iletişim ve sanat

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU

INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Tam Metin Kitabı
Full Text Book

ISBN: 978-625-7501-07-1

4-5 September 2021

ilsans.com

Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu (İLSANS)

International Communication and Art Symposium (INCAS)

Tam Metin Bildiriler Kitabı

The Ful Text Proceedings Book

ISBN: 978-625-7501-07-1

Yayın Editörü /E- Publishing Editor

Dr. Öğr. Üyesi İmran Uzun

Kapak Tasarımı / Book Cover Design

Bülent Polat

Erişime Açıldığı Tarih /Open Access Date

21.09.2021

"İçerikteki Tam Metin Bildirilerin Hukuki ve Etik Sorumluluğu Yazarlarına Aittir"

Asos Yayınevi

1.baskı / 1st Edition

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

Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı

Symposium Organizing Committee President

Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN

Sempozyum Düzenleme Kurulu

Symposium Organizing Committee

Doç. Dr. Sena SENGİR

Doç. Dr. Menduha SATIR KAYSERİLİ

Doç. Dr. Türker Elitaş

Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN

Dr. Öğr. Üyesi Ezgi TOKDİL

Dr. Öğr. Üyesi Yahya HİÇYILMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN

Dr. Bülent POLAT

Dr. Neslihan Dilşad DİNC

Dr. Zekeriya Kaya

Öğr. Gör. Savaş KESKİN

Öğr. Gör. Ekin Su KUZU

Öğr. Gör. İsmail BİRLİK

Mehmet FIRAT

Sergi Değerlendirme Kurulu

Exhibition Evaluation Board

Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN

Doç. Dr. Sonia Tramujas VASCONCELLOS

Doç. Dr. Fatih KARİP

Dr. Pavel Pisklakov

Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN

Dr. Öğr. Üyesi Ezgi TOKDİL

Dr. Öğr. Üyesi Yahya HİÇYILMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN

Dr. Öğr. Üyesi Leyla ALİYEVA ÖNEN

Öğr. Gör. Ekin Su KUZU

Öğr. Gör. Mustafa KARAKUŞ

Rasim AKSAN

Elias AYOUB

Bayram DAĞLI

Fatih KARAKAYA

Yasemin UZUN

Küratörler

Curators

Doç. Dr. Sena SENGİR

Doç. Dr. Fatih KARİP

Bilim Kurulu

Science Board

Prof. Dr. Abdullah AYAYDIN -Trabzon Üniversitesi

Prof. Dr. Adem YILMAZ – Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Ahmet AYHAN – Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Alev Fatoş PARSA – Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ -Dicle Üniversitesi

Prof. Dr. Aslı YURDİGÜL –Atatürk Üniversitesi/ Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN -Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Anna Calluori HOLCOMBE - School of Art and Art History, University of Florida ABD

Prof. Dr. Birsen Çeken- Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Bülent Salderay- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Byoung Il SUN - Namseoul University Korea

Prof. Dr. Can KARAHAN -Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Prof. Dr. Dima RAAD - Lebanese University- Institute of Fine Arts and Architecture

Prof. Dr. Erdoğan Köse- İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa

Prof. Dr. Ergün YOLCU – İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ – Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR -Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Güler ERTAN –Arel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Gültekin Akengin- Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Haldun ÖZKAN – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Prof. Dr. Hüseyin YÜKRÜK- Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Prof. Dr. Kaan CANDURAN- Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Katarina DORDEVİC - University of Nis, Faculty if Arts in Nis, Serbia

Prof. Dr. Kazimierz PAWLAK - Wroclaw Academy of Fine Arts, Poland

Prof. Dr. MANSUR CAFEROV -Karadeniz Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Martin R. BAEYENS - Belçika Gent Royal Güzel Sanatlar Akademisi

Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU – Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Ömer Faruk SÖNMEZ Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Prof. Dr. Raif KALYONCU -Trabzon Üniversitesi

Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN – İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Serap YÜKRÜK -Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Prof. Dr. Serdar Tuna-Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Süreyya TEMEL – Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Şükrü Sim – İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Teymur RZAYEV -Yeditepe Üniversitesi

Prof. Dr. Uğur ATAN -Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Vedat Çakır- Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Vesile Çakır- Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi

Prof. Yusuf ALİZADE -Trabzon Üniversitesi

Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL – Atatürk Üniversitesi/Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Adem YÜCEL - Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doç. Dr. Asuman AYPEK ARSLAN- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Aydın ZOR – Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Ayşe Aslıhan ERPĞLU – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Ayşe Derya Kahraman- İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa

Doç. Dr. Bahar SOĞUKKUYU - Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Çağrı Gümüş- KTO Karatay Üniversitesi

Doç. Dr. Çınla ŞEKER- Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Devabil KARA – Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Erdoğan AKMAN - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/KIRGIZİSTAN

Doç. Dr. Evren KAVUKÇU – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN-İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Fatih KARİP- Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi

Doç. Dr. Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Fatma Evren DAŞDAĞ - İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Göksel GÖKER - Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Göksel ŞİMŞEK-Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Hikmet Serdar MUTLU- İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Işık ÖZDAL – Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. İbrahim Ethem ZİNDEREN - Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi

Doç. Dr. İsmail TETİKÇİ – Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Mahir BAYRAMOĞLU – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Doç. Dr. Mehmet Gökhan GENEL – Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Doç. Dr. Menduha SATIR KAYSERİLİ -Atatürk Üniversitesi

Doç. Dr. Merve Güven ÖZKERİM-Giresun Üniversitesi

Doç. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ- Atatürk Üniversitesi

Doç. Muhammed TATAR - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Mustafa DİĞLER Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

Doç. Dr. Nardane YUSİFOVA - Milli Azərbaycan Tarix Muzeyi (Azərbaycan Ulusal Tarih Müzesi)

Doç. Dr. Niyazi AYHAN - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/KIRGIZİSTAN

Doç. Dr. Recep YILMAZ-Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK Ankara - Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Sena SENGİR-Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Serpil KIR ELİTAŞ- Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Seyhan KALAYCI - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doç. Dr. Serkan Öztürk - Yalova üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Doç. Dr. Serpil YAYMAN ATASEVEN- Uşak Üniversitesi

Doç. Dr. Sezgin DEMİR – Fırat Üniversitesi

Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN- Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Türker ELİTAŞ-Mustafa Kemal Üniversitesi İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Ufuk UĞUR - Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Uğur ÜNAL - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi İletişim Fakültesi

Doç. Zafer LEHİMLER – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AZAMET - Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Benan ÇOKOKUMUŞ - Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Beril TEKELİ YİĞİT - Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Bextiyar YUSUFOV - Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyası

Dr. Öğr. Üyesi Cevahir Sinan ALTUNDAĞ-Fırat Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Deniz ÖZER- Ondokuz Mayıs Üniversitesi İletişim Fakülesi

Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLAR - Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi EVREN TURAL Atılım Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ezgi TOKDİL - Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fidan TONZA- Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Halil Fazıl ERCAN - İnönü Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hicabi ARSLAN – İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN – Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Leyla ALİYEVA ÖNEN - Giresun Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Lokman ZOR – Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi İletişim Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Mahir YERLİKAYA - Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ - Necmettin Erbakan Üniversitesi

Dr. Murat ASLAN - Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Dr. Neslihan Dilşad DİNÇ

Dr. Nodirbek JURAKUZİYEV - Alisher Navo'i Tashkent State University of the Uzbek Language and Literature.

Dr. Öğr. Üyesi Regina JAMANKULOVA- Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/KIRGIZİSTAN

Dr. Olympia AGALİANOU - National and Kapodistrian University of Athens YUNANİSTAN

Dr. Öğr. Üyesi Orhan Sevindik- İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa

Dr. Pavel PİSKLAKOV - South Ural State University, Chelyabinsk, Russia

Dr. Öğr. Üyesi Seda Nur ATASOY - Giresun Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk ULUTAŞ - Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Selin GÜNEŞTAN - Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Serpil KAPTAN- Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN - Fırat Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Tuncer DOĞAN -Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yahya HİÇYILMAZ - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Zekeriya Kaya

İçindekiler

TÜRK FOTOĞRAF SANATINDA GELENEKSELDEN DİJİTALE DENEYSEL YAKLAŞIMLAR 3

INFOGRAFİK TASARIMI GELİŞTİRME VE DEĞERLENDİRMEYE YÖNELİK ÖLÇÜTLER 35

HİKÂYE ANLATICILIĞI SANATINDAN ROMAN SANATINA VE ENFORMASYONA: DENEYİMİN DEĞER KAYBETMESİ 43

BİLİMSEL TEKNİK ARAÇLARIN GÜNÜMÜZ SANATINDA YANSIMALARI ve PATRİCİA PİCCİNİNİ 55

POPÜLER KÜLTÜR VE GERÇEKLİK ALGISI 70

BİR İLETİŞİM BİÇİMİ OLARAK SANAT: EBEVEYN VE ÇOCUK TEMALI HEYKELLERİN İNCELENMESİ 79

SANAL MÜZİK VE DİNLEYİCİ İLETİŞİMİNE ETKİLERİ: LO-Fİ BEAT TOPLULUKLARI ÖRNEĞİ 91

BAŞLANGIÇ DÜZEYİNDE YETİŞKİNLERE YÖNELİK PİYANO EĞİTİMİNE GENEL BİR BAKIŞ 107

GÜNÜMÜZDE GELİŞMEKTE OLAN YAKUTİSTAN SİNEMASINA GENEL BAKIŞ 119

SÜMERBANK BASKILI DESENLERİN TASARIM ÖZELLİKLERİ 129

İKTİDAR, HEGEMONYA VE DİSTOPİK DÜNYA MODELİ: KÖPEK ADASI (ISLE OF DOGS) FİLMİNİN METİNSEL ANALİZİ 144

COVID-19 AŞI KARŞITLIĞININ İNFODEMİSİ 160

OYUN APLİKASYONLARINDA GRAFİK KULLANICI ARAYÜZÜNDE ÖNGÖRÜ VE KULLANILABİLİRLİK 168

COVID SALGININDA REHBER ÖĞRETMENLERİN DIŞAVURUMCU İNTERMODEL SANAT TERAPİ YÖNTEMLERİYLE İYİ OLUŞ VE YETKİNLİKLERİNİN DESTEKLENMESİ 183

ULUSLARARASI BELGESEL KANALLARININ LOGOLARINDA YER ALAN TİPOGRAFİLER ÜZERİNE KISA BİR İNCELEME 194

YENİ OPALİZM AKIMI VE EPOKSİ UYGULAMASI 204

IN DEFENCE of HANDWRITING in the 21st CENTURY: THE IMPROVEMENT OF THE PRODUCTIVITY OF GRAPHIC DESIGN STUDENTS THROUGH THE RECOGNITION OF THE RHYTHM INHERENT IN HANDWRITING 216

PERFORMANS SANATINDA MALZEME-YAPIT-BEDEN OLARAK ORLAN ÖRNEĞİ 228

ÇAĞDAŞ SANATTA SU MANZARALARI 241

TÜRKİYE VE JAPONYA KİTAP KAPAĞI TASARIMLARININ İNCELENMESİ 252

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI LİSANS EĞİTİMİNDE ÇİZİM VE TEMEL TASARIM DERSLERİNİN ÖNEMİ VE ALANA KATKILARI 267

18. YÜZYIL OSMANLI DÖNEMİNE AİT BİR HALI SECCADENİN TASARIM ÖZELLİKLERİ VE MOTİF ANALİZİ 283

TÜRK KÜLTÜRÜNDE KÜLT BİR İNANÇ ÖĞESI OLAN *"HAYAT AĞACI"* MOTİFİNİN ÇAĞDAŞ SANATLARDA KULLANIMI VE TASARIM İLİŞKİSİ 293

OSMANLI RESİM SANATINDA HABER GETİRİCİLER: "PEYKLER" 306

FERNANDEZ ARMAN VE DAVİD HAMMONS'UN ESERLERİNİN İNCELENMESİ 316

COVID-19 PANDEMİSİNİN SOSYAL MEDYA İÇERİĞİNE ETKİSİNİN İNCELENMESİ: INSTAGRAM İÇERİK ANALİZİ 326

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK AFİŞLER VE MİNİMALİST TARZDA BİR DİZİ ŞEHİR AFİŞİ ÖNERİSİ 337

TÜRKİYE'DE TRANSMEDYA HABER ANLATICILIĞI: UYGULAMALAR, TRENDLER VE SONRASI..... 350

THE *PIANTE* SERIES: THE IMPACT OF 3D TECHNOLOGIES IN MY CURRENT RESEARCH IN CERAMICS 367

TARİHİ SÜREÇTE RUMİ MOTİFİ VE GÜNCEL TASARIMLAR 376

FOTOĞRAFTA TOPLUMSAL SORUMLULUK KAVRAMININ ETİK AÇIDAN İNCELENMESİ..... 402

EKOLOJİK BASKININ FARKLI DERİ TİPLERİNE UYGULANMASI VE GİYSİ ÜRÜNLERİNE DÖNÜŞTÜRÜLMESİ 417

KAHRAMANIN YOLCULUĞU MODELİ BAĞLAMINDA "HAKAN MUHAFIZ" DİZİSİNDEKİ FANTASTİK ÖĞELERİN ANLATI YAPISI AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ..... 438

KÜLTÜREL ÖĞELERİN AFİŞ TASARIMINA YANSIMALARI..... 456

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDA GÖRSEL VE İŞİTSEL ENSTALASYONLAR..... 474

SÜRREALİST SANATÇI HANS RUDOLF GİGER'IN LI-I İSİMLİ ÇALIŞMASININ FELDMAN MODELİNE GÖRE ANALİZİ 485

PANDEMİ DÖNEMİNDE GRAFİTİ SANATININ ÜRETİM, TÜKETİM VE YENİDEN ÜRETİM SÜRECİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ 493

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİNDEN MEZUN ÖĞRETMENLERİN ÖĞRENCİ PSİKOLOJİSİ ALANINDA YETERSİZ OLMALARINA BAĞLI İLETİŞİM KOPUKLUĞU 509

SANATSAL BEBEKLERİN GİYİM MODASINDAKİ ROLÜ..... 527

DİJİTAL KÜLTÜR VE DİJİTAL SANAT..... 544

BİR İLETİŞİM ARACI BAĞLAMINDA TASARIM İMGESİNİN DİJİTAL DÜNYA İLE DEĞİŞEN RÖLÜ..... 555

HAREKETLİ GRAFİK TASARIMI EĞİTİMİNDE MÜFREDAT İNCELEMELERİ 568

DİJİTAL MEDYA ÇAĞINDA SANAT VE ESTETİĞİ GERİ DÖNÜŞTÜRMEK: ÜNLÜ RESİM VE HEYKELLERİN KARANTİNA DÖNEMİNDE YENİDEN CANLANDIRILMASI 584

GEORGES SEURAT VE CHUCK CLOSE'UN YAPITLARI ARASINDA RENK VE BİÇİM BAĞLAMINDA BİR KARŞILAŞTIRMA..... 611

BATILILAŞMA DÖNEMİNİN OSMANLI SANATINA İLK YANSIMALARI VE TÜRK RESİM SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI..... 622

GÜNCEL SANATTA DOĞA VE YENİ BAKIŞ ŞEKİLLERİ..... 635

ÖTEKİ DÜNYA ALGISININ SANATA YANSIMASI ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR İNCELEME..... 651

ORTAÖĞRETİM ÖĞRETMENLERİNİN ÖRGÜTSEL ADANMIŞLIK DÜZEYLERİ İLE MÜDÜRLERİN LİDERLİK DAVRANIŞLARINI ALGILAMA DÜZEYLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ 677

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Doç.Dr. Gökhan BİRİNCİ

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi-Fotoğraf Bölümü

gokhan.birinci@deu.edu.tr

TÜRK FOTOĞRAF SANATINDA GELENEKSELDEN DİJİTALE DENEYSEL YAKLAŞIMLAR

Öz

Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan ve Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze kadar geçen süreçte bir belge, kimlik ya da iletişim aracı olarak kullanılan fotoğraf, zamanla kendine yeni anlatım alanları yaratmıştır. Bulunuşu ilan edildikten sonra yaşamımızın her alanına giren fotoğraf, kendini temsil edebilecek birçok yaklaşımın bir parçası olmuş analog fotoğraftan dijital fotoğrafa teknik ve estetik olanaklarını genişleterek kendi görsel dilini oluşturmuştur. Deneysel fotoğraf kavramı bu temsil yaklaşımlarından birini oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Türkiye'de bir tür olarak deneysellik kavramını bir yandan analog fotoğraf diğer yandan dijital fotoğraf bağlamında irdelemektir. Bu anlamda Türkiye'deki deneysel fotoğraf kavramını oluşturan uygulamaların saptanması ve sanatçı çalışmalarının betimlenmesi bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Fotoğrafı, Deneysel Fotoğraf, Analog Fotoğraf, Dijital Fotoğraf, Kamerasız Teknikler,

EXPERIMENTAL APPROACHES FROM TRADITIONAL TO DIGITAL IN TURKISH ART PHOTOGRAPH

Abstract

Photography was first introduced during the last stages of Ottoman Empire. This introduction has been continuing through the first years of Turkish Republic, and today still continues. The photography that started off as a document, as an identifier and as a tool of communication now offers opportunities in questioning with new forms of creating images. It also creates a new way of expression. Photography that has slithered its way into every part of our lives since the day it was invented, now became a part of every rapprochement that could represent itself while it becomes an inspiration for various fields such as analog photography, digital photography, and new media art.

The notion of experimental photography forms one of those representative approaches. The aim of this study is to examine the notion of experimental photography as an approach within the context of analog photography and digital photography. In that sense, detecting the works that comprise the notion of experimental photography in Turkey and describing these works, forms the basis of this study.

Key words: Turkish Photography, Experimental Photography, Dark Room Practice, Cameraless Techniques, Alternative Photography.

GİRİŞ

Fotoğraf, icadından (1839) günümüze kadar geçen süreçte, teknik ve estetik olanaklarının gelişimini keşfederken hem modern hem de çağdaş sanatın biçimlerini, konu ve anlatımını, özümseyen bir sanat dalıdır. Deneysel (Experimental) fotoğraf anlayışı da bu keşfin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Deneysel fotoğraf, fotoğraf tarihi boyunca birbirinden farklı yöntem ve anlatım biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu anlatım biçimleri kimi zaman modernist bir yaklaşım içinde, kimi zamanda postmodernizmin sanat felsefesi ve fikirleri ile karşımıza çıkmaktadır.

Türkiye'de deneysel fotoğraf kavramı ise, 1940'li yıllarda başlamış ve 1980'li yıllarda bir yandan üniversite programları diğer yandan fotoğraf dernekleri, atölyeler ve amatör fotoğrafçıların çalışmaları ile hız kazanmıştır. Bu dönemde Türk fotoğrafında kurgusal ya da deneysel fotoğraf uygulamalarına geçiş süreci fotoğrafın salt bir görüntü sanatı olmaktan çok kavramsal ve deneysel bir araç olarak keşfedilmesini sağlamıştır. 1980 ve sonrası yoğun yaşanan fotoğrafik yaklaşımlar sadece deneysel ve kurgu fotoğraf anlayışını değil aynı zamanda belgesel fotoğrafın konu ve görsel dilini de değiştirmiştir.

Teknik, optik ve kimya olanaklarının keşfedilmesi bir yandan analog fotoğraf uygulamalarının sınırlarını genişletirken diğer yandan bilgisayar yazılım programlarıyla gerçekleştirilen görüntü işleme yöntemleri fotoğrafçılara deneysellik bağlamında yeni anlatım olanakları sağlamıştır.

Karanlık oda uygulamaları, kamerasız teknikler, fotoğraf baskı sonrası uygulanan yöntemler, pinhole, duyarlı film ve kartlar üzerindeki müdahaleler ve 1990 sonrası bilgisayar teknolojinin sunmuş olduğu programlar bu yeni anlatıların oluşturulmasında önemli bir yer tutmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'de deneysel fotoğrafın tarihsel gelişim sürecini saptamak ve sanatçı çalışmalarını incelemektir. Bu bağlamda analog kültürü oluşturan geleneksel

yöntemlerin yanı sıra bilgisayar destekli sayısal uygulamalar bu kapsam içinde değerlendirilmiştir.

Türk Fotoğraf Sanatında Analog Çağda Deneysel Yaklaşımlar

Türkiye'de deneysel fotoğrafın başlangıcı tam olarak saptanmasa da bu konuda değerlendireceğimiz bazı örnekler bulunmaktadır. Bunlardan biri Rahmizade Bahaaddin'in 1896-1909 yılları arasında Girit'in sosyal ve doğal güzelliklerini bir Japon resim geleneği olan su bazlı boyalar kullanarak sonradan elle renklendirdiği panoramik kartpostallar (Şekil 1) diğeri ise Zeki Faik İzer ve Baha Gelenbevi'nin solarizasyon tekniği ile gerçekleştirdiği portre çalışmalarıdır.



Şekil1.Rahmizade Bahaeddin, Girit, Kartpostal,1896-1906



Şekil 2. Zeki Faik İzer, Solarizasyon,1939

Şinasi Barutçu'nun Almanya'dan gelip 1932 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü'nde yazı, grafik sanatlar ve fotoğraf öğretmeni olarak çalışmasıyla, Güzel Sanatlar Akademisi'nde fotoğraf konusundaki ilk çalışma, 1940'lı yıllarda Zeki Faik İzer'in Fransa'da öğrendiği fotoğraf bilgilerini aktarmak üzere fotoğraf hocası olarak atanmasıyla başladı (Özendes, 2014:13). Bir yandan İzer'in diğer yandan baha Gelenbevi'nin çalışmaları Türkiye'de fotoğraf sanatının yaygınlaşmasının yanı sıra deneysel fotoğraf uygulamalarının aktarılması için önemli bir adımdır. Zeki Faik İzer, Fransa'da almış olduğu fotoğraf eğitimi sonrası gerçekleştirmiş olduğu artistik rötuş ve renklendirme çalışmaları yanı sıra Türkiye'de ilk solarizasyon (Şekil 2) tekniğini uygulayan fotoğrafçı olmuştur (Ak, 2004:15).

1920'li yıllarda başta Almanya olmak üzere Avrupa'nın diğer ülkelerinde de görülen avangard yaklaşımlar fotoğraf sanatı üzerinde yeni arayışların doğmasına neden olmuştur. Başta Christian Chad olmak üzere Man Ray ve Moholy Nagy'in fotogram ve solarizasyon teknikleri ile gerçekleştirmiş oldukları soyutlamalar deneysel fotoğrafın ilk örnekleri olarak görülmüştür. Bu anlamda Türkiye'de yeni yeni başlayan bu avangard denemelerin ilk uygulayıcılarından olan İzer, "1937'de solarizasyonum var. Millî Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Dergisi'nde, orda da bir portre var. Ondan evvel yoktu. Daha önceki yıllarda 1936'da Amerikalı bir fotoğrafçı ile tanıştım. Şimdi heykeltraş olarak tanınır (Man Ray). Sonra Macar

bir fotoğrafçı vardı. Onlar solarizasyonun Avrupa'daki öncüleri idi" (Ak, 2001:233) sözleri ile bu tekniğe olan ilgisinin nasıl başladığını anlatmaktadır.

Yine bu dönem kuşağı fotoğrafçılarından biri olan Baha Gelenbevi, belgesel fotoğraf dışında özellikle 1916-1940 arası Avrupa'da görülen ve yaygınlaşan deneysel fotoğraf yaklaşımını kendi çalışmalarında da uygulamıştır. Bu anlayışı 1963 ve 1964 yıllarında İstanbul'da açmış olduğu 'Fotoğrafi Enformel' ve 'Fotoğraf ve Ötesi' adlı sergiler ile sürdüren Gelenbevi, fotoğrafın ışıkla olan ilişkisine mitolojik bir renk katmıştır (Ak, 1990:32).

Baha Gelenbevi'nin 1945 yılında solarizasyon tekniğini kullanarak gerçekleştirdiği portre fotoğrafı (Şekil 3) ve Şinasi Barutçu'nun 1950 yılında Amerikalıların Türkiye'de düzenlemiş olduğu Marshall fotoğraf yarışmasında birincilik, ikincilik ve üçüncülük aldığı ödüllü fotomontajlı çalışmaları deneysel fotoğraf uygulamalarına yönelik önemli bir adım olarak gösterilebilir.

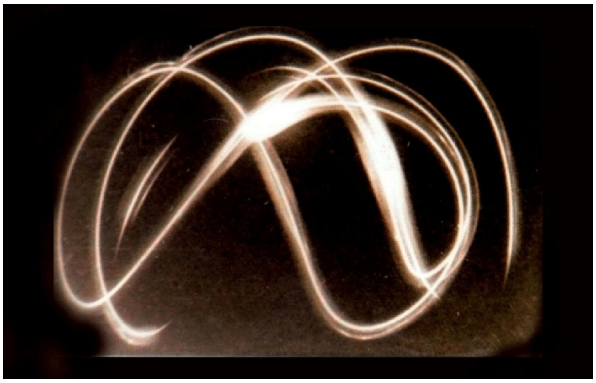
1920 yılından 1950'li yılların ortalarına doğru Avrupa'da başlayan deneysel fotoğraf hareketi birçok yeni uygulamaların doğmasına neden olmuştur. Alman avangard fotoğrafçı Otto Steinert'in başını çektiği "Foto-forum" topluluğu bu alandaki en önemli temsilcilerden biridir. Steinert, uzun pozlama oluşturmak için kamerasını sokak lambalarına ve araba farlarına tutarak "luminogram" tekniğini yaratmıştır.

Teoman Madra luminogram tekniğini Türkiye'de uygulayan ilk fotoğrafçıdır. Luminografi, kimi zaman bir nesnenin üzerine yansıtılan ışığın fotoğraf kağıdına yönlendirilerek kamera kullanmadan kimi zamanda uzun pozlama yoluyla fotoğraf makinası ile oluşturulan soyut bir görüntü üretme yöntemidir. Sanatçının 1965 sonrası yapmış olduğu çalışmalar 'ışıkla çizme' olarak adlandırılan luminografi tekniği temsil etmektedir. Madra'nın başlangıçta analog olarak başladığı serileri günümüzde dijital teknolojilerle sürdürmektedir. Sanatçı, karanlık bir ortamda dia pozitif filmler üzerinde ışığın hareketini soyut şekil ve formlar oluşturmuş ve bunu caz müziği eşliğinde bir gösteriye dönüştürmüştür. Madra, fotoğrafçılığı gerçekliği temsil etme yerine karanlık odada ortaya çıkarma ve aynı zamanda öznel ve deneysel bir sanat biçimi olarak görmütür. (Şekil 4).



Şekil 3. Baha Gelenbevi

Solarizasyon, 1945



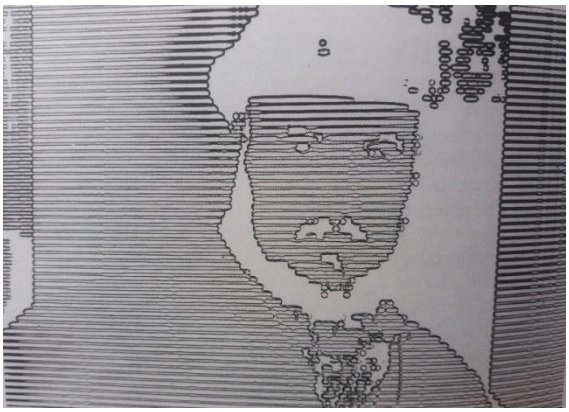
Şekil 4. Toman Madra, Luminogam,

Dia pozitif film, 1964

1970'li yıllarda Türk fotoğrafında deneysellik kavramı karanlık oda denemeleri ile kendini hissettirmeye başlamıştır. Güler Ertan'ın öncülüğünde başlayan foto-grafik uygulamalar en çok kullanılan yöntemlerin başında gelmektedir. "1970'li yıllar, deneysel karanlık oda çalışmalarının ön plana çıktığı yıllardır. Bunlar: şulzegrafi, solarizasyon, rölyef, tonlarına ayırma, renkli tonlarına ayırma, kolaj, vb. olarak sıralanabilir. 1980'lerde ise, görsel problemleri deneysel bir mantıkla çözere, dil zenginliğine ulaşılması ve "tasarım sentezi" görüşü benimsenmiştir" (Ertan, 2014:24). Bu yaklaşımla 1970'li yılarda estetik seçenek olarak yaratıcı fotoğrafik yaklaşım içine giren birçok fotoğrafçı çalışmalarında bu teknikleri tercih etmişlerdir. Bu teknikleri kullanan sanatçıların başında Güler Ertan, Barbaros Gürsel, Turhan Doyran, Şahin Kaygun, Gülnur Sözmen, Cüneyt Aydın gelmektedir.

Matbaacı bir aileden gelen Turhan Doyran, çok yönlü bir sanatçıdır. Fotoğraf ile grafik unsurları çalışmalarına yansıtan Doyran'ın en büyük özelliği gerçekleştirdiği özel grafik düzenlemeleri, fotoğrafik buluş ve yaratışlar mantığı ile yaklaştığı fotoğrafların 'tram'lanmasıdır (Ak, 2001:296).

Çalışmalarında bir matbaa filmi olan tire film (yüksek kontrast) kullanan Doyran, sonuçlara varmak için bazen ondan fazla işlem uygulayarak dönüştürdüğü negatif veya pozitif görüntülere solarizasyon tekniği uygulamıştır. Doyran çalışmalarında birçok tekniği birlikte kullanarak özgün bir anlatım yaklaşımı sergilemiş ve Türkiye'de deneysel fotoğrafın gelişiminde önemli katkı yapmıştır (Şekil 5).



Şekil 5. Turhan Doyran, Photo-Grapies, Tramlı solarizasyon, 1974



Şekil 6. Güler Ertan, Renkli Tonlarına Ayırma,1977

Güler Ertan'ın Siyah-Beyaz bir negatiften ayrı ayrı negatif ve pozitif olarak elde ettiği görüntüleri duyarlı renkli kart üzerinde uyguladığı renk filtre seçimleri sonrası tonlara ayırma tekniği ile yapmış olduğu çalışmalarında deneysel fotoğraf anlayışına yeni olanaklar sunmuştur (Şekil 6).

1980'lerden itibaren Türkiye'de fotoğraf temelli işlerle fotoğraf, geleneksel yöntemlerden ayrılmaya başlamıştır. Şahin Kaygun'un resmi ve fotoğrafı birleştiren işleri, günümüzde ise Ahmet Öner Gezgin, Ahmet Elhan, Nazif Topçuoğlu, Orhan Cem Çetin gibi isimler fotoğrafta ve sanatta yeni alternatif arayışlar içersinde olan, anlam bulmaktansa anlam kurgulamak peşinde olan isimlerdir (Eser, 2010:23). Bu anlamda tam bir siyah-beyaz dengesine ulaşmak için sertleştirme tekniğini kullanarak deneysel çalışmalar yapan sanatçıların başında Şahin Kaygun gelmektedir. Sanatçı, fotoğrafçılık hayatının ilk yıllarında orijinal siyah-beyaz negatif film görüntüleri yüksek kontrast bir film ve kırmızı ışığa duyarsız olarak adlandırılan ortokromatik filmleri (tire film) kontak yoluyla negatif ya da pozitif tonlara dönüştürerek ara tonları ortadan kaldırmıştır (Şekil 7). Bu teknik ile yapılan foto grafik çalışmalar ile ilgili olarak "Ortaya çıkan çok detaylı ya da figürlerin büyük zeminler içersinde yorumlandığı kompozisyonlarda bu çalışma ile oldukça başarılı yapıtlar verilebileceği" (Ertan, 1977) vurgulanmaktadır.

Şahin Kaygun polaroid filmler üzerinde renklendirme yöntemi kullanarak yapmış olduğu çalışmalarında ise deneysel fotoğraf anlayışını daha da ileri taşımıştır. Kaygun, 'un sergilediği işler, figürleri zorlayarak yalınlaştırmanın, az sözcükle çok şey anlatma tutkusunun, öznelliğin sonsuz renk denizinde yüzen anlam yüklü çarpıcı kütlelerin, fırtınası ağaç söken bir iç yaşam sentezinin zihinse yansımalarıdır. Bize eski kültürlerden mesaj getiren estetik objelere zaman

ötesi bir yaşam ve devinim katma çizgisi üzerinde özgün bir öykü anlatılmaktadır (Ak,1990: 30).

1970-1990 yılları arası geleneksel yöntemler (karanlık oda teknikleri, kolaj vb.) kullanarak fotoğrafik malzeme üzerinde deneysel fotoğraf arayışı içinde yer alan birçok fotoğrafçı, fotoğrafı görsel bir iletişim aracı kavramından çıkarıp yeni bir tasarım ve anlam yaratma aracına yöneltmişlerdir. Bu amaçla 44 fotoğrafçının katılımı ile gerçekleştirilen 'Türk Fotoğrafında Yeni Yaklaşımlar' sergisi önemli bir adım olarak gösterilebilir. Fotoğraf tarihinin ilk sayfalarına baktığımızda, deneysel davranışların ürünleri ile karşılaşırız. Çok negatifli baskılar, kamera kullanmadan saptanan görüntüler (photogram), solarizasyonlar, nesnelerin deformasyonları gibi deneysel çalışmalar daha o günlerden başlamış ve günümüze kadar gelmiştir (Özyurt, 1988:2).

1980 ve sonrasında geleneksel belgesel fotoğraf anlayışının hüküm sürdüğü ve fotoğrafik müdahalelerin fotoğrafın geleneksel dokusunu bozacağını düşünen fotoğrafçıların daha yoğun olduğu bu dönemde yapmış oldukları yeni fotoğrafik denemelerle fotoğraf sanatına farklı bakış açısı kazandıran çok sayıda fotoğrafçı vardır.

Bunların başında geleneksel fotoğraf olanakları ile imgeleri keşfeden ve yeniden anlamlandıran Ahmet Öner Gezgin, Şahin Kaygun, Güler Ertan, Orhan Cem Çetin, Ahmet Selim Sabuncu, Reha Akçakaya, Adnan Ataç, Tahir Ün, Tuğrul Çakar, Ahmet Elhan, Adnan Veli Kuvanlık, Nadir Ede, Uğur Okçu, Ali Rıza Akalın, İbrahim Göğer, Mehmet Aslan Güven, Halim Kulaksız, Şakir Eczacıbaşı, Kadir Aktay, Zafer Baran, Barbaros Gürsel, Murat Yusuf Şen, Gökhan Birinci, vb. gelmektedir.

Türkiye'de deneysel fotoğrafı tanımlayan ve aynı zamanda en önemli temsilcilerinden biri olan Gezgin'in belirttiği gibi: (https:/www.ahmetonergezgin.com.tr/cumhuriyetten-günümüze-fotografi-1923-1995) genel tanımı içinde fotografi çok boyutlu nesnel gerçekliğin iki boyuta indirgenmiş görsel bir yeniden sunumu olduğuna göre,1980'den günümüze kadar geçen onbeş yıllık süreç içinde gerek kuram gerekse uygulamalı alanda gözlenen canlılığın sürüklediği deneysellik, ülkemiz koşullarında iki farklı düzlemde gerçekleşmiştir: Birinci düzlemde fotografi, nesnel görüntünün nesnelliğini aşarak, aracın tüm teknik, estetik, sementik ve pragmatik olanaklarını kullanır. Bu düzlem soyut dışavurumcu (abstrakte expresyonizm) düzlemidir. Bu anlatım boyutunda fotografik göstergelerin düşünsel platformda yeniden biçimlendirilmesi yönüne gidildiği gözlenir. İkinci düzlem ise, nesnel gerçekliğin aşıldığı konsepte dayalı kavramsal düzlemdir. Burada amaç fotografiye ulaşmak değil, onu yaratma eylemi içinde araç olarak kullanmaktır.

Ahmet Öner Gezgin, bu yaklaşımı ile geleneksel dışavurum araçlarının saflığına büyük değer veren, fotografiyi teknolojik bir sürecin ürünü olduğu için değersiz bulan modernist düşünceye karşı yeni bir açılımı 1980'li yıllarda tartışma ortamına açmıştır.

Çalışmalarında deneysel fotoğraf uygulamalarına ağırlık veren Gezgin, fotoğrafı diğer disiplinler ile bağ kurarak teknik, estetik, anlam gibi bileşenlerle bir araya getirmeyi amaç edinmiştir. Gezgin, 1983 yılında 'Mavi' isimli çalışmasında; doğa-insan ilişkisini düş ya da bilinçaltı düşüncelerin gerçek yaşamla yüzleştirmek için gerçekleştirmiştir. Karanlık olandan aydınlık sonsuzluğa geçiş sürecinde insanoğlunun kendi eliyle yarattığı olumsuz düşünceden sıyrılma ve yüz yüze gelme isteği çalışmanın ana temel düşüncesini oluşturmaktadır (Şekil 8).



Şekil 7. Şahin Kaygun, Tire film Sertleştirme,1970



Şekil 8. Ahmet Öner Gezgin, Mavi, 1983

Pinhole (iğne deliği) tekniği ile gündeme gelen sanatçıların başında Ahmet Selim Sabuncu gelmektedir. Sanatçı, 1980 yılından beri sürdürdüğü fotoğraf serüveninde fotoğraf kağıtlarını elle boyama ve pinhole gibi teknikler kullanmıştır. Sabuncu, 1987 yılında İş Sanat Galerisi'nde Türkiye'de pinhole sergisi düzenleyen ilk kişidir. İlan Wollf'un çalışmalarından esinlenen sanatçı, gerçekleştirmiş olduğu bu sergide sadece Türkiye'den değil Avrupa'nın birçok ülkesinden bilinen ve tanıklık ettiğimiz mekanları yeniden yorumlamış ve bu yapılara farklı bakış açıları sunmuştur. (Şekil 9)



Şekil 9. Ahmet Selim Sabuncu
Haydarpaşa Garı, İğne Deliği,1977



Şekil 10. Adnan Veli Kuvanlık
Polaroid Denemeler,1977

Fotoğrafın olanaklarını keşfeden ve bunu yaratıcı bir dışavurum aracı olarak kullanan Adnan Veli Kuvanlık, 1990'lı yıllarda karanlık oda çalışmaları ile ürettiği deneysel çalışmaları yanı sıra fotoğrafik sürecin farklı aşamaları olan kazıma, boyama, fotomontaj gibi teknik denemeler gerçekleştirmiştir. 1992 yılında Şahin Kaygun'dan etkilenerek gerçekleştirdiği 'Polaroid Denemeler' serisinde polaroid film üzerinde görüntünün gelişim aşamasına müdahale ederek oluşturmuştur (Şekil 10).

Fotoğraf olanaklarının sunmuş olduğu yöntemlerden yararlanarak fotoğrafı bir dışavurum aracı olarak kullanan Kuvanlık, basit bir fotoğrafik görüntüyü alır, zihninde olgunlaştırır; karanlık oda ya da sanal ortamda tasarlayarak, simgesel anlatımlar ve titiz bir grafik düzenleme içinde, dışavurumcu bir tavırla kendi düşlerini ve ve kaygılarını anlatma aracına getirir (Acar, 2013:63).

Maggie Danon, başlangıçta karanlık odada yapmış olduğu denemelerin yerini daha sonraları bilgisayar destekli çalışmalar almıştır. 1989 yılında refo sanat galerisinde açmış olduğu fotoğraf sergisindeki çalışmalarda sürrealizmden izler göze çarpmaktadır Danon, bu çalışmaları çekim sonrası uyguladığı üst üste bindirme yoluyla gerçekleştirmiştir.

1995-96 yılları arasında İstanbul'da 'Scanograph' tekniği ile yapmış olduğu Momement (Hareket) isimli fotoğraf sergisi ile deneysel fotoğraf yaklaşımına farklı bir bakış getiren Uğur Okçu, hız, değişim gibi kavramlara fotoğrafik anlam kazandırmıştır. Okçu kendi deyimi ile 'Ardışık Işıkçiz' olarak adlandırdığı serisinde 35 mm filmin standart boyutlarını değiştirerek soyutlamalar yapmıştır (Şekil 11). Bu soyutlamalar yüzyılımızın başından sonuna, diğer bir ifade ile avangard'dan postmoderne eleştiri kavramı hakiki anlamda bireysel ve kristlize haliyle taşıyan bir sanat anlayışı ise ABSTRAKT EXPRESYONİZM'dir. Söz konusu pankromatik, cibacrome baskı görüntüler, zaman kavramına adanmış soyut niteliklerinden ötürü abstrakt

expresyonist tanımlanmasının kapsamında rahatça yer alabilirler (Atay, http://x-hall.ada.net.tr/movement/yorumlar/scanograph.htm#scanograph).



Şekil 11. Uğur Okçu, Momement, Scanograph,1991

1990'lı yıllarda Ahmet Elhan'ın deneysellik kavramına olan ilgisi fotoğrafın sanat ile olan ilişkisini güçlendirmiştir. Elhan, fotoğrafın salt bir "görüntü" sanatı olarak değil kavramsal ve deneysel bir araç olarak olanaklarını araştırdı ve bu yaklaşımıyla fotoğrafla sanat dünyası arasında bir köprü oldu (Antmen, 2014:13). Sanatçı, 2002 yılında iğne deliği tekniği ile gerçekleştirdiği 'Zaman ve Mekân IV' serisi Elhan'ın belirttiği gibi: "görüntüler, özgürleşen ışık altında, açıklanamayan bir durağanlık, boşluk ve giderek içlik duygusu uyandıran bir tür belirsizliğin egemenliğine bırakılıyor (Elhan, 2014, s.28) düşüncesi ile yorumlanmaktadır. Sanatçı bu serisinde, hızla akan zamana geçmişten gelen bir teknikle şehir manzaralarına farklı bir bakış getirerek kalabalık, gürültülü bir yaşamdan sakin bir yaşama geçiş anını yeniden yorumlar niteliktedir (Şekil 12).

Ali Rıza Akalın, fotokolaj ve fotogravür gibi geleneksel teknikleri kullanarak deneysel fotoğraf çalışmaları yapan sanatçılardan biridir. Sanatçı fotoğrafın icadından beri süre gelen fotoğraf-resim ilişkisinden yararlanarak çalışmalar üretmiştir. Foto gravür etkisi yaratan fotoğraf denemelerinde Akalın, fotoğraf içindeki objelerin kontörlerini (dış hatlarını) kazıma yöntemi uygulayarak gerçekleştirmiştir. Son dönem renkli baskı fotoğraflarında vazelin sıvama tekniği kullanarak resimsi fotoğraflar elde etmiş ve bu çalışmaları daha sonra bir albüme dönüştürmüştür.

1990'lı yıllarda Türkiye'de ilk kızılötesi film çalışmaları ile sergi gerçekleştiren kişi Reha Akçakaya'dır. Sanatçı, 'Düşler Ülkesi' başlığı altında gerçekleştirmiş olduğu serinde şiirsellik, düş, terk edilmişlik gibi kavramları bu filmin kendine özgü duyarlıkları ile aktarmıştır. Akçakaya, kızılötesi filmin en önemli özelliği olan ton farklılığını ortadan kaldırarak düşsel kent ve doğa çalışmaları gerçekleştirmiştir (Şekil 13). Sanatçı, bu çalışmalarını 1995 yılında 'Görünmez Işıkta Yolculuk' adlı kitabında toplamıştır.



Şekil 12. Ahmet Elhan, Zaman ve Mekan IV, İğne deliği (Pinhole), 2002



Şekil 13. Reha Akçakaya, Düşler Ülkesi, Kızılötesi, 1991

Reha Akçakaya, insan gözünün duyarlılık sınırları dışında kalan ışınları algılayan bir malzemeyle ışığı yeni bir değerlendirme yöntemini denemektedir (Ak, 1991:41). Günümüzde ise Uğur Kavas bu yöntemi 'Görünmeyen Işıkta Ankara' adlı fotoğraf albümünde gerçekleştirmiştir. Kavas, kızılötesi ışınları kaydeden fotoğraf makinası ile çekilmiş kızılötesi fotoğrafları bu albümde toplamıştır.

Fotoğrafa başladığı ilk yıllarda fotoğrafı dünyayı keşfetmenin bir aracı olarak gören Tahir Ün, ilerleyen zaman içinde bu anlayışı geliştirerek fotoğrafı bir anlatım aracı olarak yorumlamıştır. Deneysel fotoğraf, belgesel projeler ve video sanatı ile ilgilenen Ün, polaroid filmler üzerinde ürettiği denemelerin yanı sıra boyayla renklendirdiği foto-montaj çalışmalarını kavramsallaştırmış ve özgün eserler ortaya koymuştur. 1998 yılında İstanbul ve Ankara'da açmış olduğu 'Düşlenmiş Manzaralar' isimli sergisi ile doğa ve manzara fotoğrafına renk ve efekt fitreleri kullanarak müdahaleler etmiş ve düşlerde yepyeni bir manzara algısı yaratmıştır. Tahir Ün, 1992 'İstanbul'da 'Polaroid Değişiklik Anları', 1995 yılında ise İspanya'da 3. Fotonoviembre Bienali, 'Yüzler ve Düşler' sergilerine polaroid ile gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarında karışık teknik uygulamasıyla katılmıştır. Sanatçı, polaroid filmler ile gerçekleştirmiş olduğu serilerinde hikâye, düş, teknik ve özgün bakış gibi kavramları ön plana çıkarmakta ve bu küçük yüzeye büyük anlatılar sığdırmıştır. (Şekil 14).



Şekil 14. Tahir Ün, Polaroid transfer, Polaroidler, 1995 La Caixa Galerisi "Yüzler ve Düşler" 3. Fotonoviembre Bienali, La Laguna / Tenerife / İspanya.



Şekil 15. İbrahim Göğer, Kadın

Tahir Ün'ün polaroid kameranın sınırlarını aşan ve polaroid filmler üzerinde diğer medya unsurlarını birleştirme arzuları, Robert Raushenberg'in başını çektiği ağartılmış polaroid serilerini anımsatmaktadır.

1980'li yıllarda AFSAD'da başlayan fotoğraf yaşantısını günümüze kadar sürdüren İbrahim Göğer, çalışmalarında deneysel fotoğraf ve kavramsal fotoğraf yaklaşımlarının örneklerini başarıyla sunmaktadır. Çalışmalarında farklı materyalleri bir araya getiren Göğer, birçok seriler gerçekleştirmiştir. Bunların başında polaroid filmler ile çekilen ve daha sonra başka bir yüzeye transfer edilen 'Kadın Polaroidler' ve 1997 yılında 'Gıyabında' adlı serisinde kolaj ve fotogram teknikleri ile oluşturduğu çalışmalar gelmektedir. (Şekil 15).

Barbara ve Zafer Baran'ın 1999 yılından bu yana gerçekleştirmiş olduğu ortak çalışmalarında yaşam ve doğadaki sıradan nesneleri bir deneysel uygulama yöntemi olan fotogram tekniğini kullanarak basit ve minimal imgeler oluşturmuşlardır.

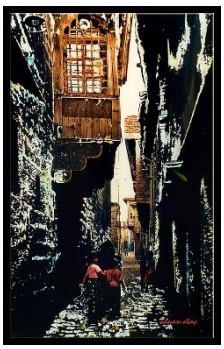
Sanatçılar, kamerasız tekniklerle ürettikleri fotogram çalışmalarını dijital olarak büyük boyuta taşırken günlük yaşam içinde gizli kalan sıradan olan imgeleri soyutlaştırılmış bir üretim ve aynı zamanda zaman kavramı üzerinden doğanın kırılganlığını ve yok edilmesini eleştirmişlerdir Sanatçıların 'Yaban Otları' (Şekil 16) adlı serisi insanın doğaya olan müdahalesi ve onu kontrol etme çabasına işaret etmekte ve bizlere James Welling'in 'Çiçekler' (Flowers, 2006) serisini anımsatmaktadır.

Başlangıçta siyah beyaz filmlerle karanlık oda uygulamaları üzerinden deneysel çalışmalar üreten Adnan Ataç, daha sonra renkli fotoğrafa yönelmiş ve bu alanda yeni arayışlara

yönelmiştir. Ataç, insan bedeni ve doğa üzerinden gerçekleştirdiği çalışmalarında boya, kimyasal madde, filtreler, kontak baskılar, tonlarına ayırma ve rölyef gibi yöntemler kullanmıştır. Ataç, Güler Ertan'dan esinlenerek oluşturduğu çalışmalarında renkli negatif filmleri kontak yolu ile pozitif siyah beyaz filme dönüştürmüş ve daha sonra bu filmleri çakıştırarak foto-grafik izler taşıyan soyut görüntüler elde etmiştir (Şekil 17).



Şekil 16. Barbara-Zafer Baran, Yaban otları, Arşivsel pigment, 141.5 x 89.5 cm 2002



Şekil 17. Adnan Ataç, Renkli Dünyalar, Çift pozlama,1988

1996 yılında hayatını yurtdışında sürdürme isteği doğrultusunda Londra'ya giden Kadir Aktay, Siyah-beyaz ve Dia Pozitif filmler üzerinde ağartma ve boyama tekniği kullanarak kendi düş aleminin bir yansıması olarak tanımladığı 'Past Time Dreams' serisini Londra'da ünlü St. Martin Galerisinde açmıştır. Aktay, 2003 yılında Londra'da Arcola Sanat Galerisi'nde açmış olduğu 'Geçmiş Zamanın Düşleri' adlı fotoğraf serisinde akıp giden zaman içinde insanın korkularına vurgu yapmaktadır. Aktay, neyin düş neyin gerçek olduğu bilinmeyen bu serisinde hikayelerini oluşturan kahramanların geçmiş zaman içinde konuşan bireylere dönüştürmektedir. Sanatçı, bu çalışmanın ardından yine deneysel bir uygulama yöntemi olan transfer tekniği kullanarak 'Dreams Flowers' serisini Julia Margaret Cameron'un Isle of Wight'da müzeye dönüştürülen evinde gerçekleştirmiştir (Şekil 18).



Şekil 18. Kadir Aktay, Geçmiş Zamanın Düşleri, Karışık Teknik, 2003

1990'lı yılların sonlarına doğru teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkan dijitalleşme ve bununla birlikte yazılım programların hızlı gelişimi sanatçılara birçok olanaklar

sağlamıştır. Djital teknolojide hızlı geçiş yaşandığı günümüzde sanatçılar, sadece bu teknolojiyi kullanmakla yetinmeyip ürettikleri çalışmaları internet ortamına taşımışlardır.

Ancak dijital teknolojinin sunmuş olduğu olanaklara karşın analog teknolojiyi çalışmalarında kullanan sanatçıların sayısı oldukça fazladır. Bu sanatçılar analog teknolojiyi sadece dijital sanata karşı bir tavır olarak değil aynı zamanda anlam üretmenin bir yöntemi olarak değerlendirmişlerdir. Melek Yazıcı'nın 'Yeni Resim', Ömer Orhun'un 2002'de 'Kübist Kolajlar', Hüseyin Işık'ın 2000 yılında Polaroid filmlerle gerçekleştirdiği 'Otopsi' serisi, Uğur Kavas'ın 2014 yılında kızılötesi ile gerçekleştirdiği 'Görünmeyen Işıkta Ankara' adlı çalışmaları Türkiye'de deneysel fotoğrafın sürdürülmesi ve gelişiminde önemli bir adımdır.

Farklılıkların bir zenginlik olduğunu bilen deneysel bakış, yaratıcı düşüncenin tüm imkanlarını, yaşadığımız zamanın bize verdiği imkân ve teknikler ile kullanmak ister. Teknikler birer araçtır. Sonsuz kalmak tek tercihidir. Gelenekselden de beslenen, ama hep ötesini isteyen bir istekle hareket edecektir (Balkı, 2012:100). Bu anlamda fotoğraf serileri, geleneksel bir yöntem olan güneş baskı tekniği, kolaj ve polaroid transfer gibi teknik uygulamalarla Türk fotoğrafında deneysel bağlamda çalışmalar üreten ve bunun yanı sıra deneysel fotoğrafı kavramsallaştıran ender fotoğrafçılardan biri de Orhan Cem Çetin'dir. Çetin, fotoğrafa yeni başladığı yıllarda ilgi duyduğu fotoğrafın oluşum aşamasındaki gelişimleri keşfetmek için yapmış olduğu denemelere bir dönüş yaparcasına 2014 yılında 'Gümüş Gezegen', 2018 'Sahne Arkası' ve 2019 yılında 'Derin Kadar İnce' isimli deneysel seriler gerçekleştirmiştir. Çetin, 'Gümüş Gezegen' adlı çalışmasında öznel ve gizemli olarak nitelendirilen ve adını teknik sürecin başlangıcı olan gümüş taneciklerinden alan bir çalışma yapmıştır. Sanatçı, bu seride kimyasal elementler, fırça, boya su vb. birçok unsuru bir arada kullanarak hayali ya da zihindeki unsurları bazen tesadüf deneyimlere bırakarak yeniden keşfetmek adına gerçekleştirmiştir.

Sanatçının 2020 yılında gerçekleştirmiş olduğu 'Derin kadar İnce' adlı serisinin küratörlüğünü Eda Yiğit'in yapmıştır. Sanatçı, 'irade', 'kader' ve 'tesadüf' kavramlarını analog fotoğraf, kâğıt ve boyanın dokusu ile buluşturmaktadır. Çetin bu serisinde, üç boyutlu nesneleri presleme yöntemini kullanarak sezgisel bilinç akışı ile kâğıda iz bırakarak aktarmaktadır (Şekil 19).

Orhan Cem Çetin'in fotoğraflarındaki deneysellik kavramı; ister biçimden kaynaklanan haz ve duyumsal bir etkilenme isterse anlam çıkarma ya da sorgulama şekliyle olsun izleyiciyi her zaman şaşırtmıştır. Çetin'in deneysel fotoğrafa kavramsal ve çağdaş yaklaşımı "belki de güncel sanatın bugün en önemli "estetik" olarak tanımlayabileyeceğimiz rolü izleyiciye böyle bir etkinlik ve katılım imkânı yüklemesi, izleyiciyi sanatın

asıl yaratıcı haline sokması. Bu durumda güncel sanat sonsuz şekilde bir "meydan okuma", "bir imtihan oluyor" (Erzen, 2014:9) söylemi ile özetlenebilir.

Çakar'ın 2001 yılında Ankara'da açmış olduğu 'Cam Evlerin Kadınları' (Şekil 20) ve 'Fotogram' çalışmalarından oluşan her iki serginin ortak noktası elle renklendirme yöntemi kullanmasıdır. Siyah-beyaz olarak hazırlanan fotoğraflar çay, kuşburnu, ıspanak vb. gibi bitkilerin kaynatılması sonucu elde edilen boya ile renklendirilmiştir.



Şekil 19. Orhan Cem Çetin, Derin Kadar İnce, Arşivsel Pigment baskı,2020



Şekil 20. Tuğrul Çakar, Cam Evin Kadınları, Elle renklendirme, 2001

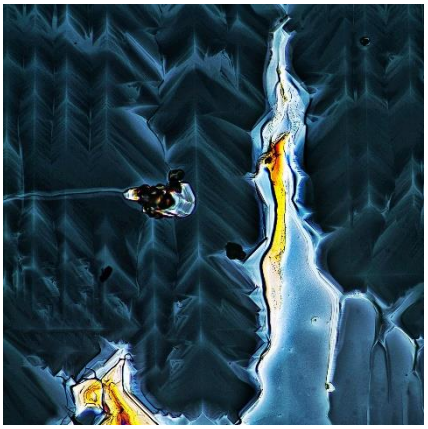
Çakar, bu serisinde insanın içinde yaşadığı ya da öyle varsaydığı gerçeklik yok edilmiş, sahteleştirilmiş ve bulanıklaştırılmıştır. Sanatçı, gerçek ile sahtenin özdeşleştirildiği ve mutlak gerçek dışılığın gerçekliğin kendisi olarak sunulduğunu göstermiştir. Tuğrul Çakar yine bu seride ayrıştırılan 'Cam Evi Kadınları' na öz ve kimlik kazandırma işlevini düş yoluyla yansıtmaya çalışmıştır (Birinci, 2002:166-173).

Çakar, 2002 yılında Ahmet Selim Sabuncu'nun iğne deliği fotoğraflarını görerek başladığı bu serüvene 2011 yılında Ahmet Selim Sabuncu, Nadir Ede ile 'İğne Deliğinden İstanbul' adlı bir sergi gerçekleştirmiştir. Sabuncu, eski fotoğraf tekniklerinden biri olan iğne deliği (pinhole) ile yapmış olduğu çalışmalarında "Benim iğne deliği fotoğraflarım, günümüzde yaşanan görüntü kirliliğine bir karşı koyma olarak da değerlendirilebilir." (Çakar, 2013:73) demektedir.

Ali Arif Ersen, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim ve gravür atölyesinden mezun olduktan sonra birçok çalışma gerçekleştirmiştir. 2007 Yılında 'Masallar' (Şekil 21) adlı serisinde Ali Arif Ersen bir ressam olarak da fotoğrafla buluşuyor, kazıyarak, silerek, perdahlayarak, boyayarak fotoğraflarıyla sanki "konuşuyor", onları değiştiriyor, resimle fotoğraf arasında başka bir dünyayı ya da bu dünyadan bir bakışı tuhaf bir melankoli, sebepsiz bir kara duygu, kırılabilir bir masumiyet içerisinde bizlere sunuyor (Çalıkoğlu, 2007:4).



Şekil 21. A. Arif Ersen, Masallar,
Karışık teknik, 2007



Şekil 22. H. Irmak Soldamlı, Micro Galaksy,
Mikroskobik çekim, 2019

1960'li yıllarda ortaya çıkan ve bilim ve teknolojiyi sanat ile buluşturma düşüncesi Manfred Kage' nin mikroskop ile yaptığı çalışmalara yansımaktadır. Kage'in fotoğraf çalışmaları sanat bağlamında "Gayri resmi fotoğraf" olarak sergilenmiştir. 1960'larda sanatsal avangard bir yaklaşımla 'bilim sanatı' terimini yaratan Kage, kimya, mikrobiyoloji ve görsel sanat disiplinlerini kapsayan soyut fotoğraflar üretmiştir.

Mikrofotoğraf bir bütünün belirli kesimlerine odaklanarak, nesnelerini o kadar soyutlarlar ki, kendi dünyalarını yaratırlar. Başlangıçta bir grafik sanatçısı olan Carl Strüwe, 1935'te ilk kez dikkat çeken mikrofotoğraflarla deneyler yapmıştır. 'Mikroskobik Formlar' (1926-1959) adlı çalışmalarıyla mikrofotografiye dayalı benzersiz bir sanat formu yaratan Strüwe zamanının avangard fotoğrafçıları arasında yer almıştır.

Irmak Soldamlı Türkiye'de mikroskop kullanarak disiplinler arası soyut çalışmalar gerçekleştirmektedir. H.Irmak Soldamlı, Hacettepe Üniversitesi Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksekokulu Tıbbi Laboratuvar Teknikleri, İstanbul Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi (Lisans) ve Anadolu Üniversitesi Fotoğraf ve Kamera Operasyonu mezunudur. Sitoteknolog olarak çalışır; hücre düzeyinde mikroskopla tarama konusunda uzmandır. AFSAD Üyesi olan Soldamlı iğne deliği fotoğrafçılığı ile makro ve doğa fotoğrafçılığı atölyelerinde eğitmen yardımcısı olarak çalışmıştır. 2000 yılından bu yana mikroskop fotoğrafları ile ilgilenmekte olan Soydamlı (2011:5), "Mikroskoptaki düşler dünyası ve doğanın eşsiz yapılanması iki farklı düzlemde birbirlerini tamamlayan, ortak noktaları oldukça fazla olan, gerçekçi bir o kadar da estetik görüntüler sunar" (Şekil 22).

Soldamlı, 2019 yılında Bursa Fotofest'e 'Mikro Galaxy' adlı çalışması ile katılmıştır. Sanatçı, "Doğada var olan bazı organik ve inorganik nesnelerin mikroskop görüntüleri, nesnel özelliklerinden uzaklaşılarak çok anlamlı bir yapıya, bir sanat nesnesine dönüştürülür.

Mikroskoptan görülen gerçek moleküller yıldızların kendisi olmamasına rağmen galaksideki parlayan, kayan yıldızları ve kristal yapılar gezegenleri temsil etmektedir. Böylece gökadalara ve mikro evrene çıplak gözle ulaşmanın imkansızlığı fotoğrafla ortadan kalkar" (Soldamlı, 2021) sözleri ile doğa ve evrene olan ilgi ve merakını fotoğrafik imgelere dökmektedir. Soldamlı'nın 'Fotomikrografi' isimli bir de foto-kitabı bulunmaktadır. Soldamlı'nın çalışmalarında bir yandan Manfred Kage diğer yandan Carl Strüwe'nin izlerini görmek mümkündür.

ODTÜ mezunu olan Ebru Bilun Akyıldız, üniversite yıllarında başladığı deneysel fotoğraf serüvenini günümüzde de sürdürmektedir. Karanlık oda denemesi olan fotogram tekniğine ilgi duyan sanatçı, 1997'de 'Fotoğraflar Fotogram ve Öcüler' ve 2004 yılında ise 'Olan' isimli çalışmaları ile iki ayrı sergi gerçekleştirmiştir. Bu sergide Akyıldız bitki formlarını fotogram tekniği kullanarak yorumlamıştır.

Sanatçı İlgen Arzık, 2018 ve 2020 yılında Bozlu Art Project'te soyut dışavurumcu ve gerçeküstü bir anlayışı dile getirdiği ve siyah-beyaz fotogram tekniği ile buluşturduğu 'Gerçek Hikayeler' 'Hala Hayattayım' isimli çalışmasında dijital kültürün olanaklarını reddedip geleneksel yöntemlerin sunmuş olduğu imgelere yoğunlaşmaktadır. Sanatçı, bu çalışmalarında 19. Yüzyıl başlangıç yıllarında Avrupa'da ortaya çıkan yeni anlayışın bir uygulama yöntemi olan fotogram tekniğini kullanmaktadır. Arzık, kendi düşlerinden haraketle gerçekleştirmiş olduğu soyut foto-grafik çalışmalarında ressamlık deneyimleri ile birleştirerek alternatif bir uslup yaratmaktadır. Sanatçı bu seride, düş ve gerçek arasında kurguladığı doğa imgeleri ile bir yandan bilinçaltına göndermede bulunurken diğer yandan ise anlam yaratarak izleyici ile arasında bağ kurmaya çalışmaktadır. Arzık, 2020 yılında gerçekleştirmiş olduğu Hala hayattayım adlı projede oto portre geleneğini 1920'li yıllarda deneysel bir yaklaşım olan fotogram tekniği ile yorumlamıştır. Arzık, bu çalışma için iki malzeme kullanmıştır. İlki siyah beyaz fotoğraf kağıdı diğeri ise dere suyudur. Sanatçı karanlık oda da duyarlı kağıt üzerinde kendi bedenini soyutlamış ve daha sonra baskıyı Kurbağalı dere suyunda iki gün bekleterek bu sürece dahil etmiştir. Sanatçı, kendi oto portresi üzerinden gerçekleştirmiş olduğu bu fotogram çalışması ile bizlere bir yandan Amerikalı sanatçı Mathew Brandt'ın 'Lakes and Reservoiors' diğer yandan ise Catherine Yass'ın, damage / burn / canal (2005) isimli çalışmalarına bir gönderme yapmaktadır (Şekil 23).





Şekil 23. İlgen Arzık, Hala Hayattayım,

Otoportre, Fotogram, 101.5x125 cm, 2020.

Şekil 24. Aydın Berk Bilgin, Akis, Kimyagram, 2020.

2000 sonrası dijital kültürün yoğun olarak yaşandığı dönemlerde sıklıkla rastlanan ve bilinen ancak yeni anlatılarla alternatif baskı teknikleri kullanarak fotoğrafik imgeler üreten fotoğrafçılar bulunmaktadır.

2018 yılında Milli Reasürans sanat galerisinde Aslı Narin tarafından gerçekleştirilen ve küratörlüğünü Rana Öztürk'ün yaptığı 'Gecenin Aydınlattığı Hikayeler' adlı çalışma sanatçının son dönemlerde cyanotype tekniği kullanarak gerçekleştirmiş olduğu bir seridir. Sanatçı 'Carpe Noctem' olarak adlandırdığı bu seride, cyanotype tekniğini geceyi hissetmek ve aynı zamanda gündüzden geceye geçerken gökyüzünü kaplayan mavi ton rengini vurgulamak amacıyla kullanmıştır.

2008 yılında Marmara üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nden mezun olan Aydın Berk Bilgin bir yandan deneysel fotoğraf çalışmalarına devam ederken diğer yandan çeşitli üniversitelerde dersler vermeye devam etmektedir. Bilgin, 2019 yılında 'Metamorfoz', 2020 yılında ise 'Elim Sende' isimli deneysel fotoğraf alanında gerçekleştirmiş olduğu serilerle Bursa Fotofest' e katılmıştır. 2017 yılında ise World Wide Pinhole Photography Day 'de 'Outside Room' ve 2020 yılında Galeri X-İst, 'Gün İzi' isimli iğne deliği (pinhole) çalışmaları bulunmaktadır.

Aydın Berk Bilgin çalışmalarında fotoğrafın icadı sonrası bilinen o eski geleneksel fotoğraf vizyonu günümüze taşımakta ve yeniden yorumlamaktadır. Ancak Bilgin analog olarak oluşturduğu deneysel fotoğraf geleneği sadece bir tekniğin aktarımı değil aynı zamanda insanı, doğayı sorgulayan bir yaklaşımın sonucudur. Sanatçı 2020 yılında gerçekleştirmiş

olduğu ‘Akis’ isimli serisini karanlık oda kimyasalları kullanarak gerçekleştirmiştir. Bilgin’e göre “fotoğraf kağıdına imgeyi sabitleyen kimyasalların figürlere tesiri ile çevrelerindeki boşluğa tesiri arasındaki fark, dış dünyadaki çevresel etkilerin kendi imge ve kimliğimize tesirine paralellik gösterir” (www.aydinberkbilgin.com/akis).

Belçikalı grafik ve fotoğraf sanatçısı Pierre Cordier’in patentini aldığı ve kimyagram adını verdiği uygulamayı çalışmalarında deneyimleyen Bilgin, lokal olarak uyguladığı rastlantısal kimyasal müdahaleler sonucunda figürler keskinliğini kaybetmişlerdir. Bilgin’in antropomorfik şekillerle oluşturduğu karakterler (Şekil 24) 1937 yılında Bauhaus ustası Laszlo Moholy-Nagy tarafından kurulan ve New Bauhaus olarak nitelendirilen Chicago Tasarım Enstitüsü’nde fotoğraf eğitmeni Henry Holmes Smith’in 1960 sonrası yapmış olduğu çalışmaları anımsatmaktadır.

Kerimcan Gören, fotoğraf malzemeleri ve disiplinler arası uygulama biçimleri üzerinde çalışan bir sanatçıdır. Gören çalışmalarında fotoğrafın ontolojisine dair süregelen endişelerini araştırmaktadır. Sanatçı, 2017 yılında ‘Korku Dalgaları’ (Waves of Fear) adlı son çalışmasında ikinci el moda görüntülerini beton kaidelerle birleştirmiştir. Gören, teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak Kodak kağıt fabrikasının kapanmasına karşı bir tepki olarak bu seriyi gerçekleştirmiştir. Kodak'ın eskiden sahip olduğu üne ve firmaya dayanan ticari endüstriye gönderme niteliği taşıyan bu birleşik heykeller, tarihte bir dönemi anarken, sanatçının da artan kayıp hissiyatının da bir göstergesidir (Şekil 25).



Şekil 25. Kerimcan Gören, ERREUNO 97 YAZ, 2017 Chromogenic baskı, 175 x 50 x 50 cm.



Şekil 26. Cevahir Akbaş, Dilemma,6x9 cm, Beton Buluntu fotoğraf üzerine kazıma, 2017.

Buluntu fotoğrafları günümüz kavramsal fotoğrafın ana malzemelerinden birini temsil etmektedir. Bazen tesadüf olarak karşımıza çıkan buluntu fotoğraflar bir sanat objesi olarak

kullanılmaktadır. Bu anlamda buluntu fotoğrafları ile bellek oluşturan ve kavramsal fotoğrafın hizmetine sunan genç sanatçılardan biri de Cevahir Akbaş olmuştur.

İstanbul'da yaşayan Cevahir Akbaş, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Fotoğraf Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine devam etmektedir. Sanatçı, kendi belleğine odaklanan kavramsal çalışmalar ve çağdaş belgesel fotoğraf alanında İstanbul'un güncel meselelerine odaklanarak projeler üretmektedir. Sanatçı 'Foto İstanbul' festivaline 'Dilemma' isimli bir çalışma ile katılmıştır (Şekil 26). Akbaş, bu serisinde kendine ait olmayan buluntu fotoğraflarını hafıza oyunları oynayarak onları kendi hatıralarına dönüştürmektedir. Sanatçı çalışmalarını "Bilinmeyen bir döneme tanıklık eden bu imgelerle ilk karşılaşma anında ona vurucu gelen tüm detaylar, ikinci bir karşılaşma anına kadar yeniden ortaya çıkacağı zamanı bekliyor. Bunu yaparken fotoğraflarla arasına ardında ne olduğunu bilmediği bir perde çekiyor; merak dürtüsü ve bir başkasının anısına müdahil olma tedirginliği kendini her defasında başkalaştırarak tekrarlayan bir ikileme dönüşüyor" (Akbaş, 2020) şeklinde yorumlamaktadır.

Günümüz Türk fotoğrafında deneysel fotoğraf uygulamalarını başarıyla sürdüren bir başka yaklaşımda bireysel çalışan atölyelerdir. Bu atölyelerin başında İstanbul'da Kerim Suner'in Studyo 1851, Ankara'da Serdar Bilici ve Oğuz Karakütük' ün Ka geliştirme atölyesi, İstanbul'da Murat Sarıyer ve İzmir'de Artlens Görsel Kültür ve Fotoğraf Atölyesi gelmektedir.

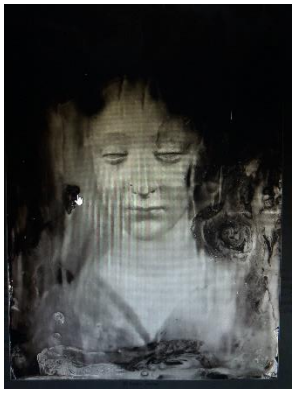
Kerim Suner, bilgisayar mühendisliği kariyerinin yanı sıra İstanbul'daki stüdyosunda tarihi fotoğraf süreçleri üzerinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Kerim Suner, dijital fotoğrafın yapaylığı karşısında geleneksel yöntemlerle denemeler gerçekleştirmenin önemini vurgulayan çalışmalar yapmıştır. Sanatçı, serilerinde ıslak levha (wet collodion) tekniğini kullanmıştır. Suner, cam veya siyah kaplamalı metal levhaları gümüş banyosunda bekleterek ışığa duyarlı hale getirmiş ve bu levhalara vernik sürerek uzun yıllar bozulmadan saklanmasını sağlamıştır. Sanatçı, 'Başarısızlık Bir Seçenektir' isimli serisinde, 19.yüzyıldan günümüze taşınan fotoğraf çekim ve banyo tekniğine sadık kalarak cam, metal levhalarla oluşturduğu portreler gerçekleştirmiştir. Ancak Suner, bu seride deneysel bir yaklaşımla wet kollodion (Islak Levha) fotoğrafçısının kimya ve malzeme teknikle ilgili karşılaşabileceği kusurlu fotoğrafları bilinçli bir tavırla

Nadar'ın ilk portre fotoğraflarına vurgu yapan bu çalışmalar Gisele Freund'un belirttiği gibi; (aktaran: Şule Demirkol, 2016:41) "Nadar'ın peşine düştüğü özellik, yüzün dış güzelliği değildi; bundan ziyade kişiyi temsil eden ifadeyi bulup çıkarmaya uğraşıyordu" dediği bakışlara vurgu yapmaktadır (Şekil 27).

Türk fotoğrafında akademik olarak Zeki Faik İzer ve Şinasi Barutçu ile başlayan ve Güler Ertan, Ahmet Öner Gezgin ile ileriye taşınan deneysel fotoğraf kavramı günümüzde Murat Yusuf Şen, Gökhan Birinci, Bülent Erutku, Şirin Gazialem, Gülseren Haylamaz, Burcu Böcekler ile sürdürülmektedir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü'nde akademik çalışmalarını sürdüren Murat Yusuf Şen, yaşamı boyunca deneysel fotoğraf alanında birçok uygulamalar gerçekleştirmiştir. Bu çalışmaların başında 2014 yılında kullandığı 'Islak Kent'te ıslak levha (wet collodion) ve 2018 Yılında gerçekleştirmiş olduğu 'Fading Away'de camera obscura tekniği gelmektedir. Şen, 'Islak Kent' serisi ile kendi deyimiyle dünya metropolü olma arzusuyla şekillendirilen İstanbul'un hızlı dönüşüm ve değişimini 19. Yüzyıldan kalma yavaş bir fotoğraf üretim tekniğini kullanarak eleştiriyor (Erişim, https//muratyusufşen.com.tr). Her iki seride tarihsel yöntemleri başarılı bir şekilde uygulayan Şen, kusurlu gibi görünen yıpranmış serilerinde; izleyiciye sadece bu teknikleri hatırlatmakta kalmayıp aynı zamanda kimya ile şekillenen ve akıp giden zamanın bir şehir üzerindeki etkilerini tartışmaya açmakta ve kusurlu olanın fotografik yüzeyde değil çarpık kentleşme olgusuna dair bir göndermedir (Şekil 28).





Şekil 28. Murat Yusuf Şen, Islak Kent, Wet Colodion, 2014.

Şekil 27.Kerim Suner, Başarısızlık Bir Seçenektir, Wet Colodion.

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Fotoğraf ve Video Ana Sanat Dalı'nda çalışmalarını sürdüren Burcu Böcekler, İstanbul'daki Roma ve Bizans dönemine ait kalıntıları Sprochet Rocket tekniği kullanarak çekmiştir. Sanatçı, 'Panoramik İzler' adlı seride panaromik fotoğraf tekniğini cyanotype ile buluşturarak iki farklı yöntemi bir arada kullanmıştır.

'İstanbul Mavisi' adlı çalışması ile 2017 yılında 'Foto İstanbul' ve 2019 yılında Bursa Fotofest' e katılmıştır. İstanbul'un park ve bahçelerinde fotoğraflanan bu seri, mavi ton (cyanotype) tekniği ile yoğun nüfus yoğunluğu içinde betonlaşan bir kentin her şeye rağmen doğaya direnme çabalarına karşı duyulan bir hayranlığın sonucu olarak Anne Atkins'in çalışmalarına sadık kalınarak gerçekleştirilmiştir. 2020 Yılında Bursa Fotofest'te gerçekleştirdiği 'Bir Kutu Buluntu Cam Negatifin İzinde' adlı Cyanotype (Mavi ton) çalışmasında ise fotoğrafları kavramsallaştırarak bir yandan geçmişe yönelik hatırlatmalar

yapmış diğer yandan günümüze uyarlayarak zaman kavramı üzerinden göndermelerde bulunmuştur (Şekil 29).



Şekil 29. Burcu Böcekler
Bir Kutu Buluntu Cam Negatifin İzinde
Cyanotype, 2020



Şekil 30. Gülseren Haylamaz, Sümerbank'tan Kesitler, Cyanotype, 2000.

Ege Üniversitesi Bergama Meslek Yüksek Okulu'nda 19.yüzyılın bir güneş baskı tekniği olan Cyanotype ile çalışmalarını sürdüren başka bir akademisyen ise Gülseren Haylamaz'dır. Sanatçı, 2020 yılında 'Cyanotpe ile Sümerbank'tan Kesitler' ve 2021 yılında açmış olduğu 'Mavi Yansımalar' adlı sergilerdeki çalışmaları ile iki farklı disiplin olan fotoğraf ve tekstil sanatını buluşturmaktadır. Haylamaz yöreye ait Bergama Parşömeni üzerine mavi baskı ile sadece bir tekniği değil aynı zamanda geçmişe ait izleri de hatırlatan çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Sanatçı, Sümerbank Bergama İplik ve Dokuma Fabrikası'nda çekmiş olduğu fotoğraflar ile tekstil tekniklerini geleneksel bir yöntem olan cyanoytpe ile buluşturarak zaman kavramına vurgu yapmaktadır. Haylamaz, disiplinler arası bir yaklaşımla uyguladığı cyanotype çalışmalarında katman oluşturmuş ve yüzeyi yine fabrikada üretilen iplik ile birleştirerek bağ kurmuş ve böylece izleyiciyi teknik konudan uzaklaştırarak kavramsal bir bakış sunmuştur (Şekil 30).

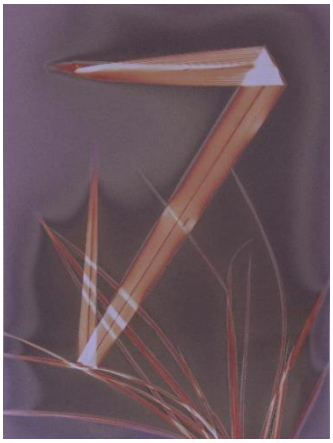
Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nde bir yandan akademik diğer yandan sanatsal üretimlerini sürdüren Bülent Erutku, deneysel fotoğrafın gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

Erutku, erken dönem fotoğraf uygulamalarından biri olan 'Gum bikromat tekniğine yeni bir bakış açısı sunmuş ve yağlı boya ya da benzeri boya yerine zerdeçaldan elde edilen pigmentlerin kullanımını öneren' (Erutku,

2019:109) bir çalışma gerçekleştirmiştir. Erutku, çalışmasında gum bikromat tekniğine bir yandan yeni bir öneri sunarken diğer yandan uygulamada kullandığı görsellere de kavramsal yaklaşmaktadır. Erutku, zerdeçal bitkisinden elde etmiş olduğu pigmet boyayı çocukluğunda anılarda kalmış olan ağaç imgesi ile özdeşleştirerek duygusal bir bağ kurmuştur. Birbirinden farklı tekniklerle gerçekleştirmiş olduğu serilerinde ağaç imgesi kullanan Erutku, zaman, hüzün, bellek gibi kavramları sorgulamış ve bizlere uyguladığı gum bikromat baskı tekniği ile bir ağacın en çekici yönünün şekil, doku ve renk kombinasyonları içinde katışıksız bir güzellik olduğunu hatırlatmıştır (Şekil 31).



Şekil 31. Bülent Erutku, Gum bikromat, 2020



Şekil 32. Gökhan Birinci, Lümen Print
İlford Siyah- beyaz kağıt, 18x24 cm
Pozlama süresi: 60 dakika

İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'nde uzun süren akademik yaşantısını deneysel fotoğraf alanında yürüttüğü çalışmalarıyla sürdüren Gökhan Birinci, 2019 yılında İzmir'de İzmir Büyükşehir Belediyesi Akdeniz Akademisi tarafından düzenlenen uluslararası İyi tasarım/Good design_4 Döngü isimli programa bir güneş baskı tekniği olan 'Lümen print' ile katılmıştır. Sanatçı, çalışmalarında kamerasız fotoğrafçılığın bir uygulama yöntemi olan lumen baskı yöntemini kullanmıştır. Siyah-beyaz ve renkli fotoğraf kâğıt üzerine taze çiçek ve bitkilerin konularak güneşte pozlanması ile oluşmakta olan bu yöntemi Türkiye'de ilk uygulayan kişidir.

İklim değişimi, nüfus artışı, doğayı tüketen betonlaşma giderek azalan ve yok olan biyolojik çeşitlilik doğayı ve yaşadığımız kenti etkilemektedir. Buna paralel olarak dijital gelişmeler analog fotoğraf görüntü üretim biçimlerinin varlığını yok etmektedir. Sanatçı, bu çalışmada, İzmir kenti için önemli bir yere sahip olan kültür park alanının biyolojik çeşitliliğini güneş baskı yöntemi kullanarak fotoğraf sanatı ile buluşturmuştur.

Bu teknikte seçilen bitki nesnesi bir kompozisyon oluşturacak şekilde fotoğraf kâğıdı üzerine yerleştirilir. Sonra kâğıt üzerine cam konularak güneşte en az bir saat pozlama yapılır. Güneşte pozlama yapıldıktan sonra kâğıt otuz saniye kadar suda yıkanır ve saptama banyosunda on dakika bekletilir. En son aşama ise en az on dakika akan su altında fotoğraf kağıdının yıkanma sürecidir. Bütün bu işlemler hafif ya da tungsten ışık altında gerçekleştirilmelidir. Ortaya çıkan süreç kağıt cinsi, mevsim, pozlama ve günün değişik zamanlarına göre farklılık göstermektedir.

Türk Fotoğraf Sanatında Dijital Çağda Deneysel Yaklaşımlar

Teknolojiye dayalı bir üretim şekli olan fotoğrafın, bu alanda yaşanan değişimlerden etkilenmemesi mümkün değildir. Bu anlamda teknolojiye dayalı bilgisayar destekli fotografik tasarımların sıkça kullanılmaya başlanması, sınırlarının genişletilmesi ve yeniden üretilmesi sayısal (dijital) sanatın önünü açmıştır.

Başlangıçta Türk fotoğrafında bilgisayar destekli teknoloji ile yapılan çalışmaların tedirginlik yaratması, özensiz, hızlı üretilmesi ve içerikten yoksun olması nedeniyle eleştirilmiştir. Ancak, Lev Manoviç'in belirttiği gibi, sanat dünyasında teknolojiye bağımlı olarak geliştiren sanat yapıtlarının ortaya çıkması tedirginlik yaratmasına karşın yenilikçi ve deneysel arayışta olan sanatçılar için yeni ufuklar açmıştır (aktaran: Sibel Ağcı Tuğal, 2018:117).

1990 sonrası sayısal (dijital) destekli fotografik tasarımların kullanımının yaygınlaşması Emre İkizlerin belirttiği gibi; "bilgisayar destekli fotografik tasarımlar tek tuşa basmakla yapılabilecek kolay tasarımlar değildirler. Tam tersine, ışık, renk ve kompozisyon gibi fotoğraf ait tüm bilgileri iyi bilmeyi ayrıca ilgili donanım ve yazılımları büyük bir beceriyle kullanabilmeyi, dahası, söyleyecek sözü olmayı gerektirmektedir" (2012:8).

Bu bağlamda 1990 sonrası teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak fotoğraf yaşamına giren ve bilgisayar destekli yazılım programlarını kullanarak deneysel çalışmalar gerçekleştiren Maggie Danon, Adnan Veli Kuvanlık, Jak Baruh, Orhan Cem Çetin, Murat Germen, Ali Alışır, Emre İkizler, Ahmet Elhan, İlke Veral, Emel Karakozak, Reha Bilir, Meltem Işık, Merve Özaslan, İpek Duben, Kezban Arıca Batıbeki, Aydın Büyüktaş, Melisa Mızraklı, Kazım Şahbudak, Meltem Çolak, Ceren Bülbün vb. gibi sanatçılar bulunmaktadır.

Türkiye' de sayısal (dijital) olanakları kullanarak ilk deneysel çalışmalar yapan sanatçıların başında Maggie Danon gelmektedir. Sanatçı, başlangıçta analog olarak gerçekleştirmiş olduğu deneysel olarak nitelendirilen çalışmalarına 1990 sonrasında sayısal (dijital) teknoloji kullanarak sürdürmüştür. Danon, konu olarak seçmiş olduğu insan, doğa, kültürel ve tarihi sembolleri kamera ve bilgisayarı bir resim fırçası gibi kullanarak kimi zaman soyut kimi zamanda somut çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Analog fotoğraf çalışmaları ile başlayan sanat yaşamına dijital teknoloji kullanarak üretmiş olduğu deneysel seriler ile sürdüren bir diğer fotoğrafçı Jak Baruh'tur. Sanatçı, kent kültürü üzerine 2012 yılında gerçekleştirmiş olduğu "Global Lines" (Global Boyutlar) serisini Mega bir kent olan New York'ta gerçekleştirmiştir. Baruh, bu serisinde farklı kültürlerin buluştuğu kentin kalabalık caddelerini, gökdelen yığınlarını bir kaos ortamı içinde 20. yüzyılın başlarında avangard bir yaklaşım olarak ortaya çıkan üst üste pozlamalarla katmanlaştırarak yeniden yorumlamıştır (Şekil 33).



Şekil 33. Jak Baruh,Global Boyutlar, Dijital, 2012



Şekil 34. Ali Alışır,Sanal Manzaralar, Dijital, 2015.

2009 yılından itibaren insan, mekân ve doğa kavramlarını dijital manipülasyonlar ile sorgulayan sanatçıların başında Ali Alışır gelmektedir. Sanatçı, 2012 yılında sürükleyici bir deneyim olarak tasarlamış olduğu "Sanal Manzaralar" serisinde sanal ve gerçek arasında eş zamanlı olarak gidip gelen bilgi, doğa ve teknoloji kavramlarını yeniden sorgulamaktadır.

Alışır, fotoğraf çalışmalarında manzara kavramına bir yandan bilgisayar teknolojisi ile gerçek zamanlı sanal peyzajlar sunarken diğer yandan bu türe yeni bir anlamlar yüklemiştir. Bu bağlamda sanatçı, manzara kavramını bilgi ve bilgisayar teknolojisi ile görsel bir platforma taşımıştır (Şekil 34).

Türk fotoğraf sanatında 'Kent olgusu' üzerinde durulan konuların başında gelmektedir. Birçok sanatçı bu konuda üretimler gerçekleştirmiş ve yorumlamıştır. Bu fotoğrafçıların başında Murat Germen gelmektedir. Germen almış olduğu mimarlık eğitimini fotoğraf sanatı ile buluşturan sanatçılarımızdandır. Sanatçı, fotoğrafı bir ifade ve aynı zamanda deneysel bir araştırma aracı olarak görmüş ve çalışmalarını bu yönde sürdürmektedir.

Germen, aşırı kentleşme, kent hakları, insan -doğa ilişkisi, küresel ısınma ve kültürel miras gibi kavramları sorguladığı çalışmalarında sayısal (dijital) fotoğrafın sunmuş olduğu

olanakları kullanmış ve bu anlamda analog fotoğraftan dijitale deneysellik alanın sınırlarını genişletmiştir.

Fotoğraf ortamlarında kaza ve rastlantı sonucu ortaya çıkan ve bir döneme ilham veren kusurlu görüntüler, bugün çağdaş sanatın yeni görsel anlam üretimi bağlamında değerlendirilmektedir. 19. yüzyılın başlarından bu yana her yeni teknolojik gelişme görüntü üretim sürecinin belli oranda bozulmasına neden olmuştur. Hem bilim hem de sanat insanlarının hatta amatör fotoğrafçıların kaza ve kusur sonucu ürettikleri fotoğraflar görüntü kirliliği yaratmaktadır. Ancak yine de bu kaza sonucu ortaya çıkan kusurlu görüntülerin çok geçmeden olumlu yönleri de görülmeye başlamıştır (Birinci, 2020:36).

Murat Germen, bu bağlamda gerçekleştirmiş olduğu serilerinden biri olan "Muta-Murfoz" adlı çalışmasında İstanbul'un yaşamış olduğu sert ve acımasız dönüşümünü bir minyatür sanatçısı gibi katmanlı işlemiş ve kentin topografyasının ve yaşamın nasıl tahrip edildiğini ironik olarak yorumlamıştır. Sanatçı, sayısal fotoğrafın teknik olanakları ile rastlantı ve kaza sonucu gerçekleştirmiş olduğu bu serisinde bir yandan İstanbul kentini mütasyona uğratarak kültürel mirasın tahrip edilişini diğer yandan sayısal fotoğrafın yol açtığı metamorfozun beklenmeyen selendipty (rastlantı, tesadüf) durumunu gözler önüne sermektedir. Ancak bu çalışmalarında Germen, "kusurlu" olanın sayısal fotoğrafın getirdiği bir tahripten çok bir kentin nasıl tahrip edildiği sorusu ile ilgilidir (Şekil 35).

Kent fotoğrafı üzerinden gerçeküstü manzaralar gerçekleştiren Aydın Büyüktaş, 'Flatland' (Düz ülke) serisinde sayısal fotoğrafın olanaklarını kullanmıştır. Edwin Abbot'un 1884 yılında yazmış olduğu 'Flatland: A Romance of Many Dimensions' (Düz ülke: Çok Boyutlu Bir Romantizm) kitabından etkilenen sanatçı, uzayın, mekânın ve zamanın nasıl bükülebileceği sorusu üzerinden hareketle bu projeyi gerçekleştirmiştir. Büyüktaş, bu seride dron ile çektiği dijital manzaraları gökyüzüne kadar uzatarak zaman ve uzayı çarpıtarak algı manipülasyonları yaratmış ve her biri aynı anda hem bilinen hem de gerçeküstü dijital manzaralar ile gerçek ve düş arasında bir bakış sunmuştur. (Şekil 36).



Şekil 355. Murat Germen, Muta-Murfoz, 2010-2019.





Şekil 36. Aydın Büyüktaş, Flatland, 2019.

Şekil 37. Ahmet Elhan, Buzlu Cam,2019.

Ahmet Elhan fotoğrafik görüntünün üretim yöntem ve süreçlerini sorguladığı 'Buzlu Cam' serisinde, bir yandan analog fotoğraf diğer yandan dijital fotoğraf baskı yöntemini üst üste getirerek üç boyutlu bir görüntüyü iki boyutlu bir yüzeyde buluşturmaktadır (Şekil 37). Elhan, 'Buzlu Cam' serisiyle fotoğrafik görüntüleri üst üste katmanlı olarak bir araya getirmiş ve fotoğrafın gerçeğin temsili olması düşüncesini sorgulamıştır.

Elhan'ın bu katmanlar üzerine düşünürken oluşturduğu bu serileri "belgeleyen ile kurgulanan; analog olan ile dijital olan; teknik ile olan ile estetik olan; geleneksel şablonlar ile geleceğe odaklı yöntemler; yapı kurma ile çözme; görüntülerin bileşenlerine ayrılması ile bir bütünlük oluşturması" (Şenova, 2016:38) ile tanımlanabilir.

SONUÇ

Avrupa'da 1914-45 yılları arasında yoğun yaşanan deneysel fotoğraf kavramına Türk fotoğrafının da çok sık rastlanmamıştır. Bunun en önemli nedeni; yetişmiş eleman, yeterli ekipman ve bilgi birikiminin eksikliğidir. Zeki Faik İzer, Şinasi Barutçu ve Baha Gelenbevi, Türk fotoğrafın gelişimine sanatsal katkı yapan ve Avrupa'daki deneysel fotoğraf yaklaşımlarına Türkiye'de öncülük eden sanatçıların başında gelmektedir

Başlangıçta konuya belgesel bir tavır olarak yaklaşan sanatçılar, 1980'li yıllardan sonra sancılı da olsa fotografik vizyona deneysel ve kavramsal bir içerikle yaklaşmayı da öneren çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu amaçla çalışmalarında analog ve bilgisayar teknolojinin sunmuş olduğu fotoğraf tekniklerini kullanan fotoğrafçılar; karanlık oda uygulamaları (fotogram, solarizasyon, rölyef, sertleştirme, üst üste negatif bindirme vb.) siyah-beyaz, renkli, diapozitif ve tire (matbaa film) film ve kağıt tabanı üzerinde kazıma ve elle renklendirme, polaroid transfer, iğne deliği (pinhole), ve bilgisayar destekli programları deneyimlemiş ve insan, doğa-manzara ve kent olgusunu deneysellik alanı içinde değerlendirerek sorgulamışlardır.

Türk fotoğraf sanatında alternatif fotoğraf olarak adlandırılan (Cyanotype (Mavi Ton), Gum bichromat, Wet Collodion (Islak Levha) Salt Print (Tuzlu Baskı), Anthotype, Lümen Print, vb.) baskı tekniklerine ancak 2000'li yıllar sonrasında rastlanmaktadır.

Günümüz Türk fotoğrafında erken dönem fotoğraf uygulamalarını (Cyanotype, Gum bikramat, Wet Collodion, Salt print vb.) teknik bir oyun bağlamından koparıp deneysellik alanı içinde yeniden değerlendiren günümüz çağdaş fotoğrafçılarının, geçmiş dönem uygulamalarından kopuş yerine bu tekniklerle daha sıkı bir bağ kurduğu görülmüştür.

Türk Fotoğraf Sanatı içinde deneysel yaklaşım iki nedenle gerçekleşmiştir. Birincisi üniversitelerdeki fotoğraf programlarının, sanat müzelerinin ve galerilerin hızla artması, bu yönde sanatçıları desteklemeleri ve cesaretlendirmeleridir. İkincisi ise çok hızla gelişen ve değişen teknoloji ile teknik bilgi, görsel esinlenme, anlam yaratma, görüntünün ve dilin açıklamaya çalıştığı dünyayı sorgulama sürecinde, sanatçıların 19. ve 20. yüzyıl avangard yaklaşımları ve karanlık oda uygulamalarını yeniden benimsemeleri ve bilgisayar destekli fotografik tasarımlarla özgürlük alanlarının sınırlarını genişletmeleridir.

KAYNAKÇA

Acar, Siber, (2013). Adnan Veli Kuvanlık, AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi, (37) s: 62-63.

Ak, Seyit Ali, (2004). Siyah- Beyaz İzler, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Ak, Seyit Ali, (2001). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğraf, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Ak, Seyit Ali, (1991). Düş Ülkesinde Bir Fotoğraf Gezisi, Refo Fotoğraf Dergisi, (20), s:40-4

Antmen, Ahu, (2014). Sanat ve Fotoğraf Üzerine Birkaç Not, AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi, (39) s:10-12.

Atay Simber, http://x-hall.ada.net.tr/movement/yorumlar/scanograph.htm#scanograph/ (21.08.2021).

Birinci, Gökhan, (2004). Günümüz Türk Fotoğrafında Kadına Bakış, AFSAD 6.Fotoğraf Sempozyumu, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Ostim Mesleki Eğitim Merkezi Matbaası, Ekim, s:166-174.

Birinci, Gökhan, (2020). Fotoğraf Sanatında Kusur Kavramının Bilinçli Kusur Bağlamında Yeniden Sunumu, Yedi Dergisi, (23), s:35. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/916296.

Çakar, Tuğrul, (2011). İğne Deliğinden Nevizade, AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi, (37) s:73-74.

Çalıkoğlu, Levent, (2007). Masumiyet İmgeleri, Milli Reasürans T.A.Ş, Ofset Matbaacılık, İstanbul.

Ertan, Güler, (1977). Çağdaş Fotografi Sanatı, İstanbul, Sayılı Matbaa.

Ertan, Güler, (2016). Türkiye'de Fotoğrafın Tarihsel Süreci, AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi, (43) s:73-74.

Erutku, Bülent, (2019). Gum Bikromat Fotoğraf Baskısı'nda Pigment Olarak Zerdeçal Kullanımı, https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1074193.pdf. (15.08.2021).

Gezgin, Ahmet Öner, https:/www.ahmetonergezgin.com.tr/cumhuriyetten-günümüze-fotografi-1923-1995, (20.08.2021).

İkizler, Emre, (2012). Bilgisayar Destekli Fotografik Tasarım, Kontrast Fotoğraf Dergisi AFSAD, (27):6.

Özendes, Engin, (2014). Fotoğrafta Osmanlıdan Cumhuriyet'e Geçiş Dönemi, AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi, (43), s:13.

Özyurt, Ahmet, (1988). Fotoğraf Sanatında Yeni Yaklaşımlar, Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi,

(2):2.

Soldamlı, H. Irmak, (2011). Gemsiz Düşler Fenomeni 'mikrofotograf", AFSAD, Kontrast Fotoğraf Dergisi, (23), s:5.

Soldamlı, H. Irmak, www.sanalfestival.org/sergi/mikrogalaksy/97, (23.08.2021).

Şenova, Başak, (2016). Buzlu Cam, Galeri Zilberman, Mas.Matbaacılık, İstanbul.

Tuğral, Avcı, Sibel, (2018). Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat, Hayalperest Yay. İstanbul.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Şekil 1. Rahmizade Bahaeddin, Kartpostal, Refo Fotoğraf Dergisi, sayı:9, sayfa. 8, 1989

Şekil 2. Zeki Faik İzer, Solarizasyon Portre,' Siyah Beyaz İzler' fotoğrafçılığıyla Zeki Faik İzer, Seyit Ali Ak, Yapı Kredi Kültür yay., İstanbul,2005.

Şekil 3. Baha Gelenbevi, Portre/Deneysel Portre, 1945, Engin Özendes koleksiyonu.

Şekil 4. Teoman Madra, Dijital Lumunigram, https://www.saatchiart.com/art/Photography-multicrossing-of-literays/171629/110566/view, (15.08.2021)

Şekil 5.Ak, Seyit Ali, (2001). Erken Dönem Türk Fotoğrafı, İstanbul Remzi Kitabevi, s:296. APhoto-Grahies, Tramlı Solarizasyon, 1974.

Şekil 6. Güler Ertan, Renkli tonlarına ayırma, Güler Ertan, Çağdaş Fotoğrafi Sanatı, 1997, İstanbul, Sayılı Matbaa.

Şekil 7. Şahin Kaygun, Sertleştirme, Güler Ertan, Çağdaş Fotoğrafi Sanatı, 1997, İstanbul, Sayılı Matbaa.

Şekil 8. Ahmet Öner Gezgin, Mavi,1983, https://www.ahmetonergezgin.com.tr/oteki-yuz-fotografinin-bittigi-yer/, (21.08.2021)

Şekil 9. Ahmet Selim Sabuncu, İğne Deliği (Pinhole), 1997, http://ahmetsabuncu.com/aContent.php?Page=1, (19.08.2021)

Şekil 10. Adnan Veli Kuvanlık, Polaroid Denemeler, 1992, https://kontrastdergi.com/sibel-acar-adnan-veli-kuvanlik-37-sayi/, (20.08.2021)

Şekil 11. Uğur Okçu, Momements, Scanograph, 1991, https://www.arthenos.com/gonullu-emek-amator-foto-graf-ugur-okcu/, (21.08.2021)

Şekil 12. Ahmet Elhan, Zaman ve Mekân IV, 2002, https://kontrastdergi.com/ahmet-elhan-portfolyo-zaman-ve-mekan-iv-39-sayi/, (21.08.2021)

Şekil 13. Reha Akçakaya, Düşler Ülkesi, 1991, https://hicliginsesinden.wordpress.com/2012/01/10/reha-akcakaya/#jp-carousel-5155, (21.08.2021)

Şekil 14. Tahir Ün, Yüzler Düşler, (1994-1996), https://www.saatchiart.com/art/Photography-Gun-s-Portrait/97563/2141789/view, (22.08.2021)

Şekil 15. İbrahimGöğer, Polaroid Kadınlar, https://ibrahimgoger.com/Detay/305/395/polaroid-kadinlar---polaroid-ladies/, (19.08.2021)

Şekil 16. Barbara-Zafer Baran, Yaban Otları, https://www.istanbulmodern.org/dosya/2234/barbara-zafer-baran_2234_7227235.pdf, (21.02.2021)

Şekil 17. Adnan Ataç, Renkli Dünya, 1988, https://www.adnanatac.com/odul-alan-fotograflari/nggallery/page/2, (21.08.2021)

Şekil 18. Kadir Aktay, Geçmiş Zaman Düşleri, https://www.saatchiart.com/art/Photography-Past-time-dreams/878349/2948599/view, (22.08.2021)

Şekil 19. Orhan Cem Çetin, Derin Kadar İnce,2020, https://kontrastdergi.com/wp-content/uploads/2020/01/326_3.jpg, (23.08.2021)

Şekil 20. Tuğrul Çakar, Cam Evin Kadınları, Siyah beyaz kağıt üzerine elle renklendirme,2001, http://www.fotograf.net/Artist/tugrulcakar/pages/sergi/006.html, (28.08.2021)

Şekil 21. Ali Arif Ersen, Masallar, karışık teknik, http://www.aliarifersen.com/tales1.html, (27.08.2021)

Şekil 22. H.Irmak Soydamlı, Micro Galaksy,2019, http://sanalfestival.org/sergi/mikrogalaksi/97, (26.08.2021)

Şekil 23. İlgen Arzık, Hala Hayattayım, Otoporte, Fotogram, 2020, https://www.bozluartproject.com/sergi/hala-hayattayim-i-am-still-alive/, (19.08.2021)

Şekil 24. Aydın Berk Bilgin, Akis,2020, https://www.aydinberkbilgin.com/akis?pgid=kfv922qn-da5e89b5-9682-4882-90b7-74fa77f74918, (23.08.2021)

Şekil 25. Kerimcan Gören, Korku Dalgaları, Beton kaide üzerine fotoğraf baskı yerleştirme, 2017, https://kerimcangoren.com/waves-of-fear,(27.08.2021)

Şekil 26. Cevahir akbaş, Dilemma, karışık teknik, 2017, http://artgalerimbebek.com/sergi/sanatci/257 (25.08.2021)

Şekil 27. Kerim Suner, https://kerim.suner.photography/p753915051/hd92480a2#hd92480a2, (22.02.2021).

Şekil 28. Murat Yusuf Şen,Islak Kent, Islak Levha, 2014, http://yusufmuratsen.com/tr/category/19/islak-kent, (23.08.2021)

Şekil 29. Burcu Böcekler, Bir Kutu Buluntu Cam Negatifin İzinde, Cyanotype, 2020, http://sanalfestival.org/sergi/bir-kutu-buluntu-cam-negatifin-izinde/37, (25.08.2021)

Şekil 30. Gülseren Haylamaz, Sümerbank'tan Kesitler, Cyanotype, 2000, Sanatçı arşivi, (22.08.2021).

Şekil 31. Bülent Erutku, (2020). https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1074193.pdf.

Şekil 32. Gökhan Birinci, (2020). Sanatçı arşivi.

Şekil 33. Jak Baruh. (2012). Global Boyutlar, https://www.jakbaruh.com/global-boyutlar (25.08.2021).

Şekil 34. Ali Alışır, (2015). Sanal Manzaralar, https://www. http://www.alialisir.com/virtual-landscapes-, (25.08.2021).

Şekil 35. Murat Germen, (2010-2019), Muta-Morfoz, https://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/#image-2,(25.08.2021).

Şekil 36. Aydın Büyüktaş, (2019). Flatland, (2https://www.bozluartproject.com/sergi/aydin-buyuktas-flatland-duzulke/,(25.08.2021).

Şekil 37. Ahmet Elhan, (2016). Buzlu Cam, https://basaksenova.com/ahmet-elhan-buzlu-cam-ground-glass/, (25.08.2021).

Doç. Dr. Figen ÜNAL ÇOLAK
Anadolu Üniversitesi
fgn.unal@gmail.com

INFOGRAFİK TASARIMI GELİŞTİRME VE DEĞERLENDİRMEYE YÖNELİK ÖLÇÜTLER

Öz

Öğrenmede öğrencilerin etkili içerik oluşturmak için belirli araçları kullanmalarının yanı sıra iletişim kurmak için dili, sembolleri, metinleri, bilgi ve teknolojiyi de etkili kullanmaları gerekmektedir. Etkili iletişim için sözlü, sözsüz ve yazılı sembol sistemlerin de etkili kullanılması gerekmektedir. Infografikler, "bilgi" ve "grafik" sözcüklerinin birleşiminden oluşan, yazılı ve sözsüz sembol sistemleri içeren içerik sunma araçlarından biridir. Infografiklerin hazırlanması ücretsiz basit araçların kullanımıyla ya da özel beceri gerektiren programlarla mümkündür. Bu çalışmanın amacı, araçtan ve konudan bağımsız olarak etkili infografiklerin tasarımlanması için gerekli ölçütleri birarada değerlendirmek; ölçütleri içerik, başlıklandırma, görsellerin kullanımı, renkler, tutarlılık gibi çeşitli açılardan gruplandırarak bir çerçeve ortaya koymaktır. Oluşturulacak çerçevenin, temel düzeyde infografik tasarımı ve varolan infografiklerin değerlendirilmesi konusunda öğrenci ve öğreticilere yardımcı olacağı umulmaktadır.

Anahtar kelimeler: Infografik, infografik tasarımı, değerlendirme

INFOGRAPHICS DESIGN DEVELOPMENT AND EVALUATION CRITERIA

Abstract

In learning, students need to use certain tools to create effective content, as well as effectively use language, symbols, texts, information and technology to communicate. For effective communication, verbal, non-verbal and written symbol systems should also be used effectively. Infographics are one of the means of presenting content, which is a combination of the words "information" and "graphic", and includes written and non-verbal symbol systems. The preparation of infographics is possible with the use of free simple tools or programs that require special skills. The aim of this study is to evaluate together the necessary criteria for designing effective infographics regardless of the medium and the subject; It is to present a framework by grouping the criteria from various aspects such as content, titling, use of images, colors, consistency. It is hoped that the framework to be created will help students and instructors in basic infographic design and evaluation of existing infographics.

Keywords: infographics, infographics design, evaluation

1. GİRİŞ

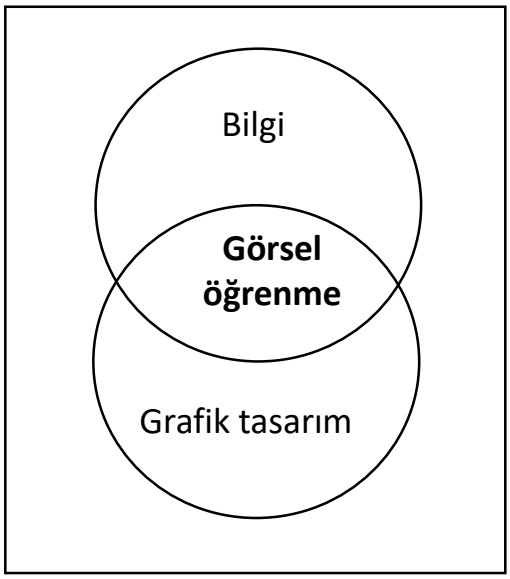
"Bir resim bin kelimeye bedeldir", bilinen bir ifadedir. İnsan beyninin anlama ve algılama kapasitesi bilgiler ve ilişkiler görsel formlar olarak kodlandığında artmaktadır. İnfografikler, içeriği görsel bir şekilde sunmak için giderek daha popüler hale gelen görsel ürünlerdir. Verilerin görselleştirilmesi, haritalar, krokiler, akış şemaları ve diğer başka grafikler veri aktarımı için kullanılan görsel tasarımlar olarak kullanılagelmiştir. Bu çalışmada, infografiklerin tanımı, tasarım kuralları ve değerlendirme ölçütleri ele alınacaktır.

2. INFOGRAFİK NEDİR?

Infografikler, "bilgi" ve "grafik" sözcüklerinin birleşiminden oluşan, yazılı ve sözsüz sembol sistemleri içeren içerik sunma araçlarından biridir. Infografikler, bilgiyi aktarmada ve kavramsal anlayışı desteklemede güçlü bir görsel yaklaşımdır. İletişim süreci açısından bakıldığında, kodlanan bilgi ne kadar güçlü ve başarılı bir görsel olursa, görselin tanınması ve hatırlanması o kadar olasıdır, bu da kalıcılığı ve öğrenmeyi güçlendirir.

Öğrenme ve ileti tasarımı kuramlarına bakıldığında, Resim Üstünlüğü Kuramı ve İkili Kodlama Kuramı da iletişimde ve öğrenmede infografiklerin gücüne ilişkin temeller içermektedir. Resim Üstünlüğü Kuramı, öğrenenlerin yalnızca metinler ile değil, görseller yardımıyla kavramları nasıl daha kolay öğrendiklerini açıklar (Clark & Mayer, 2011). İkili Kodlama Kuramı, bireylerin bir görseli görüntülediğinde, bilgiyi hem sözel hem de görüntü koduyla kodlayarak, hafızayı desteklemek için çoklu sinir yollarını aktive ettiklerini varsaymaktadır (Pavio, 1971). Öğrenme süreci açısından bakıldığında, infografikler dikkati destekler, bilişsel yükü azaltır, estetik açıdan daha çekici ürünler yaratır, öğrencilerin bildiği nesneleri ve bilgileri kullanarak öğrenme şemasını etkinleştirir güdüleme sağlar (Clark & Lyons, 2010).

Etkili infografik tasarımının iletişim ve öğrenme süreçleri açısından önemi ortadadır. Öncelikle bir infografiğin anatomisi aşağıdaki şekilde görülebilir (Şekil 1.)



Şekil 1. Bir Infografiğin Anatomisi
(Smiciklas, 2012, s.4)

Bir infografiğin tasarımı, grafik tasarımı, bilgiyi düzenleme ve organize etme, veri görselleştirme, görsel kodlama gibi ögeleri birleştirmekte ve etkili infografik tasarımı ile görsel iletişim ve öğrenme gerçekleşmektedir.

Infografik tasarımı için söz konusu olan "tasarım" kavramı yukarıda ele alınan kod sistemlerini görsel desteklerle organize etmeyi, kodlamayı, amaca uygun düzenlemeyi içerir. Tasarımdan kastedilen ileri düzeyde grafik tasarım programlarını kullanabilme becerisi değildir. Infografik tasarımı için de her kullanıcının kolaylıkla erişebileceği bazı ücretsiz tasarım araçları bulunmaktadır. Aşağıda bu araçlardan bazılarına yer verilmiştir.

a. Infografik Araçları

Canva

https://www.canva.com/tr_tr/

Canva, hiç tasarım becerisi olmayanlar için tasarlanmış ücretsiz bir araçtır. Kullanıma hazır sayısız ücretsiz görsel, sürükle bırak şeklinde basitleştirilmiş menü ve kolay çıktı alabilme özelliği sunmaktadır. Tasarım amacına göre kategorize edilmiş bir şablon serisi kolaylaştırıcı

özelliğidir. Facebook ya da Twitter postu, sosyal medya için infografik, youtube kanal görseli, fotoğraf kolajı gibi çeşitli şablonlara erişmek mümkündür.

Easelly

https://easel.ly

Easel.ly hızlı ve kolay bir şekilde infografikler oluşturmak ve paylaşmak için hazırlanmış bir online araçtır. Easel.ly ücretsiz üyelik ve hazır infografik şablonlarından seçerek tasarım yapma olanağı sunmaktadır. Easel.ly'de arka planlar, şekiller, metin, çizelgeler gibi araçları da ücretsiz olarak kullanmak mümkündür.

Infogram

https://infogram.com/

Infogram adlı aracı diğerlerinden ayıran özelliği özelde veri görselleştirme için tasarlanmış olmasıdır. Basit şablonlar sunan **Infogram**'ı ücretsiz olarak kullanmak mümkündür. Bazı ek özellikler için ödeme yaparak daha kapsamlı infografikler hazırlama hizmeti de sunmaktadır.

Venngage

https://venngage.com

Venngage ücretsiz bir infografik aracıdır. Venngage'in ayırt edici özelliği, infografik tasarımının en başında sorularla tasarımcının doğru şablonu bulmasını sağlamasıdır. Konuya özel infografik şablonları ve tasarımlarını ücretsiz sunmakta olan Venngage'de, ek şablon ve tasarımlar için ödeme yaparak tasarımların çeşitliliğini artırmak mümkündür.

Visme

https://www.visme.co/

Visme, etkileşimli infografikler, sunumlar, raporlar ve belli düzeyde animasyonlar hazırlamak ve paylaşma hizmeti sunan bir araçtır. Visme'yi ücretsiz olarak kullanmak mümkündür, ek olarak daha fazla tasarım ve depolama alanı için ödeme yaparak çeşitliliği artırma olanağı da vermektedir.

PiktoChart

https://piktochart.com/

Piktochart, özelleştirilebilir infografik özelliklerine sahip bir online araçtır. Infografiğin yanı sıra rapor, banner ve sunum oluşturma olanağı sağlar. Üye olarak ücretsiz olarak infografik tasarımı yapılabilir. Pictochart'ta sürükle-bırak şeklinde infografik tasarımı yapmak ve ayrıca kullanıcının kendi görsellerini kullanarak tasarım yapması mümkündür.

2.2. Infografik Tasarımı

İnfografik tasarım araçları kullanılarak istenen ileti kullanıcı tarafından tasarımlanabilir. Temel düzeyde infografikleri yalın, anlaşılır ve etkili biçimde hazırlayabilmek için dikkat edilmesi gereken bazı noktalar vardır.

- **Infografiği Planlama**

Öncelikle bir planlama yapmak gerekir. Infografiğin konusu nedir? Amacı nedir? Kimlere yönelik hazırlanacak? Verilmek istenen mesaj tam olarak nedir? gibi sorular öncelikle düşünülmeli ve hazırlık yapılmalıdır.

- **Görsel Düzenleme**

İlk aşamadan sonra infografiğin nasıl bir görsel düzenlemesi olacağı üzerinde çalışılmalıdır. Renk, yazı, görsel hiyerarşi gibi unsurlar göz önünde tutularak konuya ve amaca göre düzenleme yapılmalıdır. Temel düzeyde infografikler hazırlamak için önceden yapılmış infografik örneklerini incelemek yol gösterici olabilir.

- **Bilgiyi Düzenleme**

Görsel düzenleme kadar bilginin iyi organize edilmesi, doğru ve hatasız bilgi kullanılması da çok önemlidir. Kullanılacak bilgiler ayrıca okuyucuda bir duygu uyandırmalıdır. Okuyucuyu şaşırtan ya da heyecanlandıran bilgiler infografiğin kalıcılığını sağlar. Bunun için konuyla ilgili çeşitli verilerin karşılaştırılması, bilgilerin öncekilerden farklı sunulması, çarpıcı sayısal verilerin görsel sunumu gibi bilgi düzenlemeleri yapılabilir.

- **Çarpıcı Bilgilerin Sunumu**

Infografiğin özellikle çarpıcı bilgileri sunan bölümleri görsellerle, renk ya da yazı büyüklüğü kullanarak hiyerarşi oluşturarak vurgulanmalıdır. Bunun için; kalın

çizgilerle can alıcı bilgi diğer içerikten ayrılabilir, farklı renk kullanımı tercih edilebilir, daha büyük yazı fontları kullanılabilir ya da çeşitli görsellerle desteklenebilir.

2.3.Infografiklerin Değerlendirilmesi

Görsel ürünlerde olduğu gibi özellikle öğrencilerin temel düzeyde hazırladığı infografiklerin değerlendirilmesi için de değerlendirme ölçütlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Aşağıdaki çizelgede bir değerlendirme çizelgesi öneri olarak sunulmaktadır. Bu çizelge, değerlendirme için olduğu kadar, bir infografiğin taşıması gereken özellikleri göstermesi bakımından da yol gösterici olabilir (Tablo 1).

Kaynakça

Clark, R. C., & Lyons, C. (2010). Graphics for learning: Proven guidelines for planning, designing and evaluating visuals in training materials. San Francisco, CA: Pfeiffer.

Clark, R. C, & Mayer, R. E. (2011). e-Learning and the science of instruction: Proven guidelines for consumers (3rd ed.). San Francisco, CA: John Wiley & Sons.

Pavio, A. (1971). Imagery and verbal processes. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Smiciklas, M. (2012). The power of infographics: Using pictures to communicate and connect with your audiences. Indianapolis, IN: Que.

http://science-infographics.org/general-infographic-rubric/

	4	3	2	1	0
Tasarım ❖ **Düzen** ❖ **Renk Şeması** ❖ **Yazı Tipleri**	❖ Düzenli ve tutarlı bir stil ❖ Uygun renk seçimi ❖ Okunaklı ve tutarlı yazı tipleri	❖ Genel olarak iyi düzen ❖ Küçük tutarsızlık veya dikkati dağıtan unsur ❖ Renk düzeninde tutarsızlık	❖ Geliştirilebilir düzen ❖ İki veya daha fazla tutarsız öğe ❖ Zor okunan yazı tipleri ❖ İçeriğin anlaşılmasını zorlaştıran düzen	❖ Dağınık düzen ❖ İçerikten dikkati dağıtan düzen ❖ Kafa karıştırıcı renkler	❖ Düzen veya şema yok—sadece rastgele öğeler, renkler ve yazı tipleri
İçerik ❖ **Terimler, Veriler** ❖ **Veri Miktarı** ❖ **Veri Niteliği**	❖ Uygun terimler, kelimeler ve jargon kullanımı ❖ Yeterli veri kullanımı ❖ Ana fikri açıkça gösteren veri ❖ Doğru kaynaktan alınan veriler	❖ Yanlış ya da açıklaması eksik bir veya iki terim/jargon ❖ Yeterli miktarda veri ❖ Ana fikri gösteren veri ❖ Doğru kaynaktan alınan veriler	❖ Yeterli terim, kelime bilgisi, jargon olmayışı ❖ Yetersiz veri ❖ Ana fikri destekleyecek yeterli veri olmayışı ❖ Doğru kaynaktan alınan veriler	❖ Terminoloji ve kavramlarda eksiklik ❖ Yetersiz veri ❖ Veriler zayıf oluşu, şüpheli kaynak kullanımı	❖ Gerçek veriler ya da bilgilerin olmayışı
Açıklık ❖ **Açık Ana Fikir** ❖ **Verimlilik** ❖ **Açık İzlenim**	❖ Açık ve anlaşılması kolay ana fikir ❖ Gereksiz grafik veya görsel olmaması ❖ İyi bir ilk izlenim	❖ Anlaşılır ana fikir ❖ Gereksiz grafik veya görsel olmaması	❖ Geliştirilebilir ana fikir ❖ Bazı grafik veya görsellerin gereksiz oluşu	❖ Zayıf bir ilk izlenim ❖ Kafa karıştırıcı görseller	❖ Ana fikir eksikliği
Simgeleme ❖ **Tasarımla Tutarlı İçerik** ❖ **Uygun Görsel Seçimi** ❖ **Veri Görselleştirme, İçerik ve Ana Fikir Uygunluğu**	❖ Tasarım öğelerinin içerik tarafından açıkça desteklenmesi ❖ Görsellerin içerikle ilişkili oluşu ❖ Görselleştirmelerin verilere ve anafikre uyumu	❖ Tasarım öğelerinin içerik tarafından açıkça desteklenmesi ❖ Görselleştirmelerin verilere ve anafikre uyumu	❖ Görselleştirmelerin verilere ve anafikre uyumu	❖ Tasarım ve görsellerin içerikle veya ana fikirle çelişmesi	❖ Tasarım öğeleri ve görsellerin amaca aykırı düzenlenmesi

Tablo 1. Infografik Değerlendirme Çizelgesi

(http://science-infographics.org/general-infographic-rubric 'den uyarlanmıştır.)

Araş. Gör. Dr. Fatma ERKEK

Çankırı Karatekin Üniversitesi

fatmaerkek@karatekin.edu.tr

HİKÂYE ANLATICILIĞI SANATINDAN ROMAN SANATINA VE ENFORMASYONA: DENEYİMİN DEĞER KAYBETMESİ

Öz

Bu çalışmada 20. yüzyılın başlarında yaşayan Alman filozofu Walter Benjamin'in düşüncelerinden hareketle ve özellikle "Hikâye Anlatıcısı" başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu düşünceleri dikkate alınarak hikâye anlatıcılığı sanatının neden düşüşe geçtiği ve bu sanatın düşüşe geçmesi ile birlikte deneyimin nasıl dönüşüme uğradığı ele alınacaktır. Benjamin'e göre hikâye anlatıcılığı sanatı, kolektif deneyim açısından önemlidir. Hikâye anlatıcılığı aracılığıyla deneyim ile kazanılan bilgiler insanlara aktarılır. Bu hikayeler ile insanlara yaşamları ve işleri için faydalı bilgiler verilir. Hikâye anlatıcısı kendi deneyimlerini de eski anlatıcıların deneyimlerine ekleyerek hikâyeyi anlatır ve bu deneyimi dinleyicilerin de deneyimi haline getirir. Benjamin'e göre 19. yüzyılda yaygınlık kazanan roman sanatı ve özellikle bu yüzyılda ortaya çıkan enformasyon sayesinde hikâye anlatıcılığı sanatı gerilemiş ve deneyim düşüşe geçmiştir. Modern toplumda bireyselleşme artmış, insanlar başkalarının deneyimlerine başvurmaktan uzaklaşmışlardır. Enformasyonun ortaya çıkmasıyla insanların birbirine aktardığı kolektif deneyimin yerini derinliği olmayan, yüzeysel bilgiler almıştır. Kitle iletişim araçları sayesinde insanlar hemen hemen her konuda hızla bilgi sahibi olabilmiştir. Bu nedenle insanlar artık başkalarının deneyimlerine ihtiyaç duymamaya başlamışlardır. Roman sanatı da kolektif deneyimin kaybolduğu, bireyleşmenin arttığı

modern toplumu simgeler. Hikâye anlatıcılığı sanatından farklı olarak öznel bir deneyimin ürünü olarak ortaya çıkar ve okurlarına yalnızca böyle bir deneyim sunar. Ancak Benjamin'e göre enformasyon, sadece hikâye anlatıcılığı sanatı üzerinde olumsuz bir etki yaratmaz aynı zamanda roman sanatını da olumsuz etkiler ve bu sanatın gerilemesine neden olur.

Anahtar Kelimeler: Hikâye anlatıcılığı, roman, deneyim, enformasyon

FROM THE ART OF STORYTELLING TO THE ART OF THE NOVEL AND INFORMATION: DEVALUATION OF EXPERIENCE

Abstract

This study will discuss why the art of storytelling declined and how the experience was transformed with the decline of this art, based on the thoughts of the German philosopher Walter Benjamin, who lived at the beginning of the twentieth century, and especially his thoughts in his work titled "The Storyteller." The art of storytelling is essential for the collective experience, according to Benjamin. The knowledge gained based on experience is narrated to human beings through storytelling. Human beings gain useful knowledge about their lives and work through these stories. The storyteller narrates the story by combining her (his) own experiences with those of the previous narrators, and making this experience the listeners' experience. According to Benjamin, the art of storytelling and experience began to decrease as a result of the novel's immense popularity in the nineteenth century, as well as the information that arose during this century. Individualization has increased in modern culture, and people have become less reliant on other people's experiences. The communal experience that humans tell to one another has been replaced with shallow, superficial information since the emergence of information. Humans have been able to quickly obtain information on any subject through the mass media. As a result, humans no longer require the experiences of others. The art of the novel represents modern society, in which collective experience is lost and individuation increases. Unlike storytelling, it is born from a subjective experience and solely delivers that experience to its reader. However, according to Benjamin, information not only has a negative impact on the art of storytelling, but it also has a negative impact on the art of the novel, causing it to decline.

Keywords: storytelling, novel, experience, information

Walter Benjamin'e göre modern toplumda var olan birçok sorunun kaynağında 19. yüzyılda yaşanan gelişmeler vardır. Bu nedenle Benjamin, modern toplumda var olan sorunları bütün yönleriyle kavramak, bu sorunların kaynağına inmek için 19. yüzyıl toplumunu ele alıp inceler. 19. yüzyıl kapitalizmin yükselişe geçtiği, yeni teknolojilerin ve kitle iletişim araçlarının icat edildiği, şehirlerin büyüdüğü ve kalabalıklaştığı, insanların giderek bireyleştikleri, kendilerine ve mevcut yaşam koşullarına yabancılaştıkları bir dönemdir.

Benjamin'in modern toplumda gördüğü en önemli sorunlarından biri de deneyimin "değer" kaybetmesidir (Benjamin, 2012b: 77). Deneyimin değer kaybetmesinde veya onun deyimiyle yoksullaşmasında 19. yüzyılda ortaya çıkan yeni teknolojiler ve medyanın etkisi büyük olmuştur. Bu gelişmelerden dolayı deneyim parçalanmıştır. Benjamin'in deneyimden kastı toplumsal, kolektif deneyimdir ve bu deneyim Almancada *Erfahrung* kavramı ile ifade edilir. Benjamin, sanayi öncesi toplumda var olan bu deneyim *(Erfahrung)* ile bireysel yaşantı ve deneyimlere *(Erlebnis)* dayanan deneyimi birbirinden ayırarak modern toplumda *Erfahrung*'un ortadan kalktığını ve onun yerine *Erlebnis*'in geçtiğini dile getirir (Erkek, 2019: 62). Ayrıca deneyimi gelenekten bağımsız görmez. Deneyimin, "özel yaşamda" veya kolektif yaşamda "bir gelenek işi" olduğunu ve onun hafızamızda "biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak hafızada birbiriyle kaynaşmış verilerden" oluştuğunu ileri sürer (Benjamin, 2012a: 117-118).

Benjamin, hikâye anlatıcılığı sanatına büyük önem verir çünkü bu sanat ortak, kolektif bir deneyimi aktarır ve böyle bir deneyime imkân verir. Hikâye anlatıcılığı sanatı da 19. yüzyılda daha önce bahsedilen gelişmelerden dolayı düşüşe geçmiştir. Bu sanatı sanayi öncesi toplumla ilişkilendiren Benjamin, modern toplumda insanların bir yaşantıyı ve bir deneyimi hikâyeleştirip anlatma yeteneklerini kaybettiklerini söyler. Modern toplumda insanlar her gün biraz daha bireyselleşmiş, birbirleriyle daha az iletişim kurmaya ve deneyimlerini de birbirleriyle paylaşmamaya başlamışlardır (Benjamin, 2012b: 77). Buna ek olarak Benjamin, hikâye anlatıcılığı sanatının ortadan kalkmasının bir nedeninin de bilgeliğin, başka bir deyişle "hayatın destansı boyutu"nun ortadan kalkması olduğunu ve bu durumun uzun zamandan beri var olduğunu vurgular (Benjamin, 2012b: 80).

Hikâye anlatıcılığı sanatına bakıldığında anlatıcıların "ağızdan ağıza aktarılan deneyim"den beslendikleri söylenebilir (Benjamin, 2012b: 78). Hikâye anlatımıyla amaçlanan yalnızca sıcak bir ev ortamında, bir ocak başında veya bir meydanda toplanan insanlara hikâyeler anlatarak onların hoşça vakit geçirmelerini sağlamak veya onları eğlendirmek değildir. Burada asıl amaç daha çok deneyimle kazanılan bilginin, kolektif deneyimin aktarımıdır. Hikâye anlatıcılığı sanatında, anlatılan hikâyelerden insanların yaşamları, işleri için faydalı olan bilgiler edinmesi, önemli yaşam dersleri çıkarmaları hedeflenir. Hikâye anlatıcıları yaşamda var olan pratik sorunlarla ilgilenirler. Mesela, anlatılan bir hikâye ile köylülere tarım ile ilgili tavsiyeler verebilir. Benjamin'e göre hikâyelerde her zaman doğrudan olmasa da mutlaka yararlı birtakım bilgiler vardır. "Bu yararlılık kimi hikâyede bir ahlak dersi başkasında bir nasihat, bir üçüncüsünde bir atasözü ya da düstur olabilir." (Benjamin, 2012b: 80) Hikâye anlatımıyla sunulan bilgiler ve deneyimler bazen anlatılan hikâye ile insanlara doğrudan sağlanır, bazen de onlar dolaylı, örtülü bir şekilde hikâyede ifade edilir. Bundan dolayı hikâye anlatıcısının dinleyiciye veyahut okura akıl verme amacında olduğu söylenebilir (Benjamin, 2012b: 80). "Böyle bakıldığında hikâye anlatıcısı öğretmenlerin, ermişlerin saflarına katılır. Verecek aklı vardır; ama atasözününki gibi bazı durumlar için değil, ermişinki gibi birçok şey için. Çünkü ona bütün bir ömre geri dönebilme yeteneği ihsan edilmiştir" (Benjamin, 2012b:99).

Bununla birlikte hikâye aracılığıyla sadece deneyimler aktarılmaz, aynı zamanda bazı ahlâki değerler de dinleyiciye aktarılabilir. Bu sebeple Benjamin, hikâye anlatıcılığı ile tiyatro arasında bir benzerlik kurar. Daha önce söz edildiği üzere hikâye anlatıcısı sadece bir ortamda bir araya gelen insanları eğlendirme amacında olmamıştır, aynı zamanda bazı konularda aydınlatma amacında olmuştur. Hatta bazı Antik Yunan ve Orta Çağ tiyatro oyunlarında olduğu gibi, anlatıcının hikâyelerle dinleyicilere ahlaki değerleri aktardığı söylenebilir (Zazzali, 2013: 694). Ancak genelde anlatılan hikâyelerin bir şeyi yüceltmeyi veya kınamayı amaçlayarak anlatılmadıklarını belirtmek gerekir (Berger, 2019: 75).

O halde hikâye anlatıcılığı sanatının öğretici olduğu dile getirilebilir. Öğretme maksadıyla deneyimler biriktirilerek ve eklemlenerek hikâyeler aracılığıyla aktarılır. Elbette burada öğretme ile kastedilen, hikâye anlatımı yoluyla bazı konulara ilişkin açıklamalar sunmak değildir. Hatta bu sanatın en temel özelliği, hiçbir açıklama yapmadan deneyimleri, bilgiyi aktarmaktır. Benjamin'e göre gerçek bir hikâye de her zaman üzerinde yorum yapılmaya açıktır. Esasında hikâye anlatıcılığında açıklamalara

yer verilmemesi, hikâyeyi dinleyenleri onun üzerine düşünmeye yönlendirir. Bu açıdan bir yandan da onun düşünmeye bir çağrı olduğu söylenebilir. Hikâyenin açıklamalara yer vermeden üzerinde yorum yapılmaya açık olması onu dinleyenleri düşünmeyi yönlendirdiği gibi hatırlamaya da imkân sağlar (White, 2017: 3; Friedlander, 2012: 182). Bununla birlikte hikâye üzerine yapılan yorumların "kendileri de birer hikâyeye dönüşür ve böylece yapılacak yeni yorumların öznesi haline gelirler" (Berger, 2019: 75).

Hikâye anlatıcısı anlattığı hikâyeyi anlatma deneyimiyle birlikte adeta onu yaşar. Bu nedenle, o hem yaşamadığı bir şeyi yaşama olanağına sahip olur hem de başka insanların da onu yaşamalarına olanak sağlar (Sütçü, 2013: 80). Anlatıcı aynı zamanda anlattığı hikâyeyi yaşadıkları ile harmanlayarak aktarır, yani hikâyeye kendi deneyimlerini de katar. Başka bir deyişle hikâye anlatıcısı kendisine aktarılanlardan ve kendi deneyiminden hareketle bir hikâye anlatırken aynı zamanda "bunu kendisini dinleyenlerin deneyimleri haline getirir" (Benjamin, 2012b: 81, 84). Bu yüzden Benjamin'e göre çömlek yapan sanatçının yaptığı çömlekte izinin olması gibi anlatılan hikâyede de hikâye anlatıcısının izi vardır (Benjamin, 2012b: 84). Yukarıda ifade edildiği gibi onun hikâye ile aktardığı deneyim sadece kendi deneyimi değildir. Aynı zamanda ona o hikâyeyi aktaranların deneyimleri de bu hikâyede harmanlanmıştır. John Berger, Benjamin'den ilham alarak yazdığı "Hikâye Anlatıcısı" yazısında deneyimin "kesintisiz ve bölünemez" olduğunu ifade ederek deneyimin şu yönüne dikkat çeker: "Deneyimimin sadece ve tamamen bana ait olduğu yanılsamasına asla kapılmadım, sık sık benden önce de var olduğunu hissederim. Zaten deneyim kendi üzerine katlanır, umut ve korku göndergeleri yoluyla ileriye ve geri doğru kendine atıfta bulunur" (Berger, 2019: 74).

Hatırlanacağı üzere Benjamin açısından hikâye anlatıcılığının öneminin kolektif, ortak bir deneyime imkân tanıması olduğu ifade edilmişti. Bu sanat, ortak bir deneyime imkân tanıdığı için de "ortak bir anlam ufku"nun oluşmasını sağlar. Bu da insanın tekilliğinden, bireyselliğinden uzaklaşmasına, diğer insanların da bakış açısından görmeye, anlamaya, "ortak bir yaşama" yönelmesini mümkün kılar. Bundan dolayı "hikâye anlatıcılığının, bireyler arasındaki ilişkiye içkin olan 'ortak bir deneyim'e ve bu 'ortak deneyim'in de tüm farklılıkları içinde barındıran 'ortak bir düşünme biçimi'ne referansta bulunduğu söylenebilir." (Sütçü, 2013: 80; Çörekçioğlu, 2010: 425) Ancak hikâye anlatıcılığı sanatının ortadan kalkmasıyla "deneyimin parçalanması, geleneğin parçalanmasını, geleneğin parçalanması ise topluluğun parçalanmasını beraberinde getirir; bu ise ortak anlam dünyasının yıkılmasıyla sonuçlanır" (Çörekçioğlu, 2010: 425).

Ayrıca Benjamin, modern toplumda insanın uzun işlere olan ilgisinin kaybolduğunu ve bunun temelinde ise Valéry'e dayanarak "ebediyete" olan ilginin kaybolması olduğunu savunur. Benjamin'e göre ebediyet düşüncesinin kaynağında ölüm vardır. Fakat modern toplumda "ölümüm çehresi" değişime uğramıştır. Modern toplumda, modern toplum öncesi dönemden farklı olarak, insanın artık ölüme tanık olmaktan, onun yaşamın bir parçası olduğu bilincine sahip olmaktan uzak olduğu söylenebilir. Benjamin, daha önce insanların ölüm döşeğinde ölmekte olan insanların ölümüne tanıklık ettiklerini, ancak bu yüzyıldan itibaren insanların ölümü hastanelerde veyahut sanatoryumlarda karşıladıklarını ve ölümün artık "kamusal bir süreç" olmaktan uzaklaştığı dile getirir. Benjamin'in ölümle bağlantılı olarak bilgi ve bilgeliğinin aktarılması için şu cümleyi dile getirir: "(…) insanın yalnızca bilgisi ya da bilgeliği değil, hepsinden önemlisi bütün yaşamı – ki hikâyelerin malzemesi budur- ancak ölüm ânında aktarabilir bir biçim kazanır" (Benjamin, 2012b: 85-87).

Benjamin'e göre 19. yüzyılda roman sanatının yaygınlaşması kolektif deneyime imkân tanıyan hikâye anlatıcılığı sanatı üzerinde olumsuz bir etkide bulunmuştur. Modern toplum kolektif, bütüncül deneyimin yok olduğu, bireysel deneyimin kolektif deneyime karşı üstünlük kazandığı, "parçalanmış ve bireyselleşmiş" bir toplumdur. Roman da bu toplumu ve kültürü simgeleyen bir karakterdedir ve öznel bir deneyimin ürünüdür (Kang, 2015: 37, 45). Benjamin, romanda anlatının ortadan kalktığını ve romanın "kamusal olarak paylaşılan özel bir deneyim" olduğunu düşünür. Roman ile birlikte yeni bir "ifade ve iletişim" biçimi ortaya çıkar (Çörekçioğlu, 2010: 425). Benjamin, hikâye anlatıcılığının insanların yüz yüze yaptıkları auratik olan bir iletişim biçimi olduğunu belirtir. Oysa roman söz konusu olduğunda burada bu türden bir iletişimden söz edemeyiz. Romanda "yalnız yazar ve izole edilmiş okuyucu arasında dolayımlı (bir) iletişim" söz konusudur. Benjamin açısından hikâye anlatıcılığı sanatından roman sanatına geçiş süreci aslında "kolektif bir toplumdan bireysel toplumsal ilişkilere, Ferdinand Tönnies'in terminolojisinde *Gemeinschaft*'tan *Gesellschaft*'a geçişe işaret eder" (Kang, 2011: 79). Romancı, hikâye anlatıcısı gibi kendi deneyimlerinden ve kendisine aktarılan deneyimlerden, başka bir deyişle kolektif deneyimden hareketle sanatını icra etmez. Hikâye anlatıcısından farklı olarak romancı bu konuda bir başınadır. Benjamin'in ifadesiyle, o "kendini tecrit etmiştir. Romanın doğduğu oda, en temel kaygılarından misal verip kendini ifade edemeyen, kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen, tek başına kalmış bireydir" (Benjamin, 2012b: 80-81). Ayrıca Benjamin

hikâyenin "*birçok* dağınık olaya", romanın ise "*tek* bir kahramana, *tek* bir serüvene, *tek* bir çarpışmaya" adandığını söyler (Benjamin, 2012b: 90).

Roman okuma deneyimi de hikâye dinleme deneyiminden bütünüyle farklı ve bireysel bir deneyimdir. Hikâye dinleyicisinden farklı olarak roman okuru, romanda kendi başından geçmeyen, deneyimlemediği bir şeyle karşı karşıya gelir (Friedlander, 2012: 186). Bunun yanı sıra hikâye dinleyicileri, hatta okurları bile anlatıcının adeta "misafiri" gibidirler. Gelgelelim roman okuru için bunu söyleyemeyiz, o okuma etkinliğinde bir başınadır. Hatta Benjamin, roman okuruyla karşılaştırdığında şiir okurunu bu anlamda daha iyi noktada görür. Roman okuru kendisine "hayatın anlamını" verecek birilerinin arayışı içindedir. Üstelik roman yazarı da "hayatın anlamı"nın ne olduğu sorusuna yanıt arar bir bakıma (Benjamin, 2012b: 91-92). Son olarak, Benjamin'e göre deneyimin kaybolması okuma deneyimini ve okurun taleplerini de değişime uğratmıştır. Artık "okur Erfahrung yerine Erlebnis'leri (yaşantıları) talep eder" (Reijen ve Doorn, 2001: 186).

Hikâye anlatıcılığı sanatının yok olmaya başlamasının temelinde yatan en önemli neden aslında romandan daha çok 19. yüzyılda ortaya çıkan enformasyondur. "Enformasyon, erken sanayi toplumunun ayrılmaz bir bileşeni olarak, yeni bir iletişim formu ve 'tek başına bir olay ya da vakayı nakleden' bir haber türüdür; hikâyenin aksine, gündelik hayata ya da geleneğe uydurulamaz" (Kang, 2015: 47). Enformasyon, hikâye anlatıcılığı gibi kolektif bir deneyimin ürünü değildir, basın-yayın insanlara derinliği olmayan ve yüzeysel bilgiler sunar. Benjamin'e göre modern insan için enformasyon, deneyim ile aktarılan bilgiden daha değerli bir hale gelmiştir. Bu bağlamda Benjamin şu düşünceleri dile getirir:

> "…artık uzaklardan gelen bilgi değil, bizi en yakında olup bitene ulaştıran enformasyon kabul görüyor. Bir zamanlar uzakların bilgisi- ister yabancı ülkelerle ilgili mekânsal bir bilgi, ister geleneğe dair zamansal bir bilgi olsun- doğruluğu denetlenemese de onu geçerli kılan bir yetkiye sahipti. Oysa enformasyon, ânında doğrulanabilir olma iddiasını taşır. Enformasyonun önkoşulu, 'kendinde ve kendi için anlaşılabilir' görünmesidir" (Benjamin, 2012b: 82).

Basın aracılığıyla insanlara geçici, o an oyalanacakları kısa, derinliği olmayan, kısa süreli bir tatmin yaratan bilgiler verilmeye başlanmıştır. Medya araçlarının sunduğu hikâyeler uzun yıllar içerisinde sürekli tekrarlanıp yeniden yorumlanarak hikâye şeklinde anlatma niteliğinden yoksundurlar. Çünkü enformasyonun sunduğu bilgiler, kısa ve anlaşılır olan bilgilerdir. Aynı zamanda bu bilgilerin arasında herhangi bir bağlantı yoktur. Bu nedenle

okur enformasyonu kendi deneyimi haline getiremez, zaten basının amacı da okurun onu kendi deneyimi haline getirmesini engellemektir (Benjamin, 2012a: 119). Giorgio Agamben de modern toplumda insanın içinde bulunduğu bu duruma işaret ederek, bu toplumda insanın gün içinde sabahtan akşama kadar sürü şey yaşadığını, başından bir sürü şey geçtiğini, bir sürü bilgiye maruz kaldığını fakat akşam eve döndüğünde bu yaşantıları deneyim haline getiremediğini söyler (Agamben, 2010: 16).

Benjamin, enformasyonun hayatımıza girmesiyle beraber hızlı bir şekilde dünyada olup bitenlere ilişkin bir yığın bilgi aldığımızı ancak "dikkate değer hikâyelerimiz"in bundan böyle olmadığını söyler. Çünkü bize ulaşan bu haberler, olaylar "hazır bir açıklamayla" bize ulaşmaktadır. Tam da bu noktada Benjamin, hikâyeyi enformasyondan farklı kılan daha önce bahsettiğimiz en önemli yanlarından birinin herhangi bir açıklama sunmadan hikâyenin anlatılması olduğunu vurgular (Benjamin, 2012b: 82). Açıklama sunma niteliğiyle enformasyon okurun yorum yapmasına engel olur, onun verilen bilgi üzerine düşünmeden hemen bir sonraki bilgiye geçmesine yol açar (White, 2017:8). Benjamin, hikâye ve enformasyon arasındaki bir diğer farklılığı ise şu şekilde ifade eder: "Enformasyon yalnızca yeni olduğu an değer taşır, yalnızca o an yaşar. Kendini tümüyle o âna teslim etmeli, zaman kaybetmeden kendini ona açıklamalıdır. Oysa hikâye farklıdır: Kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirebilir" (Benjamin, 2012b: 83). O, uzun bir zaman dilimi içinde büyüyerek, yenilenerek bugüne, bize ulaşır ve varlığını sürdürmeye devam eder.

Kitle iletişim araçları sayesinde modern toplumda insanların hemen hemen her konuda bilgi sahibi olmaları mümkün hale gelmiştir. Ancak bu durum diğer insanların deneyimlerine ya da akıl hocalığına olan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır (Erkek, 2019: 69). Bu bağlamda Benjamin şöyle der: "Ama her durumda, hikâye anlatıcısı okuruna akıl verebilecek kişidir. Günümüzde 'akıl vermek' modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin giderek daha az aktarılabilir hale gelmesindendir. Bu yüzden ne kendimize ne de başkalarına verecek aklımız yok artık" (Benjamin, 2012b: 80).

Bilindiği üzere modern toplumda görme yeteneği, dinlemeden daha etkin bir hale gelmiştir. Benjamin'e göre hikâye anlatıcılığı sanatının gerilemesinde önemli diğer bir etken ise modern toplumda dinleme yeteneğinin gerilemesidir. Çünkü hikâye dinleyicisi, kendini hikâyeye verdiği, can kulağıyla dinlediği, dinlerken kendini unuttuğu oranda, anlatılan hikâye hafızasına kazınır. Bir hikâyeyi can kulağıyla dinleyen bir dinleyici, onu

başkalarına anlatabilecek duruma gelir ve anlatma arzusunu hep içinde barındırır. Bununla beraber hikâye anlatıcılığı sanatında iyi bir hafızanın yeri de göz ardı edilemez. "Çünkü anlatıcılık her zaman hikâyeleri tekrarlama sanatı olmuştur; hikâyeler akılda tutulamayınca da bu sanat yok olur. Yok olur: çünkü hikâyeler dinlenirken onları eğirip dokuyan birileri yoktur artık" (Benjamin, 2012b: 84, 89).

Benjamin'e göre insanlığın Birinci Dünya Savaşı gibi bir savaşı deneyimlemesi de deneyimin *(Erfahrung)* parçalanmasına ve giderek değersizleşmesine neden olmuştur. Bu savaşta kullanılan savaş teknolojileri deneyimin niteliğini, sürekliliğini ve özellikle onun aktarımını olumsuz bir şekilde etkilemiştir (Kang, 2015: 36). Benjamin'e göre, I. Dünya Savaşı'nda savaşa katılanlar savaş teknolojilerin yarattığı yıkımdan dolayı o kadar korkunç bir deneyim yaşamışlardır ki hiçbir şey anlatmaz olmuşlar ve yaşananlar hakkında konuşmaktansa susmayı tercih etmişlerdir. Onlar savaşı hatırlayıp cephede yaşananları hatırlanmaktansa "unutmaya" eğilimlidirler (Benjamin, 2012b: 78; Çörekçioğlu, 2010: 425). Benjamin'e göre buradan dönenlerin deneyimleri zenginleşmemiş aksine yoksullaşmıştır. Hatta Benjamin bu savaştan on yıl sonra yazılan "savaş çığırtkanı" kitaplara bakıldığında bunların "ağızdan ağıza" aktarılan deneyimden tamamen farklı şeyler aktardıkları görmek mümkündür der (Benjamin, 2016: 26). Bu savaşta kullanılan savaş teknolojileri insanların kendinden önceki kuşakların savaş deneyimlerine olan ihtiyacı ortadan kaldırdığı gibi kendisinden sonraki kuşağa aktaracağı bir deneyimin oluşmasını da engel olmuştur. Ayrıca, cephede olan bitenler radyo, gazeteler ve fotoğraflar aracılığıyla savaşta olmayan insanlara aktarılmıştır. Dolayısıyla "Birinci Dünya Savaşı ile birlikte deneyim ve hatırlamanın yerini kitle iletişim araçları almıştır" (Bolz ve Reijen, 1991: 115). Bu nedenle deneyim ve hatırlamanın artık pek bir önemi kalmamıştır.

Sonuç olarak Benjamin'e göre enformasyon sadece hikâye anlatıcılığı gibi sözlü sanatları olumsuz etkilememiştir aynı zamanda roman sanatını da olumsuz etkilemiştir ve sanayi toplumunda roman sanatı da değer yitimi ile karşı karşıya kalmıştır (Benjamin, 2012b: 82). Günümüzde yeni teknolojilerinin ortaya çıkmasıyla beraber bu durum daha vahim bir hale gelmiştir ve bu sanatlar her geçen gün biraz daha değer yitimi ile karşı karşıyadır. Bununla birlikte Benjamin kitle iletişim araçlarına, teknolojiye bütünüyle olumsuz bir işlev yüklenmez. Ona göre teknoloji, teknik doğru bir şekilde kullanıldığında kitlelerin var olan politik, toplumsal ve ekonomik sorunlar üzerine düşünmeleri ve eleştirel bir tutum kazanmaları için katkı sağlayabilir. Ayrıca Benjamin, hikâye anlatıcılığı sanatının

yeniden canlanacağına ilişkin içinde bir umut taşımaz ancak film ve epik tiyatro gibi ortaya çıkan yeni sanatların kolektif bir deneyime imkân verebileceğini savunur.

KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio. (2010). *Çocukluk ve Tarih*. Çev. Betül Parlak. İstanbul: Kanat Kitap.

Benjamin, Walter. (2012a). Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine. *Son Bakışta Aşk* içinde, 116-154. Çev. Ahmet Doğukan. Haz. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, Walter. (2016). Deneyim ve Yoksulluk. *Parıltılar* içinde, 25-31. Çev. Yılmaz Öner. İstanbul: Belge Yayınları.

Benjamin, Walter. (2012b). Hikâye Anlatıcısı. *Son Bakışta Aşk* içinde, 77-100. Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy. Haz. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, John. (2019). *Manzaralar*. Çev. Beril Eyüboğlu, Özlem Dalkıran, Oğuz Tecimen. Haz. Tom Overton. İstanbul: Metis Yayınları.

Bolz, Norbert, Reijen, Willem van. (1991). *Walter Benjamin,* Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.

Çörekçioğlu, Hakan. (2010). Parçalanmış Politik Birliği Yeniden Kurmak: Hikaye Anlatımı. *Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik.* Birinci Uluslararası Felsefe Kongresi. Ed. İsmail Serin. Bursa: Asa Kitabevi Yayınları.

Erkek, Fatma. (2019). *Walter Benjamin'de Sanat, Estetik ve Politika İlişkisi.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Friedlander, Eli. (2012). *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait.* USA: Harvard University Press.

Kang, Jaeho. (2015). *Walter Benjamin ve Medya*. Çev. Deniz Gedizlioğlu. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

Kang, Jaeho. (2011). "The Spectacle of Modernity: Walter Benjamin and a Critique of Culture (Kulturkritik)". *Constellations,* Volume 18, No. 1, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., pp. 74-90.

Reijen, Willem van, Doorn, Herman van. (2001). *Aufenthalte und Passagen: Leben und Werk Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Rochlitz, Rainer. (1996). *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, Trans. by Jane Marie Todd, New York: The Guilford Press.

Sütçü, Özcan Yılmaz. (2013) Ortak Bir Dünya Deneyimi: Hikâye Anlatıcısı. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 6 (2), Temmuz 2013, ss. 76-92.

White, Richard. (2017). Walter Benjamin: "The Storyteller" and the Possibility of Wisdom. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 51, No. 11, pp. 1-14.

Zazzali, Peter. (2013). The Role of Theatre in Society: A Comperative Analysis of the Socio-Culturel Theories of Brecht, Benjamin and Adorno. *The European Legacy*, Vo. 18, No. 6, pp. 685-697.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Öğr.Gör. Sevtap Örgel
Kocaeli Üniversitesi
sevtaporgel@hotmail.com

BİLİMSEL TEKNİK ARAÇLARIN GÜNÜMÜZ SANATINDA YANSIMALARI ve PATRİCİA PİCCİNİNİ

Öz

Dünya tarihine bakıldığında, sanatın bir tür tarih kaydedici olduğunu dolayısıyla bir belge niteliği taşıdığını söyleyebiliriz. Onun içinde bulunduğu dönemin eylem ve ideolojilerinden beslendiğini varsaydığımız noktada tarihin de sanatın önermelerinden şekilleniyor oluşunu kabul etmemiz gerekir. Güzel-kusursuz olana kavuşum ve hizmet için bilim alanına da sirayet eden sanat, bilim eliyle dünyayı güzelleştiren metalar üreten bir tüketim sisteminin estetik ayağını oluşturmaktadır. Güncel bilgiden bağımsız düşünemeyecek olan sanatçı, tekno-kültür yaylımında bilimi; onun teknik yararlılığını kendini ifade etmede bir araç olarak kullandığı gibi, bilimin kendisini de konu edinmektedir. İkibinli yıllarda dünyanın başına gelebileceklerin- olası felaket senaryolarının- sonuna tutunmuş bir masumiyete dönüş- mutlak kurtuluş mitleri, güzellik ve sonsuzluk vadeden ilericilik, genetik-doku mühendisliği... Bugün sanatın nerde olmadığı sorusuna aranacak yanıtta bahsi geçmeyecek olan bu konu ve kavramlar günümüz kültürünü oluşturan öğelerdir. Bir örnek olarak da Patricia Piccinini günümüz bilgisini, tekno-kültürü sorgulayan, bunu da gerek malzeme gerekse içerik olarak gerçek olan-kurgusal gerçeklik tabanında gerçekleştiren bir sanatçı.

Anahtar Kelimeler: Tekno-kültür, Genetik Teknolojisi, Doğal-yapay, Patricia Piccinini, Kurgusal gerçeklik, Meta, Arzu nesnesi

SCIENTIFIC TECHNICAL TOOLS' REFLECTIONS ON CONTEMPORARY ART and PATRİCİA PİCCİNİNİ

Abstract

We could say art is a kind of history recorder, hence it is a nature of document. At the point we assume that art is fed by the actions and ideologies of period in which it is, we need to recognize that history is shaped by elements of art.The art, which also spreads to the field of science to reach fine-perfect one and serve, represents the esthetic part of a consumption system which produces metas beautifing the world thanks to science. The artist, who can not think independently of the current knowledge, not only uses the technical efficacy of science as a means to express herself/ himself but also she/he handles the science itself at the spread of techno-culture.In 2000's, the return to innocence-absolute salvation myths clinging to end of the things to happen to the world-possible disaster scenarios-, progressiveness promising beauty and infinity, genetic-tissue engineering...These themes and concepts, which are not mentioned in the wanted answer of that guestion: 'Today, where not is art?',are the elements which create our present-day culture. As an example, Patricia Piccinini is an artist who queries today's knowledge, techno-culture, and actualize that at the real thing in the term of material and content- fictional reality (speculative) base.

Key Words: Techno-culture, Genetic technology, Natural-artificial, Patricia Piccinini, fictional reality(speculative),Commodity,Object of desire

Giriş

Günümüz üretim ve tüketim ilişkilerine baktığımızda teknolojinin bu ilişkiyi şekillendiren ana öğe olduğunu görebiliriz. Hızla ilerleyen bir tekno-kültür sanatı da kapsamış, ‘sanat ve teknoloji’ birlikteliği 20. yüzyılda birbirine kenetlenmişse de postmodernizmle ayrı düşünülemez bir bütün oluşturmuştur. Ancak bu ilişki modernizmle başlamaz şüphesiz ki. Sanatçının teknolojiyi bir araç olarak kullanımı mağara ressamlarına dek uzanır. O günün en teknolojik icadı olan keski bugünün 3D modelleme araçlarına denk düşer. Bugün bir sanatçının sanatında teknoloji, bilim ve güncel bilgiyi kullanması, sıradan bir insanın mutfakta ‘blender’ kullanması kadar olağan bir sonuçtur. Ancak diğer açıdan baktığımızda içerik olarak teknolojinin sanat yapıtının konusu olmasıyla özellikle altmış sonrası sanatta karşılarız. Sanatçı güncel bilgiden beslenir, atomun parçalanması nasıl ki kübizm dalgalanmasına sebep olduysa teknoloji de günümüz sanat yapıtlarının nüvesine işleyecek kadar hayatımızı kuşatmış bir kültürdür.

Sanatçıyı içinde yaşadığı toplumsal-kültürel olayların potansiyel düşünürü varsayabiliriz. Sonuç olarak o, yapıtlarıyla süregiden dünyayı yorumlamaktadır. Teknoloji de bu anlamda sanatçıların antitezinden nasibini almakta, ortaya konan ürünler her defasında arkasında taşıdığı anlamları tekrar üstünde düşünüp, tartışmak üzere göz önüne çekmektedir. Patricia Piccinini de güncel sanat yapan bir sanatçı olarak konu edindiği günümüz bilimini ve onun kitleler üzerinde oluşturduğu kültürel değerleri izleyiciye bilinen en temel kavramlar üzerinden sorgulatıyor.

1.Teknoloji Ve Doğalın/Doğal Olmayanın Sanatsal Eleştirisi

> "Piccinini, bugün hayatımızın merkezinde yer alan çeşitli meseleleri, günümüz teknolojisine, doğa kurgusuna ve tüketimciliğe atıfla ele alıyor. İşleri iki karşıt genelgeçer yargıdan doğan çelişkili ruh haline işaret ediyor: Biri "dünyanın sonuna" yaklaştığımız "alametlerin" sürekli arttığını söylerken, diğeri bilim ve teknolojinin dünyayı iyileştirip ebedi bir cennete dönüştüreceğini iddia ediyor. Piccinini'ye göre, çağdaş teknolojilerin dünyada devrim niteliğinde, kökten değişikler yaratacağını düşünmek kadar, bu teknolojilerin tamamen değersiz olduğunu savunmak da düpedüz "saçmalık".Piccinini, "tüketimciliğin ve onun o ince narin, kendiliğinden güzelliğinin" onu büyülediğini ifade ediyor. Tüketim dünyasının insanın aklını başından alan ışıltılı kusursuzluğunun işleyiş mantığını akılda tutarak, bu dünyanın her şeyi cilalayabilen stratejini ödünç alıyor…"
>
> (Temür, 2011:8-9)

Günlük hayat sıradanlığı içerisinde, bazılarımızın hızına ayak uydurmakta güçlük çektiği için çokça söylendiği teknoloji aslında ihtiyaç duyduğumuzda(kök hücre, organ nakli, yapay organ v.b) sığındığımız, umut bağladığımız, güvendiğimiz ve fayda beklediğimiz bir alan olur. Bu anlamda Piccinini'nin işlerinde kullandığı dil açısından teknolojiyi dolayısıyla pozitivist aklı olumlayıcı bir cümle duymasak da, onun etkilerinin toplumsal yansımalarının eleştirisini de görmeyiz. Sanatçının sunumunda doğrudan politik ya da aktivist bir söylem olmamakla beraber, Piccinini, insanın duygularını hedef alan, onlar üzerinde muğlak durum değişiklikleri yapan bir yönteme başvurmuştur. Dolayısıyla çalışmaları daha az politik ya da daha az aktivist olmamıştır. İçinde yaşadığımız çağın farkındalığı ile tüketim-meta ilişkilerini özümsemiş ve sanat aracılığıyla bu ilişkiyi yadırgamadan ya da haklı bulmadan eserlerinde doğrudan kullanmıştır. Dahası hayıflanmayan bu sanatsal dili kullanarak mevcut sonuçların gelecekteki olası yansımalarını önermiştir. Çağımızın kaybolan bir değeri olarak istatistiksel bilgiye dönüşen aile kavramı üzerinde duran sanatçı, insanların herhangi bir eksikliğini giderebilmek üzere yetiştirilen bu canlıların kendi ailelerine sahip olabileceklerini, onlar üzerinde düşünürken bilimin, bu kadar güzel canlıları nasıl olur da öldürmek için yarattığını sorgulayacağımızı, fakat

söz konusu bizim ailemizden biri olduğunda bunun yanıtını çok da düşünmeden bir yargıya varabileceğimizi söylemektedir ([1]).

Günümüzde genetik ve doku mühendisliğinin etik yansımaları çokça gündeme gelmekte hatta yapılan araştırmaların sonuçları ve olası etkileri tamamen bu kanaldan değerlendirilmektedir. Oysa bu mühendislik dallarının ortaya koyduğu sonuç ve olası etkilerinin bir de sanatsal-kültürel ve felsefi yansımaları vardır.

Farklı genlerin birleştirilmesiyle ortaya çıkan yeni melez türler, ya da kopyalamak suretiyle çoğaltılan koyun ve domuzlar… Elbette bilim bunları salt merak duygusundan hareketle yapmıyor elbette ki. İnsanlığın devamı ve oluşturduğumuz güzellik tanımı içerisinde eğreti duran fiziksel hasar, kusur ve hastalıkların ortadan kalkması için ya da daha cesur bir tanımla, dünyanın sonuna dek en uzun, en güzel, en sağlıklı en korunaklı ve en tedbirli yaşayabilmemiz için çabalıyor. Bilim eliyle makineleri icat ederek kendini dünyanın hakimi yapan insan kendine olan bu aşkın düşkünlüğünün önünde elbette ki engel tanımamaktadır. İnsan, aklın icadıyla doğayı tamamen egemenlik altına almış, sınıflandırmış işe yarar olanları araçsallaştırmıştır. Resim 1'de gördüğümüz fare bir tür yedek parça sağlayıcısı görevi görmektedir.



Resim 1

Yunan mitolojisinde tanrısal bir işaret sayılan bu tip yapısal değişikliklerle arasındaki fark günümüzde bu değişikliğin tamamen güzele hizmet etmek için işlevsel bir dayanağının olmasıdır. Üç başlı canavarlar, kentaur'lar ve satyr'lerin bir diğer farkı ise kendi dünyalarının olması ve bu dünya içinde başkalıklarının yok olup gitmesidir. Doğal yollarla oluşmayan bu canlı ise tıbbi bir fenomendir ve kendine ait bir faunası olamayacaktır. Teknik bir faydacılığın laboratuvar ürünüdür sadece.

Teknik pozitivizmi, aydınlanma'nın zirvesi kabul edebiliriz. Dünyanın büyüsünün bozulması ve efsanelerden kurtarılmasının bedeli, yeni efsanelerin yaratılması ve insani

[1] Piccinini, Orgaz 2011: 53–54, *Doğal Olarak Yapay Dünya*

olmayan güçlere yeni bir tür teslimiyetle ödenmiştir. Araçsal akıl aracılığıyla devreye sokulan bu yeni yabancılaşma, bilim alanına da sirayet ederek her şeyi teknik yararlılık ve kişisel çıkara indirgemiştir ”([2]). Teknoloji ve bilimin, mitoloji ve din çekişmesinden galip çıkarak insanlığın menfaatleri için geldiği şu noktada kendi mitlerini akıl aracılığıyla yaratmasının Sanatta da karşılıkları olmuştur. Piccinini röportajında “…kulağa tuhaf gelebilir ama asıl ilgimi çeken bilimden ziyade bilimin insanlar üzerindeki etkileri. Benim yaratıklarım bilimsel olmaktan çok mitolojikler. İçinde yaşadığım ama tam anlamıyla kavrayamadığım veya kontrol edemediğim dünyayla ilgili hikâyeler anlatmak için kurduğum kimeralar. Pek çok mit gibi eğitici öyküler bunlar, ama aynı zamanda sıra dışı yaratıklara dair bir kutsama”([3]) demektedir. 1991 yılında Melbourne Victorian Sanat okulundan mezun olan Piccinini 1997’ de doku mühendislerinin yapmış olduğu bir deney sonucunda sırtında kulak taşıyan bir fareyle karşılaşır *(bkz.resim 1)*. Güzellik-sonsuzluk-ölümsüzlük ve tamamlanma kaygılarının negatif bilimin tekelinden çıkıp pozitif bilime yansıması teorinin eyleme dönüşmesinde kendine en doğru mecrayı bulmuş olur böylelikle. Sırtında yetiştirilen kulakla bu fare insanın yedek parçasını üreten bir makinedir. Montajdan ziyade organik bir adaptasyon olabilmesi için canlılık taşıması gereken kulak, kıkırdak doku, kılcal damarlar ve dolaşım sistemine ihtiyaç duymaktadır. Bilim bu yedek parçanın yapılabilmesinde taşıyıcı başka bir canlıya büyük görevler yüklemiştir. Piccinini araştırmalarının sonucunda doku mühendisliği diye bir alandan haberdar olduğunu ve bir süredir zihnini meşgul ettiğini söylediği doğal/yapay yakınsamasını çok güzel bir biçimde cisimleştiriyor gibi göründüğünü ifade eder.([4]) Dijital baskı *‘Protein Kafesi’* serisi (1997) (Resim 2, Resim3, Resim 4) ve çıkış noktası olarak bu fenomenden ilham aldığını belirttiği *‘Taşıyıcı”* serisi (2004) çalışmaları bu şekilde ortaya çıkar. *Taşıyıcı*, nesli tükenmekte olan canlılar için alternatif bir doğal ortamdır… Ancak sanatçı bunu bir çözüm önerisi olarak değil, doğal hayatın tahribatı sonucunda nesli tükenmekte olan, yiyecek ve korunak ihtiyaçların karşılayamayan canlıların beklenmedik sonuçlarına bir örnek olarak sunmaktadır ([5]).

[2] Larrain 1995: 80, *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*
[3] Piccinini, Orgaz 2011: 48–49,*Doğal Olarak Yapay Dünya*
[4] Piccinini, Orgaz 2011: 47,*Doğal Olarak Yapay Dünya*
[5] Temür 2011:9, *Bişeyin Kötü Olması, İyi Olmadığı Anlamına Gelmez*



Resim 2



Resim 3



Resim 4

E.T' ile dünya dışı (bildiğimiz gerçeklik dışı) bir canlıya duyduğumuz sempati, orta dünya -Lord Of The Rings serisindeki 'Gollum' benzeri karakterlerle etkisini sürdürmüştür. Piccinini'nin işlerinde de bu dünyaya ait olmadıkları ya da doğal yoldan gelmedikleri 'sezinlenen melez yaratıklar insana ait bir egemenlik alanının orta yerinde kendi fauna ve floralarıyla ötekileştirilmeye maruz kalmakta; edilgen, çekingen duruşları ve herhangi bir tehditkar unsur taşımadıkları halde buna reva görüldükleri için masumiyet hanelerini izleyenin gözünde tertemiz bırakmaktadırlar. İzleyicide dokunma, sarılma hissi uyandıran bu melez canlılar insan bilmediği şeyden korkar öğretisinin antitezidir. Piccinini'nin günümüz bilim, kültür ve sanatını yorumladığı yeniden sunumlarında, bilgi nesnesi ve sanat nesnesi arasındaki ilişkinin sınırları, günümüzün sanatının ne olduğu, nelerden beslendiği sorularından ziyade, sanatın her yere sirayet ettiği yanıtıyla kavranabilir. Teknik çözümlemelerle üretilen bu canlılar bilimin bilinmeyene duyulan merak ilkesini ödünç alır ve ondan farklı olarak bir tıbbi fenomeni değil, tıpkı mitolojik karakterler gibi kendi yaşam alanları olan, başkalıklarının silinip gittiği günümüz mitolojik canlılarını temsil ederler. Olympos dağının zirvesinde ya da arınık bir laboratuvarda gözlem altında değil, insanların arasında yerlerini alırlar.



Resim 5

Grotesk olarak da ele alabileceğimiz hibrit canlılar güzel olmayanın kucaklanması/ itici olanın sevgisi gibi birbiriyle tezatlık içinde bulunan duygularla, izleyiciyi bilinen, alışılageldik estetik ve kabul ölçütlerinin dışına çekmektedir. Jean-Luc Nancy kusursuz olan gövdenin rahatsız ediciliğinin kabul edilemez olduğunu söyler([6]), Piccinini'nin canlılarındaki estetik kabul de hem kusursuz olmayışlarından, hem de iskelet-kas-deri ve bakışlardaki ima gibi insana has özelliklerle bilinen bir bedene evrilmelerinden duyduğumuz sempatiden dolayıdır. "*Bölünmemiş (2004)*" çalışmasında *taşıyıcı* görevi üstlenen doğanın *küçük yardımcısı* bir hibrit canlı küçük bir çocukla yan yana uyumaktadır (Resim 5). Bu canlının bildiğimiz dünyaya ait olmadığını sezinlememizle oluşan huzursuzlukla, sırtındaki kıllı burunlu kuzey vombatının yavrularını koruyor olmasının verdiği kutsal huzuru aynı anda duyumsarız. Bu ikilem ilk anda canlının iyi-kötü, güzel-çirkin, koruyucu-tehditkâr kavramlarına net bir şekilde sınıflandırmasını imkânsız kılmaktadır. Piccinini'nin diğer eserlerine baktığımızda da seyrimiz ebedi zıtlıkların buluştuğu normal/ anormal, masum/ürkütücü, sevgi/antipati gibi duygu durumlarının sorgusu içinde devam etmektedir. Sanatçını işleri**,** hem malzeme ve sunum açısından hissettirdikleri, hem de üzerine inşa ettiği kavram açısından doğal-yapay ilişkisinin merkezinde yer almaktadır. Kendi deyimiyle gen teknolojisi henüz raflarımızı bu denli yoğun

[6] Özdoğan, 2010:41-45,*Arbus'un Olympos'u*

işgal etmiyorken o, margarini dahi 'yapay tereyağı' olarak nitelemiştir.([7]) Hayatımıza sonradan giren ve o zamanlar sayıca azınlıkta olan makineler insanlar tarafından canlılarla özdeşleştirilmiş, Piccinini de bir treni demir bir at olarak görmüştür([8]). Tek yönlü olmayan bu kavrayış şekli (özne-nesne özdeşliği), gelişen ve tüketimi kaçınılmaz bir son yapan pozitivist aklın dünyasından canlıların dünyasına da sirayet etmiş ve at artık organik arabaya, inekse süt makinesine dönüşmüştür. Bu açıdan baktığımızda tüketim kültürünün hükmettiği özne-nesne özdeşliği, insanların ve doğanın şeyleşmesi Piccinini'nin işlerinde de form bulur. Örneğin bir yolculuk sırasında büyük kamyonların vahşice seyrine bir süre sonra aşina olduğunu ve yol kenarında görünen ve doğal hayata ait olan geyiklerin ise bu yolculuk dünyasında yapay durduklarını fark eder. Kamyonları inceleme fırsatı bulan sanatçı ilişkiler sisteminde tıpkı bir hayvanın bir familyaya ait oluşu gibi onların da kendi içinde bir soy haritasına sahip olduğunu kurgular. Piccinini bu devasa kamyonlara bakarken "bebek kamyonlar nerede?"([9]) sorusunu sorar ve 1999 yılında *'Kamyon Bebekler'* işini yapar (Resim 6). Piccinini' ye göre bebek kamyonlar minyatür değil *infant*tır([10]). Teknolojinin ürettiği devasa makinelerin, trafikte gürleyerek ilerleyen bu yol canavarlarının bebekliklerini yorumlayarak onları birer duygu nesnesine dönüştürmüş, sanat nesnesine yaklaşımda, insanoğlunun küçük ve minik şeyler karşısında duyduğu şefkat, sevecenlik, koruma altına alma, dokunma ve kucaklama gibi duygu aşkınlığını hedef almıştır. İzleyiciyi her şeyin küçükken masum olduğu, dünyaya açılımımızda kadın-erkek farklılıklarının cinsiyetlere has faktörlerle duygusal-fiziksel bir çekişmeye dönüşmediği zamanlara yolculuğa çıkarmaktadır. Sanatçı bir kalıp olarak tekstil-oyuncak sektörünün sunduğu pembe ve mavi rengi kullanarak, bu yolla empoze edilen ve hormonların kışkırtılmasıyla belirgin hale gelen rollerin de toplumsal eleştirisini yapmaktadır. Olasılıkla izleyiciler bu bebek kamyonları coşkuyla kucaklarken geri plandaki bilgi, insanı ve sosyal ilişkilerini kendi dünyalarına kopyalayan bu nesnelerin yetişkin olduklarında mensubu oldukları diğer aile üyeleri gibi, yollar üzerinden yaşam alanlarını belirleyip, (tıpkı insanlar ve

[7] Piccinini,Patricia;1998, Truck Babies: *Conceptual Background* http://www.patriciapiccinini.net/pp2/truckbub/text.htm
[8] A.g.e
[9] Piccinini, Patricia; 1999,Truck Babies :Artist Statement http://www.patriciapiccinini.net/essays/11 Ayrıca bkz. Piccinini,Patricia; 1998,Truck Babies: *Conceptual Background* http://www.patriciapiccinini.net/pp2/truckbub/text.html

[10] Piccinini, Patricia;1999, Truck Babies: Artist Statement http://www.patriciapiccinini.net/essays/11

dünya ilişkisinde olduğu gibi) , oraya ait olmayan diğer canlılar üzerinde tehdit ve gerilim yaratan bir vahşi alan inşa edecekleri olacaktır.



Resim 6

Diğer yandan *Bebek kamyonlar* ve 2006–2011 yılları arasında yaptığı vespalar: *'Âşıklar'* (2011) (Resim 7), *'Yuva'* (2006) (Resim 8) ve *'Etle Tırnak'* (2007) (Resim 9), meta nitelikleriyle birer arzu nesnesi konumundadırlar. Günümüzün her şeyi cilalayan kültürünün dayattığı sahip olma dürtüsü işlere yaklaşımda dokunma isteğine dönüşmekte ve izleyici cezbetmektedir. Mekanik-organik özdeşliği burada da içerik olarak izleyiciyi insanın doğa karşısındaki hükmü üzerine tekrar bir düşünmeye çağırmaktadır. İneği süt veren bir makine olarak görmediğimiz noktasında vespalar da binek araç olmaktan çıkmaktadır.([11]) Aslında burada dikkat çeken nesneleşen insan- insanlaşan nesne eleştirisinden ziyade bunu normalleştirmiş ve kabul etmiş bir tüketim toplumu olarak bu eleştiriler arasında bize kendilerini sunan bu tekno-genetik işleri bağrımıza basmaya hazır oluşumuzdur.

