir olay değildir. Ama Picassonun Guernikası bir baş eserdir.

Albert Dürer, Kağıt üzerine karışık teknik,1514, Almanya

Albert Dürer'in yaptığı, Yaşlı, yüzü buruşmuş bir kadının da güzel olduğu söylenemez.

Güzellik, hemen her filozofta farklı biçimde tanımlanmıştır.

Platon, güzelliği bir **idea** olarak görür. Platon□a göre sanat, güzel ideasını taklit etme olduğundan, yapılan eser ne kadar ideaya yaklaşırsa o oranda güzel olur.

Aristoteles'e göre güzellik ahenktir, düzendir, sınırdır. İnsanın algı sınırlarını ve kavrayış gücünü aşan çok büyük bir şey, güzel olamaz.

Plotinos'a göre güzellik, Tanrısal aklın evrendeki ışımasıdır. Madde, Tanrısal akıldan (İdeadan) pay almazsa çirkindir.

Hegel'e göre güzellik, Mutlak Ruh□un duyularla kavranabilen görünüşleridir. Yani her şeyin ilkesi olan İdea□nın duyulara görünüşüdür.

Kant'a göre güzel, çıkar gözetmeksizin hoşlanmanın nesnesidir. Güzellikte, pratik amaç gütmeyen bir düzen vardır.

Hegel'e göre de estetik, güzelin bilimidir. Güzel ise hem doğada hem sanatta vardır. Ancak bu iki güzellik birbirinden farklıdır. Örneğin, renk çiçeklerin bulunduğu kırların güzelliği, o kırları model olarak alan bir ressamın tablosundaki güzellikten farklıdır.

İlkinde bireyin bağımsız bir güzellik, ikincisinde bir insanın yetenek, hayal gücü ve yaratıcılığından oluşmuş bir güzellik söz konusudur. Bundan ötürü Hegel güzel idesini 'doğada güzel' ve 'sanatta güzel' olarak ayrı inceler.

Sanat eseri doğal bir yaratı değil, insan yaratısıdır. Kuşkusuz doğal nesneleri de güzel diye nitelediğimiz olur.

Buradaki güzel sanat felsefesinin değil, estetiğin konusudur.

Zaten estetik ile sanat felsefesi arasındaki fark da buradadır.

Estetik, güzeli ele alırken, doğada güzel ile sanatta güzeli birbirinden ayırmaz.

Sanat felsefesinin konusu, insan yaratısı olan sanattaki güzelliktir.

Ama ikisi de güzele bir ölçüt getirmeye, bu kavramın içeriğini belirlemeye çalışır.

O halde buradan çıkan sonuç şudur: Sanatta güzellik, eserin ifadesindeki güzelliktir. Sanatçı, eserine konu olarak çirkini de almış olsa, çirkini güzel bir biçimde ifade edebilmelidir.

Unutulmaması gereken; Güzellik, estetik ilminin ele aldığı bir konudur.

Kaynakça

E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, 2002

S.M.Erinç, Sanatın Boyutları, 1998

John Berger, Görme Biçimleri, 1986

İsmail Tunalı, Estetik, 1989

Sanat ve Estetikte Etkileşimler, T.C. Ankara Ü. Yayınları, 2011

Kültürel Bellek ve Estetik Yansımalar, T.C. Ankara Ü. Yayınları, 2011

ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK UYGULAMALARI ve TELEVİZYON YAYINCILIĞI ÖZELİNDE KULLANIM ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Şadi KARAŞAHİNOĞLU

Çankırı Karatekin Üniversitesi

Öz

Artırılmış Gerçeklik günümüzde oldukça popüler hale gelen bir konudur. Fiziksel dünyadaki nesne ve mekanların, bilgisayar sistemlerinde üretilmiş sanal öğeler aracılığıyla zenginleştirilmesi şeklinde tanımlanabilmektedir. Son zamanlarda pek çok farklı alanda artırılmış gerçeklik uygulamaları üretilmekte ve insanların kullanımına sunulmaktadır. Bu alanlar arasında eğitim, tıp, edebiyat, sinema, video-oyun, spor, müzecilik, moda-kozmetik gibi birçok değişik sektör sayılabilir. Örneğin insanlar mobil uygulamalar vasıtasıyla, artık bir mağazaya gitmeden almak istediği ürünü üzerinde görebilmekte, müzede kırılmış olarak sergilenen eserin kırılmadan önceki halini inceleyebilmekte ya da bir sinema afişinin canlandığına şahit olabilmektedir. Böylesine farklı sektörlerde kullanılan bu ortam, başlı başına bir önem arz etmekte ve farklı alanlardan (yazılım, animasyon, grafik tasarım vb.) uzmanların ortaklaşa çalışmalarını gerektirmektedir. Araştırma artırılmış gerçeklik uygulamalarını irdelemekte ve günümüz örneklerinin incelenmesi yoluyla elde edilen verilerin analizine dayanmaktadır. Bu çalışmada, özellikle televizyon yayıncılığında kullanılan örnekler temel alınmakta ve böylelikle alandaki ilgili bireylere katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Artırılmış Gerçeklik, Mobil Uygulama, Tv Yayıncılığı, Grafik Tasarım.

AUGMENTED REALITY APPLICATIONS and INVESTIGATION OF USAGE EXAMPLES IN TELEVISION BROADCASTING

Abstract

Augmented Reality is a subject that has become popular today. It can be defined as the enrichment of objects and spaces in the physical world through virtual items produced in computer systems. Recently, augmented reality applications are being produced in many different areas and presented to people. These areas include education, medicine, literature, cinema, video-game, sports, museum, fashion-cosmetic, etc. For example, through mobile applications, people can now see the product they want to buy without going to a store, examine the previous version of the historical artifact that was exhibited in the museum, or witness the revival of a cinema poster. This environment, which is used in different sectors, is important in itself and from different areas (software, animation, graphic design, etc.). requires joint work of experts. The research explores the practice of augmented reality and is based on the analysis of the data obtained through the study of contemporary examples. In this study, especially the

examples used in television broadcasting are based on this purpose and thus it is aimed to contribute to the relevant individuals in the field.

Key Words: Augmented Reality, Mobile Application, TV Broadcasting, Graphic Design.

Giriş

Artırılmış Gerçeklik (Augmented Reality) gerçek dünyadaki nesne ve mekanların, bilgisayar sistemlerinde üretilmiş sanal öğeler aracılığıyla zenginleştirilmesi şeklinde tanımlanabilir (Azuma, 1997). Bir başka tanımda ise AG bir bilgisayar tarafından üretilen 2D ve 3D sanal verilerin 3D grafik teknolojisi, insan bilgisayar etkileşimi teknikleri, çeşitli algılama teknolojileri yardımıyla kullanıcının bulunduğu ortama entegre edilmesi olarak aktarılmaktadır (Cai, Chiang ve Wang, 2013 Aktaran: Kaleci, Demirel ve Akkuş, 2016).

AG uygulamaları birçok alanda karşımıza çıkmakta zamanla ve günlük hayatta daha fazla kullanılır hale gelmektedir. Bazen bir sorunu çözmeye odaklanan ortam bazense sadece eğlence ve oyun amacı için üretilebilmektedir. 6 Temmuz 2016 tarihinde piyasaya sürülen ve ilk çıktığı dönemlerde tüm Dünyada fenomen haline gelen Pokemon Go mobil oyun uygulaması buna örnek gösterilebilir Aynı şekilde günümüzde oldukça popüler olan resim ve video paylaşım uygulaması Instagram da pek çok artırılmış gerçeklik uygulamasına izin vermektedir. Uygulamada insanlar kendilerini çeşitli formlara (kedi, köpek, bambi, kadın, erkek, v.b.) sokabilmekte ve bu sonuçları canlı yayınlarla veya videolarla paylaşabilmektedir (bkz. Görüntü 1).

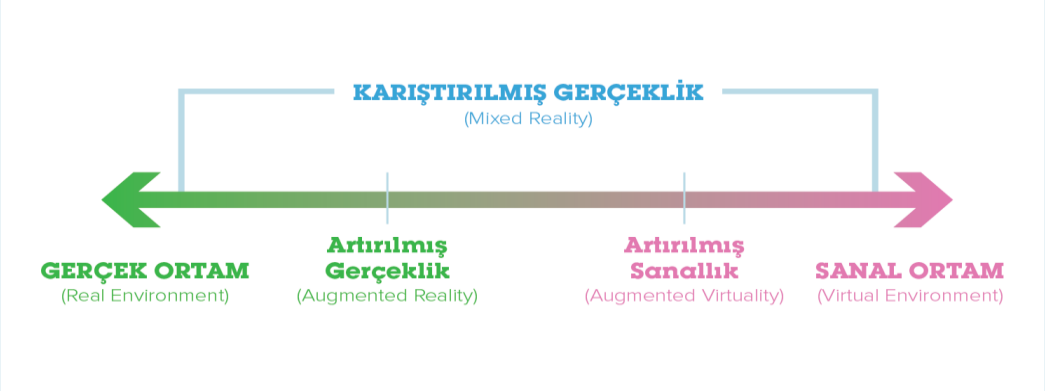
Görüntü 1: AG ortamını kullanan Pokemon Go ve Instagram uygulamalarının ekran görüntüleri

Artırılmış Gerçeklik Teknolojileri

AG uygulamaları, kullanılan teknoloji dikkate alındığında optik temelli teknolojiler ve video temelli teknolojiler olarak iki grupta değerlendirilebilir. Bu iki teknoloji arasındaki temel farklılık gerçek ve sanal dünyanın bütünleştirilmesiyle oluşan sahnenin görüldüğü yerdir. Optik sistemlerde bütünleştirilmiş sahne gözlük aracılığıyla gerçek dünyada görülürken, video temelli sistemlerde bütünleştirilmiş sahne bilgisayar/tv/tablet/mobil cihaz üzerinde görülmektedir (İçten ve Bal, 2017, s. 112). Halen birçok firma AG uygulamaları için ar-ge çalışmalarını sürdürmekte; çeşitli donanımlar ve cihazlar üretmektedir. Leap Motion firmasının önceki yıllarda tasarladığı AG gözlük görüntüsü aşağıda yer almaktadır (bkz. Görüntü 2).

Görüntü 2: Leap Motion firmasının AG gözlük görüntüsü

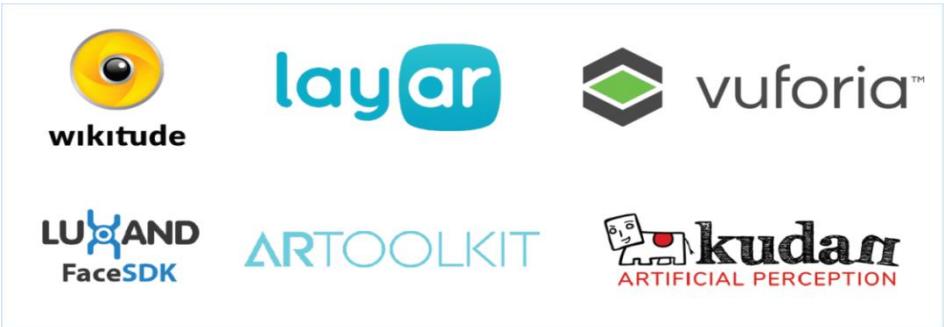
Milgram ve Kishino (1994) artırılmış gerçekliği "Gerçek dünya nesneleri yerine dijital ortam ürünlerinin kullanıldığı gerçeklik ortamıdır" şeklinde tanımlamakta iken, Özarslan (2011) çalışmasında artırılmış gerçekliği; "Bir kamera ya da görüntüleme cihazı aracılığıyla çoğunlukla gömülü bir hedefi okuyup sanal olarak bilgisayarda üretilen görüntü ve gerçek dünyanın görüntüsünün yazılımsal olarak bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır" şeklinde tanımlamaktadır. AG'nin gelişim süreci boyunca gerçek ve sanal ilişkisini anlatan birçok ifade kullanılmıştır (İçten ve Bal, 2017, s. 112). Fakat bu ifadelerde zaman zaman anlam karmaşasına neden olabilmekte; insanlar sanal gerçeklik ile artırılmış gerçekliği karıştırabilmektedir. Aşağıdaki sanal ortam ve gerçek ortam ilişkisini gösteren tablo, bu konudaki tanımlarının daha kolay anlaşılması sağlayacaktır (bkz. Tablo 1).



Tablo 1: Karıştırılmış Gerçeklik Grafiği

Artırılmış gerçekliğin dış ortamdan gelen veri ve görüntüleri alıp gerçek dünya ile birleştirme işlemi olduğu dikkate alınırsa her AG ortamı için bu verilere ulaşabilmenin yolu bazı donanımların kullanılmasını gerektirmektedir. Alan B. Craig, *Artırılmış Gerçekliği Anlamak: Kavramlar ve Uygulamalar* adlı kitabında AG sistemlerinin donanımsal anlamda gerçekleştirilmesi için *algılayıcılar, görüntüleyiciler (ekranlar), hesaplama ve işlem birimi* olarak üç temel bileşene ihtiyacı olduğunu vurgulamaktadır. *Algılayıcılar:* Kaliteli bir kamera, GPS ve Internet (konum ve web tabanlı AG), Dijital Pusula, Navigasyon, İvmeölçer (konum ve hareket tabanlı AG) *Hesaplama ve işlem birimi:* Bilgisayar, Tablet veya Mobil donanımlar *Görüntüleyiciler:* Bilgisayar, Tablet, TV veya Mobil cihaz ekranları (İçten ve Bal, 2017, s. 113).

Yazılım tarafına bakıldığında ise, Artırılmış Gerçeklik teknolojisin uygulanmasına olanak sağlayan birçok yazılım geliştirme aracı/platformu/Frameworks'ü bulunmaktadır. Bu yazılım araçlarından bazıları ücretsiz bazıları ücretlidir. Yoğunlukla kullanılan ücretli yazılım geliştirme araçlarına WikiTude, LayAR, Vuforia, Kudan, FaceSDK; ücretsiz yazılım geliştirme araçlarına ARToolKit, SLARToolKit, FLARToolKit, OsgART, Droid AR örnek olarak gösterilebilir. Bu yazılım firmalarından bazılarının logoları aşağıdaki görselde yer almaktadır (bkz. Görüntü 3).



Görüntü 3: AG yazılım araçlarından bazılarının logo görselleri

Artırılmış Gerçeklik Kullanım Alanları

Artırılmış Gerçeklik eğitim, sağlık, reklam, ulaşım, sinema, eğlence ve savunma sanayi gibi pek çok alanda kullanılmaktadır. Bu uygulamalar hayatımızı kolaylaştırmakta ve bizlere pek çok avantaj sağlamaktadır. Bu nedenledir ki önümüzdeki yıllarda günlük yaşamın daha fazla alanında artırılmış gerçeklik uygulamalarıyla karşılaşmanın mümkün olabileceği düşünülmektedir. Aşağıda Ikea ve American Airlines firmalarının AG uygulamaların kullanım görüntüleri yer almaktadır. Görüntülerde görüleceği üzere müşteri, akıllı telefonuna yüklediği uygulama ile Ikea mağazasına gitmeden; koltuk takımının salonunda nasıl görünebileceğini görebilmektedir. Sağ taraftaki görüntüde ise uçak yolcusu, American Airlines AG uygulaması ile bilmediği bir havaalanında uçuş kapıları, kafe, restoran gibi önemli noktaları akıllı telefonuyla rahatlıkla keşfedebilmektedir (bkz. Görüntü 4).

Görüntü 4: Ikea ve American Airlines firmalarının AG uygulamalarından örnek görüntüler.

Artırılmış Gerçeklik ve TV Yayıncılığı

AG uygulamaları birçok alanı etkilediği gibi; kaçınılmaz bir şekilde TV yayıncılığı sektörünü de etkilemiştir. Televizyon yayıncılığında da, AG ortamları giderek daha fazla kullanılmakta; sunum ve hikaye anlatımları (story-telling) sırasında yerleştirilen animasyonlar ve grafik nesneler ile daha iyi bir etkileşim sağlanmaktadır. Artırılmış Gerçeklik yayıncılara, sunum yapan kişilere karmaşık bir hikaye anlatımında görsel olarak ekstra bir özgürlük seviyesi vermektedir (Vaderha, 2018). Bu özgürlük sayesinde daha ilgi çekici daha anlaşılır grafikler yayınlara yerleştirilebilmektedir. Aşağıda Al Arabiya televizyonunun 2016 Amerikan başkanlık seçimlerinin aktarıldığı programda kullandığı grafiklerin bir görüntüsü yer almaktadır (bkz. Görüntü 5).

Görüntü 5: Al Arabiya'nın 2016 Amerikan başkanlık seçimlerinde kullandığı AG grafiklerinden bir görüntü

Bu grafiklerin hazırlık ve yayın aşamasında birçok disiplinin ortaklaşa çalışma yapmaları gerekmektedir. 3D ve grafik tasarım uzmanları, yazılımcılar ve uzman tv yayıncıları sayesinde bu yayınlar yapılabilmektedir. AG grafiklerinin tv yayıncılığında kullanılabilmesi için, diğer ortamlardaki gibi çeşitli donanım ve yazılım ihtiyaçları bulunmaktadır. Vizrt: Viz Virtual Studio with Viz Engine, Brainstorm: eStudio and InfinitySet, Ross video: Xpression, Avid: RealSet , Stype, Unreal Engine gibi bir çok yazılım ve donanım firması Tv yayıncılığı ve medya sektörüne hizmet etmektedir. Bu firmalardan bazılarının logoları aşağıdaki görselde yer almaktadır (bkz. Görüntü 6).

Görüntü 6: TV yayıncılığı sektöründeki AG yazılım ve donanım firmalarının bazılarının logo görselleri

BBC, Nbc, Sky, Fox, Eurosport, Al Arabiya gibi sektörün öncü yayın kuruluşları Artırılmış Gerçeklik uygulamaları ile yayınları zenginleştirmekte ve izleyicilerinin farklı deneyimler yaşamalarını sağlamaktadırlar. Araştırma sırasında AG uygulamalarının yurtdışındaki televizyon kanallarında; ağırlıklı olarak spor, seçim, yarışma, meteoroloji, özel haber benzeri programlarda kullanıldığı gözlemlenmiştir. Aşağıda BBC'nin İngiltere seçimlerinde kullandığı AG grafiklerinin görüntüleri yer almaktadır. (bkz. Görüntü 7).

Görüntü 7: BBC'nin İngiltere seçimlerinde kullandığı AG uygulamalarından bazı örnekler

Özellikle spor karşılaşmalarının canlı yayınları esnasında, Artırılmış Gerçeklik uygulamalarının kullanımı son yıllarda oldukça yaygın hale gelmiştir. İzleyicilerin sporcuları rahatlıkla takip edebilmeleri, oyun sahasındaki mesafeleri anlayabilmeleri gibi sorunsallar artırılmış gerçeklik uygulamaları sayesinde kolaylıkla çözümlenmiştir. Amerikan futbolu gibi kuralları zorlukla anlaşılan spor dalları bile AG uygulamaları sayesinde kolaylıkla takip edilebilmektedir. Hangi takımın hangi yöne hücum ettiği, kaç yard (Amerikan uzunluk birimi) sonra sayı kazanacağı gibi grafikler sade ve anlaşılır bir biçimde Tv canlı yayınlarına verilebilmektedir (bkz. Görüntü 8).

Görüntü 8: Fox Sports'un Amerikan Futbol Ligi canlı yayınlarında kullandığı AG grafiklerinden örnekler

AG, günümüzdeki Tv spor yayıncılığını oldukça verimli ve etkili hale getirmiştir. AG uygulamaları sayesinde; izleyicilerin sporcuları, takımları ya da kullanılan araçları ayırt etmekte zorlandıkları bazı spor dalları artık ustalıkla Tv yayınlarında verilebilmektedir. Özellikle yüzme, kayak, uçak yarışları gibi spor yayınları sırasında, AG uygulamaları kullanılarak sporcuların arkasından ülke bayrakları, isim kısaltmaları gibi grafikler eklenebilmektedir. Böylelikle izleyici zorlanmadan sporcuları takip edebilmekte ve izleme deneyiminden daha büyük bir keyif alabilmektedir. Aşağıda Redbull Air Race ve Londra Yaz olimpiyatlarının canlı yayınları sırasında kullanılan AG grafiklerinden görüntüler yer almaktadır. Görüldüğü üzere hangi ülke pilotunun parkurda uçuşunu sergilediği ya da hangi ülke yüzücüsünün kaçıncı kulvarda olduğu kolaylıkla anlaşılabilmektedir (bkz. Görüntü 9).

Görüntü 9: Redbull Air Race ve Londra Yaz Olimpiyatları canlı yayınlarında kullanılan AG grafikleri

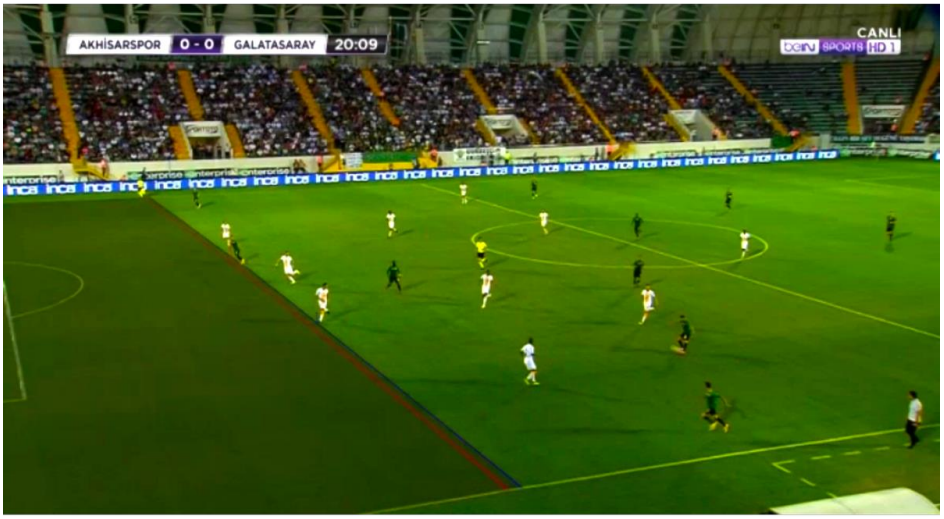
Londra 2012 ve Rio 2016 Yaz Olimpiyatları'ndaki birçok yayın sırasında Artırılmış Gerçeklik uygulamaları kullanılmıştır. Fakat 2018 Dünya Kupası ve 2018 Kış Olimpiyatları, AG grafiklerinin televizyon yayıncılığında kullanımı açısından büyük bir atılım olmuştur. Özellikle İngiliz devlet televizyonu BBC ve Dubai merkezli Al Arabiya kanalı, 2018 Dünya Kupası yayınlarında inanılmaz bir görsellik hazırlamışlar ve bu görselleri AG uygulamaları ile oldukça başarılı bir şekilde izleyicilere sunmuşlardır. Bu iki kanalın, maç ve özel programların yayını esnasında kullandığı müthiş grafikler, turnuvayı izleyiciler açısından adeta görsel bir şölene çevirmiştir (bkz. Görüntü 10).

Görüntü 10: BBC ve Al Arabiya'nın 2018 Dünya Kupası'nda kullandığı AG grafiklerinden örnekler

BBC ve Al Arabiya, 2018 Dünya Kupası yayınlarında 3D artırılmış gerçeklik modelleri ve stadyumların yerlerini belli eden sanal haritalar kullanmışlardır. Tüm bu AG grafiklerinde turnuvanın kurumsal kimliğine uygun bir tasarım anlayışı benimsenmiş; kamera takibi ve grafiklerin yerleştirilmesi, StYpe RedSpy kamera ve StYpekit vinç cihazı ile sağlanmıştır. StYpe firması tarafından üretilen bu cihazlar Tv yayınlarında AG uygulamalarının kullanılmasına olanak sağlamaktadır. İnceleme sırasında StYpe firmasının cihazlarının, Tv yayıncılığında AG kullanımı sırasında sıklıkla tercih edildiği gözlemlenmiştir. Bu cihazların görüntüleri aşağıda yer almaktadır (bkz. Görüntü 10).

Görüntü 11: StYpe RedSpy kamera ve Stypekit vinç sistemlerinin görüntüsü

Ülkemizde de birçok TV kanalında benzer yazılım ve donamın sistemleri kullanılmaktadır. Fakat yayınlar sırasında henüz yeterince AG uygulaması gözlenmemektedir. Digitürk (BeIN Media Group) platformunda yayınlanan Süper Lig Futbol maçları sırasında ofsayt çizgisi, baraj uzaklığı benzeri bilgiler; Piero adı verilen ve içinde Artırılmış Gerçeklik uygulamaları kullanılmasına izin veren bir yayıncılık sistemi vasıtasıyla sunulmaktadır (bkz. Görüntü 12).



Görüntü 12: Digitürk BeIN Sports kanalının AG uygulamalarından bir örnek görüntü

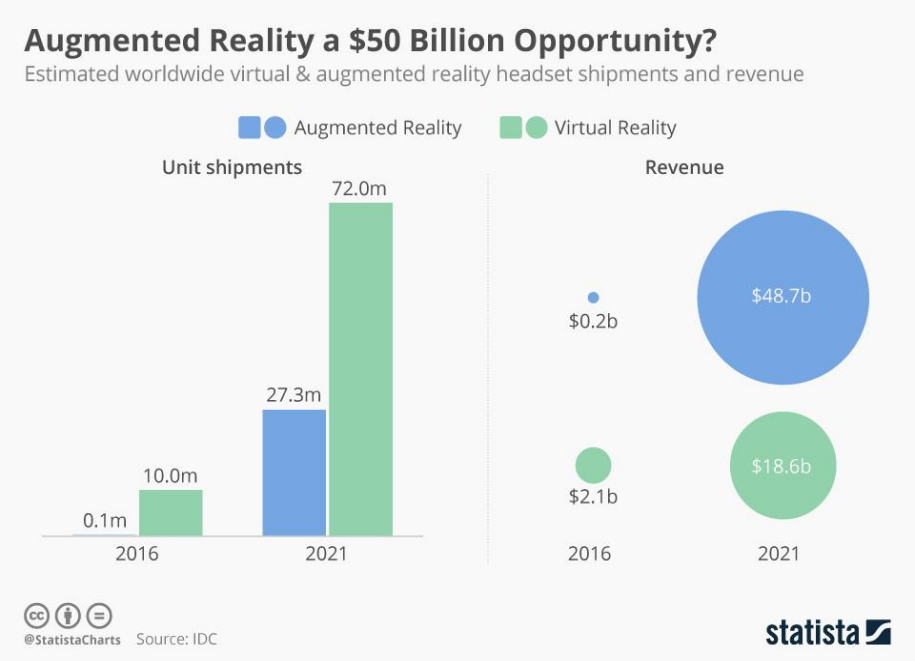
Günümüzde Ericsson'un sahibi olduğu Piero sistemi, 2004 ile 2010 yılları arasında BBC arge departmanı ve Red Bee Media'nın ortak çalışmaları sonuncunda ortaya çıkmıştır. O dönemde çeşitli büyütme tekniklerinin araştırılması sonucu sistem nihai şeklini almıştır (Digitalworlds, 2016). BBC'nin de spor yayıncılığında kullandığı bu sistem, yukarıda da belirtildiği üzere ülkemize Digitürk tarafından getirilmiş uzun yıllarca futbol yayınları sırasında kullanılmıştır.

Piero sistemi, kameranın sahaya göre konumunu hesaplayarak ve kamerayı ilerledikçe takip eden yenilikçi görüntü işleme algoritmaları kullanmaktadır. Bu algoritmalar, doğru mesafe benzeri şeyler de dahil olmak üzere sistemin sahada görünecek şekilde grafik çizmesine izin veren verileri sağlamaktadır. Ayrıca, oyuncuları sahadan çıkararak, aksiyonu açıklamak için en iyi bakış açısını sağlamaktadır. Diğer yandan oyuncuları, herhangi bir yerden izlenebilir olan "sanal stadyum" modeline yerleştirilmesine de olanak vermektedir. Takip yazılımı, atletizm gibi saha dışı sporların yayıncılığında da kullanılabilmektedir (BBC Piero). AG uygulamaları, Fifa 2018 Dünya Kupası'nda resmi olarak hayatımıza giren VAR (Video Assistant Referee - Video Yardımcı Hakem) sistemi ile de entegre duruma getirilmiştir. Turnuva sonrası ülkemiz Türkiye Futbol Federasyonu da dahil olmak üzere pek çok ülke federasyonu VAR sistemini kullanmaya başlamış, sistem ve AG şimdiden sporun ve spor yayıncılığının çok önemli bir parçası haline gelmiştir.

Sonuç

Alan B. Craig, AG'yi bir teknoloji olarak görmenin sığ bir düşünce olduğu görüşünden yola çıkarak, AG'nin kendi içinde bazı bileşenler ve değerler içeren, hatta sanatsal ve felsefi değeri olan bir ortam (medium) olduğunu savunmaktadır (Altınpulluk, 2015).

Yakın gelecekte artırılmış gerçeklik ortamlarının günlük yaşamın normal bir parçası olarak kullanılacağı beklenmektedir. Donanımsal ve yazılımsal sorunların azalması, cihaz ve yatırım maliyetlerin düşmesiyle birlikte; alışveriş, eğitim, müzecilik, reklamcılık, oyun, Tv yayıncılığı gibi aklımıza gelebilecek her alanda daha fazla AG uygulamasının karşımıza çıkacağı beklenilmektedir. Statista[1] Artırılmış Gerçeklik pazarının 2021'e gelindiğinde yaklaşık 50 milyar dolar seviyelerine çıkacağı tahmin etmektedir (bkz. Tablo 2).



Tablo 2: AG pazarının 2021 tarihine gelindiğinde tahmini gelir grafiği

Bu nedenle Artırılmış Gerçeklik ortamının, ilerleyen günlerde önemini daha da artırması beklenmektedir. AG'nin bir ortam olduğu unutulmamalı ve sadece eğlence odaklı teknolojik bir gelişme şeklinde değerlendirilmemelidir. AG gelecekte insan hayatının pek çok alanına katkılar sağlayacaktır. Diğer yandan içeriğe yaptığı eşsiz katkılar nedeniyle yakında Tv yayıncılığında daha sıklıkla kullanılacağı ön görülmektedir.

[1] Statista: Alman istatistik ve araştırma şirketi

Sonuç olarak AG hayatımızın birçok alanını etkilemekte ve birçok alanda bize kolaylıklar sunmaktadır. AG uygulamalarının üretim sürecinde birçok disiplinin (grafik tasarım, animasyon, yazılım vb.) ortaklaşa çalışması gerekmektedir. Aynı şekilde Tv yayıncılığında da AG kullanımını benzer süreçleri kapsamaktadır. Televizyon yayıncılığına yönelik uygulamalarının artmasıyla; AG'nin gelecekte çok fazla karşımıza çıkacağı ve insanların Tv izleme deneyimlerine daha olumlu katkılar sağlayabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

Altınpulluk, H. (2015). Artırılmış gerçekliği anlamak: kavramlar ve uygulamalar. Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi. Erişim: 20 Mayıs 2019, Ağ Sitesi: https://dergipark.org.tr/download/article-file/402534

Azuma, R. T. (1997). A survey of augmented reality. Presence, 6(4), 355-385.

BBC Piero, Piero sports graphics system. Erişim: 20 Mayıs 2019, Ağ Sitesi: https://www.bbc.co.uk/rd/projects/piero

Cai, S., Chiang, F. K., ve Wang, X. (2013).Using the augmented reality 3D techniquefor a convex imaging experiment in aphysics course. International Journal ofEngineering Education, 29(4), 858-865

Digitalworlds, (2016). Augmented TV Sports Coverage & Live TV Graphics. Erişim: 23 mayıs 2019, Ağ Sitesi: https://digitalworlds.wordpress.com/2016/07/22/augmented-tv-sports-coverage/

İçten, T. ve Bal, G. (2017). Artırılmış Gerçeklik Üzerine Son Gelişmelerin ve Uygulamaların İncelenmesi. Gazi üniversitesi, Fen Bilimleri Dergisi. Erişim: 19 Mayıs 2019, Ağ sitesi: https://www.researchgate.net/publication/325594543_Artirilmis_Gerceklik_Uzerine_Son_Gelismelerin_ve_Uygulamalarin_Incelenmesi

Kaleci, D., Demirel, T. ve Akkuş, İ. (2016) Örnek Bir Artırılmış Gerçeklik Uygulaması Tasarımı. Erişim: 19 Mayıs 2019, Ağ Sitesi: https://www.researchgate.net/publication/295079797_Ornek_Bir_Artirilmis_Gerceklik_Uygulamasi_Tasarimi

Özarslan, Y. (2011) Öğrenen İçerik Etkileşiminin Genişletilmiş Gerçeklik ile Zenginleştirilmesi, 5. International Computer & Instructional Technologies Symposium (ICITS 2011), Fırat Üniversitesi, Elazığ, 22-24 September 2011. Erişim: 4 Haziran 2019, Ağ Sitesi: http://web.firat.edu.tr/icits2011/papers/27827.pdf

Vaderha, P. (2018). Special Report: Augmented Reality - the hottest trend in broadcast graphics. Erişim: 20 mayıs 2019, Ağ Sitesi: https://www.digitalstudiome.com/broadcast/broadcast-business/30504-augmented-reality-in-broadcast-graphics

DARİO MİTİDİERİ'NİN KAYIP AİLE PORTRELERİ BAĞLAMINDA FOTOĞRAF SANATINDA TRANSANDANTAL İMAJ

Öğr. Gör. Dr. Onur TATAR

Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi

Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

Ö

Bu çalışma; Ulus Baker'in Transandantal Felsefeden yola çıkarak sinema üzerinden kavramsallaştırdığı *transandantal imaj*'ın, fotoğraf sanatındaki karşılığının Dario Mitidieri'nin *Kayıp Aile Portreleri* serisi üzerinden çözümlenmesini amaçlamaktadır. Bu bağlamda öncelikli olarak estetik obje ve fotoğrafik imajın maddi bütünlüğü incelenmektedir. Epistemolojik bir problem olarak estetik fenomeninin gerçekleşmesi için süje ve objenin varlığına ihtiyaç vardır. Estetik obje, doğası gereği, duyularla algılanan ve maddi bir bütünlüğe sahiptir. Görme duyusuyla maddi olan imaj ve imaj içerisinde gösterilen nesneler algılanmakta ve estetik bilgi ortaya çıkmaktadır. Bu fenomenal olguya karşın, fotoğrafik dil yetisi içerisinde *gösterilmeyen imajlar*'ın da estetik bilgi edinimini sağlayabilmektedir. Transandantal imaj anlamına gelen bu kavramın kökeninde ise Kant'ın transandantal kavramı bulunmaktadır. Bilgi felsefesinin konusu olan transandantal kavramı, deneyimi mümkün kılan fakat deneyle elde edilemeyecek türden bir bilgi zeminini tanımlamak adına kullanılmaktadır. Diğer bir deyişle transandantal, salt duyusal deneyimle edinilenden ziyade *a priori* olarak deneyimlenendir. Baker'in Kant'ın kavramından yola çıkarak sinema üzerinden kavramsallaştırdığı transandantal imaj ise *maddi* bir bütünlüğe sahip estetik obje içerisinde *gösterilmeyen* fakat sadece düşünceyle kavranabilen imajları karşılar. Transandantal imaj olarak tanımlanan bu olgu sinema üzerinden kavramsallaştırılmış olmasına karşın fotoğraf sanatında da örneklerine rastlamak mümkündür. Bu bağlamda çalışmada Mitidieri'nin Lübnan'da bulunan mülteci kampında çektiği *Kayıp Aile Portreleri* (2015) adlı serisinde yer alan üç adet fotoğraf, Baker'in transandantal imaj kavramı üzerinden değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Transandantal İmaj, Estetik, Fotoğraf Sanatı.

Giriş

Estetik, süje ve obje arasında gerçekleşen epistemolojik bir fenomendir. Bu fenomenin ortaya çıkmasının temel şartı; algılayan ve bilen bir süje ayrıca estetik değer taşıyan objenin varlığıdır. Diğer yandan estetik süje; ilgisini algılayabileceği, ondan estetik bilgi ya da haz duyabileceği objeye yönlendirmektedir. Temel olarak estetik fenomenin ontik bütünlüğünü oluşturan bu ilişkide estetik obje, maddi bir varlıktır. Bununla birlikte obje, üç farklı biçime sahiptir: Sadece düşüncelerle kavranabilen

ideal objeler, zaman ve mekânda yer kaplayan *fiziksel objeler* ayrıca estetikle ilgili olan ve süjenin algısında izlenimler yaratan *algısal objeler*. Estetik obje, duygu ve düşüncelerin estetik kaygıyla ve bir araçtan faydalanılarak somutlaştırılmasıdır. Diğer bir deyişle sanatçı fiziksel objeleri, algısal objelere dönüşmektedir. Dolayısıyla da zaman ve mekânda yer kaplayan birer maddi objelerdir. Sanat yapıtının bu maddiliği, fotoğraf için de geçerlidir.

Dış dünyaya ait gerçekliklerin teknik, fiziksel, kimyasal süreçlerden faydalanılarak iki boyutlu düzleme aktarılmasıyla elde edilen fotoğrafik imaj, maddi bir varlıktır. Bu imaj içerisinde temsil edilen objeler de birer maddi unsulardır. Böylelikle estetik değer taşıyan fotoğraf, maddi bir bütünlüğe sahip algısal bir objedir. Dolayısıyla fotoğrafı algılayan estetik süje, bu maddi bütünlükte *gösterilen* şeylerden estetik bilgi edinmektedir. Bununla birlikte fotoğrafın bu maddi bütünlüğü içerisinde *gösterilemeyen imajlar* da estetik bilgi ediniminin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda bu çalışma Ulus Baker'in sinema üzerinden kavramsallaştırdığı transandantal imajı, Dario Mitidieri'nin *Kayıp Aile Portreleri* (2015) adlı serisi üzerinden fotoğraf sanatındaki karşılığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylelikle estetik obje, fotoğraf ve fotoğrafik imajın *maddi*'liği açıklandıktan sonra Kant'ın Transandantal Felsefesi ve Ulus Baker'in transandantal imaj kavramı incelenmektedir.

Transandantal Felsefede Kant, bilginin sınırlarını belirlemek adına metafizik alanın çerçevesini eleştirme yoluna gitmektedir. Bu bağlamda metafizik alanı aşkın ve transandantal kavramlarıyla keskin sınırlarla ayırmaktadır. Aşkın; deneyle araştırılamayan, varlığı ve fiziği aşan bilgi anlamına gelirken, transandantal; deneyimi mümkün kılan fakat deney kökenli olmayan bilgi anlamını taşımaktadır. Diğer bir deyişle transandantal, insanın duyularıyla algılayamadığı fakat düşünceyle *gerçek* olarak tanımlayabildiği bilgidir. Doğaya dair gerçekler, insanın duygularıyla kavrayamayacağı bir üstünlükte olabilmektedir. İnsanın kısıtlı duyularıyla bu gerçeklikleri kavrayamaması, onların var olmadığı anlamına gelmemektedir. Transandantal bilgi de tam olarak bu noktada devreye girmekte ve insan bu tarz bilgileri düşünceyle kavrayabilmektedir.

Kant'ın Transandantal Felsefesinden yola çıkan Ulus Baker, Dziga Vertov'un *Aralık Kuramı*'ndan da faydalanarak transandantal imajı, Robert Bresson sineması üzerinden kavramsallaştırmıştır. Transandantal imaj, maddi bir bütünlüğe sahip imaj içerisinde *gösterilmeyen* fakat düşünceyle kavranabilendir. *Gösterilmeyen imaj*, birbirinden farklı iki görüntü arasındaki *boşluk*'un yarattığı korelasyondan ortaya çıkmaktadır. Bu korelasyon ilişkisi, izleyicinin düşünceyle sezebildiği estetik bir bilgi doğurmaktadır. Diğer yandan transandantal imajın örneklerine fotoğraf sanatında Dario Mitidieri'nin *Kayıp Aile Portreleri* serisinde rastlamak mümkündür.

Kayıp Aile Portreleri (2015), Mitidieri'nin Lübnan Bekaa Vadisi'nde bulunan iki mülteci kampında çekmiş olduğu 12 fotoğraftan oluşmaktadır. Bu fotoğraflar; sanatçının kamplarda kurmuş olduğu portatif stüdyoda poz veren Suriye İç Savaşı'ndan kaçmak zorunda kalan mülteci aileleri konu edinmektedir. Bununla birlikte fotoğraf serisinin temel bağlamı, mülteci ailelerin savaş esnasında kaybettikleri fertler üzerine inşa edilmiştir. Sanatçı, kayıp aile fertlerin fotoğrafik imajdaki temsilini; öznelerin beden hareketlerinden, özneler arasındaki aralıklardan ve boş sandalyelerden faydalanarak izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının kayıp aile fertlerini temsil etmek için kullandığı bu yöntemler, imaj içerisinde gösterilen özneler arasında bırakılan *aralıklar*'a dayanmaktadır ve transandantal imaj

kavramını karşılar niteliktedir. Bu bağlamda çalışmada transandantal imaj kavramını niteler durumdaki amaca yönelik örneklem alma yoluyla belirlenmiş 3 çalışma incelenmektedir.

Estetik Obje, Fotoğraf ve Fotoğrafik İmajın Maddi'liği

Antik Yunan felsefesinden günümüze değin üzerine düşünülen estetik; süje ve obje arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Süje ve obje arasındaki ilişki ve bunun sonucunda ortaya çıkan değer ve yargılar sistemi ise olduğu gibi estetik fenomenin ontik bütünlüğünü oluşturmaktadır. Dolayısıyla estetik, epistemolojik bir olguyu da gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte estetik fenomenin gerçekleşmesinin ilk koşulu, haz duyan bir süjenin yani *estetik süje*'nin varlığına bağlıdır. Estetik süjenin duyularıyla algıladığı ve haz duyduğu şey ise *estetik obje*'dir. Estetik obje, ister bir şiir, ister bir müzikal kompozisyon, ister bir heykel ya da yapı olsun, belli nitelikleri ve özelliklere sahiptir (Tunalı, 2012, s. 52). Diğer bir deyişle estetik nitelik ve özellikler taşıyan obje; sanat yapıtıdır ve varlığı estetik fenomen için süje kadar önemlidir.

Sanat yapıtı olarak estetik obje: Sanatçının duygu ve düşüncelerini, kalem, müzik aleti, fırça ya da fotoğraf makinesi gibi araçlardan faydalanarak, estetik kaygılar çerçevesinde somutlaştırmasıdır. Sanatçı tarafından somutlaştırılan estetik objenin varlığı, tıpkı süjede olduğu gibi zaman ve mekân içerisinde kapladığı yerle ilişkilidir. Estetik obje, sanatçının yaratımı olarak fenomenal[1] yani real dünyaya ait bir objedir. Tunalı'ya (2012) göre:

> Bir heykel veya yapı sadece bir taş kütlesi değildir; bir senfoni, sadece seslerden, bir roman sadece kelimelerden ibaret değildir. Bir heykel, bir yapı, zorunlu olarak taşa, bronza, oduna dayanır. Taş, tunç, ses, vb. bunlar doğa alanı içine giren obje'lerdir; bu obje'ler, her şeyden önce, birer fiziksel nitelik gösterir. Taş, tunç birer cisimdir; onların belli ağırlığı vardır, mekân içinde bir yer kaplar. Ses, ton dediğimiz şey de yine fiziksel varlığı olan, mekân için belirlenen bir obje'dir (s. 52).

Fiziksel bir varlık olan estetik obje, estetik süjenin ona yüklediği anlamla birlikte fenomenal alana ait fiziksel gerçekliğini ve değerini aşmaya başlamaktadır. Bununla birlikte estetik objeyi kavramak, objenin üç biçimini tanımlamakla mümkün olacaktır. Obje; *ideal, fiziksel* ve *algısal* olmak üzere üç biçime sahiptir. "İdeal nesne var olması için düşünülmesi yeterli olan nesnelerdir" (Townsend, 2002, s.105). İdeal objeler, tıpkı sayılar gibi düşünülerek elde edilen ve düşünüldüğünde var olan objelerdir. İdeal objenin aksine fiziksel objeler ise düşünce dışıdır ve dış dünyaya aittirler. Kavranmaları düşünceyle sınırlı olmayan fiziksel objelerin varlıkları zaman ve mekânda kapladıkları konuma bağlıdır. Estetik kavramını yakından ilgilendiren algısal objeler ise insanın duyularına bağlı edinimlerin bütünüdür. Algısal objeler için önemli olan objelerin fiziksel biçimlerinden ziyade süjenin algısında bıraktığı izlenimlerdir. Diğer bir deyişle estetikle ilişkilendirilen obje; sanatçının, fiziksel objelere estetik değer katmasıyla algısal objelere dönüştürmesidir. Böylelikle algısal obje, fiziksel objeyle ilişki içerisinde olmasına rağmen ideal objeyle benzeşmektedir. Bununla birlikte algısal objenin izleyicide

[1] Fenomenal (görüngüler), Platon'dan beri kullanılan felsefi bir terim olmakla birlikte en genel anlamda duyu organlarıyla algılanabilen, gözlenebilen, duyulabilen, deneyimde kendisini gösteren ya da açığa vuran nitelik, nesne, ilişki, konu, olay türünden her şeyi anlamını taşımaktadır (Güçlü vd., 2003, s.610).

izlenimin bırakabilmesi için *maddi* bir bütünlüğe sahip olması gerekmektedir. Bu maddi bütünlük; heykel, resim, müzik ya da edebiyat gibi sanat dallarında geçerli olduğu gibi sinema ve fotoğraf için de geçerlidir.

İçeriğinde görsel-işitsel unsurlar bulunduran sinemanın aksine salt görsel unsurlara dayalı fotoğraf; temelde, dış dünyaya ait gerçekliğin teknik, fizik ve kimyasal süreçlerden (günümüzde de dijital) faydalanarak iki boyutlu düzleme (fotoğraf kartına ya da dijital ortama) aktarılmasıdır. Fotoğraf, özü gereği maddi bir varlık olduğu gibi içerisinde barındırdığı unsurlar da (imaj düzeyinde), birer maddi varlıktır. Dolayısıyla da bu estetik objeyi algılayan izleyici, fotoğraf içerisinde *gösterilen* maddi unsurları algılayarak estetik bilgiyi edinmektedir. Buna karşın fotoğrafik dil yetisinde *gösterilmeyen imajlar* da estetik bilginin ortaya çıkmasına olanak tanıyabilmektedir. Bu bağlamda maddi bir varlık olarak imaj içerisinde gösterilmeyen imajları sinema üzerinden örnekleyerek kavramsallaştıran Ulus Baker'dir (1960-2007). Baker[2], *Transandantal İmaj* adını verdiği bu olguyu Kant'ın transandantal kavramından faydalanarak açıklamaktadır.

Kant'ın Transandantal Kavramından, Transandantal İmaja

Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde bilginin sınırlarını çizmek adına geleneksel metafizik anlayışını çözümleyerek eleştirmektedir. Bu bağlamda da insan aklının doğasına ve yetilerine odaklanan bir araştırmaya yönelmektedir. Kant (2008), "nesneler ile olmaktan çok a priori olanaklı olduğu ölçüde nesnelere ilişkin bilgi türümüz ile ilgilenen tüm bilgiyi aşkınsal olarak" (s. 71) adlandırmakta ve böylesi bir kavram dizgesi de *Transandantal Felsefe* olarak tanımlanmaktadır. "Transandantal Felsefe, kendisinden önceki tüm metafizik anlayışların eleştiriye tâbi tutulacağı felsefi bir durak olduğu gibi, kendisinden sonra ortaya çıkacak felsefe ve metafizik anlayışlarının da zeminini oluşturacaktır" (Gözkân, 2010, s. 138). Bununla birlikte Kant, fiziği aşan metafizik alana dair tanımlamalarda bulunurken transandantal kavramının kökenine ilişkin, ilk olarak aşkın (Al.: *transzendent*) kavramından bahsetmektedir.

Aşkın, "ilgili bulunduğu varlığın gerçekliğini ve gücünü aşmış olmak" (Hançerlioğlu, 2013, s.109) anlamını taşıyan ve genellikle tanrıbilim açısından *Tanrı* ile eş değer kullanılmaktadır. Dolayısıyla terim; deneysel olarak araştırılabileni, varlığı ve fiziği aşıp, metafizik alana ait olanı işaret etmektedir. Diğer bir deyişle aşkın, duyularla algılanamayacak ya da bilinemeyecek bilgi anlamındadır ve deneyimsel, nesnel dünyanın ötesini işaret etmektedir. "Kant'a göre insan bilincinin, bilgisinin, yapabileceği bütün deneylerin ötesinde olan kendinde şey (numen) *aşkın*'dır" (Hançerlioğlu, 2013, s.109). Felsefi bir terim olan transandantalın kökeni (aşkınsal, Al.: *Transzendental*) bu kavrama dayanmakta ve keskin sınırlarla birbirlerinden ayrılmaktadır.

Transandantal, bilginin zorunlu koşullarıyla ilgilidir; transandantal bilgi de olanaklı bilginin sınırlarını aşmayıp sorup soruşturan bilgidir. Aklı, yanlış bir biçimde herhangi bir olası deneyimin ötesine taşıdıkları savlanan ilkeler ise 'aşkın'dır" (Güçlü vd., 2003, s.121). Dolayısıyla Kant, aşkın ve aşkınsal

[2] Baker transandantal imaj kavramına, *Beyin Ekran* (2012) kitabının içerisinde *Bresson ve Transandantal İmaj* (s. 93-105) başlığı altında değinmektedir. Söz konusu eser, derleme olmakla birlikte bir çoğu basılmamış yazılardan oluşmaktadır. Yazılar, Körotonomedya, Modvisart ve Foucault gibi elektronik yazışma gruplarındaki mesajlar ve Baker'in ODTÜ'de verdiği Görsel Düşünme dersine ait el yazısı notları, video röportajları ve kişisel yazışma notlarından derlenmiştir.

bilgiyi kesin bir şekilde birbirinden ayırmaktadır: Kant'a göre aşkın bilgi, olanaklı bilginin sınırlarını aştığı için ondan bahsetmek imkansızdır. Bunun aksine transandantal bilgi, olanaklı bilginin sınırlarını aşmayan, onu araştırandır. "Bir aşkınsal ilke öyle bir ilkedir ki, şeylerin ancak onun altında genel olarak bilgimizin nesneleri olabilecekleri evrensel koşul onun yoluyla *a priori* tasarımlanır" (Kant, 2011, s. 30). Dolayısıyla transandantal terimi, deney yoluyla elde edilemeyen fakat *gerçek* olarak tanımlanan olgularla ilişkilidir.

Transandantal kavramını Gözkân (2010), en yalın tanımıyla deneyimin a priori zemini; yani deneyimi mümkün kılan ama deney kökenli olmayan, deneyden türemeyen zemin olarak açıklamaktadır (s. 138). Diğer bir deyişle transandantal bilgi, duyularla algılanabilen fiziksel gerçekliğin ötesinde olan fakat, aşkın bilgide olduğu gibi tam olarak metafizik alana ait olmayandır. Bu olguyu Baker (2012), şu şekilde örneklendirmektedir: "Kant 'transandantal' sözünü bambaşka bir manada devreye soktu: Dedi ki mesela havlasanız kainatın büyüklüğünü kavrayamıyor, o halde sınırlarını aşmaya zorlanıyor ve siz hataya düşüyorsunuz. Kavranamazı kavramak, göremeyeceğinizi görmek, aklınızın alamayacağını akletmek istiyorsunuz – ve bu arzulama yetisinin işidir" (s. 98). Diğer bir deyişle Kant, metafizik alanın gerçekliğini transandantal kavramı üzerinden epistemolojik bir sınır çizme yoluna gitmektedir. Dolayısıyla kavram epistemolojik bir sorunsalı ifade etmektedir.

Kant'ın metafizik alana dair epistemolojik sınırlamasından yola çıkarak *transandantal imaj* kavramını ortaya koyan ise Ulus Baker'dir. Baker kavramı tanımlarken; Kant'ın transandantal hayalgücünden (Einbildungskraft) bahsetmesine rağmen *transandantal imajlardan* bahsedemediğini çünkü onların nerede bulunabileceklerinin imkan dahilinde olmadığı sorunsalına odaklanmaktadır: "Bir filozof için çok zor bir an olmalıydı bu, çünkü transandantal bir hayalgücünden bahsederken ona ait olduğunu düşünebileceği imajlar ortada yoktur" (Baker, 2012, s.95). Kant; felsefesini, imajlardan ziyade aşılmaya mahkum ölçüler ve şemalar çerçevesinde inşa eder: Doğa, insanın hayalgücüyle kavrayabileceği sınırı aşan bir gerçekliğe sahip olabilmektedir. Böylesi gerçekliklerin algılanması için de başka yetilerin devreye girmesi gerekmektedir: "Düşünmek, yani akıl ve muhakeme bunlardan yalnızca ikisidir" (Baker, 2012, s.95). Diğer bir deyişle transandantal bilginin kavranması nesnel gerçekliğin kavramasına hizmet eden duyu yetilerinden ziyade, salt düşünceyle gerçekleşmektedir. Dolayısıyla böylesine soyut kavrayış alanında imaj gibi maddi bir zeminin arayışı da imkansızdır. "Kant'ın 'imajsız' transandantal hayalgücünden 'transandantal imaj' fikrine nasıl geçilebilir? Ancak 'gösterilemeyen imaj' bunu yapabilir" (Baker, 2012, s.96). Diğer bir deyişle transandantal imaj, maddi bir nesne olarak imaj içerisinde *gösterilmeyen imaj*'dır.