[11] Temür, 2011:10 *Bişeyin Kötü Olması, İyi Olmadığı Anlamına Gelmez*



Resim 7



Resim 8

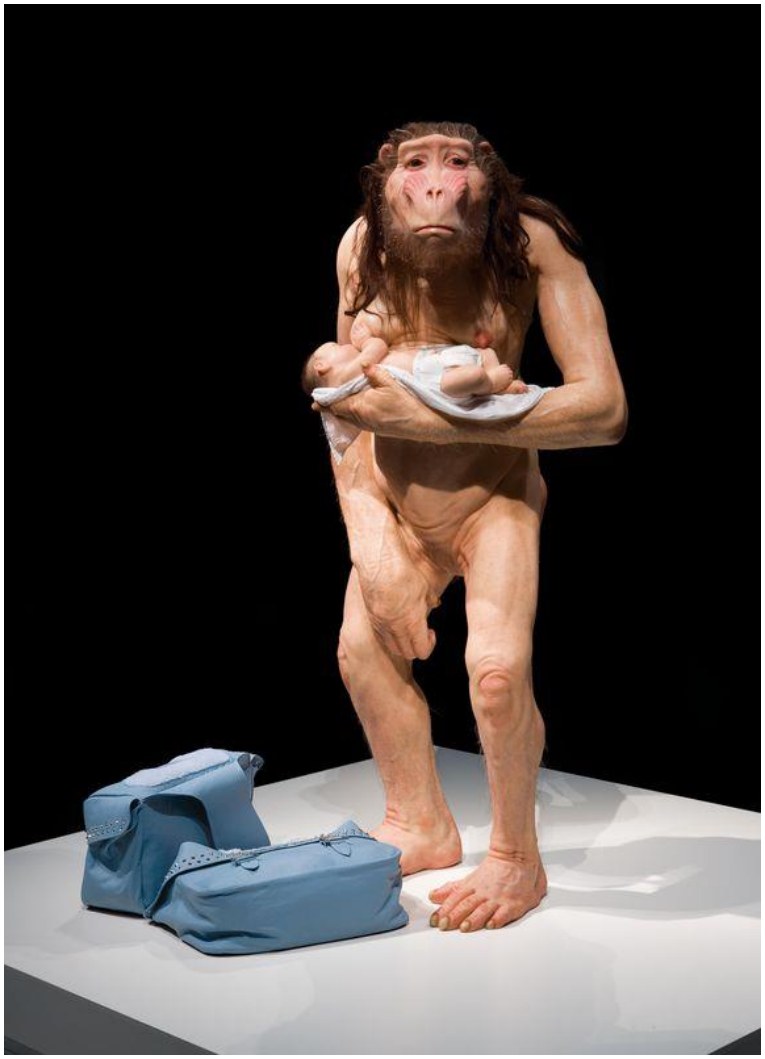


Resim 9

1980'li yıllara damgasını vuran Knight Rider filmindeki Kitt gibi kendi karakterleri olan bu nesneler, insanın doğa üzerindeki hükmünü ileriki yıllarda yapay zekâlara bırakma ihtimalinin habercisi gibidir. Piccinini gelecek için mitolojik öykülerini oyuncu ruh kimera üzerinden kurgulamakta bu kimi zaman âşık bir vespa olurken kimi zaman bebek kamyon kimi zaman da taşıyıcı olmaktadır. Sanatçının işleri yalnızca tüketim nesnelerine has pırıltılı-cilalı yüzeyleriyle değil içerik olarak yüklendiği anlamlarla da günümüz dünyasının ürettiği değerler arasında yer bulmaktadır. Makine-canlı inorganik-organik ilişkisi beraberinde doğal- yapay ve melez gibi çeşitlilikleri beraberinde getirmiş, bilim-etik-felsefe ve din alanlarının konusuna giren tüm kavramlar sanat üzerinden topluma ulaşmıştır. Sanat bu anlamda kültür eleştirisi yapmaktadır ve sanatçının işleri de bu değişim değerlerini tekrar tekrar yorumlamaya açmaktadır. *'Beklenen'*, (*2008)*(Resim 10) isimli çalışması *'Bölünmemiş'* işiyle kullandığı teknik ve malzeme açısından paralellik gösterir. Cilt lekeleri, derisi ve onun altındaki damarlarla yaşlı bir canlının temsilidir. Çalışmalarında dikkat çeken gen faktörü bu çalışmasında da odak konudur… Sanatçının işlerinde, gerçek hayatta olmasalar olabileceklerine pek ihtimal vermeyeceğimiz bazı canlılar başka bir doğal gerçeklikle *birleşerek* doğalmış gibi bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır (bkz. Resim 11: '*büyük anne', 2005).* Melez canlıları, ebeveynlerinin doğal bir birleşmesi ile değil bilinçli bir mikroskobik eylemle dünyaya gelmişlerdir. Ancak onların yapaylığı güzel ve sağlıklı kalmak adına aldığımız vitaminlerden daha doğal bir imaja sahiptir. Günümüzde doğal ve organik olana artan ilgi yapay olanın tanımının ne olduğunu tartışmaya açmaktadır. *Beklenen* yapay yollarla üretilmiş bir canlı (temsili) olarak doğal-organik yargılarımızın karşısında huzurlu bir şekilde uyumaktadır.



Resim 10



Resim 11

Ayrıca dikkat çekici diğer bir unsur sanatçının kullandığı üretim teknolojisidir. Yapıtlar endüstriyel bir meta gibi üretim şemasına sahiptir. Modern dönem öncesine ait sanatçının yaratma yetkinliğiyle eşdeğer olan zanaat becerisi, önce üretim bandı sonrasında da robotlu bant ve otomasyon sisteminin hayatımıza girmesiyle sona ermiş ve 20. yüzyıl, özellikle de fotoğrafla beraber sanat nesnesinin üretim prensiplerinde devrimin gerçekleştiği çağ olmuştur. Eserin yeniden üretilebilirliği (orijinal kopya) Piccinini'nin işlerinde canlının yeniden üretimi ile akrabalık taşımaktadır bu anlamda. Sanat nesnesinin metalaşarak fetiş nesnesine dönüşmesinin izlerini sanatçının işlerinde, parlak ve arzu uyandıran yüzeylerinde de görebiliriz. Bilim-sanat odaklı kavram oluşturup dolaşıma katkı sağlamasıyla da günümüz değerlerinin arasında yerini almıştır. Ayrıca sanat nesnesinin sanatçının elinden çıkması gerektiği ölçütünün yok oluşu zaman içinde olumlanmış ve sanat yapıtı da böylelikle üretim sürecindeki önyargılardan sıyrılmıştır. Özellikle bilimsel bir proje gibi laboratuvar ortamında yaratılıyor oluşlarıyla sanatçının işleri buna çok iyi bir örnektir. Çoğu gününü düşünerek ve çizim yaparak geçirdiğini ifade eden sanatçının tasarım ofisi üretim sürecinin kokpitidir. İşlerin uygulama aşamasındaysa farklı disiplinlerin oluşturduğu bir organizasyon söz konusudur; kalabalık ve farklı alanlarda üretim yapan bir ekip çalışmasıdır.

Değerlendirme

Sonuç olarak, Patricia Piccinini'nin yapıtlarının yüklendiği tüketme arzusu, kaybettiğimiz değerler; aile kavramı, yabancılaşma, teknolojinin her şeyi şey'leştiriyor oluşu, duygu karmaşası, organiğe geri dönüş, doğa-nesne özdeşliği-yapay zekânın doğal zekâya dönüşme potansiyelini içinde saklı tutması, tahribata karşı savunulan argümanların güzellik ve devamlılık olması gibi kavramlar ve postmodern döneme ait anlam yıkımlarını konu edinmesi kadar üretim, malzeme, montaj ve sunumlarıyla da günümüz sanatında önemli bir yere sahiptir.

Kaynakça

Larrain, J.;1995, *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*, (Çev. N. Nur Domaniç), İstanbul: Sarmal

Temür, Başak Doğa;2011, *Bişeyin Kötü Olması, İyi Olmadığı Anlamına Gelmez*, Ed: İlkay Baliç, Patricia Piccinini Beni Bağrına Bas, Arter

Özdoğan,Esra; 2010, *Arbus'un Olympos'u*,Sanat dünyamız,Sayı:115,YKY

Piccinini,Patricia;1998, Truck Babies: *Conceptual Background* http://www.patriciapiccinini.net/pp2/truckbub/text.html,(Erişim, Aralık 2012)

Piccinini, Patricia; 1999, Truck Babies :Artist Statement http://www.patriciapiccinini.net/essays/11, (Erişim, Aralık 2012)

Piccinini, Patricia, Orgaz, Laura Fernandez ;2011, *Doğal Olarak Yapay Dünya*, Ed: İlkay Baliç,(çev: Özge Çelik),Patricia Piccinini Beni Bağrına Bas, Arter

Görsel Kaynakça

Resim 1 - http://tr.affdu.com/amazing-images-that-capture-you.html (Erişim, Eylül 2021)

Resim 2 - https://www.mca.com.au/files/images/2008.2.width-1900.jpegquality-70.jpg (Erişim, Eylül 2021)

Resim 3 - https://www.abc.net.au/radionational/image/6832152-3x2-700x467.jpg (Erişim, Eylül 2021)

Resim 4 - https://image.invaluable.com/housePhotos/Menzies/08/426008/H4377-L47428195.jpg (Erişim, Eylül 2021)

Resim 5 - https://i2.wp.com/weirdfictionreview.com/wp-content/uploads/2012/09/Undivided.jpg?w=1051&ssl=1 (Erişim, Eylül 2021)

Resim 6- . https://www.artium.eus/en/exhibitions/item/55721-(tender)-creatures.-patricia-piccinini (Erişim, Eylül 2021)

Resim 7- https://files.ocula.com/anzax/Content/Conversations%2FPatricia%20Piccinini%20Tarrawarra%20Museum%2FSkywhaleandTarrawarra0134_1200_0.jpg (Erişim, Eylül 2021)

Resim 8- https://files.ocula.com/anzax/Content/Conversations%2FPatricia%20Piccinini%20Tarrawarra%20Museum%2FSkywhaleandTarrawarra0092_1200_0.jpg (Erişim, Eylül 2021)

Resim 9- https://64.media.tumblr.com/0ab29287509214c3448dd3b4ca7d2b0f/aba9e393ce10037a-a8/s1280x1920/51f109f7790641fa3cb7513b5a7d10786b0be9f2.jpg (Erişim, Eylül 2021)

Resim 10- https://files.ocula.com/anzax/Content/Conversations%2FPatricia%20Piccinini%20Tarrawarra%20Museum%2FSkywhaleandTarrawarra0092_1200_0.jpg (Erişim, Eylül 2021)

Resim 11- https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/big-mother/23578/ (Erişim, Eylül 2021)

Dr. Öğr. Üyesi Dilara KARAKAŞ TABAK
Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
dlrkrks28@gmail.com

POPÜLER KÜLTÜR VE GERÇEKLİK ALGISI

Öz

Kapitalist üretim biçiminin bir ürünü olan popüler kültür, 1960'lardan itibaren yaygın dünya kültürüne dönüşmüştür. Üretim tarzının ucuz ve bol çeşitli hale gelmesiyle kitlesel üretim ve tüketim gibi kavramlar belirmeye başlamıştır. Giderek daha fazla üretim yapmak, bu ürünlerin pazarlanabileceği dev pazarlar ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Tüm dünyanın dev bir pazara dönüşmesiyle tüketimi kutsayan, gündelik ve geçici olanı önemseyen yeni toplumsal davranış kalıpları oluşmuştur. Bu davranışların önceden hazırlanmış kodlarla sunulabilmesi ve aktarımının yapılabilmesi için aracılık eden televizyon kanalları, sosyal medya, web siteleri ve dijital içerik platformları günlük hayatın vazgeçilmezleri haline gelmiştir. Tüm bu iletişim araçlarının eğlenceyi merkeze alan yapısı, tek yönlü mesaj akışı ile gerçeği giderek daha da zayıflatan bilinç oluşturucu etkisiyle popüler kültür ürünlerinin dolaşıma girdikleri uygun ortamı sağlamaktadır. Yapay ve şekillendirilmiş bu kültür içinde sanat, başlı başına bir tüketim nesnesi konumuna gelmiş, göstergelere ve onların yeniden anlamlandırılarak bir araya getirilmesiyle görmeye ve anlam üretip tüketmeye dayalı bir sunum halini almıştır. Böylelikle sanatsal gerçeklik sürekli sorgulanan ve her sorguda farklı cevaplar verilebilecek öznel bir olguya dönüşmüştür. Bu çalışmada popüler kültür ve gerçeklik algısının sanatsal üretimdeki karşılığı ve sanat yapıtının bir popüler kültür ürünü olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorgulanmıştır.

Anahtar kelimeler: popüler kültür, sanat, gerçeklik

POPULAR CULTURE AND PERCEPTION OF REALITY

Abstract

Popular culture, which is a product of the capitalist mode of production, has turned into widespread world culture since the 1960s. Concepts such as mass production and consumption have begun to emerge as the mode of production has become cheap and varied. Producing more and more has revealed the need for huge markets where these products can be marketed. With the transformation of the whole world into a giant market, new social behavior patterns have emerged that celebrate consumption and care about the daily and temporary. Television channels, social media, websites and digital content platforms that act as intermediaries to present and transfer these behaviors with pre-prepared codes have become indispensable in daily life. The entertainment-centered structure of all these communication tools provides the appropriate environment for popular culture products to circulate, with its one-way message flow and its awareness-raising effect, which weakens reality even more. In this artificial and shaped culture, art has become a consumption object on its own, and has become a presentation based on seeing and producing and consuming signs by re-interpreting and bringing them together. Thus,

artistic reality has turned into a subjective phenomenon that is constantly questioned and different answers can be given in each query. In this study, the equivalent of popular culture and perception of reality in artistic production and whether a work of art can be evaluated as a popular culture product has been questioned.

Keywords: popular culture, art, reality

1. GİRİŞ

"Popüler" olmak, en bilinen anlamıyla beğenilen ve tanınan olmaktır. Salt anlamı bakımından kulağa itici gelmese de kapitalizmin beraberinde getirdiği, kullanıma ve tüketime odaklanan yeni bir toplumsal ve kültürel dönemin ta kendisidir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın ekonomik anlamda güç kaybetmesi ve Amerika'nın yükselişiyle endüstrileşme başlamış ve dev şehirler yeni yaşam biçimleri ve fırsatlar sunan merkezler haline gelmiştir. Sanayileşme, daha fazla mal üretimi, kitlesel üretim ve tüketim gibi kavramları belirginleştirmeye başlamıştır. Ancak bu ürünlerin pazarlanabileceği dev pazarlar ihtiyacı doğmuştur. Büyük kentlere göçler, kent hayatına uyum sağlamaya çalışan ve aynı zamanda üretimde bizzat yer alan bir kitleyi ortaya çıkarmıştır. Bu kitlesel yaşam biçiminde artık ürettiği malı tüketmek, gündelik ve geçici olanı önemsemek gibi yeni toplumsal davranış kalıpları oluşmuştur.

Örneğin; nesneler kullanım değerinden çok, bir hayat tarzını ve ilgi alanını temsil etmekle yükümlüdür. Mallar ve tüketim tecrübesi tüketim kültürünün temel öğeleridir. Temel eğilimi ise tüketimin ihtiyaçları karşılamak yerine anlamı olan logolar, markalar ve imajlara yönelmesidir. İhtiyaç olsun ya da olmasın tüm üretilen mallara sahip bireylerin bile mutlu olamayacağı, sahip olduğu metalara yabancılaşacağı ve kendisini yine de bir meta gibi hissedeceği görüşü Marksist eleştirmenlerde ortak kanıdır. "Tüketme kapasitelerini arttırmak için, tüketicilere hiçbir zaman soluklanma fırsatı tanınmamalıdır. Onların dur durak bilmeksizin uyanık ve teyakkuz halinde tutulmaları, daime yeni ayartmalara maruz bırakılmaları ve böylelikle asla yatışmayan bir heyecanlılık halinde ve de, aslında, sürekli bir kuşku ve memnuniyetsizlik halinde kalmaları gerekir" (Bauman, 2016: 96). Hayatta her şeyin geçici olduğuna yönelik fikirler, anı yaşamanın gerekliliğine yapılan göndermeler, tüketilecek malların şimdi ve şu anda tüketilmesi gerektiği yönünde gizli baskılardır ve ürüne sahip olmak fikri, o ürünün karşılaması gerek ihtiyaçtan daha önemlidir. Kim olduğumuzu ya da olmadığımızı tüketim merkezlerinin çekiciliği ve orada geçirdiğimiz zamanla ve ürünlere, imajlara yüklediğimiz anlamlarla açıklayabilmemiz mümkün hale gelmiştir. Her birey beklentileri doğrultusunda istediği gibi görünebilir, olmak istediği kişi olabilir. "…bireyleri

metalar karşısında faydacı olmayan bir tutum benimsemeye ve belli bir malın sahibinin bireyselliğini dışavuran tikel bir üslupçu ifade oluşturmak üzere malları dikkatlice seçmeye, düzenlemeye, uyarlamaya ve teşhir etmeye teşvik eder; söz konusu mal mobilya, ev, otomobil, giyim kuşam, vücut bakımı ya da boş zamanla ilgili uğraşlar olabilir" (Featherstone, 2005:187). Hayat tarzı denilen tüm bu seçimler toplumsal statü ve saygınlık göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Belirli markalara sahip olmak ve belirli tip evlerde oturmak ya da dünyanın oldukça uzak bir yerinde tatil yapmak gibi bireysel seçimler, aslında sınıfsaldır ve yalnızca belli bir grubu temsil eder. "…ürünler sembolik bir rol üstlenirler: ürün, üstüne çağrışımlar ve imalar alarak, romantizm, egzotizm, arzu, güzellik vb. şeyleri çağrıştıran bir gösterge haline gelir ve bu ürün, bir gösterge haline geldiği anda, kendilerini alt grup olarak oluşturmak ve ifade etmek isteyen çeşitli gruplar için kullanılabilir hale gelmektedir" (Barnard, 2010: 240).

İnsanlar bir yandan yeme-içme ya da barınacak yer gibi gerçek ve hayati ihtiyaçlarını karşılarken, bir yandan da gerçek olmayan ve bazı sebeplerle gerçekmiş gibi sunulan ihtiyaçlarını karşılarlar. Berger (2012), reklamların sembolik anlamları olan ürünleri almaya zorlayan içeriklerinin olduğunu, reklamın bir moda yarattığını ve belli imajları yaratmak için nelerin tüketilmesi gerektiğini devamlı olarak hatırlattığını belirtir. Bu nedenle bahsedilen ya da anlam yüklenen ürünü satın almayanlar ya da alamayanlar toplumsal kabule dair endişe içine girer. "Çünkü biz, başkalarının istediklerini isteriz, reklamlar bize çok beğendiğimiz insanları (güzeller, ünlüler, kahramanlar, göz kamaştırıcı kadınlar, film yıldızları) gösterir ve onları belli ürünlere sahip olarak ya da belli hizmetlerden yararlanarak taklit etmemizi ister. Bu ürün ve hizmetleri, hayran olduklarımızın arzu nesneleri oldukları ve onların arzularını taklit ettiğimiz için satın alırız" (Berger, 2012: 66). Öyle ki, her şeyin rahatlıkla üretilebilmesi nedeniyle hiçbir şey ulaşılmaz değildir. Örneğin, bilinen tüm sanat yapıtlarının ya da çok pahalı bir pırlanta mücevherin gerçeğine çok yakın hatta ayırt edilemeyecek varyasyonları bulunabilir. Sevilen bir oyuncunun, futbolcunun, şarkıcının vb. dış görünüşleri hatta hayat tarzlarını taklit etmek bile en azından kısa süreliğine dahi olsa tatmin sağlayabilir. Bu gelip geçici istekler ve uçucu tatminler bir süreklilik içinde olmalıdır. Her ürün bir başka ürüne geçişte kısa bir durak halini almalıdır. "Tüketiciler toplumundaki tüketiciler için hareket halinde olmak, aramak, bulamamak, daha doğrusu henüz bulmamış olmak, marazi bir durum değil, bir mutluluk vaadidir; belki de mutluluğun kendisidir" (Bauman, 2016: 95).

2. GERÇEKLİK ALGISI VE SANAT

Değişen dünyada mesafeler arası ulaşımın, bilgiye ulaşımın, eğlenceye, akla gelebilecek her türlü ihtiyaca ulaşımın kolay olması nedeniyle popüler kültür girdabına dâhil olmamak imkansız hale gelmiştir. Özellikle medyanın bu anlamdaki gücü gerek reklamlar gerek yayınların içeriği sayesinde daha da artmıştır. "…televizyonun, kamusal ve özel alan konusunda olduğu gibi, bizim kültür 'sınırları' konusundaki bütün duygularımızı radikal bir biçimde değiştirebileceği ve böylece bütün yaşananları aynı derecede görünür fakat 'önemsiz' hale getireceği şeklinde bir duygu mevcuttur- böylelikle de olaylara özel anlam kazandıran ayrımsama gücünden bizi yoksun kılacaktır" (Tomlinson, 1999: 98). Yalnızca televizyonda değil dijital platformlarda da simgesel tüketim kitlesel tüketimin temel mottosu olmuştur. Bu imgeler ve imajlar televizyon ve sosyal medya aracılığıyla dünya geneline yayılmış, özellikle facebook, instagram, tiktok gibi oluşumlar birbirini hiç tanımayan ama aynı anda iletişime geçebilecek ve her türlü düşünce, tavır ve eylemi son hızda yayabilecek milyonlarca insanı bir araya getirmiştir. Bu yapay iletişim gerçek ve sahte arasındaki ayrımın ne denli bulanıklaştığının an bariz örneklerinden biridir. "Zamanımız yalnızca olaylar bütünü, düzenli ve saygın bir evren olarak dünya bilincini değil, ama onun özlemini ve anısını da yitirmiştir: gördüğümüz her şey artık yaşamın ve davranışların yapay evrenini hızlandırmış olan reklamsal bir önbetimlemeye aittir" (Francalanci, 2006: 60). Gerçek yalnızca bir hammaddedir artık ve devamlı olarak yeniden üretilmektedir. "Günlük yaşantılarımız, aynı zamanda, içinde hayatımızı oynadığımız ve kimliklerimizi inşa ettiğimiz anlatılar, öyküler olarak da görülebilir" (Berger, 2012: 170).

Bu noktada gerçek nedir? Nesnel gerçeklik var mıdır? Gibi ontolojik sorular akla gelmektedir. Özellikle Baudrillard buna hayır cevabını vermektedir. "Gerçeklikle gerçeklik ilkesini birbirine karıştıran kapital aynı zamanda bu gerçekliği, her türlü kullanım değeri, gerçek eşdeğerlik ilkesi, üretim ve zenginliği ortadan kaldırarak yok etmiştir" (Baudrillard, 2013: 43).

"Değer üretimi, mal üretimi, vb. şeyler uzun bir süre önce anlamlarını yitirmişlerdir. Uzun yıllardan bu yana toplumun hiç durmadan üretip, yeniden can vermeye çalıştığı şey, işte o elinden kaçırdığı gerçektir. İşte bu yüzden 'maddi' üretimin bizzat kendisi günümüzde hipergerçek bir şeye dönüşmüştür. Bugün maddi üretim geleneksel üretimin tüm özelliklerine sahip olmakla birlikte, onun çok daha büyük, devasa boyutlara ulaştırılmış yansımasından başka bir şey değildir. Aynı şekilde hipergerçekçi sanatçıların tüm derinlik ve enerjileriyle

anlam ve çekiciliğini bir yeniden canlandırma süreci içinde tamamen yitiren gerçeğe akıl almaz bir şekilde benzettikleri gerçek işte böyle bir şeydir" (Baudrillard, 2013: 44).

Baudrillard'ın sıklıkla bahsettiği kavram 'simülasyon'dur. Simülasyon gerçek ve sahtenin ötesindedir ve hatta bizzat gerçeğin yerine geçmiştir. Baudrillard (2013)'a göre simülasyon gerçek ve sahte arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır. Gerçek ve sahtenin bulanıklaşmasıyla, ana kaynağa ulaşmak imkânsızlaşmıştır ve her katman, bir başka katmana açılmaktadır. Bu durumda bir görüntünün gerçekliğini ya da sahteliğini analiz etmek anlamını yitirmiştir. Çünkü simülasyon defalarca gerçeğin yerini aldığından her defasında saf gerçeklik değil yalnızca başka bir simülasyon görünür durumdadır. Fiziksel gerçeklik ile simüle edilmiş gerçeklik şüphesi, günümüz düşünürlerinden çok daha önce tartışmaya açılmıştır. Bilindiği gibi ilk çağ felsefecilerinden olan Platon bu dünyanın değil, idealar dünyasının gerçek olduğunu ifade etmiştir. "Duyumsamakta olduğumuz dünya, görünüşlerin yanıltıcı dünyasıdır. Bu dünyadan edinebileceğimiz veriler, gerçek olanın ne olduğuna ilişkin bir takım ipuçlarından öteye geçemez. Oysa Platon'a göre gerçek sürekli, kalıcı ve değişmez olmalıdır. Böyle bir kalıcılık ve değişmezliğin olduğu dünya, fizik dünyanın ötesinde yer alan, ancak bu fizik dünya ile arasında *metheksis* yüzünden bir bağ bulunan – ancak mekân ve zaman ile bir ilişkisi bulunmayan – bir başka dünyadır. Platon, bu dünyayı *ideai* (İdealar) dünyası olarak isimlendirir" (Çakmak, Ders Notları).

Ayrıca tasavvufta ve İslam dininde bu dünyanın faniliği, bir çeşit sınav olduğu ve dünya nimetlerinden İslami kuralların izin verdiği ölçüde yararlanılabileceği net biçimde açıklanmıştır. Tasavvufta önemli kavramlardan birisi olan masivadan yani dünyevi ve zahir olan, insanı Allah yolundan alıkoyabilecek her şeyden sakınılması gerektiği ifade edilmiştir. Bu bakımdan dünyanın ve İslam kurallarına ters düşecek her türlü zevkin geçici ve gerçek dışı olduğu, itibar edilmemesi gerektiği, asıl dünyanın ise öldükten sonra başlayacağı inancı, dünyanın sahteliğini vurgulamaktadır. İki dünya arasında seçim yapmak gerekirse ahiret hayatının seçilmesi gerektiği açıkça belirtilmiştir. "Ahiret, senin için dünya hayatından daha iyidir" (Kur'an-ı Kerim, Duha, 93/4), " Dünya hayatı, oyun ve eğlenceden başka bir şey değildir. Ahiret hayatı ise, Allah bilincini içlerinde canlı tutanlar için daha hayırlıdır…" (Kur'an-ı Kerim, En'am, 6/32).

Descartes ise gerçek bilgiye ulaşmanın yolunun akıl ve bilimden geçtiğini savunmuş, tüm bildiklerinden şüpheye düşerek, bilimselliğin ışığında gerçek ve doğru bilgiye ulaşılabileceğini şu şekilde ifade etmiştir: "Muhayyilemizin/imgelemimizin ya da duyularımızın değil, aklımızın

dediğine dikkat edilmelidir" (Descartes, 2013: 38). Görülmektedir ki, gerçeğe ve görünene sürekli kuşkuyla yaklaşılmış, gerçeklikten şüpheye düşerek varlığı farklı biçimlerde sorgulanmış ve görünende ya da görünmeyende hep gerçeğin peşine düşülmüştür.

Tekrar Baudrillard'a dönecek olursak, Baudrillard (2013)'a göre televizyon aşırı imaj ve bilgi yüklemesi yapar ve bu da gerçek ile yapay arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak bir simülasyon dünyasına yol açar. Böylelikle hayatın estetikleşmesi mümkün olur, çünkü imajlar karşı konulmaz şekilde her yerdedir. Sanat ta içi boşalmış bir gerçeklikten ibaret olarak yeniden ve yeniden üretime dâhil olur. Ayrıca estetik hiyerarşiler ortadan kalkmış yüksek sanattan bahsetmek imkânsızlaşmıştır. Bu nedenle "Gerçek ıskalanmış olduğundan temsil edilemez; sadece tekrar edilebilir, hatta tekrar edilmelidir" (Lacan'dan Aktr: Foster, 2009: 168).

Sanatın konusu her zaman gerçek hayatla bağlantılı ve dolaysız bir ilişki içindedir. Tüketim kültüründen bahsedilen bir çağda sanatın etkilenmemesi olanaksızdır. Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Dadaizm gibi pek çok akım popüler kültürden bahsedilen dönemlerde ortaya çıkmış, çoğunlukla tüketim malları ve dönemin popüler imgelerini konu edinmişlerdir. İmgelerin ve imajların bu denli çoğalmasıyla, savaşlar yaşamış bir dünyanın iyimserliğe olan ihtiyacı göz önünde tutularak canlı ve gerçekçi bir anlatımcılık ortaya çıkmıştır. Dönemin resim, enstalasyon, heykel, fotoğraf ve baskı örnekleri konu olarak hep gerçek kişilerin ve gerçek nesnelerin kullanımını göstermektedir.

Tüketim kültürü, Pop Art gibi sanat akımlarını bizzat beslemiştir. Featherstone (2005), Duchamp'ın hazır nesnesiyle sanat eserine meydan okuduğunu, sanatı bambaşka bir kılığa soktuğunu ve böylece sanatın her yerde ve herhangi bir şey olabileceği varsayımının ortaya çıktığını belirtmiştir. Ayrıca bunu eleştirerek sanatın yoz tüketim malları, happening, performans ya da beden de bile bulunabilecek tüketim kültürü tekniklerine devrolunduğunu ifade etmiştir. Bunun nedeni de kitlesel tüketimin gelişmesiyle başlayan yeni üslup arayışları olmuştur. Örneğin "Pop soykütüğünde imgeler göndergeleriyle, yani dünyadaki ikonografik veya gerçek konularla ilintilenir. Ya da tüm imgelerin ancak başka imgeleri temsil edebilir, yani temsilin tüm biçimleri (gerçekçilik dâhil) ancak kendine-gönderme yapan kodlar olabilir" (Foster, 2009: 162).

Pop Art, sanatı derinlikten ve anlatımdan uzak tutarak sığlaştırmak yani simgeselliği kırmak istemiştir. Warhol "hakkımda bir şey bilmek istiyorsanız sadece yüzeye bakın, ben oradayım" (Berg, 1967) diyerek sanılanın aksine oldukça sığ ve bazen de anlamsız gelebilecek

kadar yüzeysel olduğunu ve ardında başka bir anlam aramanın gereksizliğini açıkça ifade etmiştir. Baudrillard'ın gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi dediği tespiti bu noktada büyük önem taşır. Warhol'un sanatında tekrarlamak çok önemlidir, çünkü bir şeyin sürekli tekrarlandığında anlamsız hale geleceğini ve bu boşluğun izleyicinin hoşuna gideceğini ifade etmiştir.

Fetherstone'un "gündelik hayatın estetikleştirilmesi" dediği görüşe göre, günlük hayatta karşımıza çıkan nesnelerin tamamına karşı estetik bir tutum takınmak mümkündür çünkü bilinen estetiğin sanat ve güzelin doğasına yönelik estetik yargı ölçütleri, nesneye karşı kayıtsız kalmak gibi bir eğilime dönüşmüştür. Artık nesne değil, arzulama ön plana alınarak tecrübe etmek önemlidir. Ayrıca mimetik sanatta kopyalama hâkimken (gerçeğin kopyası), popüler kültürde gerçeğin yeniden üretimi anlayışı hâkimdir. Artık "İllüzyondan bahsetmek imkânsızdır, çünkü artık gerçek diye bir şey yoktur. Gerçek ortadan kaybolmuştur" (Baudrillard, 2013: 40).

Bilindiği gibi postmodern dönem, modern ve öncesi sanatının saygınlığını yok etmiştir, sıradan nesneler sanat eseri olabilir ya da saygın bir eser kopya ve başka tekniklerle sıradan hale gelebilir. Sanatın her yerde var olabilmesi için kolay ulaşılabilmesi, çabuk tüketilmesi, çoğu kez popüler kültüre ait imgeler kullanılarak kolay anlaşılabilmesi ve bir metaya dönüştürülmesi gerekir. Günümüz sanatının geldiği noktanın temelinde ise bu amacın yattığı söylenebilir. Artık izleyicinin yalnızca duvarda ustalık eseri görüp hayran olmasından ziyade eserin yapım sürecine bizzat katılması ve kendi varlığıyla eseri tamamlaması beklenir. Tüm sürece ortak olan izleyici için eserin ve sanatçının büyüsü bozularak, eseri deneyimlemek günlük hayatından bir an yaşıyormuş hissi uyandırarak gerçeklik algısında kaymalara neden olmaktadır. Baudrillard'ın gerçeğin yerine geçen simülakrları gibi, sanatta da sanat eserinin yerine nesneler geçmiştir. Kuspit'in "sanatın sonu" nu ilan ettiği kitabı da popüler kültürden beslenen postmodern dönemin sanatında artık derinlik ve anlamdan ziyade yalnızca nesnenin kendisinin var olduğunun ve içi boş bu nesnenin devamlı olarak kendine gönderme yaptığının kanıtı niteliğindedir. "Yaratıcı sanat eserinin, sanat çalışmasının ya da müzede ikonlaştırılmış büyük metnin ötesine uzanan bu hamle sanat ve gündelik hayat arasındaki ayrımın bulanıklaştırılmasını getirir. Sonuçta sanat her yerdedir: sokakta, süprüntülerde, bedende, happening'de. Bundan böyle yüksek ya da ciddi sanat ile kitlesel popüler sanat ve kitsch arasında geçerli bir ayrım yapılamaz" (Featherstone, 2005:201). Kitschin en genel tanımıyla yozlaşmış ve bayağılaşmış sanat olduğunu söylenebilir. Modern sanat gibi üst düzey, estetik beğeniyle değerlendirilebilecek bir akımı değil, popüler kültürle benzer paydalara sahip,

anlaşılması ve ulaşılması kolay sanat ürünlerini işaret eder. "Kitsch, Greenberg'in de değerli bulduğu sanatçının yaratıcı ediminin ve sanatı aracılığıyla ifade yetkinliğinin adeta içini boşaltmıştır. Bunu yaparken de hızlı, üretim/tüketim odaklı endüstri toplumunun bir uzantısı olan hedonist bir yaklaşımla, yapay haz ilkesiyle güzellikler yaratarak, faziletten ve estetikten yoksun ve görünenin ötesinde bir şey aramaya değer bulamayacak kadar yüzeysel bir sanatsal anlayışla varlığını sürdürmüştür" (Akkuş Gündüz, 2021: 726). Postmodernizmin diğer tüm üst anlatıları tüketmesi gibi sanatı da tüketmiş olmasıyla ve kitsch dâhil olmak üzere tüm sanat akımlarını, nesneleri, kavramları, disiplinleri, teknikleri içerebilen bir sınırsızlıkta genişlemiş olmasıyla, sanat nesnesi; bayağı, günlük, hazır, gibi ön tanımlamalarla ifade edilmeye başlanmıştır. İzleyiciye deneyim yaşatma ve günlük nesneleri sanatlaştırma nihayetinde ise sanat eseri asla tam olarak bitmiş sayılmamakta ve tamamlanmamış olarak her yoruma göre tekrar tekrar şekillenmektedir.

3. SONUÇ

Sanat tarihsel süreçte gerçek ve sanat ilişkisi sürekli canlı tutulmuş, tüketim kültürü ve popüler kültür ekseninde ise gerçekliğin salt görünene dayalı olduğu bir düzen oluşturmuştur. Böyle bir kültürün oluşumuna neden ise kapitalist üretim biçimi, hızlı ve çeşitli üretim neticesinde artan pazar ihtiyacı ve üretimle aynı hızda olması beklenen tüketim eylemidir. İnsanları tüketime güdüleyecek ve tüketenlerin içinde yer alma, yalnız kalmama telaşı yaratacak yeni bir toplumsal düzen oluşturulmuştur. Popüler kültür içeriği itibariyle eğlenceyi, anlık olanı ve fazla sorgulamadan tüketmeyi öğütlemektedir. Gerçeklik ise, yerini gerçek ve sahte arasında konumlanan yeni bir sahteye bırakmıştır. Elbette böylesi bir düzen içinde sanatın etkilenmesi kaçınılmazdır. Zamanla sanat, kendi başına bir tüketim nesnesi halini almış, gerçekle olan ilişkisi ise daha önce eşine rastlanmayacak bir kayıtsızlık olarak tezahür etmiştir. Görüntü ne kadar gerçekse ona olan şüphe o denli azalmıştır. Ancak bu algı sanatta oldukça sanat dışı bir eğilime dönüşmüştür. Bilinen, saygın ve standartlaşmış estetik ölçütlerin ötesinde, hayatla tamamen iç içe, öznel, sıradan ve tecimsel bir sanattan bahsedilmektedir artık. İzleyici, günlük sıradan nesnelerde dahi sanatsal bir kırıntı aramaya zorunlu bırakılmıştır. Kendini sürece dâhil ederek gösterinin parçası olmuş, ancak hızlı biçimde eseri de tüketmiştir. Gerçeğin, kurgusal biçimde sanata ve toplum yaşamına dâhil edilmesiyle gerçek ve sahte arasındaki ayrım bulanıklaşmış ve ortadan kalkmıştır.

KAYNAKÇA

AKKUŞ GÜNDÜZ, Yudum. (2021). "Çağdaş Sanatın Tartışmalı Etiketi Kitsch ve Bir Kitsch Temsili Olarak Jeff Koons Sanatı", İdil Sanat ve Dil Dergisi, 81: 715–728.

BARNARD, Malcolm, 2010. **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür.** Çev. Güliz Korkmaz, Ankara: Ütopya Yayınları

BAUDRILLARD, Jean, 2013. **Simülakrlar ve Simülasyon**. Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt, 2016. **Küreselleşme.** Çev. Abdullah yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

BERGER, Arthur Asa, 2011. **Kültür Eleştirisi**. Çev. Özgür Emir, İstanbul: Pinhan Yayıncılık

DESCARTES, Rene, 2013. **Metot Üzerine Konuşma**. Çev. Atakan Altınörs, İstanbul: Paradigma Yayınları.

FEATHERSTONE, Mike, 2005. **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**. Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOSTER, Hal, 2009. **Gerçeğin Geri Dönüşü**. Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

FRANCALANCI, Ernesto L. 2006. **Nesnelerin Estetiği**. Çev. Durdu Kundakçı, Ankara: Dost Kitabevi.

TOMLINSON, John, 1999. **Kültürel Emperyalizm**. Çev. Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ÇAKMAK, Cengiz, https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20_21_guz/felsefeye_giris/5/index.html adresinden 20. 08. 2021 tarihinde alınmıştır.

Dr. Öğretim Üyesi Oğuz Han ÖZTAY
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van Meslek Yüksekokulu
e-mail:o.oztay@yyu.edu.tr,

BİR İLETİŞİM BİÇİMİ OLARAK SANAT: EBEVEYN VE ÇOCUK TEMALI HEYKELLERİN İNCELENMESİ

Özet

İnsan sosyal bir varlıktır ve duygu, düşünce ve bilgi aktarımı için iletişim kurma ihtiyacı duyar. Eski çağlardan bu yana insanlar farklı yollar ile kendilerini ifade etmeye çalışmışlardır. İnsanların duygu ve düşüncelerini yansıtmalarının etkili yollarından biri de sanat eserleridir. Toplumsal değerlerin belirlenmesinde ve hayata geçirilmesinde hayati bir role sahip olan sanat aynı zamanda insanların yaşantısında önemli bir iletişim aracıdır. Sanatçılar çalışmalarında estetize edilmiş düşünceleri ile iletişimi kurmakta ve kendilerini topluma ifade etmektedirler. Çalışma kapsamında ebeveynlik teması sanat ve iletişim bakış açıcı ile ele alınmıştır. Çalışma nitel bir çalışma olup, alan yazın taraması sonucu elde edilen kamusal alan heykellerinin analizi yapılmıştır. Çalışmanın amacına ulaşabilmek için yurtdışında 17, Türkiye'de 5 adet olmak üzere ebeveynlik temasını konu alan kamusal alanda yer alan heykellerin görsellerine ulaşılabilmiş ve elde edilen görseller derlenmiştir. Çalışmanın verisini oluşturan seçili eserlerin görselleri ebeveynler arasındaki rol paylaşımı, anne-çocuk ilişkisi, baba-çocuk ilişkisi, cinsiyetçi rollerde ebeveynler, çocuğunu kaybeden ebeveynler ve aile temasının aktarımına göre analiz edilmiştir. Çalışmanın sonucunda ülkeler arasında kültürel farklılık olsa da, akıl, duyu ve duyguların yansıtıldığı heykel sanatında ebeveynlik ilişkinin sanatsal aktarımda değişmediği ancak ülkemizde ebeveynlik temasında yapılan heykellerin yetersizliği görülmüştür. Ayrıca, kamusal alanda yer alan heykellerde anne ve çocuk heykellerine ağırlık verildiği, ebeveynlik temasının çok fazla vurgulanmadığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: İletişim, Sanat, Heykel, Ebeveynlik Teması, İletişim çalışmaları.

ART AS A MEANS OF COMMUNICATION: ANALYSIS OF PARENTHOOD AND CHILD THEME IN SCULPTURE

Abstract

Human is a social being and needs to communicate in order to transfer feelings, opinion and information. Since ancient times, people have tried to express themselves in different ways. One of the effective ways for people to reflect their feelings and opinions is art. Art, which has a vital role in determining and realizing social values, is also an important communication tool in people's lives. Artists communicate with their aestheticized thoughts in their works and express themselves to the society. Within the scope of the study, the theme of parenting was handled with an art and communication perspective. The study is a qualitative study and the analysis of public space sculptures obtained as a result of the literature review was made. In order to achieve the aim of the study, the visuals of the sculptures in the public space, 17 in Europe and 5 in Turkey, on the theme of parenthood, were accessed and the obtained images were compiled. The visuals of the selected works that constitute the data of the study were analyzed according to the role sharing between parents, mother-child relationship, father-child relationship, parents in sexist roles, parents who lost their child and family theme. As a result of the study, although there are cultural differences between countries, it has been observed that the parenting relationship in the art of sculpture, in which the mind, senses and emotions are reflected, does not change in artistic transfer, but the sculptures made in the theme of parenting in our country are insufficient. In addition, it was seen that the sculptures in the public space focused on mother and child sculptures, and the theme of parenting was not emphasized too much.

Keywords: Communication, Art, Sculpture, Parenting Theme, Communication studies.

Giriş

İnsanlık tarihi boyunca kişilerin birbirleriyle iletişimde bulunma istekleri söz konusu olmuştur. Yeme-içme ve barınma gibi temel ihtiyaçların yanı sıra iletişim insanoğlu için hayati bir role sahiptir. Biyolojik bir varlık olan insanın sosyalleşmesinde ve çevresi ile yaşamını sürdürebilmesinde iletişim büyük bir rol oynamaktadır (Ören, 2015:214). Öyle ki, büyük imparatorluklar siyasal iletişimler kurarak bir araya gelmiş, kültürler oluşmuş ve medeniyetler meydana gelmiştir. İnsanın iletişim ile kendisini ifade etmesinin ardından bu durum sanatı doğurmuştur. Sanat, iletişim ile yaygınlaşmış ve bu şekilde nesilden nesile aktarılabilmiştir. İlk zamanlarda sözlü, yazının icadı ile birlikte yazılı ve daha sonrasında sanat olgusunun ortaya çıkmasıyla beraber iletişim, farklı sanat dalları aracılığıyla gerçekleştirilmiştir (Aşkar, 2011:4).

Toplumsal değerlerin belirlenmesinde ve hayata geçirilmesinde hayati bir role sahip olan sanat aynı zamanda insanların yaşantısında önemli bir iletişim aracıdır. İletişimi en genel anlamıyla duygu, düşünce ve bilginin aktarılması olarak tanımlarsak, sanatı insanların içindeki duyguları harekete geçiren bir aktarım aracı olarak tanımlayabiliriz. Alan yazında sanatın varlığı ve tanımı konusunda tartışmalar sürmektedir ve fikir birliğine varıldığı söylenemez. Artun (2014) sanatın iletişimsel yönünü şöyle tanımlar: "Sanat, insan arasında iletişimin bir nedeni olarak vardır"(s. 19). Genel olarak tanımlanacak olursa, sanat insanların içinde var olanların dışa yansıtılması için kullanılan bir iletişim aracı olarak tanımlanabilir (Hacı, 2012). İnsan yaşamında var olanları; günlük yaşantıyı, düzeni, karmaşıklığı, düzensizliği en özgün ve doğal şekliyle sanat yoluyla yansıtılabilir bu sebeple sanat iletişim faaliyetlerinden birisidir. Sanatın her bir dalının kendine has bir dili vardır ve bu dala ait her eser bu dili yansıtır. Örneğin heykelin, mimarinin, şiirin, tablo gibi her bir sanat eserinin insanlara aktardığı bir duygu ve iletişim dili vardır böylece bu eserler iletişimi sağlayan birer araçtır.

Dünyayı nasıl algılıyorsak, kendimizi de öyle algılarız ya da kendimizi nasıl algılıyorsak dünyayı da öyle algılarız. Kendimizi ve yaşadığımız sosyal ortamı algılamanın en pratik araçlarından birinin de sanat olduğunu ifade edebiliriz (Erinç,1998). Sanatı nasıl ele alırsak alalım insansız düşünmek olanaksızdır. Çünkü sanat, insanlar tarafından ve insanlık için var edilir. Konusu da dolaylı ya da dolaysız insandır. İnsan yaşamda etkin olabilmeyi akıl ettiğinden bu yana, yani yaşamın merkezi olmayı becerebildiğinden beri hem kendini hem de kendisinin ilişkili olduğu, olabileceği her şeyi temelde üç yolla çözümlemeye çalışmış ve bunu da hızla başarabilmiştir. Bunlar duyuları ve duyguları kullanma, aklı kullanma, aklı ve duyguları bir arada kullanmadır. Bu üç yola sanat bilim de denilebilir. Sanat bilim, temelde sanatı bilimsel yolla irdelemeyi ve incelemeyi amaçlar (Erinç,1998).

Sanatı bilimsel ve modern bir anlayışla 3 ana türe ayırmak gerekir. Bunlar; Fonetik, Ritmik ve Plastik sanatlardır. Bu sanat dallarından Plastik Sanatların kendi içinde barındırdığı disiplinler ise; resim, heykel gibi temel dalların yanında grafik, tekstil, özgün baskı ve mimarlıktır (Şirin, 2013).

Heykel Sanatı

Heykel sanatı iletişimin kuvvetli bir şekilde aktarıldığı plastik sanatlar içerisindedir. Püsküllüoğlu (1995)'e göre heykel; "çeşitli maddelerden kalıba dökülerek, yontularak ya da yoğrulup pişirilerek yapılan insan, hayvan vb. biçimlerini yansıtan sanat yapıtıdır" (s.746).

Dünya tarihinde sanat eseri ilk kez İ.Ö.50 000 sıralarında ortaya çıkmıştır. Buzul çağında yaşamış olan ve "Cre-Magnon" olarak adlandırılan insan tipi ilk kez resim heykel yapmıştır (Turani,1992). Kamuya açık alanlara heykel dikme geleneği ise ilk olarak Yunan uygarlığının klasik döneminde başlamıştır (Smith,1991). Türk sanatının köklerine bakıldığında ise Orta Asya ve Türk kavimlerine kadar dayanmaktadır (Ögel,1984). Türkiye'de batılı anlamda heykel sanatının uygulanmaya başlaması ise, 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Ali-si'nin kuruluşu ile olmuştur (Tansuğ,1986). Heykel sanatının kamusal alandaki ilk temsilleri ise Cumhuriyet dönemiyle varlık göstermeye başlamış ve geniş halk kitlelerine sunulan açık sergileme niteliğiyle halkın ilgisinin artmasına yardımcı olmuştur.

Kamusal alan heykellerini birer sanat tarihi nesnesi olarak ele almanın yanında sosyal, kültürel ve politik ilişkileri oluşturan bir odak noktası olarak da değerlendirmek gerekir. Kamusal alan heykelleri hem günümüz hem de gelecek kuşaklara eğitsel ve görsel katkı sağlar. Kültürel sürekliliğin, süreklilikte yaşanan değişimin temel ögeleridir. Heykeller, o topluma özgü kimlik tanımlamalarını mekânsal olarak geçmişten geleceğe aktaran yapı taşları ve aynı zamanda bir toplumun belleğidir (Öztay, 2009).

Heykel Sanatında Ebeveynlik Teması ve İletişim

Günümüzde teknolojik, ekonomik, sosyal ve kültürel kavramların değişen dünya koşullarında değişime uğrayıp, tanımının yüzyıllardır değişmediği ebeveynlik kavramının ise günümüz şartlarında değişime uğramadığını iddia etmek ütopik bir yaklaşım olur. Bu çalışmada değişen dünyadaki ebeveynlik durumunun sanat ve iletişim açısından irdelendiğinde ebeveynlik tanımının güncelliğini hala koruduğu söylemek mümkündür.

Aile sadece fiziksel ihtiyaçları karşılamak için kurulan maddi bir birliktelik değil, aynı zamanda zihinsel ve duygusal ihtiyaçları da karşılamaya yönelik manevi birlikteliktir (Martı,2018). Toplumun temel taşı olan aile üstlendiği rol ve işlevleri ile geçmişten günümüze hemen her toplumun kültürel kimliğini yansıtmaktadır. Her kültür kendi kimliğini yansıtan aile yapılarıyla yaşar. O halde aile yapılarını oluşturan temel değerlerin, tutum ve davranışların yaşandığı her kültürel ortamda kendi sanat kültürünü yaratır diyebiliriz.

Ailede anne, baba ve çocuk arasında kurulan iletişimi ve bağlılığı anlatmak eski zamanlardan beri insanların büyük tutkuları arasında yer almaktadır. Sanatın gelişmesi ve yaygınlaşması sonucu insanlar bu tutkularını çeşitli sanat dalları aracılığıyla gerçekleştirmişlerdir. Özellikle resim ve heykel sanatında ebeveynlik teması sıkça işlenen

konular arasında yer almıştır. Çalışma kapsamında yurtdışında ve Türkiye'de yer alan bazı heykellerdeki ebeveyn ve çocuk temasında irdelenecektir.

Hayatımızın merkezinde olan ebeveynlik temasını sanat ve iletişim bakış açısı ile inceleyen bilimsel bir çalışmaların azlığı bu alanda çalışmalar yürütmek ve bu yolla duyarlı bir toplumsal bilinç oluşturmak büyük bir öneme sahiptir. Bu araştırmada, ebeveynlik temasının sanatın bir disiplini olan heykele, aklın ve duyguların yoluyla sanatçının konuyu ifade ediş biçimleri ele alınmıştır. Bu ifade ediş biçimlerinin, toplumda bulduğu karşılığın yanı sıra sanatçıda bıraktığı izlerin somut veriler doğrultusunda kamusal alanda yer alan heykeller üzerinde incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma kapsamında heykel sanatında ele alınmış olan ebeveynlik teması, aile kavramı içerisinde çocuk ve ebeveyn ilişkilerinde iletişim olmak üzere incelenmiştir.

Yöntem

Çalışma nitel bir çalışma olup, alan yazın taraması sonucu elde edilen kamusal alan heykellerinin içerik analizi ile yürütülmüştür (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Çalışmanın amacına ulaşabilmek için arama motorları kullanılarak "anne-çocuk", "baba-çocuk", "aile" anahtar kelimeleri arama yapılmış ve yurtdışında 17, Türkiye'de 5 adet olmak üzere kamusal alanda yer alan heykellerin görsellerine ulaşılabilmiştir. Çalışmanın verisini oluşturan seçili eserlerin görselleri ebeveynler arasındaki rol paylaşımı, anne-çocuk ilişkisi, baba-çocuk ilişkisi, cinsiyetçi rollerde ebeveynler, çocuğunu kaybeden ebeveynler ve aile temasının aktarımına göre analiz edilmiş ve var olan durum betimlenmeye çalışılmıştır.

Bulgular

Yurtdışında ve Türkiye'de ki kamusal alanda yer alan ebeveyn temalı heykeller anahtar kelimelerle aranmış, yurtdışında 17, Türkiye'de 5 adet ebeveynlik temalı heykelin görseline ulaşılabilmiş ve cevap aranan sorulara elde edilen bulgularla görsellerin yorumları yapılmıştır.

İlk olarak, Anne-Çocuk Temalı heykellerde, çocuk genelde annenin kucağındadır ve çocuk bebek haliyle tasvir edilmiştir. Bağrına bastığı, kucağından ayırmadığı çocuğuna karşı sonsuz sevgi, merhamet, şefkat ve bağlılık duygularının aktarıldığı temsillerle karşımıza çıkmaktadır. Bu tarz heykellerde sanatçının karşı tarafa ilettiği mesajda, anne ve çocuk arasındaki iletişimin ilk dönemlerde güçlü bir bağlılık ile oluştuğu söylenilebilir. Çocukluk dönemi insanın varoluşundaki en önemli dönemdir. Özellikle bebeklik dönemi olan 0-2 yaş ve ilk çocukluk dönemi olan 3-6 yaşına kadar geçen süre aile içi ilişkilerde çocuğun kişiliği

oluşturan zamanlardır. Bu dönemler içerisinde çocuk ebeveynleri olan iletişiminde kendi hayatına olumlu ya da olumsuz bir yön vermektedir (Çiçekoğlu, 2020). Yurtiçinde ve yurtdışında bulunan anne-çocuk temalı heykel örneklerinin görselleri ve bulundukları konum aşağıda bulunmaktadır.



Görsel 1. Pittsburgh, Amerika Birleşik Devletleri



Görsel 2. Fındıklı Parkı, İstanbul, Türkiye



Görsel 3. Sorrento, İtalya



Görsel.4 Üsküp, Makedonya.

Baba-Çocuk Temalı heykellerde ise, çocuk ve baba beraberdir ancak bedensel bir temas halinde değildir. Baba ile birlikte tasvir edilen çocuk genelde erkek cinsiyetinde betimlenmiştir. Baba ve çocuk temalı heykellerde babanın ebeveynliğinin doğumdan sonra başladığı ve anne kadar çocuğa hemen bir bağlılığın olmadığı yansıtılmıştır. Biyolojik olarak anne gibi değişikliği olmayan babaların çocuk ilişkisi ve iletişimi aslında bebeğin anne karnında olduğu andan itibaren başlamalıdır. Çünkü bebek anne karnında bulunduğu esnada sesleri duyabilir ve duyduklarını depolayabilir. Doğumdan sonra annesini tanıdığı gibi babasını da tanır ve bebek-baba iletişimi bu noktada başlamış olur. Baba- çocuk temalı heykeller örneklerinin görselleri ve bulundukları mevkiler aşağıdadır.



Görsel 5. Kırşehir, Türkiye



Görsel 6. Oslo, Norveç

Aile Temalı heykeller incelendiğinde, birliktelik ve beraberlik mesajı verildiği görülmektedir. Çocuk anne ve babanın ortasında bazen de annenin kucağında betimlenirken çocukta cinsiyet çoğunlukla belirtilmemiştir.

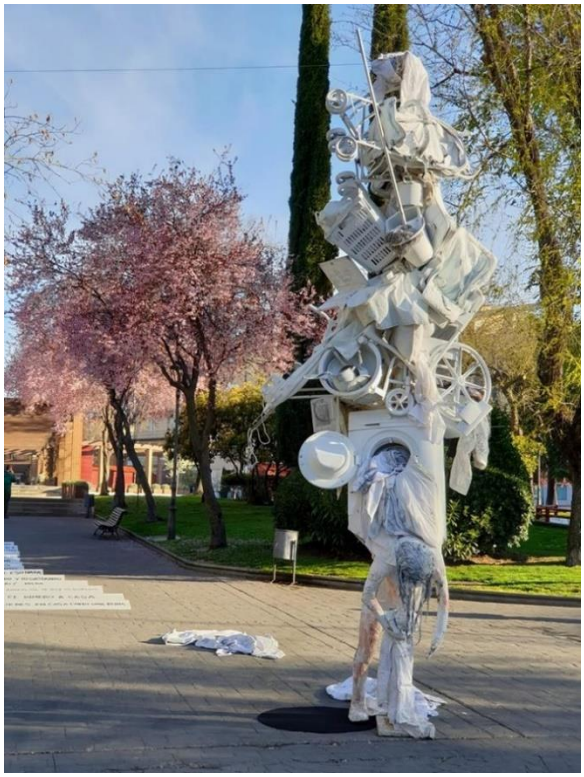


Görsel 7. Stevenage, Birleşik Krallık



Görsel 8. Tuva Özerk Cumhuriyeti, Rusya

Cinsiyetçi Rollerde Ebeveynlik Temalı Heykellerde, bireyi kadın ve erkek olarak gösteren biyolojik, genetik ve fizyolojik özellikleri kapsamıştır. Kadın evin tüm yükünü alan çocuğun bakımıyla ilgilenen rol üstlenirken, baba çocuğa gen aktarımı yapan erkeksi rollerle ilişkili olduğu gözlenmiştir.



Görsel 9. Avrupa'nın farklı şehirlerinde sergilenen heykel

Son olarak Çocuğunu Kaybeden ebeveyn temalı heykellerde, ebeveynlik temasının bu konuda heykele aktarımında cinsiyetçi rollerden kaçınıldığı, sadece ıstırabın, acının ve içinde bulunduğu boşluk duygusunun heykellere yansıtılmak istendiği vurgusu yapılmıştır.



Görsel 10. Yas tutan ebeveyn

Bir toplumun temel taşı olan aile ve ebeveynlik kavramının heykel sanatında yansımasını inceleyen bu araştırma sonucunda, kamusal alanda yer alan heykellerde anne ve çocuk heykelleri dışında ebeveynlik temasının çokta varlık gösteremediğini belirtmek yerinde olur. Özellikle ülkemizde bu alanda yapılan çalışmaların yetersizliği ise gözden kaçmamıştır.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında Türkiye ve yurtdışındaki ülkelerde yer alan heykeller incelenmiştir. Ülkeler arasında kültürel farklılık olsa da, akıl, duyu ve duyguların yansıtıldığı heykel sanatında ebeveynlik ilişkinin sanatsal aktarımda değişmediği bulgularla elde edilmiştir. Ebeveynlik duygusunun değişen dünyada değişime direnç göstermesi ise ilgi çekicidir.

Yapılan çalışmada, kamusal alanda konumlanan ve sanatçıların gözünden ebeveynlik temalı heykellerde var olan durumun toplumun bir izdüşümü olduğu ve sanat aracılığıyla iletildiği söylenebilir. Elbette buradan çıkan sonuçlarda, sanatçının iç ve dış dünyasında var olan, yaşamı boyunca elde ettiği tüm kişisel edinimlerin yansıması görülmektedir.

Ebeveynlik ilişkisinin sadece anneden ibaret olmadığı bu ilişkiye babanın da dâhil edilmesi gerektiği sanatın önemli dallarından biri olan heykel sanatı aracılığıyla topluma aktarılmalıdır. Sanat yapıtının bir toplumun belleğini oluşturduğu düşüncesinden yola çıkarak, aile ve ebeveynlik temasının hassasiyetlerine vurgu yapılan önemli mesajlar, diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi heykel sanatı aracılığıyla da topluma iletilmelidir.

İletişim hayatımızın her alanında var olduğu gibi sanat alanında da karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar eserlerini inşa ederken duygularını ve muhataplarına aktarmak

istedikleri düşüncelerini hiç şüphesiz sanat eseri ve seyircisi bağlamında ikili bir iletişim ile aktarmaktadırlar. İletilen mesaj ve düşünce kişiden kişiye göre değişmektedir. Burada asıl olan mesele sanatçının farklı bakış açıları ve kendinden ekledikleriyle karşı tarafa ilk baktığı anda farklı izlenimler yaşatmak ve asıl vurgulamak istediği noktaya odaklamaktır. Çalışma kapsamında heykel sanatında işlenen ebeveynlik temasında çocuk ve ebeveynin odak olduğu heykellerde sanatçıların asıl odak noktası aile içi iletişim ve bunun yansıması olarak söylenilebilir. Heykellere bakan her seyircinin kendinden bir şeyler bulması da sanatın ve iletişimin varoluşsal birlikteliğinin doğasındandır.

Kaynakça

Artun, A. (2014), Modern Hayatın Ressamı, Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm, Bektay, Ali (Çev.), Sanat Hayat Dizisi 1,İstanbul: İletişim Yayınları.

Aşkar, F. (2011). Sanatsal İletişim Modeli: Sahne (Performans) Sanatları Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Bakış Dergisi*, 25, Erişim adresi: https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423868122.pdf

Çakır, M. (2002). *Sanatta Eleştirellik*. İstanbul: Beta Yayınları.

Çakır, M. (2009). Sanatsal İletişimin Medyada Geçirdiği Dönüşüm Süreci. MEDYA İNCELEMELERİ (ED.) (ss.103-118), İstanbul: Es Yayınları.

Çiçekoğlu, P. (2020). Çocukla İletişim. Erişim adresi: https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20 21 Guz/cocukla iletisim/1/index.html

Erinç, S. M.(1998). *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ankara: Ayraç Yayınevi.

Evliyaoğlu, G. (1987). "İletişim Psikolojisi, Psikolojik İletişim". Ankara: Gazeteciler Cemiyeti Yayınları.

Hacı, E. (2012). İletişim ve sanat ilişkisi açısından İstanbul'daki özel müzelerin iletişim faaliyetlerine yönelik bir inceleme. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Martı, H. (2018). Mülakat. *KADEM Kadın Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 179-185.

Ögel, G. (1984). İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ören, Ş. (2015). Sanatın Doğuşunda İletişimle Aralarındaki Varoluşsal Birliktelik ve Sanat Eyleminde Psikolojik İletişimin Önemi. *Atatürk İletişim Dergisi*, 8, 207-226.

Öztay, E. (2009). Anıt Heykellerin Yaygınlaştırılmasında Yerel Yönetimlerin Görüşlerinin Saptanması, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Püskülüoğlu, A. (1995).Türkçe Sözlük. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Smith, R. R. R. (1991).Hellenistic SculpturE: A Handbook. Thomes and Hudson: London.

Şirin, E. S. (2013, Kasım). Türk Plastik Sanatçıların Disiplinlerarası Çalışmalarındaki Manipülatif Yaklaşımlar. Sözel bildiri, *1. Uluslararası Sanat Sempozyumu*, Sakarya.

Tansuğ, S. (1986).Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1992). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

İNTERNET KAYNAKLARI

Görsel 1 http://wiki.carrick-overbrook.org/L%27Enfant_-_Mother%27s_statue internet adresinden 19.11.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2 https://kulturenvanteri.com/yer/heykel/#16/41.031068/28.989589 internet adresinden 19.11.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3 https://brightside.me/creativity-art/16-beautiful-sculptures-from-all-over-the-world made-for-mothers-with-love-412310/ internet adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4 https://brightside.me/creativity-art/16-beautiful-sculptures-from-all-over-the-world-made-for-mothers-with-love-412310/ internet adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5 https://www.kirsehirhaberturk.com/bir-sehire-daha-neset-ertas-heykeli-dikiliyor.html internet adresinden 19.12.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 6 https://www.pikist.com/free-photo-iuppp internet adresinden 15.04.2021 tarihinde alınmıştır.

Görsel 7 https://www.ourstevenage.org.uk/content/topics/stevenage_sculptures/family-group-by-henry-moore adresinden 19.11.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 8 https://www.dreamstime.com/editorial-image-sculpture-family-gypsum-mother-father-child-city-kyzyl-tuva-russia-asia-image98097385 adresinden 19.05.2021 tarihinde alınmıştır.

Görsel 9 https://brightside.me/creativity-art/17-eloquent-monuments-that-can-tell-us-a-lot-about-humanity-727110/ adresinden 19.11.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 10 https://totallybuffalo.com/a-heartfelt-message-from-artist/ adresinden 19.11.2020 tarihinde alınmıştır.

Akın Can DEĞİRMEN

Doç. Dr. Figen ÜNAL ÇOLAK

Anadolu Üniversitesi
akincandegirmen@anadolu.edu.tr
fgn.unal@gmail.com

SANAL MÜZİK VE DİNLEYİCİ İLETİŞİMİNE ETKİLERİ: LO-Fİ BEAT TOPLULUKLARI ÖRNEĞİ

Öz

Müzik endüstrisi içerisinde yer alan sanal müzik, kişiler arası iletişim üzerinde oldukça önemli bir noktada yer almaktadır. Bu çalışmanın amacı sanal müzik ve lo-fi beat topluluklarının iletişim ögeleri açısından incelenmesindir. Çalışmada öncelikle kuramsal tartışma gerçekleştirilmiş; sanal müzik, lo-fi beat kavramları yerli ve yabancı literatür kapsamında incelenmiştir. Lo-fi beat dinleyicileri çoğunlukla Discord platformu üzerinden topluluk oluşturma eğilimindedir ve Discord dinleyiciler tarafından en yaygın şekilde kullanılan iletişim aracıdır. Discord'un yaygın kullanımının sebepleri, iletişim kanalları içerisindeki kategori sistemi ve profil oluşturma, paylaşım yapma ve beğeni alma gibi etkenlerin olmadığı bir platform olmasıdır. Bu bağlamda sanal müzik ve lo-fi beat toplulukları gözlemlenmiş, dinleyici kitlesi kategorileri analiz edilmiş, günümüz iletişimine etkileri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Elde edilen sonuçlara göre sanal müzik ortamlarında oluşan sanal toplulukların kendi içlerinde sahip oldukları yapılar belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: sanal iletişim, sanal müzik ortamları, lo-fi beat, lo-fi beat toplulukları, lo-fi beat dinleyici profili

VIRTUAL MUSIC AND ITS EFFECTS ON LISTENER COMMUNICATION: EXAMPLE OF LO-FI BEAT COMMUNITIES

Abstract

Virtual music, which is in the music industry, is at a very important point on interpersonal communication. The aim of this study is to examine virtual music and lo-fi beat ensembles in terms of communication elements. In the study, first of all, a theoretical discussion was carried out; virtual music, lo-fi beat concepts were examined within the scope of domestic and foreign literature. Lo-fi beat listeners tend to build community mostly through the Discord platform and Discord is the most widely used communication tool by listeners. The reasons for the widespread use of Discord are the category system within the communication channels and the fact that there are no factors such as profile creation,

sharing and getting likes. In this context, virtual music and lo-fi beat ensembles were observed, audience categories were analyzed and evaluated within the framework of their effects on today's communication. According to the results obtained, it was tried to determine the structures of the virtual ensembles formed in virtual music environments.

Keywords: virtual communication, virtual music environments, lo-fi beat, lo-fi beat communities, lo-fi beat listener profile

1. GİRİŞ

Müzik ve müzik endüstrisi, 20. yy sonlarında hızlı bir şekilde artan teknolojik gelişmeler sonucunda üretim, veri saklama, dağıtım, tüketim ve iletişim kanalları açısından büyük değişimler yaşamıştır. Teknolojik gelişmeler sonucunda ortaya çıkan yazılımlar, çok fonksiyonlu teknolojik müzik aletleri ve internetin etkisiyle müziğin üretim aşaması, büyük prodüksiyon ya da enstrüman gerektirmeden gerçekleşmeye başlamıştır. Piyano, gitar, keman, davul ve birçok enstrüman seslerinin teknolojik müzik aletlerinin ya da bir yazılımın içerisine sıkıştırılması, müziğin üretim şekli açısından büyük değişimlere yol açmıştır. Üretilen teknolojiler ve yazılımlar sayesinde müziğin üretim aşamasının maliyeti önceki dönemlere göre belirgin oranda düşmüştür. Bu sayede profesyonel olmayan ya da müzik prodüksiyonu için yeterli maddi imkanı bulunmayan müzisyenler de müzik alanında kayıtlı ürünler ortaya koymaya başlamıştır. Veri saklama ortamları olan CD ve DVD, icat edildikleri tarihten 1992 yılına kadar müziğin depolanması amacıyla yoğun bir şekilde başat unsurlar olarak kullanılmıştır. 1992 yılında, MP3 adında dijital müzik biçimi geliştirilmiştir. MP3 biçimi kendinden önceki müzik biçimlerinin aksine müziğin depolanması ve taşınması konusunda fiziksel destek ihtiyacını ortadan kaldırmıştır. MP3, müziğin bilgisayar ve internet ortamına aktarılmasını ve sanal ortamlarda çoğaltılmasını sağlamıştır. Müziğin sanal ortamlara girmesi, dağıtım ve tüketim sürecini büyük oranda etkilemiş ve değiştirmiştir. MP3 biçimi, müziğin depolama ve dağıtım maliyetinin azalmasını sağlaması ile birlikte tüketiciye ulaşımını da kolaylaştırmıştır. Müziğin üretim ve dağıtım süreçlerinin hızlanması, tüketim alışkanlıklarını da aynı derecede değiştirmiş ve hızlandırmıştır. 1994 yılında MP3 biçiminin internet ortamında kullanımının yaygınlaşması ile birlikte insanlar ulaşabildikleri sınırlı müzik kaynakları yerine yüzbinlerce müziğe erişebilir hale gelmiştir. Müzik endüstrisi de hız bağlamında değişimler yaşamış, şirketleşme artmış ve müzik hızlı bir şekilde üretilip hızlı bir şekilde tüketilen tüketim unsuru haline gelmiştir. MP3 biçimindeki müzik dosyaları insanlar arasında kolay paylaşılabilir ve dağıtılabilir formattadır. 1997 yılında kurulan mp3.com sitesi insanların ücretsiz bir şekilde müzik dinleyebilmesini ve ücret karşılığında MP3 dosyalarını bilgisayarlarına indirebilmesini sağlamıştır. 1999 yılında Napster adlı ücretsiz bilgisayar programı sayesinde insanlar kendi bilgisayarlarında bulunan müzik dosyalarını diğer kişiler ile ücretsiz bir şekilde paylaşmaya

başlamıştır (Gündüz, 2012). Napster programı sayesinde müzik, kişisel bir keyif aracı olmakla birlikte bir gruba ait olduğunu kanıtlama ve başkalarıyla iletişim kurma yoludur (Güdek, 2017). Bu durum sanal müzik sayesinde sanal müzik topluluklarının oluşmasını da sağlamıştır ve müziğin ulaştığı kişi sayısı kadar yarattığı topluluk sayısı da artmıştır. Günümüz iletişimi boyutunda müziğin üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinin değişmesi kadar oluşturduğu sanal müzik toplulukları da önem arz etmektedir. Sanal müzik olgusunun ortaya çıktığı ilk yıllardan günümüze kadar teknolojik gelişmelerin hız kaybetmeden devam etmesi ve sanal iletişim ortamlarının artması ile birlikte sanal müzik çerçevesi içerisinde bir gruba ait olma, sohbet ve diyalog kanalları artmış ve yaygınlaşmıştır. Sanal müzik örneklerinden biri olan lo-fi beat, günümüzde hem iletişim boyutunda hem de topluluk oluşturma bağlamında diğer müzik türlerinden belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Lo-fi beat türünün üretim ve tüketim aşamalarında, sanal topluluk oluşturma ve sanal ortamlarda iletişim imkanlarını kullanma açısından daha aktif, katılımlı ve sosyolojik yönü olan bir tür olduğunu söylemek mümkündür.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

Çalışmanın bu bölümünde lo-fi beat ile ilgili önemli kavramların ve terimlerin açıklamaları yapılmış ve kuramsal tartışma gerçekleştirilmiştir.

a. Kavramlar ve Terimler

Lo-fi (low fidelity): Low fidelity, Türkçe'de düşük sadakat anlamına gelmektedir. Genel olarak bir kayıt ya da performansın kusurları olarak adlandırılan unsurların (cızırtı, gürültü, bozulma) hem suni olarak eklenebildiği hem de ses kayıtlarının doğal bir şekilde kullanılmasından dolayı estetik bir tercih olarak duyulabilir ve algılanabilir olduğu bir müzik ve prodüksiyon kalitesidir.

Beat: Ritmik davul ve enstrümantal seslerin birleştirilmesi ve tekrarlanması (loop) ile oluşturulan, genellikle sözlü rap müziklerinin alt yapısı olarak kullanılan müzik türüdür.

BPM (Beats Per Minute): Müziğin temposunu belirlemekte kullanılan ve dakika başına ölçülen birimdir.

Sample (Örneklem): Bir ses kaydındaki, bir enstrüman sesindeki veya bir şarkıdaki bir bölümün aynen ya da örnek alınıp değiştirilerek başka bir şarkıda kullanılması işlemidir.

Sampler (Örnekleyici): Yeni sesler üretmek yerine, kaydedilmiş seslerden ya da şarkılardan alıntılar yapmaya yarayan dijital bir müzik aletidir.

Loop (Döngü): Şarkılarda ya da beatlerde, seslerin ya da ritimlerin belirli bir sistematik ve zaman dilimi içerisinde tekrar etmesi.

b. Kuramsal Tartışma

Everett M. Rogers yeniliklerin yayılması kuramında, yeniliğin örgüt veya birey tarafından yeni olarak anlaşılan ve algılanan bir fikir, nesne veya uygulama olduğunu belirtmiştir. Yenilik, toplumsal oluşumların ya da sistemlerin bireyleri arasında, belirli kanallar aracılığı ile ve zaman sürecinde yayılma gösterir. Rogers'a göre "iletişim ise katılımcıların birbirlerini anlayabilmeleri için girdikleri karşılıklı bilgi üretim ve paylaşım sürecini anlatır" (Özçetin, 2018: 238). Yeniliklerin yayılması sürecinde iletişim kanalları önemli bir unsur ve genellikle yeniliğin kendisidir. Her büyük yenilik iletişim türlerinin ve ortamlarının da değişime uğramasını sağlamaktadır (Demir, 2006). Sanal müzik, yeniliklerin yayılması kuramı içerisinde incelendiğinde üretim, veri saklama, dağıtım, tüketim ve iletişim kanallarının tamamında bir yenilik yaşanması söz konusudur. Yaşanan yenilik, tüm insanların birbirleri ile iletişim kurmasını sağlayan ve hem üretici hem de tüketici rolüne girebileceği internet ortamında gerçekleştiği için iletişim kanalı potansiyel olarak temas kurulacak kişi sayısı bakımından oldukça zengin ve sanal müziğin yayılımını kolaylaştıran düzeydedir. Sanal müzik ile birlikte gelen yeniliklerin getirdiği kolay ulaşılabilirlik, zengin kaynaklar ve hızlı erişim imkanı yeniliğin benimsenmesi konusunda başat rol oynamaktadır. Toplumsal sistemin yapısı ise sanal müzik kavramının ortaya çıkmaya başladığı ilk dönemlerde teknolojik gelişmelere ve yeniliklere açıktır ve öncül bilgisayar programları ve internet siteleri değişim temsilcileri olarak sanal müziğin yayılmasında rol almaktadır.

Daniel Lerner'in modernleşme, iletişim ve empati kuramının temel varsayımı şudur: Modern toplumlarda kişilerin baskın kişilik özelliği empati kapasitesidir (Özçetin, 2018). Lerner'in kuramında teknolojide yaşanan yeniliklerin empatinin yayılmasını arttığı söylenmektedir. Lo-fi beat türünün temel yapısı ve felsefesi ile birlikte oluşturduğu sanal topluluklar incelendiğinde empati ve duygu kavramının ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Modern hayatta kişiler çevresiyle özdeşleşebilme, çevresinde yaşananları anlamaya çalışma, kendi tercihlerini ve beğenilerini çevresine yansıtma ve dış çevrede gördüklerini içe yansıtma gibi özelliklere sahiptir (Özçetin, 2018). Bu bağlamda lo-fi beat toplulukları incelendiğinde, sanatçı boyutundan dinleyici boyutuna kadar empatinin karşılıklı olarak yüksek seviyelerde olduğunu söylemek mümkündür. Modernleşmenin getirdiği psikolojik sorunlar, asosyallik ve hayatın yoğunluğu içerisinde çevreyle özdeşleşme konusunda lo-fi beat yapımcıları ve dinleyicileri genel olarak hayatlarında sorunlar yaşamaktadır. Oluşturdukları sanal topluluklar ile tercih ve beğenilerini birbirlerine yansıtma ve diğerlerinden gördüklerini içe yansıtma konusunda ortak bir noktada buluşarak sosyalleşme ve duygusal ihtiyaçlarını giderebilmişlerdir. Lo-fi beat

türünde yapılan müziklerin tarzı, hissettirdikleri ve isimleri bu çerçevede şekillenmekte ve sanatçı-dinleyici arasında bağ oluştururken dinleyici topluluklarının da kendi aralarındaki bağları temsil etmektedir.

3. SANAL MÜZİK ORTAMLARI VE TOPLULUKLARI

Müziğin sanallaşma sürecinde ortam bağlamında ilk örnek olan mp3.com internet sitesi kullanıcıların yalnızca müziğe erişebilmesini sağlamaktaydı. Sitenin sınırlılığı ve sosyal medya kavramının henüz ortaya çıkmamasından dolayı sitede kullanıcılar birbirleri ile etkileşime girememiştir. Bu durum verilerin ve beğenilerin paylaşılması hususunda eksikler yaratmış ve yeni beklentileri açığa çıkarmıştır. Bu beklentilerin karşılanması amacı ile 1999 yılında Napster adında, kullanıcıların ücretsiz bir şekilde kendi bilgisayarlarında depoladıkları müzikleri telif haklarını göz önünde bulundurmadan ve korsanlık olarak nitelendirilebilecek bir şekilde diğer kullanıcılar ile paylaşmasını sağlayan program geliştirilmiştir. mp3.com ve Napster'in ortaya çıkışı müzik sektörünü büyük ölçüde zarara uğratmış ve değişime zorlamıştır. Müzik endüstrisinin sanal ortamlar nedeniyle uğradığı zarar 1995-2000 yılları arasında iki milyar dolar civarındadır (Oğuz, 2016). Telif haklarının korsan müziğe karşı etkisiz kaldığı 1995-2000 yılları arasında müzisyenler, müzik ve dağıtım şirketleri uzun bir süre çaresiz kalmıştır. Müzik ve teknoloji şirketleri bu zararı göz önünde bulundurarak sanal müzik ortamları açısından hızlı bir şekilde yapılaşma sürecine girmiştir. 2003 yılında Apple şirketinin geliştirdiği ITunes programı, Napster programının sağladığı imkanları telif haklarını ödeyerek ve yasal bir şekilde gerçekleştirmeye başlamıştır. Web 2.0 ile birlikte sosyal medyanın ortaya çıkması, müzik bağlamında beğenileri paylaşma, diyalog ve topluluklar kurma imkanı sağlamıştır. Rogers'ın yeniliklerin yayılması kuramında da belirttiği gibi, yeniliklerin yayılmasında etkili olan iletişim kanalı unsuru Web 2.0 ile birlikte güç kazanmış ve yayılmasını sağlayan iletişim kanalları hem nicel hem de nitel açıdan artmıştır ve gelişmiştir. Bu durum sanal müziğin toplumun geneline daha fazla yayılmasını sağlamıştır. Web 2.0 müzik sanatçılarının ve dinleyicilerin kolay bir şekilde iletişime geçmesine olanak tanımıştır. Sosyal medyanın etkisi ile birlikte sanal müzik içerisinde etkileşim ve katılım da yaygın hale gelmeye başlamıştır (Çiftçi, O., Erdem ve Çiftçi, D., 2017).

a. Sanal Müzik Ortamları ve Streaming (Akış) Servisleri

"Streaming (Gerçek Zamanlı Veri Akışı) kelime anlamı olarak ''aralıksız akış'' anlamına gelmektedir. İnternet üzerinden ses ve video gibi verilerin, ''anında'' indirmeyi beklemeden eş zamanlı olarak görüntülenebilmesine, ulaşılabilmesine olanak sağlayan bir teknolojidir"

(Gündüz, 2019: 35). Bu bağlamı ile müzisyenler ve şirketler akış servisleri sayesinde müziğin doğrudan satışı yerine dinlenme sayısı, üyelik sistemi ya da reklam üzerinden gelir sağlamaya başlamıştır. Dinleyiciler ise daha büyük ve geniş çapta müzik kütüphanelerine kendi depolama alanlarını kullanmadan ve kategorize edilmiş bir şekilde sahip olmuştur. Amatör müzisyenlerin de kolay bir şekilde müziklerini paylaşabilme imkanı bulduğu akış platformları hızlı bir şekilde yaygınlaşmaya başlamıştır. 2006 yılında beta sürümü ile piyasaya çıkan gerçek zamanlı akışa dayalı müzik platformu Spotify, 2008 yılında tam sürümü ile birçok ülkede yer almıştır. 2005 yılında kurulan Youtube ise günümüzdeki en büyük akış servislerinden biridir. Youtube ayrıca sadece müzik hizmetinin sağlandığı Youtube Music akış hizmetini 2015 yılında geliştirmiştir. 2007 yılında beta sürümü ile Amazon Müzik müzik akış platformlarının arasına girmiştir. Apple ise ITunes'in ardından 2015 yılında Apple Music servisini geliştirdi. Günümüzde akış servisleri sanal müzik ortamlarının oluşmasında önemli etkenlerden biridir. Milyonlarca kullanıcıya sahip olan akış servisleri müzisyenlerin, müzik şirketlerinin ve dinleyicilerin süreklilik sağlayan bir şekilde ve günlük olarak kullandığı, ziyaret ettiği ve hizmet alıp-verdiği önemli bir platform konumundadır.

3.2. Sanal Müzik Toplulukları

Sanal müziğin gelişen internet teknolojileri ve akış platformlarının etkisi sayesinde yaygınlaşması ile birlikte dinleyiciler sanal müzik toplulukları oluşturmaya başlamıştır. Bu toplulukların oluşumundaki başat unsur ise sosyal medyadır. Özellikle 2003 yılında kurulan Myspace sitesi ünlü olmayan müzisyen ve müzik gruplarının ön plana çıkmasında önemli bir etken olmuştur. Myspace kullanıcılar açısından ise birbirleriyle iletişim kurabilme olanağı sağlamış ve ilk sanal müzik topluluklarının oluşturulmasında önemli etken olmuştur. Hem genel anlamda hem de müzik bağlamında sosyal ağ sitesi niteliğini taşıyan ilk sitelerden biri olan Myspace hem sosyal ağ niteliği taşımasından dolayı hem de grup oluşturma imkanı sağlaması sayesinde, aynı tür müzik dinleyen ya da icra eden kişilerin iletişime geçmesini, birbirleriyle fikir alışverişinde bulunmasını ve bir gruba ait olduklarını tasdik etme ihtiyaçlarının karşılanmasını sağlamıştır (Eraslan, 2016). 2004 yılında kurulan Facebook ise Myspace örneği gibi müzik üzerine kurulmuş bir sosyal ağ sitesi olmasa da sağladığı olanaklar sayesinde ilk sanal müzik topluluklarının oluşmasında önemli rol oynamıştır. Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan Facebook, Twitter, Instagram gibi sosyal ağ siteleri yıllar içerisinde yaşadıkları gelişmeler sayesinde sanal müzik topluluklarının oluşumu ve bu toplulukların iletişimi aşamasında en büyük etkiye sahip unsurlar olarak yer almaktadır.

4. LO-FI BEAT

1990'larda alternatif bir müzik akımı olarak ortaya çıkan lo-fi müzik akımı, hiphop alt kültürünün sözlü müziklerinin alt yapısını oluşturan, beat ögesi ile harmanlanmıştır. Ortaya çıkan müzik ürünü ise lo-fi kültürünün bozuk ve az kaliteli ses ögelerini, hiphop kültürünün ise ritmik davul ve loop (tekrarlama) ögelerini içeren lo-fi beat adını almıştır. Profesyonel olmayan ortamda üretilmiş bir ses gibi görünen bozuk ya da az kaliteli sesler, lo-fi estetiği anlayışı içerisinde düzenlenerek, seslerin estetik ve anlamlı bir şekle bürünmesi sağlanır. Genel olarak eski caz türündeki plak kayıtlarından sample (örneklem) alınarak, üzerine davul ritimleri eklenerek oluşturulur. Ses kalitesi bilinçli olarak yaşlandırılır ve eskitilir. Suni bir şekilde plak cızırtı efekti, yağmur ya da odun yanma sesi gibi sesler kısık düzeyde beatlerin içine yerleştirilir. Genellikle beatlerde beyaz gürültü sesleri de kullanılmaktadır. İlk ortaya çıktığı dönemlerde Akai MPC ve Roland SP-404 başta olmak üzere örnekleyiciler (sampler) ile müziğin icrası gerçekleştirilir. Günümüzde bu örnekleyiciler hala önemli ölçüde beatlerin yapım aşamalarında kullanılsa da bilgisayar yazılımlarının da son dönemlerde sıkça kullanıldığını söylemek mümkündür. İlk lo-fi beat üreticileri hiphop kültürünün DJ'leridir ve özellikle lo-fi beat konusunda ön plana çıkan kişinin J. Dilla adındaki müzisyen ve DJ olduğu söylenebilir. J. Dilla lo-fi beatin ilk temsilcilerinden biri olarak günümüzdeki haline gelmesini sağlayan belirgin unsurların ve efektlerin ilk kullanıcılarındadır. Lo-fi beat üreticileri felsefi ve üretim süreci açısından genel müzik estetiği ve ses kalitesi kalıplarının dışına çıkarak, kendi estetik anlayışını geliştirmiştir. Son dönemlere kadar alternatif müzik ve deneysel hiphop olarak nitelendirilmekteydi ancak günümüzde alternatif ve deneysel müzik kategorisinden çıkmış ve kendi başına bir tür olarak anılmaya başlamıştır. Genellikle 70-85 BPM hızında olan lo-fi beat, ne çok hızlı ne de çok yavaştır. Sözlü müzik ya da film repliği kullanımı nadir de olsa beatlerin başında ya da son kısmında bulunmaktadır ancak genel olarak yalnızca davul ritmi ve bozuk ses örneklerinden oluşmaktadır. Sanatçılar, dinleyicide hissettirmek istediği duyguyu sözler ile değil, ritimler, bozuk ses ögeleri ile birlikte enstrüman ve ses efektleri sayesinde hissettirmeye çalışmaktadır. Günümüzde genellikle ders çalışırken, stresli ya da uzun sürecek bir iş yaparken, hayal kurmak, odaklanmak ve rahatlamak amacıyla dinlenmektedir.

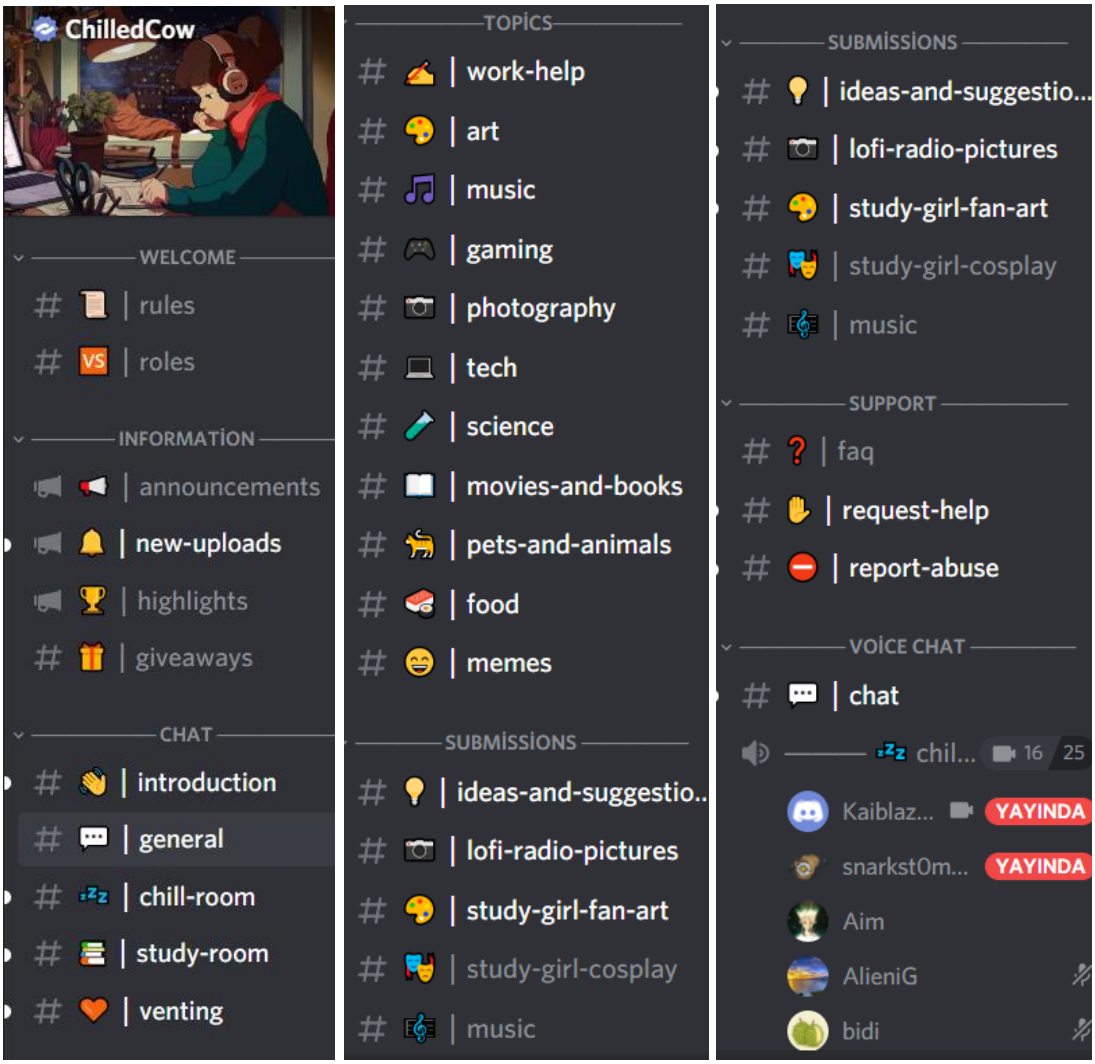
a. Lo-fi Beat Dinleyici Profili

Genel dinleyici kitlesi içine kapanık, çekingen, depresif, kaygı sorunları yaşayan, tam anlamıyla asosyal olarak nitelendirilmese de yüz yüze iletişimi ve sosyal etkinliklere katılımı bilinçli ya

da bilinçsiz düzeyde az olan, çevresindeki kişilerin düşüncelerinden, fikirlerinden, dünyaya bakış açılarından ayrıştığını ve farklı olduğunu düşündüğü için bir gruba ait olma ihtiyacı duyan ancak bunu yaparken düşünce yapısı, ilgi ve beğeni düzeylerinde kendisine benzer kişiler arayan, duygularını ve hislerini paylaşma gerekliliğini genellikle bilinçli olarak yakın çevresi ile ve yüz yüze gerçekleştirmeyen, sosyal medyada aktif olmayan ancak kendi lo-fi grubu içerisinde sosyal medya paylaşımları düzeyinde paylaşımlar yapan ve duygularını aktaran kişilerden oluşmaktadır. Bu kişiler lo-fi beat dinlemek haricinde birçok ortak noktaya sahiptir. Lo-fi beat türünde müzikler dinlemeleri de bu ortak noktalar sayesinde gerçekleşmiştir. Kendi sanal topluluklarının içerisinde kategorize olarak isteklerine, beklentilerine ya da anlık olarak gerçekleştirdikleri eylemlere göre iletişim kurabilmektedirler (Wang, 2020; Winston & Saywood, 2019).

b. Lo-fi Beat Toplulukları

Lo-fi beat dinleyicileri genel anlamda Discord üzerinden, nadiren de olsa Facebook grupları içerisinde topluluk oluşturma eğilimindedir. Discord platformu dinleyiciler tarafından en yaygın şekilde kullanılan iletişim aracıdır. Discord'un yaygın kullanımının sebepleri ise iletişim kanalları içerisindeki kategori sistemi ve profil oluşturma, paylaşım yapma ve beğeni alma gibi etkenlerin olmadığı bir platform olmasıdır. Dinleyiciler ve topluluk katılımcıları içe kapanık ve çekingen yapıda olduğu için sosyal medya üzerinden sanal topluluğun iletişim süreçlerini sürdürmek istememektedir. Kendi isimlerini ve fotoğraflarını kullanma zorunluluğu olmadığı için Discord platformu dinleyicilerin topluluk oluşturması konusunda ilk tercihleri arasındadır. Topluluk içerisinde yer alan bireyler kendilerine ait fotoğraflar ve bilgiler yer almasa bile düşünceleri ile varlığını göstermektedir. ChilledCow adındaki lo-fi beat dağıtım şirketi ve etiketi, 216 bin üye ile Discord üzerindeki en büyük lo-fi beat topluluğuna sahiptir. Diğer bir büyük oluşum ve şirket olan Chillhop Music ise 15 bin Discord üyesine sahiptir. Büyük lo-fi beat topluluklarını oluşturanların şirketler olmasına karşın, lo-fi beat dinleyicisi olan topluluk üyeleri kategoriler ve kurallar gibi formal bazı kalıplar içerisinde yer alsa da informal iletişim sergilemektedir. Toplulukların Discord sunucularına katılmak tamamen ücretsiz ve herkese açıktır. ChilledChow'un Discord sunucunda Welcome (Hoş geldiniz), Information (Bilgi), Chat (Sohbet), Topics (Konular), Submissions (Sunumlar), Support (Destek) ve Voice Chat (Sesli Sohbet) şeklinde 7 ana kategori bulunmaktadır.

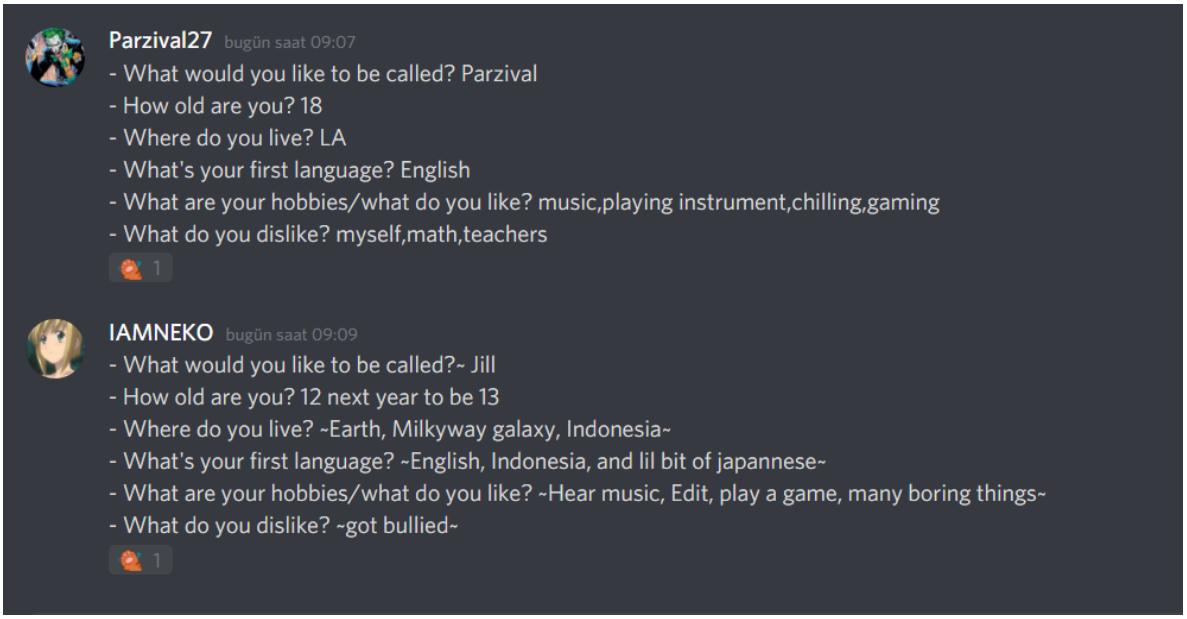


Şekil 1. ChilledCow Discord Sunucusu Kategorileri

Kaynak: ChilledCow Discord Sunusucu

"Hoş geldiniz" kategorisinde genel sunucu kuralları ve kullanıcılara atanan rollerin (Moderatör, Sanatçı, Üretici, Seviyeler) açıklamaları yazmaktadır. Sunucuda üyelerin katılım oranına göre seviye sistemi bulunmaktadır. Seviye sistemi sunucu içerisinde herhangi bir hiyerarşik anlam ifade etmemekte ve yalnızca eğlence amacı ile kullanılmaktadır. "Bilgi" kategorisinde ChilledCow şirketinin duyuruları, yeni yayınladığı müzikler ve satışa sunduğu ürünler yer almaktadır. "Sohbet" kategorisinde üyelerin kendini tanıttığı tanıtım alt başlığı, genel sohbet ve açığa vurmak (venting) bölümleri yer almaktadır. Tanıtım alt başlığı içerisinde üyelere "What would you like to be called? How old are you? Where do you live? What's your first language? What are your hobbies/what do you like? What do you dislike?" soruları otomatik olarak sorularak kendilerini tanıtmaları istenmektedir. Yapısı gereği çekingen olan lo-fi beat dinleyicisi Discord sunucusu içerisinde bu soruları cevaplayarak iletişim süreçlerine

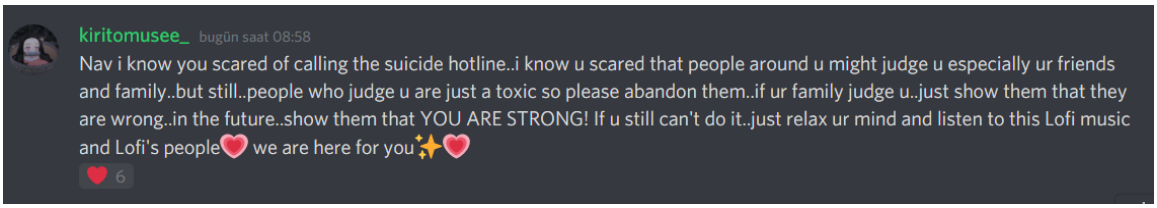
başlamaktadır. Çekingen ve yakın çevresinden ayrışan yapısını bir kenara bırakarak sunucu içerisinde aktif ve "herkes" gibi olmaya başlar.



Şekil 2. ChilledCow Discord Sunucusu Tanıtım Bölümü

Kaynak: ChilledCow Discord Sunusucu

İletişim süreçleri bağlamında önemli olan bir diğer kategori ise venting (açığa vurmak) bölümüdür. Bu kanalda üyeler çevrelerindeki hiç kimseyle paylaşamadığı sırlarını, korkularını ya da düşüncelerini açığa vurmaktadır. Depresif olma özelliği ile lo-fi beat topluluk üyeleri intihara yatkın bir psikoloji içerisinde yer almaktadır. Venting kanalında intihar ile ilgili düşüncelerini paylaşan üyeler ile sıklıkla karşılaşılmaktadır. Diğer üyeler intihar eğiliminde olan üyeleri bu tutumdan vazgeçirmek için sunucu içerisinde destek olmaya çalışmakta, sorunlarını çözme konusunda motive etmekte ve "biz bir aileyiz" söylemini ön planda tutmaktadır.



Şekil 3. İntihar Düşüncesi Olduğunu Söyleyen Üyeye Psikolojik Destek Mesajı

Kaynak: ChilledCow Discord Sunusucu

Topics (Konular) kategorisinde üyelerin birbirleri ile ilgi alanları bağlamında paylaşım yapabilmesi, fikir danışabilmesi ve arkadaşlık bağları kurabilmesi sağlanmaktadır. Alt başlıklar içerisinde yiyecekler, bilim, oyun, müzik, ödev-iş yardımı, sanat gibi bölümler bulunmaktadır.

Üyeler sosyal medya kullanımı yerine doğrudan kategorize edilmiş, kendisiyle özdeşleştirdiği kişiler ile bağlantı kurduğu ve bir gruba ait hissettiği alanda paylaşımlar gerçekleştirmektedir.

4.3. Lo-fi Beat Topluluklarını Oluşturan Etkenler

Modern toplum ve kentleşmenin yol açtığı psikolojik ve sosyal etkenler, bireylerin yalnızlaşmasını, insanların birbirlerinden uzaklaşmasını, samimiyetten uzak bir iletişim biçimini ve üretilenlerin -sanat eserleri dahil- hızlı bir şekilde tüketilmesini sağlamıştır. Hızlı tüketim unsuru sadece üretilen fiziksel ya da sanatsal ürünler bağlamında değil aynı zamanda insanların sosyal ilişkilerini de hızlı tüketmesi bağlamında değerlendirilmektedir. Tüm bu unsurlar ile birlikte modern toplum yaşamına adapte olamayan ya da bilinçli bir şekilde modern yaşam unsurlarını reddeden bireyler popüler kültür ögelerinden uzak durmakta ve "herkes" gibi olmaktan çekinmektedir. Bu kişilere göre "herkes" birbirinin taklidi ya da aynısıdır. Özgün bir estetik ve düşünce anlayışından yoksun olduğu düşünülen "herkes" aynı zamanda nesnelerin, olguların ve ilişkilerin değerini tam anlamıyla bilmemekte ve hızlı tüketim içerisinde eritmektedir. Lo-fi beat dinleyicilerinin çekingen, kaygılı ve kendi içlerindeki farklı yapısı ortak noktaları olmayan kişiler ile iletişim kurmalarını zorlaştırmaktadır. Discord sunucularında olduğu gibi kategorize edilmiş ve önceden belirlenmiş birtakım kalıplar ile sunulan iletişim ortamları lo-fi beat dinleyicilerinin topluluk oluşturmasını sağlaması ile birlikte sosyalleşme ihtiyacını da büyük ölçüde bu topluluktan karşılamasını sağlamaktadır. Genellikle yüz yüze olmasa bile lo-fi beat dinleyicileri kendi aralarında kurduğu iletişimi ve ilişkiyi diğer birçok ilişkiden önemli görmektedir. Lo-fi beat topluluklarında iletişimin sanal iletişim ortamları içerisinde mesaj, görüntü ve ses aktarımı düzeyinde olması, ortam zenginliği kuramı açısından yüz yüze iletişime göre yalın ve az etkili iletişim ortamı bağlamında değerlendirilse de kişilerin psikolojik yapıları ve genel beklentileri açısından değerlendirildiğinde herhangi bir kişi ile kuracakları yüz yüze iletişimden daha etkili, verimli ve değerlidir. Topluluk üyelerinin iletişim kanalları sanal ortamlarda oluşturulmuş ve kısıtlı olsa bile referans çerçevelerinin kesişme oranı göz önüne alındığında yüz yüze iletişimden daha olumlu bir etki yaratmaktadır. Toplulukları oluşturan üyeler bireysel sorunlarından kaçmaktan ziyade kendilerini yeni bir grubun içerisinde, kültürde ve oluşumda konumlandırıp sorunlar ile mücadele gücünü arttırıyor ve sorunlarının etkilerini azaltıyor ya da sorunlarını aşabiliyor.

4.4. Lo-fi Beat Topluluklarının Yapısı

ChilledCow topluluğunda yer alan sosyal yapı ve davranış biçimleri, Lerner'in modernleşme, iletişim ve empati kuramı açısından değerlendirildiğinde empatinin ön plana çıktığı bir yapı

oluşturmaktadır. Üyeler dost canlısı ve aileden biri gibi davranmaktadır, bu durum topluluk üyelerine aidiyet duygusunu hissettirmektedir. Topluluk içerisinde empati kavramı yalnızca kişinin karşı taraftaki kişiyi düşünmesi ve kendi yerine koyması bağlamında değerlendirilmemelidir. Dinleyici profili ve lo-fi beat topluluklarını oluşturan etkenler başlıklarında belirtildiği gibi, topluluğun üyeleri de kişisel ihtiyaçlar ve istekler doğrultusunda toplulukların içerisinde yer almaktadır. Bu bağlamı ile empati kurarken aynı zamanda kendisini de düşünmektedir. Üye empati kurduğu kişiden ve diğer üyelerden de empati beklemektedir. Üyeler genellikle Discord sunucusunda kategorize edilen başlıklardan kendilerine uygun olan birkaçında ve genel sohbet kanalında aktif olarak iletişim kurmaktadır. Ders çalışma kategorisinde, ders çalışırken üyelerin birbirlerini motive ettiği, soru sorarak bilgi aktarımının sağlandığı, ders çalışırken üyelerin birbirlerine lo-fi beat ve çalma listeleri önerdiği bir yapı bulunmaktadır. Evcil hayvan kategorisini içeren kanalda evcil hayvan sahipleri, hayvanlarının fotoğraflarını birbirlerine göndermekte, iyi dileklerde bulunmakta ve evcil hayvan bakımı konusunda bilgi düzeyinde birbirlerine yardımcı olmaktadır. İki örnekte olduğu gibi birçok kategori ve kanal bulunmaktadır. Bu iletişim kanalları içerisinde topluluk yapısal olarak ortak duyguların ve beğenilerin paylaşımı, bilgi alışverişi ve psikolojik destek görevi sağlamaktadır.

4.5. Lo-fi Beat Topluluklarında Karşılaşılan Sorunlar ve Geliştirilen Çözümler

Sanal topluluk yapısı ve üyelerin psikolojik durumları göz önünde bulundurulduğunda lo-fi beat topluluklarının birçok tehlikeye açık olduğunu söylemek mümkündür. Bu bölümde ön plana çıkan sorunlar ve geliştirilen çözümler sıralanmıştır.

4.5.1. Nefret Söylemi

Lo-fi beat toplulukları üyelerinin kırılgan ve kaygılı yapısı gereği, iletişim anlamındaki saldırılara karşı savunmasız konumdadır. Üyelerin intihar eğilimlerini belirtmesi, ailesi ile ilgili sorunlardan bahsetmesi ya da aşk ile ilgili duygularını ifade etmesi hassas konular içerisinde yer almaktadır. Yüzbinlerce üyeye sahip olan lo-fi beat toplulukları herkese eşit düzeyde iletişim kurma imkanı tanıdığı için, nefret söylemi ve saldırgan söylemlerin oluşabileceği bir ortam da yaratmaktadır. Bu duruma karşı sosyal medya ağlarında ve Discord sunucusunda olumsuz mesaj ve yorum filtreleme özelliği etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Kontrolü sağlayabilmek adına birden fazla Discord sunucu yöneticisi dönüşümlü olarak kanalın kontrolünü sağlamaktadır ve ek olarak güvenlik yazılımları ile nefret söylemi ve saldırgan tutumlar önlenmektedir.

4.5.2. Telif Hakkı

Lo-fi beat toplulukları içerisinde yer alan kullanıcılar sadece dinleyici kitlesinden oluşmamaktadır. Lo-fi beat sanatçıları da toplulukların içerisinde yer almakta ve ailenin bir parçası olmaktadır. Sanatçıların geri dönüt almak amacıyla paylaştığı ve kendilerine özgü olan müzik dosyaları, indirme ve kullanıma açıktır. Bu bağlamda sanatçı henüz müziğinin resmi sürümünü yayınlamadan piyasaya korsan bir şekilde yansıyabiliyor. Topluluklar içerisinde yalnızca müzisyenler bu etkilere maruz kalmamaktadır aynı zamanda fotoğrafçı ve tasarımcılar da aile olarak gördükleri topluluk ile paylaşmaktadır. Bu durum da sanat eserlerinin izinsiz kullanımına, dağıtımına ve tahribine yol açmaktadır. Telif hakkı problemlerini çözme konusunda uygulanan yöntemler arasında "imza" ilk tercih olarak yer almaktadır. Sanat eserini sergileyen sanatçılar ses, görüntü ya da çizim dosyalarına kendi sesli ya da görsel imzalarını bırakmaktadır. Aynı zamanda telif hakkı ihlalinde bulunan kişilere karşı hukuki yaptırımlar uygulanması da caydırıcı niteliktedir.

4.5.3. Taciz

Toplulukları oluşturan etkenler ve toplulukların yapısı açısından yardımlaşma, psikolojik destek, motivasyon gibi topluluğun bağlarını oluşturan etkenler, topluluk üyelerinin birbirlerine karşı güven duygularının gelişmesini de sağlamıştır. Sunuculara katılımın ücretsiz ve herkese açık olması, güven duygusu gelişmiş olan topluluk bireylerinin arasına topluluk ile duygusal bağı bulunmayan, farklı amaçlar içerisinde olan ve topluluğu kendi çıkarlarına göre kullanan kişilerin de sunucularda yer almasını sağlamıştır. Bu durumun yarattığı en büyük sorun ise tacizdir. Yüzbinlerce kişinin bulunduğu sanal topluluk içerisinde 18 yaş sınırının da olmaması taciz boyutunu daha tehlikeli ve problemli hale getirmektedir. Topluluk içerisinde bu amaçla bulunan kişiler sözlü, görsel ve işitsel tacizlerde bulunabilmektedir. Discord sunucularında bulunan yöneticilerin, yönetim ve denetim sürecine aktif katılımı tacizi engelleme ve taciz durumlarının ardından üyenin sunucudan engellenmesi konusunda önemli bir etkiye sahiptir. Topluluk üyeleri de taciz olaylarına doğrudan müdahale etmekte ve durumu yöneticilere bildirmektedir. Taciz problemi kısa süre içerisinde çözülen bir problem olsa da tamamen ortadan kaldırması sunucular içerisinde henüz mümkün değildir.

4.5.4. Siyasal Söylemlerin Gündeme Gelmesi

Lo-fi beat toplulukları içerisinde Discord platformunda, özellikle genel sohbet kanalı içerisinde zaman zaman küresel ya da topluluk içerisindeki belirli bir kitleyi ilgilendiren siyasi olaylar ve

söylemler gündeme gelmektedir. Sunucuların genel kurallarında siyasi söylemlerin yasak olduğuna dair herhangi bir madde bulunmamaktadır ancak söylemlerin ayrıştırıcı gücü, potansiyel tartışma ortamı yaratması ve topluluk bağlarını zedeleme ihtimali sunucu yöneticileri tarafından gözetilmektedir. Siyasi söylem ve tartışmalar ortaya çıktığında yöneticiler tarafından gerekli uyarılar yapılmakta ve tartışmalar çıkmadan ya da çıktığı anda bitirilmektedir.

4.5.5. Spam (Yığın Mesaj)

Sanal ortamlarda en sık maruz kalınan durumlardan biri de spam yani yığın mesaj problemidir. Lo-fi beat topluluklarındaki üye sayısı da göz önünde bulundurulduğunda yığın mesaj gönderme ve yığın mesaja maruz kalma potansiyeli artmaktadır. Üyelerin bir kısmı sadece keyfi amaçlar ile yığın mesaj gönderirken bir kısmı da yüzbinleri bulan topluluk üyelerine reklam, satış ya da tanıtım yapma amacındadır. Yığın mesajlar, geliştirilen yazılımlar sayesinde belirli düzeyde engellenebilmektedir ancak yazılımların mantıksal algoritmasını çözmek zor olmadığı için yığın mesaj konusunda ısrarcı olan üyeler eylemlerine devam etmektedir.

5. SONUÇ

Teknolojide yaşanan gelişmeler sonucunda müzik ve müzik endüstrisi de devrim niteliğinde değişimler yaşamıştır. Bu değişimler sanal müzik kavramını ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanal müzik, gelişen ses dosyaları ve internet üzerinden aktarım imkanları ile birlikte küresel anlamda genel kitleye yayılmaya başlamıştır. Web 2.0 ile birlikte etkileşimli sosyal ağların ortaya çıkması sanal müzik ortamlarının oluşmasında dönüm noktası niteliğindeki gelişmedir. Müziğin anlamı ve niteliği "sanal müzik" döneminden önceki haline göre farklı bir kimliğe bürünmüştür. Üretim ve tüketim süreçlerinde yaşanan değişimler özellikle dinleyicilerin müziği anlamlandırma biçiminde, bazı olumlu etkiler yaratmıştır. Lo-fi beat örneğinde, dinleyici müzik ile sosyal ihtiyaçlardan, felsefi bakış açısından ve lo-fi beatlerin yapısından dolayı duygusal bir bağ kurmuştur. Bu bağ lo-fi beat topluluklarının da temelini oluşturan unsur olmuştur. Günümüz iletişimi içerisinde lo-fi beat dinleyici profilinin iletişim kurma düzeyleri, çevreleriyle olan etkileşimleri ve sosyal bağları düşük düzeylerde olduğu için oluşturulan sanal lo-fi beat toplulukları, iletişim anlamında ihtiyaçlarını karşılamalarını ve bağ kurmalarını sağlamaktadır. Sosyolojik açıdan genel müzik topluluklarından ve sanal müzik oluşumlarından farklı bir yapıda olan lo-fi beat toplulukları, sanal iletişim unsurlarının günümüzdeki olumlu etkilerini de gözler önüne sermektedir. Topluluk içerisindeki sosyal bağlar ve iletişim türleri, diğer sanal müzik topluluklarından keskin çizgiler ile ayrılmaktadır. Bu bağlamı ile hem

iletişim düzeyinde olumlu sonuçlar elde edilmekte hem de farklı problemler ortaya çıkmaktadır. Elde edilen olumlu sonuçlar ve problemler hem lo-fi beat topluluklarında hem de genel olarak sanal müzik topluluklarında iletişimin tasarlanma sürecini, yapısını ve kanallarını belirlemede etkili olacaktır. Duyguların ve empatinin ön plana çıktığı topluluklarda kitleleri yönlendirme unsuru genel olarak topluluk yöneticileri tarafından olumsuz bir şekilde pek kullanılmasa da gelecek için tehlike arz etmektedir. Özellikle lo-fi beat topluluklarında üyeler aile kavramı içerisinde bağ kurduğu ve sayıları da yüzbinleri bulduğu için kitle yönlendirmesine karşı savunmasız ve açıktır. Sanal müzik topluluklarının tasarımı sürecinde bu etkenin göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Sanal müzik kavramı içerisinde oluşturulan lo-fi beat toplulukları, yalnızca müziğin ve duyguların paylaşımını sağlamamış aynı zamanda üyelerin günlük yaşamlarından, yaptıkları işlerden ve düşüncelerinden bahsetme ortamı haline gelmiştir. Bu yönü lo-fi beat toplulukları kendi sosyal yapısını ve sosyolojisini oluşturmaktadır. Gelecekte Web 5.0 teknolojisi ile birlikte öngörülen duyguların sanal ortamlarda ön plana çıkması konusu sanal müzik topluluklarını da önemli ölçüde etkileyecektir. Özellikle lo-fi beat topluluklarında duyguların üyeler arasındaki bağları oluşturması, bireylerin hissettikleri duygular sonucunda lo-fi beat dinlemesi ve lo-fi beat dinlediklerinde oluşan yeni hisler ve duygu tatminleri Web 5.0'ın gelecekte öngörülen duygular boyutu göz önünde bulundurulduğunda hem gelişmekte olacak hem de tehditlere ve problemlere daha fazla açık olacaktır.

Kaynakça

Çiftçi, O., Erdem, R. ve Çiftçi, D. (2017). İletişim Teknolojileriyle Değişen Örgütlenme Biçimleri: Sanal Topluluklar. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 7 (2), 328-336.

Demir, K. (2006). Rogers`ın Yeniliğin Yayılması Teorisi ve İnternetten Ders Kaydı. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetim*, (47), 367-392.

Eraslan, L. (2016). *Sosyal Medyayı Anlamak*. (s. 126-129). içinde Ankara: Nobel Yaşam.

Güdek, B. (2017). Müzik Sanatının Dijital Dönüşümü: Sanal Müzik. *Eurasian Academy of Sciences (Özel Sayı)*, 37-42.

Gündüz, B. E. (2019). Dijitalleşmenin Müzik Endüstrisine Etkileri: Spotify Örneği (Yüksek Lisans Tezi) Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı. İstanbul.

Gündüz, U. (2012). Sanal Müzik Çarşısı: MP3; Müzik Endüstrisine Dijital Bir Saldırı Mı Yoksa Özgürlük Mü? *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0 (16).

Oğuz, T. (2016). Dijital Müzik Tüketim Alışkanlıkları. *Kurgu*, 24 (1), 44-62.

Özçetin, B. (2018). *Kitle İletişim Kuramları. Kitle İletişim Kuramları* (s. 234-240). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Wang, J. (2020). Lofi Hip-hop Radio: Beats to Relax/Study to. *The Stanford Journal of Student Hiphop Research*, 1 (1), 10-23.

Winston, E. & Saywood, L. (2019). Beats to Relax/Study To: Contradiction and Paradox in Lo-Fi Hip Hop. *IASPM Journal*, 9 (2), 40-54.

https://discord.com/invite/lofigirl (Erişim Tarihi: 15.11.2020)

https://discord.com/invite/chillhop (Erişim Tarihi: 15.11.2020)

https://discord.com/invite/collegemusic (Erişim Tarihi: 15.11.2020)

Araş. Gör. Dr. Emin Ersöz YİĞİT
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
eminersozyigit@gmail.com
eminersoz.yigit@omu.edu.tr

BAŞLANGIÇ DÜZEYİNDE YETİŞKİNLERE YÖNELİK PİYANO EĞİTİMİNE GENEL BİR BAKIŞ

Öz

Piyano eğitimine küçük yaşlarda başlayanlar, diğer tüm çalgılarda da olduğu gibi, kazandırılmak istenen davranışları ve becerileri genel olarak farkında olmadan öğrendikleri, yetişkinlerin ise bu davranışları ve becerileri düşünme, sebep-sonuç ilişkisi kurma ve istendik uygulamalar gibi etkenlerle, bütün öğrenme sürecinin farkında olarak öğrendikleri düşünülmektedir.

Yüksek motivasyonlu ve hevesli bir şekilde başlanan Piyano eğitimine amatör ya da profesyonel olarak başlayan herkeste, yüksek motivasyonlu ve hevesli bir şekilde başlayan eğitimin, başlangıç düzeyinde gerekli olan becerilerin ve bilginin seviye arttıkça giderek zorlaşmasının da etkisiyle beklentilerin gerçeklerle örtüşmediği durumlarda, öğrencinin memnuniyetsizliği, piyanodan soğuması daha da kötüsü müzikten soğuması gibi olumsuz şekilde sonlanması ihtimali mevcuttur. Kendi iradesi ile ders çalışması, otokontrollü olması ve gelişmiş sorumluluk duygusu ile en ideal öğrenci olarak yetişkinlerin piyano eğitiminde farklı sebeplerle çocuk ve ergenlere göre daha fazla görülebilecek suçluluk, utanma ve mahcubiyet duygusu, özellikle orta yaşa yaklaşan öğrencilerde, çalgıya geç başlamış olmanın getirdiği zorlanmalar ya da çalgı çalmaya başlamadan önce gelişmiş kas ya da kemik rahatsızlıkları sebebiyle piyano çalmada fiziksel olarak zorlanmalarla karşılaşılmaktadır (Orhan, 2012:435-436). Bu nedenle yetişkinlerin başlangıç düzeyinde piyano eğitimi kendi sorunlarını ve gerekliliklerini barındırmaktadır. Buradan hareketle, yetişkinler için başlangıç düzeyindeki özel bir piyano metoduna ihtiyaç olup olmadığı sorusu doğmaktadır. Bu soruya ek olarak bu metodun özellikleri ve piyano çalmak için gerekli olan becerileri yetişkinlere kazandırmak amacıyla nasıl bir repertuvarın geliştirilmesi gerektiği sorgulanabilir.

Bu kapsamda araştırmada, yetişkinlerin başlangıç düzeyindeki piyano eğitimi ile ilgili farklı görüşlerin, farklı ülkelerin yaklaşımlarının ve uygulamaların ele alınması ile yetişkinlerin piyano eğitiminin nasıl planlanması ve nasıl uygulanması gerektiği konularını ele almak ve yetişkinler için başlangıç düzeyinde özel bir piyano metodu oluşturulması hususunda dikkat edilmesi gerekli olan unsurlar ve piyano çalmak için gerekli becerileri başlangıç düzeyinde yetişkinlere kazandırmak amacıyla nasıl bir repertuvarın oluşturulması gerektiğinin araştırılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Piyano Eğitimi, Yetişkin Eğitimi, Yetişkinlerde Piyano Eğitimi, Başlangıç Düzeyi Piyano Eğitimi,

OVERVIEW OF PIANO EDUCATION FOR BEGINNERS AND ADULTS

Abstract

It is thought that, as in all other instruments those who start piano education at a young age generally learn the behaviors and skills to be acquired without being aware of it, while adults learn these behaviors and skills consciously through factors such as thinking, establishing a cause-effect relationship, and conscious practices.

In cases where the expectations do not match the facts, the student's dissatisfaction with the piano is more likely due to the fact that the education, which starts with a high motivation and enthusiasm, and the skills and knowledge required at the beginner level become increasingly difficult for everyone who starts their piano education with a high motivation and enthusiasm as an amateur or professional. Worst of all, there is a possibility that it will end in a negative way, such as alienation from music practices. Although, being the most ideal student with their self-control and developed sense of responsibility, the feelings of guilt, shame and embarrassment can be seen more often than children and adolescents in piano education of adults. Especially in students approaching middle age, the difficulties caused by starting the instrument late or occured before starting to play the instrument and physical difficulties are encountered in playing the piano due to advanced muscle or bone disorders (Orhan, 2012:435-436). For this reason, adult piano education at the beginner level has its own problems and requirements. From this point of view, the question arises whether there is a need for a special beginner piano method for adults. In addition to this question, the characteristics of this method and what kind of repertoire should be developed in order to provide adults with the skills necessary to play the piano can be questioned.

In this context, by examining the different opinions about the beginner piano education of adults, the approaches and practices in different countries, it is aimed to investigate how the adult piano education should be planned and how it should be applied , the factors that need to be considered in terms of creating a special piano method for adults at the beginner level and what kind of a repertoire

should be choosen in order to provide adults with the necessary skills to play the piano at the beginner level.

Keywords: Piano Education, Adult Education, Piano Education for Adults, Beginner Level Piano Education

1. GİRİŞ

Piyano eğitimini programlama çalışmalarının 1711 yılında piyanonun icadından beri üzerinde çalışılmış bir konu olduğu düşünülmekte ve günümüzde de çalışılmaya devam edilen, tartışılan bir konu olmaya devam etmektedir. Piyano eğitiminin programlanması hususunda yapılan çalışmalar incelendiğinde ise yetişkinlerin piyano eğitiminin başlı başına bir çalışma alanı haline geldiği ve kendi içerisinde kültürel özellikler, kolaylıkları, gereksinimleri ve zorlukları ile değerlendirilerek dikkatli bir şekilde planlanması gerektiği görülmektedir.

Piyano eğitimi için hazırlanmış metotların ve kitapların sayısının artmakta olduğu, birçok besteci, müzisyen ve müzik eğitimcisinin bu alanda çalışmalarını sürdürdüğü ve eser ürettiği görülmektedir. Bu metotlar ve kitaplarda benzer ya da farklı yaklaşımlar kullanıldığı, içerisinde yer alan müzikal parçaların farklı olması gözetilse de amaçlarının ve elde edilmek istenen sonuçların ortak olduğu gözlemlenmektedir. Bu amaçların ve sonuçların en önemlisi, piyano çalabilme becerisinin kazandırılması ve piyano müziğinin sevdirilmesi olarak düşünülebilir. Bu bağlamda hazırlanmış olan bu metot ve kitapların içerikleri üzerine de çalışmalar yürütüldüğü görülmektedir. Çoğunlukla klasik müzik ve farklı ülkelerin halk müziği örneklerinin yer aldığı metot ve kitapların yetişkinlerin, özellikle orta yaş üzerinde olan bireylerin piyano eğitiminde kullanılması ise kendi içerisinde zorluklar barındırmaktadır. Bu anlamda yetişkinlerin piyano eğitimine yönelik, özellikle başlangıç düzeyinde kullanılması amacıyla hazırlanmış piyano metotları ve kitaplara da sıklıkla rastlanmaktadır. Bu metotların ve kitapların yetişkin bireylerin kültürel özellikleri, zevkleri ve tercihleri ile ne kadar uyumlu olduğu, bireylerin kültürel özelliklerine, zevklerine ve tercihlerine yönelik özel metotların ve kitapların oluşturulmasının elde edilen sonuçları nasıl ne yönde değiştireceği sorgulanabilir.

Amaç

Araştırmada, yetişkinlerin başlangıç düzeyindeki piyano eğitimi ile ilgili farklı görüşlerin, farklı ülkelerin yaklaşımlarının ve uygulamaların ele alınması ile yetişkinlerin piyano eğitiminin nasıl planlanması ve nasıl uygulanması gerektiği konularını ele almak ve yetişkinler için başlangıç düzeyinde özel bir piyano metodu oluşturulması hususunda dikkat

edilmesi gerekli olan unsurlar ve piyano çalmak için gerekli becerileri başlangıç düzeyinde yetişkinlere kazandırmak amacıyla nasıl bir repertuvarın oluşturulması gerektiğinin araştırılması amaçlanmıştır.

Önem

Yetişkinlerin başlangıç düzeyinde piyano eğitimi kendi sorunlarını ve gerekliliklerini barındırmaktadır. Yetişkin bireylerde çocuk ve ergenlere göre daha fazla görülebilecek suçluluk, utanma ve mahcubiyet duygusu eğitim sürecinde farklı uygulamaları gerektirmektedir. Özellikle orta yaşa yaklaşan öğrencilerde, çalgıya geç başlamış olmanın getirdiği zorlanmalar ya da çalgı çalmaya başlamadan önce gelişmiş kas veya kemik rahatsızlıkları sebebiyle piyano çalmada fiziksel olarak zorlanmalarla karşılaşılmaktadır. Bu unsurlar dikkate alındığında yetişkinler için piyano eğitiminin planlanması, yetişkin bireylere yönelik piyano metotları, kitapları ya da eğitim programlarının oluşturulması hususunda araştırmada elde edilip, sunulmuş olan bulgular önemli görülmektedir.

2. METODOLOJİ

Nitel araştırmalar içerisine dahil olan araştırmada, literatür taraması yapılmış, elde edilen bulgular yorumlanarak sunulmuştur.

3. BULGULAR VE YORUM

Piyano eğitiminin programlanması ile ilgili çalışmalar, D.G. Turk (1789 - 1802), F. Kalkbrenner (1788 - 1849), L. Köhler (1820 - 1886) gibi bestecilere dayanan bir süreç olarak görülmektedir. Yetişkinler için piyano eğitiminin planlanması hususunda bu bestecilerin çalışmaları, günümüze daha yakın tarihlerde Ernest Schelling, Gail Martin Haake, Charles J. Haake tarafından hazırlanan "The Beginner's Book of Older Pupils" (1929), Ella Mason Ahearn, Dorothy Gaynor Blake, Raymond Burows tarafından yazılan "The Adult Explorer at the Piano" (1937), John Thompson tarafından yazılan "The Adult Preparatory Piano Book" (1943), Michael Aaron tarafından yazılan "Adult Piano Course" (1947) - (1999), Ada Richter tarafından yazılan "Ada Richter Piano Course: The Older Student" (1956) isimli metotlar ile sürdürülmüştür (Barsamyan, 2019: 460).

1994 yılında Willard A. Palmer, Morton Manus, Amanda Vick Lethco tarafından yazılan "Alfred's Basic Adult All-in-One Course" ve 2005 yılında yine aynı yazarlar tarafından yazılan "Alfred's Basic Adult Piano Course" isimli kitaplar da bu metotlar arasında daha yeni örnekler

olarak sayılabilir. Yukarıda isimleri geçen tüm kitaplarda piyano eğitimi orta do sistemi ile başlatılmaktadır. Kitaplarda genel anlamda geleneksel melodilerin, halk şarkılarının düzenlemelerinin yanında teknik bilgiler verilmektedir. "Alfred's Basic Adult Piano Course isimli kitapta özellikle akorların iki el için de hızlı bir şekilde öğretilmesini benimsemekte ve dolayısı ile daha zengin ve keyifli bir deneyim vaat ettiği" (Palmer, Manus ve Lethco, 2005:1) görülmektedir.

Barsamyan (2019) yılında yaptığı çalışmada, yetişkinlerin piyano eğitiminde en sık kullanılan metotları James Bastien'in "The Older Beginner Piano Course", John Thompson'ın "Adult Piano Course", Hal Leonard'ın "Adult Piano Method", Alexander Burkard'ın "Piano Method", Nancy Faber ve Randall Faber'in "Adult Piano Adventures All-in-One Piano Course" ve Willard A. Palmer, Morton Manus, Amanda Vick Lethco'nun "Alfred's Basic Adult All-in-One Course" olarak belirlenmiştir (Barsamyan, 2019:460).

Piyano eğitimine başlayacak olan bireylerin piyano eğitiminin planlanması konusunun, yetişkin bireylerin kendi iradesi ile ders çalışması, otokontrollü olması ve gelişmiş sorumluluk, suçluluk, utanma ve mahcubiyet duygusu, özellikle orta yaşa yaklaşan öğrencilerde çalgıya geç başlamış olmanın getirdiği zorlanmalar ya da çalgı çalmaya başlamadan önce gelişmiş kas ya da kemik rahatsızlıkları sebebiyle piyano çalmada fiziksel olarak zorlanmalar (Yıldırım Orhan, 2012:435-436) gibi sebepler ile zorlaştığı düşünülmektedir. Bu zorlanmalara ek olarak başlangıç düzeyinde gerekli olan becerilerin ve bilginin seviye arttıkça giderek zorlaşmasının da etkisiyle yetişkin bireylerin beklentilerinin gerçeklerle örtüşmemesi ile piyano eğitimini bırakma ve piyanodan soğuma gibi olumsuz sonuçlar görülebilmektedir.

Wang (2019)'a göre bu olumsuz sonuçlar genellikle eğiticilerin, öğrencilerinin ilgi alanlarını ve isteklerini göz ardı etmelerinden kaynaklanmaktadır. Pan (2018) ise sorunu daha geniş bir yelpazede ele alarak; tek boyutlu öğretim metotları, öğretim mantığında yeniliklerin eksikliği, özellikle amatör piyano eğitimi verilen kurumlar ve kuruluşlardaki eğitim kalitesinin yetersizliği ve piyano eğitimcilerinin farklı düzeylerde yeterliliklerinin ölçülmesinde gerçekleşen hatalara dayandırmaktadır.

Boş zamanlarını piyano ile değerlendirmek isteyen, kişisel gelişimini piyano eğitimi ile destekleme arayışında olan, yetişkinlerin piyano eğitiminde görülebilen bu olumsuzlukların ortadan kaldırılması noktasında çalışmalar yürütülmüş ve halen yürütülmektedir. Bu çalışmaları yürüten isimlerden biri olan Johann Bernhard Logier 1800'lerin başında piyanonun

yetişkinlere gruplar halinde öğretilmesi hakkında çalışmış ve aynı anda farklı seviyelerde 30 öğrenciye ders verilebilecek bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu yaklaşımında teknikten daha çok temel müzik teorisi ve armoni üzerine yoğunlaşmıştır. Bu yaklaşım günümüzde birçok pedagogu etkilemiştir (Loudin, 2020: 6).

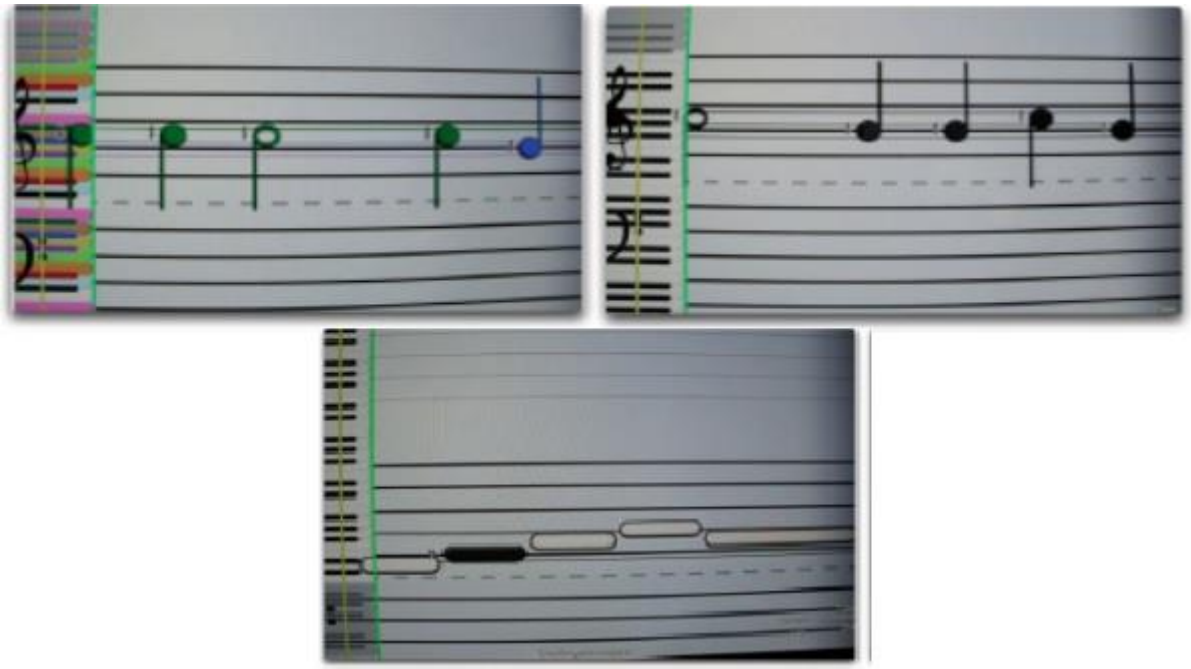
Loudin'e (2020) göre, yetişkinlerin piyano eğitimi söz konusu olduğunda erişilebilirlik oldukça önem arz etmektedir. Günlük hayatın koşturmacaları içerisinde piyano eğitimi ve çalışmaları için zaman ayırmak başlı başına bir problem olarak görülmektedir. Bu hususta, pedagog Dr. Rebecca Johnson yetişkinlerin günlük basit işlerini hallederken, öğle molalarında, işe giderken ya da işten dönerken zaman ayırıp katılabilecekleri grup dersleri planlayarak oldukça büyük bir başarı elde etmiştir. Başka bir piyano eğitimcisi olan Dr. Laura Williamson ise yetişkin bireylerin piyano eğitiminde karşılaşılabilecek olumsuzlukların önüne geçmek adına grup dersleri için kısa seanslardan oluşan farklı stillerde derslerin planlanmasını faydalı görmektedir.

Yamaha Müzik ve Sıhhat Enstitüsü başkanı Barry Bittman, yaptığı çalışmalarda performans vurgusu olmayan grup derslerinin, öğrencilerin ruh halini geliştirdiğini, tükenmişliği ve stresin etkilerini azalttığını keşfetmiştir (Loudin, 2020:16).

Piyano eğitiminin yetişkinlere gruplar halinde verilmesi hususunda E. L. Lancaster ve Kenon D. Renfrow tarafından yazılan "Alfred's Group Piano for Adults" (2008) kitabı, piyano eğitimine başlangıç için orta do yöntemini benimsememesi, siyah tuşlar, beyaz tuşlar, parmak numaraları ve nota süreleri aracılığıyla eğitimi başlatarak farklılık göstermektedir.

Modern teknoloji ile gelişmeye devam etmekte olan çevrimiçi çalışma olanakları öğrenciler ve eğitimciler için piyano eğitiminin boyutlarını da değiştirmektedir. Önceden kaydedilmiş dersler, çevrimiçi canlı dersler, piyano eğitimini bireyin kendi başına sağlayabileceği bilgisayar ve telefon uygulamaları bu alanda oldukça önemli görülmektedir. Bu uygulamalar arasında pop, klasik müzik, jazz, doğaçlama ve piyano çalma tekniği unsurlarının tamamını içeren, yapılan uygulamalarda öğrenciye doğru veya yanlış yaptıkları her şey ile ilgili geri dönüş sağlayan uygulamaların tercih edilmesi faydalı olacaktır. Bu uygulamalara örnek olarak "Skoove" ve belli parçaların çalınışını öğrenme açısından daha yararlı olabilecek olan "JoyTunes" verilebilir. Yetişkinlere piyano eğitimi vermek adına tasarlanan uygulamalara başka bir örnek olarak Belgrave'ın (2014) "The Piano WizardTM Project: Developing a Music-Based Lifelong Learning Programme for Older Adults" isimli çalışmasında kullanılan Piano

Wizard verilebilir. Yaşlıların bilişsel ve fiziksel işlevlerini destekleyerek psikolojik sağlıklarını iyi durumda tutmak için müzik terapi alanında kullanılması adına geliştirilmiş olan uygulama, bir dizek üzerinde, sağdan sola doğru hareket etmekte olan notalar belirli bir noktaya ulaştıklarında bireyin bu notaya karşılık gelen tuşa basması ile kullanılmaktadır. Çalınan her bir parça için arka planda sürekli devam bir müzik alt yapısı bulunmaktadır. Kullanılış olarak guitar hero isimli popüler video oyununa da benzerlik göstermektedir.



Şekil 1. The Piano Wizard Uygulaması Arayüzü

Piyano çalma konusunda bilgi ve beceri geliştirmek, ustalaşmak kuşkusuz uzun saatler boyunca, sabırla yapılan bir çalışma ile mümkün olacaktır. Küçük yaşlarda piyano eğitimine başlayan bir çocuk günde 10-15 dakika piyano çalışarak büyük sonuçlar elde edebilir. Ancak yetişkinlerin piyano eğitiminde durum bu şekilde değildir. Yetişkinlerde her şey bireyin isteğine, yeteneğine ve fiziksel yatkınlığına bağlıdır. Yetişkin bireylere piyano ve müzik sanatı ile ilgili eğitim verirken yöntemimiz tamamen onların düşünce prensiplerine dayanmalıdır. Eğitim süresince edinilen her beceri ve bilgi aynı davranışın anlamsız şekilde çokça tekrarlanması yerine bireyin farkında olması ve benimsemesi yolu ile kazandırılmalıdır (Klimai, 2009: 170).

Çocukların piyano eğitiminde karşılaşılan müziği ve notaları okumak, çalınan parçanın artistik bir karakterinin olmayışı, piyano tuşlarını tanıma ve hâkim olma, motor becerilein gelişmesi gibi zorluklarla yetişkinlerde de karşılaşılmaktadır (Adamyan, 2018: 194). Çok yönlü, çok partili piyano çalma için gerekli olan öğrencinin aynı anda hem eşlik hem de solo

çalan kişi olması, performansın detaylarını yerine getirirken aynı zamanda armoni, ritim renk, ton, pedalların kullanımı gibi unsurları takip ederek kontrol etmesi gibi unsurlar (Zargaryan, 1998: 28-29) da göz önünde bulundurulduğunda yetişkinler için piyano eğitiminin planlanması noktasında bireyin kültürel özellikleri, zevkleri ve tercihleri de son derece önem arz etmektedir.

Yetişkinlerin piyano eğitimi konusunda her birey için ayrı bir yöntem ya da yaklaşım geliştirmek pratik olmayacağından dolayı, başlangıçtan itibaren çalıştırılacak repertuvar oldukça önemli hale gelmektedir. İdeal bir repertuvarın, daha önce bahsedilen özellikler çerçevesinde, farklı ritmik yapıları barındıran, farklı tekniklerin ve artikülasyon şekillerinin, farklı melodik ve armonik yapıların bir arada bulunduğu parçalar içermesi faydalı olacaktır. Bu şekilde bireyin eğitimi esnasında karşılaşılabilecek sorunlar toplu bir şekilde, bir parça üzerinde de ele alınabilir. Piyano eğitimi alan yetişkin bireyin kulak gelişimi için bireyin kabullenip, anlayabileceği ve benimseyebileceği modern eserlerin de çalıştırılan repertuvara dahil edilmesi önemli görülmektedir.

Adamyan'a (2018) göre, piyano eğitimine yetişkin olarak başlayan bir birey, kapsamlı, geniş ve yaratıcı bir yaklaşım çerçevesinde öğrenci merkezli bir şekilde eğitilmelidir. Çalınan parçaların analizini yapmak, özellikle ritim, ton, form ve armoni gibi müzikal unsurlar açılarından parçaların incelenmesi son derece önemlidir. Yetişkin piyano öğrencisi bir parçanın performansına bu farkındalık ile yaklaşmalıdır. Ancak, Adamyan 2018 yılında gerçekleştirdiği çalışmasında başlangıç düzeyinde piyano eğitimi almakta olan yetişkinler üzerinde gerçekleştirdiği ankette bu şekildeki bir analitik çalışmanın sürece neredeyse hiç katkı sağlamadığı yanıtıyla karşılaşmıştır.

Genel olarak, yetişkinlerin başlangıç düzeyinde piyano eğitiminin bireyin bağımsız ve bireysel çalışmalarını sağlayacak şekilde gerçekleşmesi gerektiği düşüncesine ulaşılmaktadır. Bir anlamda birey piyano çalma konusunda bağımsızlaştırılıp, özgürleştirilmelidir. Programlar ve repertuvarlar tasarlanırken bireysel çalışma yeterliliğinin geliştirilmesi önemsenmelidir. Eğitimleri tamamlandığında, piyano eğitimi almaya başlayan yetişkin bireylerin bir parçayı çalmak konusunda kendi fikirlerini, yöntemlerini geliştirebilmeleri ve karşılaştıkları teknik ve müzikal sorunları çözebilecek düzeyde olmasa da sorunların büyümemesini sağlayabilecek düzeye ulaşmış olmaları son derece önemli görülmektedir.

Yaşları ne olursa olsun, tüm öğrencilerin piyano çalmayı öğrenme sürecinden keyif almaları, müzikal anlamda fiziksel becerileri zihinsel becerilerinin gerisinde kalsa bile başarılı

bir şekilde müzik yaratma ve çalma gelişimini tatmalı ve eğlenmelidir. Başarmışlık hissinin sık sık tadılması başarı için önemli görülmektedir (Loudin, 2020:17).

Klasik müziği seven ve günlük yaşamında klasik müzik ile ilgili öğrendiklerini eğlence ve tatmin için uygulayacak olan birey sayısı popülasyonun çok küçük bir kısmını kapsamaktadır. Geri kalanların tamamen klasik müzik ile verilen piyano eğitimini unutmak için öğrenmiş olduğu varsayılabilir. Bunun sebebi ise günümüzde ana akım piyano öğretim metotlarının öğrenicinin günlük hayatında işe yararlıktan yoksun olmasından kaynaklanmaktadır (Guo ve Cosaitis, 2019:12).

Türkiye'de de yetişkinlerin piyano eğitimine yönelik metot oluşturma çalışmaları ve bu metotlar ile ilgili çalışmalar yapılmaktadır. Akbulut ve Aşkın'a (2013) göre, Yalçın İman tarafından yazılmış, "Piyano Metodu" isimli kitapta, iki Türk Halk Müziği ezgisinin düzenlemesine yer verilmiştir. Nuri Mahmut tarafından yazılan "Kendi Kendine Piyano Öğrenme" isimli başlangıç piyano metodunda Türk ezgilerinden oluşan Şehnaz Buselik makamında bir eserin düzenlemesi yapılmıştır. Hazar Alapınar tarafından yazılan "Piyano İçin On Küçük Parça" isimli kitap, her biri besteci tarafından makamsal yapıda bestelenmiş özgün eserlerden oluşmaktadır. Filiz Kamacıoğlu tarafından yazılan "Kolay Piyano" metodu isimli başlangıç piyano metodu altı Türk Halk ezgisinin düzenlemesini ve Türk makam müziğine örnek olarak Dede Efendinin "Gülnihal" isimli eserinin düzenlemesini içermektedir. Hilal Dicle tarafından yazılan "Yetişkinler için Piyano Metodu" Türk ezgilerinden dört Türk halk türküsünün düzenlemesini içermektedir. Bu çalışmalara ek olarak Gökçe Çiçek TUĞER'in 10 Yaş Üstü Çocuklar, Gençler ve Yetişkinler İçin Piyano Metodu isimli çalışması sayılabilir.

Klasik müziği seven ve günlük yaşamında klasik müzik ile ilgili öğrendiklerini eğlence ve tatmin için uygulayacak olan birey sayısının popülasyonun çok küçük bir kısmını kapsadığı düşünülmektedir. Geri kalanların tamamen klasik müzik ile verilen piyano eğitimini unutmak için öğrenmiş olduğu varsayılabilir. Bunun sebebi ise günümüzde ana akım piyano öğretim metotlarının öğrenicinin günlük hayatında işe yararlıktan yoksun olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir (Guo ve Cosaitis, 2019:12). Bu anlamda Türk yetişkinlerin müzikal tercih, kültür ve zevklerinin belirlenmesi adına çalışmalar yapılarak, bu çalışmaların verileri göz önünde bulundurularak bir metot ve repertuvar çalışması yapılması önemli görülmektedir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada elde edilen bulguların ışığında, yetişkinlerin piyano eğitiminde, yetişkin bireylerin kültürel özelliklerinin, tercihlerinin ve zevklerinin göz önünde bulundurularak eğitimin dikkatli bir şekilde planlanmasının, yetişkin bireylerde çalgıya geç başlamış olma ya da çalgı çalmaya başlamadan önce gerçekleşen sebeplerden ötürü görülebilecek olan fiziksel zorlanmaların mümkün mertebede giderilebilmesi için planlamalar yapılmasının gerektiği, yetişkin bireylere yönelik metot ve kitap çalışmalarının, farklı kültürel özellikleri, tercihleri ve zevkleri bulunan yetişkin bireyler göz önüne alınarak bu çerçevede gerçekleştirilmesinin daha faydalı olacağı, yetişkinlerin piyano eğitimi için seçilecek olan repertuvarda mutlaka bireylerin kültürel özelliklerinin, tercihlerinin ve zevklerinin göz önüne alınmasının, bu çerçevede öğrenciyi piyano çalma hususunda her açıdan geliştirebilecek esnek bir repertuvar seçimi gerçekleştirmenin önemli olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Türkiye'de yaşayan, piyano çalan veya daha önce çalmış olan yetişkin bireyler üzerinde, bu bireylerin tercihlerini, zevklerini ve kültürel özelliklerini, piyano çalma ve piyano eğitimi hakkında fikirlerini ve bakış açılarını belirleyecek çalışmaların yapılması, bu çalışmalardan elde edilecek veriler doğrultusunda piyano eğitiminin bu yönde planlanması ve programlanması üzerine çalışmalar önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akbulut, E. C. Ü., Aşkın, C. (2013). *Türkiye'de Eğitimciler Tarafından Yazılmış Piyano Başlangıç Metot ve Eserleri*. Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, Müzikolojide Güncel Yaklaşımlar Özel Sayısı, 8, 89-100.

Barsamyan, M. (2109). *Piano Education in Adults*. Academic Journals Educational Research and Reviews, 14(13), 458-464.

Adamyan, A. (2018). *Music Education Issues for Adult Beginners in Armenia: Specifically the Analysis of the Difficulties of Piano Playing*. B. J. Music Ed, 35(2), 191–202.

Belgrave, M. (2014). *The Piano Wizard™ Project: Developing a Music-Based Lifelong Learning Programme for Older Adults*. Approaches: Music Therapy & Special Music Education, 6(1), 12-18.

Tuğer, G. Ç. (2020).*10 Yaş Üstü Çocuklar, Gençler ve Yetişkinler İçin Piyano Metodu*. Gece Kitaplığı, Ankara.

Guo, W., Cosaitis, L.J. (2019). *A Cutting Edge Method in Chinese Piano Education: the Xindi Applied Piano Pedagogy*. Higher Education Studies,10(1), 7-15.

Klimai, E. B. (2009). *Современные тенденции в музыкальном образовании, (Sovremennie tendencii v muzikal'nom obrazovanii/ Müzik eğitiminde güncel eğilimler)*. Higher Education in Russia, 7, 169–173.

Lancaster, E. L., Renfrow, K. D. (2008). *Alfred's Group Piano for Adults*. Alfred Publishing co., Inc. USA.

Loudin, C. (2020). *Adult Education Movements in the U.S.. Past and Current Paradigms That Shape Adult Piano Study in the 21st Century*. Yüksek Lisans Araştırma Projesi. University of Denver.

Orhan, Ş. Y. (2012). *Yetişkin Öğrencilere Uygulanan Amatör Çalgı Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri*. E-Journal of New World Sciences Academy, 7(4), 432-444.

Palmer, W. A., Manus, M., Lethco, A. V. (2005). *Alfred's Basic Adult Piano Course*. Alfred Publishing co., Inc. USA

Pan, H. Y. (2018). *On the status quo and countermeasures of piano education in China*. Popular Literature and Art, 22,230.

Wang, H. L. (2019). *Analysis on the status quo of piano education in China*. Art review, 08, 103-104.

Zargaryan, Y. (1998). *Pianism: The Beginning of the Way*. Yerevan.

Prof.Dr. Yusuf YURDİGÜL
Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi
yusufyurdagul@hotmail.com

Öğr.Gör. Marat ERGEŞOV
Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi İletişim Fakültesi
marat.ergeshov@manas.edu.kg

GÜNÜMÜZDE GELİŞMEKTE OLAN YAKUTİSTAN SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

Öz

20. yüzyılın en etkili kitle iletişim araçlarından biri sayılan sinema, Sovyetler Birliğinde de bir propaganda aracı olarak yoğun bir şekilde kullanılmıştır. SSCB'nin kuruluşunun ilk yıllarında Vladimir LENİN sinemayı 'en önemli sanat' olarak nitelendirmiş, ülkedeki sinema alanını kontrol altına almıştır. Sinemanın hızla bütün ülkeye yayılmasına ve gelişmesine rağmen her Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde film üretimi düzgün bir şekilde yapılmamıştır. Sovyet Sinemasının merkezi stüdyoları olan Mosfilm ve Lenfilm'in yanında Ukrayna, Gürcistan, Kırgızistan, Özbekistan gibi cumhuriyetlerin sinema stüdyoları sürekli filmler ürettiği ve geliştiği halde, SSCB'deki en büyük coğrafik alana sahip olan Yakutistan'da bu sistem düzenli bir şekilde kurulmamıştır.

Yakutistan'da ilk sinema gösterimleri 1911 yılında Yakutsk şehrinde gerçekliştirilmiş, 1912 yılından itibaren ise sürekli hale getirilmiştir. Ülkeye Sovyet iktidarının gelmesiyle birlikte bu alan daha da gelişerek sinema gösterimleri sadece şehirlerde değil çok uzaktaki köylere kadar gitmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeni seviyeye ulaşan bu sistem hızla gelişmeye devam etmiştir. İlk çekimler 1912 yılında Fransız sinemacıları, 1914 yılında Amerikan sinemacılaarı ve 1927 yılında yerli sinemacılar tarafından yapılsa da, sonraları film çekimleri pekçok yapılmamıştır. Her ne kadar ülke yöneticileri kendi film stüdyosunu kurma isteğinde bulunsa da, çaba gösterse de, Sovyet iktidarı tarafından hiç destek alamamıştır. Dolayısıyla Sahafilm Devlet Sinema Stüdyosu 1992 yılında, yani Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra kurulmaktadır. Kendi bağımsızlığını kazanamayp Rusya Federasyonunun içinde kalan Yakutistan veya Saha Cumhuriyeti'nin sineması 2000'lerden sonra gelişmeye başlayarak günümüzde uluslararası A kategorideki film festivallerinde ödüller kazanmaktadır.

Sovyet Öncesi, Sovyet Dönemi ve Sovyet Sonrası olarak üç dönemde Yakutistan Sineması'nı değerlendiren bu çalışmada literatür taraması yöntemi kullanılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Yakutistan Sineması, Saha Cumhuriyeti Sineması, Sahafilm Stüdyosu, Rus Sineması.

OVERVIEW OF THE MODERN YAKUT CINEMA

Abstract

Cinema, which is considered one of the most effective mass media tools of the 20th century, was used extensively as a propaganda tool in the Soviet Union. In the first years of the establishment of the USSR, Vladimir LENIN described cinema as "the most important art" and took the field of cinema in the country under control. Despite the rapid spread and development of cinema throughout the country, film production was not done properly in every Soviet Socialist Republic. Although the cinema studios of republics such as Ukraine, Georgia, Kyrgyzstan and Uzbekistan, as well as Mosfilm and Lenfilm, which are the central studios of Soviet Cinema, constantly produce films and developing, this system has not been established regularly in Yakutia, which has the largest geographical area in the USSR.

The first cinema screenings in Yakutia were held in the Yakutsk city in 1911, and it has been made continuous since 1912. With the arrival of the Soviet power in the country, this area developed further and the cinema screenings went not only to the cities but also to the villages far away. This system, which reached a new level after the Second World War, continued to develop rapidly. Although the first shootings were made by French filmmakers in 1912, by American filmmakers in 1914 and by local filmmakers in 1927, a few films were shot afterwards. Although the country's rulers wanted to establish their own film studio and made an effort, they could not get any support from the Soviet government. Therefore, Sakhafilm State Cinema Studio was established in 1992, after the collapse of the Soviet Union. The cinema of Yakutia or the Republic of Sakha, which was not able to gain its own independence and remained within the Russian Federation, started to develop after the 2000s, and today it wins awards in international A category film festivals.

Literature review method is used in this study, which evaluates Yakutia Cinema in three periods as Pre-Soviet Period, Soviet Period and Post-Soviet Period.

Keywords: Yakut cinema, cinema of the Sakha Republic, Sakhafilm studio, Russian cinema.

1. GİRİŞ

Sinema tarihine bakıldığında özel bir yeri olan Sovyet Sineması kurguya önem vererek sinema dilini gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur. Buna Sergey AYZENŞTAYN'ın Potyomkin Zırhlısı filminden başlayarak bir sürü eseri, Lev KULEŞOV, Sergey AYZENŞTAYN, Vsevolod PUDOVKİN, Dziga VERTOV gibi sinemacıların kuramlarını da örnek gösterebiliriz. Andrey TARKOVSKİY'in eserleri ise dünyadaki bütün sinema okullarında öğrencilere gösterilmekte, eğitimde kullanılmaktadır. Tabi Rus Sinemasının yanında Sovyet Sinemasını oluşturan Gürcistan, Ukrayna, Kırgızistan, Özbekistan, Azerbaycan gibi diğer cumhuriyetlerin de sinemaları gelişmiş, hem ülke hem de ülke dışındaki seyircilere ulaşmış, ulusal ve uluslararası film festivallerinde ödüllere layık görülmüştür.

Halbuki SSCB içinde en geniş yüzölçümüne sahip olan Saha Sovyet Sosyalist Cumhuriyetinde sinema üretimi yok diyecek kadar az olmuştur. İlk sinema gösterimleri ve ilk çekimler Sovyetlerden önce başlasa da, Sovyet döneminde sadece sinema salonları çoğalarak film yapımı düzgün bir sisteme oturtulmamıştır.

Yakutistan halkı her zaman sinemaya ilgi duymuş, imkanları olanlar sinema eğitimi görmüş, ancak başka ülkelerde çalışmışlardır. Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra Yakut Sineması

doğmuş ve gelişmeye başlamıştır. İlk dönemde amatör veya yarı profesyonel seviyede başlayan film üretimi bugünlere gelindiğinde bir süreklilik kazanarak kendi seyircilere ve birçok ulusal ve uluslararası ödüllere sahip olmuştur. Ayrıca Rusya Federasyonundaki Rus Sinemasından sonraki en çok film üreten ve ülke sinemalarında Hollywood filmlerinden daha çok yerli eserler gösterilen bir özerk cumhuriyet olmayı başarmıştır.

Bu çalışma günümüzde hızla gelişen Yakutistan Sinemasının doğuşunu, gelişmesini inceleyerek Saha Cumhuriyeti Sineması olarak da adlandırılan bu fenomenin genel bir çerçevesini çıkarmayı amaçlamıştır.

2. YAKUTİSTAN VEYA SAHA CUMHURİYETİ

Yakutistan veya Saha Cumhuriyeti adını taşıyan Rus Federasyonu içindeki bir özerk cumhuriyettir.

Başkenti: Yakutsk

Nüfusu: 949.280

Yüzölçümü: 3.062.100 km2

Etnik Yapı: % 40 Yakutlar

% 60 Rus, Tatar ve diğerleri

Saha uzak kuzeydeki Henrietta Adasına kadar uzanır ve Arktik okyanusunun Laptev ve Doğu sibirya denizlerine yakındır. Bu denizler kuzey yarım küredeki en soğuk ve buzlu sulardır öyleki yılın 9-10 ayı boyunca buzla kaplı olurlar. Yeni sibirya adaları Saha Cumhuriyeti topraklarının bir parçasıdır. Nunavut da Kanada'nın kuzeybatı topraklarından ayrıldıktan sonra, Saha dünyadaki en büyük alt ulusal varlık olmuştur.

Cumhuriyet, 3.103.200 km²'lik bir alanı kaplar ve bu alan, Rusya topraklarının beşte biridir. Yakutistan dünyadaki en büyük yüzölçümüne sahip olan özerk ülkedir. Başkenti Yakutsk'tur (Yakutçada Dokuuskay). Özerk cumhuriyettir. Yakutistan TÜRKSOY (Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı) gözlemci üyesidir.

3. METODOLOJİ

Çalışma Yakutistan Sinemasını tarihi açıdan üç döneme, Sovyet Öncesi, Sovyet Dönemi ve Sovyet Sonrası olarak incelemektedir. Yakutistan Sinemasını ortaya koymak için çalışmada literatür taraması yöntemi kullanılmıştır.

4. YAKUTİSTAN SİNEMASI

Yakutistan veya Saha Cumhuriyeti Sinemasının günümüze kadar gelen gelişme sürecini Sovyet Öncesi, Sovyet Dönemi ve Sovyet Sonrası olarak üç döneme ayırarak incelemek doğru görülmüştür.

a. Sovyet Öncesi

i. İlk Sinema Gösterimleri

Resmi olarak SSCB dağıldıktan sonra Sahafilm devlet sinema stüdyosu ile meydana gelen Yakut Sinemasının kökleri Sovyetler Birliği öncesine kadar gitmektedir. Saha Cumhuriyeti'ndeki (Yakutistan'daki) ilk sinema gösterimleri Yakutsk şehrinde 1911 yılında gerçekleştirilmiştir (Krasilnikova, 2009). V.P. Priyutov ve V.P. Nikulin gibi iş adamlarının katkılarıyla 1912 yılından itibaren sürekli gösterimler oluşturulmuştur.

Bütün Sovyetler Birliğinde olduğu gibi 1917 yılından itibaren Lenin'in aldığı kararın neticesinde sinemaya önem verilerek bu alan Yakutistan'da da gelişmeye başlıyor. Sadece başkentte değil köylere de 'hareketli' sinema salonları gidip filmler gösterilmeye başlıyor.

1920-30 yıllarından sonra sinema gösterimleri çok uzaktaki köylere kadar giderek bütün ülkeye yayılmaya başlamıştır. Bu dönemde Yakutistan'daki sinema faaliyetlerinin seviyesi tabii ki Rusya'nın ve sonraları Sovyet Birliği'nin merkezindeki gibi değildi.

Sinema gösterimlerinin canlanması ve yeni seviyeye ulaşması 2. Dünya Savaşı'ndan sonra görülmektedir. Devlet tarafından köylere sinema salonları kurulmaya devam ettirilerek eski sessiz salonlar da yeni sesli sinema salonları ile değiştirilmiştir. Böylelikle 1960'lara gelindiğinde Ülkede sinema gösteren yerlerin sayısı 810'a, 1970'lerin sonunda ise 1635'e ulaşmıştır (Zharaev'den aktaran Levoçkin, 2016:147). Yakutistan sinemaları 22 bin film kopyasını barındırarak sinemaya gelen seyircilerin sayısına göre (her yıl 22 milyona kadar) RSFR çapında üçüncü olmuştur (Levoçkin, 2016:147).

ii. İlk Çekimler

Saha Cumhuriyeti'ndeki ilk çekimler olarak 1912 yılının Ağustos ayında Fransız sinemacılar grubu tarafından gerçekleştirilen görüntüler kabul edilmiştir. Başında Busson beyefendi bulunan bu sinemacılar kazı çekimlerinin yanında Yakutistan'ın doğasını, halkını ve halk yaşamını kayıt etmişlerdir (Jaraev, 2006).

1914 yılının sonunda Amerika'dan bir grup ticari bilimsel geziye gelerek Nijniykolımsk köyünde ve Nijniykolımsk tundrasında çekimler yapmıştır. Ayrıca Hanjonkov adlı ilk Rus sinema şirketinin kameramanı gelip Nijniy Kolım'da çekimleri yapmış, planlanan Sredniy Kolım çekimlerini ise yapamayarak Moskova'ya dönmüştür (Jaraev, 2006). Maalesef Sovyetler Birliği öncesi yapılmış Yakutistan'ın bu görüntüleri arşivlenmemiş ve günümüzde kaybolmuş durumdadır.

b. Sovyet Dönemi

Sovyetler Birliği kurulduktan sonra sinemaya önem verilmeye başlıyor ve 19 Mayıs 1925 yılında Narimanov adını taşıyan ve SSCB Doğu'sundaki halkların politik, sosyal hayatını anlatmayı, ayrıca Sovyet ideolojisini propaganda yapan filmleri çekmeyi amaçlayan bir sinema kurumu oluşturulmuştur (Jaraev, 2006).

1927 yılında ise sinemaseveri Şmakov tarafından çekilen Yakutsk şehrinin görüntüleri 1928 yılında şehir sakinlerine gösterilmiştir (Jaraev, 2006).

1928 yılında Doğu halkları hayatını anlatmak için kurulan 'VostokKino' sinema şirketi Yakutistan'da üç film çekmeyi planlamış, ancak bu şirketin ülke yönetimi ile olan uzun görüşmelerin neticesinde 1931 yılında Saha Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 10. yıldönümü için 'Yakutistan' adlı belgesel filmi çekilmeye başlamıştır (Jaraev, 2006). Bu film tamamlanmamış ve kameraman-yönetmen Vilgelm BLUVŞTEYN tarafından çekilmiş görüntüler sonrasında SoyuzKinoJurnal, Pioneriya Sovyet sinema dergilerinde ve Na Beregah Aldana (Aldan'ın Kıyısında) kısa filminde kullanılmıştır (Krasilnikova, 2009).

Ayrıca, başka ülke sinemacıları da bazen Yakutistan halkı hakkında fiiilmler üretmişlerdir. Mesela, 1972 yılında Rus sinemacısı Marat ARİPOV Yakut yazarı Nikolay YAKUTSKİY'in *Zolotoy Ruçey* adlı eserini sinemaya uyarlamıştır (Krasilnikova, 2009).

Sovyet Sosyalist Saha Cumhuriyeti yöneticileri Merkezi Moskova'ya bir sinema stüdyosunun kurulması için sürekli olarak talepte bulunmuşlar, ama hiçbir zaman da destek görmemişlerdir (Jaraev, 2006).

Yakutistan'da sinema gösterimleri 1950-60'larda tekrar canlanmış ve 1970-80'lere gelindiğinde Sovyetler Birliği çapında sinema seyircilerinin sayısına göre en birinci sıralara ulaşmıştır (Levoçkin, 2016:147).

Genel olarak Sovyet Döneminde Yakutistan'da sürekli film üretimi olmamıştır ve bu alanda faaliyet gösteren tek Haber Merkezi de gerekli derecede çalışamamıştır. Dolayısıyla günümüzde Yakut sinemacıları kendi sinema sanatının Sovyet sonrası ortaya çıktığı kanaatindedirler.

c. Sovyet Sonrası

i. Yakutistan Sinemasının Doğuşu ve İlk Adımlar

SSCB dağıldıktan sonra Rusya Federasyonunun içinde bir özerk cumhuriyet olarak devam eden Yakutistan'da sinemaya hem az sayıdaki sinemacılar hem de devlet tarafından önem verilerek bu alan yavaş yavaş yeniden oluşmaya ve gelişmeye başlamıştır. Sovyet döneminde sistematik olarak film üretimi olmadığından dolayı Yakutistan Sinemasının doğuşu Sahafilm adlı devlet sinema stüdyosunun kurulduğu 1992 yılı sayılmaktadır. Ayrıca, Yakut sinemacılarının iddia ettiklerine göre, Saha halkının gerçek hayatı ve kültürü ancak bu dönem fiilmlerinde gösterilmeye başlamıştır.

Yakutistan Sineması ilk döneminde Sovyet ve Rus sinemalarının kazandığı büyük tecrübeyi kullanmış, Saha halkının kültürünü de temel almıştır. İlk filmler Yakut halkının zenginliği olan Olonho eposundan yararlanarak üretilmiştir. Olonho sadece sinema alanına değil edebiyat, tiyatro ve diğer alanların da gelişmesinde büyük katkıda bulunmuştur diyebiliriz. Bunun yanında gerçek hayattan alınan hikayelerin temelinde hem komedi hem de korku filmler çekilmeye başlamış, seyirciler tarafından sevilerek bütün sinemalara dağılmıştır. Dolayısıyla maddi çıkarı amaçlayan amatör filmler de çok miktarda üretilmeye başlamıştır.

Ülkede sadece filmleri üretmek değil onları arşivlemek da gerektiğini savunan İvan JARAEV ve Vissarion TOMSKİY gibi sinemacıların isteği ve çabalarının neticesinde devlet tarafından desteklenerek 10 Nisan 1996 yılında Saha Cumhuriyeti (Yakutistan) hakkındaki sinema belgelerin saklandığı Milli Devlet Sinema Belgeleri Arşivi (Gosudarstvennoe natsionalnoye hranilişe kinodokumentov o Respublike Saha (Yakutiya) oluşturulmuştur (Rojina, 2006).

ii. Sahafilm Devlet Sinema Stüdyosu

1990 yılının Nisan ayında ROMANOV tarafından kurulmuş olan SeverFilm adındaki ilk sinema stüdyosunun temelinde 1992 yılında Saha Cumhurbaşkanının kararı ile Sahafilm Devlet Sinema Stüdyosu meydana gelmiştir (Sahafilm stüdyosunun sitesi, https://sakhafilm.ru/o-kompanii/istoriya-sakhafilma/). Aynı yılda Saha Cumhuriyeti Sinemacılar Birliği kurulmuştur. Böylelikle ülkedeki sinema alanı devlet tarafından desteklenerek oluşmuş bulunmakta ve

gelişmeye başlamaktadır. Sahafilm devlet stüdyosunun yanında ‘Detsat.’, ‘Алмазфильм’, ‘Ургэл-В’, ‘Арктик Синема’, ‘Кэскил’, ‘Арт-лайн’, ‘Алгыс-фильм’, ‘Стайс-студия’, ‘D&A’, ‘Туйма-фильм’ gibi özel film stüdyoları kurularak ticari amaçlı filmler üretilmeye başlamıştır (Levoçkin, 2016:147).

2010 yılına gelindiğinde Saha Cumhuriyeti’nde 18 uzun metrajlı film, 2011-2012 yıllarında ise 30dan fazla film üretilerek sinemalara çıkmıştır (Levoçkin, 2016:147). Sonraları Таайыман тапталы (Anlaşılmayan Aşk, 2015), Государственные дети (Devlet Çocukları, 2015), Атын олох (Farklı Hayat, 2015), Маңнайгы таптал (Birinci Aşk, 2015), Дьөһөгөй Айыы (Tanrı Desegey, 2015), #taptal. (#aşk, 2014), Айыы уола (Tanrı Çocuğu, 2014), Дьикти саас (Acayıp Hayat Dönemi, 2013), Красивая жизнь (Hayat Güzeldir, 2004), Оһо куйуурдуу турара (Gölün kenarındaki çocuk, 2003) gibi filmler yapılmıştır. Yakut filmlerinini çoğu Yakut dilinde çekilmiştir.

Dmitriy DAVIDOV’un ‘Костер на ветру’ (Rüzgardaki Ateş, 2016) ve ‘Нет бога кроме меня’ (Benden Başka Tanrı Yoktur, 2019) filmleri, Kostas MARSAN’ın ‘Мой убийца’ (Benim Katilim, 2016) filmi, Eduard NOVİKOV’un ‘Тойон кыыл’ (Çar Kuş, 2018) filmi, Lyubov BORİSOVA’nın ‘Надо мною солнце не садится’ (Benim güneşim batmaz, 2019) filmi ve diğerleri uluslararası film festivallerinde ödüller kazanarak Yakutistan Sinemasını dünyaya tanıtmıştır.

Bugüne kadar sadece Sahafilm devlet stüdyosunda 88 film üretilmiştir (Sahafilm stüdyosunun sitesi, https://sakhafilm.ru/o-kompanii/istoriya-sakhafilma/). Ülkede her yıl özel yapılan filmlerin sayısı artarak Yakutistan Sineması hızla gelişmektedir. Filmlerin bir kısmı sinemalarda ülke seyircilerini eğlendirirken, azınlık bir kısmı da uluslararası film festivallerine katılarak ülke sinemasını hem yeni seviyeye çıkarmakta hem de dünyaya yaymaktadır.

iii. Yakutistan Sineması günümüzde

Günümüzde hızla gelişmekte olan Yakutistan Sineması 2010’lara gelindiğinde bir yılda 10-15 film üreterek süreklilik kazanmıştır. Bu sayılar yıl geçtikçe artmaktadır. Hem devlet tarafından desteklenerek hem de özel stüdyo ve şirketlerin çabasıyla çoğu zaman komedi ve korku türdeki, bazen ise dram türündeki filmler çekilmiştir. Başında Rus dilinde çekilen filmler sonraları daha çok Yakut dilinde çekilmeye başlamıştır. Buna neden olarak Yakut seyircilerin daha çok kendi dilinde üretilmiş eserleri gidip izlemesini söylemek mümkündür. Ancak para kazanmak amacıyla çekilmiş fiiiilmlerin sayısının artması ile birlikte yapıtların kalitesi de yükselmeye başlamıştır. Eğitim görmüş sinemacıların da çoğalmasıyla birlikte ulusal ve uluslararası film festivallerine katılarak ülkeyi tanıtan eserler ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Sergey

POTAPOV'un *Bog Desegey* (Desegey Tanrısı, 2015) filmi Çili'deki Arika Nativa film festivalinde birinciliği, Dmitriy DAVIDOV'un *Pugalo* (Korkuluk, 2020) filmi Rusya'daki KİNOTAVR film festivalinde en iyi ödülü, Vladimir MUNNKUYEV'in *Nuuça* (Rus, 2021) filmi Karlovy Vary'daki film festivalinde Gran-Prix ödülünü kazanmıştır. Son yıllarda Yakutistan Sinemasının uluslararası arenaya çıkabilmesi, prestijli ödüller kazanması, Yakut Sineması seviyesinin gittikçe yükselmesi görülmektedir.

Ayrıca Tayna Çıngıs Hana (Cengiz Han'ın Sırı, 2009) adlı ilk büyük bütçeli proje yapılmıştır. Rusya, ABD ve Moğolistan'ın ortak yapımı olan bu filmin yönetmenliğini Yakutistan Kültür Bakanı Andrey BORİSOV yapmıştır.

Animasyon alanı ise ülkede yeni oluşmaya ve gelişmeye başlıyor. Daha önceleri bu alan gelişmediği için VGİK'ten mezun olan animasyoncular Moskova veya Rusya'nın diğer büyük şehirlerinde çalışmaktadırlar. Yakutistan Cumhurbaşkanı Aysen NİKOLAYEV'in Doğu Ekonomi Forumu'nda yaptığı açıklamaya göre (Rusya Federasyonu Sinemacılar Birliğinin sitesi, https://unikino.ru/cinema-fund-yakutia/#more-58287), günümüzde Yakutistan'da yıllık 8 milyon ruble devlet tarafından sinema alanı için bölünmekte ve ileride özel sektörden de destek alınarak bu sayıları arttırmak için ülkede Sinema ve Animasyon Fonu oluşturulacakmış. NİKOLAYEV'e göre (Rusya Federasyonu Sinemacılar Birliğinin sitesi, https://unikino.ru/cinema-fund-yakutia/#more-58287), bugün ülkedeki çalışanların %8.2 oluşturan kırk eki bin insan sinema alanında iş görmektedir ve bu rakam 2035 yılına gelindiğinde 95.000'e kadar çoğalacaktır.

Film üretiminin yanında 2013 yılında başlayan Uluslararası Yakutistan Film Festivali her yıl başarıyla gerçekleştirilmekte, uzun ve kısa metrajlı filmler, belgesel ve animasyon filmleri yarışa katılabilmektedir. Ayrıca sinema okulları açılarak sinema eğitimi verilmekte, birçok alanda sinemacılar hazırlanmaktadır.

5. SONUÇ

Bilindiği gibi sinema, 20. yüzyılın en etkili kitle iletişim araçlarından biridir. Sovyetler Birliğinde etkili bir şekilde propaganda aracı olarak kullanılan sinema, Yakutistan'da da yoğun bir şekilde işlenerek kendi işlevini sürdürmüştür. Sovyet ideolojisini taşıyan fiilmler ülkenin bütün sinema salonlarında gösterilerek halkın büyük kısmına ulaşmıştır. Dolayısıyla SSCB döneminde Yakutistan'da sinema stüdyosu kurularak filmlerin üretimini yapmak Sovyet iktidarı tarafından gerekli görülmemiştir.

1990'larda film üretmeye başlayan Yakut sinemacıları bu alanın canlanmasına ve gitgide gelişmesine neden olmuşlardır. Küçük bir bütçe ile çekilen filmlerin sinema gösterimlerinden büyük miktarda para kazanması sinema alanına eğitim görmeyen insanların gelmesine, amatör filmlerin çoğalmasına neden olmuştur. Yıl içinde çekilen filmlerin sayısı artınca seyirciler daha kaliteli ürün istemeye, sinemacılar ise yapmaya başlamışlardır. Kısa bir yaz ve uzun kış gibi zor koşullarda çalışan Yakut sinemacılarının ülke sinemasının gelişmesinde büyük katkıları olduğu tespit edilmiştir. Saha Cumhuriyeti devleti tarafından sinema alanına her türlü yardım edildiği, son yıllarda bu desteğin daha da arttığı görülmüştür. Devletin sinema stüdyosu olan Sahafilm'in yanında özel sinema şirketler çalışmakta, filmler yaptığı araştırılmıştır.

Genel olarak bakıldığında Yakut Sineması iki yönde gelişmektedir; birincisi seyircilerin hoşuna giden ve maddi çıkarı amaçlayan filmler ise, ikincisi uluslararası film festivallerinde ödül kazanarak hem Yakut halkını hem de Saha Cumhuriyetini bütün dünyaya tanıtan eserlerdir.

Kaynakça

JARAEV, İ. (2006), O pervıh kinosyomkah v Yakutiyi (Yakutistan'daki ilk çekimler hakkıında), *İLİN,* 1 (48), elektronik versiyonu - http://ilin-yakutsk.narod.ru/2006-1/12.htm , ulaşım tarihi: 18.08.2021;

KRASİLNİKOVA, G. (2009), Kino v kulture Yakutiyi (Sinemanın Yakut kültüründeki yeri), *İLİN,* 1 (66), elektronik versiyonu - http://ilin-yakutsk.narod.ru/2009-1/52.htm, ulaşım tarihi: 20.08.2021;

LEVOÇKİN, V. (2016), NATSİONALNAYA KINOİNDUSTRİYA RESPUBLİKİ SAHA (YAKUTİYA): Dinamika i Prioritetı Kulturnoy Politiki (SAHA CUMHURİYETİNİN (YAKUTİSTAN'IN) MİLLİ FİİLM ENDÜSTRİSİ: Kültür Politikasının Öncelikleri Ve Dinamikleri), *Observatoriya Kulturı,* 1 (2), 146-152;

PUHOV, İ., ERGİS, G. (2009), Yakutskoye Olonho (Yakut'ların Olonho'su), İLİN, 1 (66), elektronik versiyonu - http://ilin-yakutsk.narod.ru/2009-1/66.htm, ulaşım tarihi: 20.08.2021;

ROJİNA, Z. (2006), V nih otrajena informatsiya o respublike... (Bunlar ülke hakkındaki bilgileri içermektedirler...), *İLİN,* 1 (48), elektronik versiyonu - http://ilin-yakutsk.narod.ru/2006-1/09.htm, ulaşım tarihi: 18.08.2021;

Rusya Federasyonu Sinemacılar Birliğinin sitesi, https://unikino.ru/cinema-fund-yakutia/#more-58287), ulaşım tarihi: 12.09.2021;

Sahafilm stüdyosunun sitesi, https://sakhafilm.ru/o-kompanii/istoriya-sakhafilma/, ulaşım tarihi: 18.08.2021;

Dr.Öğr.Üyesi Tülay GÜMÜŞER
Selçuk Üniversitesi
tulaygumuser@gmail.com

Cansel ÖZEL DUYAR
Selçuk Üniversitesi
ozelcansel8@gmail.com

SÜMERBANK BASKILI DESENLERİN TASARIM ÖZELLİKLERİ

Özet

Sümerbank, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda tekstil sektörüne yön veren dönemin en önemli kurumlarından biridir. Farklı illerde kurulan fabrikalarda üretilen kumaşlar, ev tekstili ve giyim alanında faaliyet göstermiştir. Sümerbank kumaşları motif, teknik, dokuma örgüsü, malzeme ve zengin desenleriyle ulusal kimliğimizi temsil eden modernleşme simgesidir. Bu kumaşlar; ekoseli, pötikareli, etnik, bitkisel, çiçekli, çizgili, hayvan motifleri, geometrik, puantiyeli, meyveli, temalı gibi birçok farklı desen gruplarından oluşmaktadır. En çok üretilen desen grupları arasında çiçekli desenler ön plana çıkmaktadır. Realistik ve stilize olarak tasarlanan çiçek motifleri; buket, madalyon, bordür ve çerçeve gibi kompozisyonlar içinde yer almaktadır. Sümerbank kumaşları, günümüzde araştırma konusu olarak kültürel hafızaya katkı sağlamaktadır. Kültürel değerlerimizden bu kumaşları geleceğe taşımayı temel amaç edinen bu çalışmada, modernleşme döneminde tekstil tasarım bilincinin oluşumuna öncülük eden Sümerbank baskı desenlerinin tasarım özellikleri incelenmiştir. Bu kapsamda, farklı renk, motif ve desenlerden oluşan 5 adet kumaş temel tasarım öğelerine göre incelenmiştir. Nitel araştırma yöntemine dayalı araştırmada mevcut desenlerden esinlenilerek günümüz tasarım anlayışıyla yeniden yorumlanarak desen tasarımları yapılmıştır.
Anahtar Kelimeler: Sümerbank, Kumaş Desenleri, Tekstil Desen Tasarım, Baskılı Tekstiller

DESIGN PROPERTIES OF SÜMERBANK PRINTED PATTERNS

Abstract

Sümerbank is one of the most important institutions of the period that led the textile sector in the establishment of the Republic of Turkey. Fabrics produced in factories established in different provinces operate in the field of home textile and clothing. Sümerbank fabrics are the symbol of modernization that representing our national identity with motif, technical, woven knit, material and rich patterns. These fabrics are plaid, pöticara, ethnic, herbal, floral, striped, animal motifs, geometric, polka dots, it consists of many different patterns, such as fruit and themed. The most produced pattern groups feature floral patterns. Flower motifs, designed to be realistic and stylized, are included in compositions such as bouquets, medallions, borns and frames. Sümerbank fabrics contribute to cultural memory as a subject of research today. The design properties of the Sümerbank print patterns that lead to the formation of

textile design consciousness during the modernization period were examined in this study, which aims to move these fabrics from our cultural values to the future. In this context, 5 fabrics of different colors, motif and patterns were examined according to the basic design elements. In this research, pattern designs were made by being inspired by existing patterns and reinterpreted with today's design approach.
Keywords: Sümerbank, Pattern Fabrics, Textile Pattern Design, Printed Textiles

1.GİRİŞ

Desen oluşturma tekniklerinden biri olan tekstil baskı, kumaş yüzeyinde desenlere göre belirlenmiş alanları renklendirme işlemidir (Özkan Tağı ve Yıldırım, 2019:204). Desen tasarımının baskı yapılan yüzeylere aktarılmasıyla oluşan (Usluca Erim vd., 2019:49), tekstil baskıcılığı, kumaş yüzeylerinde farklı raportlama teknikleriyle desen oluşturulabilen, çeşitli renk ve desenlendirmelerle kumaş yüzeylerinin görünümünde estetik ve çok boyutlu bir etki yaratılabilen, işlevsel özellikleriyle bütün olarak ele alınabilen tüm işlemlerdir. Yüzeysel bir uygulama olan tekstil baskıcılığı, elyaftan ipliğe, dokuma, örme, keçe tekniklerinin yanı sıra üretimi yapılan tekstil yüzeylerine estetik özellikler kazandırılabilen, geleneksel veya endüstriyel yöntemlerle aktarılabilen uygulamalardır. Tekstil baskıcılığı; elle serbest olarak, baskı yoluyla, boyama yoluyla veya bu yöntemlerin karma bir şekilde uygulanmasıyla tekstilleri desenlendirmeyi kapsamaktadır (Akbostancı, 2014:31).

Kumaş desenlendirme ve renk algısı insanların hayatında tarih boyunca önemli yer tutmuştur. Tekstil baskıcılığının yıllar içinde gelişmesi tasarım anlayışını da beraberinde değiştirip, dönüştürmüştür (Jackson, 2002: 94). Gelişen teknolojiyle sanayi ile birlikte kurulan fabrikalarda baskıcılık faaliyetleri de hız kazanmıştır. Türkiye'de baskıcılık alanında kurulan ilk basma fabrikası olan Nazilli Basma Fabrikası 9 Ekim 1937'de üretime başlamıştır. Cumhuriyetin kurulduğu dönemde, Sümerbank, ürettiği kumaşlar ve özgün desenleriyle dönemin modasına yön vermiştir. Sümerbank kumaşları, bir yandan toplumu yerli malı kullanımına teşvik etmiş öte yandan kumaşların dayanıklı, ucuz ve zarif olmaları toplum tarafından beğeni toplamıştır. Sümerbank, döneminin desenli kumaş üretim merkezi olmuş; yerel motiflerden basmalar üretilmiştir. Kumaşlarda az renk kullanıldığı dikkat çekmekte; desenler ise geometrik, çizgili, şal desenli, puantiyeli, hayvan figürlü ve küçük çiçekli desenli olarak üretilmiştir. Bunlar arasında çiçekli desenler, en çok tercih edilen desen grubunda yer almaktadır (Tudita, 2018).

Kadınlar, Sümerbank basmalarından dikilen elbiseleri giyerlerken, erkekler ise çiçekli basma kumaşlardan dikilmiş kravatları takmaktadır. Bu yönüyle Sümerbank, toplumun kültürel kimliğini yansıtmaktadır. Sümerbank kültürü ve modası modern Türk toplumu fikriyle öne çıkarak devlet politikası tarafından da desteklenmiştir. Çağının tasarımcıları tarafından kültürel kimliği yansıtan zengin çeşitlilikte tekstil desenleri tasarlanmış; Sümerbank, tekstil

tasarımcılarının dünyadaki tekstil tasarımı hakkındaki gelişmeleri takip ederek dünya modasını Türk kumaş desenlerine uyarlamalarının yanında kumaş desen tasarımı konusunda eğitildikleri bir okul işlevi de görmüştür (Himam ve Tekcan, 2014:227).

Sümerbank bir yönüyle Cumhuriyet'in çağdaş yapısını yansıtan bir kurum, diğer yönüyle de bankacılık hizmeti veren bir işletmedir. Devlet, sanayileşme amacı doğrultusunda fabrikalar ve bu fabrikalarda çalışacak personel için yerleşim alanları kurmuştur. Kurulan Sümerbank fabrikaları, üretim tesislerinde makinelerin yer aldığı birimlerin yanısıra çalışan personel için market hizmetleri, balo, sinema, tiyatro, yüzme gibi çeşitli kültürel etkinliklerin yapıldığı alanlar olarak da modern kentsel kültür yaşamını yansıtmaktadır (Asıliskender, 2002:61).

2. Dünya savaşı yıllarına gelindiğinde ise, bir darboğaza girilmesi ve yaşanan ekonomik krizler toplumu olumsuz yönde etkileyerek tekstil endüstrisini de zor durumda bırakmıştır (Can ve Özkartal, 2013:25). 2. Dünya Savaşının devam ettiği dönemde, özellikle Kayseri ve Nazilli Sümerbank fabrikalarında çalışan işçilerin bir bölümünün askere alınması nedeniyle birçok dokuma tezgâhı boş kalmış; sonrasında işçi açığı kapatılmaya çalışılmıştır. Akabinde İzmir Halkapınar Basma Sanayi Müessesesi'nin temeli ise 1949 yılında atılmış; 5 Kasım 1953'de kurulurken baskı üniteleri, 1955 yılında üretime geçmiştir (Arıtan ve Sayar, 2009:21). Savaşlar nedeniyle değişen toplum hayatı, ekonominin değişen koşullarıyla mücadele edilememesi ve işletmelerin rekabet gücünü koruyamaz hale gelmesiyle Sümerbank işletmeleri özelleştirilmiştir. Tasarım bilincinin tam anlamıyla gelişememesi Sümerbank işletmelerin gerilemesine neden olmuştur. 1980 yıllarına gelindiğinde ise, tekstil ve giyim alanında markalaşma, tasarım süreçleri gelişme gösterirken ithal malların pazarımıza girmesiyle Sümerbank yabancı mallar karşısındaki rekabet gücünü koruyamamıştır. Sümerbank markalaşma konusunda çalışmalar yürütüp reklam kampanyaları başlatmasına rağmen yaratıcılık ve tasarımı konularında güncelliğini kaybetmiştir (Göncü Berk, 2016:112).

Türk tekstil tarihinde önemli bir yere sahip olan Sümerbank, erken Cumhuriyet Dönemi tasarım anlayışını anlamamızda yapılacak çalışmalara ve tasarım pratiklerine olanak sağlamaktadır. Bu olanaklar sayesinde, çalışmamızda tekstil baskı tasarımının gelişimine katkıda bulunan Sümerbank baskı desenlerinin günümüz çağdaş tasarım anlayışıyla yeniden yorumlanması hedeflenmiştir. Bu kapsamda, farklı renk ve tasarım özelliklerine göre seçilen 5 adet floral desenler, tasarım öğeleri yönünden incelenmiş ve dijital olarak yeni tasarım önerileri sunulmuştur.

2. TÜRKİYE TEKSTİL TARİHİNDE SÜMERBANK

2.1. Tarihsel Süreç

Türkiye'nin sanayileşmesine yönelik kararların alındığı İzmir İktisat Kongresi, Mustafa Kemal Atatürk'ün talimatı ile 17 Şubat 1923 yılında İzmir'de toplanmıştır. 19 Nisan 1925 yılında, devlet fabrikalarını işletmek ve sanayiye dayalı yatırımları finanse etmek için Sanayi ve Maadin Bankası kurulmuştur. 1927 yılında ise, çıkarılan Teşvik-i Sanayi Kanunu ile özel yatırımcıya devlet desteğinin sağlanması adımları atılmıştır. 1929 yılına gelindiğinde, Türkiyeyi de etkisi altına alan dünya ekonomik krizi yaşanmıştır. Bu dönemde devlet, Sanayi ve Maadin Bankası ve Türkiye İş Bankası'nı kurmuştur. Ayrıca Sanayi Teşvik Kanunu'nu çıkararak teşvik için kredi verme sistemini getirmiştir. Sanayi ve Maadin Bankası, 1932'de tasfiye edilerek bankacılık görevi Sanayi Kredi Bankası'na, işletmecilik görevi ise Devlet Sanayi Ofisi'ne verilmiş ancak bu kuruluşların faliyetleri ne yazık ki kısa sürmüştür (Semiz ve Toplu, 2019:33). 1932 yılında dönemin Başbakanı İsmet İnönü, tekstil sanayisinde kullanılacak makinelerin Rusya'dan temini amacıyla Rus hükümetiyle görüşerek uygun bir kredi almıştır. 1932 Ağustosunda uzmanlardan oluşan bir Sovyet Heyeti Türkiyeye gelerek incelemeler yapmıştır. Böylece pamuklu dokumalar ile ilgili çalışmalar başlatılmıştır. Heyet, daha sonra hâlihazırdaki pamuklu tesislerin envanterini çıkararak ülkede yetişen pamuk türleri ve pamuklu tekstil tüketimini belirlemiştir. Ayrıca kurulacak fabrikaların yerlerini inceleyen ekip Türkiye'de Pamuk, Keten, Kendir, Kimya, Demir Sanayisi adında bir rapor hazırlamıştır. Uzman ekipler tarafından yapılan tüm bu çalışmalar ve raporun hazırlanması aşamaları Türk uzmanların da katılımıyla gerçekleşmiştir (Yücel, 2015).

3 Haziran 1933 tarihinde, kanunla devletin bütün kurumlarının projelerini yönetmek, bu kurumların banka işlemlerini yapmak ve kredi verme işlemlerini gerçekleştirmek için Sümerbank kurulmuştur. Birinci Beş yıllık Sanayii Planı uygulanarak Sovyetler Birliğinin de teşvikiyle Kayseri Bez Fabrikası kurulmuştur. Fabrika 16 Eylül 1936'da faaliyete geçmiştir. Sovyetler Birliğinden alınan dokuma makineleriyle döşemelik, perdelik ve pazen dokuma üretimi gerçekleştirilmiştir. Kayseri Bez Fabrikasının yanısıra 4 Nisan 1937'de Ereğli Bez Fabrikası kurulmuştur. Kayseri bez fabrikasında kalın dokumalar yapılırken Ereğli bez fabrikasında daha ince dokumalar üretilmiştir. Dokuma üretimi yapılan fabrikaların ardından Atatürk tarafından ilk basma fabrikası olan Sümerbank Nazilli Basma Fabrikası 9 Ekim 1937'de kurularak üretime başlamıştır (Er, 2011:15). Daha sonra 1939 yılında kurulan ve Hereke, Defterdar, Merinos ve Bünyan fabrikalarını işleten "Sümerbank Birleşik Yün İpliği ve Dokuma Fabrikaları Müessesesi" ile Bakırköy, Ereğli, Kayseri ve Nazilli Fabrikalarını işleten "Sümerbank Birleşik Pamuk İpliği ve Dokuma Fabrikaları Müessesesi" yine 1941 yılında

Sümerbank'ın işletmekte olduğu Gemlik Sungipek Fabrikası "Sümerbank İplik ve Dokuma Fabrikaları Müessesi" unvanı almaktadır. 1949 yılında ise İzmir Basma fabrikasının temeli atılmıştır. İplik ve dokuma işletmeleri 5 Kasım 1953'de, basma işletmesi ise 1 Ocak 1955'de açılmıştır (Bigat, 2017:59).

1980'lerin sonu ile 2000'li yılların başında serbest ekonomi politikalarına uyum sağlayamayan Sümerbank fabrikaların bir kısmı yıkılmış, diğer bir kısmı ise yeniden kullanıma açılmak üzere dönüştürülmüştür (Eldeş, 2019: 34).

3. METODOLOJİ

Literatür tarama modeli kullanılan araştırmada, Sümerbank desenleri stilize edilmiş; çizilen desen tasarımlarında deneme modeli kullanılmıştır. Sümerbank baskı desenleri tasarım öğelerine göre incelenmiş; incelenen 5 adet desenin motiflerine bağlı kalınarak Photoshop CS5 ve Illustrator CS5 programlarında dijital desen tasarımları yapılmıştır.

4. SÜMERBANK FLORAL BASKI DESENLERİN TASARIM ÖZELLİKLERİ

Sümerbank baskı desenlerinden seçilen 5 adet çiçekli desenlerin tasarım özellikleri ve bu desenlerden esinlenilerek yapılan yeni desen tasarımları aşağıda yer almaktadır.

Tablo 1. Sümerbank Çiçekli Baskı Desenlerin Tasarım Özellikleri Örnek No:1



Üretim Tarihi: 1962/Ocak
Desen: Çiçekli
Motif: Stilize Çiçek
Hammadde: Pamuk
Dokuma Örgüsü: Bezayağı
Kullanım Alanı: Kadın Giyim
Raportma Sistemi: Tam raportlama
Kompozisyon: Tasarımda büyük, orta, küçük ve içiçe geçmiş geometrik daire motifleri görülmektedir. Büyük ve orta büyüklükteki daireler içerisinde uç kısımları oval üçgen dilimli sıralanan çiçek motifi yer almaktadır. Büyük ve orta büyüklükte içiçe geçmiş

dairelerde, sekizli yıldız şeklindeki motif görülmektedir. Orta ve küçük boyutlarda içiçe geçmiş dairelerde birbiriyle bağlantılı çiçek motifi bulunmaktadır.
Tasarım Özellikleri: Daireler aralıklı şekilde büyük, orta ve küçük boyutlarda sıralanmaktadır. Dairelerin içerisinde çiçek motifleri yer almaktadır. Tasarımda zeminde siyah, büyük, orta ve küçük dairelerde yeşil ve krem, çiçek motiflerinde yeşil ve bordo renkler kullanılmaktadır. Daire yüzeyinde motiflerde soğuk renkler ağırlıklı olarak kullanılmaktadır. Motifler hareketli ve dinamik bir yapıdadır.
Tasarım Öğeleri: Biçim olarak daire, üçgen, renk olarak yeşil, krem, bordo renkler kullanılmaktadır.
Kaynak: Türkiye Baskı Desenleri Tarihi: Sümerbank Örneği 1956-2001. 2015. Tudita, Türkiye Dijital Tekstil Arşivi, İzmir Ekononi Üniversitesi, S:67

Tablo 2. Sümerbank Çiçekli Baskı Desenlerin Tasarım Özellikleri Örnek No:2



Üretim Tarihi: 1968/Mart
Desen: Çiçekli
Motif: Stilize Çiçek
Hammadde: Pamuk
Dokuma Örgüsü: Bezayağı
Kullanım Alanı: Kadın Giyim
Raportma Sistemi: Tam raportlama
Kompozisyon: Tasarımda çiçek motifleri boyuna sıralanmaktadır. Ayna simetrisi alınan çiçek motifleri sıralı bir biçimde tekrar etmektedir.
Tasarım Özellikleri: Tasarımda çiçekler yan yana sıralı şekilde yer almaktadır. Zeminde krem, çiçek yapraklarında yeşil, bordo, turuncu, çiçek saplarında yeşil ve çiçeklerinde bordo ve turuncu renkler kullanılmaktadır. Stilize çiçek motiflerinde sıcak ve soğuk renkler birarada kullanılmaktadır.
Tasarım Öğeleri: Çiçek biçimindeki desenlerin orta kısmında çizgiler yer almaktadır. Renk olarak krem, yeşil, bordo, turuncu renkler kullanılmaktadır.
Kaynak: Türkiye Baskı Desenleri Tarihi: Sümerbank Örneği 1956-2001. 2015. Tudita, Türkiye Dijital Tekstil Arşivi, İzmir Ekononi Üniversitesi, S:69

Tablo 3. Sümerbank Çiçekli Baskı Desenlerin Tasarım Özellikleri Örnek No:3



Üretim Tarihi: 1990/Ocak
Desen: Çiçekli
Motif: Stilize Çiçek
Hammadde: Pamuk
Dokuma Örgüsü: Bezayağı
Kullanım Alanı: Kadın Giyim
Raportma Sistemi: Tam raportlama
Kompozisyon: Oval çiçekli yapraklı motif kendi etrafında çevrilerek tasarımda serbest kompozisyon oluşturmaktadır.
Tasarım Özellikleri: Tasarımda zeminde siyah, oval çiçeklerde mor ve lila, yaprak ve sap kısımlarında gri ve krem renkler kullanılmaktadır. Oval çiçeklerin alt bağlantı kısmından yukarı yönlü çizgisel bir etki verilmektedir. Çiçek motifi ve yapraklara boyut kazandırılmaktadır. Motifler kendi etrafında çevrilmiş, hareketli görünümdedir. Motifte soğuk renkler kullanılmaktadır.
Tasarım Öğeleri: Desende yaprak ve çiçeklerin biçimleri belirgindir. Çiçek motiflerinde çizgiler yer almaktadır. Renk olarak siyah, mor, lila, gri, krem renkler kullanılmaktadır.
Kaynak: Türkiye Baskı Desenleri Tarihi: Sümerbank Örneği 1956-2001. 2015. Tudita, Türkiye Dijital Tekstil Arşivi, İzmir Ekononi Üniversitesi, S:75

Tablo 4. Sümerbank Çiçekli Baskı Desenlerin Tasarım Özellikleri Örnek No:4



Üretim Tarihi: 1961/Temmuz
Desen: Çiçekli
Motif: Çiçek Grupları
Hammadde: Pamuk
Dokuma Örgüsü: Bezayağı
Kullanım Alanı: Kadın Giyim
Raportma Sistemi: Tam raportlama
Kompozisyon: Tasarımda iki farklı çiçek motifi yer almaktadır. Çiçekler kompozisyon oluştururken serbest hareketli şekildedir.
Tasarım Özellikleri: Tasarım yüzeyinde yer alan kıvrımlı çiçekli dallar bir ritim oluşturmaktadır. Tasarımda zeminde yeşil, çiçeklerde ve çiçek sap kısımlarında krem, siyah renkler kullanılmaktadır.
Tasarım Öğeleri: Tasarımda çiçek biçimlerinde çizgiler yer almaktadır. Renk olarak yeşil, krem ve siyah renkler kullanılmaktadır.
Kaynak: Türkiye Baskı Desenleri Tarihi: Sümerbank Örneği 1956-2001. 2015. Tudita, Türkiye Dijital Tekstil Arşivi, İzmir Ekononi Üniversitesi, S:39

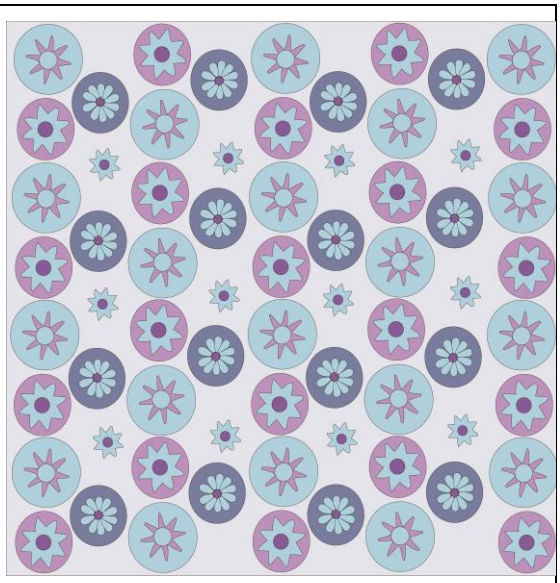
Tablo 5. Sümerbank Çiçekli Baskı Desenlerin Tasarım Özellikleri Örnek No:5



Üretim Tarihi: 1977/Mayıs
Desen: Çiçekli
Motif: Çiçek Grupları
Hammadde: Pamuk
Dokuma Örgüsü: Bezayağı Türevi
Kullanım Alanı: Ev Tekstili
Raportma Sistemi: Tam raportlama
Kompozisyon: Tasarımda daire içerisindeki çiçek motifleri bir kompozisyon oluştururken zeminde bir diğer biçimdeki çiçek motifleri de kendi etrafında daire oluşturan bir kompozisyonda yer almaktadır.
Tasarım Özellikleri: Tasarımda motif biçimleri aralıklı şekilde yerleştirilmektedir. Çiçek motifleri kendi etrafında tekrar ederek sıralanmaktadır. Zeminde siyah, daire biçiminde krem, çiçeklerde krem, pembe, bordo renkler kullanılmaktadır. Siyah zeminde çiçeklerde kullanılan krem, pembe ve bordo renkler bütünlüğü sağlayarak vurguyu arttırmaktadır.
Tasarım Öğeleri: Tasarımda dairesel biçimler ve çiçek motifleri görülmektedir. Renk olarak siyah, krem, pembe bordo renkler kullanılmaktadır.
Kaynak: Türkiye Baskı Desenleri Tarihi: Sümerbank Örneği 1956-2001. 2015. Tudita, Türkiye Dijital Tekstil Arşivi, İzmir Ekononi Üniversitesi, S:42

Tablo 6. Yeni Desen Tasarımı No:1





Desen esin kaynağı: Sümerbank Baskı Deseni No: 1

Renk: Mor, lila, açık mavi, açık gri

Motif: Çiçek motifi

Kompozisyon özellikleri: Büyük orta ve küçük büyüklükteki dairelerde çiçek motifleri kompozisyonda tekrar etmektedir. Tasarımda çiçek motifi aralıklı olarak yan yana sıralanmaktadır.

Tasarım öğeleri: Zeminde açık gri, dairelerde mor, lila ve açık mavi, çiçek motiflerinde lila, açık mavi renkler kullanılmaktadır.

Raportlama sistemi: Tam raportlama

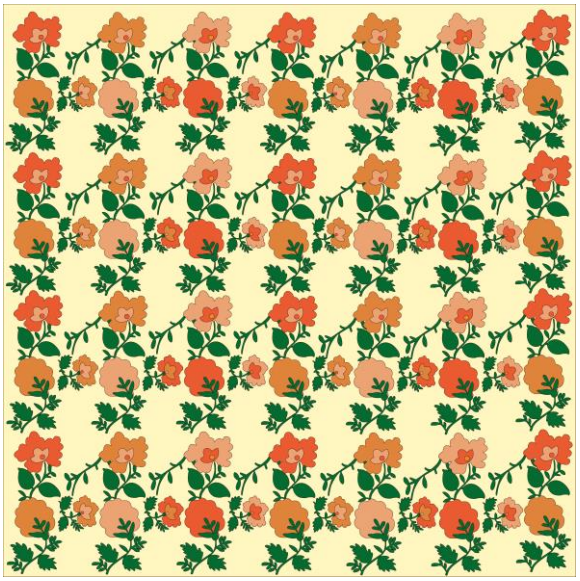
Kullanım alanı: Döşemelik kumaş

Tasarım programı: Adobe Photoshop CS5, Adobe Illustrator CS5

Desen Tasarımı: Cansel Özel Duyar

Tablo 7. Yeni Desen Tasarımı No:2





Desen esin kaynağı: Sümerbank Baskı Deseni No: 2

Renk: Krem, yeşil, turuncu, açık kahve, somon

Motif: Çiçek motifi

Kompozisyon özellikleri: Tasarımda kıvrımlı sapı ile birlikte çiçek motifi sıralı kompozisyonda tekrar etmektedir. Çiçek motiflerinin diğer sırasında ise tekrar eden daha küçük oranda çiçek motifleri yer almaktadır.

Tasarım öğeleri: Zeminde krem, çiçek motifinde yeşil, turuncu, açık kahve ve somon renkler kullanılmaktadır.

Raportlama sistemi: Tam raportlama

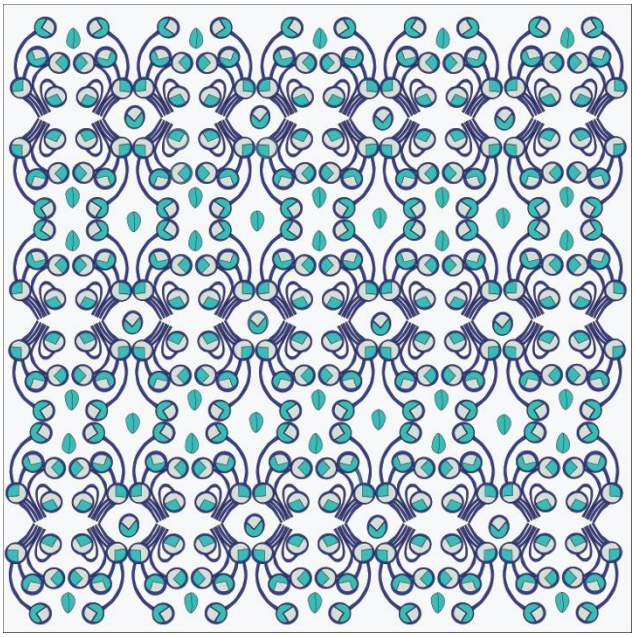
Kullanım alanı: Kadın giyim

Tasarım programı: Adobe Photoshop CS5, Adobe Illustrator CS5

Desen Tasarımı: Cansel Özel Duyar

Tablo 8. Yeni Desen Tasarımı No:3





Desen esin kaynağı: Sümerbank Baskı Deseni No: 3

Renk: Gri, açık gri, mavi, mor

Motif: Çiçek motifi

Kompozisyon özellikleri: Tasarımda kıvrımlı saplarıyla çiçek motifi ayna simetrisi alınarak yan yana sıralanmaktadır. Yüzeyde serbest sıralı bir şekilde yapraklar yer almaktadır.

Tasarım öğeleri: Zeminde açık gri, çiçek motifin sapında mor, çiçek motifinde gri ve mavi, yaprakta mavi renkler kullanılmaktadır.

Raportlama sistemi: Tam raportlama

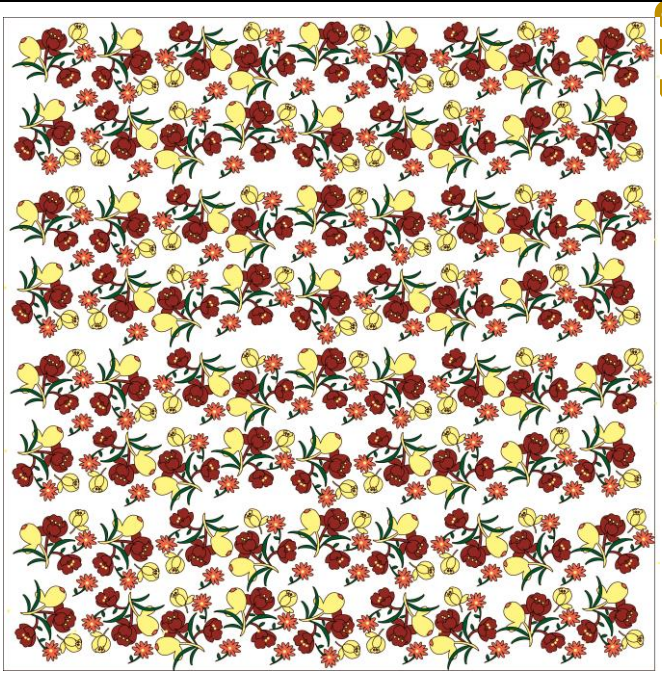
Kullanım alanı: Perdelik

Tasarım programı: Adobe Photoshop CS5, Adobe Illustrator CS5

Desen Tasarımı: Cansel Özel Duyar

Tablo 9. Yeni Desen Tasarımı No:4





Desen esin kaynağı: Sümerbank Baskı Deseni No: 4

Renk: Krem, sarı, bordo, somon, yeşil

Motif: Çiçek motifi

Kompozisyon özellikleri: Çiçek motifleri yapraklarıyla birlikte her sırada kendi etrafında çevrilerek sıralı kompozisyonda tekrar etmektedir.

Tasarım öğeleri: Zeminde krem, yapraklarda yeşil, çiçeklerde sarı, bordo ve somon renkler kullanılmaktadır.

Raportlama sistemi: Tam raportlama

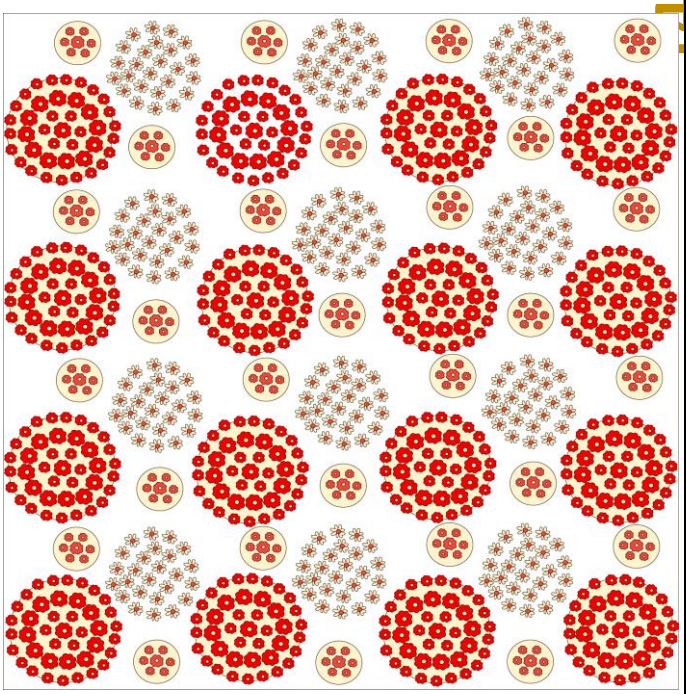
Kullanım alanı: Kadın giyim

Tasarım programı: Adobe Photoshop CS5, Adobe Illustrator CS5

Desen Tasarımı: Cansel Özel Duyar

Tablo 10. Yeni Desen Tasarımı No:5





Desen esin kaynağı: Sümerbank Baskı Deseni No: 5

Renk: Kırmızı, krem, beyaz

Motif: Çiçek motifi

Kompozisyon özellikleri: Tasarımda daire yüzeyinde ve düz zeminde sıralanan çiçek motifleri serbest kompozisyon boyunca tekrar etmektedir.

Tasarım öğeleri: Zeminde beyaz, daire yüzeylerinde krem, çiçek motiflerinde kırmızı ve beyaz renkler kullanılmaktadır.

Raportlama sistemi: Tam raportlama

Kullanım alanı: Kadın giyim

Tasarım programı: Adobe Photoshop CS5, Adobe Illustrator CS5

Desen Tasarımı: Cansel Özel Duyar

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

1930'lu yıllarda kuruluşuyla Cumhuriyet Dönemi tekstil sektörüne yön veren Sümerbank, tekstil baskı tasarım pratiklerini anlamamızda önemlidir. Giyim ve tekstil alanında kullanılmak üzere üretilen kumaşların desenlerinin bugünün tasarım anlayışıyla yeniden yorumlanması geçmişle gelecek arasında köprü vazifesi görmektedir. Ulusal kimliğimizi yansıtan bu kumaşların desenleri; ekoseli, pötikareli, etnik, bitkisel, çiçekli, çizgili, hayvan motifleri, geometrik, puantiyeli, meyveli, temalı gibi farklı desenlerden oluşmaktadır. Çiçekli desenler en çok tercih edilen ve üretilen desen grubundandır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel kimliğini yansıtan, modern anlayışla üretilen desenlerin günümüz tekstil baskı tasarımlarında ele alınması kültürel kimliğin sürdürülmesine ve tasarım bilincinin oluşmasına katkı sağlamayı amaçlayan çalışmada; Sümerbank baskı desenlerinin tasarım özellikleri ele alınmış ve bir uygulama çalışması yapılmıştır. Bu kapsamda, farklı renk ve motiflerden oluşan 5 adet çiçek desenli kumaşlar tasarım özelliklerine göre incelenmiş; incelenen Sümerbank çiçekli desenlerin üretimlerinin farklı yıllarda yapıldığı, 1 no'lu örnek 1962/Ocak, 2 no'lu örnek 1968/Mart, 3 no'lu örnek 1990/Ocak, 4 no'lu örnek 1961/Temmuz, 5 no'lu örnek ise 1977/Mayıs'da üretilmiştir. Motifler ise, stilize çiçek ve çiçek grupları (buket) şeklinde kompozisyon oluşturmaktadır. 1-2-3 no'lu örneklerde stilize çiçek motifleri, 4-5 no'lu örnekte çiçek grupları yer almaktadır. Tüm kumaş örneklerinde hammmadde/malzeme olarak pamuk kullanılmış; kumaşlarda dokuma örgüsü/tekniği olarak bezayağı ve türevleri; 1-2-3-4 no'lu örneklerde ise bezayağı örgüsü, 5 no'lu örnekte bezayağı türevi örgü kullanılmaktadır. Kullanım alanı olarak değerlendirildiğinde, 1-2-3-4 no'lu örnekler kadın giyim, 5 no'lu örnek ev tekstili olarak tercih edilmektedir. Desen örneklerinde geometrik motifler ile birlikte çiçek motifleri ve yalnızca çiçek motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Desenler renk bakımından incelendiğinde; krem, yeşil, pembe, lila, mor, turuncu, bordo, gri ve siyah gibi özellikle canlı renklerin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Tasarımlarda ise sıralı ve serbest kompozisyon kullanılmıştır. Yeni desen tasarım örneklerinde, 1 no'lu örnekte mor, lila, açık mavi, açık gri, 2 no'lu örnekte krem, yeşil, turuncu, açık kahve, somon, 3 no'lu örnekte gri, açık gri, mavi, mor, 4 no'lu örnekte krem, sarı, bordo, somon, yeşil, 5 no'lu örnekte kırmızı, krem, beyaz renkler kullanılmıştır. Tasarımlarda çiçek motifleri kullanılırken desenler tam raportlama sistemine uygun olarak hazırlanmaktadır. Yeni desen tasarımları oluşturulurken çiçek motiflerinden esinlenilen soğuk ve sıcak renklerdeki desenler sıralı ve serbest kompozisyonlar oluşturmaktadır. Desen tasarım örneklerin kullanım alanlarına bakıldığında 1 no'lu örnek döşemelik kumaş, 2-4-5 no'lu örnekler kadın giyim, 3 no'lu örnek ise perdelik olarak tasarlanmıştır. Araştırma, mevcut kumaşların desen özelliklerinin gün yüzüne çıkarılmasının yanı sıra kumaş desenlerinin yeni yorumlarla bu çalışmada ortaya konulduğu gibi dijital tasarımlarla ulusal kimliğin sürdürülebilirliğine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

AKBOSTANCI, İ. (2014), 20. ve 21. Yüzyıllarda Tekstil Baskı Tasarımı ve Üretiminin Değişen Tanımı, *Sanat-Tasarım Dergisi*, (5), 31-41.

ARITAN, Ö., ve SAYAR, Y. (2009), İzmir Sümerbank Basma Sanayi Yerleşkesi ve Dönüşüm Süreçleri, *Ege Mimarlık,* 20-25.

ASILİSKENDER, B. (2002), Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Mimaride 'Modern' Kimlik Arayışı; Sümerbank Kayseri Bez Fabrikası Örneği. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

BİGAT, B. (2017), Kuruluşu ve İlk Yıllarında Nazilli Sümerbank Basma Fabrikası. Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.

CAN, Ö., ve ÖZKARTAL, M. (2013), Endüstrileşmenin Cumhuriyet Dönemi Sonrası Tekstil-Moda Tasarımında Kimlik Arayışına Etkileri, *ART-E*, (11), 120-136.

ELDEŞ, I.Y.(2019), Sümerbank Dokuma Fabrikaları'nın Dönüşümü (1935-2019): Kayseri, Ereğli, Nazilli, Bursa ve Malatya Örnekleri. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

ER, F.D. (2011), Sümerbank İzmir Halkapınar Basma Sanayii Müessesesi'ne Ait Desen Albümlerinin İncelenmesi, Arşivlenmesi ve Korunması. Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

GÖNCÜ BERK, G. (2016), Sümerbank İşletmelerinde Tasarıma Dair İçerik Analizi: Sümerbank Süreli Yayınları Üzerine Bir Çalışma, *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi,* (16), 111-120.

HİMAM, F.D., ve TEKCAN, E. (2014), Erken Cumhuriyet Dönemi Terzilik Kültürü ve Ulusal Maddi Kültürün İnşası, *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi,* 10 (20), 221-254.

JACKSON, L. (2002), *Twentieth-Century Pattern Design,* New York: Princeton Architecrural Press.

ÖZKAN TAĞI, S., ve YILDIRIM, R. (2019), Geleneksel Baskı Teknikleri ve Yeni Tasarımlarda Kullanımı, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (35), 203-209.

SEMİZ, Y., ve TOPLU, G. (2019), Cumhuriyet Döneminde Devlet Tarafından Kurulan İlk Sanayi Kuruluşu Kayseri Sümerbank Bez Fabrikası, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (45), 29-59.

TUDİTA (2018), Bir Ulusu Giydirmek: 1956-2000 Yılları Arası Sümerbank Desenleri Sergisi. İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Arşivi.

USLUCA ERİM, Ö., GEZİCİOĞLU, F.Y., ve ERİM, M. (2019), Gelenekselden Günümüz Teknolojisine Yer Yaygılarında Kullanılan Baskı/Boyama Tekniklerine Genel Bir Bakış, *Journal of Arts,* 2(1), 47-62.

YÜCEL, T.F. (2015), *Cumhuriyet Türkiyesi'nin Sanayileşme Öyküsü (1.Baskı),* Ankara: Türkiye Teknoloji Geliştirme Vakfı Yayınları.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Ömer Yavuz ÖZASLAN,
Gaziantep Üniversitesi, o.ozaslan24@gmail.com
Ali Okan YAZICI,
Gaziantep Üniversitesi, aliokann14@gmail.com
Dr. Öğretim Üyesi Gönül CENGİZ,
Gaziantep Üniversitesi, gonulcengiz88@gmail.com

İKTİDAR, HEGEMONYA VE DİSTOPİK DÜNYA MODELİ: KÖPEK ADASI (ISLE OF DOGS) FİLMİNİN METİNSEL ANALİZİ

Öz

İktidar kavramının ortaya çıktığı ve iktidar ilişkilerinin devam ettiği her yerde rızanın, toplumsal onayın nasıl elde edileceği, hegemonyanın nasıl sağlanacağı önemli bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda çalışma, Michel Foucault'un iktidarını ve Antonio Gramsci'nin hegemonyasını merkezine alarak kavramlar arasındaki ilişkiler üzerinden "Köpek Adası (Isle of Dogs)" filminin analizini yapmaktadır. Foucault'un iktidar özelinde ortaya koyduğu egemen güç ve ideoloji ilişkileriyle, Gramsci'nin hegemonya kavramında değindiği rızaya dayalı hegemonik oluşumlar "Köpek Adası" (2018) filmiyle ilişkilendirilerek anlatılmaktadır. Filmin yönetmeni Wes Anderson'un yaratmış olduğu distopik anlam ve görsellerle değinilen kavramların yapısı ve anlamlandırmaları bu çalışmayla birlikte daha belirgin bir hale gelmektedir. Aynı zamanda Althusser'in devletin ideolojik aygıtları ile iktidar ve hegemonya kavramlarının film içerisinde nasıl bir sistem halinde çalıştığına bu analizle birlikte değinilmiştir. Araştırmanın amacı, baskılanmış ve özgürlük alanları sınırlandırılmış toplumlardaki iktidar anlayışını, bu durumun toplum tarafından kabul görerek hegemonik bir sistemin nasıl oluştuğunu, yönetilenlerin sosyal yaşamlarına nasıl yabancılaştıklarını distopik bir anlatımla "Köpek Adası" filmi üzerinden değerlendirmektir.

Filmin analizinden elde edilen sonuçlara göre iktidarın temelinde yatan güç ilişkileri, söylemler, yaratılan gözetim toplumu, kurulan, kabul gören hegemonya, devletin ideolojik aygıtları ve yazılı olmayan kurallar toplum üzerinde oluşturulan hegemonik iktidarın bir temsili olarak görülmektedir. Aynı zamanda film, iktidarın gücünü destekleyen söylemlerin yanı sıra, karşıt söylemler yoluyla da değişen iktidar yapısına dikkat çekmektedir. Bütün bunlarla beraber yönetmen, bizlere totaliter distopyanın bir temsilini göstermiştir.

Çalışmada incelenen film, Michel Foucault'un 'iktidar', Gramsci'nin 'hegemonya' ve Distopya kavramları bağlamında nitel araştırma yöntemlerinden biri olan metin analizi yoluyla çözümlenmektedir.

Anahtar kelimeler: Foucault, Gramsci, İktidar, Hegemonya, Distopya.

POWER, HEGEMONY AND THE DYSTOPIAN MODEL OF THE WORLD: A TEXTUAL ANALYSIS OF ISLE OF DOGS

Abstract

Where the concept of power emerges and power relations continue, how to obtain consent, how to obtain social approval and how to achieve hegemony emerges as an important problem. In this context, the study analyzes the movie "Isle of Dogs" through the relations between concepts by focusing on the power of Michel Foucault and the hegemony of Antonio Gramsci. The relations between sovereign power and ideology that Foucault reveals in terms of power, and hegemonic formations based on consent, which Gramsci refers to in the concept of hegemony, are explained in relation to the movie "Isle of Dog" (2018). The structure and interpretation of the concepts mentioned with the dystopian meaning and visuals created by the director of the film, Wes Anderson, become more evident with this study. At the same time, how Althusser's ideological apparatuses of the state and the concepts of power and hegemony work as a system in the film are mentioned with this analysis. The aim of the research is to evaluate the understanding of power in oppressed and restricted societies, how this situation is accepted by the society and how a hegemonic system is formed, how the ruled are alienated from their social lives through the movie "Isle of Dog" with a dystopian narrative.

According to the results obtained from the analysis of the film, the power relations underlying the power, discourses, the surveillance society created, the established and accepted hegemony, the ideological apparatus of the state and the unwritten rules are seen as a representation of the hegemonic power created over the society. At the same time, the film draws attention to the changing power structure through opposing discourses as well as the discourses that support the power of power. Along with all this, the director showed us a representation of totalitarian dystopia.

The film examined in the study is analyzed through text analysis, which is one of the qualitative research methods, in the context of Michel Foucault's 'power', Gramsci's 'hegemony' and Dystopia.

Keywords: Foucault, Gramsci, Power, Hegemony, Dystopia

1. GİRİŞ

Yönetmenliğini Wes Anderson'ın yapmış olduğu *Isle Of Dogs*(Köpek Adası) filmi, anlatısı ve karakterlerin işleniş yönünden Michel Focucault'un iktidar ve Gramsci'nin hegemonya kavramları üzerinden okunabilmektedir. Bu kavramlar genel olarak her film içerisinde doğrudan yahut dolaylı yollarla işlenmiştir. "Köpek Adası" filmini diğer filmlerden ayıran nokta ise merkezine bu kavramları almış olmasıdır. Yani bu kavramlar üzerinden her bir karakter yahut film içerisindeki bir sahne net bir şekilde güç, zayıflık, rıza anlayışı vb. konular üzerinden yorumlanır.

Bu filmin analizi ve film içerisindeki karakterlerin incelenmeleriyle güç ilişkileri, medyanın gücü, distopik dünya gibi unsurların işlenişi bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır. Hem Focucault hem de Gramsci özelinde filmin anlatısıyla birlikte ilişkilendirmeler yapılarak film içerisindeki karakterlerin egemen yönü, gözetim ve hegemonik boyutları ile analiz edilmiştir.

Bu bütünlük bağlamında yönetmen Wes Anderson'ın tasarlamış olduğu distopik evrenle birlikte anlatısını güçlü bir sinematografi üzerine yansıtabilmesi de analiz için önemlidir.

Bir diğer unsur ise işlenen kavramların birbirine yakın olmalarıdır. Yani Foucault'un iktidarı, Gramsci'nin hegemonyası ve oluşan distopya birbiriyle ilişkilidir. Bu kavramlar bir sistem dâhilinde devamlılık sağlayabilmekte ve bu nedenle işlevsel olarak sıkıntısız çalışabilmektedir. Filmin genel analizi de bu boyutu ortaya koymaktadır. Sahneler arasındaki neden-sonuç ilişkileri, kavramlar arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır. Bütün bu veriler ise aslında kavramlar üzerinden filmi daha yakın bir şekilde yorumlayabilmemize olanak sağlamaktadır.

2. MİCHEL FOUCAULT VE İKTİDAR KAVRAMI

Foucault, toplumsal ve sosyal yaşam içerisinde baskın bir şekilde yer bulan iktidar kavramını bir temel üzerine oturtturmuş ve karmaşık yapısını derinlemesine ele alarak iktidarın nasıl işlediğini açıklamıştır. Foucault, klasik iktidar yaklaşımlarına karşı çıkmakta ve bireyi özne olarak ele almakta ve özne-iktidar ilişkisinin tanımını yapmaktadır. İktidar; güç ilişkilerini oluşturmakta ve temelinde yönetme, baskılama ve bireyleri itaat altına almayı hedeflemektedir. Foucault'a (2011b: 59, Akt, Güneş, 2013) göre iktidarın oluşumundaki temel nokta ise söylemlerdir. Söylemler fark edilmeden bireyleri baskılar, aynı zamanda da varlığını belli ettirmez. Foucault'un iktidar tanımındaki iktidar; üretken olduğu kadar baskıcıdır, bunların yanında bütüncül ve pozitif yapıdadır.

Çağan'ın (2005: 169) da belirttiği gibi Foucault için evrensel entelektüel tüm kesimlerin bilinci/vicdanı gibi bir durumdur. Entelektüel ahlaki, teorik ve siyasi seçim yoluyla evrenselliğin bilinçli ve gelişmiş biçiminin sürdürücüsü olmayı hedefler. Foucault'a (2000b: 83, Akt, Canpolat, 2002) göre entelektüel; evrensel ve spesifik olarak ikiye ayırıyor. Evrensel entelektüelle politik açıdan imtiyazlıdır. Ötekilerin kendileri için konuşmasını baskılar ve onlar adına konuşur. Spesifik entelektüel ise spesifik olarak bir kurumda görev almaktadır. Belirli bir alanda uzman kişiler olarak tanınmaktadırlar.

İktidarı temelinde baskıcı ve tek başına görmek doğru değildir. Güç ilişkilerini kurar ve yönetimde, kendi içerisinde bulundukları konum itibari ile iktidar olan politik bağlantılı ve yönlendirici kişilerden yardım alır. Bunlar Foucault tarafından evrensel entelektüel olarak tanımlanmaktadır. Spesifik entelektüel için örnek teşkil edebilecek kişiler arasında devletin kurum veya kuruluşlarında görevli hâkimler, doktorlardır. Bunlar aynı zamanda bulundukları konum itibari ile bir konu hakkındaki uzman kişilerdir.

Güneş'e (2013: 57) göre, Foucault, delinin Ortaçağ'da olduğu gibi söyleminin diğer bireylerinki gibi yayılmaya imkânı olmayan söylediği şeyler bir hiç ya da yok sayılan, bunun yanı sıra gerçekliği ve değeri olmayan, adalet önünde önemsenmeyen hatta dini kurullarda dahi

özün değişimi ve kutsal ekmeği bedene dönüştürmeye yetmeyen olarak sunulduğunu göstermektedir.

Deliler grubu içerisinde yer alan kişiler uyumsuzlar ya da marjinaller olarak adlandırıla bilirler. Bu kişiler toplum tarafından dışlanmakta ve kabul görmemektedir. İktidar tarafından yok sayılırlar ve bir tehdit unsuru olarak algılanırlar.

Cengiz'in (2020: 42-43) vurguladığı gibi iktidar kavramının kökeni çok eski çağlara kadar uzanmasına rağmen bu olguyu güç kelimesi altında incelemek daha doğru olacaktır. Çünkü iktidarın temelini oluşturan ve devamlılığını sağlayan şey güçtür. Güç sayesinde diğerleri üzerinde otorite kurulmakta ve kontrol altına alınmaktadır. Toplumda bir üst otoriterin olduğunu hatırlatan güç o toplumdaki diğer bireyleri yönetmekte, yönlendirmekte ve kural koyucu bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece toplumsal veya bireysel eylemlerin yönlendirilmesinde etkili bir güce ve donanıma sahip olan iktidar toplumdaki üretim ilişkileri açısından da sürekli aktif olmaktadır.

Foucault'un iktidarın sürdürülebilirliğini açıklamasındaki önemli unsurlardan biri olarak güç ilişkileri karşımıza çıkmaktadır. İktidarı tek başına özne olarak ele almak yeterli değildir. Güç ilişkilerini tamamlayarak stratejik olarak özneler ile irtibat halinde ilerler ve kurmuş olduğu güç ilişkileri ile iktidarın toplum içerisinde dağılarak kurum, kuruluş ve sosyal yaşamın her yerinde olduğunu savunur. İktidar kavramı sahip olunan değil, uygulanan ve pozitif bir araçtır. İktidar tüm toplumsal nüfus içerine yerleşmiştir ki yöneten ve yönetilenler karşıtlığı bulunmamaktadır.

İktidar, temelinde söylemler ile oluşmakta ve sürdürüle bilmektedir. İktidar, söylemleri yaratır, dolaşıma sokar ve güç ilişkilerini kullanarak bireyler üzerindeki hâkimiyet alanını arttırır. İktidari söylem ve ideolojik söylemler toplumu yönlendiricidir. Bunlar toplum içerisindeki hâkimiyet alanını güçlendirir ve baskıyı arttırır. Bunun yanında iktidarın olduğu her yerde direnme söz konusudur. İktidar söylemler ile kurulmasının yanı sıra karşıt söylemler ile zayıflar ve el değiştire bilir. Foucault iktidar kavramının içerisinde açıklamış olduğu bir diğer başlık ise gözetimdir. Canpolat'a (2002: 131) göre iktidarı elinde bulunduran küçük veya büyük kuruluşlar, toplumu hegemonyası altına alan politik iktidarların toplumun sosyal yaşam içerisinde ki davranışlarını denetlemek ve yönlendirmek için kullandıkları aygıtlardır. Gözetim içerisinde olan ve temeli oluşturan ise insanlardır. Bu konu hakkında söylenecek en temel yargı ise kontroldür. İktidarın her yerde olduğu söylemi ile bağdaşan gözetimden kasıt iktidarın gözüdür. Burada amaç denetim altında olan grubun kontrolüdür. İktidarın bireyleri sürekli olarak denetlendiği bir sistem oluşmuş ve Bentham, buna 'panopticon' adını vermiştir.

Canpolat'a (2002: 137) göre modern dönem içerisinde de panoptizmin egemen olduğu Foucaultvari bir panopticon içerisinde yaşadığımız belirtilmiştir.

3. GRAMSCİ'NİN HEGEMONYASI

Yetiş'e (2013: 87, akt. Cengiz, 2020) göre, hegemonya kavramının kökenleri Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır. Antik Yunan'da hegemonia; bir birey, toplumsal grup ya da devletin başka kısımlar ya da devletler üzerinde kurduğu yönlendirici üstünlük anlamına gelirken, hegemon ise, bu üstünlüğü işaret etmek için kullanılmıştır. Bu anlamda hegemonya kavramının kökleri oldukça eskiye dayanmaktadır. Bu nedenle hegemonya ve iktidar gibi kavramlar tarih boyunca sürekli yorumlanmış ve farklı bakış açılarıyla dile getirilmiştir.

Gramsci de hegemonya kavramını ele alan önemli bir isimdir. Bu doğrultuda Gramsci (1997: 28) hegemonyayı;

> "Hem yönetici bir sınıf olarak proletaryanın hem de yönetimin uygulanmasına ilişkindir. Bu egemen sınıfın, karşıt gruplar üzerinde zorunlu olarak uygulayacağı zorlama demektir. Fakat bu proletarya ile iş birliği yapmaya hazır olan ve bu tutumuna etkinlik kazandırılması söz konusu olan müttefiklerinin fikir ve kültür alanında yönetilmesi de demektir. Hegemonya yönetimin olumlu yönünü de geliştirir".

Gramsci'nin hegemonya tanımlamasına ve ileri sürdüğü görüşe bakıldığında yöneten topluluğun oluşturduğu ideolojiler ve fikirler bütünü karşıt topluluklar üzerinde kullanılarak üstünlük sağlanmaktadır. Bu üstünlüğün temelinde rızaya dayalı anlayış yatmaktadır. Burada da Gramsci hegemonyasında önemli bir kavram olan yönlendirici üstünlük kavramına bakmak gerekir. Çünkü hegemonyasını kurmak isteyen bir kişi, grup yahut devlet, yönetilenlere karşı hoşgörü anlayışını benimsemelidir. Hoşgörü ve rıza temelli bir anlayışla hegemonyasını kurmak isteyen kişi, grup yahut devlet böylelikle başka kişiler, gruplar yahut devletler üzerinde bir hegemonya üstünlüğü sağlar.

Bunlarla birlikte Dural'ın da (2012: 313) belirttiği gibi, Gramsci, sivil ve politik toplum ayrımını hegemonya görüşü içerisinde ortaya koymaktadır. Rızaya dayalı anlayış, sivil toplumu bizlere gösterirken politik toplum zorlamanın ve baskının karşılığıdır.

Bu hegemonik üstünlüğün sağlandığı toplumlar yahut gruplar içerisinde devamlılığın sağlanabilmesi için Althusser'in devletin ideolojik ve baskı aygıtlarının da yeri önemlidir. Cengiz'in de (2020: 44) belirttiği gibi, Gramsci'nin sunduğu rızaya dayalı anlayış, hoşgörü ve yönlendirici üstünlük şeklinde toplumlara sağlanabilmektedir. Zaten sağlanamadığı durumlarda devletin baskı aygıtları hegemonya ve iktidar için ortaya çıkan tehditleri yok eder.

Kısacası Althusser'in devletin ideolojik aygıtlarıyla egemen güç televizyon, radyo gibi haberleşme araçlarıyla toplumlar yahut gruplar üzerinde propaganda ve manipüle gibi yöntemlerle hegemonyalarını kurmaktadırlar. Bu bağlamda mutlak güc yahut iktidar için medyanın mühim bir unsur olduğunu anlaşılmaktadır. Hegemonyayı kuramadıkları yahut tehlike gördükleri durumlarda yine Althusser'in baskı aygıtlarına başvururlar. Bu baskı aygıtlarıyla egemen güç hem kendi ideolojisini hem de toplum üzerinde kurduğu hegemonyayı korumaktadır. Görüldüğü gibi Gramsci'nin hegemonyası ve Althusser'in devletin ideolojik ve baskı aygıtları birbirini tamamlarcasına bir iktidar içerisinde uyumlu bir şekilde çalışır.

4. DİSTOPYA KAVRAMI

Ütopya kavramı içerisinde oluşturulan hayali dünya gibi anlamlar ve anlamlandırmalar distopya kavramı içerisinde oldukça olumsuz durumların karşılığını almaktadır. Distopya kavramı geçmiş ve bugünden yola çıkarak gelecekteki olumsuz, tehlikeli ve kötü bir dünyayı göstermektedir. Bu gösterim kimi zaman yazınsal bir metin içerisinde kimi zaman bir film içerisinde karşımıza çıkmaktadır.

Hayal edilebilecek en kötü yönetimi ya da durumu, kaosu, savaşı ve zorbalığı tanımlamak için kullanılan distopya terimi ise ilk kez John Stuart Mill tarafından 1868 yılında ileri sürülmüştür. Mill, distopyayı "gerçekleşmesini dilerken çok dikkatli olmak gereken bir ütopya" olarak niteler (Roth'dan akt. Çatalbaş; Kaya, 2017: 23).

Distopyalar ya da kötümser ütopyalar, öylesine kusurlu bir geleceği resmederler ki, bireyler bir şansları olsa onlardan kaçmak isterler. 1970'lerde bu tür kötü rüyalar dikkate değer bir bilim kurgu türüne dönüşmüş ve bu temayı geliştiren Hollywood yapımlarının çoğu, geri dönüşsüz çevre kirliliği, aşırı nüfus, aşırı şiddetli suçların yaygınlaşması, ekonomik sömürü biçimleri ve otoriterciliğin geleceğini filmlerde anlatmıştır (Williams'dan akt. Serttaş, 2018: 349).

George Orwell "1984" romanının bir bölümünde ''Nasıl bir dünya yaratmaya çalıştığımızı anlıyor musun? Yaşamın amacını zevk kabul eden aptal ütopyacıların tam tersi bir yer… Korkunun, acının, işkencenin dünyası. Kendini geliştirdikçe daha da acımasızlaşan bir yer…'' sözleriyle distopyayı tanımlamıştır (Orwell'dan akt. Set ve Lekesiz, 2019: 119).

Özellikle bilim kurgu filmleri içerisinde distopya temelli metinlere veya göstergelere rastlanılabilmektedir. Bunun nedeni olarak bilim kurgu filmlerinin bugünden farklı zamanlar ve farklı teknolojiler kullanmasını örnek gösterilebilmektedir. Distopik temalı bilim kurgularda renk olarak gri ve karanlık tonlar tercih edilmektedir. Karanlık tonların tercih edilmesi distopik anlatının gerektirdiği olumsuz durumları karşılayan korku, egemen yahut otorite gibi anlamları

yansıtmaktadır. Bu tarz anlamlarla birlikte sinema izleyicisine bir distopya evreni sunulur. Yine bu tarz filmlerde gelişmiş teknolojiler ve üstün alt yapılar görmemize rağmen toplum içerisinde genelde bir sorun veya mutsuzluk vardır. Bu durum da distopik anlatı içerisindeki yaşanılan olumsuz dünyayı izleyene göstermektedir. Bu bağlamda yine yabancılaşma kavramı da distopik temalı filmlerde izleyene gösterilmektedir. Toplumdaki bireyler distopik ortam içerisinde üstün teknolojiye ve içerisinde yaşadığı topluma yabancılaşır.

Ayrıca distopik temalı filmlerde yaratılan olumsuzluklar zıtlıklarla da desteklenir. Bu zıtlıklar genelde ideoloji ve karşıt ideoloji şeklinde gerçekleşmektedir. Egemen gücün merkezinde oluşan otorite durumu, azınlığa baskı uygulamakta ve onu bu distopik evrende kontrol etmeye çalışmaktadır. Sinemada yaratılan distopik ortamla birlikte gelecekteki soruların karşılığı bulunmaya çalışılır.

5. KÖPEK ADASI'NDA İKTİDAR KAVRAMININ İŞLENİŞİ

Film genel itibari ile Foucault'un iktidar ve türevleri olan konuların tümüne değinmektedir. Filmin analizini yapmadan önce, film içerisindeki karakterlere Foucault'un iktidar bağlamındaki kavramları üzerinden değerlendirmek, filme olan bakış açısını değiştireceği için karakterlerin analizi ile başlamak daha doğru olacaktır.

Film içerisinde ayrı ayrı siyasi iktidar tarafından övgüyle bahsedilen ve politik bağlantılı, halk üzerinde baskın kişilerin, yayılmak istenen ideolojinin daha aktif ve hızlı bir şekilde gerçekleşmesini sağlayan ve kendi içlerinde de bulundukları konum itibariyle iktidar olan bazı kişiler vardır. Bunlardan ilki Fujimoto Kobayashi eczacılığın yönetim kurulu başkanı, Yamatachi hizmet gücü komutanı ve Generali, Koboyashi robotçuluğun süpervizörü Kitano ve yumruk el çetesinin lideri Yakuza Nakamura'dır. Focucault bu kişileri evrensel entelektüel olarak tanımlamaktadır.

Film içerisindeki diğer bir karakter ise ilim partisi adayı Profesör Watanabe'dir. Bu karakter belirli bir konuda uzman olmasının yanın da bir kuruma bağlılık göstermesi özellikleri ile de spesifik entelektüel kavramı altında yer alabilir.

Diğer bir karakter ise değişim öğrencisi olan ve köpek dostu, protestocu öğrencilerin temsilcisi olarak tanıtılan Wolker'dır. Bu kişi ise toplum içerisinde ve özellikle iktidar için çabuk vazgeçilen bir birey olmasıyla, deliler olarak tanımlanan marjinal bir kimliktir. Kobayashi tarafından düzen bozucu ve anarşik bir kimlik olarak tanımlanmaktadır.

İktidarın başında bulunan kişi olarak sunulan karakter ise Kenji Kobayashi'dir. Bu karakter Focucault'un tanımladığı bütün iktidar özelliklerini içerisinde barındırmaktadır. Belirli

bir amacı ve hedefi vardır. Kitleleri yönlendirebilmesi ve iradelerini kontrol altına alabilmesi ile iktidarı elinde bulundurmaktadır.

Öncelikle Foucault iktidar kavramını yaratıcı, uygulanabilen, güç ilişkilerini iyi yönetebilen ve başkalarının iradelerini, kendi iradesi doğrultusuna çekebilen kişi, kurum veya kuruluş olarak tanımlamaktadır. Kenji Kobayashi kendi örgütlenmesini oluşturmuş (generaller, sağlıkçılar, suç çeteleri) ve kendisini güçlendirmesi ile iktidarın temsilcisi olarak gücü elinde bulundurmakta ve güç ilişkilerini stratejik olarak kullanmaktadır.

Bu doğrultuda filmimizin hemen başlarında buna yakın bir sahne görmekteyiz. Vali Mayor Kobayashi adlı karakter büyük posterinin hemen önünde büyük bir salonda halka seslenmektedir. Konuşması sırasındaki bedensel hareketleri oldukça sert ve Hitler'i andıracak tarzdadır.

Konuşma sırasında Kobayashi, köpeklerin salgın hastalıklar neticesinde insan sağlığını tehlikeye attığı gerekçeleriyle, köpeklerin adaya sürüleceğini söylemektedir. Kobayashi genel söylemlerini bu tarz kurarak halk üzerinde köpek düşmanlığı oluşturmaktadır.

Foucault'un da ifade ettiği gibi iktidar dengeyi, gücü, baskıyı ve iradeyi karşıt söylemler içerisinde kurmaktadır. Bu olay film içerisinde kürsüde konuşurken muhalif düşüncelere saygılı olduğunu halka göstermek isteyen Kenji Kobayashi tarafından kürsüye davet edilen Profesör Watanabe'nin daha sonra ortadan kaldırılması ile örneklendirilebilir. Burada iktidarı zayıflatan şeyin söylem olduğunu ileriye süren Focucault'un düşüncesi canlandırılmaktadır. Atari ve Wolker'ın söylemleri üzerine zayıflar ve iktidar el değiştirir.

Yani Kobayashi'nin karşıt köpek söylemleri, iktidarın varlığının güçlenebilmesi ve üretilebilmesi içindir. Burada iktidarın diğer bir özelliği olan yaratım süreci devreye girmektedir. Köpeklerin tehlike saçtığı söylemleri ile başlanmış ve bunun üzerine kendi ideolojisi olan köpeklerden kurtulma düşüncesini yaratır ve buna karşı olabilecek bütün söylemleri ve davranışları bastırır. Zaten halkın kıyafetleri içerisinde anti-dog tarzı yazıların ve söylemlerin yer alması ise Kobayashi'nin, halkın iradesini iyi yönetebildiğini göstermektedir. Oluşan bu köpek karşıtlığı doğrudan toplum da köpeklerin ötekileştirilmesine neden olmaktadır. Bu durum Foucault'un adını verdiği biyo-iktidardaki, ırkçılık durumuna benzemektedir. Üreteceği köpek robotların pazarlanmasını amaçlayan Kenji Kobayashi kapitalizme hizmet edecek bir toplum yetiştirir ve disipline ederek toplumsallaştırır.

Foucault'un gözetim kavramı için kurmuş olduğu ifadeler de film içerisinde yerini almaktadır. İktidarın olduğu her yerde gözetim bulunmaktadır. Bütün denetim mekanizmasının iktidar da olduğunu söylemek mümkündür. Aynı zamanda gözetim kavramı, iktidarın farklı bir kaynağıdır. Foucault, bireylerin kontrol altına alındığında bir disiplin temeli oluşacağını

söylemektedir. Foucault'un bu söylemi iktidarda sürekliliğin ve denetim mekanizması sağlanması açısından da oldukça önemlidir. Filmimiz içerisinde egemen güç olan Vali, üç yıl önce ailesini kaza da kaybeden ve uzaktan akrabası olan Atari adlı karakteri yanına alır. Bu karakter Vali Kobayashi'nin gözünde devletin geleceği için önemli bir karakterdir ve Atari'ye, özel öğretmenler tarafından tek kişilik eğitim verildiğini film içerisindeki söylemlerden anlamaktayız. Bu durum aslında Foucault'un da ifade ettiği gibi denetim ve gözetim sisteminin sürekliliğine bir işarettir. Yani Atari adlı karakter en başından beri bir gözetim içerisindedir. Bu denetim ve gözetim sistemi sadece Atari karakteri özelinde işlenmemiştir.

Film içerisinde hastaneler, hapishaneler, çalışma yerleri gibi mekânlar toplum yönetimi için oldukça önemlidir. Zaten Foucault'da bu tarz mekânları Panoptikon hapishanelerine benzetmektedir. Kenji Kobayashi'nin sağlık sektörüne, teknoloji sektörüne ve orduyu hâkim olması ile halkı kendi ideolojisi çerçevesinde normalleştirir. Yine bu durumlarla birlikte Gözetim kavramı bireyin yaşamı boyunca her anında vardır ama birey bu anların farkında değildir. Birey sürekli gözetim altındadır. Bu durumlara örnek teşkil edecek şekilde film içerisinde birçok sahne bulunmaktadır. Örneğin bir sahne içerisinde Atari ve köpek karakterleri, diş ve kuyruk tanıma programıyla tespit edilir ve valilik görev gücü harekete geçer. Böylelikle gözetim kavramı ortaya konularak devletin denetim gücü arttırılır ve bu durum da iktidarın işleyişini ve gücünü arttırmaktadır. Yine İha'lar ve kameralarla birlikte büyük ekranlar aracılığıyla iktidar, sürekli gözetim içerisindedir. Oluşabilecek tehdit ve unsurları ise bu gözetim araçlarıyla birlikte belirlemektedirler.

Filmi iktidari söylem ve ideolojik söylemler üzerine incelediğimiz zaman Kenji Kobayashi'nin ürettiği, dolaşıma soktuğu ve işlediği söylemler üzerine iktidar ilişkileri gelişim göstermiş ve güçlenmiştir. Buna örnek olarak Kenji Kobayashi'nin halka hitap ettiğindeki söylemi verilebilir: "Nagazaki şehrinde köpek gribini asla barındırmayacağız. Burun hummasında unu eyaletinde barındırmayacağız. Çöp adasındaki vahşi korkunç ve hastalıklı kötü köpekleri insancıl yollarla uyutmanın zamanı geldi. Bu onların iyiliği için tabi bizimde". Bununla birlikte söylemler iktidarı zayıflatıp, yıpratabilir.

Denetleme altından çıkan bireyler bunu yapar ve yazılı olmayan yasaklara karşı gelirler. Buna örnek olarak Wolker'ın aynı kürsüdeki yaptığı konuşma örnek verilebilir: "Vali Kobayashi'nin elinde köpeklerin kanı var. Hepinizin var. Atari bir kahramandır. Profesör Watanabe öldürüldü ve aşı işe yarıyor".

6. KÖPEK ADASI FİLMİNİN HEGEMONYA KAVRAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Hegemonya kavramı en temel şekilde 'yönlendirici üstünlük' olarak tanımlana bilir. Gramsci'nin hegemonya kavramı çerçevesinde "Köpek Adası"nı izlediğimiz takdirde ilk olarak göze çarpan şey tam bir hegemonyanın kurulduğudur. Yine bir bireyin ya da devletin başka bir birey ya da devlet üzerinde yönlendirici üstünlük oluşturabilmesi için medya gücü de oldukça önemli bir kavramdır. Bu özellikler dâhilinde filmimize baktığımız zaman iktidarın temsili rolündeki Kobayashi önderliğinde Valilik yönetimi hegemonyayı elinde bulundurmaktadır. Burada Kenji Kobayashi tarafından halkın üstünde kurduğu hegemonya sorgulanmaz ve halk tarafından net bir şekilde hegemonya kabul edilmiştir. Bu kabul edilişle birlikte hegemonyanın temel şartı olan rıza gösterme durumu ilişkilendirilebilir.

Aynı zamanda bir diğer açıdan bakıldığında, insan ırkının köpekler üzerinde kurduğu bir hegemonyadan da bahsedilebilir ki bu durum film başladığında anlatıcı köpeğin söyleminde netlik kazanmıştır. Köpek Jüpiter tarafından da "Bu kanlı köpek savaşlarının sonunda bozguna uğrayan kırmalar süs köpeklerine dönüştürüldü, ehlileştirildi, sahiplendirildi ve aşağılandılar ama yaşadılar ve çoğaldılar" şeklinde dile getirilmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken şey Kenji Kobayashi'nin hastalıklar ve bu hastalıkların sebebi olarak da köpekleri göstererek, halka yardım elini uzattığı söylemleri ile halk tarafından bu durumların kabul edilmesidir. Ayrıca burada süs köpeklerine dönüştürüldü cümlesi hegemonya tarafından önemli bir durumdur. Çünkü yönetmenin süs köpeği olarak metaforlaştırdığı durum toplumların ehlileştirilmesidir. Yani süs köpeği benzetmesiyle toplumların, bir dönüşüm içerisinde ehlileştirilerek korumasız ve tepkisiz bir hale geldiği belirtilmektedir.

Yine aynı şekilde köpekler ise üstlerinde kurulan hegemonyayı yaşama haklarını korumak için kabul etmişlerdir. Yani bir rıza söz konusudur ki burada rıza gösterilmesine neden olan ana öge devletin ideolojik aygıtlarıdır. Örnek olarak hastalık taşıdıkları için bir reklam filminde köpek afişi yakan bir vatandaşın gösterilmesidir.

Bu doğrultuda medya gücü vasıtasıyla Kobayashi yönetimi, propaganda kullanarak toplumu, kendilerine doğru yönlendirmektedirler. Örneğin, Kobayashi bir sahnede televizyonun karşısına geçerek, Atari'nin hastalıklı bir hayvan sürüsü tarafından zorla kaçırıldığını ve ivedilikle kurtarılıp, güvenliğinin sağlanacağını söylemektedir. Aslında Atari'yi hiç kimse kaçırmamıştır. Atari orada köpeklerle kendi isteğiyle bulunmaktadır ama Kobayashi onun zorla kaçırıldığını söyleyerek aslında toplumu köpek düşmanlığına yönlendirmektedir. Kobayashi'nin bir sahnede ekibine, beyinler yıkandı ve komplo teorimizin artık son aşaması gibi söylemler bu durumu daha net bir şekilde kanıtlamaktadır.

Devlet zorlama aygıtlarını kurmuş olduğu hegemonyayı korumak için gerektiği zaman kullanır. Aynı Kenji Kobayashi'nin çetelerinin köpek haklarını savunan protestocuları

bastırdıkları gibi. Ayrıca filmde hastalıkların bahane edilerek zor kullanma dışında istediği amaca ulaşırken, toplumun rızasını alarak meşrutiyetini ve bununla birlikte devamlılığının sağlandığını görülmektedir. Bir sonraki seçimi de Kobayashi kazanmıştır. Kenji Kobayashi'nin kurmuş olduğu ittifaklar ile kendi egemenliğini halka kabul ettirmektedir.

Yine kendi gücünü artırmak ve hegemonyada sürekliliğinin sağlanması adına Kobayashi salonlarda halka seslenirken medya hep Kobayashi'nin konuşmalarını ve şehir içerisinde büyük ekranlardan halka Kobayashi'nin görüntüleri gösterilmektedir. Gramsci, medyayı, insanları egemen iktidara rıza temelli bağlayan bir hegenomik aygıt olarak tanımlamaktadır. Gramsci'nin hegemonyasında rızaya dayalı anlayış bu sebeple çok önemlidir. Bu rıza ve ikna durumunun temelinde ise yukarıda bahsettiğim tarzda medya gibi topluma çabuk yayılabilen iletişim araçları bulunmaktadır. Örneğin filmdeki egemen güç köpek karşıtlığını medya yoluyla toplumla buluşturmuş ve bunun sonucunda toplum farkında olmadan egemen gücün oluşturduğu fikre sahip çıkarcasına köpek karşıtı olmuştur.

Aslında toplum, köpekleri adaya gönderme kararının özgür bir seçimle yahut iradeyle gerçekleştiğini sansa da durum öyle değildir. Esasında seçimler tamamen egemen güç tarafından gerçekleştirilmiş ve topluma onların özgür kararları gibi sunulmuştur. Bu tam da Gramsci'nin hegemonya kavramı ile bağdaşmaktadır.

Yine Kobayashi bazı istemediği durumlarda da muhabirlerden, Valinin mahremiyetine saygı göstermelerini isterken bir şekilde aslında medya üzerinde manipüle kurmak istemektedir. Bu anlayış zaten hegemonyasını güçlendirmek yahut kurmak isteyen durumlar da ortaya çıkmaktadır.

Gramsci'nin hegemonyası rızaya dayalı iktidar ve hegemonya ilişkilerini net bir şekilde yansıtırken, devletin ideolojik aygıtları da bu durumlara bağlı olarak güçlü olmalıdır. Althusser, devletin ideolojik ve baskı aygıtlarından bahsetmektedir. Bu iki kavram devlet içerisinde uyumlu bir şekilde çalışmaktadır. Filmimiz dahilinde de bu kavramlardan net bir şekilde bahsedebiliriz. Öncelikle dialardan bahsetmemiz gerekirse film içerisinde haberleşme, siyasal ve kültürel dialar net bir şekilde boy göstermektedir. Söylemler üzerinden öğretimsel diaların varlığından da ayrıca söz edebilir.

Film içerisinde yer alan ve sık sık görülen devletin ideolojik aygıtlarından biri olan haber aygıtıdır. Burada Kenji Kobayashi'nin televizyon programında konuşma yapması, halka sesleniş konuşmalarının canlı yayınlanması ve köpek karşıtı reklamların gösterilmesi buna örnek verilebilmektedir. Kısacası haber diaları, "Köpek Adası" filminde siyasal propaganda amaçlı kullanılmaktadır. Hegemonya bölümündeki anlattığımız birçok söylem aslında haber diaları aracılığıyla bireyi etkileyerek egemen gücün yani Kobayashi'nin gücünü arttırmaktadır.

Kobayashi'nin her görüşmesi ve konuşmasının, medyada yayınlanması aslında iktidarın sürekliliği açısından oldukça önemli bir durumdur. Çünkü biliriz ki haber diaları olayları en gerçekçi şekliyle değil egemen gücün üretimiyle sağlanmaktadır.

Diğer bir devletin ideolojik aygıtı ise siyasal aygıttır. Film içerisinde iktidarın siyasal düşünceleri yer almaktadır. En basit örneği olarak yaratılan köpek nefreti siyasetinin pekişebilmesi için Atari'nin, köpekler tarafından öldürüldüğünün gösterilmesi ve general tarafından basın açıklamasının yapılmasıdır.

Althusser'e (1995d: 302 Akt, Subaşı, 2021) göre egemen güç, kültürel DİA'lar üzerinden ideolojisini topluma kabul ettirmek istemektedir. "Köpek Adası" filminde de kültürel dialar, spor müsabakaları ve güzel sanatlar üzerinden gerçekleşmektedir. Örneğin Kobayashi'nin de içinde olduğu ve çok kalabalık bir salonda gerçekleşen sumo müsabakası sahnesinde platformun en üst bölgesinde bir kedi fotoğrafı görülmektedir. Yine aynı sahne içerisinde sporcu müsabakayı kazandıktan sonra üzerlerinde kedi fotoğrafı olan minderler sahneye atılır. Zaten film içerisinden Kobayashi'nin kediler üzerinden toplumda bir köpek düşmanlığını yarattığını biliyoruz ama bu sefer bu durum kültürel dia üzerinden gerçekleşmektedir.

Kısacası devletin ideolojik aygıtları, Althusserin (1995d: 302 Akt, Subaşı, 2021) de ifade ettiği gibi film içerisinde de birbiriyle uyumlu ve egemen ideoloji doğrultusunda çalışmaktadır. Zaten çalışmadığı ya da devletin tehdit unsuru olarak gördüğü durumlarda da devletin baskı aygıtları devreye girmektedir.

Devlet zorlama aygıtlarını kurmuş olduğu hegemonyayı korumak için gerektiği zaman kullanır. Aynı Kenji Kobayashi'nin çetelerinin köpek haklarını savunan protestocuları bastırdıkları gibi. Kısacası Kenji Kobayashi yürüttüğü hegemonya anlayışıyla birlikte kendi egemenliğini halka kabul ettirmektedir.

Film içerisinde örneklendirecek olursak ideolojinin dayatılması konusunda karşılaşılan bütün sorunlara karşı baskı ideolojisi devreye girmektedir. Profesörün yaratılmaya çalışılan yeni düzen içerisinde çözüm odaklı olması ve aynı zamanda dayatılmış olan fikirlere karşı oluşundan dolayı öldürülmesi ile karşılaşılır. Aynı şekilde Wolker'ın iktidarı suçladığı konuşmadan sonra sınır dışı edilmesi durumu siyasi ve baskıcı bir ideolojidir. Yine film içerisindeki köpek hapishaneleri de devletin baskı aygıtları içerisinde yer almaktadır.

Görüldüğü gibi hem devletin ideolojik aygıtları hem de baskı aygıtları, iktidarın ve sistemin sürekliliği için hep iş birliği içerisindedir. Zaten iktidar veya hegemonya süreklilik sağlanamadığında ve devletin aygıtları düzgün bir işlevde çalışmadığında egemen güç için büyük sorunlar oluşur. Keza filmin sonları da bu durumları anlatmaktadır. Kobayashi'nin oluşturduğu komple teorilerin ortaya çıkması, aynı zamanda muhalif kesimin bilime odaklı

söylemleri neticesinde halk gerçekleri görmeye başlar. Kobayashi'nin sonlara doğru kendi ideolojisinden kopup daha insancıl kararlar verip çöp adası kararnamesini iptal ettiğini ve kendi yönetimiyle birlikte hapse girdiğini yani onların yarattığı egemen ideolojinin tamamen yok olduğu gözlemlenmektedir. Bunların neticesinde Atari'nin yeni vali olması ise yönetimin ve yönetimin ışığında toplumun artık daha insancıl ve adaletli olacağının sinyallerini, izleyene vermektedir.

7. KÖPEK ADASI FİLMİNİN DİSTOPYA KAVRAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Distopya'nın tanımları arasında da yer alan gelecekte olabilecek olumsuz toplumlar ya da olumsuz gelecek anlayışı "Köpek Adası" filminde de kendini göstermektedir. Film tamamıyla bir distopyayı anlatmaktadır. Bunu anlamamız için köpekler üzerinden oluşturulan mit anlatımı bittikten sonra dış ses tarafından günümüzden 20 yıl sonra demesi yeterli olmuştur. Bu film distopyanın içinde barındırdığı zorbalık, isyan, paranoya ve korku gibi temaların hepsini karşılamaktadır. Ama özüne bakıldığı takdirde politik bir ideoloji kaynaklı totaliter distopyadan bahsetmektedir. Baskıcı bir rejimin sergilendiği film içerisinde, filmin bütünlüğü bu duruma örnek teşkil etmektedir. Fikir özgürlüğünün kısıtlandığı ve tek bir hâkim düşüncenin kabul edildiğini görmek mümkündür.

Köpek adasının bulunduğu coğrafi konumu, toplumdan uzaklaştırarak bir tekinsizlik yaratılmıştır. Köpeklerin bu kadar toplumdan uzaklaştırılması insanlardaki o korku havasını arttırmaktadır. Toplumun köpeklere, benliklerine ve dünyanın doğasından bu kadar uzaklaşmaları onları distopya evrenine de yabancılaştırmıştır.

Yine distopik filmlerde toplumlar insani değerlerden genel olarak uzaktırlar. Bunun nedeni ise distopik filmlerin o karamsar havasını daha iyi yaratabilmesi adınadır. Filme bakıldığında da toplumun köpeklere verdiği değerler izleyen tarafından gözükmekte ve ahlaki değerlerin zayıfladığı muhalif karakterlerin söylemlerinden belli olmaktadır. Ama buna rağmen toplumun büyük çoğunluğu güzel bir dünyada yaşadığını düşünmektedir. Bu durum distopik hava içerisinde ruhani ve etik değerler gibi manevi anlamlarda toplumun sorun yaşadığını izleyene göstermektedir.

Distopik özelliği taşıyan filmlerde egemen güç propagandasını gelişmiş kitle iletişim araçlarıyla gerçekleşmektedir. Buradan hareketle "Köpek Adası" filminde egemen güç medyayı, propaganda şeklinde kullanmaktadır. Bu teknolojik ve haberleşmenin getirdiği ağla birlikte filmin yarattığı dünya bir kaos düzenidir, ama bu kaos ortamı karışıklık ve iç içe geçmiş, olumsuz bir hava içerisinde değil, egemen gücün tasarladığı doğrultuda gerçekleşmektedir.

Bütün bu anlatılar ise distopya'nın gerektirdiği karanlık, kapalı ve olumsuz havayı izleyene yansıtmaktadır.

Ayrıca toplumun yaşadığı alan da, tasarlanan ve kurulan gökdelenler, teknolojik unsurlar gibi büyük ve kurulması zor olan yapılar veya nesneler adeta Kobayashi yönetiminin sistem büyüklüğünü gösterircesine tasarlanmıştır. Birçok distopik temalı filmde de bu tarz tasarımlara rastlamak mümkündür. Bunlara rağmen köpeklerin sürüldüğü ada ise unutulmaya yüz tutmuş ve bakımsız tarzda tasarlanmıştır. Bu egemen gücün içinde var olamayan bireylerin veya canlıların unutulacağını ve yok olacağını izleyene göstermektedir. Aslında bu durum Kobayashi yönetiminden uzaklaşan bir insanın aynı zamanda toplumdan da uzaklaştırılacağını ifade etmektedir.

Yine bu durumda distopik filmlerdeki egemen gücün yarattığı ve insanlara düzenden yahut sistemden koptuğunda korku veren bir dünyanın temsili gösterilmektedir. Bütün bunları tamamlayacak şekilde filmin çoğu sahnesinde soğuk veya karanlık tonlarda bir seçim yapıldığı da ayrıca ifade edebilir.

8. SONUÇ

Toplumlar içerisindeki yöneten ve yönetilen arasındaki bağın koruna bilmesi veya yönetilenlerin, yönetenlere karşı olan tutum ve davranışları, değişkenlikleri iktidarın izlemiş olduğu politika doğrultusunda şekillenmektedir. "Köpek Adası" filmi içerisinde değinilen konuların tamamı görülmektedir. Kenji Kobayashi'nin toplum içerisinde yaydığı söylemler ile iktidarın söylemler üzerinden güçlendiği buna örnek verilebilir.. Kurulan hegemonya içerisindeki toplumun rıza göstermesinde büyük etkiye sahip olan gözetim kavramı ile halk sürekli olarak kontrol altında tutulmuş ve kurulan güç ilişkileri ile baskılanmıştır. Bu durumun güçlenmesindeki temel odak noktası ise teknolojik gelişmeler ile takip altında tutulan bireylerdir ve bu durum Foucault'un panopticonu tanımladığı gibi seyretmektedir.

Film içerisinde kurulan iktidar Michel Foucault'un da ön gördüğü gibi ilk olarak kendi söylemini yaratarak halk üzerinde köpek düşmanlığını aşılamış ve bunu söylemler ile destekleyerek medya üzerinden halka kabul ettirmiştir. Atari'nin ve Wolker'ın davranış ve söylemleri ile zayıflayan iktidarın el değişmesi ile film sonlanmıştır. Burada Atari ile yakınlığını kullanarak uygulamaya soktuğu köpek düşmanlığının temel nedeni ise kapitalist bir düşünce ile yaratmış olduğu robot köpeklerin üretimi ve tüketimidir. Foucault'un iktidarında halk; üretken, geliştiren ve tüketim içinde bulunması gerekir ve bu durum filmde de gösterilmektedir.

Gramsci'ye göre kurulan hegemonya içerisinde halkın rıza göstermesi hegemonyanın kurula bilmesinin temel noktasıdır. Bu açıdan bakıldığında Kobayashi'nin halkın rızasını

almasında kullanmış olduğu söylemlerin aktif olarak medya yoluyla halka iletilmesi ve devletin ideolojik aygıtlarını kullanımı ile başardığı görülmektedir. Kurulan güç ilişkileri ile halkın göstermiş olduğu tutum daha açık gözükmekte ve köpek düşmanlığı halk tarafından kabul görmektedir. Bunun getirisi olarak Kenji Kobayashi'nin kurmuş olduğu hegemonya güçlenerek onu tekrardan iktidara taşımıştır.

Film genel itibari ile totaliter bir distopyayı canlandırmaktadır. Baskılanan bir toplum, fikir ve düşence özgürlüğünden yoksun, kontrol altında ve iktidar tarafından kendi ideolojileri doğrultusunda yönetilmektedir. Modern toplumlar içerisinde değerlendirildiği takdirde baskıcı bir rejimin kontrolünde olan halkın temsili yapılmaktadır. Kullanılan mekânlar içerisinde ana karadan uzaklığı ile dikkat çeken köpek veya çöp adasının başıboşluğu ile de bu olumsuz hava desteklenmiştir. Köpeklerin ve insanların bu distopya içerisinde kendi sosyal kodlarından da uzak bırakılarak yabancılaşmaya sevk edilmeleri ve düşüncelerinin değiştirilmesi oluşturulan totaliter yönetimin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak filmde iktidarın ve yönetim şeklinin, kurulan hegemonyanın ve hayal edilen distopyanın, Michel Foucault ve Gramsci'nin açıklamalarıyla desteklendiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

Aksoy, İ., Can, C. (2016). Hegemonya ve Karşı-Hegemonik Sızıntılar: Yeni Bir Kavramsallaştırma Denemesi, *PESA International Journal of Social Studies*, Cilt:2, Sayı 3, s.62-67

Bayram, A. K. (2003). İktidar Çözümlemelerinde Bir Mihenk: Michel Foucault . Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi (2) , 33-46 .

Cengiz, G. (2020). İktidar ve Hegemonya: Equilibrium (İsyan) Filmi Üzerinden Değerlendirme, *Sakarya Üniversitesi-İletişim Çalışmaları*, s.42-51

Çatalbaş, S., Kaya, B. (2017), Gözetim Toplumu ve Distopik Filmlerde Göz'ün İktidarı: The Lobster ve Equilibrium Filmlerinin Analizi, *AJIT-e: Online Academic Journal of Information Technology*, Özel Sayı, Vol:8, Num:30

Dural, A. B. (2012). Antonio Gramsc Ve Hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 11* (39) , 309-321.

Eroğlu, H., Ö. (2016), Foucault'nun İktidarları, *Amme İdaresi Dergisi (49)*, s.39-54

Demir Güneş, C. (2013). Michel Foucault'da Söylem ve İktidar. *Kaygı Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* , (21) , 55-69 .

Güngör, S. (2001) Althusser'de İdeoloji Kavramı, *İletişim Yayınları,* İstanbul, Cilt:6 Sayı:2.

Gramsci, A. (1997), Hapishane Defterleri (Belge, İstanbul).

Canpolat, N. (2002), Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, Sayı:1 s.131, Su yayınları

Özdemir, M. (2021). Foucault Sosyolojisinde İktidarın Serüveni: Pastoral İktidar, Disiplinci İktidar, Biyo-İktidar . Türkiye Siyaset Bilimi Dergisi , 4 (1) , 109-133

Serttaş, A. (2018). Sinemada Yabancılaşma ve Teknoloji Temalı Distopya: Siberpunk Anlatı. *TRT Akademi*, 3 (5) , 344-360

Set, F. & Lekesiz, F. (2019). Sinemada Distopya Ve "Şarküteri" Filminin Distopya Kavramı Çerçevesinde İncelenmesi . *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* , 9 (1),117-125

Subaşı, Erol (2021), Louis Althusser: İdeoloji, Devlet Aygıtları Ve Eleştirisi, *Alternatif Politika, 2021, 13 (1): 288-317.*

Şahin, Y. (2017). Michel Foucault'da Söylem Analizi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD)* , 3 (6) , 119-135.

Yetiş, M. (2013), Hegemonya, Atılgan, Gökhan ve E. A. Aytekin (Haz.), Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler, Yordam Kitap: İstanbul.

Öğr. Gör. Dr. Özlem Deniz DUMAN
Kırklareli Üniversitesi, Kırklareli.
deniz.duman2007@hotmail.com
ORCID NO: 0000-0002-3393-8172

COVID-19 AŞI KARŞITLIĞININ İNFODEMİSİ

Öz

Aşılar hastalıkların varlığını azaltmada ve ölüm oranını düşürmede kurtarıcı bir misyona sahiptir. Covid-19 salgınını da sona erdirme konusunda etkili bir çözüm yoludur. Fakat söylentiler ve komplo teorileri, aşı güvenliği hakkında yanlış bilgilerin, aşı karşıtlığının, korku ve endişenin artmasına neden olmuştur. Bunun sonucu olarak da dünya genelinde aşı yaptırma oranında ciddi bir düşüş yaşanmıştır. Aşıların yarar veya zararına yönelik görüşlerde, sağlık okuryazarlığı, ailenin etkisi, arkadaşların görüşü ve belki de en önemlisi kitle iletişim araçları özellikle de sosyal medya platformları aşı kararlarında, aşıyı kabul etme veya reddetmede etkilidir. Çevrim içi platformlarda yer alan sağlık bilgileri, genellikle bilimsel kanıtlara dayanmayan söylentiler ve komplo teorileriyle doludur. Bu kişiler tarafından yayılan asılsız bilgiler başkalarının sağlığına zarar verebilecek davranışları da tetikler (Germani & Andorno, 2021, s. 1). Bu zararlı eylemlerden biri de Covid-19 aşı karşıtlığına ilişkin infodemik paylaşımlardır. Doğru ve yanlış bilgilerin iç içe geçmesi, gerçek olmayan bilgilerin hızlı ve geniş bir şekilde yayılması olarak tanımlanan İnfodemi, yanlış bilgi salgınıdır. Özellikle doğru bilgilerin söylentiler aracılığıyla yok olması, korkunun ezici üstünlüğü ve en önemlisi de iletişim teknolojisinin akıl almaz hızı bu salgının portmantosunu oluşturmaktadır (Wikipedia, 2021). Bu çalışma, çevrim içi platformlarda dolaşan Covid-19 aşı söylentilerini, komplo teorilerini ve birey üzerindeki etkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma verileri nitel araştırma tekniği olan mülakat yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Elde edilen verilere göre; Covid-19 aşısı hakkındaki İnfodemik aktarımların birey üzerinde etkisinin fazla olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İnfodemi, Sosyal Medya, Koronavirüs, Covid-19, Aşı.

THE INFODEMIA OF COVID-19 ANTI-VACCINE

Abstract

Vaccines have a saving mission in reducing the presence of diseases and reducing the death rate. It is an effective solution to end the coronavirus epidemic. But rumors and conspiracy theories have fueled misinformation about vaccine safety, anti-vaccination, fear and anxiety. As a result, there has been a serious decrease in the rate of vaccination worldwide. Opinions about the benefits or harms of vaccines, health literacy, the influence of family, the opinion of friends, and perhaps most importantly, mass media, especially social media platforms, are effective in vaccine decisions, acceptance or rejection of the vaccine. Health information on online platforms is often filled with rumors and conspiracy theories that are not based on scientific evidence. Unfounded information spread by these people also triggers behaviors that may harm the health of others (Germani & Andorno, 2021, p. 1). One of these harmful actions is infodemic posts about the coronavirus vaccine opposition. Infodemic, defined as the intertwining of true and false information, and the rapid and wide spread of untrue information, is an epidemic of misinformation. Especially the disappearance of accurate information through rumors, the overwhelming dominance of fear, and most importantly, the incredible speed of communication technology constitute the portmanteau of this epidemic (Wikipedia, 2021). This study aims to examine the Kovid-19 vaccine rumors, conspiracy theories and its effect on the individual circulating on online platforms. The research data were carried out using the interview method, which is a qualitative research technique. According to the data obtained; It has been concluded that the Infodemic transfers about the Kovid-19 vaccine have a high impact on the individual.

Keywords: Infodemi, Social Media, Coronavirus, Covid-19, Vaccine.

GİRİŞ

Aşılar, toplumda yaygın olarak görülen hastalıkların varlığını azaltılmada ve ölüm oranlarını düşürmede önemli bir katkıya sahiptir. Aşıların gerekliliğine ve güvenliğine ilişkin bilimsel kanıtlar olmasına rağmen son birkaç yıldır aşı karşıtı hareketler büyümekte ve aşı oranında ciddi düşüşler yaşanmaktadır. Mevcut durum haberleşme kanallarının özellikle de sosyal medyanın gücüyle büyümektedir. Koronavirüs salgınında tıbbi bilgilerin sorgulandığı 21. yüzyıl dünyasında aşı karşıtı hareketlerin toplum üzerindeki artan etkisi büyük bir endişe kaynağıdır. (Germani & Andorno, 2021, s. 2).

Özellikle sosyal medya platformları yanlış bilgilerin eskisinden çok daha kolay bir şekilde yerleştirilmesine ve yayılmasına izin verdiği için doğru olmayan içeriklerle ilgili sorunların daha fazla artmasına neden olmuştur. Sosyal botlar yani içerik yayınlayan ve kullanıcılarla etkileşime giren sahte hesaplar bu artışta önemli bir yere sahiptir. Fakat bunun yanında en az sosyal botlar kadar tehlikeli olan diğer bir faktör ise bireyin paylaştığı doğru

olmayan içeriklerdir. Sosyal medyanın manipüle edildiğine ve Covid-19 aşısı ile ilgili yanlış bilgi yaymak için kullanıldığına dair kanıtlar vardır. Bu açıdan sosyal medya içerik aktarımı nedeniyle yanlış bilgilerin yayılmasında güçlü bir rol oynamaktadır (Lim vd., 2021, s. 2).

Geniş anlamda gerçekliği olmayan içeriklerin yayılmasına İnfodemi adı verilir. Bu içerikler okuyucuyu yanıltmaya, korkutmaya, endişe duymaya vb. birçok olumsuz duygunun yaşanmasına yöneliktir (Allcott & Gentzkow, 2017 s. 212). Bu kavram, sağlık alanında ilk 2003 yılında SARS salgını ile bağlantılı olarak kullanılsa da küresel ölçekte Covid-19 pandemisinde kullanım oranı artmıştır (Wikipedia, 2021) Öyle ki Dünya Sağlık Örgütü genel direktörü Dr. Tedros'un, "Biz sadece pandemiyle değil aynı zamanda infodemiyle de savaşıyoruz" şeklindeki açıklaması İnfodeminin küresel ölçekte tekrar gündeme gelmesine neden olmuştur (United Nations, 2020).

Virüsle mücadeleye yönelik epidemiyolojik stratejiler ancak toplu davranış değişiklikleriyle mümkün olur. Bu nedenle kişilerin güvendikleri medya kaynaklarından tutarlı ve doğru bilgiler almaları önemlidir. Birçok insanın Koronavirüs aşısı ile ilgili yanlış bilgilere inanması ve maruz kalması endişe vericidir. Bu bağlamda bilgi ortamımızda yanlış anlatıların yayılması, halk sağlığı ve güvenliği üzerinde son derece olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Örneğin, maskeler hakkındaki yanlış içeriklerin paylaşımı hastalığın bulaşma oranının artmasına neden olmuştur (Yang vd., 2021, s. 1).

Buna benzer bir örnekte Covid-19 aşısına ilişkin yanlış bilgilerin aktarılmasında yaşanmıştır. Bu davranışların kökeninde birçok sebep yatmaktadır. Alternatif tıbba olan inanç, komplo teorileri, kültür, aile ve arkadaşların söylemi, yeterli olmayan sağlık okuryazarlığı, kişisel ideoloji veya yetkililere olan güven eksikliği bunlardan bazılarıdır. Bu nedenle, Covid-19 aşı karşıtlığı ve buna eşlik eden bilgi salgınlarına karşı halka aşılarla ilgili doğru bilgileri sunmak son derece önemlidir. Aşı karşıtı eylemlerin üstesinden gelebilmek için halka bu konuda doğru bilgilerin verilmesi son derece önemlidir (Germani & Andorno, 2021, s. 3).

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel veri toplama metodolojisi olan görüşme (mülakat) yöntemi kullanıldı. Araştırma 20 gönüllü katılımcı ile gerçekleştirildi. Katılımcıların yaşları 20 ve 50 üstü aralığındadır. Katılımcıların cinsiyet dağılımı eşit olup, büyük bir çoğunluğunun eğitim seviyesi lisanstır.

Bu araştırmanın temel amacı Covid-19 aşısı ile ilgili doğru olmayan bilgilerin birey üzerindeki etkisini keşfetmektir. Bu amaçla yapılandırılmış görüşme yöntemi kullanıldı. Öznel değerlendirmelere geçilmeden önce katılımcılara kısa cevaplardan oluşan biçimlendirilmiş sorular soruldu. Araştırmada kullanılan aşı karşıtlığına ilişkin komplo teorileri ve iddialarına yönelik sorular literatür taraması yoluyla araştırmacı tarafından hazırlandı. Bu kapsamda katılımcıların, Covid-19 aşısına yönelik güven seviyeleri, aşıya bakış açıları, komplo teorilerine yönelik görüşleri ve İnfodemik paylaşımlara maruz kalma sıklıkları öğrenilmeye çalışıldı. Elde edilen veriler betimsel çözümleme tekniğiyle tahlil edildi ve mevcut sorular çerçevesinden bu alanda yapılan araştırmalara ve uzman görüşlere yer verilerek yorumlandı. Ayrıca verilerin daha anlaşılır olmasını sağlamak için tablolardan yararlanıldı.

BULGULAR

Tablo 1. Demografik Bilgilere İlişkin Veriler

CİNSİYET	**N**
KADIN	10
ERKEK	10
TOPLAM	**20**
EĞİTİM	**N**
LİSE	6
ÖNLİSANS	2
LİSANS	8
LİSANSÜSTÜ	4
TOPLAM	**20**
YAŞ	**N**
20-30	3
30-40	2
40-50	9
50 ve üstü	6
TOPLAM	**20**

Tablo 1'de katılımcıların demografik bilgileri yer almaktadır. Bu bilgilere göre yaş ortalamasının büyük bir kısmını 40-50 yaş aralığı oluşturmaktadır. Katılımcıların çoğunluğunun eğitim seviyesi lisanstır.

Tablo 2. Kullanılan İletişim Kanallarına İlişkin Veriler

İLETİŞİM KANALI	**N**
TELEVİZYON	10
İNTERNET	7
INSTAGRAM	2
TWİTTER	1
FACEBOOK	-

YOUTUBE	-
WHATSAPP	-

Tablo 2'de katılımcıların Koronavirüs aşısı ile ilgili bilgi ve haberlere en çok hangi kanaldan ulaştıklarına ait veriler yer almaktadır. Buna göre en çok kullanılan iletişim kanalının televizyon olduğu anlaşılırken onu çok az bir farkla internet takip etmektedir. Sosyal ağın çok fazla tercih edilmediği gözlenmiş olup, bu kategoride en çok kullanılan platformun Instagram olduğu sonucuna varılmıştır.

Tablo 3. COVID-19 Aşı Karşıtlığı İle İlgili Bilgilere Maruz Kalma Sıklığı

MARUZ KALMA SIKLIĞI	**N**
Her gün	10
Haftada bir	3
Haftada birkaç kez	2
Nadiren	2
Hiç karşılaşmadım	3

Tablo 3'te katılımcılara Covid-19 aşısı ile ilgili yanıltıcı bilgilere iletişim kanallarından ne sıklıkla maruz kaldıkları sorulmuştur. Katılımcıların büyük bir çoğunluğu "Her gün" karşılaştıklarını ifade ederken, "Hiç Karşılaşmadım" diyenlerin sayısı 3'tür. Verilere nazaran, katılımcıların çoğunun Covid-19 aşı karşıtlığına ilişkin söylentilere ve iddialara sıklıkla maruz kaldıkları gözlenmiştir. Bu konudaki görüşlerin bazıları şöyledir: **K:5** "*Koronavirüs aşısının tehlikeli olduğunu bildiren çok sayıda içeriğe her gün rastlıyorum. Özellikle Instagram hesabımda bununla ilgili sayısız paylaşımlar yer alıyor.*"

Tablo 4. COVID-19 Aşısı Yaptırmaya İlişkin Veriler

Covid-19 Aşı Tutumu	**N**
EVET	15
HAYIR	3
KARARSIZIM	2

Katılımcıların Covid-19 aşı tutumlarını öğrenmeye yönelik soruda büyük bir çoğunluğun aşıya karşı duyarlı oldukları sonucuna varılmıştır. Ayrıca bire bir gerçekleştirdiğimiz görüşmelerde katılımcılar yasal bir mecburiyet olmasa dahi aşı yaptırdıklarını veya yaptıracaklarını ifade etmişlerdir. Bu konudaki görüşlerin bazıları şöyledir: **K:8** "*Koronavirüs aşısı yaptırdım. Aşının önemine inanıyorum. Her ne kadar aşı ile ilgili bir güvensizliğim olsa da herkesin aşı yaptırmasının gerekli olduğunu düşünüyorum.*"

Sağlık Bakanlığının Covid-19 aşısı bilgilendirme platformu verilerine göre bugüne kadar 45 milyonun üzerinde kişiye aşı yapılmıştır (Sağlık Bakanlığı, 2021). Dünya genelinde ise bu sayı 2 milyarın üzerindedir (euronews, 2021). Ayrıca Ipsos Araştırma Şirketi tarafından 2020 yılında yapılan bir

ankette "Virüsten Bu Kadar Endişe Ediyoruz, Peki Aşı Bulunsa Yaptırır mıyız? sorusuna, katılımcıların %7'si hiçbir şekilde yaptırmayacağını, %30'u kararsız olduklarını açıklamışlardır. %58'lik kesim ise Türkiye'de bulunsa yaptırırım cevabını vermiştir (Ipsos, 2020). Bugün gelinen noktada aşı yatırmak isteyenlerin sayısı %61'dir. Kararsızların oranı %23, yaptırmam diyenlerin sayısı ise %16'dır (Ipsos, 2021).

Tablo 5. COVID-19 Aşısıyla İlgili Güven Seviyesine Yönelik Veriler

Covid-19 Aşısına Güven Seviyesi	**N**
HİÇ	8
BİRAZ	9
ÇOK FAZLA	3

Tablo 5'te katılımcıların Covid-19 aşısı ile ilgili güven seviyeleri öğrenilmeye çalışılmıştır. Katılımcılarla bire bir görüşmeye geçilmeden önce bu konu hakkındaki görüşleri '*Hiç, Biraz, Çok Fazla'* şeklinde incelenmiş olup, güven seviyelerinin düzeyleri belirlenmiştir. Buna göre katılımcılardan sadece 3'ü çok fazla bir güvene sahipken, 8 katılımcı ise hiç güvenmediklerini belirtmişlerdir.

K:9 *"Koronavirüs aşlarına güvenmiyorum. Bu kadar fazla çeşidinin olması beni rahatsız ediyor. Hangisinin daha etkili, hangisinin daha tehlikeli olduğunu bilmemek ve uzmanların bu konudaki fikir ayrılıkları güvenimin azalmasına neden oluyor*." **K:6** "*Çok fazla endişe duyuyorum. Aşı olsak dahi bulaşma riskinin hala devam ediyor olması aşıya olan güvensizliğimi artırıyor."*

Katılımcılarla yaptığımız görüşmeler sonrasında aşıya karşı güvensizliğin başlıca nedeninin asılsız, doğru olmayan içerikler olduğunu gözlemledik. Özellikle aşıların yetersiz ve tehlikeli olduğu düşüncesi ve hangi aşının daha etkili olduğu konusundaki kararsızlık güven duygusuna etki eden faktörler arasında yerini almaktadır. Çalışmamızı destekler nitelikte olan bir araştırmanın verileri aşıya karşı güvensizliğin altında yatan en büyük neden olarak, aşıların yan etkileri konusundaki belirsizlik olduğunu ortaya koymuştur. Araştırmacılar katılımcıların %58'inin aşının yan etkilerinden endişe ettikleri için aşı vurulmayı kabul etmediklerini belirtmişlerdir (Ipsos, 2020).

Tablo 6. COVID-19 Aşı Karşıtı Teorilere İlişkin Veriler

Covid-19 virüsünün laboratuvar ortamında üretildiğini düşünüyorum	**N**
Katılıyorum	15
Katılmıyorum	1
Kararsızım	4
Covid-19 aşıları insan DNA'sını değiştirecek	**N**
Katılıyorum	4
Katılmıyorum	7
Kararsızım	9
Covid-19 aşılarıyla insanın bedenine çip yerleştirilecek	**N**
Katılıyorum	-
Katılmıyorum	19
Kararsızım	1
Covid-19 aşıları kısırlığa yol açmaktadır	**N**
Katılıyorum	3
Katılmıyorum	8
Kararsızım	9

Tablo 6'da katılımcıların sosyal medyada yer alan, Covid-19 aşısıyla ilgili bazı iddialara ve komplo teorilerine yönelik bakış açıları öğrenilmeye çalışılmıştır. En fazla katılım oranının *"Covid-19 virüsü laboratuvarda üretildi"* teorisine yönelik olduğu belirlenmiştir. *"Covid-19 aşıları insan DNA'sını değiştirecek"* iddiasında ise *Kararsızım* diyenlerin oranı fazladır. En az katılım ise *"Covid-19 aşılarıyla insanın bedenine çip yerleştirilecek"* teorisinde gözlenmiştir. Katılımcılar Covid-19 aşı karşıtı iddialarına ilişkin olarak şunları ifade etmişlerdir.

K2: "*Evet Covid-19 virüsünün laboratuvar ortamında oluşturulduğuna inanıyorum. Özellikle Çin yetkililerinin bu konuyla ilgili olan belgeleri paylaşmaması benim kuşkumun artmasına neden oldu. Öncesinde böyle düşünmezken şimdi bu teoriye olan inancım arttı. Ayrıca bilim insanlarının bu konudaki açıklamaları da şüphelerimi artırdı."*

Yaptığımız detaylı görüşmelerden sonra Koronavirüsün laboratuvar ortamında oluşturulduğuna yönelik iddianın bu kadar fazla kabul görmesinin nedeni olarak bu konudaki belirsizliğin halen devam ediyor olması ve son birkaç gündür bilim insanlarının bu iddiayı destekler yöndeki açıklamalarıdır. Bu konuda birçok bilim insanı ve uzmanların düşüncelerinin

katılımcıların görüşleriyle paralellik göstermesi bu şüphenin artmasında etkili rol oynamıştır (NTV, 2021).

"Covid-19 aşısı kısırlığa neden olacak" ve "Covid-19 aşıları insan DNA'sını değiştirecek" şeklindeki diğer iki teoride katılımcıların karasız kaldıkları gözlenmiştir. **K:20** "*Aşının kısırlığa neden olacağı konusunda tedirginim. Fakat yetkili kuruluşlar tarafından böyle bir şeyin mümkün olamayacağı yönündeki açıklamalar nedeniyle emin değilim."* **K: 18** *"Aşının insan vücuduna zarar vereceği konusunda şüphelerim var. Çünkü bu kadar kısa bir sürede aşının hazırlanmasının mümkün olamayacağını düşünüyorum."* Mevcut konu hakkında Ceyhan, Koronavirüs aşılarına ilişkin bazı söylemlerin bilimsel dayanaktan uzak olduğunu ve Covid-19 aşısı da dahil hiçbir aşının kısırlığa neden olmayacağını ifade etmiştir (CNN Türk, 2021).

SONUÇ

Söylentiler ve komplo teorileri aşı kararsızlığının oluşmasında önemli bir potansiyele sahiptir. Tarihsel boyutta bu örneklerin sayısı oldukça fazladır. Örneğin, kızamık aşısı hakkında başlatılan asılsız söylemler çocuk felci vakalarında artışa neden olurken, yakın bir tarihte küresel ölçekte yaşanan Covid-19 aşısında da benzer durumlar yaşanmıştır. Covid-19 aşısının piyasaya sürülmesinden önce başlayan tartışmalar daha da büyüyerek devasa bir boyut kazanmıştır. Öyle ki aşı karasızlarının sayısı her geçen gün artmaktadır. Bu artışta en önemli etkenlerden biri İnfodemi iken bir diğeri medya özellikle de sosyal medya platformları aracılığıyla aktarılan aşılarla ilgili farklı ve doğru olmayan söylemlerdir (Sarkar vd., 2020, s. 1622).

Araştırmamızın bulgularına göre piyasada birden fazla Covid-19 aşısının olması katılımcıların aşılara karşı güven duymamasına neden olmuştur. Fakat bu güven eksikliği aşı yaptırma sayısında bir düşüşe sebep olmamıştır. Öyle ki katılımcılar yasal bir mecburiyet olmasa dahi aşı yaptırılması gerekliliğini savunmaktadırlar. Aşı karşıtı teorilerde ise büyük bir çoğunluğun bunlara inanmadıkları gözlenmiştir. En fazla katılım oranı bu virüsün laboratuvar ortamında gerçekleştiğine yönelik iddiada görülmüştür. Son olarak da İnfodemik paylaşımlara her gün maruz kaldıklarını ve bundaki en büyük etkeninde iletişim kanalları olduğunu belirtmişlerdir.

İletişim kanalları sağlık bilgilerini öğrenme kapsamında önemli bir kaynaktır. Birey bir sağlık sorununda gerekli tedbirleri almak ve bu konudaki bilgileri öğrenmek için medyayı

kullanmaktadır. Fakat dijital okur yazarlık konusunda deneyimi olmayan biri için bu araçlar tehlikeli olabilmektedir. Çevrim içi platformlarda yer alan sağlık bilgilerinin çoğu zaman bilimsel verilerle örtüşmediği, çeşitli iddialara ve komplo teorilerine dayandığı görülmektedir. Bu da bireyin sağlığını tehlikeye sokacak yanlış bilgilere maruz kalmasına yol açmaktadır. Bu durumu engellemenin en doğru yolu da güvenilir kaynaklardan bilgi almaktır. Bu da dijital ve sağlık okuryazarlığı konusunda yeterli bir donanıma sahip olmakla kazanılabilir (Islam vd., 2021, s. 2).

KAYNAKÇA

Allcott, H. & Gentzkow, M. (2017). Social media and fake news in the 2016 election. *Journal of Economic Perspectives*, 31(2), 211–236.

Germani, F. & Biller-Andorno, N. (2021). The anti-vaccination infodemic on social media: A behavioral analysis. *Plos One*, 16(3), 1-14.

Grimes, D.R. (2021). Medical disinformation and the unviable nature of COVID-19 conspiracy theories. *Plos One*, 16(3), 1-17.

Islam, M.S., Sarkar, T., Khan, S., H., Kabir, A., Yeasmin, D., et al. (2020). COVID-19-Related Infodemic and Its Impact on Public Health: A Global Social Media Analysis. *Am J Trop Med Hyg.*, 103(4), 1621-1629.

Islam, M.S., Kamal, A-H.M., Kabir, A., Southern, D.L., Khan, S.H., Hasan, S. M.M., et al. (2021). COVID-19 vaccine rumors and conspiracy theories: The need for cognitive inoculation against misinformation to improve vaccine adherence. *Plos One*, 16(5), 1-17.

Lim, A.J., Tan, E. & Lim, T. (2021). Infodemic: the effect of death-related thoughts on news-sharing. *Cognitive Research*, 6(39), 1-14.

Yang, K.C., Pierri, F., Hui, P.M., et al. (2021). The COVID-19 Infodemic: Twitter versus Facebook. *Big Data & Society*, 1-16.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Aşıya Dair En Büyük Endişe, Olası Yan Etkileri. (2020). https://www.ipsos.com/tr-tr/asiya-dair-en-buyuk-endise-olasi-yan-etkileri adresinden 17.06.2021 tarihinde erişilmiştir.

Covıd-19 Aşısı Bilgilendirme Platformu. (2021). https://covid19asi.saglik.gov.tr/ adresinden 25.06.2021 tarihinde erişilmiştir.

Hangi ülkede kaç kişiye Covid-19 aşısı yapıldı? Küresel çapta aşılamada son durum ne? (2021). https://tr.euronews.com/2021/06/22/hangi-ulkede-kac-kisiye-covid-19-as-s-yap-ld adresinden 20.06.2021 tarihinde erişilmiştir.

'Koronavirüs aşısı kısırlık yapıyor mu?' sorusuna en net cevap!(2021). https://www.cnnturk.com/turkiye/koronavirus-asisi-kisirlik-yapiyor-mu-sorusuna-en-net-cevap adresinden 20.06.2021 tarihinde erişilmiştir.

UN tackles 'infodemic' of misinformation and cybercrime in COVID-19 crisis. (2020).https://www.un.org/en/un-coronavirus-communications-team/un-tackling-%E2%80%98infodemic%E2%80%99-misinformation-and-cybercrime-covid-19 adresinden 20.06.2021 tarihinde erişilmiştir.

Virüsten Bu Kadar Endişe Ediyoruz, Peki Aşı Bulunsa Yaptırır mıyız? (2020). https://www.ipsos.com/tr-tr/virusten-bu-kadar-endise-ediyoruz-peki-asi-bulunsa-yaptirir-miyiz adresinden 15.06.2021 tarihinde erişilmiştir.

Virüs laboratuvarda mı üretildi? (2021). https://www.ntv.com.tr/yazarlar/prof-dr-osman-muftuoglu/virus-laboratuvarda-mi-uretildi,DOQuCmb_90yRKWVAYItA7A adresinden 20.06.2021 tarihinde erişilmiştir.

Yakın Çevresine Aşı Yaptırmalarını Önerenlerin Oranı Yılın Başından Bu Yana 6 Puan Arttı. (2021). https://www.ipsos.com/tr-tr/yakin-cevresine-asi-yaptirmalarini-onerenlerin-orani-yilin-basindan-bu-yana-6-puan-artti adresinden 15.06.2021 tarihinde erişilmiştir.

Wıkıpedıa. (2021). Infodemıc. https://en.wikipedia.org/wiki/Infodemic adresinden 10.06.2021 tarihinde erişilmiştir.

Doktorant / Öğr. Gör. Oya Cansu DEMİRKALE KUKUOĞLU

Samsun University,

ocdemirkale@hotmail.com

Prof. Dr. Sevgi SOYLU KOYUNCU

Ondokuz Mayis University,

sevgikoyuncu@yahoo.com

OYUN APLİKASYONLARINDA GRAFİK KULLANICI ARAYÜZÜNDE ÖNGÖRÜ VE KULLANILABİLİRLİK

Öz

Günümüzde teknolojinin hızla ilerlemesiyle birlikte kullanıcı ve dijital cihazlar arasındaki bağlantıyı sağlayan en önemli unsurun arayüz tasarımları olduğu görülmektedir. Bu bakımdan incelendiğinde akıllı telefonlar, tabletler ve bilgisayarlarda yer alan oyun aplikasyonlarının, arayüz tasarımlarında verimliliği arttırmak için, kullanıcı deneyimini dikkate alarak oluşturulan arayüz tasarımları önemli bir yer tutmaktadır. Bu arayüz tasarımlarının amacı, kullanıcıya veriyi en basit şekilde sunmak ve evrensel bir dil kullanarak oyun aplikasyonlarının tasarımlarına yansıtmaktır.

Bu çalışmanın amacı, oyun aplikasyonlarında yer alan grafik arayüz tasarımının kullanıcı üzerindeki etkilerini araştırarak tasarımın hangi öngörülerle hazırlanması gerektiğini vurgulamaktır. Bu kapsamda, arayüzlerin tasarım aşamasında, tasarımcının göz önünde bulundurması gereken öngörülerinin ve arayüz tasarımlarının kullanılabilirlik özelliklerinin, üzerinde durulacaktır. Yeni medya alanında önemli etkileri olan oyun uygulamalarında, grafiksel arayüz tasarımı ve bu arayüz tasarımlarının kullanılabilirlik kavramları alan yazın taraması ile elde edilen veriler, nitel araştırma yöntemi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu unsurlar göz önünde bulundurularak ele alınan çalışmada, tasarım sürecinin iyileştirilmesine yönelik oyun uygulamalarının grafik arayüz tasarımları incelenmiş ve konuya dair önerilerde bulunulmuştur.

Keywords: Sanat ve Teknoloji, Dijital Oyunları, Arayüz Tasarımı, Grafik Arayüzü

PREDICTION AND USABILITY IN GRAPHIC USER INTERFACE IN GAME APPLICATIONS

Abstract

Today, with the rapid progress of technology, it is seen that the most important element that provides the connection between the user and digital devices is the interface designs. In this respect, the interface designs created by taking into account the user experience have an important place in order to increase the efficiency in the interface designs of the game applications on smart phones, tablets and computers. The purpose of these interface designs is to present the data to the user in the simplest way and to reflect it on the designs of the game applications using a universal language.

The aim of this study is to investigate the effects of the graphical interface design in the game applications on the user and to emphasize the predictions that the design should be prepared with. In this context, the foresights that the designer should consider during the design phase of user-friendly interfaces and the usability features of interface designs will be emphasized. In game applications that have important effects in the field of new media, the graphical interface design and the usability concepts of these interface designs will be carried out through the qualitative research method. In this study, which is considered by considering these factors, the graphical interface designs of game applications to improve the design process were examined and suggestions were made on the subject.

Keyword: Art and Technology, Digital Games, Interface Design, Graphical Interface

GİRİŞ

İnsanoğlu var olduğundan bu yana çeşitli sembolik resimler veya farklı imgeler aracılığıyla varlığını ve bilgisini gelecek nesillere aktarmaya çalışmıştır. Kelimelerin icadı insanlığın bilgi ve birikimlerini gelecek nesillere aktarmasına yardımcı olurken, matbaanın icadı da büyük katkılar sağlamıştır. Ancak 21. yüzyılda elektronik bilgi teknolojilerinin yeni medya kavramıyla gelişmesiyle birlikte, insanların birbirleriyle iletişimini kolaylaştıran uygulamalar ortaya çıkmıştır. Dijital teknolojinin ortaya çıkmasıyla bilgisayarların ve diğer dijital cihazların donanımında bulunan elektronik beyinler, eski teknolojik aletlerin yerini almıştır. Bu elektronik beyinlerin kullanımı ile kablolar, sunucular ve donanımla ilgili birçok detay azalmış ve insanların dikkati tamamen ekranlara, menülere, pencerelere ve diğer nesnelere odaklamaya başlamıştır. Dolayısıyla teknolojiye artan bağımlılık, farklı alanlarda dijital araçların gelişimini hızlandırarak insan yaşamının vazgeçilmez bir parçası haline getirmiştir.

Bilgisayarların ve internetin gelişmesiyle uygulamalar kendine yer edinmeye başlamış ve dijital cihazlarda yaşanan gelişmeler, arayüzlerin kullanıcıya kendilerini görsel olarak daha iyi yansıtmasına olanak tanımıştır. Bu gelişim sürecinde müzik dinlemek, sosyalleşmek ve özellikle dijital ortamda oyun oynamak gibi eğlence etkinlikleri dijital dünyada önemli bir yer tutmuştur.

Dijital cihazlarda yer alan aplikasyonların öneminin artmasıyla beraber aplikasyonlarda kullanılan görsel tasarımlar son zamanlarda önem kazanmıştır. Arayüz tasarımında kullanıcıların istek ve beklentilerinin daha önceden tahmin edebilmek ve tasarımları bu doğrultuda oluşturmak tasarımda önsezi ve uyumluluğu arttırmaktadır. Uyum mutlaka grafik tasarımın bir parçası olmalı ve kullanıcı ile etkileşime girerek oyun uygulamasının oynanabilirliğini arttırmalıdır. Aynı kategoride ancak farklı temalardaki uygulamalarda da uyumu sağlamak kullanıcının arayüz tasarımına aşina olmasını sağlamaktadır.

Arayüz tasarımları, kullanıcıyı merkeze yerleştirmektedir. Başarılı bir kullanıcı arayüz tasarımı görsel açıdan kullanıcıyı cezbederken işlevselliği ve kullanılabilirliği ile kullanıcıyı motive etmektedir. Grafik arayüzün amacı kullanıcının ihtiyaçları ve uygulamanın amacına göre oluşturulan içerik ve işlevsellikle kullanımını kolaylaştırmaktır (Akkemik 2009:31). Bununla beraber arayüzün kullanılabilirliği ve akılda kalıcılığı artmaktadır. Kullanıcıların ürünü kullanırken nasıl hissettiklerini, ürünün işlevini algılamalarını ve ürünün kullanıldığı ortama uygunluğunu içermektedir (Kuru 2015:568).

Araştırma kapsamında, oyun aplikasyonlarında yer alan grafik arayüz tasarımlarının tasarım aşamasında tasarımcının göz önünde bulundurması gereken öngörülerin ve arayüz tasarımlarının kullanılabilirlik özellikleri özgün bir yaklaşımla sunulması amaçlanmıştır. Bu araştırma, alan yazın taramasıyla elde edilen verilerle, nitel araştırma yöntemi aracılığıyla oluşturulmuştur. Araştırma konusu ile elde edilen veriler görsel örneklerle desteklenmektedir.

GRAFİK KULLANICI ARAYÜZÜNDE TEMEL KAVRAMLAR

Grafik arayüzleri belirli bir amaca ulaşmak için tasarlanmaktadır. Bu amacı başarmak, kullanıcılara uygun tasarlanan arayüz tasarımları ile kısa sürede hedeflerine ulaşmalarını, hata yapmamalarını ve ürünlerden memnun kalmalarını sağlamaktır. Etkili ve kaliteli arayüz tasarımının önemi bu noktadan başlamaktadır. Arayüz tasarımı, kullanıcıların ürünü kullanmasını sağlayan tasarım kararlarının bir bütünü olarak düşünülmektedir.

Oyunlarda yer alan grafik arayüzü, kullanıcı durumunda olan kişilerin ürünü kullanabilmelerini sağlayan tasarım eleman ve ilkelerinin bir bütünü olarak ifade edilmektedir.

Grafik arayüz tasarımında dikkat edilmesi gereken noktalardan biri kullanıcılar ve ürün arasında doğru bir ilişki kurabilmektir. Buna bağlı olarak tasarım sürecinde kullanıcıyı merkeze alan arayüz tasarımı ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda arayüz tasarımı yapılırken kullanıcı ile yazılım arasında sağlıklı ilişki kurulması önemli görülmektedir.

Grafik arayüz tasarımının amacı, yalnızca sisteme görsellik kazandırmak değil aynı zamanda kullanıcının ihtiyaçları doğrultusunda oluşturulan içeriğin kullanımı kolaylaştırma olarak belirtilmektedir (Akkemik, 2009:31).

Barmanbek'e göre, kullanıcıların kolaylıkla kullanbildikleri ve oyunlarda işe yarayacak bir arayüz tasarlamak sanıldığından çok daha zor olmaktadır. Birçok oyun, tasarımın içeriği ile arayüz eşleşmediği için başarısız olmaktadır (Binark ve diğerleri, 2009:120). Arayüz tasarımları kullanıcının oyundaki ilerleyişini ve oyunla doğru etkileşimde bulunmasını önemli derecede etkilemektedir. Dijital cihazlarda yer alan oyun aplikasyonlarının arayüzlerinin tasarım sürecinde kullanıcının uygulama ile iletişimi sağlanmaktadır.

Oyun uygulamalarının arayüz tasarımlarında kullanıcının istek ve beklentilerini önceden tahmin etmek gerekmektedir. Uyumlu arayüzü tasarımları kullanıcının oyunla uyum sağlamasını kolaylaştırmaktadır. Örneğin onay için belirlenmiş bir buton oyun boyunca aynı işlevi taşıması gerekmektedir. Bununla beraber arayüz tasarımları oyun uygulamalarında kullanıcının içeriğe kolayca erişmesini sağlamakta ve oyunla etkileşimini kuvvetlendirmektedir. Akyazı'ya göre iyi bir arayüz tasarımı bazı özelliklere, işlevselliklere, görünüş ve hissedilişle ilgili özellikleri içermesi gerekmektedir Öngörülerle hazırlanmış olan tasarımlar arayüzün öğrenilmesini kolaylaştırdığı için içeriğe odaklanmasını sağlamaktadır. (Akyazı, 2016:154). Bu maddeler:

Metaforlar: Metafor, grafik kullanıcı arayüzü tasarımının merkezi unsuru olarak kabul edilmektedir (Blackwell, 2006). Grafik kullanıcı arayüzü, doğası itibariyle her zaman metaforiktir (Batı 2012:39). Grafik arayüz tasarımında metaforlar gerçek yaşamla ilişkilendirilmekte ve kolay anlaşılabilen tasarımlar olarak görülmektedir. Gerçek hayatla ilişkilendirilen metaforlar arayüzün tahmin edilerek kullanılmasını sağlamaktadır.



Görsel 1. Oyun Aplikasyonlarında Yer Alan Metafor Örnekleri



Görsel 2. Arties Magic Pencil Uygulamasında Yer Alan Metafor Örnekleri

Artie'nin Sihirli Kurşun Kalemi adlı oyun görselinde gerçek hayatla ilişkilendirilmiş metaforlar kullanılarak çizim yapılması istenmektedir. Artie karşılaştığı engellerle kurşun kalemi ile kendi yolunu üçgen, daire ve kare gibi şekilleri noktalar halinde birleştirerek çizmektedir. Oyunda kullanılan metaforlar kullanıcının oyun içerisinde rahatça gezmesini kolaylaştırmaktadır. Kullanıcılar, diğer oyun uygulamalarında aşina oldukları şekil ve sembolleri kullanarak sonuca daha kolay varmaktadır.

Etkileşim (interactivity): Oyunların öğrenme sağlayabilmesi için eğlenceli unsurlar, motive edici ve etkileşimli bileşenleri içeren öğrenme yöntemleri ile birleştirmelidir (Akt: Ciampa, 2014:83). Grafik arayüz tasarımında kullanıcı, sunulan bilgiyi yorumlamakta ve zihninde kavramsallaştırmaktadır. Oyunda öğrenmenin gerçekleşebilmesi için kullanıcı rolündeki bireyler bilgiyi yapılandırmalı ve kendilerine göre yorumlayarak bilgi üzerinde düşünce ve kavram geliştirmeleri gerekmektedir.



Görsel 3. Arties Magic Pencil Uygulamasının Ekran Görüntüsü

Artie'nin Sihirli Kurşun Kalemi adlı oyun uygulaması birey ile etkileşime girerek verilen şekilleri geometrik formlar ile bütünleştirmektedir. Ekrandaki geometrik formlar ve arayüz uygulamasındaki etkileşimli unsurlar aktif ve dokunulabilirdir. Aplikasyonda bulunan görseller etkileşimli yönlendirmeler ve butonların dikkat çekici olması kullanıcının doğru yönlendirilmesine ve uygulama içerisinde gezinmesini kolaylaştırmaktadır.

Tutarlılık: Oyun uygulaması grafik arayüz tasarımı sırasında, tasarım bütünlüğünün sağlanması gerekmektedir. Grafiksel kullanıcı arayüzünün tutarlılığı, tasarımın tüm unsurlarının bir araya gelerek bir bütün oluşturması anlamına gelmektedir. Tutarlı bir görsel yapının sağlanmadığı tasarımları hızlı bir şekilde anlamak son derece zor olmaktadır. Yazı tiplerinin, sayfa yapısının, grafiklerin ve gezinme öğelerinin tutarlı kullanımı, arayüzü okumak ve anlamak için gereken iş miktarını azaltabilen görsel bir dil oluşturmaktadır.

Kullanıcı ekrana baktığında, otomatik olarak bir görselden diğer görsele atlamaktadır. Bu nedenle göz okuma işleminin kesintiye uğramaması için ekrandaki herhangi bir grafik uyumsuzluğa neden olmamalıdır. Bu durum algılama sürecini yavaşlatmakta ve kullanıcıların uygulama içerisinde hem gezinmesini hem de oyuna devam etmesini zorlaştırmaktadır (Watzman, 2002:276). Tasarımda kullanılan şekil, ton, renk, doku, yön ve hareket gibi görsel değişkenler bir bütün şeklinde kullanılarak tutarlı bir grafik kullanıcı arayüzü oluşturmaktadır. Oyun tasarımının başında belirli bir amaca hizmet etmek için olan belirlenmiş bir simge aynı işlevi oyun sonuna kadar deva ettirmesi gerekmektedir.



Görsel 4. Timmy's First Words in English Uygulamasının Ekran Görüntüsü

Timmy's First Words in English Uygulamasında tüm unsurların bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirilmiş olması tasarımdaki bütünlüğü sağlamaktadır. Görsellerin tutarlı olması arayüz tasarımında bütünlüğü sağlamakta ve oyunun anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Oyun ve hedefler arasındaki ilişki tutarlıdır. Tutarlı bir biçimde oluşturulan görseller, ortak sistemin bir bütün olarak algılanmasını sağlamaktadır.

Esneklik: Ekrandaki renkler, metnin görünümü vb. Kullanıcılar gibi özellikler değişebilmelidir, bu nedenle arayüz esnek olmalıdır. Programın arayüzü ne kadar iyi tasarlanmış olursa olsun, bazı kullanıcılar bazı bölümleri beğenmeyebilir. Bu nedenle ekrandaki renkleri, metnin görünümünü veya varsayılan öz nitelikleri değiştirmek isteyebilirler. Esnek bir arayüz, kullanıcılardan gelen bu isteklere cevap verebilmelidir (Akyazı, 2009:153).

Geribildirim (feedback): Oyun uygulamalarında kullanılan görsel ve işitsel geri bildirimler kullanıcının oyuna daha iyi odaklanmasını sağlamaktadır. Özellikle çocuklar için tasarlanmış oyun uygulamalarında görsel ve işitsel etkileşimin yaratmış olduğu etki önemli görülmektedir. İyi tasarlanmış bir arayüz uygulamasının kullanımı sırasında kullanıcıya geri bildirim vermesi gerekmektedir.

Oyun sırasında kullanıcının oyuna karşı ilgisini arttıran veya azaltan ögenin geri bildirim olduğu ifade edilmektedir. Oyunda verilen geribildirimler ile kullanıcı oyunu tekrar oynadığında farklı yöntemler izleyerek farklı sonuçlara ulaşabilir (Prensky, 2001a). Geribildirimler oyuncunun içsel motivasyonunu sağlamanın yanında oyundaki performansını değerlendirme imkânı vermektedir (Malone, 1982:64).



Görsel 5. Animals Shapes And Jigsaw Puzzles Uygulamasının Ekran Görüntüsü

Animals Shapes And Jigsaw Puzzles oyun uygulamasında kullanılan geribildirimler kullanıcıların oyun içerisinde ilerleyebilmesi için kullanıcıyı teşvik etmektedir. Puzzle tamamlandığında kullanıcının bir sonraki aşamaya geçebilmesi için olumlu geri bildirim ve ödül verilmektedir. Oyundaki geribildirimler kullanıcıyı motive etmek için zengin görsellerle desteklemektedir.

Açıklık: Grafik arayüz tasarımında ekranda gözüken butonlar resim ya da simgeler belirli bir amaca yönelik, açık ve anlaşılabilir olması gerekmektedir. Uygulamasa kullanılan butonların ya da ikonların amacı açık ve anlaşılır olması gerekmektedir. Böylelikle kullanıcı oyun esnasında ne yapacağını bilmekte ve uygulamayı nasıl kullanacağını vakit kaybetmeden kullanmaya devam etmektedir.

Yapılan çalışmalara bakıldığında kullanıcının benzer teknolojiler hakkında deneyimlere sahip olması uygulamanın kullanım düzeyini arttırmaktadır. Bu bağlamda sezgisel olarak kullanılabilen uygulamalar daha önceden kullanıcının aşina olduğu uygulamalardır. Kullanıcı arayüz tasarımının görünümü, şekil, boyut ve biçimlendirilmesi sezgisel kullanımı etkilemektedir (Blackler, Popovic ve Mahar, 2005:1). Kullanıcı tarafından arayüz tasarımının açık ve anlaşılır olması uygulamada sezgisel bir tasarımın oluşmasına yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda sezgisel olarak oluşturulan sembol ve ikonlar ya da tasarımda yer alabilecek diğer görsel öğeler kullanıcıların aşina oldukları görseller hem uygulamayı anlaşılır kılmakta hem de kullanıcının sezgisel ve hızlı bir şekilde kullanmasına yardımcı olmaktadır.

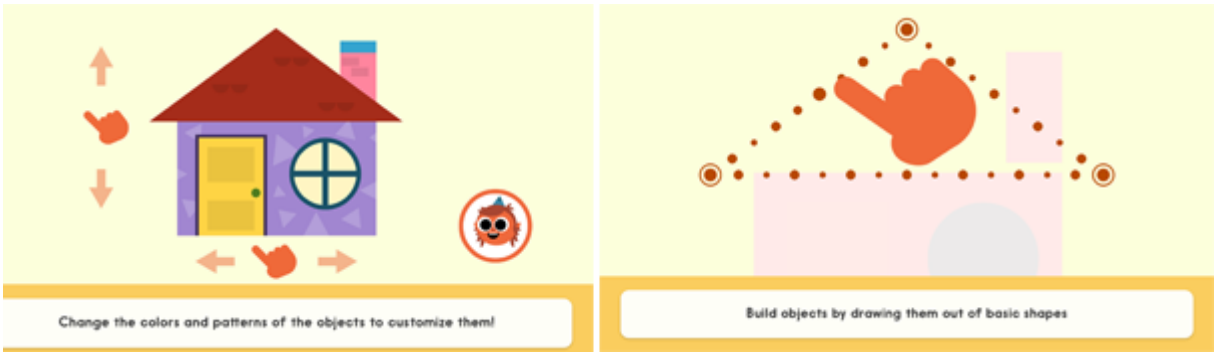


Görsel 6. "İbi Macera" Uygulamasının Ekran Görüntüsü

İbi Macera oyun uygulamasında kullanılan ikon ve semboller evrensel tasarım dili kullanılarak oluşturulmuştur. Bu nedenle oyun oynayan kullanıcılar aşina oldukları görsellere tıklayarak oyunda daha kolay ve hızlı bir şekilde ilerlemektedirler.

Yönlendirme (navigation): Grafik arayüz tasarımında yer alan görsel öğelerin uyumlu olması durumunda kullanıcının bir sonraki adıma geçmesi kolaylaşmaktadır. Kullanıcı deneyimini açısında bakıldığında navigasyon kullanılabilirlik seviyesini belirleyen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda navigasyon yani yönlendirme uygulamayı kullanırken kullanıcıyı yönlendirme ve hedefe ulaşmasını sağlarken aynı zamanda uygulamayla başarılı bir şekilde etkileşme girmesini de desteklemektedir.

Bir başka deyişle tasarımda kullanılan renkler tasarımın hareket kazanmasını sağlamaktadır. Ayrıca renk sayfadaki ögelerin düzenlenmesine ve kullanıcının belirli bilgileri bulmasına yardımcı olmaktadır (Ambrose & Harris, 2013:117). Dolayısıyla oyun uygulamasındaki renk kullanımı kullanıcıyı yönlendirme ve bigilendirmede önemli bir rolü vardır. Bu çerçevede kullanıcının aradığı bilgiye veya yapmak istediği eyleme ulaşması uygulamanın kullanılabilirliğine katkıda bulunmaktadır.



Görsel 7. Arties Magic Pencil Uygulamasının Ekran Görüntüsü

Arties Magic Pencil oyun uygulamasındaki yönlendirmeler şekillerin nasıl çizileceğine dair ipuçlarını barındırmaktadır. Şekilleri tamamlamak için dokunmatik ekranı okların gösterdiği yönde hareket ettirilmesi şekillerin daha kolay çizimini ve tercihen renk değişikliklerinin farklı olmasını sağlamaktadır.

GRAFİK ARAYÜZÜNDE KULLANILABİLİRLİK

Kullanıcı arayüzü tasarımlarının amacı, kullanıcı-uygulama etkileşimini kolaylaştırmak ve kullanıcının çalışmasının etkinliğini arttırmaktır. İyi bir grafik kullanıcı arayüzü tasarımı, görsel olarak kullanıcıları cezbederken, işlevselliği ve kullanılabilirliği ile kullanıcıları motive etmektedir.

Dijital cihazların kullanıcı arayüzünün geliştirilmesi sisteminin tasarım ve yazılım geliştirme sürecinin bir parçasıdır (Georgieva ve diğerleri, 2005:7). Çoğu zaman bu aşamada bir grafik tasarımcı, bir kullanıcı arayüzü tasarımcısı ve bir programcısı ile birlikte çalışmaktadır.

Kullanıcı arayüzü tasarımında izlenmesi gereken adımları şu şekilde sıralamıştır (Georgiev ve Georgieva, 2009:145-150):

• Potansiyel kullanıcıların analizi,

• Uygulamanın amacına ve kullanıcıların potansiyel ihtiyaçlarına bağlı olarak kullanıcı arayüzünün işlevsel gereksinimlerinin tanımlanması;

• Uygulamanın navigasyon şemasının geliştirilmesi;

• Metin, grafik, ses ve video gibi temel bilgileri içeren basit etkileşimli ekranlar biçiminde bir prototipin geliştirilmesi;

• Hazırlanmış olan prototipin mobil cihazlar ile uyumunun test edilmesi

• Kullanılabilirlik testi - mobil cihazlar kullanarak prototipin farklı gruplarda yer alan gerçek kullanıcılarla test edilmesi;

• Kullanıcı arayüzünün son haline getirilmesi.

Kullanıcı arayüz tasarımında izlenmesi gereken adımlar uygulandıktan sonra geliştirilen araryüz tasarımı ve yazılımı prototipler üzerinden yapılan testlerin son aşamasına geldikten sonra kullanıcılarla yapılan testlerin sonuçları dikkate alınmaktadır. Gerekirse uygulamanın mimarisi değiştirilmektedir. Bazı durumlarda farklı ekran çözünürlükleri için farklı grafik şablonları geliştirmek gerekmektedir (Georgiev ve Georgieva, 2009:145-150).

Kullanılabilirliğin birincil amacı, kullanıcıların kullanım kolaylığını en üst düzeye çıkarmak için geliştirilmiş ürünlere sahip olmaktır. Uluslararası Standartlar Organizasyonu ISO 9241-11 (1998) Kullanılabilirlik Rehberi'nde kullanılabilirliği "belirli bir kullanım bağlamında etkinlik, verimlilik ve memnuniyetle belirli hedeflere ulaşmak için belirli kullanıcılar tarafından bir ürünün kullanılabilme derecesi" olarak tanımlamıştır (Bevan, 1995:115). Jakob Nielsen (2012) kullanılabilirliği beş kalite bileşeniyle daha da tanımlamaktadır.

1. Öğrenilebilirlik: Kullanıcının arayüz tasarımıyla ilk karşılaştığında uygulamanın temel görevlerini ne kadar kolay gerçekleştirebilmektedir.

2. Verimlilik: Arayüz tasarımını kullanırken sisteme aşina olan bir kullanıcı görevleri ne kadar hızlı gerçekleştirebilmektedir?

3. Unutulmazlık: kullanıcı araryüz tasarımını kullandıktan bir süre sonra sisteme ara verdikten sonra tekrar kullanılması doğrultusunda eski kullanım hızına ne kadar kolay ulaşabilmektedir?

4. Hatalar: Bir kullanıcı araryüz tasarımını kullanırken kaç kere hata yapmaktadır? Bu hatalar ne kadar ciddi ve yapılan hatalar geri alınabilmekte midir?

5. Memnuniyet: Arayüz tasarımı kullanılabilirlik açısında ne kadar tatmin edicidir?

Nielsen'in bileşenleri, yalnızca ürünün kullanım kolaylığını ve etkililiğini değil, aynı zamanda öznel kullanıcı memnuniyetini de kapsayan geniş bir anlamda kullanılabilirliği tanımlamaktadır. Bununla birlikte, memnuniyet ve beğeninin kullanılabilirliği kullanışlılık anlamına da gelmektedir. Fakat grafik araryüzü tasarımında kullanılabilirlikle ilgili sorunların olması yazılımın çalıştırılmasında ve tasarımın kullanılmasında zorluklar çıkarabilmektedir. Kullanılabilirlik sorunları olan bir sistemin arayüzü, kullanıcı verimliliğini düşürmekte veya kullanıcıları uzaklaştırmaktadır. Karmaşık ifadeler, anlamsız grafik ve butonlar kullanıcıların kullanılabilirlik sorunlarını ortaya çıkarmaktadır.

Kullanıcıların teknoloji ile ilgili ihtiyaçları, tercihleri ve istekleri karmaşık hale geldikçe grafik arayüz tasarım sürecine dâhil olmaları gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Kullanılabilirlik çalışmaları Uygun bir şekilde gerçekleştirildiğinde, tasarımın analizi için önemli veriler oluşturur ve bu da tasarımcının Nielsen'ın beş kullanılabilirlik ilkesini içeren bir sistem oluşturmasını sağlamaktadır (Nesset ve Large, 2004).

Uluslararası Standardizasyon Kuruluşu (ISO) kullanılabilirliği (ISO 9241-11);

Etkililik (effectiveness), etkinlik (efficiency) ve tatmin (satisfaction) olarak belirtmektedir. Bir ürünün veya sistemin kullanılabilirliğini ve grafik tasarım arayüzünü bu faktörler belirlemektedir. Bu faktörlerin değerlendirilebilmesi için alt kriterlere ayrılmaları gerekmektedir. Sistemin kullanılabilirliği de bu alt standartlarla ölçülmektedir. Kullanılabilirlik faktörleri, özelliklerine göre aşağıdaki alt kriterlere ayrılabilir: (Park and Lim, 1999):

Etkililik (Effectiveness): Kullanıcıların görevi doğru bir şekilde tamamlaması ile ilgilidir. Kullanıcılar tamamladıkları görev sayısını, hata sayısını, doğru bir şekilde tamamlanmış görevlerin doğruluk oranını ve hatalarla etkileşimde başarı oranlarını kapsamaktadır.

Etkinlik (Efficiency): Kullanıcıların bir görevi başarmak için harcadıkları zamanla ilgilidir. Tamamlanan görevler, referanslar, harcanan zamanlar, harcanan çabalar ve öğrenme sürelerini kapsamaktadır.

Tatmin (Satisfaction): Kullanıcıların sistem hakkında verdikleri cevaplardan elde edilmektedir. Kullanıcıların belirttiği görüş, tepki ve davranışlar derecelendirilerek sayısallaştırılmaktadır. Bunun için anket, görüşme ve gözlem tekniklerinden yararlanılmaktadır.

ISO 9241-11 tarafından geliştirilen bu yöntem, kullanılabilirlik testleri tarafından kullanılabilecek en iyi yöntemlerden biri olarak yapılmış birçok araştırma tarafından ispat edilmiştir (Daih, İsmail ve Ahmed, 2010).

SONUÇ

Bu çalışmada, oyun aplikasyonlarının arayüz tasarımlarında hangi öngörülere dikkat edilmesi gerektiğine ve grafik arayüzlerinin kullanılabilirliklerinin etkisinin olup olmadığına odaklanılmıştır. Arayüz tasarımının temelinde dijital cihazların stil ve estetiğe odaklanması yer almaktadır. Bununla beraber kullanıcıyla etkileşime giren görsel unsurların kullanılması şeklinde düşünülmektedir. Kullanıcı ile iletişim kurmak arayüz tasarımı ile mümkün olmaktadır. İyi bir arayüz tasarımının temel tasarım ilke ve elemanlarına ait özellikler taşıması gerekmektedir. Aynı zamanda tasarımcıların öngörüler doğrultusunda tasarlamış oldukları arayüz tasarımları kullanıcıların oyuna olan ilgisini arttırmaktadır.

Arayüz tasarımlarının metaforlar, etkileşim, tutarlılık, esneklik, geri bildirim, açıklık ve yönlendirme gibi öngörülerle hazırlanması arayüzün öğrenilmesini kolaylaştırdığı için içeriğe odaklanmasını sağlamaktadır. Bu öngörülere dikkat edildiği takdirde arayüz uygulamasının kullanımı, kullanıcı tarafından kolayca tahmin edilebilmekte ve kullanıcı oyuna

odaklanmaktadır. Uygulamalar arasındaki bu benzerlikler farklı uygulamalara uyum sürecini desteklemektedir. Arayüz tasarımlarının kullanıcıların beklentisine uygun görsel niteliklere sahip olması kullanıcıyı olumlu yönde etkilemektedir.

Oyun aplikasyonlarının arayüzlerinin nitelikli bir şekilde tasarlanması kullanılabilirliğinin işlevsel olmasının kullanıcılar tarafından memnuniyeti arttırarak daha çok tercih edilmesine, oyunun kolay ilerlemesine ve akılda kalıcılığına yardımcı olması beklenmektedir. Bu bağlamda kullanıcılar için oyun arayüzleri tasarlanırken kullanıcı deneyimini düşünmenin önemli olduğu vurgulanabilir.

Oyun aplikasyonlarında, kullanıcıların ihtiyaçları ve istekleri karmaşık hale geldikçe tasarım sürecine dâhil olmaları gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu nedenle kullanılabilirlik çalışmaları önem kazanmıştır. Oyun uygulamalarının arayüz tasarımlarında kullanılabilirlik etkinlik, verimlilik ve memnuniyetle belirli hedeflere ulaşmak, kullanıcıların uygulamayı kullanabilme derecesine bakılarak kullanım kolaylığını en üst seviyeye çıkarılması gerekmektedir. Tasarımda karşılaşılan zorluklar aplikasyonun kullanılmasında verimliliği düşürmekte ve kullanıcıları uzaklaştırmaktadır.

KAYNAKLAR

Akkemik, S. (2009). Sayısal Oyunlarda Etkileşim Tasarımının Rolü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Akyazı, E. (2009). Yazılım Tasarımı Doç. Dr. Erhan AKYAZI Arayüz (Interface). *Marmara İletişim Dergisi*, (22), 153-162.

Ambrose, G., Paul H. (2013). Yaratıcı Tasarımın Temelleri (A. Tepecik, M. D. Atılgan, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları

Batı, A. (2012) İnsan-Bilgisayar Etkileşiminde Arayüz Tasarımı ve Metaforlar, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Bevan, N. (1995): Measuring usability as quality of use, Software Quality Journal 4, pp. 115–130.

Binark, M., Bayraktutan Sütcü, G., Fidaner, I. B. (2009). *Dijital Oyun Rehberi.* İstanbul: Kalkedeon Yayıncılık.

Blackwell, A. F. (2006). The Reification of Metaphor as a Design Tool. ACMTransactions on Computer-Human Interaction, 13 (4), 490-530.

Blackler, A., Popovic, V. ve Mahar, D.P. (2005) Intuitive Interaction Applied to Interface Design. In Proceedings International Design Congress - IASDR 2005, Douliou, Taiwan. Accessed from: http://eprints.qut.edu.au/archive/00003638

Ciampa, K (2014). Learning in a mobile age: An investigation of student motivation. Journal of Computer Assisted Learning,Vol. 30, No.1, pp. 82-96.

Diah, N. M., Ismail, M., Ahmad, S., ve Dahari, M. K. M. (2010, March). Usability testing for educational computer game using observation method. In *Information Retrieval & Knowledge Management,(CAMP), 2010 International Conference on* (pp. 157-161).

161). IEEE.Georgiev, T., ve Georgieva, E. (2009). User Interface Design for Mobile Learning Applications. e. *Learning*, *9*, 145-150.

Georgieva, E., Smrikarov, A., & Teodosieva, M. (2005, September). Mobile Learning Systems Development Methodology. In *Proceedings of the Second International e-Learning Conference, September* (pp. 6-7).

ISO 9241-11 (1998). Ergonomic requirements for office work with visual display terminals (VDTs) – Part 11: Guidance on usability.

Kuru, A. "Teknolojik ürünlerde kullanıcı deneyimi üzerine bütünsel bir model". Süleyman Demirel Üniversitesi Mühendislik Bilimleri ve Tasarım Dergisi 3.3 (2015): 567-574.

Malone, T. W. (1982). Heuristics for designing enjoyable user interfaces: Lessons from computer games. In *Proceedings of the 1982 conference on Human factors in Computing Systems* (pp. 63-68). Washington, DC: ACM, Addison-Wesley.

Nielsen, J. (2012a). Usability 101: Introduction to Usability. Date retrieved: 19.04.2015, address: http://www.nngroup.com/articles/usability-101-introduction-to-usability/

Nesset, V., ve Large, A. (2004). Children in the information technology design process: A review of theories and their applications. *Library & Information Science Research*, *26*(2), 140-161.

Prensky, M. (2001a). *The Digital Game-Based Learning Revoluation*. Chp1 into From Digital Game - Based Training .

Watzman, S. (2002). Visual design principles for usable interfaces. The human-computer interaction handbook: Fundamentals, evolving technologies and emerging applications, 263-285.

GÖRSELLER

Görsel 1. Oyun Aplikasyonlarında Yer Alan Metafor Örnekleri

Görsel 2. Arties Magic Pencil Uygulamasında Yer Alan Metafor Örnekleri

Görsel 3. Arties Magic Pencil Uygulamasının Ekran Görüntüsü

Görsel 4. Timmy's First Words in English Uygulamasının Ekran Görüntüsü

Görsel 5. Animals Shapes And Jigsaw Puzzles Uygulamasının Ekran Görüntüsü

Görsel 6. "İbi Macera" Uygulamasının Ekran Görüntüsü

Görsel 7. Arties Magic Pencil Uygulamasının Ekran Görüntüsü

Elmira İSKENDEROVA BAŞ

Psikolog, Psikodramatist, Sanat Terapisi Uygulayıcısı, Rehber Öğretmen

psikolog.elmiraiskenderovabas@gmail.com

COVID SALGININDA REHBER ÖĞRETMENLERİN DIŞAVURUMCU İNTERMODEL SANAT TERAPİ YÖNTEMLERİYLE İYİ OLUŞ VE YETKİNLİKLERİNİN DESTEKLENMESİ

Öz

Eğitim paydaşlarından öğretmenler, COVID - 19 salgın döneminde hem kendi iyi oluş hallerini hem görev ve sorumlulukları dahilinde hizmet sundukları veli ve öğrenciler için çalışmalarını sağlıklı şekilde devam ettirmekle yükümlüdürler. Rehber öğretmenler, dünyadaki ve eğitim alanındaki değişiklikleri takip ederek; bilgi, beceri ve yetkinlik alanlarını zenginleştirerek başarabilmektedirler. COVID-19 salgın döneminde psikolojik hizmetlerin de dijitalleşerek sunulması, yani Dünya'ya ayak uydurması gerekmektedir.

Bu çalışmada, bir yandan öğretmenin eğitim ve gelişim ihtiyaçlarını merkeze alarak kapalı grup şeklinde yürütülmesi, diğer taraftan da rehber öğretmenlerin dışavurumcu intermodel sanat terapisi yöntemleriyle iyi oluş ve yetkinliklerinin desteklenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmalar, 2 grup halinde gerçekleştirilmiştir. Birinci grup, Pendik İlçesi 8 rehber öğretmenin grupça katılımıyla Nisan – Mayıs 2020 döneminde 6 hafta sürmüş olup ve Türkiye'de salgın döneminde ilk çevrimiçi uzun süreli uygulamalı didaktik eğitim ve atölyeler niteliğini taşımakta, ikinci çalışma ise Fatih İlçesi'nde görev yapan 12 rehber öğretmenlerinin katılımıyla Ocak – Nisan 2021 döneminde 10 hafta sürmüştür.

Katılımcı rehber öğretmenlerin geri dönüşlerinden ifade ettikleri aşağıdaki şekilde sıralanmıştır: panik halinin yatıştığı, endişe ve korku düzeyinin azaldığı, "yalnız değilim" duygusunun oluştuğu, olumlu baş etme ve sosyal destek kaynaklarının güçlendirildiği, kendiliğin ve özkaynaklarının farkındalığının arttığı, katılımcıların duygusal olarak daha iyi hissettikleri,

sosyal ilişkilerin canlı tutulduğu, Fatih'teki öğretmenlere uygulanan Çözüm Odaklı Envanterin öntest – sontest uygulamalarında, uygulama öncesi problem ayırma ve hedefe yönelim alt başlıklarında yüksek puanlarda değişiklik olmazken, kaynakları harekete geçirme alt başlıklarının puanlarında artış gözlenmiştir. Ayrıca her iki çalışma ile uygulamalı hizmetiçi eğitimin de dijital ortamlarda gerçekleştirilebileceği de görülmüş oldu. Diğer taraftan bu çalışma, yeni, yaratıcı pratiğini ortak bir dille, yani sanatla, ifade edilişini ortaya koymuştur.

Anahtar sözcükler: dijitalleşme, dışavurumcu intermodel sanat terapi, aktif sanat teknikleri, COVID-19 salgını, didaktik ve deneyimsel uzaktan atölye çalışmaları

SUPPORTING THE WELLNESS AND COMPETENCIES OF GUIDANCE TEACHERS IN THE COVID19 OUTPUTWITH EXPRESSIVE INTERMODEL ART THERAPY METHODS

Abstract

Teachers as stakeholders in education (advisory teachers in this study) are expected to continue their work in a healthy way both for their own well-being and for the parents and students they serve within the scope of their duties and responsibilities, during the COVID-19 pandemic period. They can achieve this by following the developments in the field of education, as well as by enriching their knowledge, skills and competencies. In the world, which has turned into an "online" laboratory during the COVID-19 pandemic period, it is necessary to provide psychological services also in a digital way..

This study aims at supporting advisory teachers' well-beings and competencies through methods of expressive intermodal art therapy by carrying out closed group activities.

The studies were carried out in two separate groups. The first one was carried out in the form of 2-hour sessions once a week during a six weeks' period of time between April–May 2020, with the participation of 8 advisory teachers from Pendik District. This group work has been the first long-lasting online didactic workshop during the pandemic period in Turkey. The second group's work which lasted ten weeks between January–April 2021 was carried out with participation of 12 advisory teachers from Fatih District.

In both groups, the participants have reported following improvements: relievement of the panic state, decrease in anxiety and fear, decrease in feeling of loneliness, improvement of positive coping strategies and social support resources, development of awareness and self-consciousness, and better emotional feelings. In the pre-test and post-test applications of the solution-oriented surveys, which was applied to teachers in Fatih District, where social relations were kept alive,

there was no change in the high scores in the field of problem definition and goal orientation before the application. However, there was an increase of scores for the mobilizing resources. Furthermore, both studies have shown that in service training can also be carried out in digital environments. On the other hand, this work has revealed its new creative practice, the fascination of expression with a common language, namely art.

Key words: digitalization, expressive intermodel art therapy, active art techniques, COVID-19 outbreak, didactic and experience based remote workshops.

GİRİŞ

- Bilim ve sanat, takdir edilmediği yerden göç eder…

İbn-i Sina

- Sanat tesbit etmez, olacak olanı sezer.

August Everding

- Sanat tespit etmez, ancak olanı sezer ve dönüştürmeyi sağlar.

Elmira İSKENDEROVA BAŞ

"Öğretmenin İyi Olma Hâli, Motivasyonu" temasıyla Türkiye Özel Okullar Derneği, İstanbul İl Milli Eğitim Müdürlüğü işbirliği ile gerçekleştirilen 10. Temel Eğitim Sempozyumu'nda "okulun, sadece öğrenme ortamı olmadığı, çocukların sadece akademik bilgiler edindikleri mekandan ibaret olmadığı; çocukluklarını, duygularını, üzüntülerini, sevinçlerini yaşadıkları ve onarılması gereken yaşantıları onarmayı öğrenebilecekleri bir ortam olması gerektiği vurgulanmıştır. Bahsi geçen ortamı sağlama sorumluluğu öğretmenlere aittir. Öğretmenlerin pozitif duygu ve tutumlarını temas ettiği yakın çevresi olan öğrencilere yansıması önemli; öğretmenin iyi olma hâli ve motivasyonu içinde olmaları gerek; iyi olma hali ve motivasyonun devam edilmesi için öğretmenlerin de özşefkat ve özbakıma ihtiyaçları var ki, sanat terapisi uygulamaları yukarıdaki koşulların sağlanmasına yardımcı olacaktır.

Eğitim paydaşlarından öğretmenler (bu çalışmada Rehber Öğretmenler), COVID - 19 salgın döneminde hem kendi iyi oluş hallerini hem görev ve sorumlulukları dahilinde hizmet sundukları veli ve öğrenciler için çalışmalarını sağlıklı şekilde devam ettirmekle yükümlüdürler. Bunu, rehber öğretmenler dünyadaki ve eğitim alanındaki değişiklikleri takip ederek; bilgi, beceri ve yetkinlik alanlarını zenginleştirerek başarabilmektedirler. COVID-19 salgın döneminde "Online" laboratuara dönüşen Dünya'da insan faktörünün

iyi oluş durumunu destekleyen psikolojik hizmetlerin sunulması, yani dijitalleşerek Dünya'ya ayak uydurması gerekmektedir.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Gelişen ve değişen psikoterapi akımlarında Sanat Terapisi uygulamaları gittikçe hız kazanmaktadır. Türkiye'de kliniklerde daha yeni kullanılan Sanat Terapisi, eğitim sisteminde yerini alana ilgi duyan öğretmenler tarafından bireysel olarak deneme atölyeleri şeklinde uygulanmaktadır.

Sanat

Sanat, evrensel bir dildir. İnsana özgü duyguların, düşüncelerin türlü araç ve gereçlerle anlatımı, dışavurumudur, toplumsal değişmeleri kolaylaştırır. Sanat, bireylerin anlama, düşünme, algılama, yetilerini açık tutar, duygusal yanlarını harekete geçirir.

İster yaygın, ister örgün eğitim olsun, ister programlı, ister programsız eğitim olsun, eğitimin her türünde ve her sürecinde sanat bazen amaç olarak, bazen de araç olarak fakat daima ve mutlaka işin içine girer, girmelidir de.

Sanat Terapisi

Dünyanın en eski şifa merkezlerinden olan Asklepion'da (Bergama) iyileşmek amacıyla gelen hastalara hekimler tarafından terapi yöntemleri olarak tiyatro, müzik ve beden hareketleri uygulanmaktaydı. Her iki disiplinin (sanat ve terapi) hedefleri farklıdır. Ancak her ikisi de içten dışa işleyen süreçlerle tanımlanabilir. İçten dışa işleyiş bakımından sanat ve terapinin ortak bir özelliği vardır: İkisi de iyileştirir.

Sanat terapisi, kişinin estetik kaygı yaşamadan kendini ifade edebilmesi ve yansıtabilmesi için bir yoldur. Dışavurumcu sanat terapisi yöntemleri lüksten daha fazlasını içerir. Aslında insan ruhunun gereksinimidir. Sanat terapisi, terapötik sürecin bir parçası olarak sanatsal bir yaratı/ürün oluşturmanın kullanıldığı bir psikoterapi biçimidir (Demir, 2017, Bostancıoğlu, Kahraman, 2017).

Sanat Terapisinin Amaçları

Sanat terapisinin amaçları şu şekilde sıralanır: kişilerin duygu, hayal güçlerini ve düşüncelerinin sanat yoluyla ifadesini desteklemesi; bireyler savunma ve direnç

mekanizmaları tehdit edilmeksizin duygularını serbestçe ifade etmesi; hem kendi hem de problemleri hakkında farkındalıklarının artması; kişinin iç dünyasındaki imgeleri geliştirmeleri ve ifade etmelerini, kişinin kimlik algısının güçlendirilmesi; bireyler yaşamlarına farklı perspektiflerden bakarak yaşam gücü ve cesaretlerinin kazanılması v.b (Göktepe, 2015).

Sanatın terapide işlevleri:

- Taşıyıcı/tutucu bir kap "container" olma,
- Geçiş nesnesi,
- İletişim aracı/alanı olma,
- Dışlaştırma, somutlaştırma, kalıcı görsellik sağlama,
- Dürtülerin yıkıcı olmayan biçimde dışavurumuna olanak sağlama,
- Terapötik kohezyon-enerji oluşturma,
- Düzeltici duygusal deneyim sağlama,
- Katarsis yaşatılaması,
- İmge, imaj, sembol oluşturma,
- Narsisistik yatırım yoluyla kendiliği besleme,
- Süblimasyon yoluyla dürtülerin düzenlenmesi,
- Savunmaların olgunlaştırılmasıdır.

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Pandeminin ilk aylarında Mart -Nisan 2020 tarihlerinde Türkiye'de ilk defa gerçekleştirilen Pendik RAM (Rehberlik ve Araştırma Merkezi) işbirliği ile Pendik ilçesi rehber öğretmenlerle 6 haftalık uzaktan rehber öğretmenlere grupla sanat terapisi atölyeleri rehber öğretmenlerle sanat terapisi eğitimi çalışmasına zemin hazırlamıştır. Aralık 2020 yılında İstanbul ili Fatih ilçesi RAM tarafından Sanat Terapisi Eğitim ve Deneyim Atölyelerinin Fatih ilçesindeki okullarda görevli bir grup rehber öğretmenlerine

uygulanması teklif edildi. Uygulamanın çıkış noktası, çalışmayı talep eden rehber öğretmenlerinin kendi çalışma portföylerine yeni, güncel ve farklılık yaratacak yöntemlerin eklenmesi idi. Ayrıca, tüm terapi yöntemlerinde olduğu gibi, katılımcı rehber öğretmenlerinin kendileriyle ilgili farkındalık kazanmaları, pandemi döneminin tüketen ve hırpalayıcı etkilerini minimize etmek için ruhsal özbakım uygulamaları da amaçlanmıştır.

Çalışma, standart olarak uygulanan hizmetiçi eğitim programlarında 2023 Eğitim Vizyonu'nun temel hedefine uygun olan düzenlemelere öğretmen faktörü, öğretmenin eğitim ve gelişim ihtiyaçları merkeze alınarak kapalı grup şeklinde yürütülmesi planlanan didaktik ve uygulamalı atölyeler olarak tasarlandı.

Öğretmenlere, bir yandan öğrencilerine sunacakları hizmetlerinin sanat terapisi yöntemleriyle eğitim ve deneyim fırsatı verilmişken, diğer yandan pandemi döneminde rehber öğretmenlerin kendileri için dışavurumcu intermodel sanat terapisi yöntemleriyle iyi oluş ve yetkinliklerinin desteklenmesi olarak ele alınıp, didaktik ve deneyimsel uzaktan atölye çalışmaları olarak gerçekleştirilmiştir.

Çalışmalar, 2 grup halinde yürütülmüştür. Birinci grup, 6 hafta sürmüş olup, haftada bir gün mesai dışı saatlerde 2 saatlik oturumlar şeklinde Pendik İlçesi 8 rehber öğretmenin (14 öğretmenle başlayıp, çeşitli nedenlerle ayrılan 6 üyelerden sonra kalan 8 üye ile tamamlanmıştır) grupça katılımıyla yapılmış, Nisan – Mayıs 2020 döneminde gerçekleştirilmiş, salgın döneminde ilk defa grupla on-line didaktik ve deneyimsel olan atölyeler niteliğini taşımaktadır. İkinci çalışma ise Fatih İlçesi rehber öğretmenleriyle gerçekleştirilmiş, Ocak – Nisan 2021 yılında 10 haftalık olarak planlanmış, 12 rehber öğretmenin (18 öğretmenle başlayıp, çeşitli nedenlerle ayrılan 6 üyelerden sonra kalan 12 üye ile tamamlanmıştır) grup olarak katılımıyla mesai saatleri dışında on-line olarak gerçekleştirilmiştir. Her iki grupta öğretmenlerin bu eğitimden beklentileri alınarak konu başlıkları ve uygulanacak teknikler saptanmıştır.

Çalışmaya, devlet okullarında görevli olan ve çalışmanın duyurusuna katılma isteğinde bulunarak olumlu dönüş yapan devlet okullarında (ilkokul – ortaokul – lise düzeyinde) görevli olan rehber öğretmenler ve Rehberlik ve Araştırma Merkezi istekli rehber öğretmenler dahil edilmiştir. Katılımcıların yaş aralığı 25- 53 yaş arasındaydı.

Eğitime katılmak isteyen öğretmenlerin talebi, sanat terapisi yöntemlerinin rehberlik servisince nasıl uygulanabileceği, rehber öğretmenlerin sanat terapisi yöntemlerinin nasıl eğitime entegre edebileceklerine dair bir eğitim ve gerekirse atölyelerin uygulanması doğrultusundaydı.

Tablo 1. Çalışamaya dair genel bilgiler.

	PENDİK	**FATİH**
Tarih	Nisan – Mayıs 2020	Ocak – Nisan 2021
Katılımcı sayısı	14 – 8	18 – 12
Oturum sayısı	6	10
Oturum süresi	2 -2,5 saat	2 -2,5 saat
Özlük	Katılımcılar ve Yürütücü gönüllülük esasına göre	Katılımcılar ve Yürütücü gönüllülük esasına göre
Deneyim	On-line'da Deneyimsiz	On-line'da Deneyimli

Gerekli izinler alındıktan sonra 10 oturumluk çalışma planı hazırlanmıştır. Katılımcı öğretmenler ile çalışma günü karalaştırılıp çalışma ile ilgili onam formları ve anketler on-line ortamında doldurulmuştur.

Çalışma gün, saatleri, ve hangi yöntemlerin kullanılacağına dair kararlar, hangi malzemelerin kullanılacağına dair katılımcılarla birlikte karar verildi. Oturumlarda, psikolojik durumlar da ele alınacağından, ilk oturumda grup ve etik kuralları beraberce kararlaştırılmıştır.

Her iki programda katılımcı öğretmenlere didaktik eğitim ve uygulama atölyeleri uygulanmıştır. Didaktik eğitimin konu başlıkları: 1 – Sanatın, Sanat Terapisinin ne olduğu; 2 – Yöntemlerle ilgili bilgiler; 3 - Uygulama alanları olarak işlenmiştir. Uygulamalı deneyim atölyelerinde ise resim, kolaj, mandala, heykel, kil – seramik, müzik, ritm, beden – hareket, edebiyat gibi sanatın çeşitli dallarından istifade edilmiştir.

Yarı-yapılandırılmış oturumlar şeklinde planlanmış ve kapalı grup şeklinde yürütülen atölyelerde, ihtiyaç dahilinde planlamada değişikliklere gidilmiştir. Her oturum, 2 saat olarak gerçekleştirilmiş olup, oturumlar, 3 aşamada işlenmiştir: 1 - ısınma, 2 - yaratıcı süreç, 3 – paylaşım aşaması olarak işlenmiştir. Isınma aşamasında çalışma konusuna uygun ısınma hareketleri, soru-cevap, nefes egzersizleri yapılmıştır. Yaratıcı süreçte oturum konusuna uygun yönergeler verilerek grubun sanatsal eser yaratması sağlanmış, paylaşım aşamasında, eser yaratırken yaşanılan duygular ve çağrışımlarla ilgili paylaşımlar yapılmıştır. Paylaşımlar bittikten sonra bu çalışmaların eğitim ortamında hangi durumlarda öğrencilerimize uygulanabileceği tartışılmıştır. Her oturum bittikten sonra öğretmenlerin kendi süreçlerini izlencelere işlenmesi sağlanmıştır. Çalışmada kullanılan araç-gereçler katılımcı rehber öğretmenler tarafından temin edilmiştir.

BULGULAR

Katılımcı öğretmenler her oturuma dair kendi süreçlerinin değerlendirilmesi ve uygulayabilecekleri eğitim ortamlarına dair geri bildirimlerini her oturum sonunda izlencelere yazdılar.

Katılımcı rehber öğretmenlerin geri dönüşlerinden ifade ettikleri aşağıdaki şekilde sıralanmıştır: panik halinin yatıştığı, endişe ve korku düzeyinin azaldığı, “yalnız değilim” duygusunun oluştuğu, olumlu baş etme ve sosyal destek kaynaklarının güçlendirildiği, kendiliğin ve özkaynakalarının farkındalığının arttığı, Katılımcıların duygusal olarak daha iyi hissettikleri, sosyal ilişkilerin canlı tutulduğu, Fatih’teki katılımcı öğretmenlerin bu çalışma ile çözüm odaklarında değişim olup – olmadığını ölçmek için ön-test ve son-test olarak geçerlilik ve güvenilirlik çalışmaları tamamlanmış olan ÇÖZÜM ODAK ENVANTERİ uygulandı. Envanterin öntest – sontest uygulamalarında, uygulama öncesi problem ayırma ve hedefe yönelim alt başlıklarında yüksek puanlarda değişiklik olmazken, kaynakları harekete geçirme alt başlıklarının puanlarında artış gözlenmiştir.