Baker, transandantal imaj kavramının köklerine Sine-Göz akımının temsilcisi Dziga Vertov'un *Aralık Kuramı*'nda da rastlamaktadır. Sinematografide aralık, iki görüntü arasında yer alan *boşluk*'tur. Çekimler arasındaki aralıklar karşılıklı tepki yaratarak görsel bir korelasyonun (bağlılaşım) ortaya çıkmasına olanak tanır. "Sine-göz okulu sizi film-nesneyi 'aralıklar', yani çekimler arasındaki hareketler, çekimlerin birbirleriyle görsel korelasyonu, bir görsel uyarıdan diğerine yapılan geçişler inşa etmeye çağırır" (Vertov, 2007, s. 106). Vertov'un aralık kavramı, iki görüntü arasındaki *boşluk* ya da *uzaklık* değildir. Bunun aksine iki görüntü arasında bir *yakınlık* bulunmaktadır. "Vertov'a göre, iki imgenin arasında bir boşluk yoktur, aksine bir yakınlık derecesi vardır ve bu sinematografik imge adı verilen şeyden başkası değildir" (Baker, 2012, s.209). Diğer bir deyişle aralık kavramı; birbirinden

zaman ve mekân bağlamında uzak olan iki imge arasındaki yakınlık ilişkisidir. "Vertovcu aralık teorisinin özgünlüğü, aralığın artık birbirini izleyen iki imge arasında oluşan bir ayrılığa, bunları birbirinden ayıran bir mesafeye değil de, tersine, iki uzak (ve bizim insani açımızdan ölçülmez) imgenin bir bağlılaşım ilişkisi içine sokulmasına işaret etmektedir" (Deleuze, 2014, s. 114). Birbirine *uzak* iki imgenin korelasyon ilişkisi ise izleyicinin algılama süreciyle yakınlık kurmaktadır. Bu korelasyon sadece imge düzeyinde gerçekleşmez çünkü sinematografi, görsel-işitsel duyulara hitap etmektedir. Sinematografiyi oluşturan hareketli görüntü ve ses dinamikleri de farklı aralıklar yaratmaktadır. Baker (2012) bu olguyu Vertov üzerinden şu şekilde açıklamaktadır: "Transandantal imaj, buna göre, aralıklarda belirir -imaj görünmez, bir ses duyulur, birisi konuşuyordur, kim olduğunu bilmezsiniz, bilmek de filmi anlatmak için zorunlu değildir" (s. 96). Dolayısıyla transandantal imaj, aralıklarda ya da gösterilmeyenlerde ortaya çıkmaktadır.

Sinematografide transandantal imaja, Jean Renoir (1894-1979) ve Aleksandr Sokurov'un (1951 -…) filmlerinde ayrıca sistematik olarak da İran sinemasında rastlamak mümkündür. Baker'e göre gösterilmeyen imajın en büyük temsilcileri ise Andrei Tarkovski (1932-1986) ve Robert Bresson'dur (1901-1999). "Sonuçta ne yapıyorlar? Biliyorlar ki bir imaj 'maddi' bir varlıktır. Ve 'sanal', yani 'virtüel' olması maddiliğini engellemez. Ama biliyorlar ki madde çok yönlüdür ve bütün yönleri 'gösterilemez', ama belki dokunulur, işitilir, tadılır, hissedilebilir, hayal edilir" (Baker, 2012, s. 99). Baker kavrama dair örnek verirken özellikle Bresson'un *Para* (L'argent, 1982) filmine değinmektedir çünkü Bresson sineması; Kant'ın transandantal hayalgücü kavramından, transandantal imaj fikrine geçişin sırrını sezdirmektedir. Özü hareketli görüntü ve sese dayalı sinematografi üzerinden açıklanarak örneklendirilen transandantal imaja, Dario Mitidieri'nin *Kayıp Aile Portreleri* adlı fotoğraf projesinde de rastlamak mümkündür.

Fotoğraf Sanatında Transandantal İmaj: Dairo Mitidieri'nin Kayıp Aile Portreleri

İtalyan fotoğrafçı 1959 yılında doğmuştur. Londra'da yaşayan Mitidieri, kariyerine Telegraph ve Independent gibi İngiltere'nin önde gelen gazeteleri için fotoğraf çekerek başlar. Mitidieri, 1989 yılında çekmiş olduğu Tiananmen Meydanı'nda düzenlenen öğrenci protestolarına ait fotoğraflarla, Yılın İngiliz Basın Fotoğrafçısı ödülüne layık görülmüştür. Belgesel içerikli çalışmalara imza atan fotoğrafçı, 1993 yılında Hindistan'ın kast sistemini Bombay'da yaşayan sokak çocukları üzerinden anlatmıştır. Bir yıl süren fotoğraf projesi, *Bombay'ın Çocukları*, altı dile çevrilerek kitap olarak yayınlanmıştır. Daha sonraki süreçte Irak Savaşı'nı, Kuzey İrlanda'da yaşanan çatışmaları ve 1995'te Kobe'de yaşanan depremi konu edindiği fotoğraf projeleri hazırlamıştır. Ayrıca fotoğrafçı, Suriyeli göçmenleri konu edindiği *Kayıp Aile Portreleri* (Lost Family Portraits) adlı seri çalışmasıyla, 2016 yılında Dünya Basın Fotoğrafı (World Press Photo) yarışmasının İnsan Kategorisi'nde 3'ncülük ödülüne layık bulunmuştur.

Kayıp Aile Portreleri, Mitidieri'nin 2015 yılında Lübnan'ın Bekaa Vadisi'nde bulunan 2 farklı mülteci kampında çektiği 12 fotoğraftan oluşmaktadır. Bu fotoğraflar, Suriye İç Savaşı'ndan etkilenip Avrupa'ya göç edecek maddi imkan bulamayıp Lübnan'da bulunan mülteci kamplarına yerleşen ailelere ait portrelerdir. Diğer yandan Katolik Uluslararası Kalkınma Teşkilatı (CAFOD) adlı kuruluşa bağış kampanyası oluşturması hedeflenen projenin amacı Mitidieri'ye (2017) göre, uluslararası basın ve sosyal medya platformlarının mültecilerle ilgili öykülere doyduğu bir zamanda küresel olarak

yankılanacak provokatif bir çalışma üretmektir (Lensculture, p. 2). Bu çalışmaya konu olan ailelerin ortak özelliği ise savaş esnasında aile fertlerinden bazılarının kayıp olmasıdır. Sanatçı, fotoğraf serisinin bağlamını da bu ortak özellikten yola çıkarak oluşturmaktadır.

Seri çalışmasını oluşturan fotoğrafların tamamı incelendiğinde; her biri bir bütünlük oluşturacak şekilde, Suriyeli ailelerin siyah fon önünde çekilmiş portre fotoğraflarından oluştuğu gözlemlenmektedir. Siyah fon dış mekânda bulunacak şekilde iki farklı mekâna yerleştirilmiştir. "İki farklı kampta portatif bir stüdyo kurduk ve fotoğraflarla daha fazla bağlam oluşturmak için setin etrafında biraz boşluk bıraktık" (Lensculture, 2017, p. 4). Böylelikle fotoğrafların tamamında kurulan kadraj iki farklı plan-mekân oluşmaktadır: Ön planda, siyah fonda poz veren aileler bulunmakta ve arka planda ise mülteci kampının gündelik-doğal yaşantısını gösterilmektedir. Sanatçı tarafından kasti bir şekilde çerçevelenen bu iki plan-mekân, kullanılan fon bağlamında keskin sınırlarla birbirinden ayrılmaktadır: Ön plan-mekânda bulunan aileler, genellikle, fotoğraf makinesinin objektifine bakacak şekilde poz vermektedirler. Bunun aksine arka plan-mekânda kadraja giren insanlar, genellikle, mülteci kampındaki yaşantılarını yansıtacak şekilde doğal bir halde fotoğraflanmışlardır. Ayrıca ön plan-mekân reflektör ya da paraflaş ışığıyla aydınlatılırken arka plan-mekânda doğal ışık tercih edilmiştir. Diğer yandan mültecileri konu edinen fotoğraf serisinin geneline bakıldığında, portreleri çekilen ailelerin kaybettikleri fertleri *göstermek* adına üç farklı yöntemden faydalanıldığı gözlemlenmektedir. Bu yöntemler öznelerin beden hareketlerinden, özneler arasında bırakılan aralıklardan ve boş sandalyelerden yararlanmaktır.

Mitidieri'nin *Kalila Ailesi* adlı çalışması (Bkz. Fotoğraf 1) incelendiği taktirde fotoğraf serisinin genel özelliklerini taşıdığı gözlemlenmektedir. Arka plan-mekânda, mülteci kampının gündelik yaşantısı doğal akışıyla yansıtılırken ön plan-mekânda bulunan siyah fon önünde poz veren Kalila ailesi görülmektedir. Siyah fon önündeki aile, anne ve 4 çocuğundan oluşmaktadır ve tüm özneler kameraya yani izleyiciye bakmaktadır. Ayakta bulunan öznelerin bu duruşu, arka plan-mekânın doğalıyla tezatlık oluşturmakla birlikte ticari portre fotoğrafçılığının genel biçim hatlarını barındırmaktadır. Buna karşın, fotoğrafın sol tarafında bulunan iki kız çocuğu sanki birisinin ellerini kavrıyormuşçasına ellerini havada tutmaktadır. Diğer yandan yine iki kız çocuğunun arasında, fotoğrafta bulunan diğer öznelerin aksine, bir aralık bunmaktadır.

Fotoğraf 1: Dario Mitidieri, *Kalila'nın Ailesi*, 2015.

Mitidieri'nin *Kalila Ailesi* adlı fotoğrafında iki kız çocuğunun beden hareketleri ve aralarında bırakılan aralık, kayıp aile ferdinin yani babalarının yokluğunu izleyiciye sezdirmektedir. Bu olgu, Baker'in transandantal imaj kavramıyla bağdaşmaktadır. Diğer yandan iki kız çocuğu arasında bırakılan aralık Mitidieri'nin transandantal imaj kavramıyla bağdaşan diğer bir yöntemidir.

Kayıp Aile Portreleri serisinin genel özelliklerini taşıyan diğer bir fotoğraf da *Sahar'ın Ailesi*'dir (Bkz. Fotoğraf 2). Fotoğrafın ön plan-mekândaki siyah fonun sağ tarafında ayakta duran anne ve iki çocuğu bulunmaktadır. Fotoğrafın sol tarafında ise yaşça diğerlerinden büyük bir kadın sandalyede oturmaktadır. Bununla birlikte aile fertlerinin iki ayrıksı küme halinde poz verdikleri dikkat çekmektedir. Diğer bir deyişle oturmakta olan yaşlı kadın ayrıca ayakta bulunan anne ve çocuklar arasında bariz bir aralık bulunmaktadır. Bu aralık; sanatçının fotoğraf serisinin bağlamını oturtmak amacıyla aile fertlerini yerleştirmesiyle sağlanmıştır ve ailenin kayıp fertlerini temsil etmektedir. Sanatçının fotoğraf çekimi esnasında Sahar Ailesi ile yapmış olduğu röportajda da aynı olgunun altı çizilmektedir: "Bir gece hava saldırısı sırasında, üç çocuğumla kaçmayı başardım. Diğer 6'sı başaramadı" (Lensculture, 2017). Diğer bir deyişle fotoğraftaki özneler arasında bırakılan aralık izleyiciye, ailenin Suriye İç Savaşı'nda kaybettiği fertlerini işaret etmektedir.

Fotoğraf 2: Dario Mitidieri, *Sahar'ın Ailesi*, 2015.

Mitidieri fotoğraf serisinde kullandığı aralıklar hakkında: "Yapmak istediğim, kayıp kişinin veya insanların olması gereken yerleri boş bırakmaktı. Bu; 'orada kim olmalı ?'ve 'şimdi neredeler ?' sorularını sormanızı sağlar" (The Guardian, 2016, p.7) demektedir. Sanatçının kayıp aile fertlerini estetik anlamda izleyiciye sezdirme hassasiyeti, transandantal imajın karşılığı niteliğindedir. Diğer yandan Mitidieri, *Kayıp Aile Portreleri*'nde boş sandalyeler kullanarak da transandantal imaj yaratmaktadır.

Kayıp Aile Portreleri serisinin genel özelliklerini taşıyan diğer bir çalışma da *Muhammed'in Ailesi*'dir (Bkz. Fotoğraf 3). Fotoğrafın ön plan-mekândaki siyah fonda bakışlarını fotoğraf makinesine yönlendirmiş 7 özne bulunmaktadır. Bunlardan; 3 çocuk ve 2 yetişkin kadın ayakta dururken diğerlerinden yaşça daha büyük bir çift, ayakta duranların önünde, sandalyede oturmaktadır. Önde oturan çiftin arasında boş bir sandalye bulunmaktadır. Çift, elleriyle aralarındaki bu boş sandalyeyi tutmaktadırlar.

Fotoğraf 3: Dario Mitidieri, *Muhammed'in Ailesi*, 2015.

Çekimi esnasında yapılan röportajda Muhammed: "2014 yılında 55 yaşındaki Muhammed ve ailesi evlerine bir füze isabet ettiğinde oturma odalarında oturuyorlardı. Şarapnel parçaları büyük oğullarını ağır derecede yaraladı. Aile kaçarken oğulları kaos içerisinde kayboldu" (Refinery29, 2017) demektedir. Dolayısıyla fotoğrafın merkez noktasında bulunan boş sandalyenin, ailenin füze saldırısı sonrasında kaybolan oğullarını temsil eden bir nesne olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Dario Mitidieri'nin Suriyeli mülteci aileleri konu edindiği *Kayıp Aile Portreleri*'nin ana bağlamını savaş esnasında kaybolan aile fertleri oluşturmaktadır. Bu doğrultuda Bekaa Vadisi'nde bulunan iki mülteci kampına kurulan portatif stüdyoda aileler; siyah fon önünde ve arkada mülteci kampının gündelik yaşantısı gözükecek şekilde fotoğraflanmıştır. Genel itibariyle ticari portre fotoğrafçılığının genel biçim hatlarını barındıran bu fotoğraflarda kayıp fertleri; öznelerin beden hareketleri, özneler arasında bırakılan aralıklar ve boş sandalyelerden faydalanılarak izleyicinin düşüncesinde canlandırılmaktadır. Dolayısıyla serinin temel bağlamını oluşturmak için tercih edilen bu üç yöntem, Ulus Baker'in transandantal imaj kavramını karşılar niteliktedir. Diğer yandan estetik (algısal) obje olarak fotoğraf ve fotoğraf içerisinde gösterilen imajlar maddi bir bütünlük içerisindedir. Bununla birlikte *Kayıp Aile Portreleri*'nde gösterilen aile fertleri ve nesneler için de aynı olgu geçerlidir, her biri birer fiziksel objedir. Bunun aksine öznelerin beden hareketleri, özneler arasında bırakılan aralıklar ve boş sandalyelerden faydalanılarak izleyicinin düşüncesinde canlandırılan kayıp aile fertleri ise gösterilmeyen imajlardır. Bu gösterilmeyen imajlar ise ideal obje olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafik dil yetisi sadece gösterilen (maddi) imajlarla sınırlı değildir: Transandantal imajlar da izleyicinin bilgi edinmesine olanak tanımaktadır.

Sonuç

Epistemolojik bir problem olarak estetik olgusunun ortaya çıkmasının temel şartı, süje ve objenin varlığına bağlıdır. Estetik süjenin ilgisini yönelttiği estetik obje, sanatçının estetik kaygılarla ürettiği *maddi* bir varlıktır. Sanat dalı olarak fotoğraf da özü gereği, maddi bir varlıktır ve içerisinde barındırdığı temsiller de bu maddiliğin bir parçasıdır. Fotoğrafın bütünsel maddiliği; onun, süje tarafından algılanarak estetik bilgi ediniminin ortaya çıkmasına olanak tanıyarak estetik fenomenin bir parçası haline gelmesini sağlamaktadır. Buna karşın Kant'ın fenomenal alana dair tanımlarından yola çıkan Ulus Baker'in sinema üzerinden teorileştirdiği transandantal imaj kavramı bağlamında *gösterilemeyen imajlar* da estetik bilgi edinimini sağlamaktadır. Bu doğrultuda çalışmada; sinemayla ilgili bir kavramın fotoğraf sanatındaki karşılığının ortaya konulması amaçlanmakta ve Dario Mitidieri'nin *Kayıp Aile Portreleri* serisinden üç farklı çalışma amaca yönelik örneklem alma yoluyla belirlenerek incelenmektedir.

Mitidieri'nin Lübnan, Bekaa Vadisi'nde bulunan mülteci kamplarında Suriyeli aileleri konu edindiği proje 12 fotoğraftan oluşmaktadır. Kamplarda kurulan portatif stüdyoda mülteci aileler fotoğraflanmıştır. Serinin temel bağlamı ise bu ailelerin kayıp fertlerinin de fotoğraflarda temsil edilmesidir. Bu bağlamın sağlanması için sanatçı; *Kalila'nın Ailesi* adlı çalışmasında öznelerin beden hareketlerinden, *Sahar'ın Ailesi*'nde özneler arasında bırakılan aralıklardan ve *Muhammed'in Ailesi*'nde boş sandalyelerden faydalanarak ailelerin kayıp fertlerinin temsil edilmesini sağlamaktadır. Diğer bir deyişle maddi bir bütünlüğe sahip fotoğraf içerisinde maddi olmayan (gösterilmeyen) yani transandantal imajlar kullanılarak izleyicinin, kayıp aile fertlerini düşüncesinde canlandırması sağlanmaktadır. Bu olgu fotoğrafik dil yetisi oluşturulurken sadece fotoğraf içerisinde gösterilen fiziksel objelerle sınırlı olmayacağını göstermektedir. Bunun aksine gösterilmeyen transandantal imajlar da estetik bilgi edinimini sağlayabilmektedir.

Kaynakça

Baker, U. (2012). Beyin ekran. İstanbul: Birikim Yayınları.

Deleuze, G. (2014). Hareket-imge. İstanbul: Norgunk.

Gökberk, M. (2014). Felsefe tarihi. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Gözkân, H., B. (2010). Kant'tan Heidegger'e varlığın anlamı meselesi. Cogito, Sayı: 64, 133-153.

Güçlü, Abdülbâki vd. (2003). Felsefe sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hançerlioğlu, Orhan, "Aşkın", Felsefe ansiklopedisi, C. 1, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2013, s. 109.

Kant, İ. (2008). Arı Usun Eleştirisi. İstanbul: İdea Yayınları.

Kant, İ. (2011). Yargı yetisinin eleştirisi. İstanbul: İdea Yayınevi.

Lensculture. (2017). Lost family portraits. https://www.lensculture.com/articles/dario-mitidieri-lost-family-portraits adresinden erişildi. (E.T: 28.04.2019).

Refinery29. (2017). For syrian refugees in these portraits, an empty space for every loved one lost. https://www.refinery29.com/en-us/2017/06/159634/syrian-refugees-lost-family-portraits-essay#slide-2 adresinden erişildi. (E.T: 29.04.2019).

The Guardian. (2016). Portraits of syrian refugee families and an empty place fort he missing. https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/jan/30/portraits-of-syrian-refugee-families-and-an-empty-place-for-the-missing adresinden erişildi. (E.T: 28.04.2019).

Townsend, D. (2002). Estetiğe giriş. Ankara: İmge Kitapevi.

Tunalı, İ. (2012). Estetik. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Vertov, D. (2007). Sine-göz. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Fotoğraflar

Mitidieri, D. (2015). Kalila'nın Ailesi. http://www.mitidieri.com/mobile/gallery.php?dir=Portfolios/Editorial/LOST-FAMILY-PORTRAITS/ adresinden erişildi. (E.T: 28.04.2019).

Mitidieri, D. (2015). Muhammed'in Ailesi. http://www.mitidieri.com/mobile/gallery.php?dir=Portfolios/Editorial/LOST-FAMILY-PORTRAITS/ adresinden erişildi. (E.T: 28.04.2019).

Mitidieri, D. (2015). Sahar'ın Ailesi. http://www.mitidieri.com/mobile/gallery.php?dir=Portfolios/Editorial/LOST-FAMILY-PORTRAITS/ adresinden erişildi. (E.T: 28.04.2019).

SANATSAL TEKSTİLLERDE DOKUMA YÖNTEMİNİN KULLANIMI VE GÖRSEL ANLATIMA ETKİSİ

Öğr.Gör.Dr. Özlem Erzurumlu Jorayev

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

Tekstilin geleneksel üretim biçimlerinden biri olan dokuma yöntemi, yüzyıllarca el sanatları geleneği ile üretilmiştir. Örtünme, barınma gibi temel ihtiyaçların giderilmesi amacı ile kullanılırken, estetik güdülerle renk ve desen açısından zenginleşmiş, üretildikleri toplumun sosyal ve kültürel değerlerini taşıyan, aktaran bir iletişim aracı olarak var olmuştur. Bir sanat formu olarak dokuma, zaman içerisinde işlevsellik kaygısı olmayan, kavramsal ve görsel anlatımı olan bir ifade aracı olarak sanatın içinde kendine yer bulmuştur.

Tekstil sanat nesneleri gözlemlendiğinde Jakarlı, armürlü ve basit el tezgâhlarında dokunan mekikli dokuma ile kilim tekniğinde dokunan kirkitli dokuma örnekleri görülmektedir. Günlük yaşam içerisinde tekstil ürünlerinin yaygın kullanımı, üretim yöntemi ve malzeme bakımından izleyiciye tanıdık gelmekte, sanatçının görsel anlatımında duygu ve düşüncelerinin aktarımında katkı sağlamaktadır. Kuşkusuz bu durum, tekstil sanatını diğer sanat disiplinlerden farklı kılmaktadır.

Anahtar Kelime: Dokuma, Yapı, Tekstil, Tekstil Sanatı

USE OF WEAVING METHODS IN ARTISTIC TEXTILES AND ITS EFFECT ON VISUAL REPRESENTATION

Abstract

As one of the traditional manufacturing types in textile production, weaving is done with handcrafting traditions for centuries. While being used as oriented to basic needs like clothing and shelter; it flourished in terms of color and pattern due to aesthetic motives and started to exist as communication tools which are carrying and transmitting the social and cultural values of the society they have been produced in. Weaving as a form of art has found its way as a means of expression, offering a conceptual and visual representation within art in time while not having a concern on functionality

When textile art objects are examined, examples of weaving along with shuttle weavings made in basic, jacquard and dobby looms along with kirkitli weavings made in rug weaving techniques can be seen occasionally. Common usage of textile products in daily life has a familiarity for the observer in terms of production method and materials while contributing to the representation of the artist's feelings and thoughts. Undoubtedly, this situation differentiates the art of textile from other art disciplines.

Key Words: Weaving, Structure, Textile, Textile Art

Giriş

"Sanatsal Tekstillerde Dokuma Yönteminin Kullanımı ve Görsel Anlatıma Etkisi" başlıklı çalışma, üç bölümden oluşmaktadır. Öncelikle "Dokumacılığa Genel Bakış" başlığı altında, dokuma yapısının oluşumuna kısaca değinilmiş, insanlığın gelişimi ile paralellik gösteren dokumacılığın tarihsel sürecine yer verilmiştir.

İkinci kısımda, "Sanatsal Tekstiller" başlığı altında dokuma yönteminin sanat alanında ifade aracı olarak kullanımından söz edilmiştir. Bu bölümde konu ele alınırken el sanatları geleneği ile yapılan dokumacılıktan, endüstriyel üretime geçiş ve sonrasında estetik kaygılarla yapılan deneysel çalışmalara değinilmiş, tekstilin sanat alanında kimlik kazanması irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise "Sanatsal Tekstillerde Dokuma Yönteminin Görsel Anlatıma Etkisi", konunun anlatımına ışık tutacağı düşünülen örnekler üzerinden açıklanmıştır. Örnekler seçilirken, sanat nesnesinin görsel anlatımında yapı etkisinin öne çıktığı eserler tercih edilmiştir. Yapılan irdelemede, sanatçıların kullandıkları dokuma tekniği belirtilerek, yapının ifadeye kattığı etkiye değinilmiştir.

1. Dokumacılığa Genel Bakış

Dokuma, yatay ve dikey ipliklerin örgü düzenine göre dik açı oluşacak biçimde kesişmesi ve bağlantı kurmasıyla meydana gelmektedir. Çözgü iplikleri yan yana paralel dikey olarak konumlandırılmaktadır. Örgü düzenine göre çözgü ipliklerinin bir kısmı yukarı kaldırılırken, diğerlerinin aşağıda bırakılması ağızlık açılmasını sağlanmakta ve atkı iplikleri bu ağızlıktan yatay konumda geçirilmektedir. Atkı iplikleri peş peşe farklı ağızlıktan geçirilerek iplikler birbirine kenetlenmekte ve dokuma yapı meydana gelmektedir. Dokumacılıkta, uygulama yapılabilmesi için tezgâh, mekik, kirkit gibi araçlar kullanılmaktadır.

Korunma ve örtünme gibi ihtiyaçların karşılanması amacı ile oluşturulan dokumacılık, insanlığın gelişimi ile paralellik göstermektedir. Tekstil ürünlerinin zamana karşı direnç gösterememesi nedeniyle dokumacılığın ne zaman başladığı ve ilk nerede yapıldığı konusunda kesin bir söz söylemek mümkün olmamakla birlikte arkeolojik çalışmalar neticesinde elde edilen buluntular dokumacılığın gelişimi hakkında fikir vermektedir. Taş devrinin başlarına kadar tarihlendirilen en ilkel dokumalarda, bitkilerden ve uzun at kıllarından gerekli sağlamlık ve yumuşaklığa sahip olan liflerin uç uca

birleştirilmesi ile elde edilen ip kullanılmıştır. Neolitik çağın sonlarına doğru ise hayvanların evcilleştirilmesi ile yünlü dokumacılığın başladığı kabul edilmektedir (Yağan: 10-11).

Yüzyıllarca usta çırak ilişkisi ile öğrenilen ve gelişen dokumacılıkta, ilk kullanılan tezgâh türü uçları ağırlıklı tezgâhlardır. Penelope adı verilen bu dikey tezgâhta çözgü ipliklerinin uçlarına ağırşaklar bağlanarak gerilmesi sağlanmaktadır. Günümüzün aksine dokuma işlemine üst kısımdan başlanan penelope tezgâhında önce ağızlık elle açılıyorken, daha sonra çözgü iplikleri sırasıyla bir taşa, bir sopaya bağlanarak gruplandırılmış ve sopanın yukarıya doğru itilmesi ile çözgü iplikleri grup halinde kaldırılmıştır. Bu sayede ağızlık açma işlemi bir sisteme bağlanmıştır (Yağan: 13). Dokuma tezgâhlarının gelişimine bakıldığında atkı atma sistemleri üzerine yapılan çalışmaların öne çıktığı görülmektedir. Bu nedenle penelope tezgâhı basit bir sistem olmasına rağmen dokumacılığın gelişimi adına önemli bir adım atıldığı söylenilebilir. Dokumacılıkta devam eden süreçte ağırlıklar kaldırılarak, çözgü iplikleri karşılıklı gerilmiştir. Hem yatay yer tezgâhında, hem de dikey Istar Tezgâhında çözgü iplikleri bu şekilde gerilerek dokuma işlemine hazırlanmıştır.

Dokumacılığın gelişiminde önemli bir adım da, ağızlık açılmasının pedallı sisteme bağlanmasıdır. Bu kontrolün yapılabildiği ilk tezgâh türü Pedallı Dokuma Tezgâhıdır. Ayak ile kontrol edilen pedallar sayesinde, çerçevelere gruplandırılan çözgü iplikleri yukarıya kaldırılarak ağızlık açılmaktadır. Ağızlık açma işleminin bu sisteme bağlanması ile dokumacının elleri serbest kalmış ve mekik daha hızlı atılabilmiştir. İnsan doğasında bulunan estetiği ve güzeli arama ihtiyacı, dokuma tezgâhlarında desen oluşturabilme kapasitesinin arttırılması amacı ile çalışmalar yapılmasına ve Desen Dokuma Tezgâhının (Çekmeli Tezgâh) geliştirilmesine yol açmıştır. Desen dokuma kapasitesinin arttırılması, farklı ağızlıkların açılabilmesiyle bağlantılıdır. Çekmeli tezgâhlarda ağızlık açma sistemi, çözgü ipliklerinin kontrollü şekilde şeritlere bağlanması temeline dayanmaktadır. Tezgâhın üst kısmında oturan kişi tarafından, desene göre numaralandırılan şeritler atkı sırasına göre kaldırılarak ağızlık açılmaktadır. Jakar dokuma tezgâhları geliştirilene kadar, desenli dokuma kumaş üretiminde çekmeli tezgâhlar kullanılmıştır (Harris: 18-19). Adını mucidi olan Joseph Marie Jacquard'dan alan Jakar dokuma tezgâhı 1745 yılında geliştirilmiştir. Farklı çözgü hareketleri delikli desen kartonlarına işlenmekte ve mekanik olarak ağızlığın açılması sağlamaktadır. Bu sayede fazladan çalışacak ek bir işçiye gerek kalmadan karmaşık desenlerin dokuması yapılabilmektedir.

Mekanik dokuma tezgâhının icadı Cartwright tarafından yapılmıştır. Bu tezgâhın tam anlamıyla mekanik dokuma yapan biçime ulaşmasında Austin (1789), Radcliffe (1802), Johnson (1803-1805) katkı sağlamış ve 1810 yılında W.H. Horrocks'un (1776-1849) geliştirmesi ile mekanik dokuma tezgâhı pratik kullanıma uygun hale gelmiştir. Devam eden süreçte iplik kopması, masura bitmesinde mekik değişimi yapılabilmesi gibi gerekliliklerde dokuma tezgâhının durmasını sağlayacak mekanizma geliştirilmiştir (Dölen: 305). Uygulama sırasında karşılaşılan olumsuzlukların giderilmesi ve üretime hız kazandırma arayışları ile atkı masuralarının tezgâh üzerinde sarılması, çözgü salma mekanizması ve farklı mekik atma sistemleri gibi gelişmeler devam etmiş, dokumacılık endüstriyel ortamda bir sanayi kolu olmuştur. Tezgâhlarda aşama aşama birbirini takip eden ilerlemeler hem dokumacılığa hız kazandırmış, hem de üretimde desen kapasitesini arttırmıştır.

2. Sanatsal Tekstiller

1750 – 1850 yıllarında gerçekleşen sanayi devrimi ile tarıma dayalı ekonomiden endüstriyel üretime geçiş dönemi gerçekleşmiştir. Sanayi devrimi İngiltere'de başlayıp, Fransa, Almanya, Amerika Birleşik Devletleri'nde devam etmiş ve daha sonra da tüm dünyayı etkilemiştir. Bu süreç sanat alanında da yeni yapılanmalara yol açmıştır.

Tekstil alanında geleneksel üretim biçimi ile artan taleplerin karşılanamaması, üretime hız kazandırma arayışlarına neden olmuş ve bu sayede mekanik dokuma tezgâhları geliştirilerek sanayi dönemiyle seri üretime geçilmiştir. Bunun sonucu, yüzyıllarca geleneksel yöntemler kullanılarak insan gücüne dayalı yapılan dokumacılığın hızla azalması olmuştur.

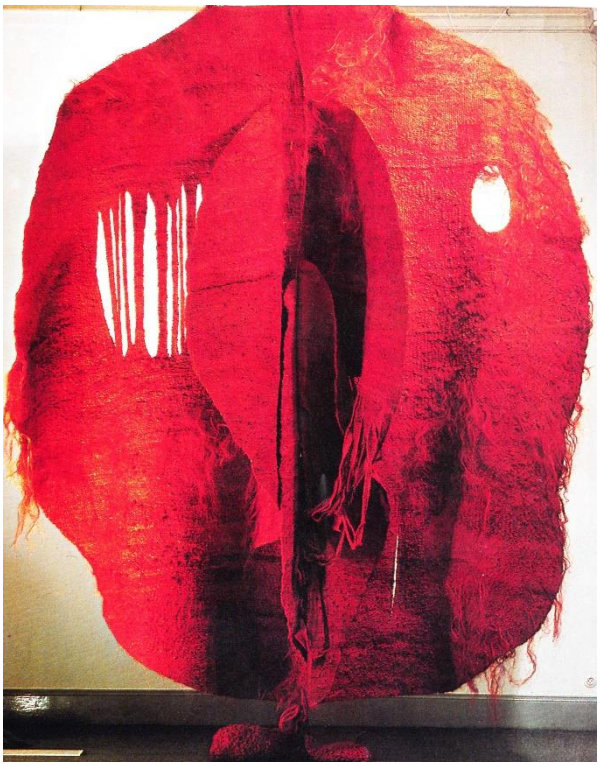
Mekanik tezgâhlarda yapılan dokuma ile tekdüze görünüme sahip, estetik kalitenin düştüğü ürünler elde edilmiştir. Bu durumdan rahatsız olan dönemin aydınlarından William Morris önderliğinde yeni bir hareket başlamıştır. Morris, fonksiyonellik ve amatörlük tiranlığına isyan olarak adlandırdığı ucuz kitlesel üretime karşı savaş başlatmış, sanat ve zanaatın birleşmesi gerektiğini dile getirmiştir. Benzer şekilde, Century Guild'i (Asır Sendikası) kuran Arthur Mackmudo ile Art Workers' Guild (Sanat İşçileri Sendikası) kurucuları Walter Crane ve Lewis Day da sanat ve zanaatın ayrılmaz bütünlüğüne vurgu yapmıştır. Morris, Art Nouveau sitilinin oluşumunda da etkin olmuştur. 1890'ların ortasından 1905 yılına kadar süren Art Nouveau sitilinin etkin olduğu dönemde, makine tasarımcının aracı olarak kabul edilmiştir. Bu hareket 20. yüzyılın tekstillerine zemin oluşturmuştur (Constantine ve Larsen: 15-16).

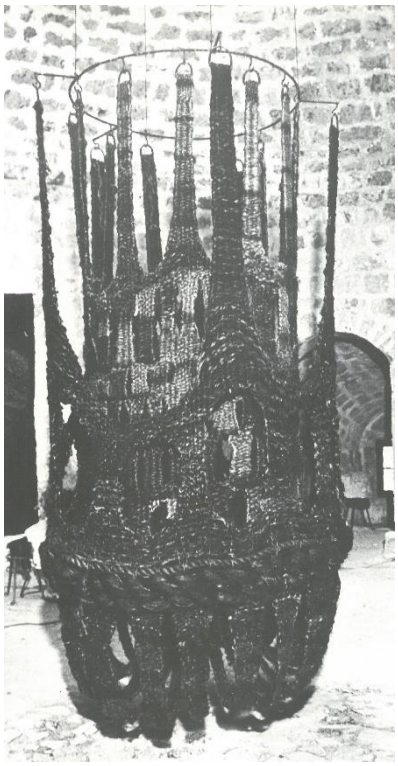
"Sanatçının ve zanaatkârın birlikteliğini savunan Arts and Crafts, 1919 yılında Almanya'da açılan Bauhaus Okulunun da temel felsefesini oluşturmuştur" (Gür Üstüner: 1038). Sanat ve zanaat birlikteliği yaklaşımıyla Walter Gropius tarafından kurulan okulda, etkili tapestry örnekleri dokunmuştur. Dokumacılar arasında özellikle Gunta Stölzl, Otti Berger ve Anni Albers yaptıkları çalışmalarla öne çıkmış isimlerdir.

Resim 1. Otti Berger, "Rug", 1930 (Weltge: 85).
Resim 2. Gunta Stölzl, "Cover", 1923 (Constantine ve Larsen: 19).
Resim 3. Anni Albers, "Pictoral Weaving" 1959 (Constantine ve Larsen: 19).

Öğrenciliği sonrasında Bauhaus okulunda eğitmen olan Gunta Stölzl'e göre meslekte temel olan işlenmemiş malzemenin limitsiz kalitesinin olduğunu bilecek kadar malzemeyi sevmek, iyi renk bilgisine sahip olmak, sabretmek, zihin kadar el orijinalliği ve esnekliğine sahip olmaktır (Constantine ve Larsen: 17). Bauhaus'ta geleneksel üretim yöntemlerin kullanılması, uygulamanın hızlı olmasına engel olurken, dokumacının hem malzeme ve yapı ile diyalog kurmasına hem de deneysel çalışmalara imkân sağlamıştır. Bu sayede uygulama sırasında farklı deneyimler yaşama fırsatı bulunmuş ve dokumacıların yaratıcılıkları gelişmiştir.

Bauhaus'un 1933'te kapanmasının hemen öncesinde bile, sanatçılardan uluslararası stilin güçlü savunucuları vardır. Bauhaus sanatçıları savaş yıllarında sürgünle İsviçre, Hollanda, Fransa, İngiltere, Rusya ve Amerika'ya gitmişlerdir. Bauhaus ustalarının ve öğrencilerin çeşitli ülkelere dağılmasıyla dışa doğru hareket büyük ölçüde hızlanmıştır. Amerika'ya giden Bauhaus sanatçısı Anni Albers'in felsefesi, sanatçı, tasarımcı ve eğitmenleri etkilemiş, Amerikan dokumalarının iki nesli üzerinde iz bırakmıştır. (Constantine ve Larsen: 24).





Resim 4. Magdalena Abakanowicz, "Abakan Rouge", 1969 (Constantine ve Larsen: 87).
Resim 5. Jagoda Buic, "Falling Angel" 1967 (Constantine ve Larsen: 129).

II Dünya Savaşı'nı takiben Polonya'da el sanatları geleneğini tekrar canlandırmak adına girişimlerde bulunulmuş ve geleneksel tapestry dokumaları yapılmıştır. Bu çalışmalar lif hareketinin olgunlaşmasına destek olmuş ve sanatsal tekstillere yön vermiştir. 1957 yılında Milano'da düzenlenen Trienal'e Polonyalı sanatçılar anıtsal formlarda sanatsal tekstillerle katılmışlardır. Hırvat kökenli Yugoslav sanatçı Jagoda Buic, Trianal'e katıldığı özgün çalışmasıyla gümüş madalya ile ödüllendirilmiştir (Constantine ve Larsen: 37). Arıgil'in ifade ettiği gibi, *"Bu sanat dalındaki hızlı değişimin getirdiği gelişimin öncü sanatçıları Polonyalı M. Abakanowicz ve Yugoslav J. Buic'dir. Bunlar çağdaş dokuma sanatında, yeni perspektifleri temsil eden birer simge olmuşlardır" (Arıgil: 67).*

Abakan ve Buic'in eserleri (Resim 4 – Resim 5) üç boyutlu olup, boşlukta sergilenen formlarıyla, etrafında dolaşma ve izleyiciye farklı açılardan bakma imkânı sunmaktadırlar.

1960'larda yapılan örnekler gözlemlendiğinde, tapestry geleneğine bağlı olarak temelde dokuma yönteminin kullanımı ile başlayan hareketin geldiği noktada, tezgâhta ya da tezgâhız dokuma, örme, düğümleme, nakış gibi birçok tekniğin kullanıldığı, sanatçıların bireyselliğinin öne çıktığı özgün yapılarla karşılaşılmaktadır. Bauhaus geleneğinin kazandırdığı serbest deneysel çalışma ortamı, kuşkusuz zaman içinde sanatçıların yapı ve malzeme ile bireysel ilişki kurmasına, fonksiyonellik kaygısı güdülmeyen kavramsal ve görsel anlatıma sahip olan sanatsal tekstillerin ortaya çıkmasına olanak

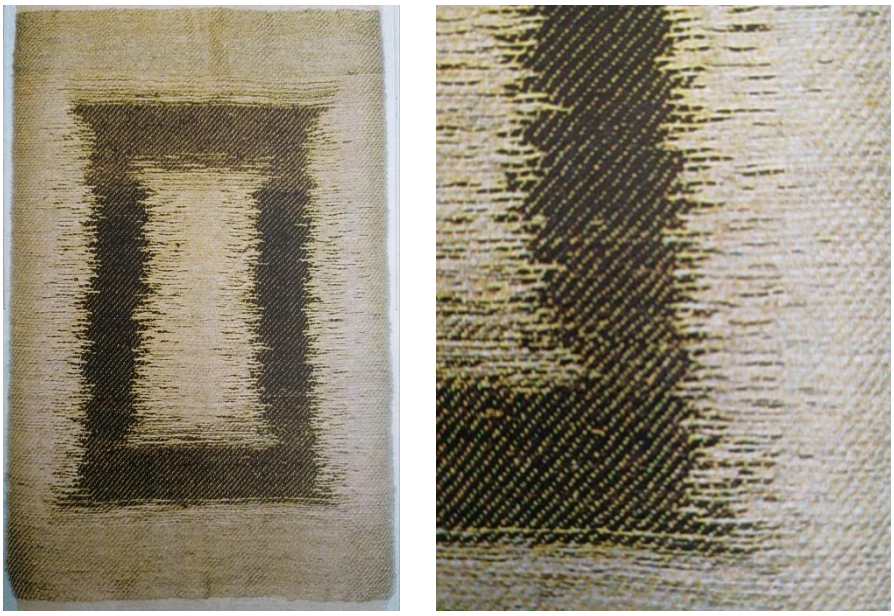
sağlamıştır. 1962 yılında İsviçre'nin Lozan şehrinde birincisi düzenlenen Uluslararası Tapestry Bienali, farklı ülkelerden katılan birçok sanatçıyı buluşturmuş, lif hareketin gelişmesine hız kazandırmıştır.

Lif hareketiyle gelinen noktada "Wall Hangings" (Duvar Askıları) tanımlaması yetersiz kalmış, Constantine ve Larsen'ın 1972 yılında yayınlanan "Beyond Craft: The Art Fabric" adlı kitabı ile "The Art Fabric" (Sanatsal Tekstil) ifadesi literatürde yer almıştır. Akbostancı'nın belirttiği gibi, *""Fibre Art", "Art Fabrics" ya da "Tekstile Art" gibi kelimelerle XX. yüzyıl sanatında ifade edilen "Lif Sanatı", tekstilin alışılmış işlevsel ve dekoratif özellikleri dışındaki sanatsal duruşunu kapsayan akımı ve yapıtları ifade etmektedir" (Akbostancı: 336).*

Dokuma yapısı ile elde edilen sanatsal tekstiller gözlemlendiğinde geleneksel yöntemlerin kullanıldığı uygulamalar görüldüğü gibi sanatçıların kendilerine özgü geliştirdikleri farklı ifade biçimleri de karşımıza çıkmaktadır. Özay'ın ifade ettiği gibi, *"Çağdaş Lif Sanatı'nda tezgâh ve tezgâh ötesindeki dokuma biçimleriyle üç boyuta giden serbest tekstillerin olduğu kadar, klasik dokumaların da kapsandığı bir gelişimin varlığı izlenmektedir" (Özay: 35).* Kuşkusuz ifade biçimlerinin genişlemesi, temelinde el sanatları geleneği ile yapılan deneysel üretimlere dayanmaktadır. Yaratım sürecinde sanatçının, bulunduğu coğrafyadan, sosyal çevreden, kültürden, teknolojiden, kısaca hayata dair her türlü deneyiminden beslenip, işlevsellik kaygısı gütmeden yaratıcı potansiyeli ile oluşturduğu nesne, kavramsal ve görsel ifade biçimi olarak sanat alanında kimlik kazanmaktadır. *"Plastik sanatlar disiplini içerisinde yer alan tekstil sanatında yaratıcılığı sadece biçim, renk, doku bağlantılı, salt estetik işlev odaklı olarak düşünmek doğru olmayacaktır. Günümüzde kavramsal sanat boyutuna taşınmış olan tekstil sanatlarında yaratıcılığı, ortaya konan fikri izleyiciye en doğru aktarma sürecinde, fikir, malzeme, renk, biçim ve dokuyla bir bütün olarak düşünmek gerekir. Yaratıcılık öncelikle esinlenmeyle dışa vurulan bir oluşumdur. Bu esinlenme anlık olabildiği gibi, geçmişin deneyimlerinin zihinde yer etmesiyle süreç içinde de ortaya çıkabilir (Önlü: 774).*

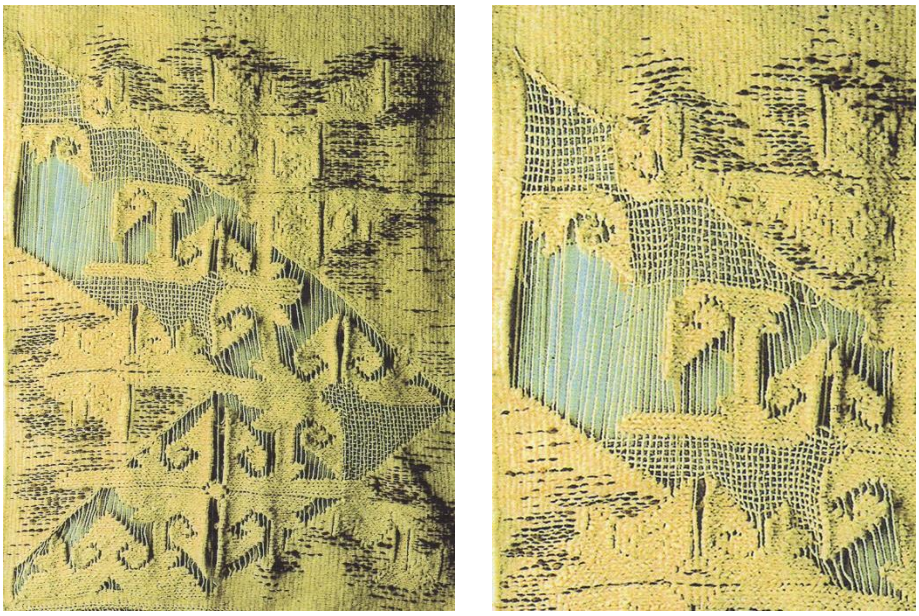
3. Sanatsal Tekstillerde Dokuma Yönteminin Görsel Anlatıma Etkisi

Sanatsal tekstiller gözlemlendiğinde, dokuma yöntemi kullanılarak elde edilen çalışmaların oldukça yaygın olduğu görülmektedir. Yapı oluşumunda görsel anlatımın temel unsuru, iki iplik sistemi olarak tanımlanan dikey çözgü ve yatay atkı iplikleridir. Dokuma yapısı, sanatçıların malzeme seçimine yön vermektedir. Sanatçılar dokuma uygulamalarında tekstilin temel malzemesi olan ipliği kullanırken, zaman zaman da tekstil dışı malzemelerle ifade olanaklarını genişletmektedirler. Yapı oluşturulurken çözgü ve atkı iplikleri ya da iplik yerine yapı oluşturulabilecek sağlamlıkta ve esneklikte malzeme seçilmesi gerekmektedir. Yapılan çalışmada hacim ve malzeme etkisinin öne çıktığı yapıtların yerine, konunun anlatımına uygun olduğu düşünülen örnekler üzerinden yöntemin görsel anlatıma etkisi irdelenmiştir.



Resim 6. Şebnem Ruhsar Temir Gökçeli, "İsimsiz", 70x100 cm, 1999-2000 (Sanatçının arşivinden).
Resim 7. Şebnem Ruhsar Temir Gökçeli, "İsimsiz", Detay görüntü.

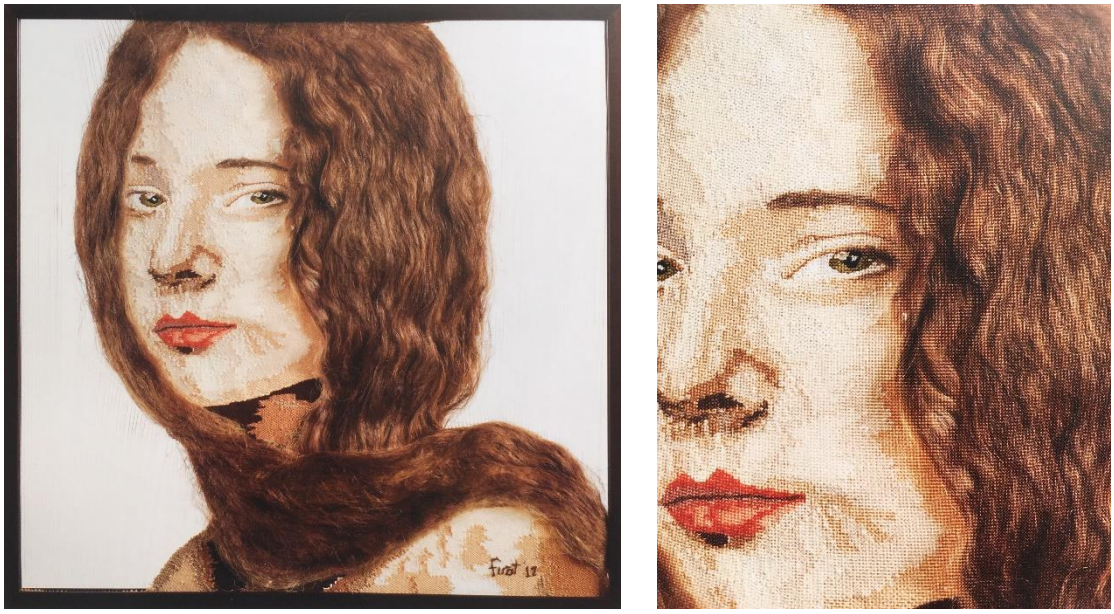
Şebnem Ruhsar Temir Gökçeli'nin Resim 6'da görünen eserinde, zemin atkı ve zemin çözgü pamuk iplik, takviye atkı doğal renkte el bükümü yün iplik kullanılmış, zeminden bağlantılı takviye atkı tekniği ile dokunmuştur. Dikdörtgen yapılı esere bakıldığında, iç kısımda keskin hatlara sahip olmayan dikdörtgen form öne çıkmaktadır. Atkı ipliğinin kullanımında ekru ve kahverengi yün ipliğin yer değişimleri, ağızlıkta farklı noktalardan yapılarak renk geçişi elde edilmiştir. Resim 7'de bulunan detay görüntüde ise sağ yönlü dimi örgü bağlantı noktalarının yüzeyde yaptığı diyagonal etki dikkat çekmektedir.



Resim 8. Didem Atiş, "Elibelinde 3 ve 4 ", 76x92 cm, 2000 (http://www.didematis.com/portfolio-item/weavings/ Erişim: 02.04.2019).
Resim 9. Didem Atiş, "Elibelinde 3 ve 4 ", Detay görüntü.

Didem Atiş (Resim 8) kirkitli dokuma eserinde, bezayağı, kilim ve sumak tekniklerini bir arada kullanmıştır. Sanatçının yün malzeme kullandığı uygulamasının detaylarına bakıldığında farklı tekniklerin oluşturduğu doku etkisi ile görsel anlatımı kuvvetlendirdiği görülmektedir. Dokuma yapılırken bazı bölgelerde seyrek bezayağı örgü ile yarı şeffaf etki sağlanmışken, bazı bölgelerde çözgü iplikleri serbest bırakılarak şeffaf bir görüntü elde edilmiştir.

Resim 10'da görünen Fırat Neziroğlu'na ait el dokuması, kilim tekniği ile oluşturulmuştur. Malzemesi misina, yün ve pamuk olan eserde, dokuma kadın portre izleyicinin bakışına çerçeve ile sunulmuştur. Portre dışında kalan kısımlarda misina çözgü dokumaya dâhil edilmeden bırakılmış, şeffaf malzeme olması sebebi ile portre belirginleşerek ön plana çıkmıştır. Ayrıca portrede kullanılan yün malzemenin, yüzeyde ağızlıktan geçirilmemesi ile saç görünümü algısı oluşturularak gerçekçi anlatım desteklemiştir.

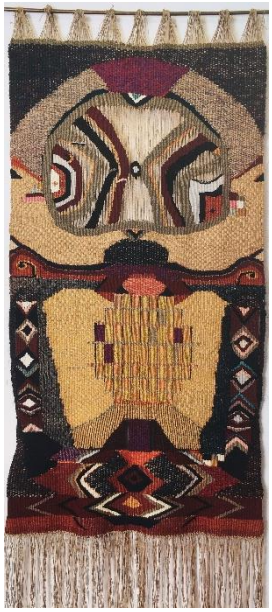


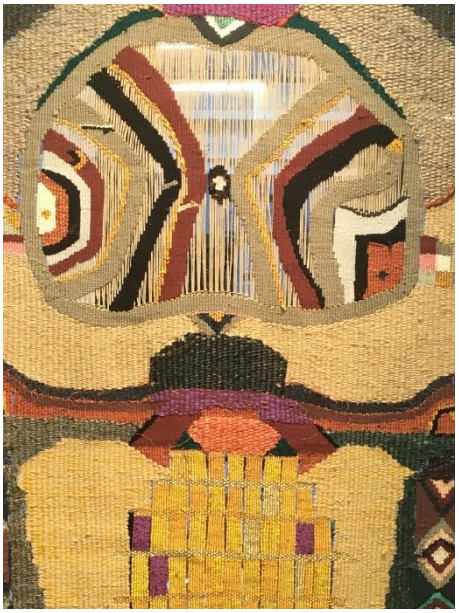
Resim 10. Fırat Neziroğlu, "Renaissance Girl", 120x120 cm, 2012 (Tapestry Dokunmuş Hikâyeler Sergi Kataloğu, 2019: 72)
Resim 11. Fırat Neziroğlu, "Renaissance Girl", Detay Görüntü.

Resim 12. Fırat Neziroğlu, "Eve", 88x74 cm, 2018 (Tapestry Dokunmuş Hikâyeler Sergisinden, Fotoğraf: Özlem Erzurumlu Jorayev, 17.04.2019).
Resim 13. Fırat Neziroğlu, "Renaissance Girl", Detay Görüntü.

Fırat Neziroğlu'nun Resim 12'de bulunan çalışmasında vurgulan kontrast etki, ışık - gölge, misina, yün ve pamuk malzemeler kullanılarak ortaya çıkarılmıştır. El dokuması yapıtta, erkek portresi çalışılmıştır. Portrenin dışında kalan kısımda siyah renkte atkı ipliği, portre alanda ise beyaz atkının yanı sıra, misina çözgü serbest bırakılarak dokuma yapılmıştır. Portre anlatımına uygun beyaz ve siyah atkı iplik ile yapılan uygulama sonucunda lekesel etki ile yüz ve saçlar oluşturulmuştur. Sergilenirken esere ışık yansıtılarak duvara portrenin gölgesi düşürülmüş, meydana gelen karşıtlıkla, dokumanın görsel anlatımı kuvvetlendirilmiştir.

Suhandan Özay Resim 14'de görünen eserini oluştururken ilikli dokuma yöntemini kullanmıştır. Dokuma yapıta bakıldığında ilk anda simetri algısı oluşsa da detayda simetrik bir desen oluşturulmadığı fark edilmektedir. Özay bu eserinde, motifsel ve figüratif bir anlatım kullanmıştır. Dokuma yönteminin görsel anlatıma etkisi gözlemlendiğinde, kullanılan tekniğin ortaya çıkarttığı doku etkisi ile, çözgü ipliklerinin dokuma işlemine dâhil edilmeyen kısımlarda kattığı şeffaf etki birbirini tamamlamaktadır. Ayrıca Resim 15'de yer alan detay görüntüde, iki farklı renk bölgesinin birleşim noktalarında atkı ipliklerinin bağlantı yapmaması, kilim dokumanın oluşturduğu sıkı yapının arasında rahatlatan boşluklar oluşmasını sağlamıştır.

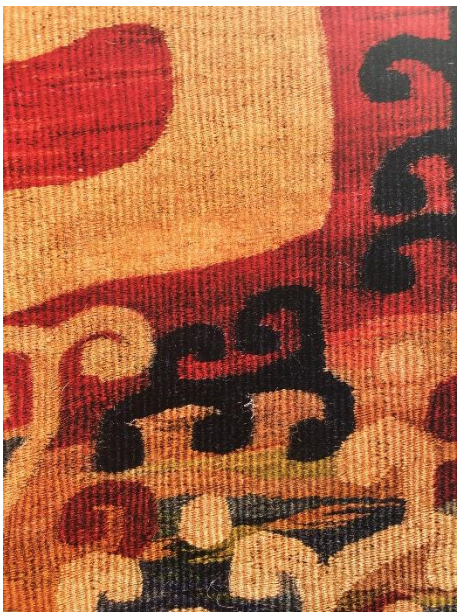




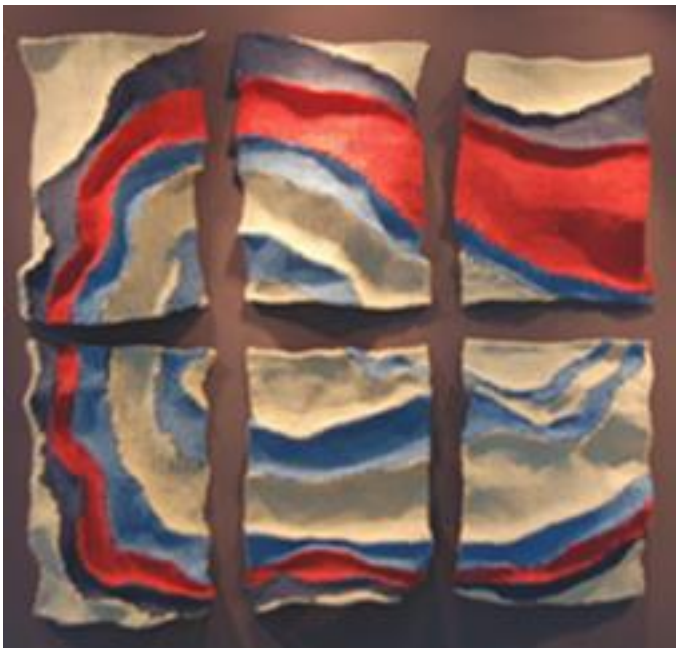
Resim 14. Suhandan Özay, "Ana Tanrıça II", 230x95 cm, 1998 (Tapestry Dokunmuş Hikâyeler Sergi Kataloğu, 1998: 88.)
Resim 15. Fırat Neziroğlu, "Renaissance Girl", Detay Görüntü (Tapestry Dokunmuş Hikâyeler Sergisinden, Fotoğraf: Özlem Erzurumlu Jorayev, 17.04.2019).

Ayla Salman Görüney'in (Resim16) iliksiz duvar kilimi, doğal boyalı yün kullanılarak dokunmuştur. Esere bakıldığında merkezde kabul edilebilecek geri plan zemin alanda yer alan dairesel leke ve alanı

alt yarıda sınırlayan kıvrımlı dallar ön plana çıkmaktadır. Kıvrımlı dallar oluşturulurken kontrast renkte kullanılan yün malzemeler uyum içinde bir araya getirilmiş, zeminde renkler birbiri içine geçiş yaparak görsel bütünlük sağlanmıştır. Bu sayede eserin adını aldığı Barış Çiçeği nar meyvasını anımsatan formu ile ön plana çıkarılmıştır. Kıvrımlı dallar üst üste algılanacak biçimde dokunurken en önde bulunan dalın tam formu görünmektedir. , Arka plandaymış gibi hissedilmesi istenen dallar ise yarım görünecek biçimde dokumada yer almıştır. Sanatçı, malzeme rengini kullanış biçimi ile ön arka ilişkisi ve derinlik hissi oluşturmuştur. Kilim tekniğinin doku etkisi, görsel anlatımı kuvvetlendirmiştir.



Resim 16. Ayla Salman Görüney, “Barış Çiçeği I”, 234x188 cm, 1988 (Tapestry Dokunmuş Hikâyeler Sergi Kataloğu, 2019: 94).
Resim 17. Ayla Salman Görüney, “Barış Çiçeği I”, Detay Görüntü.



Resim 18. Nesrin Önlü, "Derinlere Dalış", 70x78 cm, 2010 (Sanatçının arşivinden).

Nesrin Önlü Resim 18'de görünen eserini, kilim tekniği ile dokumuştur. Sanatçı çözgüde tel, atkıda ise kâğıt iplik kullanmıştır. Altı parçadan oluşan eser asılırken, aralarda boşluk bırakılarak renkler birbirini tamamlayacak biçimde düzenlenmiştir. Dokuma işleminden önce tasarıma göre renk bölgeleri planlandığından, birimlerin arasında boşluk olmasına rağmen bütünlük algısı bozulmamıştır. Çözgüde kullanılan tel malzeme, dokuma işleminden sonra yapılan kıvrımlı yapının korunmasını sağlamış, rölyef etki elde edilmiştir.

Sonuç

Dokuma, paralel olarak belli bir gerginlik uygulanan çözgü ipliklerinin arasından, atkı ipliklerinin bağlantı kuracak biçimde geçirilmesi ile oluşturulmaktadır. Eserlerini oluştururken dokuma yöntemini kullanan sanatçılar, yapının karakteri gereği dikey ve yatay yönelimde çalışma yapmaktadırlar. Çözgü ve atkı ipliklerinin ilişkisini, dokuma işleminde uygulanan bezayağı, dimi, rips gibi örgü ya da kilim, sumak, cicim gibi teknikler belirlemektedir. Sanatçıların yapıtlarını oluştururken kullandıkları teknik, ipliklerin ya da iplik yerine kullanılabilen doğrusal malzemelerin bir biri ile ilişkisini belirlerken, hem yapıtı oluşturmakta, hem de sanat nesnesinin kimlik kazanmasını sağlamaktadır.

Dokuma uygulama, tezgâha bağlı olarak yapılmakta ve bazı gereklilikleri beraberinde getirmektedir. Bu gerekliliklere örnek olarak, çözgü ipliklerinin çekme ve germe işlemi uygulanabilecek sağlamlıkta olması, atkı ipliklerinin gerilen çözgünün uyguladığı baskıya karşı esneklik ya da direnç göstermesinden söz edilebilir. Seçilen dokuma yöntemi, sanatçıların kullanacağı malzemeye yön vermektedir. Dokuma yönteminin görsel anlatıma etkisi irdelenirken seçilen görsellerde, malzeme ve hacim etkisinin öne çıktığı örneklerden kaçınılmış, yapının etkisi göz önünde bulunan eserler üzerinden değerlendirme

yapılmış ve bu sayede çalışmanın sınırları belirlenmiştir. Bu çalışma esnasında, dokuma yöntemi kullanılarak elde edilen hacimli eserlerde yapı etkisinin, başlıca bir çalışma konusu olacağı düşüncesi doğmuştur.

"Sanatsal Tekstillerde Dokuma Yönteminin Kullanımı ve Görsel Anlatıma Etkisi" başlıklı çalışmada, görseller üzerinden yapının etkisi irdelenmiştir. Yapı oluşumu, kullanılan teknikle bağlantılı olduğundan, yüzeyde oluşan doku da teknikle ilişkilidir. Bazen doku etkisinde bezayağı, dimi gibi örgülerin etkisi ön plana çıkarken, bazen de kilim, sumak, cicim gibi yapı oluşum tekniğinin etkisi ile ifade biçimi olarak karşılaşılmaktadır. Yapının bir diğer etkisi olarak kullanılan malzemenin yüzeyde görüleceği miktar ve renk unsurunun kullanımı ile ilişkisi söylenebilir. Bu örneklemeler, yapının görsel anlatımla ilişkisinin oldukça güçlü olduğunu göstermektedir. Dokuma yöntemi ile eserlerini oluşturan sanatçıların, yapının sağladığı görsel etkiyi güçlü bir ifade aracı olarak kullanabilmeleri, uygulayacağı dokuma tekniğine ve dokuma yapısına hâkim olmasını gerektirmektedir. Ancak bu sayede görmek ve göstermek istedikleri görsel etkiyi elde edebileceklerdir.

Kaynakça

Akbostancı, İdil. "Türkiye'de Lif Sanatı Alanındaki Yenilikçi Yaklaşımlarda Tekstil El Sanatlarına Ait Değerlerin Türk Tekstil Sanatçıları İçin Önemi", IV. Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi / Sanat Etkinlikleri, Konya, 2010, s. 335-340.

Arıgil, Sema. "Geçmişten Günümüze Dokuma Resim Sanatına Bakış", Ev Tekstili, Sayı: 22, Ağustos 1999, s. 66-67.

Constantine, Mildred. Larsen, Jack Lenor, "Beyond Craft: The Art Fabric", New York, London: Van Nostrand Reinhold, 1972.

Dölen, Emre. "Tekstil Tarihi", İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları, İstanbul: 1992.

Galeri Anna Laudel, Tapesty Sergi Kataloğu, "Tapestry Dokunmuş Hikâyeler", 11 Nisan - 24 Mayıs, Beyoğlu, İstanbul: 2019.

Gür Üstüner, Semra. "Türkiye'de Tekstil Sanatının Bugünü", Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu, Van, 18-20 Ekim 2018. s. 1037-1066.

Harris, Jennifer. "5000 Years of Textiles", Published by The British Museum Press. London: 2010.

Önlü, Nesrin. "Sanat Objesi Olarak Tekstiller, Yaratıcılık ve Yaratım Süreci". s. 759-781.

Özay, Suhandan. "Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı", Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Özay, Suhandan. "Gelenekten Geçişler" Dokumanın Bugünü: Lif Sanatı", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 358, Nisan 1995, s. 34-35

Weltge, Sigrid. “BAUHAUS TEXTILES Women Artists and Weaving Workshop”, London: Thames and Hudson, 1993

Yağan, Şahin Yüksel. “Türk El Dokumacılığı”, Ankara: İş Bankası yayınları, 1978

DİSİPLİNLERARASI SANATTA "YENİ" BİÇİMLENDİRME EDİMLERİ

Arş. Gör. Fırat Çağrı Kırmızıgül

Trabzon üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

Öz

20. yüzyılın sonlarından itibaren dijital alanda pek çok yenilik ve gelişme birbiri ardına gelişim göstermeye başlamıştır. Bunların başında ise bilgisayar teknolojilerindeki gelişmelere bağlı olarak çeşitli teknolojilerde yaşanan gelişmeler gelmektedir. Özellikle 21. yüzyılla birlikte dünya, küresel ve global bir eksende kendini adeta yeniden biçimleyerek tüm gelişmelerden bir anda herkesin haberdar olacağı bir şekilde ortak payda ekseninde birleşmiş ve internet dünyasının hızlı gelişimiyle birlikte pek konu ve olaylara ait bilgiler klasik malzemelerden güncel dijital argümanlara geçiş yapmıştır. Bu çalışmada dijitalleşen dünyada birçok insanın hayatında önemli yer tutan biçimlendirme kavramı üzerine bir araştırma yapılmış ve bu biçimlendirme arayışında insan, teknoloji ve buna bağlı bileşenler arasındaki ilişkisellik araştırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Disiplinlerarası Sanat, Yeni Biçim, Biçimlendirme

"NEW" FORMATION PERFORMANCES IN INTERDICIPLINARY ART

Abstract

Since the end of the 20th century, many innovations and developments in the digital field have begun to develop one after another. The most significant of these is the developments in various technologies depending on the developments in computer technologies. Especially with the 21st century, the world has been restructuring itself on a global axis and in a way that everyone is aware of all developments simultaneously and thus has led to the transition related to the information about the topics and events from classical materials to digital arguments by means of the rapid development of the internet. In this study, an investigation has been made on the concept of forming which has an important place in the lives of many people in the digitalized world and the relationship between human, technology and related components has been tried to be investigated.

Key Words: Interdisciplinary Art, New Style, Formation

Disiplinlerarası Sanatta "Yeni" Biçimlendirme Edimleri

Yirminci yüzyıl, pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da yeniliklerin hızlı bir gelişme içinde değişim gösterdiği bileşenlere sahip bir dönem olmuştur. Bu yüzyılda sanat, gelenekselleşmiş kalıpların dışına çıkarak sorgulamacı bir ilişkisellik içinde bilim ve sanayileşmeye bağlı teknolojinin öncül olduğu bir dünyada varlık gösteren bir yapıya kavuşmuştur. Bu yüzyıl aynı zamanda siyasal ve sosyal

sistemlerin de değişiklikler göstererek yeniden şekil almaya başladığı ve toplumlarında bu gelişmeler ışığında biçimlendiği bir sürece doğru evrilmiştir. Sanat alanı tüm bu gelişmeler ışığında izlenimci ve genel ifadelerden sıyrılarak dönemin tüm toplumsal olayları ile biçim almaya başladığı belirli akımların etkinliğini gösterdiği yıllar içinde büyük bir güce sahip olmaya başlamıştır.

Sanat alanı, içinde kübizmle başlayan değişim devamında Kübizm, Kübo Fütürizm, Fütürizm, Dada, Konstrüktivizm, Sürrealizm ve Süprematizm ile modernizmin ışığında yeniden biçim alarak şekillenmeye başlamış, bu süreç içinde özellikle sanatçıların biçimlendirme eylemleri 19. Yüzyıl sonuna kadar olan doğrudan aktarım metodundan koparak Rönesans ve reformların da büyük etkisiyle sorgulamacı ve kavram odaklı bir düşünselliğe geçiş yapmıştır. Bu değişim sürecinde belki de adını sık sık duyacağımız biçimlendirme (form) kavramı da ait olduğu dönemlerdeki yeniliklere paralel olarak benliğindeki yapılaşma mottosunun yeni teknolojilerin gelişmesiyle paralel her geçen gün farklılaşmaya başladığını da bizlere göstermiştir.

Tanımsal anlamda 'biçim' yani eş anlam olarak 'form' kavramı "bir şeyin şekli ya da yapısı…, bir şeyi her ne ise o şey yapan şey…" (Cevizci, 2013:674) olarak tanımlanırken başka bir kaynakta ise biçim " ..içeriğin (öz'ün) yapısıdır" şeklinde tanımlanmıştır.(Hançerlioğlu, 2013:28). Hançerlioğlu'nun ifadesine göre ise "biçim ve içerik (öz) ancak birlikte var olabilirler, biçimsiz öz olamayacağı gibi özsüz biçim de olmaz… belirleyici olan özdür…Biçim, öz tarafından meydana getirilmekle beraber yaratıcısıyla karşı etkileşimde bulunur…Aynı öz çeşitli biçimlerle gelişebildiği gibi aynı biçim çeşitli özleri yapılaştırabilir" (Hançerlioğlu, 2013:28).

Tanımsal ifadelerden de anlaşıldığı üzere biçim kavramı öz çıkış noktasını oluşturan en çekirdek sebebin ivmesel olarak özneyi hareket ettirmede itici bir güç olmasında etken bir pozisyona sahiptir. Bu sebeple sanat kavramı içinde bir eseri yaratma sürecinde onun yapılma amacının özünde hangi sebeplerle ortaya çıktığı özellikle modernizm ile birlikte biçimlendirme sürecinde meydana gelen değişimlerle büyük farklılaşmalar yaşamıştır.

Biçimlendirme öz yapısı itibariyle bağlı bulunduğu her dönem içeriğindeki yapısal kodlamalarla birlikte bütünlük oluşturan bir yapıdadır. Bu sebeple özellikle izm mantığıyla hareket edilen modern dönemde dönemin siyasal ve sosyal olaylarının bir yansıması şeklinde gelişme göstermiştir. Bu süreçte örnek verecek olursak Fütürizmin ortaya çıktığı yıllara baktığımızda teknoloji ve hareketin baş döndürücü bir hızda ilerlediği 1905 – 1912 yılları arasındaki dönemde etkinliğini korumuş ve bu hareketin biçim almasında teknoloji özütü belirleyici bir rol model olmuştur.

Şair F.T Marinetti 1909'da yazdığı Gelecekçilik Bildirgesinde şu sözleri söyler: "Dünyanın görkemliliği yeni bir güzellikle zenginleşti: hızın güzelliği. Ateş soluyan yılanlara benzer borularla donatılmış bir yarış otomobili, kükreyen bir yarış otomobili, Samothrake Nike'si heykelinden daha güzeldir." (İnal, 1981: 251) Marinetti bu ifadeyle biçimlendirme sürecinde teknolojinin hızlı devrimini biçime dönüştürmek istemiş ve bu ifadeyi takiben bu akım etrafında biçimlendirme temelinde pek çok sanatçının bu teknoloji etrafında çalışmalar yapmasına imkân tanımıştır.

"20. yüzyıl, sanatın formatında yaşanan gelişmelerin, kırılmaların en şiddetli olarak görüldüğü ve tartışmaların hala sürdüğü bir dönem olarak tarihteki yerini almıştır" (Türkdoğan, 2014:8). Bu dönemde süregelen tüm sanat akımlarında birçok kavramın biçimlendirme sürecinde özütsel yukarıdaki gibi manifesto ve bildirilerle biçimlendirme etkinliği sürecinde farklı disiplinlerde çalışmalar yapıldığı gözlemlenmiş olup bu süreci takiben 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra biçimlendirme etkinliklerinde

sanat yapma edimi izm mantığından koparak postmodern sanat yapma pratikleri gelişmeye başlamıştır. "1950'ler sonrası avangart akımların etkisiyle birlikte sanatın söyleminde değişiklikler olmaya başlamıştır. Modernizmin göze hoş gelen estetiğinden uzaklaşarak artık sanatçılar çirkini, ölümü, eşcinselliği, şiddeti, ayıp olanı…vb. kullanarak söylemlerini gerçekleştirmiştir" (Türkdoğan, 2014:132). Bu dönem eylemsel enstalasyonlarla başlayan ve içinde Süreç Sanatından Fluxusa, Videodan, Feminist Sanata, Arazi Sanatından, Yoksul sanata, Oluşumlardan çok farklı Performanslara kadar pek çok alan ve konu etrafında şekillenen yeni sanat yapma pratikleri aktif yaşam alanı içinde yer almıştır. Bu dönemde biçimlendirme edimlerinin belli bir grup veya akımdan daha ziyade bağımsız olarak ya da farklı kolektifler etrafında şekil alan bir yapıda ortak öz biçimlendirme yetilerinin bireysel tarzda biçim üretme edimine dönüştüğünü görülmüştür. Yani sanat alanı akımsal gruplar etrafında birleşen yalın düşünce tarzından çok daha öte her bir bireyin ayrı ayrı düşüncelere sahip olduğu bireysel/ bağımsız sanatsal üretiminin yolunu açarak biçimlendirme formunda bir daha değişikliğe gitmiştir.

1980'li yıllarla birlikte sanat alanında dijital çağın başlamasıyla birlikte bilgisayar ve yeni medya teknolojilerindeki gelişmelerle post noktada değerlendirebileceğimiz güncel sanat kavramı da postmodern dönemin ardılı şeklinde de değerlendirebileceğimiz disiplinlerarası sanat ediminde önemli bir gelişmeyi ihtiva eder. Pek çok sanatçı artık farklı disiplinlerle, net bir şekilde resim ya da heykel olarak tarifnameden ziyade multidisipliner ve interaktif bir şekilde sanat nesnesi üretilmeye başlamışlardır.

> Güncel sanatın karakteri itibarı ile modern sanatın ilgi alanı dışında kalan her konu ve kavramı kucaklaması, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, sosyal politikalar v.b. gibi diğer disiplin alanları içinde ele alınan konular ile bağlar kurmasını sağlamasının yanında bu ilgi alanları o kadar çeşitliliğe kavuştu ki, yaşama ait her şey sanatın temel konusu olmaya başladı. Aslında sanatın yaşamı kucaklaması, bir anlamda onun *normalleşmesiydi* (Türkdoğan, 2014:49).

Sanat alanının disiplinlerarası bir nitelik kazanması dijital çağın en büyük getirilerinden biri olmakla birlikte bilgisayar teknolojileri de sanatın paradigmalarını kökten değiştirmiş ve bu sayede güncel olan sorunların sanat aracılığı ile temsiliyeti söz konusu olmuştur. Resim, heykel, seramik yada diğer plastik sanatlar alanında yapılan sanat yapma edimleri dijital dönüşümle birlikte sanatı bilgisayar temelli bir düzleme kaydırmıştır. "Disiplinlerarası uygulamalara dönüşmeye başlayan çalışmalar teknolojik araçların yardımıyla üretilen görüntü yapılarını 'imaj'ları kullanmaktadır. Geleneksel yöntemlerle üretilen görsel yapılardan farklı olan bu görseller birer teknik imajdır." (Tuğal, 2018:69)

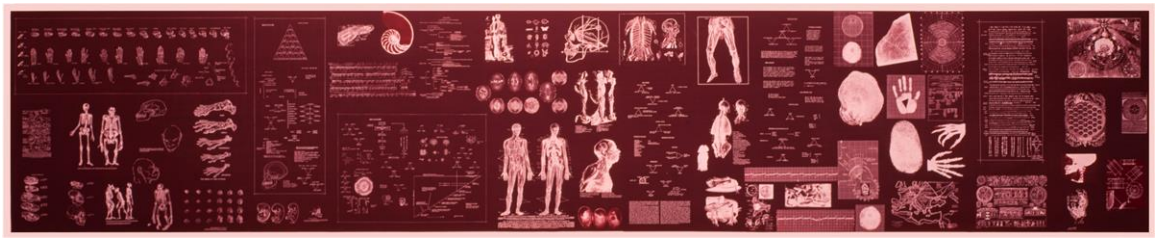
> Günümüz dünyası disiplinlerarası sanat dilini beraberinde getirmektedir. İnsanın varlık alanı ve anlayışını geliştiren bu durumla birlikte dünya fiziksel bir varlık alanı olmaktan çıkmış, siber bir sisteme dönüşmüştür. Siber uzam; bilim, sanat ve tasarım ile oluşturulan farklı bir boyuttur.(Tunalı'dan akt. Tuğal, 2018:21) Bu yeni alan ancak deneyimleme yolu ile yapılacak keşiflerle anlaşılabilir. Bu alanla ilgili sanatçılar Dijital sanat yolu ile bu keşif sürecinde önemli katkılar sağlamaktadır (Tuğal, 2018:21).

Sanatın postmoderniteye bağlı olarak değişen dijital parametrelerinde pek çok sanatçı bu hızlı değişim ve yenileşme süreci içinde sadece tekil bir yönelme içinde değil multidisipliner alanlarda çalışmalar üreterek alışılageldik metotlarının dışına çıkmışlardır. Bu kapsamda bir sanatçı eş zamanlı olarak açık alanlarda üretim yaparken bu çalışmasını senkronize bir şekilde fotoğraflamakta ya da video performans

şeklinde kayıt etmektedir. Bunun dışında iki boyutlu resimsel öğelerin ağırlıkta olduğu bir sanat nesnesini üç boyutlu bir hale dönüştürerek bu alanda performanslar sergilemekte olup üretilen sanat eserini doğrudan heykel, resim ya da grafik olarak değerlendirmeden ziyade içerisinde melez bir yaklaşıma sahip olup enstalatif disiplinleri bir araya getirerek yeni bir ürün çıkarmak istemektedir. Çalışmalarında pek çok farklı disiplini bir araya getiren sonsuz sayıda sanatçı bulunmaktadır. Bu sanatçıları postmodernite ile birlikte tek bir bakış açısıyla değerlendirmemiz güçtür. Bu sebeple aşağıda seçtiğimiz ve özellikle farklı disiplineri bir araya getirmeleri bakımından son derece önemli olan sanatçılar kullandıkları malzemelerin sanatın farklı disiplinlerini bir araya getirmede çok önemli örnekler olması bakımından değerlendirilmiş yaptıkları çalışmalar betimlenmeye çalışılmıştır.

Agnes Denes

Sanatın pek çok alanında çalışmalar üreten bir sanatçı olan Denes, güncel sanatta farklı disiplinlerde çalışmalar üreterek doğal çevre tipolojisi, habitat ve bunlara bağlı kavramların bileşeni üzerine yoğunlaştırdığı çalışmalarında doğrudan doğa üzerinde uygulamaların yanı sıra galeri mekânında resimsel, simgesel ve hatta bazen de güncel doğa ikonaları üzerinde çalışmalar yapan sanatçı ürettiği enstalatif ve performatif uygulamaların yanında yaptığı desenler ile de adından söz ettirmeyi başarabilmiş bir sanatçıdır.



Görsel 1. Agnes Denes. “Introspection I – Evolution: İçgörü 1: Evrim”, 1968 -71. (URL 1)

1960'larda ve 1970'lerde ortaya çıkan konsepte dayalı sanatçılar arasındaki temel figürlerden biri olan Agnes Denes, çok çeşitli ortamlarda yaratılan eserlerle uluslararası olarak tanınmaktadır. Birkaç sanat hareketinin öncüsü, olduğu için onu herhangi bir akıma kategorize etmek zordur…Agnes Denes ayrıca, matematik, felsefe, coğrafya, bilim ve diğer disiplinlerdeki keşiflerini ortaya koyan metalik mürekkeplerin ve diğer geleneksel olmayan malzemelerin yenilikçi bir şekilde kullanımıyla bilinen bir çizim ve baskılar yaratmasıyla tanınır. Agnes Denes'in eserleri, Modern Sanat Müzesi koleksiyonunda; Metropolitan Sanat Müzesi; Whitney Amerikan Sanatı Müzesi; Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi; Chicago Sanat Enstitüsü; San Francisco Modern Sanat Müzesi; Moderna Museet, Stockholm; Paris'teki Pompidou Merkezi; İsrail Müzesi, Kudüs; Kunsthalle Nürnberg ve dünya çapında pek çok büyük müzede bulunmaktadır. (http://www.agnesdenesstudio.com/catalog.html,Erişim tarihi: 29.05.2019)

Görsel 2. Agnes Denes. Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill/
Wheatfield - Bir Yüzleşme: Battery Park Deposu, Downtown Manhattan, 1982. (URL 2)

Rıchard Wilson

Sanatında Agnes Denes gibi farklı disiplinlerle bir arada çalışmayı tercih eden Wilson heykellerinin yanısıra performanslarıyla da adından söz etmiştir. Resimsel kabiliyeti çok ileri düzeyde olan sanatçının proje eskizleri de yaptığı uygulamalar kadar değerli olup her biri ayrı bir çalışma olarak da güçlü bir etkiye sahiptir.

Görsel 3. Richard Wilson, Blocka Flats III/ Blok Daireler III, 2016. (URL 3)

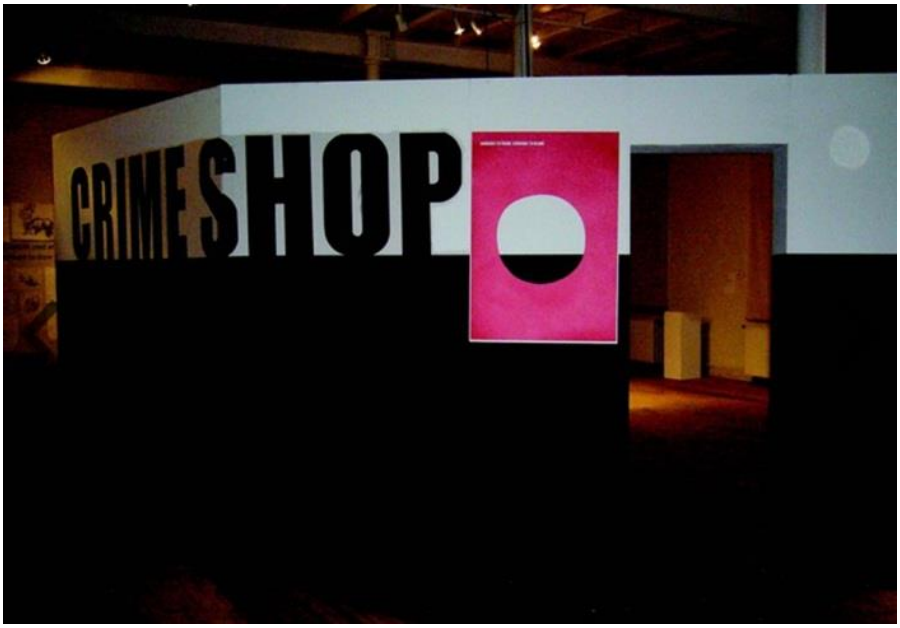
1953 doğumlu Richard Wilson, İngiltere'nin en ünlü heykeltıraşlarından biridir. Mühendislik ve inşaat dünyasında çalışma yapanlara mimari alana yaptığı girişimlerle ilham kaynağı oluşturduğu için uluslararası çevrede takdir edilmektedir… Wilson'ın, Turning the Place Over başlıklı eserle 2008'de Liverpool'un Avrupa Kültür Başkentine olmasına verdiği katkı, bir şaft üzerinde üç boyutlu olarak dönen bir cephenin geniş, oval bir bölümünü oluşturdu…,Çalışma Liverpool'da kullanılmayan bir binanın cephesinin 10 metre çapındaki geniş bir oval bölümünden oluşuyordu. http://richardwilsonsculptor.com/biography.html ve son cümle http://richardwilsonsculptor.com/sculpture/turning-the-place-over-2008.html, Erişim tarihi: 29.05.2019.

Görsel 4. Richard Wilson, Turning The Place Over/Yeri Ters Çevirmek, Liverpool, 2008. (URL 4)

Yane Calowski

Calowski, farklı disiplinlerde yaptığı uygulamalarında videodan, mimariye oradan çok farklı düzenleme ve enstalasyonlara kadar geniş bir yelpazede çalışmalar üretmektedir. "Yane Kalowski'nin sanat çalışmaları anlatıların ve tarihin eksiklikleriyle hatalarına değinen, yeni kültürel ve politik coğrafyada konumlanan deneyimsel düşüncelerle üzerine şekillenmektedir. Nesneleri, çizimleri, videoları ve yerleştirmeleri sıklıkla farklı uluslararası bağlamlarda gelişen deneyiminden ortaya çıkar." (Calowski,2012:190)

Görsel 5. Yane Calowski ve FOS, "Erken Kaybedilmiş Bir Oyun, 2006. (URL 5)



Görsel 6. Yane Calowski ve FOS, "Erken Kaybedilmiş Bir Oyun, (detay). (URL 6)

Kaynakça

Calovski, Yane. Obje'ct. (Ed:Başak Şenova), (Çev:Nuşin Odelli, Funda Şenova Tunalı, Ewa Kanigowska-Gedroyc), İstanbul: Zorlu Center Sanat Koleksiyonu Sanatçılar İçin Kitaplar Serisi, 2012.

Cevizci, Ahmet. Paradigma Felsefe Sözlüğü. İstanbul:Paradigma Yayıncılık, 2013.

Hançerlioğlu, Orhan. Felsefe Sözlüğü. İstanbul:Remzi Kitabevi, 2013.

İnal, Tuğrul. "Gelecekçilik" Bölümü. Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayı 349 (Ocak 1981)

Tuğal, Sibel Avcı. Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2018.

Türkdoğan, Tansel. Sanat Kültür Politika: Modernizm Sonrası Tartışmalar. Ankara: Nobel Yayın, 2014.

Web Kaynakça

Agnes Denes:

http://www.agnesdenesstudio.com/catalog.html, Erişim tarihi: 24.05.2019

http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html, Erişim tarihi: 24.05.2019

Richard Wilson:

http://richardwilsonsculptor.com/biography.html, Erişim tarihi: 20.05.2019

http://richardwilsonsculptor.com/sculpture/turning-the-place-over-2008.html, Erişim tarihi: 20.05.2019

Görsel Kaynakça

Görsel 1:http://www.agnesdenesstudio.com/works22_1_popup.html, Erişim tarihi: 24.05.2019

Görsel 2:http://www.agnesdenesstudio.com/works7_5_popup.html, Erişim tarihi: 24.05.2019

Görsel 3: http://www.richardwilsonsculptor.com/drawings.html#gallery-9, Erişim tarihi: 24.05.2019

Görsel 4: http://www.richardwilsonsculptor.com/sculpture/turning-the-place-over-2008.html, Erişim tarihi: 24.05.2019

Görsel 5: http://www.yanecalovski.com/images/works/early_lost_play1.jpg, Erişim tarihi: 24.05.2019

Görsel 6: http://www.yanecalovski.com/images/works/early_lost_play1.jpg, Erişim tarihi: 24.05.2019

SES HİJYENİ, SESİN PROFESYONEL KULLANIMI VE HAZIRLIKLAR

Dr. Hilmi Yazıcı

Selçuk Üniversitesi

Öz

Ses insanın dış dünya ile ilişkisindeki en önemli araçlardan biridir. Sesini profesyonel anlamda kullanmayan insanlarda dahi ses, yaşamın vazgeçilmez bir parçasıdır. İstekler, duygular daima ses kullanılarak diğer insanlarla paylaşılır ki en temel ihtiyaçların karşılanması bile bu çerçevede önemlidir. Yani ses konuşmada çok önemli bir faktördür. Profesyonel anlamda kullanılmasa bile ses, insan hayatında çok önemli bir yer tutar. Sesini profesyonel anlamda kullanan insanlarda ise sesin önemi daha fazladır. Sesini kullanarak hayatını kazanan pek çok insan vardır ki bu gruptaki insanlarda sesin kullanılması, disipline edilmesi ve bu çalışmaların sürekliliği büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, bu gruptaki insanlara yönelik olarak ne gibi hazırlıklar yapılabileceği bu çalışmada ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ses, Ses Hijyeni, Ses Sağlığı

1.Giriş

Sözer (1986)'e göre ses fiziksel anlamda "kulağın duyabildiği titreşim" olarak ifade edilmiştir. Bu ifade tüm sesleri kapsamaktadır. Fiziksel bir süreç olarak ses, bir kaynak ile beyin arasındaki sürecin, insan beyninin algıladığı biçimidir. Dolayısıyla sesin varlığı için uygun bir ortamın gerekliliği öne çıkar ki bu durumda ilk olarak bir titreşim kaynağı, titreşimleri yayacak uygun ortam ve bu titreşimleri algılayacak bir alıcının varlığından söz edilmelidir. Bu çalışma kapsamında ise sadece insan sesi ve kullanımına yönelik genel bir değerlendirme söz konusu olacaktır.

İnsanlar günlük hayatta hemen her aşamada ses kullanmak durumundadır. Hayatın temel gereklilikleri içinde ses en önemli araçtır. Ses ile bütün anlatma ve anlama süreci işler. Dolayısıyla her birey için ses, iletişimde en önemli araçtır denebilir. Ne var ki sesini profesyonel olarak kullanan bireyler için bu önem daha da öne çıkar. Bu temelde, sesin kullanımı ve korunmasına yönelik araştırma ve değerlendirmeler önem kazanmaktadır. Bahsedilen profesyonel ses kullanıcıları çoğunlukla profesyonel şarkıcılar olarak düşünülebilecek iken, Öğretmen, Avukat, Hakim vb. meslek gruplarının da aslında bu şekilde değerlendirilebileceği açıktır. Nitekim, verimli bir ses kullanımı olmadığında bu meslekler için de çalışma sürecinin sağlıklı işlemesi mümkün olamayacaktır. Ömür (2001) bu gruba dahil olanlarla ilgili şu sözleri söylemiştir. "Avukat, spiker, politikacı, öğretmen, imam, doktor, pazarlama uzmanı, sahne sanatlarıyla uğraşanlar seslerinin özelliklerini bilmez ve onu bilinçli olarak kullanmazlarsa zaman zaman ya da sürekli olarak sorun yaşayacaklar, buna bağlı olarak işlerindeki verim azalacaktır".

Profesyonel ses sanatçıları için mesleki icranın temel aracı sestir ve mesleklerinin devamlılığı ve yeterliliği açısından seslerini doğru kullanabilmeyi öğrenmek zorundadırlar. Sesin doğru ve verimli bir

biçimde kullanılması, doğru ses çalışmalarına ve iyi bir nefes tekniğine bağlıdır. Ancak sesi doğru kullanmak için yapılan bu çalışmalardan fazlasına ihtiyaç duyulacaktır. Çalışmalarda kazanılan doğru söyleme tekniğini alışkanlık haline getirerek, tüm yaşama uygulamak gerekmektedir.

Sesin kalitesi, ses tellerinin doğru pozisyonda olması ve ses tellerine yeterli miktarda havanın gönderilmesi ile doğru orantılıdır. İyi şarkı söyleyebilmek ve doğru pozisyonda konuşabilmek yeterli miktarda havanın ses telleri ile yeterli oranda buluşmasına bağlıdır. Bu, ses eğitiminde kullanılacak tüm egzersizlerin temelini oluşturmaktadır.

2. Profesyonel Ses Sanatçıları İçin Temel Davranışlar

2.1 Postür

Postür, (duruş) vücut parçalarının diziliş ve düzenidir ve statik ve dinamik olmak üzere ikiye ayrılır. Oturma, ayakta durma, yatma sırasında vücudun duruş şekline statik postür (sabit duruş), hareket esnasında vücudun duruş şekline ise dinamik postür (hareketli duruş) denir. Nutku (1982)'ya göre oyuncunun sahne üzerindeki duruşu ve hareketi, tamamen onun ağırlığını kullanmasına bağlıdır. Sahne üzerinde, bir amatör kendisinin de anlamadığı hareketler yaptığını hisseder ve sıkılır. Oysa bu hareketler ağırlık denetimi açısından incelenirse aksaklığın nerede olduğu hemen ortaya çıkacaktır.

Boal (2003), insanın bir bütünlük olduğu ilkesinden yola çıkar. "Bilim adamları, bireyin fiziksel ve ruhsal aygıtlarının ayrılamaz olduğunu göstermişlerdir. Stanislavski'nin fiziksel aksiyonlar üzerine yürüttüğü çalışmalar da aynı sonucu, yani düşüncelerin, duyguların ve duyuların çözülemeyecek bir şekilde iç içe geçmiş olduğunu doğrulamaya yatkındır. Bedenin bir hareketi bir düşüncedir ve her düşünce kendini bedensel bir formda dışarı vurur".

Nutku (1982)'ya göre her eşyanın, her heykelin, her oyuncunun bir ağırlık merkezi vardır. İçi boş bir heykelin belli bir noktasına dökülen kurşun ya da konulan bir demir parça heykeli dengeler. Ayakta, dik duran bir oyuncunun ağırlık merkezi de kalçasındadır. Düz durulduğunda oyuncunun ağırlık merkezi kalçası olmakla birlikte, belde belli ölçüde bir esneklik vardır.

Ömür (2001) bu konuyu şu sözlerle açıklamıştır: "Düzgün postür, yukardan aşağı doğru uzanan, başın üzerinden başlayarak, kulak deliğinden omuzun ortasına, kalçadaki leğen kemiği ve dizin yanından ayak kubbesine inen bir çizgiden geçer."

2.2 Duruşlarda Ağırlık Denetimi

Eğer duruş yanlış ise hem estetik, hem de fiziksel anlamda oldukça rahatsız edici sorunlar ortaya çıkabilmektedir. Nutku (1982), bu konuyu şu sözlerle açıklamıştır: "Duruşunuz yanlışsa, kafanızda yorgun atlarda olduğu gibi öne düşer, leğen kemiği öne doğru eğildiğinden karnınız çıkar. Aynı zamanda, kuyruk sokumu yukarı kalktığından kalçanız geriye doğru çıkar. Duruştaki yanlışınızı düzelttiniz mi, yalnızca görünüşünüz düzelmez, bunun yanı sıra karnınız ve kalçanız normal durumunu alır ve göğsünüz dikleşir."

2.3 Vücut Yumuşaklığı

Sanatçı adayının tüm kaslarını rahatlatması performans esnasındaki hareketlerin kısıtlılığını azaltır. Bu da kendine güven açısından oldukça önemlidir. Yiğit (1993) vücut yumuşaklığı ile ilgili şu bilgileri

vermiştir: “Ses eğitiminde geçerli olacak vücut yumuşaklığını, dilediğimiz biçimde şarkı söylemeyi gerçekleştirecek enerjiyi kapsayan ve vücudun tınlamasına elverişli olan bir yumuşaklık olarak niteleyebiliriz.

İçten ve dıştan yumuşama ve rahatlama olarak iki şekilde sağlanabilir. Bunu gerçekleştirebilmek için, içten ve dıştan çözülme işi birlikte ele alınmalı, bu uygulamada içten çözülmeye öncelik tanınmalıdır. İçten yumuşama ve rahatlama, kişinin düşünce yolu ile sinir sistemini etkileyerek sağlanabilir. Dıştan yumuşama ve rahatlama ise, vücuttaki kas sisteminin çeşitli ve düzenli vücut hareketleri yoluyla sinir sistemini etkilemesi biçiminde özetlenebilir. Dıştan yumuşamayı sağlayan fiziksel hareketlerin bir amacı da, vücudun belirli bir düzeyde ısınmasıdır”.

2.4 Solunumun Önemi ve Nefes Tekniği

Profesyonel ses sanatçıları açısından doğru nefes tekniğini öğrenmek ve bu tekniği günlük yaşamın parçası halinde benimsemek zorunludur. İstenilen kalitede ses kullanabilmek için soluk ile bağlantının sağlanabilmiş olması gerekmektedir. Solunum her ne kadar basit bir eylem gibi görünse de bilinçli bir eylem olmadığından kendiliğinden ve zamanla oluşur.

Solunumun temel işlevi vücudun oksijen gereksinimini karşılamak ve ses üretimi için gerekli enerjiyi sağlamaktır. Bunun için fiziksel açıdan denge ve bütünlük sağlanmalıdır. Profesyonel anlamda ise bu ihtiyacın yanında ses’e yönelik bir temel teşkil etmesi solunum’u önemli kılar. Solunum bilinçli bir eylem olmamakla birlikte doğru müdahalelerle verimli hale getirilebilir. Bu durumda profesyoneller için diyafram kullanımından söz edilmelidir.

Doğru diyafram nefesi almak için öncelikle burundan nefes alınması gerekmektedir. Diyafram nefesi profesyonel sanatçı adayının kullanacağı nefes tekniğidir. Bu nefes tekniğinin gelişmesi için düzenli nefes alıştırmaları yapmak gerekmektedir. Diyafram nefesi daha çok akciğerlerin alt yarısında toplanan ve ciğer uçlarına inerek diyaframla ilişki kuran nefestir.

Wennard (1967)’a göre nefes alırken şarkıcılar bel ve karın aralığının genişlediğini hissetmelidir. Nefes verirken bu alandaki kaslar büzüldüğünden şarkıcılar üretken duruşlarını korumalıdırlar. Genellikle göğsü çekerek bu solunum işlevini bozarlar. Solunum sırasında doğru duruşun korunması da oldukça önemlidir.

2.5 Artikülasyon ve önemi

Sahne sanatlarının her dalında ifade ve anlatım gücü çok önemlidir. Özellikle Opera ve Tiyatro gibi sanat dalları için ise sahnelenen eserin anlatımında sözler en önemli malzemelerdir. Dinleyicinin söylenilen eseri anlayabilmesi, gözünde canlandırabilmesi ve hissetmesi için sözlerini anlaması gerekmektedir. Hisler ve duyguları anlatmakta sözler büyük etkendir.

Şarkı söylerken en dikkat edilecek husus tüm kelimeleri son hecesine kadar şarkı içerisinde duyurmaktır. Profesyonel ses sanatçıları bu konuda hassas olmalı, parça içinde kelimelerdeki heceler yutulmamalıdır. Bunun içinde sanatçının nefes desteği sağlam olmalı ve son notaya kadar bunu sese yansıtıp devam ettirebilmelidir.

Çene, dudak, damak gibi artikülatör organlarda aşırı gerilim ile heceleme sesin sesin tonal üretimini olumsuz etkiler. Artikülasyon problemleri ayrıca şarkıcıların bazı konuşma alışkanlıklarını şarkı

söylemeye taşıması ile de ortaya çıkabilir. Şarkı içindeki ünlü seslerin uzun süreli olması hecelemede modifikasyon yapılmasını gerektirir; buna örnek olarak yüksek soprano sesindeki bazı ünlülerin fazla açılması veya ilk ünlünün uzatılması örnek verilebilir.

2.6 Disiplinsizlik ve Uyum Yokluğu

Sanatçı adayının bireysel gelişimi ve icranın devamlılığı açısından sürekli pratik yapması kaçınılmazdır. Bunun için hem fiziksel hem ruhsal açısından sorunların olmaması gerekir. Bentley (2000) pratikle ilgili şu sözleri söylemiştir; "Bir işi pratiğe dökebilmek için insanın o işi defalarca tekrarlaması gerekir. Yapılan her tekrarda zihinleri ve vücutları küçük düzeltmeler ve geliştirmeler gerçekleştirecek ve böylece yaptıkları işin kalitesi gittikçe artacaktır. Bir süre sonra ise bu iş kaslarına ve belleklerine kazınacak ve yaptıkları iş otomatikleşecektir. Yani bir işi mükemmel bir şekilde tekrarlayabilmek için pratik yapmak en uygun yöntemdir. Devamlı yapılan tekrar belli bir hareketin bir süre sonra bir refleks haline gelmesine sebep olur."

Sanatçı adayının bu yolda karşısına çıkacak engeller olabilir ve bu engeller motivasyon sorununa yol açabilmektedir. Hata yapma korkusu bireyde uyum yokluğuna ve bu yüzden yapılan işteki disiplinin bozulmasına yol açar. Bu yüzden hatalardan pay çıkarıp yapılan işe daha çok sarılmak durumun düzelmesine ve performansın istenilen şekilde gerçekleşmesine olanak sağlar.

2.7 Kötü sağlık, Hijyen

Profesyonel şarkıcılık açısından temel fiziksel gereksinimler arasında optimum sağlık, performans öncesinde yeterli bir istirahat, aerobik egzersizler, uygun bir beslenme ve alkol kullanımı düzeyi ve sigaranın kesinlikle bırakılması yer alır. Sık yolculuğa çıkan profesyonel şarkıcılar sıklıkla uyku ve beslenme düzenlerinde değişikliklerle karşılaşırlar, örneğin bu bağlamda şarkıcıların gürültülü ve kuru bir ortam olan uçak içinde fazla konuşmaktan kaçınmaları önerilir. Ses sorunlarının önlenebilmesi için öncelikle fiziksel olarak beden sağlığının korunması sonra ses tellerinin yanlış kullanılmaması ve kapasitenin dışında zorlanmaması gerekmektedir. Ses hijyeni de sağlık hijyeni gibi kişisel olarak takip etmemiz ve günlük hayatta da bunun gerekliliklerini yerine getirmek gereklidir.

2.8 Kötü Benlik İmajı, Kendine Güven Eksikliği

En başarılı sanatçılarda dahi zaman zaman sesteki küçük değişiklikler de ya da psikolojik etkenler sebebiyle huzursuzluk olabilmektedir. Ses yapısındaki değişiklik sanatçıda olumsuz düşünceler geliştirmeye yol açar. Bu durumlar da sanatçı mutlaka kendine güvenmeli ve çalışmalarına ara vermemelidir.

Papas, (1997) endişeliyken bireylerde ortaya çıkabilecek sorunları şu sözlerle açıklamıştır; "Endişeliyken yeterince nefes almayabilirisiniz. Bu durum organlarınıza yeterince oksijen gitmesine engel olduğu için yüksek tansiyon meydana gelebilir." Sanatçı adayı gerginlik yaratan durumlarda derin nefes almalı ve bu durumu en kısa zamanda ortadan kaldırabilmelidir. Papas'a göre her türlü egzersiz stres, gerginlik ve anksiyeteyi yatıştırmaya yardımcı olmaktadır. Aşırı olumsuz duygular ve adrenalini fiziksel aktiviteler yoluyla harcayarak gevşeme, sakinleşme ve endişelerden kurtulmaya yardımcı olur.

Stres, organizmanın bedensel ve ruhsal sınırlarının tehdit edilmesi ve zorlanmasıyla ortaya çıkan gerginlik durumudur. Aşırı stres insanı iş göremeyecek bir duruma getirip ciddi sorunlar yaratabilir.

Ancak stersin olumlu bir yanı da vardır. Herkes için değişebilen ama belirli dozda olan stres etkili işleyiş için gereklidir. Bu tür stres organizmada fiziksel ve ruhsal gelişmelere yol açar.

Sosyal fobi, göz önünde olma durumunda, odak noktası olarak öne çıkmada yaşanan yoğun bir endişe halidir. Rahatsızlığın şiddeti ne kadar fazla ise o ölçüde başka insanlar için sıradan durumlar rahatsızlık kaynağı olacaktır. Sosyal anksiyetesi olanlar konuşmayı başlatamazlar, göz göze gelmekten kaçınırlar, diğer insanlara göre daha az konuşurlar, daha uzun süre sessiz kalırlar.

Performansı olumsuz açıdan etkileyen başarısızlık korkusu, sanatçının kendine güvenmemesinden kaynaklanır. Bireyin performansıyla ilgili kişisel inançları/yanlılıkları, görevin özellikleri (güçlüğü, karmaşıklığı, riski ya da tehlikeleri), sergilenmesi gerektiği düşünülen tahmini çaba miktarı ya da gerektiğinde alınabileceği düşünülen yardım miktarı gibi faktörler bireyin performans algısını etkilemektedir.

3. Ses Eğitiminin Önemi

Töreyin (1998) ses eğitiminin önemini şu sözler ile açıklamıştır: "Ses eğitimi bireylere konuşma veya şarkı söyleme de seslerini doğru, etkili ve güzel kullanabilmeleri için gereken davranışların kazandırıldığı ve içinde konuşma, şarkı söyleme koro ve şan eğitimi gibi alt ses eğitimi basamaklarını barındıran, disiplinler arası bir özel alan eğitimidir."

Ses eğitimi denilince akla vokal egzersizler gelmektedir. Vokal egzersizlerde amaç sesi ısıtmak, sesi doğru kullanmak ve tekniği geliştirmektir. Egzersizlerde kolay egzersizlerden başlanmalı, ses ilk anda zorlanmamalıdır. Egzersizlerde geçiş bölgelerindeki farklılıkların ortadan kaldırılması önemlidir.

Ses egzersizleri sırasında ilk husus doğru diyafram nefesinin alınmasıdır. Nefesin yeterince hava içermesi, gırtlağın açık tutulması, nefes kontrolünün gırtlakla değil diyaframla sağlanması gerekmektedir. Müziksel açıdan bakıldığında bir eseri güzel, doğru, etkili söyleyebilmek doğrultusunda ses titreşimlerini kullanabilmek önemlidir.

Şarkı söylemeye yeni başlayan birinin tekniği kusurlu olabilir, gırtlağını fazla zorlayarak birçok ses problemiyle karşılaşabilir. Bunun için iyi bir ses eğitimi alması oldukça önemlidir. Ses eğitiminin sürekliliği olmalıdır, eğer ses eğitimine ara verilirse teknik anlamda problemler yaşanabilir.

Ses eğitimi esnasında şarkıcının yaşam stilini değiştirmesi, yeterli sıvı tüketmesi, nemli ortamlarda bulunması gerekmektedir. Ses eğitiminde iyi eğitim almış ses pedagogu ve vokal pedagog ile beraber çalışılmalıdır. Bu sayede şarkı söyleme ve konuşma etkinliği artırılarak vokal hijyen sağlanır. Ses eğitiminde en önemli nokta düzenli ses egzersizleri yapmaktır. Bu egzersizler solunum desteğini artırır, perde esnekliğini optimum düzeye getirir.

4. Sonuç

Profesyonel Ses Sanatçılarında performans öncesi dikkat edilecek davranışlar bir bütündür ve bu bütünün bozulmaması oldukça önemlidir. Birey duruşuyla, yaşam stiliyle disiplini elden bırakmamalı, mesleğinin gerektirdiği tüm davranışları yerine getirmelidir. Bu süreç oldukça zahmetli bir dönemdir ve bu dönemde ortaya çıkabilecek fiziksel ve ruhsal sıkıntılar olabilmektedir. Bu gibi durumlarda problemlerin erken saptanabilmesi ve probleme neden olan sebeplerin ortadan kaldırılması oldukça

önemlidir. Sanatçı adayı bu dönemde mutlaka profesyonel anlamda vokal pedagog ve ses pedagogu ile birlikte çalışmalıdır.

Ses eğitiminde uygun nefes ve ses egzersizlerinin çalışılması, bu çalışmanın belirli bir plan çerçevesinde ve düzenli yapılması oldukça önemlidir. Sanatçı adayının bu çalışmaları disiplin haline getirmesi, ses problemlerinin ortadan kaldırılmasında etkili olur. Düzenli yapılan nefes egzersizleri tekniğin gelişmesine, rahat pasajların söylenebilmesine yardımcı olur. Ses ve nefes egzersizlerinin yanında, yaşam kalitesini arttıracak şekilde yaşamak sanatçı adayına başarı kazandırır.

Kaynakça

- Sözer, V. (1986), Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, 1. Cilt, Remzi Kitabevi, İstanbul

- Ömür, M. (2001), Sesin Peşinde, Pan Yayıncılık, İstanbul

- Nutku, Ö. (1982), Sahne Bilgisi 1, İzlem yayınevi, İstanbul

- Boal, A. (2003), Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul

- Vennard. W. (1967), Singing: The Mechanism and The Technique, Carl Fisher,

New York

- Bentley, T. (2000), İnsanları Motive Etme, Hayat Yayıncılık, İstanbul

- Papas, R. (1997) , Stres, Depresyon, Anksiyete, Epsilon yayıncılık

- Töreyin, M (1998), Türkiye Türkçesi Dil Bilgisi Yapısının Şan Eğitimi Amaç,

İlke ve Teknikleri Açısından İncelenmesi, Yayımlanmamış Doktora tezi, Gazi

Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, s,8-13, Ankara

TÜRK YAZMACILIK SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİNDE TAHTA KALIP BARTIN YAZMACILIĞI

Dr. Murat ATUKEREN

Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı

Öz

Anadolu'da , Kastamonu , Bartın , Tokat , Gaziantep , Diyarbakır gibi merkezlerde gelişen yazmacılık sanatı , 17. yüzyılda İstanbul'da en iyi seviyeye ulaşmıştır. Türk yazmacılık sanatı 16. , 17. , 18. ve 19. yüzyıla ait örnekleri ile Türk sanatlarında önemli bir yere sahiptir. Tahta kalıplarla baskı tekniği yazmacılık sanatında kullanılmış bir yüksek baskı tekniğidir. Yazmacılık sanatında ; kalem işi yazma , kalıp kalem yazma ve kalıpla yazma olarak farklı desenlendirme tekniği uygulanmaktadır. Bartın'da tahta kalıplarla desenlendirme tekniği 1972 yılına kadar uygulanmış bir kumaş süsleme sanatıdır. Bartın yazmalarında desenlendirmede kullanılan tahta kalıplar , genellikle ıhlamur ağacına uygulanmış , bununla birlikte meşe , armut , çam gibi ağaçlarda kullanılmıştır. Kalıplara çoğunlukla doğa kaynaklı motifler işlenmiştir. Bartın yazmalarının geleneksel örnekleri ince mermerşahi ve tülbentler üzerine basılmaktadır. Bartın yazmaları desen ve kompozisyon özellikleri açısından incelendiğinde , beyaz veya siyah zemin üzerine stilize edilmiş çiçek , yaprak , dal ve çiçek demeti gibi motiflerin bir araya gelmesi ile oluşan kompozisyon şeması göze çarpmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yazmacılık Sanatı , Tahta Kalıp Bartın Yazmacılığı , Motif ve Tasarım , Kumaş Baskısı , Tekstil Sanatları

BARTIN WOODBLOCK PRINTING IN THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF TURKISH BLOCK PRINTING ART

Abstract

The art of block printing that developed in centers like Kastamonu , Bartın , Tokat , Gaziantep , Diyarbakır in Anatolia , has reached the best level in Istanbul in the 17th century. Turkish block printing has an important place in the Turkish Arts with its examples from the 16th , 17th , 18th and 19th centuries. The technique of woodblock printing is a high printing technique used in the art of block printing. There are different design techniques in the art of block printing such as hand painted , block printed and hand painted , and block printed. Designing technique with woodblocks in Bartın is a fabric embellisment art that was applied until 1972. The woodblocks used in designing of the Bartın block printings were generally engraved to the linden tree however they were used in trees such as oak , pear , and pine. Natural motifs were mostly carved on woodblocks. Traditional examples

of Bartın block printings are printed on Mermerşahi and Tülbents.When Bartın block printings are examined in terms of design and composition characteristics stand out the composition scheme formed by a combination of motifs such as flower, leaf , twig and bunch of flowers which are stylized on white or black ground.