Son oturumda atölyelerin katılımcı öğretmenlerde bıraktığı duygusal izlerini görebilmek adına mentimetere 3 duygunun yazmaları istenmiş olup, ağırlıklı olarak huzur, mutluluk, merak, keyif, duygusal tatmin ve yaratıcılık duygularının yaşandığı gözlenmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Her iki çalışmanın uygulamalarına bakılınca Dışavurumcu İntermodel Sanat Terapisi uygulamalı hizmetiçi eğitimi yüz yüze olduğu gibi, dijital ortamlarda gerçekleştirilebileceği de görülmüş oldu.

Bu çalışmada, alışılmışlığın dışında olan pandemi döneminde de rehberlik hizmetlerinin eksiksiz olarak yürütülebileceği, sanat terapi yöntemleri ile desteklenerek doyurucu şekilde yapılabileceği görülmüş olup, rehberlik hizmetlerinin görev ve sorumluluk alanlarının dünyadaki değişimler izlenerek daha keyifli ve zengin hale gelebileceğinin altı çizilmelidir.

Diğer taraftan bu çalışma, yeni, yaratıcı pratiğini ortak bir dille, yani sanatla, ifade edilişini ortaya koymuştur.

Atölyelerin daha geniş zamana yayılarak ve daha kapsayıcı bir hale getirilebileceği, öğretmenlerin kendi okullarında yaptıkları – yaptırdıkları çalışmalarının süpervizyonlarla zenginleştirilebileceğini düşünülmektedir.



Resim 1. Atölyelerden bir çalışma



Resim 2. Atölyelerden bir çalışma



Resim 3. Atölyelerden bir çalışma



Resim 4. Atölyelerden bir çalışma

Kaynakça

1 - Ağbaba, E., 2019, Okul Rehberlik Servisleri Neden Önemli?, Bursa İl Millî Eğitim Müdürlüğü, https://www.egitimreformugirisimi.org/okul-rehberlik-servisleri-neden-onemli/ (25 Şubat 2021'de ulaşıldı).

2 - Bostancıoğlu, B., Kahraman, .M.N., Sanat Terapisi Yönteminin Ve Tekniklerinin Sağlık – İyileştirme Gücü Üzerindeki Etkisi Beykoz Akademi Dergisi, 2017; 5(2), 150-162, https://library.beykoz.edu.tr/wp-content/uploads/7.-makale.pdf (27 Şubat 2021'de ulaşıldı).

3 - Coşkun, B., Bir Bilimsel Disiplin Olarak Sanat Terapisi, http://turkishfamilyphysician.com/wp-content/uploads/2019/03/JTFP-2018-3-Lt-bilimsel-disiplin-sanat-terapisi.pdf (27 Şubat 2021'de ulaşıldı).

4 - Demir, V. (2017). Dışavurumcu Sanat Terapisinin Psikolojik Belirtiler ile Bilişsel İşlevlere Etkisi. Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi. 7/13, s. 575-598.

5 - Göktepe K. A. (2015). Sanat Terapi. İstanbul: Nesil Yayınevi.

6 - Koray, Ö., Eğitim Öğretimde Rehberliğin Yeri Ve Rehberliğin Önemi, https://slideplayer.biz.tr/slide/4880754/ (25 Şubat 2021'de ulaşıldı).

7 - Öz Çelikbaş, E., Dışavurumcu Sanat Terapisi, Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi (Saffron Journal of Culture and Tourısm Research) 2019, 2(1): 20-37, https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/705400 (27 Şubat 2021'de ulaşıldı).

8 - Uçan, Ali. İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara, 1994.

9 - MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI REHBERLİK VE PSİKOLOJİK DANIŞMA HİZMETLERİ YÖNETMELİĞİ, Resmî Gazete, 4 Ağustos 2020 CUMA, Sayı : 31213, https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2020/08/20200814-2.htm (25 Şubat 2021'de ulaşıldı).

10 - Rehberlik ve Eğitim, **http://www.pdevco.com.tr/blog/4/Rehberlik_ve_Egitim_** (25 Şubat 2021'de ulaşıldı).

11 - Rehberliğin Tanımı; http://rekabeteml.meb.k12.tr/icerikler/egitimde-rehberlik-hizmetlerinin-yeri-ve-onemi_215480.html (25 Şubat 2021'de ulaşıldı).

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Remzi DEMİREL
Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, mremzi.demirel@dicle.edu.tr
Dr. Öğr. Üyesi Barış AYDIN
Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, baris.aydin@dicle.edu.tr
Dr. Öğr. Üyesi Ramazan KARAGÖL
Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, ramazan.karagol@dicle.edu.tr

ULUSLARARASI BELGESEL KANALLARININ LOGOLARINDA YER ALAN TİPOGRAFİLER ÜZERİNE KISA BİR İNCELEME

Öz

Geçmişten günümüze insan yaşamında, tipografinin oldukça önemli bir yeri olmuştur. Tipografinin, iletişim aracı olarak kullanılması onu insan yaşamında önemli kılan unsurların başında gelmektedir. İletişimin insan yaşamında hayati bir işlevi olduğu düşünüldüğünde tipografinin önemi artmakta ve günlük yaşamdaki kullanım alanları çeşitlilik göstermektedir. Tipografinin kullanıldığı alanlar arasında; trafik işaretleri, yazılı-basılı ürünler, web sayfaları, iç-dış mekân reklamları, afişler ve logolar sayılabilir. Tipografinin kullanım alanı değişse de onu üreten tasarımcının uyması gereken tasarım prensipleri bellidir ve değişmezler. Oluşturduğu tasarım ürünlerinin başarılı olmasını ve sahibine kazanç sağlamasını hedefleyen bir tasarımcı bu prensiplere uymak durumundadır. Bu bağlamda, tipografi uygulamalarının başarılı bir şekilde kullanılması gereken tasarım ürünlerinden biri de logolardır. Bu çalışmada, özellikle belgesel yayın yapan televizyon kanallarının logolarında kullanılan tipografiler üzerinde durulmakta ve bunların tasarım prensiplerine dayalı değerlendirmelerine yer verilmektedir. Çalışmanın ilk kısmında logo hakkında bilgi verilmekte ve logo-tipografi ilişkisi irdelenmektedir. Daha sonra, bazı uluslararası belgesel kanallarının logolarına ve logolarında kullandıkları tipografilere ait açıklamalara yer verilmiştir. Sonuç kısmında ise, başarılı bir belgesel kanalı logosu ortaya koymak için logo-tipografi ilişkisine dair öneriler ve uyarılar bulunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Logo, Tipografi, Uluslararası Belgesel Kanalları

A SHORT REVIEW ON TYPOGRAPHIES ON THE LOGOS OF INTERNATIONAL DOCUMENTARY CHANNELS

Abstract

From past to present, typography has played a very important role in human life. The use of typography as a communication tool is one of the elements that make it important in human life. Considering that communication has a vital function in human life, the importance of typography increases and its usage areas in daily life vary. Among the areas where typography is used; traffic signs, printed and printed products, web pages, indoor-outdoor advertisements, banners and logos. Although the usage area of typography changes, the design principles that the designer who produces it must comply with are certain and do not change. A designer who aims to ensure that the design products she/he creates are successful and profitable for the owner must comply with these principles. In this context, one of the design products that typography applications should be used successfully is logos. In this study, the typography used in the logos of the television channels broadcasting documentaries are emphasized and

their evaluations based on design principles are given. In the first part of the study, information about the logo is given and the relationship between logo and typography is examined. Then, the logos of some international documentary channels and the typography they use in their logos are explained. In the conclusion part, there are suggestions and warnings about the logo-typography relationship in order to create a successful documentary channel logo.

Keywords: Logo, Typography, International Documentary Channels

1. GİRİŞ

Literatür taraması yapıldığında, uluslararası belgesel kanallarının logolarını ve özellikle bu logolarda yer alan tipografileri konu alan çok fazla kaynağın bulunmadığı görünmektedir. Bundan dolayı, alan içi ve alan dışı konuyla ilgili bilgi arayışında olan kişilerin kaynak ihtiyaçlarını sağlamaya yönelik bir bildiri hazırlama ihtiyacı doğmuştur.

Çalışmanın amacı, BBC Earth, National Geographic, Discovery Channel ve History Channel gibi izlenme oranları yüksek olan uluslararası belgesel kanallarının logolarında yer alan tipografiler üzerine incelemeler yapmaktır. Bu anlamda her kanalın zaman içinde güncellenen logo tasarımları belirtilen tarih aralıklarına bağlı kalınarak şekil bakımından incelenmiştir.

Yapılan araştırma neticesinde söz konusu kanalların görsel kimlik kitaplarına veya kılavuzlarına ulaşılamamıştır. Bu bağlamda kanalların logolarında kullanılan fontların tam isimleri ve tasarımcıları resmi kaynaklarından tespit edilememiştir; ancak kanal logo ve fontlarıyla ilgili web sayfalarında yer alan bazı bilgilere rastlanmıştır ve kaynakçada ilgili web sayfaları delil olarak sunulmuştur.

Logodaki tipografilerin, logoda yer alan diğer şekil ve formlarla olan ilişkileri, tasarım prensipleri temelinde incelenmiştir. Vurgu, hareket, denge gibi tasarım prensiplerinin logolarda kullanılma biçimlerinin farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır. Bunun yanında kanalın logosunda hangi tasarım prensibinin daha baskın olduğu belirlenmiştir. Uluslararası belgesel kanalları arasından seçilen bu örneklerden yola çıkarak, her belgesel kanalının logosunda aynı tasarım prensibinin hâkim olmadığı bilgisi somutluk kazanmıştır.

Ayrıca araştırma konusunun okuyucular tarafından kolay bir şekilde anlaşılabilmesini sağlamak amacıyla ikinci başlıkta logo ve logo çeşitlerine, üçüncü başlıkta ise logo ve tipografi ilişkisine yer verilmiştir. Sonrasında dördüncü başlıkta kanal logoları sırasıyla ele alınmıştır. Burada her kanalın belli tarihler aralığında kullandıkları logolar kronolojik olarak incelenmiştir. Bazı kanalların kuruluş ve öncesi kullandıkları logoların tarihsel anlamda kesin olmaması araştırmanın amacını herhangi bir şekilde etkilememektedir. Çünkü logolarda kullanılan

tipografiler ve bunların diğer öğelerle olan ilişkilerine dair bir değerlendirme hedeflenmiştir. Tüm bu değerlendirmelere dördüncü başlıkta detaylı olarak yer verilmiştir.

2. LOGO VE LOGO ÇEŞİTLERİ

Logo kendine has görünüm ve karakteriyle bir kurumun imzası niteliğindedir. Temsil ettiği kurumun görsel kimliğinin temelini oluşturur. Kurum veya şirkete ait tüm ürünlerin üzerinde yer alan bu işaretin görsel kimlikte önemli bir yeri vardır. Nedeni ise değişen ürünler üzerinde değişmeden kalan ve sahibini hatırlatan ve tanıtan bir yapıda olmasıdır. Bir ürünü diğerinden ayırt etmeye yarayan logo bir şirketin gücünü de yansıtır. Müşterilerin benzer kalitede olmasına rağmen bilinir markalardan olan ürünü tercih etmesinin nedenlerinden biri de ürünün üzerindeki bu imzadır. Müşteri markaya ait ürünlerden birini daha önce alıp denememiş olsa bile, markayı temsil eden logo aracılığıyla, o ürünü rahatlıkla satın alabilmektedir (Cabarga, 2004, s. 12-13 ve Rivers, 2003, s. 14).

Monogram, logotype, amblem, sembol, maskot stili, kombinasyon ve soyut şeklinde logolar yapılabilmektedir. Logo çeşitleri denmesinin nedeni söz konusu tüm bu formların ürünün sahibini tanıtma işlevine sahip olmasıdır. Amaç ve işlev konusunda birlik olduğundan böyle bir isimlendirmenin yapılmasında herhangi bir sakınca yoktur.

Günümüzde yeni iletişim teknolojilerinin çeşitlenmesiyle görsellerin yayılım hızı artmakta ve dolayısıyla görsel iletişim unsuru olan logo tasarımlarının anlaşılabilir olması önem kazanmaktadır. Sözgelimi bu çalışmada yer verilen uluslararası belgesel kanallarının logolarının tipografi ağırlıklı olduğu gözlenmektedir.

3. LOGO VE TİPOGRAFİ İLİŞKİSİ

Yazı, günlük hayatımızdaki iletişim sürecinde yaygın olarak kullandığımız öğelerden biridir. Kitap, gazete ve dergilerde bulunan içerikleri adına harf dediğimiz işaretlerin çözümlenmesiyle anlam kazandırırız. Yazı ile birlikte birçok simge şekil ve işaret davranışlarımızda ve iletişim sürecinde bizlere yön verir (Uçar, 2017, s.21). Bu bağlamda imge, form, şekil, renk ve tipografi bir logonun bileşenleri niteliğindedir. Dolayısıyla tipografinin logo oluşum süreciyle olan ilişkisi sorgulanırken diğer bileşenlerin de göz önünde bulundurulması yararlı olacaktır. Bir logoyla ilk defa karşılaşan müşterinin bakış açısını değiştirmek ve davranışlarını kontrol etmek kolay değildir. Renk, imge ve şekil tek başlarına bu değişimi ve yönlendirmeyi yapamazlar. Tipografi gibi etkili bir iletişim aracına ihtiyaç vardır. Çünkü tipografi yardımı ile iletilmek istenen mesaj yoruma kapalı bir şekilde doğrudan alıcıya ulaştırılabilir. Tipografi bir logoyu daha özgün hale getirmektedir. Çünkü imgeler

arasında benzerlik rahat bir şekilde kurulabiliyorken özgün harf ve karakterler sadece kendilerini hatırlatırlar. Örneğin bir logoda yer alan baykuş imgesini destekleyen bir tipografi veya yazı yoksa hangi kurum veya kuruluşa ait olduğu bilinemeyebilir. Tipografiyle oluşturulan özgün karakterler bu anlamda belirleyicidir ve akılda kalıcılığı sağlarlar. Bunun yanında tasarım ilkelerine uygun bir şekilde tasarlanmış olan bir tipografi, logonun daha okunaklı ve anlaşılır olmasını sağlamaktadır (Heller&Anderson, 2016, s. 6-7)

Özgün bir tipografi tasarımıyla oluşturulan logolar, tipografinin eksik olduğu logolara göre daha çok dikkat çekerler. Çünkü tek bir imge veya form yerine birden çok tipografik karakterle ritim, vurgu ve armoni oluşturmak daha kolay olur. Logo tasarımda yer alan özgün tipografik karakterler arasında hiyerarşi de oluşturmak mümkün olmaktadır. Nitekim, hiyerarşi bakışları üzerinde toplamanın diğer yöntemlerinden biridir (Samara, 2006, s. 61-63). Sonuç olarak tipografinin eksik olduğu bir logoda dikkat çekmeye yarayan tüm bu özellikler eksik kalmaktadır.

4. ULUSLARARASI BELGESEL KANALLARINDAKİ LOGOLARIN TİPOGRAFİ AÇISINDAN İNCELEMELERİ

Araştırmanın bu kısmı; BBC Earth Channel, National Geographic Channel, The History Channel, Discovery Channel gibi uluslararası yayın yapan belgesel kanallarının logolarındaki tipografi tasarımlarına odaklanmaktadır. Seçilen logoların tamamında tipografi kullanılmış ve tipografinin logo ile olan ilişkisi yıllara göre değişmiştir.

a. BBC Earth Belgesel Kanalı Logosu ve Tipografisi



Resim 1. BBC Kowladge ve Earth Logo Tasarımları: 2007 yılı ve sonrasında kullanılan logolar Londra merkezli English & Pockett tasarım ajansı tarafından geliştirilmiştir. 2015 ve sonrasındaki tasarım ise New York merkezli Trollbäck + Company'e verilmiştir (Fandom, 2021).

2007-2011 yılları arasında kullanmış olduğu logoda yer alan bold yazı oldukça belirgindir. Hemen sol üst tarafında yer alan siyah kareler içindeki BBC harfleri de kontrast etki sayesinde güçlü görünmektedir. Yazı fontunun serifsiz olması onun modern bir görünüm kazanmasını sağlamıştır. Bunun yanında logoda tasarı ilkelerinden denge ve vurgunun olduğunu söylemek

mümkün. Siyah-beyaz logoda "g" harfinin üst gövdesi turuncu renkte bir nokta veya ufak bir daire şeklinde tasarlanmıştır. Bu anlamda logoda turuncu nokta üzerinden "knowledge - bilgi" vurgulanmaktadır. Vurgu ile birlikte kısmen de ağırlık noktası oluşturan turuncu nokta, sol üstte yer alan BBC harf blokunun bir tık içerde tutulması sayesinde dengede durmaktadır. İkinci alternatif logoda ise HD eklenmiştir. HD harflerinin arkasında saat yönünde 90 derece döndürülmüş siyah bir kare bulunmaktadır. Böylelikle ikinci logoda HD ve BBC harf blokları üzerinden güçlü bir denge oluşturulmuştur.

2011-2015 yıllarında ise iki tip logo ve onların alternatif logoları kullanılmıştır. Resim 1'de görüldüğü gibi birinci tip logo pek değişmemiştir. Sadece vurgu oluşturan turuncu noktanın koyuluk değeri biraz arttırılmış ve HD yazılı olan alternatifinde değişiklik yapılmıştır. HD yazısı vurgu yaratan turuncu noktanın rengini almıştır. Bu durum logoda tipografiden kaynaklı oluşan ritim duygusunu daha da güçlendirmiştir. Bunun yanında turuncu renk üzerinden tipografik karakterler arası bir ilişki kurulmuştur. Aynı yıl aralığında kanalda kullanılan logonun ikinci tipinde ise büyük turuncu bir dikdörtgen yer almaktadır. Dikdörtgen alana sıkıştırılmış turuncu renk degrade geçişin olduğu bir etkiye sahiptir. BBC harf bloku ve altındaki Knowledge yazısı beyaz renge dönüştürülmüştür. Turuncu renkteki nokta ve HD yazısının vurguya dayalı gücü zayıflamıştır. Çünkü birbirine yakın tonlardaki turuncu renklerin sayısı artmıştır. Ayrıca logoda sıcak renklerin hakimiyeti artmıştır.

2015 ve sonrasındaki örneklere gelindiğinde yeni bir logo tasarımı ve onun siyah beyaz alternatifi karşımıza çıkmaktadır. BBC harflerinin altında yer alan "Knowledge" tipografisinin yerini "Earth" almıştır. Bir önceki logodaki kalın yazı yerine ekstra ince bir yazı fontu tercih edilmiştir. Logodaki sıcak renk tonları ise, yerini soğuk renk tonlarına bırakmıştır. Görsel kimlik bağlamında düşünüldüğünde bir logonun tipografik karakter ve renk anlamında bu kadar fazla değişim geçirmemesi beklenir. Çünkü izleyici daha önceki aktivitelerde logoyu artık benimsemiştir. Logo değiştiğinde onunla ilgili deneyimleri de gitmektedir. Bu anlamda logonun yeniden tasarlanması ve kurgulanması önceki örneklerine sadık kalınarak yapılabilirdi.

b. National Geographic Belgesel Kanalı Logosu ve Tipografisi



Resim 2. National Geographic Logo Tasarımları:2005 yılı ve sonrasında kullanılan National Geographic logolarında Stone ITC Superfamily'e ait ITC Stone Sans II Condensed Semibold fontu kullanılmaktadır. Bu font tipografi tasarımcısı Sumner Stone tarafından hazırlanmıştır (Stone, Font Meme, 2021).

National Geographic belgesel kanalına ait logo, Resim 2'de görüldüğü gibi 1998 yılından günümüze, görsel kimliğini koruyarak gelmiştir. Logo genelde amblem sol başta olmak üzere yatay olarak kullanılmıştır. Sarı renkte bir çerçeveyi andıran dikdörtgen şekil her zaman dikey olarak kullanılmıştır.

1998-2001 yıllarında kullanılan logoda sarı dikey çerçevenin yanında "National Geographic Channel" yazısı üç satır oluşturacak şekilde alt alta sıralanmıştır. Orta kalınlıktaki bu font siyah renktedir ve genelde beyaz zemin üzerinde kullanılmıştır. 2000 öncesi tercih edilen siyah-beyaz-sarı renk kombinasyonu günümüzde hala çokça tercih edilen bir kombinasyon türüdür. Logoda yer alan font serifli olmasına rağmen modern bir görünüme sahiptir. Karakterlerdeki ince ve kalın hatlar üst sınırda görünmektedir. Bundan dolayı modern yazılar sınıfına dahil edilebilir (Becer, 2019, 178).

2001-2005 yılları arasında logoda ufak değişiklikler olmuştur. Serif font tipi yerine sans serif font tipine geçilmiştir. National Geographic ile Channel yazısı sarı bir çizgi ile ayrılmıştır. Channel yazısındaki karakterler arasında aralıklar bırakılmıştır. Ayrıca Channel yazısının alt kısmında TM yani "Trade Mark" eklenmiştir.

2005-2016 yılları arasında kompozisyon açısından logoda bir değişiklik yapılmamış; ancak Channel logosu gri renkle oluşturulmuştur. İkinci logoda beyaz renkte HD yazısı eklenmiştir. HD yasının arkasındaki gri renkli yatay dikdörtgen ile dikdörtgen şeklindeki sarı amblem denge oluşturmaktadır.

2016 ve sonrasında logodan Channel ve HD yazıları atılmıştır. Amblem ile National Geographic yazısı tek kullanılmıştır. Ayrıca yazıdaki kalınlık derecesi biraz daha arttırılmıştır.

c. Discovery Belgesel Kanalı Logosu ve Tipografisi



Resim 3. Discovery Channel Belgesel Kanalı Logo Tasarımları: Discovery Channel logosunda "Aurora Bold Condensed" fontu kullanılmıştır. 2009 ve sonrasındaki logolarında "Gotham" fontunun modifiye edilmiş bir versiyonu kullanılmıştır (Linotype, fontslogo, 2021).

1989-1997 yılları arasında siyah-beyaz logo tercih edilmiştir. Burada kullanılan yarım daire iki boyutludur ve dünyayı temsil etmektedir. Discovery yazısının üzerinde duran ve altında duran diğer yazılar denge oluşturacak bir biçimde kullanılmıştır.

1997-2001 aralığında soğuk renkler yoğunlukta logo tasarımına geçilmiştir. Dünya üç boyutlu bir form kazanmıştır. Renk bütünlüğü olmasına rağmen üç boyutlu dünya ikonu ile iki boyutlu yazılar arasındaki biçimsel bütünlük zayıf görünmektedir.

2001-2009 yıllarında Discovery yazısı kalın olarak kullanılmış ve mavi renkten siyah renge çevrilmiştir. İkon olarak kullanılan dünyada ise üç boyutlu etki daha güçlü bir şekilde görülmektedir.

2009'da logo ve tipografideki değişim artmıştır. Bu tarihten önce Aurora Bold Condensed kullanılmış olmasına rağmen Gotham stiline geçilmiştir. 2017 yılına kadar kullanılan logonun alternatifinde ise güçlü bir kontrast etkiyle HD detayı göze çarpmaktadır.

2017-2019 yılları arasında kullanılmış olan logo örneğinde font aynı kalmış; ancak logo büyük bir değişim geçirmiştir. Örneğin logoda bir önceki örneklerde olmayan daire görünmekte, Discovery yazısı da oldukça küçültülmüştür. Bunun yanında kanalın baş harfi olan "D" yalnız ele alınmıştır.

2019 ve sonrasında ise logo yine ilk örneğindeki gibi siyah-beyaz şeklini almıştır. Yazının stili değişmemiş ancak kalınlığı arttırılmıştır. Bu son tasarımda sadeleştirmeler de yapılmıştır. Form açısından tipografinin dünya ikonuyla olan ilişkisi daha başarılı bir şekilde kurgulanmıştır.

d. History Belgesel Kanalı Logosu ve Tipografisi



Resim 4. The History Channel Belgesel Kanalı Logo Tasarımları: History channel logosunda "Magnum Sans Pro Alfa Heavy" isimli font kullanılmıştır. Söz konusu olan yazı Font Mesa tarafından tasarlanmış ve bu tasarım

stüdyosu da fotoğrafçı ve tipografi tasarımcısı Michael Hagemann tarafında kurulmuştur (Myfonts, Fontslogo, 2021).

1995 ve öncesinde kullanılan logoda sonrasında kullanılan logolardan farklıdır. Serifli ve üç boyutlu olmayan bir "H" harfi kullanılmıştır. H harfinin altında sarı bir kutucuğun içinde TV ve onun altında da "Hıstory Tv Network" yazısına yer verilmiştir. Logonun altında ayrıca slogan benzeri bir cümleye de yer verilmiştir. Tüm bu öğeler logodaki yoğunluğu arttırmıştır. Şekil ve yazılar üst üste sıralanmış ve sıkışık bir görünüme yol açmıştır.

1995 sonrası logoda ise yapılan sadeleştirmeler göze çarpmaktadır. H harfi üç boyutlu bir görünüme kavuşmuştur. Özgünleşme yolunda değişim geçirmiş ve ikonlaşmıştır. Arka kısmında dış kenarları sarı ve iç kısmı kırmızı olan bir kare eklenmiştir. Öyle ki form olarak bütünlük sağlandığı söylenebilir. Fakat altında yatay olarak uzayan "The History Channel" yazısı amblemle tam bütünleşmiş bir görüntü sunmamaktadır.

2008-2015 yıllarında kanal logosu biraz daha sadeleştirilmiştir. H karakterinin altında kırmızı bir çizgi sol kısmında ise yine ok şeklinde içe doğru yönelmiş çizgiler bulunmaktadır. Altında artık sadece "History" yazısı kalmıştır. Diğer tüm detaylar kaldırılmıştır. Ayrıca sans serif yazı tipine geçildiği görülmektedir.

2015 ve sonrasında sol tarafta yer alan ok tipindeki iki çizgide kaldırılmıştır. Sonuç olarak ikonlaşmış bir H harfi ve onun altındaki "History" yazısını ayıran kırmızı bir çizgi kalmıştır.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Uluslararası belgesel kanalları arasından dört belgesel kanalına yer verilen bu çalışmada, logolarla ilgili göze çarpan en önemli hususun fontlardaki serif-sans serif detayı olmasıdır. Çünkü kanalların şu anki güncel logolarında yer alan fontların hepsinin sans serif olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte logoların genelinde kanal isimlerinde sıcak soğuk renkler tercih edilmeyip beyaz zemin üzerinde siyah nötr renkleri tercih edilmiştir. Bu durum ilk bakışta görsel algıyı artırmaktadır.

Araştırmada kanal logolarıyla ilgili belirtilen tarih aralığı esas alındığında, ilk tasarlanmış olan logolardan güncel olarak günümüzde kullanılan logolara doğru geldiğimizde genel olarak daha az detayın yer aldığı görülmektedir. Dolayısıyla logoların zaman içerisinde gerek kullanılan imgeleriyle gerekse yazı ağırlığı olarak daha ~~yalın ve~~ sade bir yapıya kavuştukları söylenebilir.

Yeni kurulacak bir belgesel kanalına öncelikli olarak tipografi dilini kullanması önerilebilir. Hazır bir font veya özgün tipografi tasarımları daha çağdaş bir görünüm sunmaktadır. Bunun

yanında yazı ve amblem birlikte kullanılacaksa da amblem ve ilişkili diğer öğelerde anlaşılırlığı artırmak için sadeleştirme yoluna gidilmesi önerilir. Çünkü belgesel kanallarının içerik, ciddiyet ve önemleri göz önünde bulundurulduğunda, logo tasarımlarında birden fazla renk ve yazı fontu ile karmaşa yaratan formlara yer verilmemesi gerekir (Carter, 1995, 10-16). Bu bağlamda tasarlanan tipografilerin başarıya ulaşması için anlaşılırlık, berraklık ve okunaklılık ile birlikte yaratıcılık ve özgünlüğün de göz ardı edilmemesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Becer, E. (2019). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara. Dost Kitabevi.

Cabarga, L. (2004). *Logo, Font and Lettering Bible*; *a comprehensive guide to the design, construction and usage of alphabets, letters and symbols*. Ohio. David & Charles.

Carter, R. (1995). *Experimental Typography, Working with Computer Type*. New York. Watson Guptill Publications.

Felici, J. (2012). *The Complete Manual of Typography: A Guide to Setting Perfect Type.* Berkeley. Peachpit.

Heller, S. Gail, A. (2016). *The typography Idea Book - Inspiration from 50 masters*. London. Laurence King Publishing Ltd.

Rivers, C. (2003). *İdentify - Buildıng Brand Through, Letterheads, Logos, And Business Cards*. Switzerland. Roto Vision SA.

Samara, T. (2006). *TypographyWorkbook, A Real-World Guide to Using Type in Graphic Design*. China. Rockport Publishers.

Uçar, F. T. (2017). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım.* İstanbul. İnkılâp.

İnternet Sayfaları

Linotype https://www.linotype.com/630/johannes-wagner-foundry.html 30.08.2021

Fontslogo https://fontslogo.com/history-logo-font/ 30.08.2021

Fontslogo https://fontslogo.com/?s=discovery+ 30.08.2021

Myfonts https://www.myfonts.com/foundry/FontMesaLLC/ 30.08.2021

Hyperpix, https://hyperpix.net/fonts/national-geographic-font/ 30.08.2021

Logo Design Love https://www.logodesignlove.com/tom-geismar-interview 30.08.2021

Stone https://www.stonetypefoundry.com/itcstonesuperfam.html#StoneSansIICondensedII 30.08.2021

Font Meme https://fontmeme.com/national-geographic-channel-font/ 30.08.2021

Fandom (BBC Knowledge), https://logos.fandom.com/wiki/English_%26_Pockett 30.08.2021

Narmin Azimzade Sadigova

Yüksek Lisans Öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi

Narminazimzade7@gmail.com

YENİ OPALİZM AKIMI VE EPOKSİ UYGULAMASI

Öz

Opalizm sanata verilen yeni bir akım yeni bir yöndür. Opalizm sözü opal taşından alınmıştır. Eski yunan dilinde göz kamaştıran, latin dilinde muhteşem görünüş, sanskritçede değerli taş gibi çeviri yapılan bu taş, üzerinde birleşen renklerle ışığı çok renkli bir şekilde yansıtmasından dolayı gökkuşağı taşı olarak da adlandırılmaktadır. Işığı çok renkli yansıtma özelliği ile yüzyıllardır insanların zevkine hitap etmektedir. Opal taşının bu özelliği Sakit Mammadov'un da eserlerine ilham vermiştir. Opalda mevcut olan sıcak renk oyunu, sanatçının bütün eserlerinde bu yaratıcı özellikler dikkat çekicidir. Bu çalışmanın amacı temeli akademik ressam Sakit Mammadov tarafından ortaya koyulmuş opalizm akımını sanatçının eserleri üzerinden incelemektir. Bununla birikte epoksinin pigment ile karıştırılarak elde edilen çok renkli özelliği, opal taşı ile renk benzerlikleri, cam efekti vermesi gibi benzeri özellikleri ele alınacaktır. Bu akımdan ilham alan genç ressamların eserleri bunlara ek olarak da incelenen tekniklerin günümüzde kökeni araştırılacaktır. sonuç olarak bu akımın kısa sürede sanatçıları nasıl etkisi altına aldığı Azerbaycan resim sanatı perspektifinden aktarılacaktır.

Anahtar kelimeler: Sakit Mammadov**,** Opal taşı, Opalizm, epoksi, resine.

NEW OPALISM MOVEMENT AND EPOXY MAKING

Abstract

Opalism is a new movement,new trend which rises art. This opal stone, which is dazzling in the ancient Greek language, magnificent appearance in the Latin language, translated as a precious stone in Sanskrit, is also called the rainbow stone because it reflects the light in a multicolored way with the colors combined on it. It has been appealing to people's taste for centuries with its multi-colored reflective feature. This feature of the opal stone inspired the works of Sakit Mammadov. These creative features are remarkable in all the works of the artist, with the warm color play available in opal. The aim of this study is to examine the opalism movement, the basis of which was revealed by the academic painter Sakit Mammadov, through the works of the artist, and finally the Epoxy application was investigated. used in applications. Color similarities with opal stone, giving a glass effect after application, both designed and used as jewelry and similar properties were investigated. Opalism is a new trend given to art, and there are young painters inspired by this movement. In addition to these, the origin of the techniques examined today will be investigated. As a result, how this movement influenced people in a short time will be conveyed from the perspective of Azerbaijan art.

Keywords : Sakit Mammadov, Opal stone, Opalism, Epoxy Resin , Resine art.

Giriş

Çalışmanın temel amacı 21. yüzyıl sanata verilen yeni bir farklı akım opalizm ve epoksi uygulamasının paralel söylem dilini vurgulamak, bu alanlar arasında kurulan köprüler yoluyla sanatın, felsefenin kendi kapsamı dahilinde gelişim boyutlarını etkileşim halindeki süreçleri ortaya koymaktır. Bu kapsamda örnekleme alınan temel analizler öncelikle yeni asrın doruk noktası olarak tanımlanabilen opalizm akımı bu anlayışın düşünsel ve biçimsel değişimi tanımlanmış, algı kapsamı dahilinde insanı ve evreni merkeze yerleştiren bilimsel düşüncenin anlayışıdır.

Bu yönde öncelikli olarak Opalizm ikileminde opal taşı biçimlendirme anlayışının izleri (opalizmin geleneksel ve yenilikçi yönü birinci boyutun zaman ve mekan nitelikleri) incelenmekte, ardından bu bilgiler ışığında gerçeklik düşüncesinin farklı bilim alanlarında etkileşim boyutları analiz edilmektedir .

Opalizm sanat dünyası: görsel iletişim ile düşünsel ve sanatsal yaratıya dayalı sanatın belirleyici gücünü ortaya koymaktadır.

Bu bildiri kapsamında: Kollektif etkiler ve opalizm yönü konu seçimleri ve görsel tutumları incelemektir. Renkler eserlerin teknik özellikleri, malzeme kullanımları, kompozisyon düzeni ve kullanılan imgelerin anlamları üzerine bir değerlendirme yapılarak, sanat bağlamında bir araya gelen opalizm okulunun sanatçılarının ortak bilincini açıklayarak kollektif üyelerinin üretimlerine ışık tutulmaya çalışılacaktır.

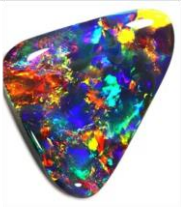
Opalizm

Sakit Mammadov Azerbaycanda ilk defa temelini koyduğu opalizm okulunun yaratıcısıdır. Opalizm – eserin tasvir eden üsluptur . Opal taşı takıda kullanılan mineraldir .

Sanatçının eserlerinde opal taşının rengarenkliyi ve parlaklığı gibi bir birilerine benzemiyor eserlerinde parlak kırmızı, mavi , koyu mavi, sarı , pembe gibi dolgun renkler izleyiciği kendine çekiyor. Eserlerde renkler sanki karışıp ve aynı anda parlıyo.

21. yüzyıl kültür ortamında sanat, bilim felsefe arasındakı bu karşılıklı etkileşim sürecinde özellikle Sakit Mammadovun Kulis kompozisyonu (görsel 2) opal taşı (görsel 1) arasında doğrudan olmasada dolaylı etkileşimin varlığı aynı renk uyumuyla görülmektedir.

Sanatçının eserlerinde opalın çok asil veya daha cüretkar, hidrofan tipi tonları olduğu görülebilir. Ancak opal, sanatçının tür olarak değil elbiseler, portreler, kadın takıları ve diğer eşyalarda nazikçe çizerek oluşturduğu eserlerde ortaya çıkar. Böylece opal, sanatçının yarattığı tuval çalışmalarında yeni bir formla karşımıza çıkıyor.





Görsel : 1 " Opal taşı". **Görsel : 2** Sakit Mammadov " Kulis " 160 cm x 110 cm., tuval üzerine karışık teknik

Ancak yeniden Kulis çalışmasında (Görsel 2) giderek zamansal boyutun daha karmaşık bir gerçeklik açısından dikkati çekiyor realizimle modern sanatın birleşmesini görmekteyiz opal taşındakı bütün renkleri sanatçı profisiyonellikle Kulis çalışmasında uygulamıştır.



Görsel : 3 Sakit Mammadov. **“**Altıağaç**”** 2003 60cm x 70cm



Görsel : 4 “Opal taşı”

Sakit Mammadovun kurucusu olduğu Opalizm okulunun öğrencileride var Türkiyyede tanınan büyük başarıları olan Emil Aziz de bu okulun temsilcilerindendir. Azerbaycanda bu okulu temsil eden başka öğrencilerde var . Sakit Mammadovun iki oğlu bir kızı da , bu okulun üyelerinden



Görsel: 5 Emil Aziz“Zamansız Çiçekler” 130cm x 110 cm



Görsel: 6 Emil Aziz

Ressam sanatseverleri çalışmalarındakı karakterlerin duygusal iç alemin yansıtdığı hisslerle büyülüyor. Işık renk deyerlerine özenle değer vererek onları son derece balanslı bir şekilde kullanarak anlık fikirleri deyerlendiriyor ve bunları paletinde ölümsüzleşdirmekten zevk alıyor. Onun yaratıçılığı farklı ve izleyenlerin ilgisine neden olan özellikler açısından özgün, rengarek ve parlak renk canlı ritme sahip olan bir tarzın olmasıdır . Sanatkar fırçasından çıkan renkler ve formların sizi çalışmaların İçinde kısa bir seyahete götürüyor.

Sakit Mammadov Eserleri

Sanatçını eserlerinde farklı ruh halleri, tuvalinde duygusal yansıtmalar görülmektedir. Sezgisel üretimlerde bulunurken, tek ve benzersiz olan ifade şekliyle dikkatleri üzerine çekmektedir.

Modern ve realism karışık tekniği olan eserlerinde kavramlar, renkli manzaralar ve ağaçlarla ilgili anılarını içerir. Net bir biçimde renkler ve çizgilerin söylem biçimine dönüşmektedir.



Görsel : 7 SAKIT MAMMADOV

Sınırlamalara yer vermeden, içgüdüsel lekelere ve fırça darbelerine biçimlendirilen eserler rengin çok açık belirliyiciliği önem kazanmaktadır. Canlı renk neşe ve coşku birlikteliği profisional boyutta yer almaktadır.





Görsel: 8 ‘Ders, 1998 40x35 yağlı boya , opal taşı

Sanatçı Ders çalışmasında da opal taşının üzerindeki renklerden etkilendiğini gözlemleye biliriz. Eserdeki, renk lekeleri ve fırça darbelerinde yoğunluk görülmektedir. Sağ taraftaki

erkek portre detayı ışık gölge oyununu kadın detayları elbiselerdeki açık renk oyunu ve üst üste gelen fırça darbeleri profisiyonellikle yapılmıştır. Çalışmada boşluk bırakılmayacak şekilde yoğun bir anlatım şekliyle uygulanmıştır. Koyu arka plan üzerine, ağırlıklı olarak pembe, kırmızı, turuncu bu renklerin dışında sarı renk tonları, mor, mavi, yeşil de vurgulu renk içerikleriyle bütünlük içinde izlenmektedir. Çalışmada renkler bir birine hakim olacak şekilde uygulanmıştır.

Dış dünya nesnelerinin simgeleştiğini modern eserlerde, Dünya izleriyle algılanmaktadır. İzleyicinin eserleri algılaması ise çizgiler, renkler ve lekelerden oluşmaktadır. Sanatçının beynindeki düşünceleri izleyiciğe aktarmasını sağlayan öğeler baskın çizgi ya da rengin işlevi önem kazanmaktadır. Sakit Mammadov eserlerinde özellikle kadın görünümü ve opal taşına ait olan izleri algılamamıza neden olan durum ise kadın doğasına ait olan renklere yer veriyor olmasıdır.



Görsel 9 'Bayram, 2015 yağlı boya 80x100

Sanatçının Bayram çalışmasında yoğun bir şekilde pembe , mavi , kırmızı tonları kullanılmıştır. Sanatçının dediği gibi ben insanlara üzüntü keder vermek istemiyorum çalışmalarıma baktıklarında güzel mutlu enerji almalarını istiyorum.

1987 den günümüze kadar Sanatçının birçok ülkelerde sergisi olmuştur. Azerbaycan, Türkiye, Rusya, Belarusyada, İsveçre, Ukrayna, Almanya, Fransa, Avusturya. İtalya , Belçika,

Mısır, Çin, İngiltere, İskoçya, Gürcüstan, Tataristan Cumhuriyeti, Singapur, Portekiz de sergileri olmuştur.

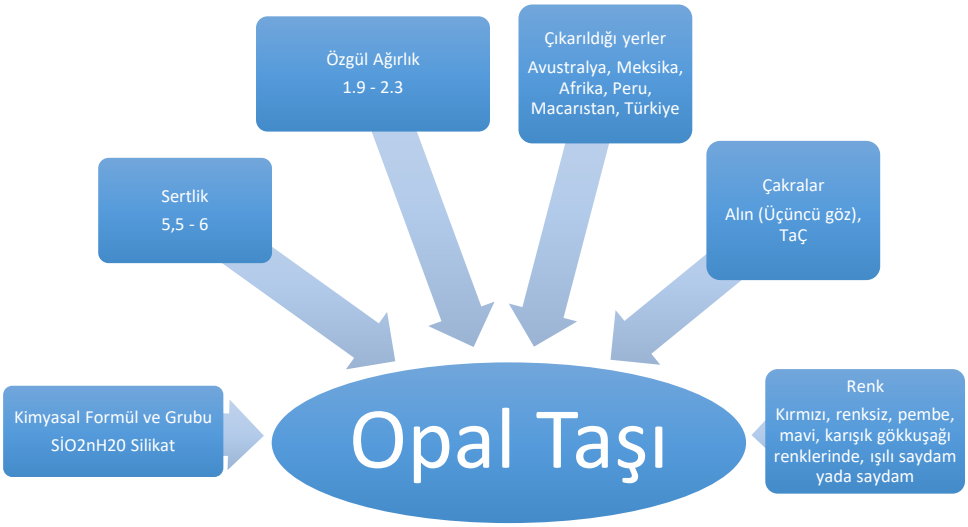
Opal Taşı

Sertliği 5 – 6 özel çekisi 1,9 – 2, 5. oranında olan opal çoğunlukla takı ve mücevher olarak kullanılır. Çok sert bir taş değildir bu sebeple günlük kullanımda özen gösterilmelidir. Opal Taşı ısıya , sıcağa ve güneş ışığına duyarlı bir taştır. Vücüt ısısına göre renk değiştirir . Avusturyanın Kuber – Pedi yerleşme alanı "Opal başkenti" adlandırılıyor. Bura dünya ithalinin 30 % - nı kapsıyor. En büyük Opal 1956. Küber – Pedide bulunmuştur. Onun değeri 2.5 mln . Avusturya dolarıydı.

Opal ince tabaka şeklinde bulunuyor. Takıda kullanım için türünün verdiyi imkanlaragöre yuvarlak veya oval şekilinde hazırlanıyor. Opalın rengi onun kompozisyonuna bağlıdır. Opal esasen şeffaf olur. Bu tür opal daha pahalıdır. İçeriği farklı minerallerin karışımından farklı renkler alıyor sonuç olarak muhteşem renklerde ortaya çıkmaktadır .

Bu özelliğe sahip başka taş bir taş yoktur. Şifalı olan taşlardan biri olduğuna inanılır.

Görsel : 10. Opal taşı özelliklerini aşağıda verilen cetvelde görmekteyiz



Opal taşının üzerinde bilim adamları tarafından deneyler sonucu insan üzerindeki şu etkileri tespit edilmiştir:

Negatif duyguları yok etdiğine ve duygusal dengeleyici olduğuna ınanılıyor. Gözler için faydalı görme gücünü arttırıcı etkileri olduğu söylenmektedir. Sezgi arttırıcı etkisi olduğuna ınanılır.

Strese iyi geldiği söylenmektedir. Eklem iltihapları iyleşmesine yardımcı olmaktadır. Böbrek ve kan hastalıkları için şifalıdır. Özgüveni arttlrıcı etkileri vardır. Hafızayı kuvvetlendirir. Kötü rüyalar görmeye engel olur. Negatif enerjileri yok eder . Hafızayı kuvvetlendirdiği söyllenmektedir.

Epoksi ve Opal Taşı

Opal taşından takı aletleri hazırlanmaktadır epokside de bu yapılmakta yalnız epoksiyle opalı ayırt etmek pek mümkün değil benzerliklerinden dolayı epoksi kimyasal maddedir opal doğal deniz altından çıkan güneş ışınlarıyla renk ve cam effekti kazanıyor epokside ise ilk olarak sertleştirici 15gr ilave edilir 30gr epoksinin kendisi ilave edilerek karıştırılıp renkler ilave edilir ve epoksi kalibina boşaltlıp form verilir 24 saat sonra cam effekti alır. Epokside takı hazırlamak için takı kalıplarına epoksı ilave edilip renk dizaynı verilir (görsel7).



Görsel : 11 Epoksi reçine takı ve kalıplar



Görsel : 12 opal taşıyla hazırlanmış yüzükler

(görsel 8) baktıkta Parlaklığının cam olduğu görülmektedir. Epoksi Parlakllığıda, cam şeklindedir. Epokside kalıplarla muhteşem takılar yapılmaktadır. Epoksi takıların zararsızdır. Hazırırlandığı zaman bütün kimyasallar yok olup cam effekti alıyor. Opal taşı doğal rengi, ve muhteşem parlaklığı epoksiyegöre daha parlak görülmektedir . Opal Dünyadaki, en ilgiç ve sıradışı taşdır. Bu taşın ismi Yunancadan “renk deyişikliğini görmek” anlamını veriyor. “opali ious ” ifadesinden alınmıştır. Arkeoloji bulgular kanıtlıyor ki, bu taş tarihte değişik “Dünyanın Gözü” ismiyle tanınmıştır.

Epoksi Uygulaması:

Başlangıçta, tuval bir stand üzerinde yerleştirilmelidir 4 taraftan bardaklar koyulur ve tuval üzerine yerleştirilir. Ardından , kenarları bir tür kenarlık yaparak inşaat bandıyla “yapıştırmak “gerekir . Bu önemlidir, aksi taktirde tüm reçine tuvalin kenarlarından taşacaktır. İki sıvı birleşiminden “A reçine ve B sertleşdirici” plastik bardağa dökülüp mutfak terazisiyle gr ölçülür karıştırılıp 5 dak bekletilir Renk sayısına bağlı olarak pigmentler , boyalar , parıltı eklenir.

Reçine yeterince kalındır. Şeffaf reçineye eklenilir, iyice karıştırılır. Ve yapılmaya hazır hale gelir. Reçinenin kendiliğinden yayılma özelliği olduğundan , her bir renk sırasını diğer bir renkten 1 cm mesafede dökmeniz önemlidir. Reçine sızıntısı her kenarda 3cm olmayacak şekilde kenarlardan yayılmaktadır. Sık sık durup reçinenin durmasını beklemek önemlidir. Böylece üst üste gelmesini önleyebiliriz fön makinesi boyalara yön vermekt için kullanılabilir. Sonuç olarak , slikon kalıplara, veya boşlukların üzerine dökülen sıvı reçine, dayanıklı plastik kadar sert dekorosyonlara, tablolara, tepsilere, bardak altlıklarına ve hatta tezgahlara dönüşür.

Epoksi neden sararma yapar?

Reçine yapısı geregi sararmaya meyillidir. Epoksi hazırlandığı zaman sertleştirici ve reçine karışdırıldığında 5 dak bekleme süresi vardır bu daha uzun surerse çok isınmaya başlar ozaman kullanırsanız yine sararma olur çok bekletilmemesi lazım. Reçinesi geliştirilmiş formülleriyle ekstra şeffaf, kristal, cam görünümlü sararma sorununu minimuma indirirler. Buna ek olarak Ave B reçine karıştırıldıktan sonra epoksi pigmenti ilave edilirse sararma ihtimali biraz daha azaltılmış olur.

Yapım aşaması zamanı alınan önlemler:

1. Epoksi direk güneş ışığına maruz bırakılmamalıdır. 
2. Kimyasal ölçütlerini doğru yapmak 
3. Epoksi karıştırıldıktan sonra çok ısınmamalıdır  (

SONUÇ

Sonuç olarak çağdaş sanatın ötesinde düşüncenin fikrin çıkış noktası önemlidir. Sanatçının esinlendiği yapıtı düşünerek eser çıkarması temel ilkelerdendir. Sanatçı eserinin yapım yönteminin Kömür , pastel , akrilik boya ve yağlı boya olduğunu söglemektedir.

Araştırma çerçivesinde çalışılan eser örnekleri, Sanatçı motiflerle iletmek istediği ifadelerin anlamlarının dışına çıkılmadan, 21. Yüzyıl çağdaş sanatı kapsamında esere yüklenen “sanat nesnesi” kompozisyon süreci doğrultusunda çalışılmıştır. Sakit Mammadov sanat eserleri dünyada özel kolleksiyonlarda yer almaktadır.

Epokside bazı çalışmalarda var olan mekan etkisi kulanılsa da opal taşıyla epoksi uygulamasının ortak olan yönleri ikisininde takı aleti olarak kullanıla bilmesidir ve ikisininde cam effekti almasıdır opal taşı güneş ışınıyla renk ve cam effekti elde ediyor epoksi ise sıvı şeklinde olan kimyasal maddedir Sertleşdirici ve epoksinin kendisi ilave edildikten sonra renk pigmenti ilave edilir ve 24 saat bekletilir sonuç olarak oda cam effekti formunu almaktadır.

Sakit Mammadov Sergiler Listesi

1. 1989 Minsk şehrinde Genç ressamların sergisi
2. 1991 Erzurum şehrinde Azerbaycanlı ressamların sergisi.
3. 1993 Krakov şehrinde sergi .
4. 1994 İstanbul şehrinde sergi .
5. 1995 İstanbul şehrinde sergi .
6. 1996 Moskova şehrinde sergi .
7. 1996 İstanbul şehrinde Kış muzayedesi sergisi .
8. 1997 Stockolm şehrinde kisişel sergi .
9. 1998 Kiev şehrinde Azerbaycanlı ressamların sergisi .
10. 1999 Berlin şehrinde Azerbaycanl ressamların sergisi .
11. 2000 Sidney şehrinde Olimpiatlara adanmış sergi
12. 2001 Strasburg şehrinde Olimpiyatlara adanmış sergi .
13. 2002 Bakü şehrinde kişisel sergi .
14. 2002 Moskova şehrinde ‘Na Salyanke, sergi salonunda kişisel sergi
15. 2004 Paris şehrinde Fransa Senatörü muzesinde 20 Azerbaycanlı ressamın sergisi.
16. 2004 Bakü şehrindeHacı Zeynalabdin Tagıevin anısına adanmış sergi .
17. 2005 Seul şehrinde Uluslararası cevrenin orunmasına adanan sergi .
18. 2005 Bakü şehrinde “ İtalia Azerbaycanlı Ressamların Gözüyle” sergisi.
19. 2007 Singapur Opera Galerisinde tanınmış ressamların sergisi, Katılan ressamlar: Mark Şaqal, Yuri Garbaçov , Yuri Kuper, Sakit Mammadov.
20. 2007 İstanbul şehrinde geçirilen “Akdeniz ve Gurbet ” sergisi.
21. 2009 Seul şehrinde geçirilen IV Uluslararası İpek yolu sergisi .
22. 2009 London Sothbey’s sergi salonunda geçirilen “Buta Festivali”nin düzenlediği Azerbaycanlı ressamların sergisi .
23. 2009 Brüksel şehrinde “Gallery 1969” sergi salonunda kişisel sergi, “Vatan evladı” meadalyası ve “Gorgud” ödülü ile ödüllendirildi .
24. 2011 Azerbaycan Gabala şehrinde I Uluslararası Sanat Sergisi .
25. 2011 Moskova şehrinde “Manej” galerisinde uluslararası “Vera” festivali çerçivesinde “Modernlik ve Gelenek” sergisi .
26. 2011 Gabala şehrinde II Uluslararası Sanat sergisi.
27. 2013 Gabala şehrinde III Uluslararası Sanat festivalinin kazananı
28. 2013 Bakü şehrinde Haydar Aliyev Merkezinde, kişisel sergi, UNESCO Ressamlar birliyinin diploması.
29. 2014 Şangay şehrinde “Sülh adına” geçirilen uluslararası sergi.
30. 2014 Lissabon şehrinde “Vera” Uluslararası sanat festivalinin kazananı, I yer
31. 2015 Bakü şehrinde Dünya Ressamlık Akademisinin düzenlediği sergi, Akademinin gerçek üyüsi ve madalyesi ile ödül verilmiştir.

32. 2015 Paris Şehrinde Luvr muzesinde Carusel de Louvre sergisi , ATEA Şovalyeler birliğinin “Büyük Altın yıldızı”
33. 2019 Bakü Kristal Salonunda kişisel sergi .
34. 2019 İstanbul Tophane_i Amire Kültür Sanat Merkezi kişisel sergi.

Madalyeler Listesi

1. Azerbaycan Onur Sanatçısı Azerbaycan Sanatçılar Birliği üyesi .
2. Unesco Sanatçılar Birliği Üyesi .
3. Rusya İmparatorluk Sanat Akademisi Onursal Akademisyeni.
4. Avrupa Doğa Bilimleri Akademisi tam üyesi, Onursal Profösörü .
5. Dünya Sanat Akademisi tam üyesi .
6. Uluslararası ödülü “Binyılın adamı” ordeni
7. Moskova 2010 “İnam” ödülü
8. “Wolfgang motsart” şeref ordeni “Altın Taçlı Büyük Yıldız” Madalyesi
9. “Ludwing Van Beethoven” Uluslararası Cengaverler birliği Senatı Yıldızı ve Avrupa Tabiat Elimleri – Akademisi Alman Ordeni – Uluslararası hatıra madalyesi mükafatı— Madalyesi
10. Inam “2013 Lissabon Büyük altın Cengaver Yıldız Madalyesi” “Leonarda Davinci Imperatör Aleksandır I adına ” “Xaç ödülü” v.b

KAYNAKÇA

1. Geoloji terimlerin açıklayıcı sözlüğü. – Bakü Nafta – Press , 2006 – sayfa sayı 679.
2. Socar Opalism 2019
3. INKA Mühendislik A. Ş İstanbul, (2003)

İnternet Kaynakları

1. https://www.sakitmammadov.art/

Arş. Gör. Dr. Barış Hasırcı
Mersin Üniversitesi
barishasirci@mersin.edu.tr

IN DEFENCE of HANDWRITING in the 21st CENTURY: THE IMPROVEMENT OF THE PRODUCTIVITY OF GRAPHIC DESIGN STUDENTS THROUGH THE RECOGNITION OF THE RHYTHM INHERENT IN HANDWRITING

Abstract

"Writing" is a main mode of communication for humans and today, due to widespread use of devices, "handwriting" has left its place to "typing". Handwriting is unique to each individual, shaped according to design tastes and capabilities. Using this skill sharpens the hand-eye coordination and develops the design sensibility of the individual. The connection between the mind and hand of the writer is not formed when typing, thus the individual becomes less related to the activity and therefore less productive. The aim of this article is to examine the ways in which typing stifles the productive maturation of graphic design students and how employing handwriting may improve this situation.

Researchers of graphology (the study of personality through the analysis of handwriting) study the works of the psychologist Erich Fromm who defines "productivity" as the mode of relation to the human experience, in his book "Man for Himself" (Fromm, 2013: 90). He describes two modes where the "reproductive" mode is the recreation of what has come before and the "generative" mode is the enriching of life by bringing forth of something new. According to Fromm, the productive person displays a balance between these two modes which is reflected in the rhythm in their handwriting. These rhythmic movements may be observed in the handwriting of the famous Turkish poet Nazım Hikmet and other writers, artists and designers.

The rhythm of handwriting may be tried to be recreated with type yet has to be strived towards. Meanwhile, handwriting is the easily available tool for grasping rhythm for the graphic design student who will be faced with letter forms all of their life. This practice will develop the graphic design student's design sensibilities and also allow them to grow into a more productive designer.

Keywords: Handwriting, graphic design, education, graphology, productiveness, rhythm, typing

21. YÜZYILDA EL YAZISINI SAVUNMAK: EL YAZISINDAKI RİTMİN KEŞFEDİLMESİ YOLUYLA GRAFİK TASARIM ÖĞRENCİLERİNİN ÜRETKENLİĞİNİN ARTIRILMASI

Öz

"Yazı" insanlığın iletişim için kullandığı esas araçlardan birisidir ve bugün, teknolojinin gelişmesiyle birlikte, insanlık el yazısından çok düğmeleri tuşlayarak yazmaktadır. El yazısı kişinin tasarım zevki ve becerisine göre şekillendiği için her bireye özeldir. Bu yetiyi kullanmak el-göz bağlantısını ve tasarım

anlayışını geliştirir. Bir kişi klavye kullanarak yazı yazdığında beyinle el arasında kurulan bağ farklıdır ve el yazısında kurulan bağa göre zayıfıtr, bundan ötürü kişi bu etkinliğe daha az bağlı hisseder ve daha az yaratıcı bir şekilde üretken olur. Bu çalışmanın amacı, klavye kullanarak yazı yazmanın grafik tasarım öğrencilerinin gelişimini ne şekilde kısıtladığını ve bu durumun, el yazısının kullanılmasıyla nasıl önüne geçilebileceğini incelemektir.

Kişiliğin el yazısı yoluyla ortaya konuluşunu inceleyen grafoloji dalının araştırmacıları, "üretkenlik" kavramını "kişinin insan olma deneyimine karşı olan tutumu" (Fromm, 2013: 90) olarak yorumlayan psikiyatr Erich Fromm'un çalışmalarına önem verirler. O, "tekrar üreten" ve "sıfırdan üreten" olarak iki tür üretkenlikten söz eder. Tekrar üreten tür üretkenlikte kişi kendisinden önce yapılmış olan şeyleri tekrarlar, yeni bir şey eklemez. Sıfırdan üreten üretkenlikte kişi önceden yapılmış olanlardan çok kendisi dünyaya yeni bir şeyler katmaya çalışır. Fromm'a göre üretken kişi, benliğinde bu iki tür üretkenlik arasında bir denge yakalayan kişidir. Grafoloji araştırmacılarına göre bu durum el yazısının ritminde kendini gösterir. Bu tür ritmik hareketleri ünlü Türk şair Nazım Hikmet'in eserlerinde ve başka yazar, sanatçı ve tasarımcıların yazılarında görmek olasıdır.

El yazısının ritmi basılı ve sayısal yazıda yakalanmaya çalışılabilir yalnız uğraş gerektirir çünkü bu tür yazının kendine özgü özellikleri vardır. Bu noktada el yazısı, ritmi yakalamak ve anlamak için grafik tasarım öğrencisinin kolayca yararlanılabileceği bir kaynaktır. Çalışma ve çalışma dışı hayatı boyunca yazıyla çalışacak ve karşılacak olan bir grafik tasarım öğrencisi el yazısına biraz ağırlık verirse tasarım becerilerini geliştirmenin ötesinde kendi iç yaşantısıyla yakın bir ilişki kurarak daha üretken bir grafik tasarımcı olma yolunda ilerleyecektir.

Anahtar kelimeler: El yazısı, grafik tasarım, eğitim, grafoloji, üretkenlik, ritim, klavyeyle yazmak

1. INTRODUCTION

It can be said that "writing" is one of the main modes of communication where emotions, thoughts and knowledge are made visible. This essential activity of human beings which has its roots in cuneiform writings on clay tablets in Mesapotamia, ancient hieroglyphs in Egypt and writings on bone called "oracle bones" in Asia (Sarıkavak, 2014: 3), is, according to printer, artist, type designer Frederic W. Goudy "the most momentous" (Goudy, 1963: 5) of all the achievements of the human mind and became a mass-producible entity through Johannes Gutenberg's invention of the printing press around the year 1450 and the subsequent developments that took place in the following centuries. Today, writing is used in pursuits such as creating documents on computer programs, producing e-mails, searching topics on the internet, posting thoughts on social media and sending text messages filled with a new kind of pictographic alphabet of emotions (emoticons) on cellular phones.

The writing or rather "typing" of today is carried out mainly on devices such as desktop, laptop or tablet computers and cellular smart phones. The ability to type class notes on a smart phone, create a document on an application or take a photograph of the classroom board instead of taking notes has made handwriting take the backseat in the daily activities of students. While this is due to the natural progression brought about by

the developments in technology, what this takes away from the students is the inner conversations one has with oneself when choosing to write the letter "E" a certain way, deciding to write in cursive because it "looks good", making a conscious choice to design the letters and the page layout according to geometrical shapes, opting to write all letters in upper case instead of lower case, changing the length of sentences, changing the size of letters, and creating the rhythmic flow of handwriting. This inner communication and the application of it through handwriting is an invisible type of thought and design exercise that strengthens a person's faculties and senses while maybe hinting at the inner workings of the individual, exposing their mood, mental state, thinking and growth in a coded way. If the student of today, especially the student of graphic design who will be faced with type throughout their time as a student and as a graphic designer, apart from typing on devices practices handwriting and is equipped with the knowledge to decipher the messages relayed to them and the design skills developed through it, it is possible that they will be better creative thinkers who are more in tune with their inner worlds and are thus more productive in their works and in shaping their lives.

2. GRAPHOLOGY AND HANDWRITING

"Conscious writing is unconscious drawing" writes Max Pulver (Pulver, 1994: 20), the founder of the Swiss Graphological Society. "Graphology", the practice of deduction of the character and psychology of individuals through the analysis of their handwriting is based on the theory that handwriting is an expression of personality. It is the graphologists' belief that the analysis of the way in which letters are formed and connected to each other to form words, the size, the degree of slanting, angularity, curvature of individual letters, the pressure of strokes, the flow of the writing can all reveal traits of personality. Therefore, when an individual consciously handwrites something, creating letters and words which stand in place of sounds and concepts, they also produce an image that is like a drawing that is made unconsciously. This might bring to mind instances such as one where someone doodles while talking on the phone or sketches while listening to a lecture, in that, while the mind is preoccupied with one main activity, it is also automatically carrying out another kind of activity where marks are made on a surface. In handwriting, while the mind is focused on the meaning of the words and sentences, trying to comprehend concepts or translate them into writing, the hand, in automatic coordination with the mind, creates the letter forms that are, as the

typographer Frederic W. Goudy defines them, “indicating a single sound or a combination of sounds” to provide “the visible expression… of thoughts” (Goudy, 1963: 22). The forms of letters which are adapted from picture-writing that have become signs with little resemblance to the symbols from which they derived from, and their interrelations in creating words, when formed by hand display a rhythm that is unique to each individual writer. In some ways, the qualities inherent in the handwriting are like the body language of a person that is unconsciously displayed while they are speaking and like body language, may be more than just meaningless gestures and be indicative of more information about the speaker and what is being said by them.

Graphology is a controversial topic and although it has had some support in the scientific community in the early 20th Century, it is generally considered as being pseudoscience (Trubek, 2017). While this may be the case, the academic historian Laurens Schlicht contradicts this by stating that, classifying something as pseudoscience may lead to “an unsystematic examination of a historical constellation of knowledge production” (Schlicht, 2020: 155); a historical constellation which in some sources is stated to date back to the Spanish physician Juan Huarte de San Juan’s 1575 book “Examen de Ingenios para las Ciencias” (translated as “The Examination of Men’s Wits) on handwriting analysis while other sources claim it is Camillo Baldi’s book of 1622 titled “Come da una Lettera Missiva si Conoscano la Natura e Qualità dello Scrittore” (How To Judge the Nature and the Character of a Person from His Letter), in which he describes handwriting as a manifestation reflecting something of its writer’s inner makeup (Backman, 1964: 11). The field is said to have developed further with the founding of the Societe Graphologique in 1871 by the French priest and archeologist Jean-Hippolyte Michon, who studied handwriting analysis and published his findings. The interest in graphology seems to have continued after World War I with Ludwig Klages’ book “Handschrift und Charakter” (Handwriting and Character) and the foundation of The American Grapho Analysis Society by Milton N. Bunker. Although not considered a science, the topic of handwriting analysis comes up even today in instances such as ones where the leader of a country signs a document with an out of the ordinary big signature, spread out over the whole page.

It is the belief of this author that handwriting is more than just a kind of activity that keeps an individual’s, especially a student of design's design skills and mind sharper; it is also a means to monitor their inner lives which might provide information

that the graphic design student of today may make use of on their path to maturation.

3. PRODUCTIVE PERSON ACCORDING TO ERICH FROMM AND CONNECTIONS TO HANDWRITING

Felix Klein, the founder of the National Society for Graphology states that it is important for graphologists to know about the character types and especially the idea of "productivity" established by the psychologist Erich Fromm (Klein, 2010: 638). In Fromm's work, the term "productive" is related to the mental and emotional maturity of the character of a person and the fundamental quality the mature character possesses is "the need to produce" (Klein, 2010: 639). Here, the term "productive" is used to define the mode of relation a person has towards the human experience, where they use their powers to "realize the potentialities inherent" in themselves (Fromm, 2013: 87). In a way, productiveness comes to mean the need of a person to produce their own selves, by realizing their inner, unique qualities to the fullest. The main area for this effort is "love". Fromm states that "love is the productive form of relatedness to others, and also to oneself" and while each individual has a capacity for love "its realization is one of the most difficult achievements" and must constantly be worked towards (Fromm, 2013: 99). There are four components which must be present for a love to be considered as being "productive": 1. Care, 2. Responsibility, 3. Respect and 4. Knowledge. "Care" and "responsibility" are the building blocks of motherly love, where the mother's body must labor for the birth and then the effort is directed toward the caring of the child to make them grow. The love provided by the mother does not depend on conditions the child must fulfill. In the instance of individual love, falling in love is actually only the beginning of the achievement of love and the person is to care and feel responsible for the beloved's life and actively labor for the growth and development of all their powers. This kind of love cannot be separated from the love of human beings in general. The third component that is "respect", is the ability to recognize the uniqueness of a person with a desire to protect that uniqueness, which is achieved by being thoroughly acquainted with their individuality through "knowledge" of them. These qualities extend to cover all aspects of human experience of the productive, mature person.

There are two basic ways of being productive as described in Fromm's work: "Reproductively" and "generatively". In the reproductive mode of productivity, the individual perceives life as it is on the surface and contributes by repeating what has

come before (Fromm, 2013: 90). People with this type of productive character may be thought of as "realists" and the extreme cases of this type of character view the world without depth and only recreate what they can observe. In the generative mode of productivity, the individual conceives of the world by shaping and adding to it through their mental and emotional powers. In the extreme cases of this type of productivity, the person loses their ties with reality and lives within their own created world within themselves. Fromm points out that the productive person finds the balance between the two modes of productiveness: The well-adjusted, or mature human being "is capable of relating himself to the world simultaneously by perceiving it as it is and by conceiving it enlivened and enriched by his own powers" (Fromm, 2013: 92). He notes that, productiveness is "that something new" which springs from the dynamic interaction of the opposite poles of reproductive and generative capacities. The interaction of these opposite capacities of individuals may be visible in the structure of the handwriting's rhythm.

4. RHYTHM IN HANDWRITING

The theory of "rhythm" (the term derived from the Greek word "rhutmos", meaning "to flow") is a controversial topic in German graphology. The German philosopher and psychologist Ludwig Klages takes the "flowing transitions of polaric to and fro movements" in handwriting as the criterion for rhythm in handwriting (Klages, 1929: 21). On the other hand, Rudolph Pophal, a neurologist, takes into consideration the fact that the transitions of the to and fro movements is shaped by the form of the letters which requires the movement to be constantly modified (Klein, 2010: 536). According to Klein, "rhythm influences everything in the handwriting" and it's most important impact is on the individual's ability to develop (Klein, 2010: 538). Graphological indicators found in handwriting such as large and small, wide and narrow, heavy pressure and light pressure, fast and slow all "favor a rhythm dominated by the interchange of opposing indicators" (Klein, 2010: 537). This situation may be likened to the productive individual employing the dynamic interaction between "reproductive" and "generative" modes of productiveness when interacting with the world.

Rhythm in handwriting is strongest when the recurring movement patterns are visible, there is a clear indication of form-rhythm and when the distribution of the

writing over the writing surface produces a rhythmic picture. Muller-Enskat describe rhythm as a phenomenon of movement involving elasticity and periodic interchange of polaric expressions (Klein, 2010: 550). Klein goes on to elaborate on Muller-Enskat's views, noting that elasticity is adaptability and that it indicates that the writer possesses an unconscious ability to develop. Muller-Enskat view form-rhythm in handwriting as a sense for imagination, joy in activity, the will to work on one's self. Klein emphasizes this point by stating that, rhythm is the interchange between the intake of energy (reproductive mode of productiveness) and its output (generative mode of productiveness) and is necessary for an individual to develop and reach their potential in becoming productively mature.

There is a rhythm of the outer and the inner world of an individual and the two rhythms are in a continuous relationship according to Werner Wolff (Wolff, 1948: 77), the German born professor of psychology. The personal rhythm is determined by the rhythm of the environment as well as by the inner processes. Wolff goes on to state that while some people are rhythmically more determined from without, others are determined from within. He points out a characteristic of rhythm as being "periodicity" (Wolff, 1948: 92). Periodicity is a principle that governs nature as well as humans in that it appears in the change of seasons, in the alternation of day and night, in the crests and troughs of waves, in respiration / heartbeat / circulation of blood, in ovulation, in sleeping and waking and the like. He goes on to note that mood alternations may be considered as periodicity where the alternation could be between the states of psychic tension. The Latin word "tensio" which the word "tension" derives from, means "the act of stretching or straining". In the case of extreme unhappiness, this tension may be called "depression", and in the case of extreme happiness, may be termed "elation". Depression is the straining of forces that creates a "sinking of the spirits" where elation is the stretching of forces as "the elevation of mind".

The rhythmic balance of these extremes in psychic tension and in handwriting calls to mind the alter egos found in comic book characters. For instance, the meek reporter Clark Kent is like a person with depression yet in his other state as the hero Superman, he is like a person that is elated, full of energy and has incredible strength and energy (Fig. 1). Keeping with this analogy, when the character is neither Clark Kent nor Superman, when he is his true self as Kal-El, the Kryptonian raised on Earth, the character may be said to display rhythm in his life. In this state, the interchange between

intake of energy (reproductive mode of productiveness) as Clark Kent and output of energy (generative mode of productiveness) as Superman are not separated but rather unified in one persona. Thus, he may be deemed as a character that develops and reaches his potential in becoming productively mature.



Figure 1: Ross, A. (1997). Superman Forever. (https://www.castlefineart.com/art/alex-ross/superman-forever1). The feeling of depression leads to the contraction of muscles and makes one meek like Clark Kent (left) while elation is more likely to lead to an extension of muscles and leaning forward like Superman (right).

This tension and balance have been found to reflect on handwriting and graphic movement in various ways. Experiments made requiring students to draw lines on paper while thinking pleasant and unpleasant events show that pleasant thoughts lead to longer lines than the lines made while thinking unpleasant thoughts. In another experiment, two people write their signatures every day for four months also noting down their moods, and in the end, it is observed that in happier, elated states, the graphic movement increases however, extension of movement instability and irregularity also increases (Wolff, 1948: 149). The observations made through the experiments may lead to the idea that in the elated state, there is more likely to be an extension of muscles and leaning forward, rather than a contraction of muscles and recoiling.

On the topic of graphic movement, Werner Wolff writes: “If graphic movement were an expression of personality, we would expect both phenomena, stability and change of rhythmical patterns” (Wolff, 1948: 78). It might not be very possible to have changing rhythmical patterns in the typefaces used in the applications on technological devices, yet the famous typographer Emil Ruder states that these typefaces themselves should carry the rhythm of handwriting to some extent:

Handwriting is full of rhythms: its appearance is determined by effect and countereffect: straight-round, vertical-horizontal, slope-counterslope, curve-

countercurve, weight-counterweight, pull-counterpull, upstroke-downstroke, etc. Handwriting can be seen to underlie any good typeface. The process of type-casting (drawing, cutting, punching or moulding, casting) no doubt weakens the rhythm of handwriting but the original written form of the letter should not be completely effaced. A typeface in which something of the original written form cannot be discerned may be rightly called degenerate. The changing pattern of thick and thin strokes in writing with a broad-nibbed pen must be retained in the thick and thin strokes of every typeface, even in sans-serif, so that letterpress can also be enjoyed as a rhythmic pattern (Ruder, 1977: 186).

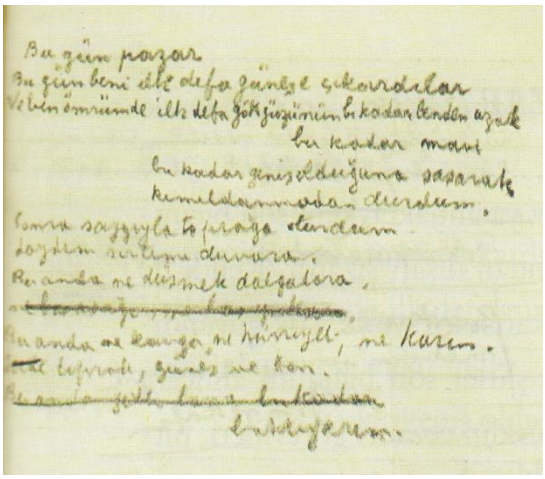
Even though Ruder claims that printed type should brandish some of the flair of handwriting, he insists that the two should not be mixed as each have their own unique qualities and uses.

5. HANDWRITING AND PRINTING

It may be stated that most of the earliest printed works imitated handwriting, which seems to point out that the first printers had not yet thought of the fact that printed writing could have its own, unique kind of aesthetic, use and impact. While handwriting is something personal and mirrors the personality of its writer, the printed writing which may be repeated in an invariable form is impersonal and objective. According to the famous typographer Emil Ruder, these qualities of printed writing "enable the typographer to use it universally and to vary his composition in a multitude of ways" (Ruder, 1977: 22). Thus, each person who uses type, be it on computers, smart phones or any other contemporary device may make use of these "objective" types, bending them to their wills to convey their own personal messages, making them somewhat "subjective".

Ruder states that with type, lining up letters to form words, words to form sentences, sentences to form type areas, afford opportunities to introduce rhythm. He goes on noting that "a mass of type can be rhythmized by unequal leading, by variety in the length of the lines, by the white of blank spaces in break lines, and by grading the size of the type" (Ruder, 1977: 187). This type of application is employed sometimes in literature and especially poetry. In the poems of the famous Turkish poet Nazim Hikmet, most of the time there are typographic arrangement choices that have been made to

accompany the rhythmic structure and the meanings of his writings. It is visible in Hikmet's handwritten notes that he thought the specific visual arrangement of his poems out as he was composing them (Fig. 2). This kind of rhythmic visual approach and expansive thinking may be thought of as being easier when done in handwriting since the letter shapes and sentences are not preordained as in technological devices. The enriched harmony achieved in handwriting may then be translated into printing as per the poet's request.



Bugün pazar.
Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar.
Ve ben ömrümde ilk defa gökyüzünün bu kadar benden uzak
bu kadar mavi
bu kadar geniş olduğuna şaşarak
kımıldanmadan durdum.
Sonra saygıyla toprağa oturdum
dayadım sırtımı duvara.
Bu anda ne düşmek dalgalara,
bu anda ne kavga, ne hürriyet, ne karım.
Toprak, güneş ve ben.
Bahtiyarım.

Figure 2: Hikmet, N. (1938). *Bugün Pazar*. (Fuat, 2001: 103, 107). The placing arrangement of the poem "Today is Sunday" by Nazim Hikmet, first in his handwriting (left), then on the printed page (right).

The process of translating typographical choices made through handwriting into printing is reminiscent of the design process where sketching leads to a finished product which is either printed or viewed through devices. Today, sketching with pencil and paper is more and more leaving its place to sketching on devices. This has its benefits such as saving time, having more options while sketching, having all sketches and work in one place, and the like. While these are certainly true, when sketching with pencil on paper, one is not looking at something which emits light, provides many possibilities (such as color, shape, size changes, etc.), is most of the time connected to the internet that most of the time occupies some (large) portion of one's mind. The simplicity of sketching with pencil on paper leaves room for the imagination to enter, take the simple lines, marks, gestures as skipping stones, use them to jump to higher ideas. While the devices, however flexible, standardize writing and make people look, think and work in a frame, pencil and paper is frameless for they are the mind's playthings and let it roam free. Such is also the case in handwriting.

6. CONCLUSION: HANDWRITING AND EDUCATION

The writing of today may more correctly be defined as “typing”, carried out mainly on technological devices. Here the individual, without a thought picks a typeface from the foundry, if the option is presented in the application or on the device and starts translating their thoughts, feelings and knowledge into the symbolic shapes known as letters and words. The “muscles” of the mind used for creating these individual shapes, giving them their actual forms, molding the page into a personalized area remain dormant. While this kind of thinking does not take too much space and time of the mind, not using it means individuals exercise their minds, their eyes, their hands less. The keeping of such instruments of the human being, while beneficial to all people is especially important to graphic designers and graphic design students who spend most of their working hours giving form to letters, shapes and visual experiences conveying thoughts and abstract concepts. Therefore, it may be stated that the students of graphic design should be encouraged to use the outdated method of making thought and knowledge visible called handwriting. It is the belief of the author of this article that the students will benefit greatly from such a practice. Through this kind of activity, the graphic design students will spend more time with knowledge, making it more memorable; they will practice coordinating their hands and their eyes and strengthen this most important bond; they will practice their design skills; have a shorter route to travel to make hand drawn sketches which will impact their work and give them an edge that comes with free thinking and most of all, the students that use handwriting will be exercising their minds more, making their minds keener, sharper which will make them better thinkers, which is one of the main outcomes that is desired from higher education.

REFERENCES

Backman, R. E. (1964). Some Comments Upon the History of Handwriting Analysis. American Handwriting Analysis Foundation. <https://ahafhandwriting.org/sites/default/pdf/studyguides/backman-history.pdf>

Fromm, E. (2013). Man for Himself: An Inquiry Into the Psychology of Ethics. New York: Open Road Media.

Fuat, M. (2001). Nazım Hikmet: Portreler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Goudy, F. W. (1963). The Alphabet and Elements of Lettering. New York: Dover Publications, Inc.

Klages, L. (1929). Handschrift und Charakter. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.

Klein, F. (2010). Felix Klein Collection. 1930-2001 bulk 1965-1994. Archive.org. <https://archive.org/details/felixkleincollec01klei>

Pulver, M. (1994). The Symbolism of Handwriting. Epsom: Scriptor Books.

Ruder, E. (1977). Typography: A Manual of Design. Niederteufen: Arthur Niggli Ltd.

Sarıkavak, N. K. (2014). Görsel İletişim ve Grafik Tasarımda Çağdaş Tipografinin Temelleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Schlicht, L. (2020). Graphology in Germany in the 1920s and 1930s. NTM Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin. 28 (2): 149–179.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2017). Graphology: Handwriting analysis. Britannica. <https://www.britannica.com/topic/graphology>

Trubek, A. (2017). Sorry, Graphology Isn't a Real Science. Daily Jstor: Where News Meets Its Scholarly Match. <https://daily.jstor.org/graphology-isnt-real-science/>

Wolff, W. (1948). *Diagrams of the Unconscious*. New York: Grune & Stratton.

Öğr. Gör. Hatice SABAHAT
Ordu Üniversitesi
haticesabahat@hotmail.com

Prof. Dr. Çağatay İNAM KARAHAN
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
cagataykarahan@gmail.com

PERFORMANS SANATINDA MALZEME-YAPIT-BEDEN OLARAK ORLAN ÖRNEĞİ

Öz

20.yüzyılın ikinci yarısında sanat alanında meydana gelen yeni akım ve eğilimler geleneksel resim ve heykelin ötesinde uygulamaları ortaya çıkarmış, pek çok sıra dışı malzemeyi de kullanıma sokmuştur. Bu uygulamalar içerisinde yer alan performans sanatı, çoğalan malzeme yığınına bedeni de eklemiş, iletisini bedenine yaptığı müdahaleler üzerinden de vermeye başlamıştır. İlk oluşumlarını 19. Yüzyılın ilk çeyreğinde Fütürizm ve Dada etkinliklerinin alışılmadık sanat eylemlerinde bulabileceğimiz performans sanatı 1950'lerin sonlarında "Happening"ler ile ilgiyi üzerine çekmiş ve sonraki yıllarda birçok sanatçının yöneldiği bir sanatsal eğilim olmuştur. Doğaçlama veya planlanarak yapılan gösterilerde sanatçılar bedenlerini deneyimlere açarken toplum tarafından kabul gören kemikleşmiş değerlere eleştirel yaklaşmışlardır. Sanatçılar iletilerini tercihlerine göre açık veya kapalı alanlarda izleyici önünde ve gerek gördüklerinde izleyicinin de performansa katılabildiği bir yöntemle anlatmışlardır. Ameliyat masasında değişime uğrattığı bedeni üzerinden kadına ilişkin yerleşik güzellik algısını ve kadın bedenin metalaştırılmasını eleştiren ORLAN'ın iletisini doğal görünümünün dışına taşıyarak "melez "bir görünüme büründürdüğü bedeni üzerinden vermiş olduğu görülmektedir. Bu araştırmada, performans sanatına, performans sanatçılarının beden üzerinden vermek istedikleri mesajlara kısaca değinilmesi, bu bağlamda performans sanatı içerisinde bedenin kullanımını uç noktaya taşıyan sanatçılardan ORLAN'ın performanslarının genel iletisinin ne olduğunun açığa çıkarılması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: : performans, sanat- beden, ORLAN

THE EXAMPLE OF ORLAN AS MATERIAL-WORK-BODY IN PERFORMANCE ART

Abstract

New orientations and trends on the branch of art in the second half of the 20th century, revealed practices beyond traditional painting and sculpture and put many extraordinary materials into use. Performance art, which is one of these practices added the body to the increasing pile of materials and started to give its message through the interventions it made on the body. Performance art, whose first formations can be found in the unusual art acts of Futurism and Dada activities in the first quarter of the 19th century, attracted attention with the "Happenings" in the late 1950s and became an artistic trend followed by many artists in the following years. In improvised or planned performances, the artists were critical of the ossified values accepted by society while opening their bodies to experiences. The artists narrated their messages in front of the audience in open or closed areas according to their preferences, and in a way that the audience can participate in the performance when the artist sees it necessary. It is seen that ORLAN, who criticizes the established perception of beauty and the commodification of the female body through her body, which she transforms on the operating table, has given her message over her body, which she has transformed into a "hybrid" appearance by moving it out of her natural appearance. In this research, it is aimed to briefly touch on performance art and the messages that performance artists want to give over the body, and in this context, it is aimed to reveal the general message of the performances of ORLAN, one of the artists who take the use of the body to the extreme in performance art.

Keywords: **:** performance, art-body, ORLAN

1. GİRİŞ

20. Yüzyılın ikinci yarısında gelenekselleşmiş yöntem ve her sanat disiplininin ayrı faaliyet göstererek kendi alanlarında kendi sorunlarını yine kendisine has araç ve tekniklerle çözmelerini öneren anlayışlara karşı bir tavır geliştiren sanatçıların ortaya çıkmasıyla hem sanat ve hayat arasına çekilen sınırlar silikleşmiş hem de disiplinler arası bağlar kurulmaya başlanmıştır. Bu bağlamda yirminci yüzyılın ortalarından itibaren serpilmeye başlayan Performans sanatı zaman içerisinde devamlılık göstererek sanat türlerinden biri haline gelmiş, disiplinler arası bir özellik taşımasıyla da dikkatleri üzerinde toplamıştır.

Performans sanatında amaçlanan ne ise onu sergilemenin yanında istenilen şekilde sona ermesi de önem arz ederken bu sergilemelerde sahnenin olup olmaması önemli değildir (Özayten,1997). Gösteri sanatı adıyla da bilinen bu türden eylemlilikler “Aksiyon”, “beden sanatı” gibi değişik başlıklarla gündemleştirilmiş, sitüasyonizm ve Feminist sanat gibi birbirinden farklı akımlar içerisine de eklenerek uygulanmıştır (Antmen,2008). Performans

sanatı bir veya birden fazla kişi tarafından sergilenen ve zaman açısından süresi değişen, kısa bir saat diliminde sergilenebileceği gibi günlere de yayılabilen bir yapıya sahip olması, kayda alınmasında ve belgelenmesinde fotoğraf ve videoya başvurması ile de geleneksel sanattan farklı bir zeminde yol alan performans sanatı uluslararası arenada da görünürlük kazanarak postmodern sanat içerisinde geniş bir alana yayılmış görünmektedir.

Performans sanatında sanatın nesnesi sanatçının kendisi olabileceği gibi sanatçı tarafından belirlenmiş bir kişi veya gurupta olabilmektedir. Geleneksel hale gelerek akademikleşmiş üretim ve sunum yönteminin dışına çıkma eğilimi performansın mekân olarak galeri veya müzede sergilenme şartını da ortadan kaldırdığı için kullanılan mekân dikkatleri performans üzerine çekebilen herhangi bir yer olabilmektedir artık. Sergi mekânının galeri veya müze olması şartının önemsizleşmesi Performansların açık veya kapalı alanlar da sergilenebilir olmasının yolunu açarak sanatçının sorunsalı olan konu veya olguyu izleyici önünde gösteri şeklinde sergilemesini olanaklı kılmıştır. Yaşanılan şeylerin yeniden yaşanmasının mümkün olmamasını andırır biçimde yapılan gösterilerin tekrarlanması da pek tercih edilir bir durum değildir.

Yapılan gösterilerde seyirci faktörü önemlidir. Bir anlığına var edilen performans, unutmanın yaşama dair olması gibi unutulma riskini de üzerinde taşımaktadır. Bu nedenle performansların izleyicide kalıcı izler bırakması, unutulmaması için önemli görünmektedir. Germaner'de belleğin unutabilme özelliğinden bahsederek performans-izleyici bağının önemli olduğunu Performansın unutulmamak için seyirci belleğine ihtiyaç duyduğunu ve o bellek sayesinde var olmaya devam ettiğine vurgu yapmaktadır (Germaner,1997). Tuvale yerleştirilen figüre benzer biçimde gösteri sanatçılarının kaderi de seyirciye endekslenmiş görünmektedir. Fakat tuvale bakan izleyici oradaki figürle arasına ressamın bilerek koyduğu bir uzaklıktan bakma mecburiyetinde iken Tuval dışında vuku bulan performanslarda seyirci performansçı(lar) ile aynı mekân içerisinde birlikte soluk alıp vermekte ve hatta gösterinin elverdiği durumlarda seyirci de oyuncu haline gelebilmektedir. (Yılmaz,2013) Bu nedenle performans sanatının yaşama en yakın sanat olma özelliğini de taşıdığı söylenebilir.

İlk nüveleri 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan avangart akımlarda örneğin Fütüristlerin Varyete tiyatrosu etkinlikleri ve Dadacıların Kabaret Voltaire'de gerçekleştirdikleri dada gösterilerine uzanan performans sanatı, 1950'lere gelindiğinde Allan Kaprov ve Jim Dine gibi Amerikalı sanatçılarca yapılan 'Happening' ler ile sanat dünyasında ilgi çekmeye başlamıştır. Bu türden oluşumlar bedeni tuval gibi iki boyutlu yüzeylerdeki

temsilinden azat ederek ‘başlı başına sergilenen” bir sanatsal malzemeye dönüşümüne kap aralamıştır.

19.yüzyıl’ın ilk çeyreğinde Picasso ve Braque‘ın başlattığı kolajlar ve boyaya katılan alternatif malzemeler, Duchamp’ın hazır yapım ürününü müdahalesiz bir şekilde sanat statüsüne kavuşturan yaklaşımı ve ardından Pop Art, kavramsal sanat, yerleştirme sanat gibi yeni yönelimlerin genişlettiği ve gündelik tüketim malzemelerinden, endüstriyel malzemelere ve hatta çer çöp diyebileceğimiz atıklardan vücut sıvılarına kadar her şeyin sanat malzemesine dönüştürülebileceği geniş bir sanat malzemesi yığınını ortaya çıkarmıştır. Bu genişletilmiş sanat malzemesi yığınına beden de eklenmiş ve hatta beden, sanatın malzemesi olmakla kalmayarak başlı başına bir ifade aracı konumuna yükselmiştir. Böylece bedeni sanatın dili olarak kullanmayı tercih eden birçok sanatçı ve sanatçı grubu meramlarını çeşitli yaklaşımlar içerisinde anlatmaya başlamışlardır. Örneğin Avrupa’ ülkelerinin birçoğunu dolaşan “Fluxus Grubu “ Dönüştürmek ve yaratmak ilkeleri üzerine kurulmuş; yıkım ve şiddet olayları karışımı gösterilerini açık havada sergilemiş ve izleyiciyi şok etmeyi amaçlamıştır. Grup üyelerinin yapmak istediği, izleyicinin bütün duygularını uyandırarak, onun çevresini ve dünyayı daha iyi algılayıp yorumlamasını sağlamaktır”(Özayten,1997:700). Feminist sanatçılar ise kadının eril bakış açısıyla belirlenmiş geleneksel rolüne, bastırılmış duygu ve düşüncelerinin dışavurumuna yönelik bir başkaldırı aracı olarak bedenlerini kullanmışlardır.



Görsel 1:İnstitut für DİrektaKunst :https://www.monopol-magazin.de/sites/default/files/styles/min_autox1000/public/2021-07/Bayreuther_Festspiel_70374711.jpeg?itok=gN-7heK5

Performans sanatının zaman zaman uç noktalara taşındığı da görülmektedir. (Görsel 1) Örneğin; Başta sadomazoşist tavır sergileyen Viyana Eylemcileri grubu olmak üzere Günter Grus ve Hermann Nisch’in de aralarında olduğu İnstitut für DİrektaKunst grubunun

performanslarıyla hem izleyicide hem de eylemi yapan sanatçılarda "katharsis" gerçekleştirmek amacını gütmüş olduğu görülmektedir. Grup, olay yaratan ve çoğunluğu polis tarafından sonlandırılmış olan performanslarının izleyiciyi sarsarak ruhsal bağlamda bir arınma meydana getireceğini ileri sürmüş genelde çıplak bedenle yapılan, sansasyon yüklü gösterilerinde dışkı, hayvan kanı gibi oldukça sıra dışı malzemeler kullanmıştır (Antmen,2008).

Vücut sanatı performanslarına 1950li yıllarda Kadın bedenlerini kendi bulduğu Klein mavisi renge boyayarak bu bedenlerin izlerini tuvallere taşıyan Yves Klein'in performanslarından, Chris Burden'in 1971 yılında gerçekleştirdiği "Vur" adlı performansına ve Stelarc'ın insan vücudunun dayanma sınırlarını zorladığı 'süspansiyon' adlı performansından sonra teknolojiyi de kullandığı ve bedenini sanat malzemesine dönüştürdüğü ' Ek Kulak'(Görsel 2) ve ' Fraktal Et Gösterisi'(1995) adlı performanslarına kadar birçok örnek daha verilebilir.



Görsel 2: Stelarc, Ek Kulak(2007), erişim:https://ucsdvis159.files.wordpress.com/2015/01/stelarc.jpg

Sanatın bir dili olarak bedeni kullanan bir çok yaklaşımın ortak noktalarda buluştuğu görülmektedir. Örneğin; Bedeni toplum tarafından norm haline gelmiş değerleri dikkate almadan kendi doğallığı içerisinde ifade etme isteği ve akla bahşedilen üstünlük yerine bedenin bizzat deneyimlenmesini öncelemek gibi. Bedenin deneyime açılması bazı performansların sınır zorlayıcı olmasının sebebi olarak ta görülebilir. Bedenin deneyime açılması eylemi izleyicinin bu eylemleri performanstan öte bir şey, gerçek bir olay/deneyim gibi algılayarak paylaşımına yol açmaktadır. Yaşam-ölüm, izleme-izlenme, sadizm ve mazoşizm gibi ikili yapıları beden üzerinden irdeleyen performans sanatı bedenin kavranabilmesinin yaşantılar sonucunda oluştuğu gerçekliği üzerine oturtmaktadır. (Antmen,2008). Bu bağlamda aklın almadığı ve insanın tahammül sınırlarını zorlayan performanslarıyla ORLAN'ın da iletisini bedenini üzerinden verdiği görülmektedir.

2. İNCELEMENİN AMAÇ VE ÖNEMİ

Bu incelemede, performans sanatına, performans sanatçılarının beden üzerinden vermek istedikleri mesajlara kısaca değinilmesi, bu bağlamda performans sanatı içerisinde bedenin kullanımını uç noktaya taşıyan sanatçılardan ORLAN'ın performanslarının genel iletisinin ne olduğunun açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat alanında meydana gelen değişimlerin ekstra hız kazandığı, sanat üretimlerinin "disiplinler arası" bağ içerisinde de yapılır olduğu, yerleşik değerlerin sorunsallaştırıldığı göz önüne alındığında, performans sanatının bu süreçteki yerinin incelenmesinin ve bu dönemde sanat malzemesinde radikal biçimde meydana gelen genişlemenin performans sanatı aracılığı ile seyirci-sanatçı bağını nasıl etkilediğinin araştırılmasının önemli olduğu düşünülmektedir. İnceleme, seçilen konuya ilişkin literatür taraması üzerinden gerçekleştirilmiştir ve toplanan malzeme yorumsayıcı temelli değerlendirilmiştir. Bu bağlamda araştırmacıların konuya ilişkin kişisel görüş ve yorumları tartışılmaya açıktır. Çalışma, performans sanatının içerine genel bir bakış ve ORLAN'ın performanslarının genel ileti temasıyla sınırlandırılmış, ORLAN'ın performans sanatı aracılığı ile seyirciyle buluşturmayı denediği iletinin bedeni sanat malzemesi olarak kullanma ve onu sanat ürününe dönüştürme konusunda yeterli örneklem olduğu varsayılmıştır.

3. ORLAN PERFORMASLARININ MALZEME VE İÇERİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

Sanat üretimi için yeni bir episteme olarak düşünülebilecek performanslar ile yanılsama yoluyla sanat eserinde gerçekleştirilen figürün dışarıya/gerçek atmosfere taşınması, sanatın sanatçının bedenine yerleşmesinin ve sanatçının bedeninin sanat eserine dönüşmesinin yolunu açmıştır. Bu episteme, yani sanat yapıtı için hem malzeme hem ürün olarak benin önerilmesi, sanat alanın da yeni bir paradigmaya dönüşmese de, sanat malzemesi ve ürünü olarak eski anlayışı önemli oranda sarsmış gözükmektedir.

Bedenini sanatın malzemesi olarak kullanan ve vücudunu sanat yapıtına dönüştüren ORLAN'da sıra dışı performanslarında sanatını bedenine konumlandırmış ve bedenini plastik cerrahi aracılığıyla yeniden tasarlayarak sürekli bir değişim geçirmesini sağlamıştır.

Dış rahim ameliyatı geçirmiş olan sanatçı bu ameliyattan etkilenerek gözlemci olmanın yanında hasta olarak ta rol yapabileceğini düşünmüş ve bu düşünceden yola çıkarak performanslarını üretmeye karar vermiştir (Şahin,2017). 'Carnal Art' adını verdiği Bu performanslarında ORLAN, bedenini doğuştan getirmiş olduğu kodu ters yüz ederek doğal

görüntüsünün ötesinde bir görünüme kavuşturarak kendi arzusu doğrultusunda estetik dışı "yeni" bir beden inşasını gerçekleştirirken bu yapı sökümü eyleminin ilhamını geçmişte erkek sanatçıların resmettiği "ideal güzelliklerin" uzuvlarından aldığı görülmektedir.



Görsel 3:A Map of ORLAN's Carnal Art Project (ORLAN, 1987)

Görsel 3'te de görüleceği gibi sanatçı yüzünü cerrahi aracılığıyla dönüştürmeden önce yüzünde yer alacak her bir parçayı Rönesansla başlayan ve ilerleyen yıllarda da devam eden ve sanatta ideal güzelliği simgeleyen kadın görünümlerinin her birinden birer parça seçerek bilgisayar aracılığıyla kendi yüzünde birleştirmiştir. Ardından bu kendisini cerrahların eline teslim ederek bu projesini kendi suratına cerrahlar aracılığıyla uygulatmıştır.

Nasıl ressam resmini bitirip imzasını atacağı son ana kadar resim üzerinde çalışıyorsa ORLAN'da benzer bir yöntemle planladığı sureti yakalayıncaya kadar operasyonlara devam ettiğini ifade etmektedir.(Akman,2008).Bu düşüncesiyle ORLAN aslında kendi sezgisel dünyasını ve sanatı yeniden nasıl yorumladığını açıkça gözler önüne sermektedir.

ORLAN'ın performansların içeriğine bakıldığında hem erkek sanatçıların tarihsel olarak kadına bakışının hem de günümüzün güzellik endüstrisinin kadını bir meta haline dönüştürme girişimlerinin ve verili kimliklerin eleştirisi görülmektedir. Nitekim Barret'ın Berger'den yaptığı alıntı sanat tarihinde erkek sanatçıların kadına yaklaşımını göstermesi açısından önem arz etmektedir. Berger batı sanatında yapılan birçok resimde kadına edilgen, müsait ve erkeğin dalkavuğu rollerinin verildiğini, ideal izleyicinin erkek olduğunu ve kadının erkeğin estetik beklentisini karşılan konumuyla insanlığından uzaklaştığından bahsetmektedir. (Barret,2014). ORLAN'ın da söz konusu durumla ilgili eleştirisini tıpkı Antik yunanlı Zeuxis'in ideal olarak kafasında kurguladığı kadın imgesini bulamayınca farklı kadınlarda gördüğü güzel bölümleri

tek bir bedende birleştirmesinin bir parodisi haline getirerek verdiği görülmektedir (Akman,2008).

ORLAN performanslarının temelinde kadına rol biçmeyi kendine bir hak olarak gören eril egemen düzendeki kadına yönlendirilen güzellik kıstaslarına ve bunun sonucunda kadının güzelleşmek uğruna bedenini dönüştürmeye iten estetik operasyonların altında yatan şiddet in protestosu yatmaktadır(Çelebi,2016). Nitekim uzunca bir süredir hayatımıza giren reklamlar, magazin dergileri gibi kitle iletişim araçları idol haline getirilen sanatçılar ve estetik görünümlü imgelerli pompalayıp durmaktadır. Bu ve benzeri faktörler güzel, genç ve çekici görünme gibi arzuları tetikleyerek bıçak altına yatmayı özendirmekte ve bu özentinin moda tarafından da şekillendirildiği görülmektedir. Bu anlamda ORLAN performanslarının kadın bedenini bir metaya dönüştüren Kapitalist sisteme karşı bir tavır içerisinde olduğu da söylenebilir. Nitekim her biri başka yüze aitken güzel duran uzuvların tek bir bedende, burada ORLAN'ın yüzünde bir araya getirilişi beklenilen güzelliğin dışında tuhaf bir görünümle sonuçlanmıştır. (görsel 4). Performanslarında modanın ve geleneklerin dışına taşan ORLAN bedenini kendi hür iradesiyle tasarımlamış görünmektedir. "Bu durumda Özgürleşmiş beden yeniden oluşturulmaya uygun bir bedenle mümkün görünmektedir ve ORLAN'da da 'parçalanmış beden' "Toplumsal olarak disipline edilmiş, göstergebilimselleştirilmiş ve özneleştirilmiş, koşullardan kurtularak özgürleşen, parçalanmış, yersizleşmiş ve yurtsuzlaşmış, yani yeniden oluşturulmaya zorunlu beden haline gelmiştir (Kılınç,2016; akt: Bahadır, 2018:99).



Görsel 4: Erişim: https://tr.pinterest.com/writernine/orlan/

Çalışmanın yöntembilimsel sistematiği ve süreçleri bu başlık altında ve gerekirse alt başlıklar açılarak anlatılabilir

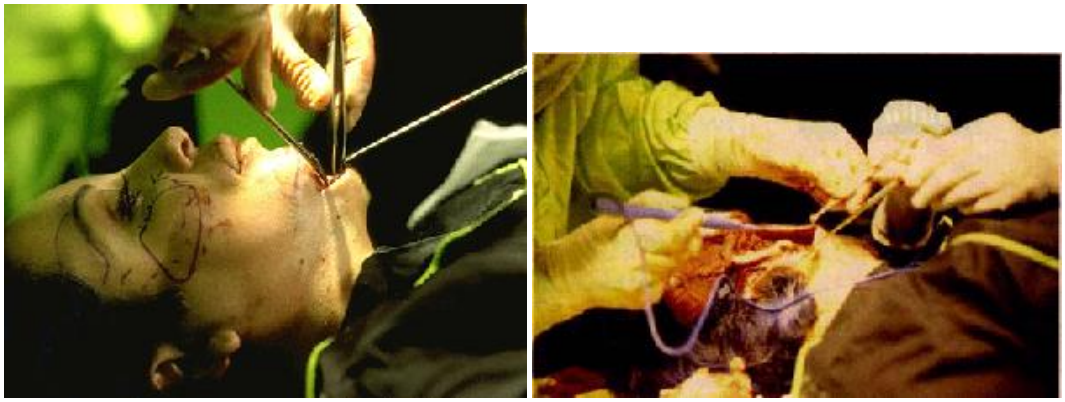
Görsel 5'te de görüleceği gibi performansın gerçekleştirildiği ameliyathaneyi sanatsal görünüme büründüren ORLAN'ın, normalde ameliyathanelerin insan üzerinde bıraktığı soğuk, itici ve ölümü çağrıştıran etkilerini ortadan kaldıran bir atmosfer yaratması, gelişmiş bir teknoloji kullanması, atmosfere görsellik yanında sesi de eklemesi gibi unsurlar gösteriyi disiplinler arası bir düzeye taşırken tiyatro görüntüsü de vermektedir. Buna rağmen performansın bir tiyatro gösterisi olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü tiyatro da rol gereği "mış" gibi yapılırken, ORLAN'ın bedenini yaran bıçak ve benzeri aletlerle ile yapılan tüm o kesme, dikme gibi gerçekten yapılmaktadır.

Performanslarında genel anestezi yerine lokal anesteziyi kullanarak acıyı bedeninden uzaklaştıran sanatçı bu sayede seyircisiyle iletişiminin kopmamasını da garantilemiş görünmektedir.(Şahin,2017). Tiyatroyu anımsatan bu gösterilerde sahne alan oyuncuların kendi rolleri yanında izleyenler de farklı tepkiler vererek kendilerine düşen rolleri oynarlar.



Görsel 5:Erişim:https://sites.lafayette.edu/art206-sp14/2014/02/27/orlan/

Görsel 6'da görüldüğü üzere sanatçının bedeninde yapılan cerrahi operasyonlarla beden parçalanıp dikilmektedir. İnsanın tekbir fotoğraf görüntüsüne bakarken bile rahatsızlık duyduğu bu performansları izleyen seyircilerin nasıl tepkiler vereceklerini kestirmek pekte güç olmasa gerekir.



Görsel 6: Erişim:http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html

Ceren Kathy Davis'i yorumlayarak gösteriye gelen izleyicilerden çoğunun daha gösteri sonlanmadan performansın izlendiği galeriyi terk ettiklerinden bahsetmektedir. Bir kısım seyirciler ise baygınlık geçirmişlerdir. Aslında ORLAN niyet olarak tam da amacına ulaşmış görünmektedir. ORLAN daha gösterinin başında izleyicilerden özür dilemiştir. Sanatçı sanatın sosyal bir farkındalık oluşturarak işlev görmesini sağlamada yıkıcılık ve saldırganlık gibi unsurları taşıması gerektiği düşüncesindedir. Ancak bu unsurlar sayesinde sanatçı ve izleyici rahatsızlık duyarak sorgulamayı gerçekleştirecektir (Ceren,2013).

Ameliyat süresince sakin olan ORLAN lokal anestezi sayesinde bedeninde yarıklar açılıp işlemler yapılırken performansının bir parçası olan kitaplardan belirlediği kısımları açarak okumalar yapmıştır. Bu metinler Sanatçının düşün yapısını derinden etkileyen felsefi, psikanalitik ve edebi metinler olan Derida, Lacan, Sassure'ın metinlerinden seçilmişlerdir (Turan,2019).

Performanslarını "etsel sanat" olarak tanımlayan sanatçı"Etsel sanat"ın Hıristiyanlığın bedeni kutsallaştırdığı gibi kutsallaştırmadığını, bedeninin dillendiğini ve operasyonlarla yarılıp açılırken acı duymadan içini görebildiğini ifade etmiştir. (Uludağ,2015). "Etsel sanat" aracılığıyla bedenini deneyimleyen sanatçı toplum ve din tarafından bedenlere biçilen ve aşılamaz görünen hakikat denilen şeylerin aşılabilir ve kimliğin dönüştürülebilirliğinin mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Nitekim Ceren'de Foucault'nun bizim başkalarından devraldığımız hakikatlerin olumsal olması nedeniyle bu hakikatlerin çizdiği sınırların aşılabileceği, dayatılmış olan sınırların aşılmasıyla kimlik ve bireyselliğin dönüşmesinin gerçekleşebileceğinden söz ettiği yorumunu yapmaktadır(Ceren, 2013).

Performanslara ait video kayıtları yanında bedeninden kopan, akan her ne varsa her şeyi sergileyen ve satışa çıkaran sanatçı performanslarının tüm masraflarını bu satışlarla karşılayan ORLAN özenilen estetik görünümlerin çok uzağındaki görüntüsüyle aramızda dolaşırken

verdiği röportajlardan birinde “Sonuçta dahi ya da aptal, kadın ya da erkek, siyah ya da beyaz, azize ya da fahişe, çirkin ya da güzel, derimizin altında hepimiz aynıyız. Eğer sanatı evinizi güzelleştirmek için istiyorsanız gidin akvaryum satın alın. Sanat pis bir iştir..." (arsiv.sabah,2004). İfadesini kullanıyor. Bu ifadesiyle sanatçı sanata güzellik beklentisi içerisinde yaklaşanlara karşı tepkisini ortaya koyarak ‘pis bir iş’ olarak gördüğü sanatın güzellikle olan sorunlu ilişkisine de parmak basmış oluyor.

4. BULGULAR ve YORUM

Tüm Sanat alanlarında performans aracılığı ile sanat malzemesi ve sanat ürününün iç içe geçtiği, bedenin hem sanat ürünü hem sanat malzemesi olarak işlev gördüğünün anlaşıldığı bu kısa inceleme, sanat alanında epistemik bir yarılmanın göstergesi hatta belki gelecekte sanat alanında paradigmatik bir değişimin habercisi gibi durmaktadır. Bedenin hem ürün hem malzeme olarak kullanıldığı ve seyircinin kışkırtılarak performans aracılığı ile yerleşik kültürel değerlerin sorgulanmasının seyirciye iletilmek istendiği ORLAN’ın performanslarında, izleyicilerin tahammül sınırlarını zorlayan beden üzerindeki işlemler ve onların yarattığı nahoş duygular, sanatın yerleşik toplumsal değerleri (ORLAN örneğinde kadın bedeninin estetize edilmesi ve eril dünya için bir metaya dönüştürülmesinin kadının gündelik hayatında yarattığı tahribatın sanat aracılığı ile sezilmesinin denenmesi) sarsması açısından etkileyici bir örneğini sunmaktadır.

ORLAN’ın örneğinde kendi yüz uvuzlarını başka yüzlerde oldukça hoş görünen estetize edilmiş kadın uzuvlarının görünümüyle değiştirilmesi ve bunun resimle değil, bizzat kendi bedeni üzerinde denenmesi ve bu bağlamda ameliyat masası deneyimi, ölümü çağrıştıran ameliyathanenin bir tiyatral sahneye dönüştürülmesi gibi unsurlar performansın disiplinler arası bir anlayışın ürünü olduğunun göstergeleri olarak değerlendirilebilir.

ORLAN performanslarını disiplinler arası düzeye taşıyarak anlatısını post yapısalcı düşünürlerin yazılarından da yararlanarak verirken, cerrahi yöntemlere başvurmuş ve izleyicide şok etkisi yaratmayı amaçlamıştır. Geleneksel resim ve heykelin çok ötesine taşıdığı bir yöntem ile bedenini kesip diktirerek canlı ama bir o kadarda sıra dışı melez bir görünüme bürünerek yaşamına devam etmiştir. Bu yolla gelenekselleştirilmiş kadın kimliğini, güzellik algısını ve metaya dönüştürülmeye çalışılan bedenleri kendi bedeni üzerinden tartışmaya açmıştır.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

1950'lerin ardından sınırsız malzeme kullanımı ve birçok yöntemin denendiği eğilimlere kapısını sonuna kadar açarak düşünceyi öne çıkaran ve sanat ile hayat arasında sınır oluşturan engelleri ortadan kaldırmaya çalışan bir eğilim göstermiştir. Bu eğilimlerden biri olan Performans sanatı çoğalan malzemeye bedeni de eklemiş, hatta sanatçılar söylemlerini farklı disiplinlerle işbirliği içerisinde ve bedenlerini değişime uğratmak suretiyle de dile getirir olmuşlardır. Bu sanatçılardan ORLAN bilinçli olarak yaptırdığı ve "Carnal Art" adını verdiği bir dizi operasyon ile bedenini, özellikle de yüzünü dönüşüme tabi tutmuştur. Ameliyat esnasında oluşabilecek beklenmedik aksilikleri göze alarak geçirdiği bu değişimlerde ORLAN'ın postmodern bir anlayış içinde öncelikli hedefinin verili kimliklere, kapitalist dünyaya ve ataerkil bakışın kadına dayattığı ideal kadın modeline karşı bir duruş sergileyerek bahsi geçen hususları toplumsal olarak tartışmaya açma çabası olduğu görülmektedir. Bu çabanın alışılmış kalıpların kırılması, 'tüketim nesnesine dönüştürülen' bedenin özgürleşmesi adına da verilmiş görünmektedir. ORLAN sınırlarını zorladığı ve sürekli değiştirdiği bedeni ile melezleşmiş sıra dışı görünümüyle 'toplumsal olarak disipline edilmiş' beden yerine deneyimi sonucunda oluşan bir bedene kavuşmuştur. Sanatçının farklı disiplinleri bir arada kullanarak gerçekleştirdiği bu performanslarında bedenini sanatın malzemesi yaptığı gibi doğrudan sanat yapıtı haline getirdiği de görülmektedir. Postmodernizmin bir özelliği olan disiplinler arasılık, çoğulculuk gibi fikirler hem disiplinler arasında bağ kurmayı hem de modern sanatta üstü örtülen kavramların sanat alanında da sorunlaştırılmasına yol açmıştır. Sanatın biricikliğini dışlayan yaklaşımların nedenlerinin araştırılması bu çalışmada yer alan ve almayan çağdaş/postmodern işleri anlamada yol gösterici olması açısından önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akman, K. (2008, 05 02). *Orlanın suretleri.* 04 29, 2020 tarihinde lebriz.com: http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=10&articleID=179 adresinden alındı

Antmen, A. (2008). *20 Yüzyı Batı Sanatında Akımlar* (Cilt 2. bskı). İstanbul: Sel yayıncılık.

arsiv.sabah. (2004, 05 02). 04 27, 2020 tarihinde /arsiv.sabah.com.tr: http://arsiv.sabah.com.tr/2004/05/03/cp/gnc116-20040501-101.html adresinden alındı

Bahadır, A. (2018). *Postmodernitede Parçalanan Gerçeklik,Mmekan ve Sanatta Beden Algısi.* Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. İzmir.

Barret, T. (2014). *Sanatı eleştirmek.* (G. Metin, Çev.) İstanbul: hayalperest.

Ceren, A. (2013). *Çağdaş Sanatta Kimlik İnşası: Yapıt ve Eylemsellik.* İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü.

Çelebi, Erol. C. (2016). *sanata şiddet temalı kadın imgesinin çağdaş sanata yansımaları. idil , 5* (19), 193-214.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat. Akımlar, eğilimler, gruplar,sanatçılar.* İstanbul: KabalaYayınevi.

Özayten. (1997). *GösteriSanatı, EczacıbaşıSanat Ansiklopedisi* (Cilt 2.). İstanbul: Yem Yayın.

Şahin, D. (2017). Sanatta, Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Sıradışı Performanslarıyla "Orlan". *İnternational Journal Of Social and Humanities Sciences , 1* (2), 68-77.

Turan, D. (2019). *Kendini Sabote Etme İmgeleri.* Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Ankara.

Uludağ, Ö. U. (2015, 05 13). *1960'lardan Sınırları Zorlayıcı ve Aklınızının Alamayacağı Sanat Performansları.* 04 29, 2020 tarihinde onedio.com: https://onedio.com/haber/1960-lardan-sinirlayi-zorlayici-ve-aklinizinin-alamayacagi-sanat-performanslari-507050 adresinden alındı

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmodere Sanat* (2 b.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Dr. Rezzan Gümgüm
rgumgumgmail.com

ÇAĞDAŞ SANATTA SU MANZARALARI

Öz

Su hayattır ve insanlar için gıda ve enerji üretimi vb. sağlamanın vazgeçilmez bir aracıdır. Su, insanların fiziksel ve ruhsal yaşam kalitesi için, ayrıca kalkınma ve yoksulluğun azaltılmasında temel bir parametredir. Su her yerdedir ve her insan faaliyetine yön verir. İnsanlığın ve diğer tüm canlı varlıkların devamı için gerekli olan suyun modern sanat tarihinden çağdaş sanata kadar uzanan süreçte ele alınış biçimi farklı bakış açılarıyla sanat uygulamalarına aktarılmıştır. 21. yüzyıl sanat pratiklerinin şimdiye kadarki önemli bir bölümünü estetik ve aktivizm kesişimi üretimlerin oluşturduğu ifade edilebilir. Bu araştırma, çağdaş sanat pratiklerinde suyun bir ifade aracı olarak nasıl kullanıldığına dair bir incelemeyi kapsamaktadır. Bu bağlamdaki sanatçı pratikleri irdelendiğinde çağdaş sanatçıların toplumsal ve ekolojik sorunlara değinen sanatsal çalışmalarında suyu bir malzeme ya da tema olarak kullandıkları görülür. İnsan müdahalesinin çevre ve doğaya olumsuz sonuçları üzerine çalışmalar ya da suyun akışkanlığı, iletkenliği, şeffaflığı ve şifa verici tarafının vurgulandığı çeşitli yaklaşımlar olduğunu belirtmek gerekir. Dolayısıyla, sanatta suyun kullanımı, yeni bağlamlara yerleştirilmesi sonucu sanatçıların ifade olanakları genişlemiş ve zenginleşmiştir.

Anahtar Sözcükler: Su, Çağdaş Sanat, Aktivizm, Estetik, Çevre.

WATERSCAPES IN CONTEMPORARY ART

Abstract

Water is life and is used for food and energy production and various other activities for humans. It is non-replaceable. Water is a fundamental parameter for people's physical and mental health, as well as for developing and sustaining economy. Water is everywhere and guides every human activity. The way in which water, which is necessary for the continuation of humanity and all other living beings, is taken as a prominent subject matter from the history of modern to the contemporary art. It has been transferred to art practices from different perspectives. It can be stated that, an important part of 21st century art practices up to now, consist of productions that aesthetics and activism intersect. This research covers an examination of how water is used as a means of expression in contemporary art practices. It is seen that contemporary artists use water as a material or theme in their artistic works that address social and ecological issues. Moreover, there are studies on the negative consequences of human intervention on the environment and nature, or various approaches that emphasize the fluidity,

conductivity, transparency, and healing properties of water. Therefore, using water in art in new contexts created and enriched new ways of expression for the artists.

Keywords: Water, Contemporary Art, Activism, Aesthetics, Environment.

Giriş

Modern sanatın estetizm ve biçimi önemseyen tavrının tam tersi olarak, "Çağdaş sanatın birincil hırsları estetik değildir. Öncelikli ilişkilenme biçimi izleyici olarak izleyicilere doğru değil, sanatın seslendiği kişilerin diğer yönlerine doğrudur." (Danto, s. 224). Bu bağlamda estetik bir nesne ile ilgilenmeyen çağdaş sanat özellikle son dönemlerde çeşitli ve karmaşık jeopolitik, ekolojik meselelerle ilgilenir. Burada jeopolitik sözcüğü coğrafi olarak farklı kıtalar ve bölgeler arasındaki dinamik ilişkilerle ilgilenen bir siyaset disiplinini ifade eder. Günümüz jeopolitik sorunların kaynağının giderek genişleyen yayılmacı küresel kapitalizm olduğu aşikardır.

Sanat kuramcısı Terry Smith, çağdaş sanat ve sanat arasındaki kesişimi inceler ve "çağdaşlık" kavramı aracılığıyla zamanın hızlanması, yer değiştirme deneyimlerini yakalamaya çalışır. Çağdaş yaşamın semptomları olan varlığın ve anlamın olumsallığının yanı sıra çağdaş sanatı çağdaşlık koşulları içinde konumlandırır. 1980'lere gelindiğinde Smith, açık bir geçişin olduğunu savunur. Bu değişimin, farklı yerlerde farklı şekillerde ortaya çıktığını ve dünyevi sanatla sonuçlandığını ifade eder. Bu değişimin gösterdiği gibi, 'çağdaşlık', içinde bulunduğumuz çağın 'en belirgin özelliği' haline gelir ve çağımızın temel koşulu olur. Çağdaşlıkta "karşılaştırılamaz ama birbirine bağlı kültürlerin çokluğu, zamansızlığı, hızlanan eşitsizlikler her yerde, her düzeydedir. Çağdaş sanatın kalbinde çağdaşlığın olduğu savunulur ve çağdaşlığı göz korkutucu karmaşıklık, hızlanan çokluk, belirsizlik, sınırsızlık gibi kuvvetlerin mevcut dünya resminin en belirgin özellikleri olduğu vurgulanır. Dünyanın silinmez biçimde şekillendiği evrenselcilik ve politik ideolojinin yanı sıra büyüyen çevresel felaketler ve rakip kuvvetler sürekli çatışma halindedir. Dünya daha adil ve eşit yeni bir yer için çırpınmaktadır (Fluence, 2015, s.19). Dolayısıyla çağdaş sanat bu çatışmalara dikkat çekmek, artan eşitsizlikleri işaret etmek gibi çelişkiler ve kutuplaştırıcı köktenciliklere, insan müdahalesinin doğaya olumsuz sonuçlarına karşı duruş ve tartışma başlatır. İnsanın rolüne dikkat çekmeyi amaçlayan sanatsal çalışmalar günümüzde estetik ve aktivizmin kesişimi olan pratiklerin yaygınlaşmasını beraberinde getirir. Çağdaş sanatçılar birtakım sorunlara, adaletsizliklere değinen eylem estetiği pratikleri ile sorunları ortaya döken bir metodoloji kullanır. Bu bağlamda su konusu insan varoluşuyla ilgilidir bu nedenle doğrudan eylemler iklim değişikliğinin ayrıntılarını, zararlarını, halkın anlayışını estetik ve bilimsel tanıklığın birlikte çalıştığı bir zemine yerleştirmek amacıyla sanat ve çevre biliminin analizi arasındaki ilişki

üzerinden kurar. Sokakların atölye haline geldiği, kalabalığın içinde kimsenin kendini merkeze almadığı pratikler sergilenir çünkü kalabalık bünyesi gereği biçimsizdir, tıpkı su gibi (Kuspit, 2010, s.70). Bu bağlamda çağdaş sanatta sanat kurumlarının dışında kamusal alanda gerçekleştirilen pratikler bu araştırmada incelenecektir.

Çağdaş sanat çalışmalarında suyun, içinde yaşadığımız çağı şekillendiren güç ve dinamiklere dikkat çektiği, suyun sadece bir araç olarak kullanıldığı ya da metafor olduğu değil, çağdaşlığın koşullarını da ifade ettiği söylenebilir. Çağdaş sanatçıların sanat pratiklerinde su temalı işlerin bir kısmının kendi bölgelerinin suyla ilgili sorunlara ilgi göstermelerinden kaynaklandığı görülür. Sanatçılar toplumsal sorunlar ya da ekolojik problemleri ve bunların kaynaklarını ifşa eder, eleştirir ya da bu sorunlara çözümler üretebilmeyi hep birlikte keşfetmeyi önerir. Günümüz sanatı, bu güncel konularda tüm duyularımızı harekete geçirerek dünyada olup bitenleri anlamaya çalışarak sorular sorulmasını sağlar ya da çözüm önerilerini elde edebilmenin tartışma platformuna dönüşür. Sanat ani ve hızlı etki eden bir güçtür. İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslenir, kuvvetli ve kararlı etkiyi sanat yaratır (McWilliam, 1993, s.46). Bu cümleler çağdaş sanat pratiklerinin etkileme ve dönüştürme gücünü vurgular.

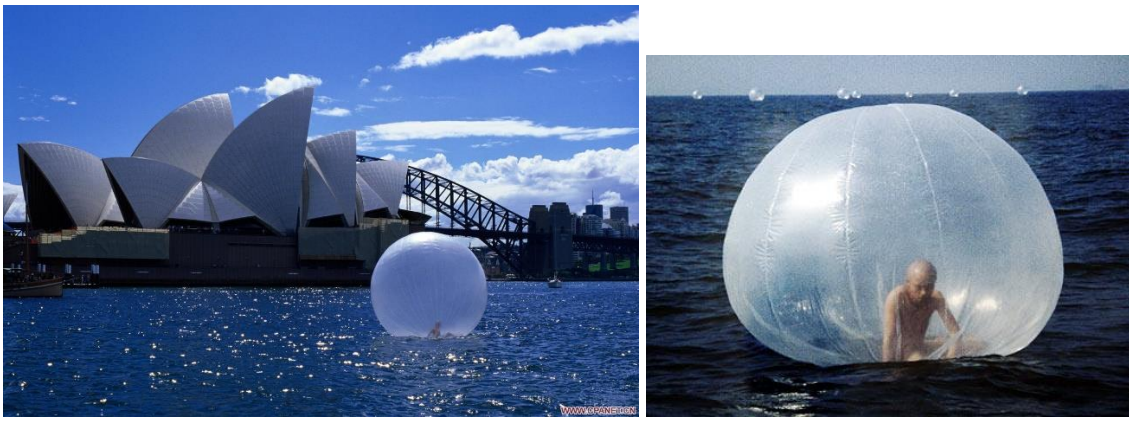


Görsel 1. Basia Irland, 2017, Leon-Bernasca Nehri Kitap I. Buz Kitapları, Erişim tarihi: 23.07.2021, https://www.basiairland.com/

Sanatçı, nehirden aldığı suyu dondurur, dondurulan su buz kitap formuna getirilir. Kitap şeklindeki buz oyulur ve yerli tohumlardan oluşan ekolojik dile sahip nehir kıyısı metinleri kitabın açık sayfasına yerleştirilir. Suyun alındığı nehre buz kitaplar bırakılır. Buz akıntıda yol aldıkça erir ve tohumlar serbest kalır. Nehir çevresinde yaşayanların ve farklı alanlardan uzmanlar (biyologlar, botanikçiler, ekolojistler) bu çalışmaya dahil edilir. Bu çalışma çeşitli taşıyıcı araçlarla fotoğraf ve video olarak kayıt altına alınır.

Basia Irland nehirler, su kaynaklı hastalıklar, su kıtlığı gibi uluslararası su sorunlarını ele alıyor. 30 yılı aşkın süredir su üzerine çalışmalar yürüten sanatçının ″Buz Kitapları" serisi çok farklı okumaları beraberinde getirir. Hayati değere sahip suya yaratıcı bakış açısıyla yaklaşan ve farklı disiplinlerden araştırmacılar ile ortak çalışmalar yürüten sanatçı, nehirlerin varlığını ve toplulukların bu nehirlerle olan ilişkisini araştırır. Çalışmaları ile topluluklar arası diyaloğun başlamasına öncülük eder. İnsanların sudan oluştuğunu hatırlatarak vücudumuzdaki akışları barındıran doğamızla kendimizi ve çevremizi daha iyi gözlemlememize yardımcı olur. Suyun ruhu besleyen, iyileştiren, dinlendiren tarafını vurgular. Su ile temas etmek, bir suyun kaynağına yürümek, ayağını suya daldırmak, yüzmek, kimi zaman günlük aldığımız duşlar insanı olumlu yönde etkiler.

Bu çalışmada tohum yüklü buz heykellerin nehirlere bırakılması iklim bozulması ve havza restorasyonu gibi sorunlarla başa çıkmak için toplumsal çaba ve bilimsel bilginin gerekliliği üzerinde durur. Bir ekosistem restore edildiğinde ve nehir kıyısı boyunca bitkiler büyüdüğünde, karbon tutmak, iklim değişikliğinin bazı etkilerini azaltır, kuraklığı hafifleterek, tohumları dağıtarak, kıyıları yerinde tutarak (erozyonu yavaşlatarak), toprak yenilenmesi ve korunmasını sağlayarak bize geri dönüşler verebilir. Böylece pek çok açıdan hem insanlara hem de doğanın döngüsünü olumlu etki ederek, estetik zevkinin yanı sıra ve nehir kıyısındaki tüm organizmalara barınak sağlanmış olur.



Görsel 2. Zhu Ming, Bubble Series (2000-2004). Erişim Tarihi: 22.07.2021, http://www.opiomgallery.com/en/artistes/oeuvres/20/zhu-ming

Çeşitli ülkelerde farklı performansları olan Çinli sanatçı, *Bubble Series* işiyle milliyet, ırk ve sınıf ayrımlarını ve bunların insanları birbirinden nasıl ayırdığını, kabarcıkların bu durumu temsil ettiğini ifade eder. Başka bir bakış açısıyla da illüzyonların gerçek dünyada görülme şeklini temsil etmeleri olarak ifade edilebilir. Kavramların zıtları arasında gezinen bu kabarcıklar gerçeklik ile yanılsama, doğal dünya ile hayal gücü arasında dolaşır durur. Kabarcıkların geçiciliğe, gerçek olmayana ait yapısı içinde başka bir potansiyelle dolu

olduğunu düşündürür. Yakalanmalarının zor olduğunu düşündüğümüz, sürekli kaçan ve bizim de kovaladığımız, tam yakalayacakken elimizden tekrar kaçan yanılsama duygusu bu çalışmanın etkisini arttırmıştır. Zhu Ming'in "Kabarcık Serisi"ndeki su, çağdaşlığın her yerde ve güvencesiz koşullarını somutlaştırarak bizi içinde bulunduğumuz şimdiye odaklar.



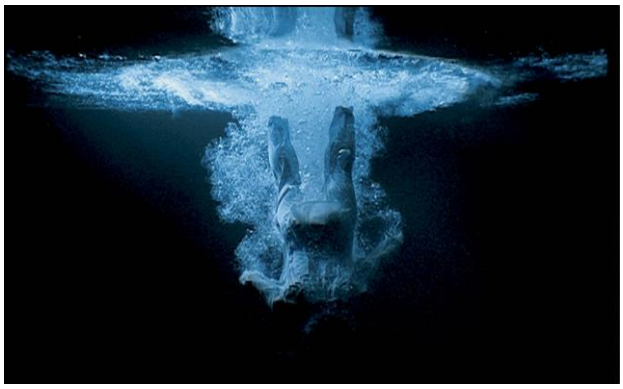
Görsel 3. Song Dong, Stamping the Water, Lhasa River, 1996,
Erişim Tarihi: 17.07.2021, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/291671

Song Dong suyu, çalışmalarının çoğunda bir malzeme olarak kullanır. *Stamping the Water* adlı performansını Tibet'te Lhassa nehrinin sığ sularında gerçekleştirir. Tahta bir damgayı kaldırıp suya daldırır ve bu eylemini bir saat boyunca sürdürür. Sanatçının bu eylemi fotoğraf aracılığıyla kayıt altına alınmıştır. Sanatçının bu performansı ile bedensel olarak uygulanan gücün suda herhangi bir iz bırakmaması ya da suyu damgalayarak damganın kalıcı etkisini etkisizleştirdiği anlamına gelir. Sanatçının Çin'de çeşitli faaliyetlere izin vermek için kullanılan resmi damgaların altta yatan etkiyi ve anlamı etkileme gücü olmadığına dikkat çektiği söylenebilir.



Görsel 4. Song Dong, Writing the Time with Water, 2000.
Erişim Tarihi: 22.08.2021, http://latitudes.walkerart.org/artists/index4133.html

Song Dong'un bir başka performansı *Writing the Time with Water* adlı çalışmasıdır. Bu performansında sokakta, taş zemin üzerine su ve fırça yardımı ile sürekli o anki zamanı yazar. Yazma eylemi devam ettikçe daha önce su ile yazdığı zaman görünmez olacaktır. Dong, hızın yaşamımızın her alanında hâkim oluşunu, zaman kavramına dikkat çekerek anlatır. Sıradan yazma eylemi tükettiğimiz zamanı açığa çıkarır ve bizi şimdiye odaklanmaya davet eder. Sanatçı çalışmalarında kendi kişisel deneyimlerini dönüştürür. Bu performansta, kâğıt ve mürekkebi boş yere harcamamak için, çocukluğunda sanatçının babasının telkini olan su ile yazı yazma eylemini taş üzerinde deneyimlemiştir. Dong, günlüğünü 1995 yılında bir taş üzerine suyla yazmaya başlamış ve bu eylem sanatçının duygularını, düşüncelerini iz bırakmadan serbest bırakmanın bir yolu olarak sanat pratiğinin malzemesi haline dönüşmüştür.



Görsel 5. Bill Viola, Five Angels for the Millennium. 2001.
Erişim Tarihi: 22.08.2021, https://www.tate.org.uk/

Five Angels for the Millennium adlı bu çalışma doğrudan karanlık bir galeri alanının duvarlarına büyük ölçekte yansıtılan beş videodan oluşan bir yerleştirmedir. Her bir videonun başlığı şöyledir: *Ayrılan Melek, Doğum Meleği, Ateş Meleği, Yükselen Melek* ve *Yaratılış Meleği*. Her videoda, düzensiz aralıklarla bir su birikintisinden çıkıp, tekrar içine dalan giyinik bir erkek figürü yer alır. Beş videoda erkeğin hareketleri, suyun içinden süzülüşü ağır çekimde sunulur. Her bir videoda erkek figürü ve su, mavi ve yeşil tonlar ile koyu kan kırmızısı arasında değişen tek bir renkte gösterilir. Bu tonlar, parlak beyaz ve zifiri siyahın kontrast alanlarıyla vurgulanır. Beş video aynı anda oynatılır ancak senkronize değildirler ve her biri sürekli bir döngüde tekrarlanır.

Su kavramı ve çağdaşlık arasındaki ilişkiyi gözlemlediğimiz bu çalışma zaman, mekân, kimliğin dinamiklerine odaklanarak, suyun çağımızın akışkan, çoklu, güvencesiz, karmaşık, sürükleyici ve bunaltıcı doğasını ortaya koyduğu ifade edilebilir.



Görsel 6. Sigalit Landau, Ölü Denizde Karpuzun Üzerinde Durmak, 2005. Erişim Tarihi: 22.08. 2021, https://activate.zone/

İsrailli sanatçı Sigalit Landau'nun *Ölü Denizde Karpuzun Üzerinde Durmak* adlı eseri, sanatçının Ölü Deniz'de dengesini korumaya çalışırken Filistin′de yetiştirilmiş bir karpuzun üzerinde durduğunu gösteren oldukça yalın bir video çalışmasıdır. Tek kanallı video, dolaylı olarak İsrail ve Filistin arasındaki dengesiz güç ilişkisinin dinamiklerini sembolize eder. Nitekim Dünya′da ya da Ortadoğu′da birçok ihtilaf, mülkiyet hakları çevresinde su meselesiyle ilgilidir. Bu alanlardaki meseleler, ülkeler arasındaki dengesiz dinamikler uzun yıllardır birçok çatışmanın kaynağıdır. İsrail′in Filistin'e hâkim olmaya ve ayrıca Ortadoğu'da hegemonya kurmaya çalışıyor olması Landau'nun video çalışmasında ortaya konuyor.



Görsel 7. Eve Mosher, HighWater Line, Kamusal Sanat Projesi- DUMBO, Brooklyn, 2007. Erişim Tarihi: 19.08.2021, https://www.evemosher.com/highwaterline

Eve Mosher, *High Water Line* adlı çalışması 2007 yılında başladığı ve halen devam eden bir projedir. Manhattan, Miami, Bristol, Philadelphia gibi kentlerde gerçekleştirdiği çalışmasında sanatçı, bu kentlerin iklim değişikliği ve kentsel çevrenin etkilerini kentlerin kıyılarında gezinir ve bir grup gönüllü ile iklim değişikliği sırasında su altında kalacak belirli yükseltileri takip eden tebeşir çizgileri çizer. Bu çalışması iklim değişiminin etkilerine, bu değişimin hızına dikkat çeker ve bu eylemi süresince çevrede sakinlerle yaşanan diyalogları kayıt altına alarak belgeler. İklim değişikliğinin Miami ve diğer kentler üzerindeki etkilerini, olabilecekleri görünür kılma ve toplumda farkındalık yaratarak, çözüm bulmaya dönük bir çaba içinde olunan bir sanat pratiğidir



Görsel 8. Yael Bartana, A Declaration, 2006, Erişim Tarihi: 22.08.2021, https://universes.art/en/specials/2010/breaking-news/photos/07-yael-bartana

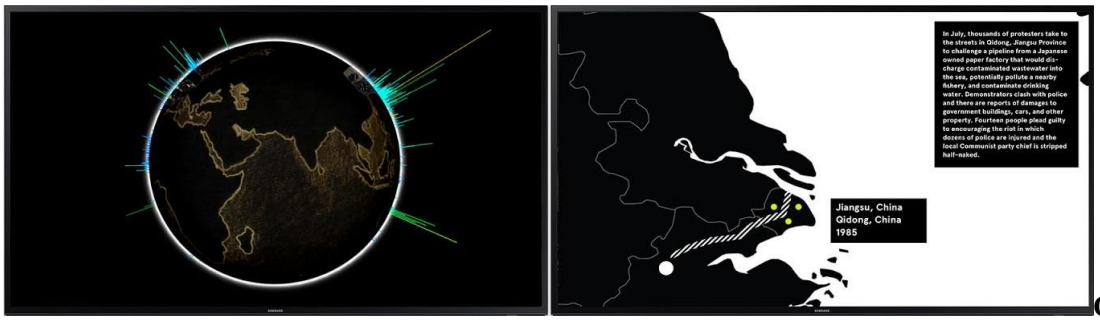
Sanatçı Yael Bartana *A Declaration* adlı çalışmasında çatışma alanları, nedenleri üzerine bir video sanat işi yapar. Milliyetçilik kavramını irdelediği bu çalışmayı Güney Tel Aviv yakınlarında Yafa Körfezi'nde gerçekleştirmiştir. Bir kayaya ulaşana kadar bir kayıkta kürek çeken bir erkek Filistin'den alınmış zeytin ağacını kayığında taşır. Kayada bulunan bayrağın yanına zeytin ağacını da dikecektir. Denizlerin kime ait olduğu, yani mülkiyet, milliyetçilik konularına işaret eder.



Görsel 9. Alfredo Jaar, Geography=Savaş, Erişim Tarihi: 17.08. 2021, http://www.arte-sur.org/

Alfredo Jaar'nın *Geography=War* isimli işinde elli adet su dolu varilin üzerinde tavandan sarkan ışıklı kutular yerleştirilmiştir. Kutuların içinden yansıtılan görüntüler varilin içindeki suya yansır. Nijerya'nın bir liman kenti olan Koko'da İtalyan tanklarının boşalttığı zehirli atıklarla kirlenmiş sudan muzdarip olan yerel halkın fotoğraflarının su dolu varillerde görünür olduğu bu yerleştirmede zayıf olanın acısına tanık olmak amaçlanmıştır.

Alfredo Jaar, *Geography=War* adlı yerleştirmesinde insanların ekonomik küreselleşme karşısındaki durumunu ve kontrol mekanizmaları sayesinde insanların zorla dahil edilmelerinden dolayı çektikleri sorunları görselleştirmeyle ilgilenir. Coğrafya, güç ve tahakküm ilişkilerinden kaynaklanan sorunları irdeler. Birinci Dünya ülkelerinin Üçüncü ve Dördüncü Dünyalara karşı uyguladığı fütursuzca baskı ve şiddet problemlerini ele alır. Sanatçı bu çalışması ile izleyiciyi gelişmiş ülkelerin tavrı ile yüzleştirir. Dolayısıyla izleyiciden güç coğrafyasındaki sorumluluklarının farkında olmalarını ister. Farkındalık sorunlar karşısında çözüm getirebilmeyi ve harekete geçmeyi tetikler. Afrika coğrafyası yaşayanları olmadık kötü muamelelere maruz kalır. Bunu yapan gelişmiş ülkeler güçleri sayesinde zayıf olanlara hükmetme ayrıcalığına sahipmiş gibi davranır. Jaar'ın çalışmasında, güncel sorunları ele alır ve bu barbar tutumun farkında olunmasını sağlar.



Görsel 10. Wonyoung So, Dijital Dünya Su Çatışmaları Haritası, 2014.

Su ve çatışma arasındaki bağlantı dünya çapında sürekli artan bir olgudur. Suya herkesin erişebilir olması güvenli suya erişim hakkı doğuştan gelen temel insan hakkıdır. Kimi ülkelerin kaynaklarının güçlü ülkeler tarafından kullanımı çatışmaları beraberinde getirir. Örtük ya da kimi zaman açıktan su savaşlarının yaşandığı, bunların bazen kanlı bazen kansız olabildiği görülür. Günümüzde insanların artan gıda, enerji ve su ihtiyaçlarını karşılamak, içinde bulunduğumuz yüzyılın mücadele alanlarından biridir. Sanatçı Wonyoung So, su çatışmalarını gösteren dijital bir harita hazırlar. Bu haritaya *Dünya Su Çatışmaları Haritası* adını verir. Bu dijital harita küresel kapitalizm ve devletler arasındaki gizli anlaşmalar sonucu ortaya çıkan kaynak rantı üzerine kurulu çatışmaları görünür kılmaya çalışır.

Bu araştırmada yer alan sanat pratikleri tüm canlıların varlığını sürdürmesinde ciddi öneme sahip suyun, değişimi ve dönüşümü sağlayabilmek, özellikle sanat deneyimine bir tür olumsallık, zaman ve durum kattığı, seyirciyi de içine alacak biçimde motive edici tarafına odaklandığı söylenebilir.

Sonuç

Çağdaş sanatta su manzaraları, manzara sözcüğünün çağrıştırdığından oldukça büyük farklılık göstermektedir. Peyzaj imgelerinin dondurulup aktarılması yerine akışkan, hareketli suyun gerek malzeme gerek tema olarak kullanımı çağdaş sanatın ifade olanaklarını güçlendirmiş ve içinde bulunduğumuz çağın meseleleri ile yüzleşilmesine aracı olmuştur.

Su içinde yaşadığımız çağın koşullarını somutlaştıran güçlü bir kavramdır. Sürüklenir, dolaşır, dalgalanır, susuzluğu giderir, akışkan ve biçimsizdir. Kolayca biçim verilemez. Şimdinin bir ontolojisini sunar. Dünyada ne olduğunu, dünyada olmanın ne olduğunu ve henüz olmamış olana işaret eder. Sanatçı pratiklerinde suya odaklanarak farklı disiplinlerin ve araştırma alanlarının ne ölçüde birleştiğini, ayrıca bilim insanları tarafından toplanan gerçek bilgilerin sanatçı tarafından oluşturulan projelerle (video, performans, yerleştirme gibi) izleyicinin sorunları görselleştirmesine katkı sağladığı görülür. Sanatçıların yeni bir forma dönüştürdüğü bu araştırmalar ve ortaklaşmalar düşünülebilir olanın ötesini deneyimlememizi sağlar. Çağdaş sanat çalışmaları belirli bir bilgi sunmanın yanısıra soruların çeşitlenmesini daha fazla soru sorulmasını ve tartışma olanağı sağlar. Bu bağlamda, *Çağdaş Sanatta Su Manzaraları* yeni bakış açıları ve sorunların çözümüne katkı sağlıyor gibi görünüyor.

Kaynakça

Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* Sel Yayıncılık, İstanbul.

Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Fluence, T. (2015). A Vocabulary of Water; How Water in Contemporary Art Materialises the Conditions of Contemporaneity. Erişim Tarihi: 22.08.2021. http://hdl.handle.net/11343/55069

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul.

McWilliam, N. (1993). Dreams of Happiness Social Art the French Left 1830-1850. Princeton: Princeton University Press.

Dr. Ceren Tekin Karagöz
Pamukkale Üniversitesi
Ckaragozau.edu.tr

TÜRKİYE VE JAPONYA KİTAP KAPAĞI TASARIMLARININ İNCELENMESİ

Öz

İletişimin temel unsurlarından biri olan görsel tasarım hemen hemen tüm toplumlarda çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Günümüzde görsel unsurlar teknolojik gelişmelerin de sunduğu yeni olanaklar sayesinde gelişmiş daha evrensel ve ulaşılabilir hale gelmiştir. Bu çalışma ile, iletişim tasarımının önemli konularından bir olan kitap kapaklarının, Türkiye ve Japonya bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır. Analiz edilmek için seçilen örnekler iki ülkede benzer zamanlarda basılan, iki ülkeden de yazarlara ait kitap kapakları benzeşik örnekleme yöntemi ile seçilmiştir. Seçilen kitap kapakları, bir kitabın bütünlüğünü temsil edebilecek görsel unsurlar -tasarım ilke ve elemanları-, içerik ve iletişim kuralları bağlamında analiz edilmiştir. Bu araştırmada; yayınevi, tarih, yazar, kitabın içeriği ve tasarımcı birlikteliği düşünülerek, aynı zamanda bir grafik ürün olan kitabın tasarım sorunları da irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Grafik Tasarım, Kitap Kapağı, Görsel İletişim, Türkiye, Japonya.

EXAMINING BOOK COVER DESIGNS OF TURKEY AND JAPAN

Abstract

Abstract must be past 150-350 words. Abstract must be past 150-350 words. Abstract must be past 150- Visual design, which is one of the basic elements of communication, has been used in various forms in almost all societies. Today, visual elements have become more universal and accessible thanks to the new possibilities offered by technological developments. With this study, it is aimed to examine the book covers, which is one of the important topics of communication design, in the context of Turkey and Japan. The samples for analysis were selected using the homogeneous sampling method of the book covers of the authors from both countries, which were published at the same time in both countries. Selected book covers were analyzed in terms of visual elements -design principles and elements-, content and communication rules that could represent the integrity of a book. In this study; The design problems of the book, which is also a graphic product, were examined by considering the publishing house, the history, the author, the content of the book and the designer.

Keywords: Graphic Design, Book Cover, Visual Communication, Turkey, Japan.

1. GİRİŞ

Tasarımcı; yazar, yayınevi ve okuyucu arasında köprü kuran kişidir. Kitap kapağında tasarımın temel amacı; bir kitabı diğerinden ayrı kılan benzersiz özelliklere ulaşmaktır. Okuyucu için kitapla ilk karşılaşma kitabın kapağıyla başlar, Kitap kapağı, kitabın sayfalarını bir arada tutan kılıfı ve aynı zamanda kitabın ambalajıdır (Oduncu, 2020). Ayrıca kitabın içeriği hakkında her şeyi bilmeden önce okuyucunun bilmesi gereken bilgi ve mesajları üzerinde taşıyan bir bilgilendirme alanıdır denebilir (Karabacak ve Çeliksap, 2019; Özderin, 2019; Soğukkuyu, 2015). Kitap kapakları, kendi özelinde belli bir kültüre sahiptir. Bu kültürü oluşturan unsurlar, kitaplara özgü birtakım değerlerin yansıtılmasından etkilenir (Özderin, 2019). Bu bağlamda kitap kapağı tasarımlarında dikkat edilecek hususlar;

- Bir kitabın bütünlüğünü temsil edebilecek fikri unsurlar,
- Fikri unsurların taşıyıcısı olabilecek görsel unsurlar,
- Yazı karakterleri ve görsel unsurlar arasında tasarım ilişkileri
- Tasarım öğeleri arasında renk faktörü olarak sıralanabilir.

Bir kitap farklı ülkelerde yayına hazırlandığında, aynı amaçla çalışılsa da ülkelerin bakış açıları doğrultusunda şekillenmektedir (Oduncu, 2020). Aynı kitaplara ait farklı ülkelerde basılan kitapların kapak tasarımlarında farklılıkların olabileceği tezinden hareketle böyle bir araştırma yapılmaya karar verilmiştir. Araştırmada karşılaştırma yapılması için Japonya'nın seçilme nedeni ise Japonya'nın oldukça köklü bir baskı resim ve tipografi geleneğinin olması ve ülkede okuma oranlarının çok yüksek olmasıdır.

2. METODOLOJİ

Seçilen kitap kapakları, bir kitabın bütünlüğünü temsil edebilecek görsel unsurlar – tasarım ilke ve elemanları- ve kitabın içeriği bağlamında analiz edilmiştir. Bu araştırmada; yayınevi, tarih, yazar, kitabın içeriği ve tasarımcı birlikteliği düşünülerek, aynı zamanda bir grafik ürün olan kitabın tasarım sorunları da irdelenmiştir. Bu doğrultuda kitap kapağının;

- Biçimsel özellikleri
- Kapak vurgusu
- Kitap kapağı-içerik ilişkisi
- İki kitap kapağının benzer farklı yanları incelenmiştir.

a. Örneklem

Günümüzde pek çok yayınevi, basılı pek çok kitap ve grafik çalışması bulunmaktadır. Bu nedenle incelenecek örneklerin seçimi de zorlaşmaktadır. Türkiye ve Japonya'da benzer

zamanlarda kitapları basılan yazarlara ait kitap kapakları benzeşik örnekleme ve kolay ulaşılabilir durum örneklemesi yöntemi ile seçilmiştir. Seçilen yayınevleri benzer büyüklükte yayınevleridir. Genel olarak bu yayın evlerinin tasarımlarıyla ilgili ayrıntılı çalışmalar yaptıkları yapılan web sitesi incelemelerinde görülmüştür.

Bu kapsamda üç farklı türde ve iki ülkenin çok okunan ve iki ülkede de baskıları bulunan yazarlarına ait kitap kapakları incelenmiştir.

İncelenen kitap kapakları;

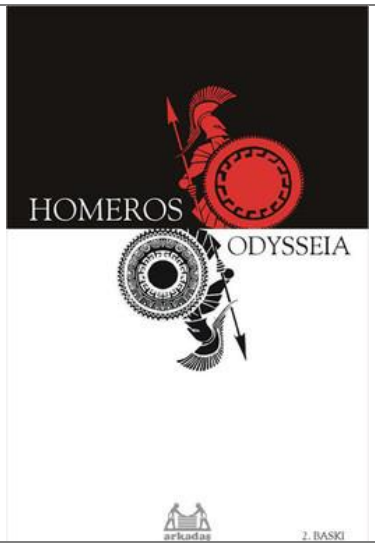
- Antik Dönem, Odysseia – Homeros
- Dünya Klasikleri, Karamazov Kardeşler, Fyodor Dostoyevski
- Bilim Kurgu, Dünyaya Orman Denir, Ursula le Guin
- Türkiye, Kafamda Bir Tuhaflık, Orhan Pamuk
- Japonya, Sahilde Kafka, Haruki Murakami olarak belirlenmiştir.

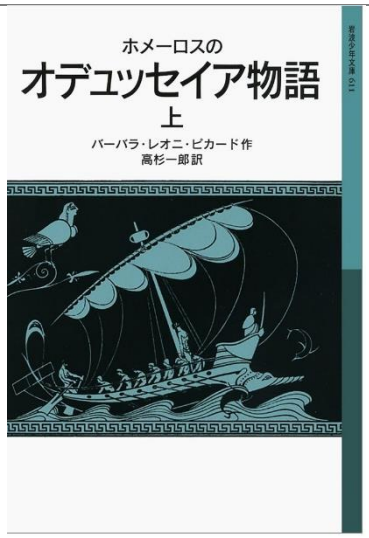
3. BULGULAR ve YORUM

a. Antik Dönem, Odysseia, Homeros

Odysseia Troya savaşından sonra ünlü Kral Odysseus'un destansı evine geri dönüş yolculuğunu anlatmaktadır. Odysseia'da anılar, öyküler, geriye dönüşler, yer ve zaman atlamalarıyla, olay içinde olayların anlatıldığı çağdaş bir roman kurgusu görülmektedir. Troya Savaşı biteli on yıla yaklaştığı halde İthaka Kralı Odysseus, yurduna dönememiştir. Yıllardır bir adada tutukludur. Tanrıların sonunda yurduna dönmesine izin vermesiyle kral yıllar süren zorlu yolculuğu başmaktadır. Odysseia destanı, Odysseus'un on iki gemisi ve yoldaşlarıyla yola çıkışıyla başlamakta, üç yıl denizlerde sürünüp, bin bir tehlikeyi savuşturmasından sonra ve ancak yirmi yıl sonra yurduna ve karısına kavuşmasıyla bitmektedir (Can Yayınları, 2021).

Tablo 1. Antik Dönem, Odysseia, kitabı Türkiye ve Japonya kitap kapağı karşılaştırması





Türkiye	Japonya
Yayın Tarihi: 1. Baskı 2009, 2. Baskı: 2014	Yayın tarihi: Şubat 2014
Yayıncı: Arkadaş Yayıncılık	Yayıncı: İwanami Shıoten
Çevirmen: Fulya Koçak	Sayfa Sayısı: 265
Kapak Tasarımı: Ulaşılamadı	Çevirmen: Ichiro Takasugi
Sayfa Sayısı: 456	Kapak Tasarımı: Ulaşılamadı
Yayıncı Web Sayfası: https://www.arkadas.com.tr/	Yayıncı Web Sayfası: https://www.iwanami.co.jp/english/

Biçimsel Özellikleri: Oransal olarak ikiye bölünen siyah ve beyaz bölümlerde iki Helenistik savaşçı figürü yer almaktadır. Savaşçı figürler diyagonal olarak denk getirilen mızraklar tutmaktadırlar. Zorlu bir yolculuğa ve Odysseus'un kişiliğine gönderme yapan ve baskın kırmızı karaktere zıt yerleştirilen siyah karakter arasında kontrast ve gerilim yakalanmıştır. Sade bir tasarım yapılmış, renk kullanımı ve yazı tipi boyutu ile tipografik karşıtlık yakalanmaya çalışılmıştır. Dengeli ve uyumlu bir tasarım yaparak ana mesajı doğrudan ileten ve kitabın hikayesi hakkında bize küçük ipuçları veren bir tasarım ortaya konmuştur.

Kapak Vurgusu: Özellikle Odysseu'a ve savaşa yapılmıştır.

Biçimsel Özellikleri: Sayfanın tam ortasında bulunan ve beyaz zeminde siyah turkuaz renklere sahip Helenistik bir eserin grafiksel çalışması yer almaktadır. Resimde Odysseus gemisinin pruvasında evine doğru bakmakta ve mürettebatı dalgalı denizde yol almaktadır. Sade bir tasarım yapılmış, renk kullanımı ve yazı tipi boyutu ile tipografik karşıtlık yakalanmaya çalışılmıştır. Dengeli ve uyumlu bir tasarım yaparak ana mesajı doğrudan ileten ve kitabın hikayesi hakkında ipuçları veren bir tasarım ortaya konmuştur.

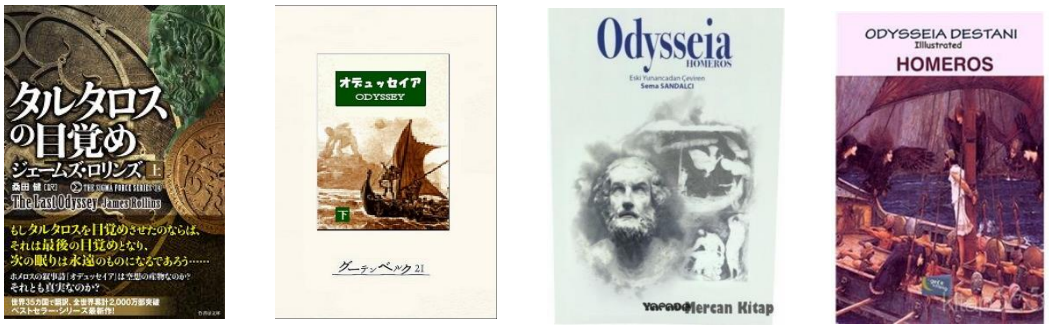
Kapak Vurgusu: Gemi, Odysseus ve yolculuğa yapılmıştır.

Kitap Kapağı-İçerik ilişkisi: Özellikle Odysseu'un Troya savaşından sonra yaptığı uzun ve zorlu eve geri dönüş yolculuğuna

Kitap Kapağı-İçerik ilişkisi: Kitap içeriği ile doğrudan bir ilişkisi olmayan kapakta iki farklı renkte kullanılan figürler kitabın baş kahramanı ile ilgili bize ipuçları vermektedir.	gönderme yapılmaktadır. Doğrudan kitap içeriğini özetleyen, denizde yapılan yolculuğu gösteren ve okuyucunun baktığında fikir edinebileceği bir görsel seçilmiştir.

Tablo 1'de görüldüğü gibi iki kitap kapağı birbirleriyle çıkış noktası olarak benzerlik göstermektedir. Benzer bir anlayışla ele alınan kapak tasarımları, sade, grafiksel öğelere sahiptir. İki tasarımcı da beyaz ve siyah karşıtlığını kullanmış ve bir rengin dominant olduğu tasarımlar yapılmıştır. İki kapakta da Helenistik sanata yer verilmiş ve hikayenin farklı yönlerine gönderme yapılmıştır. Türkiye baskısında tasarımcılar doğrudan Osysseus'a odaklanırken Japonya baskısında tasarımcılar savaş sonrası uzun yolcuğuna odaklanmıştır.

Tablo 2. Farklı yayınevlerine ait Antik Dönem, Odysseia kitap kapakları



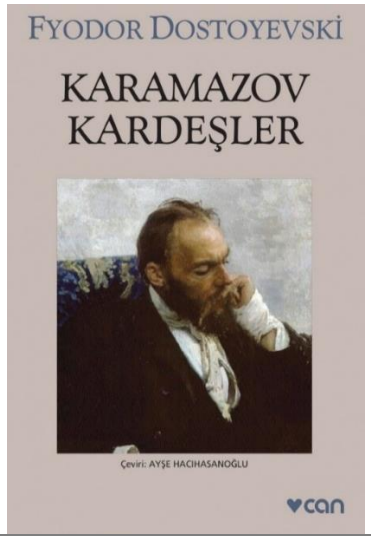
Tablo 2'de ise daha az kurumsal yayınevlerine ait aynı kitaba yönelik kitap kapakları görülmektedir. Bazılarının Odysseus'un yolculuğuna vurgu yaparken bazılarının Helenistik bazı imgeleri kullandıkları, tasarım ilke ve elemanları üzerinden düşünülmeden ve özen gösterilmeden yapılmış gibi görünen kapaklar oldukları görülmektedir.

b. Dünya Klasikleri, Karamazov Kardeşler, Fyodor Dostoyevski

Fedor Pavloviç Karamazov, küçük bir Rus köyünde yaşayan, zengin olmasına rağmen toplum tarafından pek sevilmeyen, toprak sahibi bir adamdır. Yapmış olduğu iki evliliğinden toplam üç çocuğu ve bir gayrimeşru çocuğu olmuştur. Dimitri Fyodoroviç Karamazov, 28 yaşındaki en büyük oğludur. Babası gibi şehvet düşkünü ve pek sevilmeyen bir adamdır. İvan Fyodoroviç Karamazov, Fedor Pavloviç'in ikinci karısından doğan 24 yaşındaki oğludur. Ailesiyle bağlantısı az olan İvan, iyi bir eğitim almış nihilist düşüncelere sahip bir gençtir. Kitapta genellikle Alyoşa olarak bahsedilen Aleksey Fyodoroviç Karamazov, Fyodor Pavloviç'in ikinci evliliğinden doğan 20 yaşındaki oğludur. Kentte bulunan manastırda yaşamakta olan Alyoşa, kardeşlerinin içinde en hayırlı olanıdır. Pavel

Smerdyakov ise Fyodor Pavloviç ile Lizaveta'nın ilişkisinden olduğu iddia edilen gayrimeşru çocuğudur. Evdeki hizmetçiler tarafından büyütülen Pavel, babasının uşağı ve aşçısı olarak çalışmaktadır. Fedor Pavloviç Karamazov, bir gün gizemli bir şekilde öldürülür. Ölümünün ardından açılan dava kısa sürede tüm Rusya'nın merak ettiği bir dava halini alır. Ölümünden Fedor Pavloviç Karamazov'un büyük oğlu Dimitri Karamazov suçlanır ve aile içerisinde uzun bir sorgulama başlamaktadır (Can Yayınları, 2021).

Tablo 3. Dünya Klasikleri, Karamazov Kardeşler kitabı Türkiye ve Japonya kitap kapağı karşılaştırması

	
Türkiye	Japonya
Yayın Tarihi: 1.Baskı Mayıs 2010, 9 .Baskı : Eylül 2018 Yayıncı: Can Yayınları Çevirmen: Ayşe Hacıhasanoğlu Kapak Tasarımı: Ayşe Çelem Design Sayfa Sayısı: 1080 Yayıncı Web Sayfası: **https://canyayinlari.com/**	Yayın Tarihi: 2007 Yayıncı: Kobunsha Çevirmen: Ikuo Kameyama Kapak Tasarımı: Ulaşılamadı Sayfa Sayısı: Ulaşılamadı Yayıncı Web Sayfası: https://www.kobunsha.com/english/company/
Biçimsel Özellikleri: Açık kahverengi düz bir zeminin ortasına yerleştirilen bir erkek portresi yer almaktadır. Fotoğrafın hemen hemen	Biçimsel Özellikleri: Yayınevi bu kitabı 5 kitap halinde çıkarmıştır ve her kapak Beyaz bir zemin üzerine kırmızı renkte farklı soyutlama çizimler yer almaktadır.

üzerinde büyük harflerle resmin genişliğine oranlı kitabın adı ve onun üstünde de yazarın ismi yer almaktadır. Grafiksel açıdan oldukça sade ve az elemanın kullanıldığı kapakta, iç karartıcı düşüncelere dalmış adam baskınlık sağlamaktadır. Porte ve arkasındaki renkler ahenklidir ve tipografik unsurlar resim ile uyumludur. Kapak Vurgusu: düşünceli bir adam portresi ile kardeşlerin psikolojik durumuna yapılmıştır. Kitap Kapağı-İçerik ilişkisi: Kitap kapağında yer alan düşünceli adam portresi kitabın genel sorgulanma psikolojisi ile uyumludur. Üç kardeş ve bir üvey kardeşin öldürülen babalarının faili olma ihtimaline karşın yapılan sorgulamalarda oluşan psikolojik gerilimi yansıtmakta ve kitabı eline alan izleyiciye bunaltıcı bir mesaj vermektedir.	Gördüğünüz 1. kitaba ait kapakta üç figürün yer alığı dominant kırmızı renge sahip çizim kullanılmıştır. Çizgisel figürler iç içe geçmiş karmaşık çizgilerden oluşmaktadır. Çizgi, sözel olarak açıklayamadığımız duyguları ve düşünceleri dışa vurmada önemli bir görsel iletişim aracıdır. Figürlerin boyları sağdan sola doğru küçülmekte ve ayakları ile diyagonal bir çizgi oluşturmaktadır. Kullanılan yazılar ise sayfanın üstünde yatay olarak yerleştirilmiş, tipografik öğeler ikinci plana atılmıştır. Genel olarak dengeli, bütünlüğü olan ve ahenkli bir tasarım olduğu söylenebilir. Kapak Vurgusu: üç kardeşe yapılmıştır. Kitap Kapağı-İçerik ilişkisi: üç kardeşin ruhsal hallerine vurgu yapan tasarımcı, ifadesiz yüzleri olan ve karmaşık iç içe geçmiş vücutlar kitabın içeriğindeki karmaşa ve bunaltıcı ruh hallerine zıt bir görüntü sunuyor. İzleyiciye doğrudan bir mesaj vermeyen kitap kapağı, izleyiciyi merak ettiren ama kitabı hiç bilmeyen birinin ipuçlarını anlayamayacağı bir şekilde tasarlanmıştır.

Tablo 3'te görüldüğü gibi psikolojik gerilimin yüksek olduğu bir romanın iki kitap kapağı anlayış olarak birbirinden oldukça farklıdır. Türkiye'deki tasarımda düz bir zemine doğrudan yağlıboya bir portre çalışması kullanılmışken Japonya baskısında yine düz bir zeminde daha grafiksel ve çizgisel bir tasarım kullanılmıştır. İki kitap kapağında da tipografik öğeler görsellerden bağımsız kullanılmıştır.

Tablo 4. Farklı yayınevlerine ait Dünya Klasikleri, Karamazov Kardeşler kitap kapakları



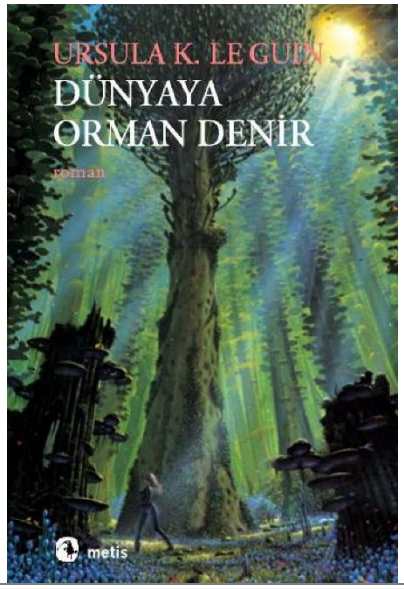
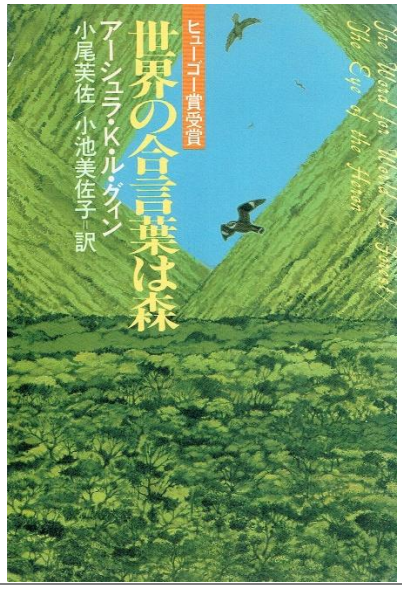
Tablo 4'te ise daha az kurumsal yayınevlerine ait aynı kitaba yönelik kitap kapakları görülmektedir. Bazılarının doğrudan yazarın fotoğrafını kullandığı görülürken bazılarının

hikayede yer alan figürleri çağrıştıran eserleri doğrudan kullandıkları görülmektedir. Genel olarak bu kapakların özen gösterilmeden yapılmış gibi görünen kapaklar oldukları söylenebilir.

c. Bilim Kurgu, Dünyaya Orman Denir, Ursula le Guin

1970'lerin başlarında yazdığı Dünyaya Orman Denir kitabında Le Guin ABD'nin Vietnam savaşı politikasına doğrudan göndermeler yapmaktadır. Arz isimli bir şirket, Athshe gezegenine uygarlık götürmektedir. Tüm bunlara yer açmak için Athshe'nin yüzeyini kaplayan ormanları kesmek isteyen konuklar kendi ihtiyaçlarını gidermek için ormanları katletmeye başlamaktadır. Ancak Athshe'nin yerli halkı olan ufak tefek tüylü yaratıkların dilinde "Orman" ve "Dünya" eşanlamlı kelimelerdir; ikisi de "Athshe" demektir. O güne kadar şiddeti, savaşmayı ve öldürmeyi tanımamış olan Athshe insanları dünyalarını -ormanlarını- yok olmaktan korumak için savaşmayı ve öldürmeyi öğrenmek zorunda kalmaktadırlar (Metis yayınları, 2021).

Tablo 5. Bilim Kurgu, Dünyaya Orman Denir kitabı Türkiye ve Japonya kitap kapağı karşılaştırması

Türkiye	Japonya
	
Yayın Tarihi: 1. Basım Eylül 1996, 8. Basım Haziran 2019 Yayıncı: Metis Yayıncılık Çevirmen: Özlem Dinçkal	Yayın Tarihi: Ocak 2002 Yayıncı: Hayakawa Publishing Çevirmen: Fusa Obi, Misako Koike Kapak Tasarımı: Ulaşılamadı

Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen Kapak İllüstrasyonu: Tim White Sayfa Sayısı: 136 Yayıncı Web Sayfası: **https://www.metiskitap.com**	Sayfa Sayısı: 391 Yayıncı Web Sayfası: https://www.hayakawa-online.co.jp/

Biçimsel Özellikleri: Tamamen ormanla kaplı bir gezegen hakkındaki bu bilim kurgu kitap kapağında yeşil rengin ağırlıkta olduğu dikey illüstrasyon bütün kapağı kaplamaktadır. Resmin tam ortasında dominant büyük bir ağaç yer almaktadır. Ortadaki ağacı ön plana çıkarmak için sanatçı ağacın çevresinde daha açık yeşiller ile çevresinde boş bir alan oluşturmuştur. Dünyadaki ağaçlara benzemeyen uzun ağaç ve çevresindeki bitkiler başka bir gezegenin ip uçlarını bize vermektedir. Kitabın ve yazarın isimleri ise resmin içinde kaybolmakta gibidir. Resimdeki ton değişiklikleri tipografik öğelerde illüzyona neden olmaktadır. Kapak Vurgusu: Ortada yer alan ağaca yapılmıştır. Gezegenin zemininde ise yürüyen bir kadın vardır belli belirsiz. Burada gezegene gelen istilacı türü temsil etmektedir. Kitap Kapağı-İçerik ilişkisi: Kitabın hikayesi ile uyumlu bir kapağı bulunan hikayenin nasıl bir atmosferde gerçekleşmiş olabileceği hakkında bize ipuçları vermektedir kitap kapağı.	Biçimsel Özellikleri: Kare planlı kapak tasarımında 5 parça kare farklı açılarla yerleştirilmiştir. Görsel yeşil bir ormana ait suluboya bir çalışmadır. Yeşil rengin dominant olduğu kapağın sağ üst bölümünde ahenk sağlayan mavi renkli gök yüzü bulunmaktadır. Gökyüzünde uçan dört kuş bulunmaktadır ve hiyerarşik olarak küçülmektedirler gökyüzüne doğru. Kapakta tasarımcılar farklı perspektif algısı yaratırken bizi başka bir dünyaya götürmektedir. Tipografik öğeler ise yukardan aşağı doğru sayfanın solunda yer almaktadır ve kitabın ismi büyük boyutta yeşilin uyumlu renklerinden olan sarı renk ile yazılmıştır. Tipografi kapak resmi ile uyumlu olacak şekilde tasarlanmıştır. Kapak Vurgusu: Ormana ve özgürce uçan kuşlara yapılmıştır. Kitap Kapağı-İçerik ilişkisi: Kare planlı farklı perspektifle sunulan kapakta önemli olanın orman olduğunu hissettiren aynı zamanda bir halkın özgürlük mücadelesine odaklanan hikayeyi yansıtan bir tasarım yapılmıştır.

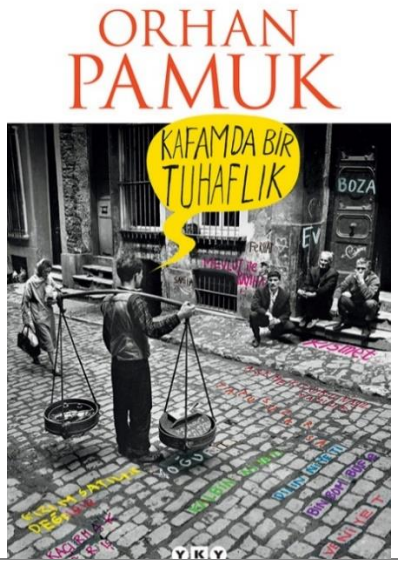
Tablo 5'te görüldüğü gibi iki kitap kapağı da hem kitap içeriğine hem de başlığına uygun olan yeşil rengini ve bir ormanı tasvir eden kapak tasarımları kullanmıştır. Kitapta gezegenlerini kurtarmak için savaşmayı öğrenmek zorunda kalan ve acı çeken halka yer verilmemiştir iki kapak tasarımında da. Bunun yerine özgürlüğe ve aslında yerli halkın nasıl bir ruhsal atmosfere sahip oldukları yansıtılmıştır. İki kapağında birbirine benzeyen bir yapıda olduğu söylenebilir bu nedenle. Türkiye'deki kapakta savaşa dair karamsar atmosfer

az da olsa puslu bir orman görüntüsüyle yansıtılmıştır. İki kapakta da gezegen için yeşilin ve ormanın önemine vurgu yapan görseller seçtikleri ve kitap hakkında izleyiciye bir fikir verdikleri söylenebilir.

d. Türkiye, Kafamda Bir Tuhaflık, Orhan Pamuk

Orhan Pamuk'un üzerinde altı yıl çalıştığı roman, bozacı Mevlut ile üç yıl aşk mektupları yazdığı sevgilisinin İstanbul'daki hayatlarını anlatmaktadır. 1969 ile 2012 arasında, kırk yılı aşkın bir süre Mevlut, İstanbul sokaklarında yoğurtçuluk, pilavcılık, otopark bekçiliği gibi pek çok iş yaparak geçimini sağlamaktadır. Bir yandan sokakların çeşit çeşit insanla dolmasını, şehrin büyük bölümünün yıkılıp yeniden inşa edilmesini, Anadolu'dan gelip zengin olanları izlerken; diğer yandan ülkenin içinden geçtiği dönüşümlere, siyasi çatışmalara, darbelere tanık olmaktadır. Onu başkalarından farklı kılan şeyin, kafasındaki tuhaflığın kaynağını hep merak etmektedir. Ama kış akşamları boza satmaktan ve sevgilisinin aslında kim olduğunu düşünmekten hiç vazgeçmez. Kitapta aşkta insanın niyeti mi daha önemlidir, kısmeti mi? Mutluluk veya mutsuzluğumuz bizim seçimlerimize mi bağlıdır, yoksa bizim dışımızda mı gelişip başımıza gelirler? gibi sorgulamalar yapmaktadır (Yapı Kredi yayınları, 2021).

Tablo 6. Türkiye, Kafamda Bir Tuhaflık kitabı Türkiye ve Japonya kitap kapağı karşılaştırması

	
Türkiye	Japonya
Yayın Tarihi: Aralık 2014	Yayın Tarihi: Mart 2016
Yayıncı: Yapı Kredi Yayınları	Yayıncı: Hayakawa Publishing

Kapak Tasarımı: Orhan pamuk ve Kerem Altuntaş Kapak Fotoğrafı: Ara Güler Sayfa Sayısı: 490 Yayıncı Web Sayfası: **https://kitap.ykykultur.com.tr/**	Çevirmen: Ryo Miyashita Kapak Tasarımı: Ulaşılamadı Sayfa Sayısı: 392 Yayıncı Web Sayfası: https://www.hayakawa-online.co.jp/
Biçimsel Özellikleri: Ara Güler'e ait siyah-beyaz bir İstanbul fotoğrafının kapağın büyük bir bölümünü kapladığı kapakta tipografik öğeler tasarımın önemli bir parçası olarak kullanılmıştır. Yazarın ismi dominant kırmızı renkle ve büyük yazı boyutuyla kullanılmıştır. Kitabın ismi ise kitabın baş kahramanı bozacı Mevlüt'ün düşüncelerinin bir özetini sunmaktadır. Kullanılan renkler bir birbirini tamamlayan ve siyah beyaz yüzeyde ahenk yaratan renklerdir. Sarı konuşma baloncuğu kitabın ismini ön plana çıkarmaktadır. Kapak Vurgusu: Bozacı ve İstanbul'a yapılmıştır. Kitap Kapağı-İçerik ilişkisi: Kapak tasarımı fikri Orhan Pamuk ve Kerem Altuntaş'a aittir ve kapaktaki fotoğrafın üzerindeki yazıları Orhan Pamuk yazmıştır. Kapaktaki yazılar kitabın içeriği hakkında bize bazı ipuçları veriyor. Fotoğrafa yerleştirilen yazılarla yazar İstanbul sokakları, yaşamı, geçmişi ve geleceği hakkında kitabın kendisi gibi pek çok şey söylüyor. Bu açıdan kapağın izleyiciye kitap hakkında bek çok bilgi verdiğini söyleyebiliriz.	Biçimsel Özellikleri: Beyaz geniş bir zemine yerleştirilen üstte ince bir şerit halinde İstanbul fotoğrafı ve oldukça ön plana çıkan yatay tipografik öğelerden oluşmaktadır kitap kapağı. Fotoğrafta yalnız bir çocuk denize doğru dönmüştür ve ilgiyi kendine çeker. Ayrıca iki uyarı dubası da dikkat çekmektedir. Çocuğun ne yaptığına dair bir fikrimiz yoktur ancak havanın güneşli olmaması ve çocuğa vuran rüzgar sanki bir fırtına yaklaşıyormuş izlenimi vermektedir. Tipografik öğelerin geniş yer kapladığı kapakta yazı karakterlerinin renkleri resim ile uyumlu bir şekilde kullanılmıştır. Kapak Vurgusu: Tipografiye ve İstanbul'da sahilde tek başına duran bir çocuğa yapılmıştır. Kitap Kapağı-İçerik ilişkisi: Çocuğun düşüncelere dalmış hali Kafamda Bir Tuhaflık'a gönderme yapmaktadır. Yalnız düşüncelere almış karakter ile gerilim yaratılmış ve uyarı dubalarıyla desteklenmiştir. Kapağa bakan bir izleyici kitabın bir insana odaklandığını ve ruhsal bir yönü olduğunu anlayabilmektedir.