Key Words: Block Printing Art , Bartın Woodblock Printing , Motif and Design , Fabric Printing , Textile Arts

Giriş

Yazma kumaş üzerine elle resmedilerek veya tahta kalıplarla basılarak desenlendirilmiş kumaşlara verilen isimdir (Kaya , 1988:9). Bu işi yapanlara da yazmacı veya basmacı denilir. Anadolu'da bu tür kumaşlar , genellikle yazma olarak tanımlanır.Yazmacılık çok eskiden beri dokuma sanatı ile beraber yürüyüp gelen , insanoğlunun süsleme ve süslenme ihtiyacı ile başlamış ilk el sanatlarından biridir. Bu el sanatlarının dünya üzerinde ilk görünüşü , mum ve topraktan yapılan , dekoratif ve sembolik anlamda kullanılan kalıplarla veya kumaş üzerine elle boyayarak olmuştur (Akbil , 1977:109). Yazma diğer sanat kollarında olduğu gibi motiflerini tabiattan almıştır. En çok işlenen çiçek , yaprak ve meyve motifleridir (Akbil , 1970:29). Yazmacılıkta bez olarak , genellikle pamuklu dokumalar kullanılır. Bunlar mermerşahi , patiska , kaput bezidir (Türker , 1996:7). Tülbent , Şile bezi , Buldan bezi ve gittikçe daha kalın dokumalar üzerine de yazma yapılmıştır (Oğuz , 2004:549).

1.Anadolu'da Yazmacılığın Tarihsel Gelişimi ve Türk Yazmacılık Sanatında Desenlendirme Teknikleri

Anadolu , tarihin en eski çağlarından beri çok çeşitli kavimlerin gelip yerleştiği , kendilerine yurt edindiği bir toprak parçasıdır. Anadolu'da ilk çağların en ünlü imparatorluğunu Hititler kurmuşlardır. 1964 yılında yapılan arkeolojik araştırmalarda bulunan mühür biçimindeki kalıplar , yazmacılığın tarihi ve ilk belirtileri açısından bize yararlı bilgiler vermektedir. Bulunan mühür biçimindeki damgalar , Hititler'de M.Ö. 7000 yıllarında kalıpla baskı tekniğinin bilindiğini göstermektedir. Çatalhöyük kazılarında pişmiş toprak çok sayıda mühür damgaları bulunmuştur (Kaya , 1988:44). Bu mühürlerin , yaygın olarak spiral , menderes ve menderes benzeri desenler kazınmış düz bir baskı yüzeyi bulunur. Çoğu oval yuvarlak veya dikdörtgenimsi biçimlere sahiptir. Ancak biri çiçek biçimindedir ve dokuma desenlerinde sık sık karşılaşılan motifleri anımsatır (Mellaart , 2003:158). Bu kalıplarla kumaş üzerine baskı yapıldığı düşünülmektedir. Mühürler üzerinde boya kalıntısı bulunmayışı , bunların kumaş baskısında kullanıldığını kuvvetle ispatlamaktadır. Çünkü nebati boyalar , kalıp üzerinden kısa bir zaman sonra solarak yok olurlar. Bu konudaki yazılı kaynaklar ve arkeolojik çalışmalar , yazma sanatının bir baskı tekniği olması nedeni ile bizi tarih öncesi dönemlere kadar götürmektedir (Kaya , 1988:10-44). Resim 1.

Resim 1. Neolitik Çatalhöyük'ün öne çıkan özelliklerinden biri olan pişmiş toprak mühürler

Kaynak: Mellaart , 2003:158

Günümüze ulaşan en eski Türk yazma örnekleri 16. yüzyıldan kalmıştır. Anadolu'da özellikle Tokat , Kastamonu , Bartın , Gaziantep ve Diyarbakır'da gelişen yazmacılık 17. yüzyılda İstanbul'da en yüksek düzeye ulaşmıştır (Türker , 1996:2). İstanbul yazmacılığı Boğaziçi'nde Kandilli , Çengelköy , Üsküdar , Kuzguncuk , Yeniköy , Arnavutköy , Bebek'te yapılmıştır (Martı , 2018:16). Türk yazmacılık sanatının elimizde kalan örnekleri , Osmanlı İmparatorluğu döneminin 16. , 17. , 18. , ve 19. yüzyıllarına ait örnekleridir. Önceleri Anadolu'da gelişen yazmacılık , Türk halkının elinde Türklüğün kendine özgü sanat anlayışı ile yoğrulmuş ve Türk toplumunun vazgeçilmez bir eşyası olarak kendini kabul ettirmiştir (Kaya , 1988:9-46). Türk yazmacılık veya basmacılık sanatının en zengin örnekleri İstanbul yazmacılığına aittir. Buna ait en eski bilgiler ; III. Murad zamanında "1574-1595" İbrahim Paşa Sarayı'nda , Şehzade Mehmed'in sünnet düğünündeki geçitte "Basmacı Esnafı" adını taşıyan minyatürde görülmektedir. Ayrıca el yazması "Sürname"de basmacıların ellerindeki kalıplarla düz kumaşlar üzerine renkli şekillerde baskılar yaptıkları anlatılmaktadır. Sarayın kullandığı kumaşlarda boya ile yapılan baskıların üzerine ayrıca altın veya gümüşlü motifler basılırdı. Nitekim Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan III.Murad'a ait mavi canfes kaftanın ipek astarı üzerine ay motifleri , yüzüne de büyük altın benekler basılmıştır (Akbil , 1977:109). 1640 tarihli Ehl-i Hiref defterinde ve Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde yazmalardan ve yazma türlerinden söz edilmektedir. Ehl-i Hiref defterinde beyaz Kastamonu boyası üzerine basma yastık , sarı üzerine basma yastık , Diyarbakır , Tokat ve Kastamonu'nun kırmızı boyası , İstanbul'un siyahı , Manisa'nın nar neftisi gibi adlandırmalar , bazı yörelerdeki boyanmış dokumalar konusunda ipuçları verir. Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde İstanbul'da beyaz bezler üzerine siyah kalemişi yapan dükkanlardan ve ustalardan söz eder (Barışta , 1993-1994:309). İstanbul yazmacılığı 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar önemini korumuş , 20. yüzyılın son çeyreğinde geçerliliğini yitirmiştir. 21. yüzyılda ise güzel sanatlar kapsamında , yazma sanatçıları ve meraklıları tarafından bir tekstil sanatı olarak icra edilmektedir (Soysaldı ve Sınav , 2012:719). Anadolu'da devam eden yazmacılık sanatında açık ve hareketli hayvan figürlerine , özellikle geyik figürleri ile meydana gelmiş kompozisyonlara çoğunlukla

rastlanmaktadır (Kaya , 1988:42). Yazma seneler boyunca değişik isimlerle tanımlanmıştır. Bugün Anadolu'da yazma bir başörtüsüdür. Günümüzde yalnız kadınlar tarafından bağlanan yazmaları , eskiden erkekler de fes takkelerinin altlarına giyerek kullanmışlardır. Bu sanat dalı yastık , yorgan yüzü , seccade , bohça , sofra altı , yemeni , peşkir , mendil gibi pek çok çeşitleri ile insanoğlunun , günlük yaşantısının vazgeçilmez eşyası olmuştur (Akbil , 1977:109-110). Yazmacılık tekniğinin esas özelliği , önce kalemle başlanıp daha sonra kalıba çevrilmesindedir. Bu teknikte kalem diye adlandırılan araç sanatçının adeta yazı yazar gibi büyük bir rahatlık ve ustalıkla kullandığı fırçasıdır. Yazmacılık adı bu sebeple yazmak fiilinden gelmektedir (Kaya , 1988:62). Tahta kalıplarla yapılan el baskıcılığı bir yüksek baskı tekniğidir. Film baskı tekniği bulununcaya kadar bu teknik , tek baskı tekniği olmuştur. El baskıcılığındaki boyaların kumaşa uygulanması için basılacak desene göre hazırlanan kalıplar kullanılır (Özpulat , 1985:216). Yazmacılığı teknik yönden "Kalem İşi Yazma" , "Kalıp Kalem Yazma" ve "Kalıpla Yazma" olarak üç ana grupta toplayabiliriz. Birer sanat eseri diyebileceğimiz "Kalem İşi" yazmalardır. "Kalem İşi" yazmada desen önce kalemle kağıt üzerine resmedilir. Kumaş "gergef" adı verilen ayaklı çerçeve üzerine gerilir. Desen kumaşın altına konulup kağıttan göründüğü şekilde kopya edilmek suretiyle önce konturlar çizilir. Deseni kumaş üzerine geçirmede bir diğer metod da işlemecilikte olduğu gibi deseni "silkme usulü" kumaşa geçirmektir. Kağıt üzerine çizilmiş olan desen konturlarından iğne ile sık sık delinir. Bu delikler üzerinden tülbent bir torba içine konulmuş kömür tozu veya toz boya hafif hafif tamponlanmak suretiyle desen kağıdın altında bulunan kumaşa geçirilmiş olur (Kaya , 1988:62). Fırça ile önce konturları çizilen kalem işi yazmalar daha sonra çeşitli renklerdeki kök boyalarla renkli kısımları kapatılarak tüm yüzey tamamlanır. Bu teknikte sanatçı adeta kumaş üzerine tablo yapar gibi çalışmaktadır (Kaya , 1980:10). Kalem işi yazma , sanat yönü ile en kıymetli olanıdır. İstanbul yazmacılığında özellikle Kandilli ve Üsküdar yazmaları bu türün en güzel örneklerini göstermektedir (Akbil , 1977:113). Kandilli yazmalarında estetik duygu ve sanat anlayışının tüm incelikleri izlenmektedir. Kalem işi el yazmalarını kompozisyonlarındaki rahatlık ve çizgilerindeki akıcılık bakımından hemen tanıyabilmek mümkündür. Çoğunlukla kalem işi yazmalardan oluşan Kandilli yazmaları özellikle yorgan yüzleri ve bohçalar alanında ün yapmıştır (Kaya , 1980:10-11). Kalıp Kalem yazma sisteminde konturlar kalıpla basıldıktan sonra desendeki renkli kalacak kısımlar fırça aracı kullanarak el ile boyanır. Kalıpla yazma sistemi ise tahta üzerine oyulmuş kalıplarla desenlendirilen yazmalardır (Kaya , 1988:63). Bu teknikle karakalem , elvan işi ve daldırma yazma olarak üç tür çalışma yapılır (Türker , 1996:11). Renklendirme açısından "karakalem" yazmalar siyah boyanın beyaz kumaş üzerine kalıpla pozitif teknikte basılmasıdır. Bu tip yazmalara "beyaz karakalem" adı verilir. Aşındırma baskı tekniği ile basılan yazmalarda ise fon siyah , basılan desen beyaz renktedir. Elvan yazmalar çok renkli olup adını Arapçadan almıştır. Elvan kelimesi Arapçada renkler anlamına gelir. Bu tip yazmalarda siyah renk daima kontur olarak basılır (Kaya , 1988:60). Bir motifin her rengi için ayrı kalıp yapılır. Bu kalıplar üst üste gelecek şekilde beyaz zemin üzerine basılır. Renkleri ve desenleri eşsiz güzelliktedir. Daldırma yazmalar ise renklere göre hazırlanan kalıpların basılmasıyla meydana gelen motifler tutkal ve balmumu ile kapatılır. Kumaş daha sonra boyaya batırılır. Böylece motiflerin dışında kalan yerler boyanmış olur (Türker , 1996:11).

2. Bartın'ın Tarihdeki Yeri ve Yazmacılık Sanatı

Bartın Karadeniz bölgesinin , Batı Karadeniz bölümünde denizden 10 km. içerde kurulmuş, tarihi turistik değerleri , ormanları ve doğal güzellikleri yönünden Türkiye'nin çok önemli ve gelişmekte olan illerinden biridir. İlin kuzeyinde Karadeniz , doğusunda Cide ve Pınarbaşı , güneydoğusunda , Eflâni ve Safranbolu , güneyinde Karabük ve Yenice, batısında Zonguldak'ın Çaycuma ve Devrek ilçeleri bulunmaktadır. Bartın adının anlamıyla ilgili çok çeşitli görüşler vardır. Bir görüşe göre , Bartın adını "Sular İlahı" anlamına gelen Parthenios'dan almaktadır. Eski Yunan mitolojisinde yüzlerce tanrı-ırmak bulunmaktadır. Bu tanrı-ırmaklar Okenaus'un çocukları olarak düşünülür. Bu ırmaklardan biri olan "Parthenios" , "Gazhane" denilen yerde birleşerek Boğaz'dan denize ulaşan ırmağın adıdır. Parthenios kelimesi zamanla Türkçe kuralları ve söyleyiş güzelliğine uyarak "Bartın" olarak anılmaya başlamıştır. Homeros , İlyada'sında , Karadeniz kıyılarıyla iligili geniş bilgilere yer vermiştir (Çilsüleymanoğlu , 1996:21-42). Ksenophon'un "Anabasis" adlı eserinde Bartın ırmağının adı "Parthenius" olarak geçmiş , Şemseddin Sami Bey Kamus-ül Âlam'da Bartın isminin "Parthenius" "Sular İlahesi Güzel Kız" olduğunu yazmıştır. Güzelliği ile ünlü Afrodit'in Parthenius'a gelerek derede yıkandığı , dere kenarında çamur banyosu yaptığı Herodot tarihinde yer almaktadır. Ayrıca , Güneş-Dil teorisine göre Bartın adı " Güzel ve Muhteşem Akan Su" anlamına gelmektedir (Aşcıoğlu , 2001:7-8). M.Ö. 1200'lerde Gaska kavminin , daha sonraları ise Kringen , Kokon , Henet ve Paflagonyalılar'ın bu bölgeye yerleştiği bilinir. 11. yüzyılda Bizanslılar'ın ve bu yüzyıldan sonra Selçuklu Devleti'nin egemenliği altında kalan bölge , Beylikler Dönemi'nde Çandaroğulları'nın , 1392 yılında ise Yıldırım Beyazıt'ın denetimine girer. Fatih Sultan Mehmet'in 1461'de Amasra'yı fethetmesiyle tüm bölge Osmanlı Devleti'nin sınırlarına katılır. Bartın , Osmanlı idaresi altında bulunduğu yıllarda Bolu sancağı ve Bolu Başmutasarrıflığı'na bağlanmıştır. 1924'de Zonguldak'ın il olmasıyla bu ilin ilçesi kabul edilen Bartın'ın il olduğu 1991'de nüfusu yaklaşık 45.000'dir. Evliya Çelebini'nin ünlü seyahatnamesinden , Bartın'da kalyonlar yapıldığı öğrenilmektedir. Gemi yapımcılığı ile denizciliğin bu denli gelişmesinin en önemli nedeni , Bartın limanının İstanbul'a en yakın liman oluşu kadar , tek doğal liman olmasıyla açıklanabilir (Şahin , 2000:98). Bartın'a yazmacılık sanatını 1800'lü yılların sonlarına doğru Trabzon Sürmene'den gelen Dursun Ofluoğlu getirmiştir (Ofluoğlu , 2018). Dursun Ofluoğlu'nun vefatından sonra , Bartın'da yazmacılık sanatını Tavit Satar devam ettirmiştir (Kars , 1984:249). Baskılı yazmayı uzun süre Bartın'da yürüten ve yaşatan ustalardan biride Mehmet Kalafat'dır (Çilsüleymanoğlu , 1996:688). Sayın Ersöz ise 23 yıl tahta kalıp baskı tekniğini yazmacılık sanatında uygulayan , Bartın'da son temsilcisi olmuştur (Ersöz , 2000:3). Bartın'da kalıpla baskı tekniği 1972 yılına kadar uygulanmıştır (Kayabaşı ve Sözlemezoğlu , 1999:363). Bu tarihten sonra eski tahta kalıpların yerini film usulü çalışmalar almıştır (Kars , 1984:249).

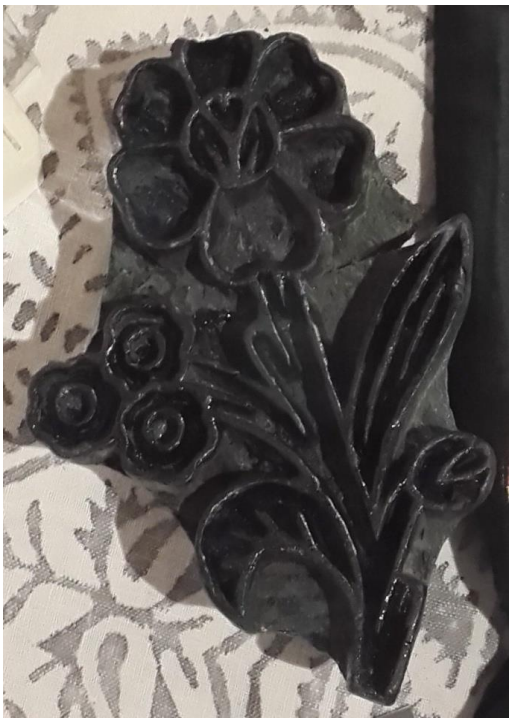
2.1. Bartın Yazmalarında Boyalar ve Kalıplar

Yazmacılıkta kullanılan boyalar doğal ve kimyasal olmak üzere iki ana grupta toplanırlar. Yurdumuzda yıllardan beri bitkisel boyalar kullanılmıştır. Bitkisel boyalar özellikle halıcılık ve yazmacılık gibi sanatlarda uygulanmıştır (Kaya , 1988:55). Bu sistem çalışmalarda , birçok bitkilerin kök ve tohumlarından kaynatılarak elde edilen doğal boyalar kullanılmaktadır (Kars , 1984:249). Gerek yazmacılıkta , gerekse halk sanatlarının çeşitli kollarında yapıları doğrudan doğruya kimyasal olan boyalar da kullanılmaktadır (Kaya , 1988:60). Doğal boyamacılıkta kullanılan bitkiler o yörede doğal olarak yetişen bitkilerdir (Karadağ , 2007: 11). Boya maddeleri içeren , kumaşları boyamada

kullanılan çok miktarda boya bitkileri vardır. Bazı bitkilerin çiçeklerinde , yapraklarında , kabuklarında , odunlarında , köklerinde bulunurlar. Bu boya bitkileri irili ufaklı olmak üzere ot , fidan , ağaç , bahçe ve bağ bitkileridir. Hatta bazı yosun ve dikenlerin de boyayıcı özellikleri vardır (Kaya , 1988:55). Üzerine desenlerin oyulmuş olduğu , yazmaya desenleri basmada kullanılan , ağaçtan yapılmış araçlara kalıp denilmektedir (Kayabaşı ve Söylemezoğlu , 1999:361). Bu kalıplar genellikle ıhlamur ağacından oyulur. Kalıp oyulacak ağacın çok kuru ve fırınlı olması gerekir , aksi halde ıslandığında tahta düzgünlüğünü kaybederek bozulur ve net bir baskı elde edilemez (Kaya , 1988:67). Oyulacak kalıbın işlenebilir hale gelebilmesi için tercih edilen ağacın doğal olarak veya fırınlanarak neminden arındırılır. Oyulacak yüzü çok iyi temizlenen kalıp ateş üzerine tutularak ısıtılır. Böylece tahtanın nemi alınır , kalıp yüzeyine sürülen balmumunun kalıba kolayca emdirilmesi sağlanır. Bu işlem tahtanın kolay oyulmasına yardımcı olurken , havanın rutubeti ve ağaç kurtları gibi dış etkenlerden de ağacı korumaktadır. Kalıbın oyulmasında istenilen derinlik desenin sık veya seyrek oluşuna göre 1-1,5 cm. kadardır. Oygu derinliğinin az olması halinde zaman zaman kalıp zeminine bulaşan boya , baskı anında karışarak baskıyı bozabilmektedir. Motiflerin oyulmasından sonra iki yüzü iskarpela ve çekiç kullanılarak kenar çıkarma işlemi yapılır. Kalıp yapımında ıhlamur dışında kızıl , meşe , armut veya yıl halkaları dar olan ve çıralı olmayan çam ağaçları da kullanılmaktadır (Özpulat , 1985:218-219). Ağaç kalıplar ; kontur kalıplar ve dolgu (renklendirme) kalıpları olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Kayabaşı ve Söylemezoğlu , 1999:361). Kontur kalıpları desenin kontur baskısında kullanılan ve başka renk taşımayan kalıplardır. Dolgu kalıpları ise konturların içlerinin renklendirilmesinde kullanılan renklendirme kalıplarıdır (Özpulat , 1985:216). Resim 2. , Resim 3. , Resim 4. , Resim 5. , Resim 6.

Resim 2. Bartın yazmalarında kullanılmış kenar suyu desen kalıbı , Bartın Belediyesi Bartın Kent Müzesi (Fotoğraf: Murat Atukeren)

Resim 3. Bartın yazmalarında kullanılmış çiçekli desen kalıbı , Bartın Belediyesi Bartın Kent Müzesi (Fotoğraf: Murat Atukeren)



Resim 4. Bartın yazmalarında kullanılmış çiçekli desen kalıbı , Bartın Belediyesi Bartın Kent Müzesi (Fotoğraf: Murat Atukeren)

Resim 5. Bartın yazmalarında kullanılmış kenar suyu desen kalıbı , Bartın Belediyesi Bartın Kent Müzesi (Fotoğraf: Murat Atukeren)

Resim 6. Bartın yazmalarında kullanılmış çiçekli desen kalıbı , Bartın Belediyesi Bartın Kent Müzesi (Fotoğraf: Murat Atukeren)

2.2. Bartın Yazmalarında Desenlendirme Teknikleri

Kalıpla basma tekniğiyle yapılan yazmalar tahta üzerine oyulmuş kalıplarla desenlenmiş yazmalardır. Kalıplar desene göre , önce siyah kontur olarak basılır , sonra desendeki diğer renklerin baskısı da yine kalıpla yapılır. Bu teknik kalem işi , kalıp-kalem basma tekniğine göre daha az zaman gerektirmektedir (Kayabaşı ve Söylemezoğlu , 1999:363). Baskı yapılan tezgahlar , tahtadan olup üzerleri birkaç kat keçe kaplıdır. Keçenin üzerine muşamba ve en üstüne de ekseriyetle yün bir kumaş kaplanır. Tahtadan yapılmış boya teknesi içine boya boşaltılır. Üzerine bez gerilir ve kalıp bu bez üzerinden boyaya batırılarak tezgah üzerine gerilmiş kumaşa basılır. Bu usul zemini boyamada kullanılır. Konturlu desenler için , kasnak adı verilen etrafı çerçeveli ve alt kısmına muşamba geçirilmiş boya teknesinin içine bir keçe ve üzerine çok ince kalitede bir bez konulur. Ayrıca iki tahta arasına sıkıştırılmış bir keçe vasıtasıyla siyah boya iyice emdirilir ve kalıp boyaya doymuş olan keçeye batırılarak siyah renk , kumaşın üzerine basılır (Kaya , 1988:63). Resim 7.

Resim 7. Bartın yazmacılığında kullanılmış boya küpü ve boya kasnakları , Bartın Belediyesi Bartın Kent Müzesi (Fotoğraflar: Murat Atukeren)

2.3. Bartın Yazmalarında Kullanılan Kumaşlar

Bartın'da yazma çoğunlukla tülbent ve ince mermerşahi üzerine yapılır. Bunlar tamamen pamukludur (Kars , 1984:250). Tülbent seyrek dokunmuş , çok hafif gramajlı , yumuşak bir kumaştır. Mermerşahi tülbent ile aynı özelliklere sahip olmakla birlikte biraz daha ağır ve daha sık dokunan bir kumaş türüdür (Gürsoy , 2010:113).

2.4.Bartın Yazmalarının Desen Renk ve Kompozisyon Özellikleri

Bartın'da yapılan yazmalarda çiçeklerden oluşan kompozisyonlar görülmektedir. Bunlar koyu renk , genellikle siyah veya beyaz fon üzerine iri çiçeklerden meydana gelirler (Kaya , 1988:80). Siyah ve beyaz fon üzerine basılan yazmalarda , stilize edilmiş çiçek , dal , yaprak ve çiçek demeti motifleri genellikle konu olarak işlenmektedir. Bartın ilinde yapılan yazmalar motif yönünden belirli özellikler taşımaktadır (Kayabaşı ve Söylemezoğlu , 1999:365). Fon renklerinin siyah olmasına rağmen , renkli çiçeklerle desenlendirildiği görülür. Yazmacı ; zaman zaman doğayı zorlayarak duygularındaki çoşkunluğu dile getirmiş , siyahı çeşitli renklerle birleştirerek siyah fon üzerine kırmızı , sarı , mavi , yeşil renkleri kullanmıştır. Yazma başörtüler Bartın'da hala kullanılmaktadır. Bu tip yazmaları günlük yaşantıları içinde her gün kullanmaktadırlar. Bayram günleri giysilerinde kullandıkları yazmalar ise , fon renklerinin beyaz olması açısından farklıdırlar (Kaya , 1988:53). Bartın yazmaları , canlı ve uyumlu renkleri , bir halk sanatçısının yüce zevkinin ürünleri olan motifleriyle sürekli olarak beğenilmiş ve aranmıştır (Kars , 1984:257). Desenlerin yüzey düzenlemesinde hakim olan nokta , rahatlık ve akıcılıktır. Motifler , serbestçe ve aralıklı olarak yerleştirilmiştir. Doğanın çeşitlilik ve zenginliğinin yazmalarda motif olarak kullanılması , özellikle çiçeklerin çeşitli türleri ve yaprakların , bir araya gelmesiyle kompozisyon oluşturmaktadır (Kayabaşı ve Söylemezoğlu , 1999:365). Resim 8. , Resim 9. , Resim 10.

Resim 8. Beyaz fon üzerine , iri renkli çiçeklerden oluşan bir Bartın yazması

Kaynak: Kaya , 1988:134

Resim 9. Bartın yazmasından bir detay

Kaynak: Kaya , 1988:148

Resim 10. Siyah zeminli Bartın yazması

Kaynak: Kayabaşı ve Söylemezoğlu , 1999:486

3. Sonuç

Yazmacılık geleneksel tekstil sanatlarımızdan olup , Anadolu'da çok eski bir tarihi geçmişe sahiptir. Kastamonu , Bartın , Tokat , Gaziantep , Diyarbakır gibi merkezlerde ve İstanbul'da uygulandığı anlaşılmaktadır. Geleneksel yazmalar kumaş üzerine kalıplarlarla veya elle boyayarak gerçekleştirilir. Yazmacılıkta kullanılan kalıplar ; kontur ve dolgu kalıpları olarak hazırlanmaktadır. Türk yazmacılık sanatında temel olarak üç çeşit desenlendirme çeşidi görülmektedir. Bunlar kalem işi yazma , kalıp kalem yazma ve kalıpla yazma tekniklerdir. Yazmacılıkta kullanılan doğal boyalar; genellikle bitkilerin çiçek , yaprak , kabuk ve tohumlarından kaynatılarak elde edilmektedir. Bartın yazmaları tasarım olarak incelendiğinde çoğunlukla stilize edilmiş çiçek , dal , yaprak ve çiçek demeti motiflerinin kullanıldığı saptanmaktadır. Günümüzde ise yazmacılık sanatı , geleneksel tekstil sanatları kapsamında yazma sanatçıları tarafından devam ettirilmektedir. Yazmacılık sanatının sürdürülebilirliğinin sağlanması için araştırmalar yapılarak eski örneklerinin belirlenmesi ; çağdaş yorumlarla günümüz ev tekstili, moda , güzel sanatlar , turizm gibi alanlarda geleneksel ve yeni örneklerine yer verilmesi , bu sanatın gelecek kuşaklara aktarılmasında ve ilerlemesinde katkıda bulunacaktır.

Kaynakça

Akbil , F. (1970). Türk El Sanatlarından Örnekler. İstanbul: Akademi Yayınları.

Akbil , F. (1977). Türk Yazmacılık Sanatı. Editör: T. Sancaktaroğlu. Kültür ve Sanat. Kültür Bakanlığı Yayını. Sayı: 5 , Yıl:1977 , 108-114.

Aşçıoğlu , E. (2001). Bartın. Ankara: Bartın Ticaret ve Sanayi Odası Yayını.

Barışta , H. Ö. (1993-1994). Yazmalar. Théma Larousse Tematik Ansiklopedi 6 Sanat ve Kültür: Türk ve İslam içinde (308-309). Milliyet Gazetecilik

Çilsüleymanoğlu , S. (1996). Bartın Halk Kültürü Cilt 1. Düzenleyen: Mansur Kaymak. (Birinci Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çilsüleymanoğlu , S. (1996). Bartın Halk Kültürü Cilt 2. (Birinci Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi

Ersöz , S. (2000). Bartın'da Yazma Basma Sanatının Tarihsel Gelişimi. Parthenios Bartın'da Kültür ve Sanat. 4 , 2-3

Gürsoy , A. T. (2010). Giyim Kültürü ve Moda 2. Cilt Editör: Nurten Erk Tosuner. İstanbul: Umar İletişim Hizmetleri Ltd.Şti

Karadağ , R. (2007). Doğal Boyamacılık. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü , Geleneksel El Sanatları ve Mağazalar İşletme Müdürlüğü Yayınları.

Kars , Z. (1984). Bartın'da Yazma Basmacılığı. 1. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri (Birinci Basım) içinde (248-262). Derleyen: İsmail Öztürk. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi , Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No:18.

Kaya , R. (1980). Kandilli Yazmaları. Sanat Dünyamız. 18 , 9-12

Kaya , R. (1988). Türk Yazmacılık Sanatı (Tahta Kalıpla Kumaş Baskısı). İngilizce Çeviri: Jale Kamman. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No:140 Sanat Dizisi:15.

Kayabaşı , N. ve Söylemezoğlu , F. (1999). Bartın'da Yazmacılık Sanatı. Erdem Halı Özel Sayısı-II Cilt 10 Sayı 29 içinde (361-368) (486-488). Ankara: T.C. Atatürk Kültür , Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını

Martı , V. (2018). İstanbul'un Son Yazma Ustaları ve Kalıpları. Editör: Kadir Kaba. İstanbul: Sosyal Yayınları

Mellaart , J. (2003). Çatalhöyük Anadolu'da Bir Neolitik Kent. Yayına Hazırlayan: Gül Pulhan Çeviren: Gökçe Bike Yazıcıoğlu İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Oğuz , B. (2004). Türkiye Halkının Kültür Kökenleri 4 Dokuma ve Giyim Teknikleri. (Birinci Basım). İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları

Özpulat , F. (1985). El Baskısında Ağaç Kalıplar. 4.Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri (Birinci Basım) içinde (215-223). Derleyen: İsmail Öztürk. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No:25

Şahin , Y. (2000). Bartın'ın Kadın Modası. Art Decor Aylık Dekorasyon ve Sanat Dergisi 82 , 98-102.

Soysaldı , A. ve Sınav , T.Ö. (2012). İstanbul Yazmaları (Prof. Kenan Özbel Koleksiyonundan ve Arşivinden Örneklerle). 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildiriler IV İstanbul'da Sanat: Mimari , El Sanatı , Resim , Müzik (Birinci Baskı) içinde (719-736). Yayıma Hazırlayan: Şebnem Ercebeci Çınar. Ankara: T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür , Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Türker , K. (1996). Ağaç Baskı Tokat Yazmaları. (Birinci Baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No:347 Sanat Dizisi:47.

Kaynak Kişiler

Cumhur Ofluoğlu , (Dursun Ofluoğlu'nun torunun oğlu). 22 Aralık 2018.

MESLEKİ ÇALGI EĞİTİMİ KAPSAMINDA FLÜT EĞİTİMİNDE KULLANILABİLECEK CAZ MÜZİĞİ LİTERATÜRÜNÜN İNCELENMESİ

Firar Barış DİLBER

Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Dr. Öğr. Üy. Gülnihal GÜL

Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Öz

Caz müziği içerdiği müzikal nitelik ve gelişim çizgisiyle 20. yüzyıl müziğinin başlıca popüler müzik türleri içerisinde yer almakta ve toplumun her kesimine ilham veren eşsiz ve ustaca icra edilen bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Melodik, ritmik ve armonik yapısı ile çalıcının doğal yeteneklerinin yanında çalgısına olan hakimiyetinin de büyük önem taşıdığı bu müzik türünün müzik eğitiminde de önemli bir yerinin olduğu düşünülmektedir.

Doğası gereği doğaçlama temelli olan caz müziğinin yapısal özellikleri ile icracının çalgısındaki teknik ve müzikal gelişimine de önemli katkıları bulunmaktadır.

Bu çalışmada mesleki müzik eğitimi kapsamında flüt eğitiminde kullanılabilecek caz müziği literatürü incelenmiş, kitaplarda yer alan caz müziği stilleri tespit edilmiş, içeriklerine ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Söz konusu kitapların başlangıç düzeyinden ileri düzeye kadar tüm flüt çalıcıları için rehber niteliği taşıdığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mesleki müzik eğitimi, flüt eğitimi, caz müziği literatürü

1.Giriş

Müzik eğitiminin temel ve önemli boyutlarından birini oluşturan çalgı eğitimi sürecinde bireyin çalgıyı tanıması, öğrenmesi, çalgıya hakim olup düzenli ve etkin bir şekilde kullanılabilmesi hedeflenmektedir (Akbulut, 2013, s.58-59; Saraç, 2003, s.25; Uyan, 2013 s.58-59).

Programlı ve düzenli bir süreç olan çalgı eğitimi ile öğrencinin yeteneğini geliştirmesi müzik ile ilgili bilgilerini zenginleştirmesi ve müzik beğenisini arttırması amaçlanmakta; bu amaç doğrultusunda doğru çalgı tekniklerinin öğretilmesi, öğrencinin çalgısına nasıl çalışması gerektiğinin üzerinde durulması, doğru ve etkili müzik dinleme alışkanlığı kazandırılması gerekli görülmektedir (Bulut& Özfındık, 2011, s.74; Özen, 2004, s.60). Etkili ve verimli çalgı eğitimi için öğrencinin çalgıyı sevmesi ve isteyerek seçmesi, öğretmen- öğrenci arasındaki ilişkinin iyi olması gelişimi olumlu yönde etkileyip sürecin hızlanmasına büyük katkı sağlamaktadır (Gerçekler, 2018, s.448; Özkasnaklı & Dalkıran, 2017, s.3). Çalgı eğitiminin hazırlık sürecinde müziksel becerilerin gelişimi için öğrencilerin ilgisini çekip akılda kalıcı bir yöntem ile aktarılabilen çalışmalara yer verilmesi ve bu eğitim sürecinde kullanılan

materyallerin de bu süreci destekleyecek şekilde seçilmesinin ve kullanılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

Bu kapsamda çalgı eğitimi sürecinde söz konusu kazanımların elde edilebilmesinde kullanılan metotlar içeriği, yeterliği ve öğrencinin ilgisini olumlu yönde etkileyebilmesi açısından gelişim süreci içerisinde son derece önemli görülmektedir (Eğilmez, 2009, s.73; Öztopalan-Gürgen& Özkan, 2015, s.765; Önder, 2012, s.101). Başlangıç seviyesinden başlayıp virtüoziteye kadar uzanan, eğitsel bir yol ile çalgı çalmayı bilimsel yöntemlerle aktaran öğretim kitapları olan çalgı metotları (Burubatur, 2006, s.15; Kahyaoğlu, 2009, s.1); geliştirilmek istenen müziksel hedefler doğrultusunda öğretim elemanı tarafından titizlikle seçilmelidir (Kahyaoğlu, 2009,s.1; Öztopalan- Gürgen& Özkan, 2015, s.765).

Öğrencinin müziği tüm unsurları ile bir bütün olarak düşünmesi, farklı dönem ve müzik türlerine ait örnekler tanıyarak doğru teknik ve entonasyon ile seslendirme yapması beklenen çalgı eğitimi, farklı pek çok türde gerçekleştirilmektedir (Algı, 2017, s.65-66, Özay, 2013, s.2). Bu kapsamda melodik ritmik ve armonik yapısı ile çalıcının doğal yeteneklerinin yanında çalgısına olan hakimiyetinin de büyük önem taşıdığı caz müziğinin de çalgı eğitim sürecinde önemli bir yerinin olduğu düşünülmektedir (Babacan, 2011, s.122).

Kaynağında ve gelişim sürecinde Afrika kökenli Amerikan siyahilerin yaratıcılığını sergileyen caz müziği doğuşundan günümüze farklı müzik kültürleri ile etkileşim içerisine girmiş, zaman içerisinde evrimleşerek farklılaşmış, gelişmiş ve pek çok değişime uğramıştır (Say, 2009, s.94). İfade özgürlüğünün ve yaratıcılığın önde gelen sanatı olan caz 20. yüzyılın önemli müzik türleri arasında yer almakta; yapısal özellikleriyle icracının çalgısındaki teknik ve müzikal gelişimine önemli katkıları bulunmaktadır (Akıncı: 2015, s.1).

Bu kapsamda caz müziği literatürüne ait örneklerin mesleki flüt eğitiminde kullanıldığı bilinmektedir. Yapısal özellikleri bakımından öğrenciye teknik ve müzikal becerilerin kazandırılmasına, öğrencinin flüt çalmayı geliştirilebilmesine ve etkin bir şekilde kullanılabilmesine katkı sağlayan caz müziği örneklerinin, mesleki flüt eğitiminde kullanılan diğer müzik türlerinin yanında önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir.

Flüt literatüründe caz müziği örneklerini içeren çalgı tekniğini ve ustalık düzeyini geliştirmeye yönelik pek çok metot yer almaktadır. Bu çalışmada mesleki müzik eğitimi kapsamında flüt eğitiminde kullanılabilecek caz müziği literatürü incelenmiş, kitaplarda yer alan caz müziği stilleri tespit edilmiş, içeriklerine ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Bu yolla söz konusu kitapların flüt eğitimcisi ve öğrencilere rehberlik etmesi ve flüt eğitim sürecine katkı sağlaması amaçlanmıştır. Bu amaçla Advance Music yayımcısı tarafından hazılanan “Intermediate Jazz Conception: Flute”, Sarpay Özçağatay’ın “Unlock: The Jazz Flute Volume 1, 2, 3, 4 ve 5”, Claude Bolling’in “Suite for Flute and Jazz Piano Trio: Score Parts”, Hal Leonard Corparation şirketi tarafından yayınlanan “Jazz& Blues: Instrumental Play-Along for flute”, “101 Jazz Songs for Flute”, “Jazz Classics for flute,Jazz Blues Favorites: Flute”, “Great Jazz Duets:Flute”, Fernando Brando’nun “Brezilian and Afro-Cuban Jazz Conception Flute”, John O’Neill’ın “Devoloping Jazz Technique” ve “The Jazz Method for Flute”, Alan Laken’ın “Jazz Flute”, Andrew D. Gordon’un “100 Ultimate Jazz Riffs for Flute”, Marc Alder’in “Jazz Flute Etudes”, Bob Afifi’nin “Solos for Jazz Flute”, James Rae’nin “Jazz Flute Studies”, William Bay’ın “Complete Jazz Flute Book”, Andy Mcghee’in “Improvisation for Flute/ The Scale/ Mode Approach/”, Mıtchell

Kaplan'ın "Jazz Flute", Charles Beale, Andy Panayi, Stan Sulzmann'ın "Jazz Flute Tunes Level 1,2 ve 3", Sam Most'un "Jazz Flute conceptions" Peter Westbrook'un "The Jazz Flute", Horace A. Young'un "Improvising Jazz Flute", Peter Guidi'nin "The Jazz Flute Volume 1", Herbie Mann'ın "Jazz Flute", Bruce Pearson and Dean Sorenson'un "Standart of Excellence Jazz Ensemble Method: Flute", Ali Ryerson'un "The Jazz Flute Practice Method", Mike Steinel'in "Essential Elements for Jazz Flute Book" isimli kitapları içerik açısından incelenmiştir.

2.Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi araştırma konusunda bilgi içeren yazılı materyallerin çözümlenmesidir. Tek başına veri toplamak amacı ile ya da diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte verilerin çeşitlendirilmesini sağlamak ve araştırmanın geçerliğini arttırmak amacı ile kullanılan bu yöntemde kitaplar, gazete ve dergiler, raporlar, kayıtlar vb. çalışmalar incelenebilir (Gönç Şavran, 2012, s.94; Yıldırm& Şimşek, 2016, s.188).

Çalışmanın evrenini caz müziği türünde flüt için yazılmış metotlar, örneklemini ise elektronik ya da basılı ulaşılabilen flüt için yazılmış caz müziği metotları oluşturmaktadır.

3.Bulgular

Bu bölümde mesleki müzik eğitimi kapsamında flüt eğitiminde kullanılan caz müziği metotlarına ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Araştırmada flüt eğitiminde kullanılabilecek 34 metoda ulaşılmış ve incelenmiştir.

Tablo 1'de metotlarda yer alan etütlerin ve eserlerin seviyelerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 1. Metotların seviyesine ilişkin dağılım

	f	%
Başlangıç seviye	7	21.87
Orta- ileri seviye	24	70.58
İleri seviye	3	8.82

Tablo 1' de de görüldüğü gibi incelenen metotlardan %21.87'sinin başlangıç seviyesinde, %70.58'sinin orta- ileri seviyede, %8.82'sinin ise ileri seviyede flüt icracıları için hazırlandığı görülmektedir.

Tablo 2'de metotlarda yer alan CD'lerin içeriklerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 2. Metotlarda yer alan CD'lerin içeriklerine ilişkin dağılım

	f	%
Eserlerin çalınmış örneğinin yer alma durumu	5	14.70
Eserlere ait uygun alt yapı kayıtlarının yer alma durumu	17	50
Eserlerin farklı ton ve ritimde alt yapı kayıtları olma durumu	4	11.76

Tablo 2' de de görüldüğü gibi incelenen metotlardan %14.70'inde eserlerin çalınmış örneklerinin, %50'sinde eserlere ait uygun alt yapı kayıtlarının, %11.76'sında ise eserlerin farklı ton ve ritimde alt yapı kayıtlarının yer aldığı tespit edilmiştir.

Tablo 3'te metotlarda caz müziği dönem ve stil bilgisinin yer alma durumuna ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 3. Metotlarda caz müziği dönem ve stil bilgisine yer verilme durumu

	f	%
Caz müziği dönem ve stil bilgisine yer verme durumu	17	50

Tablo 3'de de görüldüğü gibi incelenen metotların %50'sinde caz müziği dönem ve stil bilgilisine yer verildiği belirlenmiştir.

Tablo 4'te metotlarda caz müziğinin temel davranış ve tekniklerinin yer alma durumuna ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 4. Metotlarda caz müziği temel davranış ve tekniklerin yer alma durumuna ilişkin bulgular

	f	%
Teknik becerileri geliştirici egzersizlerin yer alma durumu	17	50
Doğaçlama egzersizlerinin yer alma durumu	19	55.88
Stil türlerine uygun ritim kalıplarının çalışılmasına	18	52.94

yönelik egzersizlerin yer alma durumu		
Caz armonisi bilgisinin yer alma durumu	11	32.35
Metotta yer alan eserlerin solo transkripsiyonuna yer verilme durumu	8	23.52
Metot içerisindeki eserlerin analizine yer verilme durumu	2	5.88
Metot içerisindeki eserlerin sololarının analizine yer verilme durumu	1	2.94

Tablo 4'de de görüldüğü gibi incelenen metotların %50'sinde teknik becerileri geliştirici egzersizlere, %55.88'inde doğaçlama egzersizlerine yer verildiği görülmüştür. Bununla birlikte metotların %52.94'ünde metot içerisindeki stil türlerine ilişkin ritim kalıplarının çalışılmasına, %32.35'inde caz armonisi bilgisine, %23.52'sinde metotta yer alan eserlerin solo transkripsiyonuna, yer verildiği tespit edilmiştir. Ayrıca metotların %5.88'inde metot içerisindeki eserlerin analizine, %2.94'ünün ise eserlerin solo analizine yer verildiği görülmüştür.

Tablo 5'te metotlarda etüt ve eserlerin yer alma durumuna ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 5. Metotlarda etüt- eserlerin yer alma durumuna ilişkin bulgular

	f	**%**
Etütlerin yer alma durumu	14	41.17
Eserlerin yer alma durumu	11	32.35
Etüt ve eserlerin yer alma durumu	9	26.47

Tablo 5'de de görüldüğü gibi incelenen metotların %41.17'sinde etütlerin, %32.35'inde eserlerin yer aldığı ve %26.47'sinde ise etüt ve eserlerin bir arada yer aldığı görülmüştür.

Tablo 6'da metotlardaki teknik egzersiz türlerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 6. Metotlardaki teknik egzersiz türlerine ilişkin bulgular

	f	%
Arpej çalışması	17	50
Gam ve mod çalışması	17	50
Kromatik egzersizler	14	41.17

Tablo 6'da da görüldüğü gibi metotların %50'sinde arpej çalışmalarına, %50'sinde gam ve mod çalışmalarına, %41.17'sinde ise kromatik egzersizlere yer verildiği belirlenmiştir.

Tablo 7'de caz müziği tarihine yer verilen metotlara ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 7. Metotlarda caz müziği tarihine yer verilme durumu

	f	%
Caz müziği tarihine yer verilme durumu	4	11.76

Tablo 7'de de görüldüğü gibi incelenen metotların %11.76'sında caz müziği tarihine yer verildiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte söz konusu bu metotlarda caz müziği tarihinin önemli flütçülerinin biyografisine de yer verildiği belirlenmiştir.

Tablo 8'de metotlarda caz müziği flütçülerinin diskografisine yer verilme durumuna ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 8. Caz müziği flütçülerinin diskografisine yer verilme durumu

	f	%
Caz müziği flütçüleri diskografisi	1	2.94

Tablo 8'de de görüldüğü gibi metotlarının %2.94'ünde caz müziği flütçülerine ait albüm ve şarkılarının kronolojik listesini gösteren diskografiye yer verildiği tespit edilmiştir.

4.Sonuç ve Öneriler

Araştırmadan elde edilen bulgular ışığında metotlara ilişkin aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Metotların tamamında kullanılan yazım dilinin İngilizce olduğu,
- %14.70'inde eserlerin çalınmış örneklerine verildiği,
- %21.87'sinin başlangıç düzeyinde olduğu,
- %50'sinde alt yapı kayıtlarına yer verildiği,
- %11.76'sında eserlerin farklı ton ve ritimlerdeki alt yapı örneklerine yer verildiği,
- %50'sinde caz müziği dönem ve stil bilgisine yer verildiği,
- %50'sinde teknik beceri geliştirici egzersizlere yer verildiği,

- %55.88'inde doğaçlama egzersizlerine yer verildiği,
- %52.94'ünde stil türlerine ait ritim kalıplarının çalışılmasına ilişkin egzersizlere yer verildiği,
- %32.35'inde caz armonisine ilişkin bilgilere yer verildiği,
- %23.52'sinde solo transkripsiyona yer verildiği,
- %5.88'inde eser analizine, %2.94'ünde ise solo analize yer verildiği,
- %41.17'sinde caz etütlerine, %32.35'inde caz eserlerine, %26.47'sinde ise etüt ve eserlere yer verildiği,
- %50'sinde arpej, gam ve mod çalışmalarına, %41.7'sinde ise kromatik egzersizlere yer verildiği,
- %11.76'sında caz müziği tarihine ilişkin bilgilere, %2.94'ünde ise caz müziği flütçülerine ait albüm ve şarkıların kronolojik listesini gösteren diskografiye yer verildiği tespit edilmiştir.

Elde edilen sonuçlar ışığında aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

Farklı müzik öğeleri, melodisindeki doğaçlama serbestliği, armonik ve ritmik yapısı ile diğer müzik türlerinden farklı özellikler taşıyan caz müziğinin çalgı eğitiminde öğrencinin teknik ve müzikal becerilerini geliştirmeye yönelik önemli katkılarının olacağı bilinmektedir. Bu kapsamda flüt eğitimine yönelik olarak düzenlenmiş olan caz müziğine ilişkin metotların da öğrencinin çalgısındaki teknik ve müzikal gelişimine olumlu yönde katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Söz konusu metotların kullanılabilirliğinin ve anlaşılabilirliğinin arttırılması amacı ile yazım dili Türkçe olan çalışmalar da literatüre eklenmelidir.

Özellikle flüt eğitiminde başlangıç aşamasında öğrenciye çalgısında kazandırılmak istenen temel davranışların elde edilmesinde caz müziğinin de katkısının olacağı, bu nedenle caz müziğine yönelik olarak hazırlanmış başlangıç düzeyinde flüt metotlarının artırılması, eğitimci ve öğrencilere ulaştırılması gerekli görülmektedir. Ayrıca çalıcının müziği içselleştirmesi ve daha iyi anlayabilmesine katkı sağlayan caz müziği dönem ve stil bilgilerine metotlarda daha fazla yer verilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte iyi bir caz müziği icracısı olabilmek için bu müziği anlamak, üretmek ve çeşitlendirmek büyük öneme sahiptir. Bu nedenle metotlarda icracıların caz müziğini daha iyi anlayabilmeleri, teknik ve müzikal becerilerine katkı sağlayabilmeleri açısından caz armonisine, modların nasıl kullanılacağına, örnek modlara uygun eserlere ve sololara; caz müziğinin temelini oluşturan stil farklılıklarını gösteren ritim çalışmalarına daha ayrıntılı olarak yer verilmelidir.

İcracının yeni fikirler ve caz cümleleri üretmesine katkı sağlayacak örnek solo transkripsiyonlarına metotlarda daha fazla yer verilmesi gerekli görülmektedir. Ayrıca literatür zenginliği, öğrencinin doğru kaynağa ulaşabilmesi ve ona rehber olması açısından diskografiye yer verilmelidir.

İcracının caz müziğinin zengin stil özellikleri ve ustalık gerektiren tekniklerini çalgısında yetkin bir şekilde kullanabilmesi için caz müziğini ve bu müziğin türlerine ilişkin farklılıkları iyi bilmesi ve çalınan eserin karakteristik özelliklerini belli edebilmesi açısından oldukça önemlidir. Bu kapsamda caz müziğinin çalgı eğitiminde kullanılabilirliğini arttıracak ve öğrencilere rehber olacak nitelikte yeni metotların alana kazandırılması önerilmektedir.

Kaynakça

Akbulut. E. (2013). Eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dalı "bireysel çalgı" dersi hedeflerinin gerçekleşme düzeylerine ilişkin 3. ve 4. Sınıf öğrencilerinin görüşleri açısından bir değerlendirme. Kastamonu Eğitim Dergisi, 21/1, 57-68.

Akıncı, Ş. (basım aşamasında) Caz tarihi.
Algı, S. (2017). Özengen müzik eğitimi veren kurumlarda bağlama öğretim yöntemleri (Konya ili örneği). New World Sciences Academy Fine Arts, 12/2, 64-82.
Say, A. (2006). Müzik sözlüğü, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
Babacan, M. D. (2011). Caz müziği ve türleri üzerine bir çalışma. Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 17, 121- 128.
Bulut, D. ve Özfındık, Z. (2011). Güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerinde kullanılan viyola metodlarının incelenmesi. Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, 1/3, 73-88.
Burbatur, M. (2006). Eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim dallarında birinci sınıf 1. ve 2. yarıyıl viyolonsel eğitiminde kullanılan metot etüt ve egzersizlerin incelenmesi. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
Cüceoğlu Önder, G. (2012). Müzik eğitimi anabilim dallarında kullanılan başlangıç flüt eğitimi metotlarının incelenmesi. E- Journal of New World Sciences Academy, 7/2, 100-109.
Eğilmez Onuray, H. (2009). Piyano eğitimi başlangıç aşamasında 6-8 yaş çocukları için kullanılması öngörülen öğrenmeyi hızlandırıcı ve pekiştirici görsel çalışmalar. Eğitim Fakültesi Dergisi, 22/1, 71-88.
Gönç Şavran, T. (2012). Nicel ve Nitel Araştırmalarda Kullanılan Araştırma Teknikleri. T. Gönç Şavran (Editör), *Sosyolojide araştırma yöntem ve teknikleri* (ss. 64-104). Eskişehir: Anadolu Ünivesitesi Web-Ofset.
Kahyaoğlu, Y. (2009). Geleneksel Türk müziği eğitiminde metod ihtiyacı ve kanun metodları üzerine bir inceleme. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu 23-25 Eylül 2009 içinde (s. 1-5). Samsun: Atakum.
Özay, S. (2013). Müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde çalgı eğitiminin sorunları (Gazi Üniversitesi örneği). Yayınlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
Özen, N. (2004). Çalgı eğitiminde yararlanılan müzik eğitimi yöntemleri, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 24/ 2, 57-63.
Özkasnaklı, U. ve Dalkıran, E. (2017). Genel müzik eğitiminde çalgı çalmaya yönelik öğrenci görüşleri. Sanat Eğitim Dergisi, 5/1, 1-17.
Öztopalan, R., Tekin Gürgen, E. ve Uslu Özkan, B. (2015). Başlangıç piyano kitaplarının müziksel, görsel ve tipografik bütünselliği. Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 11/3, 764-780.
Saraç, G. (2003). Öğrenme kuramlarına göre bir yaylı çalgı olarak viyolonsel eğitimi ve viyolonsel öğretim programı süreci. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 11, 26-33.
Saygı Gerçekler, C. (2018). Investigation of music teacher candidates' individual instrument burnout, perceived family support in instrument training and individual instrument training habits with regard to various variables. Educational Resarch and Reviews, 13/12, 447-463.
Uyan, M. O. (2013). Müzik teorisi ve işitme eğitimi ile bireysel çalgı eğitimi başarıları arasındaki ilişkiler. Sanat Eğitim Dergisi, 1/1, 53-68.
Yıldırım, A. & Şimşek. H. (2016). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık

GÖMLEKLİK KUMAŞ ÜRETİMİNDE KALİTEYİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER

Yasemin AŞIK

Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A.Ş. Tasarım Merkezi Müdürü

Doç. Dr. Ayşegül KOYUNCU OKCA

Pamukkale Üniversitesi, Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu

El Sanatları Bölümü

Öz

İnce bir zevk ve statü göstergesi olan gömlek kadından erkeğe, gençten yaşlısına kadar popülerliği zirveye ulaşmış ve her kesimden insanın en çok tercih ettiği giysi olmuştur. Günlük hayatta dolaplardan eksik edilmeyen gömleğin kumaşı oldukça uzun bir serüvenden geçmektedir. Gömlek dikiminde kullanılan kumaşların tasarımı ve yapısı aslında tüketiciyi doğrudan etkileyen özelliklerdir. Tüketicinin o gömleği tercih etmesinde ve kullanırken memnun kalmasında kumaşın tasarımı, üretimi ve kalitesi birinci derecede etkilidir. Kumaş üretilmeden önce tasarım aşaması, kullanılacak ipliğin tayini, 1 cm'deki atkı ve çözgü sıklıkları, tezgâh üzerinde kullanılacak tarak bilgileri ve kumaşa uygulanacak desen bilgisi gibi ölçümlerin yapılması ile süreç başlar. Kumaşın kalitesini arttırmaya yönelik yırtılma, kopma, patlama mukavemetlerin tayini, tuşesi, tüketici standartlarına uygunluğu ile üretime alınır. Aslında tüm bu işlemler kendine özgü kuralları çerçevesinde işleyen bir sistemin parçalarıdır. Ancak bu işlemler sırasında kumaşın ipliğinden, mamul bitişine kadar geniş bir yelpazede yer alan kumaşın oluşumu sırasında uygulanan eksik ya da yanlış işlemler sonucunda firmaların istediği performansları yakalayabilmelerinde sorunlar çıkmaktadır. Bu sorunlara termin sürelerinin kısalığı ve rekabet ortamının oluşturduğu hatasız üretim yapma zorunlulukları da eklenince firmalar bir çıkmaza sürüklenmektedir. Bu çalışmada Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş. bünyesinde yer alan Tasarım Merkezinde tecrübeli teknik kadrosu ve oturmuş profesyonel üretim sistemi ile birlikte tasarlanıp üretime alınan gömleklik kumaşların üretim aşamaları ve üretimde kaliteyi etkileyen faktörler ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, Dokuma, Kumaş, Gömlek, Kalite.

EFFECTIVE FACTORS IN QUALITY OF SHIRT FABRIC PRODUCTION

Abstract

The shirt; whıch is indicator of status, has become most preferred clothing from women to man, young to old. The fabric of the shirt, whıch we have in wardrobe always, passes through very long adventure. Shirting fabric's design and construction affects the consumer directly. Before the fabric production; the process starts with determination of yarn count, warp , weft density as cm, reed width, design rapport. During to production; some tests (tearing strength, tensile strength… etc) are done, touching of fabrıc is checked in order to improve fabric quality. In fact all processes are part of the system. But from yarn to fabrıc productİon, because of the wrong missing processes, the company can not.catch the desired

performance, because nowadays market conditions are hard many clients expects short delivery time and good quality of fabric. In this story as Kaynak Tesktil San. and Tic. A. Ş. We explained factors affectıng the quality in productıon with our experienced staff and Professional productıon system in desıgn center.

Key Words: Textile, Weaving, Fabric, Shirt, Quality.

Giriş

İlk çağlarda vücutlarını örtmek, sıcak-soğuk hava koşullarından korunmak için kullanılan giyinme, daha sonra zaman içinde sadece bu amaçlar için değil aynı zamanda sosyal gereksinim ve süslenme amacı ile de kullanmaya başlamıştır. İnsanoğlunun temel ihtiyaçları arasında yer alan giyinmenin temeli olan kumaş üretimi keten ile başlayarak yün ile devam etmiştir. Daha sonraları pamuklu kumaşların kullanımı yaygınlaşmış, ipeğin de eklenmesi ile tüm doğal liflerin kullanıldığı bir sektör haline gelmiştir.

Günümüzde giyinmek insanların gerek kendilerini ifade etmelerinde gerekse sosyal statü göstergesi olarak önemli bir faktör haline gelmiştir. Giyim iletişim sistemi olarak yüksek düzeyde görüntüye dayalıdır. Kişi hakkında karşılaşmanın ilk dakikalarında oluşan ilk izlenimler ve bu izlenimlerin oluşmasında etkili olan giysi rahatlık, koruma ve imaj kazandırdığı için de insan yaşamının vazgeçilmezleri arasında yerini almıştır (Gönen ve Özgen, 1993: 78, Güven ve Cerit, 1999: 4).

Türkiye gömleklik kumaş üretiminde dünyada önemli bir yere sahiptir. 1950'li yıllardan sonra gerek iplik üretiminde gerekse kumaş üretiminde, 1970'li yıllardan sonra ise hazır giyim sektöründe dünyanın her tarafına ihraç yapan önemli üreticilerin bulunduğu bir ülke konumuna gelmiştir. Hazır giyim sanayinin Türkiye'deki gelişimi tekstil sanayinin gelişimini etkilemiştir. Günümüzde tekstil sanayi, önemli oranda iç piyasanın istekleri doğrultusunda çalışmalarını sürdürürken ihracatta da büyük ilerleme kat etmiştir. Kumaş üretimi bir yandan istihdam için önemli bir sektör olurken diğer yandan ihracat potansiyeli ile Türkiye'de lider sektörler arasında yerini almıştır.

Türkiye'de üretilen kumaşların çoğunu pamuklu ve suni liflerden dokunan kumaşlar oluşturmaktadır. Türkiye'de kumaş üretimi yapan beş binin üzerinde firma bulunmaktadır. Türkiye'nin pamuklu dokuma endüstrisine bakıldığında, çoğunluğu bütünleşmiş tesis olan büyük firmalardan ve küçük-orta ölçekli aile şirketlerinden oluştuğu görülür (Sevim ve Kuyumcu, 2007: 3-4).

Günümüzde küçük-orta ölçekli aile şirketlerinin 2. ya da 3. kuşağa geçmesi ile birlikte artık kurumsallaşan şirketler gelenekselden yana bir yönetim anlayışını koruyan şirketlere oranla daha çok başarı göstermektedir. Bu başarı bulunduğu sektörün dünya piyasasındaki yerini ve önemini kavramada etkili olmaktadır. 2. ya da 3. kuşağın aile şirketlerini kurumsal kimlik kazandırma çabaları fason üretimden ziyade marka değeri yüksek ürünlere dönüştürerek hem aile ekonomisine hem de ülke ekonomisine büyük katkı sağlamaktadır.

İnce bir zevk ve statü göstergesi olan gömlek kadından erkeğe, gençten yaşlısına kadar popülerliği zirveye ulaşmış ve her kesimden insanın en çok tercih ettiği giysi olmuştur. Günlük hayatta dolaplardan eksik edilmeyen gömlek kumaşının üretimi oldukça uzun bir serüvenden geçmektedir. Geçmişte gömlek sadece statü göstergesi olarak soyluların kullandığı bir giysi iken günümüz moda anlayışı içerisinde her kesimin rahatlıkla kullandığı şık ama rahat bir giysi halini almıştır.

Günlük yaşamda kalite kavram ile oldukça sık karşılaşılmaktadır. Bu yüzden kalite insan hayatının her anını etkileyen önemli bir kavramdır. Kalite kavramı çeşitli şekillerde tanımlandığı ve kalitenin kullanım amacına göre değişik anlamlar taşıdığı görülmektedir. Bunun nedeni, kalitenin çok boyutlu olmasından kaynaklanmaktadır.

Birçok kişiye göre kalite pahalı, lüks, ender bulunan, üstün nitelikli ve benzeri kavramlar ile eş anlamda kullanılmaktadır. Zaman içinde kalitenin bu şekilde kullanılmasında önemli bir değişiklik meydana gelmiş bunun sonucunda kalite artık pahalı, lüks, ender bulunan, üstün nitelikli olmaktan çıkmıştır. Bu yüzden kalite artık şartlara uygunluk derecesi veya bir mal ya da hizmetin belirli bir ihtiyacı karşılayabilme derecesi olarak kullanılmaktadır (Tekin, 2006: 52).

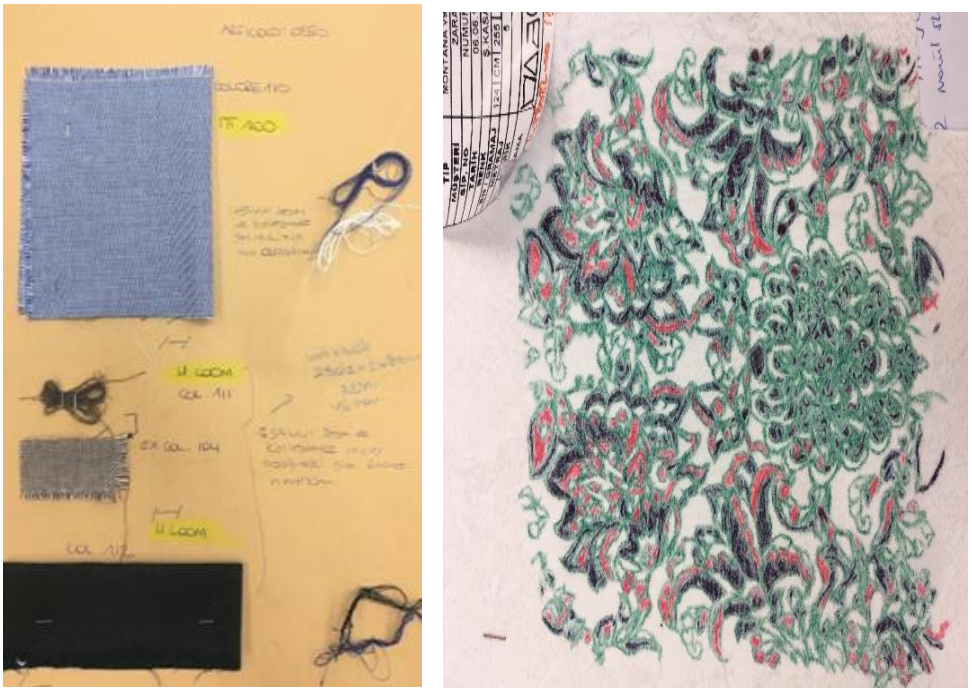
Kalitenin tekstil sektöründe de çok farklı açılardan tanımı yapılmaktadır. Bu tanımlar ürüne, üreticiye, tüketiciye ve ürünün değerine göre değişiklik göstermektedir. Ürünün performans, donanım ve kullanım ömrü için tespit edilen fiyat eğer fiyatlandırılmamış özelliklerin bütünü sağlıyorsa ürüne dayalı kaliteden bahsedilir. Bu konuda şirketlerin pazarlama uzmanları sorumludur. İmal edilen ürünün tasarımının önceden saptanan tasarıma uygunluk derecesi üreticiye dayalı kalitedir. Kusursuzluk, standartlara uygunluk ve güvenilirlik üretici açısından kalite boyutunu açıklar (Bkz. Fotoğraf: 1). Ürünlerin tüketicilerin gereksinimlerini karşılayabilme kapasitesi tüketiciye dayalı kalitedir. Örneğin tüketici bütçesi ile orantılı olan bir ürün ile tüketici bütçesini aşan bir ürünün kalite bakımından karşılaştırılması mümkün değildir. Bu konuda esas olan tüketicinin güzellik anlayışı ve kalite imajı ön plandadır. Ürünün kabul edilebilir bir fiyattaki performans yüksekliği ya da makul maliyetlere uygunluk derecesi ürünün değerine göre kaliteyi belirler. Ürün değeri; güzellik anlayışı, kalite imajı, standartlara uygunluk ve güvenilirliğin hepsini kapsamaktadır.

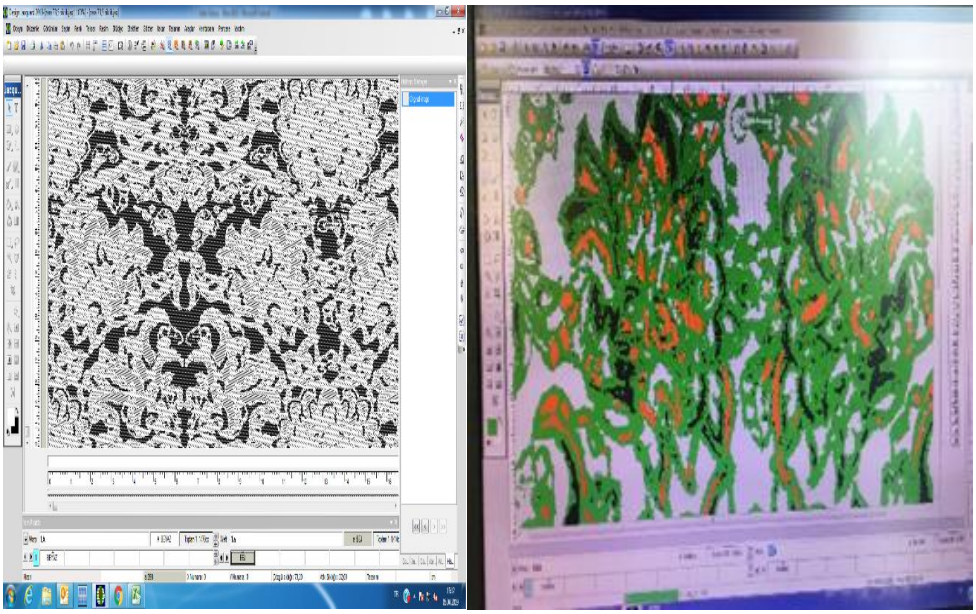
Fotoğraf 1: Standartlara Uygun Üretim Aşaması

(Yasemin AŞIK, Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş., 2018)

Gömlek üretiminde kullanılan kumaşların tasarımı ve yapısı aslında tüketiciyi doğrudan etkileyen kalite özelliği gibi görünürken aynı zamanda üreticiyi de doğrudan etkileyen bir faktörüdür. Tüketicinin o gömleği tercih etmesinde ve kullanırken memnun kalmasında kumaşın tasarımı, üretimi ve kalitesi birinci derecede etkilidir. Kumaş üretilmeden önce tasarım aşaması, kullanılacak ipliğin tayini, 1 cm'deki atkı ve çözgü sıklıkları, tezgâh üzerinde kullanılacak tarak bilgileri ve kumaşa uygulanacak

desen bilgisi gibi analizlerin yapılması ile gömleklik kumaş desen tasarım süreci başlar (Bkz. Fotoğraf: 2-3-4-5).



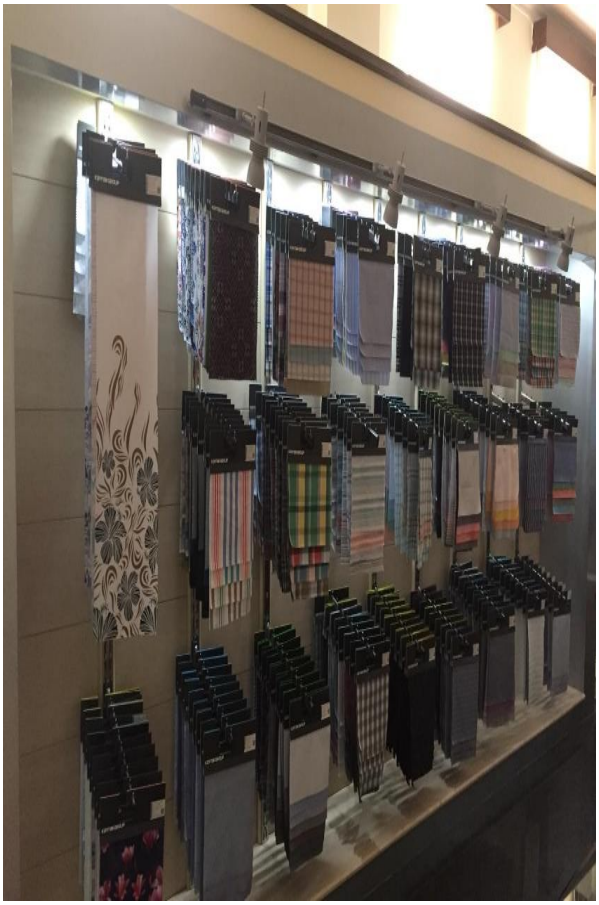


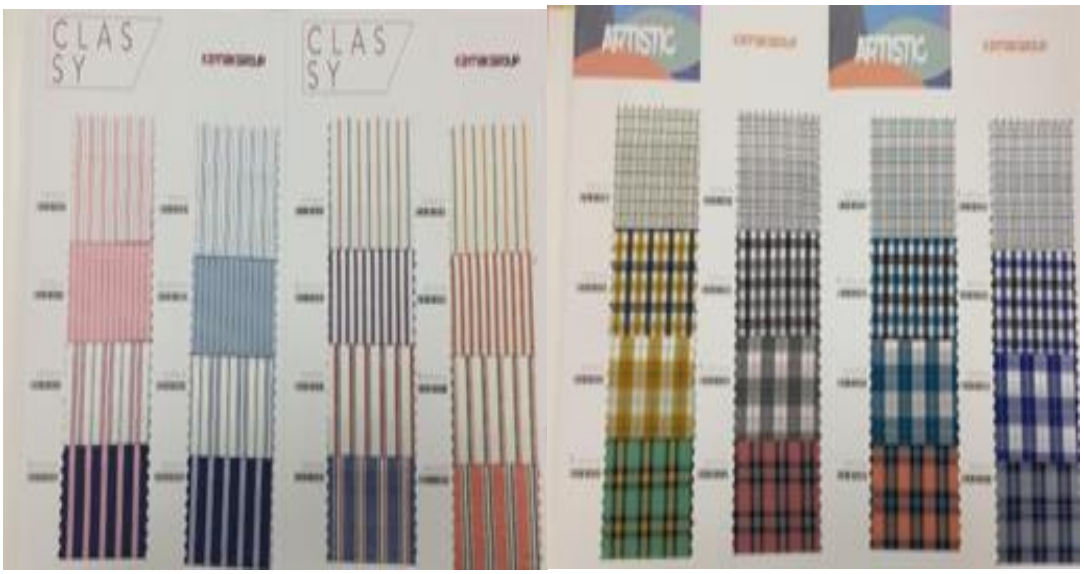
Fotoğraf 2-3-4-5: Klasik Erkek Gömleği Kumaş Analizi ve Desen Tasarımı

(Yasemin AŞIK, Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş., 2018)

Gömleklik kumaş desen tasarımında dikkat edilecek en önemli husus iki yıl sonraki sezona ait moda trendleri doğrultusunda renk, desen, koleksiyon etkenlerin tekstil fuarları ve moda haftalarının takipleri

ile belirlenmesidir. Belirlenen kriterlere göre üretim sürecinin başlatılması ve gerekli hazırlıkların yapılarak sezona doğru renk, doğru desen, doğru koleksiyon ile girilmesi modanın gerisinde kalmadan müşteri memnuniyetini yakalamada önemli bir faktördür. Oluşturulacak olan koleksiyon tüketici açısından kaliteyi de etkileyen bir durumdur (Bkz. Fotoğraf: 6-7-8-9).





Fotoğraf 6-7-8-9: 2020-Sonbahar-Kış Sezonuna Ait Gömleklik Kumaş Koleksiyonu

(Yasemin AŞIK, Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş., 2018)

Kumaşın kalitesini arttırmaya yönelik yırtılma, kopma, patlama mukavemetlerin tayini, tuşesi, tüketici standartlarına uygunluğu ile üretime alınır. Aslında tüm bu işlemler kendine özgü kuralları çerçevesinde işleyen bir sistemin parçalarıdır. Ancak bu işlemler sırasında kumaşın ipliğinden, mamul bitişine kadar geniş bir yelpazede yer alan kumaşın oluşumu sırasında uygulanan eksik ya da yanlış işlemler sonucunda şirketlerin istediği performansları yakalayabilmelerinde sorunlar çıkmaktadır. Bu sorunlara termin sürelerinin kısalığı ve rekabet ortamının oluşturduğu hatasız üretim yapma zorunlulukları da eklenince firmalar bir çıkmaza sürüklenmektedir. Bu çalışmada Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş. bünyesinde yer alan Tasarım Merkezinde tecrübeli teknik kadrosu ve oturmuş profesyonel üretim sistemi ile birlikte tasarlanıp üretime alınan gömleklik kumaşların üretim aşamaları ve üretimde kaliteyi etkileyen faktörler ortaya konulmuştur.

Gömleklik Kumaş Üretiminde Kaliteyi Etkileyen Faktörler

Kalitenin boyutları sekiz gruptan meydana gelmektedir.

Performans: Üründe bulunan birincil özellikler.

Uygunluk: Standartlara, belgelere ve ürün özelliklerine uygunluk.

Güvenilirlik: Ürünün kullanım ömrü içinde performans özellikleri içinde sürekliliği.

Dayanıklılık: Ürünün kullanılabilirlik özelliği.

Hizmet Görürlük: Ürünle ilgili sorun ve şikâyetlerin kolay çözüle bilirliği.

Estetik: Ürünün çekiciliği ve duyulara seslenebilme yeteneği.

İtibar: Ürünün veya hizmetin geçmiş performansı sonucu oluşan saygınlık.

Diğer Unsurlar: Ürünün çekiciliğini sağlayan diğer özellikler (Tekin, 2006: 56).

Günümüz piyasa şartlarında güçlü ve daimi kalabilmek için üretilen tüm ürünlerin kalitesi %100 performansta ve istenilen kalitede olmak zorundadır. Aksi takdirde bu durumdan öncelikle üretici, sonrasında sektör ve nihayetinde Türkiye olumsuz etkilenmektedir.

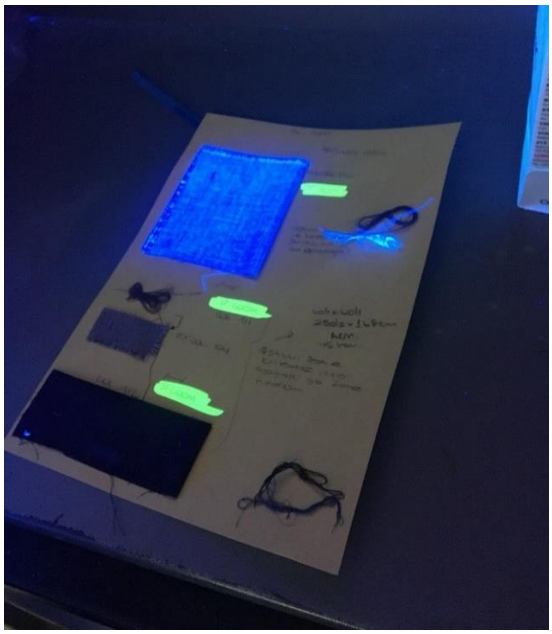
Dış giyim ürünü olan gömlek erkek ve kadın için vazgeçilmez bir giysidir. Hem iş hem de normal yaşamda giyilebilen gömleğin günlük giyim rahatlığına uygun performansta üretilmesi gerekmektedir. Kumaşın kullanım kolaylığı, yıkama, ütüleme rahat giyim gibi benzer konforları sağlamak kumaşın üretiminden sorumlu şirketlerin sağlamak zorunda olduğu temel kriterler arasında yer almaktadır. Tüm bu özelliklere renk, tasarım, konfeksiyon da dâhil edildiğinde tüketicinin tercih edeceği ürünlere ulaşmak oldukça kolaylaşmaktadır. Gömleklik kumaşı doğru kalitede, istenen renkte ve dizaynda üretmek doğru tüketici ile buluşturmak hem üretim yapan firmalara, hem sektöre hem de ülke ekonomisine büyük katkı sağlamaktadır.

Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş. bünyesinde yer alan Tasarım Merkezinin üretim alanı olan gömleklik kumaşta kaliteli üretim için firma olarak kaliteyi kontrol altında tutma çalışmaları büyük bir titizlik ile gerçekleştirilmektedir. Gömleklik kumaş üretimi, ipliği boyalı, düz boyalı, baskılı, armürlü, jakarlı ve benzeri teknikler ile hem üretiminde hem de kumaşın kullanımında gerekli seviyede çalışmalar yapılmaktadır (Bkz. Fotoğraf: 10-11). Aşağıda gömleklik bir kumaşın üretimine başlangıcından sevkiyatına kadar kalitesini kontrol altında tutma prosedürleri sıralanmıştır.

Fotoğraf 10-11: Jakar Tekniği İle Üretim Hazırlığı

(Yasemin AŞIK, Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş., 2018)

Kaliteli bir kumaş ve kaliteli bir üretim için öncelikle üretilecek kumaşın işletme şartlarının uygun olması gerekmektedir. İstenen kumaş özellikleri ile işletmenin bu kumaşı üretebilmesi örtüşmek zorundadır. Sonrasında ise üretim için iplik, sıklık, teknik özelliklerin doğru belirlenmesi gerekmektedir. Kumaşın üretimin de kullanılacak ipliğin örgü ve kumaşın finalindeki tuşeyi taşıyacak özellikte olması en temel gereksinimdir. İplik seçimi kalitenin oluşmasında en büyük faktörü oluşturmaktadır. İplikteki neps, mukavemet, düzgünsüzlük, tüylülük, elyaf karışımı, pamuğun menşei ve benzeri tüm faktörler kaliteli bir kumaş üretimine direkt etkilidir (Bkz. Fotoğraf:12-13). Bir işletmede amaç % 100 planlanan kaliteliyi tutturmaktır. Üretimden önce tasarlanan ne ise o sonuca varılmak istenir.



Fotoğraf 12-13: İpliğin Neps, Düzgünsüzlük, Tüylülük, Elyaf Karışımı Kontrolü

(Yasemin AŞIK, Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş., 2018)

Gömleklik kumaş üretiminde diğer bir önemli faktör ise üretime ön hazırlıktır. Haşıl maddesi ve haşıl reçetesi her ipliğin özelliğine göre düzenlenmesi gerekmektedir. Ancak doğru haşıl reçetesi ile işletmedeki üretim performansı kontrol altında tutulabilir (Bkz. Fotoğraf: 14-15).

Fotoğraf 14-15: Çözgü Çekimi ve Haşıllama

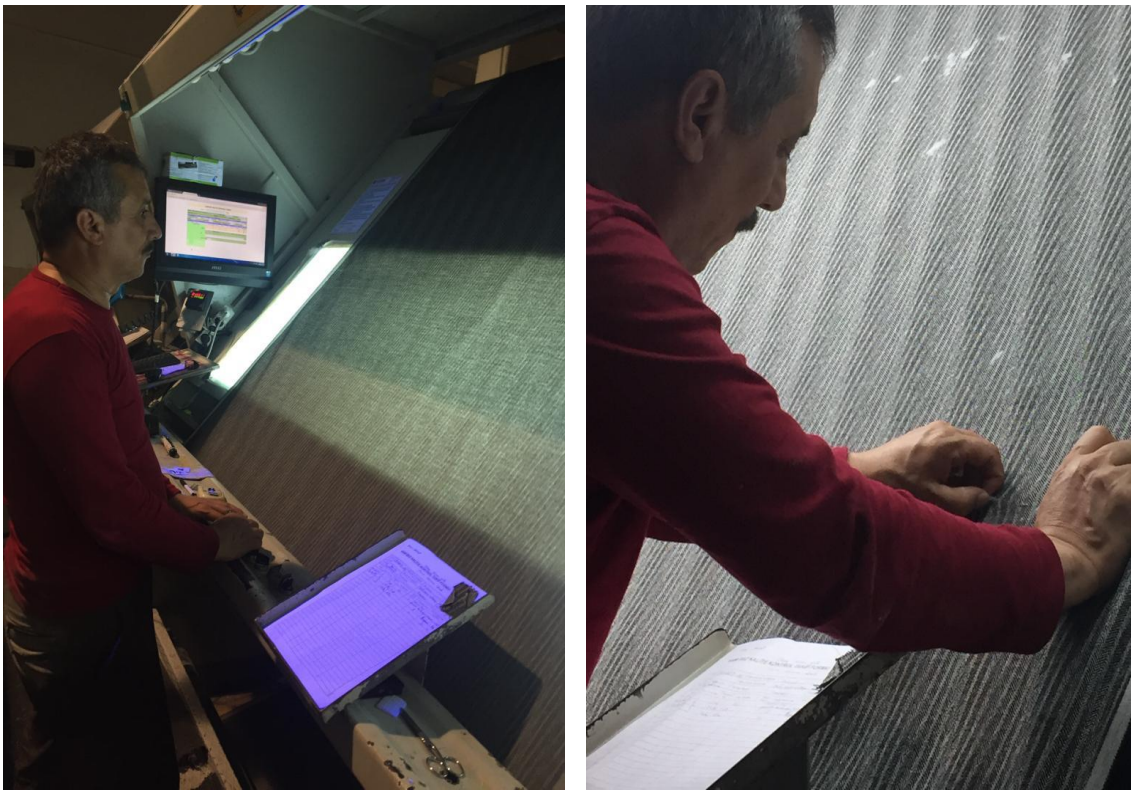
(Yasemin AŞIK, Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş., 2018)

Kaliteli kumaşı üretmek ilk iki aşama olan kaliteli iplik seçimi ve doğru reçeteli haşıllamanın birleşiminden meydana gelmektedir. Üretilecek kumaşın konstrüksiyonu, tezgâh üzerinde kullanılacak tarak bilgileri, doğru iplik numarası ve doğru örgü/tahar ile kaliteli üretim yapmak süreci oldukça kolaylaştırır. Şirkette alınan randımanlı üretim ile üretimdeki istenilen kalitedeki finale ulaşılmış olur. Bu durumda ünlü felsefeci John Ruskin hiç de haksız değildir; Kalite hiçbir zaman tesadüf değildir. Her zaman akıllı bir çalışmanın sonucudur.

Sonuç

Bir mal veya hizmetin istenilen ve tasarlanan kalite özelliklerine sahip olması tasarım kalitesini ortaya koymaktadır (Tekin, 2006: 56). Sınır tanımayan giyim sektörü sürekli gelişen, değişen bir yapıya sahiptir. Bu sektör moda kavramı ile birlikte aynı zamanda oldukça geniş kitlelere de yayılmaktadır. Bu yüzden şirketler açısından sektörde aranan niteliklerdeki ürünlere sahip olmak ve müşteri memnuniyeti kazanmak için bir takım zorlu süreçlerden geçmektedir.

Üretilen kumaşın terbiyesi/tuşesi müşteri isteğine uygun olduğunda, örnek tuşedeki kumaşın dokunuşu, his özellikleri yakalandığında ve müşteri memnuniyeti sağlandığında kaliteli ürün elde edilmiş olur. Son olarak müşteri talebine uygunluğunu kontrol etmek için sevkiyat öncesi üretilen gömleklik kumaşa proses kontrolü yapılır. Üretim, dokuma, iplik, desen tasarımı, örgü, tuşe hatası olup olmadığı proses kontrol birimi tarafından onaylanır (Bkz. Fotoğraf: 16-17). Onay işleminin gerçekleşmesinden sonra paketleme ve sevkiyat işlemi gerçekleştirilir (Bkz. Fotoğraf: 18-19). Bu şekilde gömleklik kumaşın üretim çalışması kaliteli bir şekilde sonuçlandırılır.



Fotoğraf 16-17: Gömleklik Kumaşın Proses Kontrol İşlemi

(Yasemin AŞIK, Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş., 2018)

Fotoğraf 18-19: Gömleklik Kumaşların Paketleme ve Sevkiyat İşlemi

(Yasemin AŞIK, Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş., 2018)

Kaliteli üretim ile siparişi sevk etmek, şirketlerin tercih edilirliği açısından önemli bir faktördür. Tüm üreticiler tekstil piyasasında hem uygun fiyata ürün yapmak hem de en kaliteli ürünü üretmek gibi bir rekabetin içerisindedir. Bu yüzden kaliteli ürün üretmek için çalışma prosedürleri oluşturulmak ve uygulanmak zorundadır. Bu çalışmada Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A. Ş. bünyesinde yer alan Tasarım Merkezinde tecrübeli teknik kadrosu ve oturmuş profesyonel üretim sistemi ile birlikte tasarlanıp üretime alınan gömleklik kumaşların üretim aşamaları ve üretimde kaliteyi etkileyen faktörler ortaya konularak bu alanda çalışma yapan bireylere katkı sağlanmıştır.

Kaynakça

Gönen, E. ve Özgen, Ö. (1993). "Hazır Dış Giyim ve Tüketici Davranışları". **Tekstil ve Mühendis Dergisi,** Sayı: 7.

Güven, S. ve Cerit, G. (1999). "Yaşlı Tüketicilerin Satın Alma Sırasında Karşılaştıkları Sorunlar". **Tüketici Bülteni,** Sayı: 385, Türk Standartları Enstitüsü, Ankara.

Sevim, Ü. ve Kuyumcu, O. (2007). "Kumaş Sanayi", **T.C. Başbakanlık Dış Ticaret Müsteşarlığı İhracatı Geliştirme Etüd Merkezi.**

Tekin, M. (2006). **Kalite Güvence ve Standartlar,** Günay Ofset, Konya.

ÇİFT KATLI HAVLU-PEŞTAMALLERİN TASARIMI VE KONFOR ÖZELLİKLERİ

Pınar ACAR

Kaynak Tekstil Sanayi ve Tic. A.Ş. Tasarım Merkezi Müdürü

Doç. Dr. Ayşegül KOYUNCU OKCA

Pamukkale Üniversitesi, Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu

El Sanatları Bölümü

Öz

Günümüzde tüketicilerin tekstil ürünlerinden beklentileri sadece kullanım amacına uygunluktan öte ürünlerdeki tasarımın bir ruha sahip olmasıdır. Tüm bu özellikleri bünyesinde barındıran dokuma ürünlerdeki konfor da bir diğer belirleyici özelliktir. Bu çalışmanın gerçekleşmesi için Denizli'de faaliyet gösteren Kaynak Havlu Sanayi ve Tic. A. Ş. ye ait Tasarım Merkezinde hayata geçirilen çift katlı havlu-peştamaller örneklem olarak seçilmiş ve bu ürünlerin tasarımları ile ilgili olarak detaylı bilgiler verilmiştir. Araştırma kapsamında elde edilen bilgiler ışığında damask, ornamental, stripe motiflerinin daha fazla tercih edildiği ve en çok kullanılan yerleşim düzeninin de sonsuz rapor olduğu tespit edilmiştir. Konfor parametrelerin belirlenmesi ve deneysel yollar ile üründeki etki derecesinin ortaya konulması oldukça önemlidir. Konforun en çok arandığı yerlerden bir kısmı da banyo, havuz, deniz ve hamamlardır. İnsanlar rahatlamak için gittikleri bu ortamlarda kullandıkları tekstil malzemelerinin de bu rahatlık ve konfor ortamını bozmamasını istemektedirler. Bu bakımdan bu çalışmada çift katlı havlu-peştamallarda kullanılan konfor özelliklerinin belirlenmesi ve artırılması için yapılan teknik detaylar hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca, farklı lif tiplerinden elde edilmiş iplikler ile farklı hav yüksekliklerinde, farklı örgülerde dokunup bir kısmı terbiye işlemi gören çift katlı havlu-peştamalların konfor parametrelerinin ölçümleri otaya konulmuştur. Bu parametrelerin ölçümündeki amaç ise çift katlı havlu-peştamallar için oldukça önemli olan hava ve su buharı geçirgenliği, su emme hızı gibi konfor parametrelerinin optimum değerlerini tespit ederek, en mükemmel konfora ulaşabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, Dokuma, Tasarım, Havlu, Peştamal

DESIGN AND COMFORT PROPERTIES OF DOUBLE TOWELS-LOİNCLOTH

Abstract

Nowadays, people's expectations of the textile products in other product design for compliance only purpose is to have a soul. All these features in comfort in hosting woven fabric structure is another defining feature. For the realization of this study operates in Denizli Kaynak Havlu San. ve Tic. A. Ş. Double ply towel-loincloths implemented in belongs to the Design Center selected as samples and

detailed information regarding the design of these products is given. Information obtained under research in light damask, ornamental, stripe, the more preferred and most widely used arrangement in which the motif was used endless report. Determining the degree of comfort parameters and to determine the effect of the product is very important with experimental means. Some of the most sought comfort in the bathroom of the places, pools, sea and hammam. The textile materials used in these environments they go to relax people want the convenience and comfort environment. In this regard, the determination of the comfort features used in the double ply towel-loincloth in this study and were informed about the technical details for improving. Moreover, in different pile heights are obtained with yarns of different fiber types, the evaluation of some of the finishing touch The double ply towel-loincloth comfort parameters in different patterns. The purpose of the measurement of these parameters is very important for the double ply towel-loincloths air and water vapor permeability, by determining the optimal values of the comfort parameters such as water absorption rate, to achieve the most perfect comfort.

Keywords: Textile, Weaving, Design, Towels, Loincloth

Giriş

Ev tekstili ürünleri ile ilgili olarak çok çeşitli tanımlar yapılmış olmasına rağmen en temel tanımı ile "yaşanılan ortamı-mekânı-yeri giydirmek, ev içerisindeki ihtiyaçları karşılamak için kullanılan ve ortamı-mekânı-yeri daha yaşanabilir kılarak şekli, rengi, tasarımı ile güzelleştiren tekstilden yapılan eşyaların tümü" ev tekstil ürünü olarak tanımlanmaktadır. Perde, yatak takımı, yatak örtüsü, kılıf, dekoratif örtü, dekoratif yastık ve minder, havlu, peştamal, yolluk ve paspas gibi eşyalar ev tekstil ürünleri arasında yer almaktadır (Ersoy vd., 2007: 2). Bu ürünler günümüzde oldukça fazla çeşitliliğe sahip olarak piyasada satışa sunulmaktadır. Ancak bilim ve sanayinin gelişmesi ile bu ürünlerdeki özelliklerin de her geçen gün artırılarak sunulması ile rekabet ortamı da hareketlenmektedir.

Tekstil sektöründe yaşanan yoğun rekabet koşulları dikkate alındığında; son yıllarda tekstil firmalarının kaliteli, inovatif, insan ve çevre sağlığına zarar vermeyen ve sosyal sorumluluk bilinciyle üretilmiş, tüketiciler tarafından rakip ürünlerden daha özel olarak algılanabilecek ürünler üretmeleri zorunluluk haline gelmiştir (Azizağaoğlu ve Aksu, 2018: 255). Çünkü tüketiciler her geçen gün farklı bir ihtiyacın farkına varırlar (İslamoğlu, 2003: 21). Özellikle kadın tüketicilerin ev tekstiline ilgileri farklı arayışları doğurmaktadır. Bu yüzden günümüzde tüketicilerin tekstil ürünlerinden beklentileri sadece kullanım amacına uygunluktan öte özellikle ürünlerdeki tasarımın bir ruha sahip olmasıdır. Ev tekstili ürünlerinde yeni teknolojilerin kullanıldığı ve özel tasarımların uygulandığı, böylelikle ürünlerin performanslarının artırıldığı çok çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmektedir (Durur ve Parer, 2010: 19). Tüm bu özellikleri bünyesinde barındıran dokuma ürünlerindeki konfor da bir diğer belirleyici özelliktir.

Denizli'de tekstil sektörü ihracatta büyük bir paya sahiptir. Tekstil sektörü içinde ev tekstillerinin ise ihracat alanında oldukça güçlü bir potansiyeli bulunmaktadır. Bu alana yönelik çalışan özel sektördeki firmalar yüksek değerlerde yatırımlar yapmakta, yüzlerce-binlerce kişi istihdam edilerek şehir ve ülke ekonomisine büyük katkıda bulunmaktadır. Özellikle belli başlı ürün çeşitlerinde yıllardır gerçekleştirilen üretim sonucu yoğun bir bilgi birikimi oluşturulmuştur (Durur ve Parer, 2010: 23) .

Denizli'de faaliyet gösteren ve bu bilgi birikimine sahip firmalar arasından seçilen Kaynak Havlu Sanayi ve Tic. A. Ş. ye ait Tasarım Merkezinde hayata geçirilen çift katlı havlu-peştamallar bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır (Bkz. Fotoğraf: 1-2). Bu çalışmada örneklem olarak seçilen çift katlı havlu-peştamalların tasarımları ile ilgili olarak detaylı bilgiler verilmiştir. Araştırma kapsamında elde edilen bilgiler ışığında damask, ornamental, stripe motiflerinin daha fazla tercih edildiği ve en çok kullanılan yerleşim düzeninin de sonsuz rapor olduğu tespit edilmiştir.

Fotoğraf 1-2: Çift Katlı Havlu-Peştamalın Ayrıntılı Görüntüsü

Konfor parametrelerin belirlenmesi ve deneysel yollar ile üründeki etki derecesinin ortaya konulması oldukça önemlidir. Konforun en çok arandığı yerlerden bir kısmı da banyo, havuz, deniz ve hamamlardır. İnsanlar rahatlamak için gittikleri bu ortamlarda kullandıkları tekstil malzemelerinin de bu rahatlık ve konfor ortamını bozmamasını istemektedirler. Bu bakımdan bu çalışmada çift katlı havlu-peştamallarda kullanılan konfor özelliklerinin belirlenmesi ve artırılması için yapılan teknik detaylar hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca, farklı lif tiplerinden elde edilmiş iplikler ile farklı hav yüksekliklerinde, farklı örgülerde dokunup bir kısmı terbiye işlemi gören çift katlı havlu-peştamalların konfor parametrelerinin ölçümleri otaya konulmuştur. Bu parametrelerin ölçümündeki amaç ise çift katlı havlu-peştamallar için oldukça önemli olan hava ve su buharı geçirgenliği, su emme hızı gibi konfor parametrelerinin optimum değerlerini tespit ederek, en mükemmel konfora ulaşabilmektir.

Ev tekstil ürünlerinin üretiminde de ürünlerin tasarımı (model, ölçü vb.) malzemenin özelliği (kumaş, iplik, süsleme malzemeleri vb.) teknoloji (dikim araçları ve teknikleri), pazarlama (ambalajlama ve etiket bilgileri) gibi konularda gelişmeleri (Bkz. Fotoğraf: 3-4) büyük önem taşımaktadır (Vural vd., 2001: 201).

Fotoğraf 2: Çift Katlı Havlu-Peştamalın Tüketiciye Sunumu

Ev tekstil ürünlerinde kaliteyi belirleyen çeşitli parametreler bulunmaktadır. Ürün tasarımında da etkili olan bu parametrelerin değerlendirilmesinde tüketici beklentileri büyük oranda etkilidir (Bkz. Fotoğraf: 5). Tüketicinin ürünü kullanacağı yere göre; dayanıklı kumaştan hazırlanması, renk, desen, model ve ölçüsünün uygun olması, kir tutmaması ve çabuk temizlenebilmesi, bakteri ve mikroorganizma üretmemesi, sağlıklı olması, nem ve terin etkisi ile renginin bozulmaması, buruşmaması, standartlara uygun olması (Anonymous, 1991: 10) ilk etapta dikkat edilen parametreler arasında yer almaktadır.

Fotoğraf 5: Tüketici Beklentilerine Cevap Veren Çift Katlı Havlu-Peştamallar

Peştamal insanoğlunun vücudunu korumak amacı ile kullandığı en eski tekstil ürünlerinden biridir. Osmanlı Döneminde giysilerin üzerine örtmek amaçlı da kullanılmıştır. Zaman içinde modernleşen dünyada birçok farklı şekilde kullanılmaya başlanılmıştır. Bukleden oluşan havluların en önemli özelliklerinden biri de su emiciliğinin yüksek olmasıdır. Günümüzde işlevsel olarak tercih edilebilirliği yüksek olan peştamalların tasarımsal olarak da tercih edilmesi bu alandaki sektöre yeni bir ivme kazandıracaktır.

Bu çalışmada çift katlı havlu-peştamalların tasarımı ile hem görünüş hem de iki yönünün birbirinin aynısı olmayan bir ürün elde ederek farklı bir ürün ortaya çıkartmak ve tüketici beğenilerinin sadece işlevsellik değil aynı zamanda tasarımsal da olmasını sağlamak amaçlanmıştır. Ayrıca en iyi kalitede ürünleri en son teknoloji ile üretmek ve küresel pazardaki ev tekstil sektörüne yeni bir soluk kazandırma hedeflenmiştir. İki ayrı şekilde meydana gelen bez ve havludan oluşan çift katlı havlu-peştamallar bir bütün haline getirilerek hem görüntü hem de kullanım kolaylığı sağlamaktadır. Bez ve havlu tarafı, aynı anda dokunmakta olup bu hem zaman açısından tasarruf sağlamakta hem de ekonomik anlamda uygunluk sağlamaktadır. Ayrıca bu tasarımlarda top boyama tekniği kullanılarak dokuma yapıldığı için istenilen renklere ulaşmak daha kolay olmaktadır. Bu üretilen ürünler ile modern bir görünüme sahip, farklı kullanım alanlarına yönelik modeller ortaya konulur. Böylelikle tüketicilerin işlevsellik açısından tercih ettiği ürünler tasarımsal olarak da çeşitlilik göstererek daha çok kesime hitap etmektedir.

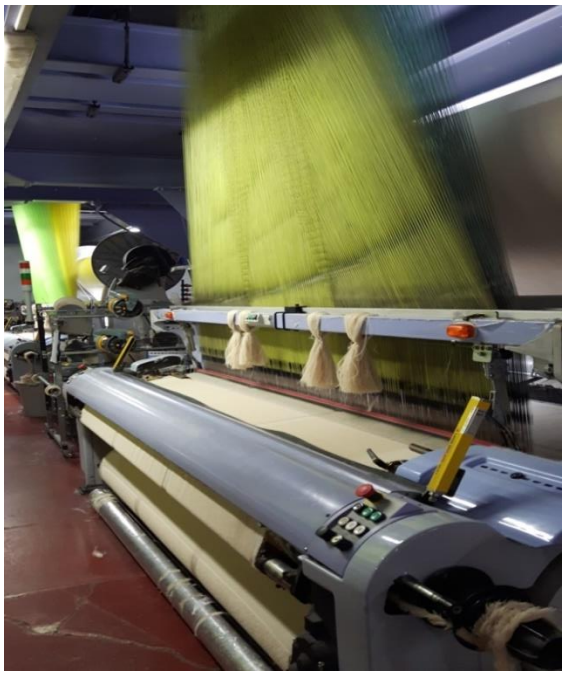
Çift Katlı Havlu-Peştamalların Tasarımı ve Konfor Özellikleri

İnsanoğlu, rahat, konforlu, temiz ve ferah bir ortama ihtiyaç duyar. Bu yüzden banyo, deniz ve hamam gibi yerleri tercih ederler. Ortamdaki konforlarını sağlarken kullandıkları ürünlerin uzun ömürlü olmasını da isterler. Bu durumda da ilk akla gelen havlu ve bornoz olmaktadır. İnsanlar kendilerini kuru ve temiz hissetmek için yumuşak, su emiciliği yüksek, günümüz modasına uygun ya havlu ya peştamal

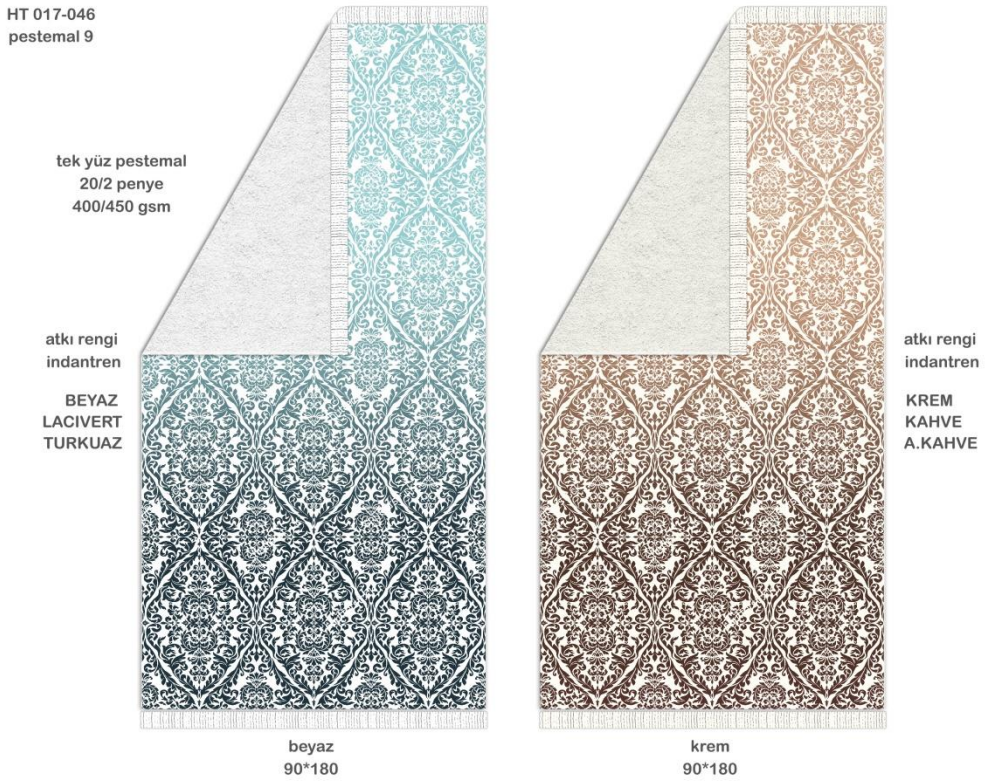
ya da bornoz tercih ederler. Bu ürünlerinin su emiciliği yüksek ve hızlı, tuşeleri oldukça iyi olması yani kısacası konfor özelliklerinin ön planda olması gerekmektedir. Ayrıca konfor ortamının bozulmaması için de, suyu çekerek ıslak kalmaması, temiz hissi vermesi ve yumuşak kalması gerekmektedir (Öner, 2008: 98).

Tasarım dünyasında özellikle 1990'lı yılların teori ve pratiğinde yoğunlaşarak artan söylemlerde, tasarlama, süreç ve temsil ilişkilerinin dönüşümüne dair önemli gelişmelerin olduğu bilinmektedir. Teori ve pratikteki bu değişimlerin, bir ideolojinin, estetik kaygıların yarattığı yeni bir akımın veya yeni bir anlayışın sonucu olmasından çok, yeni bir tasarım ortamının getirdiği tasarım ve üretim sürecine dair olduğu gözükmektedir (Turan, 2011: 162). Dünyada günlük ihtiyaçların karşılanmasından, insan yaşam kalitesinin belirlenmesine kadar hayatın büyük bir bölümüne nüfus eden tasarım olgusu, doğada örneği bulunmayan yönleri ile çevreyi biçimlendirmekte ve gereksinimleri karşılamak adına her geçen gün gelişmektedir (Dinçeli, 2017: 592).

Zihinde canlandırılan biçim şeklinde ifade edilen tasarım aslında zihinde hayal kurma ile başlar ve ortaya farklılıkları çıkartarak sorgulama yeteneğine bağlı olarak yaratıcı-eleştirel düşünme ve akıl yürütme ile birlikte yol alarak tamamlanan süreçlerin hayata geçirilmesi ile son bulur. Bu aşamada tasarım yapan kişinin kendine özgü üretim yapması tasarımı kuvvetlendirir. Kullanım ihtiyaçlarına göre şekillenerek farklı açılardan da değerlendirilmesi o tasarımın kullanılabilirliğini artırmaktadır. Tekstilde ürün belirlemeden, iplik ve renk seçimine, motif ve desen hazırlama aşamalarının her birinde tasarımcı kimliği ile ön plandadır. Üretilen ürünün estetik ve konfor açısından daha iyi bir duruma getirmek için üretimde verimliliğin artması ve ekonomik olarak da iyi sonuçlar oluşturmak için değişik elyaf karışımlarından yararlanılarak, jakar tezgâhlarda dokunur (Bkz. Fotoğraf: 6). Ayrıca elyaftan oluşan ipliğin iplik numarası, büküm özelliği, ipliğin rengi, oluşan ürünün yapısında ve görünüşünde de büyük etkisi vardır. Bu yüzden uygun malzeme kullanmak oldukça önemlidir.