Tablo 6'da görüldüğü gibi iki kitap kapağı da beyaz zemin üzerine yerleştirilmiştir, bir fotoğraf kullanılmış ve bu fotoğrafta İstanbul'u anlatan kareler yer almıştır. İki kapağında odağında İstanbul'a göndermeler yapılmış ve tipografi ön plana çıkarılmıştır. Türkiye'deki kitap kapağı ile hikâyenin İstanbul ile olan bağlantısı daha baskındır ve Türkiye'deki insanların mesajı alması için gerekli kültürel kodlara sahiptir. Ancak Japonya

baskısında daha çok uzaklara bakan bir çocuk, geniş bir mekânda yalnız başına gibidir ve ilk bakışta kitap hakkında daha az şey söylemektedir.

e. Japonya, Sahilde Kafka, Haruki Murakami

Kitapta iki farklı karakterin hikâyesini işleyen yazar bir yandan 15 yaşında evden kaçan bir genç olan Kafka Tamura'nın hikâyesini anlatırken diğer yandan da saf bir ihtiyar olan Nakata'nın hikâyesini ve bu iki karakterin hikâyesinin nasıl kesiştiğini anlatmaktadır. Kafka Tamura 15 yaşına girmeden bir gün önce evden kaçmıştır. Yolculuğunun sonunda Kafka kendini Japonya'nın Takamatsu şehrinde özel bir kütüphanede bulmaktadır. Kafka günlerini kütüphanede çalışarak geçirirken hayatı birden polislerin onu bir cinayet suçundan araması ile değişmektedir. İkinci Dünya savaşı sırasında bir okul gezisinde birden uykuya dalan ve sonrasında bir şey olmamış gibi uyanan çocuklar hakkında bir soruşturma başlatılmıştır. Günlerce hastanede kalarak, okuma yazma dahil bildiği her şeyi unutmuş olarak uyanmaktadır. Bu çocuk romanın bir diğer karakteri olan Satoru Nakata'dır. O günden sonra hayatına normal bir insan olarak devam edemeyen Nakata'nın bir süre sonra özel bir yeteneği ortaya çıkmaktadır. Kedilerle konuşabilmektedir ve yaşlanana kadar geçimini sağlamak için kayıp kedileri arayıp bulmaya başlar. Kitapta tamamen farklı sebeplerle yola düşen bu iki karakterin hikâyesi kesişmektedir (Doğan Kitap, 2021).

Tablo 7. Japonya, Sahilde Kafka, kitabı Türkiye ve Japonya kitap kapağı karşılaştırması

	
Türkiye	Japonya
Yayın Tarihi: 2009	Yayın Tarihi: Eylül 2002

Yayıncı: Doğan Kitap	Yayıncı: Shinchosha Publishing
Çevirmen: Hüseyin Can Erkin	Kapak Tasarımı: Ulaşılamadı
Kapak Tasarımı: Geray Gençer	Sayfa Sayısı: 400+432
Sayfa Sayısı: 656	Yayıncı Web Sayfası: https://www.shinchosha.co.jp/
Yayıncı Web Sayfası: **https://www.dogankitap.com.tr/**	

Biçimsel Özellikleri: Üç rengin birlikte kullanıldığı kapakta gözlüklü çocuk, gözlüğü ve karga baskın öğeler olarak kullanılmıştır. Ayrıca tipografik öğelerle de grafiksel olarak oynanmış, görsele dahil edilmiştir. Kırmızı gökyüzünde siyah dalgaların yansıdığı çocuğun gözlüğü, karganın kırmızısı ve Haruki isminin kırmızısı birlik sağlarken yine kullanılan siyah ve grilerde bir bütünlük sağlamaktadır. Karganın K harfini gagası ile tutması Sahilde Kafka isminin çocuğun portresi etrafında dönmesi ise hareket yaratmıştır. Yine yazarın isim ve soy ismi ikiye ayrılmış ve zemininde farklı renkler kullanılmıştır.	Biçimsel Özellikleri: İki ayrı kitapta sunulan romanda geniş beyaz bir zeminde ortada küçük nesnelerin yer aldığı ve tipografinin ön plana çıktığı tasarımlar yapılmıştır. Ortada yer alan objeler hikayelere gönderme yapmaktadır. İki yana yaslı şekilde solda Kafka sağda ise Sahilde yazısı dik olarak yazılmış ve sayfanın yarıdan biraz daha fazlasını kaplayacak şekilde yerleştirilmiştir. Mevi renkle yazılan 1 ve sarı renkle yazılan 2 rakamları ile merkezdeki objelerin tamamlayıcı renkleri kullanılmıştır.
Kapak Vurgusu: Gözlüklü çocuk ve kargaya yapılmıştır.	Kapak Vurgusu: Tipografi, kedi ve yılanlı küçük objelere yapılmıştır.
Kitap Kapağı-İçerik ilişkisi: Gizemli iki farklı hikâye anlatılan kitaptaki çocuğa gönderme yapmaktadır kapaktaki çocuk ile. Çocuğun beklenmedik bir şekilde cinayet ile suçlanmasına gönderme yapan kapaktaki gizem ve gerilim çocuğun başındaki karga ve gözlük ile hissedilmektedir. İzleyiciye ilk bakışta kitapta gizemli bir şeylerin olduğu izlenimini vermektedir.	Kitap Kapağı-İçerik ilişkisi: İkinci kitapta yaşlı adam kedilerle ilgilenmektedir ve bu nedenle kapağın merkezinde bir kedi biblosu bulunmaktadır. Yine benzer bir şekilde bir kaçış hikayesi olan ve ilginç olaylar yaşayan genç oğlanın çıktığı yolculuğa gönderme yapan bir yılan tasviri yer almaktadır. Kapak tasarımları izleyiciye ilk bakışta çok küçük ip uçları vermektedir.

Tablo 7'de görüldüğü gibi iki kitap kapağı da grafiksel düzenlemeler ile oluşturulmuştur. Benzer bir şekilde kapak tasarımlarında tipografik özellikler ön plana çıkarılmış ve uyumlu renkler tercih edilmiştir. Kullanılan görsellerin boyutları ve renk tercihleri birbirinden farklı olan kapaklarda benzer bir şekilde sade zeminler üzerinde hikâyeye göndermeler yapan simgelere yer verilmiştir.

4. SONUÇ

İncelenen örneklerde iki ülkenin yayınevlerinde çalışan tasarımcıların kitabın içeriği ile bağlantılı, sade, dengeli, çarpıcı ve tipografik unsurların ön plana çıktığı tasarımlar yaptığı söylenebilir. Kapak tasarımlarında Japonya'nın kültürel altyapısı ve alfabeleri nedeniyle tipografik öğelere daha fazla önem verdiği, Türkiye'nin ise görsel ağırlıklı düzenlemelere yöneldiği görülmektedir.

Yayın evinin esere yaklaşımı, ciddiyeti ve çalışma prensibi kitap kapaklarının kalitelerinde çok büyük bir etkiye sahiptir. Telif hakkı bulunan ve yazarı hayatta olan, yazarı ile basım sürecinde fikir alışverişinde bulunan yayınevlerinin kitap kapaklarının daha başarılı olduğu görülmektedir. Ayrıca pek çok yayınevi tarafından yayın hakları olmadan basılan kitapların tasarımlarında çok büyük farklılıklar olurken büyük yayınevlerinin tasarladığı ve telif hakları bulunan yayınevleri tarafından basılabilen kitap kapaklarının bir noktaya kadar kitap içeriğiyle uyuşan benzer özellikler sergiledikleri görülmektedir.

KAYNAKÇA

KARABACAK M. ve ÇELİKSAP, S. (2019). Grafik Tasarımının Geleneksel Kitap Sanatlarıyla İlişkileri. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(51): 6960-6966.

ODUNCU, S. "Kitap Kapağı Tasarımlarında Renk Kullanımının Cinsiyet Odağında Değerlendirilmesi". ulakbilge, 48 (2020 Nisan): s. 507–519. doi: 10.7816/ulakbilge-08-48-02

ÖZDERİN, S. (2019). Kitap Kapağı Tasarımları ve Görsel İletişim. *The Journal of Social Sciences.* 41. 220-242. 10.29228/SOBIDER.32631.

SOĞUKKUYU, B. (2015). Kitap Kapağı Tasarımında Kadın Portresinin Kullanımı. Uş*ak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 57-72. https://dergipark.org.tr/tr/pub/usaksosbil/issue/21658/232875

İNTERNET KAYNAKLARI

CAN Yayınları (2021), Karamazov Kardeşler, https://canyayinlari.com/kitaplar/roman/16153/karamazov-kardesler/ Erişim tarihi: 17.09.2021

CAN Yayınları (2021), Odysseia, https://canyayinlari.com/kitaplar/destan/16373/odysseia/ Erişim tarihi: 17.09.2021

DOĞAN KİTAP (2021), Sahilde Kafka, https://www.dogankitap.com.tr/kitap/sahilde-kafka Erişim tarihi: 17.09.2021

METİS Yayınları (2021), Dünyaya Orman Denir, https://www.metiskitap.com/catalog/book/4987 Erişim tarihi: 17.09.2021

YAPI KREDİ Yayınları (2021), https://kitap.ykykultur.com.tr/kitaplar/kafamda-bir-tuhaflik Erişim tarihi: 17.09.2021

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ERENGEZGİN KAFKAS
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
ykafkas@fsm.edu.tr

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI LİSANS EĞİTİMİNDE ÇİZİM VE TEMEL TASARIM DERSLERİNİN ÖNEMİ VE ALANA KATKILARI

Öz

Ülkemizde son yıllarda Geleneksel Türk Sanatları alanına ilgide bir artış görülmektedir. Özellikle bazı devlet kurumlarının verdiği eğitimler, açmış olduğu kurslar ve bu sanatlara dair örneklerin halk tarafından talep görmeye başlaması bu ilgiyi kamçılamıştır. Hat Sanatı, Minyatür, Tezhip, Çini, Halı Kilim ve Kumaş Desenleri gibi pek çok dala ayrılan bu alanda devlet üniversitelerinin yanı sıra vakıf üniversitelerinde de lisans ve lisansüstü düzeyinde bölümler açılmış durumdadır.

Geleneksel Türk Sanatları'na ilginin piyasa düzeyinde halen ağırlıklı olarak reprodüksiyon çalışmalarına ve dekoratif işlere yönelmesine rağmen, özellikle dünya sanatını da takip eden ve alanda kendi ifadesini bulma arayışında olan yeni nesilde daha özgün eserler üretmek çabasını görmekteyiz. Üniversitelerde verilmekte olan lisans eğitiminin de bu bağlamda öğrencinin öncelikle sanatla ilgili temel kavram ve tasarım ilkelerini kavramasına, yaratıcılığını geliştirmesine yönelik olması gerekmektedir. Aksi taktirde geleneksel sanat tekniklerinin tarih boyunca üretilmiş olan eserlerin kopyalarını üretmeye yönelik bir zanaat alanı olarak kalması kaçınılmazdır.

Bu çalışmada geleneksel sanatlarımızın farklı ülkelerdeki uygulamaları ve çağdaş sanata yansımaları örneklendirilerek tartışılacaktır. Ülkemizde uygulanmakta olan Gelenesel Türk Sanatları müfredatları genel bir bakışla incelenerek bunların daha özgün bir dil oluşturmaya ve çağdaşlaşmaya yönelik nasıl revize edilebilecekleri, sanatçı adayı yetiştirme konusunda Çizim/Desen ve Temel Tasarım/ Temel Sanat Eğitimi derslerinin gerekliliği ve nasıl işlenmesi gerektiği konusunda önerilerde bulunulacaktır.

Anahtar kelimeler: Geleneksel Türk Sanatları, Temel Tasarım, Temel Sanat Eğitimi, Çizim, Desen.

THE IMPORTANCE OF DRAWING AND BASIC DESIGN COURSES IN TRADITIONAL TURKISH ARTS UNDERGRADUATE EDUCATION AND THEIR CONTRIBUTIONS TO THE FIELD

Abstract

In our country, there has been an increase in interest in the field of Traditional Turkish Arts in recent years. Especially the trainings provided by some state institutions, the courses they opened and the examples of these arts being demanded by the public have stimulated this interest. In this field, which is divided into many branches such as Calligraphy, Miniature, Illumination, Tile, Carpet Rug and Fabric

Patterns, undergraduate and graduate level departments have been opened in foundation universities as well as state universities.

Although the interest in Traditional Turkish Arts is still mostly directed towards reproduction works and decorative works at the market level, we see an effort to produce more original works especially in the new generation who follow world art and seek to find their own expression in the field. In this context, the undergraduate education given at universities should be aimed at firstly understanding the basic concepts and design principles related to art and developing their creativity. Otherwise, it is inevitable that traditional art techniques will remain as a craft area for producing copies of works produced throughout history.

In this study, the original applications of our traditional arts in different countries and their reflections on contemporary art will be discussed with examples. Traditional Turkish Arts curricula applied in our country will be examined with an overview and suggestions will be made on how they can be revised to create a more original language and modernization, the necessity of Drawing and Basic Design / Basic Art Education courses in raising artist candidates and how they should be taught.

Keywords: Traditional Turkish Arts, Basic Design, Basic Art Education, Drawing.

1. GİRİŞ

Türk ve İslam sanatlarına yönelik artan ilgiye bağlı olarak ülkemizde son yıllarda halk eğitim merkezleri, İSMEK gibi belediye bünyesindeki kurumlar, vakıf ve çeşitli özel kuruluş ve atölyeler tarafından halka yönelik bu alanda verilmekte olan eğitimler yaygınlaşmıştır. Geleneksel Türk Sanatları adı altında lisans eğitimi uzun yıllardır devlet üniversitelerinin Güzel Sanatlar fakültelerine bağlı olarak verilmekteydi. Sayısını on üç olarak belirleyebildiğimiz bu devlet üniversitelerine iki adet vakıf üniversitesi de eklenmiş durumdadır.

Geleneksel Türk Sanatları lisans programları belirli bir taban TYT puanını elde etmiş adayların girebildiği bir yetenek sınavı ve üniversitelere göre değişen kriterlerin eklenmessi sonucunda ortaya çıkan puana dayalı olarak öğrenci kabul etmektedir. Bu ek kriterler portfolyo değerlendirmesi ve mülakat şeklinde şeklinde gerçekleşebilmekte. Yetenek sınavları ise fakültelerin belirlediği kıstaslara göre bir ya da daha fazla aşama halinde, gördüğünü aktarma veya imgesel çizim, yorumlama ve soyutlama şeklinde çeşitli formatlarda uygulanabilmektedir.

Genellikle güzel sanatlar adayları uygulamalı yetenek sınavlarına çeşitli kurslar, dershaneler aracılığıyla hazırlanmaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz yaygın eğitim kurumlarının çoğalması ve katılımın kolaylaşması sebebiyle bu eğitimlerden geçmiş olan vatandaşlarımızın bir kısmında Geleneksel Sanatlar alanında çalışmalarını lisans ve lisansüstü düzeylerine taşımak arzusu doğmuştur. Bu bölümlere olan başvuruların artmasının sebeplerinden birisi olarak bu durum görülebilir. Bunun yanısıra aslında bir tür illüstrasyon yöntemi olarak kitap

resimleme amacıyla ortaya çıkmış olan Minyatür sanatının zaman içerisinde bağlamından çıkıp resim formatına geçmiş olması ve insanların evlerinde ya da kurumsal mekanlarda bu eserlere yer vermek istemesi de bu konuda çalışmaların artmasına sebep olmuştur. Aynı durumun tezhipli ya da tezhipsiz Hat çalışmaları için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz.

Piyasaya hitaben üretilen işlerin daha çok röprodüksiyon şeklinde üretildiğini ya da eski eserlerden esinlenmiş, özgünlük oranı düşük bir mahiyette olduklarını gözlemliyoruz. Bunun dışında tabii ki kendi atölyelerinde orijinal çalışmalarını yürütmekte olan sanatçılar da mevcut. Üçüncü bir kategori olarak, geleneksel sanatları farklı bir boyuta taşıyarak çağdaş sanat mecrasında kendini gösteren, farklı bir dil yaratma arzusunu taşıyan bir kuşaktan da bahsetmek mümkün. Bu çaba ülkemiz için çok da yeni sayılmaz. Geçmişte de geleneksel sanat tekniklerini yapıtlarına yansıtan sanatçılarımız bulunmaktaydı.

Gelenesel Türk Sanatları alanının güzel sanatlar eğitimine dahil edildiğinden beri bir "el sanatı" yani zanaatin bir kolu olmaktan çok sanatın bir parçası olması hedeflenmiştir. Hatta bu mesele sanat çevreleri tarafından hala bir tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Geleneksel sanatları olduğu gibi muhafaza etmek ve bu şekliyle yeterli bir sanat olduğunu savunan ve buna karşı yeni açılımlar getirmeye çabalayan farklı anlayışlardan söz edebiliriz. Sanatta modernizmin ortaya çıkışı ile eski uygarlıkların üretimleri sanat alanına dahil edilmiş; kişisel yorumlar, stilizasyon ve soyutlama önem kazanmıştır. Daha sonra post-modern diye adlandırdığımız süreçle birlikte sanatta üsluplar ve tekniklerle ilgili katı çizgiler silinmiş, sanatçı özgürleşmiş ve üretimin biçiminden çok düşünsel yanı, sosyal ve politik içerikleri ön plana çıkmıştır. Özellikle teknikte özgürleşme ve dijital uygulamalar gibi imkanlar sayesinde artık post-post-modernden bahsedebildiğimiz günümüzde üretimde kullanılan medya ve medyum bir çalışmanın sanat eseri olarak sınıflandırılmasına dair birer kriter olmaktan çıkmış durumdadır.

Geleneksel sanatlar eğitiminin ayrıca bir önem kazandığı günümüzde, lisans düzeyinde eğitim alacak bireylerin sadece geçmişte değil günümüzde de bu sanatların çeşitli yorumlama olanakları hakkında bilgi sahibi olarak yetişmesi Türkiye'de genel olarak sanat alanının gelişmesine ve sanatçılarımızın küresel kültür alanına daha fazla dahil olabilmesine katkıda bulunacaktır. Bu nedenle mevcut eğitim sisteminin gözden geçirilerek revize edilmesini, öğrencilerin usta-çırak ilişkisinin yanısıra farklı yönlerden de gelişebilecekleri, daha analitik yöntemlerin uygulanabildiği bir müfredata gereksinim olduğunu düşünmekteyiz.

2. GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİNDE TEMEL ALINAN DERSLER

Güzel Sanatlar fakültelerinin birinci sınıf müfredatlarına baktığımızda plastik sanatlarda en fazla alan kaplayan derslerin Temel Tasarım (Temel Sanat Eğitimi) ve Çizim (Desen) dersleri olduğunu görürüz.

Türkiye'de temel tasarım ilk kez 1957'de Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu bünyesinde yer almıştır. Temel Tasarım'ın amacı, her tür görsel tasarımda ve plastik sanatlarda kullanılan nokta-çizgi, biçim-form, renk, doku gibi tasarım elemanlarıyla bütünlük, denge, zıtlık, oran/orantı, boşluk/doluluk, ritim gibi tasarım ilkeleri hakkında öğrencinin bilgi sahibi olması ve uygulamalar yapmasıdır. Temel Tasarım'a khakim olmak kişinin estetik algısını ve yaratıcılığını destekleyerek çalışmalarına yansıtmasını sağlar. Temel Tasarım'ı bilmek, iyi bir tasarım ya da sanat eseri üretmek için gerekli donanımdır, ancak gerisi kişinin yaratıcılığına ve yaratmaya yönelik ihtiyacına kalmıştır.

Bu ilkeler insanın sanatsal üretim tarihinin her noktasında temelde içgüdüsel olarak var olmuş görünseler de, teorize edilişi çok sonraları gerçekleşmiştir. Mine Özkar her ne kadar Bauhaus'la özdeşleşmiş olsa da, Temel Tasarım Eğitimi'nin tek bir ekolle ilişkilendirilmesini kavramı anlamak açısından yetersiz bulmaktadır. (Özkar, 2009: 135) Alain Findeli Bauhaus'un temellerinin Ortaçağ'a kadar uzandığından bahsediyor ve "Gesamtkunstwerk"[12] kavramının temellerini orada buluyor. (Findeli, 1999: 36-43) Ümit Celbiş ise Bauhaus'un ortaya çıkışını şöyle açıklıyor: "Bauhaus, 20. Yüyıl tasarımının çekirdek düşüncesini oluşturan bir kurum olsa da, onun düşünsel ve sosyo-kültürel kökleri 19. Yüzyıla kadar ulaşmaktadır." (Celbiş, 2009) Kavram, sanat- zanaat ve tasarımın bir araya geldiği, işlev ve görselliği birleştiren bir çağdaş eğitim ekolüne dönüşmüştür. Günümüzde hem günlük kullanım araçlarımız hem de mimaride ve dekoratif amaçlı objelerde aramakta olduğumuz estetiğin kökenleri buna dayanır.

Çizim, genellikle kurşun kalem, mürekkep, grafit, tebeşir, karakalem veya mum boya gibi malzemeler aracılığıyla bir yüzey üzerinde, genellikle kağıt üzerinde görüntü üretme sanatı veya tekniğine verilen addır. Aslında çizgi çizebildiğimiz her şey ve bu işleme uygun her yüzey birer çizim aracı olabilir. Çizim ve boyama arasındaki temel fark, çizimin çizgilere ve şekillere, boyamanın ise renk ve forma odaklanmasıdır. Çizgisel çalışmalar var olan bir yapının temsili olabildikleri gibi, o yapıya dair bir soyutlama ya da tamamiyle soyut nitelikte

[12] "bütünsel yapıt" anlamına gelir

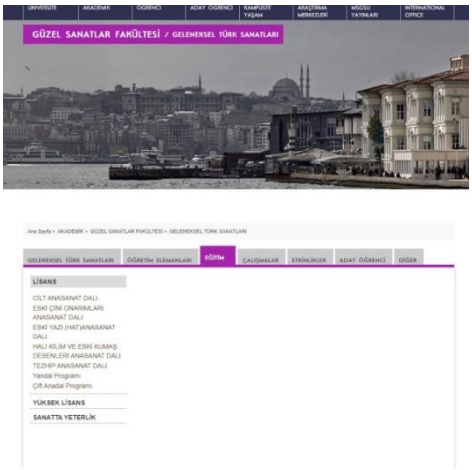
de olabilirler. Bir eser için eskiz ve etüt yöntemi olarak kullanılabilir ya da tek başına yapıt olarak da sunulabilirler.

Sanat tarihi, özellikle de Rönesans boyunca sanatçılar iki ya da üç boyutlu eserleri için tasarlama aşamasında bol bol eskizlerle çalışmışlar, özellikle figüratif eserler için canlı modelden pek çok etütler yapmışlardır. Çizim aşaması, doğrudan boya ile çalışılacak ya da soyut bir yapıt üretilecek dahi olsa, doğadaki formları tanımak ve çözümlemek açısından büyük önem taşır. Bu sebeple görsel sanatlar eğitiminin her alanında temel olarak kapsamlı çizim derslerine yer verilmekte ve sanat tarihine mal olmuş ustaların çizimleriyle ilgili analiz ve kopya çalışmaları yapılmaktadır.

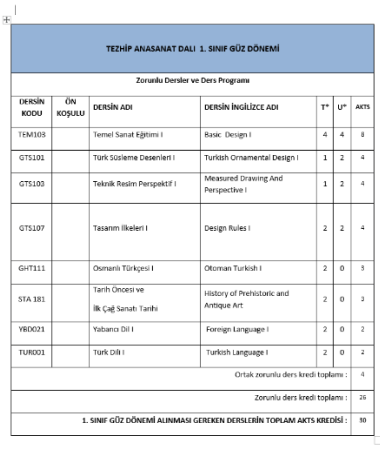
3. GELENEKSEL TÜRK SANATLARI MÜFREDATI

Geleneksel Türk Sanatları bölümlerinde diğer bölümlerde olduğu gibi Temel Tasarım, Çizim, Sanat Tarihi gibi plastik sanatların temelini oluşturan dersler ağırlıklı yer tutmakta; bu derslerde kompozisyon, nokta-çizgi ve biçim-form, renk kuramları, çizim bilgisi gibi görsel sanatların her alanında gerekli olan bilgiler öğrencilere aktarılmaktadır. Öğrencinin daha sonraki dönemde alanla ilgili bilgilerini bu öğrendikleriyle birleştirerek özgün çalışmalar üretebilmesi beklenen bir çıktıdır.

Pek çok üniversitede alan tek bir ad altında toplanmışken, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde olduğu gibi baştan anasanat dallarına da ayrılmış olabilir.



Şekil 1:M.S.G.S.Ü. Geleneksel T. S. Anasanat Dalları



TEZHİP ANASANAT DALI 1. SINIF GÜZ DÖNEMİ

Zorunlu Dersler ve Ders Programı

DERSİN KODU	ÖN KOŞULU	DERSİN ADI	DERSİN İNGİLİZCE ADI	T*	U*	AKTS
TEM103		Temel Sanat Eğitimi I	Basic Design I	4	4	8
GTS101		Türk Süsleme Desenleri I	Turkish Ornamental Design I	1	2	4
GTS103		Teknik Resim Perspektif I	Measured Drawing And Perspective I	1	2	4
GTS107		Tasarım İlkeleri I	Design Rules I	2	2	4
GHT111		Osmanlı Türkçesi I	Ottoman Turkish I	2	0	3
STA 181		Tarih Öncesi ve İlk Çağ Sanatı Tarihi	History of Prehistoric and Antique Art	2	0	3
YBD021		Yabancı Dil I	Foreign Language I	2	0	2
TURD01		Türk Dili I	Turkish Language I	2	0	2
			Ortak zorunlu ders kredi toplamı :			4
			Zorunlu ders kredi toplamı :			26
			1. SINIF GÜZ DÖNEMİ ALINMASI GEREKEN DERSLERİN TOPLAM AKTS KREDİSİ :			30

Şekil 2: M.S.G.S.Ü. Tezhip A. D. müfredatı

Müfredatlara genel olarak baktığımızda neredeyse tüm üniversitelerde birinci sınıfta Temel Tasarım (Temel Sanat Eğitimi) derslerine yer verildiğini görüyoruz. Saat ve AKTS değerleri değişmekle beraber hemen hepsinin içeriği benzerdir.

Çizim dersine geldiğimizde ise durum farklılık gösteriyor. Pek çok üniversitemizde Çizim dersinin müfredatta yer almadığını görüyoruz. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin programında Çizim dersi görülmüyor. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Halı- Kilim- Kumaş Desenleri ile Tezhip ve Minyatür alanlarına ayrılırken, ders programlarında Çizim dersine "Modelden Resim" ve "Desen Atölyesi I-II" adı altında seçmeli ders olarak yer verilmiş. KTO Karatay Üniversitesi bünyesinde yer alan Geleneksel Sanatlar bölümünde Desen dersine ikinci yarıyılda yer vermiş. Ders içeriklerine baktığımızda canlı modelden çalışma görünmüyor, daha çok çizgi çalışmaları, geometri ve nesne etütleri gibi konular öne çıkarılmış. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi lisans programında iki dönem boyunca Çizim ve Temel Sanat Eğitimi dersleri ile birinci yarıyılda Renk Teorisi ve Uygulamaları dersi ayrıca yer almakta. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nde de Temel Sanat Eğitimi'nin yanısıra Desen-I ve Desen-II olarak ilk iki yarıyıl boyunca çizim eğitimi verilmekte.

Görüldüğü üzere, üniversitelerimizde içerik açısından farklı ders akışları bulunmakta. Resim, Heykel gibi bölümlerde bu derslerde perspektif uygulamaları, canlı model çalışması gibi etütlere önem verilmekte. Geleneksel Sanatlar alanında ise obje ve doğadan çiçek, ağaç etütleri gibi çalışmaların ağır bastığını görüyoruz. Oysa özellikle minyatür alanını seçmiş olan öğrenciler için figür tasarımı yapabilmeleri açısından sanatsal anatomi ve canlı model incelemesi büyük önem taşımakta. Aynı zamanda doğadan manzara ve mimari yapı incelemeleri bu öğrencilerin mekan tasarlayabilmesi için gerekli. Çizim derslerinin faydası sadece bu alanla sınırlı değil. Çini ya da tezhip deseni tasarlamada stilizasyonun önemi düşünüldüğünde ayrıntılı analizlerin, doğada bulunan formları tanımanın gerekliliği tartışılmaz.

Bu derslerde öğrenilenlerin temel eğitimin sonrasındaki aşamalarda alan ya da anasanat derslerine geçildiğinde çalışmalara nasıl yansıdığı ayrıca tartışılması gereken bir konudur. Temel Sanat Eğitimi derslerinin içerikleri diğer bölümlerle aynı görünmektedir. Ancak örneğin Resim alanında eğitim gören bir öğrenci eğitiminin her aşamasında bu kriterler üzerinden eleştiri almakta, temel bilgilerini yaratıcılığıyla zenginleştirerek sürece devam etmektedir. Geleneksel Sanatlar eğitiminde de öğrencinin eser üzerinden analiz yapmasını sağlamak, çalışmalarında öğrendiklerinin etkisini sorgulatmak eğitimcinin bu konudaki kendi formasyonu ve insiyatifine kalmış gibi görünmektedir.

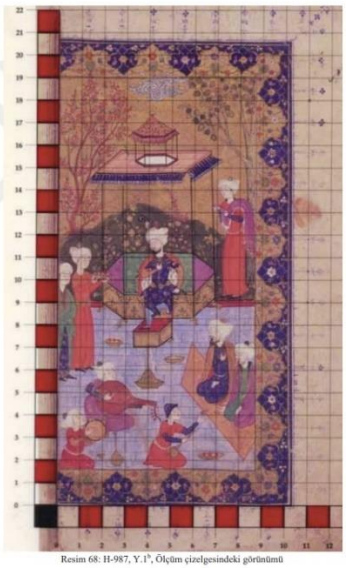
Son dönemlerde bazı eğitimci ve kurumlarda bu yaklaşımı gözlemleyebilmekteyiz. Lisansüstü çalışmalarda bu tip analizlere yönelen araştırmacılar da artmakta. Eserin temel tasarım ilkeleri açısından incelenmesinin sadece batı sanatına değil, her formda görsel

üretime uygulanabileceğinin lisans düzeyinde kavranması alanda üretilen işlerin kalite ve özgünlüğüne katkıda bulunacaktır.

Özlem Yıldırımtürk'e ait yüksek lisans tezinde yapılmış olan bu tür bir analiz çalışmasını örnek olarak veriyoruz. Bu çalışmada konu alınan eser kompozisyon, hiyerarşi, yön, renk dağılımı gibi çeşitli yönlerden teknik analize tabi tutulmuştur.

Teknik Analiz

H-987, Y.1[b] minyatürünü boyut ölçüm çizelgesine yerleştirdiğimizde figürlerin boyutlarının oturan sultan, şairler ve saz çalanların 3 cm, ayakta duranların ise 5 cm olduğunu gözlemleriz. Bununla birlikte figür ölçülerinde hiyerarşik bir dizilimin olayların merkezine konumlandırılan sultan ile sağlanmıştır. Minyatürün üst kısmında yer alan doğal alan bu çerçevede daha fazla yer tutmaktadır. Sultanın oturduğu taht ise büyük boyutludur. (Resim 68, 69)



Resim 68: H-987, Y.1[b], Ölçüm çizelgesindeki görünümü

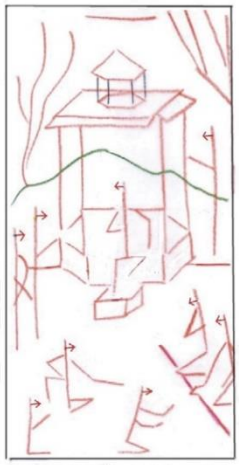
Şekil 3



Resim 69: H-987, Y.1[b], Sultanın işret meclisi ve önemli şair konukları. Ayrıntılı çizimi

Figürlerin birbirlerine olan duruş ve bakış yönleri merkezdeki Sultana yönelmiştir ve bu minyatürü durağanlıktan kurtarmaktadır. (Resim 70)

Şekil 4



Resim 70: H-987, Y.1[b] Figürlerin hareket yön çizimi

Y.1[b]'de bulunan minyatürün çerçeve içerisindeki obje dağılımı ise iki bölgeden oluşmaktadır. Üst bölümde olan peyzajın uzakta olduğu vurgulanması için yukarıya alınmıştır. Alt kısımda yer alan bölüm ise Sultan'a ait yer olan karolu bahçe terasıdır. Burada figürlerin dizilimi aşağıda görüldüğü gibi birbirine çapraz olarak yerleştirilmiştir. (Resim 71)



Resim 72: H-987, Y.1[b] minyatürlerinin renk dağılımını gösteren çizim

Şekil 5 Şekil 6

Şekil 3,4,5,6: Özlem Yıldırımtürk, TSMK H.987 No'lu Dîvân-I Câmî Minyatürlerinin Teknik Analizi, yüksek lisans tezi, 2018 (95-98)

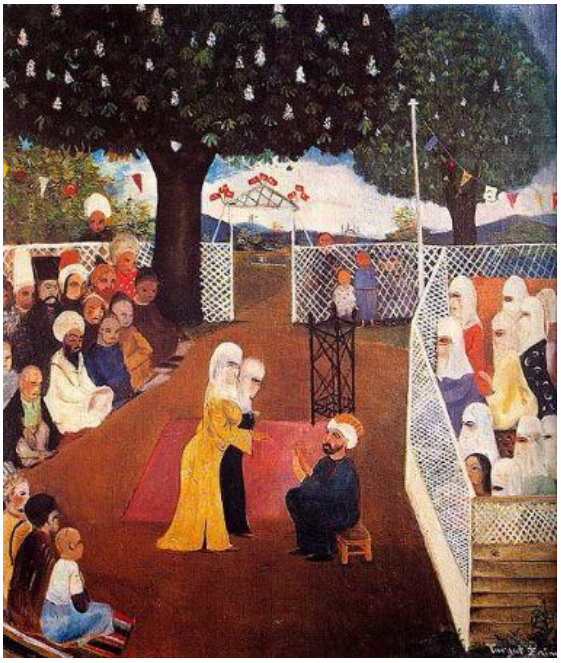
4. GELENEKSEL SANATLARIN MODERN VE ÇAĞDAŞ SANATTA YERİ

Bu bölümde kısaca geleneksel sanatların görsel dünyamızda sadece klasik formlarıyla bulunmadıkları, tarih boyunca modern ve çağdaş sanatlarda da ilgi odağı olduklarından bahsedeceğiz. Bu konunun sadece güzel sanatların Resim alanında eğitim görmüş olan ve üretmekte olan sanatçıları değil; geleneksel eğitim almış veya almakta olan, sanatını farklı bir boyuta taşımak isteyen bireyleri de ilgilendirdiğini düşünüyoruz. Çağımızda disiplinlerarası sınırların ortadan kalkıp sanat üretiminin özgürleştiği bir dünyada eğitimin ve eğitimcinin de öğrenciye bu ufku açmak zorunda olduğu kanaatindeyiz.

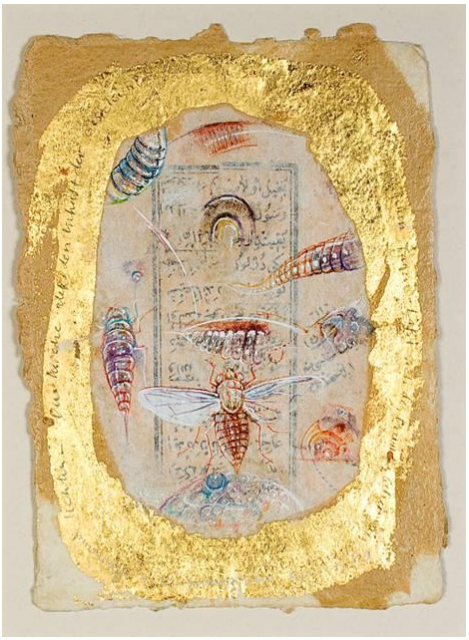
4.1. Türk Sanatında Geleneksel Sanatlar

Giriş bölümünde de bahsetmiş olduğumuz gibi, Türk plastik sanatlarında geleneksel teknikler ve motiflerin kullanılması çok da yeni yeni bir durum sayılmaz. Geleneksel Türk El sanatına olan ilgi XX. Yüzyıl tasarım sanatının temellerini atan sanatçıların çalışmalarında açıkça görülür. Lekeler, eserin fonu ve ideal bütünlük, bu çalışmalardaki en önemli unsurlardır. Bir obje tasarlanırken belli bir amaca hizmet etmesinin yanı sıra estetik ve kullanışlı olması da en önemli kuraldır. Bu arayışlar, düzen, simetri ve süsleme sanatının

yeniden incelenmesi gereğini ortaya çıkartmıştır. Böylece resim çalışmalarında kullanılan temel elemanlar ve parçalar eserin fonuna yani aktif kısmına dönüşmektedir. (Bayramoğlu, 2013: 3)



Şekil 7: Turgut Zaim, *Orta Oyunu* (1949)



Şekil 8: Ergin İnan, *Ayakizi* (1985)

Sanatçılardan bazıları, geleneksel anlayış adına geleneksel olan sanatlardan seçtikleri öğeleri ve konuları, üslup ilişkileri içerisinde eserlerinde kullanıp geleneksel sanatlardan faydalanmışlardır. Sanatçılar, yöresel konulara eğilip, resimlerinde yerel renkleri, geleneksel ve folklorik değerleri ön plana çıkarırken, yöntem olarak da yine geleneksel bir sanat olan minyatür sanatıyla yakın ilişki kurulabilecek resmetme üslupları kullanmışlardır. Bu tür ele alış biçimine ilk örnek, köy hayatını minyatür esinleriyle yorumlamayı tercih eden Turgut Zaim'dir. Zaim'in eserleri, minyatür tadındadır, ton değerlerine ışığa ve gölgeye pek değer vermez. Eserlerinde, görülen şekillerin stilize edip alanları minyatür resim sanatında olduğu gibi belirli bir bölgenin rengini açıklık ve koyuluk şeklinde renklendirmeyi seçer. "Zaim'in minyatür etkisini gösteren ve hayatı boyunca izleyeceği yolu belirleyen eserlerinden biri olan "Orta Oyunu" adlı yağlı boya tuval resim Ankara Resim Heykel Müzesi'ndedir. (Satılmış, 2019)

Ergin İnan, Erol Akyavaş, Devrim Erbil gibi pek çok sanatçımız eserlerinde hat, minyatür, tezhip gibi geleneksel sanatlardan etkilenerek çağdaş eserler vermişlerdir. Erbil, Matrakçı

Nasuh'unn şehir krokilerini andıran, farklı bakış açıları içeren çizgisel ağırlıklı eserler üretmiştir. Akyavaş'ın çalışmalarında ise daha çok kaligrafik ögeler ve hat sanatınndan esinlenmeler görsel bir unsur olarak ortaya konmaktadır.

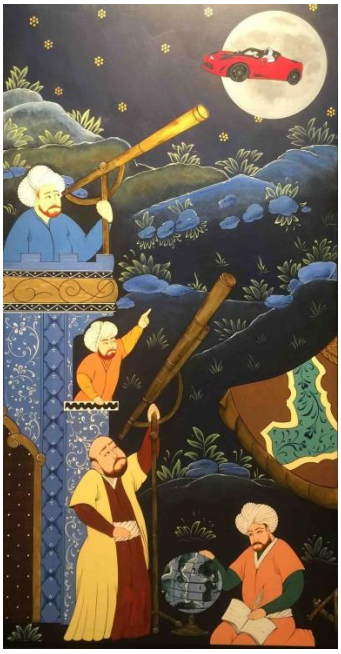


Şekil 9:
Devrim Erbil, İkili Bakış, Süleymaniye Camii (2017)



Şekil 10:
Erol Akyavaş, Vav, (1984)

Günümüzde kavramsal yanı ağır basan; grafiksel ya da ironik bağlamda ya da sosyo-politik göndermeler içeren çağdaş eserler üreten sanatçılar da geleneksel sanatları farklı bir mecraya taşımalarıyla ilgiyle izlenmektedir. Geleneksel sanatlar alışıldık yüzeyler dışında çeşitli enstalasyonlar ve dijital uygulamalarla da karşımıza çıkabilmektedir. Bunların arasında Canan, Halil Altındere, Murat Palta gibi isimleri saymak mümkün. Pera Müzesi 11 Ağustos 2020 - 24 Ocak 2021 tarihleri arasında geleneksel sanatların bu dönüşümünü konu alan "Minyatür 2.0, Güncel Sanatta Minyatür" adlı uluslarası bir sergiye ev sahipliği yapmıştır.



Şekil 11:
Halil Altındere, Tesla to the Moon (2019)



Şekil 12:
Canan, Cennet (2017)

4.2. Geleneksel Sanatların Farklı Ülkelerden Sanatçılar Tarafından Çağdaş Uygulamaları

Bizim geleneksel sanatlarımız olarak kabul ettiğimiz Hat Sanatı, Minyatür, Çini, Tezhip, Halı gibi pek çok alan İran, Mısır, Pakistan gibi farklı doğu ve İslam ülkelerinde benzer tekniklerle uygulanmaya devam edilmekte ve buralarda da lisans düzeyinde olmasa da çeşitli aşamalarda eğitimi verilmekte ve ilgi görmektedir. Geleneksel sanatların üniversite bünyesinde çağdaş bir anlayışla lisans eğitimine dahil edilmesi ülkemize özgü görünmektedir. Dünyada alana dair eğitim olanaklarına baktığımızda daha çok atölyeler ve kurs eğitimleriyle karşılaşıyoruz. Üniversiteler bünyesinde ise yine çeşitli kurslar, sertifika programları ya da lisansüstü bölümlerine rastlıyoruz.

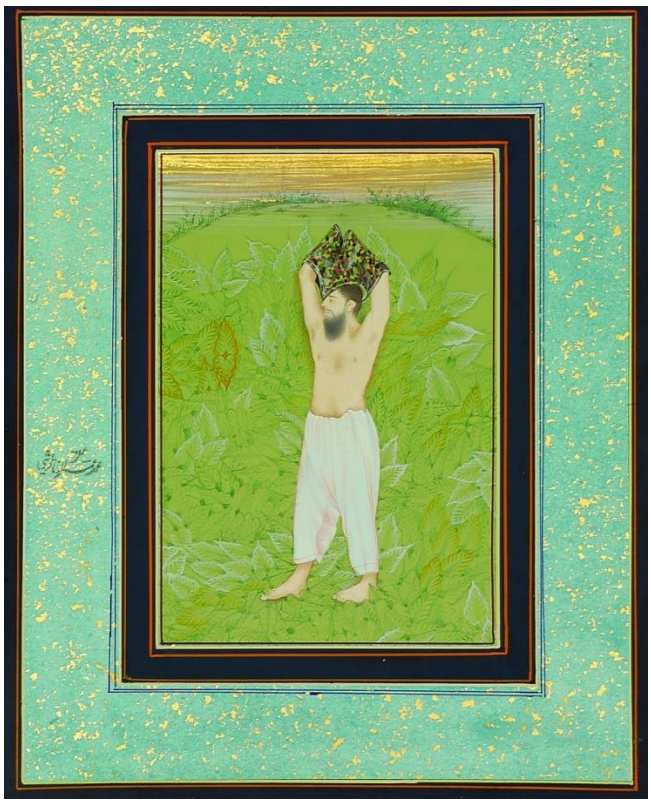
Sadece Türkiye'de değil, bu sanatların tanındığı bu ülkelerde de sanatta gelenekselin kullanıldığı, dönüştürüldüğü farklı örneklere rastlamaktayız. Özellikle İran'da minyatürün batılı anlamda resim sanatının muadili olarak görüldüğünü ve geliştiğini söyleyebiliriz. Çağdaş sanatta da geleneksel tekniklere dayanan sıradışı çalışmalarıyla İran, Pakistan, Hindistan, Azarbeycan kökenli pek çok sanatçı farklı eserlerle karşımıza çıkmakta.



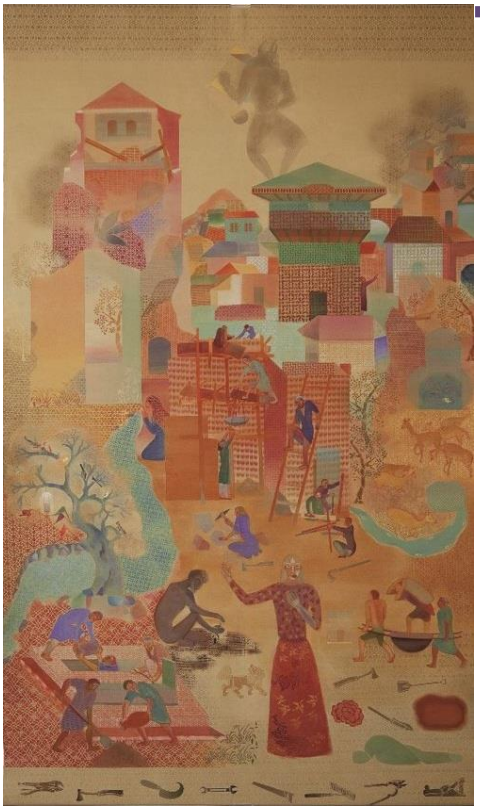
Şekil 13: Shahzia Sikander, SpiNN (2003)

Bu sanatçılardan biri olan Pakistan'lı sanatçı Shahzia Sikander sesli dijital animasyon gibi çalışmalarıyla feminist sanatın da önemli bir temsilcisi olarak geleneksel olanın çağdaş bir yaklaşımla yorumlanmasına çarpıcı bir örnektir.

İstanbul Pera müzesinde sunulmuş olan "Minyatür 2.0" sergisinde yer almış olan alttaki iki çalışma da güncel konularla bir araya gelen geleneksel teknikleri yansıtmaktadırlar. Özellikle Nilima Sheikh'in tuval üzerine tempera tekniğiyle yapılmış olan eserinde gündelik hayatın mücadelelerinin, insan hikayelerini dramatik bir biçimde algılayabiliyoruz. Bu işler bize geleneksel tekniklerin mutlaka tarihsel olaylar ve söylencelerle bağdaşmak zorunda olmadığını, daha fazla yaşamla iç içe ve yeni sözler söylemek üzere nasıl kullanılabileceklerini gösteren örneklerden sadece bir kaçı.



Şekil 14:
Imran Qureshi, Ilımlı aydınlanma (2009)



Şekil 15:
Nilima Sheihk, İnşaat Alanı (2010)

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Genel kanının aksine "geleneksel" olan aslında sadece Doğu'nun tekelinde olan bir kavram değildir. Batı'da da akademik sanat geleneksel olanın ifadesidir. Sanatçı bunu takip etmeyi ya da reddetmeyi seçtiğinde yine bu noktadan hareket etmektedir.

Günümüzde geleneksel sanatlar ülkemizin sanatsal arenasında öne çıkarılmaya çalışılıp tamamen bize dair, özgün, hakiki bir sanat anlayışı olarak lanse edilmektedir. Bu alanla ilintili işlerin uluslararası arenada boy göstermesi, gerçekten sanat olarak algılanması ancak günümüz dünyası ve sanatıyla ilişki kurabilmeleri ve özgün içeriklere sahip olmaları şartıyla mümkündür. Sanatın yalnızca estetik bir görsel unsur yaratmanın ötesinde temelde bir ifade biçimi ve aynı zamanda felsefi bir etkinlik olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, bu amaca reprodüksiyon çalışmalar ya da içselleştirilmemiş, günümüz meselelerinden kopuk öykünmelerle ulaşılamayacağı açıktır.

Dünyada ve ülkemizde bunu başarmaya çalışan sanatçıları görmekteyiz. Sanat geleneksel olanı bazen içerir ve içselleştirir, sıklıkla ise reddeder. Belki de burada asıl problem teknik olarak "eski" ve geleneksel olanı sanat dışı ilan etmemiz ya da o "eski"yi olduğu gibi muhafaza edip güncel yaşantımız, problemlerimiz, duygu ve düşüncelerimizle

ilintilendirmeden yüz yıllar önce yapılmış olanları "mükemmel" kabul ederek taklide yönelişimizdir.

Ülkemizde son dönemde sayıları artan geleneksel sanat atölyeleri, kurslar gibi yapıların öğretim teknikleri ağırlıklı olarak eski usta-çırak ilişkisine ve taklide dayanmaktadır. Her ne kadar bunların bazılarının programlarında Temel Tasarım ve Çizim derslerine yer veriliyor olsa da, içerikleri ve çıktıları incelendiğinde derslerde yaratıcılığı destekleyici ve analitik yaklaşımın zayıf olduğunu, üretilen çalışmaların daha çok teknik yetkinliğe yöneldiğini görmekteyiz.

Bu taklit çemberinin dışına çıkabilmesi için daha öncesinde kurs almış olsun ya da olmasın, üniversite düzeyinde geleneksel sanatlar eğitimi görmekte olan öğrencilerin neyi "nasıl" yapacaklarının yanısıra "neden" öyle yapmaları gerektiğinin de bilincinde olmaları gerekmektedir. Bunu için derslerde öğretim üyeleri klasik örnekler üzerinden daha fazla incelemeye yer vermelidir. Bu analizler sadece fırça teknikleri, klasik desenlerin incelenmesi gibi yöntemlerle sınırlı kalmamalı, eserler aynı zamanda temel tasarım ilkeleri çerçevesinde analiz edilmelidir. Böylece öğrenci çalışmakta olduğu alanın aslında plastik sanatların tümünde ve doğada da geçerli olan estetik ölçüler ve doğrulardan bağımsız olmadığını daha iyi kavrayacak ve kendi özgün tasarımlarını oluştururken bu çerçevede çalışma alışkanlığını kazanacaktır.

Birinci sınıf temel derslerinde öğrenilenlerin daha sonra bölüm ya da anasanat dersleriyle daha iyi bağdaştırılabilmesi için üst sınıflarda işlenen derslerde temel tasarım ilkelerine atıflar yapılarak bu bilgiler pekiştirilebilir. Temel derslerden branşlara keskin bir dönüş yapmak yerine bağlantılı geçiş derslerinin müfredata eklenmesi de faydalı bir yöntem olabilir. Örneğin; tezhip ya da çini alanında doğrudan mevcut klasik desenlerin öğretimine geçilmeden önce, doğadan alınan formların nasıl stilize edilip soyutlanarak yeni desenler oluşturulabileceğinin, bunlardaki tasarımsal denge unsurlarının kavratılacağı, öğrencinin yaratıcılığına geliştirecek deneysel çalışmalara da yer veren dersler planlanabilir.

Özellikle minyatür alanında eğitim görmekte olan öğrenciler için çizim dersleri ayrıca üzerinde durulması gereken bir konudur. Öğrencilerin bol bol doğadan çalışmalar yaparak gözlem ve mekan kurgulama yetilerinin geliştirilmesi gerekir. Bu alanda canlı modelden figür etütleri yapılması da büyük önem taşımaktadır.

Yeni nesil sanatçı adayları mevcut denklemin dışına çıkıp sahip oldukları yetenek ve bilgiyi de kullanarak daha çağdaş eserler üretmek ve kendilerini ifade etmek ihtyacındalar. Geleneksel Türk Sanatları öğrencileri çalışmakta oldukları branşlarda özümsedikleri teknik yetileri evrensel sanat kuramlarıyla daha iyi bağdaştırıp kullanabilirlerse yeni bir dil

yaratmaları mümkün olabilir. “Bilmek” ve “yapa-bilmek” yeni bir şey yaratmak için için yeterli değil ama gereklidir. Bu sebeple eğitimde tek yönlü davranmayıp objektif kriterlerle hareket eder; öğrencilerimizi genel sanat kuramlarının yan sıra kültürel her tür alanda destekleyebilir; eğitimde temel aldığımız Temel Tasarım, Çizim ilkelerini bilinçli bir şekilde işlerine yansıtmalarını sağlayabilir, özgür bir düşünme ve üretme ortamı verebilirsek onlara bu imkanı yaratabiliriz.

KAYNAKÇA

BAYRAMOĞLU, M. (2013). 20. Yüzyil Türk Resim Sanatinda Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi*, 1 (2), (1-40) . DOI: 10.7816/kalemisi-01-02-01

CELBİŞ, Ü. (2009), Bauhaus'un Alman Tasarım Kültürüne Etkileri, Artun, A., & Aliçavuşoğlu, E. (Eds.). (2009). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. (169-199) İstanbul: İletişim

FINDELI, A. (1999). The Bauhaus Project: An Archetype For Design Education In The New Millenium. *The Structurist.* 39/40, 36-43.

ÖZKAR, M. (2009), Soyut Düşünme ve Yaparak Öğrenme: Temel Tasarım Eğitiminin Amerika'daki Başlangıçları, Artun, A., & Aliçavuşoğlu, E. (Eds.). (2009). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. (135-151) İstanbul: İletişim

SATILMIŞ, S. (2019). *Turgut Zaim'in Resimlerinde Renk Sembolleri Kullanimi Ve Minyatür Etkisinin İncelenmesi*. (Yüksek Lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi. (552653)

YILDIRIMTÜRK, Ö. (2018). *TSMK H.987 No'lu Dîvân-ı Câmî Minyatürlerinin Teknik Analizi.* (Yüksek Lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi. (546764)

Görseller:

Şekil 1,2: 1 Eylül 2021 tarihinde https://www.msgsu.edu.tr/faculties/guzel-sanatlar-fakultesi/geleneksel-turk-sanatlari-bolumu adresinden alındı.

Şekil 3,4,5,6: YILDIRIMTÜRK, Ö. (2018). *TSMK H.987 No'lu Dîvân-ı Câmî Minyatürlerinin Teknik Analizi.* (Yüksek Lisans tezi). (95-98) Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi. (546764)

Şekil 7: 2 Eylül 2021 tarihinde http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/ adresinden alındı.

Şekil 8: 2 Eylül 2021 tarihinde https://kavrakoglu.com/ozgun-baski-degil-gravur-2/ adresinden alındı.

Şekil 9: 2 Eylül 2021 tarihinde https://www.kulturservisi.com/p/devrim-erbilin-eserlerinden-olusan-ozel-secki-rhartprojectte-sergileniyor/ adresinden alındı.

Şekil 10: 2 Eylül 2021 https://www.sanatmezat.com/erol-akyavas_cntnt.html adresinden alındı.

Şekil 11: 2 Eylül 2021 https://halilaltindere.com/project/tesla-to-the-moon/ adresinden alındı.

Şekil 12: 2 Eylül 2021 https://birikimdergisi.com/guncel/8736/kaf-daginin-ardinda-canan adresinden alındı.

Şekil 13: 2 Eylül 2021 https://www.centerforthehumanities.org/phttps://www.centerforthehumanities.org/programming/shahzia-sikander-in-conversation-with-david-joselitrogramming/shahzia-sikander-in-conversation-with-david-joselit adresinden alındı.

Şekil 14: 2 Eylül 2021 https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/minyatur-2-0-guncel-sanatta-minyatur_131535adresinden alındı.

Şekil 15: 2 Eylül https://amp.scroll.in/article/838225/kashmir-partition-and-displacement-multiple-strands-come-together-in-nilima-sheikhs-new-work adresinden alındı.

Arş. Gör. Dr. Zehra PALA YAVUZYİĞİT
Selçuk Üniversitesi
zehrapala@selcuk.edu.tr, palazehra7700@gmail.com
Orcid: 0000-0003-1506-785X

18. YÜZYIL OSMANLI DÖNEMİNE AİT BİR HALI SECCADENİN TASARIM ÖZELLİKLERİ VE MOTİF ANALİZİ

Öz

Geleneksel sanatlarımız içinde yerini her zaman koruyan dokuma ve tekstil ürünü el sanatı eserleri günümüzde de sevilen ve üzerinde çalışılan bir sanat dalı olmuştur. Halı dokumalar içinde özellikle Osmanlı döneminde zengin ve çok çeşitli motifler kullanılarak özgün eserler üretilmiştir. Bitkisel, geometrik, hayvansal, nesneli vb. pek çok türde motif beraber kullanılmıştır. Bu araştırmanın konusu bu özgün ve estetik değer taşıyan eserlerden 18. yüzyıla ait bir dokuma eser olmuştur.

Araştırmada Osmanlı dönemine ait bir halı seccadenin motif tanımları yapılarak tasarım özelliklerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Araştırmanın evrenini Osmanlı dönemi dokumaları, örneklemini ise incelenen 18. yüzyıla ait bir dokuma oluşturmaktadır.

İncelenen eserin ilk olarak teknik, dönem, tarih, tür, renk, ölçü vb. özellikleri verilmiş, ardından motif ve kompozisyon tanımı ayrıntılı şekilde analiz edilmiştir. İncelenen eser; tasarım ilkeleri olan; zıtlık, ritim, tekrar, uyum, egemenlik, denge ilkelerine göre bütün halde incelenmiştir.

Sonuç olarak seccade üzerindeki motifler ve yardımcı motifler tespit edilmiş, analiz edilmiş ve tasarım ilkelerine göre yorumlanarak genel değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: El Sanatları, Tasarım, Dokuma, Tasarım İlkeleri, Halı, Seccade, Motif.

DESIGN FEATURES AND MOTIF ANALYSIS OF A PRAYER RUG FROM 18TH CENTURY OTTOMAN PERIOD

Abstract

Weaving and textile handicrafts, which have always preserved their place in our traditional arts, have become a popular and studied art branch today. Original works were being produced in carpet weaving by using rich and diverse motifs, especially in the Ottoman period. Many types of motifs, such as plants, geometric, animals, objects, etc., were used together. The research subject is a woven work belonging to the 18th century, one of these original and aesthetic works.

This study aims to reveal the design features of a prayer rug of the Ottoman period by defining its motifs. The research population consists of Ottoman period weavings, and the sample is comprised of a weaving belonging to the 18th century.

First of all, the technique, period, history, type, color, size and similar features of the studied work were given, and then the motif and composition definition were analyzed in detail. The studied work was examined as a whole according to the principles of contrast, rhythm, repetition, harmony, dominance and balance.

In conclusion, the motifs and auxiliary motifs on the prayer rug have been identified, analyzed and general evaluations have been carried out by interpreting them according to the design principles.

Keywords: Handicrafts, Design, Weaving, Design Principles, Carpet, Prayer Rug, Motif.

1. GİRİŞ

Çalışmada dokumacılık ile ilgili bilgiler verilmiş, dokumalarda kullanılan motiflerden bahsedilmiştir. Örneklerle motifler desteklenmiştir. Anadolu seccadelerinden de örnekler verilmiştir. İncelenen eser ise çeşitli özellikler bakımından analiz edilmiş ve sonuca ulaşılmıştır.

2. HALI, KİLİM DOKUMACILIĞI VE MOTİF KAVRAMI

Halı, kilim gibi dokumalar, Türklerde ilk zamanlar günlük kullanım eşyası olarak kullanılmıştır. Tarihsel süreç içinde sanat eseri olarak nitelendirilecek boyutlara ulaşmıştır. Orta Asya, Sibirya bölgesi ilk halı parçalarının bulunduğu yerdir. Altaylarda Pazırık kurganından çıkarılan eşyalar içinde minik halı ve keçe parçalarına rastlanmıştır. Bu eşyaların içinde ilk Türk halısı olarak bilinen Pazırık halısına da ulaşılmıştır. Bu halı Türk düğümü ile yapılmıştır. Çok yüksek kaliteli ve simetrik bir düzen içindedir. Türk motifleri ve figürlü motiflerle bezelidir. Halı üzerindeki detaylı incelemeler, halının tasarım düzeni, motifler ve bunların kullanımları halının Türklere ait olduğunu ispatlar niteliktedir. Pazırık halısının keşfinden önce de 1908'lerde Doğu Türkistan'da düğümlü halı parçaları bulunmuştur. 1913'te ise Kızıl'da yine düğümlü halı parçaları bulunmuştur (Aslanapa, 1997: 18).

Türk Halı sanatı içinde Selçuklu ve Osmanlı halıları diye ayrılan bir grup bulunmaktadır. Bunun sebebi ise her dönemin kendine özgü bir üslubunun olmasıdır. Bu üslup sanat eserlerine de yansımıştır. Anadolu Selçuklu dönemine ait halılar Konya halıları, Beyşehir halıları, Fustat halıları olarak gruplandırılmaktadır (Aslanapa, 1987: 25). Anadolu Selçuklu döneminden kalma bilinen 23 halı bulunmaktadır (Deniz, 2005: 19, Aktaran: Arslan ve Çinko: 2018: 208).

14. yüzyıldan itibaren halılarda hayvan figürlerinin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu gruptaki halılar, hayvan figürlü halılar olarak adlandırılmıştır. Bu

halılar, Avrupalı ressamların tablolarında ilk olarak fark edilmiştir. (Aslanapa, 1987: 19, Arslan ve Çinko: 2018: 207)

16. yüzyıla ait bir takım Osmanlı dönemi halılarında da hayvan figürleri görülmüştür. Bu grupta aynı şekilde tablo tasvirlerinde fark edilmiştir. 15. Yüzyıl geometrik motiflerin ağırlıkla kullanıldığı bir dönemdir. 16. yüzyıldan sonra Osmanlı dönemi dokumalarında bitkisel motifler daha fazla tercih edilmiştir.

Osmanlı döneminde yoğun motiflerle zengin kompozisyonların oluşturulduğu seccadelerde de bitkisel motifler ağırlıktadır. 16. yüzyıldan sonra madalyon şemasının kullanıldığı farklı tarzda bir grup halı üretilmiştir. Bu grup ise Uşak halıları olarak adlandırılmıştır. Bu grup içinde de bitkisel ve geometrik motifler beraber kullanılmıştır. (Arslan ve Çinko: 2018: 208).

Türk sanatı içinde halı sanatı, Türklerin 1071'de Anadolu'yu fethetmesiyle Anadolu topraklarında gelişimini sürdürmeye başlamıştır. Türklerin halı geleneği Orta Asya kökenlidir. Anadolu'ya gelen Türkler kendi halı sanatlarını da bu topraklara taşımıştır. (Sümer, 1984: 44-46, Aktaran: Deniz, 2005: 82).

Türk sanatı içinde dokumalarda ve özellikle halılarda zengin bir motif çeşitliliği ve farklı kompozisyon düzenlerinin olduğu açıktır. Osmanlı döneminde ibadet amaçlı dokunan seccadeler de durum aynıdır. Mihrap, alınlık, tabanlık, kuşak gibi bölümlerden oluşan seccadelerin kendine özgü anlamlar içeren farklı düzenlerle süslendiği örneklerde fazladır. Örneğin bahçe manzaralı, ibrik, saksı gibi nesneli süslemelerin olduğu adeta manzara resmi gibi tasvir edilmiş seccadeler hem kullanım için uygun hem de süsleme özellikleriyle bir bütündür.

HALI VE KİLİMLERDE KULLANILAN GELENEKSEL MOTİFLER

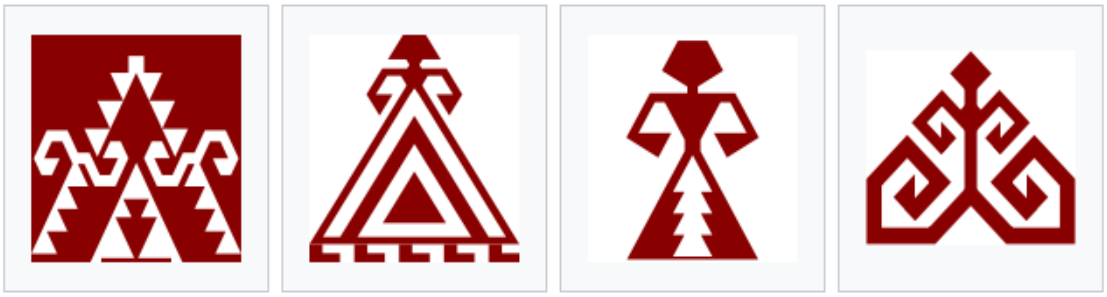
Anadolu'da dokunan halılarda kullanılan motifler, coğrafyaya ve yöreye göre değişiklik göstermektedir. Her bölgenin insanı dokumalarına etrafında gördüğü çiçek, yaprak, hayvan gibi unsurları motif olarak yansıtmıştır. İnsanlar yakın coğrafyalardan da etkilenerek onların sanat zevkini ve tarzını da kendi el sanatlarına dâhil etmiştir. Bazen dokumalarda insanların statüsü, yaşı, cinsiyeti gibi durumlar hakkında da ipuçlarına rastlanmaktadır.

Geleneksel Anadolu dokumalarındaki motifler, dokuyucu kadınların kendilerini ifade etme yöntemidir. Motiflerin çözümlemesi yapıldığında bir araya gelmiş motiflerin bir düzen içinde ve sistemli şekilde kullanıldığı fark edilebilir (Oyman, 2019: 10).

Geçmişten günümüze kadar uzun bir süreçte bu süsleme sanatları birikime dönüşmüştür. Çeşitlilik göstererek zenginleşmiş adeta motif ve süsleme hazinesi haline gelmiştir.

Halılarda ve kilimlerde kullanılan motiflerden bazıları şu şekildedir; insan, el, bukağı, pıtrak, elibelinde (Görsel 1), koçboynuzu, bereket, kurt, yılan, akrep, ağaç (Görsel 2), çengel, göz, nazarlık, muska, yıldız, küpe motifleridir. Bu motifler dokunan eserin kullanım amacına, dokuyan kişiye, yöresel özelliklere göre planlanmış ve tasarlanmıştır.

Dokumalarda motifler, bazen natürel bazen de stilize edilerek kullanılmıştır. Desenler daha önceki dokumalardaki motifler örnek alınarak ta dokunmuştur. Bu nedenle benzer örnekler yöresel bir tarzda anılmıştır.



Görsel 1. Elibelinde, motifleri (https://tr.wikipedia.org/wiki/Eli_belinde).



Görsel 2. Koçboynuzu motifli, Erzurum kilim seccade, (Oyman, 2019: 19).



Görsel 3. Kilim dokumalarında elibelinde motifi (https://www.mnghalicilik.com/urunler.html?1.0.0)



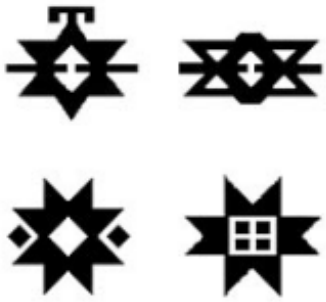
Görsel 4. Sandık motifi (https://tr.wikipedia.org/wiki/Kilim)



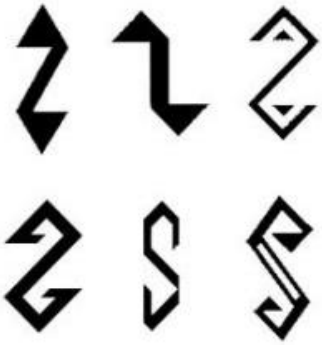
Görsel 5. Anadolu halısında sandık motifi (https://www.mnghalicilik.com/motifler.html)



Görsel 6. Anadolu halısında yıldız motifi (https://www.mnghalicilik.com/motifler.html)



Görsel 7. Yıldız motifi (https://www.mnghalicilik.com/motifler.html)



Görsel 8. Çengel motifi (https://www.mnghalicilik.com/urunler.html?4)



Görsel 9. Anadolu halısında çengel motifi (https://www.mnghalicilik.com/urunler.html?4)

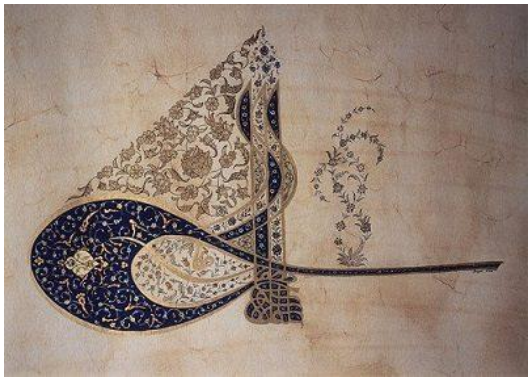
Farklı Sanat Eserlerinde Kullanılan Ortak Motiflerden Örnekler



Görsel 10-11. Alaaddin Keykubat çinileri, İnsan, Hayvan figürleri (Baş, Duran ve Dursun, 2019: 391-395).



Görsel 12. Selçuklu dönemi ayna, insan figürleri (http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object%3BISL%3Btr%3BMus01_A%3B12%3Btr)



Görsel 13. Osmanlı dönemi tuğra, bitkisel motifler (https://www.osmanlidevleti.gen.tr/osmanlida-sanat-anlayisi/)

3. METODOLOJİ

Araştırmada nitel bir araştırma yapılarak tarama modelinden faydalanılmıştır. Bulgular betimsel şekilde analiz edilerek yorumlanmıştır. Evren Osmanlı seccadeleri, örneklem ise 18. yüzyıla ait 1 seccadedir.

İncelelen eserler kendi içinde gruplandırılarak önce dönemlerine, ardından tarihlerine göre ve seccade türünde olanlara göre seçilmiştir.

Seçilen eser, ilk olarak dıştan içe sınıflandırılmış motifler belirlenmiştir. Motifler ve renkler tespit edildikten sonra tasarım özellikleri bakımından tekrar halı bütün halde incelenmiştir. Tüm bu özelliklerden sonra genel değerlendirme yapılarak sonuca ulaşılmıştır. Küçük detaylar detay fotoğraflarıyla gösterilmiştir.

4. BULGULAR ve YORUM



Görsel 14. Anadolu halısı, 18. yüzyıl, Turkısh Handwoven Carpets Catalog

İncelenen eser 18. yüzyıla ait yün malzemeli halı seccadedir. Vakıflar halı ve kilim deposunda bulunan halıda siyah, krem rengi, kırmızı, yeşil, sarı, mavi renkler kullanılmıştır. Çeşitli türde motiflerin kullanıldığı eserde; geometrik bezeme olarak; akarsu, zikzak, göz, çengel, bitkisel bezeme olarak: hayat ağacı, tütün yaprağı, karanfil, figürlü bezeme olarak: kuş motifleri kullanılmıştır.

Halı üzerinde üç kuşak, mihrap, tabanlık ve zemin bölümleri bulunmaktadır. Kuşakları zikzaklı şeritler birbirine bağlamıştır. Dokumanın genel konusu zemindeki hayat ağacı motifidir. Tütün yaprakları, karanfil ve çiçeklerle süslenmiş hayat ağacı zeminden alınlık

kısma kadar yükselmektedir. Tabanlık bölümde stilize halde renkli servi ağaçları tasarımı tamamlamaktadır. Dış kuşaktaki geometrik süslemeler ise halıyı çevrelemiştir.

Tasarım düzeni olarak dokuma incelendiğinde; halı simetrik olduğundan dengeli bir tasarım ortaya çıkmıştır. Kuşakların ve zeminin oranları birbiriyle uyumludur. Renk kullanımı ve motif dağılımları da uyumlu bir kompozisyon oluşturmuştur. Halı üzerinde zıt olan siyah-beyaz, kırmızı-yeşil renkler ile motiflerin yönleri arasında zıtlık sağlanmıştır. Tekrar kalın kuşaktaki karanfillerde aralıklı ve değişken tekrar şeklindedir. Özellikle karanfillerin, servilerin tekrarı ve hareketi ritim duygusu uyandırmıştır. Tasarımda zemini bütün halde kapladığı ve ön planda olduğu için egemen olan motif hayat ağacı motifidir.



Görsel 15. Anadolu halısında ritim, denge, zıtlık



Görsel 16-17-18. Anadolu halısında egemenlik, tekrar, uyum

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

İncelenen Osmanlı halısında bitkisel, geometrik motiflerin ve simetrik tasarım düzeninin hâkim olduğu belirlenmiştir. Kullanılan motifler Türk dokumalarında kullanılan geleneksel motiflerdir. Renk çeşitliliğinin olduğu, hareketli bir tasarım düzeni

hâkimdir. Tasarımın temel elemanlarının tasarım genelinde kullanıldığı da görülmektedir.

Seccadenin zemininde hayat ağacı motifinin kullanılması seccadenin mitolojik bir boyut kazanmasına da sebep olmuştur. Öte âlemle dünya hayatının bağlantısını temsil etmektedir.

Bu örnekte de görüldüğü gibi dokumalar ve motifler her zaman bir sistem halindedir. Halılarda kullanılan motiflerin tasarımı yapan ya da dokuyan kişi tarafından bir düzen içinde ve anlam çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Motif düzenleri aynı zamanda tasarım unsurlarını da oluşturmaktadır. Motiflerin dizilişi yerleşimi de birbirleri içinde bütünlük oluşturmuştur.

Anadolu halılarından 18. yüzyıla ait bu seccade örneği motif ve tasarım düzeni olarak eşsiz bir sanat eseri olma özelliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

ASLANAPA, Oktay (1997). Türk Halı Sanatında Yeni Keşifler. *Arış,* Sayı 2, s.10-17.
ASLANAPA, Oktay (1987). Türk Halı Sanatının Bin Yılı, İstanbul: Eren Yayıncılık.

BAŞ, Ali, DURAN, Remzi, DURSUN Şükrü (2019). Keykubadiye Sarayı Figürlü Çinileri.

Sanat Tarihi Dergisi, Sayı 28, s.387-405.

ÇİNKO, Levent, ARSLAN Sevinç (2018). Türk Halı Sanatının Gelişimi Çerçevesinde Halı Ticaretinin Türkiye Ekonomisindeki Boyutu, *Social Sciences Research Journal,* Cilt 7, Sayı 2, s. 206-213.
DENİZ, B. (2005). Anadolu Türk Halı Sanatının Kaynakları, *Sanat Tarihi Dergisi,* s.19.
ERBEK, Mine, Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri, Ankara: Kültür

Bakanlığı Yayınları.

SUMER, Faruk (1984). Anadolu'daki *Türk* Halıcılığına *Dair* En *Eski*. *Tarihi Kayıtları*,

Türk Dünyası Araştırmaları, *Sayı* 32, *s*:44-*46*.

OYMAN, Rengin (2019). Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik

Çözümlemesi. *Arış,* Cilt 14, Sayı 4, s. 4-22.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Eli_belinde

https://www.mnghalicilik.com/motifler.html

https://tr.wikipedia.org/wiki/Kilim

https://www.mnghalicilik.com/urunler.html?1.0.0

http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object%3BISL%3Btr%3BMus01_A%3B12%3Btr

https://www.osmanlidevleti.gen.tr/osmanlida-sanat-anlayisi/

Turkısh Handwoven Carpets Catalog.

Arş. Gör. Dr. Zehra PALA YAVUZYİĞİT
Selçuk Üniversitesi
zehrapala@selcuk.edu.tr, palazehra7700@gmail.com
Orcid: 0000-0003-1506-785X
Prof. Dr. Emine NAS
Selçuk Üniversitesi
eminenas@selcuk.edu.tr**, eminenas@gmail.com**
Orcid: 0000-0002-2513-2611

TÜRK KÜLTÜRÜNDE KÜLT BİR İNANÇ ÖĞESI OLAN *"HAYAT AĞACI"* MOTİFİNİN ÇAĞDAŞ SANATLARDA KULLANIMI VE TASARIM İLİŞKİSİ*

Öz

Motifler, her kültürün veya toplumun yapı taşı yani kimliğidir. Semboller/motifler kültürlerin birer ifadesidir. El sanatlarındaki motifler ve bu motiflerin barındırdığı ögeler adeta birer damga gibi hem içinde bulunduğu kültürü hem de sanatkârı tanıtmaktadır. Toplum tarih süreci içinde kültürel yaşam özellikleri hakkında derin bilgiler veren motifler pek çok duyguya somut biçimde aracılık etmişlerdir. Ölüm, ayrılık, hüzün, özlem, doğum, mutluluk, bereket, savaş, korku, tehlike, acı, korunma vb. kavramlar birçok el sanatı ürününde motifler vasıtası ile yaratıcılık örneği ürünler ve süslemelere yansımıştır. Bu şekilde oluşan simgesel motif dili görsel sanatların en çok kullanılan iletişim biçimidir.

Çalışma kapsamı Türk kültür ve sanatında sıklıkla gözlenen bir süsleme motifi olan hayat ağacı motifi üzerinedir. Araştırmanın örneklemini ağaç ve metal işçiliği alanında çalışmaları olan iki sanatçı Atıf Atalayer ve Ayhan Tokmak'a ait seçili örnekler oluşturmaktadır.

Çalışmadaki amaç; hayat ağacı motifinin kavramsal özelliklerini açıklayarak motifin kültürlerarası biçimsel ve betimsel analizlerini yapmak ve günümüz ağaç ve metal işlerinde uygulanan çağdaş çalışmaları değerlendirerek gelenekselin geleceğe taşınmasında somut örneklerin sunulmasını sağlamaktır. Bu doğrultuda incelenen örnekler, denge, tekrar-ritim, egemenlik, vurgu, zıtlık, oran/hiyerarşi, birlik/egemenlik gibi tasarım ilkeleri açısından ele alınarak hayat ağacı motifinin geleneksel üslubunun tasarımlarda göstermiş olduğu farklı özellikler belirlenmiştir.

Geçmişten günümüze uzanan bu kült motifin yer aldığı bazı seçili tasarımlar üzerinden yapılan analizlerden yola çıkılarak bir sonuca varılmış ve iki farklı malzemede kullanılan hayat ağacı motifinin kullanımındaki yaratıcılık, estetik ve işlev özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: El Sanatları, Hayat Ağacı, Tasarım İlkeleri, Motif, Sembol.

* Bu bildiri "Anadolu Coğrafyasında "Hayat Ağacı" Motifi, Tasarım Özellikleri ve Özgün Yorumlamalar" başlıklı Doktora tezinden faydalanılarak oluşturulmuştur.

THE USE OF THE "*TREE OF LIFE*" MOTIF, A CULT BELIEF ELEMENT IN TURKISH CULTURE, IN CONTEMPORARY ARTS AND ITS DESIGN RELATIONSHIP[13]

Abstract

Motifs are the building blocks of every culture or society. Symbols/motifs are an expression of each culture. Motifs in handicrafts and the elements they contain introduce both the culture they included and the artist, nearly like a seal. Concepts such as death, separation, sorrow, longing, birth, happiness, fertility, war, fear, danger, pain, protection and similar concepts are reflected in the products and decorations, which are examples of creativity, through motifs in many handicraft products. The symbolic motif language formed in this way is the most widely used form of communication in visual arts.

The scope of the study is about the tree of life motif, which is a frequently observed decorative motif in Turkish culture and art. The research sample consists of selected examples pertaining to two artists, Atıf Atalayer and Ayhan Tokmak, who work in the field of woodworking and metalworking.

The study aims to make intercultural formal and descriptive analyzes of the motif and evaluate contemporary works applied in today's wood and metal works, and provide concrete examples in the transport of the traditional to the future by explaining the conceptual features of the tree of life motif. In this direction, the examples examined were discussed in terms of design principles such as balance, repetition-rhythm, dominance, emphasis, contrast, proportion/hierarchy, unity/sovereignty, and the different features of the traditional style of the tree of life motif in designs were determined.

Based on the analyzes made on some selected designs with these cult motifs from the past to the present, we came to a conclusion and attempted to determine the creativity, aesthetic and functional features of the tree of life motif used in two different materials.

Keywords: Handicrafts, Tree of Life, Design Principles, Motif, Symbol.

1. GİRİŞ

Çalışma kapsamında hayat ağacı kavramı hakkında bilgiler verilerek mitolojide, sanatta, folklorda nasıl nitelendirildiğinden bahsedilmiştir. Tarihi süreçte farklı kültürlerde hangi anlamlara geldiği tespit edilmiş ve görsellerle desteklenmiştir. Bu kapsamda tasarım alanı üzerine odaklanılarak; metal ve ahşap malzeme kullanan 2 sanatçının farklı boyut, biçim, işlev ve tasarım özelliklerin sahip çalışmaları incelenmiştir. Günümüz çağdaş sanatlarında hayat ağacı motifinin tasarımlardaki kullanım farkı ve biçimsel özellikleri niteliksel olarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

2. HAYAT AĞACI MOTİFİ HAKKINDA KAVRAMSAL BİLGİ

Sanatta, dinde, mitolojide, folklorda ve pek çok alanda ağaç sembolü yoğun şekilde kullanılmıştır. Bu durumun sebebi ise ağacın yapısı ve görünüşü olmuştur(Ağaç ve

[13] This Paper Was Created By Making Use Of The Doctoral Thesis Named “Tree Of Life” Motif Design Features And Original Interpretations İn Anatolian Geography.

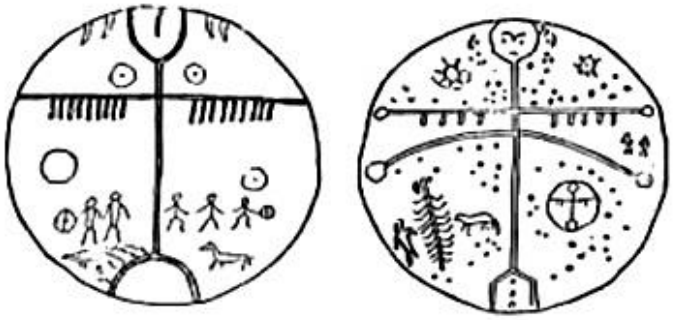
Sakarya, 2015:1). Ağaç; çiçek, meyve ve yaprak gibi bölümleriyle insanlık tarihi boyunca dikkat çeken, insanın hayatında her zaman kullandığı ve ilgi duyduğu bir unsur olmuştur (Belli, 1982: 8). Bu durum; *"Ağaçlar, tıpkı insanlar gibi gökyüzüne doğru uzanır ve en yüksek noktasına kadar meyvelerini verme eğilimi gösterir"* şeklinde düşünülmüş ve açıklanmıştır (Ağaç ve Sakarya, 2015: 1).

Hayat ağacı, aynı zamanda mitolojik bir sembol olmuştur. Hayat veren, ölümsüzlük veren, kader birliği sunan canlı, yeşil ve Tanrıya ait özellikler taşıyan bir semboldür (Öztekin, 2008: 23). Hayat ağacı, Tanrının Dünya'daki sembolüdür (Ergun, 2000: 25, Sevim ve Kahraman, 2016: 204). Kültür, semboller aracılığı ile kalıcı bağlantılar yaratabilmektedir. Bu bakımdan hayat ağacı da kültürel bir sembol olmuştur (Görsel 1-2-3) (Eğinli ve Nazlı, 2018: 57).

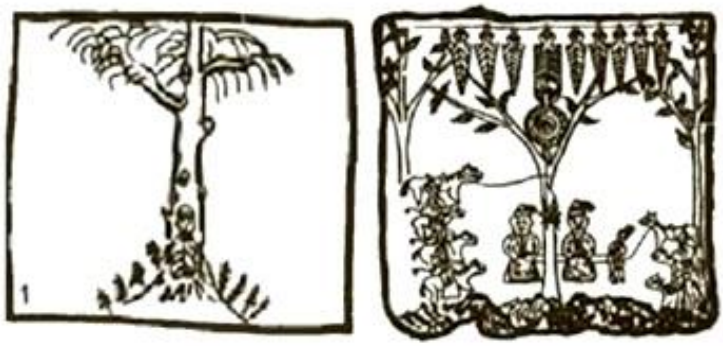
Dünya kültürlerinde doğumun, türemenin, ölümsüzlüğün, bereketin, şansın ve hastalıklardan şifa bulmanın sembolü de ağaç figürü olmuştur (Işık, 2004: 98).Çocuk sahibi olmak isteyen kadınlar, ağaçlara dilek bağlayarak çocuk sahibi olacaklarına, hastalar, ağaç vasıtasıyla sağlıklarına kavuşacaklarına inanarak ağacın Yaratıcı ile bir iletişim aracı olduğunu düşünmüş ve doğadaki olayların düzene gireceğine inanmıştır. Ağaçların aynı zamanda tabiat olaylarını şekillendirme gücü olduğu da varsayılmıştır. Örneğin; yağmurun yağması, ayın tutulması, güneşin doğması, hayvan sürülerinin çoğalması, kadınların doğumunun kolay geçmesi ağaçla açıklanmış ve ağacın bunları yapmaya gücü yeten kutsal ve güçlü bir varlık olarak kabul edilmesine sebep olmuştur (Öztekin, 2008: 21, Kılıç, 2011: 33, Ateş, 2014: 172).



Görsel 1: M.Ö. 8.-9. Yy. Uygur, Duvar Resmi,
(http://uygurdevleti. blogspot.com/2013/04/uygurlarda-edebiyat.html).



Görsel 2: Kam/Şaman Davulu Üzerinde Ağaç Tasvirleri,
(Ağaç ve Sakarya, 2015: 6).



Görsel 3: Kamların Kutsal Ağaç-Ana Tasvirleri,
(Ögel, 2003: 97).

Bu kapsamda ağaç figürü; her şeyden önce varoluşu, hayatı, yaşamayı, canlı kalmayı, bolluğu, bereketi temsil etmiştir. Tanrı ile iletişime geçmeyi sağlayan, rüzgâr estiren ya da durduran, kötü ruhları kovma törenlerinde, defin törenlerinde, bereketi artırmada kullanılan ve bitkilerle ilgili pek çok mitte adı geçen bir sembol olmuştur (Gürsoy, 2012: 44, Bayat, 2006: 272).

Pek çok dilde farklı şekillerde isimlendirilen hayat ağacı; Türkçe'de; *Kozmik Ağaç, Yaşam Ağacı, Dünya Ağacı, Cennet Ağacı, Kutsal Ağaç, Bilgi Ağacı (Kızıl Elma), Direk, Kazık ve Sütun* olarak adlandırılmakla, İngilizce'de; *Tree Of Life, Tree Of Heaven, Life Tree ve Tree Of The Knowledge Of Goodan Devil,* Fransızca'da; *Arbre De Vie* ve Almanca'da; *Lebensbaum* olarak bilinmektedir (Sözen, 1994: 102).

Bu şekilde zengin özelliklerinden dolayı dünya var olduğundan bu yana kutsal kabul edilen ağaç her dönemde varlığını sürdürmüştür.

Tarih boyunca gerek dinler tarihi, gerek mitoloji gerekse halkbilimi ve sanatta bir sembol olarak tüm medeniyetlerde önemli bir yer edinmiştir (Görsel 4-5). Doğal bir unsur olması sebebi ile evrensel anlamda canlılığın simgesi olmuştur. Bu motif, inanç bakımından da farklı kültürlerde kendine yer edinmiş ve tasarlanmıştır (Hançerlioğlu, 1975: 692, Kılıç, 2011: 1). Gök ve yeri birleştiren misyonu ile Dünya mitolojileri içinde de önemli bir yeri olan hayat ağacı motifi, *Kozmik Ağaç* olarak önemli bir simge haline gelmiş ve ona *ölümsüzlük-sonsuzluk* anlamları yüklenmiştir (Mirzaoğlu,2005: 42, Gezgin, 2010: 87, Toksoy, 2018: 97).



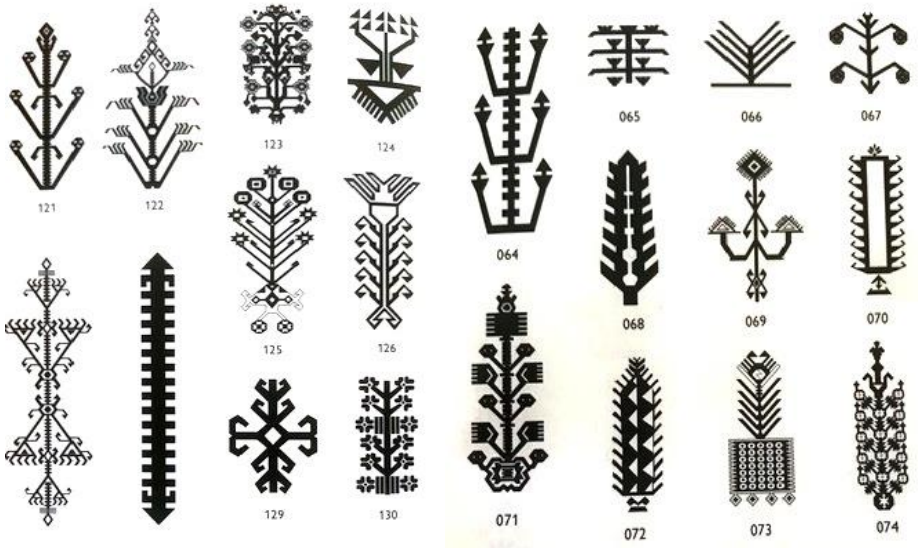
Görsel 4: M.Ö. 2275, Sümer Kralına Ait İlaç Kabı Üzerinde İki Cin Arasında Ağaca Sarılmış İki Yılan Tasviri, Paris Louvre Müzesi, (Üçer, 2019: 6).

Ağaç kavramı Türkler için her dönem önemini korumuştur. Hem Dünya hayatında hem ahiret hayatında yoldaş, koruyucu unsur, faydalı bitki olarak kabul edilerek saygı duyulmuş ve kutsal kabul edilmiştir. Bu kadar önem verilen bir olgu olan ağaç, tüm sanat eserlerine bazen stilize bazen natüralist halde şekil değiştirerek, ve çeşitlenerek yansımıştır. Ağaçlar, Türklerde çeşitli isimlerle anılmıştır.

Türk inancında; *Bay Terek, Temir Kavak, Hayat Ağacı veya Evliya Ağaç* gibi adlarla anılan kutsal ağaçlar, Gök Tanrı'nın simgeleri arasındadır. Bu ağaçlar da bazı kutsal dağlarda olduğu gibi gökte bulunan ve Tanrı'nın yaşadığına inanılan cennete kadar yükselmektedir. Tanrıyla bağlantılı oldukları içinde onlara tanrısal özellikler yüklenmiştir. Bu ağaçların hangilerinin kutsal ağaç olarak kabul edileceğini fiziksel özellikleri belirlemiştir. Bu özellikler, tek olmaları, eşsiz, ayırt edici olmaları, canlı kalmalarıdır (Beydili, 2005: 25-26, Duymaz ve Şahin, 121).

Türk mitolojisinde ise hayat ağacı *Bay Terek (Bay Direk)* şeklinde geçer, bu kavram evrenin direği anlamına gelir (Gezgin 2010: 89, Ergun 2004: 242, Dağı, 2013: 179).

Saka Türkleri de hayat ağacını kendilerine özgü olarak adlandırmışlardır. Onlar hayat ağacına *Aal Luuk Mas* demişlerdir (Alizade, 2011: 52).Türk topluluklarında ağaç kavramı genel olarak *yığaç* olarak adlandırılmaktadır. Ancak bazı topluluklar kendilerine özgü şekilde adlandırmıştır. Örneğin; Kırgız Türkçesinde *cığaç,* yakut Türkçesinde *mas,* Kazak Türkçesinde *ağaş,* Azerbaycan Türkçesinde *ağac,* Kuman Türkçesinde *agaç,* Gagauz Türkçesinde *aaç,* Altay Türkçesinde *agaş,* Karaçay-Malkar Türkçesinde *agaç* olarak hayat ağacı adlandırılmıştır (Elpe, 2003: 1, Yudahin, 1948: 207, Pekarskiy, 1945: 618, Oraltay ve Pınar, 1984, Altaylı, 1994, Aytaç, 1992, Gaydarçi, 1991: 1, Gürsoy ve Dumanlı, 1999: 21, Tavkul, 2000: 71).



Görsel 5: Anadolu Kilimlerinde Hayat Ağacı Motifleri (Erbek, 2002: 175).

3. METODOLOJİ

Çalışmada probleme ilişkin araştırmacının öznel görüşlerini barındıran nitel yöntem kullanılmıştır. Nitel verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması, tanımlanan bulguların yorumlanması adımlarını içeren betimsel analiz yaklaşımı temel alınmıştır. Evreni en iyi temsil ettiği düşünülen ve gerekli bilgiyi en iyi sağlayabilecek elemanlar yargısal (kasti) örnekleme yöntemi ile seçilerek örneklem sınırlandırılmıştır.

4. BULGULAR ve YORUM

Motifler, toplumların yaşam biçimlerine aracılık eden sözsüz anlatım sembolleridir. Dünya tarihinde iletişim yöntemi olarak varlığını canlı tutan ve sürdürülebilir kültürel kodlar barındıran zengin bir motif indeksi bulunmaktadır. Kültürlerarası etkileşimde

önemli bir rol oynayan motiflerden bir kısmı biçimsel özellikleri ile aynı anlamlar ve ifadeler yüklü taşıyıcılardır. Pek çok kültürün ortak paydasını oluşturan bu motifler görsel değerleri ile hem artistik hem de folklorik bakımdan geleneksel sanatların kalıcı unsurları haline gelmişlerdir. Bu kapsamda değerlendirilebilecek olan hayat ağacı motifi zengin biçimleri ve anlam içerikleri ile kolektif bir bilinç oluşturmaktadır. Süsleme sanatlarında yüzey üzerinde ve üç boyutlu sanatlarda form olarak yer alan hayat ağacı tasarımları zengin bir yelpazede görünüm sergilemektedir. Maddi ve manevi evrensel kültür ögeleri ile beslenen bu motif biçimsel olarak ele alındığında temelde benzer özelliklere sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak tasarım özellikleri incelendiğinde üsluba bağlı farklı nitelikler barındırdığı da görülmektedir. Bu kapsamda tasarım sürecinde devreye giren çeşitli düzenlemelerin varlığından söz edilmesi gerekmektedir. Bunlar tasarım sürecinde belli düzenlerde ilerleyen ve tasarımı doğrudan etkileyen genel ilkelerdir. Tek veya çoklu şekilde bir arada kullanılan ilkeler pek çok tasarımcı tarafından bilinçli ya da bilinçsiz biçimde sıklıkla tercih edilmektedir. Bilinçli olarak ilkelerin sürece dâhil olduğu tasarımlar daha verimli ve estetik sonuçlar ortaya koymaktadır. Sırası ile; *tekrar, ritim, uygunluk, koram, vurgu, denge, egemenlik, zıtlık* olarak sınıflanan tasarım ilkeleri temel sanat kuramları içinde kabul gören geçerli yöntemlerdir.

Tekrar ilkesi; renk, doku, ölçü, motif vb. özelliklerin tasarım içinde tekrar kullanılmasıdır. Tekrarlar *tam tekrar, aralıklı tekrar, değişken tekrar* şeklinde gruplandırılır. Tam tekrarda kullanılan motifin veya tekrar edilecek olan öğenin değiştirilmeden aynen tekrarlanmasıdır. Aralıklı tekrar, tekrar edilecek öğenin değişmeden art arda değil araya başka motifler girdikten sonra tekrarıdır. Değişken tekrar ise tekrarlanan unsurun değişiklik yapılarak tekrar edilmesidir.

Ritim ilkesi; tekrarlarla oluşturulan ritmi düzendir. Renk, boyut, motif vb. unsurların ekrarları ritim oluşturmaktadır.

Uygunluk/uyum ilkesi; ölçü, renk, malzeme, boyut, motif, biçim, tarz vb. özelliklerin birbiriyle ve tasarımın bütünüyle uyum içinde olmasıdır. *Fiziksel, biçimsel, hizmet ve üslup* uygunluğu şeklinde çeşitlendirilmektedir. *Fiziksel uygunluk*, görünüş olarak tasarımın göze güzel görünmesidir. Tasarımdaki tüm öğelerin, ölçü, renk, doku, biçim vb. özelliklerin doğru şekilde kullanılmasıyla elde edilir. *Biçim uygunluğu*, biçimsel olarak öğelerin birbiriyle tutarlı olmasıdır. *Hizmet uygunluğu* verdiği hizmete yani tasarımın amacına göre uygunluk sağlamasıdır. *Üslup uygunluğu* ise sanat eserinin taşıdığı dönemsel özellikleri somut olarak yansıtma biçimi demektir.

Koram; bir düzen üzerinde gelişen motif gruplarıyla oluşturulur. Bir yaprak, dal gibi eksen üzerinde şekillenen motifler *eksensel koramı*, bir merkezden çıkan motifler *merkezsel koramı*, sıra halinde olmayıp aynı kompozisyonda dağınık olarak kullanılan motifler ise *çevresel koramı* oluşturur.

Vurgu/odak; tasarımda renk, ölçü, boyut, biçim vb. özelliklerden biri veya bir kaçının ağırlıklı oranda bir bölüm veya motifte irdelenmesidir.

Denge; her tasarım içinde var olan simetrik ve asimetrik olarak sınıflanan denge yoksa tasarım oluşturulamamış demektir.

Egemenlik; tasarımda boyut, ölçü, renk vb. özellikler bakımından ön plana çıkan veya daha çok tekrar edilen öğe egemenliği sağlayan öğedir. Bazen tasarımda egemenliğin hangi bölümde olduğunu belirlemek zordur.

Zıtlık; renk, doku, biçim, yön, şekil, motif, tarz vb. özelliklerle sağlanır. Tasarımın önemli bir ilkesi olan zıtlık tasarımlara çarpıcı ve ayırıcı özellikler sağlamaktadır.



Görsel 6-7: Ayhan Tokmak'a Ait Heykel Tasarımlar, Kayın Ağacı (sol) 2019, Zeytin Ağacı (sağ) 2019.

Çalışma örnekleminde incelenen hayat ağacı motifi odaklı tasarımlardan ağaç malzemeli iki eser heykel sanatçısı Ahmet Tokmak'a aittir. Eserler 2019 yılında hazırlanmıştır. Eserlerde ağaç malzeme kullanılmış olup, eserler oyma tekniği ile şekillendirilmiştir. Görsel 6'da dikey formdaki eser natüralist tarzda bir kayın ağacıdır. Tamamı ağaç malzemeli olan eserde kök-gövde ve dallar görülmektedir. Dış çevresi amorf yapıda düzensiz bir bordürle çevrelenmiştir. Görsel 7'de dikey formdaki eser ise

natüralist tarzda bir zeytin ağacıdır. Kalın bir gövde üzerinde hareketli dallardan oluşan ağacın en üst-tepe kısmında çift başlı kartal figürü görülmektedir.

Tasarım ilkeleri açısından Görsel 6 ve 7 incelendiğinde; her iki eserde de göreceli olarak ½ oran **simetrik denge, yön zıtlığı ve** ögeler arası **biçimsel uygunluk** bulunduğu belirlenmiştir. Eserlerde ağaç motifi **egemenliği** sağlayan odak noktasıdır. Kullanılan tasarım ögelerinde **ritim** algısı yaratılmıştır. Renk, biçim, ve doku bütünlüğü bulunmaktadır. Bu durum **uyumu** sağlamıştır.



Görsel 8-9: Atıf Atalayer'e Ait Metal Baskı Kalıpları, 2016.

Görsel 8 ve 9'da tekstil baskı sanatçısı Atıf Atalayer'e ait metal malzemeli yazma baskı kalıpları yer almaktadır. 2016 yılın ait baskı kalıpları alışılan Ihlamur ağacının yerine, ***bakır ve rövetman ile (sert dişçi alçısı) ile yapılmıştır.*** 0.2 mm incelikte desen çizgilerinin rahatlıkla basıldığı kalıplarda Anadolu kültürü kapsamında geleneksel motif karakter üslubuna sahip bir tasarım anlayışı hakimdir. Görsel 8'deki eser dikey formda olup natüralist tarzdadır. İnce bir gövde üzerinde tam simetrik bitkisel dal ve yapraklarla merkezi simetrik düzende oluşturulmuştur. Görsel 9'da yer alan dikey formdaki eserde ise stilize edilmiş motifler kullanılmıştır. Üçgen gövdeli biçime sahip eserde, dallar merkezi simetrik düzende yerleştirilmiş ve sivri formlu tepelik ile tasarım tamamlanmıştır.

Görsel 8-9 tasarım ilkeleri açısından incelendiğinde; her iki eserde de ½ oran simetrik denge, yön zıtlığı ve biçimsel uygunluk bulunmaktadır. Ağaç motifi ile odak sağlanmıştır. Süsleme oluşturulmuştur. Eserlerde renk, biçim, doku bütünlüğü bulunmakta olup ağaç motifi tasarımda egemen bir tavır sergilemektedir.

Türk sanatında yoğun şekilde kullanılan hayat ağacı motifinin çağdaş ve güncel sanatlara ait 4 örneğini oluşturan eserlerde temel motif hayat ağacıdır. Hayat ağacı 3 eserde tek olarak kullanılmıştır (Görsel 6-8-9). Görsel 7'de ise hayvan figürü ile birlikte yer almıştır. Görsel 6'da 3 boyutlu kayın ağacı yer almaktadır. Bu ağaç üzerindeki tasarım unsurlarına bakıldığında; simetrik bir düzende tasarımın tamamlandığı görülmektedir. Ancak küçük değişikliklerle tasarım hareketlendirildiği için göreceli bir simetrik dengeden söz edilebilir. Tasarım merkezden sağ-sol olarak dikey düzlemde incelendiğinde ½ oran oluşturduğu görülmektedir. Dalların sağa-sola dönük yönlerinde ise zıtlık ilkesi görülmektedir. Tasarımda kayın ağacı tek olduğu ve merkezde yer aldığı için odak noktasıdır ve vurgulanan ögedir. Tasarım içinde renk, ölçü, oran, biçim vb. özellikler uyum sağlandığı için uygunluk vardır. Ağaç dallarındaki hareketler ve tekrarlar ritim duygusu uyandırmaktadır. Tasarımın genelinde ağaç egemendir. Tasarımdaki tüm elemanlar birlik oluşturmaktadır.

Görsel 7'de 3 boyutlu zeytin ağacı görülmektedir. Eser üzerindeki tasarım unsurlarına bakıldığında; göreceli bir simetrik düzen benimsendiği görülmektedir. Dallar ve öğeler birbiriyle uyumlu ve dengelidir. Dalların sağa sola dönük yaprak ve dalları ahenk oluşturmuş ve sonuç olarak ritim duygusu vermiştir. Hayvan figürü yer alsa da tasarımda ölçü bakımından ağaç motifinin egemen olduğu söylenebilir.

Görsel 8 ve 9'da ajur tekniği ile oluşturulmuş metal baskı kalıbı üzerinde hayat ağacı motifi görülmektedir. Eserler üzerindeki tasarım özellikleri incelendiğinde tasarım merkezden ½ oran oluşturularak simetrik denge sağlanmıştır. Sağa-sola dönük yapraklarda yön zıtlığı görülmektedir. Tasarımda tek motif olduğu için vurgulanan öğe hayat ağacı motifidir. Tasarımlar içindeki tüm elemanlar birbiriyle bütünlük içinde olduğu için birlik sağlanmıştır. Tasarım genelinde hayat ağacı egemen motiftir. İncelenen 3 eserde de hayat ağacı motifinin naturalist tarzda olduğu görülmektedir. Bir eserde ise stilize bir tarz benimsendiği söylenebilir (Görsel 9). 4 eser de 3 boyutlu olarak tasarlanmış ve 2 eserde oyma tekniği, 2 eserde de ajur tekniğinde çalışılmıştır. Bu eserlerde ortada bir gövde ve gövdenin her iki yanında yapraklar ve dallar bulunmaktadır. Tasarımlarda sanatçıların özgün yorumları hâkimdir. 4 eserde de simetrik dengenin ön planda olduğu ve vurgulanan öğenin hayat ağacı olduğu görülmektedir. Ritim ilkesini ise dal ve yaprakların tekrarı oluşturmuştur. Tasarımda ağaç motifi tek motif olduğundan vurgulanan kendisidir. Tasarım içinde renk, doku, biçim, form, ölçü vb. bakımlardan birlik sağlanmıştır.

5. SONUÇ

El sanatları alanları yüzyıllar boyunca insanların duygu ve düşüncelerinin, kültürlerini birbirlerine aktardıkları zengin bir kaynak durumundadır. Bünyesinde çok çeşitli sanat dallarını kapsayan el sanatı ürünlerinde temel yapıtaşı motiflerdir. Motifler insanlığın ilk dönemlerinden beri iletişimi sağlayan, duyguları aktarmakta kullanılan bir araç olmuştur. Yeri geldiğinde görsel olarak insan ruhuna iyi gelmiş, yaşam alanlarının en güzel süsleri olmuştur. Dünya üzerinde çok çeşitli toplumlar ve kültürler birikimlerini motiflerle aktarmıştır. Motif hazinesi içinde temel bir motif olan hayat ağacı motifi ise derin anlamları, içerdiği inanç öğeleri, gizemi ve ilgi çekici olmasından dolayı hemen her zaman kullanılan bir motif olmuştur.

Hayat ağacının motif olarak kullanımı Dünya kültürleri ve Türk kültüründe hem benzer hem de farklı şekillerdedir. Türk sanatı içinde görülen hayat ağacı motifi İslamiyet'le beraber değişik şekillere bürünmüş, Cumhuriyet döneminden sonra ise soyut ve yenilikçi çalışmalarda kendini göstermiştir.

Örneklemde bu çalışmaları temsil eden ikisi ağaç, ikisi ise metal malzeme kullanılarak hazırlanmış 4 farklı tasarım incelenmeye çalışılmıştır. Örneklerin ortak özellikleri; tek tip malzeme kullanımı, hayat ağacı motifinin temel konu ve odak noktası olarak seçilmesidir. Özgün bakış açısı yanında tasarım ilkelerinin bilinçli olarak kullanıldığı görülmektedir. Hayat ağacı formları natüralist bir üslupta kullanılmış ve doğada yer aldığı hali ile ağacın elemanları olan kök, gövde, dal ve yaprakları tasarımlarda yer almıştır. Ağaç formları dikey halde ve piramidal özellikte biçimlendirilmiştir.

İncelenen örneklem kültürel sürdürülebilirlik amaçlı geleneksel motif/simge kullanımında "tasarım-malzeme-yaratıcılık-işlev" birlikteliğinin değişken yapısını ortaya koymaktadır. Tasarım ilkelerinin sanatçının özgün yorumu ile birleştiği sınırlı örneklemde emalı tasarımların estetik ve işlevsel boyutu görülmektedir. Bir işlevi gerçekleştirmek üzere tasarlanan aletlerde ve esin kaynaklı yaratıcılığı ortaya koyan üç boyutlu eserlerde odak noktasının geleneksel motifler olduğu görülmektedir. Bu kapsamda motiflerin bir tasarımda temel konu teşkil etmesi sadece simgesel değerlerin estetik aktarımı olmaktan çıkmış işlevselliğin estetik bir dille anlatımı haline gelmiştir. Sonuç olarak estetik biçimsel özellikleri ve anlam yükü bakımından hayat ağacı motifi kültürel aktarımda önemli bir misyonu temsil etmektedir. Kültürel değerlerin sanatsal aktarım ile yaşatılmasında sıkça kullanılan hayat ağacı motifinin zengin tasarım koleksiyonlarında görünürlüğünü koruyacağı şüphesizdir.

KAYNAKÇA

AĞAÇ, Saliha, SAKARYA, Menekşe (2015).Hayat Ağacı Sembolizmi. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS),* sayı 1, s. 1-14.

ATEŞ, Mehmet (2014). *Mitolojiler ve Semboller Ana Tanrıça ve Doğurganlık.* İstanbul: Milenyum Yayınları.

BAYAT, Fuzuli (2006). Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı. İstanbul: Özener Matbaası.

BEYDİLİ, Celal (2005). Türk Mitolojisi. Ansiklopedik Sözlük. Ankara: Yurt Kitap-Yayınları.

BELLİ, Oktay (1980). Urartular'da Hayat Ağacı İnancı. *Anadolu Araştırmaları,* Sayı 8, s. 237-247.

DAĞI, Fahri (2013). *Türk Halk Anlatılarında Halk Hekimliği Üzerine Bir Araştırma.* Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.

DUYMAZ, Ali, ŞAHİN, Halil İbrahim (2008). Kaz Dağlarında Dağ, Ağaç ve Ocak Kültü Üzerine İnanış ve Uygulamalar. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Sayı 19, s. 116-126.

EĞİNLİ, Temel, NAZLI, Ayşen, KARDELEN, Azra (2018). Kültürün Koruyucu Gücü: Kültürel Semboller. *Egemia*, s.56.

ERBEK, Mine **(**2002). *Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri***.** Ankara: KTB Yayınları.

ELPE, Ebru (2003). *Türk Mitolojisi ve Sanatında Ağaç.*Yüksek Lisans Tezi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk-İslam Sanatları Programı, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ERGUN, Pervin (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, İncelemeler Dizisi.

Elpe, 2003: 1, Yudahin, 1948: 207, Pekarskiy, 1945: 618, Oraltay ve Pınar, 1984, Altaylı, 1994, Aytaç, 1992, Gaydarçi, 1991: 1, Gürsoy ve Dumanlı, 1999: 21, Tavkul, 2000: 71).

GEZGİN, Deniz (2010). *Bitki Mitosları.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

GÜRSOY, Ülkü (2012). Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Dut Ağacı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* 61, s.43-54.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1975). *İnanç Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.692.

IŞIK, Ramazan (2004). Türklerde Ağaçla İlgili İnanışlar ve Bunlara Bağlı Kültler. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, s. 89-106.

KILIÇ, Evrim (2011). Hayat Ağacı Sembolizmi ve Tekstil Baskıcılığındaki Uygulamaları Üzerine Bir Araştırma.

MİRZAOĞLU SİVACI, Gülay (2005). Türklerde Mitolojik Unsurlar. *Türkbilig,* Sayı 10, s.10-53.

ÖZTEKİN, Selma (2008). *Dinlerde Hayat Ağacı.* Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Dinler Tarihi Bilim Dalı, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ÖGEL, Bahattin (2003). *Türk Mitolojisi.* İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, C.1, s-74-107.

SÖZEN, Metin, TANYELİ, Uğur (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (3.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, s.102.

TOKSOY, Seda (2018). *Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller ve İşaretler Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk (2. Baskı).* İstanbul: Alfa Basım Dağıtım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.

ÜÇER, Müjgan (2019).*Türk Kültür ve Sanatında Hayat Ağacı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

İnternet Kaynakları

http://uygurdevleti.blogspot.com/2013/04/uygurlarda-edebiyat.html/ErişimTarihi:12.12. 2020.

http://www.atalayer.com/atifatalayer/atolye.html, 10.11.2021.

Kaynak Kişiler
Atıf ATALAYER, Tekstil Sanatçısı
İnternet Sitesi: http://www.atalayer.com/atifatalayer/index.html
Ayhan TOKMAK, Heykel Sanatçısı
İnternet Sitesi: https://www.ayhantomak.com

iletişim ve sanat
ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Öğr. Gör. Dr. Fatma Nilhan ÖZALTIN
Süleyman Demirel Üniversitesi
nilhanozaltin@sdu.edu.tr

OSMANLI RESİM SANATINDA HABER GETİRİCİLER: "PEYKLER"

Öz

İnsanoğlu var olduğundan beri iletişime ihtiyaç duymuş ve kendi aralarında çeşitli iletişim yolları bularak birbirlerinden haberdar olmuşlardır. İletişim süreci çeşitli evrimler geçirmiş ve toplumların ilerlemesinde önemli katkılar sağlamıştır. Bu süreç, Osmanlı döneminde önce askeri odaklı bir iletişim sistemi içinde, ardından ticaretle gelişmiştir. Resmi işlerde kullanılmak üzere iletişim için bir teşkilat yapısı oluşturulmuş ve bu yapı özellikle idari ve askeri amaçlarla kullanılmıştır. Bu sistemde "Peyk" olarak isimlendirilen iletişim ve haberleşme kaynağının önemli neferleri olarak karşımıza çıkan yaya habercileri ön sırada yer almaktadır. Özellikle padişaha haber getirip götürmekle görevlendirilen bu kişilerin küçük yaşlarda seçilerek eğitildikleri, uzun mesafeleri koşabilme özelliklerinin olduğu bilinmektedir. Peykler haber getirmenin yanı sıra tören bölüğünde Padişahın yakınlarında görev almış kişilerdir. Özel kıyafetleri olan Peykler Osmanlı dönemi resim sanatına da konu edilmiş, dönemin arşiv niteliğindeki minyatür örneklerinde tasvir edilmişlerdir. Araştırma kapsamında Osmanlı resim sanatında yer alan "Peyk" figürlerinden ulaşılabilen örnekler arşiv tarama yöntemi kullanılarak tespit edilmiş ve incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Minyatür, Osmanlı, İletişim, Haber, Peyk.

NEWS BRINGERS IN OTTOMAN PAINTING: "PEIKS"

Abstract

Mankind has needed communication since its existence and they have been aware of each other by finding various ways of communication among themselves. The communication process has undergone various evolutions and has made important contributions to the progress of societies. This process developed in the Ottoman period, first within a military-oriented communication system and then with trade. An organizational structure was created for communication to be used in official affairs and this structure was used especially for administrative and military purposes. In this system, pedestrian news bringers, who are the important soldiers of the communication resource called "Peik", are at the forefront. It is known that these people, who were assigned to bring news to the Sultan, were chosen and trained at a young age and they were able to run long distances. In addition to bringing news, peiks are people who took part in the ceremonial guard near the Sultan. Peiks with special clothes were also the subject of the Ottoman period painting art and were depicted in the miniature examples of the period. Within the scope of the research, the samples of the "Peik" figures in the Ottoman art of painting, which can be reached, were determined and examined by using the archive scanning method.

Keywords: Miniature, Ottoman, Communication, News, Peiks.

1. GİRİŞ

Bu çalışmada özellikle haber taşıma ve iletişim sağlama görevi üstlenmiş Peyklerin Osmanlı resim sanatındaki tasvirlerine yer verilmeye çalışılmaktadır. Dönemin arşiv niteliği taşıyan minyatür örneklerinde Peyk tasvirlerine rastlanmaktadır. Özellikle uzun menziller içinde görev yapan bu kişilerin güçlü, kuvvetli ve dayanıklı kişiler olduğu kaynaklarda yer alan bilgiler arasındadır. Bu çalışmada arşiv tarama yöntemi kullanılarak Osmanlı resim sanatında yer alan "Peyk" figürleri incelenmektedir. Minyatürlerdeki figürlerin fiziksel özellikleri, giysileri ve yaptıkları görevler ele alınmaktadır.

Farsça kökenli Peyk kelimesi haber ve mektup getirip götüren kişi, postacı, haberci anlamına gelmekte, Türkçe' de ise ulak ve tatar kelimeleri kullanılmaktadır (Merçil, 2007:262).

Peykler içeresinde hiyerarşik bir düzen vardır. En yüksek rütbeli "Peykbaşı" ya da "Ser-Peykân-ı Hâssa" daha sonraki rütbeler ise; "Başmüjdeci", "Peykler Kethüdâsı" ve "İkinci Müjdeci" rütbeleridir. Yeniçeri askerleri gibi Peykler de üç ayda bir ulûfe yani maaşlarını almaktadır. Sayılarının 16. yüzyılda kırk ile yüz arası, 18. yüzyılda ise yüz elli olduğu düşünülmektedir. Peyklerin ayrıca Peykhâne-i Hassa Ocağı'na mensup oldukları, Sultan Ahmed Camii yakınlarındaki Peykhâne'de kışlalarının bulunduğu kaynaklarda yer almaktadır (Uzunçarşılı, 1988:442-443).



Görsel 1: Peykler Cemiyeti



Görsel 2: Peykler Cemiyeti, Viyana I

Peyklik görevi İlhanlılarda başlamış tarihi gelişim süreci içerisinde Osmanlılara geçmiştir. Özellikle de 15. yüzyıldan sonra çeşitli eğitimlerden geçirilerek yetiştirilen Peykler padişahın hizmetinde, resmî haber ulaştırma ve istihbarat görevlerinde önemli bir yere sahip olmuşlardır. Aynı zamanda Padişaha hac kafilesinin dönüşünü müjdeleme görevini de üstlenmişlerdir. Peykler sefer nedeniyle yapılan Alay-ı Hümayun, Bayram Alayı, Şehzade Alayı, Cuma Alayı, Surre Alayı gibi geçit alaylarında görev almışlardır. 15. ve 16. yüzyıllara ait şenliklerin ve törenlerin konu edildiği minyatürlerde Peykler tören bölüğünde Padişahın yakınında tasvir edilmektedir. Bulundukları konum itibariyle de mevkiye yakışır tarzda gösterişli kıyafetleri vardır (Ertuğ, 2007:263; Yıldıran, 2012:192-193). Görsel 3'de Hünernâme ve Surnâme-i Vehbi'de Peykler görülmektedir.



Görsel 3: Hünernâme, TSMK H.1524, y.40a. ve Surnâme-i Vehbi, TSMK A. 3593, y. 169b-170a

Peyklerin tasvir örneklerine bakıldığında başlarına uzun, altın ve gümüş yaldızlı, üsküf denilen bir başlık taktıkları görülmektedir. Üsküflerin bazılarının çevreleri değerli taşlarla süslüdür. Bu başlığın tepesinde uzun tüyden oluşan bir sorguç vardır. Tüy olarak

devekuşu ve daha küçük çeşitli ender kuşların tüyleri kullanılmaktadır (Reyhanlı, 1989:599). Görsel 4'de Peyklerin başlarındaki tüylü zerrin külâh detayları yer almaktadır.



Görsel 4: Peyklerin başlarındaki tüylü zerrin külâh detayı

Minyatürlerde farklı renklerdeki iç gömleğin üstüne kaftan giydikleri görülmektedir. Diz hizasında giyilen bu kaftanların üzerine kemer ya da kuşak bağlanmakta, uç kısımları da kemerin içine sokulmaktadır. Peyklerin kaftan uçlarının katlanması kıyafetin uçlarının üçgen kesildiği izlenimini vermekle birlikte aslında daha rahat hareket etme imkânını da sağlamaktadır (Ertuğ, 2007:263). Görsel 5'de Peyklerin katlanmış kaftan uçları görülmektedir.



Görsel 5: Peyklerin katlanmış kaftan uçları detayı

Peyklerin çakşırları (potur, paça bölümü diz üstünde veya diz altında kalan bir tür erkek şalvarı) diz altında tutturularak bitmektedir. Ayaklarına giydikleri çok hafif deri pabuçlar çoraplarına dikilmek suretiyle yekpâre olması sağlanmakta, çoraplar ise çakşırın bittiği diz altına kadar gelmektedir (Ertuğ, 2007:263). Görsel 6'da Peyklerin kırmızı potur ve sarı çizme detayları yer almaktadır.



Görsel 6: Peyklerin kırmızı potur ve sarı çizme detayı

Peykler yanlarında silâh olarak hafif bir hançerle ağır olmayan teber bulundurmaktadır (Ertuğ, 2007:263). Görsel 7'de Peyklerin yanlarında taşıdıkları teber ve hançer detayı görülmektedir.



Görsel 7: Peyklerin yanlarında taşıdıkları teber ve hançer detayı

Peyklerin fiziksel özelliklerine bakıldığında ise ince ve çevik yapılı insanlar oldukları, küçük yaşlardan beri kondisyonlarını arttırmak için sürekli antrenman yaptıklarına dair bilgiler yer almaktadır. Peykler en zor şartlara dayanacak şekilde yetiştirilmiş, koşularını yalın ayakla gerçekleştirmiş, kızgın kumlarda değişik koşu biçimlerini içeren antrenmanlar yapmışlardır. Bunun sonucu ayak tabanları da neredeyse bir at nalı gibi sertleşip nasırlaşmıştır (Yıldıran, 2012:194).

Yüzlerce kilometreyi gece gündüz demeden koşma yeteneğine sahip olan Peyklerin İstanbul'dan Edirne Sarayı'na bir günde ulaşabildikleri hakkında bilgiler bulunmaktadır. Fiziksel dayanıklılığa ek olarak mental anlamda da güçlü olabilmek için farklı yöntemlere de başvurulmuştur. Örneğin Peykler'in kemerlerine ve dizlerine çıngıraklar bağlanmıştır. Böylelikle bağladıkları çıngırakların çıkarttığı ritmik sesler sayesinde tempolarını başladıkları andaki gibi koruyabilmişlerdir (https://www.bilalalkan.com). Görsel 8'de Peyklerin etek uçlarına, bellerine ve dizlerine takmış oldukları çıngırakların detayı görülmektedir.



Görsel 8: Peyklerin etek uçlarında, belinde ve dizlerindeki çıngırak detayı

Peyklerin koşarken nefeslerinin kesilmemesi ve performanslarının düşmemesi için içi boş ve delikli metal küreleri ağızlarında taşıdıklarına dair rivayetler bulunmaktadır. Ayrıca enerjilerini korumak amacıyla da yanlarında taşıdıkları mendillerin içerisinde badem ve akide şekeri olduğu bilinmektedir (https://www.beyaztarih.com).

2. BULGULAR

Minyatürlerdeki Peyk figürleri genellikle profilden tasvir edilmektedir. Figürlerin üzerlerinde farklı renklerde kaftanlar vardır. Kaftanların içerisine iç gömlek giyilmekte, ayaklarında ise ince deriden yapılmış çizmeler bulunmaktadır. İncelenen minyatürler arasında yalın ayak betimlenmiş bir Peyk figürü de yer almaktadır. Peykler beli üç defa dolayacak uzunlukta, kumaştan ya da altın simli ipekten değerli kuşaklar bağlamaktadır. Kuşaklarında ise fildişi veya balık kemiği kakmalı hançerleri bulunmaktadır (Reyhanlı, 1989:599). Genellikle sağ ellerinde teber taşıdıkları görülmektedir. Ayrıca bazı minyatürlerde kıyafetlerinin etek uçlarında, bellerinde ve dizlerinde çıngırak bulunmaktadır.



Görsel 9: Peyk



Görsel 10: Peyk



Görsel 11: Peyk

		
Görsel 12: Peyk	Görsel 13: Peyk	Görsel 14: Peyk
		
Görsel 15: Peyk	Görsel 16: Peyk	Görsel 17: Peyk
		
Görsel 18: Peyk	Görsel 19: Peyk	Görsel 20: Peyk

3. SONUÇ

Peykler Osmanlı döneminde iletişim ve haberleşme neferi olmuş aynı zamanda törenlerde Padişahın yakınında hizmet etmiş kişilerdir. Küçük yaşta eğitime başlamaları, düzenli antrenman yapmaları onların uzun mesafeler kat etmelerini sağlamıştır. İnce, çevik yapılı olan ve seçilerek Peylik cemiyetine katılan bu kişilerin kıyafetleri ve kendilerine has

kullandıkları taktikler bulunmaktadır. Osmanlı döneminin arşiv niteliğinde olan minyatürlerde de Peyklere ait ulaşılabilen tasvirler incelenmiş gerek kıyafet, gerekse bu uzun mesafeler için kullanılan bir takım yöntemlerin minyatürlere de yansıdığı görülmektedir. Bunlardan en belirgin olanı ise tempolarını korumak için bellerine ve dizlerine takmış oldukları çıngıraklardır. Minyatürlerde figürler genellikle profilden verilmektedir. Peyklerin ellerinde teber, bellerindeki kuşakta ise hançer takıldığı görülmektedir. Başlarında tüylü ve uzun bir başlık bulunmaktadır. Peyklerin koşmalarını kolaylaştırmak amacıyla kaftanlarının ön kısımlarını bellerine doladıkları kuşak ya da kemerin içine kıvırdıkları da görülmektedir.

Kaynakça

ERTUĞ TARIM, Z. (2007), "Peyk", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 34, İstanbul, Diyanet Vakfı Yayınları.

MERÇİL, E. (2007), "Peyk", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 34, İstanbul, Diyanet Vakfı Yayınları.

REYHANLI, T. (1989), Nicolas de Nicolay'ın Türkiye Seyahatnâmesî ve Desenleri, Erdem 5 (14), S:571-617.

UZUNÇARŞILI, İ. H. (1988), Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı, Ankara, Türk Tarih Kurumu.

YILDIRAN, İ. (2012), Atlı Halkın Yaya Haberci Koşucuları: Peykler ve Performansları, Anadolu Uygarlıklarında Spor, Ankara, Spor Yayınevi ve Kitabevi.

18 Ağustos 2021 tarihinde https://www.bilalalkan.com/2019/08/04/osmanlinin-apssi/ adresinden alınmıştır.

18 Ağustos 2021 tarihinde ttps://www.beyaztarih.com/resimlerle-tarih/detay/osmanli-haberlesmesinde-uzun-mesafe-kosuculari-peykler adresinden alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: 29 Ağustos 2021 tarihinde https://www.fikriyat.com/galeri/tarih/osmanli-devletinin-kosucu-ulaklari-peykler adresinden alınmıştır.

Görsel 2: AND, M. (2019), 16. Yüzyılda İstanbul, Kent-Saray-Günlük Yaşam, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s: 116.

Görsel 3: ÇAĞMAN, F. (2016), Osmanlı Sarayı Tasvir Sanatı, İstanbul, Mas Matbaacılık, s:108.

Görsel 9: AND, M. (2018), Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s: 183.

Görsel 10: AND, M. (2018), Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s: 183.

Görsel 11: ADIGÜZEL TOPRAK, F. (2012), 1618 Tarihli "Peter Mundy" Albümü: Figürler Üzerine Bir İnceleme, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi-Sayı 22, s: 81.

Görsel 12: 18 Ağustos 2021 tarihinde https://twitter.com/oart7218/status/1007017679474118657/photo/1 adresinden alınmıştır.

Görsel 13: 18 Ağustos 2021 tarihinde https://www.google.com/search?q=baltal%C4%B1+peykler&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=y20ExlOyAsuf0M%252CfRN19H-ghWXzIM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kSMAyMTDMOj4Z8KrMHtM9-RrfEJg&sa=X&ved=2ahUKEwiD7p2b69byAhXF3KQKHb00BqoQ9QF6BAgYEAE#imgrc=lETpz30JacxoTM adresinden alınmıştır.

Görsel 14: 18 Ağustos 2021 tarihinde https://www.beyaztarih.com/resimlerle-tarih/detay/osmanli-haberlesmesinde-uzun-mesafe-kosuculari-peykler adresinden alınmıştır.

Görsel 15: 18 Ağustos 2021 tarihinde https://www.turkishpostalhistory.com/index.php/tr/m-articles/m-prephilately/19-osmanli-kosucular adresinden alınmıştır.

Görsel 16: 18 Ağustos 2021 tarihinde https://twitter.com/tarihlugati/status/1341318975876198401/photo/1 adresinden alınmıştır.

Görsel 17: 18 Ağustos 2021 tarihinde https://www.pinterest.dk/pin/750904937857518651/?amp_client_id=CLIENT_ID(_)&mweb_unauth_id={{default.session}}&from_amp_pin_page=true adresinden alınmıştır.

Görsel 18: 18 Ağustos 2021 tarihinde https://www.bilalalkan.com/2019/08/04/osmanlinin-apssi/ adresinden alınmıştır.

Görsel 19: 18 Ağustos 2021 tarihinde https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-7565-a3d9-e040-e00a18064a99 adresinden alınmıştır.

Görsel 20: 18 Ağustos 2021 tarihinde https://pbs.twimg.com/media/ExKI8htXAAIFXR3?format=jpg&name=medium adresinden alınmıştır.

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Selcan KALIN

Atatürk Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Öğrencisi

kalinselcan@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6466-471X

FERNANDEZ ARMAN VE DAVİD HAMMONS'UN ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Öz

Sanat tarihin de sanat anlayışlarının oluşum süreçleri içerisin de her anlayışın ve sanatçıların fikirleri, tekniği, dili ve malzeme kullanımı açısından farklılıklar arz etmiştir. Bu anlayışlar yüzyıllar içerisin de sanatta değişimler sınır tanımamıştır. Bu değişimler sanat temelli anlayışlara ve farklı fikirlerin oluşumunu ortaya koymaktadır. 20-21. yüzyıl da sanatın tuval yüzeyinde bağlı kalınmadığına sanat akımlarında ve sanatçıları tarafından yenilikler sunulmuştur. Oluşan bu yenilikler sanat diline, tekniğine ve malzeme kullanım da sınır tanımadan yansımıştır.

Sanatçıların eserlerindeki felsefelerini oluştururken kurguladığı ve tasarımların da tuval yüzeylerin de boyanın yanında gerçek nesnelerin kullanımını da yer vermişlerdir. Aynı zaman da sanat anlayışlarının temsili durumu halini getirmişlerdir. Gerçek ve somut nesnelerin kullanımı; sanatçı tarafından bazen bulmaca, bilmece ya da şiirsel anlatımla izleyiciyi düşünmeye çalıştırmıştır.1960'lı yıllarından başlayıp çağdaş sanata kadar süregelen toplumsal, sosyo-kültürel, psikolojik, teknolojik, bilimsel gibi sanatsal yönden ele alınan konulara yer verilmiştir. Sanatçılar açısından sanatsal ifade biçimi olarak üslup, teknik ve reel malzeme kullanımı açısından olmuştur. Söz konusu reel ve somut malzeme kullanımı yönünden sanatçılar, günlük yaşamda kullanılan eşyalar sanatlarının merkezinde yer vermişlerdir.

Bu çalışma da Fernandez Arman ve David Hammons'un eserleri incelenmesi yönünden sanatçıların eserlerindeki üslup, birden fazla disiplinin kullanımı, teknik ve malzeme kullanımının plastik sanatlar da analizleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fernandez Arman, David Hammons, Eser, Çağdaş Sanat.

A REVIEW OF THE WORKS OF FERNANDEZ ARMAN AND DAVID HAMMONS

Abstract

In the history of art and in the formation processes of art understandings, each understanding and artists' ideas, techniques, language and materials have differed in terms of use. Changes in art over the centuries knew no limits with these understandings. These changes reveal art-based understandings and the formation of different ideas. In the 21st century, innovations were presented by art movements and artists, as art was not adhered to on the canvas surface. These innovations have been reflected in the language of art, technique and use of materials without any limits.

While creating the philosophies of the artists in their works, they also included the use of real objects in their designs and canvas surfaces as well as paint. At the same time, they have become the representation of the understanding of art. Use of real and tangible objects; by the artist, he sometimes made the audience think with a puzzle, riddle or poetic expression. The topics covered in artistic aspects such as social, socio-cultural, psychological, technological and scientific, starting from the 1960s and continuing until contemporary art, are included. For the artists, the style as a form of artistic expression has been in terms of the use of technical and real materials. In terms of the use of real and tangible materials in question, the artists have placed the items used in daily life at the center of their art.

In this study, the style in the works of the artists, the use of more than one discipline, the use of techniques and materials in the plastic arts were analyzed in terms of examining the works of Fernandez Arman and David Hammons.

Key Words: : Fernandez Arman, David Hammons, Artwork, Contemporary Art.

GİRİŞ

Sanat akımlarının oluşum ve gelişim süreçlerin de sanatçılar eserlerini ortaya koyarken farklı teknikler, biçimler, malzeme kullanımları sanatsal açıdan önemlilik arz etmiştir. Sanat tarihin de plastik sanatlar da iç ve dış mekân da sergilenen eserler de yüzey üzerinde kullanılan

gerçek nesnelerin parçalara ayrılması, bükülmesi, boyanması, dikilmesi biçimsel sorgulamalara girilmiştir.

Plastik sanatlar da sanatçının konu, dil, teknik ve malzeme kullanımı çeşitlilik sağladığından çevrenin ve toplumun aynası olarak beslenmiş ve referans olmuştur. Bununla birlikte, sanat temelli resim alanında çalışan sanatçılar sanat yaklaşımları, çalışmalarındaki biçim, teknik, malzeme kullanımı ve verdikleri mesajlar eserin yaratım süreçlerini etkilemiştir.

Bu çalışma da 20-21. yüzyıl da üretken sanatçılardan Fernandez Arman ve David Hammons'un eserlerinde incelemeleri ve analizleri yapılmıştır. Farklı teknik, üslup ve malzeme kullanan Fernandez Arman azlık-çokluk, üretim-tüketim konuları işleyerek seri yerleştirmeleri dikkat çekmektedir. Arman çalışmaların da bu konuları vurgulamak için çalışmaların da günlük hayattaki, sıradan, reddedilmiş kullanılmayan eşyaları yığıntılar hâlinde kullanmıştır. David Hammons da yaşadığı Afrika yerel kültüründen beslenerek Afrika-Amerika kültürünü konu edinmiştir. Sanatçı kumaş, muşamba, kemik, şişe kapakları, cam şişelerini kullanarak sosyo-ekonomik, sosyo-psikolojik gibi temaları çalışmaların da değinerek dikkat çekmiştir.

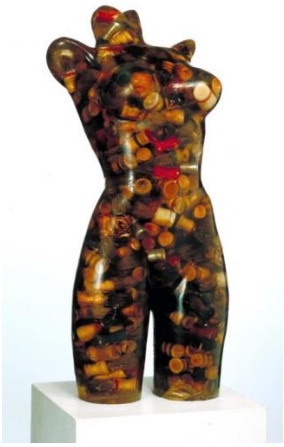
Fernandez Arman(1928-2005):

1928 yılında Fransa'da doğmuştur. Fransa'nın Nice'deki Ecole Nationale des Arts Décoratifs'te mezun olmuştur. (Arman, t.y. : 1.paragraf). Fransa'da doğan Amerika'lı sanatçı çalışmalarında yer alan nesnelerde tekrarlılık ve seriliği deforme edip formsal bir düzene koyarak sunmuştur. Genellikle sanatçı bu tekrarlılığı toplumun sosyal ve psikolojik yansımalarına eşlik etmiştir. Bu yansımalar sanatçının çalışmaların da kaybolmuşluk, sıkışmışlık, sınırlılık, yaşanılmışlık, cinsellik ve seri üretim gibi konu edinmiştir. Fernandez Arman, *"Home Sweet Home (Evim Güzel Evim)"(Görsel 1)* adlı çalışmasın da gaz maskeleri birikmiş bir şekil de ya da yığıntı halinde rast gele kutu içine montelenmiştir. Sanatçı, yukarıdaki maskelerin arasına boşluğu dolduracak şekilde diğer gaz maskeleri de boşluk kalmayacak sıklıkla yerleştirmiştir.



Görsel 1. Fernandez Arman, *"Home Sweet Home (Evim Güzel Evim)"*, Bir Kutuda Gaz Maskeleri, 1960.

https://www.dailyartmagazine.com/arman-works-you-need-to-know/

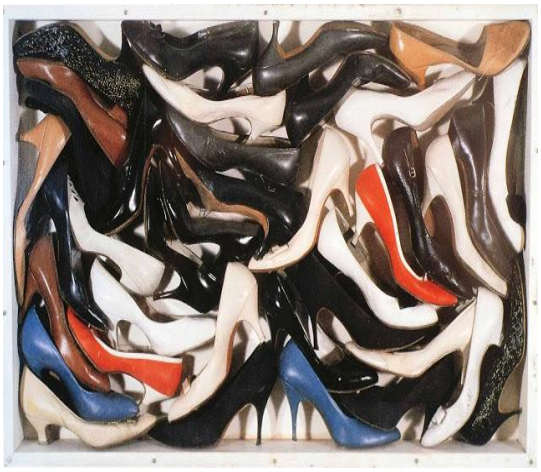


Görsel 2. Fernandez Arman, *"Tıraş Fırçalarından Venüs",* Tate Gallery, Londra, Karışık Malzeme, 1969.

https://www.tate.org.uk/art/artworks/arman-bluebeards-wife-t03380

Fernandez Arman, *"Tıraş Fırçalarından Venüs"(Görsel 2)* adlı çalışmasında şeffaf plastikten yapılmış başsız venüsün içerisine yerleştirilen çeşitli ve farklı kimlikteki kişilerin kullandığı tıraş fırçalarını sanatçı fırçaların renk ve biçim çeşitliğinden yararlanmıştır

Arman, *"Madison Caddesi", (Görsel 3)* adlı çalışmasında yığıntılara halinde farklı, belirsizlik arz eden kişilerin kimliklerini, cinsiyet temalarına değinerek kadın olgusuna vurgu yapmıştır.



Görsel 3. Fernandez Arman, *"Madison caddesi"*, Bir Kutuda Topuklu Kadın Ayakkabıları, 1962.

https://expliquemoilartcontemporain.tumblr.com/post/175584571727/accumulation-obsession-madison-avenue-1962

Arman, *"Petits Déchets Bourgeois (Küçük Burjuva Çöp Kutusu)",*(Görsel 4) adlı eserinde cam vitrinin içine yerleştirilmiş atık nesneler yer almaktadır.



Görsel 4. Fernandez Arman, *"Petits Déchets Bourgeois (Küçük Burjuva Çöp Kutusu)",*Karışık Teknik, 1959.

https://www.artbasel.com/catalog/artwork/20329/Arman-D%C3%A9chets-bourgeois

Bu nesneler; eski kağıtlar, ağaç dalları, metal şişeler, karton kutular buruşturularak, kesilerek, eğerek ve bükerek dört tarafı camla çevrili kutunun ya da vitrinin içine monte edilmiştir

David Hammons(1943-):

David Hammons,1943'te Springfield, Illinois'de doğmuştur. Hammons, saç telleri, kesilmiş, yırtılmış, eski kumaş, bez ve muşamba parçalarını yerleştirme, heykel ve performansla sanatının parçası haline getirmiştir. David Hammons, çağdaş sanatın üretken

sanatçılarından biridir. David Hammons, 1986 yılında yaptığı *" Yüksek Hedefler",* (Görsel 5) adlı yerleştirmesin de Cadman Plaza da bulunan elektrik direklerine şişe kapaklarını farklı motiflerle dairesel geçişler sağlayarak dört direğe ayrı ayrı kurguladığı desenleri montelemiştir.



Görsel 5. David Hammons, *" Yüksek Hedefler",* 1986, Basketbol Potaları, Şişe Kapakları, Karışık Teknik, Yerleştirme Görüntüsü, Cadman Plaza, Brooklyn, New York.

https://artinthestreets.org/text/dark-angels-of-dust-david-hammons-and-the-art-of-streetwise-transcendentalism

David Hammons, *"İsimsiz"* (Görsel 6), adlı çalışmasında boyanan tuval yüzeyine gündelik malzemelerden polyesterden yapılmış yırtık, ucuz, kalın siyah tabakalı poşet tuvalin her iki tarafından sarkıtılmıştır. Tuval yüzeyini kaplayan battaniye ve muşamba alttaki tuval yüzeyinde boyanan ya da resmedilen görseli örtme, saklama, eskiliği, yıpranmışlığı, gizlilik çağrıştırmaktadır.



Görsel 6. David Hammons, *"İsimsiz"*, 2010, Karışık Teknik, 60x43 inç

https://www.levygorvy.com/exhibitions/david-hammons/



Görsel 7. David Hammons, *"Tuvalet Ağacı"*, 2004, Seramik pisuvar, kauçuk boru ve plastik ip.

https://www.artsy.net/artwork/david-hammons-toilet-tree

David Hammons, *"Tuvalet Ağacı*", (Görsel 7) adlı yerleştirmesin de 2004 yılında seramik pisuvar, kauçuk boru ve plastik ip kullanarak sergi alanı olarak dış mekânı kullanmıştır. Hammons, 20.yüzyıl da Marcel Duchamp'ın pisuvarına atıfta bulunarak 21.yüzyılda farklı bir bakış açısıyla çağdaş bir dille, hazır yapım malzemesini kullanarak yerleştirme yaparak dış mekân da izleyiciye sergilemiştir.

David Hammons, **"***İsimsiz (Gece Treni)",* (Görsel 8) adlı 1989 yılında yaptığı enstalasyon çalışmasın da yeşil ve beyaz renklerdeki cam şişeler static yapısıyla dairesel bir döngü oluşturmuştur.



Görsel 8. David Hammons, **"***İsimsiz (Gece Treni)",* 1989, Cam , Silikon Yapıştırıcı ve Kömür, 42 x 42 x 30" (106,7 x 106,7 x 76,2 cm), genişlik ve derinlik değişken.

http://www.mitosmag.com/new-blog

Hammons, cam şişelerinde Thunderbird şişelerinin ucuz alkollü marka olduğunu kömür parçalarının ise Afrika halkının siyah kültürünü ve özgürlüğünü simgelemektedir (Hammoms, t.y. :1 paragraf).

Sonuç

Sanatın tarihsel sürecin de bahsettiğimiz sanatçıların, sanat anlayışlarını, eserlerinin yaratım ve tasarım aşamaları, çıkış noktaları ve esinlendikleri konu, teknik, dil ve malzeme kullanımların da her türlü yöntem ve stratejiye sınırsız şekilde açık oldukları görülmektedir. Dolayısıyla sanatçıların çalışmaların da yaşadıkları dönem, toplumsal, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik kaosları tematik ve kavramsal olarak eserlerin de dile getirdiklerini görmek mümkündür.

Fernandez Arman, *"Home Sweet Home (Evim Güzel Evim)"*,(Görsel 1) adlı eserin de 1960'lı yıllar da yaşanılan II. Dünya Savaş'ının yıkıcılığı, vahşiliğine tanıklık eden bu maskeler günlük hayattaki eşya olan bu maskeler ki o yıllardaki yaşananların dili olmuştur. David Hammos, **"***İsimsiz (Gece Treni)",* (Görsel 8) adlı yapıtında Afrika-Amerika kültürüne dikkat çekerek Afrika yerel halkın yaşadığı sosyo-ekonomik olarak cam şişe ve kömürleri sanatının malzemesi olarak kullanmıştır. Çağdaş sanatta farklı dili ve günlük eşyaları kullanan sanatçılar, sanatta radikal değişiklikler gerçekleştirmişlerdir. Aynı zamanda da sanatların da seçtikleri temsili malzemeyi konu, teknik ve kavramsal olarak kullanmışlardır. Her iki sanatçıda çağdaş sanatta yeniliklere açık olan yollar, yöntemler geliştirerek bir çok sanatçı ve sanatçı adaylarının eserlerinde ilham kaynağı olduğu görülmektedir.

Kaynakça

İnternet Kaynakça:

Arman, (t.y.), Arman, https://www.whitfordfineart.com/artists/97-arman/biography/, (E. T: 09.08.2021).

Hammons, David, (t.y.), David Hammons, https://www.moma.org/collection/works/166461, (E. T. : 19.08.2021).

Görsel Kaynakça:

Görsel 1. Fernandez Arman, "Home Sweet Home (Evim Güzel Evim)", Bir Kutuda Gaz Maskeleri, 1960,

https://www.dailyartmagazine.com/arman-works-you-need-to-know/, Erişim Tarihi :09.08.2021.

Görsel 2. Fernandez Arman, *"Tıraş Fırçalarından Venüs",* Tate Gallery, Londra, Karışık Malzeme, 1969.

https://www.tate.org.uk/art/artworks/arman-bluebeards-wife-t03380, Erişim Tarihi: 12.08.2021.

Görsel 3. Fernandez Arman, *"Madison caddesi"*, Bir Kutuda Topuklu Kadın Ayakkabıları, 1962.

https://expliquemoilartcontemporain.tumblr.com/post/175584571727/accumulation-obsession-madison-avenue-1962

Görsel 4. Fernandez Arman, *"Petits Déchets Bourgeois (Küçük Burjuva Çöp Kutusu)",* Karışık Teknik, 1959.

https://www.artbasel.com/catalog/artwork/20329/Arman-D%C3%A9chets-bourgeois, Erişim Tarihi: 12.08.2021.

Görsel 5. David Hammons, *"Yüksek Hedefler",* 1986, Basketbol Potaları, Şişe Kapakları, Karışık Teknik, Yerleştirme Görüntüsü, Cadman Plaza, Brooklyn, New York.

https://artinthestreets.org/text/dark-angels-of-dust-david-hammons-and-the-art-of-streetwise-transcendentalism, Erişim Tarihi: 15.08.2021.

Görsel 6. David Hammons, *"İsimsiz"*, 2010, Karışık Teknik, 60x43 inç

https://www.levygorvy.com/exhibitions/david-hammons/, Erişim Tarihi: 16.08.2021.

Görsel 7. David Hammons, *"Tuvalet Ağacı"*, 2004, Seramik pisuar, kauçuk boru ve plastik ip.

https://www.artsy.net/artwork/david-hammons-toilet-tree, Erişim Tarihi: 17.08.2021.

Görsel 8. David Hammons, **"***İsimsiz (Gece Treni)"*, 1989,Cam, Silikon Yapıştırıcı ve Kömür, 42 x 42 x 30" (106,7 x 106,7 x 76,2 cm), Genişlik ve Derinlik Değişken.

http://www.mitosmag.com/new-blog, Erişim Tarihi: 20.08.2021.

Doç. Dr. Uğur BAKAN
Dr. Öğretim Üyesi Ufuk BAKAN
İzmir Katip Çelebi Üniversitesi
ugur.bakan@ikcu.edu.tr, ufuk.bakan@ikcu.edu.tr

COVID-19 PANDEMİSİNİN SOSYAL MEDYA İÇERİĞİNE ETKİSİNİN İNCELENMESİ: INSTAGRAM İÇERİK ANALİZİ

Öz

İnsanlık tarihinde savaşlar, iklim değişiklikleri, doğal afetler ve salgın hastalıklar şüphesiz toplumun yapısını değiştiren en önemli dönüm noktaları olarak kabul edilmektedir. Beklenmedik bu felaketler toplumun her ferdini etkileyerek mevcut koşullara dönüşü mümkün olmayan değişim ve tecrübeleri yaşatmıştır. İkinci dünya savaşından sonra tüm dünyayı etkisi altına alan en büyük küresel sorun olarak kabul edilen Covid-19 salgınını hayatın ve insan varlığının ne kadar değerli olduğunu bir kez daha düşünmemizi sağlamıştır. İlk olarak 2019 yılı Aralık ayında Çin'in Wuhan şehrinde görülen hastalık kısa zamanda dünyaya yayılmış ve milyonlarca insanın ölümüne neden olmuştur. Bu trajedi ortamı içinde yaşadığımız dijital çağın içeriklerinin de değişimine neden olmuştur. Bilgisayar, internet ve mobil teknolojilerin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan yeni medya kavramı, istenilen içeriğin seçilebildiği, anında geri bildirim alınabildiği, bilgilerin kolay ve hızlı bir şekilde saklanabildiği bir ortam oluşturmuştur. Bu yeni iletişim ortamı, sosyal ve kültürel yapılarda da birçok değişikliğe neden olmuştur. Bu ortamlar, insanların video, metin, fotoğraf gibi öğeleri istedikleri zaman düzenleyebilecekleri, canlı performanslar düzenleyebilecekleri, hikayeler oluşturabilecekleri ve insanların günlük hayatlarını değiştirerek kullanıcılara ulaşmak için hashtag gibi etiketler kullanabilecekleri bireysel ve esnek bir dünya sunmaktadır. Bu çalışmada, Hollywood starlarının Instagram'daki fotoğrafları ve kullanıcı tarafından sağlanan bilgiler içerik analiz yöntemine göre incelenmiştir. 2000-2020 yılları arasında en iyi kadın oyuncu Oscar ödülü alan 10 aktrisin salgın öncesi ve sonrası 100 fotoğrafı karşılaştırılmıştır. Her bir profil resmini, çalışma sırasında geliştirilen on kategori kodlama şemasına göre bağımsız değerlendiriciler tarafından kodlamıştır. Araştırma sonuçları küresel salgının sosyal medya içeriklerinde de önemli değişikliklere sebep olduğunu göstermiştir.

Anahtar kelimeler: Sosyal Medya, Instagram, İçerik Analizi, Gündem Belirleme Teorisi

EXAMINING THE IMPACT OF COVID-19 PANDEMIC ON SOCIAL MEDIA CONTENT: A CONTENT ANALYSIS OF INSTAGRAM

Abstract

Wars, climate changes, natural disasters, and epidemics are undoubtedly considered as the most important turning points that change the structure of society in the history of humanity. These unexpected disasters affected every member of society and caused changes and experiences that cannot be returned to the current conditions. The Covid-19 epidemic, which is accepted as the biggest global problem that affected the whole world after the second world war, made us think once again how valuable life and human existence are. The disease, which was first seen in Wuhan, China in December 2019, spread to the world in a short time and caused the death of millions of people. This tragic

environment has also caused a change in the contents of the digital age we live in. The concept of new media emerged with developing computer, internet and mobile technologies have created an environment in which the desired content can be selected, instant feedback can be obtained, and information can be stored easily and quickly. This new communication environment has also caused many changes in social and cultural structures. These environments offer an individual and flexible world where people can edit items such as video, text, photos whenever they want, live performances, create stories, and use tags like hashtags to reach users by changing people's daily lives. In this study, the photos of Hollywood stars on Instagram and the information provided by the user were analyzed according to the content analysis method. 100 photos of 10 actresses who won the Best Actress Oscar between 2000-2020 before and after the epidemic were compared. Each profile picture was coded by independent evaluators according to the ten-category coding scheme developed during the study. The results of the research showed that the global epidemic also caused significant changes in social media content.

Keywords: Social Media, Instagram, Content Analysis, Agenda Setting Theory

1. GİRİŞ

Bilgi ve iletişim teknolojisinde yaşanan gelişmeler bilginin küresel ölçekte yayılımı hızlandırırken teknolojiye dayalı bir kültürün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu teknolojiye dayalı kültürün hayatımıza girmesiyle birlikte kendine özgü ritüelleriyle sosyal medya ortamları günlük yaşantımızın ayrılmaz bir parçası haline gelirken yaşam şeklimizi ve sosyal ilişkilerimizi kökten değiştirmiştir. Bu sanal ortamların, dilimize *hashtagt, Tweet,TT (Trending Topic), RT (Retweet), Mention, Likelamak, Selfie (Özçekim), Caps, Stalklamak* gibi bir çok kavramın kelime haznemize dahil olmasına yol açmıştır. Bu durumun oluşmasında 1990'lı yılların başından itibaren kamusal kullanımıyla yaygınlaşan internet, yalnızca iletişim teknolojisi alanında bir yenilik olmakla kalmamış; aynı zamanda, hem akademik hem de popüler ilginin merkezine oturmuştur (Timisi, 2003, s. 121). İnternet, toplumsal ve teknolojik alanda her türlü değişikliklerden etkilenerek bu değişime kendisini kısa sürede uydurabilen ve önemli olanaklar sunabilen bir iletişim aracıdır (Karaçor, 2007, s. 47). İnternetin her bölgeye ulaşmasının yanı sıra Web 2.0 teknolojinin ortaya çıkması internet kullanma şeklinde paradigma değişimine yol açmıştır. Bu geçiş kullanıcıların paylaşılan içeriğin pasif takipçisi olmaktan çıkarak daha aktif bir rol üstlenmeye başladığı bir dönemi ifade etmektedir. Bu yazılım teknolojisi sayesinde, takip edilmek istenen hatta tepki duyulan sayfaların, çevrimiçi içeriklerin diğer kullanıcılar ile paylaşılması sitelerde bulunan paylaş butonları sayesinde kolaylaşmıştır (Genç, 2010, s.482). Çoklu ortam içerikli siteler, daha fazla etkileşime olanak sağlayan sosyal ağlar, kullanıcıların içerikleri oluşturabilmesine olanak sağlayan (blog, wiki), kendi video içeriklerini paylaşmasına imkan tanıyan platform temelli siteler (Youtube, Digg, Vimeo) ve ücretsiz içerik üretici araçları web 2.0 teknolojisini içeren örnek uygulamalar arasında yer almaktadır. Dünya artık mesafelere dayalı sınırları ortadan kalktığı fiber ağlarla birbirine bağlandığı küresel bir köy haline gelmesine yol açmıştır. Küresel köy insanlığın, olay

ve bilgiye aynı anda iletişim kurabileceği ve tepki verebileceği küçük bir mekan fikrini ve aynı zamanda karşılıklı aşinalık nispeten yüksek bir seviyeye ulaştığı bir yeri temsil edebilmektedir (Varol, Varol, 2019, s.144). Kullanıcıların farklı beklentilerine ve isteklerine göre sürekli güncellenen sosyal medya uygulamalarının sayısı her geçen gün artmaktır.

2. SOSYAL MEDYA VE GÜNDEM BELİRLEME

Sosyal medya kavramı genel olarak geleneksel medya dışında medya içeriklerinin paylaşımı için kullanılırken (Trottier ve Lyon, 2012, s.89), sosyal-ağlar, sanal dünyalar, sosyal haber ve yer işaretleme siteleri, wikiler, forumlar ve düşünce siteleri içine alan şemsiye terimdir (Tuten, 2008, s.20). Bu uygulamalar üzerinden kullanıcılar var olan bağlantılarını sürdürebilmek, yeni bağlantılar kurabilmek, boş zamanlarını değerlendirmek, anlık iletilerine bakabilmek, geleneksel haber kanallarının yanı sıra alternatif haber kanallarına erişebilmek amacıyla sosyal medya ortamlarına girmektedir. Günümüzde sosyal medya siteleri denildiğinde küresel ölçekte kullanıcılara ulaşan Facebook, Twitter, LinkedIn ve Youtube gibi farklı özelliklere sahip web siteleri ilk olarak akla gelmektedir. Bu sosyal medya uygulamaları arasında kuşkusuz her geçen gün kullanıcı sayısın artıran popüler sosyal ağlar dışında bölgesel olarak hizmet eden Qzone, Sina Weibo, Sina VK, OK.ru gibi sosyal ağlar da her geçen gün kullanıcı sayısını artırmaya devam etmektedir. Sosyal medya platformları içinde kullanıcıların fotoğraflarını ve videolarını paylaşabildiği, hikâyeler oluşturabildiği Instagram en popüler ağ tabanlı uygulamalar arasında yer almaktadır. Bu uygulama üzerinde kullanıcılar kendi çektikleri görsellerin yanı hoşuna giden görselleri paylaşarak kullanıcı listesinde yer alan kişilerin beğenisine sunmaktadır. Oluşturulan profil sayfası üzerinden sanal bir kimlik yaratarak kendi isteğine göre profilini şekillendirebilmektedir. Bu sanal ortam üzerinde çeşitli mekânları ya da görselleri kullanarak gittiği yerlere ilişkin bilgi paylaşmasının yanı sıra kendini fotoğrafın odağı haline getirerek benliğini ifade edebileceği bir alan yaratmaktadır. Sosyal ağlar üzerinde kullanıcıların takip ettikleri ünlüler, sosyal medya fenomenlerinin paylaşımları pek çok yönden kullanıcıları satın alma eğilimlerine, yaşam tarzlarına etki etmekte özgün biçemler ortaya çıkarmaktadır. Bu paylaşımlar takipçilerinin bazısı için ilginç, cazip, heyecan verici olarak görülürken bazıları için olağan, tekdüze ya da sıra dışı olarak görülebilmektedir. Ünlüler ve sosyal medya fenomenlerinin paylaşımlarını takip edenler paylaşılan içeriklere göre giyim kuşam tarzını belirlemekte ve satın alma eğilimleri bu paylaşılan içeriklere göre düzenleyebilmektedir.

Kişiler çevrelerinde var olan olayları, konuları kitle iletişim araçlarıyla kendilerine sunulan haberler aracılığıyla bilgi sahibi olmaktadır. Bu haberlerin medya da yer alma sıklığı

ve yazılı basında kapladığı alan haber ve olayları tüketen izleyici kitlesinin zihninde şekillenerek belirli bir gündemin oluşmasında etkili olmaktadır. Kişiler kitle iletişim aracının bir soruna veya konuya ayırdığı yerin konumu veya zamanın miktarı ile o sorunun veya konunun ne kadar önemli olduğuna dair çıkarımlarda da bulunurlar (Atabek 1998, s. 155). Gündem belirleme teorisinin temeli, Walter Lippmann'ın halkın zihninde belirli bir imajın oluşturulmasını etkilemede kitle iletişim araçlarının üstlendiği hayati role ilişkin görüşlerini dile getirdiği 1922 yıllarda "Public Opinion" (Kamuoyu) isimli çalışmasına kadar uzanmaktadır (Lippmann, 1922, ss. 9-16). Bu dönemdeki etki odaklı çalışmalarının başında McCombs ile Shaw tarafından 1972 yılında geliştirilen "Gündem Belirleme Kuramı" gelmektedir. Bu kurama göre, kitle iletişim araçları "bireylerin ne düşüneceğini değil, ne hakkında düşüneceğini söyler ve bunu da haberleri sunuş biçimiyle sağlanmaktadır (Lilleker, 2013, s.37). Gündem belirleme teorisi, toplumun bilgilendirmesinde kitle iletişim araçlarının belirli bir konuyu odak haline getirerek kamuoyunun gündemi haline getirmede nasıl bir işlev üstlendiğini tartışan bir teoridir. Kuramın temeli kitle iletişim araçlarının haberleri sunuş biçimleriyle (haberin uzunluğu-kısalığı, başlığının kapladığı yer, haberin yer aldığı sayfa ya da zaman dilimi gibi), bazı konulara ağırlık verip, bazı konulara ağırlık vermeyerek kamuoyunun gündemini belirlediği görüşüne dayanmaktadır (Işık, 2014, s. 82). Bu teorinin odağını oluşturan kamu gündemi, toplum üyelerinin veya kamuoyunun ilgilendiği ana odak noktasını oluşturmaktadır. Sürekli olarak, gündem belirleme teorisi sadece kitle iletişimi üzerinde değil, aynı zamanda siyasal iletişim gibi diğer ilgili sosyal bilim çalışmalarını da kapsayacak şekilde önemli bir teori olarak durmaktadır (Reese, 1991). Sosyal ağlar bireyler tarafından belirlenen ilgi, tartışma, spesifik başlıkların, gündeme dair konuların ele alınmasını, bu konular üzerinde gelişen ilişkileri ve bu ilişkilerdeki katılımcıların ilgi ve motivasyonlarında heterojenliği ve çok yönlülüğü sağlamayı hedeflemektedir.

3. METODOLOJİ

Bu çalışmanın temel amacı küresel Covid-19 salgının sosyal ağlardaki içerikler üzerindeki etkilerini gündem oluşturma teorisi çerçevesinde incelemektir. Bu amaç doğrultusunda Hollywood starlarının Instagram'daki paylaşımları ve kullanıcı tarafından sağlanan bilgiler içerik analiz yöntemine göre incelenmiştir. İçerik analizi, yazılı veya sembolik materyallerdeki bilgi ve içeriği incelemeye yönelik kullanılan bir araştırma yöntemi olarak kabul edilmektedir (Neuman 1997, s. 31; Hsieh ve Shannon, 2005). Bu yöntem klinik ve sosyal araştırmalardaki röportajların ve tartışmaların transkriptlerinden filmlerin anlatı ve biçimlerine,

TV programlarına ve gazete ve dergilerin editoryal ve reklam içeriğine kadar geniş bir içerik yelpazesini incelemek için kullanılmaktadır (Macnamara, 2005, s. 1).

20 Nisan - 30 Nisan 2021 tarihleri arasında En İyi Kadın Oyuncu Akademi Ödülü'nü kazanan aktrisler arasında aktif olarak Instagram kullanan (30-65+ yaş) ve mavi tık işaretine sahip on kadın aktrisin (Charlize Theron, Julia Roberts, Natalia Portman, Nicole Kidman, Julianne Moore, Helen Mirren, Hilary Swank, Halle Berry, Reese Witherspoon, Brie Larson) hesabı örneklem olarak seçilmiştir. Genellikle toplumda popüler bir kitle tarafından tanınan (şarkıcı, sporcu, siyasetçi vb.) kişi ve markaların sosyal medya hesaplarının gerçek kişi hesapları olduğunu doğrulamak için mavi tik kullanılmaktadır. Her bir Instagram profili, çalışma sırasında geliştirilen kodlama şemasında belirlenen on kritere (Genel Algı, İmge Türü, İmge Yoğunluğu, Bakış Açısı, Aktivite, Fotoğraf Açısı, Duygu/ifade, Vücut Tipi, Kıyafet, Sosyal Rol) göre üç bağımsız değerlendirici tarafından kodlamıştır. Her bir aktrise ait 100 paylaşım (pandemi öncesi 50, pandemi sonrası 50) olmak üzere toplam 1000 paylaşım araştırma kapsamında incelenmiştir. Dünya Sağlık Örgütü tarafından küresel salgın ilan tarihi lan 11 Mart 2020 tarihi (Rabadan, 2020) değişkenlerin kodlanmasında dikkate alınmıştır.

4. BULGULAR

Instagram'dan elde edilen veriler ilk olarak Office Excel'de oluşturulmuş forma kodlanmış ardından IBM SPSS 24 programı kullanılarak analiz edilmiştir. Araştırmanın temel problemini oluşturan değişkenlerin düzeylerinin belirlenmesinde frekans, yüzde değişkenlerarası ilişkileri belirleyebilmek için ise Tek Yönlü Varyans Analizi (ANOVA) kullanılmıştır. Değişkenler arasındaki farklılıkların hangi gruptan olduğunu belirleyebilmek için Post-HocScheffe testi yapılmıştır. Araştırma kapsamında puanlayıcılar arasındaki uyumun belirlenmesinde Cohen'in Kappa istatistiğinden yararlanılmış ve değeri 0.78 bulunmuştur (Cohen, 1960). Tablo 1'e göre araştırmada değerlendirilen örneklem içinden en fazla gönderi (n=2649) ve takipçi sayısına (n=25,7 M) Reese Witherspoon'un sahip olduğu görülmektedir.

Tablo 1. Seçilen Kadın Aktristlerin Instagram Profil Bilgileri

Artist Adı	***Charlize Theron***	***Julia Roberts***	***Natalia Portman***	***Nicole Kidman***	***Julianne Moore***
Gönderi	413	230	477	458	658
Takipçi	6.6 M	9.2 M	7.2M	7.4 M	2 M
Takip	297	42	524	149	704
Yaş	46	53	40	54	60

Artist Adı	***Helen Mirren***	***Hilary Swank***	***Halle Berry***	***Reese Witherspoon***	***Brie Larson***
Gönderi	393	1349	1352	2649	1173
Takipçi	982 B	1.1 M	7 M	25.7 M	6.6 M
Takip	9	620	753	1039	764
Yaş	76	47	55	45	31

Araştırmanın ilk bölümünde paylaşılan içeriklerin beğeni ve yorum sayısı ile kişi etiketi sayısında Covid salgınlarının etkilerini belirleyebilmek için yapılan tek yönlü varyans analizi (ANOVA) sonuçlarına göre anlamlı bir farklılık bulunamamıştır. Salgın sonrası beğeni sayısında (F=,311, p<.577) ve yorum sayısında (F=,236, p<.627) belirgin bir azalma görülürken (F=,036, p<.849) kişi etiketleme sayısınında önemli bir değişiklik bulunmamıştır (F=,036, p<.849). Tablo 2'ye göre Hollywood aktristlerinin Instagram'daki fotoğraflarının genel olarak nasıl algılandığı üç kategoriye göre incelenmiştir. Fotoğrafların %68,4'ü (n=684) sempatik, %5,2'si (n=52) antipatik, %26,4'ü (n=264) ise nötr olarak algılandığı belirlenmiştir. İmge türüne göre paylaşımlar ele alındığında % 77,9'unun (n=779) yalnızca görsel imgeden (insan figürleri, çizgi film figürleri veya insan olmayan doğa, yiyecek, hayvanlar görüntüsü), % 7,6'sının (n=76) metin içeriklerinden, %4,5'inin (n=45) görsel ve metinden (örneğin, bir görüntünün üzerine yerleştirilmiş alıntı), %10'u (n=10) ise videodan oluştuğu görülmüştür. Fotoğraflardaki imge yoğunluğu incelendiğinde ise aktrislerin paylaşımların % 51,7'sinde tek başına, %26,6'sında arkadaşlarıyla, %3,5'inde çocuklarıyla, %2,1'inde hayranlarıyla ve %3,6'sında ise bir hayvanla birlikte paylaşımda bulunduğu görülmüştür.

Bir portre fotoğrafı ilk bakışta izleyicinin dikkatini çekerek duygusal, paradoksal ve her zaman rasyonel olmayan son derece kişisel tepkileri tetiklemektedir (Badger, 2007, s.169). Araştırma kapsamında değerlendirilen kişilerin görsellerinin %58,7'sinde gözleri açık bir şekilde kameraya baktıkları görünürken, %10,3'ünde gözleri kapalı ya da güneş gözlüklü olduğu, %17,7'sinde ise kamerayla temas kurmadığı belirlenmiştir. Örneklem grubundaki fotoğraflar incelendiğinde kadınların % 77,6'sı tanınır olmalarının avantajıyla paylaşımlarında

aktif bir görünümde olmadıkları (Kişi herhangi bir faaliyete dahil değildir (örneğin, oturmak, ayakta durmak veya kameraya poz vermek), %16'sının ise yürüme, bahçe işleri, alışveriş, yoga gibi aktiviteleri yaparken poz verdikleri görülmüştür. Etkileyici fotoğraf yaratmak için açılardan yararlanmak her zaman istenilen sonucu vermeyebilmektedir. Göz hizasından çekilen fotoğraflar her zaman ideal gibi düşünülse de kişinin vücut oranları, ışık açısı ve şiddeti, netlik, yüzün yapısı ve başın açısı fotoğrafın etkisini belirlemektedir. Instagram fotoğraf açıları ele alındığında görsellerin %42,8'inde boydan çekilmiş, %31,4'ünde baş veya omuz, %18,9'unun ise sadece yüz detaylarının olduğu görseller paylaşılmıştır.

Kişilerin duygularının sabit ve hareketli görüntülerden hareketle semiyotik olarak değerlendirildiği yüz ifadesi analizi günümüzde yaygın olarak kullanılmaktadır. Profil resimlerinde kişinin yüz ifadesinden hareketle içinde bulunduğu ruh halinin yansıması olarak modlar belirlenmiştir. Mod genel olarak belirli bir zaman diliminde, içinde bulunulan ruh halini tasvir etmektedir. Yüz ifadesi analizi, bir yüzdeki yerel özellikler, yüz özelliklerinin şekilleri, yüzdeki belirli noktalar arasındaki mesafe gibi değerleri kullanmaktadır. Fizyolojik belirtilerden yola çıkılarak yapılan duygu tanıma çalışmalarında bireylerin duygu durumları bir uyarıcı ile ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde görseller on kategoride ele alınarak yüz ve vücut hareketlerinden kişilerin duygu durumları belirlenmeye çalışılmıştır. Fotoğrafların %51,5'inin mutlu, %19,4'ünün sakin, %6,1'inin gururlu, %5,7'sinin kibirli/kaprisli, % 4,6'sının ise heyecanlı/telaşlı bir görünümde olduğu belirlenmiştir.

Tablo 2. Instagram Paylaşımlarına İlişkin Varyans (ANOVA) Analiz Sonuçları

		N	***X***	***SS***	***F***	***p***
Genel Algı	Covid öncesi	500	1,42	,775	33,368	,000
	Covid sonrası	500	1,74	,946		
İmge Türü	Covid öncesi	500	1,35	,884	15,151	,000
	Covid sonrası	500	1,60	1,088		
İmge Yoğunluğu	Covid öncesi	500	2,05	1,492	4,444	,035
	Covid sonrası	500	2,28	1,903		
Bakış Açısı	Covid öncesi	500	2,08	1,364	12,172	,001
	Covid sonrası	500	1,79	1,224		
Aktivite	Covid öncesi	500	1,33	,618	4,428	,036
	Covid sonrası	500	1,25	,552		
Fotoğraf Açısı	Covid öncesi	500	2,44	1,002	,701	,403
	Covid sonrası	500	2,39	,961		
Duygu/İfade	Covid öncesi	500	3,89	3,845	23,030	,000
	Covid sonrası	500	5,12	4,275		

Araştırma kapsamında Covid-19 salgının fotoğraf tercihlerinde olan etkisini belirleyebilmek için tek yönlü varyans analizi (ANOVA) yöntemi uygulanmıştır. Tablo 2'e göre ilk değişken olan fotoğraftaki genel algı (sempatik, antipatik, nötr) ile dönem (Covid öncesi/sonrası) arasındaki ilişkiyi belirlemek amacıyla yapılan varyans analizi (ANOVA) sonucunda grupların ortalamaları arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur (F=33,368, p<.000). Tukey HSD sonucuna göre Covid-19 sonrası çekilen fotoğraflarda nötr algı (n=175, $\bar{X}$=1.74, p<,00) özellikle maske kullanımıyla birlikte arttığı tespit edilmiştir. İkinci değişken olan imge türüne göre farklılıklar incelendiğinde yalnızca fotoğraf kullanımında önemli bir farklılık görünmezken metin ve video paylaşımı ile görsel ve metinlerin birlikte kullanımda ($\bar{X}$=1.60, p=,00) belirgin bir artış yaşanmıştır. Fotoğraflardaki imge yoğunluğuna göre dağılıma bakıldığında (n=281, $\bar{X}$=2.28) Covid-19 sonrası çekilen fotoğraflarda kadın aktristlerin sosyal mesafeyi korumak adına tek başına fotoğraf çektirme eğilimlerinde istatistiksel olarak anlamlı bir atış bulunmuştur (F=4,444, p<.035). Salgının günlük hayatımızda kazandırdığı en önemli rutin şüphesiz maske takma zorunluluğudur. Araştırma kapsamında salgın sonrası fotoğraflarda maske takıldığı için gözlük kullanımında belirgin bir azalma olduğunu (n=38, $\bar{X}$=1.79, p<,001) aynı zamanda kişilerin çevrelerindeki kişilerle göz temasından kaçtığını göstermiştir. Tablo 2'e göre fotoğraftaki kişilerin hareket düzeyleri (pasif, aktif, çok aktif) incelendiğinde kişilerin Covid-19 sonrası dönemde paylaştıkları fotoğraflarda pasif bir görünüm sergiledikleri görülmüştür (n=401, F=4,428, p<.036). Araştırma kapsamında aktrislerin fotoğraf açılarında Covid-19 öncesi ve sonrası dönemde anlamlı bir farklılık bulunmamıştır (F=,701, p<.403). Salgından etkilenen en önemli kitle olan eğlence sektörü çalışanları bu süreçte mesleki yaşamlarından uzaklaşarak sakin/rutin bir hayat sürmek zorunda kalmıştır. Araştırma kapsamında ele alınan aktristlerin Instagram paylaşımlarında sıradan bir vatandaş (n=71) ve ev hanımı (n=48) görünümlerinde belirgin bir artış olduğu tespit edilmiştir ($\bar{X}$=3.70, F=4,853, p<,028). Mutlu, tebessüm edilen fotoğraflarda azalma görülürken sakin, dalgın, korkmuş gibi poz vermeden doğal olarak yakalanmış fotoğraflarla birlikte poz vermek istemediği (kaprisli) fotoğraflarda anlamlı bir artış görülmüştür ($\bar{X}$=5.12, F=23,03, p<,00).

Tablo 3. Instagram Paylaşımlarına İlişkin Varyans (ANOVA) Analiz Sonuçları

		N	*X*	*SS*	*F*	*p*
Vücut Tipi	Covid öncesi	500	1,54	,821	1,710	,191
	Covid sonrası	500	1,47	,671		
Kıyafet Türü	Covid öncesi	500	3,76	2,871	3,428	,064
	Covid sonrası	500	3,42	2,969		
Sosyal Rol	Covid öncesi	498	3,44	1,819	4,853	,028
	Covid sonrası	500	3,70	1,940		

Çalışmanın diğer bir bölümünde kadın aktristlerin vücut tipi, kıyafet özellikleri ve fotoğraftaki sosyal rollerinden yola çıkarak gündelik yaşamdaki görünümleri incelenmiştir. Araştırma kapsamında değerlendirilen aktrislerin fotoğraflarının %60,3'ününde vücut tipi zayıf, %32,4'ünün normal, %5,3'ünün kıvrımlı, %1,4'ünün kaslı ve %0,6'sının ise kilolu olarak algılandığı görülmektedir. Vücut görünümünü etkileyen en önemli unsur hiç şüphesiz kıyafet tercihidir. Seçilen kıyafetin özelliğine göre bir kişi olduğundan çok daha uzun ve zayıf görünebileceği gibi tam tersi bir durumda ortaya çıkabilmektedir. İncelenen fotoğrafların %44,9'unda kadın aktristlerin günlük kıyafeti tercih ederken, %19,9'unda şık/zarif abiye kıyafetleri %8,1'inde spor, %7,3'ünde rol kostümlerini giydikleri görülmektedir. Bu kıyafetler ve fotoğraftaki kişilerle olan ilişkilerinden yola çıkarak kadın aktristlerin sosyal rollerinin incelendiği bu aşamada fotoğrafların %40,4'ünde iş/kariyer, %24,9'unda özel hayat, %9,8'inde kardeş/arkadaş, %9,3'ünde ev hanımı rolleri ön plana çıkmıştır. Araştırmanın son bölümünde paylaşılan fotoğraflardaki aktrislerin vücut tipleri ve kıyafet tercihlerinin Covid-19 sonrasında bir değişime uğrayıp uğramadığı belirleyebilmek için yapılan tek yönlü varyans analizi (ANOVA) sonuçlarına göre anlamlı bir farklılık bulunamamıştır (Tablo 3).

5. SONUÇ

Bilginin hızlı yayılımı küresel bilgi akışına olanak sağlarken bizi sarıp sarmalayan bir dünya sunmaktadır. Bu sanal dünya üzerinde geliştirilen uygulamalar insanların günlük yaşantısını yönlendirirken hayatlarının önemli bir parçası haline gelmiştir. Sosyal medya üzerinde kullanıcıların gerçekliği beklentilerine göre dönüştürebileceği sanal bir ortam olmaya devam etmektedir. 2000'li yılların başına kadar profesyonel anlamda fotoğraf çekebilmek için ciddi bir teknik bilgiye ve oldukça yüksek maliyetli bir donanıma ihtiyaç vardı. Cep telefonlarındaki mercek teknolojisinin gelişmesiyle birlikte herkes yüksek kaliteli fotoğraf çekebilme imkanına kavuşmuştur. Sosyal medyanın hayatımıza girmesiyle birlikte cep

telefonlarının hafızasında bulunan bu görseller Instagram olarak bilinen sosyal paylaşım platformunda milyonlarca insana ulaşarak yeni bir eğilim yaratmıştır. Artık insanlar bu platform üzerinden daha fazla kişiye ulaşarak yüksek gelirler elde edebilmekte ve sanal bir popüler bir kimlik kazanabilmektedir. Bu kişiler dışında sporcu, oyuncu, siyasetçi gibi toplum önünde olan kişilerde bu tanınırlığın avantajını kullanarak sosyal ağlarda milyonlarca takipçiye kolayca ulaşabilmektedir. Bu çalışmada Oscar ödülü kazanmış kadın aktristlerin Instagram hesaplarındaki dönemsel değişimlerden yola çıkarak belirli bir yargıya varılmaya çalışılmıştır. Soysal ağ analizi ilişkisel bağların dağılımı, etkinliğini, çeşitli özelliklerini bir bütün olarak ağı veya ağı oluşturan grupları ve özelde bireyleri tek tek veya gruplar halinde ele alarak sosyal davranışlar hakkında çıkarımlar elde etmek için yapılmaktadır. Çin'de ortaya çıkıp kısa bir sürede küresel bir salgın haline gelen Covid-19 virüsü bir hastalığın ötesinde yaşamın her alanında köklü değişimlere neden olmuştur. Bu değişimlerin kolayca gözlenebileceği en önemli alanlardan biri şüphesiz sosyal ağlardır. Bu çalışmada Hollywood aktristlerinin Instagram hesaplarındaki görseller tematik olarak incelenmiş ve bu salgının paylaşım seçiminine etkisi belirlenmeye çalışılmıştır. İlk değişkene göre paylaşımlar incelendiğinde kişilerin aktristleri salgın sonrasında daha az sempatik gördüğü belirlenmiştir. Salgın döneminden sonra çekilen fotoğraflarda örneklem grubunun daha pasif, çoklu fotoğraf çekiminden kaçınan, daha az gözlük kullanan, profesyonel kimlikleri dışında gündelik yaşamdan kesitler sunan bir profil sergiledikleri belirlenmiştir. Fotoğraflar iki boyutlu görseller olmalarına rağmen içerikteki ritme göre haraketli bir görüntü etkisi yaratabilmektedir. Gündelik hayattaki her bir anın sosyal medyada paylaşıldığı günümüzde durağan portre tarzı görsellerin sıklıkla paylaşılması takipçiler açısından cazibe oluşturmamaktadır. Bu yüzden ünlü kişiler takipçi ve beğeni sayılarını artırabilmek için hem teknik olarak hem de devinimsel olarak yeni arayışlara girmektedir. Fotoğraf kadrajı içindeki obje sayısı artıkça fotoğrafta bulunan kişinin etkinliği azalmaktadır. Bu tür fotoğraflar kişinin içinde bulunduğu ruh haline göre görünüşünde bir miktar kaymalar görünmektedir. Işık ve kamera açısı fotoğraf üzerinde olumlu veya olumsuz etkilerin oluşmasına neden olmaktadır. Araştırma sonuçları incelendiğinde paylaşımlardaki imge yoğunluğu, duygu durumu ve bakış açısında salgının etkisi belirgin olarak görünmektedir.

Kaynakça

Atabek N (1998). Gündem Belirleme Yaklaşımı, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, *7*, 155-174.

Badger, G. (2007). *The genius of photography: How photography has changed our lives*. London: Quadrille.

Cohen, J. (1960). A Coefficient of Agreement for Nominal Scales. Educational and Psychological Measurement, *20*(1), 37–46. doi:10.1177/001316446002000104

Genç, H. (2010). İnternetteki Etkileşim Merkezi Sosyal Ağlar ve E-İş 2.0 Uygulamaları. Akademik Bilişim'10 - XII. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri (481-487. ss.).

Hsieh, H.-F., & Shannon, S. E. (2005). Three Approaches to Qualitative Content Analysis. *Qualitative Health Research, 15*(9), 1277–1288.

Işık, M. (2014). *Kitle İletişim Teorilerine Giriş*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Karaçor S (2007). R*eklam İletişimi İnternet ve Gazete Reklamlarının Etkilerine Yönelik Bir Araştırma,* Çizgi Kitapevi Yayınları, Konya.

Lippmann, W. (1922). *Public opinion*. Transaction Publishers.

Lilleker, D. G. (2013). Siyasal İletişim Temel Kavramlar. (ed. Y. Devran, A. Nas, B. Ekşi ve Y. Göksun). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Macnamara, J. (2005). Media content analysis: Its uses; benefits and best practice methodology. *Asia Pacific Public Relations Journal*, *6*(1), 1–34.

Neuman, W. (1997). *Social research methods: qualitative and quantitative approaches*. Needham Heights, MA: Allyn & Bacon

Rabadan, R. (2020). What Is a Coronavirus? In *Understanding Coronavirus* (Understanding Life, pp. 21-32). Cambridge: Cambridge University Press.

Reese, S. D. (1991). Setting the media's agenda: A power balance perspective. *Communication Yearbook*, *14*, 309-340

Timisi, N. (2003). *Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Trottier, D. ve Lyon, D. (2012). Key Features of Social Media Surveillance, C. Fuchs, K. Boersma, A. Albrechtslund ve M. Sandoval (Ed.), *Internet and Surveillance: The Challenges of Web 2.0 and Social Media*, içinde (89-105), New York: Routledge.

Tuten, T. L. (2008). *Advertising 2.0: Social Media Marketing in a Web 2.0 World*, Westport: Praeger Publishers.

Varol, M.Ç., Varol, E. (2019). Kavram ve Kuramlarıyla Marshall Mcluhan'a Bakış: Günümüzün Egemen Medya Araçları Ekseninde Bir Değerlendirme. *International Journal of Cultural and Social Studies, 5*(1), 137.158.

Dr. Bülent POLAT
MEB
Bulentpolat3@gmail.com

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK AFİŞLER VE MİNİMALİST TARZDA BİR DİZİ ŞEHİR AFİŞİ ÖNERİSİ

Öz

Afiş, insanların sosyal hayata geçiş sonrası ticari faaliyetlerinde kullandıkları çivi yazılı tabletlerde ilk örneklerine rastlanan, sanayileşen toplumlarda baskı teknolojilerinin gelişmesi ile hızlanarak büyüyen ve modern sanatın önemli isimlerinden Toulouse Lautrec'in dokunuşları ile estetiği artarak günümüze kadar uzanan renkli bir serüvenin önemli çıktılarındandır. Birçok amaç için kullanılan afişler, endüstriyel yayılım ve yeni sanat akımlarının ortaya çıkması ile grafik sanatının en önemli parçalarından biri haline gelmiştir. Dijitalleşmenin ve teknolojinin zirve noktaya ulaştığı günümüzde afiş, yeni ve önemli roller üretmektedir. Günlük hayatta karşılaştığımız binlerce görselin içinde fark edilmek, diğer görsellerden bir adım öne çıkmak daha da önemli bir hal almıştır. Rekabet ortamında seçkinliğin sağlayıcılarından biri olan afiş, aynı zamanda çok sayıda pazarlama tekniğinin yanı sıra sanat akımlarının da yarıştığı ve sentezlendiği bir alandır. Bu akımlardan biri olan minimalizm sanat akımı ayrıntıdan arındırılmış şekli ile sanatın her alanından insanların yaşam tarzına kadar birçok şeyi etkilemiştir. Bu çalışmada bir iletişim aracı olarak afişlerin incelenmesi ve grafik tasarım sanatında çok büyük etkileri bulunan minimalist sanat akımı ile üretilecek olan şehir afişlerinin göstergebilimsel yolla çözümlenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Afiş, Poster, Tasarım, Minimalizm, Grafik Tasarım

POSTERS AS A COMMUNICATION TOOL AND A SERIES OF CITY POSTER SUGGESTIONS IN A MINIMALIST STYLE

Abstract

Posters are significant outputs of a colorful adventure which extended from the first samples of cuneiform tables used by people in commercial activities after transitioning to social life to the rapidly growing development of printing technologies in industrial societies of today in which one of the most notable names of modern arts, Toulouse Lautrec, contributed with a touch that increased its aesthetics. Posters, which are used for many purposes, became one of the most important parts of graphic arts with the industrial spread and the emergence of new art movements. Today, where digitalization and technology are at their peak, the poster creates novel and important roles. Additionally, it is even more important to be noticed among the thousands of images we encounter and to stand out from other images in today's daily life. Posters, one of the providers of exclusivity in the competitive environment, also

constitute a field where art movements compete and synthesize as well as various marketing techniques. The minimalist art movement, which is one of these movements, affected many things from every field of art to people's lifestyles with its detail-free form. In this study, it is aimed to semiotically evaluate posters as a communication tool and to analyze the city posters, which will be produced by the minimalist art movement, which has significant effects on the art of graphic design.Key Words: Poster, Design, Minimalism, Graphic Design

GİRİŞ

Sanat toplumlara yöne veren bileşenlerin vazgeçilmez parçalarından biridir. Toplumsal yaşam ile başlayan bir şeyi yayama arzusu sanatında katkısı ile afiş üzerinde yoğunlaşmıştır. Bir fikri düşünceyi, sunumu veya ürünü tanıtmak için kullanılan afişler görsel temas ile iletişime geçerek alıcısına ulaşır. Kullanım alanı olarak birçok kolaylık sağlayan afiş tasarımları, cadde, sokak, durak ve insanların toplu halde bulundukları birçok kapalı mekânda karşımıza çıkmaktadırlar. Gün içerisinde birçok görsel materyale maruz kaldığımız günümüz dünyasında birçok alternatife rağmen değerini kaybetmeyen afiş tasarımları grafik tasarım sanatı içindeki önemli konumunu korumaktadır.

Bir iletişim aracı olarak afiş; tasarlayanın aktarmayı arzuladığı ve alıcısında bir etki bırakması beklenen soyut bir anlatım tarzına sahiptir. Tasarımcısının mesajı çeşitli tasarım yaklaşımlarını kullanarak afişin kendine özgü üslubuyla aktarmaktadır. Verilmek istenen mesajın etkili bir şekilde izleyiciye aktarılması hedeflenir (Lehimler, 2018: 2384). Afişte iletilmek istenilen mesajın ulaşılmak istenen kişilere aktarılması dilsel ve biçimsel ögeler vasıtasıyla gerçekleşir ve afiş üzerinde bulunan tüm unsurlar iletilmek istenen konunun ana ögesini ön plana çıkararak etkili iletişimin oluşmasına imkân sağlar (Çitci, 2019: 65).

Günümüzde afişler kapalı ve açık birçok mekânda ve birçok farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle son yıllarda çok fazla karşımıza çıkan ve yol kenarlarına konumlandırılan büyük boyutlu CLP ve Billboard diye adlandırılan ışıklı, ışıksız panolardır. Günlük hayatta kullandığımız toplu taşıma araçlarında, alışveriş için gittiğimiz mekânların tuvaletlerinde, binaların dış cephelerinde kısacası insan unsurunun bulunduğu her yere konumlandırılan afiş çalışmaları günümüz pazarlamasının önemli tanıtım ve pazarlama elemanlarından biri olmuştur.

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK AFİŞ

Grafik sanatının en önemli ürünlerinden biri olan afiş, önemini kaybetmeden günümüzdeki konumuna yerleşmiştir. Afişi öz olarak tanımlarsak, var olan bir mesajı iletmeyi hedefleyen, kamusal alanlar içinde konumlandırılan grafik tasarım ürünleridir. Yaygın biçimde kültürel, sosyal, ticari veya siyasi reklam amacıyla oluşturulan afiş tasarımları, artık sanatçılar tarafın

sanat üretim aracı olarak kullanılmaktadır (Artan, 2018:13). Daha önceleri ressamların çizdiği illüstrasyonlar ile renklenen afiş tasarımları, fotoğraf makinalarının yayınlaşması ve baskı teknolojilerinin gelişimine bağlı olarak hızlı bir yükselişe geçmiştir. Türkiye'de ise cumhuriyet dönemi sanatçılarından biri olan İhap Hulusi Görey çizdiği illüstrasyonlar eşliğinde ürettiği sayısız afiş ile dönemin sosyal, ekonomik ve politik olaylarını yansıtmıştır. Mengü Ertel ve Yurdaer Altıntaş gibi grafik tasarım sanatçıları da geleneksel olandan yola çıkarak modern ürünler ortaya koymuşlardır.

Geçmiştekinden daha zor bir rekabet ortamına sahip olan günümüzde sıradan olanın yok olduğu, farklılaşmayı başaranın ve yeniliği sürdürmenin önem kazandığı bir ortamda afiş tasarımlarınındı bu doğrultuda daha etkili bir dille tasarlanmasını mecbur kılmıştır. Bununla birlikte değişen sanat anlayışı, yeni sanat akımlarının ortaya çıkması ve afişin sergileme alanlarının genişlemesi ile afiş tasarımı geçmişteki konumundan farklı bir yere taşınmıştır.

Afiş güzel ve davetkâr görünmelidir. Dikkat çekmeli ve afişin vermek istediği mesajı dikkat dağıtmadan izleyicisine ulaştırmalıdır. Bunu başarabilmesi için en iyi yollardan biri sadeliktir (Dalen, 2002:82).

MİNİMALİZM SANAT AKIMI

Grafik tasarım sanatının özüyle uyumlu olan minimalist sanat akımı 19. Yüzyılda dönemin sanat akımlarına tepki olarak meydana gelmiştir. Minimalist akımı benimseyen sanatçılar zellikle soyut dışavurumcuların tarzının tersine durgun, dingin ve nesnenin sadeliğini ön planda tutan işler üretmişlerdir.

Minimalizm adı verelin bu sanat anlayışı heykel olarak sınıflandırılabilen objeleri de kışkırtıcı bir manasızlık ve boşluk etkisi verir. Donald Judd ve Robert Morris gibi minimalist sanat akımını benimseyen sanatçılar, genelde endüstriyel ürünlerin hazır parçalardan geometrik şekilli sade nesneler ortaya çıkarmışlardır. Hedefledikleri, öz sanat eserinden ayrılan her şeyi görmezlikten gelmekti. Her şeyden temizlenmiş bu sanata yalnızca sanatçının kişisel imzası ve zanaatı kurban verilmedi, sanat eserinin içerebileceği anlam da tahrip edildi. Hedef, objenin eseri izleyende direk olarak, bütünsel bir etki oluşturmasıydı (Saehrendt, C. 2009:28).

METODOLOJİK TASARIM

Bu çalışma, görsel estetiğin sadeleştiği ve karmaşıklaştığı bir akım zemininde tasarlanması muhtemel tanıtsal içeriklerin imgesel ve simgesel boyutlarını tartışan bir örnekleme denemesidir. Bu yönüyle çalışma, Türkiye'de kent imajlarının bir jeneriği olarak sunulan şehir

afişlerindeki sorun tespitinden yola çıkan bir güzergah belirlenmiştir. Görsel bir anlatı etrafında kolajlanan bir takım sembolik atfın konstellasyonu olan söz konu afişler, 'fazla simge ile çok şey anlatma' gayesine dönük bir hiyerarşi ile biçimlendikleri için, kompozit karmaşa içindedir. Şehir afişlerinin anlatısı, görsel estetiğin dışında sembolik öncelemeler ve öne çıkarmalar dağılımında bir ilişkisellik içerir. Görsel semboliklerin birbirleri ile enstalasyonu genel olarak düşünülmeksizin, sembollerin (gösterenlerin) şehirler algısıyla (gösterilenler) ilişki kurması hedeflenir. Bu çalışmada ise, şehir afişlerinin tecimsel ağırlıklı tasarım ilkelerinin, sanatsal tasarım ilkeleri ve sadeleştirmeyle ilintisi kurularak, minimalist anlatının uygulanabilirliği hakkında semiyolojik bir çözümleme yapılmaktadır. Bu çalışmanın temel problemi 'Minimalist tarzda şehir afişleri, şehrin tecimsel, kültürel, ekonomik ve tarihi anlatısını temsil etme yetkinliği bakımından mevcut kompost kolajlarla rekabet edebilir mi?' sorusuyla özetlenebilir. Bu üst problem ise, 'minimalist şehir afişleri, sanatsal etkisiyle mevcut kompost kolajların anlamsal ve çağdaş boşluklarını doldurabilir mi?' alt problemi ile bağdaştır.

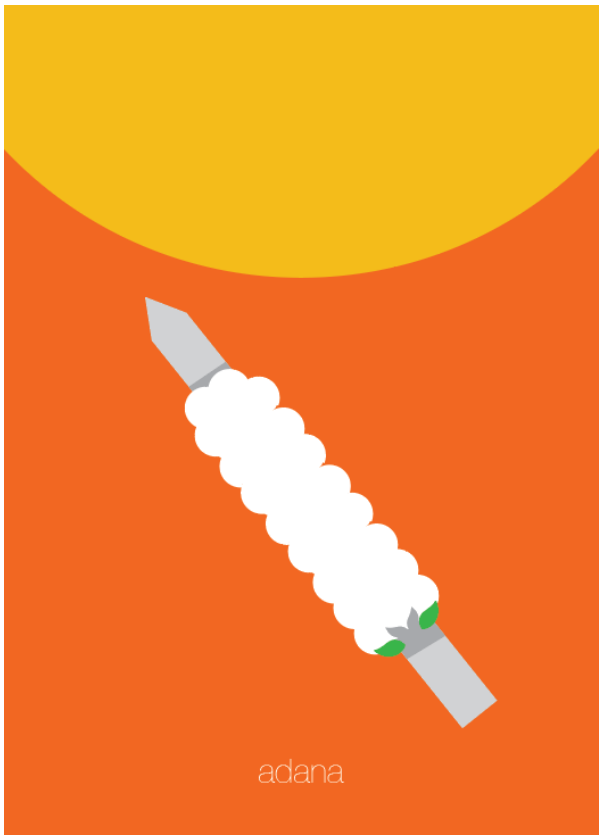
Bu çalışmanın amacı, görsel sirkülasyonun algıları domine ettiği bir çağda, şehir afişlerindeki görsel estetiğe minimalist bir yorum getirmek ve küresel trendlere uygun bir grafik tasarım yaklaşımını örnekleyerek mukayeseli tartışmalara argüman sağlamaktır. Çalışmada örneklem olarak, amaçlı örneklem esasına göre seçilen Adana, Ağrı, Amasya, Adıyaman, Ankara ve Antalya şehirleri için tasarlanan minimalist çalışmalar çözümlenmiştir.

Görsel anlatıda sembolik temsilin yükselmesinin bir tezahürü olan minimalizm, nesneler ve semboller arasındaki anlamlama ilişkisinin en sık görüldüğü sanatsal kavrayışlardan biridir. Bu nedenle çalışmanın metodolojik çerçevesi Roland Barthes'in göstergebilimsel çözümleme yaklaşımına uygun bir tasarımla çizilmiştir. Barthes (1986), göstergebilimin ilkelerini anlatırken, dilsel ve smiyolojik işaretler arasında bir ayrıma dikkat çeker. Nitekim linguistik işaretlerin sembolik değeri dilsel devingenliğin kurallarına tabiyken, semiyolojik göstergeler ise daha yayılgan, esnek ve yorumsaldır. Bu durum görsel göstergeleri daha kompleks ve cereyanlı bir dil biçimi haline getirir. Tek bir görselin, sayısız dilsel göstergeden daha karmaşık anlam yapısındaki dolanıklığı, minimalist tasarım felsefesiyle de örüntülüdür. Nitekim Barthes (1986: 47-48), gösteren (sign) ve gösterilen (signification) arasında sentaktik bir dizge olmadan da anlamlama ilişkisi kurulabileceğini salık verir. Barthes özellikle 'Semiology and Urbanism' adlı eserinde, şehirlerin anlatısındaki sembolizmin, şehrin iç ve dış dinamikleri ile sürekli bir simgesel aktarımın sonucu olduğunu söyler (1967: 415). Buna göre şehirler, semboliktir ve semboller kullanarak inşa edilirler. Şehir kimlikleri, şehrin sembolik oluşumuyla bir imaja dönüşür. Bu çalışmada, semiyoloji ve şehir imajı arasında bağ kuran minimalit afiş önerilerinin

gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında çözümlenmeleri ve yorumcuların algısal manifestolarına yeni bir sanatsal eylemle yaklaşılması düşünülmüştür.

BİR ŞEHİR MİNİMALİST YÜZÖLÇÜMLÜ AFİŞLERE SEMBOLİK OLARAK NASIL SIĞDIRILIR?

Türkiye'nin farklı bölgelerinde plaka numara sırasına görse seçilen şehirleri anlatan eşsiz özellikleri düşünülerek afiş tasarım sürecine başlanılmıştır. Şehirlerin bazı özelliklerin birçok şehirle ortak olduğu düşünülerek, sadece seçilen şehre özgü kıstaslar belirlenmiştir. Bu çalışmada toplamda Türkiye'de bulunan 6 şehir için (Adana, Ağrı, Amasya, Adıyaman, Ankara, Antalya) afiş tasarımları hazırlanmıştır.



Görsel 1: Adana Afişi çalışması

Görsel 1.'de Adana için tasarlanan afiş çalışması gösterilmektedir. Afişin genel semiyolojik betimlemesi, üst kısımdaki oval sarı renk ve alt kısımdaki turuncu renkten oluşan bir arkaplan üzerine kebap formunda sentezlenen pamuk simgesi olarak ifade edilebilir. Afişte renklerin semboliği ile yerel meşhurluk ürünlerinin semboliği birlikte kullanılarak kent anlatısı kurgulanmıştır. Tablo 1.'de göstergeyi kuran gösteren-gösterilen ilişkisi çözümlenmiştir.

Tablo 1. Adana Afiş Çalışmasındaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen

Afiş	Sarı Renk	Adana/Akdeniz Güneşi
Afiş	Turuncu Renk	Adana'ya Özgü Narenciye Kültürü
Afiş	Beyaz Oval Form	Adana Kebabıyla Görsel Benzeşim Kuran Çukurova Pamuğu
Afiş	Gri Şiş Formu	Adana'ya Özgü Kebap

Tablo 1.'deki gösteren-gösterilen ilişkisinin ilk çerçeveleyicisi olan renk semboliği, Adana'nın kent kimliğiyle özdeşleşen güneş/yaz mevsimi ve narenciye (portakal-mandalina) kültürel öğelerine göndergeler içermektedir. Doğrudan portakal ya da güneş görseli kullanmak yerine renk semboliğine başvurmak, anlatıya derinlik katmakla birlikte içerikteki simgeselliği de artırmaktadır. Kente ilişkin afiş tasarımlarında sıklıkla 'fotoğrafik' olarak gösterilen kebap ve pamuk arasında ise simgesel bir melezleme yapmak amaçlanmıştır. Kebap formunda tasarlanan pamuk, klişeleşen görselleme çalışmalarından farklı olarak sentezleyici ve modern bir minimalist yaklaşımdır. Adana'yı anlatan klişe kültürel öğelerin doğrudan kenti çağrıştırmayanları görsel anlatının kasten dışında bırakılmıştır. Örneğin Sabancı Merkez Camii'nin mimarisi ile Türkiye'nin diğer büyük illerindeki yaygın camiilerden ayırt edilmesi zordur. Doğrudan Adana'ya atıf yapmayacak görsel sadeleştirmeler, belirli sembollerin görsel konumlandırması aracılığıyla algısal bir konumlandırma hedeflemektedir.

Aşağıdaki Görsel 2.'de Adıyaman için tasarlanan minimalist afiş çalışması yer almaktadır.



Görsel 2: Adıyaman Afiş Çalışması

Görsel 2.'nin genel semiyolojik anlatı betimlemesinde, yeşil arka plan üzerine tütün yaprağı ve Kommagene heykellerinden bir sembol konumlandırıldığı ifade edilebilir. Aşağıdaki Tablo 2.'de afişteki sembolik gösteren-gösterilen ilişkisi çözümlenmektedir.

Tablo 2. Adıyaman Afiş Çalışmasındaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

Gösterge	**Gösteren**	**Gösterilen**
Afiş	Yeşil Renk	Tütün Ağacı
Afiş	Kahverengi Yaprak	İşlenmiş Adıyaman Tütünü
Afiş	Kommagene Figürü	Adıyaman Tarih Turizmi

Tablo 2.'de Adıyaman'ı anlatan simgelerin sayısı sadeleştirilmiş ve tarihsel doku ile tecimsel doku arasında sentezleyici anlam bağları kurulmuştur. İlk olarak tütünün bir kültür bitkisi olarak hamlığı ile bir ticari bitki olarak işlenmişliği arasındaki ilişki renklerin semboliği kullanılarak örülmüştür. Asıl belirgin gösterenler ise, renklerin form olarak öne çıkardığı tütün yaprağı ve sentezleyicisi Kommagene heykelidir. Adıyaman'ı akılda konumlandıracak iki imge, ortak bir simgede birleştirilerek anlatının da sentez bir yakınsama ile algılanmasını kolaylaştırmaktadır. Görsel sentezin anlamsal sentez olarak düşünülmesi, kent kimliğindeki simgesel bölüngülerden doğan ayrımlara yönelik tasarımsal dengeleme stratejisi örneğidir.

Aşağıdaki Görsel 3.'te Ağrı şehri için tasarlanan minimalist afiş örneği yer almaktadır.



Görsel 3: Ağrı Afiş Çalışması

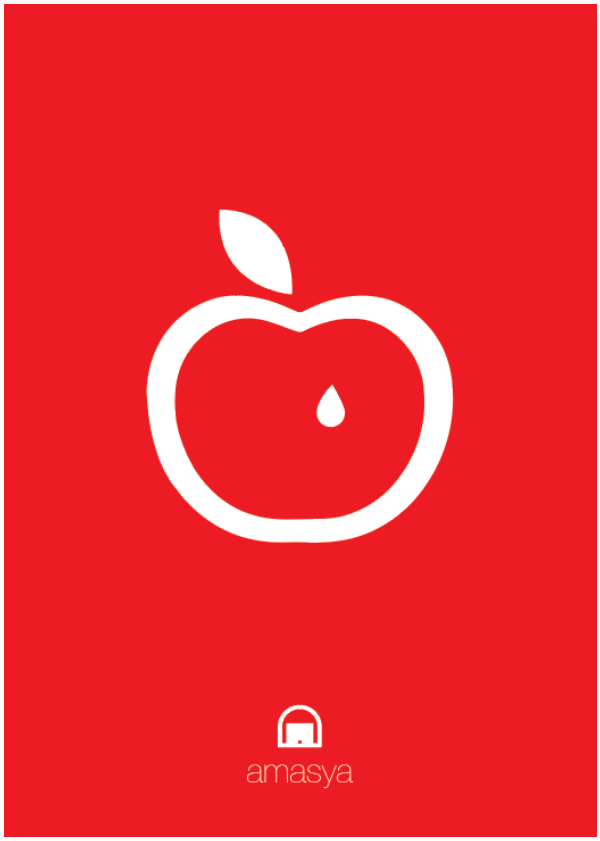
Görsel 3.'ün genel semiyolojik betimlemesi hakkında, kahverengi zemin üzerine Ağrı Dağı çizimine sentezlenen bir Nuh'un Gemisi figürü ile sadeleşmiş bir anlatı yapısı kurulduğunu söylemek mümkündür. Aşağıdaki Tablo 3.'te söz konusu sentezlemenin gösteren-gösterilen ilişkisi çözümlenmektedir.

Tablo 3. Ağrı Afiş Çalışmasındaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

Gösterge	**Gösteren**	**Gösterilen**
Afiş	Kahverengi Renk	Kırsal-Dağ
Afiş	Dağ	Ağrı Dağı
Afiş	Gemi	Nuh'un Gemisi

Doğal görünümü ve coğrafi konumu itibariyle kırsal ve sağ imgelerinin çağrışım yaptığı Ağrı'yı simgeleyen kahverengi renk, şehrin renk tayfındaki sembolik temsili için vurgulu bir temsil seçimidir. Kahverengi renk aynı zamanda bir gösteren olarak Ağrı Dağı'nı gösteren dağ imgesiyle de bütünleşiktir. Ağrı Dağı, şehrin kent kimliği için en çok öne çıkan gösterenlerden biriyken Eski Ahit anlatısındaki menkıbelerden biri olan Nuh'un Gemisinin tufan sonrası Ağrı (Ararat) Dağı'na oturmuş olması sentez bir anlatı için elverişli tasarım zemini sunar. Ağrı Dağı'nın mitolojik vurguları ile turizm vurgusu kent kimliğine dair kontrollü bir imaj çalışması için klişelerin dışına çıkmaya ya da en azından onları yeniden yorumlamaya yardımcı olur.

Aşağıdaki Görsel 4.'te Amasya için tasarlanan minimalist afiş çalışması yer almaktadır.



Görsel 4: Amasya Afiş Çalışması

Görsel 4.'ün genel betimsel anlatısı, kırmızı bir arkaplan rengi üzerine elma çizimi, gözyaşı damlası ve tarihi mezar yapısı çizimidir. Doğrudan görsellemeler yerine simgesel çizimlerle öne çıkarılan Amasya kültürel desenleri, anlatı konseptini çeşitlendirirken anlamı sentezler. Aşağıdaki Tablo 4.'te sentezleyici gösterem-gösterilen ilişkisinin çözümlemesi yer almaktadır.

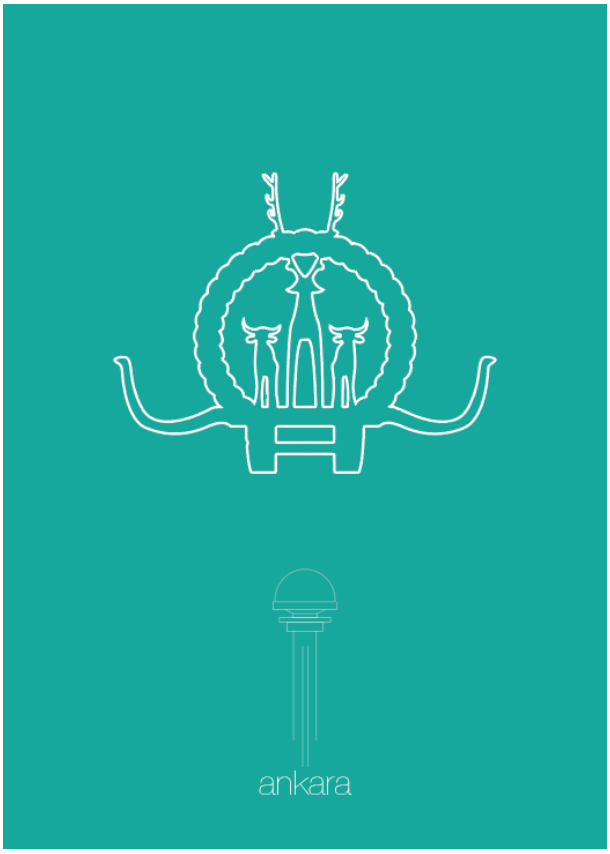
Tablo 4. Amasya Afiş Çalışmasındaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Afiş	Kırmızı Renk	Amasya Elması
Afiş	Elma Çizimi	Amasya Elması
Afiş	Damla Çizimi	Gözyaşı Şişeleri
Afiş	Tarihi Mezar Çizimi	Kral Mezarları

Tablo 4'teki kırmızı arkaplan ile elma çizimi arasındaki bağdaşlık, Amasya elmasının kültürel bir öğe olarak kentin renk semboliğine aktarım stratejisini göstermektedir. Şehrin kurumsal renginde kırmızıyı kullanmak, rengin psikolojik anlam etkilerinin yanı sıra en önemli kültürel vitrin ürünü olan elmaya da sembolik atıflar barındırması bakımından önemlidir. Elma çizimine canlılık özelliği kazandıran damla ise, Amasya Arkeoloji Müzesi'ndeki antik gözyaşı şişelerine bir göndermedir. Bu gözyaşı göstereni, detay olarak elmaya bir yüz formu kazandırmış, anlatının dinamizmini yükseltmiştir. Sentezleyici bu görselleme, ayrışık bir simge olan ve kral mezarlarını temsil eden çizimle tamamlanmıştır. Klişe bir gösteren olan kral mezarları

hiyerarşik düzende küçültülerek alta alınmış, elmanın görsel baskınlığı ise ön plana çekilmiştir. Bu durum, bilinirlik/tanınırlık düzlemindeki yansımaların da stratejik bir görünümüdür.

Aşağıdaki Görsel 5.'te Ankara için tasarlanan minimalist afiş çalışmasına yer verilmektedir.



Görsel 5: Ankara Afiş Çalışması

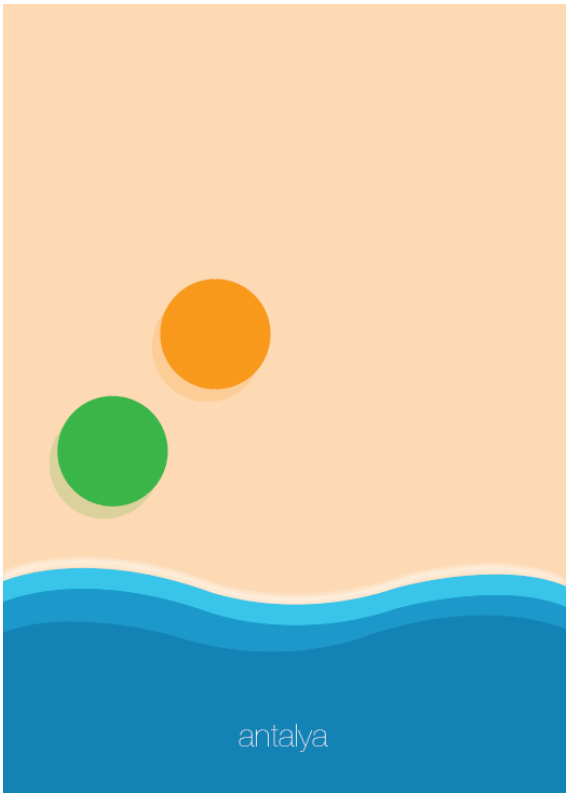
Görsel 5.'teki afiş çalışmasının betimsel anlatısı, turkuaz bir arkaplan üzerine Eti arması ve sembolik kule siluetinin konumlandırmasıyla kurulmuştur. Aşağıdaki Tablo 5.'te söz konusu konumlandırmanın gösteren-gösterilen ilişkisi çözümlenmiştir.

Tablo 5. Ankara Afiş Çalışmasındaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Afiş	Turkuaz Renk	Ankara Kedisinin Göz Rengi Sentezlemesi
Afiş	Eti Arması	Ankara'nın Tarihsel Kimliği
Afiş	Kule	Ankara Atakule

Ankara kedisinin klişe kullanımlarından farklı olarak afiş çalışmasında göz renklerindeki farklılıktan ilham alan bir sentezleme yapılmıştır. Mavi ve yeşil göz renklerinin senteziyle oluşan kültürel arkaplan, kentin tarihini Cumhuriyet dönemiyle sınırlayan ve klasik simgeleri öne çıkaran afişlerin aksine Eti medeniyetiyle bağlar kuran armanın tarihsel anlatısına eklemlenmiştir. Ankara'nın klişe sembollerine yer verilmediği için bir destekleyici dolaylama olarak Atakule simgesi silikleştirilerek ve hiyerarşik küçültmeyle afişte konumlandırılmıştır.

Aşağıdaki Görsel 6.'da Antalya için tasarlanan minimalist afiş çalışması yer almaktadır.



Görsel 6: Antalya Afiş Çalışması

Antalya için tasarlanan afiş çalışmasının semiyolojik betiminde, kentin turizm kimliğini öne çıkarmak amacıyla bej ve mavi renk ağırlıklı bir arkaplan sentezi üzerine turuncu ve yeşil daire konumlandırmasın 'deniz, kum, güneş, orman' semboliklerine atıf yaptığı söylenebilir. Bu atıflar, Tablo 6.'daki gösteren-gösterilen ilişkisinde çözümlenmiştir.

Tablo 6. Antalya Afiş Çalışmasındaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

Gösterge	**Gösteren**	**Gösterilen**
Afiş	Bej Renk	Kumsal
Afiş	Mavi Renkler	Deniz / Gökyüzü
Afiş	Yeşil Daire	Orman
Afiş	Turuncu Daire	Güneş

Antalya için tasarlanan minimalist afişte, renksel ve geometrik simgeler kullanılarak anlam üretimi gerçekleşmiştir. Şehir turizmini yansıtan bej ve mavi renkler, plaj/kumsal ve deniz gösterenlerini simgelemektedir. Dünyaca ünlü geniş plajları göstermek için bej ağırlıklı bir tasarım hamlesi, kumsal üzerindeki güneş ve orman simgeleriyle sentezlenmiştir.

SONUÇ

Bu çalışma, karmaşık görsel dizgeleriyle modern tasarım ilkelerine ve sanat akımlarına aykırı olan şehir afişlerinin yalnızca tecimsel amaçlar gözetilmeksizin sanatsallaştırılmasına yönelik bir eleştirel önermedir. Şehir afişlerindeki sembolizmin kent kimliğini tamamlayan örgeler arasında ayrıcalıklı bir rekabet gücü yaratacağı varsayımına dayanan çalışmanın semiyolojik saptamaları, minimalist afiş tasarımlarının fotoğrafik afiş tasarımlarına nazaran daha derin bir anlam barındırdığını ve tasarım ilkesi bakımından da uygulanabilirliğini göstermektedir.

Son dönemlerde yaygınlaşan sembolik anlatılar, markalaşma ve şehir ilişkisine ilişkin piktografik yaklaşımların yanı sıra minimalist yaklaşımları da yeniden düşünmeyi gerektirir. Bu noktada Mersin Büyükşehir Belediyesi'nin karmaşık logo tasarımından minimalist logo tasarımına geçişi güncel bir örnek olarak gösterilebilir. Kentleri semiyolojik örgütlenmeler ve tasarımlar olarak gören Bathes'ın düşünü çerçevesinde, şehirlere has sembollerin alternatif kullanımları aracılığıyla görsel kimliklere yeni soluklar eklenebileceği vurgusu, bu çalışmanın temel savunuları arasındadır.

Bir öneri ve ön çalışma niteliğindeki çalışmaların yaygınlaşmasının, sanat bilinciyle birlikte çalışan bir yeni markalaşma evresinin gelişimine hizmet edeceği aşikârdır. Özellikle sosyal medya evreninde karşılık bulması daha muhtemel olan bu tarz yaklaşımların, alımlama çalışmalarıyla etkilerinin saptanması ve yeni uygulama alanlarının keşfi de önemlidir. Semiyolojik uygulanabilirlik açısından kent imajına olumlu etki eden minimalist afiş tasarımları, diğer imaj unsurlarıyla birleşerek markalaşabilir. Bu anlamda kent imajındaki bir yanlış uygulama olan karmaşık tasarımların eksiklikleri ya da boşlukları da blok halde telafi edilebilir. Bu çalışma, etki araştırmalarına bir kapı açarak minimalist tasarımların yorumcular boyutundaki yansımalarından da beslenecek bir literatürün olgunlaşması için başlangıç adımlarını ortaya koymuştur. Buradan bir külliyat ve rekabeti sektör uygulamalarına saçılan metodolojik yollar tasarlanması mümkündür.

Kaynakça

Artan, H. I., & UÇAR, F. T. (2018). Kaligrafi Ve Tipografinin Afiş Sanatına Yansımaları. Akademik Sanat, 3(6), 10-27.

Barthes, R. (1967). Semiology And Urbanism. Retriewed From Http://Ftp.Columbia.Edu/İtc/Architecture/Ockman/Pdfs/Dossier_4/Barthes_2.Pdf (Accessed Date: 16.09.2021).

Barthes, R. (1986). *Elements Of Semiology*. A. Lavers & C. Smith (Trans.). New York: Hill And Wang.

Çitci, E. (2019). Bilgilendirme Tasarımı İlkeleri Bağlamında Reklam Afişlerinin İncelenmesi. Sanat Ve Tasarım Dergisi, (23), 59-75.

Lehimler, Z. (2018). Afiş Tasarımında İki Dil Kullanımı. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 22(4), 2381-2405.

Saehrendt, C., & Kittl, S. T. (2009). Bunu Ben De Yaparım!. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Van Dalen, J., Gubbels, H., Engel, C., & Mfenyana, K. (2002). Effective Poster Design. EDUCATION FOR HEALTH-ABINGDON-CARFAX PUBLISHING LIMITED-, 15(1), 79-84.

Dr. Zekeriya Kaya
Anadolu Ajansı
zkaya@aa.com.tr

TÜRKİYE'DE TRANSMEDYA HABER ANLATICILIĞI: UYGULAMALAR, TRENDLER VE SONRASI

Öz

Haberin bir anlatı yapısı olarak biçimi, haber üreticisi ve okuyucusu/izleyicisi arasındaki ilişkinin enformatik, tecimsel ve etkileşimsel çerçevesini belirler. Haberin tarihsel yapılanışındaki devinimler insan-teknoloji yakınlaşmasının kültürel çıktılarıyla birlikte hareket eder. Bu sebeple medya ve kullanıcı yöndeşmesinin bir görünümü olan transmedya hikâye anlatıcılığı, haberin türler arasında, metinler arasında, hikâyeler arasında ve araçlar arasında bölünerek tasarlanması pratiğini beraberinde getirir. Habere konu olan hikâyenin medyatik bölünme ile katılımlı olarak temsil edilmesi, habercilik uygulamalarında yeni trendlerin oluşmasına zemin hazırlar. Okuyuculuk deneyimi ile gazetecilik deneyimini yakınsayan bu zemin, haberle kurulan ilişkiyi de dönüştürür. Küresel haber rejiminde uygulamaları ve trendleri gözlenen transmedya haber anlatıcılığının adı, mesleki bir pratik olarak henüz tam anlamıyla konulmamıştır. Küresel trendlere hızlı uyum gösteren Türkiye haber profesyonelleri arasında da hızla yaygınlık kazanan transmedya anlatı türünün bir örnek vaka ile serimleneceği bu çalışma, meta-anlatı etkisinin sönümleneceği gelecekteki uygulamalar ve beklentiler üzerine bir ön tanı çizmeyi amaçlamaktadır. Pratikteki örnekleri kavramsal olarak düşünmeyi ve adlandırmayı deneyen çalışmada, haberin yöndeşmiş bir tür olarak etkileştiği medyatik varyantların da kısa bir dökümünü içeren giriş okumaları yapılacaktır.

Anahtar kelimeler: Transmedya, Haber, Hikâye Anlatıcılığı, Yöndeşme, Habercilik

TRANSMEDIA NEWS-TELLING IN TURKEY: PRACTISES, TRENDS AND AFTER

Abstract

The format of the news as a narrative structure determines the informatic, commercial and interactional framework of the relationship between the news producer and its reader/viewer. The movements in the historical structuring of the news act together with the cultural outputs of the human-technology convergence. For this reason, transmedia storytelling, which is a view of media convergence, brings along the practice of designing news by dividing it between genres, between texts, between stories and between tools. The participatory representation of the story that is the subject of the news with the mediatic division paves the way for the formation of new trends in journalism practices. This ground, which converges the readership experience with the journalistic experience, also transforms the relationship established with the news. Transmedia news reporting, whose practices and trends are observed in the global news regime, has not yet been named as a professional practice. This study, which

will be exhibited with examples of the transmedia narrative genre, which is rapidly gaining popularity among Turkish news professionals, who adapt rapidly to global trends, aims to draw a framework on future practices and expectations in which the meta-narrative effect will fade. In the study, which tries to think and name the formations in practice conceptually, introductory readings will be made including a brief breakdown of the mediatic variants with which the news interacts as a converged genre.

Key Words: Transmedia, News, Storytelling, Convergence, Journalism.

GİRİŞ

Medya yöndeşmesinin haber pratiğinin dönüşümündeki katalizör rolü, yeni formatların sektörel belirimlerini kestirmeye ve kontrol etmeye yardımcı olan yeni teorik anlaklar oluşturmaktadır. Haberin anlatısal yapısı, anlatım araçlarının içerikteki biçimlendirici gücünün kavranmasıyla birlikte bir yönüyle araçsal düşünülmektedir. Nitekim medya enstrümanları haberin dağıtıldığı ve iletildiği kanallar olmanın ötesinde üretim ilişkilerinin sürdürüldüğü ve tasarlandığı yaratıcı alanlardır. Bir meta-medyum kavramsalı ile düşünülen çoklu ve yöndeşik medya spektrumu, meta-anlatıları dönüştüren yeni bir tür melez ve çoklu/parçalı anlatım biçemini habercilikteki güzergâh olarak sorgulamaya açmıştır. Transmedya haber anlatıcılığı bu nedenle yeni ve henüz sınırları çizilememiş bir kavramsal çağırmadır. Bir öz-yapılanım (self-organization) süreci olarak sahada yapılanmakta olan transmedya haber anlatıcılığının kapsamını işaretlemek ve teorize etmek zordur. Amerika Birleşik Devletleri ve Kıta Avrupası'nda gerçekleşen bir dizi vaka çalışması, transmedya hikâye anlatıcılığı ile haber anlatıcılığı arasında eşlevler kurmayı denerken, Türkiye'de bu uyarlayıcı disiplin girişimi henüz erken dönemindedir. Üstelik mevcut literatür henüz teorizasyon düzeyinde değil, örnek vakalar üzerinden kavramın varlığını tanıtlama düzeyindedir.

Transmedya hikâye anlatıcılığı kavramı Jenkins'in (2010) çalışmalarıyla meşhur olsa da haber adaptasyonundaki güncel ve etkili çalışmalar Moloney'in (2011; 2012; 2020) sektörel tecrübesini akademik ilgisiyle kesiştirmesinin bir sonucudur. Nitekim tanımsal çerçeve çizmeyi düşünen Moloney (2012), transmedya haberciliği, birçok medyayı tekrar eden bir yoldan ziyade hikâyeyi genişleyen bir şekilde ortaya çıkaran bir proje olarak anlamlandırmaktadır. Hikâye parçalar halinde tekrarlanmak yerine birbirlerine bağlı bir dizi hikâye olarak genişlemektedir. Bunun için gerekenlerse, 'bir hikâye dünyası, medya formları, medya kanalları, partnerlikler ve yaratıcılık'tır. Haber olarak anlatılması düşünülen hikâyeye özgü bir anlam evreni inşa edilerek, medya formlarına uygun bir dile göre bir dizi hikâye türetilmektedir. Türetilen hikâyeler medya kanallarından servis edilirken, profesyonel partnerlerin yanı sıra kullanıcı odaklı katılım sinerjileri de sürece dahil edilmekte ve yaratıcı eylemler hikâyenin anlatısını çeşitlendirmektedir. Moloney (2018, s. 84), yaratıcılık eylemini 'tasarım odaklı düşünme

(design thinking)' olarak kavrama aktarılan bir süreçle birlikte düşünmektedir. Transmedya habercilik projesi, her aşamasında farklı bir tasarım içeren çok yönlü düşünsel eylemlerin türdeşliği sonucunda tamamlanmaktadır.

Tous-Ravirosa (2014), uluslararası çevrimiçi haber düzeninde eskiden olduğu gibi meta-anlatı odaklı tematik ve mitsel tekrarlamalara artık çok daha az yer verildiğini, türe özgü düzenlemelere ve spesifik hikâyelerin çoklu anlatımlarının daha çok tercih edildiğini söylemektedir. Konvansiyonel anlatılardaki kemikleşmiş tematik yapının kırılması, çizgisel ve anadamar haber akışının da bozulmasına, tüketicilerin sürece dahil olmasına ve hikâyenin konuşulduğu tüm mecralarda yeniden genişlemesine neden olmaktadır. Transmedya haber anlatıcılığı bu yönüyle klasik multimedya ve çapraz medya (cross media) uygulamalarından farkını kolektif eylem olarak ortaya koymaktadır. Yöndeşmenin araçsal çıktılarından olan çapraz medya, transmedya benzeri bir örgütlenmeyle çalıştığı için kavramsal yer değiştirmeler ya da farkın görünür olmayışı gibi sorunlar muhtemeldir. Ancak transmedya habercilik, çapraz medyada olduğu gibi basitçe, tek bir hikâyenin farklı medya kanallarında ve farklı formatlarda dağılımını ifade etmez. Aksine tek bir hikâyenin, birbirleriyle ilintili ya da ilintisiz çok sayıda alt hikâye olarak farklı mecralarda türsel dağılımını ve okuyucu katkısıyla durmaksızın genişlemesini/yaylımını ifade etmektedir (Veglis, 2012). Bu yönüyle çapraz medya, 'medya' odaklıdır, transmedya ise 'medya odaklı' olmasının yanı sıra özgün olarak 'tür(genre)' odaklıdır.

Türkiye'deki transmedya habercilik uygulamalarını, trendleri ve sonrasını kavramsal olarak anlayabilmek için, bu anlatı türünün tarihsel erimine; avangartlarına yaklaşmak gerekmektedir. Canavilhas (2018, s. 4), transmedya habercilik konusunda çalışma alanlarını literatür referanslarına başvurarak iki temel kategoride ifade etmektedir. Birinci kategori, anlatıdır. Anlatı odaklı transmedya habercilik çalışmaları içerik ve medya arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. İkinci kategori ise, kullanıcıların içeriğe katılımıdır. Bu kategoride ana hatlarıyla yazarlar, olası formatlar, üretimi etkileyen faktörler ve tasarım düşüncesine özel ilgiyle yaklaşılmaktadır. Transmedya habercilik, özü gereği çok kipli ve kompleks bir tür oluşunu, çok sayıda elementin etkileşimiyle biçimlenen bir kültürel modelle açıklanabilmesine borçludur. Bu durum transmedya haberin izini sürmeyi zorlaştırırken, kolektif aklın merkezsiz ve blok zincir mekanizmasını da sürece eklemlemektedir. Türkiye'de söz konusu transmedya üretim alanlarının popüler olması, seçkin örnekler üzerinden trend oluşturma stratejileriyle bütünleşebilir.

Moloney (2015, s. 76-90), Jenkins'in transmedya hikâye anlatıcılığını tanımlamakta kullandığı temel prensiplerini kavramsal olarak tercüme etmek istediği habercilik alanı için yeniden yorumlamıştır. Buna göre, 'yayılabilirlik, devamlılık, çokluk, içine gömülme, çıkarsanabilirlik, dünya kurma, serilik, öznellik, performans, çeşitlilik' gibi prensipleri, bir haberin hikâyeler seti olarak servis edildiği National Geographic'in 'Future and Food' projesi örnekleminde çözümlemiştir. Örnek odaklı çalışmalar literatüründe 2016 Rio Olimpiyatları (Gambarato v.d., 2018) ve Yunanistan Seçimleri (Costa-Sanchez v.d., 2020) gibi birçok olayın transmedya anlatım süreçlerine odaklanılmıştır. Bu çalışmada ise Anadolu Ajansı'nda ilk olarak 2016 yılında yayımlanan ve Suriyeli Nasır Ailesinin göç serencamını konu edinen transmedya haber dizisi örnek olayı üzerinden bir çözümleme yapılacaktır. Bu örnek olay, uygulamadaki eğilimler, anlatım trendleri, mecralar ve transmedya haberciliğin Türkiye'deki geleceği hakkında ipuçları vermesi bakımından önemlidir. Nitekim bu çalışmanın amacı, Türkiye'deki transmedya habercilik uygulamaları ve trendlerini okuyarak, sahadaki uygulamalar için bir kavramsal çerçeve çizmek ve izlek sunmaktır. Çünkü Türkiye'de ve dünyada henüz transmedya haber anlatıcılığının kavramsal çerçevesi tam anlamıyla net değildir ve bir kavramsal kılavuzun başlangıç yazımlarını yapmak, sahadaki birikim açısından da güçlü bir adım olacaktır.

TRANSMEDYA HABER ANLATICILIĞI

Dijitalleşmeyle birlikte medyada sermaye, üretim, tüketim, kurumsal yapı ve yayın süreçlerinde köklü bir dönüşüm yaşanmıştır. Jenkins (2016), çeşitli medya sistemlerinin bir arada olduğu, içeriklerin bu sistemler arasında akıcı şekilde dolaştığı durumu *medya yakınsaması* olarak tanımlamaktadır (s. 436). Yakınsama teknolojik, endüstriyel, kültürel ve sosyal değişiklikleri karşılayan bir sözcüktür (Jenkins, 2016: 19)

Haberin güncel anlatı yapısı ve aktarım biçimleri de dijitalleşmenin dönüştürücü etkisi doğrultusunda gelişmektedir. Yeni durumda haberin nüfuz ettiği kitle ve alan genişlemiş aynı zamanda haberi kodlama biçimleri çeşitlenmiştir. Yeni medyanın araçsal donanımı, haberde anlatı formatlarının sürekli olarak kendini yenilemesini sağlamaktadır. Geleneksel medyanın araca bağımlı yerleşik anlatı kalıpları yeni medyada mecraya göre çeşitlenmekle birlikte statik ve sığ bir pozisyondan uzak kalmıştır. Twitter, Facebook, Instagram gibi yaygın sosyal medya mecralarına göre haberin görsel kodları geliştirildiği gibi haber sitelerinde yer alan haberler ve görsel içerikler link paylaşımı yoluyla da sosyal medyada dolaşıma sokulmaktadır. İnternet haberciliğinde ve sosyal medyada haberi anlatma biçimleri bunlarla sınırlı kalmamakta, GİF,

infokart, infografik, multimedya video, podcast gibi birçok anlatı kalıbı haberlerin çok daha geniş takipçi ağına yayılmasını sağlamaktadır.

Yeni medyanın, geleneksel medya-hedef kitle ilişkisini yakınsama kültürüne dönüştüren vasıfları, kullanıcının medya içeriğine katkı sunduğu, yeni anlamlar eklediği bir ilişkiyi doğurmuştur. İletim kanallarının çeşitlendiği, maliyetlerin düştüğü yeni medyanın etkin takipçileri medya içeriğine yorum eklemekte, arşivlemekte ve yeniden dağıtıma sokmaktadır (Jenkins, 2016: 38). Tüketiciler diğer medya içerikleri kadar haber anlatısında da belli bir yer edinen kullanıcı yaşamın içinden gelen habere daha etkili şekilde müdahale etme şansı bulmuştur. İnternet medyasında haberin altına yorum yaparak içeriği genişleten, anlamı yeni yollara sürükleyen haber okuyucusu sosyal medyada bu durumu daha etkili bir boyuta taşımaktadır. Sosyal medyada habere yönelik yorumlara haberin yeniden aktarımı, haber içeriğine ilişkin yeni içerik oluşturma gibi kullanıcı aktivasyonları gelişmiştir. Vatandaş gazeteciliği olarak da tanımlanan, geleneksel ve profesyonel yeni medya üretimine de kaynaklık eden kullanıcı türevli içerikler haber anlatılarını yapılandırmakta veya yeni eklentiler sunmaktadır.

Haber bir anlatı yapısına sahiptir, gerçekleri bir biçimde hikâye etme halidir ve bu süreç haber yazma kurallarına göre şekillenmektedir. Anlatı yapısı gerçeği inşa ederken bir söylem ortaya koymaktadır ve bu söylem haberi yazanın, sunanın ve egemen ideolojinin bakış açısını yansıtmaktadır (Tokgöz, 2015: 240). Tokgöz (2015) haber kavramının niteliğini, anlamı ve özelliklerini belirlerken toplum tarafından kullanılan iletişim teknolojisi ve mevcut toplumsal yapının dikkate alınması gerektiğini belirtmektedir. Bu temel çerçeveyle birlikte haberi birçok yönüyle malul bir söylem veya gerçekliğin kurgulanması kabul eden eleştirel yaklaşımlar yahut karşı tezler konuya ilişkin yazın tarihinde yer almıştır (s.234-238).

İletişimsel bir eylem olan hikâye anlatıcılığı tarihselliğinde çeşitli yöntemleri kullanmıştır. Haber de her şeyden önce bir anlatı olarak içinden geçtiği zamanın dilsel imkanlarıyla aktarılmıştır. Modern dünyada gazete, dergi, radyo ve televizyon aracılığıyla alıcılara ulaşan haber anlatısı dijitalleşmeyle birlikte yeni medyanın dilsel yeteneklerine göre şekillenmeye başlamıştır. Günümüzde haber geleneksel medyada ve dijital mecralarda birçok anlatı kurgusuyla yer almaktadır. Şahsına münhasır vasıflarıyla diğer anlatılardan ayrışmakla birlikte yöndeşme kültüründe diğer ürünler gibi haber de farklı medyalara yayılan parçalı bir hikâye kurgusuna sahip olmaktadır. Dolayısıyla haber anlatısında inşa edilen hikâye transmedyal bir anlatıya dönüşmektedir ve Moloney'in (2020) dikkat çektiği gibi, haber gerçekleri anlatma çabasından doğan bir hikâyedir, bu hikâyenin anlatıcısı olan insanın

özellikleri gerçekliği belli filtrelemeye tabi tutar, kimi zaman bilinçli kimi zaman da bilinç dışı şekilde haber hikâyenin kurgusallığına sahiptir (s. 4685).

Transmedya hikâye anlatıcılığına yönelik öne çıkan çalışmalarda genel olarak eğlence hikâyeleri, bilimkurgu ve fantastik içeriklere odaklanılmakta, transmedya gazetecilik veya belgesel içeriklerin mümkün olduğuna değinilmekle birlikte bu konular derinlemesine ele alınmamaktadır (Moloney, 2011:11). Sinema, eğlence sektörü ve reklamcılıkta öne çıkan transmedya hikâye anlatıcılığında kurgusal bir anlatılar öne çıkmaktadır. Buna karşın haberin gerçeklikle olan mutlak ilişkisinin transmedya hikâye anlatıcılığına göre yapılandırılması sınırları daha daraltılmış bir kurgulamayı gerektirmektedir. Gazeteciliğin güncelliğinin transmedyal anlatıma uygun olmadığı bu nedenle daha geniş zamana yayılan bir çalışma ve dikkatli doğrulama sürecine dayanması gerektiği savunulmaktadır (Moloney, 2020:4686).

Transmedya haberciliğine yönelik araştırmalar günümüzde yaygın olmamakla birlikte literatürde konuya ilişkin çalışmalar yabancı basındaki örnekler üzerine odaklanmaktadır. New York Times, National Geographic ve BBC'nin transmedya haberciliğine yönelik ortaya koydukları örneklere rastlanmaktadır (Moloney, 2020: 4686).

Moloney'in New York Times'ta yayınlanan "New York taksi madalyon ekonomisi" konulu hikâye dizisini konu alan çalışması habercilikte transmedyal anlatıya ilişkin öne çıkan örneklerden birisini oluşturmaktadır (Moloney, 2020). Transmedya haberciliğinin öne çıkan örneklerinden birisi New York Times'ın 2020 Pulitzer ödüllü yazarı Brian M. Rosenthal tarafından ortaya konulmuştur. Rosenthal'in New York'ta göçmen taksi şoförlerinin plaka sahibi olma vaadiyle nasıl borç batağına çekildiğini anlattığı çalışması hem kaynaklık eden kişiler hem de alt başlıklar açısından kapsamlı bir hikâyeyi barındırmaktadır. Rosenthal'in çalışması taksi plakası almak için anlaştıkları kişiler için yüksek miktarlı kredi çeken birçok taksi şoförünün hikâyesinin oluşturduğu, New York taksilerinin tarihselliğine değinen büyük bir hikâye olarak aktarılmıştır. Anlatı görüntü, fotoğraf ve grafikle desteklenmiştir. Ayrıca bu araştırma haberinde değinilen kimi iddia ve bilgiye ilişkin içeriklerin linkleri yazı içerisinde kullanılarak metinler arasılık inşa edilmektedir. Hikâyenin bir versiyonu ise internette yer aldığı günkü (19 Mayıs 2019) New York Times'ın baskısında yayınlanmıştır (Roshental, 2019). Fakat burada transmedyal hikâyeyi asıl olarak inşa eden şey New York taksilerine ilişkin tüm iddia ve süreçleri yansıtan diğer benzer çalışmalar ve hikâyenin farklı medya mecralarında yer almasıdır (Moloney, 2020: 4692).

Türkiye'de transmedya hikâye anlatıcılığına yönelik araştırmalarda genel olarak halkla ilişkiler, sinema, dizi filmler, reklam filmleri ve çizgi filmler üzerine odaklanılmakta ve

transmedya haberciliğine söz konusu araştırmalarda satır arasında değinilmektedir. Öte yandan yöndeşik medya kültüründe Türkiye transmedya haberciliğine örnek verilecek birçok haber çalışması yapılmıştır. New York Times yöneticisinin transmedya hikâye anlatıcılığı bağlamında değerlendirilen haberi "*tarafsız platform*" üst başlığıyla nitelemesi gibi birçok medya kuruluşunda tranmedyal anlatılar sezgisel olarak mevcut medya ortamında uygulanmaktadır (Moloney, 2020: 4688). Bu kapsamda özellikle Twitter, gazete, internet sitesi ve televizyon kümesi üzerinden yürütülen haber çalışmalarında transmedyal anlatı örnekleri dikkati çekmektedir. Araştırma kapsamında Türkiye'de transmedya haber anlatıcılığına ilişkin aşağıda aktarılan örnekler mevcut uygulamaların daha iyi anlaşılmasına ve geleceğe yönelik öngörü çabalarına katkı sağlayacaktır.

METODOLOJİK TASARIM

Bu çalışma, Türkiye'deki transmedya haberciliğin sahadaki henüz kavramsallaşmamış örneklerine kavramsal bir çerçeve çizmeyi amaçladığı için örnek olay incelemesi (case study) olarak modellenmiştir. George ve Bennett (2005), kavram ve teori geliştirmek için sosyal bilimlerde kullanılmak üzere geliştirdikleri örnek olay metodolojisinde, indüktif (tümevarımsal) bir yol izleyerek pratikten sağlanan verilerin tümel bir yargıya ulaşan araştırmacı rolü söz konusudur. Bu çalışma, Anadolu Ajansı'nda ilk kez 2016 yılında yayımlanan Suriyeli Nasır Ailesi'nin göç serencamı ve küçük Gözyaşı'nın kitleleri etkileyen hikâyesinin haber görünümlerini, transmedya haber anlatısı olarak kavramsal yönüyle sınaması bakımından indüktif bir tavırla tasarlanmıştır. Söz konusu örnek olayın seçiminde, hikâyenin transmedya habercilik prensiplerine uygunluğu ve tipik örnekleme kabiliyeti, hikâyedeki güncellik, çeşitlenme ve etkililik gibi kriterler belirleyici olmuştur. Haber kanalları, mecralar, katılımcı ilgileri, popülerlik, süreğenlik gibi birçok faktöre uygunluk açısından etkileşim metriklerine de bakılmıştır.

Örnek olay seçiminde ayrıca, Gambarato ve Tarcia'nın (2017, s. 1390-91) olay planlama elementleri de dikkate alınarak transmedya habercilik kavramsallaştırması açısından bir sınama gerçekleşmiştir. Buna göre bir olayın transmedya planında, 'öncüller ve amaç, yapı ve bağlam, haber hikâye anlatısı, dünya kurma, karakterler, uzantılar, medya platformları ve türler, izleyici ve pazar, ilgi çekicilik ve estetik' gibi unsurların varlığı önemlidir. Haber olayındaki içerik, söz konusu parametrelere bakılarak geçerli kabul edilmiştir.

Bennett ve George (1997, s. 5-6), örnek olaydaki nedensel mekanizmanın tetiklediği bir dizi olaylar zincirinin tarihsel olarak açıklanmasını önemli görürken, tarihsel birikimin bir tür indüktif yol inşasına aracılık ettiğini de not düşmektedirler. Bu çalışma da esas hikâyeyi çok

kipli anlatan bir çeşitliliğin tarihsel serimini ortaya koyarak transmedya haberciliği belgelemek hedefindedir. Bu bakımdan çalışmanın temel sorusu, "Türkiye'deki transmedya habercilik örneklerinde uygulama biçimleri ve trendler, hikâyenin tarihsel çeşitliliğinde nasıl yapısallaşır?" olarak ifade edilebilir.

TÜRKİYE'DE TRANSMEDYA HABER ANLATICILIĞI ÖRNEĞİ

Araştırma kapsamında incelenen haberlerden ilki Suriyeli bir ailenin yaşadığı hikâyeyi aktaran haberler dizisidir. Hikâyeyi aktaran ilk haberde Suriye'nin İdlib kentinde rejim birliklerine ait savaş uçaklarından atılan varil bombası nedeniyle iki bacağını, sağ el parmaklarını, gözlerini ve işitme yetisini kaybeden 27 yaşındaki Mamun Halid Nasır'ın hikâyesi 5 yaşındaki kızı Gözyaşı aracılığıyla aktarılmıştır. Nasır ailesinin hikâyesi ve baba Mamun Halid Nasır'ın hikâyesinin devamında 5 haber daha yayınlanmış, hikâye farklı medya mecralarında birbirinden farklı kurgu ve eklentilerle, birbirini tamamlayacak şekilde yer almıştır.

Transmedyal Haber Dizisi

Suriyeli Nasır ailesinin yaşadıkları Suriyeli Nasır ailesinin yaşadıklarını anlatan ilk haber 18 Ocak 2106'da "Gözlerimi alıp babama verin" başlığıyla yayınlanmıştır.[14] Anadolu Ajansı muhabiri Cem Genco'nun imzasıyla yayınlanan haber birçok gazete, televizyon ve internet sitesinde yer bulmuş, sosyal medyada Anadolu Ajansının kurumsal hesabı yanı sıra birçok medya kuruluşunun ve bireysel kullanıcılar tarafından paylaşılmıştır.

İlk haberin ardından ailenin yardım çağrısının karşılık bulduğunu aktaran ikinci haber 20 Ocak, üçüncü haber ise 21 Ocak'ta servis edilmiştir. Baba Mamun Halid Nasır'ın tedavi sonrasında duymaya ve görmeye başladığını aktaran haber ise 12 Şubat 2016'da "Gözyaşı"nın mutluluğu" başlığıyla 5 yaşındaki kızının duyguları öne çıkartılarak haberleştirilmiştir.[15] 25 Şubat'ta Gözyaşı'nın babasının yürüyeceği güne dair beklentisi başka bir haberle aktarılmış ve 26 Şubat'ta ise sivil toplum kuruluşlarınca aileye yapılan yardımların haberi yayınlanmıştır. Hikâyenin bu bölümüne ilişkin 6 haber de AA muhabiri Cem Genco imzasıyla yayınlanmıştır. Haberler ve hikâyeye ait görsel içerikleri gazetelerde, televizyonlarda, haber sitelerinde ve sosyal medyada kullanılmıştır. Hikâyenin ilk haberine ait bir fotoğraf AA'nın yılın fotoğrafları oylamasında en fazla oyu alarak 2016 yılının fotoğrafları arasına girmiştir. AA'nın 2016'daki önemli gelişmeleri içeren yıllığında Gözyaşı ve babasının hikâyesi yılın fotoğrafı seçilen

[14] https://www.aa.com.tr/tr/yasam/gozlerimi-alip-babama-verin/506669
[15] https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/gozyasinin-mutlulugu-

kareyle birlikte aktarılmıştır. İlk haberden itibaren hikâye Twitter'da medya kuruluşları ve bireysel hesaplar tarafından paylaşılmış, AA'nın sosyal medya hesaplarında söz konusu haberlerin linklerinin yanı sıra haberlere ait fotoğraflar ve videolar paylaşılmış ayrıca hikâyenin öne çıkan detayları infokart ve multimedya içerikler şeklinde Twitter hesaplarında yer almıştır.

Suriyeli Gözyaşı ve babasının hikâyesinin ikinci kısmında ise Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın AA'nın yılın fotoğrafları oylamasında "Gözyaşı'nın babası için çağrısı karşılık buldu" başlıklı fotoğrafa oy vermesi haber olarak medyaya yansımıştır. Bu haberin ardından 26 Aralık 2016'da Gözyaşı'nın "Erdoğan amcayı görmek istiyorum" ifadeleri üzeri yapılan haber ve 31 Ocak 2017'de Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın Gözyaşı ve ailesini Ankara'da kabulüne dair[16] haberler birçok mecrada farklı yönleriyle yer bulmuştur. 3 Şubat 2017'de ise Gözyaşı'nın duyguları "Türkiye'ye teşekkür ediyorum" başlığıyla haberleştirilmiştir. Böylece Nasır ailesinin hikâyesiyle doğrudan ilişkili AA tarafından 10 haber servis edilmiştir.

Transmedyal Anlatı Örgüsü

Suriyeli Nasır ailesinin İdlib'de evlerinin hedef olduğu saldırıda yaşadıkları, baba Nasır'ın yürüme, görme ve işitme yeteneğini kaybetmesi, ardından ailenin Türkiye'ye taşınması ailenin 5 yaşındaki kızları Gözyaşı'nın ifadeleri ve duygusu üzerinden anlatılmıştır. Hikâyenin tarnsmedyal sürece ilk aktarımı Anadolu Ajansı tarafından gerçekleştirilmiştir. Ana hikâye kurgusu; metin, görüntü ve fotoğrafla gerçekleştirilmiştir. Transmedya hikâyeciliğinin dizisellik özelliğine uygun şekilde yaklaşık 10 haberle aktarılan hikâye, öznellik ve dahil olma özelliği doğrultusunda (Jenkins, 2010) farklı medya mecralarında parçalanarak anlatılmaya devam etmiştir.

[16] https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/-erdogan-suriyeli-gozyasi-ve-ailesini-kabul-etti/0

Görsel 2. Hikâyenin haber sitelerindeki aktarımına bir örnek



Haberler • Yaşam Haberleri • Suriyeli kız: Gözlerimi alıp babama verin

Suriyeli kız: Gözlerimi alıp babama verin

Suriye'de atılan varil bombası nedeniyle iki bacağını, gözlerini ve işitme yetisini kaybeden Mamun Halid Nasır, yatağa mahkum oldu.

19.01.2016 - 10:12

Telegram ile paylaş | Google News'de takip et

Yaklaşık 1 yıl önce hükümete bağlı uçaklardan atılan varil bombasının hedefi olan Nasır, 1,5 ay önce 5 çocuğu, eşi ve annesiyle Hatay'ın Reyhanlı ilçesine sığındı. Acıları bedeninde taşıyan Nasır, yaşadığı travma yüzünden konuşamıyor. Varil bombasıyla hayatı kararan Nasır'ın 5 yaşındaki kızı Gözyaşı Nasır, babasına gözlerini vermek istiyor.

"GÖZLERİMİ BABAMA VERİN, BENİ GÖRSÜN"

Kaynak:ensonhaber.com (Erişim Tarihi: 13.09.2021)

Hikâyeye dair ilk haber önce internet medyasında yer almıştır ve büyük oranda hikâyeyi ilk aktarının kurgusuyla yayınlanmış, kimi haber sitesi ise, ensonhaber.com örneğinde olduğu gibi metinde bazı değişiklikler yaparak ve yoğun fotoğraf kullanarak hikâyeyi aktarmıştır.[17] Gözyaşı ve babasının hikâyesinin ilk kısmı web sitelerinin ardından sosyal medyada dolaşıma girmiştir.

[17] https://www.ensonhaber.com/yasam/suriyeli-kiz-gozlerimi-alip-babama-verin-2016-01-19

Görsel 3: Hikâyenin Twitter'daki aktarımlarından örnekler



Kaynak:www.twitter.com. (Erişim Tarihi: 13.09.2021)

Twitter'da medya kuruluşlarının hesaplarının yanı sıra birçok bireysel hesap hikâyenin özeti niteliğinde olan veya dikkati çeken bir cümlesi ve fotoğraflarla transmedyal anlatıya katılmıştır. Aynı gün ve devam eden günlerde televizyon haber bültenlerinde hikâye televizyon kanalının anlatıya katkılarıyla yeniden aktarılmıştır.

Görsel 4: Hikâyenin televizyondaki aktarımına bir örnek



Kaynak: ahaber.com (Erişim Tarihi: 13.09.2021)

Haberin servis edilmesinden sonraki gün ise hikâye, gazete sayfalarında yer almış, dolayısıyla bu geleneksel mecralar üzerinden yeni bir anlatımla başka okuyuculara ulaşmıştır.

Görsel 5: Hikâyenin gazetelerde kullanım örneği



Kaynak: Milliyet gazetesi, Akşam gazetesi (19 Ocak 2016)

Ailenin dramı Anadolu Ajansı'nın haberinin ardından 25 Şubat 2016'da başka bir haber ajansı tarafından da aktarılmıştır. İhlas Haber Ajansı (İHA) hikâyeyi Suriyeli *Dumo*[18]*: "Gözlerimi alıp babama verin"* başlığıyla servis etmiştir (iha.com.tr). Böylece medya ve sosyal medya kullanıcıları için hikâyenin kaynağı çeşitlenmiştir.

[18] Dumo (دموع-Dumue): Gözyaşı. AA muhabiri haberlerinde 5 yaşındaki kız çocuğunun isminin Türkçe karşılığını kullanmıştır. İki kaynağın aktarımında babanın isminde de farklılık olmasına rağmen görsel içerikten olayın kahramanlarının aynı kişiler olduğu anlaşılmaktadır.

İlk haberin yayınlandığı 18 Ocak ile 26 Şubat arasındaki 39 günlük süreçte Suriyeli Nasır ailesinin İdlib'de yaşadıkları, baba Mamun Halid Nasır'ın ağır sağlık sorunlarının çözümü için yardım talep edilmesi, sivil toplum kuruluşlarının aileye yardım etmesi ve baba Nasır'ın ilk tedavisinin ardından görmeye ve işitmeye başlaması, babasının tedavi sürecine ilişkin Gözyaşı'nın duygularını aktarması ve zor durumda olan aileye yapılan diğer yardımlar hikâyenin ilk bölümünde 7 haberle aktarılmıştır. İlk haberde Gözyaşı'nın (Dumue) sözleriyle aktarılmaya başlanan hikâye, daha sonra sürece katılım sağlayan kişilerin katkısıyla gelişmiş ve yeni haberlerle transmedyal anlatı sürecinde aktarılmıştır. Baba Nasır'ın tedavisine destek veren İHH da konuya ilişkin web sitesinden açıklama yaparak hikâyenin başka bir parçasını transmedyal anlatı sürecine dahil etmiştir[19].

AA'nın yılın fotoğrafları oylamasında Cumhurbaşkanı Erdoğan, "Gözyaşı'nın Babası İçin Çağrısı Karşılık Buldu" başlıklı fotoğrafa oy vermiş ve oylamaya dair haberle hikâye 22 Aralık'ta tekrar habere yansımıştır Bu haberin ardından Gözyaşı'nın oylamaya ilişkin duygularını ve talebini içeren başka bir haberle hikâye anlatımı sürmüştür (aa.com.tr).[20].

Görsel 6: Hikâyenin basılı gazeteye yansımasına bir örnek


Erdoğan Amca'yı görmek istiyorum

ANADOLU Ajansı'nın "Yılın Fotoğrafları" oylamasında Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan "Gözyaşı'nın babası için çağrısı karşılık buldu" başlıklı fotoğrafa oy vermişti. Bunu duyan 5 yaşındaki Gözyaşı'nın şimdi en büyük hayali, Cumhurbaşkanı Erdoğan'ı görmek. Gözyaşı'nın babası, rejim tarafından yapılan saldırı sonrası iki bacağını, sağ el parmaklarını, gözlerini ve işitme yetisini kaybetmişti. Gözyaşı, "Erdoğan amca babamla benim fotoğrafımı görmüş. Onu çok seviyorum Kendisini görmeyi çok istiyorum" dedi.

Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan, AA'nın yarışmasında 'Gözyaşı'na oy vermişti.

Gözyaşı Nasır

Mamun Halit Nasır

Kaynak: Akşam gazetesi (27 Aralık 2016)

Oylama sonucunda fotoğraf 2016 yılının yaşam fotoğrafı olarak seçilmiş ve 2 Ocak 2017'de yılın fotoğraflarına ilişkin haberde hikâye yeniden aktarılmıştır.[21] Böylece Nasır ailesinin hikâyesi yeni eklentiyle farklı medya mecralarında yer bulmuştur (aa.com.tr).[22]

[19] https://www.ihh.org.tr/haber/gozyasi-mutluluga-donustu-3134
[20] https://www.aa.com.tr/tr/yasam/erdogan-amcayi-gormek-istiyorum-/714153
[21] https://www.aa.com.tr/tr/gunun-basliklari/aanin-yilin-fotograflari-oylamasi-sonuclandi/718516
[22] https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/cumhurbaskani-erdogan-aanin-yilin-fotograflari-oylamasina-katildi/2#!

Görsel 6. Hikâyenin Anadolu Ajansı Yıllığına Yansıması



Suriye'nin İdlib kentinde atılan varil bombaları nedeniyle iki bacağını, sağ el parmaklarının bazılarını, gözlerini ve işitme yetisini kaybeden 27 yaşındaki Mamun Halid Nasır'ın 5 yaşındaki kızı Gözyaşı'nın: "Benim gözlerimi alıp babama verin. O görsün ve beni sevsin." sözleri üzerine Türkiye'de tedavi edilen Nasır ve kızının birlikte oldukları kare "Yılın Fotoğrafları" oylamasında "Yaşam" kategorisinde birinciliği kazandı. CEM GENCO

Kaynak: AA Yıllık 2016

Ayrıca AA tarafından yayınlanan yılın önemli gelişmelerini içeren "Yıllık 2016" adlı kitapta da yılın yaşam fotoğrafı seçilen "Gözyaşı'nın Babası İçin Çağrısı Karşılık Buldu" adlı fotoğrafın yer verilmiştir (AA, 2016: 345).

Hikâyeyi içeren transmedyal anlatının son dizisini ise baba Mamun Halid Nasır, kızı Gözyaşı ve diğer aile fertlerinin Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan ile görüşmesi oluşturmaktadır. Böylece gerçeklik alanına dahil olan farklı kişilerin katkılarıyla yön bulan hikâye belli bir zaman içerisindeki dizisellikte şekillenmiş, farklı medya mecralarında çeşitli katkılarla ve belli boyutlarıyla yer almıştır. Hikâyenin dizisel detayları da yine bir sosyal medya kullanıcısı tarafından listelenerek dijital dünyadaki yerini almış ve hikâye bu yönüyle de bir eklentiye sahip olmuştur (twitter.com.)[23] Öte yandan Suriye iç savaşın yazdığı devasa bir hikâyenin küçük bir eklentisini oluşturan Nasır ailesinin hikâyesi halen kendi gerçek uzamında devam etmektedir.

SONUÇ

Yeni medya düzeninde araçların çeşitlenmesi, günün her anına erişen mobilizasyonu, kullanıcının aynı zamanda bir üreticiye dönüşmesi ve medyalar arasındaki içerik ve kullanıcı geçişgenliği hikâye anlatımına yeni yaklaşımlar getirmiştir. Tam olarak Jenkins'in kavramsal kimliğine kavuşturduğu transmedya hikâye anlatıcılığı, özellikle dijitalleşmenin inşa ettiği araçsal altyapıda içeriklerin yer alacağı mecraların çoğalması, farklı niteliklere sahip araçların

[23] https://twitter.com/UtancGunlugu/status/826703610323095553

kullanıcılar için alternatif ve yaygın bir medya ağı kurması sonucu kültürel üretim, teknoloji ve medya ürünleri bağlamındaki yakınsamanın doğurduğu bir kavram olarak öne çıkmıştır. Artık yeni medya çağında kitleleri yakalamak için hikâyenin birden çok medyada yer alması ve bulunduğu aracın dilsel kodlarına bürünmesi gerekmektedir. Daha çok eğlence, sinema ve reklam alanlarında daha çok kişiye ulaşmak, hedef kitleyi hikâyenin bir parçası yahut anlatıcısı kılmak için tasarlanan transmedyal anlatı bir kalıp olarak birçok farklı medya anlatısına adapte edilebilecek özelliktedir. Transmedyanın teknolojik, kurumsal, kullanıcı ve ürün odaklı iskeleti dikkate alındığında haber anlatısının da taransmedyal sistematiğe uygun olduğu görülmektedir zira haber bir yerde insanın ve insan ilişkilerinin hikâyesidir.

Transmedya haberciliğine ilişkin literatürde az sayıda çalışma bulunmaktadır. Ayrıca haberin hızlı üretilen ve aynı gün tüketilen bir anlatı kültürüne sahip olması transmedyal hikâyeler için zor bir coğrafyayı oluşturmaktadır. Fakat dijital medyanın araçsal kabiliyetleri, üretim ve tüketim pratikleri haberciyi büyük hikâyelere de yönlendirmiştir. Artık yetenekli mobil araçlarla donanmış gazetecilerin eskiye nazaran daha kolay ürettiği büyük hikâye anlatıları dijital okuyucuların tüketim listesinde yer almaktadır. Bu yeni durum haber için de transmedyal anlatı altyapısını oluşturmaktadır.

Türkiye'de ve dünyada yöndeşik üretim kültürünün çıktısı olan birçok haberi transmedya haberciliği kapsamında incelemek mümkündür. Etkili bir örnek olması nedeniyle araştırmaya dahil edilen Gözyaşı ve ailesinin hikâyesine benzer pek çok yaşanmışlık haberlere konu olmaktadır. Transmedyal anlatı sistemine uygun biçimde farklı mecralarda şekillenen, yeni anlatıcı ve eklentilerle saçaklanan bu hikâyeler adı konmuş, planlanmış bir transmedya haberciliğinin ürünü olmamakla birlikte hem akademik incelemeler için de medya profesyonelleri için de ilham verici örneklerdir. Medya için önemli bir içerik sağlayıcı olarak anlatı örneğine kaynaklık eden Anadolu Ajansı başta olmak üzere dijital medyadaki dönüşümün transmedya gazeteciliğini, yeni medyanın diğer dijital anlatı sistemleriyle birlikte olgunlaştıracağı düşünülmektedir. Anlatıları hem parçalayan hem de kütlesel anlatıları kabul eden, bunların tüketim kültürünü oluşturan dijital yapılar, transmedya haber anlatıcılığını da yenilenmeyi teşvik eden kültürel kodları ve üretim pratiklerinde geliştirecektir.

KAYNAKÇA

Bennett, A. O. & George, A. L. (1997). Process Tracing in Case Study Research. *MacArthur Foundation Workshop on Case Study Methods*. October 17-19, 1997.

Canavilhas, J. (2018). Journalism in The Twenty-First Century: To Be or not To Be Transmedia?. R. R. Gambarato & G. C. Alzamora (Eds.). *Exploring Transmedia Journalism in The Digital Age*. Pennsylvania: IGI Global, Pp: 1-13.

Costa-Sanchez, C., Rodriguez-Vasquez, A. & Lopez-Garcia, X. (2020). Transmedia or Repurposing Journalism? News Brand in The Era of Convergence Compared Study of Greek Elections Coverage by El Pais (ES), The Guardian (UK), La Republica (IT), and Publico (PT). *Jornalism, 21(*9), 1300-1319.

Gambarato, R. R. & Tarcia, L. P. T. (2017). Transmedia Strategies in Journalism: An Analytical Model For The News Coverage of Planned Events. *Journalism Studies, 18*(11), 1381-1399.

Gambarato, R. R., Alzamora, G. C. & Tarcia, L. P. T. (2018). The Transmedia News Coverage of The 2016 Rio Olympics. R. R. Gambarato & G. C. Alzamora (Eds.). *Exploring Transmedia Journalism in The Digital Age*. Pennsylvania: IGI Global, Pp: 126-146.

George, A. L. & Bennett, A. O. (2005). *Case Studies and Theory Development in The Social Sciences*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Jenkins, H. (2010), Transmedia Education: The 7 Principles Revisited. Retriewed From http://henryjenkins.org/blog/2010/06/transmedia_education_the_7_pri.html (Accessed Date: 13.09.2021)

Jenkins, H. (2016). Cesur Yeni Medya: Teknolojiler ve Hayran Kültürü. (Çev.: Nihan Yeğengil). İstanbul: İletişim Yayınları.

Moloney, K. T. (2011). Porting Transmedia Storytelling to Journalism, Retriewed From https://digitalcommons.du.edu/etd/440 (AQccessed Date: 13.09.2021).

Moloney, K. (2012). Transmedia Journalism in 499 Words. Retriewed from https://transmediajournalism.org/2012/11/06/transmedia-journalism-in-499-words/ (Accessed date: 18.09.2021).

Moloney, K. (2015). Future of Story: Transmedia Journalism and National Geographic's 'Future and Food' Project. *Doctorate Thesis in College of Engineering and Applied Sciences*, Atlas Institute, Colorado University, Colorado.

Moloney, K. (2018). Designing Transmedia Journalism Project. R. R. Gambarato & G. C. Alzamora (Eds.). *Exploring Transmedia Journalism in The Digital Age*. Pennsylvania: IGI Global, Pp: 83-103.

Moloney, K.T. (2020). All the News That's Fit to Push: The New York Times Company and Transmedia Daily News. *International Journal of Communication, 14*(1), 4683–4702

Rosenthal, B. M. (2019, May 19). "They were conned": How reckless loans devastated a generation of taxi drivers. Retriewed from https://www.nytimes.com/2019/05/19/nyregion/nyc-taxis-medallions-suicides.html (Accessed date: 13.09.2021).

Tokgöz, O. (2015). Temel Gazetecilik. Ankara: İmge Kitabevi.

Tous-Ravirosa, A. (2014). Transmedia Storytelling in International Online News: Thematic and Mytical Recurrence versus Generic Regularities and Quality in The Digital Press. Larronda, Meso, Tous-Ravirosa (Eds.). *Shaping The News Online*. Covilha: Labcom.

Veglis, A. (2012). From Cross Media to Transmedia Reporting in Newspaper Articles. *Pulishing Research Quarterly. 28*(4), 313-324.

Prof. Dr. Anna Calluori Holcombe

School of Art and Art History

University of Florida

aholcombe@arts.ufl.edu

THE *PIANTE* SERIES: THE IMPACT OF 3D TECHNOLOGIES IN MY CURRENT RESEARCH IN CERAMICS

Abstract

The use of 3D technologies in my research brings with it many technical issues as well as the constant concern of the use of the hand deemed necessary in craft work. I will discuss my current research that includes using 3D scanning and modeling to print models in plastic, making molds, then slip casting in porcelain to create work in the *Piante Series.* I am also exploring pieces printed directly in clay using 3D printers that extrude clay. The differences between these technologies and how they impact my work will be considered.

Key words: 3D printing, 3D scanning, Ceramics

PIANTE SERİSİ: GÜNCEL SERAMİK ARAŞTIRMALARIMDA 3D TEKNOLOJİLERİNİN ETKİSİ

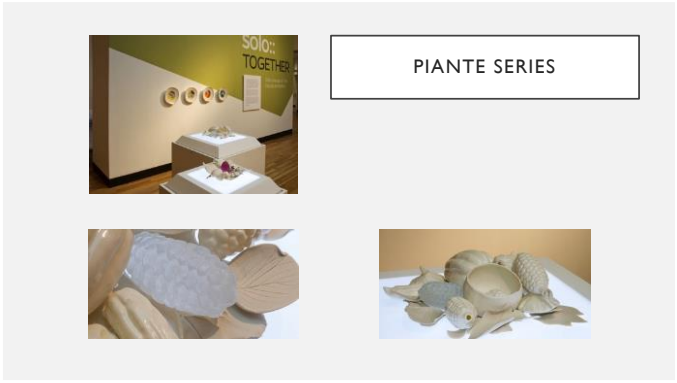
Öz

Araştırmam, 3D teknolojilerinin kullanımının birçok teknik sorunu beraberinde getirdiği gibi, zanaat işlerinde gerekli görülen elin kullanımıyla ilgili sürekli endişeyi de beraberinde getirdiği varsayımına dayanıyor. Modelleri plastikten basmak için 3D tarama ve modelleme kullanmayı, kalıpları yapmayı, ardından porselende slip döküm yaparak Piante Serisinde iş yaratmayı içeren mevcut araştırmamı tartışacağım. Ayrıca kil ekstrüde eden 3D yazıcılar kullanarak doğrudan kil üzerine basılmış parçaları da keşfediyorum. Bu metinde, söz konusu teknolojiler arasındaki farklar ve çalışmamı nasıl etkiledikleri dikkate alınacaktır.

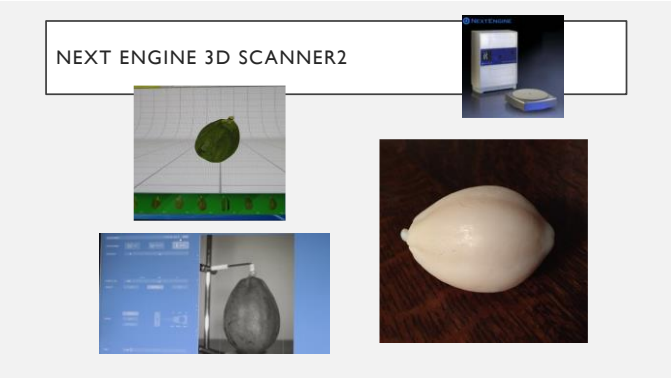
Anahtar Kelimeler: 3D Baskı, 3D Tarama, Seramik

The use of 3D technologies in my research brings with it many technical issues as well as the constant concern of the use of the hand deemed necessary in craft work. I will discuss my current research that includes using 3D scanning and modeling to print models in plastic, make molds, then slip casting in porcelain to create work in the *Piante Series.* I am also exploring pieces printed directly in clay using 3D printers that extrude clay. The differences between these technologies and how they impact my work will be considered.

This work is from an installation at the University of Florida (UF) Harn Museum of Art, in 2014, continuing the *Piante* series. In this and the next piece, I used LED lit pedestals to accentuate the translucent qualities of the porcelain and cast glass, adding the elements of light and shadow to the composition. The cast glass incorporated in this work was made during my time in the Glass Studio at Anadolu University.



When I travel and explore the world, I cannot help but make connections. Nature is one place that I look for these connections. Interestingly, the word *nature* has multiple definitions, ranging from a person's inherent character to an organ's function and to the flora and fauna found in the landscape. The ambiguities I find in nature give me much inspiration to draw from. There are unlimited variations of what can seem to be rather mundane objects. They become objects arranged in a still life to be appreciated away from their original setting. By taking natural objects and using them in a digital form creates a juxtaposition that I find interesting.



Now some information about my process. The UF's Library system has been investing in 3D printing and scanning, which is another interesting development in this field, where libraries are now making these technologies available for public use. I scan objects for printing using a Next Engine 3D Scanner2. It is simple to use and has its own software.

The scanner is at the top right, the screen as the object is scanned left top, a screen shot of the scanning set up, left bottom and the plastic print from the scan file.

Scanning is an important part of my process. Photogrammetry reconstructs a 3D image from multiple photographs of a scene or object taken from various angles and positions. The algorithms involved find points in common between the images. From this data, a point cloud or three- dimensional coordinate system is formed, which can then be used to generate a mesh (a sort of skeleton) that can be adjusted and then prepared to print. Scanning by passes the need to become skilled in 3D modeling software that can take a long time to learn and be expensive. I use Meshmixer, a free downloadable software to adjust and prepare the stl (3D) files from the scans.

MOLD MAKING FROM MODEL



These molds made from 3D printed plastic models are used to slip cast with liquid porcelain poured into molds.

From the point of taking the 3D model and making the mold, the process then becomes “traditional ceramics.”

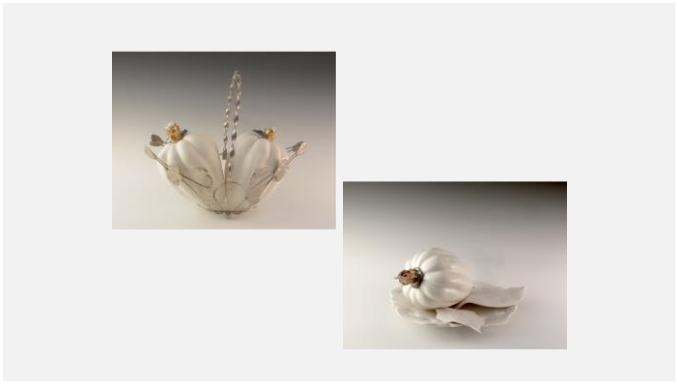
When I have the opportunity to work in China, I bring my 3D printed models with me. In Jingdezhen the expert mold makers make the molds. I slip cast with available Jingdezhen porcelain, and then glaze them with the traditional glazes from the area

PIANTE SERIES





I made this arrangement with the artichoke bowl you saw earlier. This tray and the previous one were thrown by a master wheel thrower and available for me to use at the residency in Shangyu Celadon Modern International Ceramic Center, China, noted for its traditional celadon glazes.

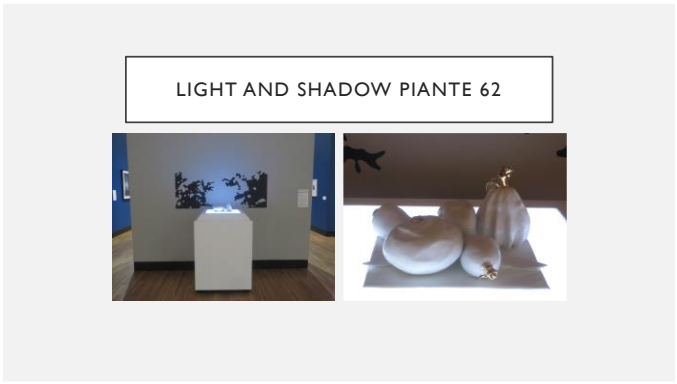


These are some more recent pieces in this series.

Beauty is an important quality in my work.

I would argue that there is room for beauty in art today, maybe more so than ever.

I often mix other materials with my clay work. These are found metal baskets – I enjoy going through thrift and junk shops to find objects I can incorporate into my work. They offer a fresh challenge to my ideas.

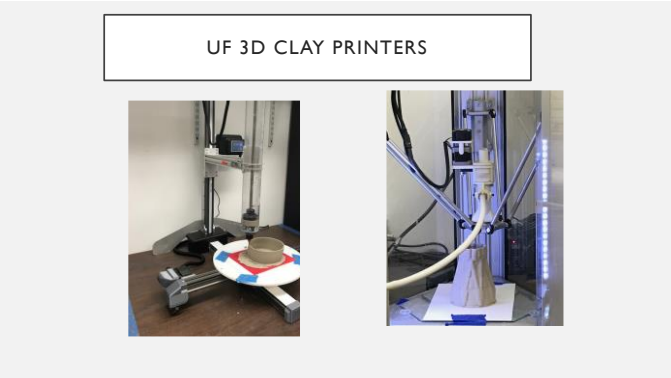


I continue to use light to accentuate the translucent qualities of the porcelain adding the elements of light and shadow to the composition.

This installation brings outside and inside space together. The idea of what one sees in contrast to what one cannot see, fascinates me and informs this work.

The background is Die cut vinyl, mimicking the shadows tree branches cast.

Harn Museum for a faculty exhibition in 2019



I wanted to give you a peek as to the 3D clay printing I have been researching. These two printers are in my office at UF and along with grad students, we hold open printing sessions weekly. On the left, the 3D Potterbot, is from an American company. It is simple to use, but the results are not very detailed. On the right is the Delta WASP. This Italian printer gives very fine detail, but is difficult to use. As with all these technologies, there is a great deal of failure. Each failure is a learning moment, however, allowing us the ability to tackle new challenges.



In the summer of 2019, I team taught a 3D printing class at the Jingdezhen Ceramics Institute (JCI) in China with Professor Mingchun Zhang's Interior Design students. They had very little experience working directly in clay. The students each 3D modeled a vessel form. They prepared files which we discussed as to the best file to use, and if necessary, repair and improve the file. Next we ran a test print and then print the final object. Next the students had the pieces bisque fired, purchased glaze and fired them again. It was a rewarding teaching experience and as you can see, resulted in a diversity of results.



As the final part of the course and in connection with the use of plastic models and plaster molds, I introduced Photogrammetry, or 3D scanning, to create a printable file. The Structure Sensor, is a 3D scanner that attaches to an iPad and allows for simple scanning in a convenient, portable way. It scans the existing physical object and reads its 3D data points with high density, then it represents the object with mesh and saved as STL data file. The file will go through organization and design again in slicing software before it eventually changes into the G-code file, which can be read by printer's extruder



Here is a screen shot of a file from the Structure Scanner in Autodesk Meshmixer, which is a state-of-the-art free downloadable software for working with triangle meshes. It can be used to clean up a 3D scan or design an object.



As I continue to explore 3D technologies and how I might use them in my work, I have been increasingly interested in the occurring digital marks of the process. Early on in my experience with 3D printing, I used models made on a high quality printer to hide the digital pixilation. Here you can see prints, plastic on the left and clay on the right, where I am now incorporating the digital mark making or pixilation. Instead of hiding it, I am celebrating the use of technology.



Here are a couple of my recent assemblages, *Piante* 70 and 68. They utilize 3D printing in clay, slip casting from scanned and printed models, and hand building. I remind myself that despite the software and printers, the technique is basically coil building, one used to build with clay for centuries. It is only one tool in my toolbox, much like a wheel or slab roller. These technologies change and improve constantly and that adds to my interest in using them. I am excited for what the future will bring.

References

Brown, G. R. (2013. Nature and Technology: New Work by Anna Calluori Holcombe. *New Ceramics, 2,* 12 – 15.

Calluori Holcombe, A. and Tankersley, D. (2011). New Models for Ceramics: 3D Technology, Two Views. *Ceramics Technical*. *33*, 54 – 59.

Calluori Holcombe, A. and Storey, T. (2017). New Technologies for the Ceramics Studio. *Ceramics Technical*. 42, pp. 20 – 31.

Hoskins, Stephen. (2013) *3D Printing for Artists, Designers and Makers*. London: Bloomsbury Publishing.

Keep, Jonathan. (2014). The Fourth Way. *Ceramic Review* 279, November/December

Zhang, Mingchun. (2020). Ways to Ceramics for Design Undergraduates: Procedure of Ceramic New Technology and Application Course Based on Anna Calluori Holcombe's Teaching Activities at JCI. (in review for publication)

Kifayet ÖZKUL
İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, kifayet.ozkul@istanbul.edu.tr,
ORCİD ID 0000-0001-5778-9557

TARİHİ SÜREÇTE RUMİ MOTİFİ VE GÜNCEL TASARIMLAR

Öz

Türk İslam bezeme üslubunda oldukça önemli bir yer edinmiş olan rumi motifi, İslamiyet öncesi dönemlerde hayvanların resimlerinden stilize edilerek uyarlanmıştır. İslamiyet ile birlikte, stilize edildiği hayvanın görüntüsünü andırmaması adına daha da revize yoluna gidilmiştir. Türk sanatlarında gerek mimari eserlerde, gerek el sanatlarında sevilerek kullanılan rumi motifi; taş işleme, halı dokuma, kumaş dokuma, çini bezeme, ahşap, mermer gibi malzemelerin üzerine sanatsal olarak işlenmiştir. Uygulandığı alanlarda göz dolduran rumi motifi, oldukça zarif ve estetik bir görünüm de sağlamaktadır. Bu çalışmada tarihi süreci, çizim kuralları, çizim teknikleri, çeşitleri ve günümüzde sanatçılar tarafından yeniden tasarlanmış olan rumi motifleri ve uygulanmış olduğu eserleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Rumi Motifi, Sanat, Tarih, Tasarım.

RUMI MOTIF AND CURRENT DESIGNS IN THE HISTORICAL PROCESS

Abstract

The rumi motif, which has an important place in the Turkish-Islamic style of decoration, was stylized and adapted from pictures of animals in pre-Islamic periods. With Islam, more revisions have been made in order not to resemble the image of the animal it is stylized. Rumi motif popularly used in Turkish arts, both in architectural works and handicrafts; It has been artistically embroidered on materials such as stone processing, carpet weaving, fabric weaving, tile decoration, wood and marble. The rumi motif, which makes a strong impression in the areas where it is applied, also provides a very elegant and

aesthetic appearance. In this study, the historical process, drawing rules, drawing techniques, types and rumi motifs that have been redesigned by artists today and their works will be examined.

Keywords: Rumi Motif, Art, History, Design.

GİRİŞ

Orta Asya'nın bozkırlarında yaşayan Türkler için hayvan her daim çok önemli olmuştur. Korunma, kahramanlık, mertlik, bereket, bağlılık, kuvvet, güç, asalet gibi kavramların sembolü sayılmış olan hayvanlar, sanatkârlara da ilham kaynağı olmuştur (Derman ve Birol, 2005). Bu hayvanların yaşam şekilleri ve mücadele sahneleri resmedilmiş, özellikle kanatları, kuyrukları, gagaları ve pençe gibi unsurları stilize edilerek rumi motifi oluşturulmaya başlanmıştır. İslamiyet'ten önce hayvani unsurları daha göze batan rumi motifinde, tarihi seyir çerçevesinde, Türklerin İslâmiyet'i kabul etmesinden sonra, daha da stilize edilerek bitkisel motifleri andıracak hale getirilmiştir (Gül, 2017). Bu bağlamda birçok sanat dalında kullanılan rumi motifleri zaman içerisinde yeni tasarımlarla yoluna devam etmiştir. Günümüz sanatçılarının modern anlayış çerçevesinde, yeniden revize ederek kendi çalışmalarında kullanmış oldukları rumi motiflerini farklı tasarımlarda da ortaya çıkarmışlardır. Bu çalışmada ruminin çıkış noktaları, tarihi süreci, kullanıldıkları alanlar, kullanılış şekilleri irdelenecek ve yeni tasarımlar, örnekleriyle birlikte incelenecektir.

RUMİ MOTİFİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Motifin kökeni konusunda bitkisel[24] veya zoomorfik[25] olduğu yönde farklı görüşler olsa da Orta Asya kaynaklı olduğunu görenler, bu motifin, hayvanların (Mülayim, 1999) kanatları, bacakları ve vücutlarının stilize edilişlerinden oluşan yaygın bir Türk süsleme motifi olduğunu söylemektedirler (Şimşir, 2014). Bu hayvan figürlerinden stilize edilerek ortaya çıkarılan ve İslamiyet'ten sonra daha kapsamlı bir stilizasyona tabi tutularak, bitkisel motif haline çevrilen rumi motifinin en eski örneği, Uygur Türkleri 'ne kadar dayanmaktadır. İlk rûmi motiflerine 9 ve 10. yy. da yapılmış olan Bezeklik Fresklerinde bulunan bir deniz ejderinin kanatlarında rastlanmıştır (Resim 1), (Keskiner, 1988). Ayrıca kuş, ejderha kanat ve gövdelerinde de rumi

[24] E. Kühnel ruminin fasülye, nohut, bezelye gibi sebzelerin yapraklarının üsluplaştırılmasından meydana geldiğini savunmaktadır (Aksu, 2020).
[25] Bu görüşü Josev Strgowski ilk savunan kişidir. Strgowski'ye göre rumi motifi; hayvan figürlerinin ayak, baş, kuyruk ve kanatlarının üsluplaştırılması ile ortaya çıkmıştır (Şimşir, 2014).

motifi görülmektedir (Keskiner, 2000). Tarihi, Orta Asya'ya kadar uzanan Anadolu Selçuklularıyla birlikte özellikle 12, 13 ve 14. yüzyıl kitap bezemelerinde kullanılan rumiler, ismini "Anadolu" anlamına gelen "Rumî" kelimesinden almıştır (Birol, 1997). Önceden Anadolu'ya "Diyar-ı Rum" denilmesi ve 1071 tarihinde Malazgirt Zaferi'nden sonra Anadolu'ya son kez gelen Selçukluların bu motifi geliştirerek kullanmalarından dolayı "Anadolu'ya ait" anlamında "Rumi" adı verilmiştir (Arseven, 1952). Celal Arseven Rumi motifine "Selçukî" demektedir (Arseven, 1983).

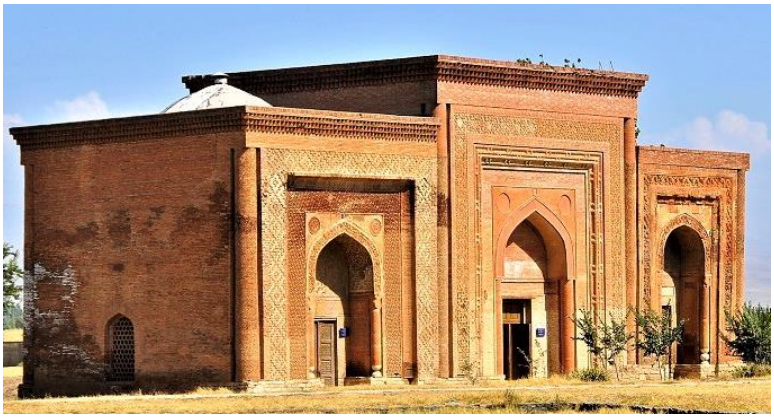


Resim 1: İlk Rumi Motifi, Deniz Ejderi, Bezeklik Freskleri, Bin Buda Mağaraları.[26]

Türkler İslamiyet`i kabul ettikten sonra, Türk bezeme sanatında insani ve hayvani figürler yavaş yavaş ortadan kalkarak yerine geometrik ve bitkisel süsleme gelmiştir. Rumi motifinin kıvrık dallar şeklinde kompozisyon oluşturması ve gelişmesi, süsleme sanatında bir üslup ve tarz haline gelmesi ilk Müslüman Türk Devleti olan Karahanlılar döneminde olmuştur. Kırgızistan'da, Özkent'te (Uzkent), Karahanlı dönemine ait olan üç türbe bulunmaktadır. Türbelerin duvarlarında geometrik desenler, bitkisel motifler ve rumi motifleri görülmektedir (Resim 2-3). Kitabe altlarında bulunan rumi motifleri ilk kez müstakil şebeke üzerinde bir kompozisyon özelliği kazanmıştır. Bu dönemde helezonlar üzerinde desen halinde uygulanarak gelişip, süsleme sanatında bir üslup olmuştur[27] (Derman ve Birol, 2005).

[26] https://uqusturk.wordpress.com/2011/08/14/bezeklik-bin-buda-magaralarindaki-uygur-tasvirleri/

[27] Rahmi Hüseyin Ünal iki adet rûmî motifinin birleşmesinden dolayı palmet motifi ortaya çıktığı için "rûmî" terimini "yarım palmet" terimi olarak tanımlanması fikrini önermiştir (Ünal, 1982).



Resim 2: Özkent (Uzkent) Türbeleri, 11. Yy. Karahanlılar Dönemi.[28]



Resim 3: Özkent (Uzkent) Türbeleri, Rumi Motifi.

Rumi motifi en çok Karahanlılar, Gazneliler, Fâtımîler, Abbâsîler, Memlükler ve Endülüs Emevîleri tarafından kullanılmıştır (Yavuz, 2008). Büyük Selçuklu Döneminde abidevi eserlerin bezemelerinde kullanılmıştır, rumi motifi yavaş yavaş oturmaya ve gelişmeye başlamıştır (Resim 4-5). Büyük Selçuklu Sultanı Alparslan'ın Malazgirt savaşını kazanmasının ardından Anadolu'ya gelen Türkler, şuurlu ve milli yapılarına sadık olmalarının yanında gelişime ve değişime de açık olmuşlar, köklü kültürleriyle Anadolu kültürünü birbirine kaynaştırmışlardır (Derman ve Birol, 2005).



Resim 4: İsfahan Cuma Camii, 11. Yy. İran, Büyük Selçuklu Dönemi.[29]



Resim 5: İsfahan Cuma Camii, Rumi Bezemeleri.

[28] https://www.sanatinyolculugu.com/ozkent-turbeleri/
[29] http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/isfahan-cuma-camii

Anadolu'ya gelen ve o coğrafyayı yurt edinen Türkler, iç karışıklıklar ve Moğol istilaları yüzünden bir müddet sanatsal faaliyetlerde bulunamamışlardır. Daha sonraları Danişment, Artuklu, Mengücek, Saltuklu Beylikleri yerleşim yerlerinde, mimari ve sanatsal faaliyetlerde bulunmuşlardır. Anadolu Beylikleri Dönemi eserlerinde; taş, çini, metal, kumaş, halı, kilim ve ahşap bezemelerinde, bezeme üslupları arasında rumi motifi göze çarpmaktadır. Konya şehrinde imar edilmiş olan Sahip Ata Cami portali Anadolu Selçuklu Dönemi yapılarında rumi motifinin en güzel örneğidir (Resim 6-7).

Osmanlı Döneminde de gelişerek bir karakter kazanmış olan Rumi motifi; dini ve mimari yapılarda duvar panolarında, kap ve kacaklarda kullanılmıştır (Resim 8-9). Klasik Osmanlı Dönemi çinilerinde rumi motifi doruk noktasına ulaşmıştır.



Resim 6: Konya Sahip Ata Cami, 13. Yy. Anadolu Selçuklu Dönemi.[30]



Resim 7: Konya Sahip Ata Cami, Rumi Motifleri.[31]

[30] http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=837
[31] https://www.mustafacambaz.com/categories.php?cat_id=346&sessionid=79e208e8192eb4f6c680bf3ff2e3f086



Resim 8: Babanakkaş Üslubu Bordür, 15. Yy., Rumi Motifi.[32]



Resim 9: Duvar Panosu, 16. Yy. Eyüp Sultan Türbesi Çinilerinden, Dendanlı Rumi Motifi.[33]

RUMİ MOTİFİNİN TEZYİNATTA YERİ VE ÇEŞİTLERİ

Tezyinatta oldukça önemli yer edinmiş olan rumi motifi, her dönem, bütün üsluplarda her alanda kullanılmıştır. Taş, çini, ahşap, maden, kumaş, halı, kilim, kâğıt, duvar gibi malzemeler üzerine uygulanmıştır.

Rumi motifi, yay biçiminde bir çizgiye "S" şeklinde ikinci çizgi ile birleştirildikten sonra, alt kısmına da bir sap eklenmesiyle oluşan bir motiftir. Çizilişinde oluşan farklılıkların yanı sıra desen içindeki kullanış maksadı ile de birbirinden ayrılarak isimlendirilmiştir.

Rumiler formlarına göre; "Düz Rumi" ve "Kanatlı Rumi" diye ana motif olarak ikiye ayrılmaktadır. Düz rumiler basit formlardır, kanatlı rumiler ise düz rumilerin geliştirilmesiyle oluşmuştur. Bu motifler kendi içlerinde detaylanarak farklı çizimlerle farklı isimler almaktadır (Bakır, 1999).

Rumiler formlarına göre;

1- Düz Rumi (Resim 10),
2- Simetrik Düz Rumi (Resim 11),
3- Kanatlı Rumi (Resim 12),
4- Çift Kanatlı Rumi (Resim 13),

[32] http://alirizaeren.blogspot.com/2013/10/15.html
[33] http://www.iznikciniveseramikleri.com/tr/1-evre/

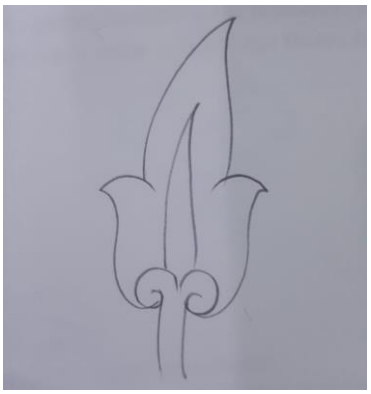
5- Üç Kanatlı Rumi (Resim 14),
6- Simetrik Kanatlı Rumi (Resim 15),
7- Dilimli Rumi (Resim 16),
8- Sarılma Rumi (Resim 17),
9- Sencide Rumi (Resim 18),
10- Bezemeli Rumi (Resim 19),
11- Hurdelenmiş Rumi (Resim 20),

Kullanılış amaçlarına göre;

1- Ayırma Rumi (Resim 21),
2- Tepelik Rumî (Resim 22),
3- Ortabağ Rumî (Resim 23) olarak farklı şekillere ayrılır.



Resim 10: Düz Rumi



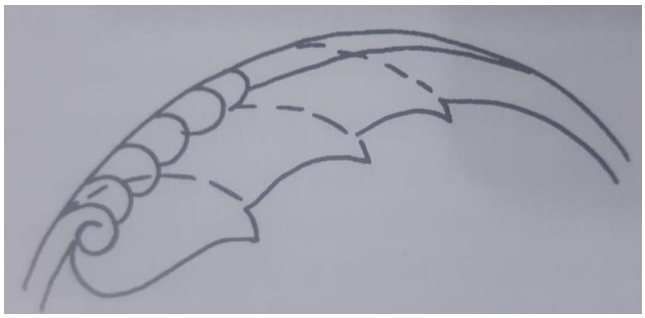
Resim 11: Simetrik Düz Rumi



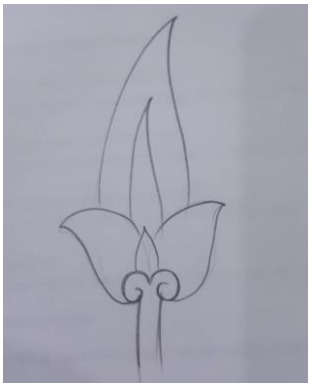
Resim 12: Kanatlı Rumi



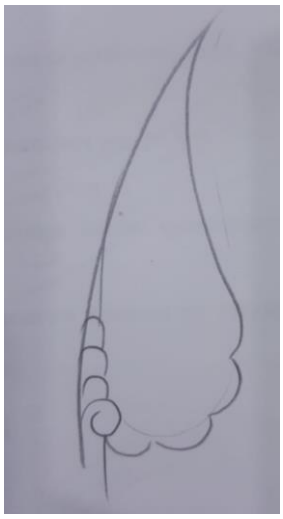
Resim 13: Çift Kanatlı Rumi



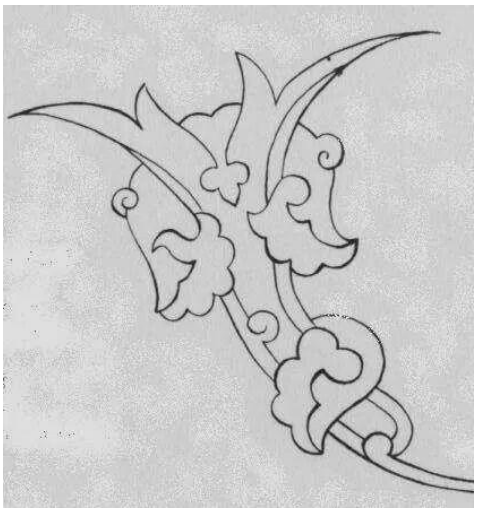
Resim 14: Üç Kanatlı Rumi



Resim 15: Simetrik Kanatlı Rumi



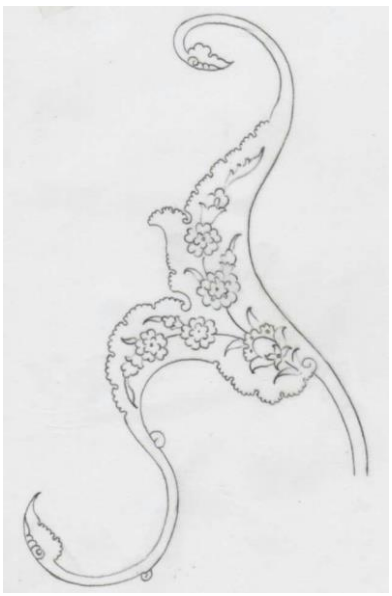
Resim 16: Dilimli Rumi



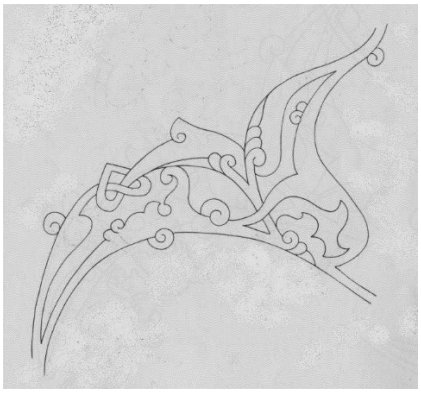
Resim 17: Sarılma Rumi



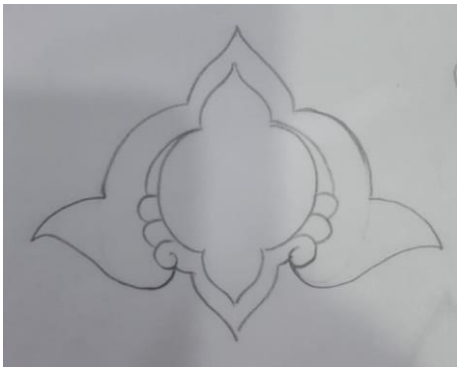
Resim 18: Sencide Rumi



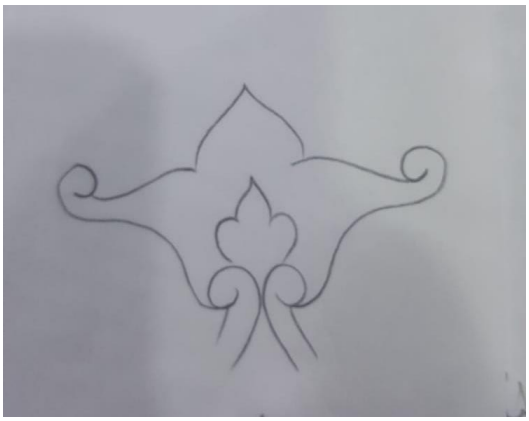
Resim 19: Bezemeli Rumi



Resim 20: Hurdelenmiş Rumi



Resim 21: Ayırma Rumi



Resim 22: Tepelik Rumî



Resim 23: Ortabağ Rumî

RUMİ MOTİFİNİN GÜNÜMÜZDE MODERN UYARLANIŞI

Sanatçı, tabiattan almış olduğu gücü ve ışığı, İslam inancı ve tasavvufunda etkisiyle gönül âleminden almaya başlar. Sanatçı bu çerçeve içerisinde güzelliği yaratan değil, keşfeden kişidir. Çünkü sanat zaten vardır, niteliği ve güzelliği araştırmaktır. Duygularımızla kavradığımız güzel olan her şey, biz farkında değiliz lakin sürekli değişim halindedir; "ol" emriyle sürekli olarak yeniden yaratılmaktadır. Gerçek güzellik, maddenin değişen niteliğinde değil, değişmeyen özünde bulunmaktadır. Bu öze de ancak soyutlama (tecrit) yolu ile ulaşmak mümkündür. Soyut uygulamasının ilk aşaması stilizasyondur. Stilizasyon (üsluplaştırma), nesneyi sadeleştirip şematik hale sokmaktır. Bütün varlıklar mutlak hakikatin tezahürü olduğuna göre, birçok objede dağılmaktansa, belirli objelerden hareket ederek onların üzerinde derinleşmek daha doğrudur. Bu yaklaşımla, İslamiyet'ten etkilenen sanatçı şematizme gider ve gerçek bir sanatçı, bir yaptığını bir ke daha tekrarlamaz (Ayvazoğlu, 1993).

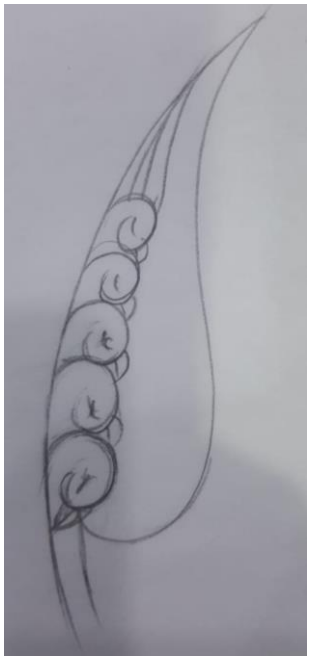
Zaman içerisinde sanatçı hem kültüründe var olan tarihi eserlerden feyiz almış hem de yeni tasarımları uygulamak için sürekli eskizler çalışmıştır (Resim 24-41). Yaptığı tasarımları

uygulamış ve eser olarak meydana çıkarmıştır. Bu tasarımlar ve eserler fotoğraflarla ve detaylarıyla aşama aşama incelenecektir (Resim 42-50).

Eskizler:



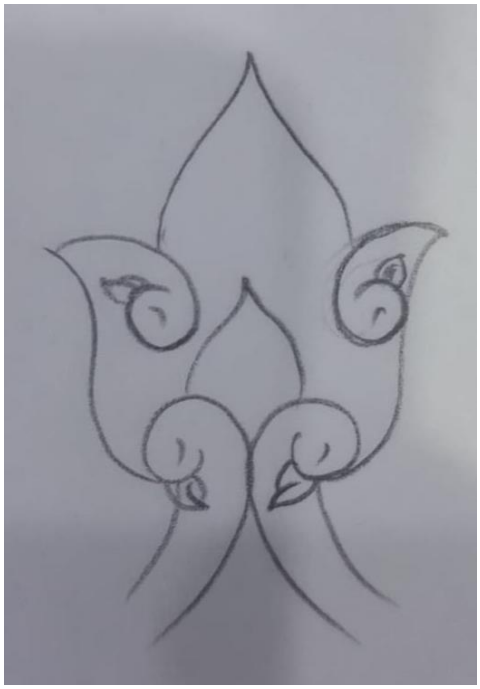
Resim 24: Düz Rumi Motifi İçerisinde Kuş Figürleri ile Aile**.**



Resim 25: Düz Rumi Motifi İçerisinde Kuş Figürleri ile Arkadaş Gurubu.



Resim 26: Kapalı Formlu Rumi Motifi İçerisinde Kuş Figürleri.



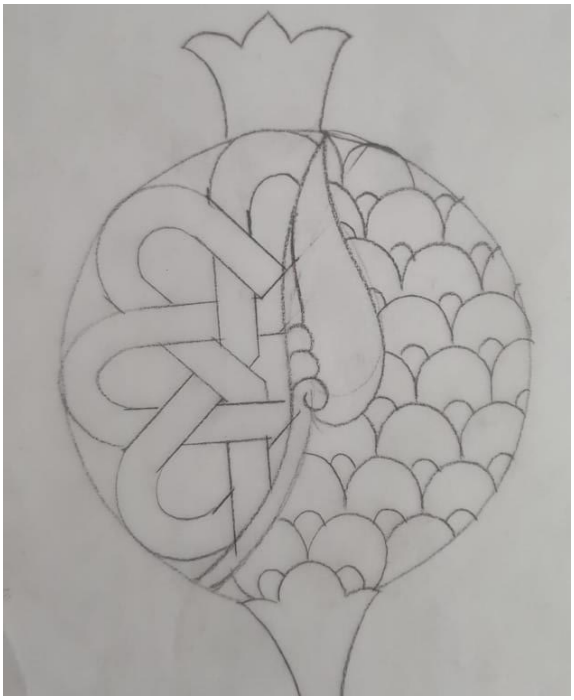
Resim 27: Tepelik Formu.



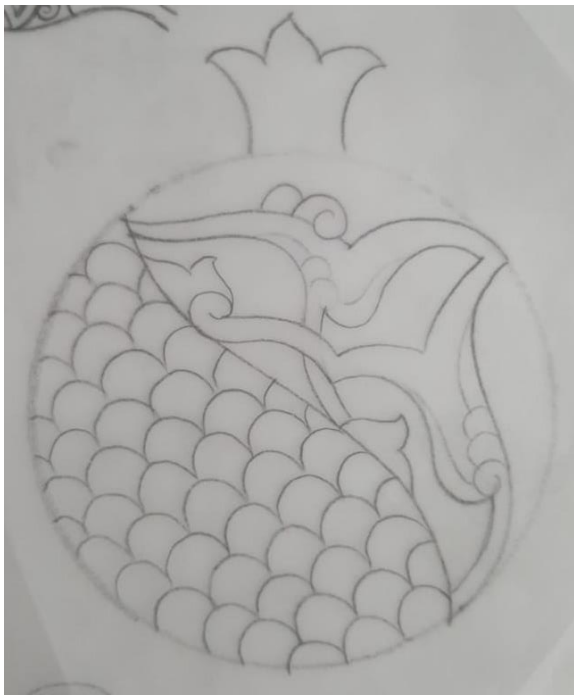
Resim 28: Düz Rumi İçeriende Kuş Figürleri İle Yeni Tasarımlar.



Resim 29: Kurt Başlı ve Kuş Figürlü Rumi Motifleri.



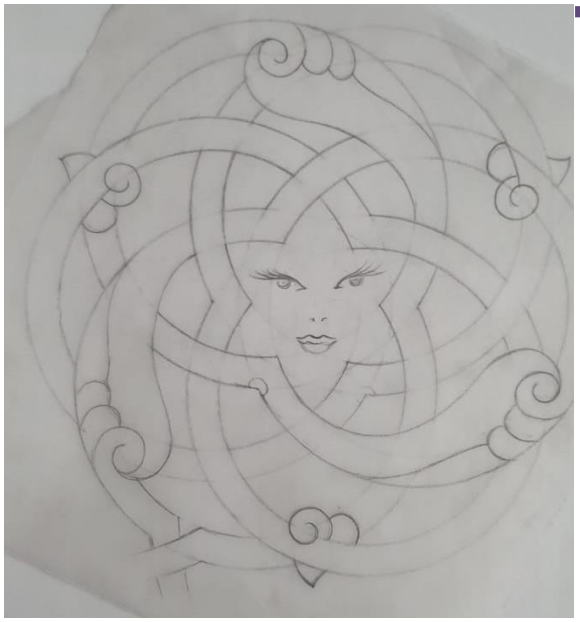
Resim 30: Nar ve Rumi Motifi.



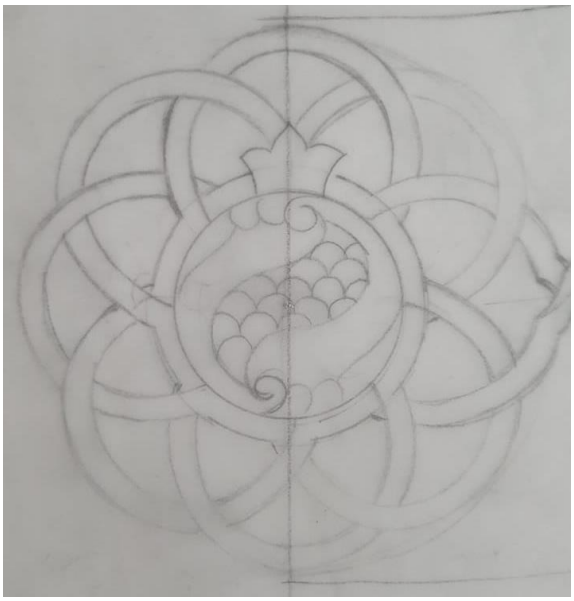
Resim 31: Nar ve Rumi Motifi.



Resim 32: Nar ve Rumi Motifi.



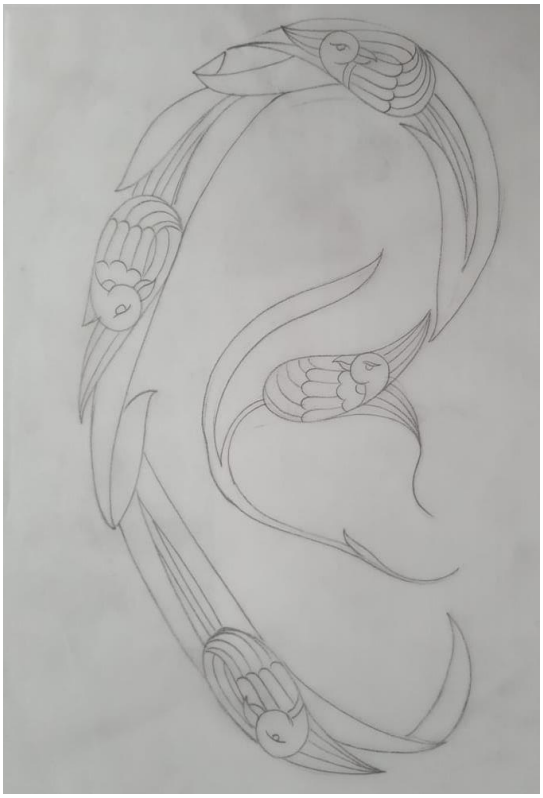
Resim 33: Güneş ve Rumi Motifi.



Resim 34: Nar ve Rumi Motifi.



Resim 35: Güneş ve Rumi Motifi.



Resim 36: Rumi Motifleriyle Kulak Tasarımı, (Yurt Dışında İşitme Cihazı Şirketi İçin Tasarlandı).



Resim 37: Penç Çiçekli ve Yapraklı Rumi Motifi.



Resim 38: Penç Çiçekli ve Yapraklı Ayırma Rumi Motifi.



Resim 39: Narlı ve Yapraklı Ayırma Rumi Motifi.



Resim 40: Narlı ve Yapraklı Ayırma Rumi Motifi



Resim 41: Penç Çiçekli ve Yapraklı Rumi Motifi**.**

RUMİ MOTİFİNİN YENİ ESERLERDE UYGULAMALARI

Eser 1: Lale-i İstanbul

Bu tasarımda tekliği, birliği ifade eden ve ebced hesabında Allah kelamına denk gelen lale formunun içerisinde; İstanbul silueti ile birlik ve beraberlik çerçevesinde, birlikte yaşanılabileceği ve hareket edilebileceğini ifade eden rumi motifleri kullanılmıştır. Allah yolunda beraberlik içerisinde, ecdada, tarihe, kültüre ve manevi değerlere sahip çıkarak bir bütün halinde olunması gerektiğini, o halde daha başarılı ve daha güçlü olunacağı anlatılmaktadır. Lalenin içerisinde rumi motiflerinden ana kompozisyon tasarlanmış, aralarda kalan boş alanlara fırçayla düz çizgiler çizilerek zemin oluşturulmuştur. Rumi motiflerinin ortalarında kalan çizgisel zeminlerde Osmanlı Padişahlarının isimlerinin yazılı olduğu 3 cm çapında küçük daireler ikinci kat olarak uygulanmıştır. Yaprak üzerine Ebru yapılmış, noktalama tekniği ile yaprak ucuna ve sap kısmına hacim verilmiştir.

Uygulama 2.25 cm x 100 cm ebatlarındadır. Çini karolar AutoCAD programında çizilerek, CNC ile kesilmiştir. Sır altı olarak çalışılmış olan panonun yaprağında battal ebrusu

uygulanmıştır. CNC ile kesilmiş, siyah renk ile boyanmış İstanbul silueti ikinci katman olarak uygulanmıştır. Sır altı tekniğinde hazırlanan eser 900 derecede fırınlanmıştır. Lale formunda oyulmuş ahşap zemin içerisine monte edilmiştir (Resim 42).



Resim 42: Lale-i İstanbul.

Eser 2: Varoluş

Bu tasarımda; İslamiyet'in sembolü "Hilal" ve Türklüğün sembolü "yıldız" kullanılmıştır. Hilalin ortasına yerleştirilmiş olan yıldız ayrıca İslam'ın beş şartını temsil etmekte ve üzerinde geometrik olarak Allah yazısı bulunmaktadır. Rumi motifleri birlik ve beraberlik içerisinde olmayı, motiflerin içerisinde uygulanmış olan kuşlar ise özgürlüğü ve ölümden sonra cennete gitme arzusunu anlatmaktadır. "Elif" harfi doğan her bebeğin anne rahmindeki halini, "vav" harfi doğumdan sonra hayata karşı dik duruşunu ifade etmektedir. Zeminde kullanılan düz çiziler hayatta alınan kesin kararları, içe dönen dairesel çizgiler vazgeçilen kararları ve düşünceleri, noktalar ise hayallerini temsil etmektedir.

Eser 60 cm çini bisküvi tabak üzerine sır altı tekniğinde uygulanmış ve 900 derece fırında fırınlanmıştır (Resim 43).



Resim 43: Varoluş

Eser 3: Hayat Ağacı

Dairesel form içerisinde uygulanan hayat ağacı, simetrik olarak tasarlanmıştır. Ağacın gövdesini Rumi desenleri oluşturmaktadır. Rumi motiflerinin birbirleriyle bağlantılı olan üç kapalı formunun birleşmesiyle oluşan gövde, kapalı formlardan dağılan rumiler aracılıyla dallar şekil almıştır. Ağaç dallarını oluşturan rumi motiflerinin iç bezemelerinde kuş figürleri kullanılmıştır. Kapalı formların ve ağacın ortasında rumi motifleri ile oluşturulmuş çift başlı kartal figürü uygulanmıştır. Ağacın üst kısmında oluşturulan kapalı formlu rumi motifleri, içinde insan yüzü bulunan rumi motiflerinden oluşmuş güneş deseniyle birleştirilmiştir. Hayat ağacının dallarına ölen kişilerin ruhlarını koruyup, diğer âleme göç etmelerine eşlik eden

efsanevi hayvan, insan başlı kuş kanatlı siren figürleri eklenmiştir. Hayat ağacının yanında gücün, kudretin temsili olan aslan figürleri, koruyucu ve bekçi olarak kullanılmıştır. Rumi motifli ana kompozisyonun çevresi, bereketi simgeleyen nar motifiyle oluşturulmuş bir bordürle çevrelenmiştir (Özkul, 2019).

Eser 100 cm. çapında sıraltı Tekniğinde uygulanmış ve 900 derece fırında fırınlanmıştır (Resim 44).



Resim 44: Hayat Ağacı

Eser 4: Hayat Ağacı ve Çift Başlı Kartal

Bu tasarımda bağımsızlığı, gücü, kuvveti, hâkimiyeti, devleti temsil eden çift başlı kartal figürü ağacın gövdesi olarak kullanılmıştır. Kanatlardan oluşan dallarında birlik, beraberlik ve özgürlük sembolü olan rumi ve kuş figürleri kullanılmıştır. Ağacın dibinde bereketin simgesi olan yapraklar ve nar motifleri bulunmaktadır. Ağacın üst yapraklarında vefat eden ruha cennet yolculuğunda eşlik etmek amacıyla efsanevi hayvan, insan başlı kuş kanatlı siren figürü bulunmaktadır. Ağacın tepesinde çift başlı kartalın başı ile birleşmiş olan güneş diski, gülümseyen bir yüz ile tamamlanmıştır. Etrafındaki düz çizgiler hayatta alınan kesin kararlar, iç içe dönen yuvarlaklar kararsızlıklar, noktalar ise hayalleri ifade etmektedir.

Tasarımı 55 cm x 75 cm sıraltı olarak uygulanmış olan eser, 900 derece fırında fırınlanmıştır (Resim 45).



Resim 45: Hayat Ağacı ve Çift Başlı Kartal.

Eser 5: Köklerimden Bugünüme

Bu tasarımda Göktürk Devleti döneminde, kaplumbağa üzerine dikilmiş olan Bilge Kağan abidesi ve üzerine Gök Türkçe "Türk" yazısı kullanılmıştır. Kaplumbağa Devleti, uzun yaşamı, bilgeliği, sağlamlığı, güçlülüğü temsil etmiştir. Kaplumbağanın üzerinde ağacın dallarını oluşturacak şekilde yay ve dokuz ok bulunmaktadır. Dokuz ok, Oğuzların dokuz boy olduklarını ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Dokuz ok hayat ağacının dokuz dalını oluşturmuştur. Her dalı detaylandıran rumi motiflerinde; Türklüğün sembolü Kurt kafaları ve özgürlüğün sembolü Kuş figürleri kullanılmıştır.

Ağacın ortasında Selçuklu Devletinin heybetini, güç, kudret, doğuya ve batıya hâkimiyetini simgeleyen çift başlı Kartal, kuyruğunda güç ve saltanatın sembolü çintemani motifi ve çift başlı Kartal'ın tam altında "Teşkilatı Mahsusa" amblemi bulunmaktadır. Ağacın dalları arasındaki minik kuşlar şehitleri temsil etmektedirler.

Ağaç üzerindeki Baykuşlar; bilgeliği, sanatı ve tasavvufta Allah'a kulluk bilincini anlatmaktadır. Gökten yağan beş damlada "Allah" yazmakta; hem İslam'ın şartını hem bereketi sembolize etmektedir. Çokluğun ilk sembol rakamı olan üç "Üç Bulut" ile ifade edilmiştir.

Ağacın tepesinde bulunan Osmanlı Güneşi ve Türkiye Cumhuriyetini temsil etmektedir. Ağacın ortasında dallar; Türklerin yuvarlak çekik gözlü küçük dudaklı iki insan yüzünün şeklini almıştır. Tek renk olarak siyah kullanmanın sebebi de; Peygamberimizin sarığının ve sancağının siyah olması, Kâbe'nin örtüsünün siyah olması, Isra suresi 12 ayette, zifiri karanlığın bir aydınlığı vardır ayetidir. Nitekim bütün Türk devletleri bu güne çok zorlu şartlarda ve birçok şehit vererek gelmişlerdir.

Eser 60 cm x 100 cm çini sıraltı olarak 900 derece fırında fırınlanmıştır (Resim 46).



Resim 46: Köklerimden Bugünüme.

Eser 7: Aile

Lale formunun içerisinde eril, dişil ve çocuktan oluşan aile kavramı işlenmiştir. Etrafında turkuaz renkli kapalı form ile çekirdek ailenin sınırları çizilmiştir. Dert köşede simetrik olarak uyulanmış olan rumi motifleri ve arasına işlenmiş olan kuş figürleri özgürlüğü ifade etmektedir. Çerçevesinde iç içe geçen dairelerden oluşan bordür çalışması; birlik ve beraberliği, birlikte güçlü olmayı anlatırken; Gök Tanrı inancından gelen mavi ve turkuaz renkleriyle de Türkler temsil edilmektedir.

50 cm x 50 cm ebatlarında uygulanmış olan eser, sıraltı çalışılmış ve 900 derece fırında fırınlanmıştır (Resim 47).



Resim 47: Aile

Eser 8: Türkiye Haritası

Türkiye Cumhuriyeti'nin sınırları çerçevesinde simetrik olarak uygulanmış olan rumi motifleri, ülke sınırları içerisinde yerli ya da yabancı herkesin birbirini ötelemeden, dışlamadan birlikte yaşamış olduklarını anlatmıştır. Ay-Yıldız, kırmızı ve beyaz olarak; zemin siyah ve beyaz olarak uygulanmıştır. Siyah renk ülkenin içerisinde oluşan ve dışarısından gelen sıkıntıları, beyaz renk ise her sıkıntıdan sonra erişilen ferahlığı ve aydınlığı anlatmak için uygulanmıştır. Kırımızı-beyaz, Türk bayrağının rengi olup şehitlerin kanı ile alınan toprakları ve şehitlerin bu ülkenin atan kalbi olduğunu anlatmaktadır. Tamamen milli duygular çerçevesinde uygulanmış bir çalışmadır.

Eser 60 cm x 100 cm ebatlarında sıraltı olarak uygulanıp, 900 derecede fırınlanmıştır (Resim 48).



Resim 48: Türkiye Haritası

Eser 9: Özgürlük

Dünyada, yaşamı oluşturan eril ve dişil iki ana figür bulunmaktadır. Her şey bir noktadan başlarken yine aynı noktada son bulmaktadır. Erkek ve dişi bir bütün olarak birbirini tamamlamaktadır. Burada daire dünyayı temsil ederken kuşlardan biri eril, biri de dişidir.

Kanatlarıyla birbirlerine temas ederek bir bütünü oluşturmaktadırlar. Ying-Yang gibi iç içe geçirilmiş iki rumi motifi üzerinde uygulanmıştır.

Eser, 25 cm çini bisküvi daire içerisinde sıraltı uygulanmış ve 900 derecede fırınlanmıştır. (Resim 49).



Resim 49: Özgürlük

Eser 10: Ay-Yıldız

Milli ve dini duygular çerçevesinde uygulanmış olan bu çalışma, siyah-beyaz olarak uygulanmıştır. Siyah renk Hz. Muhammedin sancağının rengi, Kâbe'nin örtüsünün rengi, Isra suresi 19. Ayetin anlamını ihtiva etmesi acısından önemlidir. Ayrıca siyah ile beyaz, her ikisi de Muhammed-î Nur'dur. Hilal ve Yıldız hem Türk bayrağını, hem de İslamiyet'i temsil eder. Hilal'in Türk savaş taktiği olması da yine farklı bir özellik getirmektedir. Rumi motiflerinin alt alta üst üste geçmesi ve mesafelerinin de ahenkle, eşit şekilde uygulanmış olması, bu sembollerin çatısı altında herkesin huzurla yaşayacağını ifade etmektedir.

Eser 60 cm x 100 cm ebatlarında sıraltı olarak uygulanmış ve 900 derecede fırınlanmıştır (Resim 50).



Resim 50: Ay-Yıldız

SONUÇ

Rumi motifi çıkışı farklılıklarla değerlendirilse de, gelişmesi ve uygulanmasıyla oldukça zarif ve estetik eserler vermiştir. Özellikle yazı ya da geometrik bezemelerde bir bütünlük oluşturarak karşımıza çıkan motif, Sanat dallarının neredeyse hemen hepsinde uygulanmıştır. Geçmişte uygulandığı alanlar, aldığı şekiller, kendi içerisinde de göstermiş olduğu çeşitlilik incelenmiştir. Zengin bir desen anlayışı olan, belirli estetik kaygı ve kurallarının içerisinde özgürce dans eden Rumi motifini günümüz sanatçıları kendi duygu ve düşünceleri çerçevesinde, kendi çalışma alanları içerisinde, farklı materyaller üzerine, özgün tasarımlarla birlikte uygulamışlardır. Çizimler, eskizler ve eserler Kifayet Özkul'a aittir.

KAYNAKLAR

Aksu, H. (2020). "Rumi Motifinin İlk Öncüleri". *Türkler Ansiklopedisi*. C:4. s.182-192.

Arseven, C. (1952). Sanat Ansiklopedisi. C.4.s.1714-1715.

Arseven, C. E. (1983)."Rûmî", *Sanat Ansiklopedisi*, C:4. İstanbul.

Ayvazoğlu, B. (1993). Aşk Estetiği, Kapı Yayınları. İstanbul.

Bakır, S. T. (1999). *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Kültür Bakanlığı Yayınları 2338. Yayımlar Dairesi Başkanlığı Osmanlı Eserleri Dizisi 15. Ankara.

Birol, İ. A. (1997). "Koltuk Tezhibi". *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı

Birol, İ. ve Derman, Ç. (2005). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. Kubbealtı Neşriyat. İstanbul.

Gül, Y. (2017). "Sanayi-i Nefise Mektebinde Tezyinat Bölümünün Kurulması Hakkında Bazı Değerlendirmeler". *Akademik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 5(40). 387.

Keskiner, C. (1988). "Süsleme Sanatlarımızda Rumi". *Antika* 34. s.2123.

Mülayim, S. (1999). "Rûmî Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*. s. 177. Ankara.

Özkul, K. (2019). Hayat Ağacı Temalı Çini Pano. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü. Geleneksel Türk Sanatları-Ana Sanat Dalı-Eski Çini Onarımları Programı. İstanbul.

Şimşir, Z. (2014). "Rumi Motifi". *Konya Ansiklopedisi*. C.7. s.232. Konya.

Ünal, R. H. (1982). "Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Taş Kapılar", Ege Üniversitesi Yayını. s. 97-98. İzmir

Yavuz, Ş. (2008). "Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi". *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara Üniversitesi. Ankara.

12.05.2021 tarihinde https://uqusturk.wordpress.com/2011/08/14/bezeklik-bin-buda-magaralarindaki-uygur-tasvirleri/ adresinden erişilmiştir.

12.05.2021 tarihinde https://www.sanatinyolculugu.com/ozkent-turbeleri/ adresinden erişilmiştir.

13.05.2021 tarihinde http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/isfahan-cuma-camii adresinden erişilmiştir.

13.0.2021 tarihinde http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=837 adresinden erişilmiştir.

13.05.2021 tarihinde https://www.altayli.net/rumi-motifinin-ilk-onculeri.html adresinden erişilmiştir.

14.05.2021 tarihinde https://www.mustafacambaz.com/categories.php?cat_id=346&sessionid=79e208e8192eb4f6c680bf3ff2e3f086 adresinden erişilmiştir.

14.05.2021 tarihinde http://alirizaeren.blogspot.com/2013/10/15.html adresinden erişilmiştir.

15.05.2021 tarihinde http://www.iznikciniveseramikleri.com/tr/1-evre/ adresinden erişilmiştir.

Fulya TOY

Fulya.betes@gmail.com

FOTOĞRAFTA TOPLUMSAL SORUMLULUK KAVRAMININ ETİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Öz

Günümüz itibar yönetiminde kişilerin ve markaların faaliyet alanları dışında toplumun sorunlarıyla ilgilenmelerinin bir gereklilik olarak görülmesinin sonucunda gitgide daha da genişleyerek toplumsal yaşamda kendine yer edinen toplumsal sorumluluk ya da sıkça kullanılan adıyla sosyal sorumluluk kavramı bu çalışmada fotoğraf alanı dahilinde ele alınmıştır. Etik ve toplumsal sorumluluk kavramlarının birbirini bütünleyici özelliğe sahip olması nedeniyle fotoğraf alanında üretilen toplumsal sorumluluk projeleri etik yaklaşımlar dahilinde incelenmiştir. Bu araştırmada; 19. yüzyıl sosyal belgeselcilerle başlayan, 20. yüzyıl fotoğraf alanında üretilen ilk küresel toplumsal sorumluluk projelerinden sayılan ve savaş karşıtı bir hareket olan "The Family of Man" (İnsanlık Ailesi) fotoğraf sergisi ile günümüze kadar devam eden proje örnekleri; teleolojik, yararcılık, egoizm (bencillik), deontolojik, relativist yaklaşımlar ve altın ilke dahilinde etik açıdan incelenmiştir. Ayrıca 21. yüzyılda fotoğraf alanında ülkemizde üretilen toplumsal sorumluluk projesi arasından seçilen iki örnek özellikle günümüzde sıklıkla eleştirilen toplumsal sorumluluk projelerinin reklam amaçlı yapıldığı ve samimi olmadığı şeklinde eleştiriler göz önüne alınarak değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Toplumsal Sorumluluk, Etik, Fotoğraf, Kurumsal Sosyal Sorumluluk, İtibar Yönetimi.

ETHICAL INVESTIGATION OF THE SOCIAL RESPONSIBILITY CONCEPT IN PHOTOGRAPHY

Abstract

In today's reputation management, the concept of social responsibility, which has become more and more widespread as a result of the fact that individuals and brands are concerned with the problems of society outside of their fields of activity, has been handled within the scope of photography in this study. Since the concepts of ethics and social responsibility are complementary to each other, social responsibility projects produced in the field of photography have been analyzed within the framework of ethical approaches. Examples of projects starting from the 19th century social documentaries, counting from the first global social responsibility projects produced in the 20th century photography

and continuing with the “The Family of Man” photo exhibition, which is an anti-war movement, and continues until today; It has been examined ethically within the scope of teleological, pragmatism, egoism, deontological, relativist approaches and golden rule. In addition, two social responsibility projects produced in the field of photography in the 21st century have been evaluated considering the criticisms that social responsibility projects, which are frequently criticized today, are made for advertising purposes and are not sincere.

Keywords: *Social Responsibility, Ethics, Photography, Corporate Social Responsibility, Reputation Management.*

1. GİRİŞ

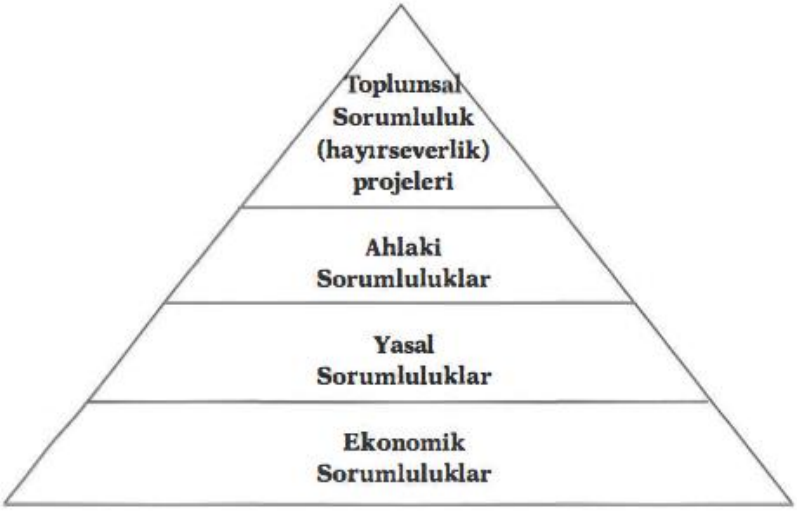
Sosyal medya sayesinde bireylerin kişisel hesapları üzerinden yaptıkları paylaşımlarla kendilerini birer marka haline getirmeleri sonucunda artık kişilerin markalaştıkları, kendi markalarının CEO’ları oldukları söylenebilir. Bu sayede artık firmalar dışında kişiler de rahatça kendilerini markalaştırabilmektedirler.

Bununla birlikte günümüzde topluma mal olmuş kişilerin ve kurumların kendi çıkarları, faaliyet alanları dışında toplumsal sorunlarla da ilgilenmesi bir gereklilik olarak görülmektedir. Olumlu imaj sergilenmesi ve itibar yönetimi günümüzde kurumsallığın olmazsa olmaz ilkeleri arasında yer almaktadır.

Bu sebeple Peltekoğlu (2014: 200)’nun da belirttiği gibi markalar sadece mal ve hizmet üreten kurumlar değil, çalışanının refahını düşünen, toplumsal olaylara duyarlı, çevreyi koruyan, tüketiciye en iyi hizmeti vermeyi amaçlayan organizmalar olarak düşünülmektedir. Bu sebeple işletmeler günümüzde sadece teknik ve ekonomik kurumlar olarak değil, aynı zamanda sosyal boyutu olan kurumlar olmalıdır (Sabuncuoğlu, 2013:13).

2. TOPLUMSAL SORUMLULUK KAVRAMI

Sosyal sorumluluk ve toplumsal sorumluluk kavramları toplumumuzda kimi zaman eş anlamlı kullanılsa da ayrımları aşağıdaki şekilde yapılmıştır. Archie Carroll’un Kurumsal Sosyal Sorumluluk Piramidi’ne bakıldığında en üst basamağın toplumsal sorumluluk projeleri-gönüllü faaliyetler olduğu görülmektedir.



Şekil-1: Archie Carroll'un Kurumsal Sosyal Sorumluluk Piramidi

Şekil-1'de görüldüğü üzere Archie Carroll'un Kurumsal Sosyal Sorumluluk Piramidi'nin en üst basamağında Toplumsal Sorumluluk (hayırseverlik) projeleri yer almaktadır. Toplumsal Sorumluluk (Hayırseverlik/Toplumsal Katkı Projeleri); işletmelerin kendi çıkarları yanında varlığını borçlu olduğu toplumun genel çıkarlarını da gözetmesi gerekliliğinin sonucudur. Toplumsal sorunlara duyarlılığını kanıtlamak amacıyla gerçekleştirilen hayırseverlik ve gönüllülüğe dayalı sosyal sorumluluk projeleri, işletmelerin toplumsal duyarlılıkla görünür kılma biçimidir. Kurumsal sosyal sorumluluk, sosyal sorumluluk kapsamında sadece hayırseverlik projeleri olmayıp, kurumların, ekonomik, etik ve hukuksal sorumluluklarını da kapsar. Aksi takdirde sadece sosyal sorumluluk projeleriyle seslerini duyurmaya çalışan, ancak topluma karşı temel sorumluluklarını yerine getirmeyen yapay bir sosyal sorumluluk yaklaşımından söz edilebilir (Peltekoğlu, 2014: 201).

Toplumsal sorumluluk projelerine göz atıldığında projelerin içerikleri genellikle Binyıl Kalkınma Hedefleri'nde yeralan maddeleri içermektedir (izto.org, 2020). Bu nedenle bu maddelerden yola çıkarak yoksulluk ve açlık, eğitim-öğretim hakkı ve eşitliği, cinsiyet eşitliği, bebek-çocuk ölümleri, doğum esnasında anne ölümlerinin önlenmesi, salgın hastalıklarla mücadele, çevresel sürdürülebilirliğin sağlanması konularında toplumsal sorumluluk projelerinin sıklıkla gerçekleştirildiği görülmektedir.

Toplumsal sorumluluk kavramı; tüm bireylerin ve yönetimin içinde bulundukları toplumun yaşam kalitesini iyileştirmek için kendi çalışanları ve onların aileleri yerel halk ve toplumla

birlikte sürdürülebilir bir dünya için ekonomik çevresel kültürel ve sosyal gelişmeye destek verme sorumluluğu olarak tanımlanmaktadır. (altinbas.edu.tr, 2020).

3. FOTOĞRAF VE TOPLUMSAL SORUMLULUK

Özellikle belgesel üretimler söz konusu olduğunda fotoğraf ve toplumsal sorumluluk kavramlarının birbirlerinden beslendikleri söylenebilir. Buçan (2018)'ın da belirttiği gibi 19. yüzyıldan itibaren Jacob Riis'in New York'ta göçmenlerin kötü yaşam koşullarını vurguladığı, Lewis Hine'ın çocuk işçilerin ağır ve yıpratıcı çalışma ortamlarında görüntülediği proje örneklerinden anlaşılacağı üzere fotoğraf geçmişten günümüze teknik ve estetik mükemmel görüntüler sunmanın ötesinde görevler üstlenmiştir. Toplumsal belgeci fotoğrafçılar (sosyal belgeselciler olarak da anılmaktadır) eleştirel bakış açıları ile kamerayı reformist bir araç olarak kullanmışlardır. Hine'ın "Muckraking" olarak adlandırılan fotoğrafları, işgücünün kötüye kullanılmasıyla ilgili federal yasaların değiştirilerek çocuk işçiliğin önlenmesine ve daha insanca çalışma koşullarının oluşturulmasına katkıda bulunmuş, bazı yasaların (küçük çocukların fabrikalarda çalıştırılmasının menedilmesi gibi) kabul edilmesini sağlamıştır. Görüldüğü üzere fotoğraflar lobicilik çalışmaları olarak önemli toplumsal sorunlara dikkat çekerek, bu anlamda yaptırımlar yapılmasını bile sağlayabilmiştir. Bu anlamda bütün bu fotoğrafların aslında birer toplumsal sorumluluk projeleri olduğu söylenebilir.

Birçok toplumsal sorumluluk projesinin tanıtımı ve reklamında kullanılan birer öğe olmasının yanında fotoğraf (aslında genel çerçeve ile sanat), günümüz dünyasında kurumsal yapılar içerisinde kişilerin ve firmaların toplumsal sorumluluk projeleri için aynı zamanda birer uygulama alanıdır. Sanat faaliyetlerine destekte bulunmak amacıyla yapılan sponsorluk faaliyetlerinin bugün toplumsal sorumluluk içerisinde yeri büyüktür.

Bunun yanı sıra fotoğraf alanında bir çok toplumsal sorumluluk projeleri de üretilmektedir. Bunlar; fotoğraf müzeleri ve galeri tarafından gerçekleştirilen toplumsal sorumluluk projeleri, fotoğraf dernek, vakıf ve federasyonlarının gerçekleştirdiği toplumsal sorumluluk projeleri, ajanslar tarafından gerçekleştirilen toplumsal sorumluluk projeleri, fotoğraf eğitimi veren kurum ve yüksek öğretim kurumları ilgili bölümlerinin gerçekleştirdiği toplumsal sorumluluk projeleri ile fotoğrafçıların bireysel gerçekleştirdiği toplumsal sorumluluk projeleri başlıkları altında incelenip örneklenebilir.

Fakat bu çalışmanın konusu aslında fotoğrafta toplumsal sorumluluktan ziyade fotoğraf alanında üretilen toplumsal sorumluluk projelerinin etik anlamda değerlendirilmesi olduğu için

çalışmanın buradan sonraki kısmında yukarıda yeralan her başlık ayrı ayrı incelenip, örneklenmeyecektir.

4. ETİK KAVRAMI VE TEMEL YAKLAŞIMLAR

Etik ya da en yalın tanımıyla töre bilimi terimi Yunanca ethos yani "töre" sözcüğünden türemiştir. Ahlak bilimi olarak tanımlanabilir. Bir aksiyoloji dalı olan etik, felsefenin dört ana dalından biridir. Yanlışı doğrudan ayırabilmek amacıyla ahlak kavramının doğasını anlamaya çalışır. Etik batı geleneğinde ahlak felsefesi olarak da anılmıştır. Etik, insanların kurduğu bireysel ve toplumsal ilişkilerin temelini oluşturan değerleri, kuralları, doğru-yanlış ya da iyi-kötü gibi ahlâksal açıdan araştıran bir felsefe disiplinidir (Kırel, 2000: 2). Ahlak kavramının İngilizce karşılığı olan “morality” ise Latince″moralis” sözcüğünden türetilmiş olup, görgü ve gelenek anlamlarına gelmektedir (Thompson, 1985:555).

Ahlak felsefesi olarak tanımlanan etik, kişilerin bireysel ve toplumsal yaşamındaki ahlaki davranışları ile ilgili sorunları ele alıp inceleyen felsefe dalıdır. Başka bir anlatımla ise etik, “iyi-kötü, doğru-yalan, adalet-adaletsizlik” gibi değerler ile uğraşan felsefenin disiplin alanlarından biri olarak tanımlanabilir (Bal ve Beren, 2003: s.66). Türkçe'de etik sözcüğü ahlak sözcüğüyle eş anlamlı olarak da kullanılır. Halkın kendi kendine oluşturduğu hiçbir yazılı metine dayanmayan kanunlara Etik Kanunları denir.

Başlıca etik yaklaşımlar ise Teleolojik Yaklaşım, Deontolojik Yaklaşım ve Relativizm başlıkları altında incelenir (Sayım, 2015).

Teleolojik yaklaşım, bir davranışın ahlakiliğine, doğru-yanlış olup olmadığına, o davranışın sonuçlarına bakarak karar verilmesi gerektiğini ileri sürer. Yapılan davranışın sonucu iyi ise, davranışın arkasındaki niyet ve güdülere bakmaya gerek yoktur, davranış ahlakidir. Teleolojik yaklaşımı besleyen iki ana görüş, Yararcılık ve Egoizm (Bencillik)’ dir.

*Yararcılık yaklaşımı*nda, bir davranış en fazla kişiye, en fazla yararı sağlıyorsa, ahlakidir ve tercih edilir. Ancak ‘yarar’ın kişiden kişiye değişebilir oluşuyla, davranışın ne kadar bir kitleye yarar sağladığı, ne kadar bir kitleye zarar verdiği tam olarak tespit edilemeyebilir. Kısaca, yararcı yaklaşım, eylemin gerçekleştirilmesinde kullanılan araç ve yöntemleri ya da güdüleri dikkate almadan, eylemin sonucuna göre ahlaki olup olmadığına karar verir. Egoizmde ise, bir birey, bir davranışın ahlaki olup olmadığına, o davranışın kendine (diğer seçeneklere göre) en büyük yararı sağlamasına göre karar verir.

Deontolojik yaklaşım, davranışın ahlakiliğini, sonuçlarına göre değil, davranışın arkasındaki güdülerle, yöntemlerle değerlendirir. Alınan bir karar ya da yapılan bir davranış, kişinin hak ve özgürlüklerini zedeliyorsa, diğerleri için daha fazla yarar sağlasa bile ahlaki açıdan doğru değildir.

Son olarak *Relativist yaklaşım*da ise ahlaki davranış, bireylerin deneyimleri, çevredekilerin eylem sisteminden hareketle tanımlanır, değerlendirilir. Çevredekilerin eylem ya da kararları ahlaki bulup bulmaması, bireyin de değerlendirmelerini bu bağlamda biçimlendirir. Bu nedenle duruma, koşullara, çevreye göre değerlerin değişebileceği varsayılır.

Bu yaklaşımlara ek olarak, 'altın ilke'den de söz edilebilir. Aslında bu hiç yabancısı olmadığımız, daha çocukken öğrendiğimiz bir ilkedir. "Sana yapılmasını istemediğin şeyleri sen de başkalarına yapma" ya da "sana nasıl davranılmasını istiyorsan sen de başkalarına öyle davran" öğütleri bu ilkenin özünü oluşturur.

5. TOPLUMSAL SORUMLULUK VE ETİK KAVRAMLARI ARASINDAKİ İLİŞKİ

Kurumsal sosyal sorumluluk, işletmelerin toplumsal olarak sorumlu kurumsal etkinliklere odaklanmasına ve faaliyet gösterdikleri toplumdaki rolünü şekillendirmesine yardımcı olabilmektedir (Chakrabarty ve Erin Bass, 2013: 489).

Toplumsal sorumluluk, toplumun işletmelerden ekonomik, hukuki, ahlaki ve gönüllü beklentileri olarak; iş etiği ise, insanların ve kurumların ticaret dünyasında nasıl davranmaları gerektiğinin yapısal eleştirisi olarak tanımlanmaktadır (Jorge ve Pena, 2014: 140).

Ronald J. Alsop da, kurumsal itibarın sadece etik ve toplumsal sorumluluk kampanyalarıyla kazanılabilir bir şey olmadığını, ama bu iki unsurun da itibarın önemli bileşenleri olduğunu ifade etmektedir. Alsop (2010)'a göre; finansal performans, toplumsal çevre, ürün ya da hizmetin kalitesi, kurumsal liderlik ve vizyon itibarı etkileyen bileşenlerdir. Kuşkusuz, CEO'nun bireysel itibarı da kurumu etkilemektedir.

Jin ve Drozdenko (2009), temel örgütsel değerler, örgütsel etik, toplumsal sorumluluk ve kurumsal performans sonucu arasındaki ilişkileri araştırırken hem mekanik hem de organik örgütlerde daha sosyal sorumlu kabul edilen yöneticilerin daha etik olarak algılandığı görüşündeler; algılanan etik tutum ve toplumsal sorumlulukların örgütsel performans ile anlamlı korelasyon içerdiği belirtilmiştir (Luu Trong, 2012: 547).

Toplumsal sorumluluk projelerine kurumların gösterdiği ilgi akademik dünyada da paralellik göstermekte etik ve kar ilişkisini irdeleyen çalışmaların sayısı giderek artmaktadır. 1972 yılında

yapılan ilk akademik çalışmadan sonra 120 dolayında çalışma gerçekleştirilmiştir. Toplum beklentilerinin değişmesi işletmelerin yeni kimlik kazanmasında önemli rol oynarken, toplumsal beklentileri kurum açısından yanıtlama işlevini ise, (toplumsal sorumluluk projeleri ile) yönetim sisteminin bir alt parçası olarak halkla ilişkiler üstlenmektedir. Bu anlamda küresel olarak en önemli halkla ilişkiler derneği IPRA'nın ileriye yönelik hedefleri arasında farklı kültürlerde ortak etik değerler geliştirmek olduğu görülmektedir (Peltekoğlu, 2014).

6. FOTOĞRAF ALANINDA ÜRETİLEN TOPLUMSAL SORUMLULUK PROJELERİNİN ETİK OLARAK İNCELENMESİ

Belgesel fotoğraf dahilinde 19. yüzyılda fotoğraf makineli sosyologlar olarak tanımlanan toplumsal belgeci fotoğrafçılar tarafından fotoğraf üretimlerinde bir takım sosyal sorunların konu alınması, bu sosyal sorunların gündeme getirilip görünür kılınıp çözüm aranmasının önünü açtığı için aslında toplumsal sorumluluk örneği olduklarından çalışmanın önceki kısımlarında bahsedilmiştir.

20. yüzyıla gelindiğinde evrensel bir toplumsal sorumluluk projesi olarak o döneme kadar yapılan en kapsamlı, ses getiren proje olan “The Family of Man” (İnsanlık Ailesi) Fotoğraf Sergisi (Bkz. Şekil-2)’ne değinmemek mümkün değildir.

II. Dünya Savaşı sonrası - 1945 yılı- Birleşmiş Milletler Örgütü- birleşme ve savaş karşıtı insanların yeni birliği fikri vücut bulmuştur. “The Family of Man” (İnsanlık Ailesi) projesi bu doğrultuda uluslararası ortaklık fikri ile üretilen hümanist bir projedir. Küresel bir topluluk ve barış, mutlu biraradalık fikrinin savunulması projenin temel amacıdır. 1955 yılında New York MoMA’da açılan sergi Birleşmiş Milletler’de yer alan devletlerin sağladığı fonlar aracılığıyla 1962 yılına kadar dünyanın dört bir yanında sergilenmiştir. Proje dahilinde 503 fotoğraf, 38 ülkede 91 defa sergilenmiştir (Steichen, 1955:3).



Şekil-2: "The Family of Man" (İnsanlık Ailesi) Fotoğraf Sergisi ve Kataloğu.

Sağduyu temelli fotoğrafçılık olarak fotomuhabirlikten beslenen sergi, buna rağmen "sanatsal" bir deneme olarak değerlendirilmiştir. Bu projede kamuoyu, popüler alışkanlıklar ve sosyal ritüellere ait klişeler kullanılarak "yaratıcılık" etkisi pazarlanmış ve klişeler estetik anekdotlara dönüştürülmüştür. Proje, eleştirel bir öze sahip hümanizmden yola çıkmıştır (Bate, 2011:226).

Dünyanın farklı bölgelerindeki insanların hayatlarına ait olayları, ritüelleri ve hikayeleri fotoğraflanmış ve ayrıca sergi, insan hayatının anlatısal kronolojisi biçiminde düzenlenmiştir. Edward Steichen önderliğinde 68 ülkeden 273 fotoğrafçı bu projede yer almıştır (Steichen, 1955:3).

Fakat II. Dünya Savaşı boyunca hasar gören insani değerleri onarma temennisi ve tutkusundan yola çıkılarak düzenlenen serginin birlik ve uluslararasıcılık dileği kendi zamanında bile doğrudan eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirilerin kaynağı ırkçılık, cinsiyet temelli ayrımcılık, sömürgecilik, sürgün vb. çatışma ve farklılıkların sergi ve katalogda yer almamasıdır.

Bu eleştiriler en yalın tanımıyla serginin insanlığı küresel bir cemaat olarak ezici bir biçimde idealleştirmesine yönelikti. Sergi Fransa'da sergilendiği süre içerisinde Roland Barthes tarafından da ziyaret edilmiştir. Barthes (1980:100), II. Dünya Savaşı' nın dehşet izlerini içeren çalışmaları da içeren serginin Fransa'da adının Great Family Of A Man (İnsanlığın Muhteşem Ailesi) olarak değiştirilmesinden muzdariptir.

Bunun yanısıra sergide yeralan çalışmalar ve projenin amacı olan uluslararası ortaklık fikrinin çoğulluğu birliğe indirgemesini eleştirmiştir. 1959 yılında Moskova'da açılan sergiyi gezen

Nijeryalı genç bir Afrikalı olan Theophilus Neokonkwo, serginin beyaz Amerikalı ve Avrupalı diğer toplulukları asil kültürler olarak gösterirken Amerikalı ve Batı Hindistanlı zencileri, Afrikalıları ve Asyalıları toplumsal olarak aşağıda gösterdiğini iddia ederek çok sayıda fotoğrafı yırtarak tepkisini göstermiştir.

Moskova'da sergi düzenleyicileri ise Life dergisi fotoğrafçılarından George Silk'in ekmek için yalvaran Çinli bir çocuğu fotoğrafladığı çalışmaya itiraz etmiştir (Bkz. Şekil-3). Steichen çalışmayı açlığın evrensel sembolü olarak savunsa da bu çalışma katalogda yer almış fakat Moskova'daki bu sergiden kaldırılmıştır (Bate, 2011:229).



Şekil-3: George Silk'in "The Family of Man" (İnsanlık Ailesi) Fotoğraf Sergisi'nde Yer Alan Çalışması.

Sergiye yönelik yapılan eleştiriler aslında küreselleşmeye yönelik yapılan ilk eleştirilerdir. Farklılık hiyerşisi, dünyanın küresel aynılığı ve homojenliğine itirazdır. Yerel anlamların, pratiklerin, kültürün, yerel uzamın yıkımı, "Yalın bir birliktelik uğruna çeşitlilik ne ölçüde göz ardı edilebilir?" sorusuna proje üzerinden bir cevap arayışıdır.

Yukarıda yer verilen projeye dair tüm eleştiriler etik yaklaşımlar doğrultusunda incelendiğinde belli ırkların diğerlerine göre daha aşağıda gösterildiği iddiası (ya da ekmek için yalvaran Çinli çocuk fotoğrafı) deontolojik etik yaklaşım açısından değerlendirildiğinde bu eleştirilerin doğru olduğu söylenebilmektedir. Çünkü alınan bir karar ya da yapılan bir davranış, kişinin hak ve özgürlüklerini zedeliyor, genel anlamda verilen mesaj evrensel olarak daha geniş kesimleri için mesajları ile daha fazla kitleyi ilgilendirse bile ahlaki açıdan doğru değildir. Verilen küresel mesajlar büyük bir çoğunluğun faydasına olması etikte teolojik yaklaşım dahilinde yararcılık anlayışına örnek verilebilir. Fakat kendisine yapılmasından hoşlanılmayan bir şeyin başkasına yapılmamasını temel alan altın ilke kavramına ters düşmektedir.

Son olarak eleştiriler nedeniyle Steichen'in Silk'in fotoğrafını Moskova'daki sergiye dahil etmemesi ise kararların duruma, koşullara, çevreye göre değerlerin değişebileceğini varsayan relativist etik yaklaşımına uygun düşmektedir.

21. yüzyıldan itibaren ülkemizde de fotoğraf alanındaki toplumsal sorumluluk projeleri oldukça yaygınlaşmış, sadece markalaşmış fotoğrafçılar için değil aynı zamanda fotoğraf kurumları için de kurumsal iletişimin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Fakat toplumun yararına yürütülen çoğu toplumsal sorumluluk projesinde yürütülen tanıtım kampanyalarında verilen desteğin kamuoyunun gözüne sokulması nedeniyle eleştirildiği gözlemlenmektedir. Bir elin verdiğini diğer elin görmemesi gerektiği inancının hakim olduğu toplumumuzda yürütülen toplumsal sorumluluk projeleri tanıtım kampanyalarında yapılan yardım duyurulmamalı mıdır, yoksa halka örnek olması adına duyurulmalı mıdır? Çalışmanın bundan sonraki kısmında ele alınan iki örnek üzerinden etik yaklaşımlar da dahilinde bu sorunun cevabı aranacaktır.

Son yıllarda fotoğraf alanında gerçekleştirilen toplumsal sorumluluk projelerine örnek olarak 2018 yılında Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi akademisyenleri tarafından bir çocuk yuvası yararına düzenlenen "Biz" adlı fotoğraf sergisi verilebilir. Lefkoşa Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenen ve fotoğraf çalışmalarının satışa sunulduğu sergiden elde edilen gelir, Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'na bağlı Sosyal Hizmetler Dairesi Çağlayan Çocuk Yuvası çocuklarının ihtiyaçlarının karşılanması için kullanılmıştır (neu.edu.tr, 2020).



Şekil-4: Yakın Doğu Üniversitesi Akademisyenlerinin "Biz" Fotoğraf Sergisi Haberi.

Şekil-4'te yer alan sergi haberleri incelendiğinde düzenlenen sergiden çok yapılan yardım üzerinden başlık atıldığı ve serginin tanıtımının yapıldığı görülüyor. Bu durumda yapılan yardımın reklamı üzerinden kurumun tanıtımının yapılması rahatsız edici görünmektedir. Bu durum teolojik etik yaklaşımı dahilince yararcılık açısından ihtiyaç sahibi bir gruba destek olunması ve bu desteğinde diğer insanlara örnek olması adına duyurulması doğru olarak algılanabilir. Fakat fotoğraf sergisinin duyurularının tamamen bu toplumsal sorumluluk misyonu üzerinden duyurulması yapılan yardımın düzenlenen etkinliğin ötesine geçerek samimi algılanmamasına ve de reklam için yapıldığı algısını yaratmaktadır.