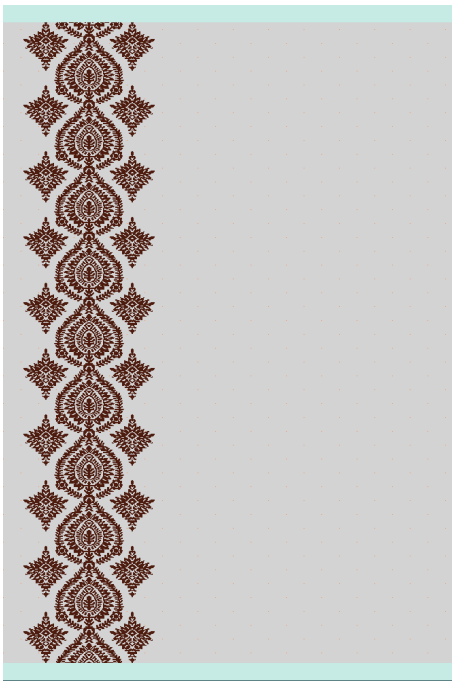
Fotoğraf 6: Çift Katlı Havlu-Peştamalın Jakar Tezgâhlarda Üretimi



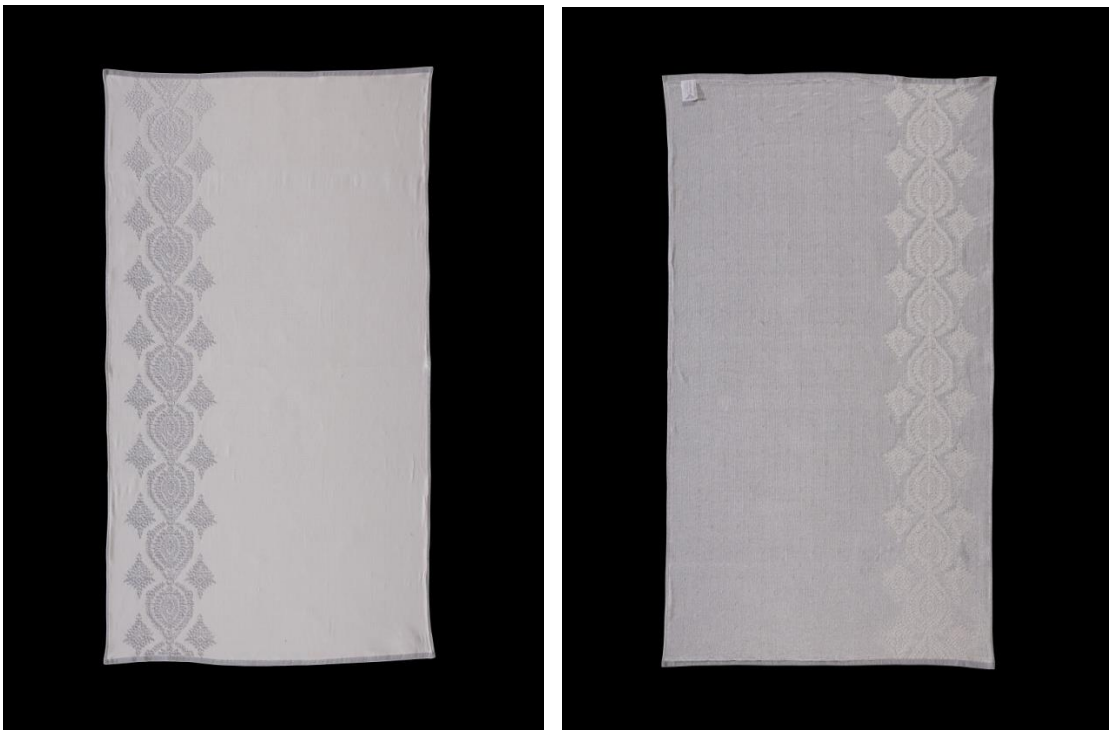
Fotoğraf 7: HT17-046'nolu Numunenin Tasarımı

Fotoğraf 8-9: HT17-046'nolu Numunenin Ön ve Arka Görüntüsü

Fotoğraf 8-9: % 60 bambu, % 40 pamuk ipliği kullanılmıştır. 100 cm x 180 cm ebatlarında üretilen çift katlı havlu-peştamal 430 gsm havlu jakarlı tezgâhlarda dokunarak üretilmiştir. Numune ismi HT17-046, modeli ise tek yüz peştamal olarak adlandırılmaktadır. Bu tasarım diğerlerinden farklı olarak tek tarafı desensiz sadece havludan oluşmaktadır. Ön yüzünde ise hav kullanılmamakla birlikte peştamal olarak tasarlanmıştır. Aynı makinede aynı anda dokunan çift katlı peştamal aynı zamanda iki uç taraflarına püskül kullanılarak farklı bir görünüm oluşturulmaktadır. Havlu tarafında bambu ipliği kullanıldığı için su emiciliği oldukça yüksek olmasının yanı sıra tuşesi vücutta hafiflik hissi yaratır.

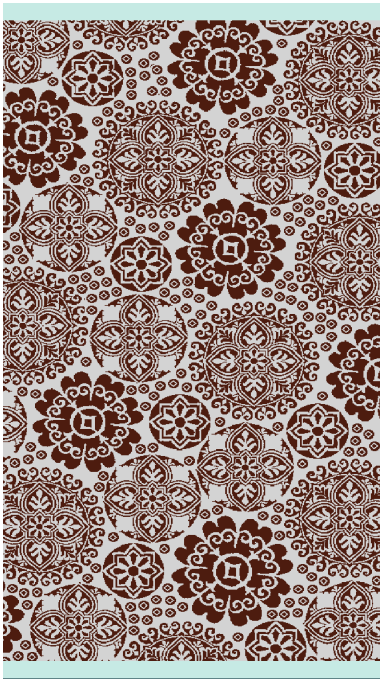


Fotoğraf 10: Kaynak-503'nolu Numunenin Tasarımı

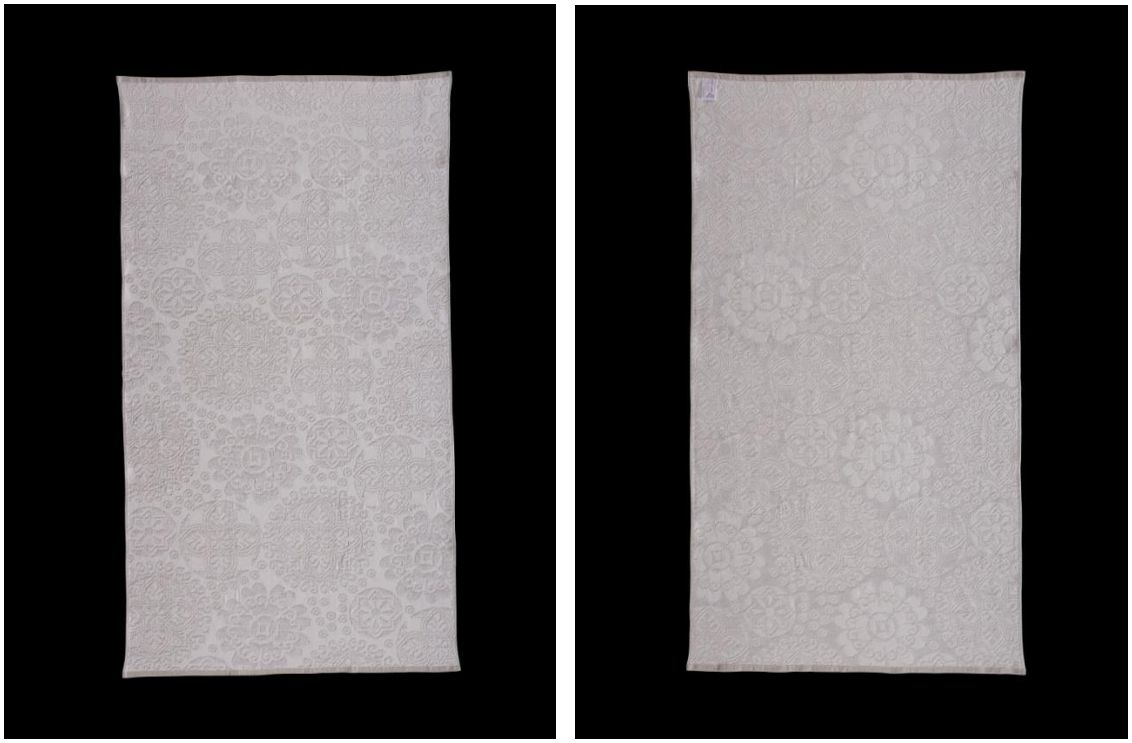


Fotoğraf 11-12: Kaynak-503'nolu Numunenin Ön ve Arka Görüntüsü

Fotoğraf 11-12: % 80 bambu, % 20 pamuk ipliği kullanılmıştır. 100 cm x 180 cm ebatlarında üretilen çift katlı havlu-peştamal 407 gsm havlu jakarlı tezgâhlarda dokunarak üretilmiştir. Numune ismi Kaynak-503, modeli ise tek yüz peştamal olarak adlandırılmaktadır. Bu tasarım diğerlerinden farklı olarak çift katlı peştamalın bir tarafı bez, diğer tarafı havlu olarak dokunmuş olup, ürünün bez dokunan kısmı atkıdan renklendirilerek farklı bir görünüm katmıştır. Bir kenarından boylamasına uzanan desen de bez tarafında havlu ile havlu tarafında bez olarak tasarlanarak, modern bir görünüm sağlamıştır. Dokuma esnasında top boyama tekniği kullanıldığı için motifler ve desen dokuma sırasında ortaya çıkmıştır. Tek seferde iki katlı ürün dokuyarak ekonomik açıdan hem üreticiye hem de tüketiciye fayda sağlamıştır.

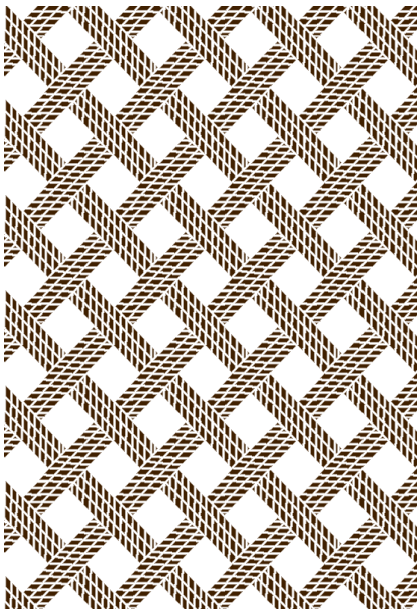


Fotoğraf 13: Kaynak-505'nolu Numunenin Tasarımı



Fotoğraf 14-15: Kaynak-505'nolu Numunenin Ön ve Arka Görüntüsü

Fotoğraf 14-15: % 80 bambu, % 20 pamuk ipliği kullanılmıştır. 100 cm x 180 cm ebatlarında üretilen çift katlı havlu-peştamal 430 gsm havlu jakarlı tezgahta dokunarak üretilmiştir. Numune ismi Kaynak-505, modeli ise tek yüz peştamal olarak adlandırılmaktadır. Bu tasarım diğerlerinden farklı olarak çift katlı havlunun dokumasında iki tarafında da havlu oluşturulmuştur. Motiflerdeki havlar havlunun bir tarafında varsa diğer tarafında olmayacak şekilde hazırlanmış, ayrıca bir yüzünde havlar koyu renkli ise diğer yüzündeki havlar açık renk olması sağlanmıştır. Bu durum iki yönünde farklı bir model oluşturmuş iki yönünde de kişinin kullanım tercihine göre hitap etmiştir.



Fotoğraf 16: S18-218'nolu Numunenin Tasarımı

Fotoğraf 17-18: S18-218'nolu Numunenin Ön ve Arka Görüntüsü

Fotoğraf 17-18: % 100 pamuk ipliği kullanılmıştır. 50 cm x 90 cm ebatlarında üretilen çift katlı havlu-peştamal 450 gsm jakarlı tezgâhta atkıdan indantren boyalı iplik kullanılarak üretilmiştir. Numune ismi S18-218, modeli ise tek yüz peştamal olarak adlandırılmaktadır. Bu tasarımda diğerlerinden farklı olarak çift katlı peştamalda % 100 pamuk ipliği kullanılmıştır. Ayrıca ebat olarak da küçültülerek farklı kullanım alanları (özellikle çocuklar için) oluşturulmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte ön yüzünde havlu, arka yüzünde peştamal olarak tasarlanmıştır.

Sonuç

Çift katlı havlu-peştamalların havlu tarafı ile su emiciliğini ve kurulama ihtiyacını karşılarken, bez tarafı ile peştamal havası oluşturulmuştur. Bu sayede hafiflik sağlanmıştır. Aynı anda iki farklı kullanım sağlayarak birden fazla ihtiyaca cevap verilebilmesi kullanıcıya ekonomik anlamda bir getiri sağlayacak nitelikteki ürünlere dönüştürülmüştür. Çift katlı ürünü tek seferde dokuyarak hem konfeksiyon maliyeti, hem de zamandan tasarruf minimuma düşürülüp genel havlu fiyatlarında % 40 oranında karlılık elde edilmiştir. Kaynak Havlu Sanayi ve Tic. A. Ş. ye ait Tasarım Merkezi olarak en iyi kalite tekstil ürünleri en son teknoloji ile üretmek ve küresel pazardaki ev tekstil sektörüne yeni bir soluk kazandırma hedefine ulaşılmıştır.

Bu çalışma ile özellikle Denizli ve Türkiye için önemli bir sektör olan ev tekstil sektöründe hayata geçirilen tasarımlarda konfor özelliklerinin de dikkate alınması ile bu konforu etkileyen parametrelerin ürünlere yapacağı katkıların büyük oranda üreticiye ve tüketiciye de fayda sağlayıcı olduğu ortaya çıkmıştır.

Kaynakça

Anonim (1991). Tekstil Mamülleri-Pamuk ve Pamuk Poliester-Dokuma-Yatak Çarşafı, Yorgan Çarşafı, Nevresim ve Yastık Kılıfı Standartları, TS 2994.

Azizağaoğlu, A. ve Aksu, B. (2018). "Organik Tekstil Ürünlerine Yönelik Tüketici Tutumlarının İncelenmesi- The Examination of Consumer Attitudes towards Organic Textile Products", **Tekstil ve Mühendis-Journal of Textiles and Engineer),** Cilt-Volume: 25, Sayı-Number: 111.

Ersoy, A. F., Tokyürek, Ş., Arpacı, F., Demirci, A. (2007). "Kadın Tüketicilerin Ev Tekstil Ürünlerini Kullanım Durumları, Tercih ve Sorunları-The Case of Using Home tekstile Products of women Consumers, Their Preferences and Problems", **Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı: 20, Ankara.

Dinçeli, D. (2017). "Sanat ve Tasarım Etiği-Art and Design Ethics", **İdil Sanat ve Dil Dergisi,** Cilt: 6, Sayı: 30.

Durur, G. ve Parer, O. (2010). **"**Türkiye ve Denizli'de Ev Tekstillerine Genel Bir Bakış-A General Overvıew of Home Textiles In Denizli And Turkey", **Tekstil ve Mühendis-Journal of Textiles and Engineer,** Yıl-Year: 16, Sayı-Number: 75-76.

İslamoğlu, A. H. ve Altunışık, R. (2003). **Tüketici Davranışları,** Beta Yayınları, İstanbul.

Turan, B. O. (2011). **"**21. Yüzyıl Tasarım Ortamında Süreç, Biçim ve Temsil İlişkisi- Relationship between Process, form and Representation in the Design Environment of 21st-Century",**Megaron-Yıldırz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi E-Dergisi-Yıldız Technical University Faculty of Architecture E-Journal,** Cilt-Volume: 6, Sayı-Number: 3.

Vural, T., Çivitçi, Ş. ve Ağaç, S. (2001). "Giysi Tasarımına Ergonomik Yaklaşım", **8. Ulusal Ergonomi Kongresi (25-26 Ekim 2001 İzmir),** İzmir.

Öner E. (2008). "Dokuma Kumaşların Konfor Özellikleri Araştırma", **Pamukkale Üniversitesi Tekstil Mühendisliği Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,** Denizli**.**

Çalışmada kullanılan fotoğraflar Kaynak Havlu Sanayi ve Tic. A. Ş. Tasarım Merkezi arşivine aittir.

TÜRKİYE'DEKİ BÜYÜK PERAKENDE MAĞAZA ZİNCİRLERİNDE KULLANILAN GRAFİKLERİN TASARIMSAL İÇERİK ANALİZİ

Zahide İdil Kanmaz

Grafik Tasarım Sanatta Yeterlik

Hacettepe Üniversitesi

Öz

Günümüzde; büyük perakende mağazaları, müşterilerin ürün satın almalarına yardımcı olan ve aynı zamanda, ziyaretçilerin satın alma oranlarını artırmaya yönelik çeşitli grafiksel yapılanmalara başvurmaktadır. Bu grafiksel yapılanmalar, kendi içlerinde hiyerarşik bir düzene sahiptir ve satışı destekleyecek içerikler ile birlikte algı yönetimine destek olmayı amaçlamaktadır. Bu makale, günümüz Türkiye'sinde bulunan büyük perakende mağaza zincirlerinin kullandığı grafik iletişimlerinin; yazı karakteri (font), görsel içeriği, konumu ve rengi ile ilgili tüm grafiksel kararların olumlu ve olumsuz yönlerini, halihazırda grafik kültürü alanında yaygınlaşmış temel eser ve ölçütler ile ele alarak, mekanik satış sisteminin* verimliliğini artırma konusuna ışık tutma ve teoriksel olarak katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Perakende grafikleri; Mağaza grafikleri, Fiyat Etiketi Grafikleri.

GRAPHICAL DESIGN ANALYSIS OF LARGE RETAIL STORES IN TURKEY

Abstract

Nowadays; large retail stores use various graphical configurations to help customers buy products and at the same time, to increase the purchasing rates of visitors. These graphical configurations have a hierarchical order within themselves, and also the aims of these graphical elements to support the management of perception along with the contents that will support the sale. This article, today's graphic communications used by large retail chain stores in Turkey; to shed light on the theoretical and practical aspects of increasing the efficiency of mechanical sales system** by addressing the positive and negative aspects of all graphical decisions related to visual content, location and color with the basic works and criteria that are already widespread in graphic culture.

Keywords: Retail graphics; Store graphics, Price label graphics.

**Mekanik Satış Sistemi: IKEA tarafından geliştirilmiş olan terim; alışverişi kolaylaştıracak şekilde gruplandırılmış IKEA mağazalarında müşterinin dilediği hızda dolaşması ve beğendiği ürünleri etiketlerinde belirtilen noktalardan kendisinin alması anlamına gelmektedir.*

***Mechanical Sales System: The term developed by IKEA; In the IKEA stores grouped in a way to facilitate the exchange, it means that the customer walks at any speed and takes his / her favorite products from the points specified in the labels.*

1. Giriş

Hızla gelişen perakendelerin mağaza ortamında, tüketicilerin ihtiyaçları satın alma kararlarını doğrudan etkilemektedir. Müşteri olarak mağazaya gelen tüketici ile ziyaretçi olarak giren tüketici arasındaki satın alım dengesini kurmak ve artırmak için, grafik tasarım elementlerine başvurulmaktadır. Modern, çok yönlü, çok kanallı ortamlarda tüketiciler; ürünler ve hizmetler hakkında görsel destekli tasarımlar ile bombalanır. Hedeflenen bilgileri sunarak müşterileriyle bağlantı kurmaya çalışan perakendecilerin, mağaza içinde tüketiciye bilgiyi aktarmak için farklı grafik bileşenlerini tasarım bünyesine katar. Bu bileşenler; yazı karakteri (font), görsel içeriği (resim), rengi ve konumu ile kurgulanarak; vurgulanacak mesaj için en uygun hiyerarşik düzende nihai hale getirilir ve akabinde mağazadaki stratejik yerini alır. Tüketici ile perakende mağazası arasında köprü görevi gören grafiksel bileşenlerin içerdiği tasarımsal çözümlemeler, izleyicide bıraktıkları etki ile satın alım oranını arttırmayı hedeflemektedir. Etki düzeyi yüksek ve durağan (statik) olarak sergilenen grafikler; fiyat göstergesi, uyarı, tanım, yönlendirme veya sürdürülebilirlik mesaj içeriğini kapsayabilir. Bu bağlamlarda içerilen mesajların grafik uygulaması, tüketici ile birebir etkileşim halindedir. Etkileşimde pozitif tepki alan tasarımlar, ziyaretçilerin müşteri grubuna katılımını kolaylaştırma potansiyeline sahiptir. Bu makalede; birbiriyle alakalı ya da birbirinden bağımsız 2.000'den fazla ürünü bünyesinde barındıran karmaşık bir perakende mağazasına giden tüketiciler için; 50 planlı (müşteri) tüketici, 30 plansız (ziyaretçi) tüketici ve 20 perakende mağaza çalışanı ile, alışverişi destekleyen grafiklerin olumlu ve olumsuz yönleri değerlendirilmiştir. Değerlendirmeden çıkan sonuç ile, perakende mağazalarının grafik iletişimlerinin verimliliğini artırma konusuna ışık tutulması hedeflenmiştir.

2. Perakende Mağazalarında Bulunan Grafiklerin Analizi

Toplamda yüz (100) kişiden oluşan katılımcı ile yirmi beş (25) grafik tasarım temelli sorudan oluşan perakende mağazalarındaki grafiklerin içerik analizinden çıkan sonuçlara göre; oranı %0- %50 arası kırmızı, %50- %70 arası sarı, %70- %100 arası ise yeşil ile belirtilmiştir (Tablo 1). Kırmızılar değiştirilmeli, sarılar geliştirilmeli ve yeşiller ise duruma uygun olarak betimlenmiştir. İlk olarak; iletişim kurmak için kullanılan grafiklerin kullanım sıklığı ele alınarak, grafik iletişimlerin görünürlük oranı analiz edilmiş ve sonucu %65 (Tablo1,1), arkasından ürün grafiklerinin anlatmak istediği konuyu aktarım netliği ölçülmüş ve sonucu %50 olarak saptanmıştır (Tablo 1,16).

2.1 Bir markanın perakende mağazasında pazardaki ilgisini, çekiciliğini ve rekabetçiliğini güvence altına alması için kullandığı grafik iletişimleri, kurumsal diline uygun bir biçimde geliştirmesi şarttır. Hatch ve Schultz, kurumsal kimlik dilinin; "kurum kimliğin yorumlarının oluştuğu ve örgütsel imajı etkileme niyetlerinin formüle edildiği bir bağlam" olarak tanımlamaktadır (Hatch ve Schultz, 1997). Pérez ve Rodríguez del Bosque ise, kurumsal kimliğin bütünleştirici çok yönlü (multidisipliner) bir yaklaşım sunduğunu savunmaktadır. Kurumsal kimlik dili olan perakende mağazaları; bu dili sadece şirket kimliği değil, şirketin yönettiği markanın mağaza içindeki görsel iletişim temsiline de yerleştirilmelidir (Pérez & Rodríguez del Bosque 2014). Bu yerleşimde kurumsal yazı karakteri, grafik iletişimi güçlü kılmak için vazgeçilmezdir. Dolayısıyla; grafiklerde kullanılacak yazı tipi (font)

oldukça önemlidir ve kurumsal kimliğe uygun yönde planlanmayı hak eder. Bununla birlikte, font kullanımında en önemli hususlardan biri, metnin belirli bir mesafeden (ana metin için) ve yakın bir mesafeden kolayca okunabilmesini sağlanmalıdır. İncelemeler sonucunda; Türkiye'deki perakende mağazalarında yer alan grafik iletişimlerin, %88'i kurumsal kimliğine uygun yazı karakteri ile kurgulanmıştır (Tablo 1,7). Yapılan araştırmaya göre; Türkiyede'ki perakende mağazalarının %86'sında, kurumsal kimliğin yazı karakterinin ana bileşen olarak kullanıldığı ve bu kullanımların %77'sinde iletmek istediği mesaja uygun font seçeneğinin kullanıldığı (Tablo 1,19), fakat yalnızca %45'inin okunaklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Tablo 1,4).

2.2 Helfand'a göre grafik tasarım; uyum ve denge, renk ve ışık, ölçek ve gerginlik, form ve içeriği birleştiren görsel bir dildir. Aynı zamanda hem akıl hem de göze meydan okuyan kültürel farklılıklar ve algısal çıkarımlar dili olan işaretler ve semboller imalar konusunda en önemli püf noktalardır (Shaugnessy, 2010).

2.2.1 Türkiye'deki perakende mağazalarında bulunan grafiklerin içerdiği resim içeriklerinin %86'sında ürün ile doğrudan bağ içerisinde (Tablo 1, 21), renk kullanımlarının %76'sında ilgili mesaj vurgusu, (Tablo 1,20), grafik iletişiminin ürün ile bağdaşacağı konumlandırmalarda ise %64'lük oran gözlemlenmiştir (Tablo 1,22).

2.2.2 Ürün tanımlayıcı grafiklerin %63'ünün ürünler ile rekabette olduğu ve bu yüzden ürün bazlı çoklu ortamda grafik iletişimlerinin %50 oranında karmaşa yarattığı (Tablo1,10), fakat kullanılan iletişimin %84 (Tablo1,9) oranında ilgili ürüne hitap ettiği ve %66'sının ürünü açıkladığı savunulmaktadır (Tablo1, 15).

2.2.3 Gallagher ve Paldy'ye göre; "*her tasarım, görüntüleyenlere mesaj yoluyla rehberlik etmek ve hangi bilgilerin en önemli olduğunu anlamalarına yardımcı olmak için uygulanan görsel bir hiyerarşiye sahiptir. Birincil veya en önemli bilgi ile ikincil ve üçüncül bilgiler arasında açık bir ayrım güçlü bir görsel hiyerarşiyi tanımlar. Bu, tasarımın hangi elemanlarının üzerinde durulacağını ve nasıl bütünleştirileceğini belirler"* (2007). Halihazırda karmaşık bir yapıya sahip olan perakende mağazalarında, aktarılmak istenilen mesajların grafik tasarımsal çıktı boyutları veya içeriksel bileşenlerinin boyutları birbirinden farklı olabilir. Ölçü konusu gündeme geldiğinde, konum alanı ve vurgu niceliğine göre hiyerarşik bir düzende yerleştirilen grafiklerin %74'lük oranda algılanabilirliği gözlemlenmiştir (Tablo1, 6).

2.2.4 Paleolitik çağdan beri, insan aklındaki konumlarını koruyan ve bundan sonra da korumaları muhtemel olan, güçlü görsel kimliğe sahip ikonlar evrensel olarak anlaşılabilmektedir (Kanmaz, 2015). Ve ikonların, kolayca tanınabilir olması sözlü anlatımdaki dil engelini aşmasında büyük role sahiptir (Rogers, 1989). Dünyaca kabul gören ve farklı ırktaki insanları ortak noktada buluşturan, dolayısıyla hayatımızdaki çoğu alanda varolan ikonlar, perakende mağazalarında da yer almaktadır. Yapılan araştırmada kullanılan ikonlu grafik iletişimlerin %82 oranında mesajı ilettiği sonucuna ulaşılmıştır (Tablo 1,24).

2.3 Güçlü bir grafik iletişimi satışı tetikler ve ziyaretçiyi müşteriye çevirmek için fırsat oluşturur. Fakat; başarılı bir satış sistemi için ilgili grafik elementlerini iyileştirmelerin yanı sıra, tüketicilerin

davranış stratejilerine ihtiyaç duyulmaktadır. Sistemleri daha verimli kılmak, üç ana faktör tarafından belirlenir (Cash, P., Holm-Hansen, C., Borum Olsen, S., Christensen, M., ve Thi Trinh, Y., 2017).

2.3.1 Thaler ve Sunstein'in yaptığı araştırma; tüketicinin teşvikler (kampanya, indirim, düşük fiyat, vb. grafik iletişimleri) ve risklerden (değişken kur, stok yetersizliği, ürün gamından çıkarılma, vb. dışsal etkiler) doğrudan etkilendiğini savunmaktadır. Bu nedenlerden dolayı, müşteriler bilinçli ve bilinçsiz olarak önyargılı kararlar alırlar (2008). Karar almalarındaki büyük rollerden bir tanesi olan alışveriş destekleyici grafikler üzerinde yapılan incelemede; Türkiye'deki perakende mağazalarının kullandığı teşvik veya risk faktörlü alışveriş destekleyici grafiklerin %66'sı alıcısına doğrudan ulaşmaktadır (Tablo 1,2).

2.3.2 Kahneman'a göre, tüketici kararlarının birçoğu sezgisel ve otomatik bilinçdışı süreç tarafından yönetilir (2011). Güven duyulan bir markada, grafik tasarımın ele aldığı sunumlar sorgulanmaksızın satışı tetikler. Analiz sonucunda Türkiye'deki perakende mağazalarının kullandığı grafiklerin %70'i güven uyandırmaktadır (Tablo 1,8).

2.3.3 Herring ve Roy'a göre; yazım hataları elde edilecek faydaların çoğunu negatif yönde olumsuz olarak etkiler (2007). Bu bağlamda kullanılan dile göre yazım hatalarını en aza indirgemek stratejik satış açısından verimliliği artıracaktır. Yapılan analizde, grafik iletişimlerinde kullanılan metinlerin %82'si Türk Dil Kurumu Kurallarına uygun olduğu saptanmıştır (Tablo1, 18). Hizmetleri anlatan grafik iletişimlerin skoru %45 (Tablo 1, 12), glokalizasyon oranı ise %67 olarak kayda geçmiştir (Tablo1, 17).

2.4 Türkiye'de konumlanmış olan pek çok perakende şirketi sürdürülebilirlik* kavramını benimsemiş durumdadır. Fakat bir perakende mağazasına girdiğinizde her bir metrekarede konumlandırılmış fiyat belirten, çeşitli boyutlardaki etiketlerin varlığı aşikardır. Bu kadar fiyat etiketinin basılması mekanik satışı %85 (Tablo 1, 14) oranında desteklerden, dünyaya verdiği zarar ölçülemez büyüklüktedir. Grefé'nin 2003 yılında yayınladığı araştırmada; tek başına kâğıt üretimi, dünyadaki fosil yakıtların en büyük üçüncü kullanımı ve bitmiş ürünün pound başına en büyük endüstriyel su kullanımı olduğunu belirtmiştir. Mürekkepleri ve tonerleri basmak, başlıca yağın tamamen yanmaması sonucu üretilen en büyük ikinci karbon siyahı kullanımı olduğunu, soya bazlı mürekkep üretimi bile tipik olarak dizel yakıtın, petrol bazlı pestisitlerin ve herbisitlerin yaygın olarak kullanılmasını içerdiğini eklemiştir. Özetle; bir etiketin üretim süreci, havayı ve suyu daha da kirleten sera gazları ve organik kirleticileri serbest bırakmaktadır. Dolayısıyla fiyat etiketlerinin basılması, dağıtılması, ve kullanılması tasarım sürecinde daha iyi seçimler yapmak için tasarımcı tarafından dikkate alınmalıdır (Konchada ve Betgevarzi, 2014). Yapılan ankette; sürdürülebilirlik grafiklerinin sürdürülebilirliği %65 (Tablo 1, 13), sürdürülebilirlik grafik iletişimlerinin vermek istediği mesaj ise %74 (Tablo 1, 15) olarak çıkmıştır. Aynı zamanda grafik gerekliliği %63 (Tablo 1, 3), anlaşılabilirliği %51 (Tablo 1, 5) ve grafik iletişimler olmasaydı alışveriş yapılma oranı ise %18'dir (Tablo 1, 25).

**Sürdürülebilirlik: İnsanların ve doğanın üretken uyum içinde var olabileceği ve mevcut ve gelecek nesillerin sosyal, ekonomik ve diğer gereksinimlerini yerine getirmesine izin veren koşulları yaratır ve sürdürür. (Sustainability | EPA Research | EPA." EPA. Environmental Protection Agency, n.d. Web. 28 Oct. 2014.)*

3. Sonuç

Türkiye'deki büyük perakende mağaza zincirlerinde kullanılan grafiklerin tasarımsal içerik analizinin yapıldığı bu araştırmada, seçilen 25 farklı analiz konusunda 100 kişilik katılımcı ile detaylara değinilmiştir. Kullanılan grafik tasarım elementlerinin, tüketicileri (planlı ya da plansız) mağazada %66,24 oranında alışverişe yönlendirdiği saptanmıştır. Oranı yükselmesinin hem tasarımsal denge ve kalite hem de satışın artmasında önemli rol oynayacağı aşikardır. Modern, çok yönlü, çok kanallı ortamlarda; tüketiciler mallar ve hizmetler hakkında görsel destekli tasarımlar ile bombalanırken, grafik iletişimler asıl hedefinden şaşırtılmaktadır. Perakende mağazalarında kullanılan ürün etiketinizde kullanılan renkler, fontlar, konum, ölçü ile iletmek istediği mesajın, alıcının satın alma kararlarını doğrudan etkileyecektir. Tüm mağaza medyası hakkında derinlemesine bilgi sağlamak ve her ortamın temel amacını netleştirmek için kullanılan grafik iletişimler, kendi kendine seçimi destekleyen verimli ve etkili mağaza iletişimi geliştirmek ve uygulamak için mekanik satış sisteminin vazgeçilmez unsurlardan olmaya devam edecektir.

Analiz konusu	Müşteri	Ziyaretçi	Çalışan	Oranı
1 Grafikler görünür mü?	%70	%40	%80	%65
2 Grafikler alışveriş için yardımcı mı?	%80	%57	%35	%66
3 Grafikler gerekli mi?	%62	%45	%85	%63
4 Grafikler okunaklı mı?	%58	%15	%55	%45
5 Grafikler anlaşılır mı?	%64	%18	%65	%51
6 Grafikler mesajına hitaben hiyerarşik bir düzene sahip mi?	%76	%57	%85	%74
7 Grafikler kurumsal kimliğe uygun mu?	%88	%86,6	%90	%88
8 Grafikler güvenilir mi?	%72	%50	%95	%70
9 Grafikler ilgili ürünü destekliyor mu?	%90	%80	%95	%84
10 Ürün bazlı grafikler çoklu ortamda karmaşık mı?	%50	%50	%50	%50
11 Sürdürülebilirlik grafiklerinin vermek istediği mesaj net mi?	%76	%57	%85	%74
12 Hizmetleri anlatan grafikler etkileşimli mi?	%58	%15	%55	%45
13 Sürdürülebilirlik grafikleri sürdürülebilir mi?	%70	%40	%80	%65
14 Fiyat etiketleri mekanik satış sistemini destekliyor mu?	%90	%83	%95	%85
15 Ürünü açıklayan grafikler ilgili ürünü anlatıyor mu?	%68	%45	%85	%66
16 Ürün grafikleri net mi?	%50	%50	%50	%50
17 Grafiklerde glokalizasyon kullanılıyor mu?	%70	%46	%80	%67
18 Grafiklerdeki yazım dili Türk Dil Kurumu Kuralları'na uygun mu?	%80	%83	%90	%82
19 Grafiklerde kullanılan fontlar mesaj içeriğini destekliyor mu?	%76	%73,3	%85	%77
20 Grafiklerde kullanılan renkler mesaj içeriğini destekliyor mu?	%78	%73,3	%75	%76
21 Grafiklerde kullanılan resimler mesaj içeriğini destekliyor mu?	%80	%83	%90	%82
22 Grafiğin konumu mesaj içeriğini destekliyor mu?	%80	%57	%45	%68
23 Grafikler ilgili ürün ile yarışıyor mu?	%62	%45	%85	%63
24 Grafiklerde kullanılan ikonlar mesaj içeriğini destekliyor mu?	%80	%83	%90	%82
25 Grafikler olmasaydı alışveriş kolay olur muydu?	%20	%10	%25	%18
SONUÇ	%66,24			

Tablo 1: Türkiye'deki büyük perakende mağaza zincirlerinde kullanılan grafiklerin tasarımsal içerik analiz sonuçları

4. Kaynakça

AIGA . "Print Design and Environmental Responsibility". Grefé, R, 2003. Print. 25 Oct. 2014.

Cash, P., Holm-Hansen, C., Borum Olsen, S., Christensen, M., & Thi Trinh, Y. (2017). Uniting individual and collective concerns through design: Priming across the senses. Design Studies, 49(C), 32–65.

Gallagher, R.; Paldy, A.M. "Exploring Motion Graphics (Design Exploration)". Clifton Park, NY: Thomson Delmar Learning. 2007.

Hatch, M.J., Majken S. (1997). Relations between organisational culture, identity and image. European Journal of Marketing, 31 (5): 356–65.

Helfand, J. Alıntılama tarihi 2019. www.azquotes.com/quote/801353

Herring, H., & Roy, R. (2007). Technological innovation, energy efficient design and the rebound effect. Technovation, 27(4), 194–203.

Kahneman, D. (2011). Thinking, fast and slow. Farrar, Straus and Giroux.

Kanmaz, Z. İ. (2015). The role and importance of icons on mobile graphical user interface. Master Thesis. (75-76).

Konchada, S., Betgevarzi S. (2014). Visual Communication History, Research and Discourse.

Pérez, A., Ignacio R. B. (2014). Organizational and CorporateIdentity Revisited: Toward a Comprehensive Understanding of Identity in Business. Corporate Reputation Review, 17(1): 3-27.

Rogers, Y. (1989). Icons at the interface: their usefulness. Interacting with Computers. (105-118).

Shaughnessy, A. (2010). How to be a graphic designer, without losing your soul. London: Laurence King Publishing.

Thaler, R. H., Sunstein, C. R. (2008). Nudge: Improving decisions about health, wealth, and happiness. London: Penguin.

Trumper, M. (2012). How to Create an Effective Product Label. https://creativepro.com/how-create-effective-product-label/

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TAŞ İŞLEMECİLİĞİNDE ÇİFT BAŞLI KARTAL FİGÜRÜ

Öğr. Gör. Kifayet ÖZKUL

İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa

Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu / El Sanatları Bölümü-Seramik Cam ve Çinicilik Programı

Öz

Çift başlı kartal, bütün Dünya ve Türk devletlerinde önemli bir yere sahip olmuştur. Orta Asya Türk mitolojisinde koruyucu ruh olarak kabul edilirken aynı zamanda gücü, hâkimiyeti, hükümdarlığı, bilgeliği ve şansı temsil etmiştir. Kuşların hakanı olarak da kabul edilen kartal, Türklerin dini olan Şamanizm'de oldukça önemli bir yer tutmuştur, insanlar ile tanrı arasında elçi olarak görev yaptığı kabul edilmiştir. Kartal, şaman inancında dini törenlerde, girmiş oldukları hayvan biçimlerinin başında yer almıştır. Kartal biçimine dönüşen ruhların, gökyüzünü dolaşıp, yere indikleri düşünülmüştür. Türkler Müslümanlığı kabul ettikten ve Anadolu'ya geldikten sonra dahi şaman inancının etkisi devam etmiştir. Anadolu'da mimari yapılaşmaya başladıktan sonra taş işlemeciliğinde hayvan figürleri, bitkisel motifleri ve efsanevi figürleri birlikte kullanmışlardır. Birlikte kullanılan bu figürlerin bu dünya ve öte dünya ile aradaki bağ olduğu düşünülmüştür.

Anadolu Selçuklu Döneminde kullanılan çift başlı kartal figürünün neden iki başa sahip olduğu konusunda da farklı görüşler bulunmaktadır. Türk sanatındaki simetri tutkusunun veya koruyucu ya da egemen olan iki ruhun, iki iktidarın birleşerek iki kez artırılmış gücünü temsil ettiği söylenmektedir. Selçuklu hükümdarlarının çadırlarında da savaşlardan sonra zafer işareti olarak dikilen ve hükümdarlık sembolü olan çift başlı kartal, taş işlemeciliğinden çiniye, halı dokumacılığından metal işlemeciliğine kadar birçok alanda da yerini almıştır. Kimi yerde tek başına, kimi yerde ise özellikle Hayat Ağacı, Aslan, Ejder ve Nar motifleriyle birlikte kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu Döneminden günümüze kadar gelen birçok mimaride kullanılan çift başlı kartal figürü tarihi ve sanatsal değer taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu, Selçuklu Sanatı, Çift Başlı Kartal.

ANATOLIAN SELJUK PERIOD STONE PROCESSING DOUBLE HEAD EAGLE FIGURE

Abstract

The double headed eagle has an important place in all the world and Turkish States. Central Asia was considered a protective spirit in Turkish mythology, but also represented power, sovereignty,

sovereignty, wisdom and luck. Kartal, considered as the Hakan of birds, has a very important place in shamanism, which is the religion of the Turks, it has been accepted as a messenger between the people and God. Kartal, in the belief of shaman religious ceremonies, they entered at the beginning of animal forms. It is thought that the souls who have turned into Eagles have wandered through the sky and descended to the ground. Even after the Turks accepted Islam and came to Anatolia, the influence of the shaman belief continued. They used animal figures, plant motifs and legendary figures together in stone processing. These figures used together were thought to be the link between this world and the other world.

There are different opinions about why the Eagle figurine with the head used during the Anatolian Seljuk period had two heads. It is said that the passion for symmetry in Turkish art, or two souls, who are protectors or dominant, represent the power of the two powers, which has been multiplied and increased twice. In the tents of Seljuk rulers, the eagle with the double headed symbol of sovereignty, which was erected as a sign of victory after the wars, took its place in many fields, from stone processing to tile, from carpet weaving to metal processing. It was used in some places alone and in some places in particular with the Tree of life, lion, dragon and pomegranate motifs. The double headed eagle figure used in many architecture from the Anatolian Seljuk period to the present day bears historical and artistic significance.

Key Words: Anatolian, Seljuk Art, Double Headed Eagle.

1.Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşlemeciliğinde Çift Başlı Kartal

1.1. Anadolu Selçuklu Dönemi

1071 yılında Selçuklu Sultanı Alparslan'ın Bizans ordularını bozguna uğratmasının ardından Anadolu'ya gelen Türk boyları, yeni bir kültür ve sanat ortamı oluşturmaya başlamışlardır. 12. yy. iç ve dış karışıklıklar yüzünden sanat dünyasına yoğun katkıda bulunamayan Selçuklular, 13. yy. da 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 sanatını 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 merkezlerinden olmuştur. Anadolu'ya geldiklerinde zengin taş ocakları ve ustaları bulan Selçuklular, kendi anlam dünyalarını da katarak çok özel kompozisyonlar kullanarak eserler ortaya çıkarmışlardır. Surlardan, mezar taşlarına kadar her alanda Selçuklular kalkerli taş malzeme kullanmışlardır. Dış görünümleri sade olan Selçuklu yapılarında ön cepheler özenle işlenmiş taş ve tuğla minareleri ve büyük ustalıkla işlenmiş taştan taç kapıları ile dikkat çekmektedir. İlk bakışın yarattığı etki ve farkındalıktan dolayı cephe mimarisini çok önemsenmişler, Işık gölge oyunlarıyla hareketli bir cephe kurgusu yaratmışlardır. 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 alanları ise oluklardır. Çoğunlukla aslan başı şeklinde yapılmıştır. Anadolu Selçuklularında kendine has bir üslupla 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 örgüsüyle birlikte taç kapılarda kullanılmaya başlanmıştır.

Anadolu Selçuklu taş işlemeciliğinde önemli olan diğer bir alan çoğunluğu kesme taş ile yapılan mihraplardır. İç 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 köselikler de ise Kuran'dan ayetler işlenmiştir. Divriği Ulu Cami, Kayseri Hunad Hatun, Sivas Keykavus Darüşşifası mihrapları zengin taş işçiliğiyle bezenen örneklerdendir. Taş işçiliğinin yoğun olarak kullanıldığı diğer bir uygulama alanı ise Ahlat mezar taşlarıdır. Kutsal mekânlar olarak kabul edildiği için Moğol saldırılarından zarar görmemiş olan mezar taşları, o dönemden günümüze aktarılabilen en önemli veri kaynaklarıdır. 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, Mevlâna, Yunus Emre gibi büyük mutasavvıf ve düşünürler Selçuklu sanatının oluşumuna büyük katkıda bulunmuştur.

1.2. Çift Başlı Kartal

Anadolu Selçuklu sanatının her alanında karşımıza çıkan kartal, kaynağını Orta Asya Kültürü ve Şaman inancından almaktadır. Orta Asya sanatında olduğu gibi Selçuklu sanatında da kozmik kartal figürü, kudret, kuvvet, hükümdar arması, iyilik, koruyucu unsur, uğur simgesi, bekçi, talih gibi hem sembolik hem de kozmolojik anlamlarda kullanılmıştır. Kartal, tüm uçan kuşların başıdır ve gerek uçan gerekse yeryüzünde yaşayan diğer canlılara korku salan, gökyüzünün hâkimi ve sonsuzluğun sembolü olarak kabul edilmiştir. Avrasya Sanatı içinde çok kullanılan bir sembol haline gelen kartalın, pek çok topluluk arasında tinsel etkileşime işaret ettiği de görülmektedir. Kartalın korku salan yönünün yanı sıra, dış görünüşünün son derece güzel olmasından dolayı estetik bir yönü de bulunmaktadır. Çift başlı kartal

aynı zamanda evlenme ve politik birleşme olaylarında da sembol olarak kullanılmıştır. Kartal, eski Türk inancı olan şaman inancında dini törenlerde, girmiş oldukları hayvan biçimlerinin başında yer almıştır. Kartal biçimine dönüşen ruhların, gökyüzünü dolaşıp, yere indikleri düşünülmüştür. Türkler Müslümanlığı kabul ettikten ve Anadolu'ya geldikten sonra dahi şaman inancının etkisi devam etmiştir. Anadolu'da mimari yapılaşmaya başladıktan sonra taş işlemeciliğinde hayvan figürleri, bitkisel motifler, rumi desenleri, efsanevi hayvan figürleri birlikte kullanılmışlardır. Birlikte kullanılan bu figürlerin bu dünya ve öte dünya ile aradaki bağ olduğu düşünülmüştür.

1.3. Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşlemeciliğinde Çift Başlı Kartal

Çift başlı kartal, Türk medeniyetleri tarafından sevilerek kullanılmış ve pek çok sembolik anlamlar yüklenmiştir. Orta Asya'da çift başlı kartal, nazarlık, tılsım, aydınlık ve güneş sembolü olarak işlenmiştir. Anadolu'daki Selçuklu yapılarında kullanılan çift başlı kartal simgesi surlarda, cami ve medreselerde, saraylarda koruyucu güç ve hâkimiyet sembolü olarak ve kötü güçlerden koruyucu olarak kullanılmıştır. Müslüman olan Anadolu Türkleri kartala tapmamışlar, kartalı bir dini simge olarak görmemişlerdir. Bu nedenle dini mimaride, camilerinin dış cephelerinde kartalı süsleme elemanı olarak kullanmaktan çekinmemişlerdir. Kartallar değişik şekillerde tasvir edilmişler, bazen kulaklı bazen kafalarında ibik benzeri bir çıkıntı ile genellikle nokta veya daire şeklinde gözlere sahip, bazen de çift başlı olarak Türk sanatında uygulanmıştır. Anadolu Selçuklu Döneminde kullanılan çift başlı kartal figürünün neden iki başa sahip olduğu konusunda da farklı görüşler bulunmaktadır. Türk sanatındaki simetri tutkusunun veya koruyucu ya da egemen olan iki ruhun, iki iktidarın birleşerek iki kez artırılmış gücünü temsil ettiği düşünülmektedir İkincisi ise sanat eserlerinde tasvir edilirken simetrik olarak uygulanışıdır. Selçuklu hükümdarlarının çadırlarında da savaşlardan sonra zafer işareti olarak dikilen ve hükümdarlık sembolü olan çift başlı kartal, taş işlemeciliğinden çiniye, halı dokumacılığından metal işlemeciliğine kadar birçok alanda da yerini almıştır. Kimi yerde tek başına, kimi yerde ise özellikle hayat ağacı, aslan, ejder ve nar motifleriyle birlikte kullanılmıştır.

Kartal, tarih boyunca güç, kudret ve asaletin timsali olarak görülen hayvanlar içerisinde, aslandan sonra gelmektedir. Buna bağlı olarak neredeyse her toplumda hükümdarla kartal arasında bir ilişki kurulmuştur. Ömer Hayyâm da Nevrûznâme adlı eserinde kartala ayırdığı bölümde bu konuya işaret ederek "Kartalın büyüklüğü, asalet ve temizliği ile hal ve hareketleri, padişahlara benzer. Eskiler demişlerdir ki, et ile beslenen havyaların padişahı kartal, ot ile beslenen hayvanların padişahı at, erimeyen cevherlerin padişahı inci ve eriyen cevherlerin padişahı ise altındır. Kartal bunun için sıradan insanlardan çok, padişahlara özeldir. Çünkü kartalı başka hayvanlardan ayıran bir muhteşemliği vardır. Karga da dışarıdan bakıldığında büyük görünür ama kartaldaki muhteşemlik onda bulunmaz." demiştir.

Bu özelliklerinden dolayı kartal, birçok toplumda, diğer ikonografik özelliklerinden daha çok, bir hükümdar simgesi olarak önem kazanmıştır. Selçuklu coğrafyasında çift başlı kartala dair en önemli ve dikkat çekici örnekler Anadolu Selçukluları dönemine aittir. Kale ve surlar, çeşitli saray çinileri, kale kapıları, cami ve mescitler, türbeler, medreseler, hanlar ve saraylarda uygulamaları mevcuttur. Mimari yapılarda Çift başlı kartala örnek olarak, Niğde Hüdavend Hatun Türbesi'nde bulunan kartalların baş kısımlarında sivri kulaklar, kıvrık gaga, uzun ve birbirine dolanan boyunları ve hemen tepesinde insan başı motifi pullu gövdeleri, uzun bacakları uçları ejderle biten dilimli kanatları kısa ve yelpaze şeklinde kuyrukları vardır. Diğer bir örnek Erzurum Çifte Minareli Medrese 'de hayat ağacının ucunda meyveler

ve kuşlar görülür, hayat ağacının tepesinde ise çift başlı kartal figürü bulunmaktadır. Hayat ağacı dallarının arasında bulunan kuş ve meyveler ebedi hayatı simgelemektedir. Hayat ağacının gövdesinin ortasında bir hilal iki yanında ise ejder figürleri yer alır. Burada ejderlerin hilal ile birlikte kullanılmasının sebebi, yer altı ve koruyuculuğun sembolü sebebiyledir.

Bir diğer örnek Yakutiye Medresesi'nde işlenmiştir. Medrese portalinin iki dış yan yüzünde hayat ağacının üzerinde sağ başı kırık vaziyette çift başlı kartal, altında aslan çifti bulunur. Kartalın üzerinde ve aslanın altında büyün rozetler yer alır. Bu rozetlerin gezegenleri sembolize ettiğine inanılır. Anadolu Selçuklularında bilhassa çift başlı kartalların kanat veya kuyruk uçlarında birer ejder başı ile son bulduğu dikkati çeker. Kartallarla birleşen ejderler ağızları daima açık kartalı tehdit eder şekilde verilmiştir. Ejderin kartalı ısırması kimi görüşe göre insanın kendi nefsi olarak yorumlanmıştır. Divriği Ulu Cami taç kapısında tasvir edilen çift başlı kartalın kuyruk uçlarının ejder ile sonuçlandığı görülür. Burada çift başlı kartal, hükümdarlık arması olarak tasvir edilmiş olup hükümdarın bile düşmanının kendi nefsi olduğu anlamında kullanılmış olabilir. Hayat ağacı ve çift başlı kartal ikilisi türbe mimarisinde de karşımıza çıkmaktadır. Türbelerde, ölünün ruhunun ebedi hayat sembolü olan ağaç aracılığıyla göğe yükselmesi tasvir edilmiştir. Kayseri Döner Kümbet 'in cephe yüzeyinde tasvir edilen kompozisyon bu anlamda tasvir edilmiştir.

Diyarbakır'da Ulu Beden Burcu'nda çift başlı kartal kabartmasının kanatları kat kat teleklere ayrılmıştır. Kuyrukları da teleklere ayrılmış ve iki ucu kıvrılarak ayaklarının altında son bulmuştur. Gövdeleri cepheden, baş ve pençeleri yandan verilmiştir. Diyarbakır Yedi Kardeş Burcu'ndaki çift başlı kartalda ise kanatları ise daha yatay ve kalın bir hatla benzer biçimde üsttekilerin dar, alttakilerin geniş olarak ayrılmıştır. Kanatlarda üst bölüm iki yapraklı bir Rumi biçiminde işlenmiştir. Çift başlı kartal başlarının oldukça belirgin ve sivri kulakları, yuvarlak çukurlardan oluşan gözleri bulunur. Boyunlarının ve kuyruk teleklerinin gövdeye birleştiği bölümler, birer silmeyle belirginleştirilmiştir. Ulu Beden ve Yedi Kardeş Burçlarının çift başlı kartal kabartmalarıyla özellikle ilişkilendirildiği anlaşılan mazgal pencerelerinin birlikteliğinde Gök Kapısı temasına vurgu yapıldığı düşünülmüştür. Burçlarda Tanrı'nın kuvvet ve kudretini temsil eden bu çift başlı kartal kabartmalarıyla tamamlanan, kompozisyonlarıyla Diyarbakır'ın geçit vermez bir kale olduğu mesajı verilmektedir. Çift başlı kartal figürü daha çok stilize edilmiş olarak, taş malzeme üzerine dolgun kabartma olarak, çini, alçı, ahşap örnekler üzerine çok sık olarak uygulanmıştır. Bazen tek başına, bazen çift ve simetrik yerleştirilmiş olarak, bazen karın karına ya da sırt sırta, bazen de diğer hayvanlar ile kompozisyon halinde uygulanan bu motif, dini ve sivil mimari eserleri süslemiştir. Çift başlı kartal figürü Türk sanatında çok sık kullanılan motiflerden biridir. Anadolu Selçuklu Döneminden günümüze kadar gelen birçok mimaride kullanılan çift başlı kartal figürü tarihi ve sanatsal değer taşımaktadır.

1.4. Çift Başlı Kartalın Sembolik Anlamı

Kartal figürü çok eski çağlardan itibaren sembol olmuş ve kuşların da hakanı olarak kabul edilmiştir. Başta kartal olmak üzere yırtıcı kuşların Şamanist inançlarda da önemli bir yeri vardır. Şamanizm'in etkisiyle çift başlı kartal figürünün mensup olduğu "Hayvan Üslubu" daha da gelişmiştir. Şamanın, ayinler sırasında girmiş olduğu hayvan figürlerinin başında kartal ve kartal cinsi yırtıcı kuşlar gelmektedir. Çift başlı kartal, birleşmiş iki kartalın gücünü simgelemektedir, kuşların koruyucusu ve atasıdır. Kartal çoğunlukla iyiliği, hükümdarların zaferini, gök ile ilgili unsurları sembolize ettiğinden

hayvan mücadele sahnelerinde zafer kazanırken tasvir edilmiştir. İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra, Karahanlı döneminde de kartalın yüklenmiş olduğu anlamlar aynen devam etmiş, hükümdarlık ve Alplık sembolü olarak da kabul edilmiştir.

Kartalın mevsimleri de değiştirdiğine inanılır. Kanatlarını bir kez çırparsa buzların eriyeceği, İki kez çırparsa ilkbahar geleceğine inanılır. Yakut Türkeri'ne göre, ilk Şaman, yeryüzüne kartallar tarafından indirilmiştir bu sebeple kartal üzerine ant içmeyi uğursuzluk olarak kabul eder, yalan yere ant içenlerin, neslinin tükeneceğine ya da ocağının söneceğine inanırlardı. Dede Korkut hikâyelerinde de kartal, iyiliği, özgürlüğü ve yiğitliği sembolize etmektedir. Başta Kelile ve Dimne olmak üzere birçok hikâyede ve masalda kartal tasviri yer almıştır. Kaşgarlı Mahmut'un eserinde de kartal ve diğer avcı kuşların sembolizmine işaret edilmiştir. Görüldüğü gibi kartal bazen ölümsüzlüğün sembolü olarak da düşünülmüştür. Tanrıya açılan göğün kapısını bekleyen çift başlı kartal oldukça eski ve mitolojik, bir Türk kültürüne ait düşüncelerdir. Selçuklu çağında çifte kartal armaları, yalnızca bir tılsım işaretine, dönüşmüşlerdir. Eski Türk toplumlarında çift başlı kartalın, gök gürlemeleri, yıldırım ve şimşekleri meydana getirdiğine inanılmış, bu inanç "Gökte oturan bu kartal zaman zaman kanatlarını vuruyor ve ses çıkartıyor veya kımıldıyor ve fevkalade tabiat olayları da bu sebepten dolayı meydana geliyordu" biçiminde ifade edilmiş, çift başlı kartal kutsal sayılmıştır.