Bunun zıttı olarak verilebilecek bir diğer örnek sualtı fotoğrafçısı Taci Yücedere'nin çalışmalarının yer aldığı "Sualtından Geleceğe" Fotoğraf Sergisi'dir. Beşiktaş'taki Deniz Müzesi'nde açılan sergiden kazanılan gelir çocuklara eğitim desteği verilmesi adına **Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı (TEGV)** bağışlanmıştır (aa.com.tr, 2020).

Şekil-5'te görülen serginin tanıtımının yapıldığı haberde bir önceki sergi haberinin aksine başlıkta yapılan yardımın değil serginin açılışının bilgisi verilmiştir. Haberin içeriğinin ilerleyen kısımlarında **Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı (TEGV)'na yapılan desteğin** bilgisinin detay olarak verildiği görülmektedir. Bu şekilde hem yapılan toplumsal sorumluluk projesi bilgisi verilmiş hem de verilen destek sergi etkinliğinin ötesine geçirilmemiştir. Yapılan yardım göze sokulmayarak insanlara örnek olma adına yalın bir bilgilendirme yapıldığı görülmektedir. Böylelikle yapılan etkinliğinde daha samimi ve güvenilir algılandığı, etik dahilinde teolojik yaklaşım içerisinde yararcılığa olumlu bir şekilde katkı sağladığı söylenebilmektedir.



Şekil-5: Taci Yücedere'nin "Sualtından Geleceğe" Fotoğraf Sergisi Haberi.

7. SONUÇ

Fotoğraf ile toplumsal sorumluluk kavramları arasındaki ilişki bakıldığında bir çok noktada kesişmektedir. Belgesel üretimler başlı başına toplumsal sorunları konu alıp bu konuların düşünülmesini sağlamakta kimi zaman üretimler lobicilik faaliyetleri ile sonuçlanmaktadır. Fotoğrafın bu noktadan bakıldığında toplumu şekillendirme gücü büyüktür.

Fakat günümüz küresel dünyası kurumsal yapıları içerisinde toplumsal sorumluluk kavramının gitgide önem kazanmasıyla fotoğraf -bir sanat dalı olması nedeniyle- sanata destek misyonu dahilinde geliştirilen sponsorluk faaliyetleriyle toplumsal sorumluluğun bir uygulanma alanıdır. Fotoğraf aynı zamanda bir iletişim öğesi olması nedeniyle yapılan toplumsal sorumluluk projelerinin tanıtımın da kullanılan bir araçtır. Toplumsal sorumluluğun uygulama alanı ve aracı olmasının yanısıra bireysel olarak fotoğrafçılar ya da fotoğraf kurumları tarafından düzenlenen toplumsal sorumluluk projeleri ile de sıklıkla karşılaşılmaktadır.

İtibar yönetimini sağlayan önemli unsurlardan birisi olması toplumsal sorumluluk projelerinin önemini ve anılılırlığını gitgide daha da arttırmaktadır. Fakat bu projelerin artması ile birlikte bu projelere yönelik eleştirilerin de çoğaldığı görülmektedir. Bu nedenle 20. yüzyıl fotoğraf alanında en önemli küresel toplumsal sorumluluk projesi "The Family of Man" (İnsanlık Ailesi) Fotoğraf Sergisi'nden günümüz toplumsal sorumluluk projelerine gelinene kadar yapılan eleştiriler çalışmanın önceki kısımlarında detaylı olarak aktarılmıştır. Tüm bu eleştiriler incelendiğinde etik açıdan teleolojik yaklaşım dahilinde yararcılık, deontolojik yaklaşım, relativist yaklaşım ve altın ilke kurallarına örnek ve karşıt oluşturan durumlar olduğu saptanmıştır.

Bu çalışmada özellikle vurgulanmak istenen bir diğer önemli nokta yapılan araştırmalarda rastlanan toplumsal sorumluluk projeleri gerçekleştiren kişi ve kurumların gerçekleştirmeyen kurum ve kişilere göre toplumda daha güvenilir ve etik olarak algılandığı sonucudur. Fakat buna rağmen günümüzde tam tersinin de olduğu ve toplumsal sorumluluk projelerinin antipatik bir algı oluşumuna yol açtığına da sıklıkla rastlanmaktadır. Bunun en temel sebebi ise yapılan en ufak yardımın bile boy boy reklamlarının yapılması ile samimiyetsiz bir algı oluşturulmasıdır. Toplumsal duyarlılık ile değil reklam için toplumsal sorumluluk projeleri üretildiği izlenimi kamuoyunda oluşmakta, itibar yönetimi ve kurumsal imaj olumlu değil olumsuz bir şekilde zedelenmektedir. Bu nedenle günümüzde bir çok sivil toplum kuruluşu yapılan yardımın kurum ve kişilerin sosyal medya hesapları ya da basında yeralabilmesi için

bir limit koymaktadır. Bu limitin altında sivil toplum kuruluşuna yardım yapan kurum ve kişiler sivil toplum kuruluşun adını ve yaptıkları yardımı medyada duyuramamaktadırlar.

Bu sebeple her alanda olduğu gibi fotoğrafta da eğer toplumsal sorumluluk projeleri doğru yönetilemezse kişilerin ve kurumların olumlu imaj kazanmalarının aksine kriz sonucu doğurabilmektedirler.

8. KAYNAKÇA

Alsop R. J. (2010). The 18 Immutable Laws of Corporate Reputation: Creating, Protecting, and Repairing Your Most Valu. Manhatton: Wall Street Journal Book .

Altınbaş Üniversitesi. *Toplumsal Sorumluluk Projeleri.* 26 Mayıs 2020 tarihinde Altınbaş Üniversitesi: http://kariyer.altinbas.edu.tr/projeler/_adresinden alındı.

Anadolu Ajansı. (2018), *'Sualtından Geleceğe' Fotoğraf Sergisi Açıldı.* 29 Haziran 2020 tarihinde, Anadolu Ajansı: https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/sualtindan-gelecege-fotograf-sergisi-acildi/ 1268303# adresinden alındı.

Bal, İ. ve Beren, F. (2003). **Polis Etiği**. Ankara: Siyasal Kitapevi.

Barthes, R. (1980). **Mythologies**. London: Paladin.

Bate, D. (2011). **Fotoğraf Anahtar Kavramlar**. Ankara: De Ki Basım.

Buçan, N. (2018). Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları: Post Belgesel Fotoğraf, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi SBE.

Chakrabarty, S., & Erin Bass, A. (2013). Comparing Virtue, Consequentialist, and Deontological Ethics-Based Corporate Social Responsibility: Mitigating Microfinance Risk in Institutional Voids. **Journal of Business Ethics**, *126*(3), 487-512. doi:10.1007/s10551-013-1963-0

İzmir Ticaret Odası. (2020), *Birleşmiş Milletler Binyil Kalkinma Hedefleri Ve 2030 Sürdürülebilir Kalkinma Hedefleri.* 24 Mayıs 2020 tarihinde http://izto.org.tr/demo_betanix/uploads/cms/ yonetim.ieu.edu.tr/6360_1470056885.pdf adresinden alındı.

Jin, K. G., & Drozdenko, R. G. (2010). Relationships among Perceived Organizational CoreValues, Corporate Social Responsibility, Ethics, and Organizational Performance Outcomes: An Empirical Study of Information Technology Professionals. **Journal of Business Ethics**(3), 341. doi:10.1007/s10551-009-0158-1

Jorge, M. L., & Pena, F. J. A. (2014). Determinants of Corporate Social Responsibility and Business Ethics Education in Spanish Universities. **Business Ethics: A European Review**(2), 139.

Kırel, Ç. (2000). **Örgütlerde Etik Davranışlar, Yönetimi ve Bir Uygulama Çalışması**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Luu Trong, T. (2012). Corporate Social Responsibility, Ethics, and Corporate Governance. **Social Responsibility Journal,** *8*(4), 547. doi:10.1108/17471111211272110

Peltekoğlu, F. B. (2014). **Halkla ilişkiler Nedir?**. İstanbul: Beta Yayınları.

Sabuncuoğlu, Z. (2013). **İşletmelerde Halkla İlişkiler**. Bursa: Rota Ofset.

Sayım, F. (2015). Etik ve İş Etiği Kavramlari, **Akademik Arge Dergisi-Sosyal Bilimler**, Sayı:15-1, s.23-32.

Steichen, E. (1955). **The Family of Man**. New York: Museum of Modern Art Press.

Thompson, D. F., (1985). *"The Possibility Of Administrative Ethics",* Public Administration Review, England, London.

Yakın Doğu Üniversitesi. (2018), *Çocuklar Yararına Düzenlenen "Biz" Adlı Fotoğraf Sergisi Yoğun İlgi Gördü.* 29 Haziran 2020 tarihinde https://neu.edu.tr/cocuklar-yararina-duzenlenen-biz-adli-fotograf-sergisi-yogun-ilgi-gordu/ adresinden alındı.

Şekil Kaynakçası:

Şekil-1: Peltekoğlu, F. B. (2014). **Halkla ilişkiler Nedir?**. İstanbul: Beta Yayınları. s. 200.

Şekil-2: Steichen, E. (1955). **The Family of Man**. New York: Museum of Modern Art Press.

Şekil-3: http://jste.in/index.php?/essays/2016/03/family-of-man-suffering-children/, Erişim Tarihi: 5 Haziran 2020.

Şekil-4: https://neu.edu.tr/cocuklar-yararina-duzenlenen-biz-adli-fotograf-sergisi-yogun-ilgi-gordu/ Erişim Tarihi: 29 Haziran 2020.

Şekil-5:https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/sualtindan-gelecege-fotograf-sergisi-acildi/1268303# Erişim Tarihi: 29 Haziran 2020.

Gülcan SAK

Yüksek Lisans Öğrencisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi,

mercangulcan@gmail.com

Dr. Öğr. Üyesi Özge KILIÇ

Çankırı Karatekin Üniversitesi

ozgekilic@karatekin.edu.tr

EKOLOJİK BASKININ FARKLI DERİ TİPLERİNE UYGULANMASI VE GİYSİ ÜRÜNLERİNE DÖNÜŞTÜRÜLMESİ

Öz

Ekolojik baskı; bitkilerin yaprak, dal veya çiçeklerinin renklerinin ve dokularının mordan malzemeleri yardımı ile doğal yüzeylere geçirildiği bir tekniktir. Ekolojik baskı yapmak için yün, pamuk, keten, ipek ve deri gibi doğal yüzeyler kullanılmaktadır.

Bu araştırma ile; dana, koyun ve keçi gibi farklı tip doğal derileri mordanlayarak farklı bitkilerle ekolojik baskı(sıcak rulo) tekniğini uygulamak ve ekolojik baskı uygulanmış derilerin renk ve görünüm özelliklerini değerlendirmek amaçlanmıştır. Bunun yanı sıra ekolojik baskılı deriler, yapılan tasarımlarla giysi ürünlerine dönüştürülmüştür.

Araştırmada tarama yöntemi, yüzey oluşturmada ise deneme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın ilk aşaması olan betimsel yöntemin tarama modeli ile konunun temellendirilmesi ve yönlendirilmesi için literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın deneme yöntemi ile farklı deri tipleri üzerine(dana, koyun, keçi) ekolojik baskı tekniği ile boyanan derilerden elde edilen sonuçlar raporlanarak subjektif olarak değerlendirilmiş yapılan giysi tasarımları ile ürünlere dönüştürülmüştür.

Araştırma kapsamında yürütülen süreç görseller ve işlem basamakları ile sunulmuştur. Araştırma sonucunda; baskı işlemi için renk ve görünüm açısından dana ve koyun derisinin keçi derisine kıyasla daha uygun olduğu ve yapılan baskıların tamamının giysi ürünü tasarlamaya ve üretmeye elverişli olduğu gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ekolojik Baskı, Deri, Giysi

APPLICATION OF ECOLOGICAL PRINTING TO DIFFERENT TYPES OF LEATHER AND CONVERTING INTO CLOTHES PRODUCTS

Abstract

Ecoprinting; It is a technique in which the colors and textures of the leaves, branches or flowers of the plants are transferred to natural surfaces with the help of mordant materials. Natural surfaces such as wool, cotton, linen, silk and leather are used for ecoprinting.

With this research; It is aimed to apply ecological printing (hot roll) technique with different plants by mordanting different types of natural leathers such as calf, sheep and goat, and to evaluate the color and appearance properties of ecologically printed leathers. In addition, ecologically printed leathers have been transformed into clothing products with the designs made.

Scanning method was used in the research, and the trial method was used in surface formation. A literature review was conducted to ground and guide the subject with the scanning model of the descriptive method, which is the first stage of the research. With the trial method of the research, the results obtained from the leathers dyed with the ecological printing technique on different leather types (calf, sheep, goat) were reported and transformed into products with subjectively evaluated clothing designs.

For the purpose of the research, experimental process data were arranged with experiment reports. The relevant process is presented with visuals and process steps. The quality, appearance, suitability of the ecological prints made, etc. evaluations have been made in terms of features

The process carried out within the scope of the research is presented with visuals and process steps. As a result of the research; It has been observed that calf and sheepskin are more suitable for the printing process compared to goatskin in terms of color and appearance, and all of the prints are suitable for designing and producing clothing products.

Keywords: Eco-Printing, Leather, Clothing

1. GİRİŞ

Örtünme gereksinimi insanlığın varoluşundan bu yana varlığını sürdürmektedir ve bu sebeple insanlar bitki ve hayvanlardan yararlanarak farklı tekstil yüzeyleri oluşturmuşlardır. Zaman içerisinde üretim açısından farklılıklar gösteren tekstil yüzeylerini genel olarak; liflerin, ipliklerin ya da liflerle ipliklerin birlikte kullanılmasıyla elde edilen yüzeyler olarak tanımlamak mümkündür (Arslan, 2015; Gürcüm, 2005: 345).

İpliklerden elde edilen tekstil yüzeyleri; dokuma yüzeyler, örgü yüzeyler, kolon dokumalar, iplik bağlantılı yüzeyler ve dantellerdir. Liflerden elde edilen tekstil yüzeyleri ise; keçeler, kağıt kumaşlar ve telalardır (Akdemir, 2016: 49).

Deri yüzeyler ise; çeşitli hayvanlardan elde edilen, yapısı, dokusu, kimyasal bileşimleri ve diğer özellikleri ile kendine has olan, doğal bir üründür (Çınar ve Büyükyazıcı 2017: 1). Deri, insanoğlunun günlük yaşantısında ilkçağlardan buyana ihtiyaç duyduğu önemli malzemelerden biridir. Önceleri sağlamlığından dolayı işlevsel olarak kullanılan deri, zamanla estetik değerlerin kazandırılmasıyla sanatsal olarak da üretilir hale gelmiştir (Pamuk, Erol ve Ergül, 2018: 887)

Günümüzde oymadan baskıya kadar birçok yöntem ile deri üzerine sanatsal uğraşların yapıldığı bilinmektedir. Çok yaygın olmasa da bu sanatsal uğraşılardan birinin de doğal boyamacılık türlerinden ekolojik baskı olduğunu söylemek mümkündür.

Doğal boyalar pamuk, yün ve ipek gibi liflerden elde edilen yüzeylerin yanı sıra deri ve kürklerin boyanması içinde kullanılmaktadır (Karadağ, 2007; Sarı ve Akduman, 2017: 104-105). Çevre kirliliğini en aza indiren ve insan sağlığına zararı dokunmayan doğal boya kullanımına olan ilgi günümüzde önemini hızla artırmaktadır. Doğal boyalara olan ilginin artmasından dolayı insanların eski zamanlardan beri kullandığı doğal baskı yöntemleri, tekstil yüzeylerini renklendirme aşamasında daha çok tercih edilen bir uygulama olmaktadır. Günümüzde doğal baskı ile çiçek ve bitki yapraklarının kumaş ile doğrudan temas etmesi yoluyla tekstil ürünleri üzerinde renkli yüzeyler oluşturulabilmektedir (Bilir, 2018: 64).

Söz konusu doğal-ekolojik baskıda; pas baskı, tataki-zome, sıcak rulo baskı gibi yöntemler kullanılmaktadır. Pas baskı yöntemi, pasın kumaşa geçen izi sayesinde tekstil yüzeylerinde desen oluşturma işlemidir (Özkan Tağı, 2018: 328). Tataki-zome yöntemi, bitkilerin yaprak, dal ve çiçek gibi kısımlarını çekiç yardımı ile kumaş üzerinde dövülmesiyle bitkideki renk ve dokuların kumaş yüzeyine aktarılması işlemidir (Bozacı, 2016: 97). Sıcak rulo ekolojik baskı yöntemi, bitkilerin yaprak, çiçek, gövde ve dal gibi kısımlarının doğal mordanlar sayesinde kumaş yüzeyinde desen oluşturması için yüzeyin suda kaynatılması ya da buharlanması işlemidir (Oyman ve Can, 2017: 190).

Ekolojik baskı yönteminde sentetik karışımlı yüzeylerde iyi sonuçlar alınamadığından %100 doğal olan tekstil yüzeyleri tercih edilmektedir (Bayram, 2017: 166). Ekolojik baskı için çoğunlukla ipek, yün, pamuk, keçe ve deri gibi yüzeyler kullanılmaktadır. Bu yöntemde kullanılabilecek bitkiler oldukça fazladır. Okaliptüs yaprağı, akçaağaç yaprağı, çınar ağacı

yaprağı, gül yaprağı, eğrelti otu ekolojik baskıda kullanılan bitkilerden bazılarıdır. Bitkilerden elden edilen renkler mevsime, bitkinin yaşına, yetiştiği toprağa, kullanılan tekstil yüzeyinin çeşidine ve kullanılan mordan maddesine göre farklılık gösterebilmektedir (Bozacı, 2016: 22-25).

Ekolojik baskıda sıcak rulo tekniğinin uygulama süreci genel olarak; yüzeylerin ve bitkilerin mordanlanması, yüzeyin üzerine bitki ve çiçek yerleştirmesi, yüzeyin boru yardımı ile sarılması, sarılan yüzeyin suda pişirilmesi, bitkilerin temizlenmesi ve yüzeyin kurutulması gibi işlemlerden oluşmaktadır. Ekolojik baskı ile ilgili yapılan literatür taramasında genellikle pamuklu, keten ve ipek gibi tekstil yüzeylerinin araştırma konusu olduğu görülmüştür. Bir tekstil yüzeyi olarak deri yüzeylerin, giysi ürünlerinde hem dayanıklılık hem de estetik görünüm açısından farklılık yarattığı bilinmektedir. Tüm bu nedenlerle araştırma kapsamına uygulama yapılacak tekstil yüzeyi olarak deri çeşitleri alınmıştır. Araştırmada ekolojik baskı uygulaması için deri yüzey çeşitleri(dana, keçi, koyun) seçilerek konuya hem farklı bir bakış sağlanmış hem de bunların giysi ürünlerine dönüştürülerek kullanımına ilişkin öngörüler ortaya konmuştur.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Doğal boyalar, tabiatta kendiliğinden var olan maddelerden elde edilen boyalardır. Doğal boyalar madensel, hayvansal ve bitkisel olarak üç grupta incelenmektedir. Madensel boyalara toprak boyalar veya mineral boyalar da denilmektedir. Genellikle çadırlık bez, tente ve branda boyamasında kullanılmaktadır. Hayvansal boyalar, kabuklu deniz hayvanları ve böceklerden elde edilmektedir. Hayvansal boyalardan elde edilen renkler parlak ve canlı olmaktadır. Çoğunlukla ana renkleri elde etmede böcekler kullanılmaktadır. Bitkisel boyalar, doğada bulunan bitkilerin birtakım işlemler sonucunda renk vermesi ile elde edilmektedir. Boyamada bazı bitkilerin bütün kısımları, bazı bitkilerin ise belirli kısımları kullanılmaktadır. Bitkisel boyalar renk çeşitliliğinin fazla olmasından dolayı daha çok tercih edilmektedir (Öztürk , 1999: 20-21).

İnsanoğlu tarih boyunca doğal kaynaklardan boyarmadde üretmiş ve bu boyarmaddelerle boya-baskı işlemlerini çeşitli yollarla yapmıştır. Doğal boyarmaddeler bilimsel gelişmeler doğrultusunda zamanla yerini kimyasal boyarmaddelere bırakmıştır. Son yıllarda ise kimyasal boyarmaddelerin insan sağlığına ve doğaya verdiği zararlar çerçevesinde doğal boyarmadde kullanımı tekrar gündeme gelmiş ve tekstil üreticileri çevre dostu doğal tekstil üretimi arayışına girmiş ve bu doğrultuda ekolojik tekstiller ön plana çıkmıştır. Ekolojik tekstil üretiminde ekolojik baskılı ürünler önemli bir yere sahip olmaktadır (Öztürk, Koçak, Merdan ve Acar,

2012: 99; İşmal ve Yıldırım, 2012a: 9; Akpınarlı ve Tambaş, 2019: 1296). Ekolojik baskılı ürünler tekstil sektörünün dışında giyim ve aksesuar gibi farklı alanlarda da kullanılmaktadır (Bağcı ve Tambaş, 2019: 383).

Ekolojik baskı ile geleneksel boya-baskı teknikleri birbirinden farklı tekniklerdir. Geleneksel boya-baskı tekniğinde tekstil yüzeyi eşit bir şekilde tek renge boyanabilmekte ve kullanılan desen baskı tekniği ile ön plana çıkmaktadır. Ekolojik baskı tekniğinde ise desenlendirme, işlemi sırasında sanatçının yaratıcılığına bağlı olarak aynı bitkilerle farklı kompozisyonlarda baskı elde edilebilmektedir. Sanatçılar ekolojik baskı çalışmalarında sadece bitkilerden yararlanmayıp paslı materyal ve atık malzemeleri de kullanarak ekolojik baskı tekniğini doğal boya-baskı tekniklerinden farklılaştırmıştır (Şanlı ve Uzgidim, 2020: 1612).

Ekolojik baskı tekniğini 1958 Avustralya doğumlu India Flint'in başlatıp, yaygınlaştırdığı kabul edilmektedir. Ekolojik baskı, India Flint'in Paskalya yumurtasının kabuğuna çeşitli bitkileri koyup üstünü tekstil malzemesi ile sararak suda kaynatması sonucunda bitki dokusunun ve renginin yumurta kabuğuna geçmesi ile doğmuştur. Bu fikirden yola çıkan India Flint bu yöntemi kumaşlara da uygulamaya başlamıştır. Ekolojik baskı sözcüğünün kullanılması ve tekniğin yaygınlaşması sanatçının öncülüğü sayesinde gerçekleşmiştir (Özel ve Özkan Tağı, 2019: 416).



Resim 2.1. India Flint' in ekolojik baskı ile yaptığı yüzey tasarım örnekleri (URL 1)

Ekolojik baskıda bitkilerin yaprak, çiçek ve dal gibi kısımları kullanılmaktadır. Bu baskı tekniği ile bitkilerin renkleri ve biçimleri buharda pişirme ve suda kaynatma işlemleri ile doğal tekstil yüzeylerine aktarılmaktadır (Oyman ve Can, 2017: 190). Ekolojik baskı tekniğinin sadece doğal tekstil yüzeylerinde etkili sonuçlar verdiği bilinmektedir. Mordan maddeleri yine doğal boyamacılıkta olduğu gibi ekolojik baskı tekniğinde de önemli bir yere sahiptirler (Karadağ, 2007; İleri, 2021: 1589). Mordan maddelerinin (şap, demir şapı, bakır şapı, sirke gibi) kullanımı ile ekolojik baskıda bitki ve çiçeklerden farklı renkler elde edilebilmektedir.

2.1.Ekolojik Baskı (Sıcak Rulo) Tekniği

Ekolojik baskı tekniğinde; bitkinin hangi kısmının kullanıldığı, suyun ph oranı, boyama süresi, kullanılan mordanın türü ve kullanılacak kumaşın türü çıkan sonuçları değiştirmektedir (Oyman ve Can, 2017: 190). Baskı yapmak için genellikle ipek, deri gibi doğal yüzeyler kullanılmaktadır. Ekolojik baskıda kullanılan bitkiler tek kullanımlıktır. Bu sebepten dolayı da yapılan baskının bir benzeri daha yapılamamaktadır (Bozacı, 2016: 20).



Resim 2.2. Suda pişirme yöntemi (URL 2)

Ekolojik baskıda sıcak rulo tekniğine ilişkin uygulama süreci şu şekildedir:

Ön Hazırlık İşlemi: Ekolojik baskı tekniği ile tekstil yüzeyinde farklı ve güzel sonuçlar alabilmek ön hazırlık ve baskı uygulama aşamasındaki gerekli şartların sağlanmasına bağlı olmaktadır. Dokuma yüzeylerin çözgü ipliklerine güç kazandırmak için dokuma işlemi sırasında yüzey birtakım işlemlerden geçmektedir. Bu işleme haşıllama denmektedir. Haşıllama denen bu kimyasal işlem sonrasında yüzeyde bir katman oluşmaktadır. Ekolojik baskı yönteminde kullanılan bitkinin renk ve dokusunun daha net çıkması için yüzeylerin bu katmandan arındırılması gerekmektedir. Bunun için baskı öncesi yüzeylerin bu katmandan arındırma adına temizleme işlemi yapılmaktadır. Temizleme işlemi her tekstil yüzeyinde farklılık göstermektedir (Bayram, 2017: 167).

Bitkileri Mordanlama İşlemi: Ekolojik baskı tekniğinde çevreye dost doğal mordan maddeleri kullanılmaktadır. Ekolojik baskıda demir, bakır, şap ve sirke en çok tericih edilen mordan maddeleridir. Demir mordanından koyu etki, şap mordanından parklak renkler ve bakır modanından ise açık renkler elde edilebilmektedir. Mordanlama işlemi ile tekstil yüzeyleri bitkilerin renk ve dokularını içine alarak güzel sonuçlar çıkmasını sağlamaktadır. Ekolojik baskıda bitkilerin mordanlanmas ışart değildir. Bitkiler değişik ve net renkler elde edilmek istendiğinde mordanlanabilmektedir.. Mordanlanan tekstil yüzeyinin üzerine bitkilerin de mordanlanarak kullanılması ekolojik baskı yönteminde daha belirgin yüzeyler elde edilmesine olanak sağlamaktadır.

Bitkileri Yüzeye Serme/Yerleştirme İşlemi: Ön hazırlığı yapılmış olan deri yada farklı bir kumaş sert bir zemin üzerine serilir. Bunun üzerine mordanlanan bitkiler istenilen kompozisyonda yerleştirilir. Renklerin ve dokuların daha belirgin çıkması için bitkileri mordanlamak için hazırlanmış demir sülfatlı suda nemlendirilen doğal kumaş derinin üzerini kapatacak şekilde serilir.

Yüzeyi Sarma İşlemi: Kumaş/derinin üzeri doğal kumaşla kapatıldıktan sonra derinin uzunluğundaki bir tahta boru yardımı ile deri rulo haline getirilir. Rulo hale gelen kumaş/derinin etrafı içine pişirme sırasında su girmemesi için streç film ile sarıldıktan sonra doğal bir iple üzeri sıkıca bağlanır.

Pişirme İşlemi: Çelik tencerenin içine rulo haline getirilen kumaş/derinin üzerini kapatacak kadar saf musluk suyu konulur. Sonrasında 45 dk. süre ile pişirme işlemi yapılır.

Bitkileri Temizleme ve Kurutma İşlemi: Pişirme işleminden sonra rulo tencerenin içinde 1 gece bekletildikten sonra açılır ve derinin üzerindeki bitkiler temizlenir. Deri yada kumaş üzerine kumaş serilerek düşük ısıda ütüleme yaparak kurutulur.

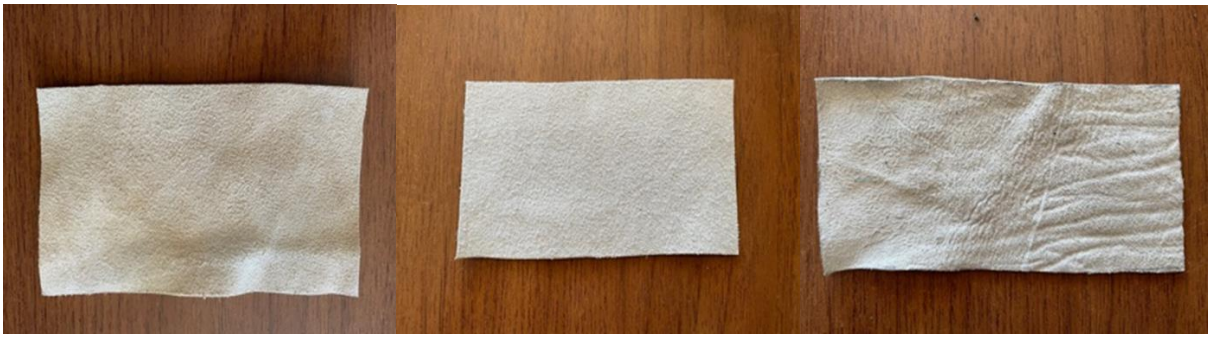
3. METODOLOJİ

Araştırmada tarama yöntemi, yüzey oluşturmada ise deneme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın ilk aşaması olan betimsel yöntemin tarama modeli ile konunun temellendirilmesi ve yönlendirilmesi için literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın deneme yöntemi ile farklı deri tipleri üzerine(dana, koyun, keçi) ekolojik baskı tekniği ile boyanan derilerden elde edilen sonuçlar raporlanarak subjektif olarak değerlendirilmiş yapılan giysi tasarımları ile ürünlere dönüştürülmüştür. İlgili süreç, görseller ve işlem basamakları ile sunulmuştur.

Araştırmada Adobe Illustrator Cs6 programı kullanılarak 5 adet giysi tasarımı yapılmıştır. Tasarımlar Adobe Illustrator Cs6 programında silüetler üzerine giydirilip boyutlandırılmıştır. 5 adet giysi tasarımı ürün haline getirilmiştir.

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, ekolojik baskı denemelerinde kullanılan malzeme bilgileri, denemelerin işlem basamakları ve bu denemeler sonucunda oluşan yüzey tasarımları, ve tasarımlar doğrultusunda üretimi yapılan giysi ürünleri açıklanmıştır.



Resim 4.1. Denemelerde kullanılan deri tipleri dana-keçi-koyun (Özgün, 2021)



Resim 4.2. Denemelerde kullanılan mordanlar çamaşır sodası- demir sülfat- şap (Özgün, 2021)



Resim 4.3. Denemelerde kullanılan bitkiler okaliptüs-ceviz ağacı-gül (URL 3, URL 4, URL 5)



Resim 4.4. Denemelerde kullanılan bitkiler demir ağacı-akçaağaç- böğürtlen (URL 6, URL 7, URL 8)

İşlem 1: Derinin Ön Hazırlık İşlemi

1. Plastik bir kap alınız.
2. Kabın içerisine 1 çorba kaşığı şap koyup üzerine 0,5 lt. sıcak su ilave ediniz.
3. Suyu şap eriyene kadar bir kaşık yardımı ile karıştırınız.

4. Karışımın içerisine 1 çorba kaşığı çamaşır sodası ve 1 lt. soğuk su ilave ediniz.



Resim 4.5. Deri ön hazırlık işlemi(Özgün, 2021)

5. Deriyi plastik kabın içine koyup 25 dk. bekletiniz.
6. Deriyi kaptan çıkartıp fazla suyunu sıkınız.

İşlem 2: Bitkileri Mordanlama İşlemi

1. Plastik bir kap alınız.
2. Kabın içerisine 2 gr. demir sülfat koyup üzerine 1,5 lt. sıcak su ilave ediniz.
3. Bitkileri kabın içerisine koyunuz.



Resim 4.6. Bitkileri mordanlama işlemi(Özgün, 2021)

4. Bitkileri 15-20 sn. sonra kaptan çıkartınız.
5. Bitkilerin fazla suyunu almak için bitkileri kağıt peçete üzerine çıkartınız.

İşlem 3: Bitkileri Yüzeye Yerleştirme İşlemi

1. Düz bir zemine streç film seriniz.
2. Streç film üzerine ön hazırlığı yapılmış deriyi seriniz.
3. Derinin üzerine mordanlanmış bitkileri istenilen kompozisyonda yerleştiriniz.



Resim4.7. Bitkileri deriye yerleştirme işlemi(Özgün, 2021)

İşlem 4: Deriyi Sarma İşlemi

1. Deriye yerleştirilen bitkilerin üzerine pamuklu bir kumaş yerleştiriniz.
2. Deriyi tahta bir boru yardımı ile rulo hale getiriniz.
3. Streç film ile ruloyu sarınız.
4. Sarılan ruloyu bir ip yardımı ile sıkıca bağlayınız.



Resim 4.8. Deriyi sarma- streçleme-bağlama işlemi(Özgün, 2021)

İşlem 5: Pişirme İşlemi

1. Çelik tencere alınız.
2. Tencerenin içine rulo haline getirilen deriyi koyunuz.
3. Tencereye rulonun üzerini kapatacak kadar saf su ilave ediniz.



Resim 4.9. Pişirme işlemi (Özgün, 2021)

4. 45 dk. süre ile pişirme işlemi yapınız.
5. Ruloyu 1 gecede tencerede bekletiniz.

İşlem 6: Bitkileri Temizleme ve Kurutma İşlemi

1. Ruloyu tencereden çıkartınız.
2. Ruloyu açıp derinin üzerindeki bitkileri temizleyiniz.



Resim 4.10. Bitkileri temizleme işlemi (Özgün, 2021)

3. Deriyi nemli iken düşük ısıda ütüleme yaparak kurutunuz.

4.1. Denemelerden Elde Edilen Renk ve Biçimlerin Değerlendirilmesi

Yapılan işlemlerde farklı deri tiplerinde farklı bitkiler kullanılmış ve bunların sonuçları renk-biçim özellikleriyle birlikte deney raporları halinde düzenlenmiştir. Uygulamalar sonucunda koyun-dana-keçi derisi üzerine uygulanan sıcak rulo ekolojik baskı tekniği ile aşağıda görselleri verilen renk ve biçim görünümleri elde edilmiştir.



Resim 4.11. Koyun derisi üzerine yapılan ekolojik baskı 1(Özgün, 2021)

Kullanılan bitkiler: Böğürtlen yaprağı, gül yaprağı, ceviz yaprağı, okaliptus yaprağı



Resim 4.12. Koyun derisi üzerine yapılan ekolojik baskı 2 (Özgün, 2021)

Kullanılan bitkiler: Akçaağaç yaprağı, gül yaprağı, demir ağacı, okaliptus yaprağı



Resim 4.13. Dana derisi üzerine yapılan ekolojik baskı 1 (Özgün, 2021)

Kullanılan bitkiler: Ceviz yaprağı, gül yaprağı, demir ağacı, okaliptus yaprağı



Resim 4.14. Dana derisi üzerine yapılan ekolojik baskı 2 (Özgün, 2021)

Kullanılan bitkiler: Ceviz yaprağı, demir ağacı, okaliptus yaprağı

Keçi derisinin zor erişilebilir bir deri tipi olması ve ulaşılan keçi derisi parçanın küçük ölçülerde olması nedeniyle sadece bir ekolojik çalışma için yeterli olmuştur.



Resim 4.15. Keçi derisi üzerine yapılan ekolojik baskı (Özgün, 2021)

Kullanılan bitkiler: Böğürtlen yaprağı, gül yaprağı, okaliptus yaprağı

Çizelge 4.1. Ekolojik baskıda kullanılan biçimlerin subjektif değerlendirme dağılımı

Bitkiler	Koyun derisi				Dana derisi				Keçi derisi			
	Dış hatları		Doku		Dış hatları		Doku		Dış hatları		Doku	
	Belirgin	Belirgin değil	Belirgin	Belirgin değil	Belirgin	Belirgin değil	Belirgin	Belirgin değil	Belirgin	Belirgin değil	Belirgin	Belirgin değil
Okaliptus	X		X		X		X		X			X
Ceviz	X			X	X		X					
Gül	X		X		X		X		X		X	
Demir ağacı	X			X	X		X					
Akçaağaç	X		X									
Böğürtlen	X		X						X		X	

Çizelge 4.2. Ekolojik baskıda kullanılan renklerin subjektif değerlendirme dağılımı

Bitkiler / Renkler	Koyun derisi						Dana derisi						Keçi derisi					
	Okaliptus	Ceviz	Gül	Demir	Akçaağaç	Böğürtlen	Okaliptus	Ceviz	Gül	Demir	Akçaağaç	Böğürtlen	Okaliptus	Ceviz	Gül	Demir	Akçaağaç	Böğürtlen
Haki yeşili						X		X										
Açık yeşil			X				X		X									
Açık sarı	X			X								X						
Koyu sarı					X		X								X			
Kahverengi		X						X										
Açık kahverengi													X					
Siyah			X							X								

4.2.Ekolojik Baskı Uygulanmış Deri Yüzeylerin Giysi Ürünlerine Dönüştürülmesi

Araştırma kapsamında hazırlanan ekolojik baskılı deri tiplerinden yola çıkarak 5 adet giysi üretilmiştir. Hazırlanan tasarımlar ve ürünler aşağıda sunulmuştur.



Resim 4.16. Tasarım ve ürün 1

Tasarımda temel elbise ve temel kol kalıbı kullanılmıştır. Temel elbise kalıbı üzerine model uygulama işlemi yapılmıştır. Malzeme olarak kolda ve elbisenin etek kısmında siyah krep kumaş, elbisenin üst kısmında dore koyun derisi ve yaka kısmında ise koyun derisi üzerine yapılan ekolojik baskılı deri tercih edilmiştir. Yaka kısmı biye ile kenar temizleme tekniği ile temizlenmiştir.



Resim 4.17. Tasarım ve ürün 2

Tasarımda temel elbise ve temel kol kalıbı kullanılmıştır. Yaka kalıbı drapaj tekniği ile elde edilmiştir. Malzeme olarak elbisede siyah jarse kumaş, yakada bordo, yeşil deri, koyun derisi üzerine yapılan ekolojik baskılı deri ve püskül kullanılmıştır. Yakada kullanılan deriler geometrik şekillerde kesilmiştir. Kesilen deriler düz bir kumaşa yapıştırılmıştır. Derilerin birleşim yerleri yün ip kullanılarak kazayağı dikişi ile süslenmiştir. Yakanın etrafı ise çift İspanyol dikişi ile temizlenmiştir.



Resim 4.18. Tasarım ve ürün 3

Tasarımda temel yelek kalıbı kullanılmıştır. Temel kalıbın üzerine model uygulama yapılmıştır. Malzeme olarak pantolonda siyah krep renkte kumaş yelekte ise siyah dana derisi ve dana derisi üzerine yapılan ekolojik baskılı deri kullanılmıştır. Kağıt iple çift İspanyol dikişi ile yeleğin kenar temizleme çalışması yapılmıştır.



Resim 4.19. Tasarım ve ürün 4

Tasarımda temel ceket ve temel pantolon kalıbı kullanılmıştır. Temel kalıplar üzerine model uygulama işlemi yapılmıştır. Malzeme olarak pantolonda siyah krep kumaş, ceketin sol kısmında mavi dana derisi ve sağ kısmında ise dana derisi üzerine yapılan ekolojik baskılı deri kullanılmıştır. Ceketin kenarları deri biye ile temizlenmiştir



Resim 4.20. Tasarım ve ürün 5

Tasarımda temel bluz ve temel pantolon kalıbı kullanılmıştır. Temel kalıplar üzerine model uygulama işlemi yapılmıştır. Malzeme olarak pantolonda siyah krep kumaş, büstiyerin yaka kısmında keçi derisi üzerine yapılan ekolojik baskılı deri göğüs kısmında ise kahverengi keçi derisi kullanılmıştır. Büstiyerin yaka ile göğüs kısmı kafes dokuma örgüsü ile birleştirilmiş kenarları ise sık iğne tekniği ile temizlenmiştir.

SONUÇLAR

Ekolojik baskı tekniğinde, kullanılan bütün malzemelerin doğal olması çevreye ve insan sağlığına zarar vermeden tekstil yüzeylerinin renklendirilmesini sağlamaktadır.

Son zamanlarda kimyasal ürünlerin çevre ve insan sağlığına verdiği zararların daha çok gündeme gelmesi ile kimyasaldan uzaklaşılması gerektiği insanlar tarafından oldukça önem

kazanmıştır. Bu da doğal malzeme ve bitkilerle yapılan ekolojik baskı tekniğini ön plana çıkarmaya başlamıştır.

Baskı sonrasında da herhangi bir atık probleminin olmaması tekniğin en önemli ve avantajlı yönü olarak görülmüştür. Ekolojik baskı tekniği uygulamasında kullanılan bitki ve çiçeklerin tekstil yüzeylerine geçirilerek farklı yüzey tasarımları elde edilmesi doğal, sağlıklı, sürdürülebilir ve geri dönüşüme uygun giysi üretimi açısından da önemli görülmüştür.

Bu araştırmada şap ve çamaşır sodası ile mordanlanmış deri çeşitleri(keçi, dana, koyun) kullanılmıştır. Deri üzerine yapılan baskılarda demir sülfat ile mordanlanan bitkiler kullanılmıştır. Araştırma kapsamında farklı deri tipleri üzerine farklı bitkilerle kombinasyonlar oluşturulup 5 adet ekolojik baskı denemesi yapılmıştır.

Yapılan ekolojik baskı deneylerini kayıt altına almak için deney raporları düzenlenmiştir. Ekolojik baskı uygulanmış deri yüzeylerin renk ve biçim bakımından görünümleri subjektif değerlendirilmiştir. Elde edilen ekolojik baskı yapılmış deri parçaları giysi ürünü oluşumunda kullanılmıştır.

Yapılan deneyler sonucunda baskı işlemi için renk ve görünüm açısından dana ve koyun derisinin keçi derisine kıyasla daha uygun olduğu ve yapılan baskıların tamamının giysi ürünü tasarlamaya ve üretmeye elverişli olduğu gözlemlenmiştir. Hazırlanan ekolojik baskılı deri tiplerinden yola çıkarak 5 adet giysi ürünü tasarlanarak üretilmiştir.

KAYNAKÇA

Akdemir, N. (2016). *Sanat ve Tasarım Bağlamında Tekstil Yüzeylerinde Bipolar Bozukluğun İfadesi* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi).Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Akpınarlı, F. ve Tambaş, C. (2019). Pamuklu ve İpekli Kumaşlara Ekolojik Baskı Uygulaması ve Haslık Düzeylerinin Belirlenmesi. *İdil Dergisi*, 1295-1311.

Arslan, A. (2015). Dokuma Tekstil Yüzeyi Tasarımı ve Örnek Uygulama. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(11), 101-108.

Bağcı, V. ve Tambaş, C. (2019). Tekstil Örme Yüzeyler Üzerine Ekolojik Baskı Uygulamaları. *II. Uluslararası Yörük Yaşamı, Kültürü ve Türk Sanatları Sempozyumu*.

Bayram, M. A. (2017). Eco Printing Tekniği İle Çevre Dostu Ekolojik Tekstil Baskısı, *II.Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu*, 10-11 Mayıs 2017, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Bilir, M. Z. (2018). Ekolojik Boyama Esaslı Çok Renkli Yüzey Tasarımı. *Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 63-73.

Bozacı, B. (2016). *Doğanın Şarkısı:Ekolojik Baskı.* İzmir.

Çınar, N. ve Büyükyazıcı, M. (2017). Türk Cilt Sanatında Kullanılan Deriler ve Özellikleri. *Türk&.İslam Dünyası Araştırma Dergisi,(11), 256-275.*

Gürcüm, B.H. (2005). *Tekstil Malzeme Bilgisi.* Ankara: Grafiker Yayınları.

İleri, B. (2021). Geleneksel İpek Dokuma Yüzeylerde Çağdaş Bir Uygulama: Ekolojik Baskı. *International Social Sciences Studies Journal, 7 (81*), 1587-1598.

Oyman, N. R., Can, D. İ. (2017). Okaliptus Bitkisiyle İpek ve Pamuklu Kumaş Üzerine Eko-Baskı Uygulamaları. *II.Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu*, 10-11 Mayıs 2017, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Özel, C. ve Özkan Tağı, S. (2019). Farklı Oranlarda Mordan Kullanarak Pamuklu Kumaşlarda Yapılan Ekolojik Baskı Uygulamaları. *İdil Dergisi*, 8(55), 415-420.

Özkan Tağı, S. (2018). Tekstil Tasarımında Alışılmadık Bir Ekolojik Baskı Yöntemi "Pas Baskı. *İdil Dergisi*, 327-333.

Öztürk, İ. (1999). *Doğal Bitkisel Boyalarla Yün Boyama.* İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Pamuk, B., Erol, Ş. ve Ergül, S. (2018). Deri Tasarımında İnovatif Yaklaşımlar: Şeffaf Deri Üzerine Yüzey Uygulamaları. *Turkish Studies,* 13/10, 887-901.

Sarı, H. K. ve Akduman, Ç. (2017). Buldan Bezinin Ceviz Kabuğu ve Kök Boya İle Boyanması. *II.Akdeniz Sanat Sempozyumu,* 10-11 Mayıs 2017, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Şanlı, H. S. ve Uzgidim, G. (2020). Ekolojik Baski İle Elibelinde Motifi Uygulamaları. *İdil Dergisi*, 74 (10), 1610–1622.

İNTERNET KAYNAKLARI

URL 1: **https://www.indiaflint.net/story adresinden 30.04.2021 tarihinde alınmıştır.**

URL 2: **https://tr.pinterest.com/pin/354095589438264682/ adresinden 28.05.2021 tarihinde alınmıştır.**

URL 3: **https://www.cicekal.net/blog/tag/okaliptus-agaci-nerelerde-yetisir/ adresinden 21.06.2021 tarihinde alınmıştır.**

URL 4: **https://www.yapraklar.gen.tr/ceviz-yapragi.html adresinden 21.06.2021 tarihinde alınmıştır.**

URL 5: **http://www.canimdoga.com/faydalibilgiler/categoryID07.htm adresinden 21.06.2021 tarihinde alınmıştır.**

URL 6: **http://agaclar.net/galeri/misc.php?do=printimage&i=29453 adresinden 21.06.2021 tarihinde alınmıştır.**

URL 7: **https://www.neredeyetisir.org/akca-agac-acer/ adresinden 21.06.2021 tarihinde alınmıştır.**

URL 8: **https://www.dogadergisi.com/bogurtlen-yapragi/ adresinden 21.06.2021 tarihinde alınmıştı**

iletişim ve sanat
ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Fevzi Bora Hay

Dr. Öğretim Üyesi Sena Coşkun

Afyon Kocatepe Üniversitesi
bora.hay@hotmail.com, senacoskun@aku.edu.tr

KAHRAMANIN YOLCULUĞU MODELİ BAĞLAMINDA "HAKAN MUHAFIZ" DİZİSİNDEKİ FANTASTİK ÖĞELERİN ANLATI YAPISI AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ[34]

Öz

Teknolojik bir iletişim aracı olan internetin, günümüzde sıklıkla tercih edilmesi ve popülerleşmesi ile birlikte isteğe bağlı yayın hizmeti sunan dijital medya platformlarının, geleneksel medya mecralarının yerini almaya başladığı görülmektedir. Buna paralel olarak, Türkiye'de izleyici kitlesinin etkileşimde bulunduğu dizi ve filmlerin çeşitliliği de giderek artmaktadır. Çalışmada, Türkiye'de isteğe bağlı yayın hizmeti sunan dijital medya platformlarından biri olan Netflix platformunun ilk yerli fantastik dizisi "Hakan: Muhafız" dizisinde yer alan fantastik öğelerin anlatı yapısı açısından çözümlenmesi amaçlanmıştır. Türk dizi tarihinde en fazla fantastik öğe kullanılan yapımlardan biri olan dizinin anlatı yapısının Joseph Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" ve Christopher Vogler'in "Yazarın Yolculuğu" sistematiğine göre yazılmış olması, bu çalışmanın hipotezini oluşturmaktadır. Çalışmada dizideki fantastik öğelerin, anlatı yapısı açısından kapsamlı bir şekilde çözümlenebilmesi için Campbell ve Vogler'in oluşturdukları modellerin yanı sıra olağanüstü masalları modelleyen Vladimir Propp'un "Masalın Biçimbilimi" adlı eserinde değindiği ve masallar üzerinden sınayarak oluşturduğu sistem kullanılarak ikincil bir çözümleme daha yapılmıştır. Çalışmanın sonucunda hipotez doğrulanmakla birlikte dizinin içerdiği fantastik öğelerin de Türk kültürüne ve tarihine ait nesnelerle, kavramlarla ve mekânlarla bağlantılı olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Dijital medya platformları, televizyon dizileri, fantastik, anlatı, Netflix

ANALYSIS OF THE FANTASTIC ELEMENTS IN THE SERIES OF "HAKAN MUHAFIZ" IN THE CONTEXT OF THE HERO'S JOURNEY MODEL IN TERMS OF THE NARRATIVE STRUCTURE

Abstract

It can be said that, nowadays, digital media platforms have taken the place of the traditional ones due to the frequent preference and popularisation of the new technological and communication tool, internet. In parallel with this, in Turkey, the variety in series and films with which the audience interact is increasing.

[34] Bu çalışma, Fevzi Bora Hay tarafından, Dr. Öğretim Üyesi Sena Coşkun'un danışmanlığında hazırlanan ve 2021 yılında savunulan yüksek lisans tezinden yararlanılarak üretilmiştir.

In this study, it is aimed to analyze the fantastic elements in the first domestic fantastic series "*The Protector*" of the Netflix platform, which is one of the digital media platforms offering video on-demand broadcasting services in Turkey, in terms of narrative structure. The hypothesis of this study is that the narrative structure of the series, which is one of the productions in which the most fantastic elements are used in the history of Turkish TV series, was written according to the systematics of Joseph Campbell's "*Hero's Journey*" and Christopher Vogler's "*Author's Journey*". In addition to the models created by Campbell and Vogler, in order to analyze the fantastic elements in the series in a comprehensive way in terms of narrative structure, a secondary analysis was made by using the system that Vladimir Propp, who modeled extraordinary tales, mentioned in his work named "*Morphology of the Folktale*" and created by testing it over tales. As a result of the study, although the hypothesis was confirmed, it was concluded that the fantastic elements contained in the series were related to objects, concepts and places belonging to Turkish culture and history.

Keywords: Digital media platforms, TV series, fantastic, narrative, Netflix

GİRİŞ

Teknoloji ile sürekli değişen ve popülerleşen, bu değişim ile sosyal bir canlı olan izleyicinin de izleme alışkanlıklarının yöndeştiği yayın hizmetleri bağlamında bilhassa Türk dizilerinin görece azımsanamayacak bir izleyici kitlesine eriştiği görülmektedir. Diğer taraftan yeni medya mecraları ile yaygınlaşan isteğe bağlı yayın hizmeti sunan dijital medya platformları üzerine Türkiye'de henüz çok fazla araştırma yapılmadığı da bir gerçektir. Bu çalışmada isteğe bağlı yayın hizmeti sunan dijital medya platformlarından biri olan Netflix platformunun ilk yerli fantastik dizisi *Hakan: Muhafız* dizisinde yer alan fantastik öğelerin anlatı yapısı açısından çözümlenmesi ve alana katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın konusu olan *Hakan: Muhafız* dizisinin içerik olarak nasıl bir anlam barındırdığı ve bu anlamın nasıl oluşturulduğu, anlam oluşturma süreçlerinin nasıl gerçekleştirildiğini kavrayabilmek ve algılayabilmek adına eserin anlamı oluşturan anlatı yapısının çözümlenmesi gerekmektedir. Barthes'a göre anlatı, kendiliğinden "kestirilebilir" özelliğe sahiptir. Anlatıda şöyle bir akıl yürütme vardır: Kahraman X eylemini yapar, bunun sonucu Y olur. "Geri kalan her şey açıklama... ya da 'benzerlik'tir" (Chatman, 2008: 134).

Roland Barthes (1988: 5-6), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* adlı eserinde "söylemde, söylencede, fablda, masalda, uzun öyküde, trajedide, dramda, güldürüde, pantomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada hep anlatı vardır" diyerek, anlatıyı farklı bir zemine oturtmakta; Türk Dil Kurumu (2005: 102) ise anlatıyı, bir yanıyla bir şeyi "ayrıntılarıyla anlatma" anlamında, diğer yanıyla "roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, hikâye

etme, tahkiye" şeklinde tanımlamaktadır. Genel olarak ise anlatı, göstergesel dil aracılığıyla bir dizi olayın "mantıklı" ve tutarlı olarak ifade edilmesi, aktarılması anlamı taşımaktadır.

Çalışmanın konusu olan *Hakan: Muhafız* dizisinin anlatı yapısının çözümlenmesi noktasında faydalı olacağı düşünülen anlatı modellemelerine bakıldığında, klasik dramatik yapılarda olaylar arasındaki nedensellik bağının çok güçlü olduğu görülmektedir. Oluşan bağları çözecek veya bu bağları takip edecek olan kişi, karakter/kahraman öznedir.

Joseph Campbell'ın *The Hero With Thousand Face* adlı çalışmasında ise farklı kültürlerde farklı adlar ya da özelliklere sahip olan, ancak genelde tek bir yolculuğa katılan kahramanları anlattığı görülmektedir (Yılmaz, 2020: 31). Farklı kültürlerde, farklı isimlerde kahramanlar bulunsa da, anlatıda karakterin yolculuğunun değişmediğinin vurgulandığı bu görüşe göre, film ve dizilerin çözümlenmesinde kahramanın yaşadığı yolculuk, çözümlemenin omurgasını/ana hatlarını oluşturmaktadır.

Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında formüle edilen sistematiğe genel olarak bakıldığında olaylar dizisi şu şekilde aktarılabilir:

Kahramanlar sıradan bir dünyada tanıtılırlar, burada bir gün bir maceraya çağrılırlar. Başta gönülsüzdürler, önce çağrıyı reddederler, ama bir rehber tarafından ilk eşiği geçmek ve "Özel Dünya"ya girmek için yüreklendirilirler, bu aşamada sınavlar, müttefikler ve düşmanlar ile karşılaşırlar.

İkinci eşiği geçerek mağaranın en derin yerine yaklaşırlar ve burada çile çekerler. Ödüllerine sahip olurlar ve "Sıradan Dünya"ya dönüş yolu başlar. Üçüncü eşiği geçerler, yeniden doğarlar ve bu deneyimle değişirler. Sıradan Dünya'da işe yarayacak bir ödül ya da hazineyle, iksirle dönerler (Campbell, 2013: 112).

Campbell'in kahramanın yolculuğunu tanımlayan ve bu süreçte gerçekleşen olayları ifade etmesinin ardından, sonrasında da aynı yolculuk, Christopher Vogler tarafından da *Yazarın Yolculuğu* isimli kitabında senaryo diline dönüştürülmüştür. Bu uyarlamaya göre film, 12 parçaya ayrılmaktadır. Parçalara verilen adların genel anlamda bir öykünün başlıkları gibi oldukları görülmektedir. Her parça, kendine has özellikler barındırmakla birlikte kahramanın takip edildiği ana eksenin ilerleyişine yine kahraman odaklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır (Yılmaz, 2020: 32). Bu tarz anlatılarda kahramanın yolculuğu, yukarıda sıralanan 12 bölüme bağlı kalınarak anlatılmaktadır. Ancak, bazı anlatılarda ise bu bölümlerin yer değiştirebildiği veya iç içe geçebildiği de görülmektedir.

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle fantastik kavramının tanımına değinildikten sonra, fantastik kavramının tarihsel gelişim süreci aktarılacaktır.

Fantastik Kavramı, Tanımı ve Tarihsel Gelişim Süreci

Fantastik, sözlük anlamıyla "gerçekte var olmayan, hayal ürünü, hayali" demektir. Fantastik kavramının geçmişten bugüne farklı şekillerde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, "görünür kılmak, gibi görünmek"; olağanüstü olaylar söz konusuysa da "kendini göstermek, görünmek" anlamında kullanılmaktadır.

Todorov'un ise kavrama yaklaşımı "gerçek" ve "düşsel" olana göre şekillenir. Todorov (2012: 31), fantastik kavramını "kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır" şeklinde yorumlamaktadır. Fantastik kavramı, Moran ve Hunt (1994: 60) tarafından da "bilinen dünyanın ötesinde, alternatif ve bilinmeyen bir dünyanın işin içine girdiği anlatıların tümüne verilen bir isim" olarak tanımlanmaktadır.

Fantastik kavramını konu edinen *Hakan: Muhafız* dizisinde bulunan; vampir, ölümsüz, süper güçler gibi gerçekte var olmayan, hayali kavramları içeren eserlere de "fantastik eserler" denilmektedir.

Kavramın etimolojik kökenine inilmesinde ve tarihsel gelişim sürecinden bahsedilmesinde de fayda bulunmaktadır. Yunanca "fantasein" kelimesi yanılsama göstermek ve olağanüstü bir fenomenin görüntüsü anlamında gelmektedir. Fantasein kelimesi ise phantasia ve phantasma sözcükleriyle bağlantılıdır. Fransızcada ise "fantastique" sözcüğü, 1380'lere doğru ortaya çıkmıştır. Latincede ise fantasticus kelimesi, gerçek üstü hayal yetkinliği anlamında kullanılmaktadır. Orta çağda ise fantastik kelimesi küçümseyici bir sıfat olarak kullanılırken, 18.yy'da Fransa'da fantastik kelimesi günümüzdeki anlamına yaklaşmaktadır.

Hayal etmek, bir şeyi zihinde tasarlayıp canlandırmak anlamına gelmektedir. İnsanın bir nesneyi ya da olguyu, nesnenin kendisi karşısında olmadan ve olguya tanık olmaksızın zihninde tasarımlama yetisine ise "hayal gücü" ya da "imgelem" denir. Var olan ve daha önce gördüğümüz bir nesneyi hayal etmeye "tekrarlayıcı imgelem"; daha önce var olmayan nesnenin yaratıcılık esasıyla zihnimizde oluşturduğumuz sınırsız hayal dünyasına ise "yaratıcı imgelem" veya "fantazya" denilebilir.

Tarihin başlangıcından günümüze kadar uzanan fantezi ve fantastik öğeler, insanların hayal güçlerine kaynaklık etmektedirler. Mağara duvarlarındaki çizimler, hiyeroglifler, insan hayal gücündeki fantastik öğeler sayesinde var olmuşlardır. Mısır'da bulunan, mitolojik bir varlık

olan insan başlı, aslan vücutlu Sfenks'in kendisi bile bir fantastik kahraman sayılabilir. İnsanın ve hayal gücünün olduğu yerde fantastik kavramının da var olması kaçınılmazdır. Kelime anlamına bakıldığında Lean Luc Steinmetz'in belirttiği üzere fantastik, mantığın karşısında durandır. Bu anlamda fantastik kavramı hayal ve yanılsamaya karşılık gelebilir. Tamamen insan zihninin üretimi olması bunu doğrulayan bir etkendir. Fantastik, mantığın karşısında dursa da akla ve zihne karşı durmamaktadır. Tolkien (1999: 77), fanteziye dair görüşlerini öyle aktarmaktadır:

> *"Fantezi doğal bir insan etkinliğidir. Aklı kesinlikle yok etmez hatta ona hakaret bile etmez ve bilimsel gerçekliğe olan açlığı körleştirmez ya da bilimsel gerçekliğin algılanışını çarpıtmaz. Tam tersine akıl ne kadar keskin ve açıksa o kadar iyi fantezi yaratılabilir. İnsanlar gerçeği (olgular ya da kanıtlar) bilmek istemedikleri ya da gerçekleri algılayamadıkları bir duruma girseler, onlar iyileşene dek fantezi de zayıf kalırdı".*

Tolkien'in de yukarıda belirttiği üzere, hayal kurmak etkinliği ve olmayanı zihinde yaratma eylemi, insanlık tarihinden bugüne kadar gelmektedir. Mağaralarda çizilen yaratıcı imgelemler veya Mısır'daki sfenks imgelemi ile günümüzdeki fantastik filmlerde yaratılan imgelemler arasında ortak bir nokta bulunmaktadır. İnsan zihni var olduğu süreç boyunca fantastik kavramı ile yaşamış; zihninde mitler, hikâyeler vb. yaratıklar üretmiş; bunları da elindeki imkân doğrultusunda bir yere aktarmış veya bir esere çevirmiştir. Bununla birlikte Tolkien, fantezi yaratabilmeyi aklın keskin ve açıklığına bağlayarak aslında hayal gücünün genişliğinden de bahsetmektedir.

Dizi Kavramı, Tanımı ve Türkiye'deki Tarihsel Gelişim Süreci

Çalışmada değinilmesi gereken kavramlardan bir diğeri olan dizi kavramının da tanımlanması ve tarihsel gelişim süreci üzerinde durulması gerekmektedir. Dizi anlayışının mantığının, 19. yüzyılda ilk kez Fransa'da ortaya çıktığı görülmektedir. Emile de Birardin, gazeteyi bir kitle iletişim aracı haline getirmeye çalışmış, gazetenin okuyucularını da bağlamak için "dizi romanı" bulmuştur. Gazetelerde popülerleşen tefrika roman geleneği, sinema alanına bölüklü filmler, seriyal olarak geçmektedir. (Parsa, 1994: 37)

Televizyonun öncelikle bu formatları radyoda yayınlanan oyunlar ve arkası yarınlardan aldığını belirten Mutlu'ya (2008: 158) göre ise, diğer kitle iletişim araçları dizi ve seriyal formatlarından vazgeçebilse de bunlar televizyonun başlıca biçimleri olmayı sürdürecektir. Çünkü bu formatların hızlı üretim yapmak durumunda olan televizyon endüstrisinin kitlesel üretim tekniğine de yapıları gereği en uygun programlar olduğu görülmektedir.

Televizyon dizilerini veya sinema filmlerini incelerken birbirinden kesin hatlarla ayrılmış veya dikey ilişki içerisinde bulunan türlerden söz etmek mümkün değildir. Sonuçta anlatı sürmektedir; bu süreç boyunca türler birbirlerinden etkilenerek çeşitli nitelik aktarımlarında bulunmakta, yer yer birbirlerinin içine geçmekte ve/veya yeni türler ortaya çıkarmaktadırlar.

"Radyo Televizyon Üst Kurulu'nun (RTÜK), "Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları Rehberi'nde" dizi; "drama" başlığı altında, "Birden çok bölüm hâlinde yayınlanan, tavır, tutum, deyiş yönünden birbirine bağlı olan aynı konunun veya birbirini izleyen konular bütünlüğünün işlendiği drama program türü" olarak tanımlanmıştır (RTÜK, 2014: 16).

Chandler ve Munday'a (2018: 100) göre "Televizyon ve radyoda, ana karakterlerin ve formatın programdan programa aynı kaldığı ancak her epizotun (tefrikanın aksine) kendi içinde ayrı bir olay örgüsüne sahip olduğu süregiden drama" anlamına gelen dizi kavramı, Nijat Özön'ün Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğünde (1981: 85-86) de şu şekilde tanımlanmaktadır:

> *"1. Konu, tutum, deyiş yönünden birbirine bağlı olan; aynı oyuncular, aynı çevirim takımıyla gerçekleştirilen filmler. 2. Birbirinin devamı olan, aynı takım ve genellikle aynı oyuncular tarafından gerçekleştirilen televizyon izlenceleri. 3. Konusu kendi içinde bir izlence dolduracak biçimde parçalara ayrılmış, her biri öbürünün devamı olarak belirli aralıklarla yayınlanan televizyon izlencesi."*

Yörük (2005: 24) ise, Williams'ın televizyon anlatısının sürekliliği üzerine dikkat çekmektedir. Bu durumun öncüllerine sinemada, radyoda ve bunlardan da önce 18. ve 19. yüzyıl serileştirilmiş romanında da rastlanmaktadır. Dikkat çekilmek istenen kısım, bir hareket veya olayın değil, bir ya da daha fazla karakterin sürekliliğidir. Dizilerdeki süreklilik öğeleri, yayınlandıkları kanala bağlılığı teşvik ettiği için yapımcılarca sıklıkla tercih edilmektedir. Dizi olarak adlandırılmalarına karşın televizyondaki dramatik yapımlar kendi içinde "diziler, seriyaller ve dizi-seriyalleri" olmak üzere de sınıflandırılmaktadır.

Seriyal türü diziler, öyküleme tekniği açısından bitimsizdir. Her bölümde bir öykünün bir kısmı ele alınmakta ve bölüm öykünün en heyecanlı yerinde biterek izleyicinin bir sonraki bölümde neler olacağını merak etmesi sağlanmaktadır. Seriyallerde tek bir bölümün çok az bir anlamı bulunmaktadır ve her bölüm birbirine bağlıdır. Bu sayede izleyici açısından bir devamlılık yaratılmaktadır (İnal, 1999: 263). Televizyondaki dramatik yapımların zamanlama açısından "seriler, seriyaller ve süren seriyaller" olmak üzere üç ayrı şekilde sınıflandırıldığı görülmektedir. Her hafta başlayıp, biten öykülere "seriler"; birkaç bölüm çekilip sonlandırılan dizilere "seriyaller"; başlayıp, bitmeyen, başından sonuna kadar uzun bir süreç geçen, neredeyse sonu olmayan anlatılara ise "süren seriyaller" denilmektedir.

Seri ve seriyallerin oluşum aşamasına bakıldığında, radyonun belirli anlatı özelliklerini televizyona aktardığı görülmektedir. Radyonun da bu anlatıları, roman ve öykülerden aldığı söylenebilir. Radyo, dramatik "arkası yarın"lar bağımlı bir dinleyici kitlesi ortaya çıkarırken, televizyonun yaygınlaşmasından itibaren de yapımcıların da radyodaki o gizemli sesleri ve dramatik konuları ekrana dizi olarak taşıdığı görülmektedir (Çimen 2020: 126).

Konu ile ilgili olarak Bazin'in (1993: 47-48) *Fevillade'nin Vampires* filmini sinemada izlerken yaşadığı ilginç bir anıdan bahsedilecek olunursa; gösterim sırasında çalışmayan bir projektör sebebiyle görüntü beyaz perdeye çok kötü yansıtılmaktadır. Arıza nedeniyle film gösterisine ara verilir. Perdeye yansıyan "Devam Edecek" yazısını gören Bazin, ilk başlarda izleyicinin bu teknik aksaklıktan rahatsız olduğunu düşünse de sonrasında bu araların sıklıkla tekrar etmesi neticesinde aslında izleyicinin filmin bir parçası haline gelerek, izleme eylemini daha cazip bir hale getirdiğini aktarmaktadır.

Dizi kavramı üzerine genel bir değerlendirme yapıldığında, kavramın klasik anlatılardan (roman, çizgi roman) radyoya, sonrasında ise televizyona kadar gelen bir anlatı süreci olduğu görülmektedir. Temel çıkış amacı neticesinde günümüzde, izleyicinin televizyona ilgisini artırmak, televizyonda geçirdiği zamanı düzenlemek, bununla birlikte ticarî kazanç sağlamak, reklam gelirini arttırmak gibi çeşitli amaçlar doğrultusunda izleyiciye sunulan anlatılar olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Türkiye'de televizyonlarda dizilerin ortaya çıkışı ve gelişim sürecine genel olarak bakıldığında; radyo ve televizyon yayıncılığı, 1964 yılında TRT'nin kurulmasıyla başlamıştır. TRT'nin kurulduğu ilk yıllardan itibaren yayınlarında Türk edebiyatından uyarlamalara da yer vererek geniş bir izleyici kitlesine edebiyat kültürünü aşılamayı amaçlamış olduğu görülmektedir. 1974 yılında Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, Sait Faik'in *Kumpanya*'sı ve Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'su da bu dönemde televizyon filmi olarak uyarlanmıştır. TRT, özel televizyonların aksine reyting ve buna bağlı olarak reklam alma kaygısı bulunmadığı için kamu yararı güden, halkı aydınlatacak, kültür düzeyi yüksek programların yapılmasına önem verilmiştir. Türk televizyonculuğunun ilk dizisi ise yönetmenliğini Gürol Gökçe'nin yaptığı *Hayattan Yapraklar* adını taşıyan dizidir. Dizi, günlük yaşamın içindeki sorunlara, Türk toplumunun değer ölçütleriyle yaklaşması bakımından önem taşımaktadır (Cankaya, 2003: 129–133).

Bununla birlikte Türkiye'de 1990'lı yıllardan sonra çok kanallı televizyon ortamının televizyon içeriklerinde ve özellikle de televizyon dramasına ilişkin türlerde farklılıklar yarattığı görülmektedir. Dizi ve seriyal gibi genel ayrımların dışında, yine bu genel formatlara ilişkin dedektif dizileri, polisiyeler, hastane melodramları, bilim-kurgu dizileri, durum komedileri,

pembe diziler ve televizyon filmleri gibi klasik alt-türlerin bu süreçte oluştuğu da görülmektedir (Çelenk, 2005: 291).

Özel televizyon kanalları, dizilere ekonomik getirilerinden dolayı da özel bir önem göstermektedirler. Özel kanalların yayına başlamasıyla, TRT'nin dizileri de özel kanallara geçmiştir. Örneğin *Bizimkiler* ve *Kaynanalar* gibi aile dizilerinin önce TRT'de başlayan ve uzun seneler özel kanallarda devam eden yerli diziler olduğu görülmektedir. 1974 yılında yayınlanmaya başlayan *Kaynanalar*, dönemin yayının en uzun süre devam eden dizisi olmuştur. 1989 yılında yayına başlayan *Bizimkiler* dizisi ise, bir apartmanda oturan kişilerin gündelik yaşamını, birbirleriyle olan ilişkilerini konu edinmektedir. Televizyon gelirlerinin reklamlara dayandığı özel televizyonların, her bölümü izlemeye hazır, bağımlı bir izleyici kitlesi yaratma kapasitesi olan seriyallere eğilimleri doğal olarak görülmektedir. Seriyallerde sorunların çözümünün bir sonraki bölüme aktarılması, izleyicide merak uyandırmakta ve izleyiciyi bu programlara bağlamaktadır.

Reşat Nuri Güntekin'in 1930 senesinde yayınlanan kitabı *Yaprak Dökümü*'nün Kanal D ekranlarında bir dizi formatında yayına girmesi ve büyük izlenme oranları elde etmesi televizyon kanallarının edebiyat uyarlamalarına ilgisini arttırmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil'den *Aşk-ı Memnu*, yine Reşat Nuri Güntekin'in diğer bir eseri *Dudaktan Kalbe*, Ayşe Kulin'den *Gece Sesleri* ve Şule Yüksel'in *Huzur Sokağı* gibi edebi eserlerinin de televizyon kanallarına "edebi dizi" olarak transfer oldukları görülmektedir. Bu durum, televizyonun denenmiş formüllere yönelik bir tutum izlediğini bir kez daha göstermektedir. Bir dizinin izleyicide bağımlılık yaratabilmesi için izlenecek olan etkin yollardan birinin de taklit olduğu söylenebilir. Bu, başarıya ulaşan dizilerin yeniden üretilmesini dile getirmektedir. Bu süreçte yepyeni bir kavram ve yepyeni karakterlerle yani bir dizi geliştirip, kestirilemeyen bir serüvene kalkışma yerine başarısı kanıtlanmış bir formülün izini sürmenin şebekeler için daha güvenilir bir yöntem olduğu görülmektedir (Mutlu, 2008: 166–167).

Günümüzde ise televizyon sektöründe yaşanan dijital dönüşüm bağlamında televizyon izleme alışkanlıkları tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de hızla değişmektedir. Bireylerin internet kullanım oranlarının artması, izleyiciler açısından televizyon başında geçirilen sürelerin azalması gibi koşulların bu durum üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Diğer taraftan son yıllarda konvansiyonel medya hizmet sağlayıcılarda artan bir şekilde izleyicilerin karşısına çıkan ve prime time yayın periyodunun büyük bölümünü kapsayan yerli dizilerin yapım süreçleri ve bütçeleri sinema filmleri düzeyine yükselmiş, dizi film ihracatı da o oranda önemli boyutlara ulaşmıştır.

Fantastik Kavramının Türk Televizyon Dizilerinde Kullanımı

Aşağıda sıralanan, farklı yıllarda ve farklı kanallarda yayınlanan Türk TV dizilerinde ise çeşitli fantastik olaylara ve öğelere yer verildiği görülmektedir. Bu diziler de, çoğunlukla çocuklar için gerçekleştirilmiş yapımlar olmakla birlikte, yetişkinler için yayınlanmış fantastik film örneklerinin neredeyse yok denecek kadar az olduğu söylenebilir.

Tablo 1: Fantastik Öğeler İçeren Türk TV Dizileri

DİZİLER	FANTASTİK ÖĞELER
Ruhsar	Ruhsar'ın sadece yağmur yağdığında dünyadaki eşi Mahzar'ın yanına gelebilmesi; Ruhsar'ı bir tek Mahzar'ın görebilmesi; ölülerin Türkiye sorumlusu Gözüm ablanın vefat eden Türkleri cennet veya cehennemden birine göndermesi
Sihirli Annem	Dudu adında bir sihirbazın Taci adında bir insanı köpeğe çevirmesi; kızı Betüş'ü ise eşinden sihirle ayırmaya çalışması; Çilek adında bir perinin evlatlık alınması; hafızaların sihirle silinmesi
Bez Bebek	Geceleri bez bebeğe, gündüzleri insana dönüşen bir bez bebeğin ve oyuncaklar ülkesi adında doğaüstü bir yerin varlığı
Selena	Uzayda bir gezegen olan Ütopya; Ütopya'dan bir kalemin içinde dünyaya fırlatılan Selena; Selena'nın Selin, Leyla ve Nazlı adındaki üç kızın bulunduğu bir eve düşmesi; üç kızın elele tutuşup isimlerinin ilk iki harflerinin birleşimi Selena diyerek onu kalemden çıkarmaları; kalemden çıkan Selena'nın kızlara özel güçler vermesi; hayvanlarla konuşma yeteneği olan, nesneleri hareket kabiliyeti olan ve hızlı koşma kabiliyeti olan üç kızın varlığı
Bücür Cadı	Melekler; meleklerin doğaüstü güçlerle ödüllendirdiği Zeliş; Zeliş'in burun oynatma hareketi ile çevresindeki insanların hayatlarının akışında yani zamanda değişiklikler yapması
Uzaylı Zekiye	Kozmik olaylardan etkilenerek, doğaüstü güçler elde eden Zekiye'nin parmaklarını birleştirmek suretiyle zamanı durdurması
En İyi Arkadaşım	Cinler diyarı; Cino adlı bir cin; cin okulu
Kayıp Prenses	Peri kızı; güneş ülkesi; cadı

2. METODOLOJİ

Hakan: Muhafız dizisinin anlatı yapısı, fantastik öğeler bakımından çözümlenirken ilk olarak Joseph Campbell'in *Kahramanın Yolculuğu* modelinden yararlanılarak, Vogel'in kahramanın anlatı yapısındaki yolculuğunu imceleyen *Yazarın Yolculuğu* eserinde yer verilen ve Giriş kısmında belirtilen 12 madde çatısı altında incelenmiştir.

Hakan: Muhafız dizisinin dört sezondan oluşan, toplam 32 bölümü çalışmanın kapsamında yer almıştır. Herhangi bir sezon/bölüm kısıtlamasına gidilmemiş olup, araştırma, dizide yer alan fantastik öğelerle sınırlandırılmıştır. Dizi; olay örgüsü, sinematografik unsurlar vb. açılardan incelenmeye tabi tutulmamıştır.

Hakan: Muhafız dizisi, Nilüfer İpek Gökdel'in *Karakalem ve Bir Delikanlının Tuhaf Hikâyesi* adlı romanından uyarlanmıştır. Dizinin yapımcılığını Onur Güvenatam'ın üstlenmiş;

yönetmenliğini ise Can Evrenol, Umut Aral ve Gönenç Uyanık yapmıştır. Özgün adı *The Protector* olan ve Türkiye'de çekilen ilk Netflix orijinal dizisidir. Dizinin 10 bölümden oluşan 1. sezonu 14 Aralık 2018'de, sekiz bölümden oluşan 2. sezonu 26 Nisan 2019'da, yedi bölümden oluşan 3. sezonu 6 Mart 2020'de ve sekiz bölümden oluşan dördüncü ve final sezonu, 9 Temmuz 2020'de yayınlanmıştır. Dizi; dört sezon süren, 32 bölümüyle Netflix platformunda yayınlanan, Türkiye'nin fantastik nitelikteki en uzun süreli dizisidir.

3. BULGULAR ve YORUM

Dizide Muhafız, Campbell'ın *Kahramanın Yolculuğu* sistematiğini toplam dört sezon 32 bölümde tamamlamaktadır. Yapımın anlatısının, VoD (Video on Demand – İsteğe Bağlı Yayın) içeriğine uygun olarak 4 sezona dağıtıldığı görülmektedir. Karakterlerin yoğunluğu ise dizinin seriyale yakınlığını göstermektedir.

Genel anlamda her epizot, kahramanın yolculuğu şablonundaki bir basamağı temsil etmektedir. Bazı bölümler birden fazla basamağı temsil ederken, bazı bölümlerde basamakların birbiriyle iç içe geçtiği görülmektedir. Örneğin, Kemal'in (mentorun) öldüğü çile basamağının bitişi ile aynı epizot içerisinde yakın anlarda gerçekleşen ödül basamağı da görülmektedir.

Yapımın olay örgüsünün omurgası/ana çizgisi, başkahramanın (muhafız olduğu söylenen Hakan'ın) tespit edilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Geleneksel biçimde kahramanın yolculuğu sistematiğinin özelliklerini kullanan anlatının başkahraman (Hakan) ile başladığı görülmektedir. Aynı zamanda başkahramanın adının, öykünün adı da olduğu (Hakan: Muhafız) görülmektedir. Kahramanın sıradan dünyası, Todorov'un denge kuralını da net biçimde ortaya koymaktadır.

Ana omurga, daima karamanı takip etmektedir. Epizotun veya anlatının 4 sezon boyunca başından sonuna kadar ana karakterinin/kahramanının Hakan (muhafız) olduğu görülmektedir. Maddeler hâlinde incelenen anlatı yapısının içerisindeki fantastik unsurlara bakıldığında; insanüstü güçlere sahip muhafız, ölümsüzler, dirilmek, tılsımlı-büyülü nesneler (hançer, kolye, gömlek) ve kâhin gibi fantastik öğelere rastlanmaktadır.

Dizinin anlatı yapısı çözümlendiğinde, kahramanın yolculuğu şu şekilde özetlenebilir:

Sıradan Dünya: Dizi başlarken gösterilen Hakan'ın sade ve dağınık odası (Fotoğraf 1), maddi durumu olmayan insanların yaşadığı mahallelerin genel görüntüsü (Fotoğraf 2), kapalı çarşıdaki esnafların ve müşterilerin görüntüleri, Hakan'ın üvey babası ile çalıştıkları küçük antikacı dükkânı, müşterisine halı götürmesi gibi unsurlar, dizinin başlangıcında Hakan'ın günlük hayatını ve hayatın olağan akışını izleyiciye göstermektedir. Bunun yanında Hakan ve arkadaşının, Faysal gibi zengin bir iş adamının şirketine bakarak "bir gün bizde böyle olabilir

miyiz" diyerek, zenginliğe ve saygınlığa duydukları arzunun da yine içinde bulundukları sıradan dünya görüşlerinin bir yansıması olduğu izleyiciye aktarılmaktadır.

Fotoğraf 1



Fotoğraf 2



Maceraya Çağrı: Hakan'ın geleceğe dair iş kurma çabaları sırasında, dükkâna gelen bir kadın müşteri (Fotoğraf 3), özel bir gömleğin (tılsımlı gömlek) dükkânda olup olmadığını öğrenmek ister (Fotoğraf 4). Hakan'ın üvey babası Neşet'in müşteriye "gömleğin dükkânda bulunmadığını" söylemesi ve Hakan'ın da depoda bulunan bu gömleği Neşet'ten gizli olarak alıp satmaya çalışması sırasında kimliği belirsiz kişiler tarafından çıkarılan çatışmalar sırasında Neşet ölmüştür. Neşet son nefesini verirken, Hakan'a Kemal ve kızı Zeynep'e gitmesi gerektiğini söylediği görülmektedir.

Fotoğraf 3



Fotoğraf 4



Rehber: Neşet'in Hakan'ı yönlendirdiği arkadaşı Kemal (rehber/mentor), Hakan'a gerçek kimliği hakkında bilgileri anlatmakta; İstanbul'u yok etmek için kurulmuş, "ölümsüzler" adı verilen kadim zamanlardan beri varlığını sürdüren bir örgütten bahsederek, ölümsüzleri yok edecek kişinin/kurtarıcının "Muhafız" olduğunu, bunun da kendisi olduğunu söylemektedir (Fotoğraf 5). Ayrıca bu yolculuğu sırasında muhafıza (Hakan'a) yardımcı olacak grup olan sadıkların bir üyesi olduğunu da söylemektedir. Dizide yer alan kâhin de doğaüstü görüleri sayesinde Hakan'a karşılaştığı sorunlar karşısında çözüm sunması, tavsiyeler vermesi, bilgilendirmesi gibi özellikleri bakımından bir rehber/mentor olarak da görülebilir.

Fotoğraf 5



Çağrının Reddi: Maceraya başlanması ile Hakan'ın üvey babasının öldürülmesi, yakın arkadaşı Memo'nun öldürülmesi ve yeni tanıştığı Kemal ile Zeynep'in gömlek ve Hakan hakkında söylediklerine rağmen Hakan bu durumu anlamamakta ve kabul etmemektedir (Fotoğraf 6). Sıradan dünyanın akışına göre Hakan, bu anlatılanların (İstanbul'u kurtaracak muhafız olması, gömleğin tılsımlı olması) karşısında bir karmaşaya girerek içinde bulunduğu durumu görmezden gelmiş ve reddetmiştir. Üvey babasının kaybı ve yakın arkadaşı olan Memo'nun ölümü ise ona taşıyamayacağı bir acı ve sorumluluk yüklemektedir.

Fotoğraf 6



İlk Eşiği Geçiş: Hakan'ın sarnıca geri dönmesi ile rehberin de yol göstermesiyle Hakan, Neşet'in ve Memo'nun intikamını almak istemektedir. Artık kim ve ne olduğunu anlaması neticesinde içinde bulunduğu durumu kabullenmeye başlamaktadır (Fotoğraf 7). Tılsımlı gömleği giyerek muhafızlığı kabullenişi (Fotoğraf 8) de yine bu eşikte görülmektedir.

Fotoğraf 7



Fotoğraf 8



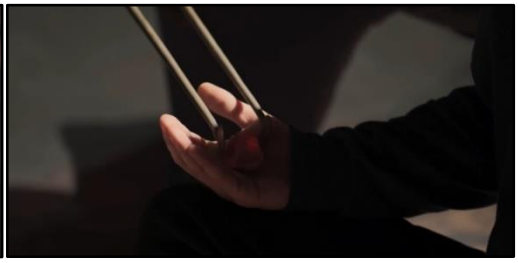
Sınavlar, Müttefikler ve Düşmanlar: Hakan'ın rehber tarafından sınanması, muhafız olup görevini yerine getirebileceğinden emin olunmaya çalışılması, Hakan'a verilen dövüş ve kendini kontrol edebilme eğitimleri, gömleği giydiğinde kurşunun fiziksel hasar vermediğini

pekiştiren sahneler, avucuna kor konulduğunda elinin yanmaması (Fotoğraf 9-10) gibi çeşitli insanüstü özelliklerini izleyiciye aktaran ve karakteri bu özelliklerin kullanımına karşın bilgilendirilen, sınava tabi tutulan sahneler olarak görülmektedir. Muhafızın kadim görevi, İstanbul'u ele geçirmeye çalışan ölümsüzleri durdurmaktadır. Bu macerası sırasında ihtiyacı olan fantastik nesneler arasında gömlekle birlikte ölümsüzleri öldürebilecek olan tek nesne olan tılsımlı hançerede ulaşması gerekmektedir. Bu yolculukta düşmanı olan ancak, kimliğini bilmediği bir düşman olan ölümsüzleri de bulması gerekmektedir.

Fotoğraf 9



Fotoğraf 10



Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak: Hakan'ın baş düşmanı Faysal'ın şirketinde bir çocuğu kurtarması ile başlayan macerasında baş düşmanının (Faysal'ın) şirketinde işe girdiği an (Fotoğraf 11), iki ezeli düşmanın birbirlerinin sınırlarına yaklaştığı yer olarak görülmektedir. Faysal'ın (ölümsüzün) ilk başlarda tek gayesi, eski muhafız tarafından öldürülen, âşık olduğu karısını diriltmektir. Faysal'ın güvenlik amiri olan Mazhar ise bu noktada Faysal ile Hakan arasında bir eşik görevi oluşturmaktadır (Fotoğraf 12). Hakan bu sırada rehberin anlatıları üzerine düşünmekte, kendini geliştirmekte ve planlar yapmaktadır. Hakan bu kısımda ölümsüzün Mazhar olduğunu düşünmektedir.

Fotoğraf 11



Fotoğraf 12



Çile: Hakan bu noktada, Kemal (mentor) ve sadıklardan (müttefiklerinden) olan Emir'i kaybeder. Faysal'ın genel koordinatörü olan Leyla ile aralarındaki ilişkinin bozulduğu da görülür. Ölümsüz olduğunu düşündüğü Mazhar'ı bıçaklayarak öldüren, fakat ölümsüzlerin ölmemesi gerektiğini rehber sayesinde öğrenen Hakan, yanlış kişiyi öldürdüğünün farkına varır, karamsar ve acılı bir ifadeye bürünür (Fotoğraf 13). Dizinin konusu gereği yanlış bir kimseyi öldürdüğünün farkına varan Hakan, kendini adeta cezalandırmaktadır.

Fotoğraf 13

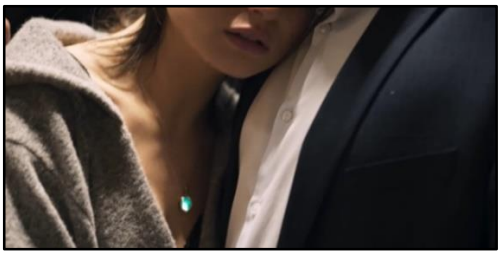


Ödül: Hakan, hançeri ele geçirir (Fotoğraf 14). Mazhar'ı öldürmesi sonucunda polisin gelmesi ve fiziksel olarak Hakan'da hiçbir yaranın olmaması, onun fantastik insanüstü özelliklerini pekiştirirken, kapıdan çıkarılırken gördüğü Faysal'ın omzuna yaslanan sevgilisinin boynundaki tılsımlı taşın parladığını görür (Fotoğraf 15). Bu taş, rehberin ona aktardığı bilgiler doğrultusunda ölümsüz ile teması hâlinde parlamaktadır. Hakan, aradığı ölümsüzün artık Faysal olduğunu bilmektedir. Arayış sonucunda kolye vasıtasıyla görülen bu bilgi de karakterin ödülü olarak görülebilir.

Fotoğraf 14



Fotoğraf 15



Dönüş Yolu: Hakan'ın ölümsüzle geçen mücadeleleri sırasında, yaşadığı zorlukların ve kaybettikleri insanların etkisi onu derinden etkiler. Ölümsüz, Hakan'ı (muhafızı) yenerek, yakın ilişkiler kurduğu Leyla'yı da öldürmüştür (Fotoğraf 16).

Fotoğraf 16



Diriliş: Diğer ölümsüzlerin Hakan'ın kanıyla birlikte dirilmesi, Leyla'nın da tekrardan dirilmesi ile başlayan süreç olarak görülür (Fotoğraf 17-18). Hakan'ın tüm bu olayların ardından tekrardan rehber ve etrafındakilerin etkisiyle İstanbul'u ölümsüzlerin elinden kurtarmak olan görevini kabullenmesi, diğer ölümsüzlerinde hikâyeye dâhil olması ile birlikte gerçekleşen ikili

diyaloglar, Faysal'ın Hakan ile konuşarak "asıl tehlikenin kendinden değil karısı Rüyadan gelebileceğini" söylemesi üzerine Hakan'ın dizinin içeriğinde bulunan diğer tılsımlı nesneleri de bularak tekrardan görevine dönmesiyle, fantastik nesnelerden biri olan anahtarın özelliğini kullanarak geçmişe ve ardından tekrar güne dönerek yaptığı yolculuklar, çözümlemeye çalıştığı sorunlar gibi eylemler, Hakan'ı sonuca yaklaştırarak ölümsüzlerle olan mücadelesinin son noktasına doğru götürür.

Fotoğraf 17

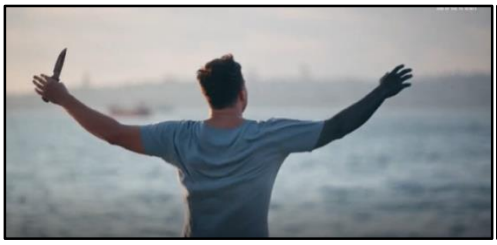


Fotoğraf 18



İksirle Dönüş: Hakan, ölümsüzlerle olan son mücadelelerinde tılsımlı hançer olmadan da onları öldürebildiğini görür. Asıl gücün kanında ve kendi içerisinde bulunduğunu düşünerek zihinsel bir şaşkınlık ve değişim geçirir; geçmişten geleceğe geldiğinde ise artık tılsımlı nesnelerin toz olarak kaybolduklarını görür. Öz babasının, son ölümsüz olarak hayatta kalan Faysal olduğunu, yine geçmişteki yolculuğu sırasında gördüğü bir sembol üzerinden fark eder. Faysal'ı öldürerek hayatta kalan tek ölümsüz kendisi kalır. Bu süreçler içinde Hakan'ın bütün fiziksel ve duyusal algıları değişim veya dönüşüme uğrar. Son olarak da Hakan, kendini de bıçaklayarak tüm ölümsüzleri ortadan kaldırmak ister. Ancak tekrar sihirli bir şekilde dirilerek, tüm macera boyunca gerçekleşen olayların farkında bir hafıza ile öykünün başındaki günlük yaşantısı içerisinde yeniden antikacı dükkânında görülür.

Fotoğraf 19



Fotoğraf 20



SONUÇ ve ÖNERİLER

Dizi, olaylar dizimi (serim, düğüm, çözüm) bakımından incelendiğinde, senaryosunun Joseph Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" sistematiğine göre yazıldığı sonucuna varılmıştır. Dört sezon boyunca olaylar dizisi, kahramanın merkezde olduğu bir süreçte ilerlemiş; "sıradan dünya, maceraya çağrı, rehber" gibi unsurlarla ilk bölümlerde karşılaşılmıştır. "Sınavlar,

müttefikler ve düşmanlar, mağaranın derinliklerine yaklaşmak, çile, ödül" gibi süreçlere, dizinin anlatı yapısının düğüm bölümünde yer verilmiştir.

Sonuç olarak ise "dönüş yolu, iksirle dönüş" gibi kavramların olaylar örgüsünde görülmesi, kahramanın ölümün eşiğinden geçerek (arınarak, kötülüğü yok etmesi), sıradan dünyaya dönmesi (ölümsüzlüğü def ederek dönmesi) bu noktada kahramanın sonsuz yolculuğu olarak görülmüştür.

Öte yandan Todorov'un denge kuramına göre, kahraman dizinin başındaki sıradan dünyaya geri dönmüştür ancak, artık o sıradan dünya, eski dünya değildir. Denge sağlanmıştır ancak oluşan bu dengenin başka bir "sıradan dünya" dengesi olduğu görülmüştür (zengin olma hayalleri yok, tılsımlı nesneler yok, ölen arkadaşları yok, ölümsüzler yok, kendisi de artık muhafız veya ölümsüz değil).

Ayrıca dizide fantastik yapıtlarda örnekleri bulunan, "zamanda yolculuk, süper güçler, ölümsüzlük, siluetler vasıtasıyla konuşabilme, kahin görüleri" gibi doğaüstü/olağanüstü nitelendirilebilecek olgular yer almakta; bunun yanı sıra "tılsımlı hançer, kolye ve kaftan" gibi yerli dizilerde daha önce rastlanmayan öğeler de bulunmaktadır.

Ölümsüzler ve muhafızlar arasındaki savaş, tılsımlı nesneler, çeşitli sihirli iksirler, Fatih Sultan Mehmet dönemi ve günümüz arasındaki zaman yolculukları, karakterlerin insanüstü özellikleri gibi unsurlar, dizinin fantastik evren tasarımını betimlemektedir.

Öte yandan dizinin senaryosuyla ilintili olarak "Ayasofya Camii, Osmanlı Eserleri Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Doğa Tarihi Müzesi, Akbabalı Kubbe" gibi İstanbul'un tarihi mekânlarının kullanılması, dizinin fantastik atmosferine katkı sağlamış ve izleyicinin fantastik evren algısını pekiştirmiştir. Tarihi eserler ve yapılar aracılığıyla izleyiciler üzerinde gizemli bir algı da oluşturulduğu da söylenebilir.

KAYNAKÇA

BARTHES, R. (1988), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Gerçek Yayınevi.

BAZİN, A. (1993), *Sinema Nedir?*, (Çev: İ. Şener). İstanbul: Sistem Yayıncılık.

CAMPBELL, J. (2013), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev: S. Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

CANKAYA, Ö. (2003), *TRT: Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi:1927–2000*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

CHANDLER, D., MUNDAY, R. (2018), *Medya ve İletişim Sözlüğü*. (Çev: B. Taşdemir). İstanbul: İletişim Yayınları.

CHATMAN, S. (2008), *Öykü ve Söylem*. (Çev: Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.

ÇELENK, S. (2005). *Televizyon Temsil Kültür: 90'lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri.* Ankara: Ütopya Yayınları.

ÇİMEN, Ş. T. (2020), *Türkiye'nin İlk Netflix Dizisi "Hakan: Muhafız" İle Yabancı Uyruklu Öğrencilere Kültür Aktarımı*. (Yüksek Lisans Tezi). Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzincan.

HAY, F. B. (2021), *Yerli Dizilerdeki Fantastik Öğelerin Anlatı Yapısı Açısından Çözümlenmesi: "Hakan: Muhafız" Örneği.* (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

İNAL, A. (1999), Televizyon Tür ve Temsil. A. Kartarı ve D. B. Kejanlıoğlu içinde; *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık* (s. 255-286), Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

MORAN, M., HUNT, B. (2008), *Search Engine Marketing, Inc.: Driving Search Traffic to Your Company's Web Site.* IBM Press: Upper Saddle River, NJ.

MUTLU, E. (2008), *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Ayraç Yayınları.

ÖZÖN, N. (1981), *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

PARSA, S. (1994), *Televizyon Estetiği*. İzmir: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

RTÜK (2014), *Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları*. Ankara: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu.

TÜRK DİL KURUMU. (2005), *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

TODOROV, T. (2012), *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları.

TOLKIEN, J.R.R. (1999), *Peri Masalları üzerine*. (Çev: S. Erincin). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

YILMAZ, B. (2020), Televizyon *Dramalarının Geleceği: Anlatı Yapısı Bağlamında İsteğe Bağlı Video İçeriği*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

YÖRÜK, E. (2005), *Televizyon Anlatısı, Tür ve Temsil Açısından Asmalı Konak*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN
Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
ekanmaz@firat.edu.tr

KÜLTÜREL ÖĞELERİN AFİŞ TASARIMINA YANSIMALARI

Öz

Görsel iletişim platformu olarak geçmişte olduğu gibi günümüzde de etkin bir biçimde kullanılan afiş tasarımı; konusuna, ilettiği mesaja, dahil olduğu kategoriye uygun olarak çok sayıda ve türde tasarlanmaktadır. Tasarlanan afişlerin içeriğine uygun olarak kurgulanan kompozisyonlarda içinde bulunulan coğrafyanın izlerini görmek oldukça doğal bir durumdur. Tasarımcı; yaşanmışlıklarını, alana dair tecrübe ve algılarını tasarımda yansıtabileceği gibi; içinde yetişmiş olduğu kültürün izlerini de aktarma yoluna gidebilmektedir. Bundan dolayıdır ki tasarım unsuru; kültürle ve ona dair olan enstrümanlarla iç içe geçen-organik bir yapı sergiler diyebiliriz.

Afiş tasarım sürecinde tasarımcının içinde bulunduğu ortamın ve dahil olduğu etnisitenin yansımasının doğal bir sonuç olabileceği bir önceki paragrafta dile getirilmiştir. Bununla birlikte kültürel öğelerin afiş tasarımında yer alması ve afiş tasarımı olgusuna getirdiği katkılar önemlidir. Araştırmayla, farklı ülkelere ait afiş tasarımlarına ve içinde barındırdığı kültürel öğelere değinilmiştir. Böylelikle kültürel olguların tasarım alanına sağladığı görsel şölen gözler önüne serilmiştir. Tasarımcıların ve alanda çalışan, okuyan kişilerin bu derin yapıyı anlaması ve anlamlandırması açısından çalışmanın faydalı olacağı düşünülmüştür. Literatür taraması ve grafik tasarım incelemesi araştırmanın yöntemi olarak kullanılmıştır.

Anahtar kelimeler: afiş tasarımı, kültür, grafik tasarım, etnik, sanat

REFLECTIONS OF CULTURAL ELEMENTS IN POSTER DESIGN

Abstract

Poster design, which is used predominately as a visual communication platform today, as in the past; is laid out in large numbers and types in accordance with its subject, the message it conveys, and the category it belongs to. It is quite natural phenomenon to see the traces of the prevailing geography in the compositions built in accordance with the content of the designed posters. As the designers can reflect their true life experiences, experiments and perceptions about the field in the design, they can also resort to conveying the traces of the culture in which they were brought up. For this reason, we can claim that the element of design exhibits an organic structure that is intertwined with culture and the instruments related to it.

It is stated in the foregoing paragraph that the reflection of the environment and ethnicity of the designer during the poster design process can be a natural outcome. However, the inclusion of cultural elements in poster design and their contribution to the phenomenon of poster design are important. Within the scope of study, poster designs of different countries and the cultural elements they contain are mentioned. Thus, visual feast provided by cultural phenomena to the field of design are brought to the light. It is believed that the study would be beneficial for designers and people working and studying in the field to understand

and make sense of this deep structure. Literature review and graphic design review are used as the research method.

Keywords: poster design, culture, graphic design, etnic, art.

1. GİRİŞ

Grafik tasarım tarihi boyunca özellikle de son iki yüzyıllık sürece bakıldığında oldukça etkili mecralardan birinin afiş tasarımı olduğunu söyleyebiliriz. *"Afişler, bir mesaj iletmek için tasarlanmış, kapalı veya açık alanlarda duvara asılan tasarım ürünleridir. Afiş kelimesi dilimize Fransızca 'Affiche' kelimesinden gelmiştir. İngilizcedeki 'Poster' kelimesinin karşılığıdır"* (Artan ve Uçar, 2019:14). Teknik olarak kullanıldığı ilk zamandan bugüne değin, insanların dikkatini çeken, bilgi veren, yönlendiren, farklı biçim ve tarzlarda oluşturulmuş bir grafik tasarım ürünüdür. Kamusal alanda kendine yer bulan afişler, yalnızca dış mekânda değil, aynı zamanda iç mekânda da duyuru aracı olarak kullanılmaktadır. Dış mekânda yer alan afişler, -ister billboardlarda yer alsın ister duvar yüzeyinde, isterse durak panolarında- dikkat çekicilik ve izlenme olarak oldukça kısa bir zaman dilimini kapsamaktadır. Ancak, iç mekânda yer alan afişler ise dış mekân afişlerine oranla daha uzun süreler izlenebilmektedir. Tıpkı sinema, tiyatro, opera ve konser afişleri gibi.

Her ne kadar ortak unsurları taşısa da afişler konu, teknik ve içerik açısından birbirinden ayrılmaktadır. Afişlerin hedef kitleye ulaşırken izlediği en önemli yollardan birisi hangi türe ait olduğudur. Bu afiş türünün doğru tespiti ve amaca uygun afişin tasarlanması ile mümkündür. Afiş türleri genel itibariyle üç farklı kategoride değerlendirilmektedir.

Ticari Afişler; reklamcılık, moda, endüstriyel ürünlerde, turizm ve basın-yayın organlarında sıkça kullanılan, bir hizmeti bir ürünü satmak veya duyurmak için kullanılan afiş türüdür.



Resim 1: Land Rover Reklam Afişi, 2007.
https://erturgutdesign.com/unutulmaz-reklam-afis-ornekleri/ (25.08.2021).

Sosyal Afişler; eğitim, sağlık, çevre, toplumsal farkındalık yaratacak alanlarda, kullanılan ve genel olarak da bilgilendirme, dikkat çekme, uyarma gibi görevleri üstlenen afiş türüdür.



Resim 2: "Humanity and Nature are One", Sosyal Afiş Örneği.
https://erturgutdesign.com/unutulmaz-reklam-afis-ornekleri/, (25.08.2021).

Kültürel Afişler; sinema, tiyatro, sergi, bienal, konser, opera, şenlik gibi kültürel faaliyetlerin duyurulmasında, insanların dikkatini çekerek topluma yönlendirmede bulunan afişlerdir (Tarlakazan, 2017:183), (bkz. Resim 3).



Resim 3: "Iron Man" Film Afişi, Kültürel Afiş Örneği
https://www.bidolubaski.com/blog/afis-tasarimi-ve-en-iyi-afis-ornekleri, (25.08.2021).

Afiş türlerinin kendine has ayrışan yönleri olmasına rağmen yukarıda bahsedildiği üzere her afişin ortak yönleri bulunmaktadır. Kısaca değinmek gerekirse; dikkat çekici olması, mesajı doğru iletmesi, okunur olması, hedef kitleye ulaşabiliyor olması, doku-renk-tipografi-kompozisyon gibi öğelerin doğru kullanılması önemli ve ortak kıstaslardır.

Alıcıya doğru ve düzgün bir biçimde aktarma konusunda tasarımcıya büyük rol düşmektedir. Tasarımcı ortaya koyacağı tasarımı planlarken hiç kuşkusuz ki kendi deneyim ve

kişisel üslubunu bu tasarım sürecinin en önemli parçası olarak sürece dâhil etmektedir. Araştırma kapsamında seçilen afişlerde ait olunan etnisite ve kültürel kodlara dair izler bulunmaktadır.

2. Tasarım ve Kültür

Görsel iletişimin en önemli ulaşım kanallarından biri olan afiş tasarımı ve kültür arasında sıkı sıkıya bir bağ olduğu bilinmektedir. Kültür olgusu tasarım dünyasına her zaman için kuvvetli bir kaynak oluşturmuştur. Zaten kültürün tanımına bakacak olursak Türk Dil Kurumu Güncel Sözlüğünde "*Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü"* (TDK, 22.08.2021), olarak tanımlanmıştır. Ancak *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* isimli kitabında Artun kültür hakkında şöyle bahsetmiştir: "*Bir zamanlar kültür, tarımla ilgili, maddi üretimle ilgili bir kategoriydi. Giderek doğayı dönüştürmekle ilgili, bilgi gibi, sanat gibi diğer 'üretimler'i de içerdi*" (Artun, 2013:10). Böylelikle kültür, kendisini günümüze dek kavramsal hale getiren bir sürece dahil oldu. Bu sürece bakıldığında doğal-yapay, maddi-gayri maddi, altyapı-üstyapı, alçak-yüksek, otonomi-heteronomi, popüler-elitist gibi diyalektik bir oluşuma karıştığı; ancak düşünür ve sanat araştırmacıları için bu durumun olumsuz olduğu görüşü ortaya atılmıştır. Hatta Castells'in kültürün kültüre gönderdiği bir çağa giriliyor iddiasını dile getiren Artun, kültürün; doğayı, sanatı, sanayiyi, bilgiyi değil, öncelikle kültürü anlamlandırdığını ifade etmiştir (Artun, 2013:10-11). Buradan yola çıkarak, kültürün yalnızca etnik birtakım düzenlenmelerden oluşmadığı, nesilden nesile aktarılan bilgiyi de fikirleri de maddi ve manevi unsurların içine dahil olduğu büyük bir evren olduğunu ifade etmek doğru olacaktır.

Araştırmaya konu olan kültürel dokular, dünyanın içinde bulunduğu konjonktüre, yaşanılan coğrafyaya ve kişisel deneyimlere dokunmakta ve iç içe geçmektedir. Tasarımın kültür öğesinden bağımsız olması düşünülemez. Coğrafyanın tasarımcıya belki de en büyük armağanıdır bu. Ortak hafızayı yoklar, bilindik kodları ortaya koyar; sanatçı, tasarımcı ve alıcı arasında bir bağ yaratır. Bundan dolayı kültür öğesi afiş ile iç içe geçer, birbirine entegre olur, alıcıya merak ettiren davetkar bir çağrıda bulunur. Tasarımcı özgür bir ruhla afiş tasarımını yaparken, kendi yaşam alışkanlıklarını, rutinlerini, çevresinde olup biteni, yaşadığı toprağı ve ruhu da afişe konu eder. Alt başlıkta inceleyeceğimiz afiş tasarımları konunun daha iyi pekişmesini sağlayacaktır.

3. Afiş Tasarımında Yer Alan Kültürel Öğeler

Afiş tasarımının hemen her toplumda yeri oldukça önemlidir. Yaygın bir biçimde kullanılıyor olması, kitlelere hızlıca ulaşması, dikkat çekici olarak tasarlanması ve kişilerin algı seviyesini üst noktaya taşıma kapasitesinden dolayı afiş, tasarım dünyasında önemini

korumaktadır. Grafik tasarımcının afiş tasarımında biçim-içerik-işlev ile ilgili kısımlarda kendini ve tasarımı besleyebileceği kaynakların çıkış noktasında güncel, yeni, ana akım düşünce ve eğilimler görülmektedir.

Çevremizde hemen her alanda görülen değişim, hız ve devinim grafik tasarımda olduğu gibi afiş tasarımı alanında da başat bir rol üstlenmektedir. Kitlelere hemen ulaşması ve yeniliklerin denenip sonucun çabucak görülebilmesi, yani toplumdan geri dönüşlerin hemen elde edilmesinden dolayı grafik tasarım, dolayısıyla afiş tasarımı çağın düşünce ve eğilimlerinin rahatlıkla denenebildiği bir alan olmaktadır (Ulger, 2017:4). Araştırma kapsamında sosyal ve kültürel içerikli afişler belirlenmiş olup, Türkiye, Meksika, Filipinler ve Japonya'ya ait afiş örnekleri incelenmiş olup, Ülke kültürlerine dair izler ortaya konulmuştur.



Resim 4: "Yurdu Ordunun ve çalışan milletin gücü korur" Sosyal afiş örneği, İhap Hulusi Görey, (t.y.). https://dogucanguler.com/ihap-hulusi-goreyin-hayati-ve-eserleri-turk-grafik-tasariminin-ilk-illustratoru/ihap-hulusi-1/, (24.08.2021).

Cumhuriyetin ilk yıllarında ülke kalkınmasını destekleyen, tanıtımını yapan tasarım ve illüstrasyonlarıyla Türk grafik tasarım tarihinin en önemli isimlerinden biri olan İhap Hulusi Görey'in hazırlamış olduğu çalışmaları dikkatlice incelemek gerekmektedir. Tasarımların tarzı, üslubu ve kullanılan materyali bakımından, döneminde oldukça yenilikçi kabul edilmiş ve sonrasında gelen tasarımcılara kaynaklık etmiştir.

İhap Hulusi Görey'in afişi sosyal içerikli afiş türünde değerlendirilmektedir. Tasarımcı afişi tasarlarken özellikle illüstrasyon tekniğini tercih etmiş, kendisini tasarımcı olarak değil, sanatçı olarak tanıtmıştır. Hazırladığı her tasarımda bu kimliğinin hakkını fazlasıyla vermiştir. Resim 4'e bakıldığında çalışmada açık kompozisyon kullanıldığı ve sepya tonlarda hazırlandığı görülmektedir. Çalışmanın sol tarafında hiyerarşik olarak büyük konumda kullanılan asker

figürünün elindeki borazanı kuvvetli şekilde üflemesi, yüzünü gökyüzüne dönmesi; yeni kurulan cumhuriyetin her tehdide karşı hazır olduğunu, vatan savunmasını ilahi bir kudretle gerçekleştireceğini ifade etmektedir.



Resim 5: Afiş detay.

https://dogucanguler.com/ihap-hulusi-goreyin-hayati-ve-eserleri-turk-grafik-tasariminin-ilk-illustratoru/ihap-hulusi-1/, (24.08.2021).

Çalışmanın sağ tarafında daha küçük olarak kullanılan kadın ve arkada yarı siluet olarak resmedilen işçiler, çiftçiler ülke kalkınmasına olan katkıyı ifade etmektedir. Elbette ki fonda kullanılan fabrika bacaları sanayileşmeyi ve ülkenin kendi kendine yeteceğinin ifadesi olarak resmedilmiştir. Askerin üniforması Türk askeri kıyafeti örnek alarak, resmedilmiş ve gerçeklikten kopmadan fotoğrafik olarak kullanılmıştır. Kadın figürü ise şalvarıyla, başörtüsüyle, elindeki çapasıyla Anadolu kadınının temsili olarak resmedilmiştir. Erkek figürler kadın figürünün arkasında kalmış ve onu destekler konumda kullanılmıştır. Kıyafetleri yine Anadolu topraklarında yaşayan işçi ve çiftçilerin günlük giysileri temel alınarak ifade edilmiştir. Tipografik düzenlemede ise kullanılan font oldukça sert ve kararlı bir mesaj veren konumda kullanılmış, toplumun ordu ile bir bütün olarak çalışarak, üreterek yurdu koruduğunu belirtilmiştir. Dinamik bir yapıda hazırlanan bu afişte cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte kendi küllerinden doğan yeni Türkiye'nin, Anadolu topraklarının emeği ve dokusu yansıtılmıştır (Resim 4).

Görey'in bir diğer afişinin konusu yerli mallarının kullanımının desteklenmesi üzerinedir. Dikey kompozisyonla oluşturulmuş afişte yer alan iki figür, modern Türkiye'nin çağdaş giyimli, yerli malını kullanan aile yapısını göstermektedir. Fonda yer alan fabrika silueti, yerli malını üreten fabrikaların kurularak üretime geçtiğinin ifadesidir (Resim 6).



Resim 6: "Her Malın Yerlisi Var" Sosyal Afiş Örneği, İhap Hulusi Görey, (t.y.). https://i.pinimg.com/originals/f0/f1/2d/f0f12de1265fcad68aecfc65d7137bbe.jpg, (23.08.2021).

Kadın figür bir önceki afişte olduğu gibi ön planda kullanılmıştır. Figürlerde kılık kıyafet devriminin de gerçekleştiğini, ülkede fabrikaların kurulduğunu ve yerli üretime geçilerek ülke ekonomisini kalkındırdığı imajı oluşmaktadır. Ülkeyi ve yerel üretimi desteklemesi, yerli malının kullanımını öğütlemesi açısından kültürel değerleri taşıyan ancak sosyal içerikli bir afiş olduğunu ifade edebiliriz.



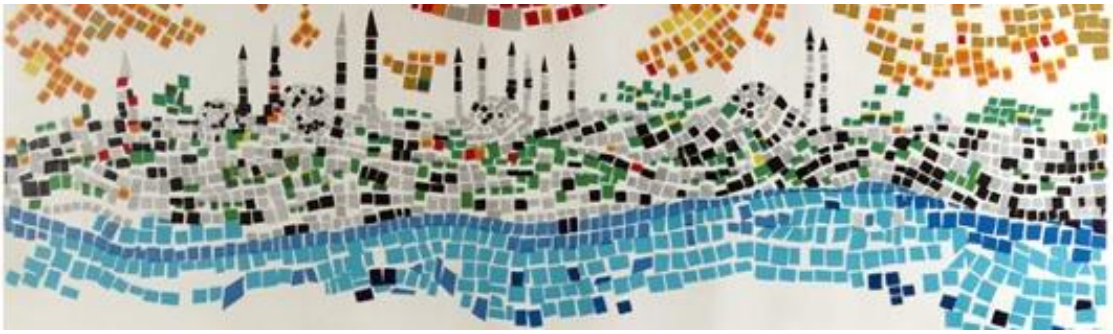
Resim 7: Afiş detay. https://i.pinimg.com/originals/f0/f1/2d/f0f12de1265fcad68aecfc65d7137bbe.jpg, (23.08.2021).

Mengü Ertel'in İstanbul Festival afişi, kullanılan öğelerle ve renk skalasıyla oldukça detaylı ve görkemli bir yapı sergilemektedir. Çalışma kompozisyon açısından iki bölüme ayrılmış ve kompozisyonun ikinci bölümünde festivalin tipografik düzenlemesine yer verilmiştir (Resim 8).



Resim 8: Mengü Ertel, "1. İstanbul Festivali'nin ödüllü afiş tasarımı", 1973. https://sangrafik.com.tr/upload/w900/e523669c5e231106b81f5492cf31a6aa.jpg, (22.08.2021).

Afişte mozaik dokusu İstanbul siluetiyle harmanlanarak kullanılmış, hem kendi kültürümüzde hem de Anadolu topraklarında oldukça yaygın bir kült olan güneş figürü İstanbul'un üzerinde yükselmiştir. Burada ilahi bir kudretin sembolü olduğu ifade edilebilir. Mozaik kullanımı ise ülkemizin tarihi ve kültürel açıdan çok zengin bir konumda olduğunu, pek çok kadim medeniyete ev sahipliği yaptığını nitelemektedir. Festival afişinin sağ alt kısmında yer alan mavi lale motifi ise İstanbul'un en bilindik sembolüdür. Tasarımcı her yönüyle Anadolu kültürünün kalbine dokunan bir tasarım gerçekleştirmiştir.



Resim 9: Afiş detay, 1973.



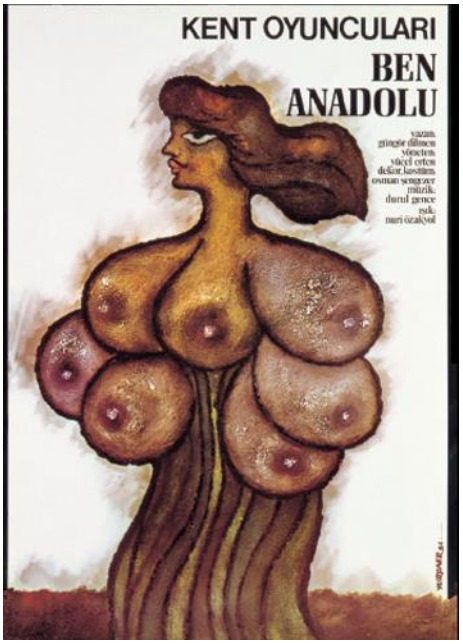
Resim 10: Afiş detay, 1973.

Mengü Ertel'in Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı isimli tiyatro oyunu için tasarladığı afişte illüstre ettiği öğeler, lekesel olarak iki parça halinde kullanılmıştır (Resim 11). İllüstrasyon tekniğiyle gerçekleştirilen çalışmada sol tarafta negatif-pozitif ilişkisi kurularak parça bütün ilişkisi sağlanmıştır. Koyu lekeler aydınlık kısımla olan dengeyi bozacak konumda değildir.



Resim 11: Mengü Ertel, Keşanlı Ali Destanı Tiyatro Afişi, 1984.
http://gmk.org.tr/uploads/news/file-144664262741629211 1.pdf, (20.08.2021).

Soldaki figür, Destanda yer alan Keşanlı Ali'dir. Giyimi de bıçkın bir delikanlı olarak resmedilmiş ve oyundaki kostüme uygun şekilde afişte yansıtılmıştır. Kırmızı renk tonuyla ve alt kısımda yer alan çizgisel formlarla afiş hareketlendirilmiştir. Ana karakterin kıyafeti, duruşu, başındaki kasketiyle tam bir Anadolu kabadayısı olarak görüyoruz. Bu tiyatro afişinin çizim tarzı oldukça serbest ve stilize şekilde kullanılmıştır. Mengü Ertel'in kendi oluşturmuş olduğu font, kendi içerisinde yarattığı düzenle oyunun ruhunu yansıtır gibidir.



Resim 12: Yurdaer Altıntaş, "Ben Anadolu" Tiyatro Afişi (1984) 70x100 cm
http://www.yurdaeraltintas.com/ArtGallery.aspx?Category=1#!prettyPhoto[gallery]22]/7/, (20.08.2021).

Yurdaer Altıntaş'ın "Ben Anadolu" isimli tiyatro afişinde illüstratif bir anlatım biçimi kullanılmıştır (Resim 12). Merkezi ve açık bir kompozisyon uygulanan afiş; mitsel bir anlatımla Anadolu topraklarının bereketine, bolluğuna gönderme yapmaktadır. Seçilen kadın figürü Anadolu medeniyetinde yaygın olarak kullanılan Ana Tanrıça Kibele'dir. Doğurganlığı, verimliliği, bereketi sembolize etmektedir. İri memeli olması ve bir ağaç gövdesine benzeyen vücudu ile kompozisyonun alt kısmında görünen toprağa sıkı sıkıya bağlı olması Anadolu medeniyetinde hava kadar su kadar önemli olan toprak kültünü göstermiştir.

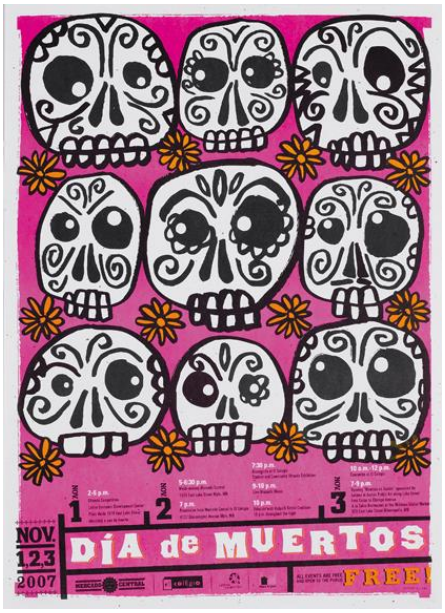


Resim 13: Afiş detay. (1984).



Resim 14: Afiş detay. (1984).

Anadolu'nun bereketli ve verimli toprakları en eski zamanlardan günümüze dek hep kıymetli olmuştur. Bu toprakların pek çok medeniyete ev sahipliği yaptığını ifade etmektedir. Oluşturulan kompozisyondaki toprak, ağaç, doğurganlık, verimlilik, Ana Tanrıça kültü ve doğayla sıkı sıkıya bağ kuran figür, hayat ağacı olarak da yorumlanabilir. Afişin genel olarak taşıdığı özellikler, çizim ve figür ayrıntılarıyla kültürel afiş kapsamında değerlendirilmektedir (Canbolat, 2018:263).



Resim 15: Luis Fitch, "Dia de Muertos" (Ölüler Günü Festivali), 2014. https://alfalfastudio.com/2014/05/29/mex-poster-in-ny-cross-cultural-posters-by-luis-fitch/, (24.08.2021).

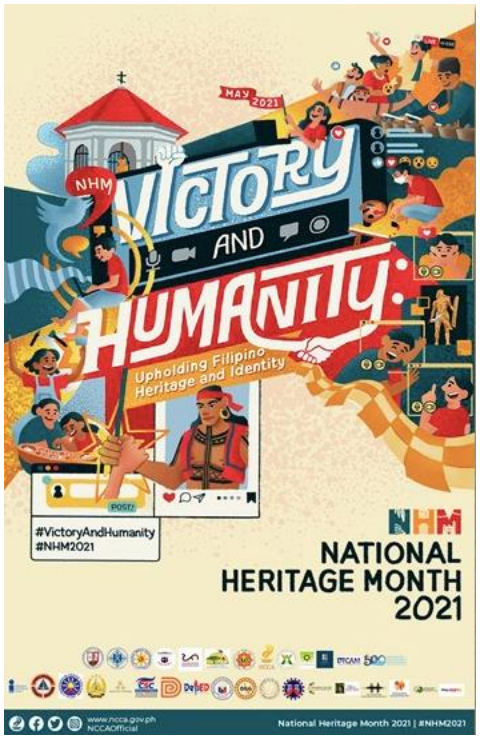
Luis Fitch'e ait olan günümüz anlayışıyla oluşturulmuş afişte, zemin rengi olarak canlı bir pembe seçilmiş, blok şekilde oluşturulmuş kapalı kompozisyonda ise dokuz adet kurukafa resmedilmiştir (Resim 13). Kurukafalar etrafında bulunan çiçek motifleriyle dekoratif bir üslupta sunulmuştur. Tipografik düzenleme ve afişin duyurusunu yaptığı festivalin bilgisi, afişin alt kısmında yer almaktadır. Afişin konusu Ölüler Günü Festivali'dir. Ölüler Günü Festivali, başka ülkelerden de katılımın yüksek olduğu Meksika'nın en önemli festivallerinden biridir. Festival, 19. Yüzyılın sonunda doğan Meksikalı sanatçı Jose Guadalupe'nin çizimlerinden ilham alınarak düzenlenmektedir (Meksika'da Ölüler Günü, 2021).

Yaşamın kutsandığı, ölülere saygı gösterilip onlara sunular sunulan bir gündür. Her festivalde olduğu gibi büyük kortejler eşliğinde rengârenk, çiçeklerle ve çeşitli süslerle süslemeler yapılarak, halkla beraber büyük bir coşkuyla kutlanmaktadır. İlginç kurukafa makyajlarıyla hazırlanan gruplar toplulukların içinden yürüyerek töreni gerçekleştirmekte ancak ülkenin bazı bölgelerinde ise ölüler mezarlarından çıkarılıp halkın arasında dolaştırılmaktadır. Konusu, afişin hazırlanış amacı ve kullanılan görsellerle afiş, kültürel afiş kapsamında değerlendirilmektedir (Meksika'da Ölüler Günü, 2021).



Resim 16: "Dia de Muertos" (Ölüler Günü Festivali), 2014.
Erişim: https://iyikigormusum.com/oluler-gunu-meksikanin-renkli-festivali (25.08.2021).

Filipinlilerin kültürel kimlik ve mirasının kutlandığı mayıs ayı için hazırlanan afişin konusu; tüm halk kütüphanelerinin ortak bilinci ve geçmişi unutturmamak için kütüphane kullanımını dijital olarak halkın erişimine açmasıdır (Resim 15). Filipin Ulusal Kütüphanesi (NLP)'ne ait web sayfasında belirtildiği üzere, ülkedeki tüm halk kütüphaneleri ve onların sahip olduğu rollerin güçlendirilmesi, kültürün ve tarihin tanıtılması için bir iş birliğine girilmiştir. Ortak mirasa ve koleksiyonlara ilişkin verilere erişim sağlamak için 2021 Mayıs ayında kütüphanenin dijitalleştirilmiş koleksiyonu meraklısına, entelektüellere, kısacası tüm halkın erişimine açacağının bilgisi paylaşılmıştır (NLP, 2021).



Resim 17: Victory and Humanity, National Heritage Month 2021
Erişim: http://web.nlp.gov.ph/nlp/sites/default/files/Slide1.JPG. (24.08.2021).



Resim 18: Afiş detay, (2021).
http://web.nlp.gov.ph/nlp/sites/default/files/Slide1.JPG. (24.08.2021).

Afiş incelendiğinde soldan sağa doğru yatay ancak yukarı bir yol seyredecek şekilde yerleştirilmiş merkezi bir tipografik düzenleme görülmektedir (Resim 16). Tipografinin kendi içerisindeki dinamizmi ile istenen coşku etkisi yakalanmıştır. Dikey olarak oluşturulmuş kompozisyonun hem sağ hem de sol tarafı dengeli şekilde kurgulanmıştır. Sepya ve buna bağlı olarak oluşturulan renk skalasıyla hem dinamik bir yapı gerçekleştirilmiş hem de günceli takip eden bir stille illüstrasyon ortaya konulmuştur. Kompozisyonda, konusuna bağlı olarak Filipinlilerin arasındaki sevgiyi, saygıyı, geçmişe olan bağlılığını gösteren bir akış gerçekleştirilmiştir. Yer alan figürler Filipinlilerin fiziksel özellikleri baz alınarak esmer tenli olarak resmedilmiştir. Kutlama ayı olması nedeniyle de afişte bu heyecan ve coşku hissedilmektedir. Figürlerin konumlanışları, tarihe olan merak ve duygularını dijital mecra üzerinden, sosyal medya aracılığıyla görüp, paylaşıp konuşmaları resmedilmiştir.

2018 yılında kiraz çiçeği izleme festivali olarak da anılan "Cherry Blossom Festival" afişi, tıpkı kiraz çiçeği gibi naif şekilde oluşturulmuştur. Renk skalası pembe, kırmızı, sarı, yeşil ve tonlarını barındırmaktadır. Vektör illüstrasyon olarak gerçekleştirilen çizimde, merkezi bir kompozisyon kurgulanmıştır. Merkezde bulunan kadın figür, elinde Japonlara özgü bir desenle resmedilmiş yelpaze tutmakta ve yüzünün yarısını yelpazeyle diğer yarısını da kiraz çiçekleriyle gizlemiştir. Bu kadın figür Japon kültüründe yer alan Geyşa karakteridir. Geyşalara özgü bir çekicilik ve gizemle resmedilmiştir. Tipografik düzenlemeye bakıldığında ise kompozisyonun sol üst köşesinde ve detay bilgi olarak verilen tarih de alt kısımda merkezi bir konumda kullanılmıştır. Harf aralarında boşluklamalar ve narrow bir biçim göze çarpmaktadır.



Resim 19: "51st Cherry Blossom Festival" (2018). https://pro2-bar-s3-cdn-cf5.myportfolio.com/7b2b17ac54a0efdf50106129ff575406/67f94c14-c7b6-425c-9031-c38fe96aae20_rw_1200.jpg?h=e969fa6d2d7c4218a6fa5648a8c46ef6, (25.08.2021).



Resim 20: Afiş Detay, (2018).

Afişin konusu; yıllık olarak gerçekleştirilen ve kültürel bir etkinlik olarak kabul edilen en eski festivallerinden biri olan "Kiraz Çiçeği İzleme Festivali"dir. "Hanami" olarak da bilinen bu festival Japonya'da oldukça önem verilen bir etkinliktir. Okinawa'daki yosun yeşili dağlara yansıyan pembe renkli, baharın habercisi olan kiraz çiçekleri ocak ayının sonundan itibaren Kuzey Okinawa Ana Adası'ndan Yae-dake ve Nago Kalesi Harabelerinden itibaren açmaya başlamakta ve Güney Okinawa Ana Adası'nda şubat ayının ortasında tam çiçeğe bürünmektedir (Japan's Earliest Cherry Blossom Festival, 2021).



Resim 21: "Hana no En" (Under the Cherry Blossoms), Kunisada (1852). https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hana_No_En.jpg, (25.08.2021).

Kiraz çiçeklerinde tanrı ve tanrıçaların ruhları olduğuna inanan Japon halkı, kiraz çiçeğine farklı anlamlar yüklemektedirler. Kiraz çiçeği kısa ömürlü bir çiçek olduğu için yaşamın geçici güzelliğine gönderme yapan bir metafor olarak da görülmektedir. "Sakura" olarak adlandırılan kiraz çiçeği 19. yüzyıldan günümüze değin Japon kültürünün en önemli unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir (Sakura, 2021).

4- SONUÇ

Afiş tasarımı, yaratıcı bir bilinç ve yetenekli bir zihnin ellerinden çıkan grafik tasarım alanının en etkin araçlarından biridir. Tasarımcı etkiyi artırmak için geçmişten ve günümüzden belirli araçları kendisine bir yol olarak seçebilir. Günceli takip ettiği kadar, geçmişe de bir saygı duruşunda bulunabilir. Tasarım sürecinde temel tasarım ilkelerini göz önünde bulundurulması, rengin, kompozisyonun, tipografinin etkili bir biçimde konumlandırılması elzemdir. Çünkü izleyici ve tasarım arasında oluşacak olan bağ yalnızca iyi oluşturulmuş kompozisyon öğeleriyle olmayacaktır. Aynı zamanda estetik bir doyum bu bağın yaratılmasını sağlayacaktır. Konu ekseninde seçilen afiş tasarım örnekleri herhangi bir zaman dilimi gözetilmeksizin belirlenmiştir. İhap Hulusi Görey ve Yurdaer Altıntaş gibi ustaların afişleri erken dönemlere ait olduğu gibi, döneminin en iyi ve zamansız tasarımlarındandır. Kullanılan dil, tasarım birliği, renk ve kullanılan malzemenin ustalıkla yönetilmesi afişlerin seçilme nedenlerindendir. Elbette ki konunun kültürel öğeler kapsamında olması seçilen afişlerin ana özelliğidir.

Günümüz tasarım örneklerinin ise üretildikleri toplum içerisinde ses getirmiş olması, anlatım üslubu ve yereli iyi bir biçimde yansıtması afişlerin seçilme nedenidir. Meksika, Filipinler

ve Japonya'ya ait örnekler incelendiğinde ülkede yer alan etkinliklerin, kendi kültürel kodlarının yarattığı etkiyle, tıpkı Meksika örneğinde olduğu gibi ölüm unsuru gibi sert bir geçişi rengarenk bir karnaval havasında sunabilir, Japonya'da olduğu gibi de kiraz izleme festivalini duyurmak için naif bir yol tercih edebilirler. Ya da Filipinler'de olduğu gibi günümüz sosyal medya araçları üzerinden bir tasarımla duyuruma gidebilirler. Tercih edilen anlatım dili nasıl olursa olsun, kültür öğesi afişlerin odak noktasını oluşturmaktadır. Yukarıda seçilen örneklerde de neden ve nasıl seçildiğine dair incelemelerde bulunulmuştur. Günceli, teknolojiyi takip eden tasarımcı büyük bir sorumluluk üstlenerek akılcı bir yolla kültürel öğeleri de bir tuğla gibi tasarımın içine dahil etmektedir. Bu da çok sesliliği ve bizi farklı yönlerimizden tutup yakalayan bir ortak dil bulmasındandır. Bu evrensel yapı, insanları görünmez bağlarla birbirine bağlayıp, sarıp sarmalamaktadır.

Kaynakça

Artan, H. I. ve Uçar, T. F. (2019). Kaligrafi ve Tipografinin Afiş Sanatına Yansımaları. *Akademik Sanat*, 10-27.

Canbolat, C. (2018). Tiyatro Afişlerinde Öncü Bir Sanatçımız Yurdaer Altıntaş. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(24), 235-269.

Japan's earliest cherry blossom festival. (2021, 28 Ağustos). Erişim adresi https://web.archive.org/web/20131001232602/http://www.okinawastory.jp/en/special/sakura_2011/sakura_index.html

Meksika'da 'ölüler günü' festivali düzenlendi. (2021, 25 Ağustos). Erişim adresi https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/meksikada-oluler-gunu-festivali-duzenlendi,RCmIIpnyJ0-S5aI1UiktQg/n_ygDjw17ke4hJLgQrzlOA

NLP joins the celebration of the national heritage month. (2021, 20 Ağustos). Erişim adresi http://web.nlp.gov.ph/nlp/?q=node/10480.

Sakura: cherry blossoms as living symbols of friendship. (2021, 27 Ağustos). Erişim adresi https://www.loc.gov/exhibits/cherry-blossoms/cherry-blossoms-in-japanese-cultural-history.html

Tarlakazan, E. (2017). Türkiye Cumhuriyeti Tarihinin İlk Yıllarında Afişlerde İmge Olarak Kadın: Gösterge Bilimsel Bir Analiz. *Tasarım ve Sanat Dergisi*, 7(1), 180-197.

Ulger, K. (2016). Postmodernizm ve Afiş Tasarımına Etkileri. *III. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri* içinde 1-19. Sivas.

Resim Kaynakça

Altıntaş, Y. (1984). *Ben Anadolu Tiyatro Afişi*, 20 Ağustos 2021 tarihinde

http://www.yurdaeraltintas.com/ArtGallery.aspx?Category=1#!prettyPhoto[gallery]22]/7/ adresinden alındı.

Bidolubaskı. (t.y.). *Iron Man Film Afişi*, 25 Ağustos 2021 tarihinde https://www.bidolubaski.com/blog/afis-tasarimi-ve-en-iyi-afis-ornekleri adresinden alındı.

Ertel, M. (1973). *1. İstanbul Festivali'nin ödüllü afiş tasarımı*, 22 Ağustos 2021 tarihinde https://sangrafik.com.tr/upload/w900/e523669c5e231106b81f5492cf31a6aa.jpg adresinden alındı.

Ertel, M. (1984). *Keşanlı Ali Destanı Tiyatro Afişi*, 20 Ağustos 2021 tarihinde http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1446642627416292111.pdf adresinden alındı.

Fitch, L. (2014). *Dia de Muertos*, 24 Ağustos 2021 tarihinde https://alfalfastudio.com/2014/05/29/mex-poster-in-ny-cross-cultural-posters-by-luis-fitch/ adresinden alındı.

Görey, İ. H. (t.y.). *Yurdu Ordunun ve Çalışan Milletin Gücü Korur*, 24 Ağustos 2021 tarihinde https://dogucanguler.com/ihap-hulusi-goreyin-hayati-ve-eserleri-turk-grafik-tasariminin-ilk-illustratoru/ihap-hulusi-1/ adresinden alındı.

Görey, İ. H. (t.y.). *Her Malın Yerlisi Var*, 24 Ağustos 2021 tarihinde https://i.pinimg.com/originals/f0/f1/2d/f0f12de1265fcad68aecfc65d7137bbe.jpg adresinden alındı.

Gürkaş, S. (t.y.). *Ölüler Günü: Meksika'nın Renkli Festivali*, 25 Ağustos 2021 tarihinde https://iyikigormusum.com/oluler-gunu-meksikanin-renkli-festivali adresinden alındı.

Kunisada. (1852). *Hana no En*, 25 Ağustos 2021 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hana_No_En.jpg adresinden alındı.

Kültür. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel sözlük* içinde. Erişim Adresi: https://sozluk.gov.tr .

Pro2 bar. (t.y.). *51st Annual Cherry Blossom Festival,* 25 Ağustos 2021 tarihinde

https://pro2-bar-s3-cdn-cf5.myportfolio.com/7b2b17ac54a0efdf50106129ff575406/67f94c14-c7b6-425c-9031-c38fe96aae20_rw_1200.jpg?h=e969fa6d2d7c4218a6fa5648a8c46ef6 adresinden alındı.

Rwz. (2007). *Land Rover Reklam Afişi,* 25 Ağustos 2021 tarihinde https://erturgutdesign.com/unutulmaz-reklam-afis-ornekleri/ adresinden alındı.

Rwz. (2007). *Humanity and Nature are One*, 25 Ağustos 2021 tarihinde https://erturgutdesign.com/unutulmaz-reklam-afis-ornekleri/ adresinden alındı.

Web.nlp.gov.ph. (t.y.). *Victory and Humanity, National Heritage Month 2021,* 24 Ağustos 2021 tarihinde http://web.nlp.gov.ph/nlp/sites/default/files/Slide1.JPG adresinden alındı.

Dr. Öğr. Üyesi Elvan TEKİN
Fırat Üniversitesi
ekanmaz@firat.edu.tr

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDA GÖRSEL VE İŞİTSEL ENSTALASYONLAR

Öz

Yerleştirme tasarımı olarak sanat dünyasına 20. yüzyılda dahil olan enstalasyon, göze ve zihne hitap ederek sanat ve tasarım alanında yeni sorgulama alanları açmıştır. Bu sorgulamaya çoğu zaman izleyiciyi dâhil etmiş ve sanatın klasik görüntüsünden kimi zaman da galerilerden kurtararak mekânsızlaşmasının önünü açmıştır. Son zamanlarda enstalasyon kavramı, teknolojide yaşanan gelişmelerle birlikte sanatçının ve tasarımcının izleyiciyi davet ettiği ve sınırlarını tasarımla belirlediği farklı bir mekâna dönüşmüştür. İzleyici yalnızca uzaktan bakarak anlam yüklemeye çalıştığı bir alana dahil olmamakta, tamamen farklı bir zamana, farklı bir dalgalanmaya katılmaya başlamıştır. Bunu olanaklı hale getiren unsur da görüntü, mekân ve sesin bir araya gelmesidir.

Görsel ve işitsel enstalasyonlar izleyiciye belirli bir alan çizmiş ve o alanı bambaşka bir mekân olarak algılatmayı amaçlamıştır. Böylelikle kullanılan ekipmanlar, sesin yaymış olduğu tını, içinde bulunulan mekânın ışık ve sesle bütünleşerek zemine çarpması, ışığın şiddeti ile sesin kırılması ile bu algı yakalanmıştır. Bu araştırmada görsel ve işitsel enstalasyon örneklerine yer verilmiş olup konunun daha iyi incelenmesi amaçlanmıştır. Literatür taraması araştırmanın yöntemi olarak kullanılmıştır.

Anahtar kelimeler: görsel ve işitsel, enstalasyon, tasarım, ışık, ses.

VISUAL AND AUDITORY INSTALLATIONS IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN

Abstract

The installation, which was incorporated into the art world in the 20th century as a placement design, appealed to the eye and the mind and unraveled new fields of inquiry in the art and design arenas. It often included the viewer in this inquiry process and paved the way for the delocalization of art by freeing it from the conventional image and sometimes from the galleries. Recently, the concept of installation has transformed into a different space, where the artist and the designer invite the audience and define its boundaries through design along with the developments taking place in technology. The viewers are not involved in a field that they strive to make sense of by looking only from a distance, but have started to partake in a completely different time, a different fluctuation. The element making this possible is the combination of image, space and audio.

Visual and auditory installations drew up a certain space for the audience and aimed to have that space perceived as a completely different space. In this way, this perception was captured by the equipment used, the tone emitted by the sound, the crashing of the existing space into the ground by integrating with the light and sound, and the refraction of the sound with the intensity of the light. In this study, examples of

visual and auditory installations are included and it is aimed to better examine the subject. Literature review is used as the method of the research.

Keywords: visual and auditory, installations, design, light, audio.

GİRİŞ

Postmodern sanatı ve ötesini yaşadığımız günümüzde tasarım melezleşme yoluyla farklı form ve alt metinlerle karşımıza çıkmaktadır. Sanat, dirsek teması içinde bulunduğu pek çok alanla harmanlanarak, felsefi yapıları ve yeni sorgulama alanlarını bu sürece dâhil etmiş, izleyiciye yaşadığı mekânı unutturma uğraşısı içerisine girmiştir. 20. yüzyılın modernden postmoderne doğru kopuş yaşayan sanat hareketleri pek çok kola bölünmüş ve eş zamanlı olarak dik bir tavır ile kendi sunumunu coşkuyla gerçekleştirmiştir. Joseph Beuys'un kendi bedenini yerleştirme ürünü haline getirerek sorgulama alanı denemeleri (Resim 1), onun öncesinde Marcel Duchamp'ın pisuarını galerinin ortasına koyarak yüksek sanat sosyetesinde bomba etkisi yaratmasına kadar uzatabiliriz enstalasyon sanatının başlangıç hikayesini (Resim 2).



Resim 1: Joseph Beuys – Amerika'yı Seviyorum ve Amerika da Beni Seviyor (1974)

https://gazetekarinca.com/2019/11/seylerle-aramdaki-mesafeyi-duzenleyemesem-de-seylere-bakma-tarzimi-duzenleyebilirim/



Resim 2: Fountain, 1917 — Marcel Duchamp

https://medium.com/türkiye/inceleme-4135aac9ae16

Enstalasyon sanatının tanımına bakıldığında;

> "Kavramsal sanatın bir değişik biçimi olan yerleştirme sanatında sergileme yeri ve/veya salonu tümü ile sergiyi açmak isteyen sanatçıya bırakılır. Sanatçı yapıtlarının hepsini bir düşünceyi izleyiciye anlatmak için salonu düzenler. Bazı sanatçılar, sanatı ya da siyasal ortamı eleştirmek için

> dağınıklığı seçerler. Bazıları ise yeni bir anlayışı vurgulamak için aynı biçemdeki yapıtlarını bir bütün oluşturacak tarzda düzenlerler. Bu tarz günümüz sanatçıları tarafından yoğun olarak kullanılmaktadır. Çeşitli sanatçıların düzenlemeleri doğal olarak birbirinden farklıdır" (Demirkol, 2008:175).

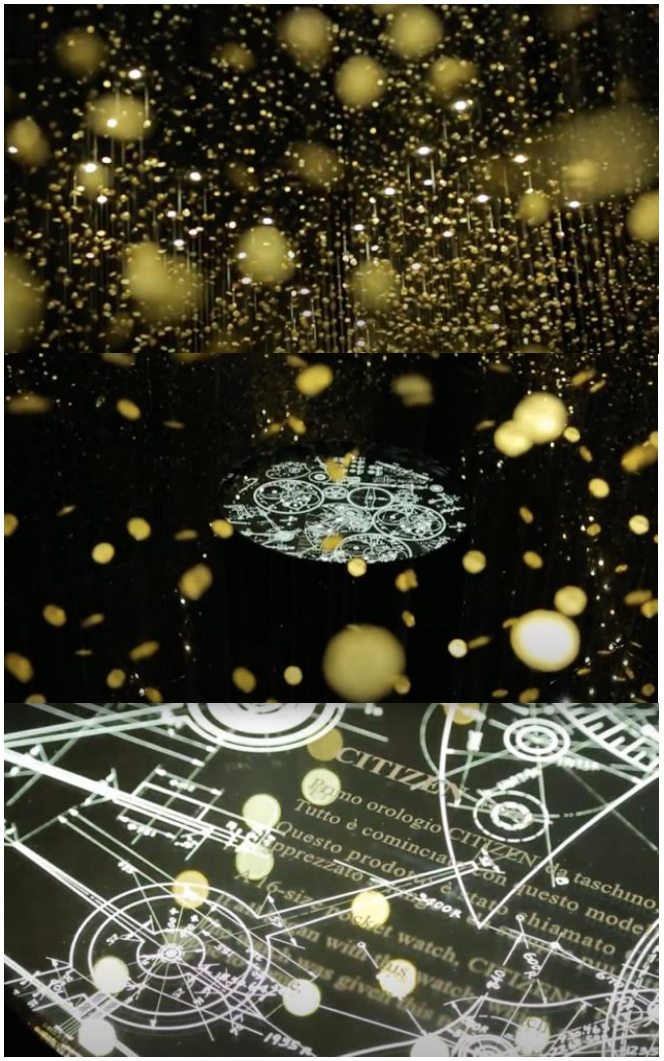
Demirkol'un yapmış olduğu enstalasyon sanatı tanımı, klasik yapıyı vurgulamaktadır. Ancak günümüzde elektronikleşen zamanın getirdiği muazzam ilerlemeyle birlikte enstalasyon; mühendislikle, tıpla, matematikle, sayısal veya sosyal pek çok yapıyla iç içe geçerek tasarımını gerçekleştirmektedir. Birbirinden bağımsız olarak adlandırılabilecek pek çok, sanatsal olsun ya da olmasın, faaliyet birbiri ile girift bir şekilde aynı potada buluşabilmektedir. Bunun en önemli nedeni hiç kuşkusuz ki teknolojinin inanılmaz şekilde ilerlemesi ve doğal sonucu olarak ortaya çıkan kavramların kullanım alanına dâhil olmasıdır. Küreselleşen dünya ile birlikte tasarım ve sanat alanı dev bir köy haline gelmiş, sanatçı bu noktada enformasyon ve teknolojinin ortasında kalarak yalnızlaşmış, bir karmaşaya maruz kalmıştır (Elmas, 2006, s. 288). Hayatın getirdiği karmaşa sanat ve tasarım faaliyetlerinin çeşitlenmesine neden olmuş, tasarımcılar arasında fikir derinlikleri ve teknik bakımından farklılaşmalar gerçekleşmiştir. Aslında yaratılan bu yeni dille birlikte ortaya konulan kavramsal sanat biçimi sonuca odaklanmaktan çok izleyiciye ulaşma yolunda araç olarak konumlandığını ifade etmek gerekir. Araç haline gelen tasarım izleyiciyle bir bütün haline gelmekte ve o yapının bir öğesi konumuna erişmektedir. Aidiyet hissi tasarımlarla birlikte izleyiciye aktarılmaktadır.

Görüntünün ses ile birleştiği enstalasyonlar araştırmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Bir önceki paragrafta bahsedildiği üzere, enstalasyonlar temelde sanatçının, tasarımcının istediği doğrultuda belirli bir mekân sınırında düzenlenerek izleyiciye sunumu yapılmaktadır. Ancak erişilen teknoloji, enformasyon ve ses tasarımları sayesinde enstalasyon sanatında ve tasarım aşamasında büyük bir dönüşüm gerçekleşmektedir. Yalnızca içinde gezilen veya uzaktan seyredilen bir düzenleme olmaktan öteye geçmekte izleyiciyi "an"ın içine dâhil etmektedir. İzleyiciye farklı deneyimler sunan bu tasarımlara bir alt başlıkta bakmak yerinde olacaktır.

2- "LIGHT IS TIME"

DGT Architects'in tasarımcılarından Tsuyoshi Tane tarafından tasarlanan bu ışık ve ses enstalasyonun 2014 yılının Nisan ayında Milano Tasarım Haftası'nda sunumu gerçekleştirilmiştir. Projede 80.000 adet yaldız ve pırıltı etkisi yaratacak şekilde saat kadranı tavana asılı hale getirilmiştir. Amaç, ışık akışını yakalayarak ışık ve zamanı aynı potada eritmek, evren imajını ziyaretçiye hissettirmektir. Işık ve zaman arasında olduğuna inanılan kuvvetli bağ yansıtılmaya çalışılmıştır. Ortaya konulan pırıltılı kadran parçaları izleyiciyi yaratılan uzay ve ışık simülasyonunun içine çekmiştir (Resim 3). Tasarımcı, ışık ve evren arasında doğrusal bir bağ

olduğunu düşünmüş, ziyaretçileri bu kompozisyonun ortasında bu bağa tanıklık etmesini istemiştir. Projenin fonunda bu pırıltı ve evren imajının fiziksel olarak hissedilmesini sağlayacak tınılar eşlik etmiştir (Horloger, 2014).

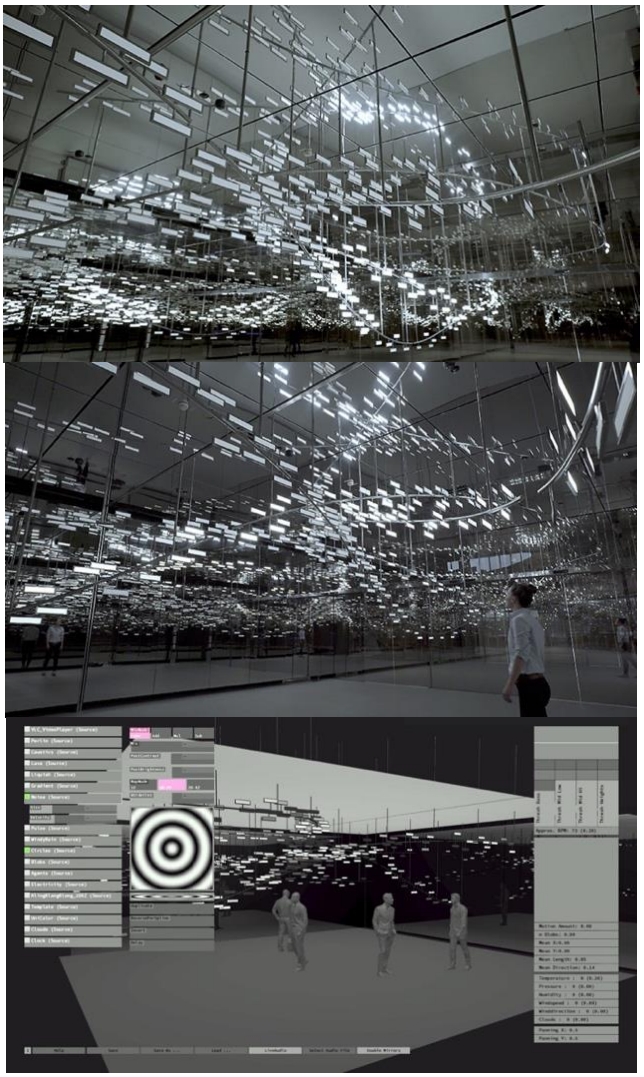


Resim 3: "Light is Time", Tsuyoshi Tane, 2014.
https://www.youtube.com/watch?v=EX9Y4fTNVQk

3- "MERCK LIGHTCLOUD"

I Art iş birliği ile 2018 yapımı gerçekleştirilen, Merck Group adına hazırlanan ve "Red Dot Award", "German Design Award" ödüllerini alan Merck Lightcloud isimli ses ve dijital enstalasyonu, harekete ve sese tepki verecek şekilde tasarlanmıştır. Görsel-işitsel bir sürü olarak da görülen bu tepkisel tasarımda odak nokta ziyaretçilerin odadaki hareketini algılaması, farklı ruh hallerini yansıtarak görsel ve işitsel bir deneyim yaşatması. Bir nevi multimedya koreografisine dönüşen bu tasarımda eş-merkezli olarak 4 kavis üzerine yerleştirilmiş sensor ve OLED ekipmanlar yer almıştır. Bu ekipmanlar ziyaretçilerin ses ve hareketlerini algılayarak

onlarla etkileşime girmiştir. Ortaya çıkan ışık yansımaları ve görüntüler çeşitli desenler yaratarak bir mozaiğe dönüşmüştür (Iart, 2018).



Resim 4: "Merck Lightcloud" , 2018
https://iart.ch/en/work/light-cloud

18 farklı efektle birlikte duvara ve tavana yansıyan ışıklar, ortaya çıkan deseni çoğaltmış ve her an başka bir kompozisyon olacak şekilde kurgulanmıştır. Teknik olarak bakıldığında aynalı olarak tasarlanan odada 3D olarak bükülüp eğilmiş çelikten 4 adet kavisli şerit kurulmuş ve 576 adet çift taraflı parlayan OLED plaklarla donatılmıştır. Alanın çeşitli yerlerine 42 sensör, 12 ses kanalı, 18 değişken ve birleştirilebilir efekt ile 85 farklı modu ortaya koyabilen bir kombinasyon tasarlanmıştır. Tüm bu teknik detayları ortaya koyan Tamschick Media+Space ve iart ekibi, aynı zamanda gerçek zamanlı bir 3D simülasyon geliştirmiş, sistemi hazırlama kurma aşamasında farklı uygulama desenlerini kurgulayıp test etmişlerdir. Böylelikle OLED plakların parlama senaryosu önceden kestirilip gerçekleştirilmiştir (Iart, 2018).

4- "AURA"



Resim 5: "Aura", 2017, Studio Nick Verstand.
http://www.nickverstand.com/projects/aura

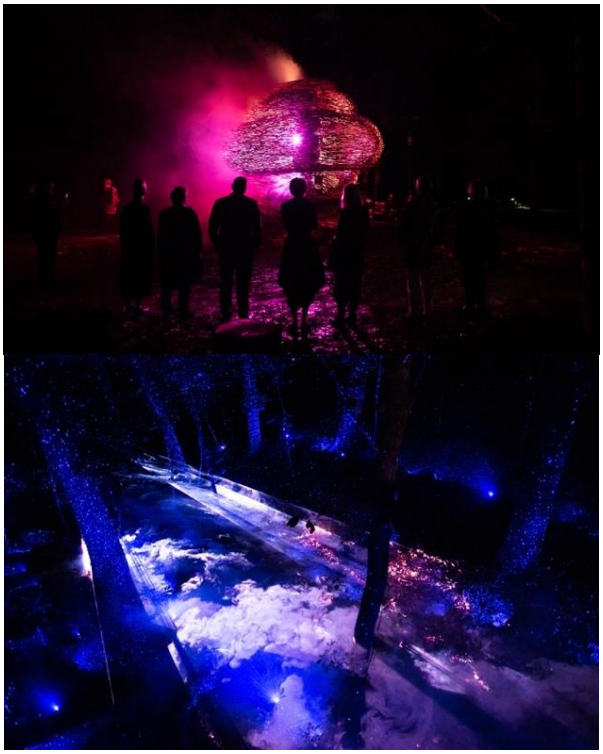
Studio Nick Verstand, insanların duygularını titreşen ışık kompozisyonları olarak yeniden yorumlayan, farklı bir görsel-işitsel enstalasyon ortaya koymuştur. 2017 yılı Hollanda Tasarım Haftası süresince "Aura" enstalasyonunda ziyaretçilerin beyin dalgalarını, kalp atış hızı değişkenliğini ve cilt tepkisini kaydeden çoklu bir biyosensörlerle donatılmıştır. Arka planda yer alan müzik ile duygusal verilerin tetiklenmesi amaçlanmış ve böylece bu veriler analiz edilerek tavana yerleştirilen ışık huzmeleri, ziyaretçilerin tepkisine göre farklı renk, biçim ve yoğunluklarına dönüştürülerek ziyaretçileri perde gibi saran tasarımlar ortaya çıkmıştır.

Nick Verstand, bilimsel sistemi Hollanda Uygulamalı Bilimsel Araştırma Örgütü ile iş birliği içinde bu görsel-işitsel enstalasyonu gerçekleşmiştir. Işığın bir araç olarak daha fazla keşfetmek istenmesiyle proje ortaya çıkmıştır. Sanatçı, Aura'nın duyguları algılayabilen, fiziksel bir forma dönüştüren görsel-işitsel bir enstalasyon olduğunu, bu algısal sürecin hem insanın

kendisini hem de karşısındakini nasıl etkilediğini anlamaya çalışmıştır. Ayrıca enstalasyonun iç metafizik uzayın dış fiziksel uzaya somutlaştırılmasını simgelediğini vurgulamıştır. Küratörlüğü VPRO Medialab tarafından üstlenilmiştir (Nickverstand, 2017).

5- "NORTH FOREST LIGHTS"

Crystal Bridges Amerikan Sanat Müzesi 1,6 km uzunluğunda bulunan Kuzey Ormanlarına ait patikalara kurulmuş 2020 yılına ait bir enstalasyon projesidir. Moment Factory grubunun tasarladığı bu projeyle Kuzey Ormanlarının tamamen cazibe merkezi haline gelmesi ve bu çevreyi vurgulayıp ortaya çıkaracak bir konsept olması amaçlanmıştır. Projeyle birlikte North Forest Lights'ın insan ve doğa unsurları arasında bağ kurmasına dayanan beş farklı görsel-işitsel enstalasyondan oluşan dijital bir dış mekân sergisidir (Resim 6). Ormanda yer alan ışık ve ses kurulumu sayesinde kurgulanan her bir parça yerel dokulardan ilham alarak müzik ile desteklenmiş, insanlarla bağ kurulmasını sağlayacak oldukça doygun bir renk paleti oluşturulmuştur. Bu etkileşimsel enstalasyonda ziyaretçiler kırmızı bir meşe ağacına şarkı söyleyebilmiş, özel aydınlatılmış ağaçlarla, hazırlanan ses efektleriyle ziyaretçileri ormanın gizlide kalmış dalga boylarına şahit olmaları sağlanmıştır. Projeyle birlikte, ses, görüntü, doğanın gizil gücünün keşfine kadar pek çok unsur ziyaretçilerin kendisini bu doğal ortamın bir parçası olarak görmesini sağlamakta, derin bir bağ kurmalarını desteklemektedir (Momentfactory, 2020).





Resim 6: "North Forest Lights" 2020, Crystal Bridges Amerikan Sanat Müzesi.
https://momentfactory.com/work/all/all/north-forest-lights

5- "MACHINE HALLUCINATION"

Dijital Medya Tasarımcısı Refik Anadol'un "Makine Halüsinasyonu" isimli görsel-işitsel enstalasyonunun odaklandığı ana nokta; gündelik deneyimlerin neden toplandığı, kaydedildiği ve paylaşıldığı sorusunun üzerine giderken gerçekliği, bütünü ve insanın hayal gücünün derinliğinin nasıl temsil edileceği sorunudur. Bu temsil süreci tasarlanırken biçimsel ve estetik kaygıların iç içe geçmesidir. Günümüzün internet mimarisi olarak da adlandırılan kolektif halüsinasyon bilinci Refik Anadol'un sinestetik gerçeklik deneyimini ortaya koyduğu bu enstalasyonla ziyaretçinin huzuruna çıkmıştır. Özellikle içinde bulunulan yüzyılın anı saklama, paylaşma, ortak bir bellek yaratma çabasını, arşiv oluşturma içgüdüsünü ortaya çıkarışı görülmüştür.





Resim 7: "Machine Hallucination – Refik Anadol, 2020.
https://refikanadol.com/works/machine-hallucination/

Enstalasyon projesiyle birlikte makine zekâsı tarafından yeniden kentsel anılar ve alanlar, bunların temsillerinden çoğaltılan deneyimleri fotoğrafik hafızaya erişerek 100 milyondan fazla görüntüyü makine algoritmaları uygulayarak 1025 gizli boyutta yeni bir New York City görünümü sunulmuştur. Yani sadece kamerayla alınan görüntünün hazırlanması değil, aynı zamanda yeniden üretimi de gerçekleştirilmiştir. Çok katlı bir manipülasyon uygulamasıyla yeni bir hikâye anlatıcılığı söz konusu olmuştur. New York'un şehir hikâyesinin gizli bilincini kolektif bir bilinç yoluyla görselleştirerek 16K çözünürlükte 30 dakikalık deneysel bir sinema deneyimi sunmuştur projede. Günümüz New York'u değil, makine zekâsıyla şimdiki zaman ve yakın geleceğin bağını kurmuş ve alternatif bir gelecek vizyonu ortaya koymuştur. Mekânın tamamının kullanıldığı bu görsel-işitsel enstalasyon projesinde ziyaretçiler, ortaya konulan bağların görüntülerin deneyimini içinde yer alarak yaşayabilmiştir (Refikanadol, 2020).

6- SONUÇ

Teknolojinin tüm olanaklarından yararlanılarak ortaya konulan görsel-işitsel enstalasyonlar içinde barındırdığı alt metinlerle ya da izleyiciyi düşünmeye iten bir ivmeyle tasarlanmaktadır. Tasarımlar mekânın fiziksel özelliklerinden yola çıkılarak yerleştirildiği gibi aynı zamanda açık havada ya da kapalı ve geniş alanlarda da kurgulanabilmektedir. İncelenen örneklerden anlaşıldığı üzere; yalnızca teknolojik ekipmanların bir alan içerisine konumlandırılması istenilen etkiyi vermemektedir. Salt bir görüntünün yeterli olmayıp müzikle, müziğin yaydığı titreşim ve ses dalgalarıyla izleyici enstalasyonla daha rahat etkileşime girmektedir. Ses dalgalarının tasarımla birleşmesi, ritmik bir hareket yakalanmasıyla tasarım kendi bağımsızlığına ve başarısına izleyiciyi dahil etmektedir. Görüntü ve ses enstalasyonları, gerek geçmişteki emsallerinde olan fiziksel ve fikirsel alt yapıyla, gerek günümüz teknolojik olanakları en üst seviyede kullanımıyla ortaya çıkan

enstalasyonlar olsun, her iki durumda da izleyiciyi fiziksel gerçekliğin ötesine geçirip ruhunu fetheden tasarımlar ortaya konulmuştur. İzleyici dahil olduğu, içine karıştığı ve kendisinde merak uyandırdığı tasarım ve sanat oluşumlarına ilgi göstermektedir. Görsel ve işitsel enstalasyonların bu noktada beklentileri yeterince karşıladığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Bijoutier Horloger. (2014, 01 Aralık). *Citizen Light is Time de Tsuyochi Tane* [Video dosyası]. https://www.youtube.com/watch?v=EX9Y4fTNVQk

Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Doğa Basın Yayın.

Elmas, H. (2006). Ondokuzuncu yüzyıldan günümüze özgürlük bağlamında sanat neydi, ne oldu. *S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (15), 281-298.

İart. (2018). *Audiovisual Swarms*, 15 Ağustos 2021 tarihinde **https://iart.ch/en/work/light-cloud adresinden alındı.**

Momentfactory. (2020). *North Forest Lights*, 15 Ağustos 2021 tarihinde https://momentfactory.com/work/all/all/north-forest-lights adresinden alındı.

Nickverstand. (2017). *Aura*, 17 Ağustos 2021 tarihinde http://www.nickverstand.com/projects/aura/ adresinden alındı.

Refikanadol. (2020). *Machine Hallucination*, 17 Ağustos 2021 tarihinde https://refikanadol.com/works/machine-hallucination/ adresinden alındı.

Resim Kaynakça

Kaptan, C. (2019). *Şeylerle aramdaki mesafeyi düzenleyemesem de şeylere bakma tarzımı düzenleyebilirim*, 21 Ağustos 2021 tarihinde https://gazetekarinca.com/2019/11/seylerle-aramdaki-mesafeyi-duzenleyemesem-de-seylere-bakma-tarzimi-duzenleyebilirim/ adresinden alınmıştır.

İzan, F. (2018). *Bir pisuvar sanat tarihini nasıl değiştirdi*, 20 Ağustos 2021 tarihinde **https://medium.com/türkiye/inceleme-4135aac9ae16** adresinden alındı.

Dr. Öğr. Üyesi Okan BOYDAŞ

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3267-1058

SÜRREALİST SANATÇI HANS RUDOLF GİGER'IN LI-I İSİMLİ ÇALIŞMASININ FELDMAN MODELİNE GÖRE ANALİZİ

Öz

Sanat tarihine bakıldığında ortaya çıkan her sanat akımının, kendinden önceki akımın manifestosunda yer alan söylemlere karşı bir duruş sergilediği görülebilir. 20. Yüzyılın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan ve temelde nesneleri doğada olduğundan öte, sanatçıların bilinçaltındaki görme biçimlerine dayandıran bir akım olan Sürrealizm(gerçek üstücülük), bahsi geçen ilerleyişe örnek verilebilir. Bilinçaltına yönelerek sanatçının doğada ne gördüğünden öte nasıl hissettiğine odaklanmayı amaçlayan bu akımın öncü temsilcileri arasında Salvador Dali, Rene Magritte gibi birçok sanatçıyı vermek mümkündür. Bu sanatçıların yanı sıra farklı anlatım biçimleri ile ortaya çıkan Hans Rudolf Giger gibi sanatçılarında sanat tarihindeki yeri yadsınamaz. Teknolojinin gelişmesi film sektöründeki gelişmeleri ve olanakları da beraberinde getirmiştir. Sanatsal yaşamı boyunca birçok çalışmaya imza atmış olan Giger, evlerimize televizyon aracılığı ile ilk defa 'Alien' serisindeki organik yaşam formlarının tasarımcısı olarak girmiştir. Giger'in çalışmalarının irdelenmesi, bilinçaltındaki korku ve karanlığın çalışmalarına nasıl etki ettiğinin görülmesi, gerçek üstü düşünen sanatçıları çözümleme açısından önemli bir adım olarak görülebilir.

Bu çalışmanın temel konusu olarak belirlenen İsviçreli sürrealist ressam Hans Rudolf Giger'in 1974 yılında yaptığı LI-I isimli çalışması, Giger'in olgunluk dönemine gelmesi bakımından önemlidir. 1974 tarihli bu resim, Feldman'ın sanat eleştirisini belli bir sistem içerisinde ele aldığı ve betimleme(tanımlama), çözümleme(analiz), yorum, yargı(karar) basamaklarından oluşturduğu yöntem dâhilinde ele alınarak açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Hans Rudolf Giger, Sürrealizm, Feldman.

LI-I OF SURREALIST ARTIST HANS RUDOLF GIGER ANALYSIS ACCORDDING TO THE FELDMAN MODEL

Abstract

When we look at the history of art, it can be seen that every art movement that has emerged has taken a stance against the discourses in the manifesto of the previous movement. Surrealism (surrealism), a movement that emerged in Europe at the beginning of the 20th century and which basically bases the objects on the subconscious way of seeing objects rather than in nature, can be given as an example of the aforementioned progress. It is possible to cite many artists such as Salvador Dali and Rene Magritte among the leading representatives of this movement, which aims to focus on the subconscious and focus on how the artist feels in nature rather than what he sees. In addition to these artists, artists such as Hans Rudolf Giger, who emerged with different expression styles, have an undeniable place in the history of art. The development of technology has brought with it developments and opportunities in the film industry. Giger, who has signed many works throughout his artistic life, entered our homes for the first time through television as the designer of organic life forms in the 'Alien' series. Examination of Giger's works and seeing how the subconscious fear and darkness affect his works can be seen as an important step in analyzing surreal thinking artists.

The Swiss surrealist painter Hans Rudolf Giger's work named LI-I in 1974, which is determined as the main subject of this study, is important in terms of Giger's maturity. This painting, dated 1974, will be tried to be explained by considering Feldman's approach to art criticism within a certain system and the method he created from the steps of description (description), analysis (analysis), interpretation, judgment (decision).

Key words: Hans Rudolf Giger, Sürrealizm, Feldman.

GİRİŞ

Çalışmanın ana konusu olan Hans Rudolf Giger'in Li-I isimli çalışmasının analizini Feldman'ın modeline göre analiz etmeden önce, Modernizm'i, Gerçeküstücülük'ü ve Hans Rudolf Giger'in hayatına kısaca değinmek, çalışmanın özelinde anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Modernist sanatın tıpkı Giger'in sanatında olduğu gibi bireyselliği ön plana çıkarması, bununla birlikte Giger'in sanatında gerçeküstü düş dünyasından esinlenmesi, bu kavramların açıklanması gerekliliğini doğurmuştur.

Christopher Butler 'Modernizm' isimli çalışmasında Modernist Sanatı ve Modernist Sanat'ın sürecini kısaca şöyle tanımlar: "modernist sanatın belli başlı eğilimlerinden biri de kişisel deneyimleri öne çıkarmak ve ona daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir önem atfetmekti. 19.

Yüzyılda imgeye, sembolizme, düşlere ve bilinçdışına yapılan vurguları miras alan modern dönemin sanatçıları, her daim bireyin kendi farkındalığını öne çıkardı. Dahası imgeler, sezgiler ve epifanik (ani aydınlanma) anlarla hakikatin bulunması yolunu benimsediler. Böylesine bir tutum da çoğu zaman akılcılıkla ya da toplumsal bakışla çelişen bir durum yarattı" (Butler, 2010:72). Bununla birlikte Li-I isimli çalışmanın analizinde bize yol gösterecek diğer kavram olan Gerçeküstücülük(sürrealizm) ise, Eric Grzynkowski'nin 'Sanat 101 Leonardo Da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey' isimli çalışmasında tanımladığı gibi kısaca şöyledir:

Gerçeküstücü hareket "Breton'un 1924 tarihli manifestosunda hareketin belli başlı kavramlarını ana hatlarıyla ortaya koymasından sonra resmen başlamıştır. Özünde bu hareket, gerçekliği sıradan algılardan ve sanatla bağlantıdan koparma peşindedir. Gerçeküstücülere göre, kişinin bilindik gerçekliğe dair önyargılı fikirleri, yürüdüğü yolun üzerindeki engellerdir. Sanatın değerini tam anlamıyla bilmek isteyen kişi bildiğini sandığı her şeyi çöpe atmalıdır"(Grztmkowski, 2018:159).

Hans Rudolf GIGER

Sürrealizm akımın içerisinde konumlandırılan Fantastik Gerçeklik akımının önde gelen isimleri arasında yer alan Hans Rudolf Giger, 1940 yılında İsviçre'nin Chur kentinde dünyaya gelmiştir. Kimyager bir ailenin çocuğu olan Giger, 1962 yılında Zürih Uygulamalı Sanatlar Okulunda mimarlık ve endüstriyel tasarım okudu. Bu 1969 yılına kadar genellikle mürekkep çizimleri ve yağlı boyalar yaptı. Bu tarihten sonra ise yeni bir teknik olan airbrush ile tanıştı. Airbrush tekniği ile gerçeküstü biyomekanik rüya manzaraları oluşturan Giger, 2014 yılında 74 yaşında iken yaşadığı bir kaza sonucu hayatını kaybetti.

Edmund Feldman'ın çocuk merkezli sanat eleştiri tekniği, bu araştırmanın temel konusu olan sanat eserinin en doğal yoldan analizi için önemli bir yöntem olarak görülebilir.

Feldman'ın sanat eseri üzerindeki eleştirisi 4 basamaktan oluşur.

a) Tanımlama/tasvir(Description):

Sanat çalışmasında tanımlama, görünür şeylerin gerçeğe uygun olarak listelenmesi aşamasıdır. Eleştirinin bu ilk basamağında eserde görülen bilgi objelerinim, yani reel yapının dikkatlice listesi çıkartılır. Bu basamağın amacı, izleyiciyi acele etmeden uzaklaştırmak ve yavaşlatmaktır. Yavaş hareket etmenin amacı, bilgi objelerinin, ayrıntıların tamamına nüfuz etmektir. Bu

önlem, bütün ayrıntıları dikkate almadan, acele yargıda bulunulmamasına yardım eder. Her tanımlama, eser hakkında bilgi gerektirir. Eserin türü, boyutları, kimlik bilgileri vb. Bu bilgiler eserin hayallerdeki tasavvuruna da yardım eder. Tanımlama aşamasında özellikle nesnel olunmasına dikkat edilmelidir.

b) Çözümleme (Analysis)

Analiz/Çözümleme: Bu aşamada sanat yapıtında kullanılan en belirgin sanat ilkeleri ele alınır. Bunlar: denge(balance), karşıtlık(contrast), öne çıkarma(emphasis), uyum(harmony), çeşitlilik(variety), birlik(unity), derecelendirme(gradation), hareket(movement), ritim(rhytm), oran(proportion), derinlik(depth), kompozisyondur.

c) Yorumlama(Interpretation)

Yorum aşamasında eserin içerik anlamı ya da psikolojik ortamı(mood) söylenmeye çalışır. Ancak bu aşamada tahminlerde bulunulabilir. Yorum eleştiri basamağının en zor basamağıdır, çünkü farklı olmaya çaba gösterme gereği vardır.

d) Yargı(Judgement)

Sanat eseri hakkında daha önceki durumlardan çıkarılan bilgilere dayalı olarak yapılan bir işlemdir. Bu aşamada eseri analiz ederken kullanılan tüm bilgiler ışığında eser ile ilgili kesin kişisel bir yargıya varılır (Mercin ve Alakuş, 2005:41-42)

Hans Rudolf GIGER, Li-I İsimli Çalışmasının Analizi

Tanımlama/tasvir(Description):

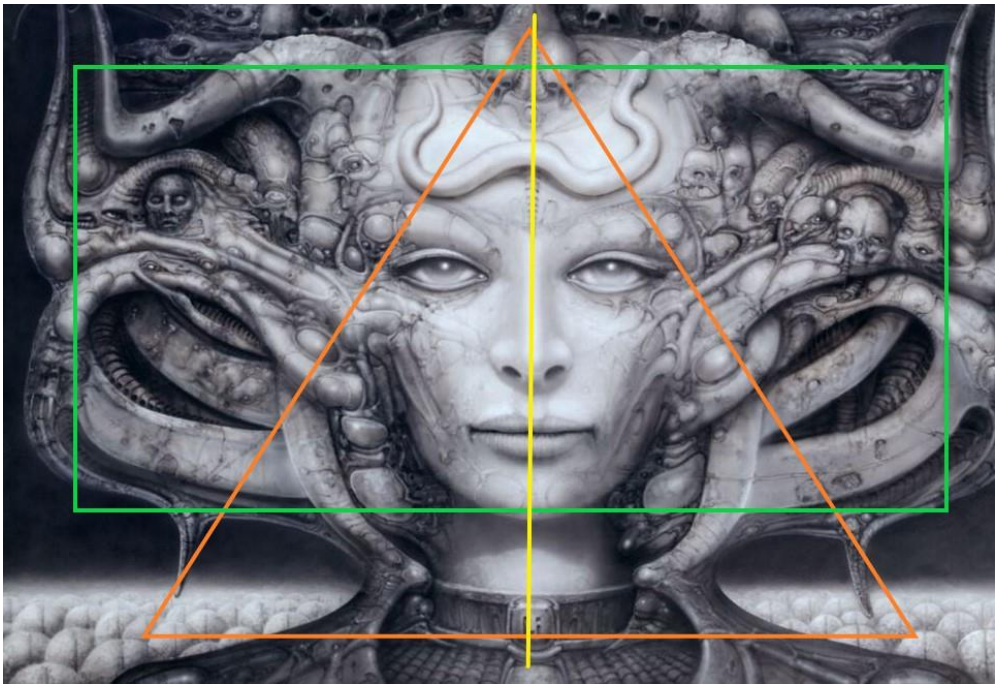
Çalışmanın temel konusunu Giger'in ilk eşi olan ve 27 yaşında iken intihar eden İsviçreli aktris Li Tobler'in portresi oluşturmaktadır. Eşinin ölümünden önce yapılan bu portre, Li serisinin ilk baskı resmi niteliğindedir. Giger'in airbrush tekniğinin dışına çıkarak yaptığı ilk ve tek fotogravür örneğidir. Çalışma dokulu gravür kâğıdı üzerine yapılmış olup, 100x70 cm edatındadır.