Resim 1: 13. Yüzyıl, Erzurum Yakutiye Medresesi

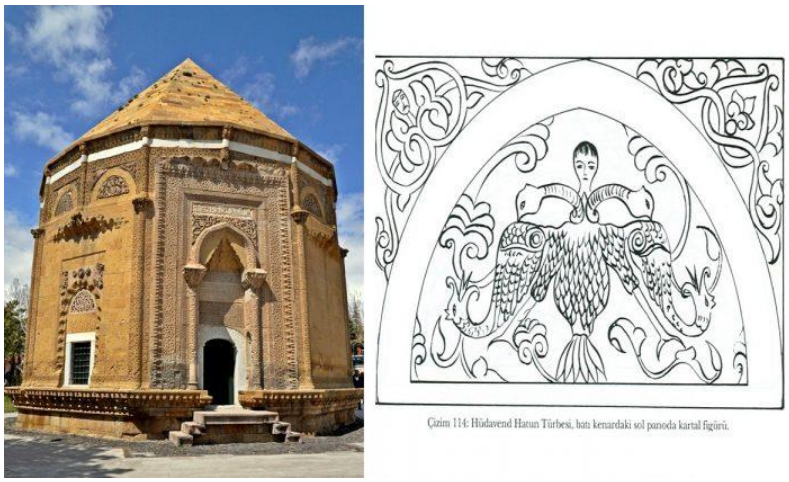
Resim 2: 13. Yüzyıl, Erzurum Yakutiye Medresesi, Detay.

Resim 3: 13. Yüzyıl, Konya Kalesi, Çift Başlı Kartal

Resim 4: 13. Yüzyıl, Erzurum Çifte Minareli Medrese

Resim 5: 13. Yüzyıl, Sivas Divriği Ulu Camii

Resim 6: 13. Yüzyıl, Kayseri Döner Kümbet



Resim 7: 13. Yüzyıl, Niğde Hüdavend Hatun Türbesi.

Resim 8: 13. Yüzyıl, Ulu Beden Burcu. Diyarbakır

Resim 9: 13. Yüzyıl, Yedi Kardeş Burcu. Diyarbakır

2. Sonuç

Türk Kültür'ünde önemli bir yere sahip olan çift başlı kartal, İslamiyet'ten evvel Gök-Tengr-i inancında da önemlidir. Çünkü kartal Tanrı'nın elçisi konumundadır. Yer ile gök arasında dengeyi sağlayan varlık olarak görülmektedir. Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinin ardından eski inançları olan Şaman inancını tam olarak unutmamış ve yaptıkları mimari eserlerde etkilerini gösterecek şekilde uygulamışlardır. Kartal ilk zamanlarda inanış iken daha sonraları İkonografik anlam kazanmıştır. Selçuklularda hâkimiyet sembolü olarak kullanılmıştır. Çift başlı kartal Anadolu'da ve diğer coğrafyalarda kurulan Türk Devletlerinde, özellikle mimari eserlerde, çinilerde, madeni paralarda, ahşap ve madeni eşyalarda, dokumalarda işlenen tek başlı veya çift başlı kartal olarak yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Mimariden sonra diğer sanat disiplinlerinde oldukça fazla kullanılan figürlerden biri olmuştur.

3. Kaynakça

Kitap:

BAYAT F. (2004). Türk Şaman Metinleri (Efsaneler ve Memoratlar). Ankara: Piramit Yayıncılık.

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. Anadolu Selçuklu Taş Tezyinatında Orta Asya ile Bağlantılar.
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, B. Türklerde Kartal ve Kartal Arması.

ÖGEL, B. Türk Mitolojisi.
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).
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.
Kaşgarlı Mahmud (1985). Divan-ü Lügat-it Türk (Tercümesi) C.I.

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.

BASKI SANATI VE SEMBOLİZM

Doç. Dr. Birsen Limon

Selçuk Üniversitesi

Öz

Sanat ve edebiyat hareketi olan sembolizm; oldukça derin yaratıcı imgelem barındıran ve genel anlamı ile fikrin sembollerle ifadesidir. Sembolistler form, çizgi, renk ve kimi zaman metin arkasındaki anlamı vurgulamaktadır. İmgelem kavram olarak düşün simgelediği şeyleri kapsamaktadır.

Sanat yoluyla iletişimin önemli mecralarından birisi olan baskı sanatı barındırdığı söylemde sembolizme oldukça yer vermiştir. Modernizmin öncüsü olarak da değerlendirilen sembolizm baskı sanatında sanatçının anlatımını güçlendiren önemli bir unsur olmuştur. Araştırmada fiziksel dünyanın ardındaki ruhsal, psikolojik ve fikri gerçekleri konu edinen Paul Gauguin, Edvard Munch, Odilon Redon gibi sanatçıların çalışmaları ele alınmıştır.

Araştırmada nitel araştırma teknikleri kullanılmış, ulaşılan yazılı ve sanal kaynaklar taranmıştır.

Anahtar Kelimler: Sanat, Sembolizm, Baskı Sanatı

PRINT ART AND SYMBOLISM

Abstract

Symbolism, a movement of art and literature, has very deep creative imagination, and it is, in general, the expression of ideas through symbols. Symbolist artists emphasize form, line, color and sometimes the meaning behind the text. Imagination, as a concept, encompasses what dreams symbolize.

Print art is one of the most important channels of communication through art. It has emphasized symbolism in its discourse. Symbolism is also regarded as a pioneer of modernism and was an important element of strengthening artistic expression in print art. This study discusses the works of artists such as Paul Gauguin, Edvard Munch and Odilon Redon, who addressed spiritual, psychological and intellectual truths behind the physical world.

Qualitative research techniques were used in the study, and written and virtual resources were reviewed.

Key Words: Art, Symbolism, Printmaking

Giriş

Sanat ve sanat yapıtı bir ifade şeklidir. Çünkü ortaya çıkmasını sağlayan bir duygu, bir his veya düşüncedir. Sanat görünenin taklidi olabildiği gibi kimi zaman da içinde barındırdığı sembolik anlatımla izleyiciye oldukça farklı hazlar, düşünme şekilleri, anlatımlar vermektedir.

Sanat, insanlığın ulaştığı en belirgin ifade biçimi olarak kabul edilmektedir ve uygarlık tarihinin en başından itibaren üretilmektedir. İnsan her çağda kullanım eşyaları üretmiş ve var olma mücadelesinin zorunlu kıldığı binlerce iş kolunu yürütmüştür. Güç elde etme, rahatlık ve maddi mutluluk için bitmeyen

bir savaşın içindedir. Diller ve simgeler yaratarak etkileyici bir bilgi birikimi oluşturmuştur; kaynakları ve buluşları hiçbir zaman tükenmemiştir. Ve her zaman, uygarlığın tüm aşamalarında, bilimsel yaklaşım olarak adlandırdığımız bakış açısının yetersizliğini hissetmiştir. İnsanlığın ustaca geliştirdiği zihin, ancak objektif gerçeklerle başa çıkabilir; fakat bu objektif gerçeklerin ötesinde, hayatın sadece içgüdü ve sezgiye geçit veren bir boyutuda vardır. Daha bulanık olan bu algı türlerinin gelişimi, sanatın amacı olmuştur (Read, 2018: 25).

Sanatçılar genellikle ve sanat güçleri ölçüsünde algıya dayanarak eserler yaparlar. Zihinsel yorum ise hayal ve rüya gibi ruhsal olaylara, fantastik konulara form giydirme demektir (Kınay, 1993: 216). Aynı zamanda sanatın uygulaması ve değerlendirilmesi bireyseldir; sanat tekil bir faaliyet olarak başlar ve ancak toplum bu deneyimi fark edip özümsediğinde toplumun kisvesine bürünür. 'Kültür örüntüsü' ne kadar komünal olursa olsun, örüntünün içindeki bağlantılar, birkaç bireyin olağanüstü faaliyetini temsil edecektir; örüntünün değeri de, sanatçı ile toplum arasında belirlenen ilişkinin inceliğine bağlı olacaktır. Sanat, esasen içgüdüsel bir güçtür; ve iç güdüler de, incelikle ele alındıklarında, bir bilinçsizlik kabuğuna çekilmeye yatkındırlar. Sanat sadece elverişli sosyal ortamlarda ve kültürel koşullara gelişebilir ve bir saygınlık sertifikası gibi kültürlere sunulan bir şey değildir. Aslında biri birey, diğeri toplum olmak üzere iki zıt kutup arasında doğru zamanda sıçrayan bir kıvılcım gibidir. Bireysel ifade, toplumsal açıdan geçerli bir sembol veya mittir. Sanatın diyalektik bir yapısı olduğu varsayılmaktadır. Bu anlamda toplumsal gelişimin bir yan ürünü değildir, daha ziyade, bir toplumdan gelen özgün unsulardan biridir (Read, 2018: 21-23).

19. yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başında sanatçıların, yaratıcı imgelemleri ile besledikleri derinliğe sembolizm adı verilmiştir. Sembolizm, Avrupa'da ve Amerika'da ortaya çıkmıştır. İmgelem kavramı, düş kavramı ile örtüşmektedir. Düş, yaratıcıdır ve sembolistlerin devrimci ve yenilikçi gücüdür. Bir sanatçının imgelem gücü, ne yerleşik değerlerden ne de benimsenmemiş örneklerden yararlanır. Sembolistlerin; ekspresyonistlerle, empresyonistlerle, romantiklerle ve sürrealistlerle, hatta nebilerin sanatıyla da bazı ortak noktaları vardır. Albert Aurier, 1892 yılında *Gauguin ya da Resimde Sembolizm* adlı yazısında sembolist sanat eserinin temel ilkelerini şu şekilde belirlemiştir: Düşünceci olmak zorundadır. Çünkü biricik amacı düşüncenin ifadesi olacaktır. Sembolist olmak zorundadır. Çünkü düşünceyi biçimlerle dile getirecektir. Bireşimsel olmak zorundadır. Çünkü biçimleri ve işaretlerini genel bir anlayışın biçemine göre oluşturacaktır. Öznel olmak zorundadır. Çünkü nesne öznenin algıladığı im olarak düşünülecektir. Dekoratif olmalıdır. Çünkü gerçek anlamıyla dekoratif resim, Mısırlıların ve Rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları gibi öznel, düşünceci ve sembolist olan sanatın belirtisinden başka bir şey değildir. Sembolistler kendi aralarında topluluklar oluşturmalarına karşın, kişisel özgürlük ağır basmış ve her sembolist sanatçı kendine özgü bir kişilikle tanınmıştır. Ressamlar, edebiyatçılar ve şairler arasındaki ilişkinin ve düşünce birliğinin en yakın olduğu dönem sembolistler dönemdir (Keser, 2009: 307-308).

Nabi-peygamber grubu olarak bir araya gelen sanatçılar arasında Paul Gauguin, Maurice Denis, Paul Serusier, Pierre Bonnard, Paul Villard, Xavier Roussel ve Felix Valloton gibi isimleri saymak mümkündür. Nabiler estetiği arı ve güçlü renklerin geniş, düz ve zıt planlar halinde kullanılması ilkesine dayanır. Bu tür eserler dekoratif niteliktedir. Japon estamplarına benzerler. Grup üyelerinden Pierre Bonnard'a bu yüzden Japon Bonnard denmiştir. Nabiler aile yaşamlarını, şehir görüntülerini, sahneleri tasvir etmişlerdir. Daha çok intimiste oldukları düşünülen grubun başka bir sanat özelliği de dekoratif

tekniğe büyük yer ve önem vermiş olmasıdır. Karton üzerine detramp tekniği ile afiş, kitap resimleri, tiyatro dekorları ve vitray yapmışlardır (Kınay: 1993: 218-220).

Realizm akımının gündelik yaşamla ilgilenmelerinden heyecan duymayan Sembolist sanatçı ve yazarlar, çağdaş kültürde düş gücünün eksik olduğu yönünüzdeki görüşü paylaşmışlardır. Edebiyat dünyasında bu inanç Joris Karl Huysman'a A Rebous (1884) adlı romanı yazma esini vermiştir. Romanda, kendini apartman dairesine kapatan, etrafını hoşnut olabileceği, garip beğenisini tatmin edebilecek ve duygusal güç gücünü harekete geçiren nesnelerle dolduran bir kahraman anlatılmaktadır. Sembolist sanat, düş gücünü canlandırmayı hedeflemiştir, bunu yaparken klasik ve dinsel temaları kullanarak, onları az sayıda kişinin anlayabileceği görsel ipuçları ve incelikle işlenmiş gizemlerle zenginleştirmiştir (Hollingsworth, 2009: 433-434)

Baskı Sanatı ve Sembolizm

Baskı sanatının ne zaman başladığı konusunda kesin bir tarih verilememekle birlikte, ilk zamanlar kağıdın bulunması gelişiminde etkili olmuştur. Günümüzde ise teknoloji ile hem teknik anlamda hem de üretim çeşitliliği bakımından oldukça gelişmiştir. Baskı sanatı bilginin çoğaltılmasında ve yayılmasında etkili olmuştur. Görsel kullanımında ise sembolist kullanımlara oldukça yer vermiştir.

Sembolizm adı verilen sanat hareketi; bu verilerden de anlaşılacağı üzere, bir eserin zihinsel bir yorum, mistik bir duygu ile meydana getirilmesi olayıdır. Böylece, soyut bir fikir ve duruş formlaştırılmış, anlamı gizemli bir eser meydana getirilmiş olmaktadır (Kınay, 1993: 216).

1863'te Norveç'te doğan Edvard Munch, popüler Batı resminin Avrupa merkeziyetinden çok uzak bir ülke yetişmiştir. Babası, çocuklarını sevmesine rağmen, sert, inançlı son derece dindar bir Hıristiyan olan Munch, yaşamında çok fazla kederi ve kaybı olan bir sanatçıdır. Önce annesini ve sonra sevgili kız kardeşini tüberkülozdan kaybeden sanatçının bu durumu Oslo'daki sanatsal hayatıyla bütünleşmişti. Yaşamı, doğal ortamının yanı sıra, insanın varlığını sık sık etkileyen duygusal türbülans ve açılmış sessizliğin temalarını araştıran sanat eserinin tezahürüne katkıda bulunmuştur. Munch'un kaygı, ölüm ve insan varlığının daha karanlık yönleriyle meşgul olması onu Empresyonist öncüllerinden ayırırmıştır. Daha duygusal ve kişisel durumları keşfetmeye ihtiyaç duyan sanatçı ölüm nedir gibi, Hayat? Aşk? İnsan varlığı? dibi derin olan sorunları konu edinmiştir. Bunlar asla cevaplanamayacak, ancak daha sonraki nesillere tutarlı bir şekilde miras kalan sorulardır. Sanatsal sembolizme olan ilgisini artıran yapısı, Munch'un kişisel duygusal haliyle konuşan bir dizi sembole, ayrıca kollektif insan ruhunu temsil eden daha geniş bir simge setinin oluşmasına neden olmuştur. *The Scream ile oluşan* kültürel *popülerlik* Munch'ın genellikle sadece bir ressam olarak algılanmasına neden olsada, kariyerinin çoğunu aynı zamanda baskı sanatı ile uğraşarak geçirmesine sebep olmuştur.

Oluşturduğu bir dizi grafiğe yol açan kız kardeşinin ölümüdür. Basılı çalışmaları kişisel endişelerini ve aynı zamanda sosyal kaygıyılar üzerinedir (Sanal 1).

Edvard Munch, Kvinnen II

Baskılarının birçoğu 19. yüzyılın son yarısında ortaya çıkmaya başlayan kadınlara yönelik bir endişeyi konu edinmiştir. Kvinnen II (Kadın II), bir kadının hayatının üç aşamasını temsil eden üç kadını anlatmaktadır: saf bakire, sert baştan çıkarıcı ve anne. 19. yüzyıl boyunca kadınlar iş gücüne katılmaya ve bekar kadınlar olarak kendileri için hayat kurmaya başlamışlardır. Kabul edilebilir kadınsı davranışların sınırlarını ihlal eden kadınlar kendilerini desteklediler ve geleneksel olmayan bir şekilde kendilerini yürüttüler. Ciddi bir aşk ilişkisine yabancı olmamakla birlikte, Munch için kadın cinsiyeti hem manyetik hem de içsel umutsuzluk kaynağı olmuştur (Sanal 2).

Edvard Munch, Kyss IV

Ağaç Baskı, *Kiss IV Öpücük IV*, görsel olarak çaresizliği, çabanın boşluğunu, fiziksel özelliklerini ortaya çıkarmadan tasvir ve temsil eder. Baskıları Munch'ın finansal gelir kaynağı olmuş ve çoğu kez resimlerine de taşınmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlattığı sosyal kaygı ile ilgilenen Munch tarafından araştırılan psikolojik motifleri yansıtan Alman Dışavurumcuları üzerinde oldukça etkili olduğunu ispatlayacaktır. Kişisel yaşam deneyimlerini yansıtan Munch'un sanatı, kendisinin gençliğinin kayıplarıyla ve içinde duygusal olarak yaşadığı karanlıkla doğrudan ilişkilendiren bir kaygıyı temsil etmektedir (Sanal 3).

Sembolik anlatımlara baskılarında yer veren bir diğer sanatçı da Paul Gauguin'dir. Sanatçının resme olan tutkusu, onun borsacı olarak sürdürdüğü meslek yaşamını 1883 yılında bırakmasına ve yalnızca sanatına yoğunlaşmasına neden olmuştur. Eserlerinin bazıları empresyonizm ile ilgili sergilerde gösterilmiştir. Çağdaş kentsel yaşamın bozulmasından kaçmak arayışla 1888 yılında Paris'i terk etmiştir. Bröton köylülerinin kültürünü araştırarak ruhsal gerçekliği aramıştır. Pont-Aven'de bir grup ressamla çalışarak, kendi hayalindeki dünyayı, iyi ve kötü güçler arasındaki savaşı betimlemeye çalışmıştır. Doğalcılık iddiasının her şeklini kısa sürede terk ederek, Japon baskı sanatında bulunan düz renk alanlardan esinlenerek iki boyutlu bir üslup ortaya çıkarmıştır (Hollingsworth, 2009: 431-432).

Paul Gauguin, Dessins Lithographiques

Gauguin, Breton köylü kadınlarının aşkın görüşlerini ifade etmek için doğal olmayan renklerden oluşan çalışmalarında geniş ve mat alanlar kullanmıştır. Sarı rengi, Gauguin, Van Gogh ile geçirdiği zamanlardan sonra modernite ve maneviyat ile ilişkilendirmiştir. Çinko levha üzerinde doğrudan siyah boyayla çalışarak, kompozisyonlarını resimlerinde olduğundan daha da basit ve ifade aracı olarak biçim ve ton kontrastına yer vermiştir (Sanal 4).

Paul Gauguin, Dessins Lithographiques

Odilon Redon, 19. Yüzyıl sonundaki Sembolist sanatçı ve yazarlarla yakın bağları olan Fransız ressam, baskı sanatçısı ve maatbacıdır. Litografi tekniğinde çalışmaları bulunan Redon, zengin koyu ve yumuşak gölgeler kullanmakta oldukça ustadır. Redon'un metodu, transfer boyasının bir kombinasyonunu ve mumlu boya kalemleri kullanarak doğrudan taş üzerine çizim yapmayı içeriyordu. Mesih çalışmasında dikenli dokuyu oluşturabilmek için boyayı belirli yerlerden kazıyarak çıkarttı. Litografi Redon'a kömür işlerindeki karanlık ifadeyi etkili şekilde kullanmasına ve kolay bir şekilde çoğaltmasında yardımcı olmuştur. Hayal gücü, düşler, dini ve mitolojik ikonografi ile ilgili olan sanatçı Mesih çalışmasında gözleri duygusal merkez olarak öne çıkarmakta ve dikenli tacı ikonografik referans olarak kullanmaktadır (Sanal, 5).

Odilon Redon, Christ

Sonuç

Sanat ve edebiyat hareketi olan sembolizm; oldukça derin yaratıcı imgelem barındırır ve genel anlamı ile fikrin sembollerle ifadesidir. Sembolistler form, çizgi, renk ve kimi zaman metin arkasındaki anlamı vurgulamaktadır. Sanat yolu iletişimin önemli mecralarından birisi olan baskı sanatı barındırdığı söylemde sembolizme oldukça yer vermiştir. Modernizmin öncüsü olarak da değerlendirilen sembolizm baskı sanatında sanatçının anlatımını güçlendiren önemli bir unsurdur.
Düşü yaratıcılık ile birleştiren sembolist sanatçılar çarpıcı olayları simgelerle zengin bir şekilde betimlemiştir. Sanatçılar baskı sanatı ile sembolist çalışmalarının daha çok yayılmasını sağlamışlardır.

Kaynakça

Hollingsworth Mary (2009), Dünya Sanat Tarihi, İnkilap Yayınevi, İstanbul

Read, Herbert (2018), Sanat ve Toplum, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

Keser, Ertaş Nimet (2009), Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayınları:114, Ankara

Kınay, Cahid (1993), Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

Sanal Kaynakça

Sanal-1:http://www.aestheticamagazine.com/edvard-munch-symbolism-in-print-review/ Erişim Tarihi : 14.06.2019

Sanal-2:http://www.aestheticamagazine.com/edvard-munch-symbolism-in-print-review/ Erişim Tarihi : 14.06.2019

Sanal-3:http://www.aestheticamagazine.com/edvard-munch-symbolism-in-print-review/ Erişim Tarihi : 14.06.2019

Sanal-4:https://www.metmuseum.org/toah/hd/gaug/hd_gaug.htm Erişim Tarihi: 14.06.2019

Sanal-5:https://hammer.ucla.edu/blog/2017/01/redons-dark-symbolism-in-lithography/ Erişim Tarihi: 14.06.2019

Görsel Kaynakça

Görsel- 1: http://www.williamweston.co.uk/item/artist_previous/244/4 14.06.2019

Görsel- 2: https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/kiss-iv-1902 14.06.2019

Görsel- 3: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/22.82.2-4/ 14.06.2019

Görsel- 4: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/22.82.2-10/ 14.06.2019

Görsel-5:https://hammer.ucla.edu/blog/2017/01/redons-dark-symbolism-in-lithography/ 14.06.2019

KEMANCI BELGESEL FİLM ve ÇEKİM SENARYOSU

Dr. Öğrt. Üyesi Nilgün BENLİ
Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Öz

Yaşlı bir adam, bir keman ve yalnızlık... Kuru bir ağaç kütüğünün, yaratıcı ellerde şekillenirken içinde barındırdığı öykünün dile gelişi... Yaratıcı bireyin bir zaman duymuş olduğu duyguyu diğer insanlara aktarmasının bir yoludur evrenin biricik ortak dili olan müzik. Bu ortak dilin aktarma nesnesi olan keman da, ilkel atölye şartları içinde son derece zarif bir müzik aleti olarak doğar belgeselde…

Önceden planlanmış bir şey değildir yaratıcı bireyin yalnızlığı. Yaratıcı birey, dikkat çekmek için yalnızlığını gösteriş nesnesi olarak kullanmaz, kendiliğinden gelişir. Yalnızlık bu hummalı faaliyet sonunda mı ortaya çıkmıştır? Yoksa yalnızlık mı bu hummalı faaliyeti doğurmuştur? Aslında bu çok da önemli değildir. Önemli olan, müzik otoritelerince "insanın çeşitli duygularını ifade eden müzik aleti" olarak tanımlanan ve göreli olarak "insan sesine en yakın sesi" çıkaran kemanın varoluş serüvenini şekillendiren ellerin öyküsü olmasıdır. İnsan yaşamının en önemli aşamalarından biridir yaşlılık. Ulaşılması hem zordur hem de uzun bir süreç gerektirir. Bir ışık kaynağından çıkarak dağılan her ışık, nasıl ki kaynaktan uzaklaştıkça diğerlerinden ayrılıp kendi yoluna gidiyorsa, yıllar geçtikçe de her birey belli kalıpların dışına çıkarak kendi yoluna gider. Yaşlanmak, odak noktası olmaktan çıkıp ikinci plana düşmek ya da kendini başkalarından ayıran işlere yönelip özel bir yolda ilerlemek demektir. Tıpkı "Kemancı" gibi…
Yapım tarihi 2000 olan "Kemancı" kısa belgesel filmi özünde hem yarı belgesel hem de deneysel filmin belirgin bazı karakteristiklerini taşımaktadır. Filmde bir anlatıcı yoktur. Anlam, görüntülerle dokunur. Filmde yaşlı bireyin iç çektiği sahne dışında ne insan sesi, ne de kemanın çıkardığı nağmeler dışında müzik kullanılmamıştır.
Anahtar Kelimeler: Belgesel film, kemancı, yalnızlık, yaşlı, yaratıcı birey, keman

THE VIOLINIST DOCUMENTARY FILM AND SHOOTING SCENARIO

Abstract

An old man, a violin and loneliness... Revealing the story of a dry tree stump in creative hands. Music is a unique common language of the universe as a way for a creative individual to transfer his or her feelings to other people. In this documentary, the violin, which is a tool of transferring of this common language, is being born as a very elegant musical instrument in the primitive workshop conditions.
A creator does not use his loneliness as an attraction object to draw attention. His loneliness was not planned before; it developed inherently. Did this feverish activity happen after the loneliness or did the loneliness cause the feverish activity to occur? In fact, it is not so important. The important thing is the story of hands forming the existence adventure of violin, which is defined by the music authorities "as the musical instrument that expresses various emotions of man" and which sound that "the closest to the

human voice". One of the most important stages of human life is old age. Reaching to old ages is both difficult and requires a long time. Every piece of light coming out of its source changes its route and goes on its own way as it goes away from the source and like this every individual goes on his own way and breaks the frames surrounding it. Aging means falling into second plan from being the focal point, or moving towards a special path that leads to the works that distinguish itself from others. Just like Violinist.
Film has no narrator. Meaning occurs with images. In the film, except for the scene where the old person sighed, music was not used except for the sound of the human voice or the tunes produced by the violin.

Key Words: Documentary movie, violinist, loneliness, old, creative individual, violin

Giriş

İnsanlar için görmedikleri ve hiç gitmedikleri "o yerlerde" ve tanık olmadıkları "o an"larda ne olup bittiğini öğrenme arzusu her zaman ilgi çekici olmuştur. İnsanoğlunun kendi varlığı dışındaki gelişmeleri, yaşayışları, olayları öğrenme ve haberdar olma isteği, hayatın anlamını bulma ve sırrını çözme arayışına kadar uzanır gider. Belgesel filmler de bu öğrenme ve haberdar olma isteğine yanıt niteliği taşıyan çeşitli olanaklar sunarlar. Bir gerçeği aramak, geniş bir zaman dilimine yayılmış parçalarını birleştirerek ortaya çıkarmak ya da bir gerçeği kayıt altına alarak, istenen her hangi bir zaman diliminde yeniden tekrarlayabilmek ihtimali her zaman izleyiciyi cezbeden büyülü bir durum olmuştur.

Balkaya, belgesel film ifadesinin; haber filmleri, seyahat filmleri, televizyon belgeselleri ve öğretici filmler, gibi pek çok belgesel türünü kapsadığını (1993: 13) belirtir. Konusunu gerçek hayattan almış olması bir filmi belgesel yapmaya yetmez. Örneğin konusunu gerçek hayattan almış otobiyografik pek çok kurmaca film vardır. Özgün bakış açısı ve yaratıcı bir yorumla iskeleti kurulmuş ve hayatın içinde tam olarak bir karşılığı bulunan, kurmaca olmayan anlatılara belgesel film denilir.

"Belgesel film alanında; filmin amacına, yapımcının ya da yönetmenin bireysel bakış açısına göre farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Belgesel Film; selüloidin üzerine kayıt yapılırken gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarlama amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamına gelmektedir" (Rotha, 2000: 22). Belgesel filmler hedef kitleye yönelik çeşitli işlevler yerine getirirler. Bu işlevlerin başlıcaları;

- yaşam bilgisinin estetik bağlam içinde yeniden üretilmesi,
- toplumda merak uyandırma, soru işareti oluşturma,
- sıradan şeylerin önemine dikkat çekmek,
- topluma tutulan aynada hatalarla yüzleşme fırsatı sunmak,
- toplumsal bellek oluşturmak ve boşlukları doldurmak,
- tarihsel ve kültürel süreklilik yolları oluşturmak,
- «Öteki»ne köprü kurarak anlamak için yol açmak,
- başkasına kendini anlatma fırsatı sunmak,
- kendi tarihini oluşturmak (Susam, 2015: 131) olarak sıralanabilir.

Belgesel filmler farklı zaman dilimlerinde gerçekleşmiş olaylar arasındaki bağıntıyı ortaya çıkararak fiilen görünmeyen bir durumu da görünür hale getirebilir. Örneğin sinemacı Ümit Kıvanç; kapitalizm, maden işçiliği, sınıf farklılığı gibi konuların tarihsel evriminin madencilik tarihine paralel olarak anlatıldığı 2012 tarihli *16 Ton* belgeselinde; Amerikalı madencilerin hikayesini anlatan şarkıcı Merle Travis'in "Sixteen Tons" (16 ton) adlı şarkısının tarihsel süreç içindeki evrimine paralel kurgulayarak, geniş bir tarihsel süreci eğlenceli bir bakış açısıyla görünür kılar.

Concordia Üniversitesi profesörlerinden Thomas Frederick Waugh "Belgesel sinemacılar neden dünyayı değiştirmeye çalışmakta ısrar ediyorlar ya da neden dünyayı değiştirmeye çalışan insanlar belgesel film yapmaya devam ediyor?" sorusunu sorarak belgeselcilerin, dünyayı daha iyi ve daha yaşanabilir bir yere dönüştürme arzusundaki ısrarlı çabayı vurgularken, belgeselcilere yeni bir misyon da yükler.

Belgeselci bakış açısını ortaya çıkarabilmek için olan biten gerçekliğe dikkatle bakabilmek çok önemlidir. Yani dinlemek, görmek ve özünü hissetmek önemlidir. Belgesel bir kaptır, içerik olmayıp her türlü gerçeğin kabıdır. Gerçeklik görüntüye, amacımız doğrultusunda gelir (Öngören; 1991: 18). Bu nedenle belgesel filmler; işittiğimiz, gördüğümüz ve hissettiğimiz gerçekliğin, yönetmenin amacı doğrultusunda damıtılmış özüdür.

Toplumu bilgilendirmek, bir gerçeği açığa çıkarmak, haber vermek, sıradan şeylerin önemine dikkat çekmek veya başkasına kendini anlatma olanağı sunmak gibi işlevler hem belgesel filmlere hem de haber filmlerine özgü işlevlerdir. O halde bu iki türü birbirinden ayırırken kullanılacak ölçüt nedir? İngiliz Belge Okulu'nun kurucusu John Grierson; gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması ve/ya gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesinin belgesel filmlere özgü olduğunu söyler. Bu bakış açısıyla düşünüldüğünde belgesel filmleri haber filmlerden ayırarak onların birer belgesel film olmasını sağlayan en önemli ölçütün de gerçeğin gerçekliğini bozmadan, gerçeğin yaratıcı bir biçimde dokunması ve özgün bir bakış açısıyla yorumlanması sonucu açığa çıkarılan his olduğu söylenebilir.

Filmin öyküsünü tamamıyla olmasa da ana hatlarıyla belirleyen bir metin önemlidir. Belgesel sinemada filmin öyküsünü tamamıyla önceden belirleyen bir metinin oluşturulmasının zorunlu olmadığını öne süren görüşler de vardır. Bu görüşe göre çekimlerin plan ve programını sıkı sıkıya belirleyen drama filmlerin senaryosuna göre belgesel film senaryosu; daha kısa, daha esnek ve açık uçlu bir yapıda olabilir (Roscoe ve Hight, 2001:15-18). Sözen (2010), tasarım aşamasında yeterince geliştirilmemiş bir filmin yönetmenin kafasındaki var olan hazır kalıplardan biriyle üretileceğini (245, 246) söyler. Ancak ana hatlarıyla ortaya konulmuş bir çalışma sonunda yönetmenin özgün bakış açısı ve gerçekliğini bozmadan gerçeğin yaratıcı yorumu ortaya çıkabilir. Bunun için seçilen konuda yapılacak güçlü ön çalışma sonrası yapılacak masa başı çalışması ile bütün ön çalışmalar yazılı hale getirilmelidir.

Kurmaca filmlere ilişkin senaryo yazımı ve onun çekim senaryosunun yazılması konusunda veya yazım formatı konusunda her hangi bir tereddüt yaşanmaz. Belgesel film projesi geliştirirken en tereddüt edilen bölüm ise bir çekim senaryosunun gerekli olup olmadığı konusudur. Söz konusu olan bir belgesel film olduğunda senaryo ve çekim senaryosuna gerek olmadığı ve çekimlerin doğaçlama yapılabileceği düşünülür. Gerekli görülmesi halinde bile en iyi ihtimalle ortaya çıkacak sorun, formatının nasıl olması

gerektiği konusudur. Bir belgesel filmci gerçekliği bozmadan nasıl ki sinemanın bütün olanaklarından yararlanabiliyorsa, çekim senaryosu yazarken de durum farklı değildir. Kurmaca filmin çekim senaryosunun yazılması ne kadar gerekli ise belgesel filmin çekim senaryosunun yazılması da o kadar gereklidir ve benzer şekildedir. Belgesel film çekilirken bazen senaryo yazılmadan doğrudan çekim senaryosu da yazılabilir. Çünkü çekimin projelendirildiği gibi gerçekleşmesini sağlayan ve çekimi kolaylaştıran şey aslında çekim senaryosudur.

Semir Aslanyürek, Senaryo Kuramı adlı kitabında şöyle der:
"*Diyelim ki, yönetmen her şeyi kendisinin anlayabileceği bir şekilde şifrelemiş ve sete geldiğinde ne yapacağını çok iyi tasavvur ediyor. Peki kendi tasavvurlarını, yani filmi nasıl gördüğünü görüntü yönetmenine, sanat yönetmenine veya asistanlarına nasıl ve ne zaman anlatacak? Bu şekilde yazılan bir çekim senaryosundan yaratıcı kolektifin her ferdinin aynı şeyleri, hattâ yaklaşık olarak aynı şeyleri tasavvur edeceği bile kuşkuludur. Oysa çekim senaryosunun en önemli amaçlarından biri de, sırasıyla her ferdinin yönetmen için çalıştığı yaratıcı kolektife, yönetmenin filmi nasıl gördüğünü ve film hakkındaki tasavvurlarını olabildiğince iletmektir. Çekim senaryosu filmin kurgusunu, temposunu, mizansen hareketini ve betimsel çözümlemesini içinde barındırır, hattâ barındırmak zorundadır…*
…Bu yüzden yönetmenin sete cebinde çözümle gelmesi olağanüstü öneme sahiptir. "Cebinde çözümle" sete gelen yönetmenin, olaya tamamen hâkim olduğundan, herhangi aksi bir durumda bazı şeyleri değiştirmesinin de, daha kolay olacağını tahmin etmek gerekir" (2004, 198,199). Kurmaca filmin çekim senaryosunun gerekliliği üzerine yazılmış bu görüşlerin, belgesel filmin çekim senaryosu için de geçerli olduğu söylenebilir.
İlk belgesel filmini çekecek olan yönetmen adaylarının düşündükleri şey; konuya ilişkin karşılarına ne çıkarsa doğaçlama çekebilecekleri yönündedir. Bu bütünüyle konuya teslim olunması anlamına gelir. Oysa ki bir belgeseli haber filminden ayıran en belirgin özellik; yönetmenin konuya olan özgün bakış açısı ve yönetmenin konuya ilişkin yaratıcı yorumudur.

Ayrıntıları iyice ortaya konmamış, mekânsal keşfi önceden yapılmamış, önceden fotoğrafları çekilmemiş ve masa başı çalışması önceden yapılmamış bir konunun çekimlerinin yapılması, sadece kamera kaydının alınması anlamına gelir. Yönetmene özgü bakış açısı ve yaratıcı yorum içermeyen bir kayıt ise onun belgesel film olması için yeterli değildir. Bu durumda kaydedilen görüntünün belgeselden çok, haber filmi değeri taşıyacağı söylenebilir. Bu olumsuzluğu bertaraf etmenin en etkili yolu ise yönetmenin seçtiği konu ve konunun geçtiği mekanda belli bir süre geçirmesi, konusuyla baş başa kalarak konuyu özümsemesi, iyi bir arşiv çalışması yapması ve tüm ayrıntılara vâkıf olmasıdır.

Belgeselde yer alacak sözel tanıkların bulunması, ön görüşmelerin yapılması, tanıkların ve/ya katılımcıların belgesel konusuna katkıları değerlendirilmelidir. Konu ve mekana ilişkin fotoğrafların çekilmesi, konunun gelişim aşamalarına göre fotoğrafların sıralanması da senaryo yazım aşamasında büyük kolaylık sağlayacaktır. Mekana ilişkin fiziki koşulların önceden değerlendirilmesi, olumsuzlukları bertaraf edecek önlemlerin alınması, dış çekimleri olumsuz etkilemesi muhtemel güneşin konumu, iklim-hava koşulları gibi parametrelerin de biliniyor olması, senaryo yazım aşamasında kolaylık sağlayacaktır.

Yapılacak güçlü ön hazırlıklar ile belgesel konusuna hakimiyet artacak çekim aşamasında karşılaşılabilecek aksaklıkları bertaraf etme ve beklenmedik durumları avantaja çevirme yeteneği artacaktır. Eisenstein'in Odesa Basamaklarını görene kadar, o ünlü sekansını çekmeyi düşünmediği

söylenir. Belgeselci hem senaryosuna bağlı olmalı hem de düşünce özgürlüğü içinde çalışmalarını esnek bir tutumla sürdürmelidir. İyi bir belgeselci çekim aşamasına geçmeden önce yeterince saha çalışması ve masa başı çalışması yapar. Çekim esnasında karşılaşılabilecek olası risklere karşı gerekli önlemleri alabilecek kadar konuya hakim ve beklenmedik durumları avantaja çevirebilecek kadar da geniş bir görüşe ve esnekliğe sahip olmalıdır.

Belgesel filmler çekilirken, uzmanlık gerektiren konularda, konu uzmanlarının görüşü alınması gerekiyorsa, yönetmen yaptığı ön görüşmelerde aldığı notlara uygun olarak konuşmacının konuşma süresini ve çerçevesini önceden belirlemeli ve çekim senaryosunda bu bilgilere de yer vermelidir. Burada konuşmacının konuşma metninin tam içeriğini çekim senaryosuna önceden yazmak çok zordur ve hatta gereksizdir. Bu gibi durumlarda çekim senaryosunda konunun önceden çizilmiş çerçevesine uygun başlıklar ve bu başlıklara ayrılan sürelerin yer alması yanında teknik hususların da belirtilmesine ihtiyaç vardır (Tablo 1).

Tablo 1. "XYZ" Belgeseli – ÇEKİM SENARYOSU

K.No	Mekân	Çekim Ölçeği	Kadrın İçeriği ve Diyalog	Ses ve Müzik	Teknik Hususlar
25	Dış-İç Özel Muayenehane	 BÇ	Uzman Görüşü Psikiyatr Dr Deniz ORUÇ (Beyaz doktor önlüğü giymiş) Alt yazı (görüntü üstüne) **Panik atak hastalığına özgü belirtiler nelerdir?** Süre: 3 dakika Alt yazı (görüntü üstüne) **Teşhisten sonra hayatı kolaylaştıracak önlemler neler olabilir?** Süre: 3 dakika	Konuşmacı sesi	- Telsiz yaka mikrofonu - Sabit kamera, göz hizası - uzman kameranın sağına bakarak konuşuyor. -Soldaki pencereden süzülen sarı renkli gün ışığı etkisi duvarda yer alan diplomalara vurgu yapıyor.

Bir belgesel filmci, kimi zaman kendi yaşadığı çağın, kendi yaşadığı toplumun en önemli sorunlarını konu olarak ele alırken, kimi zaman da önemli bulduğu bireysel olayları belli bir durumu sergilemek amacıyla konu olarak seçebilir. Bu sorunla ilgili bütün bilgileri ve belgeleri toplar, yerinde incelemeler yapar. Bu sorunu iyice anladığına, konunun gerçeğine iyice vardığına inandığında bir taslak hazırlar. Sonra filmini yine konunun geçtiği yerlerde, doğal çevrede gerçekleştirir. Belgesel filmci gerçeği bozmamaya çalışmakla birlikte, sinemanın sağladığı bütün olanaklardan da yararlanabilir. Çerçeveleme, görüntü düzeni, alıcı açıları, görüntü güzelliği, kurgu ustalığı, etkileyici açıklama, sürükleyici, akıcı bir anlatım, görüntülerle uygun düşen etkili bir müzik, belgesel filmcinin başlıca yardımcılarıdır. Belgesel filmci gerek görüntülerin, gerek açıklamanın herkes tarafından kolaylıkla kavranmasını, hiçbir karanlık nokta kalmamasını sağlamaya çalışır (Özön; 1990: 128).

Belgesel sinemada Flaherty kamerasını doğal ve pastoral alana yönlendirmiştir. Vertov ise güncel ve aktüel çekimler yaparak günceli belgelemiş ve haber film tadında belgesel çalışmaları yapmıştır. Grierson ise kamerasını toplumsal alana yönlendirmiştir. Yönetmenin eğilimi ve bakış açısı belgesel konusunun nasıl yorumlanacağını da ortaya çıkarır. Belgesele konu olan hikâye belirgin bir düşünce, hipotez veya sorular dizisine sahip olmalıdır. Bu da, filmin neye odaklanması gerektiğini ve film sürecini belirler. Filmin bitiminde de düşünsel doygunluğu ortaya çıkarır (Bernard, 2007: 3).

Kurmaca/hayali film üreten sinemacıların gerçeklik okullarına bağlı olanların hepsi farklı ölçüde de olsa belgesel filmci anlayışı taşırlar. Lars von Trier ve Thomas Vinterberg'in de aralarında bulunduğu bir grup yönetmen 1995 baharında Kopenhag'da "Saf Sinemaya Dönüş Denemesi" kapsamında bir araya gelmiş ve "Erdem Yemini" olarak bilinen ve bir dizi kuraldan oluşan DOGMA 95 manifestosu ile kurmaca/hayali/fiction sinemaya karşı çıkmışlardır.

Bu bir dizi kuralın ilk ikisi şöyledir:

1) "Çekimler gerçek mekânlarda yapılmalıdır. Dekor ve aksesuar getirilmemelidir. (Eğer öykü için özel bir aksesuar gerekliyse, bu aksesuarların bulunduğu bir mekân seçilmelidir.)

2) Ses, görüntüden ayrı üretilmemelidir. (Sahnenin çekildiği yerde yoksa, müzik de olmamalıdır" (Adanır ve Esen, 2013, 221). Belgesel film anlayışının farklı derecelerde de olsa kurmaca filmleri etkilemesi gerçeğe bağlılıkla açıklanabilir. Belgesel sinemada yönetmenin amacı ve yorumuyla sınırlı da olsa gerçeğe bir müdahale söz konusudur. Belgesel sinemacı, kendine özgü bakış açısıyla gerçekliği yorumlasa da gerçekliği zedelemez. Olsa olsa onu zenginleştirebilir. Bu nedenle *Kemancı* gibi yorumlayıcı belgesel filmler ile gerçeklik tutkusuna bağlı kurmaca/hayali filmler arasında, mekan, kostüm, aksesuar kullanımı, seslerin kaydedilmesi, bazen de kameraya yüklenen anlam veya kameranın kullanımı yönünden bazı benzerlikler olması doğaldır. *Kemancı* belgeselinde kamera, tahtadan yapılmış bahçe çitlerinin aralığından kemancının yürüyüşüne tanıklık eder. Kemancı atölyeye girdiğinde kapıyı kapatır ve ekran kararır. Giriş sekansında yer alan bu sahne belgeselin sonunda da yer alır ama bu defa slow motion yani yavaş gösterim olarak. Gerçekliği bozmadan bir kez çekilen bu sahne, kameranın konumlandırılması, açısı, ölçeği ve aynı planın son sahnedeki slow motion yeniden kurgusu ile gerçekliğe yeni bir anlam yükler.

Göreli olarak insan sesine en yakın sesi çıkardığı söylenen keman aletinin yapım aşaması haftalara yayılacak şekilde uzun sürmektedir. Bu nedenle çekimlerde, önceden hazırlanmış farklı yapım aşamalarındaki kemanlar kullanılmıştır. Bu durumun belgeselin gerçekliğini zedeleyen bir durum yaratmadığı gibi aksine, ön yapım aşaması iyi çalışılmış ve masa başı çalışması iyi yapılmış bir çalışmaya işaret ettiği söylenebilir. Belgesellerde; duygular, sezgiler, hisler gibi soyut kavramları görünür kılmak zordur. *Kemancı* belgeseli gibi anlatısını sadece görüntü ve doğal sesler üzerine inşa

eden belgesellerde de bu durum iyice zorlaşır. Bir ağaç kütüğünün usta ellerde nasıl can bulduğuna ilişkin duygunun görünür kılınması da yönetmene özgü bakış açısı ile olanak bulmuştur. Kemanın boyanma sahnesinde; fırça kemana her dokunduğunda, bir bebeğin sözcüksüz sesler çıkarması gibi kemandan çıkan notasız akort sesleri kullanılmıştır. Böylece kemanın can bulduğu ve yeni doğan bir bebek gibi ağladığı ima edilmiştir. Yine boyanan kemanın kuruması için ipte asılı duran kemanların arasına asıldığı sahnede de benzer şey söz konusudur. Kemanı astıktan sonra kemancının arkasını dönerek gidişinde öznel kamera kullanılmıştır. Bu sahne kemanın bakış açısıyla görselleştirilerek kemanın canlandığı ve kişilik kazandığı hissi açığa çıkarılmıştır. Bu kurmaca sahneler belgeselin gerçekliğini zedelemez. Ancak yönetmene özgü bakış açısını ve yaratıcı yorumunu açığa çıkarır. Bu sahneler önceden tasarlanarak bir çekim senaryosu rehberliğinde çekilmiş sahnelerdir.

Amaç

Belgesel filmlerin çekim senaryosu nasıl yazılmalıdır? *Kemancı* belgeselinin anlam yüklenmiş sahnelerini içeren çekim senaryosu bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Yöntem

İlk aşamada belgesel film çalışması yapmak üzere konu saptaması yapılmıştır. Konu belirlendikten sonra, doğal mekanlar görülmüş, fotoğrafları çekilmiştir. İklim, hava koşulları ve fiziki koşullara ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır. Bir kütüğün müzik aletine dönüşme aşamalarına tanıklık edilmiş, bu süreçte keman ustasını tanıyabilmek ve konuya ilişkin bakış açısını oluşturabilmek için derinlemesine görüşme yapılmıştır. Belgeselin "keman nasıl yapılır" sorusu dışında, yaşlı yalnızlığı temasını öne çıkaran özüne karar verilmiştir. Bu özü ortaya çıkarmak için müzik aletinin yapımı bir araç olarak kullanılmıştır. Gerekli bilgiler toplanmış ve düzenlemesi yapılmıştır. Çevre koşulları ve hava muhalefeti de dahil olmak üzere beklenmedik durumlarla baş edebilmek için masa başı çalışmaları ve çekim öncesi ön hazırlıklar titizlikle yapılmıştır. Sinopsis, treatment ve çekim senaryosu yazılmıştır. Çekim senaryosuna uygun olarak çekimler yapılmış ancak önceden tahmin edilemeyen durumlara uygun olarak da revizyonlar sonradan gerçekleştirilmiştir. Son aşamada da, belgesel filmin çekimi ve kurgusu gerçekleştirilmiştir.

BULGULAR

Filmin Künyesi:

KEMANCI – BELGESEL FİLM

SÜRE: 00.10.05

Yılı: 2000

Senaryo –Yapım -Yönetim: Nilgün BENLİ

Kemancı filminin çekim senaryosu altı sütunu olan bir tablo kullanılarak yazılmıştır. İlk sütunda kadr/plan no bilgisi yer. Sonraki sütunlarda, kullanılan çekim mekanı, çekim ölçeği, kadrın içeriği ve diyaloglar sütunu, ses ve müzik sütunu ile teknik hususların yer aldığı sütun kullanılmıştır. Yetmiş altı plandan oluşan çekim senaryosunun açılış sekansına ilişkin ilk on iki çekim planı Tablo 2'de gösterilmiştir. Yaşlı ve usta bir elin ağaç kütüğüne hayat verişini temsil eden keman boyama sahnesinin de yer aldığı kapanış sekansına ilişkin çekim senaryosunun 58 ve 76 arası planları Tablo 3'de yer almaktadır.

Tablo 2. Kemancı – Çekim Senaryosu Açılış Sekansı

K.No	Mekân	Çekim Ölçeği	Kadrın/Planın İçeriği ve Diyalog	Ses ve Müzik	Teknik Hususlar
1	Dış Bahçe	Orta Çekim Sola Pan	Açılma Yemyeşil bitkilerle dolu bahçenin ortasında beş basamaklı beyaz boyalı tek katlı evin dış kapısının perdesi aralanıyor. İçeriden elinde baston olan 70 yaşlarında bir adam çıkıyor. Yaşlı adam merdivenleri inerken arkasından karısı da evden çıkarak birkaç basamak merdivenlerden iniyor, uzaklaşan adamın arkasından bakıyor	Kuş sesleri	Kamera önce sola pan yapar, evin kapısında sabit kalır. Yaşlı adam çerçevenin solundan görüntü dışına çıkar.
2	Dış Bahçe	Genel Çekim	Önde duran büyükçe bir ağaç kütüğünün arkasından yaşlı adam elinde bastonuyla arkası dönük olarak yürüyor.	Kuş sesi	Alt Açı Adam çerçevenin solundan yeşilliklerin arasında kaybolur
3	Dış Bahçe	Genel Çekim Sağa Pan Bel Çekim	Karşıdan bahçe çitlerine doğru yürüyerek geliyor ve bahçe kapısından geçiyor	Kuş sesi İnek sesi	Bahçe çitlerinin aralığından görünüş, kamera adamın yürüyüşünü takip eder. Adam çerçevenin sağından çıkar.
4	İç Atölye	Genel Çekim	Karanlık Atölyenin kapısı açılıyor içeri aydınlık yayılıyor. Elinde baston adam içeri giriyor ve kapıyı kapatıyor. Karanlık	Kapının gıcırtısı ve kapanma sesi Yaşlı adamın Nefes sesi	Kapı kapandıktan sonra kamera 4 saniye karanlık
5	İç Atölye	Yakın Çekim	Karanlık Bir el elektrik anahtarını açıyor ve sarı ışıklı bir ampul yanıyor	Anahtarın düğme sesi	Ortam sesi
6	İç Atölye	Genel Çekim	Atölye tezgahının üzerindeki lamba yanınca Atölyenin içi kısmen görünür oluyor. "KEMANCI" yazısı Yaşlı adam iki adım atıp duvara yaklaşıyor ve duvarda ikinci bir lamba düğmesini açıyor. Atölyenin içi bütünüyle aydınlanıyor.	Ortam sesi Ayak sesi	Kamera sabit Görüntü üzerine Beyaz "KEMANCI" yazısı
7	İç Atölye	Genel Çekim	Önde ahşap kesme tezgahı duruyor duvarlar ve atölyenin için ahşap malzemeler ile dolu. Çerçevenin sağ üst köşesinden iki keman sarkıyor. Yaşlı adam köşeden aldığı bir kütük parçasını tezgaha getirerek tezgahı çalıştırıyor.	Ortam sesi Ayak sesi	Kamera sabit Hafif üst açı
8	İç Atölye	Yakın Çekim	Tezgahın altına talaşlar dökülüyor	Planya sesi	Kamera sabit Göz seviyesi

9	İç Atölye	Bel Çekim	Yaşlı adam tezgahın üzerinde kütüğü kameraya doğru yaklaştırarak kesiyor. Kütüğü eliyle havaya kaldırarak kontrol ediyor	Planya sesi	Alt açı
10	İç Atölye	Göğüs Çekim	Kütüğü kontrol ederek yeniden tezgaha yatırıyor. Dikkatle çalışan adamın yüzü görünüyor.	Planya sesi	Hafif alt açı Devamlılık gözeterek kurgu
11	İç Atölye	Yakın Çekim Yukarı Çevrinme Omuz Çekim	Elleriyle tezgahın bıçağında kaydırdığı kütüğü kesiyor.	Planya sesi	YÇ eller ve kütük, yukarı çevrinme sonunda adam omuz çekimde görünür.
12	İç Atölye	Orta Çekim Sağa Pan	Atölyenin raflarında belli bir düzen içinde sıralanmış, ahşap malzemeler görünüyor.	Planya sesi Elektrikli testere sesi	Görüntü altında iki farklı cihazın iki farklı sesi arasına konulacak miks ile zaman geçişi ve cihazlar arası geçiş sağlanacak.

Tablo 3. Kemancı – Çekim Senaryosu Kemanın Boyanması ve Bitiş Sekansı

58	İç Atölye	Yakın Çekim	Bir elinde kemanı tutarken diğer elindeki fırçayı boya tasına batırıyor	Doğal Ses Akord Sesi	Kamera Sabit Üst Açı Fırça değdiği an akord sesi başlar
59	İç Atölye	Bel Çekim	Keman boyanıyor	Akord Sesi	Kamera Sabit Üst Açı Fırça değdiği an akord sesi başlar
60	İç Atölye	Göğüs Çekim	Yusuf usta kuyu başında çapaya dayanarak dinleniyor. Sağa sola havaya bakarak iç çekiyor. - *Yaaaaa*	İç Çekme Sesi Doğal Ses	Kamera hafif alt açı
61	İç Atölye	Yakın Çekim	Boya Tasına fırça batıyor	Akord Sesi	Kamera Sabit Üst Açı Fırça değdiği an akord sesi başlar
62	İç Atölye	Göğüs Çekim	Keman salyangozunu boyuyor	Akord Sesi	Kamera Sabit Üst Açı Fırça değdiği an akord sesi başlar
63	İç Atölye	Yakın Çekim	Kirişte asılı iki kemanın arasına boyadığı kemanı asıyor	Akord Sesi	Hafif alt açı Kamera sabit
64	İç Atölye	Yakın Çekim Genel Çekim	Kemanı kirişe asıyor ve arkasını dönerek uzaklaşıyor. İlerdeki tezgahın önünde arkası dönük çalışmaya devam ediyor.	Keman sesi	Öznel kamera Görüntü sallanan kemanın bakış açısıyla atölye içi

				(Keklik Dağlarda Çağılar)	görünür, görüntü sağa sola sallanır Öznel kameraya geçince müzik başlar.
65	İç Atölye	Yakın Çekim	Kirişte asılı kemanlar sallanıyor	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar)	Sabit Kamera Kurguda Slow motion
66	Dış Köy	Boy Çekim	Kemancı köy sokağında bastonuyla ağır ağır yürüyor köşeyi dönüyor	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar)	Sabit Kamera
67	İç Atölye	Orta Çekim	Kirişte asılı kemanlar sallanıyor	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar)	Sabit Kamera Kurguda slow motion
67	Dış Köy	Genel Çekim	Harabe önünde oturmuş bastonuna dayanarak sağa sola bakıyor ve endişeli bir ifadeyle bekliyor	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar)	Kamera hafif sağa yatık
68	Dış Köy	Uzak Çekim	İki tarafında ağaçlar uzanan köy yolu. Köylüler karşıdan yürüyerek geliyor	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar)	Kameraya doğru yürürler
69	Dış Köy	Bel Çekim	Harabe önünde oturmuş bastonuna dayanarak sağa sola bakıyor ve endişeli bir ifadeyle beklemeye devam ediyor	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar)	Kamera sabit
70	Dış Köy	Uzak Çekim	Harabe önünde oturmuş bastonuna dayanarak bekliyor. Önünden kırmızı bir araba geçip gidiyor, arkasından bakıyor ve el sallıyor.	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar)	Kamera sabit
71	İç Atölye	Bel Çekim	Kemancı, keman çalıyor	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar) Diegetik ses	(Görüntü kurguda karartılarak siluete yaklaştırılacak.
72	Dış Köy	Boy Çekim	Bastonuna dayanarak karşıdan yürüyerek geliyor	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar)	Kamera sabit Çerçevenin sağından çıkar.

73	Dış Köy	Orta Çekim Pan	Karşıdan bahçe çitlerine doğru yürüyerek geliyor ve bahçe kapısından geçiyor	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar)	Bahçe çitlerinin aralığından görünüş, kamera adamın yürüyüşünü takip eder. Adam çerçevenin sağından çıkar. Kurguda Slow Motion
74	İç Atölye	Orta Çekim	Kirişte asılı kemanlar sallanıyor	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar)	Sabit Kamera Kurguda Slow Motion
75	İç Atölye	Genel Çekim	Atölyenin kapısı açılıyor içeri aydınlık yayılıyor. Elinde baston adam içeri giriyor ve kapıyı kapatıyor.	Keman sesi (Keklik Dağlarda Çağılar) Kapı kapanma sesi Sessizlik	Sabit Kamera Kurguda Slow Motion
76	İç Atölye	Genel Çekim	Kapanan kapının doğal karanlığı Son Jenerik	Sessizlik	Kurguda Slow Motion

Sonuç

Belgesel filmler; sorunları ortaya koyma, tartışma zemini oluşturma, gizli kalmış bir gerçeği görünür kılma, olaylar karşısında kamuoyu oluşturma ve toplumda bir değişim başlatma aracıdırlar. Ayrıca toplumsal bir bellek oluşturmak üzere günceli arşivleyerek gelecek nesillere miras bırakırlar. Belgesel filmlerin anlatılarını, gerçeğin kendisi oluşturur. Ancak bu gerçeğin görselleştirilmesi belli bir plan ve tasarım çerçevesinde olmalıdır. Belgesel filmleri, haber filmlerden ayıran en önemli gösterge, yönetmenin yaratıcı bakış açısı ve öznel yorumuyla belgeselin gerçekliğini zedelemeden belgesele biçim vermesidir. Bunun için önceden iyi bir saha ve masa başı çalışması yapmak gereklidir. Çekim senaryosu, belgesel film çekilirken yönetmenin işini kolaylaştıran ve amacına ulaşmasını sağlayan en önemli unsurdur.

Kaynakça

Adanır, O. ve Esen, K.Ş. (2013). Sinema Kuramları2, Editör: Zeynep Özarslan, İstanbul: Su Yayınevi.
Aslanyürek, Semir (2004), Senaryo Kuramı. İstanbul: Pan Yayıncılık.
Balkaya, Füsun (1993). Türkiyede Belgesel Film Çalışmaları.
Bernard, Sheila Curran (2007), Documentary Storytelling-Making Stronger and More
Öngören Gündeş, Simten (1991). Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması. İstanbul: Der Yayınları.
Özön, Nijat (1990). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınları.
Rotha, Paul (1995). Belgesel Sinema. İstanbul: Sistem Yayınları.
Roscoe, Jane ve Craig Hight (2001), Faking it/Mock-documentary, Manchester,

Sözen, M., Belgesel Filmin Tasarım Boyutu ve Türk Belgesel Sinemasından Örnek Uygulamalar, ZKU Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 6, Sayı 11, 2010, 241-266.
Susam, A., Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema, Ayrıntı Yayınları, 2015

CAZ, KLASİK VE ETNİK MÜZİĞİ GİTARDA BULUŞTURAN BİR BESTECİ: DUSAN BOGDANOVİC[1]

Ar. Gör. İbrahim Şevket Güleç[2]

Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi

Öz

Başarılı bir klasik gitarist ve üretken bir besteci olan Dusan Bogdanovic'in (Yugoslavya 1955-) göze çarpan tüm çalışmaları klasik, caz ve etnik müziklerin buluştuğu bir durak noktası gibidir.

Doğaçlama, Klasik Batı Müziğinde 19.yüzyılda neredeyse tamamen yok olmaya yüz tutmuşken, 20.yüzyılda kendini caz müziğinde bulmuştur. Bu sayede gelişim ve değişime uğramış ve caz müziğinin en önemli unsuru haline gelmiştir. Besteci bu ayrıma bir anlamda karşı çıkarak iki müziği teoride ve pratikte buluşturmuş, klasik müziğe unuttuğu bazı değerleri hatırlatmaya çalışmıştır. Bogdanovic; farklı türleri bir araya getirdiği kendine has müzik diliyle ve doğaçlama yeteneği ile gitar dünyasında saygı gören bir isimdir.

Çalışmada bestecinin yapmış olduğu albüm ve teori çalışmalarının dışında, müzik dili ve klasik gitar repertuarına olan katkısı ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik gitar, caz müzik, etnik müzik

Dusan Bogdanovic'in Biyografisi[3]

Dusan Bogdanovic, Sırbistan (Yugoslavya) doğumlu, Amerikalı bir besteci ve gitaristtir. Bugüne kadar çalışmalarında kullandığı müzik dili klasik, caz ve etnik müziklerin bir yansımasıdır. Solo ve farklı müzisyenlerle birlikte verdiği konserleriyle Avrupa, Japonya ve Amerika'da kapsamlı turneler düzenlemiştir.

Bogdanovic, Belgrad'da 1955'te doğmuştur. Kompozisyon ve orkestrasyon çalışmalarını Cenevre Üniversitesi'nde Pierre Wissmer ve Alberto Ginastera ile, gitar performansını ise Maria Livia Sao Marcos ile tamamlamıştır. Daha kariyerinin başlarında Cenevre Yarışması'nda birincilik kazanmış ve hemen ardından Carnegie Hall'da 1977 yılında bir resital vermiştir. Öğretmen olarak Güney Kaliforniya Üniversitesi'nde, San Francisco Konservatuarı'nda ve Cenevre Müzik Akademisi'nde görev yapmıştır.

Sahne çalışmaları farklı stiller içerisinde gelişmiştir; De Falla Gitar Trio'su, Elaine Comparone ile klavsen gitar duo çalışması, Anthony Cox, Charlie Haden, Milcho Leviev, James Newton ve nice tanınmış caz müzisyeni ile beraber yaptığı çalışmalar onun müzikal ufkunun genişliğini göstermektedir.

Solo gitar kaydı olarak 20 albümü vardır, bu kayıtlar Bach'tan çağdaş eserlere kadar geniş bir yelpazededir. Yüzden fazla eseri Doberman-Yppan, Berben Editions ve Gitar Solo yayınlarından çıkmıştır.

---

[1] Yazarın Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'den yayınlanan "Dusan Bogdanovıc'in "Jazz Sonata" Adlı Eserinin Analizi ve Klasik Gitar Repertuarında Caz Etkileri" isimli sanatta yeterlik eser metninden üretilmiştir

[2] Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarı Gitar Bölümü

[3] http://www.dusanbogdanovic.com/bio.html

Teori kitapları poliritmik çalışmalar, gitarda kontrpuan ve Rönesans usulünde doğaçlama üzerinedir. Bunun yanı sıra kendisi müzik, psikoloji, felsefe ve güzel sanatlar üzerine çoklu disiplinleri kapsayan birçok çalışmada yer almıştır. [4]

Dusan Bogdanovic'in Eserleri[5]

Kayıtlar

- Worlds, M.A Recordings, M.A 009A (1989)
- Keys to Talk by, M.A Recordings, M.A 019A (1992)
- Bach with Pluck! ESS.A.Y Recordings, ESS.A.Y CD1023 (1992)
- Levantine Tales, M.A Recordings, M.A 013A (1992)
- Bach with Pluck! Vol.2, ESS.A.Y Recordings, ESS.A.Y CD1039 (1994)
- In the Midst of Winds, M.A Recordings, M.A 023A (1994)
- Mysterious Habitats, Guitar Solo Publications, GSP 1014CD (1995)
- Unconscious in Brasil, Guitar Solo Publications, GSP 1017CD (1999)
- Yano Mori, Intuition Records, INT 3510-2 (1999)
- Canticles, Editions Doberman, DO 339 (2001)
- Early To Rise, Quicksilver Records, QSCD 4025(2003)
- Ve Yet...,Editions Doberman, DO 458 (2005)
- Winter Tale, Editions Doberman, DO 667 (2008)
- Look at the Big Birds, Carmen Alvarez, Francisco Bernier, Contrastes, CR1201403 (2014)
- En la tierra, Editions Doberman, DO959 (2015)
- Bogdanovic: Guitar Music, Angelo Marchese, Brilliant Classics 95194 (2015)

Eserleri

Kitap / Metod

- Ex ovo – A guide for Perplexed Composers and Improvisers, 2006, Doberman 534
- Counterpoint for Guitar, 1996, Berben 3890

Solo Gitar

- Sonata no.1 (1978), Berben 2445
- Divertimento, 2017, Doberman 1105
- 12 Préludes d'automne, 2016, Doberman 1075
- 7 Études d'intervalles, 2016, Doberman 1065
- 12 Préludes d'été, 2016, Doberman 1051

[4] www.dusanbogdanovic.com/about
[5] http://www.dusanbogdanovic.com/publish.html

- 12 Préludes printaniers, 2016, Doberman 1034
- Ricercar Kalij, 2016, Doberman 1024
- Choral Variations and Fugue, 2016, Doberman 1022
- 3 Miniatures – Under the Linden Tree, 2016, Doberman 999
- Cinque pezzi di mare, 2014, Doberman 911
- Castles of the White City, 1988, Doberman 568
- 4 Intimations, 1998, Doberman 606
- Seven Little Gifts, 2007, Doberman 639
- Diptycha super nomen Paul Gerrits, 2009, Doberman 703
- Five Persian Miniatures, 2010, Doberman 743
- Quatre bagatelles, 2012, Doberman 815
- Lament's Commentary, 2000, Doberman 362
- Little Ears Music, 2000, Doberman 366
- Folk Songs, Dance and Lullabies, Doberman 461
- Grotesque et fugue, 1976, Doberman 513
- Village Music, 2004, Doberman 516
- Four African Bagatelles, 2004, Doberman 518
- Psychic Engines, 1997, Doberman 230
- Variations on "Estudio sin Luz", 1986, Doberman 321
- Blues and Seven Variations, 1979, Doberman 322
- Five Ominous Premonitions, 1999, Doberman 323
- Six pièces enfantines, 2010, Doberman 734
- Cinq Miniatures Printanieres (1979), Berben 2308
- Jazz Sonata (1982), Guitar Solo Publications 44
- Introduction, Passacaglia ve Fugue for the Golden Flower (1985), Berben 3015
- Sonata no.2, (1985), Berben 2581
- Polyrhythmic ve Polymetric Studies, (1990), Berben 3320
- Raguette no.2, (1991), Berben 3601
- Six Balkan Miniatures (1991), Guitar Solo Publications 79
- Mysterious Habitats (1994), Guitar Solo Publications 131
- In Winter Garden (1996), Guitar Solo Publications 163
- Three African Sketches (1996), Guitar Solo Publications 195
- Book of the Unknown Stveards (1997), Doberman 267

- Three Ricercars (1998), Doberman 258
- Triptico en Omenaje a Garcia Lorca (2002), Doberman 532
- Hymn to the Muse (2003), Doberman 525
- Fantasia (hommage a Maurice Ohana) (2009), Doberman 697

Gitar için Oda Müziği

- Sonata Fantasia, 2 gitar (1990–91), Berben 3501
- A Pole Star, Gitar, Flüt ve Viyolonsel, 2004, Doberman 493
- 6 Bagatelles balkaniques, Gitar ve Yaylı Beşlisi, 2017, Doberman 1086
- Delphic Hymns, Gitar, Flüt ve Viola, 2016, Doberman 1063
- Naokolo (Around Dance), 6 Gitar, 2016, Doberman 1026
- 5 Romances, Gitar ve Bandoneon, 2015, Doberman 929
- Six Ricercars on a Theme by F.C. da Milano, 4 Gitar, 2014, Doberman 903
- Mosaïque balkanique, Gitar ve Pipa, 2011, Doberman 758
- Sonate printanière, Gitar ve Piyano, 2002, Doberman 520
- Ngòmbí Variations, 2 Gitar, 2013, Doberman 837
- Roundabout, Gitar ve Yaylı Quartet, 2014, Doberman 856
- Prelude and Fugue, Gitar ve Piyano, 2012, Doberman 798
- The Ugly Duckling: A Psychodrama in Six Scenes, 7 Gitar ve Flüt, 2009, Doberman 811
- Trois à propos, Gitar ve Viyola, 2012, Doberman, 819
- Deux chansons Sépharades, Gitar ve Ses, 2010, Doberman 714
- Talisman, 3 gitar veya 2 gitar/Viyolonsel, 2011, Doberman 739
- Ricercar for Jim, 2 Gitar, 2011, Doberman 746
- Hello Theo Triptych, 3 Gitar, 2011, Doberman 755
- The Little Box, Gitar, Flüt, Ses ve Piyano, 2011, Doberman 772
- Rainforest canticle, Gitar ve Viyolonsel, 2007, Doberman 638
- Trois pièces nostalgiques, 3 gitar, 2007, Doberman 648
- Nuovi Ricercari, 2 Gitar, 2008, Doberman 649
- Things I Never Said, Ses ve Gitar, 2009, Doberman 678
- Pure Land, Ses, Flüt ve Gitar, 2009, Doberman 681
- Songs and Dances from the New Village, Gitar ve Flüt, 2004, Doberman 615
- Balkan Bargain, 2 gitar, 2000, Doberman 464
- Ricercar, Gitar ve Keman, 2001, Doberman, 419
- World Music Primer, 3 gitar, 2002, Doberman 421

- Over the Edge, Gitar, Keman ve Viyolonsel için (2001) Doberman 347
- No Feathers on This Frog, 2 gitar (1990), Doberman 300
- Canticles, 2 gitar (1998), Doberman 281
- Tres Nubes, 2 gitar (2004), Doberman 488
- Tombeau de Purcell, 2 gitar (2004), Doberman 504
- Trio, 3 prepared gitar (1989), Doberman 675
- Pastorale, 3 gitar (1991), Guitar Solo Publications 190
- Lyric Quartet, 4 gitar (1993), Berben 3669
- Introduction ve Dance, 4 gitar (1995), Doberman 278
- Codex XV, 4 gitar ya da gitar ensemble (1998), Doberman 263
- The Snow Queen (A Musical Fairy Tale after H. C. Veersen), gitar topluluğu (7) ve anlatıcı (2008), Doberman 669
- Pure Love, ses, flüt ve gitar (şiir: Patricia Capetola) (1981) Doberman 681
- Crow, ses, flüt, gitar ve bas (şiir: Ted Hughes) (1990), Doberman 269
- Five Songs, şiir: Gabriela Mistral, ses ve gitar (1991), Doberman 318
- Metamorphoses, arp ve gitar (1993), Berben 3777
- Like a String of Jade Jewels (Six Native American Songs), ses ve gitar (1994), Doberman 306
- Do the Dead Know What Time it is? (şiir: Kenneth Patchen), ses ve gitar (1996), Doberman 296
- And Yet...., flüt, koto ve gitar (flüt ve 2 gitar) (1997), Doberman 236
- Sevdalinka, 2 gitar ve yaylı quartet (1999), Doberman 406
- Byzantine Theme ve Variations, gitar ve yaylı quartet (2002), Doberman 453
- Games, (poetry by Vasko Popa), ses, flüt, gitar, bas ve perküsyon (2) (2002), Doberman 465
- Quatre Pieces Intimes, Gitar ve Çello için, (1955)
- Prelude, Gitar ve Flüt için, Doberman 328

Gitar ve Orkestra

- Concerto, gitar ve yaylı orkestra (1979), Doberman 400
- Notturni siciliani, Gitar ve Orkestra, 2016, Doberman 1044
- Prayers, 2 gitar ve yaylı orkestra (2005), Doberman 570
- Kaleidoscope, gitar ve oda müziği orkestrası için konçerto (2008), Doberman 659
- No Feathers on This Frog, 2 gitar ve senfonik orkestra (1990), Doberman 694
- Silence, gitar ve orkestra (2015), Doberman 991

Diğer çalışmaları

- Six Illuminations, piano (1994), Berben 3778

- A Little Prayer, Piyano, 2014, Doberman 904
- Petites oreilles, Flüt ve Piyano, 2011, Doberman 750
- Quatre paysages lyriques, Viyolonsel ve Piyano, 2001, Doberman 403
- Stirftry, Yaylı Quartet, 2000, Doberman 420
- Cantilena ve Fantasia, piano (1995), Doberman 357
- Do the Dead Know What Time it is? (şiir: Kenneth Patchen), ses, flüt, çello ve piano (1996), Singidunum Music
- Balkan Mosaic, obua, flüt, keman, viyolonsel, synth ve perküsyon (2000), Doberman 364
- Three Obfuscations, piano (2001), Doberman 397
- To Where Does The One Return?, 7 belirsiz perküsyon çalgısı için,(2001), Doberman 296
- Over The Face of The Water, 4 el piano için (2003), Singidunum Music
- Codex XV, yaylı orkestra (2004), Doberman 486[6]

Bogdanovic'in Müzik Dili

Dusan Bogdanovic, Yugoslavya doğumlu bir besteci olmasından dolayı eserlerinde balkan müziğinin ritmik ve melodik karakterlerini yoğun bir şekilde sergilemektedir. Balkan bölgesindeki (Arnavutluk, Bosna-Hersek, Bulgaristan, Hırvatistan, Karadağ, Kosova, Macaristan, Makedonya, Sırbıstan, Slovenya ve Yunanistan) ülkelerin bir kısmının bir zamanlar Roma, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu altında yaşadığını da göz önünde bulundurursak bu topraklarda yaşayanların hem doğu hem de batı kültürleri etkilerinin altında kaldığını söyleyebiliriz. [7]

Bogdanovic aslen bir gitarist ve gitar müziği bestecisi olmakla beraber oda müziği, orkestral müzik ve diğer çalgılara da eserler yazmıştır. Eserlerini stilistik olarak iki bölüme ayırabiliriz; bir yanda izlenimci/ caz etkideki eserleri ve diğer yanda dışavurumcu eserleri.

İzlenimci etkideki eserlerinde Debussy, Ravel, Faure, Satie etkileri görülürken, aynı zamanda caz müziğinde duyurulan artık/eksik akorlar, belirli süslemeler ve ritmik yapı sürekli/süreksiz varlığını belli etmektedir. Dışavurumcu eserlerinde ise kakışımlı akorlar, atonal armonilerle belirsiz ölçü yapıları kendini göstermektedir.

Bogdanovic; klasik, caz ve etnik türleri bir araya getirdiği kendine has müzik diliyle ve doğaçlama yeteneği ile gitar dünyasında saygı görülen bir isimdir. Normalde caz doğaçlamaları belirli akorlar üzerine işlenen melodik pasajlar olmasına rağmen Bogdanovic, grift kontrpuantik, melodik ve armonik yapısı olan eserlerde bile doğaçlamalarını tüm esere yayarak tamamıyla kendine özgü doğaçlama bir eser ortaya koyabilmektedir. [8]

John Cage'in müziğinden esinlenerek Gamelitar adında bir dizi eser oluşturmuştur. Burada kendisi Endonezya Gamelan fikirlerini solo gitara uyarlamıştır. Bu eser kendisinin farklı türleri ne denli başarılı bir şekilde bir araya getirebildiğini göstermektedir. Müzikal bir ortak dil arayışı onun bestecilik kariyerinde sürekli bir konu olmuştur. Kendisi şöyle belirtir; "Amerika'ya 80'lerin başında geldiğimde

[6] www.dusanbogdanovic.com/works
[7] Jane CURRY, Balkan Ecumene And Synthesis in Selected Compositions For Classical Guitar By Dušan Bogdanovic, Nikos Mamangakis And Ian Krouse, s.77
[8] Michael J. MOREY, A Pedagogical And Analytical Study Of Dušan Bogdanovic's Polyrhythmic and Polymetric Studies For Guitar, s.94

kafamda stillerin içinde rahatça gezinebileceğim artistik olarak geniş bir plato hayali kuruyordum". Bestekarlık, Bogdanovic'in kafasındaki etnik ve ritimsel yapıları, doğu ve batının birleşimini gitar üzerindeki alışılmış olmayan hareketlerle rahatça ortaya koyabileceği bir uğraştır. [9]

Bogdanovic'e göre "geçtiğimiz 50 yıla baktığımızda caz, etnik ve klasik müziğin birleştiği farklı yoğunluklarda birçok yapıt görebiliyoruz." Böylesi bir karışıma Assad, Dyens ve birçok çağdaş bestecinin müziklerinde rahatlıkla rastlayabiliriz.

Türleri karıştırmanın veya yaklaştırmaya çalışmanın üretime olumlu katkıda bulunduğu bir gerçektir. Başka bir sanat türünden veya bir dilden belli başlı oturmuş unsurları alıp bunları kendi eserinize uygulamaya çalışmak yeniliğe ve gelişime yol açar. Bu konuda antropolog Homer G. Barnett şöyle belirtir; "Bir icadı ele aldığınızda, daha önce bir araya getirilmemiş iki veya daha fazla önemli unsurun daha önce hiç yaklaşmadığı şekilde bir araya getirildiğini görürsünüz". Bogdanovic, Assad ve Dyens'in müziğinde de popüler müziklerden alınmış armoni ve melodilerin klasik bir tavırla işlendiğini görürüz.

Farklı müzik türlerini yakınlaştırmak yeni bir kavram değilse de, Bogdanovic'in yaklaşımındaki popüler ve klasik müzik anlayışı bazı sosyal sınıf tartışmalarını da beraberinde getiriyor, keza neyin klasik ve de neyin popüler olduğunun sınırlarını çizmek gayet güç olmaktadır.[10]

Dusan Bogdanovic ile Yapılmış Röportajlar[11]

Gunter Schuller tarafından ortaya atılan, caz ile klasik müziğin birleşmesine itafen söylediği "3. Akım Müzik" terimine aşina mısınız?

Evet bu terimi duydum fakat Schuller'in eserleri hakkındaki bilgim az. Ben daha ziyade bu karışıma dünya müziklerini de ekleyerek 4. bir akım yaratmaya çalıştım diyebilirim. Özellikle bu karışımın ilk sunucularından Bulgar kompozitör Milcho Leviev (Free Flight grubu ile Chopin, Bach, Ravel ve diğer etnik müzikleri caz ile harmanladığı çalışmaları vardır) ile yaptığımız çalışmalar benim bu tarzda, 80'lerin başından beri üretimlerime çok etki etmiştir.

Bu manada kendinizi 3. Akım müzisyeni olarak görüyor musunuz? Ya da bu tarz bir isimlendirme sizin müziğine uygulanabilir mi?

Dördüncü akım terimini bir latife olarak kullandım fakat bence yapmaya çalıştığım şeyi herhangi bir akım olarak değerlendirmek her şeyi fazlaca sınırlandırıp bir kutuya koymaya çalışmaya benziyor.

Klasik ve caz eğitiminiz hakkında bilgi verebilir misiniz?

Fazlaca detaya girmeden şöyle anlatabiilirim, Cenevre Konservatuarında Sao Marcos ile gitar, Pierre Wissmer ile bestecilik çalıştım ve caz üzerine de Amerika'da James Newton, Milcho Leviev, Charlie Haden, Miroslav Tadic ile çalışmalar ve kayıtlar yaptım ve onlardan çok şeyler öğrendim.

Caz ve klasik müziği gitar için birleştirmeye nasıl karar verdiniz? Bu kasten oluşan bir hareket miydi?

Farklı anlatımları birleştirmek, besteciliğimi genişletmek adına yaptığım çabaların bir sonucu olarak doğdu, bunun üzerine ayrı olarak düşünmedim.

[9] Ruey Shyang YEN, Exoticism In Modern Guitar Music: Works Of Carlo Domenıconi; Ravi Shankar; Benjamin Britten; Dusan Bogdanovic, s.88

[10] Guilherme Caldeira Loss VINCENS, The Arrangements Of Roland Dyens And Sérgıo Assad: Innovatıons In Adaptıng Jazz Standards And Jazz-Influenced Popular Works To The Solo Classıcal Guıtar, 65

[11] Andy Jurik, Doktora Tezi Röportajı

Klasik gitarın klasik ve caz etkileri birleştirmede özel bir yeri olduğuna inanıyor musunuz?

Aslında bu konu üzerine düşünmedim fakat klasik gitar türleri birleştirmede çok uygun bir çalgı, sonuçta kuzeni elektro gitar bu konuda çok başarılı. Bence bu manada türlerin yaklaşmasında gitara en yakın enstrüman insan sesi olsa gerek.

Klasik müzisyenlerden caz üzerine yaptığınız çalışmalar üzerine bir eleştiri geldi mi?

Doğrudan değil, fakat birçok klasik müzisyenin müzik hakkında o kadar dar görüşleri var ki, onların caz müziği ciddi bir müzik olarak algılamadıklarını anlamak için doğrudan sormanıza gerek yok.

Peki caz müzisyenlerinden eleştiri aldınız mı?

Evet, caz müzisyenleri ise klasik müzisyenleri kasıntı olarak görürler ve klasik müziği "harbi müzik" olarak değerlendirmeleri de aynı noktaya çıkıyor. İki müzik de hem tarihi hem de teknik olarak o denli gelişmiş ki ikisi üzerinde de usta olmak çok önemli, fakat deneyimlerime göre caz müzisyenleri yeni şeyleri denemek adına klasik müzisyenlere göre çok daha açıklar, tabii bu durum karşılıklı olarak pozitif manada değişiyor.

San Fransisco Konservatuarındaki derslerinizde doğaçlama ve armoniyi (caz veya dışında) nasıl sunuyorsunuz?

Bir süre Rönesans doğaçlama dersi verdim fakat toplu derslerde istediğim verimi alamadım, özel derslerde doğaçlama ve bestecilik üzerine çalıştığım öğrencilerim, Gyan Riley, Santiago Gutierrez ve Arina Burceva gibi isimler çok başarılı oldular.

Gitarda caz/klasik karışımı üzerine çalışmak için halen başvuranlar var mı?

Sadece caz öğrenmek isteyen klasik müzisyenler değil, klasik müzik üzerine gelişmek isteyen caz müzisyenleri de başvuruyor. Kontrpuantal doğaçlama üzerine çalıştığım bir öğrencim, Alieksey Vianna bu konuda doktora tezini sunuyor.

Bunun yanısıra Cenevre Ecole de Musique'de yüksek lisans dersleri vermekteyim, özellikle guitarist/besteci öğrencim Golfam Khayam çok başarılı oldu ve ECM şirketinden bir album çıkardı.

Sizce klasik müzisyenler (özellikle gitaristler) caz eğitiminden faydalanabilir mi?

Elbette, klasik müzisyenler caz müziğinden çokça faydalanabilirler. Yazılı olanı birebir çalmak çok kısıtlayıcı bir durum ve Rönesans, Barok ve çağdaş eserler doğaçlamadan oldukça yararlanabilir. Rönesans ve Barok dönem doğaçlama ile oldukça iç içeydi ve Dowland, Bach ve sonrasında Mozart ve Lizst gibi müzisyenler doğaçlamayı anlatımlarını genişletmek için kullandılar. Yazılmış klasik müziği genişleyen ve nefes alan bir organizma olarak düşünmek çok yararlı, özellikle yazıldığı dönemi düşünürsek.

Peki caz müzisyenleri klasik müzikten faydalanabilir mi?

Aynı şekilde elbette caz müzisyenleri de klasik müzik çalışmaktan yararlanabilir. Bence belli başlı "lick"leri çalışmak ve usta cazcıları sürekli taklit ederek bir müzik dili geliştirmeye çalışmak çok sıradan. Kontrpuntal çalışmalarda bulunduğum caz müzisyenleri kendi müzik dillerini oluşturmada daha cesaretliler ve bu onların ufkunu genişletti. Miles Davis ve Keith Jarrett gibi bazı usta cazcılar klasik bakış açısına sahiplerdir.

Caz referansı yaptığınız solo gitar çalışmalarınız var, bunların bazıları Jazz Sonata, Book of the Unknown Standarts ve Big Band Suite. Bu eserlerin ne manada caz müziğini yansıttığını düşünüyorsunuz?

Bahsettiğiniz eserler yoğun bir şekilde caz etkileri içermekte. Book of Unknown Standards eserim daha çok müzikal bir hiciv, orada bazı caz ustalarının eserlerine gönderme yaptım fakat diğer eserlerimde böyle bir durum yok. Genel olarak çoğu eserim için söyleyebilirim ki caza gönderme yapmaktan ziyade doğrudan caz, klasik ve etnik müzik karışımı oluşturuyorum.

Bazı eserlerimde doğaçlamaya bolca yer bırakıyorum, bunlardan bazıları Byzantine Theme and Variations, No Feather on This Frog, ya da Balkan Bargain eserlerim. Bazı eserlerim için ise doğaçlama bölümü için kendi versiyonumu açık olarak notaya döküp sadece akorları ekliyorum fakat böyle durumlarda icracıların özgün doğaçlama yapıldığını nadir olarak gördüm.

Jazz Sonata'nın ilk ve dördüncü bölümlerinde doğaçlamaya ayırdığınız yerler var. Bunda amacınız neydi?

Jazz Sonata'yı yazmaktaki amacımın gayet bariz olduğunu düşünüyorum. Bariz olmayan şey ise doğaçlamanın motifler mi, armoniler mi yoksa diğer unsurlardan mı oluşması gerekliliği. Bu manada klasik olarak sıkı bir form yapısının üzerinde, deneyimlere açık bir rahatlığı sağlamayı istedim.

Ex Ovo ve Counterpoint for Guitar eserlerinizde doğaçlama üzerine yoğun bir şekilde yazdınız. Sizce çağdaş gitaristler doğaçlama sanatını kayıp mı ettiler? Bu durumun çağdaş müzikteki etkisi kalıcı olabilir mi?

Evet, doğaçlamanın çağdaş klasik müzisyenler tarafından kullanılmaması çok üzücü ve bu durum belli başlı klasik eserler üzerinde bir putlaşma yaratıyor. Bunun yerine bu eserleri yaşayan ve nefes alan bir canlı olarak görmek ve onları bir robot gibi icra etmemek gerekir.

Önceki sorulardan süregelen, 3. Akım, klasik/caz müziği karışımı üzerine söylemek istediğiniz son sözleriniz nelerdir?

Bence günümüz müzisyenleri olarak, kendimiz ve başkaları için, tarihten ve kültürlerden yararlanarak anlamlı birşeyler yapmak adına özel bir konuma sahibiz. Bunu ilkemiz olarak kabul edip yola bu şekilde devam etmeliyiz.

b) Virtual Interview with the Composer // Benvenuti Samuele

Besteciliğiniz üzerine bir soruyla başlamak istiyorum; hangi unsurla bestelemeye başlıyorsunuz? Müzikal fikirleriniz nasıl somutlaşıyor?

-Hangi çalgıyı kullandığıma bağlı. Eğer bu solo gitar veya başka bir solo çalgıysa somut birşey elde edene kadar elimdeki materyal ile oynayıp doğaçlama yapıyorum. Sonrasında bu motif veya figür ya da his bana hangi formda ve dilde yazmam gerektiği hakkında fikir veriyor.

-Jazz Sonata kendine özgü ifadelerle dolu, burada yine doğaçlama yaparken veya bir eser çalarken aklınıza gelen bir motif etkili oldu mu?

-Jazz Sonata yaklaşık 30 sene önce yazdığım bir eser o yüzden detayları tam olarak hatırlayamıyorum, fakat o dönem çokça doğaçlama yapardım ve doğaçlamayı klasik formlara uygulamayı düşündüm. Caz ve folk müzikte genellikle gelişme bölümü yazılı olmaz fakat A ve B temalarını yazmışken gelişme bölümünü de doğal olarak ekledim.

-Bu eserin öne çıkan özelliklerinden biri modların kullanımı. Sizce bu eserde özellikle yatay çokseslendirmeyi düşündüğünüzü söylersem yanlış mı olur? Erken müzik türlerinden esinlendiniz mi?

-Özellikle bu eserde erken müzikten esinlendiğimi söyleyemem fakat başka çalışmalarımda bunu yaptım. Kontrpuan besteciliğimde her zaman merkezde yer alır fakat bu eserde hem yatay hem de dikey armoni kullandım ve eser modal olduğu kadar tonal de.

Eserin analizi çok ilginçti; doğaçlama ile kompozisyonun arasındaki ilişki eserin başından beri kendini modlar üzerinde gösteriyor. Doğaçlamanın besteciliğinizde nasıl bir yeri var?

-Besteleme ve doğaçlama aynı insanın iki farklı yüzü gibidir (Janus'un yüzü misali). Bu iki unsur Romantik döneme kadar çalgı müziğinin ayrılmaz bir parçasıydı ve besteciler bunu kullanmaktaydı; Mozart ve Lizst'i düşünün. Bir manada doğaçlama unsurları icracıya besteyi beraber yazmak gibi bir şans verir, böylece iki unsur arasında bir ayrım oluşmaz.

Sonat terimi Rönesanstan günümüze kadar farklı manalarda kullanıldı, özellikle 20. yüzyılda. Sizin buradaki sonat'tan kastınız nedir?

-Aslında bu eseri yazmadan önce gitar ve yaylılar için 1. numaralı sonatımı yazmıştım, klasik dönem sonata formuna aşina olmuştum. Fakat bu eserde klasik formu rahatlatmayı düşündüm ki böylece nefes alabilsin.

-Eserde tekrarlayan bazı figürler duyuyoruz, özellikle ilk üç bölümde. 19. yüzyıl döngüsel sonatına (Liszt'in eserlerindeki gibi) benzer bir yapı var mı?

-Böyle diyebilirdik, fakat burada besteleme tarzım oldukça sezgiseldi. Bu çalışmada klasik müziğin kontrollü yapısından sıyrılıp hislerimle ilerledim.

-Diğer bir sürpriz unsur ise zengin tınıların kullanımı, özellikle ilk iki bölümde. Müzik yazarken tınılar sizin için ne kadar önemli? Bir gitarist olarak da yazdığınız için, tını arayışınızda kullandığınız bir teknik var mı?

-Renklere çok duyarlı değilim fakat bu eserde birçok gitar tonu ve tınısı kullandım, zilsel bazı etkiler bunu görebilirsiniz. Örnek olarak 4. bölümde perküsif ve ostinato kalıplar çok gitaristik.

3. bölüm poliritmik kalıplar üzerindeki deneyleriniz üzerine güzel bir örnek; poliritme ilginiz nasıl oluştu? Yazım stilinizi belirlemek üzerine bir unsur olarak değerlendiriyor musunuz?

-4. bölümde bazı polimetreler var, fakat genel olarak (80'lerde) o dönem poliritim ve polimetrelere özel bir ilgim yoktu. Sonraları, 1991'de polimetrik yapılar üzerine bir çalışma yayınladım.

Batı-Afrika müziğinin 4. bölümde etkisi nedir; Pigme müziği ile nasıl tanıştınız? Bu Afrika poliritimleri üzerine çalışırken mi oluştu?

-Aslında durum tam tersi. Önce Pigme müziği ile tanışıp sonra poliritme merak saldım. Bibayak Pigmelerini ilk duyduğumda 70'lerin ortalarıydı ve bu çağdaş stillere bakış açımı tamamen değiştirdi. Bu benim için bir aydınlanmaydı, yepyeni bir yoldu!

-"Towards a New Synthesis" yazınızda günümüz müziğinin problemlerine değindiniz; bunlardan biri "klasik dinleyicileri" ve klasik müzik konserlerine giden insanların azalması. Bu geri dönüşü olmayan bir durum mu? Bu ilişkiyi yeniden kurmak için bestecilerin, icracıların ve dinleyicilerin yapması gerekenler neler?

-Bu konu gerçekten çok derin. Birçok müzik kendi doğal alanından koparıldı, sadece yerel ve kabilesel değil, klasik müzik de. Ekonomik, teknolojik, psikolojik ve öteki nedenler dinleyici ve müzik arasında bir

uçurum oluşturdu. Bu yönlenimi değiştirmek tabii ki mümkün fakat bu konuda pek bir atılım göremiyorum.

Sonuç

Dusan Bogdanovic, yetiştiği Balkan coğrafyasının ve kendi deneyimlediği müziklerin etkilerini aynı yerde buluşturmaya çalışan bir besteci ve gitaristtir. Bu çabalarının sonucunda ortaya çıkan eserleri, hem klasik müzisyenlere hem de caz müzisyenlerine bazı fikirler vermektedir. Bu fikirlerden başlıcaları, klasik müzisyenlerin bir zamanlar kullanıp uzaklaştıkları doğaçlama pratiğine yeniden yaklaşmaları, otantik ritimlerin ve modal kullanımların daha sık duyurulması olabilir. Caz müzisyenlerine ise yapısal olarak, klasik müzikteki gibi daha gelişmiş rondo veya sonat formlarından yararlanmaları için bazı fikirler vermiştir.

Çağdaş eserlerde caz ve klasik müzik arasındaki yapısal ve müzikal çizgiler oldukça belirsizleşmekte, hangi müziğe klasik ve hangi müziğe caz diyeceğimiz zorlaşmaktadır. Bu konuda Bogdanovic de bu durumu olumlu olarak değerlendirip, yararlanabileceğimiz her kaynaktan en yüksek derecede yararlanmaya çalışmamız gerektiğini anlatır. Hali hazırda modal müzikten doğan klasik müziği, sonrasında klasik müzikten doğarak, modal açılımları geliştiren caz müziği ile her noktada birleştirebilmek mümkündür.

Kaynakça

www.dusanbogdanovic.com (erişim 12.10.2018)

CURRY, Jane (2010) Balkan Ecumene And Synthesıs In Selected Composıtıons For Classıcal Guitar By Dušan Bogdanovıc, Nikos Mamangakis And Ian Krouse. The University of Arizona, Doktora Tezi, Amerika

JURIK, Andy – (2017) Doctoral Document: Questionnaire for Dusan Bogdanovic, Şahıstan elde edilen yazışmalar

MOREY, Michael J. (2011), A Pedagogical And Analytical Study of Dušan Bogdanovic's Polyrhythmic And Polymetric Studies For Guitar, Doktora Tezi, University of North Texas, Amerika

VINCENS, Guilherme Caldeira Loss, (2009) The Arrangements Of Roland Dyens And Sérgıo Assad: Innovations In Adapting Jazz Standards and Jazz-Influenced Popular Works To The Solo Classical Guitar, Doktora Tezi, University of Arizona, Amerika

YEN, Ruey Shyang, (1996) Exoticism In Modern Guitar Music: Works Of Carlo Domenıconı; Ravi Shankar; Benjamin Britten; Dusan Bogdanovic, Doktora Tezi, University of Arizona, Amerika

SERAMİK TASARIMI EĞİTİMİNDE PLAKA TEKNİĞİ ÜZERİNE BİR UYGULAMA

Dr. Öğr. Üyesi Erdal ÇETİNTAŞ

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

Öz

Çağımızda meydana gelen teknolojik gelişimler sanat eğitimi alanında da kendini göstermektedir. Eğitim sürecinde amaç bireylere temel bilgi ve becerileri kazandırılmasının yanı sıra, sektördeki gelişmelere uyum sağlaması olmalıdır. Benzer şekilde seramik sektöründeki gelişimlerin izlenmesi, seramik öğrencilerine büyük kazanımlar sağlayacaktır. Böylece, bu alanda çalışacak nitelikli eleman ihtiyacı karşılanacaktır.

Bu çalışmada seramik eğitiminde verilen alçı şekillendirme dersinin endüstriye uygun olarak, plaka tekniği uygulamaları yer almaktadır. Seramik sektörünün tasarım bölümünde uygulanan bu yöntemle eğitim gören öğrencilerin mesleki yeterlilikleri artmakta ve sektöre uyum süreci kısalmaktadır. Diğer taraftan bu çalışma seramik sanatı ve tasarımı eğitimine farklı bir bakış açısı kazandıracaktır.

Anahtar Kelimeler: Seramik, tasarım, eğitim

Abstract

Technological developments in our era also show itself in the field of art education. In addition to providing basic knowledge and skills to individuals, the aim of the training process should be to adapt to developments in the sector. Similarly, the monitoring of developments in the ceramics industry, ceramics students will make great achievements. Thus, qualified personnel will be met in this area.

In this study, in accordance with the industry, plate technique applications are included in the plaster forming class given in ceramics education. The vocational qualifications of the students who are trained in the design section of the ceramics sector are increasing and the process of adaptation to the sector is shorting. On the other hand, this study will give a different perspective to the education of ceramic art and design.

Key Words: Ceramic, design, education

1.Giriş

Seramik üretimi neolitik dönemde başlamış günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Zaman içinde bulunduğu dönemin gelişmelerine ayak uydurmuştur. Özellikle endüstri devrimi ile birlikte seramik üretimi yeni boyut kazanmış sağlık gereçleri üretimi yapılmaya başlanmıştır. 1850 li yıllarda İngiltere'de ilk olarak vitrifiye üretimi bu günkü üretim şekline benzer şekilde yapılırken, gelişim göstererek Almanya başta olmak üzere Avrupa'ya geçmiş ve yaygınlaşmıştır. (Sözbir, 2009 :3)

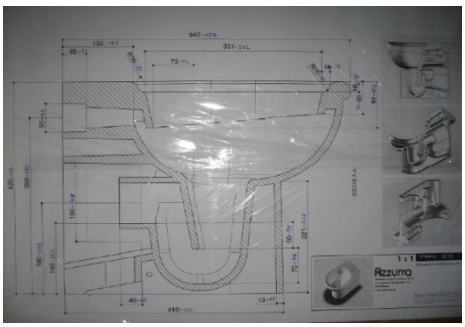
Ülkemizde endüstriyel anlamda seramik üretimi 1958 yılında Nejat Eczacıbaşı tarafından İstanbul Kartal'da kurulan seramik fabrikası ile başlamıştır. Ardından Bozüyük'te kurulan Vitra seramik fabrikası ve onu takip diğer fabrikalar ile gelişmiştir. Bugün artık Ülkemizde pek çok vitrifiye üretimi yapan seramik fabrikası bulunmaktadır. Bu işletmeler başta Avrupa ülkeleri olmak üzere pek çok ülkeye ihracat yapmanın yanı sıra, Dünya piyasasında büyük işletmelerle rekabet edecek kapasitededir. Yeni ürünlerin tasarlanması ve kaliteli üretim, rekabetin en önemli noktasını teşkil etmektedir. Bu üretimin merkezinde tasarım departmanı bulunmaktadır. Tasarım departmanı seramik üretiminin başlangıcı olmakla birlikte diğer üretim aşamalarının yönetim merkezidir.

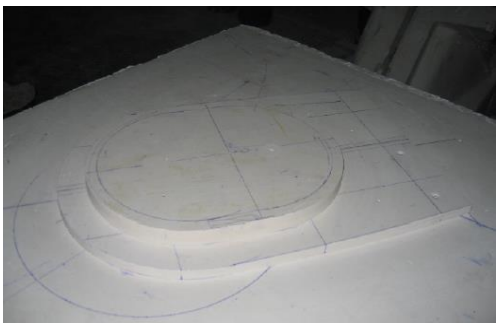
Bugün güzel sanatlar fakülteleri seramik üretim yapan fabrikaların tasarımcı ihtiyacını karşılamaktadır. Ancak son yıllarda seramik sektöründe yetişmiş elemen eksikliği hissedilmektedir. Seramik eğitimi alan öğrencilerin bu sektöre hazır girmeleri, hem eğitim, hem de ülke ekonomisi açısından önemli bir kazanım olacaktır.

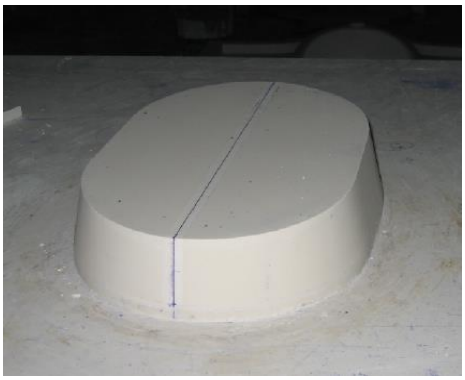
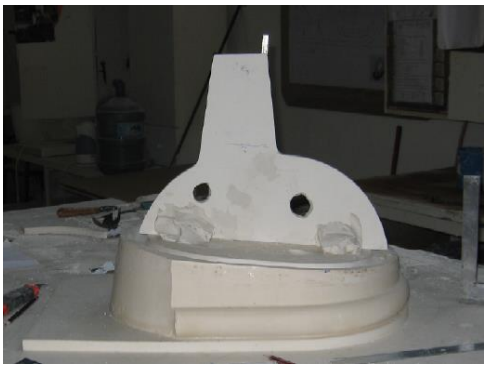
2. Plak Tekniği

Sanat eğitimi yeniliklere açık olmasının yanında, sektördeki gelişmeleri takip etmeli ona ayak uydurmalıdır. Sektörde kullanılan plaka yöntemi alçı şekillendirme ve kalıp yöntemleri derslerinde yaygın olarak kullanılmasında yarar vardır.

Plaka tekniği en kısa tanımı ile bir teknik resim okuma, kavrama ve uygulama becerisidir. Bu uygulama, daha önce tasarlanan ürünün çizimleri üzerinden ölçü alınarak ilerlemesi ilkesine dayanmaktadır. Simetrik ve dengeli üretim yapılaması açısından geçerliliği uzun yıllardır kabul edilmektedir. Bu yöntemin uygulanışında model plakalar üzerine kademe kademe yükseltilerek inşa edilmektedir (Kundul, 2013: 114). Alçı tornasında üretilen dairesel formların kalıp aşaması dahil olmak üzere hemen hemen bütün modellerde uygulama alanı bulmaktadır. Yapılan çalışmanın boyutlarına göre, klozet, lavabo, bide, rezervuar ve buna benzer diğer seramik ürünlerin model ve kalıp aşamalarında güvenilir bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil1) (Gökkaya, 2007: 22). Seramik bölümünde okuyan öğrencilerin işletmelerde adaptasyon sorunu yaşamamaları için bu uygulamanın erken öğrenilmesi faydalı olmaktadır. Özellikle teknik resim aşaması önceden anlatılmalı ve bu konu üzerine alıştırmalar yapılmalıdır.



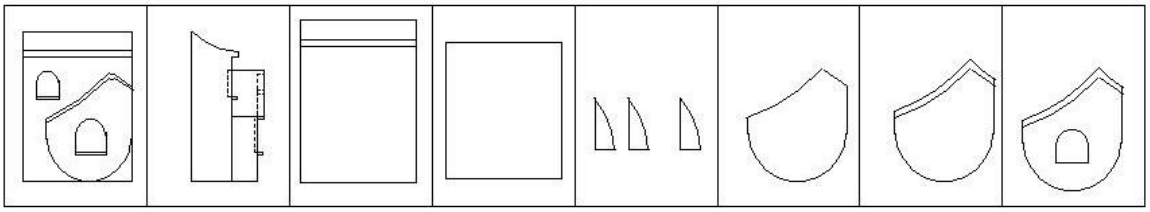


(Şekil 1) Klozet Modeli Plaka Yöntemi İle Şekillendirme

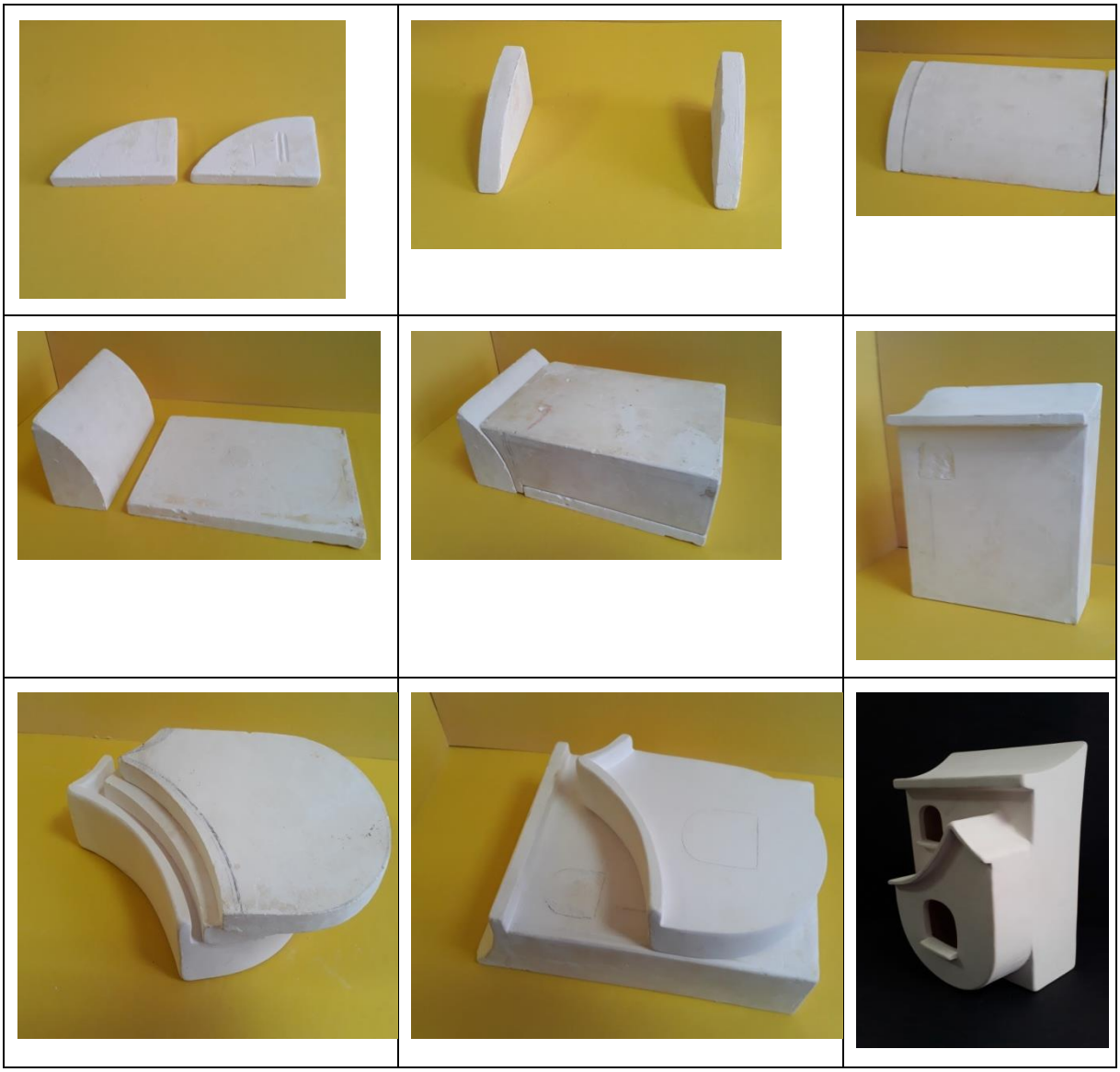
3.Plaka Yöntemi İle Kuş Evi Uygulaması

Bu uygulamalarda öğrencilerin teknik resim ve üç boyutlu düşünebilme becerilerinin gelişmesi amaçlanmaktadır. Öğrencilerden ön çalışma ve bu uygulamaya yönelik tasarım yapmaları istenmektedir. Ardından teknik çizim aşamasında tasarım tekrar değerlendirilmektedir. Yapılan uygulamanın ayrıntıları üzerinde konuşulmalı problemli bölümler tekrar ele alınmalıdır (Şekil 2).



(Şekil 2) Kuş Evi Tasarım Aşamaları.

Yapılan uygulamada kuş evi tasarımı bilgisayar ortamında çizilmiş ve plakaları hazırlanmıştır. Uygulamanın genelinde şablon çekme işlemi yapılarak kavisli yüzeyler şekillendirilmiştir (Şekil 3). Bu aşamada öğrencilerin şablon çekme ve alçı şekillendirme konusunda yeterli deneyimi kazanmaları amaçlanmaktadır.



Şekil 3 Plaka Yöntemi İle Kuş Evi Şekillendirme Aşamaları. Tasarım ve Uygulama (Öğrenci Olcay Akkoyunlu)

5.Sonuç

Seramik sektöründe, üretim konusunda başarılı sonuçlar vermiş ve kabul görmüş yöntemler bulunmaktadır. Doğal olarak işletmelerde bu yöntemlere uygun üretim geleneği tercih edilmektedir. Plaka yöntemi de tasarım departmanlarının en yaygın olarak kullandıkları yöntemlerin başındadır. Sanat eğitiminin temelinde yeniliklere açık olmanın yanı sıra, işletmelerin paralelinde uygulamalar yapılmalıdır. Yapılan bu tür çalışmaların sonucunda seramik bölümü öğrencilerinde dikkate değer

ilerlemeler kaydedildiği gözlenmiştir. Bu ve benzeri çalışmaların arttırılması seramik eğitimine ışık tutacaktır.

Kaynakça

Kundul, M. (2013). *Endüstriyel Seramikte Alçı ve Çamur Şekillendirme Yöntemleri*. İstanbul: Biltur Basım Yayın ve Hizmet A.Ş.

Gökkaya, F. (2007). *Vitrifiye üretiminde kullanılan kalıplama yöntemleri.*Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Sözbir, Z. (2009). *Tarihsel süreç içerisinde seramik sağlık gereçleri tasarımında üretim yöntemleri-biçim ilişkisi.* Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.