Resim-1: Hans Rudolf Giger, LI-I, Ağır kâğıt üzerine foto gravür, 100x70 cm, 1974.

Çözümleme (Analysis):

Tek rengin tonları(monocrome) olarak yapılmış olan bu çalışmanın ‘çözümleme’ aşamasına gelindiğinde, yatay düzlem içerisinde modellemesi yapılmış figürlerin birbiri ile olan ilişkilerine değinilecektir. Çalışma da kullanılan tema ve bu temayı destekleyecek sembollere bakıldığında gelişi güzel bir düzen içerisinde olmayıp, her bir figürün ya da sembolün tasarlanarak, tam da olması gereken yerde olduğu görülmektedir. Birbiri içerisinde merkezin çevresinde dolanıp yine merkeze girift bir biçimde hareket eden kıvrımlı bölümler resme aynı zamanda bir hareket kazandırmıştır. Resimdeki bu hareketin yönü yine resmin ana konusu olan Li Tobler’in portresine doğrudur. Dıştan içe bir hareketle izleyiciye Topler’in portresinin çalışmanın odak noktası olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmayı tepe ucu resmin tam ortasından başlayan sağ ve sol uçları da omuzların hemen üzerinden boynun altından oluşturulan bir üçgen ile işaretlendiğinde resmin altın üçgen kuralına uygunlunu görülmektedir. Yine resimsel açıdan doluluk boşluk oranına bakıldığında, boynun yukarısından başlayıp kafanın bitim noktasına, oradan da iki tarafa salınan sembollerle oluşturulmuş dikdörtgen şeklinde bir işaretleme görülebilir. Bununla birlikte burun kemiği üzerinden çalışmanın yatay eksenine dik şeklide çizilecek bir çizgi ile resmin sağ ve sol olmak üzere iki eşit parçaya ayrıldığı da gözden kaçmamalıdır.



Resim-2: LI-I isimli çalışmanın analitik çözümlemesi

Yorumlama(Interpretation):

Mekanik ve biyolojik yapıları çalışmalarında birleştirerek biyomekanik figürler oluşturan Giger'in karanlık ve melankolik dünyası korkutucu gibi gelse de, resimlerindeki derin anlatım dili izleyiciyi etkilemektedir. Farklı sembolerin birlikte kullanılması ile oluşturulan ürkütücü bir dilin usta kullanıcısı olan Giger, eşi ve ilham aldığı yegâne kadın olan Li Tobler'i kendi hayal dünyasındaki yeri ile resmetmiştir. Tobler'in portresinin aydınlık ve portrenin genelinde başka sembollerin olmadığı açıkça görülmektedir. Portrenin dışında yer alan ve portreye müdahale edercesine kullanılan biyomekanik sembollerin varlığı ise dikkat edilmesi gereken başka bir etmendir. Psikolojik olarak değerlendirildiğinde Giger'in doluluk boşluk ve sembolleri kullanıp kullanmama aşamasında bilinçli davrandığı gözlemlenmektedir. Li'nin yüzünün dışında kalan ve çalışmanın neredeyse yarısını kaplayan bölümü Giger'in korkularıyla yüzleştiği bölüm olarak tanımlamak mümkündür. Yaşamının tüm safhalarında onunla gelen ve hayal dünyasında kendisi ile yüzleştiği korkuları O'nun bu çalışmasında da görkemli bir şeklide yerini almıştır.

Yargı(Judgement) :

Feldman'ın resim analizinin temel bölümlerinden edinilen bilgiler ışığında, Hans Rudolf GİGER'ın LI-I isimli çalışması ilk bakışta kasvetli ve ürkütücü bir yapı da görünse de aslında

eşine olan ilgisi ve tutkusunun bir yansıması niteliğindedir. Sanat denilen kavram gelişi güzel bir şekilde yapılmayacağı, tamamen duygulanımla alakalı olması gerektiği gerçekliği düşünüldüğünde Giger'in kendi içerisinde oluşturduğu kasvetli ama bir o kadar da etkileyici dünyasında eşi Li Tobler'in yerinin büyük olduğu görülebilir. Eşinin ölümünden önce yapılan bu çalışma Giger'in karanlık dünyasının içerisinde aydınlık tarafı temsil etmektedir.

KAYNAKÇA

Butler, Christopher(çeviri: Nursu Örge). (2010), Modernizm, Ankara:Dost Yayınevi.

Giger: https://www.hrgiger.com/ erişim tarihi: 11.08.2021 erişim saati:13.38

Grzynkowski, Eric(çeviri: Orhan Düz). (2018), Sanat 101 Leonardo Da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey, İstanbul: Say Yayınları.

Mercin, Levent- Alakuş, Ali Osman,(2005). Sanat Eleştirisi ve Pedagojik Eleştiri Yönteminin İncelenmesi, D.Ü. Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 5, S.36-46

https://zoomoncontemporaryart.com/2018/03/22/li-i-h-r-giger-1974-illusthursday/

Erişim tarihi: 15.08.2021 erişim saati: 18.05

Doç.Dr. Sena Sengir[1]

Araştırmacı Yaren Ünal

[1]OMÜ

senasengir@hotmail.com

PANDEMİ DÖNEMİNDE GRAFİTİ SANATININ ÜRETİM, TÜKETİM VE YENİDEN ÜRETİM SÜRECİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Öz

Grafiti, aktarmak istediği tüm duyguları ön planda tutarak, izleyicisine protest bir tavırla sunan bir sokak sanatıdır. Eser üretim yeri olarak kamusal alanı seçmesi politik, ekonomik, sosyal ve kültürel çeşninin en çok ve belirsiz bir eşitlikte olmasından kaynaklanır. Grafiti sanatında bilinme ve bildirilme en büyük hedeftir. Dünya'yı 2019 senesinden itibaren etkileyen ve hava yoluyla bulaşan büyük oranda ölümcül etkileri bulunan COVID-19 virüsü, pandemi dönemini başlatmış olup sadece sağlığı değil, sanatı da çeşitli açılarda etkilemiştir. Bu dönemde üretilen birçok sanat eseri bu etkiler sonucunda oluşmuştur. Birçok grafiti sanatçısı da COVID-19 virüsünü, etkilerini ve insanların tepkilerini anlatmak üzere eserler üretmiştir. Üretilen eserler, tüketilmek ve yeniden üretilmek üzere izleyicisine sunulmaktadır. Eserler her izleyicinin kültürel hafızasındaki temsiller ve anlamlandırma durumuna göre farklı bir tüketim ve yeniden üretim sürecine girecektir. Çalışmamızda, grafiti sanatı ile ilgili literatür taraması yapıldıktan sonra pandemi döneminde üretilen grafiti eserlerinin (*Banksy-Aachoo, Pejac-Strength Project (Social Distance, Overcoming, Caress), Mark Titchner-Please Believe These Days Will Pass)* üretim-tüketim ve yeniden üretim süreçleri bağlamında analiz edilerek değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Grafiti Sanatı, Covid 19 Pandemisi, Üretim, Tüketim, Yeniden Üretim.

EXAMINATION OF GRAPHITE ART IN CONTEXT OF PRODUCTION, CONSUMPTION AND REPRODUCTION PROCESS

Abstract

Graffiti is a street art that presents all the emotions it wants to convey to its audience with a protest attitude. The fact that he chose the public sphere as the place of production is due to the fact that the political, economic, social and cultural flavors are the most and in an uncertain equality. The biggest goal is to be known and reported in the art of graffiti. The COVID-19 virus, which has been affecting the world since 2019 and has largely lethal effects transmitted by air, started the pandemic period and affected not only health but also art in various aspects. Many works of art produced in this period were formed as a result of these effects. Many graffiti artists have also produced works to describe the COVID-19 virus, its effects and people's reactions. The works produced are presented to the audience to be consumed and reproduced. The works will enter into a different consumption and reproduction process according to the representations and meanings in the cultural memory of each viewer. In our study, it was aimed to analyze and evaluate the graffiti works *(Banksy-Aachoo, Pejac-Strength Project (Social Distance, Overcoming, Caress), Mark Titchner-Please Believe These Days Will Pass)* produced during the pandemic period in the context of production-consumption and reproduction processes, after a literature review on graffiti art.

Keywords: Graffiti Art, Covid 19 Pandemic, Production, Consumption, Reproduction.

GİRİŞ

Sanatın; sosyal, kültürel, ekonomik, politik ve toplumsal birçok olaydan etkilenerek var olması, sanatçının da bu tüm çevresel faktörlerden etkilenmesi ve bunu sanatına yansıtması sanatı sosyal bir olgu olarak konumlandırıp sanatçıların toplumu etkilemesini mümkün kılar. Sanatın bu özelliğiyle halk ve sanatçı arasındaki bağı kuvvetlendirdiği düşünülmektedir. Sanat eserlerinin, çoğunlukla müze ve galerilerde sergilenmesinden dolayı yerel halk tarafından daha kısıtlı izlenmiş ve hitap ettiği elit kitleden halk içine girmesi zaman almıştır. Bu durumu gerek mekân gerekse kitle olarak kırmakta etkin bir sanat dalı olan grafiti, sokakta yapılmasından ve toplumla birebir temas halinde olmasından dolayı halk tarafından daha çabuk benimsenmiş ve izlenmiştir. Grafitinin sokakta yapılmasının belki de en büyük sebeplerinden birisi sokakların toplumsal etkinlik alanları yani kamusal alan olması ve kamusal alanın sorgulanmayan ortak kullanım alanları olmasından ötürü insanlar arasındaki sosyal statü eşitliğidir.

2019 yılından itibaren tüm dünyayı etkisi altına alan ve halen içinde bulunduğumuz COVİD-19 pandemisi herkesi derinden etkileyerek yaşam standartlarından insan psikolojisine kadar büyük etkiler bırakmıştır. Sanatçılar bu toplumsal durumları da gerek

anlatmak gerek atlatmak adına sanatlarını sergileyerek pandeminin en güzel ilacını bulmuşlardır.

9. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Toplumun ve toplumsal sorunların sanat üzerindeki etkisi sanatçıların da toplum üzerindeki etkisini mümkün kılmaktadır. Toplu ölümlerin yaşanmasına sebep olan salgınların insanlar üzerinde büyük etkiler yarattığı görülmektedir. Bu etkileri azaltmak adına bir iç döküş, tarihe bir not düşme ve en önemlisi fayda sağlayacak bir duygu aktarım süreci olarak sanat; en önemli kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. "Yaşattıkları yıkımlar nedeniyle cüzzam, veba, frengi, kolera, sıtma ve İspanyol gribi salgınları gerek ortaya çıkış dönemlerinde gerekse yarattıkları etkiler nedeniyle daha sonrasında eserlerine konu eden onlarca sanatçı sanat değerinin yanı sıra tarihte belge niteliği de taşıyan eserler üretmişlerdir." (Karayel Gökkaya, 2020, s. 19-20) Ortaya konulan eserler, o dönemin sosyolojik ve psikolojik yapısı hakkında bilgiler vermektedir.

Sanatçıların toplumla olan etkileşimi sonucunda oluşan eserler Covid-19 pandemisinde de devam etmiştir. Bu dönemde yapılan eserler incelendiğinde farklı coğrafyalarda yaşamakta olan insanların Covid-19 pandemisine nasıl tepkiler verdiklerini, neler yaşadıklarını ve hangi süreçlerden geçtiklerini anlatmış oldukları gözlemlenirken aynı zamanda umut dolu bir mesaj ve moral kaynağı olan eserler de dikkat çekmektedir.

Pandemi döneminde toplumsal bir sorumluluk haline gelen özel alanını terk etmemek, bireylerle toplumsal mesafenin korunması ve maske takmakla birlikte sosyolojik etkisi de düşünüldüğünde "COVID-19 salgınının sosyal bir sorun olduğu söylenebilir." (Bayhan, V. 2020, s.819). Bu sosyolojik sorun sanatçıların eserlerine konu seçimi olarak ve eserlerin sergi mekanlarına da yansımış olduğu gözlemlenmektedir. Eserlerin bazılarında Covid-19 isimli virüsün mikroskobik görüntüsünün kullanılarak tanıtıldığı gözlemlenmekteyken bazılarında sadece pandeminin insanların üzerinde yarattığı etkilere değinilmekte olduğu görülür.

2.1. Pandemi Dönemi ve Grafiti Sanatı

Grafiti, kamusal alanda yapılan ve yapıldığı mekânda tüketicisiyle buluşan sanat türlerinden biridir. Kamusal alanın; insanların ürettiği bir alan olması, sınıf ayrımı olmadan herkesin bulunabildiği bir yer olması sebebiyle grafiti sanatçılarının tercihi olduğu düşünülmektedir.

Tarih sahnesindeki ilk grafitilerin, insanların diğerleri tarafından fark edilmek için yapmış oldukları ve sadece isimlerini yazdıkları grafitilerden oluştuğu bilinmektedir. Bahsi geçen grafitilere ise Antik Yunan'da ve Türkiye'de Efes antik kalıntılarında rastlanmaktadır ("Grafiti", 2020). Grafitinin yakın geçmişi 60'lı yılların sonlarına dayanmaktadır. Amerika kökenli bir sanat olan grafitinin ortaya çıkığı yıllarda siyahilerin azınlık olmasından dolayı görünür olmak istemeleri, beyaz tenli olan insanlarla eşit haklara sahip olabilmeleri gibi konularda gerçekleştirilen protestolar gündemdeydi. "Bu yıllarda insani duyarlılık çerçevesinde ortaya çıkan, insan hakları, kadın hareketleri, eğitim, savaş gibi büyük politik olaylarla birlikte milyonlarca insan siyasi olarak aktif hale gelmiş, ırksal ve etnik ayrımcılıkla birlikte büyük şehrin çelişkileri arasına sıkışıp kalan gençler de seslerini grafitiyle duyurmaya çalışmış ve sokak sanatının gelişiminde etkin rol oynamışlardır "(Selvi ve Koca, 2016, s. 280). Metrolara ve sokaklara grafiti yazarlarının imza niteliğinde olan tagging geleneğinin yayılmasını sağlayan isim, TAKI-183'tür. İnsanların metrolarda ve sokaklarda bir anda karşılarına çıkan bir yazının sahibini merak etmeleri sebebiyle konuşmaları; TAKI-183'ün tanınmasına, bilinmesine ve en önemlisi görülmesine olanak sağlamıştır. Bu sebeple sesini duyurmak isteyen insanların gözdesi haline gelmiştir. Grafiti yazarları, bu dönemlerde mesaj vermek amacıyla eser üretmezler sadece kendilerini göstermek için estetik kaygılarla oluşturulurmuş kendilerine has yazılar yazarlar. "Grafitinin protesto aracı olarak kullanılmasına zemin hazırlayan olay ise 2. Dünya savaşı sonunda doğu bloğunu bölmek için yapılmış olan Berlin Duvarı üzerine doğu Alman halkı, oluşan baskı sonrasında gettolar tarafından estetik kaygı gütmeden yazılar yazılmaya başlanmıştır. Bu başkaldırı grafitinin bilinen ilk protest tavır aracı olarak kullanılmasıdır." (Karaaslan, 2008, s. 23-24). Takvimler 80'leri gösterdiğinde grafiti sanatında artık verilen mesajlarla birlikte estetik değerler de ön plana çıkmaya başlamıştır. Yazarların geneli verdikleri mesajlardan daha çok estetik olarak güzel olup olmamasıyla ilgilenmişlerdir. Bu yıllarda grafiti yapımını engellemek için yerel yönetimler, grafiti yazarları arasında popüler olan mekanlara girmelerini engelleyecek girişimlerde bulunmuştur (Grafiti, 2020). Fakat bu durum grafiti sanatçılarını usandırmak yerine onların meydan okuma olarak görmelerini sağlamış ve tepki olarak eserlerini üretmeye devam etmeleri sağlanmıştır.

İlerleyen yıllarda grafiti yazarlarının eser üretmelerini yaklaşık on yıl engelleyen bir program uygulanmaya başlanmıştır. Bu program sayesinde grafiti dönüştürülmüştür (Duncan, 2019). Ancak grafitinin bu yeni hali, o dönemde sokak sanatı ile karıştırılmaktadır. Grafitinin ve sokak sanatının ikisinin de Amerika'da yaşayan azınlık

tarafından oluşturulmuş olması ve eserlerin üretildiği mekanların benzerliğinden dolayı günümüzde de hâlâ karıştırılan iki türdür. Bu iki sanat türü birbirinde amaç, yöntem ve felsefe bakımından farklılık göstermektedir. "Grafiti yazarlarının amacı hoşa gitmemekken sokak sanatçılarının amacı eseri gören insanların hemen hepsinin ilgisini toplamaktır. Yazarlar kimliklerini gizleyerek yollarına devam ederken sokak sanatçıları kimliklerini belli ederek eserlerine gelen özgüleri kabul etmektedirler. Grafiti sanatçıları kent olgusunu zedelemeyi ve değersizleştirmeyi amaçlamaktadırlar. Oysaki sokak sanatçılarının ürettikleri eserler sayesinde kent değer kazanır." (C215. 2014, s. 34). "Grafiti sanatçıları eserlerini kent meydanlarına yapmalarına ve her kesimden insanın görmesine rağmen toplum tarafından anlaşılmakla değil diğer grafiti sanatçıları tarafından anlaşılmakla ilgilenirler. Sokak sanatçıları ise anlaşılma ve anlatma çabasındadırlar." (Weisberg, 2018, Ocak).

Grafiti sanatçıları, eser üretim süreçlerinde bazı özel teknikler ve yöntemler kullanmaktadır, Bunlar aşağıda sıralanmıştır;

Stencil (Şablon) Grafiti: Bilgisayar ortamında hazırlanan görsellerin kalıplarının hazırlanması ve duvara sprey boya yardımıyla boyanmasıdır (Toy ve Görgülü, 2018, s.1153). Hızlı bir üretim sürecine sahip olması sebebiyle eserlerini illegal yollarla üretmekte olan grafiti yazarlarının en çok kullandığı teknik olduğu düşünülmektedir.

Mozaik Graffiti: Seramik veya kağıt parçalarıyla oluşturulan yazı ya da görsellerdir.

Poster Graffiti: Önceden tasarlanmış olan resim, yazı, vb. biçimleri poster veya afiş boyutlarında basılıp duvara yapıştırılmaları sonucu oluşur. Gökova'nın da dediği gibi "birden fazla uygulama olanağının olması sebebiyle şablondan sonra en çok tercih edilen stildir." (2020, s:100)

Işık Graffiti: "Madde olarak kalıcı olmayan fakat görüntü kaydı sonucunda oluşan eser türüdür. Led veya lazer gibi yüksek amperde ışık yayan malzemeler kullanılır ve onların hareket ettirilmesi sonucunda oluşan görüntüler kaydedilir" (Erdoğan, 2009, 2020, s: 43). Kamusal alan genel olarak grafiti sanatında tuval yerine konulmaktadır.

Tebeşirle Resmetme: Genellikle kaldırımlara, bazen duvarlara çoğunlukla tebeşir, bazen boya ile uygulanan resimlerdir. 3 boyutlu hissi verenleri de vardır. Yapımı uzun süre aldığı için izine tabi olarak yapılan legal uygulamalardır. (Evcil ve Yalçın Usal, 2020, s. 276).

MAural(Duvar Resmi): Duvar, kapı, bina, vb. çoğunlukla kamusal alanda yer alan büyük boyutlu ve uzun çalışma süreleri harcanan eserlerdir.

a. Grafitinin Üretim-Tüketim ve Yeniden Üretim Süreçleri

Grafiti sanatının üretim süreci, diğer sanat türlerine göre bazı farklılıkları olduğu gözlemlenmektedir. Grafiti sanatında bir amaca hizmet edecek türde yazı, çizim, renk, stil seçimi yapıldığı görülmüştür. Tüketiciye iletilmek istenen mesaj eğer mekân odaklı ise sanatçıların, bu ayrıntıya göre yer ve mekân seçimi yaptıkları görülür. Mekân seçimi yaparken de eserin icra edilme biçimi legal mi ya da illegal mi olacak gibi sorular dikkate alınarak mekân seçimi yapıldığında anlaşılır bir eser ortaya çıkabileceği düşünülmektedir. Sanatçılar poster, stencil, mozaik, sprey boya, fırça ile boyama, tebeşirle boyama, vb. malzeme ve tekniklerden biri veya birkaçını seçerek eser üretmektedirler. Eser ortaya konulduktan sonra yani bir ürün haline gelip izleyicilerin tüketimine sunulduğunda belirli bir kitle ayırt etmeksizin herkese hitap eder. Eserde duygu, düşünce, durum, vb. görseller, yazılar, renkler, biçimler, kullanılan teknikler vasıtası ile temsil edilir. "Öznel yorumlara açık temsili işlere anlam ve yorum katmak görselin tüketim ve yeniden üretim sürecine atılan adımlardır." (Sengir, 2014, s. 34).

Görsel tüketilmeye başlandığı andan itibaren artık izleyici görsel ve temsil ettiği olguyu kendi değer yargılarına, ideolojilerine, görüşlerine göre değerlendirmekte ve anlamlar çıkarılabilmektedir. Tüketici sanat eserine maruz kaldığı andan itibaren sanatçıya ve onun anlatmak istediğine hem ortak olur hem de üzerine kendi benliğini katarak eseri tekrardan oluşturur. Böylece bu eserler tüketilirken aslında yeniden üretim süreci de başlamış olur. Grafitinin asıl varlığını gösterdiği mekanlar kamusal alanlar olduğu için hedef kitlesi oldukça geniştir. Hedef kitlenin geniş olması birbirinden farklı yorumlamaları da beraberinde getirebilir. Bir de yeniden üretim süreci, mekanik olarak değerlendirilebilir (Gülbey, 2012, s. 9). Mekanik yeniden üretim ise dijital çağın bir getirisi olan çoğaltma yoluyla eserin üretilmesidir.

3. METODOLOJİ

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Literatür taramasıyla belirlenen bir içerik doğrultusunda yapılmıştır. Bu çalışmada literatür taramasıyla benzer kaynakların incelenmesi ve ilgili bilgilerin kullanılması dâhilinde kurgulanmış bir yol izlenmiş olup, deneyimler ve gözlemler temel veri kaynağı olarak ele alınmış ve örnek görseller ise eser inceleme yollarıyla yorumlanmıştır.

4. BULGULAR ve YORUM

4.1. Banksy

Selvi ve Koca (2016)'ya göre Banksy her şeyden önce sokak sanatçısı olarak tanınmaktadır. "Doğduğu yerin Bristol olduğu tahmin edilen sanatçının grafiti sanatına başlamasındaki en büyük etkenin babası olduğu düşünülmektedir" (Pashayeva, 2018, s. 38). Banksy, yaşadığı toplumun ve hatta dünyanın sorunlarına kulak tıkamayan bir sanatçıdır. Bu kendisine ve insanlığa yanlış gelen bir durum olduğunda eleştirel eserler üretmesinden anlaşılmaktadır.



Şekil 1: Banksy, *Aachoo!*, Şablon Grafiti, 2020

Banksy, pandemi döneminin yaşlıların üzerindeki etkisine dikkat çekmek amacıyla İngiltere'nin en dik caddesi olan Vale Caddesindeki bir evin duvarına hapşıran yaşlı bir kadın resmetmiştir. Eser, yokuşun başladığı köşede bulunan evin duvarına yapılmıştır. Eserin konumlandırıldığı duvarın üstünde camın bulunmaması ve bu yokuşun başında konumlanmış olması itibariyle yanında ev bulunmasının tesadüf olmadığı düşünülmektedir. Banksy'nin önceki eserleri de göz önünde bulundurulduğunda sanatçının eserlerini üreteceği duvarları inceleyerek bulduğu ve bunu tüketiciye aktarmak istediği mesaja yardımcı bir unsur olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Banksy daha çok şablon grafiti tekniğini kullanan bir sanatçıdır. Bu sebeple eserin üretim aşamasında ilk önce ayrıntılardan yoksun bir şekilde dış hatlarından kesilmiş olan kalın kâğıt parçaları ile taban renklerini boyamış olduğu düşünülmektedir. Daha sonrasında kıyafetlerin ve eşyaların gölgesini girebilmek için siyah bölgeleri şablon yardımıyla boyadığı anlaşılmaktadır.

Eserin yapım aşaması bittikten sonra sosyal medya hesaplarında paylaşmıştır. Eserde yaşlı kadının hapşırmasıyla birlikte ağzından protez dişleri dışarıya fırlamaktadır. Bu eserini fotoğraflarken çevresel uyarlama yaparak daha dikkat çekici olmasını da sağlamıştır. Hapşırma eylemi; evleri eğip, çöp kovasını devirirken aynı zamanda yolda bulunan bir adamın geriye doğru savrulmasına ve şemsiyesinin ters yüz olmasına sebep olmaktadır.



Şekil 2: Banksy, *Aachoo!*, Şablon Grafiti, 2020

Kadının hapşırması sonucu evlerin yıkılması ile bir insanın enfekte ve maskesiz bir halde sokağa çıkması, insanın inşa etmiş olduğu maddi ve manevi unsurları yıktığını îma ettiği düşünülmektedir. Pandemi döneminin başladığı tarihlerde çoğunlukla ve hızlı bir şekilde covid-19 virüsünün yaş almış insanlara bulaşmasından dolayı yaşlı bir kadın tasvir ederek diğer insanların empati kurmalarını sağlamak istemiş olabilir.

a. Pejac

1977 yılında İspanya'nın Santander, Cantabria kentinde doğan Silvestre Santiago eserlerini sanat izleyicisi ile buluştururken "Pejac" takma ismini kullanmaktadır ("Pejac Biography"). Çelik Yılmaz'ın dediğine göre "sanatçı optik yanılsamalarla ürettiği eserleriyle tanınmaktadır. Optik yanılsamaları kullanmasının amacının yalnızca kavram değil, izleyenlerin gerçeklik algısıyla oynamaktadır" (2019, s. 43). Eserlerinin çoğunluğu oldukça ince işçilik isteyen üretimler olduğu gözlemlenmektedir.

Pandemi döneminde sağlık çalışanlarının yılmadan gösterdiği mücadele sebebiyle teşekkür etmek ve moral vermesi amacıyla memleketi olan Santander'de bulunan Marqués de Valdecilla Üniversite Hastanesi'ndeki duvarlara "Güç Projesi" adını verdiği ve içerisinde üç tane duvar resmi barındıran bir seri yapmaya karar vermiştir. Güç Projesi; *Social Distance (Sosyal Mesafe), Overcoming (Üstesinden Gelmek), Caress (Sevmek)* isimli eserleri içerisinde barındırır. ("Pejac's Strength", t.y., par.1).



Şekil 3: Pejac, *Social Distance*, Mural Grafiti, 2020



Şekil 4: Pejac, *Social Distance*, Mural Grafiti, 2020

Sosyal medya hesabında paylaşmış olduğu ilk eser "Social Distance" (Sosyal Mesafe) uzaktan bakıldığında duvarda oluşmuş olan büyük bir yarık olarak gözükmektedir. Ancak esere yaklaşıldığında yarığı birbirine yakın olan insanların oluşturduğu anlaşılmaktadır. Dikkatli bakıldığında ise birbirlerini kurtarmaya çalışan



insanlar görülmektedir. Sanatçı burada eserin adından da anlaşılacağı üzere sosyal mesafenin önemini anlatmakta ve bu yarığı iyileştirmenin bizim elimizde olduğunu belirtmektedir. Sanatçı eseri sosyal medya hesabında paylaşırken açıklama olarak "…Yarıktan kaçmaya çalışan sayısız insan silüetinden yapılmış, bu salgının bıraktığı yarayı temsil etmek ve bunu kurbanlara olan saygı ve dayanışmalarından dolayı sağlık çalışanlarına bir hediye olarak yapmak istedim…" yazmıştır (Pejac-a, 2020).

Serinin bir sonraki eseri "Overcoming"de (Üstesinden Gelmek), Van Gogh'un Selvili Buğday Tarlası resmini tekerlekli sandalyeden destek alan çocuk tarafından yapılış anı resmedilmiştir. Esere bakıldığında hasta bir çocuğun hayallerini resmedeceği anlaşılmaktadır. Çocuk artık bir parçası olduğu tekerlekli sandalyesinden destek alarak resmin üst kısmını boyamaktadır. Bu durumda çocuk kendisini geriye çekmesi gereken hastalık durumunu, kendisini ileriye götürmek için kullanması anlamı çıkarılabilir.



Şekil 6: Pejac, *Caress*, Mural Grafiti, 2020

Sanatçı eseri sosyal medya hesabında paylaşırken "…bu toplum olarak yapabileceğimiz bir şey. Bu krizi ele alalım ve bizi ileriye taşımak için kullanalım." Açıklamasını yapmıştır (Pejac-b, 2020).

Serinin son mural grafitisi "Caress"(Sevmek) isimli esere ilk bakıldığında; figürlerin etnik, dinsel, toplumsal hiçbir ayrıştırıcı unsur içermeden sadece cinsiyetlerinin belli olduğu silüetleri görülürken, figürlerin gölgelerinin el ele tutuşuyor olması sebebiyle bu dönemde partnerlerin birbiri arasına sosyal mesafenin girmekte olduğu ancak duygusal

mesafenin girmediğine vurgu yaptığı düşünülmektedir. Sanatçı bu eseri de kişisel hesaplarında paylaşırken "…COVID virüsünün dayattığı hastalar ve sağlık çalışanları arasındaki ilişkinin yeni dinamiklerini şiirsel bir şekilde tanımlayan ikinci eserdir. Fiziksel olarak uzakta dururken ve sadece birbirlerine bakarken, gölgeleri fiziksel temasa dönme ihtiyacını ve isteğini tasvir ediyor." açıklamasını yapmıştır (Pejac-c, 2020).

İzleyicilerin düşünmeleri ve hissetmeleri gereken her duygu ve düşünceyi anlatan açıklamalar yapmıştır. İzleyiciye neyi ne şekilde tüketmesi gerektiğini söylemek istemesi Güç Projesi'nin ele aldığı konunun oldukça hassas olması ve farklı bir bakış açısına çekilmesini istememesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Ayrıca yapmış olduğu Üstesinden Gelmek ve Sevmek isimli eserlerde insanlara umut ve mutluluk veren eserleri yeniden üretmesi ve eserlerde bulunan figürleri siyah bir blok halinde yapması zor bir dönemden geçmekte olduğumuzu ve bu dönemde sabredersek huzurlu günlere ulaşabileceğimizi anlatmak istemiş olabilir.

b. Mark Titchner

Titchner, 1973 Luton doğumlu İngiliz bir sanatçıdır. Titchner'ın "eserleri toplumu bilgilendiren ve farklı inanç sistemleri arasındaki gerginliklerin araştırılmasını konu alır. Birbirinden farklı birçok medya aracında çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Bunlar; dijital baskı, duvar çizimi, video, heykel ve enstalasyonlardır. ("Vimagold").



Şekil 7: Mark Titchner, *Please Believe These Days Will Pass,* Poster Grafiti, 2020

Bu dönemde insanların en rahat ve habersiz oldukları bir anda billboardlarda ve reklam panolarında "PLEASE BELİVE THESE DAYS WİLL PASS" (Lütfen bu günlerin geçeceğine inan) yazan bir poster görmeleri tahminen insanların yüzlerinde sıcacık bir gülümseme belirmesine sebep olmuştur.

Sanatçı çoğunlukla poster grafiti eserleri üretmektedir. Bu eserin üretim aşaması kullanılacak olan tipografinin enerji veren sıcak renklerle renklendirilmiş bir kâğıda dijital baskı yoluyla aktarılmasıdır. Üretim sürecinin en son aşaması ise yapılan denemelerden biri seçilerek dijital ortama aktarılır. Dijital ortamda eser basım için hazırlanmaktadır ("Rooms", 2020). Titchner, eseri karantina döneminin sonunda insanlara umut olmak için yapmış olduğunu belirtmektedir. Aydınlık bir günde gözler kapalı haldeyken güneşe bakıldığında göz kapaklarının arkasında oluşan renkleri tasvir etmek istemektedir. Oldukça az kelime kullanarak mesajını vermeye çalışmıştır. Eser yaklaşık beş hafta billboardlarda kalarak sanatçının en usun süre sergilenen eseri olmuştur ("Hollywood", 2020).

Eser etkisi yüksek bir poster olmakla birlikte dikkat çeken bir yapıya sahiptir. Eserin sahip olduğu tipografik hiyerarşi sistemi seyircinin ilgisi ilk önce nereye çekilmek istendiğine ve en çarpıcı kelimeye göre düzenlenmiştir. Tasarımı güneşle ilişkilendirmesinde en önemli sebeplerden biri belki de karantinada geçirilen aylar boyunca güneşe hasret kalınması, adeta istemesekte Covid-19 virüsünden etkilenmemek için güneşle aramıza mesafe koymamız ve onu görmememiz gerektiğini anlatmış olabilir. Güneşin umut, yeniden doğma, iyilik, mutluluk gibi pozitif duyguları hatırlatması da bir diğer sebep olacağı düşünülmektedir.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Sanatçı ve toplumsal olaylar arsında yadsınamaz bir etkileşimin varlığı bilinmektedir. Pandemi dönemindeki sancılı süreçte bu etkileşimden dolayı sanatçılar Covid-19 ve etkileriyle ilgili eserler üretmişlerdir. Büyük kitleler tarafından tanınan sanatçıların insanlara bu süreci daha pozitif duygularla atlatmak için eserler ürettikleri gözlemlenmektedir. Bazı sanatçılar eserlerine yansıtmadıkları bu protest tavrı illegal bir şekilde üreterek yansıtmışlardır. Bazı sanatçılar ise daha uyumlu bir tavırla eserlerini legal bir şekilde üretmişlerdir.

Sosyo-kültürel dönüşümlerden dolayı Sanat için 20. yüzyıl, bir sorgulanma dönemi, olmuştur. "Bu sorgulamada eski sistemlerin yerine gelen yeni sistemler, yeni

üretim teknik ve biçimleri, yeni toplumsal ve kültürel yapılardır. Sanatçı, bu bağlamda gerek tüm bu yenilikleri yerinde keşfetmek üzere, gerek tüm bu yeni sistemle iktidar ve özgürlük mücadelesine girmek üzere, gerekse de tüm bu yeni sistem içinde yaşamını sürdürebilmek ve kendine bir rol, bir alan ya da bir kazanç sağlayabilmek üzere sokakta yer alabilmiştir." (Eren G., 2012 s: iii). Sokaklar birçok farklı kültürel yapıdaki insanı içinde barındırır ve onları içine alan bu kamusal alan aynı zamanda sınıf farklarını da içinde kamufle etmektedir. Sokakta yer alan her unsur aslında orada yaşayan toplumun yaşam pratikleri ve kültürel hafızasının bir ürünü niteliğindedir. Postmodern dönemin hâkimiyetinde alt kültür veya üst kültür kavramları sokakta erimiştir. Sokak, birçok alt kültür unsuru olan arka sokak kültürel yapılarıyla karşımıza çıkmış olsa da "egemen kültür, tüketim kültürü, kitle kültürü, popüler kültür, simülasyon, gözetim toplumu, gösteri toplumu" postmodern yapıların içinde gelişerek dönüşmüştür. Don Martindale'in de dediği gibi sokak, farklı kültür ve çıkarlar arasındaki tüm çatışmalar ya da buluşmaların mekânı konumundadır. "Kentlerin yapılanması içinde alt kültür unsurlarının estetize edilerek üst kültüre pazarlandığı, üst kültür unsurlarının ise alt kültür içinde simüle edilerek tüketildiği görülebilmektedir". Daha çok sokak duvarlarına uygulanan grafiti, önceleri sadece protest tavırlarını göstermek isteyen geçler tarafından yapılan bir iç döküş olmasına karşın, sonraları ise sanat eğitimi alan sanatçılar tarafından sosyo-politik bir duruş sergilemek amacıyla sorunlardan çok değer yargıları ve güncel yaralara parmak basmak adına yapılmıştır. Geleneksel grafiti ve post grafiti olarak adlandırılan bu iki tür arasındaki bir diğer önemli fark ise mekân seçimidir. Geleneksel grafiticiler mekân seçiminde kaçak savaşırken, post grafiticiler, kent merkezlerine eserlerini uygulayarak bunları dijital birçok platformda da paylaşırlar (Eren G., 2012 s:6-7)

Eserlerin tüketim sürecine üretim aşamasının illegal-legal olma durumunun etki etmediği gözlemlenmektedir. Pandemi sürecinde sosyal medya kullanımının artması ve sanatçıların eserlerini paylaşmaları bu duruma olanak sağlar niteliktedir. Üretilen eserlerin bazıları, sanat izleyicisine açıklamalarıyla sunulurken bazıları açıklama yapılmadan sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- *Banksy. (2020). Aachoo!. (Şekil 1,2). Erişim adresi https://www.instagram.com/p/CIn6guyMPeS/*
- *Bayhan, V. (2020). Sociology of the Pandemic and the Paradigm Transformation in the New Normal Period. Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları, 814-835. Erişim adresi https://www.researchgate.net/profile/Ahmet_Acar15/publication/345986716_Effects_of_Covid 19_Crisis_on_Employment_and_Working_Arrangements_Acar_A_C_Reflections_on_the_Pandemics_Muzaffer_SekerAli_OzerCem_Korkut_Editor_Turkiye_Bilimler_Akademisi_Ankara_ss463-488_2020/links/5fb71a09299bf104cf5f77f0/Effects-of-Covid-19-Crisis-on-Employment-and-Working-Arrangements-Acar-A-C-Reflections-on-the-Pandemics-Muzaffer-Seker-Ali-Oezer-Cem-Korkut-Editoer-Tuerkiye-Bilimler-Akademisi-Ankara-ss463-488-2.pdf#page=815*
- *Çelik Yılmaz, N. (2019). 21.Yüzyıl Sokaklarında Optik Yansımalar. ulakbilge, 7 (32), s.35-51*
- *Erdoğan, G. (2009). Kamusal Mekânda Sokak Sanatı: Grafiti İstanbul, Beyoğlu, Yüksek Kaldırım Sokak İncelemesi. Yüksek lisans tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.*
- *Evcil, A. N. ve Yalçın Usal, S. S. (2020). Sağır Duvarları Sanatla Kazanmak: Duvar Resimleri. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 3 (2), 273-287*
- *Gökova, H. (2020). Sokak Sanatında Üsluba Dair Yorumlar ve Muhalif Boyut. YEDİ, 23, 97-107, doi: 10.17484/yedi.620033*
- *Grafiti. (2020, 31 Ocak). Vikipedi içinde. Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Grafiti*
- *Guemy, C. (2014). (C215/) Graffiti, sokak sanatı, muralissimo... Birbirine karıştırmasak artık şunları. Bahar T., Çolakoğlu F., Ataç A. & Soley U. (Ed.), Duvarların dili graffiti/Sokak sanatı içinde (s. 31-37). İstanbul, Pera Müzesi Yayını.*
- *Gülbey, E. (2012). 20. Yüzyılda Sanatın Üretim, Tüketim ve Eylem Alanı Olarak Sokak, Yüksek Lisans Tezi*
- *Hollywood, B. (2020, 13 Mayıs). [Video]. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=mySr5OuKuqk*
- *Karaaslan, E., (2008). Altkültürler ve Sokak Sanatı, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı*

- *Karayel Gökkaya E. (2020). Pandeminin Sanata Yansıması. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Pandemi İnsan Dergisi, 1, 17-27*
- *Mark Titchner. (2020). Please Believe These Days Willl Pass. (Şekil 7). Erişim adresi https://www.instagram.com/p/B-wuQGWlmJz/*
- *Pashayeva, A. (2018). Sokak Sanatı ve Grafitinin Sanatsal Niteliği Hakkında Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri (Yüksek Lisans Tezi)*
- *Pejac-a. (2020, 16 Ekim). Yarıktan kaçmaya çalışan sayısız insan silüetinden yapılmış, bu salgının bıraktığı yarayı temsil etmek ve bunu kurbanlara olan saygı ve dayanışmalarından dolayı sağlık çalışanlarına bir hediye olarak yapmak istedim. [İnstagram]. Erişim adresi: https://www.instagram.com/p/CGZd_EniuvZ/*
- *Pejac-b. (2020, 15 Ekim). Bu toplum olarak yapabileceğimiz bir şey. Bu krizi ele alalım ve bizi ileriye taşımak için kullanalım. [İnstagram]. Erişim adresi: https://www.instagram.com/p/CGXnLR2hRmJ/*
- *"Pejac Biography": Erişim adresi: https://www.streetartbio.com/artists/pejac-biography/*
- *Pejac-c. (2020, 15 Ekim). COVID virüsünün dayattığı hastalar ve sağlık çalışanları arasındaki ilişkinin yeni dinamiklerini şiirsel bir şekilde tanımlayan ikinci eserdir. Fiziksel olarak uzakta dururken ve sadece birbirlerine bakarken, gölgeleri fiziksel temasa dönme ihtiyacını ve isteğini tasvir ediyor. [İnstagram]. Erişim adresi: https://www.instagram.com/p/CGYHDd_hXt9/*
- *Pejac. (2020). Caress. (Şekil 6). Erişim adresi https://www.instagram.com/p/CGYHDd_hXt9/*
- *Pejac. (2020). Overcoming. (Şekil 5). Erişim adresi https://www.instagram.com/p/CGXnLR2hRmJ/*
- *Pejac. (2020). Social Distance. (Şekil 3). Erişim adresi https://www.pejac.es/outdoor*
- *Pejac. (2020). Social Distance. (Şekil 4). Erişim adresi https://www.instagram.com/pejac_art/*
- *Pejac's Strenght. (t.y.). Erişim adresi https://supersonicart.com/post/632619685047861248/pejacs-strength-the-idea-of-the-strength*
- *Rooms. H. (2020, 1 Temmuz). [Video]. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=pUpA3hkXgo0*
- *Selvi, Y. ve Koca, B. (2016). Banksy'yi Anlamak. Art-e Sanat Dergisi, 9, 18, 278-306*

- *Sengir, S. (2014). Kültürel Dönüşümler ve Postmodern Pedagoji Ekseninde Görsel Kültür Eğitimi (Doktora Tezi)*
- *Duncan, A. (17 Eylül 2019). "Street and Graffiti Art Movement Overview and Analysis". [Internet]. 2021. TheArtStory.org. Erişim adresi https://www.theartstory.org/movement/street-art/history-and-concepts/*
- *Toy, E. Ve Görgülü, E. (2018). Kamusal alanda sanat uygulamalarına bir örnek: Mural İstanbul. Uluslararsı Sosyal Araştırmalar Dergisi, 56, 1150-1160. Erişim adresi: http://dx.doi.org/10.17719/jisr.20185639080*
- *Vimagold. Erişim adresi http://vilmagold.com/artist/mark-titchner/*
- *Weisberg, J. C., (2018, Ocak). Sokak Sanatı ve Grafiti Arasındaki Fark. Libido Dergisi. Erişim adresi: http://libidodergisi.com/sokak-sanati-ve-grafiti-arasindaki-fark/*

Dr. Öğr. Üyesi Özdemir Karabay
Yüzüncü Yıl Üniversitesi
ozdemirkarabay@yyu.edu.tr

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİNDEN MEZUN ÖĞRETMENLERİN ÖĞRENCİ PSİKOLOJİSİ ALANINDA YETERSİZ OLMALARINA BAĞLI İLETİŞİM KOPUKLUĞU

Öz

Ülkemizde Milli Eğitim'e bağlı okullarda görev yapan sanat eğitimcilerinin ataması eğitim fakültesi ve güzel sanatlar fakültesi resim bölümlerinden mezun öğrenciler arasından KPSS sonuçlarına göre yapılmaktadır. İçinde yaşadığımız toplumda önemli bir yere sahip olan ve en önemlisi geleceğimizin teminatı olan çocuklarda/öğrencilerde bulunan ve kişiden kişiye farklılık gösteren kişilik özelliklerini iyi gözlemleme ve duygusallığa kapılmadan objektif değerlendirme anlamında tüm eğitimcilerin büyük sorumlulukları bulunmaktadır. Sanat eğitimcisi olacak kişinin ise, diğer eğitimcilerden farklı olarak bazı yaratıcı, orijinal ve aykırı kişilik özelliklerinin yanında başta öğrenci psikolojisi ve öğrenme psikolojisi alanları olmak üzere genel anlamda çocuk/öğrenci psikolojisi alanında yeterli bilgi birikimine sahip olması gerekir. Araştırma çalışması 2020-2021 eğitim öğretim yılında uygulamaya konmuş ve il genelinde görev yapan 12 eğitim fakültesi mezunu 6 güzel sanatlar fakültesi mezunu öğretmen ile 8 eğitim fakültesinde ve 5 güzel sanatlar fakültesinde okuyan veya mezun durumda öğrenci olmak üzere toplam 31 sanat eğitimcisi adayı/sanat eğitimcisi üzerinden yürütülmüştür. Yapılan çalışma istatistiksel veriler kullanmayı amaçlamadığından araştırma çalışmasının analizi yarı görüşme ve gözlem yöntemi ile ele alınmış, Nitel (Betimsel) Analiz Tekniği kullanılmış, elde edilen veriler tartışılmış, özetlenmiş ve yorumlanmıştır. Sonuç olarak; atanan sanat eğitimcileri arasında eğitim fakültesi mezunları pedagojik formasyon dersini sekiz dönem aldıklarından onlarda bu sıkıntılar söz konusu olmamaktadır. Ne var ki güzel sanatlar fakültesi mezunları adı geçen dersi iki döneme sıkışmış vaziyette aldıklarından öğrenci psikolojisi alanında alan hakimiyeti eksikliğine bağlı olarak öğretmen-öğrenci arasında iletişim kopukluğu yaşamaktadırlar.

Anahtar Kelimeler: Güzel Sanatlar Fakültesi, Eğitim Fakültesi, Sanat Eğitimi, Eğitim Psikolojisi, Çocuk/Öğrenci Psikolojisi

GRADUATED FROM THE FACULTY OF FINE ARTS TEACHERS ATTACHED TO THE FIELD OF EDUCATIONAL PSYCHOLOGY SPACE DEFICIENCIES

Abstract

In our country, the appointment of art educators working in schools affiliated to National Education is made according to the results of KPSS among the students who graduated from the Faculty of education and the Faculty of fine arts painting departments. Which has an important place in the society we live in, and most importantly, a guarantee of our future with children/students and found that personality traits differ from person to person without being carried away by emotion in the sense of observation and objective evaluation of the responsibility of all educators. Art educators will be the work of people who, unlike the other trainers, some creative, original and eccentric personality traits, in addition to learning educational psychology and psychology in general to the field of child/student must have sufficient knowledge in the field of psychology. The research study was implemented in the 2020-2021 academic year and was carried out by a total of 31 art educator candidates/art educators, including 12 graduates of the Faculty of Education, 6 teachers of the Faculty of Fine Arts, and 8 students studying or graduating in the Faculty of education and 5 Faculty of Fine Arts. Since the study did not aim to use statistical data, the analysis of the research study was handled with the semi-interview and observation method, the Qualitative (Descriptive) Analysis Technique was used, the data obtained were discussed, summarized and interpreted. As a result; Since the graduates of the education faculty take the pedagogical formation course for eight semesters among the appointed art educators, these problems are not in question for them. However, as the graduates of the faculty of fine arts take the aforementioned course in two terms, they experience a communication gap between the teacher and the student due to the lack of competence in the field of educational psychology.

Keywords: Faculty Of Fine Arts, Faculty Of Education, Art Education, Educational Psychology, Child / Student Psychology

1-Giriş

Her insanın kendine has karakterleri ve özel yönleri vardır. Toplumda çok önemli bir yere sahip olup geleceğimizin teminatı olan öğrenciler de pek tabi bireydir ve onlarında kendine özgü karakterleri ve buna bağlı duyguları, düşünceleri, sevinçleri, üzüntüleri, doğruları yanlışları mutlaka vardır. Öğrencilerde bulunan ve kişiden kişiye farklılık gösteren tüm bu kişilik özelliklerini iyi gözlemleme ve duygusallığa kapılmadan iyi değerlendirme anlamında öğretmenlere büyük görevler düşmektedir. Öğretmen öğrenci hakkında ne kadar çok ve ne kadar doğru bilgi sahibi olursa onun eğitimi ile ilgili olarak o kadar doğru ve isabetli karar verebilir.

Şöyle ki, bir öğrencinin davranışları ailenin, okulun hatta toplumun benimsemeyeceği bir davranış biçimi olabilir veya kırılamayacak şekilde kalıplaşmış gibi görünebilir. Fakat o öğrenciyi iyi tanıyabilmekle ve onun davranışlarına yönelik kalıplar hazırlayabilmekle toplumda olumsuz olarak kabul edilen davranış, olumlu yeni bir davranış biçimine dönüştürüle bilir.

Milli Eğitimin temel amaçları doğrultusunda nitelikli insan tipinin yetiştirilmesi için öğretmenin; nitelikli, alan hakimiyetine sahip, donanımlı, çok yönlü olması gerekmektedir. Sanat eğitimi veren öğretmenin ise; görsel sanatların herhangi bir dalında yeterli uzmanlık eğitimi görmüş, sanatçı deneyimini, sanat eğitiminin çeşitli bilgi ve becerileriyle birleştirmeyi öğrenmiş, bu iki alandaki deneyim ve bilgisini sanatın eğitimi ve öğretimi ile ilgili bütün çalışmalarda kullanabilen kişi olması gerekir. (Kırışoğlu,1991: 225), Konuyu Balamir'in (1997: 3) bakış açısıyla değerlendirdiğimizde de sanat eğitimcisinin, "öğrencinin, dünyayı kendi duyguları ve zekâsıyla algılayarak yeniden keşfetmesine imkân sağlaması" gerektiği sonucuna ulaşıyoruz. Görüldüğü gibi sanat eğitimi veren eğitimcinin kapsamlı ve nitelikli olması noktasında her iki uzman da hemfikir olmuşlardır. Bundan da, sanat eğitimcisi olacak kişinin, diğer eğitimcilerden farklı olarak bazı yaratıcı, orijinal ve aykırı kişilik özelliklerinin yanında başta eğitim ve öğrenme psikoloji alanları olmak üzere genel anlamda çocuk/öğrenci psikolojisi alanında yeterli bilgi birikimine sahip olması gerekir sonucu çıkarılabilir.

Bu bağlamda sanat eğitiminde kuşkusuz en önemli faktör olan sanat eğitimcisi öğretmenlere çok büyük görevler düşmektedir. Çünkü söz konusu öğretmen; öğrencinin en temel ve en güvenilir kaynağı olan ufku geniş, sezileri güçlü bununla birlikte öğrenciyi düşünme, merak etme, hayal kurma- hayalini gerçekleştirme ve yaratıcılık konularında ona yol gösterecek olan kişidir. Bunu gerçekleştirebilmek için ise, çocuğun psikolojisini anlayan, çocuğun yaptığı resimlerle vermek istediği mesajları okuyabilen ve bu alanda kendini iyi yetiştirmiş öğretmen olmak gerekir.

Ülkemizde güzel sanatlara yönelik eğitim veren belli başlı iki kurum vardır. Bunlar Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleridir. Güzel Sanatlar Fakültelerinin amacı; bu Fakültenin farklı özellikler gösteren bölümlerindeki eğitim-öğretimle amaçlanan; yaratıcı, özgün, yetkin ve başarılı sanatçı ve tasarımcılar yetiştirmek, toplumun sanatsal düzeyini evrensel boyutlara ulaştırmaya katkıda bulunmak, endüstriyel sektörlerin sanat ve tasarım alanlarında üst düzey kadrolarını oluşturmaktır. Güzel Sanatlar Fakülteleri'nin Resim bölümleri öncelikle sanatçı (ressam) yetiştirme amacındadır ve programlarında öğretmenlik meslek derslerine yer verilmemektedir. (URL-1).

Eğitim Fakültelerinin amacı ise; bilimsel tutum ve beceriler kazanmış, bünyesinde bulunduğu formasyon ağırlıklı eğitim süreçleriyle çevresine ve topluma karşı sorumluluk duyan, sanatsal, edebî ve kültürel birikime sahip, Atatürk ilkelerine bağlı, demokratik değerleri benimsemiş, milli kültürü özümsemiş, kendini sürekli geliştirebilen ve araştırmacı kimliği ile de ön plana çıkan, vizyon sahibi kaliteli öğretmenler yetiştirmektir (URL-2).

Eğitim fakültesinde okuyan ve öğretmen olmak isteyen öğretmen adayı dört yıl boyunca genel kültür, öğretim yöntemleri, pedagojik bilgiler ve alana özgü bilgileri içeren birçok dersi almak zorundadır. Anabilim dallarında verilen bu eğitimin gerekçesi, yeni teknolojilere ve topluma ayak uydurabilen, bilimsel, çağdaş, demokratik ve laik bir bakış açısıyla konuya yaklaşıp araştırma yapabilen, üzerinde tartışma yapıp ve sorgulayabilen öğretmenler yetiştirebilmektir. Bununla birlikte öğretmenlik mesleğini icra ettiği süre içerisinde öğrencilere iyi bir model olma görevini üstlenmelerini ve yaşam boyu öğrenmelerini sağlamaktır. Bu bağlamda programın temel amaçları; öğretmen adaylarını teorik ve pratik bilgilere dayalı eğitmek, öğrenci ve çocuk psikolojisi alanlarında pedegojik eğitim almalarını sağlamak, problem çözme becerilerini geliştirmek, bilişsel, duygusal, psikomotor ve sosyal alanlarda verimliliğini artırmaktır. Öğretmen olmanın vasıflarından bahsederken, belki de en önemli konuyu gözden kaçırmama adına ona bir daha vurgu yapmak gerekir. Bu da öğretmenin uygulamalı psikolojinin alt dallarından olan ve gelişim psikolojisi ve öğrenme psikolojisi gibi kavramları içeren eğitim psikolojisi ve çocuk/öğrenci psikolojisi gibi önemli iki kavramı bünyesinde barındıran genel psikolojiyi bilmesidir.

1.Psikoloji Nedir?

Psikoloji (Yunanca *psihologia*: Psikoloji), insan davranışlarının ve zihinsel süreçlerinin sistematik ve bilimsel olarak incelenmesidir. Bir başka tanımla; insan davranışları ve zihinsel süreçleri ile birlikte bunların altında yatan nedenleri inceleyen bilim dalıdır. Bu terimi kelimenin köküne inerek biraz daha açacak olursak: **Psikolji**, Psykhe (ruh) ve logos(bilgi) kelimelerinin birleştirilmesi ile türetilmiş bir sözcüktür, insan ruhunun, özünü, değişik durumlarını inceleyen, duyum, coşku ve düşünme gibi olguların kurallarını bulmaya çalışan bilim dalıdır (URL-3). Psikoloji biliminin ortaya koyduğu bulgular bu güne kadar eğitimin ve dolayısıyla bu eğitimi alan öğrencinin psikolojisinin daha da geliştirilmesi için kullanılmıştır. Bunun yanı sıra eğitim kurumlarında öğrencilerin psikolojik durumlarının belirlenmesinde ve sağlıklı bir psikolojik yapıya sahip olmaları için de eğitim psikolojisinden yararlanılmıştır.

1.1.Eğitim Psikolojisinin kapsamı

İnsanlığın varoluşundan günümüze kadar bilim insanları, üzerinde çalıştıkları bilim dallarını hep insanın daha iyi, sağlıklı yaşaması için, yaşamını kolaylaştırması için geliştirmiş ve kullanmışlardır. Bu çaba gösterilirken bilim dünyasında insanı konu alan tüm bilimler zaman içerisinde mütemadiyen birbirleriyle etkileşim içerisinde bulunmuşlardır. Söz konusu bu bilim dallarından eğitim ve psikoloji insan hayatında vazgeçilmez bir yere sahiptir. Doğal olarak eğitim ile psikoloji de çalışma alanları itibariyle etkileşim halindedir. Psikoloji "insan ve hayvan davranışlarını inceleyen bilim dalıdır." Eğitim ise bireyin davranışlarında kasıtlı olarak istendik yönde nispeten kalıcı izli davranış değişikliği meydana getirme sürecidir. Psikolojinin eğitim ile kesiştiği nokta eğitim psikolojisinin konu alanını oluşturmaktadır. (URL-4).

Uygulamalı psikolojinin alt dallarından eğitim psikolojisi genel olarak gelişim psikolojisi ve öğrenme psikolojisini kapsamaktadır. Gelişim psikolojisi, biyolojik, psikolojik ve davranışsal yeteneklerin basitten karmaşık sistemlere doğru değişiminin incelenmesi olarak da tanımlanmaktadır. Gelişim psikolojisinin bilinmesi öğretmenlere öğrencilerinin gelişimlerini desteklemek için fırsat vermektedir. Ayrıca eğitim ortamlarında öğrencilerin içinde bulunduğu yaşa göre gelişim özelliklerinin bilinmesi öğretmenlerin hangi bilgileri hangi düzeyde sunmaları konusunda nasıl bir yaklaşım içerisinde bulunmaları gerektiği konusunda yardımcı olmaktadır.

Öğrenme psikolojisi ise öğrencinin ne sürede, nasıl öğrendiğini açıklamaya çalışmaktadır. Öğrencinin nasıl öğrendiğinin ilgili ders hocası tarafından bilinmesi, öğrencinin ders esnasında içinde bulunduğu psikolojik durumun farkına varılması, eğitimcilere derslerin nasıl öğretilmesi gerektiği ile ilgili bilgiler sunarken ders hocasının öğrenciye o an nasıl yaklaşması konusunda da ipuçları vermektedir. Bu durum öğretim yöntem ve tekniklerinin geliştirilmesine de katkıda bulunacaktır.

1.2.Bir Öğretmen Niçin Psikoloji Bilmelidir?

Birçok davranışın arkasında insanın sahip olduğu ve çoğunlukla iradesi dışında gelişme gösteren sevinç, üzüntü, tiksinme, kaygı, korku gibi psikolojik durumları vardır. Bu psikolojik durumun, öğrenci üzerinde mevcudiyetinin olup-olmaması ve öğretmenin bunu anlayıp anlamamasına indirgeyecek olursak; psikolojinin zaten kendi içerisinde çok farklı dallara ayrıldığını ve bu dalların psikologlar ve eğitimciler tarafından yıllardır bilindiğini görürüz. Bu kategoriler içerisinde yer alan ve çocuğun gelişimi ile paralel seyreden, eğitim psikolojisi dalı farklı bir disiplin dalı olarak eğitimciler ve psikologlar tarafından önemsenmesi gereken çok önemli bir alandır. Öğretmenin özellikle üzerinde durması gereken onu daha çok alakadar eden

asıl bu safhadır. Bir öğretmenin iyi bir psikoloji bilmesi öğrencileri tanımasına, onların nasıl bir gelişim psikolojisi içinde olduklarını bilmesine yardımcı olacaktır. Bu tanıma, öğretmenin onlara yaklaşımında belirleyici olurken tavır ve davranışlarını buna göre belirleme konusunda ona rehberlik edecektir.

Öğretmenin psikolojiyi iyi bilmesi öğrenme sürecini de önemli ölçüde etkiler. Bu anlayış içerisinde öğretmenden de sorumluluk anlayışı içinde davranması beklenir. Bu bağlamda özel yaşamı ile okul hayatını birbirinden ayırmış bir vaziyette okula gelmesi çok şeyi değiştirecektir. Burada öğretmenin kendini şehrin kalabalığından, gürültüsünden ve koşuşturmasından arındırmış, hislerinin açık ve en önemlisi sınıf veya atölyeye girdiğinde daha dingin, daha hassas ve daha duyarlı olması gerekir. Bu hislerle derse başladığında, derse girdiği sınıf ne kadar kalabalık olursa olsun bu, öğrencilerden bir tanesinin dahi herhangi bir sorununun olduğunu veya moralinin bozuk olduğunu görmesi onun bunu dert edinmesine yol açar. O kalabalık içinde tek bir çocuğun sorun yaşadığını görmek ve onun derdine derman olabilmek çok şey değiştirir (URL-5) ve bu, söz konusu öğretmen için çok büyük bir kazanımdır. Zira bu durum, diğer meslektaşlarının bazılarında olmayan, ayrıcalık yaratan bir özelliktir.

Sonuç olarak, öğretmen psikolojiyi, özellikle öğrenci psikolojisini bildiği takdirde öğrencileriyle çok iyi iletişim kurabilecektir. Onların nasıl bir gelişim psikolojisi içinde olduğunu bilirse onlara yaklaşımında da tavırlarını ona göre belirleyecektir. Psikolojiyi bilmesi öğrenme sürecini önemli ölçüde etkilerken dersin hem öğrenci açısından hem de öğretmen açısından zevkli ve verimli geçmesini sağlayacaktır. Nitekim bu farkındalık ve bilinçlilik sayesinde öğretmen, verimliliği arttıracak, çocuklarda başarıların gözle görülür biçimde arttığını fark edecektir. (Makalenin bulgular kısmında yaşanan olayda öğretmen psikolojiyi ve özellikle öğrenci psikolojisini biliyor olsaydı o üzücü olay belki de yaşanmamış olacaktı.) Bunlar yaşanırken diğer taraftan öğretmenin görevlerinin neler olduğu sorusu da aklımıza gelebilir.

Öğretmenin görevleri, öğrencilerinde milli eğitimin kuruluş amaçlarına uygun olarak uzun sürede gerçekleştirilmek üzere planlanmış programlar hazırlayarak, onların yaşantıları yoluyla davranışlarında değişimler oluşturmaktır. Öğretmen söz konusu program dahilinde bu görevini gerçekleştirmek için şunları yapar; (Milli Eğitim Temel Kanunu, 1973)

- Öğrencileri için öğrenmenin ön planda olduğu elverişli, sağlıklı, güvenli ve huzurlu bir ortam hazırlar,
- Öğrencilerini yakından tanır ve psikolojilerini bütün yönleriyle göz önünde bulundurarak onlara yaklaşır.

- Öğrencilerini ulaştırmayı düşündüğü eğitim hedefleri kapsamında programlar yaparak eğitir ve belirlenen hedefe ulaştırır.
- Öğrencilerini ulaştırmayı düşündüğü eğitim hedefleriyle ilgili öğrenim yaşantıları düzenler,
- Öğrencilerin çoğunlukla sınıf içerisindeki performanslarının düşmesi kaygılarının giderilmesi bağlamında öğrenim yaşantılarının istenen ve hedeflenen düzeyde gerçekleşmesi için çaba gösterir.
- Öğrencilerin öğrenim yaşantıları boyunca davranışlarında meydana gelen değişiklikleri, onların sosyoekonomik durumlarını ve o an içinde bulunduğu psikolojik durumu göz önünde bulundurarak kaydeder, ölçer ve çıkan sonucu bilimsel verilerle değerlendirir.

2.Öğretmenlik Mesleği ve İletişim Kurma Becerisi

Öğretmenlik mesleği ile iletişim kurma becerisini birlikte ele almak gerekir. Bu iki unsur etle tırnak gibidir ve bunlar birbirinden ayrı düşünülemez. Daha açık bir ifadeyle İletişim kurmadan öğretmenlik, iletişim bilmeden lider öğretmen olmak imkânsızdır. Öğretmen öğrenciyi iletişim becerileri ile etkileyip eğittiği, öğrettiği için, öğrencilerin akademik başarılarında, istendik davranışları kazanmalarında önemli rol oynar. Öğretmen-öğrenci iletişimi ve etkileşimi ile ilgili bazı parametreler aşağıdaki şekilde ele alınabilir: (Cemaloğlu).

*Öğretmen, öğrencisi ile iletişim kurarken, öğrencilerin gözüne bakmalı ve onu kapsama alanı içine almalı ancak bunu yaparken onu ürkütmeden, strese sokmadan “sen önemlisin ve çok değerlisin” mesajı da vermelidir.

*Öğretmen, öğrenci ile iletişim kurarken, içinde yaşadığı toplumun yapısına ve öğrencinin kelime dağarcığına uygun sözcükleri seçmesi gerekir. Anlamı yaşadığı toplum içerisinde bilinmeyen, süslü, uzun ve telaffuzu zor sözcükleri kullanarak öğrenci ile iletişim kurmaya çalışmak yerine doğru, duru ve sade bir anlatım dili kullanarak iletişim kurmaya çalışmak anlaşılmak açısından çok önemlidir.

*Öğretmen dik durarak ve kendini kasarak dahası öğrencinin tepesinde dikilerek onunla iletişim kurmamalıdır. Böyle bir durumda öğrenci o gücün karşısında korkar ve iletişim kanallarını kapatır ve sağlıklı iletişimin kurulması zorlaşır. Öğretmen, öğrenci ile iletişim kurarken, öğrencinin boyunun hizasına kadar eğilmeli ve onunla güçlerin eşitliği ilkesine göre iletişim kurmalıdır.

*Dinlemek, yorum yapmadan, karşıdakinin sözünü kesmeden, suçlamadan sabırla, o kişinin anlatmak istediğini anlamaya çalışmaktır. Öğretmen de öğrenciyi dinlemelidir. Onun sözünü kesmeden, ona da söz hakkı vermelidir. Bu toplumda karşılıklı saygının gereğidir.

*Öğretmen, öğrencileri etkilemek ve kapsamı alanı içine alabilmek için öncelikle onların adlarını öğrenmeli, onların aileleri, kültürleri, beklentileri, değerleri ve hedefleri hakkında bilgi sahibi olmalıdır.

*Öğretmen öğrencinin fiziksel yapısına ve hareketlerine bağlı olarak beden dilini iyi okuması gerekir. Öğrencinin tırnak yemesi, kaygı ve korkusunu; kalemin arkasını ısırması bilgi eksikliğini, gözünü kaçırması utangaçlığını, ayaklarını sıraya sarmaşık gibi dolaması bilgi eksikliğini ya da kaygıyı, ellerini çenesinin altına getirmesi sıkıldığını, kapalı elle iletişim kurması bir şeyleri gizlediğini, kesik kesik konuşması korktuğunu, gözlerini kısması konuyu anlamadığını, parmaklarını yüzüne doğru koyması, konu hakkında konuşanın görüşlerine katılmadığı, ellerini cebine sokmuş vaziyette ayaklarını uzatıp birbirine dolaması onun konu hakkında bir şeyler söylemek istediği ancak buna cesaret edemediği anlamına gelir.

3.Araştırmanın Amacı

Öğretmen öğrencinin fiziksel yapısına ve hareketlerine bağlı olarak beden dilini iyi okuması gerekir. Öğrencinin tırnak yemesi, kaygı ve korkusunu; kalemin arkasını ısırması bilgi eksikliğini, gözünü kaçırması utangaçlığını, ayaklarını sıraya sarmaşık gibi dolaması bilgi eksikliğini ya da kaygıyı, ellerini çenesinin altına getirmesi sıkıldığını, kapalı elle iletişim kurması bir şeyleri gizlediğini, kesik kesik konuşması korktuğunu, gözlerini kısması konuyu anlamadığını, parmaklarını yüzüne doğru koyması, konu hakkında konuşanın görüşlerine katılmadığı, ellerini cebine sokmuş vaziyette ayaklarını uzatıp birbirine dolaması onun konu hakkında bir şeyler söylemek istediği ancak buna cesaret edemediği anlamına gelir. Öğretmen, öğrenci hakkında doğru bilgi sahibi olursa, onunla karşılıklı güvene dayalı, sağlıklı, bir iletişim kurabilirse ve içinde bulunduğu yukarıda birkaç örnekle açıklanan psikolojik durumu çözebilirse onun eğitimi ile ilgili olarak o kadar doğru ve isabetli kararlar alabilir. Çalışma, özellikle güzel sanatlar fakültesinden mezun öğretmenler olmak üzere bu konuda yeterli bilgiye sahip olmayan diğer bir kısım öğretmenlerin bu konuya gereken ihtimamı göstermesi ve kendini geliştirmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir.

4.Araştırmanın Önemi

Güzel sanatlar fakültesi mezunu öğretmenlerin eğitim psikolojisi alanında yeterli olmamasına bağlı okullarda yaşanan hoca-öğrenci arasında yaşanan sıkıntıların nedenlerinin ortaya çıkarılması ve ileride daha büyük sorunların yaşanmaması açısından araştırma büyük önem arz etmektedir.

5.Yöntem

Bu araştırma çalışması, sanat eğitimi alan ancak eğitim psikolojisi ve öğrenci/çocuk psikolojisi konularında yeterince bilgi sahibi olmayan, gerek mesleğe başlamadan önceki üniversite döneminde olsun gerekse öğretmenliğe ilk adım attığı yıllarda olsun öğrenci psikolojisi alanında kendini yeterince geliştiremeyen bir kısım güzel sanatlar fakültesinden mezun öğretmenler, öğrencinin psikolojisini bilmeden, onu yeterince tanıyamadan onun hakkında yanlış kanaat getirip olumsuz bazı kararlar almaktadırlar. Öğrenci psikolojisi alanında alan hakimiyeti eksikliğine bağlı olarak öğretmen-öğrenci arasında iletişim kopukluğu yaşamalarına yönelik görüşlerini incelemeyi amaçladığından ve sayısal değerler içermediğinden yapılan araştırma çalışmasında Nitel (Betimsel) Analiz Tekniği kullanılmış, nitel verilerin çözümlenmesi içerik analizi ile gerçekleştirilmiştir. elde edilen veriler tartışılmış, özetlenmiş ve yorumlanmıştır. Çalışmada araştırmanın amacına uygun olarak, araştırma soruları doğrultusunda, nitel metodoloji kullanılmıştır.

5.1.Araştırma Grubu

Araştırma grubu uygun örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Araştırmanın temelini teşkil etmek üzere belirlenen çalışma grubunu; ülkemizde bir il genelinde görev yapan 12 eğitim fakültesi mezunu ve 6 güzel sanatlar fakültesi mezunu öğretmen ile 8 eğitim fakültesinde ve 5 güzel sanatlar fakültesinde okuyan veya mezun durumda öğrenci olmak üzere toplam 31 sanat eğitimcisi adayı/sanat eğitimcisi oluşturmuştur.

5.2.Verilerin Analizi

Yapılan çalışma istatistiksel veriler kullanmayı amaçlamadığından araştırma çalışmasının analizinde Nitel (Betimsel) Analiz Tekniği kullanılmış, elde edilen veriler tartışılmış, özetlenmiş ve yorumlanmıştır. Nitel araştırma yöntemleri sosyal bilimlerde en sık kullanılan, geçerlilik ve güvenirlik açısından kabul görülen bir yöntemdir (Şimşek ve Yıldırım, 2011). Ayrıca nitel analizler sosyal olaylar ve olguların nasıl ve ne şekilde gerçekleştiğini anlamamızı sağlayan tekniklerdir. Nitel araştırmalarda amaç ölçmekten çok, değişkenlerin derinlemesine incelenmesi ve çalışmasıdır. (Böke, 2011).

Araştırmaya katılan ilgili Üniversitenin eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümünde ve güzel sanatlar fakültesi resim bölümünde öğrenim gören son sınıf öğrencileri ve mezun olmuş fakat görev yapmayan öğrencilerle birlikte il Milli Eğitim Müdürlüğü ile ilçe Milli Eğitim Müdürlükleri bünyesinde ilkokul, ortaokul ve liselerde görev yapan öğretmenler olmak üzere tüm

katılımcılar kendi sınıfları içerisinde gruplar halinde ele alınmış ve katılımcılarla birebir yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Adı geçen öğrencilerle yapılan yüz yüze görüşmelerde özellikle günümüzde ilkokul, ortaokul ve liselerde görev yapan güzel sanatlar fakültesinden mezun sanat eğitimcisi bazı öğretmenlerin; aile içi iletişim ve sınıf içi iletişim, çocuklarda özgüven geliştirme, sorun çözme becerisi, çocuk ergen psikolojisi konularında bir kısım değerlere ve deneyimlere sahip olmadıkları konusu ele alınarak tartışılmıştır. Yine bahse konu öğretmenler, dersine girdiği öğrencinin çocukluktan kurtulup delikanlılığa adım attığı ergenlik dönemini, fiziksel gelişimini/değişimini göz önünde bulundurmadan ve kişilik gelişimleri ile amaçlarını, kaygılarını, temel biyolojik iç dürtülerini, güdülerini ve yeteneklerini, arkadaşlık ilişkilerini ve en önemlisi aile yapısını tanımadan eğitim-öğretim sürecini sürdürmeye çalışmaktadır. Bu duruma müdahale edilmediğinde öğretmen öğrencinin psikolojisini bilmeden, onu yeterince tanıyamadan onun hakkında yanlış kanaat getirip olumsuz bazı kararlar alabilmektedir. Ya da geri dönülmesi zor olan onur kırıcı, rencide edici, aşağılayıcı davranışlar sergilemesine neden olmaktadır. Bu istenmeyen davranış biçimi öğrencinin okuldan soğumasına veya daha kötüsü çocuğun psikolojisinin bozulmasına sebep olmaktadır. Bu da günümüzün belki de en büyük sorunu olan, toplumda yaşayan insanlar arasında ve okullarda öğretmenler ile öğrenciler arasında "iletişim kuramama / iletişim kopukluğu" yaşanmasına neden olmaktadır. Yukarıda önemle üzerinde durulan bu konular nedenleri ve sonuçları ile*tartışılmış*tüm katılımcılarla ayrı gruplar içinde* tek tek ele alınarak * analiz edilmiştir.

6.Tartışma ve Bulgular

Günümüzde okullarda görev yapan eğitimciler içerisinde görsel sanatlar eğitimi dersine giren bir kısım öğretmenlerin öğrencileriyle sağlıklı ve karşılıklı güvene dayalı bir iletişim kuramadıkları, zaman zaman okul idarecileri ve aileler tarafından dile getirilmektedir. Bunun nedenleri üzerine yapılan araştırmalar: "günümüzde ilk ve ortaokullarda görev yapan güzel sanatlar fakültesinden mezun sanat eğitimcisi bazı öğretmenlerin iletişim kurma adına sorunları olduğu" gerçeğini gözler önüne sermektedir. Öğretmenlerin ailelerle iletişim kurmada ve öğrencilerle sağlanması gereken sınıf içi iletişim konularında ve ayrıca çocuklarda özgüven geliştirme, sorun çözme becerisi, çocuk ergen psikolojisi konularında bir kısım değerlere ve deneyimlere sahip olmadıkları tespit edilmiştir.

Bunu geçmiş yıllarda yaşanmış bir olayla örneklendirmek gerekirse; "staj uygulaması için okula giden araştırmacının danışmanı olduğu stajyer öğrencilerimden biri, ders öğretmeninin öğrenciye şiddet uyguladığını anlatmıştı. Öğretmenin öğrencisini "derse malzeme getirmediği ve derste çizim yapmadığı" gerekçesiyle darp ettiğini söylemişti. Stajyer öğretmen anlatıyor; "darp

edilen çocuğu ben de tanıyorum, çalışkan, iyi huylu, terbiyeli bir çocuktu. Ancak son zamanlarda bir sıkıntısı vardı! Bunu sınıf arkadaşlarına sorduğumda (E.)'nin anne ve babası arasında problemlerin (boşanma aşamasında) olduğunu, bundan dolayı(E.)'nin sürekli dalgın ve düşünceli olduğunu söylediler." Stajyer öğretmen anlatmaya devam ediyor; "staj yaptığım okulda daha önce (Y.) İsminde deneyimli bir öğretmen çalışıyordu, bizimle ve öğrencilerle yakından ilgileniyor, öğrencilerin sorunlarını tespit edip yardımcı olmaya çalışıyordu, hatta maddi durumu zayıf öğrencilere kendisi malzeme temin ediyordu. İkinci dönem (Y.) Öğretmen tayinle başka bir okula gitti. Yerine (M.) (çocuğu döven) Öğretmen geldi. Bu öğretmen meslekte yeni olduğu için otorite sağlama adına öğrencilerine ve hatta biz stajyerlere sert davranmaya, okulda otorite kurmaya çalışıyordu."

Araştırmacı, branş itibariyle her iki öğretmeni de tanıdığını, (Y.) öğretmenin eğitim fakültesinden öğrencisi olduğunu, diğer (M) öğretmeni ise staj için okula gittiğinde tanıdığını ve güzel sanatlar fakültesinden mezun genç bir öğretmen olduğunu ifade etmiştir. Araştırmacı ayrıca, (Y.) öğretmenin eğitim fakültesi mezunu, sekiz dönem boyunca pedagojik formasyon dersi almış, başarılı ve eğitim psikolojisini dahası öğrenci psikolojisini, öğrenci ile nasıl iletişim kurulabileceğini iyi bilen bir öğretmen olduğunu, sonradan gelen güzel sanatlar fakültesinden mezun (M.) öğretmenin ise, pedagojik formasyon derslerini sadece iki dönem almış öğrenci psikolojisini çok iyi bilmeyen, öğrenci ile sağlıklı iletişim kuramayan deneyimsiz bir öğretmen olduğu bilgisini paylaşmıştır.

Geçmişte yaşanmış bu olay da şunu gösteriyor ki; Milli Eğitim camiası içerisinde çocuğun içinde bulunduğu toplumun değer yargılarını göz önünde bulundurarak onun fiziksel, psikomotor, zihinsel, duygusal, cinsel, sosyal, törel ve kişilik gelişimleri ile amaçlarını, kaygılarını, temel biyolojik iç dürtülerini, güdülerini ve yeteneklerini, arkadaşlık ilişkilerini ve en önemlisi aile yapısını tanıyan ve çocuğun ne yapmak-ne anlatmak istediğini çocuğun bakışıyla, davranışıyla çözebilen öngörü sahibi, çocuk/öğrenci psikolojisini iyi bilen ve aynı zamanda karşılıklı güvene dayalı sağlıklı iletişim kurabilen öğretmenlere ihtiyaç vardır. Öğretmenlerin ayrıca, öğrencinin aile içindeki bireylerle iletişim kurma ve sınıf içerisinde arkadaşlarıyla iyi diyaloglar kurarak iletişim yönünü zenginleştirme, çocuklarda özgüven geliştirme, sorun çözme becerisi, çocuk ergen psikolojisi konularında da gerekli donanıma sahip olmaları ve onları yönlendirmeleri gerekir.

Güzel sanatlar fakültesi resim bölümlerinden mezun olan öğretmenlerle birlikte mezun olmuş atanamamış ve mezun durumuna gelmiş hali hazırda okuyan öğrencilerle yapılan tartışma ve görüşmelerde bu sorun sık sık dile getirilmiştir. Bu görüşlere yakından bakacak olursak;

- Güzel sanatlar fakültesi resim bölümü mezunu öğretmenler olarak pedagojik formasyon alanında ve özellikle çocuk/öğrenci psikolojisi ve eğitim psikolojisi alanlarında hiç birimiz yeterli eğitim alamadı. **(1 Nolu GSF Mezunu Stajyer Öğretmen)**
- Güzel sanatlar fakültesi mezunları olarak bizler pedagojik formasyon derslerini iki dönemde alırken eğitim fakültesi mezunları bu dersleri sekiz dönemde almaktadırlar. Bu durum pedagojik formasyon veren derslerin lisans eğitimi sırasında yeterince bilincine varılmamasına ya da gereğince kavranamamasına neden olmaktadır. **(1 Nolu GSF Mezunu Öğretmen)**
- Eğitim fakültesinden mezun öğretmenler olumsuz bir durumla karşılaştıklarında her şeyden önce nasıl bir tavır sergileyeceklerini pedagojik ve bilimsel yöntemlerle ortaya koyarken bizler (güzel sanatlar fakültesi mezunları) daha çok duygularımızla hareket ediyoruz. Bunda başarılı olamayınca bağırmaya-çağırmaya başlıyoruz. Bu da olmayınca bazen şiddete başvuruyoruz!.. Neden? Çünkü karşımızdaki öğrencinin o an ki haletiruhiyesini anlayacak durumda değiliz veya onun nasıl bir psikolojik yapı içerisinde olduğunu veya aile yapısını, aile içinde neler yaşadığını kısaca çocuğun sosyolojik durumunu bilmiyoruz. Bilsek de bu konuda nasıl bir davranış sergileyeceğimizi veya onunla nasıl iletişim kurulması gerektiğini ve bu iletişim için ilk planda atılması gereken adımın ne olduğunu da bilmiyoruz!..” **(2 nolu GSF Mezunu Öğretmen)**

Yüz yüze görüşme yapılan güzel sanatlar fakültesinden mezun öğretmenler ile mezun durumuna gelmiş veya mezun olmuş fakat görev alamamış öğretmen ve öğretmen adaylarının uygulamalı psikolojinin alt dallarından olan ve gelişim psikolojisi ve öğrenme psikolojisi gibi kavramları içeren eğitim psikolojisi ve çocuk/öğrenci psikolojisi gibi önemli iki kavramı bünyesinde barındıran genel psikolojiyi çok iyi bilmesi gerektiği konusunda tüm öğretmen ve öğretmen adaylarının hem fikir oldukları gözlenmektedir. Ayrıca iletişim kurma becerisi konusunda öğrenciyle nasıl iletişim kurulması gerektiğini ve bu iletişim için ilk planda atılması gereken adımın ne olduğu konusunda öğretmen adayının yeterli bilgiye sahip olmamasına karşın ortaya konacak davranış için gösterilen çaba tabi ki önemlidir. Fakat kişinin bu davranışı yapabilirliğine ilişkin inancı daha da önemlidir. Bu da katılımcı adaylar arasında ziyadesiyle mevcuttur. Bu sonuçlara göre, öretmen adaylarının psikoloji alanında yeterli donanıma sahip olmamalarına karşın algılarının, meslek yaşantılarını olumlu yönde etkileyecek ölçüde yüksek olduğu da söylenebilir.

7.Sonuç ve Öneriler

Toplumda yaşayan insanların aşağı-yukarı genelinde bir iletişim kopukluğu yaşanmaktadır. Sanki özellikle birbirini anlamamak, birbirine saygı göstermemek için çaba gösteriliyor ve hatta çatışmaya-kavgaya gittiğini göre göre geri adım atmak yerine yangını alevlendirmek için ya küfrediliyor ya da yumruklar atılıyor. Bu da geri dönülmesi, telafi edilmesi mümkün olmayan sonuçlar doğurmaktadır. Bu ve benzeri durumlar sadece sosyal ortamın paylaşıldığı, alış verişin yapıldığı yerlerde değil nadiren de olsa küçük çapta olmak üzere okullarda da yaşanmaktadır. Günümüzde ilkokullarda, ortaokullarda ve liselerde görev yapan güzel sanatlar fakültesinden mezun sanat eğitimcisi bazı öğretmenlerin; çocuklarda özgüven geliştirme, sorun çözme becerisi, çocuk ergen psikolojisi ve en önemlisi aile içi iletişim ve sınıf içi iletişim, konularında bir kısım değerlere ve deneyimlere sahip olmadıklarını görmekteyiz. Yine bahse konu öğretmenler, dersine girdiği çocuğun fiziksel, psikomotor, zihinsel, duygusal, cinsel, sosyal, törel ve kişilik gelişimleri ile amaçlarını, kaygılarını, temel biyolojik iç dürtülerini, güdülerini ve yeteneklerini, arkadaşlık ilişkilerini ve en önemlisi aile yapısını tanımadan eğitim-öğretim sürecini sürdürmeye çalışmaktadır. Bu durumun nedenleri irdelenmediğinde, yeterince araştırılmadığında ve sonuçları ilgili kurullarda tartışılmadığında, okul idaresi tarafından müdahale edilmediğinde öğretmen öğrencinin psikolojisini bilmeden, onu yeterince tanıyamadan onun hakkında yanlış kanaat getirip olumsuz bazı kararlar alabilmektedir. Ya da geri dönülmesi zor olan onur kırıcı, rencide edici, aşağılayıcı davranışlar sergilemesine neden olmaktadır. Bu istenmeyen davranış biçimi öğrencinin okuldan soğumasına veya daha kötüsü çocuğun psikolojisinin bozulmasına veya çatışma ortamının yaratılmasına sebep olmaktadır.

Böyle bir durumda işin içine eğitim psikolojisi girmektedir. Eğitim psikolojisi, öğrencilerin doğumdan ergenlik döneminin sonuna kadar olan dönemde çeşitli gelişim alanlarında nasıl ilerlemelerin olduğu konusu üzerinde inceleme yapar. Ayrıca çocuğun tanınması bağlamında ne gibi amaçlar ve kaygılar güttüğünü, temel biyolojik iç dürtülerini, sosyal güdülerini ve yeteneklerini, kalıtımın eğitim üzerindeki etkilerini, özellikle de ailenin ve çevrenin eğitime sağladığı olumlu-olumsuz katkılarını; kişilik ve karakterini nasıl geliştirebileceğini incelerken bu konuda bilimsel araştırmalar yapar, sonuçlarını uygulanmak üzere öğretmenlerin hizmetine sunar ve onlara bu alanda kazanım sağlar. Bu kazanımlar ışığında hareket eden öğretmen girdiği derste herhangi bir olumsuzluk yaşamadan öğrencileri ile birlikte uyum içerisinde eğitim öğretim hayatını devam ettirir. Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü öğrencileri, formasyon dersinde sekiz dönem boyunca, yukarıda içeriğinden bahsedilen çocuk/öğrenci psikolojisi alanında kendilerini geliştirdiklerinden dolayı onlarda bu konuda çok büyük sıkıntılar

yaşanmamaktadır. Asıl sorun güzel sanatlar fakültesi resim bölümü mezunları arasında gözükmektedir. Onlar sekiz döneme yayılmış içinde çocuk/öğrenci psikolojisi ve buna bağlı olarak öğrenci ile sağlıklı iletişim kurma konularını barındıran dersleri iki döneme sıkıştırılmış vaziyette aldıklarından dolayı bu sıkıştırılmış süre içerisinde öğretmen adayı konunun özünü yeterince anlayamamaktadır. Öğretmen adayı "atanıp-atanamama" veya "bir an önce atanayım" kaygısı içerisinde bu gibi sorunlarla mücadele ederken, "ben mezun oldum ama acaba yeterliğe sahip miyim" diye kendini sorgulayamadan kısa süre içinde öğretmenliğe başlamaktadır. Bu da yukarıda önemle üzerinde durulan sıkıntıların yaşanmasını kaçınılmaz kılmaktadır.

Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümünden mezun öğretmenler arasında, yukarıda bahsedilen sorunlar yaşanmamış olabilir mi? Pek tabi ki yaşanmıştır. Söz konusu bölümlerden mezun öğretmenlerden de, lisans döneminde formasyon derslerinde başarılı olamayan, derse gereken ilgiyi göstermeyen, dersi (alan derslerine göre ağır olmasından dolayı) sevmeyen, ilgi göstermeyen bu alanda başarısız öğrenci/ öğretmen mutlaka vardır. Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümlerinden mezun sanat eğitimcisi bazı öğretmenlerin de; çocuklarda özgüven geliştirme, sorun çözme becerisi, çocuk ergen psikolojisi, aile içi iletişim ve sınıf içi iletişim, konularında bir kısım değerlere ve deneyimlere sahip olmadıkları söz konusu olabilir. Yine bahse konu öğretmenler, güzel sanatlar fakültesi mezunu öğretmenler gibi dersine girdiği çocuğun fiziksel, psikomotor, zihinsel, duygusal, cinsel, sosyal, törel ve kişilik gelişimleri ile amaçlarını, kaygılarını, temel biyolojik iç dürtülerini, güdülerini ve yeteneklerini, arkadaşlık ilişkilerini ve en önemlisi aile yapısını tanımadan öğretmenlik yapıyor olabilirler. Yukarıda yapılan eleştiriler ve uyarılar tabi ki bu guruptaki öğretmenleri de kapsamaktadır.

Etkili öğretmenlik eğitiminin en önemli parametrelerinden birisi, iletişim becerisidir. Güçlü iletişim becerisine sahip olan öğretmenler, öğrencilerini daha kolay etkileyebilmekte, onları daha kolay harekete geçirebilmekte ve disiplin sorunlarını daha kolay çözebilmektedirler. Öğrenci, veli ve diğer eğitim paydaşları ile yaşadıkları sorunları, iletişim becerileri ile kolayca aşabilmekte ve sorunlar büyümeden çözüm yolu bulabilmektedirler. Öğretmen etkili iletişim dilini sadece, sorunları önlemeye yönelik değil, aynı zamanda öğrencilerin hayatları boyunca kullanabilecekleri önemli bir beceri elde etmelerine de katkıda bulunacaktır. Öğretmenin rol model olma, öfkeyi kontrol etme, stresle başa çıkma becerileri, öğrencilere yeni davranış, tutum ve beceri kazandırmada önemli rol oynayacaktır.

Sonuç olarak, öğretim etkinliklerinden istenilen verimin elde edilebilmesi için sınıfta düzenin sağlanması gerekir. Öğretmen sınıfta akademik olmayan birçok sorunla karşılaşabilir Öğretmenin bu sonuçlarla başa çıkabilmesi için, iyi bir iletişim ve olumlu sınıf ortamı

yaratma becerisine sahip olması gerekir. Öğretmenin öğrencilerle sağlıklı iletişim kurabilmesi için, kendini iyi ifade edebilmesi ve karşısındakini anlaması gerekir.

Sınıf içinde öğrencilerle iletişim kurulurken, öğretmen;

• Önce dinlemeyi bilmeli,

• Ben dili kullanmalı,

• Öğrencileriyle göz teması kurmalı,

• Öğrencilere soru sorduğu zaman yanıt için onlara zaman tanımalı,

• Öğrencilerle yakın mesafeden ilişki kurmalıdır.

* Olumlu bir sınıf ortamı yaratabilmek için, öğretmenlerin sınıf kurallarını belirlemesi ve bunları öğrencilere duyurması, istenmeyen öğrenci davranışlarını kontrol etmesi gerekir. Sınıf kuralları, öğrencilerin okul ve sınıf içindeki davranışlarını düzenler, benzer ve istendik davranışta bulunmalarını sağlar. Öğretmen sınıf kurallarına uyulmasını sağlamak için, kurallara uyanları pekiştirmeli, uymayanları uyarmalıdır.

* Öğrenciler genellikle, canları sıkıldığı, otoriteye karşı çıkma ve dikkat çekme ihtiyacı duydukları zaman, kuralları bilmedikleri için istenmeyen davranışlarda bulunurlar. Öğretmen, ders anlatırken öğrencileri sürekli izleyerek, derslere etkin katılımlarını sağlayarak, öğrenmeye karşı güdüleyerek istenmeyen davranışları azaltabilir.

* Öğretmen sınıfta istenmeyen bir öğrenci davranışı ile karşılaşınca, davranışı gösteren öğrenci ile göz teması kurarak olumsuz davranışı öğrenciye duyurarak, davranışın nedenini sorarak, davranışı görmemezlikten gelerek istenmeyen davranışı durdurabilir (URL-6).

7.1.Öneriler

Öğretmenin rol model olma, öfkeyi kontrol etme, stresle başa çıkma becerileri, öğrencilere yeni davranış, tutum ve beceri kazandırmada önemli rol oynar düşüncesinden hareketle kendini iyi ifade edebilmesi ve karşısındakini anlaması, öğrencilerle sağlıklı iletişim kurabilmesi bağlamında öğretmenlere şu önerilerde bulunulabilir;

- Sanat eğitimi veren öğretmenin uygulamalı psikolojinin alt dallarından olan ve gelişim psikolojisi ve öğrenme psikolojisi gibi kavramları içeren eğitim psikolojisi ve çocuk/öğrenci psikolojisi gibi önemli iki kavramı bünyesinde barındıran genel psikolojiyi bilmesi gerekir.

- Sanat eğitimi veren öğretmenlerin; çocuklarda özgüven geliştirme, sorun çözme becerisi, çocuk ergen psikolojisi ve en önemlisi aile içi iletişim ve sınıf içi iletişim, konularında bir kısım değerlere ve deneyimlere sahip olması gerekir
- Sanat eğitimi veren öğretmenler, dersine girdiği çocuğun fiziksel, psikomotor, zihinsel, duygusal, cinsel, sosyal, törel ve kişilik gelişimlerini takip edebilecek bilgi birikimine ve deneyimine sahip olması gerekir.
- Sanat eğitimi veren öğretmenlerin; öğrencilerin, amaçlarını, kaygılarını, temel biyolojik iç dürtülerini, güdülerini ve yeteneklerini, arkadaşlık ilişkilerini ve en önemlisi aile yapısını tanımada diğer öğretmenlerden farklı yeteneklere sahip olması gerekir.
- Öğrencilerin çoğunlukla sınıf içerisindeki performanslarının düşmesi kaygılarının giderilmesi bağlamında öğrenim yaşantılarının istenen ve hedeflenen düzeyde gerçekleşmesi için çaba gösterir.
- Öğrencilerin öğrenim yaşantıları boyunca davranışlarında meydana gelen değişiklikleri, onların sosyoekonomik durumlarını ve o an içinde bulunduğu psikolojik durumu göz önünde bulundurarak kaydetmesi, ölçmesi ve çıkan sonucu bilimsel verilerle değerlendirmesi gerekir.
- Öğrencilerini ulaştırmayı düşündüğü eğitim hedefleri kapsamında programlar yaparak eğitmesi ve belirlenen hedefe ulaştırması gerekir.
- Öğrencilerini yakından tanıyıp, psikolojilerini bütün yönleriyle göz önünde bulundurarak onlara yaklaşması gerekir.
- Öğrencilerini ulaştırmayı düşündüğü eğitim hedefleriyle ilgili öğrenim yaşantıları düzenlemesi gerekir.

Kaynakça

Balamir, B. (1999). Sanat Eğitiminde Özgürlük ve Özgünlük. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara: (s.3)

Doğan, M. (1975), 100 Soruda Estetik. Gerçek Yayınevi, s.152

Etike, S. (1991), Türk Sanat Eğitiminin Tarihsel Gelişimi İçinde Ortaokul Resim Eğitimi ve Resim Öğretmeni yetiştirme (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi, Ank. s.35.

Karasar, N. (2007) Bilimsel Araştırma Yöntemi. Nobel Yayın Dağıtım,Ank.s.77

Kırışoğlu, O. T. (1991). Sanatta eğitim (görmek-anlamak-yaratmak). Ankara: Demircioğlu Matbaası (1991), s. 225

Milli Eğitim Temel Kanunu, (1973). Resmi Gazete, 24.06.1973 tarih ve 14574 sayılı Resmi Gazete, Yayımlandığı Düstur: Tertip : 5 Cilt : 12

SAN, İ. (1991)Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi M.Ü.G.S.F. Yayınları, İstanbul, s.3.

Şimşek, H. ve Yıldırım, A. (2016), Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, (10.Baskı), Seçkin Yayıncılık, Ankara, s. 208

İnternet Kaynağı

CEMALOĞLU, N. Etkili Öğretmenin İletişimi / Kamudan Haber Erişim Tarihi: 22.12.2020 https://www.kamudanhaber.net/etkili-ogretmenin-iletisimi-makale,3720.html)

(GÖKSEL, 2006)'dan akt. BÖKE (Ed.), 2001 3.Baskı, s. 335-336), https://docplayer.biz.tr/421042-Nitel-analizler-icerik-ve-betimsel-analiz.html

URL-1.https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/guzel-sanatlar-fakultesi/520/Page.aspx?cid=520 (Erişim Tarihi: 04.03.2020

URL-2.http://egitim.baskent.edu.tr/kw/menuicerik.php?birim=700&menu_id=2 . (Erişim Tarihi: 05.03.2020)

URL-3.https://www.turkcebilgi.com/psikoloji

URL-4.Eğitimin Psikolojik Temelleri, http://www.mku.edu.tr/files/6-8981ee11-49bd-444c-8a55-2ed33f10d7e2.pdf Erişim Tarihi:10.03.2020)

URL-5.Edebiyatçılar, http://edebiyatgrup5.blogspot.com/2014/09/bir-ogretmen-nicin-psikoloji-bilmelidir.html(Erişim Tarihi: 08.05.2020)

URL-6.https://dhgm.meb.gov.tr/yayimlar/dergiler/Milli_Egitim_Dergisi/153-154/ipsir.htm Erişim Tarihi: 22.12.2020

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Dr.Öğr.Üyesi Meltem OK
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
E-mail: meltem.hazir@deu.edu.tr, meltem-ok4@hotmail.com

Gülay Arife KIRPAT
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
E-mail: gkarpat@yandex.com

SANATSAL BEBEKLERİN GİYİM MODASINDAKİ ROLÜ

Öz

Moda kavramı bulunduğu dönemin sosyo-kültürel, psikololojik, estetik göstergelerini de tanımlayan tüm dünyada oldukça etkili bir anlatım aracıdır. İnsan yaşamının her evresinde moda, tüm gelişim ve değişimlere ayak uydurmuş, geleceğe ışık tutmuş ve tüm bu özellikleriyle sürekliliğini sağlayabilmiştir. Moda olgusu kapsamında oldukça önemli bir yere sahip olan tasarımcı ve sanatçılar, yaratma yeteneklerini ve fikirlerini içinde bulundukları zamana uygun şekilde harmanlayıp özgün ve yenilikçi bir anlatım diliyle ifade edebilmektedir. Bu bağlamda, bir tekstil ürünü olan giysiler, kişilerin yaşamlarına ait anıları da içerisinde sakladıkları eşyalardır ve bu özellikleriyle insanların hafızalarında görsel ve dokunsal bellek oluşturmuşlardır. Duygu ve düşüncelerin ifade edilişinde giysiye ait görsel, simgesel ve estetik değerler araç olarak kullanılmıştır. Sanatçıların ve tasarımcıların farklı malzemeler kullanarak düşüncelerini ifade etmeleri, farklı disiplinlerle bir arada oluşturdukları fikirler yaratıcılıklarına olumlu katkılar sağlamaktadır. Yenilikçi düşünce ve ifadeler farklı disiplinler arasında kurulan köprülerle çeşitlenmekte, zenginleşmektedir. Bu doğrultuda moda tasarımı alanında disiplinler arası çalışılarak üretilen yeni fikirler, farklı malzemelerle oluşturulan koleksiyonlar yaratıcı ifadelerin ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır. Modanın gelişiminde araç olarak kullanılan estetik değerlerden biri de değişen koşullarda tasarımcıların ve sanatçıların farklı disiplinlerle fikir birliği yapılarak ortaya koydukları sanatsal bebeklerdir. Sanatsal bebekler tarihsel süreç içerisinde oldukça önemli roller üstlenmişler, moda tarihine değerli kazanımlar bırakmışlardır.

Bu çalışmada, öncelikle sanatsal bebeklerinin ortaya çıkışı ve gelişimi araştırılmış, sanat ve modaya olan etkileri incelenmiş, iletişim olanaklarının oldukça kısıtlı olduğu tarihlerde bu bebeklerin moda endüstrisine katkıları ele alınmıştır. Günümüzde yaşanan pandemi (salgın hastalık) koşullarından dolayı değişen koleksiyon sunum yöntemlerinde, düzene uyum sağlanmasına yönelik sanatsal bebeklerin rolü üzerinde durulmuş ve görsellerle desteklenerek irdelenmeye çalışılmıştır. Yapılan araştırma bağlamında tasarlanıp, sanatsal bebekler üzerine giydirilerek sunulan ve fotoğraflanarak belgelenen özgün tasarımlar çalışma kapsamında yer almıştır.

Anahtar kelimeler: Giyim modası, sanatsal bebekler, “Theatre de la Mode”

THE ROLE OF ARTISTIC BABIES IN CLOTHING FASHION

Abstract

Concept of fashion is a quite effective expression tool in the whole world, which also defines socio-cultural, psychological, aesthetic indicators. In each stage of human life, fashion has adapted to all developments and changes, has shed light into the future, and could sustain with all its features. Designer and artists

having a quite important place within scope of fashion phenomenon, can express their creative abilities and ideas in an original and innovative language by blending them in accordance with the time they live in. In this context, clothings constituting a textile prouct are objects in which people keep memories relating with their lives and with these features, they have formed a visual and tactile memory in people's minds. In the expression of feelings and thoughts, visual, symbolic and aesthetic valuesd of the clothing were used as a tool. Artists' and designers' expressing their thoughts by using different materials, thoughts they created with different disciplines make positive contributions to their creativities. Innovative thoughts and expressions have varieties with bridges established between different disciplines and they become enriched. In this direction, new ideas produced by interdisciplinary work in the field of fashion design and collections created with different materials allow creative expressions to emerge. One of the aesthetic values used as a tool in development of fashion is constituted of artistic babies that are revealed by designers and artists by reaching consensus with different disciplines under changing conditions. Artistic babies have undertaken quite important roles within historical process and have left valuable gains for fashion history.

In this study first of all coming out and development of artistic babies was investigated, their impact on art and fashion were examined, contributions of these babies on fashion industry on the dates when communication means were quite restricted were evaluated. In the collection presentation methods that have changed due to the current pandemic (epidemic) conditions, the role of artistic dolls in order to adapt to the order has been emphasized and tried to be examined by supporting it with visuals. Unique designs created within scope of study being conducted, presented by being worn on artistic dolls, and documented by being photographed were included in the study.

Anahtar kelimeler: Clothing fashion, art dolls, "Theatre de la Mode"

GİRİŞ

Tarihsel sürece bakıldığında ilk bebekler taş, kil, kemik, balmumu, deri veya fildişi gibi malzemelerden yapılmıştır. Arkeolojik kanıtlar, bebeklerin bilinen en eski oyuncak olduğunu ortaya çıkarmış, MÖ 21. yüzyılın başlarında Mısır mezarlarında tahta kürek bebekler bulunmuştur (Fraser,1973: 7).



Resim 1: Ahşaptan gövdeleri ve hamurdan saçları olan bebek figürü, Mısır, M.Ö. 2040-1750 (Kürek Bebek) (Kahya Canlı,S. & Demirarslan,D. 2020: 60)

Yunan döneminde yapılan oyuncak bebekler hareketli kol ve bacaklara sahip bebeklerdir. Bu bebekler, ayakta duran ve oturan bebekler olarak iki gruba ayrılmaktadırlar. Ayakta

duran pişmiş toprak bebeklere, kol ve bacakları ip veya telle gövde, kalça ve omuzlardaki deliklere bağlanıp hareket özelliği kazandırılmıştır.



Resim 2: Ahşap ve Terrakota (pişmiş toprak) Merdaneli Kadın Oyuncağı, M.Ö. 450 Rodos Adası Buluntusu, (Kahya Canlı, S. & Demirarslan, D. 2020: 60)

Bu bebeklerin üretimi M.Ö. 4. Yüzyıla kadar devam etmiştir. İkinci tip ayakta duran bebekler çıplaktır, kol ve bacakları eklem yerlerine kadardır. Oturan bebeklerin ise bacakları birbirine bitişiktir. Kollar gövdeye yapışık veya hareketli olmak üzere iki çeşittir (Özcan, 2003:168).

Arkeologların bulduğu oyuncaklar çoğunlukla bebeklerdir ve çocuk mezarlarında bulunmuşlardır. Bu durum oyuncak bebeklerin çocukların ölümden sonraki hayatlarına eşlik etmeleri amacıyla mezarlara konulduğunu düşündürmektedir. Ayrıca tapınak kazılarında bulunmuş olan figürlerin çoğu oyuncak ve adak eşyası olarak çift amaca hizmet etmektedir (Sevim, Gönül, 2012: 25)

Yunan kızlarının evlenmeden önce bebeklerini Artemis, Aphrodite, Athena ve Demetere adadıklarını anlatan antik yazarların kanıtlarını destekleyen çok sayıda buluntu vermektedir. Romalı kızlar da evlenmeden önce Yunan geleneğine uygun olarak Venus' e bebeklerini adamışlardır (Özcan, 2003:170).

Orta çağa gelindiğinde oldukça özel bebek türlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu dönemde köylerde ve kentlerde oturanlar için basit kil bebekler pazarlarda ve panayırlarda çok ucuza satılmıştır (Niemann, 1991: 56).



Resim 3: Fildişi bebek, MS 3-4 yy, Susan Douglass 'Ivory doll in Children and Youth in History', (https://chnm.gmu.edu/cyh/items/show/209, August 28, 2021)

Şekil 3'te yer alan kolları ve bacakları hareket ettirilebilen ince oymalı fildişi bebek, Barselona'nın güneyindeki bir liman kenti olan İspanya'nın Tarragona kentinde yaklaşık beş yaşındaki bir kızın mezarında bulunmuştur. MS 3. veya 4. yüzyıla tarihlenmektedir.

Oyuncakçılığın bir zanaat halini alması için uzun zaman gerekmiştir. 15. yüzyılda bebek ticaretinin ortaya çıktığı ve 17.yy. da Sonneberg'e yerleşerek yoğun bir biçimde geliştiği görülmektedir. Sonneberg bebekleri önceleri tahtadan yapılmakla birlikte daha sonra hamurun kalıba dökülmesi ile kabalığı giderilerek biçimlendirilmiştir (Onur, 2002: 57).



Resim 4: Sonneberg Bisque Doll, 1880

(https://theriaults.proxibid.com/Art-Antiques-Collectibles/)

1880 yılına tarihlenen Resim 4'te yer alan 36 cm'lik parlak kehribar tenli Sonneberg Bisque sanatsal bebek, kahverengi cam gözlere, boyalı kısa kıvırcık kirpiklere, tüylü

kaşlara, dış hatları belirginleştirilmiş dudaklara, koyu esmer tiftik peruğa, ahşap eklemli bir gövdeye sahiptir. Üzerinde o dönemlerin özelliğini taşıyan dantellerle süslenmiş keten bir elbise bulunmaktadır.

Almanya'da kil bebekler 13. yüzyıla, ahşap oyuncak bebekler 15. yüzyıla kadar belgelenmiştir (Fraser,1973: 13-14). Fransa'da 16. yüzyılda ayrıntılı, modaya uygun kıyafetleri olan bebekler satılmış ancak vücutları genellikle kabaca yapılmıştır. Ahşap, 19. yüzyıla kadar Avrupa'da bebekler için baskın malzeme olmaya devam etmiştir. 18. ve 19. yüzyıllar boyunca ahşap, deri, balmumu ve porselen gibi diğer malzemelerle giderek daha fazla birleştirilmiş ve gövdeler daha belirgin hale getirilmiştir (Fraser, 1973: 26) (Resim 5).



Resim 5: İngiliz ahşap bebek, 1739

(https://www.theriaults.com/early-18th-century-english-wooden-doll-original-costume-1739-dated-coin-pocket)

Pandora Bebekler

Zanaat ürünü bebeklerin ortaya çıkmasının ardından, soylular tarafından büyük talep görmüştür. Ancak bu bebekler yalnızca çocukların oynaması için değil aynı zamanda modayı yaymak için üretilmeye başlanmıştır. İlk olarak Paris'te ortaya çıkmış ve Paris modasını İngiliz saray kadınlarına tanıtmak için kullanılmıştır (Onur, 1992: 371).

Fransız kostümlerinin modelleri pandoralar aracılığı ile Avrupa'da yaygınlaşmıştır. Paris'te son moda tasarımların kopyalarının giydirildiği minyatür moda bebeklerine *Pandora* adı verilmiştir. Bu sanatsal moda bebekleri tüm Avrupa'da Fransız modellerini tanıtmak amacıyla Maria Antonieta'nın terzisi Rose Bertin tarafından oldukça başarılı bir şekilde kullanılmışlardır (Pereira, 1989: 491). Pandora bebekleri, özellikle soylu

kadınların değişik giysi modellerine olan taleplerinin arttığı on sekizinci yüzyılda büyük önem taşımıştır. Pandora bebeklerinin giysileri ülkenin en iyi terzileri tarafından dikilmiş, işleme ve süslemeleri en yetenekli zanaatkârlar tarafından yapılmıştır. (Maruzzella vd. 2018, s:37).

Bu bebekler Avrupa'nın her yerine kadınların trendlere uygun model sipariş edebilmeleri için gönderilmişlerdir. Fransa'da akşam ve gündüz modasını tanımlamak için Grand Pandora ve Petit Pandora isimli iki bebek tasarlanmış, aynı anda müşterilere gönderilmiştir. Elbiselerinin yanı sıra saç modelleri mücevherler, şapkalar ve ayakkabılar ile de dikkat çekmiştir. Bu bebekler 14.yy da ortaya çıkmış, 17.ve 18. yy. larda moda ticaretinin önemli bir parçası olmuşlardır (Pereira, 1989: 495)



Resim 6: Shropshire National Trust'ta korunan Pandora bebek örneği

(https://historicalcostume.wordpress.com/2013/07/03/pandora-or-what-happened-before-vogue/#jp-carousel-340)

1800'lerde ilk moda dergilerinin ortaya çıkmasıyla birlikte siyah-beyaz moda gravürleri yayınlanmış ve pandora moda bebeklerine olan talep azalmıştır (Ribeiro, 2002:52). Avrupa'da seyahat eden pandora bebeklere bir süre ara verilmiş, ancak 28 Mart 1945'te Théâtre de la Mode sahnesinde bu bebekler, Fransız moda evlerinin son koleksiyonları ile yeniden gündeme gelmişlerdir (Taylor, 2012, s:11).

Theatre De La Mode

Moda tasarımının merkezi olarak kabul edilen Paris, 1940'tan sadece altı ay sonra, işgal edilmiştir. Bazı tasarımcılar işgalin başlangıcında Paris'i terk ederken, birçoğu kalmış ve tasarlamaya devam etmiştir. Paris'te II. Dünya savaşından önce, Haute Couture endüstrisi,

özel müşterilere ve uluslararası alıcılara hizmet veren Schiaparelli, Chanel ve Balenciaga gibi 70'in üzerinde kayıtlı moda evi ile hızlı bir büyüme yaşamıştır. Ancak savaş bu büyümeyi durdurmuş ve birçok modacının mağazasını kapatmasına sebep olmuştur. 1944 yılında savaş sona erdiğinde, Paris sınırlı kaynaklara rağmen hala dünyanın en gözde şehri olduğunu kanıtlamanın bir yolunu bulmak zorunda kalmıştır. (https://www.thecuttingclass.com/theatre-de-la-mode/)

Paris özgürlüğüne kavuştuktan sonra, modacı Nina Ricci' nin oğlu Robert Ricci' den minyatür moda tiyatrosu fikri gelmiştir. Tüm malzemeler II. Dünya Savaşının sonunda yetersiz kalmış ve Ricci, tekstil, deri, kürk ve benzerlerini koruma ihtiyacını karşılamak için minyatür sanatsal moda bebekleri kullanmayı önermiştir (Kawamura, 2004: 47). Bu fikir doğrultuda 1944'te savaştan zarar gören Fransız Couture endüstrisi, "Theatre De La Mode" adlı küçük bir sergi tasarlayarak uluslararası itibarını yeniden canlandırmaya karar vermiştir.



Resim 7: Jean Saint-Martin, Elaine Bonabel

(http://artifex-almanach.blogspot.com/2011/01/theatre-de-la-mode-ii.html)

İllüstratör Eliane Bonabel yaklaşık 60 ila 70 cm arası yüksekliklerde, 237 adet minyatür tel bebek tasarlamış, bedenleri heykeltıraş Jean Saint Martin, alçı kafalar ise İtalyan heykeltıraş Joan Rebull tarafından oluşturulmuştur (Veillon, 1990:119).

Theatre de la Mode 'un perdesi dört yıllık işgalin yaraladığı bir Paris üzerinde yükselmiş ama Jean Cocteu'nun yarattığı rüya gibi dekor, aynı zamanda yeniden doğan umudun ve barışın simgesi olmuştur (Train. 1991, s15). Sergiye yeni tarzlarda minyatür giysiler yaratmak için parça kumaşlardan modeller tasarlanmıştır. Zanaatkarlar minyatür şapkalar yaratmışlar, kuaförler mankenlere bireysel saç şekilleri vermişler, Van Cleef, Cartierve

Arpels gibi kuyumcular küçük kolyeler ve aksesuarlarla koleksiyona katkıda bulunmuşlardır.



Resim 8: Schiaparelli, Dupuoy ve Balenciaga tasarımları, "Theatre de la Mode" sanatsal moda bebekleri (Roux, Train: 2002)

Fransız moda endüstrisinin geriye dönüşü ile birlikte bebekler görevlerini tamamlayıp gözden kaybolmuşlar, 1952 yılında ise Washington'daki Maryhill Müzesi'ne bağışlanmışlardır.

Sanatsal Bebekler

On sekizinci yüzyılda genel olarak zanaata dayalı üretim yöntemiyle oluşturulan moda bebeklerinin yirminci yüzyılda moda tasarımcıları ve plastik sanatlar ile disiplinlerarası üretilmeye başlanması ve tasarımcıların bebekleri sanatsal bir üslupla oluşturmaları bu bebeklerin sanatsal platformda da yer almasını sağlamış ve "sanatsal bebekler" adıyla anılmışlardır. Sanatsal bebekler genellikle kumaş, kağıt kil, polimer, balmumu, ahşap, porselen, doğal veya sentetik saç, iplik, yün ve keçe gibi malzemelerden yapılmış multimedya sanat nesneleridir.

Sanatsal bebekler statik veya eklemli olabilmektedir. Tarihsel süreçte daha çok ahşap, kil, porselen, kumaş, keçe yün, iplik, kağıt gibi malzemelerle oluşturulan bebeklerin yapımındaki malzemeler zamanla çeşitlilik kazanmıştır. Yoğun el işçiliğinin ön planda olduğu sanatsal bebekler sanatçıların ve tasarımcıların elinde çok farklı formlara, konseptlere, karakterlere bürünmekte ve izleyicileri farklı, büyülü bir dünyaya götürmektedirler.



Resim 9: Sanatsal bebek (Art doll) dergi örnekleri

(https://www.publishersagency.com/women-intrest-magazines/247-dolls-for-collectors-magazine.html)

(http://www.dollpeddlar.com/haute-doll-magazine-june-2010-val-and-dollheart/magazines-p-22895.html)

Örneğin Rus tekstil tasarımcısı Alisa Flippova'nın, oluşturduğu sanatsal bebeklerde genel olarak tarihsel dönemlerin esintilerini görmek mümkündür. Oldukça detaylı şekilde tasarlanan bebekler gerek dönemin işlemeli, süslemeli kostümleri, aksesuarları, gerek saç stilleri ve gerekse temaya uygun düzenlenmiş atmosferiyle göz alıcıdır (Resim 10).



Resim 10: Sanatsal bebek, Alisa Filippova

(https://www.artistsdolls.com/alisa-filippova)

İnanılmaz gerçekçi sanatsal bebekleriyle ünlenen Michael Zajkov Rusya Kuban Devlet Üniversitesi'nde okumuş ve kukla tiyatrosunda heykeltıraş olarak çalışmıştır. Oyuncak bebeklerinin yüzlerini ve vücutlarını şekillendirmek için polimer modelleme kili kullanmaktadır. Sanatsal bebeklerin yüzlerinin gerçekçiliğine uygun olması adına Almanya'dan el yapımı cam gözler ve Fransız tiftik peruklar sipariş ettiği bilinmektedir (Resim 11).



Resim 11: Sanatsal bebekler, Michael Zajkov

(https://digitalsynopsis.com/design/realistic-art-doll-faces-michael-zajkov/)

Genç tasarımcı Galina Dmitruk'un yapmış olduğu sanatsal bebekler ise, hiçbir zaman dekorun bir parçası olmamış, kendi iç dünyalarını yansıtmışlardır. Sanatçı her biri farklı karakterlere sahip benzersiz yüzden fazla eser yaratmıştır (Resim 12).



Resim 12: Sanatsal bebekler, Galina Dmitruk

(http://museumcenter.az)

Aynı zamanda endüstrinin ve teknolojinin gelişimine pararalel olarak kurulan Volks, Dollshe, Luts, Dollmore, FairyLand, Popovy Sisters-dolls gibi tüketicinin talebine göre sanatsal bebek üreten firmalar da ortaya çıkmıştır. Bu şirketler, ürettikleri malzemenin, genellikle poliüretan reçinenin zamanla sarardığını, bu nedenle kalıpları hazır olmasına rağmen, reçineyi yalnızca siparişleri olduğunda kullandıklarını belirtmektedirler.



Resim 13: Sanatsal bebekler, 'Popovy Sisters'

(http://popovy-dolls.com/bjd/)

Kalıpların hazırlanmasından sonraki renklendirme, karakter oluşturma, giysilerin, aksesuarların, saçların tasarımı, fotoğrafların çekimi gibi karakteristik detayların firmalarla çalışan sanatçılar ve tasarımcılar tarafından yapıldığı bilinmektedir (Resim 13-14).



Resim 14: Sanatsal bebekler, 'Popovy Sisters'

(http://popovy-dolls.com/bjd/)

II. Dünya Savaşı sonrasında seyahat eden moda sergilerinde görülen sanatsal moda bebekleri, neredeyse 100 yıl sonra Moschino defilesinde yeniden görülmektedir. Moschino'nun tasarımcısı Jeremy Scott içinde bulunduğumuz pandemi döneminde belki de en yaratıcı gösterim şekli ile karşımıza çıkmaktadır. Scott, fiziksel defileler tercih eden veya dijitale yönelen markaların aksine oldukça farklı bir tema olarak sanatsal bebeklerden oluşan kukla şovu tercih etmiştir. Jeremy Scott, 'Strings Attached' adlı İlkbahar 2021 defilesi ile Moschino tasarımlarını sanatsal bebekler üzerinde sergilemiş ve 'Theatre de la Mode' tiyatrolarından ilham aldığını belirtmiştir. Fiziksel defilelerin yarattığı etkiyi daha büyülü bir şekilde yaratmaya karar veren Scott, Moschino'nun sürreal esintisini özüne döndürerek, Creature Shop ile birlikte en sevdiği modellerin bebeklerini tasarlamıştır (Resim 15).



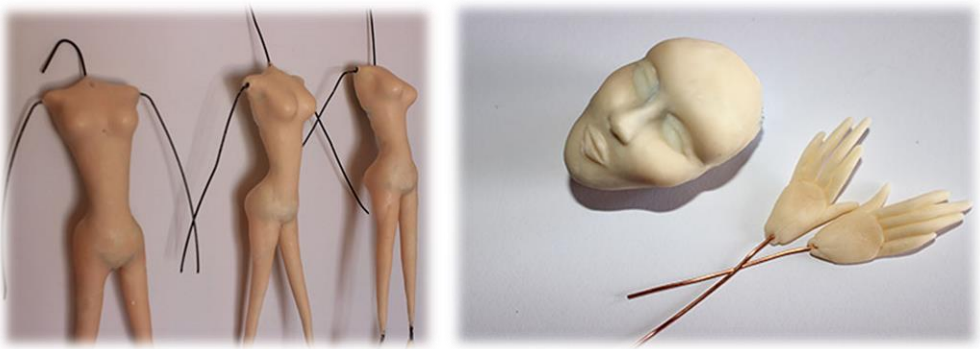
Resim 15: Moschino, ‘Strings Attached, İlkbahar 2021 koleksiyonu

(http://www.modachicago.org/blog/2020/10/4/moschino-at-milan-fashion-week-no-strings-attached)

Bu sanatsal bebekler için 40 farklı görünüm oluşturulmuştur. Önce normal bedenlerde tasarlanan ve dikilen kıyafetler daha sonra bebeklerin boyutuna uyarlanmıştır. Modellerin yanı sıra ön sırada oturan isimlerin bebeklerini de tasarlayan Scott, kendini yaratmayı da unutmamıştır. Defile şovu izleyiciyi hem moda tarihi yolculuğuna hem de küçüklüğüne götürmüştür (Barutoğlu, 2020, https://www.elle.com.tr/).

Özgün Sanatsal Bebek Tasarımları

Yapılan araştırmalar kapsamında “Rebirth” adlı kişisel bir koleksiyon ve özgün sanatsal bebekler tasarlanmıştır. Kişisel koleksiyon, hazırlanan 70 cm’lik sanatsal bebeklerin bedenine göre tasarlanmış ve sanatsal bebeklere giydirilerek sergilenmiş ve fotoğraflanmıştır. Seçilen tema bağlamında oldukça doğal ve sade bir görünüme sahip sanatsal bebekler tasarlanmış, elde üretilmişlerdir.



Resim 16: “Rebirth” adlı özgün sanatsal bebek yapım aşamaları, Gülay Kırpat, 2020

Sanatsal bebeklerin telden oluşan gövdesine polimer kil ile şekil verilmiş, kuruduktan sonra makyajı yapılarak vernik sürülmüştür. Saçlarda yün kullanılmış ve kesimi yapılmıştır. 70 cm'lik sanatsal bebeklerin giysileri tasarlanmış, kalıpları oluşturulmuş, kesilmiş,dikimleri yapılmış ve bebekler üzerinde fotoğraflanmıştır.



Resim 17: "Rebirth" adlı özgün sanatsal bebekler ve giysi tasarımları, Gülay Kırpat, 2020

Diğer bir koleksiyon ise yöresel sanatsal bebeklerden oluşmaktadır. Bu bebekler bulundukları yöre göz önünde tutularak karakterize edilmişler, giysi tasarımları, aksesuar ve saç tasarımları yine yöreye uygun tasarlanmıştır.



Resim 18: Özgün yöresel sanatsal bebekler ve giysi tasarımları, Gülay Kırpat, 2021



Resim 19: Özgün yöresel sanatsal bebekler ve giysi tasarımları, Gülay Kırpat, 2021

SONUÇ

Bebeklerin Neolitik çağlardan itibaren çocuklar için bir oyun aracı olarak yapıldığı ve bulunduğu dönemin özelliklerini taşıdığı bilinmektedir. Pişmiş toprak ile üretilen oyuncak bebekler, ilk olarak M.Ö. 3000 yıllarında Mısır'da bulunmuştur. Daha sonraki dönemlerde kol ve bacaklar hareketli bir forma dönüştürülmüş, ayakta duran ve oturan bebekler olarak iki gruba ayrılmışlardır. Ahşap, maden, pişmiş toprak, fildişi, kil gibi malzemeler kullanılarak yoğun el emeği ile oluşturulmuş bu bebeklerin üretiminde farklı malzemeler yer almaya başlamış form özellikleri detaylandırılmış ve çeşitlendirilmiştir. Bebek üretimlerinin yanında üzerindeki kostümler de çeşitlilik kazanmış, dönemin giyim özellikleri hakkında fikir vermeye başlamıştır.

15.yüzyılda bebek ticaretinin ortaya çıktığı ve 17.yy. da Sonneberg'e yerleşerek yoğun bir biçimde geliştiği görülmektedir. 18. ve 19. yüzyıllarda ahşabın yanında deri, balmumu ve porselen gibi malzemeler kullanılmaya başlanmış gövdeler daha belirgin hale getirilmiştir. Yalnızca bir oyun nesnesi olmaktan çıkarak aynı zamandaParis modasını İngiliz saray kadınlarına tanıtmak için kullanılmaya başlananan sanatsal bir objeye dönüşmüşlerdir. Pandora adı verilen bu bebekler, yeni giysi modellerini, saç ve aksesuarlarıyla bir bütün olarak, modayı yaymak için kullanılan minyatür ölçekli mankenler olarak tanımlanmışlardır. 1770'lerin başında İngiltere'de ilk moda dergilerinin ortaya çıkmasıyla bu sanatsal bebeklerin etkisi azalmaya başlamış olsa da II. Dünya savaşı döneminde büyük çöküş yaşayan moda endüstrinin yeniden ayağa kalmasında büyük rol oynamışlardır.

“Theatre De La Mode” adı verilen minyatür moda tiyatro sergisi için 237 adet minyatür tel sanatsal bebek tasarlanmıştır. İllüstratör ve heykeltraşlar tarafından üretilen bu bebekler o dönemin ünlü moda tasarımcıları tarafından giydirilip sergilenerek modanın yayılmasına katkı sağlamışlardır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde tasarımcıların sanatsal bir üslupla oluşturdukları moda bebekleri sanatsal platformda da yer almaya başlamış ve “sanatsal bebekler” adıyla anılmışlardır. Sanatsal bebekler, II. Dünya Savaşı sonrasında seyahat eden moda sergisinden neredeyse 100 yıl sonra, yaşadığımız bu pandemi sürecinde yeniden moda dünyasında önemli bir sunuma imza atarak Moschino defilesinde yer almışlardır.

Genellikle kumaş, kağıt kil, polimer kil, balmumu, ahşap, porselen, doğal veya sentetik saç, iplik, yün ve keçe gibi malzemelerden yapılmış multimedya sanat nesneleri olarak tanımlanan sanatsal bebeklerin formu, karakteri, giysisi, aksesuarı, saç ve makyaj özellikleri tasarımcılar tarafından şekillendirilmektedir. Oyuncak bebek kültürünün eşsiz bir parçası olan sanatsal bebekler yetişkinler için etkileşimli bir koleksiyondur. Oluşumu tasarlamanın yanı sıra modelleme, heykel, resim, makyaj, tekstil gibi yapısal mekanizmaları ve tekrarlanabilir teknolojilere ilişkin teknik bilgileri de kapsamaktadır. Sergilerde, sunumlarda yer alarak modanın yayılımında katkı sağlamanın yanında tarihsel kostümleri günümüze aktarmayı başaran moda temsilcileridir adeta…

Sanatsal bebeklerin her biri görünüşüne ek olarak bir karakteri temsil eder, bir hikayesi ve hikayede bir rolü vardır ve yer aldığı tüm rollerde giyim modasına bir anlamda katkı sunmaktadır. Tarihsel, kültürel, modern... hangi konsept içerisinde yer alırsa o etkiyi giysi aksesuar, saç, makyaj, form, karakter gibi pek çok detayla karşı tarafa vererek izleyiciyi o atmosfere taşımakta ve giyim özellikleri hakkında fikir vermektedir.

KAYNAKLAR

Canlı K., S. & Demirarslan, D. (2020). 'Çocuk Oyun Alanlarının Tarihi Gelişimi' . *Çocuk ve Gelişim Dergisi* , 3 (6) , 60-75 https://dergipark.org.tr/tr/pub/cg/issue/58726/723546

Fraser, A. (1973). *Dolls*, Büyük Britanya: Littlehampton Book Services Ltd.

Garfinkel, S. , Lottman H., Charles E., Gasc. N. (1990). *Théâtre de la Mode: Fashion Dolls: The Survival of Haute Couture*. Fransa: Palmer/Pletsch Associates

Kawamura, Y. (2004). *Japanese Revolution in Paris Fashion*. London: Berg

Maruzzella S., Motta G. Biagini A. ve diğerleri. (2018). *Fashion through History: Costumes, Symbols, Communication (Volume I)*, İngiltere: Cambridge Scholars Yayınevi

Niemann, Helmut. (1991). "Oyuncağın Gelişim Tarihi". *AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Sayı: 24 /1 (s. 55-61)

Onur, B. (2002) *Oyuncaklı Dünya*, Ankara: Dost Yayınları

Onur, Bekir. (1992). "Tarih Boyunca Oyunlar ve Oyuncaklar", *AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Sayı: 25/2 (s. 365-386).

Özcan, A. (2003). *Antik Çağ'da Pişmiş Toprak Oyuncaklar*, 3. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Bildiriler Kitabı, (166-172)

Pereira, J. F. (1989). *Dicionário da Arte Barroca*. Portugal: Editoryal Presença

Sevim C., Gönül E. (2012). "Tarihsel Süreç İçerisinde Oyuncağın Gelişimi ve Seramik Oyuncaklar", *Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 2, Sayı 2* (23-40)

Train S. (1991). *Theatre de la Mode, New York*: Rizzoli International Publications

Veillon, D. (2002). *Fashion Under the Occupation New York*: Oxford

Barutoğlu, 2020, https://www.elle.com.tr/ Erişim: 2021

https://theriaults.proxibid.com/Art-Antiques-Collectibles/ Erişim: 2021

https://www.theriaults.com/early-18th-century-english-wooden-doll-original-costume-1739-dated-coin-pocket Erişim: 2021

https://historicalcostume.wordpress.com/2013/07/03/pandora-or-what-happened-before-vogue/#jp-carousel-340 Erişim: 2021

https://www.thecuttingclass.com/theatre-de-la-mode/ Erişim: 2021

http://artifex-almanach.blogspot.com/2011/01/theatre-de-la-mode-ii.html Erişim: 2021

https://www.publishersagency.com/women-intrest-magazines/247-dolls-for-collectors-magazine.html

Erişim: 2021

http://www.dollpeddlar.com/haute-doll-magazine-june-2010-val-and-dollheart/magazines-p-22895.html

Erişim: 2021

https://www.artistsdolls.com/alisa-filippova Erişim: 2021

https://digitalsynopsis.com/design/realistic-art-doll-faces-michael-zajkov/ Erişim: 2021

http://museumcenter.az Erişim: 2021

http://popovy-dolls.com/bjd/ Erişim: 2021

http://www.modachicago.org/blog/2020/10/4/moschino-at-milan-fashion-week-no-strings-attached

Erişim: 2021

iletişim ve sanat
ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Dr Öğretim Üyesi, Ferrah Nur Dündar
Kırklareli Üniversitesi, LMYO
ferrahnurdundar@klu.edu.tr

DİJİTAL KÜLTÜR VE DİJİTAL SANAT

Öz

Günümüzde kültürün popüler bilgi hızlı akışı ve çeşitliliği ile hız tabanlı bir yaşamı söz konusudur. Dijitalleşme, insanoğlunun kültür birikimlerini teknolojiyle harmanlamış yeniden şekillendirmiş ve dönüştürmüştür. Dijital kültürün oluşumu ,bilgi teknolojileri ve enformasyona erişim kapasitesi ve hakimiyet alanının artması, toplumdaki kültürel rolünün giderek belirleyici bir rol kazanması ile teknolojinin kullanımı ile, dijital sanat da temsiliyeti artan ve çeşitlilik gösteren bir disiplin haline gelmiştir. Böylece yeni medya ve dijital sanatların varlığı, yeni dijital mecraların oluşmasını da beraberinde getirmiştir. Sanatın ifade biçmi de değişmiş ve sanal gerçekliğin teknolojileri bir deney alanı oluşturulmuştur. Sanatta izleyici burada aktif bir rolde; doğal ve sanal dünya arasındaki karşılıklı etkileşim içindedir. Bu çalışmada arttırılmış gerçeklik teknolojisinin hakkında bilgi verilerek bu teknolojinin çeşitli sektörlerdeki yenilikçi sanat ve reklam çalışmalarındaki kullanıldığı mecralardan sözedilmiştir.Yeni medya teknolojileri kullanarak üretilen sanatta bilginin; bakış, bilinç, teknolojiye uygun kavramlar ve kuramlarla nasıl değiştirilip dönüştürüldüğü ve bu üretimlerin hangi dijital mecraları kullandığı, dijitalleşme- dijital kültür ilişkisi ile irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Dijital Kültür, Dijital Sanat, Artırılmış Gerçeklik, Yeni Medya Teknolojisi, Dijital Mecra

DIGITAL CULTURE AND DIGITAL ART

Abstract

Today, culture has a speed-based life with the rapid flow and diversity of popular information. Digitalization has blended, reshaped and transformed the cultural accumulation of human beings with technology. With the formation of digital culture, the increase in the capacity and dominance of access to information technologies and information, the cultural role in society gaining an increasingly decisive role, and the use of technology, digital art has become a discipline with increasing representation and diversity. Thus, the existence of new media and digital arts has brought about the formation of new digital channels.The expression of art has also changed and the technologies of virtual reality have been created as an experimental field. In art, the audience plays an active role here; interplay between the natural and virtual worlds. In this study, information about the augmented reality technology is given and the channels where this technology is used in innovative art and advertising works in various sectors are mentioned. Knowledge in art produced using new media technologies; how it is changed and transformed with concepts and theories that are suitable for technology, consciousness, and which digital channels these productions use are examined with the relationship of digitalization-digital culture.

Key words: Digital Culture, Digital Art, Augmented Reality, New Media Technology, Digital Media.

1. GİRİŞ

Kültür bireyin yaşantıları boyunca öğrendiklerinin tümüdür ve toplumsal bir süreçtir. Kültür geçmişten bu güne değin değişim halindedir. 20. yüzyılın sonu ve 21. Yüzyılın başında üretim toplumundan tüketim toplumuna geçişiyle toplumsal ilişkiler ‘‘tüketim’’ çevresinde şekillenmiştir. Tüketimin yeni kültürü ihtiyaçların ötesinde tüketimin yaşam pratiklerini de yeniden şekillendirmiştir.

Yazının icadı ile bilginin çoğaltılararak yazılı şekilde dağıtılması kitlelere ulaştırılma ihtiyacı ile birlikte bu başlangıç, günümüzdeki kitle iletişim faaliyetlerine dek uzanmıştır. Kültürün bu değişimi, dönüşümü ve dijitalleşmesi yazının icadıyla başlamıştır.

Günümüzde de bilgisayar ve internet teknolojisi ile birlikte “Enformasyon Toplumu” olarak adlandırılan bir süreç yaşanmaktadır. Bu “Enformasyon Toplumu” yaşamın her anında bilgisayar sistemleri interneti kullanmaktadır. İnternet ile iletişim teknolojisinde ağlarla oluşturulan büyük gelişmeler yaşanmıştır.

Sanat da toplumsal olgulardan ayrı düşünülemez. Dijitalin, sanat ile buluşması sanatın bilgisayar teknikleriyle yeniden oluşumu, dijital sanatı doğurmuştur. Dijital sanat, disiplinler arası kavram olmuş, sanat, tasarım ve teknoloji birlikte harmanlanmıştır.

2. DİJİTAL KÜLTÜR

Kitle iletişim teknolojilerinin değişimleri bireylerin algısında da değişime yol açmıştır. İnternet ve telefonler sayesinde sanal toplum algılama şekli ortaya çıkmıştır. Küreselleşmenin de çevrelediği teknolojik ve ekonomik gelişim, McLuhan’ın da tanımladığı dünyayı ‘‘küresel bir köy’’ haline getirmiştir. Küreselleşme ile farklı kültürler birbiriyle etkileşim içine girmiş, sanal ve sosyal ağlar günlük yaşamın bir parçası olmuştur. Artık bireyler deneyimlerini, fotoğraflarını diğer insanlar paylaşarak iletişim kurarak zamanlarını geçirmektedirler (Çağırkan 2020:397).

“Toplumdaki kültürel, sosyal, politik ve ekonomik rollerinden ürettikleri kişisel, iletişimsel ve sosyal durumlarıyla ilgili bilgi ve içerikleri düzenli olarak internete yüklemekte, güncellemekte ve bu bilgileri paylaşmaktadırlar” (Fuchs, 2014:77). Dijital mecra, kültürlerin diğer kültürlere kendilerini ifade etmesini sağlamıştır. Küresel ortamda iletişim kanalları da çeşitlenerek, geleneksel söz merkezli aktarımı yazıya veya kayıta almıştır.

3. DİJİTAL SANAT, TARİHİ VE SÜRECİ

Dijital sanat, yeni medya sanatı, dijital sanat, bilgisayar grafikleri, bilgisayar animasyonu, sanal sanat, internet sanatı, interaktif sanat, video oyunları, bilgisayar robotiği, 3D baskı, cyborg sanatı ve biyoteknoloji olarak sanat dahil olmak üzere yeni medya teknolojileriyle oluşturulan sanat anlamına gelmektedir.

Günümüzde dijital görüntüleme ve fotoğraf, dijital heykel, dijital enstalasyon, performans, müzik ve ses, animasyon, sanal ve genişletilmiş gerçeklik, internet ve ağ, film ve video çalışmaları kendi başına ya da internet üzerinde yaratılan etkileşim ortamı ile oluşturulan sanatsal üretim biçimlerine dönüşmüştür.

Bu sanat ile sanatçılarIN ve bilim adamlarının üretimi birleştirilmiştir. Oluşan bu kültürü C.P. Snow ve Peter Weibel "Üçüncü Kültür"olarak tanımlamışlardır. (http://www. /medya-sanatlari-bir-bilim-sanat-ve-teknoloji-arayuzu/)

Sanayi Devrimi ile birlikte meydana gelen teknolojik gelişmeler ve 1830 yıllarında fotoğrafın bulunmasıyla yeniden üretim yöntemleri yeni bir boyut kazanmıştır.

1960'larda sanatın nesneyle olan ilişkisi tartışılmaya başlanmıştır. Sanat eseri maddi varlığının önemini yitirip, düşüncenin varlığı ön plana geçmiştir (Antmen, 2008: 193).

Bilgi teknolojilerinin insan hayatı üzerindeki etkisiyle birlikte sanat üzerinde de etkili olmuştur. Daha sonra dijitalleşme medya araçlarını kullanımıyla daha da yaygın hale gelmiştir.

Dijital dili kullanan kavram sanat, yapıt üzerinden "kuram" ile "ideoloji" yaratmıştır. Kavram boyutu, öznel sanat anlayışını bu disiplinin dışında bırakmaktadır. Nesne' nin içeriği değil algıda yarattığı imgesi ön plana çıkmıştır Performans sanatçısı Marina Abromovic ise sanatın nesnesiz olabileceğini "21. yüzyılda sanat nesnesiz olacak. Nesneler aslında izleyici ile sanatçının niyetleri arasında birer engel. İzleyici ve sanatçı arasındaki dolaysız enerji alışverişi için nesneler aradan çekilmek zorunda." (Daniken,1997:3-4) şeklinde ifade etmektedir.

Nesneyi dışlayarak düşünceyi esas alan sanatçılar belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. kullanarak sanatın geleneksel tanımı ve biçimini sorgulayan devrim gerçekleştirmişlerdir. Düşünce temelli sanatın ortaya çıkışında video, fotoğraf vb. medya teknolojilerinin gelişimi çok etkili olmuştur. Netice olarak, yeni medya teknolojilerinin gelişimi ile nesnesiz sanat fikrinin gelişimi ve yaygınlaşması paralellikler taşımaktadır.

Pop Sanat ve Kavramsal Sanat akımlarının düşünsel bağlamı dijital sanatçıları etkilemiştir. Modernizmin asıl temeli tekillik kavramına dayanır. Postmodernizmin sanata getiriği en büyük farklılığı gerçeğin ve tekilliği yadsımasıdır. Post modernist yaklaşımda geleneksel yöntemlerle üretilen eserlerin tek ve özgünlükleri yerini mekanik yeniden üretim yöntemlerine bırakır. Post modernizm ise sanatta üretilmiş her imgenin bir tekrarı (duplicate) olduğu kabul edilmektedir(Kahraman, 2005:275). Pop sanat akımının öncülerinden olan Amerikalı Andy Warhol; seri üretimi ve seri üretim nesnelerinin çokça kullanıldığı bir sanat türünü kullanır. (https://www.oggusto.com/brothers/dijital-sanat-nedir)

Benjamin yeniden üretim tekniğiyle oluşturulan sanat eseri biricik olmayıp, kitlesel olmaktadır diyerek dijital sanatın eleştirisini yapmaktadır. O'na göre: *''Yeniden üretim tekniği, yeniden ütretilmiş olanı geleneğin alnından koparıp alınmıştır.Bu yeniden-üretilmişi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığını geçirmektedir. Ve yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekte, üretimiş olanı güncelleştirmektedir'' (Benjamin, 2001:55)*

Baudrillard dijital çağdaki sanata eleştirel bakmaktadır. Ona göre dijital çağda sanat, simülasyondur. Baudrillard, postmodern toplumlarda gerçeğin yok olduğunu ve gerçekliğin yerini hiper-gerçekliğin (hyperreality) aldığını savunur. "Çağımızdaki temel hastalığın adı: gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi denilen şeydir" (Baudrillard 2003: 37).

"Çünkü yalnızca sahip olduğu eleştirel aşkınlığı değil aynı zamanda estetiğini de tamamen yapısal niteliğine borçlu olduğu, gerçeklik ve imgesi birbirine karıştırılmaktadır. Sanatın artık bir gerçeklik etkisi yaratabilecek kadar zamanı yoktur. Düşseli aşıp onun ötesine geçememektedir. Yani düş daha bir düşe dönüşmeden önce ele geçirilmektedir. Herhangi bir sahteye, olası bir yüceltme duygusuna gerek duymayan, kendi kendilerini yineleyerek içkinleşmiş, serisel özellik taşıyan göstergelerin yol açtığı şizofrenik bir korku. Bu göstergelerin hangi gerçekliği simüle ettiklerini kim söyleyebilecek? Bu göstergelerin artık baskı altında tuttukları hiçbir şey kalmamıştır... Dijitalliğin cool evreni mecaz ve düz değişmece evrenini yutmaktadır" (Baudrillard 2002: 121)

Pop sanatla başlayan değişen bu gerçeklik değişimi, Andy Warhol'un tüketim nesneleri ile Roy Lichtenstein"in kitle iletişim araçlarındaki imgelerin uyandırdığı yeni bir anlayış, sanatta yeni bir dönemdir. Andy Warhol'un imgelerden oluşturduğu sanat yapıtları, kendi deyimiyle medya dünyasını fetişleştirmiştir."Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes

birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor.(..) Gelecekte herkes on beş dakika içinde ünlü olabilecek" (Lynton 1982:503).

Aslında Andy Warhol'un medyanın gücünü görerek sanatın pazarlanabileceğini fark etmesi ile sanatta önemli bir farklılık ortaya çıkmıştır. "Pop-sanat, gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia ederken; gerçekte farkında olmadan onunla uyum içinde kalır demektedir" (Kuspit, 2006-105). Böylece dijital sanat ile birlikte gerçeğe benzeyen yeni bir gerçekliğin adımları atılmıştır. (Kahraman, 1993:43)

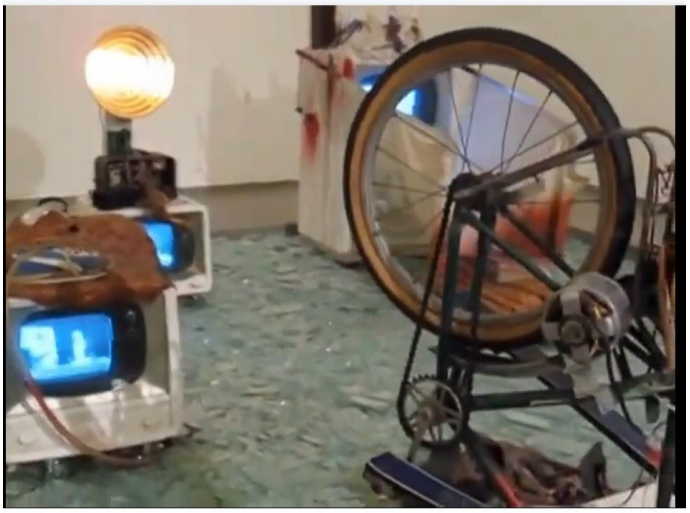
Gösterge bir göndergeler sistemine işaret eden Barthes, görüntü ve ses sayesinde kodlanmış olan göstergeler, gönderenler sistemine göre göndergeler sistemini de sorgulamaktadır. Göstergeler bir gerçekliğe gönderme yapmalıdır. Gerçeklik yitirilmiş olduğundan dolayı, sisteminin de var olmadığını öne sürmektedir. O'na göre: "Bu hipergerçeklik hem sistem hem de gönderen olarak ortadan kaldırıp model düzeyine yükselttiği bir gerçeği yok etmektedir"(Baudrillard 2003:71). Baudrillard, tüketimin her zaman semboller ve göstergelerin tüketimi olduğu var olan yeni medya sanatının da bir anlam dizisi olmadığını, anlamın göstergeler ve semboller tarafından oluşturulduğunu savunur. Medya ve reklam sektörü ile gerçeklik sanatın amacını da açık bir şekilde değiştirmiştir.

3.1. Yeni Medya Sanatı

Yeni medya, bilgisayar, internet ve mobil teknolojilerle oluşturulan küresel bazda gerçekleşen ve katılımcılarının interaktif katılımını sağlayan medya ortamıdır.

1990'larda internet ve sonrasında gelişen mobil teknolojiler gibi yeni iletişim teknolojileri ile ortaya çıkmıştır. Yeni medyanın en büyük özelliği, bilgisayar teknolojileri, zamandan ve mekandan bağımsız olarak kullanıcıların etkileşimde bulunmalarıdır. Manovich, yeni medya prensiplerini ''sayısal temsil, modülerlik, otomasyon, değişkenlik ve kültürel kod çevrimidir (Manovich, 2001:20).''ile tanımlamaktadır. Bu yeni form hareketli görüntüler, sesler, biçimler, medyagrafikleri ve metinlerden oluşan sanal medya ortamıdır. Yeni medya sanatı hypertext, veritabanı ve bilgisayar ağları gibi teorilere dayanmaktadır.

Fluxus ve Happening gibi multimedya performansları gibi yeni medya sanat deneyleri ortaya çıkmıştır. Bu ortamın sanatın içinde kullanımı 1958'de Wolf Vostell eserlerinde televizyon seti anlatımı vardı. Alman Bakışı (Deutscher Ausblick), Kara Oda Döngüsü (Black Room Cycle)"(Kara Oda Döngüsü), Çevre (Environment) çalışmalarıdır.



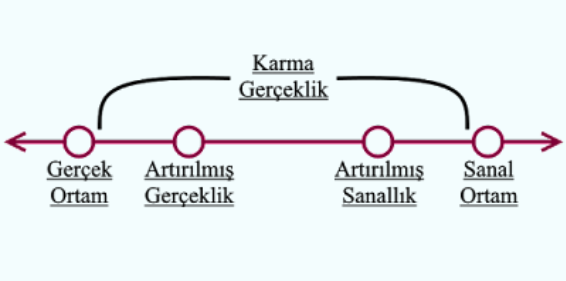
Kaynak : https://www.youtube.com/watch?v=h2BApecFV7s.
Resim 1: Wolf Vostell, Elektronischer dé-coll/age Happening Raum, 1968

Yeni medya sanatının diğer örnekleri, 1950'lere dek kinetik ve ışık sanatının farklı biçimleri, Thomas Wilfred'nın ‘‘Lumia’’ ve ‘‘Clavilu’’ ışık organları ve Jean Tinguely'in kendine zarar veren heykeli ‘‘Homage to New York’’ Bilgisayar grafiklerinin, yayılan web ve internet ile birleşmesi, Lynn Hershman Leeson, David Rokeby, Perry Hoberman tarafından yeni ve çeşitli interaktif sanatları, yeni medya sanatının örnekleri olarak gösterilebilir.

3.2. Dijital sanat oluşturma yöntemi olarak Arttırılmış Gerçeklik:

Gerçek dünyadaki çevrenin ve içindekilerinin, bilgisayar tarafından üretilen; ses, görüntü, grafik ve GPS verileriyle zenginleştirilerek meydana getirilen canlı veya dolaylı fiziksel görünümü ‘‘Artırılmış gerçeklik’’ kavramı olarak tanımlanmaktadır. Bilgisayar tarafından gerçekliğin değiştirilmesi ve artırılmasıdır. *Sanal gerçeklikte* ise gerçek dünya yerine yeni bir dünya kurulmuştur. Arttırılmış gerçeklik araçları akıllı telefonlar, tabletler, sanal gerçeklik gözlükleri de yer almaktadır. Bu gözlükler sanal sesleri duyurabilme ve sanal nesneleri hareket ettirebilme özelliği ile sanal bir gerçeklik sunmaktadır.

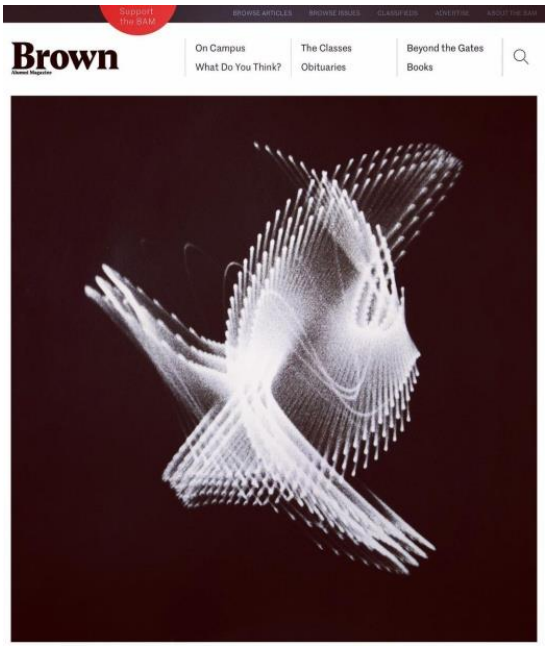
Artırılmış gerçeklik, tarihsel süreç içerisinde ilk olarak aşağıda "gerçeklik - sanallık düzlemi" olarak verilen gösterimle ortaya çıkmıştır 1994 yılında Paul Milgram artırılmış gerçeklik teknolojisinin sanal gerçeklik ile benzer özellikler göstermesi nedeniyle bir ucunda gerçekliğin diğer bir ucunda sanallığın yer aldığı gerçeklik - sanallık modelini ortaya koymuştur .



Kaynak: https://tekyolojik.blogspot.com/2019/05/artirilmis-gerceklik.html
Şekil 1: Milgram'ın gerçeklik - sanallık süreci.

Artırılmış gerçeklik: 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.

3.3. Dijital Sanat Örnekleri



Kaynak: https://www.oggusto.com/brothers/dijital-sanat-nedir
Resim 2: Herbert W. Franke, ‘‘Elektronik Soyutlamalar’’, 1956.

Sanatçı ve matematikçi Herbert W. Franke’nin 1956 yılında yapmış olduğu ‘‘Elektronik Soyutlamalar’’çalışması, dijital sanatın ilk çalışmalarındandır. Dijital sanatın ilk sergisi, Sanford Müzesi'nde 1953 sergisi gerçekleşmiştir. Dijital sanatın öncülerinden Margaret Eicher, Myron Krueger veya Vera Molnar, Swiss Yves Netzhammer, üç boyutlu animasyonların yaratılmasında önemli bir rol oynamıştır.

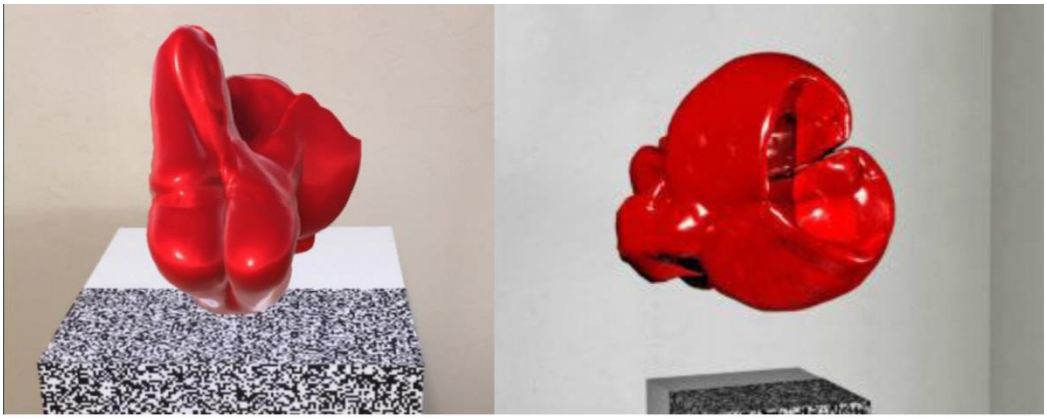


Kaynak: https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/street-art/toile-autodetruite-de-banksy-sotheby-s-ou-le-vendeur-etait-il-dans-le-coup_3367875.html
Resim 3: Sotheby's''Girl with Balloon", 2018.

''Girl with Balloon" müzayedesi dijital mecralarda izlenen sanat ve sanat etkinliklerindendir. Dijital platformda medya ortamında gösteriye dayalı yeni bir sanat anlayışı ile izleyicinin karşısına çıkmıştır.



Kaynak: http://www.immersence.com/publications/char/2004-CD-Space.html
Resim 4: Char Davies, Forest Stream, Ephémère, 1998.



Kaynak: https://www.berkshirefinearts.com/05-10-2018_augmented-reality-at-boston-cyberarts-galleryand-more.htm
Resim 5: Joseph Farbrook, “AmorphousBall”, 2017.

Farbrook'un Amorf Topu, sonsuz sayıda biçim alabilen, şekil değiştiren kırmızı bir küre artırılmış gerçeklik çalışmasıdır.



Kaynak: https://www.v2.nl/events/world-skin
Resim 6: Maurice Benayoun, World Skin, Sanal Gerçeklik Interaktif Enstalasyonu, 1997

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Dijital sanatın en belirgin özelliği sanat birimlerinde interaktiviteyi sağlamış olmasıdır. Sanat izleyicisi etkileşimin içinde bulunmakta, aktif rol almaktadır.

Multi-disipliner oluşu ile zengin içeriğe sahiptir. Küresel boyutta dolaşıma sahiptir. Dijital sanat Zaman ve mekan kavramlarını değiştirmiştir. Çevrimiçi olma özelliği ile sanatsal veriler aynı anda birçok yerde dolaşıma girebilmişlerdir.

Sanat eserlerinin içeriği, biçimi çalışma şekli, sergilenmesi değişim ve dönüşüme uğramıştır (Olgun, 2000: 276). Geleneksel anlayışta sanat eserlerinin sunulma biçmi bir fiziki mekana bağlıyken, dijital platformda dijitalleşme ile fiziki mekandan soyutlanmıştır.

Dijital sanat, sanat eserlerin ve sanatçıların tanınırlılığını arttırmıştır. Sanatçısı, sanat kurumları ve izleyicisi için evrensel bir nitelik taşımaktadır. Dijital olarak sanat üreten görsel sanatçılar özellikle kurumlara bağlı olmadan da özgür bir şekilde üretimlerini gerçekleştirebilmektedirler.

Dijitalleşme ile sanat erişilebilir, sınırsız, değişebilen ve güncellenebilen metin kavramları da beraberinde getirmi, dijital teknoloji sanat için yeni ifade olanakları yaratmıştır.

Dijitalleşme sayesinde özgün sanat yapıtları bilgisayar aracılığıyla çok sayıda ve ucuza mal edilen basımları çoğaltılarak üretilmiştir. Dijitalleşmenin sanata kattığı en büyük yarar da sanat yapıtının bozulmasına karşı alınan önlemdir ve gelecek kuşaklara korunarak taşınmasıdır.

Dijitalleşme zaman ve mekan kavramını değiştirdiğinden maliyetleri de minimuma indirgemiştir. Dijital bilgi teknolojileriyle birlikte tüketim alışkanlıkları ve yaşantıları dönüştürmüş ve insanların evlerinde otururken hiçbir ücret ödemeden sanat ile etkileşim içinde olabilmelerini sağlamıştır.

Dijitalleşmenin sanata yansıyan olumsuz eleştirisi sanatta ‘‘tekillik kavramı’’, özel ve özgün olma kavramı değişime uğraması ve bilginin ve sanatın bir niyet, bir sabır; kısacası bir hazırlık gerektirdiği düşüncesi bugün artık unutulmasıdır. Dijital sanatta oluşan diğer önemli sorun‘‘etik’’ ihlalidir. Dolayısıyla dijital sanatta ‘‘içeriğin yüzeyselliği’’,‘‘telif’’ problemleri de ele alınmalıdır.

Sanatsal kültür her geçen gün kendini daha çok hissettiren gelişmelerin en belirgin özelliği gereksinimlerini çağın özellikleriyle örtüştürme ve uzlaştırma eğilimindedir. Böylelikle sanayi ve kültür alanındaki yenilikler, görsel ve plastik alandaki değişimlerle, dijital sanat ile ulusal sınırlar ortadan kalkmaktadır. Görülüyor ki dijital sanat ‘’yeniden üretimi’’ ile ‘’yeni geçeklikler’’ oluşturmaya, sanatın sınırsız dönüşümüne katkı sağlamaya devam edecektir.

Kaynakça

Antmen, A., (2008), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık..

Baudrillard J., (2003), *Sanal Evren ve Haber Dünyası* (İzmir Konuşması), Oğuz Adanır (çev), (http://www.lisefelsefe.org/yazilar/
Baudrillard J., (2002), *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm,* Oğuz Adanır (çev), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
Baudrillard, J. (2003), *Simularklar ve Simulasyon,:* Çeviren: Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınevi.

Benjamin, W.(2001), *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağdaş Sanat Yapıtı*, Pasajlar (A. Cemal, çev.), İstanbul, YKY Yayınları

Çağırkan, B., (2020) Dijital Çağda Kitle Kültürü, Eğlence ve Sanat, *Dijital Çağda Değişen Kimlik Algıları: Hibrit Kimlikler,* Ankara, Editör Yayınevi
Daniken, V., (1997*), Marina Abromovic in Conversation,* New Moment 7, Özel Sayı: La Biennale di Venecia.
Fuchs, C. (2014). *Social Media and the Public Sphere* , TripleC,
Manovıch, L.(2006), The Poetics of Urban Media Surfaces. (02.02.2011) http://www.firstmonday.org/issue/view/127
Kahraman H. B., (1993). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Kuspit, D. (2006), *Sanatın Sonu,* İstanbul: Metis Yayınları.
Lynton, N., (1982), *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
Olgun, H. B., (2020), Dijital Çağda Kitle Kültürü, Eğlence ve Sanat, *Dijital Çağda Görsel Sanar Alanı: Mimari mekan ve Performans,* Ankara, Editör Yayınevi.

İnternet Kaynakça:

http://www.medya-sanatlari-bir-bilim-sanat-ve-teknoloji-arayuzu/
https://tekyolojik.blogspot.com/2019/05/artirilmis-gerceklik.html
(https://www.oggusto.com/brothers/dijital-sanat-nedir)
Resim 1: https://www.youtube.com/watch?v=h2BApecFV7s.
Resim 2: https://www.oggusto.com/brothers/dijital-sanat-nedir

Resim 3: https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/street-art/toile-autodetruite-de-banksy-sotheby-s-ou-le-vendeur-etait-il-dans-le-coup_3367875.html

Resim 4: http://www.immersence.com/publications/char/2004-CD-Space.html

Resim 5: https://www.berkshirefinearts.com/05-10-2018_augmented-reality-at-boston-cyberarts-galleryand-more.htm

Resim 6: https://www.v2.nl/events/world-skin
Şekil 1: https://tekyolojik.blogspot.com/2019/05/artirilmis-gerceklik.html

Arş. Gör. Dr. İbrahim Halil Özkirişçi
Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
halilozkirisci@gmail.com

BİR İLETİŞİM ARACI BAĞLAMINDA TASARIM İMGESİNİN DİJİTAL DÜNYA İLE DEĞİŞEN RÖLÜ

Öz

İletişim ihtiyacının, tarihsel ve arkeolojik bulgular dikkate alındığında, Descartes'in "düşündüğünü düşünebilen insan" tanımında işaret edilen canlının yaşadığı ilk çağlardan günümüze kadar geldiği kabul edilebilir. Sebep sonuç ilişkileri arasında en uzun zinciri, en karmaşık örüntüyü kurabilen türümüz, bu yapının her bir ilmeğinde farklı imge türleri kullanmış, tasarlamış ve anlamlandırmıştır. Yaşadığı dönemin kültürel, coğrafi ve demografik yapılarıyla organik bir bağ içinde, kendi tanımını sürekli yenileyen imge, insanoğlunun bilim ve sanat yolculuğunda, kendini geliştirip üst basamaklara tırmanması ile farklı alanlara ve uzmanlıklara ayrılmıştır. Gündelik hayatı kolaylaştıran temel kullanımından Sarte'ın ifadesi ile duyumlanabilir verinin ussallaştırılması tanımına giden bir kültürel yelpazede yolculuk yapan görsel iletişim tasarımı imgesi, günümüz modern insan için üzerinde tekrar düşünülmesi gereken yüksek öneme sahip bir hale gelmiştir. Görsel iletişim tasarımı, insanoğlunun kurguladığı bu kavramsal iletişim ve düşünce sistemini inceleyen bir disiplindir. Görsel iletişim imgesinin, değişen kültürel yapı içinde tanımlanması ve irdelenmesi, görsel okuryazarlığın ve imgesel farkındalığın artması anlamında önemlidir. Bu çalışma, görsel iletişim tasarımı imgesinin, erken dönemden postmodern ve dijital döneme kadar geçen süreçte, kültürel ve bilişsel kodlarla geçirdiği anlamsal farklılığı göstermeyi amaçlar. Bu kapsamda seçilen, dönemin kültürel ruhunu yansıtan tasarım imgeleri üzerinden, iletişim imgesinin geçmiş ile günümüz dijital dünya arasında geçirdiği değişim analiz edilmiştir. Çalışma, günümüz dijital imge evreninde, tasarım imgesinin daha bilinçli okunmasına katkı sağlamayı hedefler.

Anahtar kelimeler: İmge, Grafik Tasarım, İletişim, Kültür

THE CHANGING ROLE OF THE DESIGN IMAGE WITH THE DIGITAL WORLD IN THE CONTEXT OF A COMMUNICATION TOOL

Abstract

Considering the historical and archaeological findings, it can be accepted that the need for communication has come from the first ages when the creature, which is mentioned in Descartes' definition of "the person who can think what he thinks," has survived to the present day. Our species, which can establish the longest chain and the most complex pattern among cause-effect relationships, has used, designed and made sense of different types of images in each loop of this structure. In an organic connection with the cultural, geographical and demographic structures of the period in which it lived, the image, which constantly renews its own definition, has been divided into different fields and specializations as human beings develop themselves and climb to the upper steps in their journey of science and art. The image of visual communication design, which travels in a cultural spectrum from its basic use that facilitates daily life to the definition of rationalization of tangible data in Sarte's expression, has become of high importance for today's modern people, which needs to be rethought. Visual communication design is a discipline that

examines this conceptual communication and thought system created by human beings. Defining and examining the visual communication image within the changing cultural structure is important in terms of increasing visual literacy and imaginative awareness. This study aims to show the semantic difference of the visual communication design image with cultural and cognitive codes in the process from the early period to the postmodern and digital period. In this context, the change of the communication image between the past and today's digital world has been analyzed through the design images that reflect the cultural spirit of the period. The study aims to contribute to a more conscious reading of the design image in today's digital image universe.

Keywords: Image, Graphic Design, Communication, Culture.

1. GİRİŞ

Her imge, hedeflediği kitle ile iletişim kurmak amacıyla, bir düşünce veya mesaj iletir. İmgeler evreninde yaşayan bireyin, çevresinde olup biteni anlaması ve yorumlayabilmesi bu imgeleri anlamlandırması ile gerçekleşebilir. Anlamlandırma sürecini algılama, kaydetme, yorumlama şeklinde sıralamak mümkündür. Sürecin son aşaması olan yorumlama basamağı, coğrafi, sosyokültürel ve demografik yapı gibi birçok değişkenden etkilenmektedir. Özetle toplumsal yaşantılarımızda iletişim, imgeler ve onlara yüklediğimiz anlamlar doğrultusunda inşa olur. Çevremizi saran ve bize yaşadığımız dünyayı anlamlı kılacak veriler sağlayan imgeler, toplumların kültürel gelişimleri ile beraber ihtiyaç duydukları daha etkin iletişim kurma ihtiyaçlarının temel girdilerini oluşturmuştur. İhtiyaç duyulan görsel dil, dönemin imkanları, kültürel kodlar ve birikimlerle bezenmiş, bilinçli tasarım imgelerine gereksinimin olduğu bir iletişim düzlemine dönüşmüştür. İzlek ve izleyen arasında gerçekleşen bu süreç, tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar temel prensipleri aynı kalmakla beraber üreten tüketen ilişkilerinde farklılıklar göstermektedir. Tarih öncesi dönemlerde hikayeleştirme amaçlı ya da kutsal anlamlar yüklenen tasarım imgeleri, dönemin şartlarına göre daha karmaşık yapılarda, çok amaçlı algoritmalar geliştirmek için kullanılmıştır. Üretim tekniklerinin çeşitlenmesi ile siyasi, dini ve sanatsal düzlemlerde kendini gösteren bu bileşen, dijital dünya ile farklı bir boyuta geçmiştir. Tasarım imgesinin kişisel bilgisayarlarda üretilebilir seviyeye gelmesi, imge dünyamızda nicel bir patlamaya sebep olmuştur. Günümüz görsel iletişim düzleminde maruz kaldığımız imge trafiği göz önünde bulundurulduğunda ise kaynak ve alıcı tanımlarının gitgide bağlamlarından koparılarak anlamda bulanıklaşan, problemli bir seyre yöneldiği görülmektedir.

2. İLK ÖRNEKLER

İnsanoğlu, günümüzde olduğu gibi bilinen en eski dönemlerde de simge ve semboller üzerinden anlamlı ifadeler geliştirerek iletişim kurma çabası içinde olmuştur. Türümüzün bu alışverişi, yalnızca sadece dilsel düzlemde bırakmayıp görsel seviyeye taşıması,

duyularımız arasında görmenin ve görsel iletişim ne denli önemli olduğunu gösterir niteliktedir. "Sembolleştirme" olarak terimleşen kavram, kültürün belirgin görüngülerini insana özgü zihinsel bir yeti ile kullanması, şeyler düzeni haline getirmesi ile gerçekleşmektedir. Keskin yasalarla tanımlanması güç olan kültür, sembol ve iletişim kavramları, anlamlı yapıların katmanlı bir hiyerarşisi şeklinde düşünüldüğünde günümüz penceresinden anlaşılabilir (Thompson, 2013: 156-157).

Bilinen en eski tarihi bulunutu olarak kayıtlara geçen Göbeklitepe'de sembolleştirilen imgeyi, kültürel öğe olarak tasarlama düşüncesinin ilk örneği olarak okumak mümkündür (Görsel 1). Konutsal bir niteliği olmayan yapıların, ayin ve dini amaçlar için yapıldığı tahmin ediliyor. Yapılan Karbon 14 testleri ile 12 bin yıl (M.Ö. 9-10 bin) önceye ait olduğu tespit edilen yapılar topluluğu, herbiri en az 40-50 ton ağırlığında ve 6 metre uzunluğunda olan dikili taşlar ve onu çevreleyen dairesel yapılardan oluşmaktadır (Schmidt, 2007: 102-103).

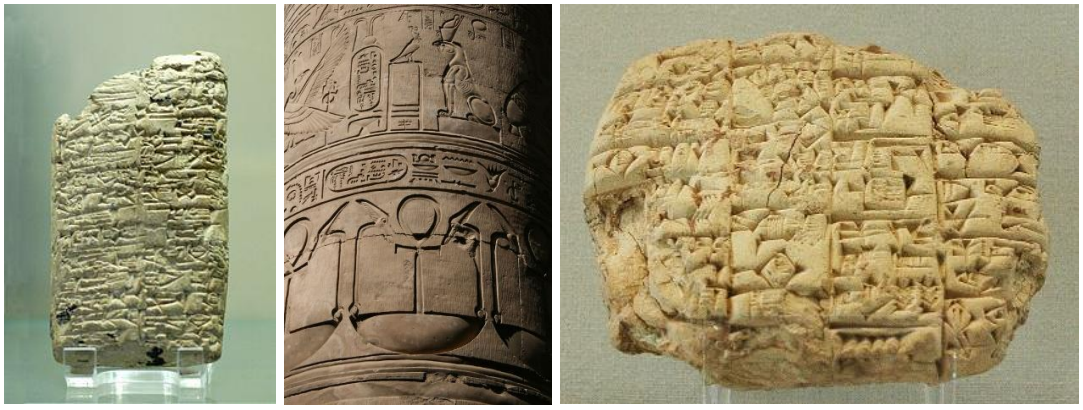


Görsel 1. Göbeklitepe, 2020

Tarih öncesi toplumların kutsal ilişkilerinin tam olarak nasıl anlamlandırılacağı konusunda kesin bir hüküm olmamakla beraber genel olarak bu ilişki ruhsal yaşam, dinsel inanç, mit, ritüel ve sembolizm gibi kavramlarla açıklanmaktadır (Özdöl, 2011: 176). Bu bağlamda, Göbeklitepe'de tasarlanan, iletişim amaçlı bu yapının ritualleri gerçekleştirmek için kullanıldığı kabul edilmektedir. Salt eylemlerden oluşmayan bu ritüellere, mesajın kutsiyetini artıracak, katılımcılar ve mesajın alıcısı için önemi olan sembolik göstergelerin eşlik ettiği düşünülmektedir (Hooke, 2002: 14).

Bu bağlamda yorumlandığında, dönem insanının iletişim kurma ihtiyacının birbirleri ile olmanın ötesinde mistik ritüellerle, üstünlük addettikleri varlıkla iletişime geçme çabası olarak tanımlanabilir. Planlanan bu iletişim biçeminde imgeler, dönemin elverdiği

malzemelerle, uzun süre kalacağı öngörülen yüzeylere işlenmiştir. Bütünsellik kaygısı ile düzenlendiği görülen yapı için tasarlanmış imgelerde de aynı özeni görmek mümkündür. Dönemin tasarım imgesine yüklenen anlamın, izlenimci bir bakış açısı ile güç, bereket, kutsiyet vb. unsurlara sahip öğeler üzerinden kurgulandığı düşünülebilir.



Görsel 2. Kitabe ve Yazıt Örnekleri.

Türümüzün görsel iletişim kurma süreci düşünüldüğünde yazının icadını en radikal kırılmalardan biri olarak kabul etmek mümkündür. Sümerler tarafından çivi yazısı sistemi ile günümüze kadar gelen metinleri uzmanlar M.Ö. 3200 yılına tarihlemektedirler (Kramer, 2002: 309). Sivri uçlu kamışlarla yumuşak kil üzerine işlendikten sonra kalıcı olması için fırınlanan tabletler, Sümer coğrafyasına yakın toplumlar tarafından da kullanılmıştır (Köroğlu, 2006: 53).

Her göstergenin bir nesneyi tanımladığı resim yazısı olarak başlayan çivi yazısının aynı zamanda nesnenin ismine yakın olan kelimeleri de işaret ettiği bilinmektedir. Bu yaklaşım, işaretlerin detaylı şekilleri ve sayılarının çokluğu sebebi ile okunurluğu düşürmekteydi. Bu sorunu çözmek için ifade edilmek istenen şekiller, olabilecek en basit haline kadar sadeleştirilmiş ve yanlış anlaşılma ihtimalini azalatmak için yardımcı işaretlerden yardım alınmıştır (Kramer, 2002: 309; Köroğlu, 2006: 54).

Kaya ve taşlara kazınarak başlanan imge üretimi ve onlara anlam yükleme çabasının iletişim ihtiyacının giderek artması ile piktografik ve ideografik bir dile doğru evrildiğini Sümer örneğinde görmek mümkündür. Sayıların ve birçok bilim dalının ortaya çıkışı için mihenk taşı olarak kabul edebileceğimiz yazının icadı, iletişim biçimimizi farklı bir seviyeye taşımıştır. İlk örneklere kıyasla bireylerarası iletişimin daha ön plana çıktığı söylenebilir. Tasarlanan iletişim imgesinin çok anlamlı ve varyasyon yaratımına müsait,

daha kompleks bir dizilimde olduğu görülmektedir. Bu durumun sebep olabileceği karmaşıklığın çözümü için de iletişim imgesinin, günümüzde de kullandığımız sembolleştirme ve stilize etme aşamalarından geçmesi, geçmişle günümüz imge tasarımı yaklaşımı arasında çok eskilere uzanan ortak bir eğilim olarak okunabilir.

3. ORTA ÇAĞ

Dante'nin "zahirdeki ve görünen anlamlar sadece bir örtüden ibarettir" cümlesi ile düşünce yapısını betimlemeye çalıştığı bu dönem, görsel imgenin anlamlandırması noktasında çok çeşitli yaklaşımlara sahne olmuştur. İmge üretiminin çoğaltılabilir ve çeşitli yüzeylere aktarılabilir olması dönemin en büyük özelliklerindendir. Öykünülen, tasarlanan ve bir veri alışverişi düzeni kaygısıyla üretilen imgeler egemenlik kurmak, dikkat çekmek, bilgilendirmek, duyurmak, aidiyet addetmek gibi amaçlar için kullanıldığı söylenebilir (Guenon, 2014: 9).

Çin'de ilk örneğini gördüğümüz matbaanın görece icadı, önceki dönemlerde tasarladığımız imgeleri transfer edebilme imkanı vererek görsel iletişim imgesinin dolaşım hızını artırmıştır (Görsel 3-Solda). Gelişen baskı ve resimleme yöntemleri, tasarım imgesinin etkinliğini artırarak çeşitli amaçlar için kullanma konusunda farkındalığı artırtığı söylenebilir. 14. yüzyıl İngiltere'sinde su kaynaklarının kirlenmesi üzerine kral II. Richard'ın halkın birahaneleri kolay bulabilmesi için her birahanenin önünde tabela olması gerektiği konusunda çıkarılan yasa üzerine yapılmış, "Green Dragon" isimli illüstrasyon (Görsel 3-Sağda), alternatif bir kullanım örneği olarak gösterilebilir.



Görsel 3. Yuan Hanedanından Bir Çin Oyununu İçin Tahta Baskı. MS 2. Yüzyıl (Solda), Green Dragon Barı İçin Yapılan Çalışma 14. Yüzyıl (Sağda).



Görsel 4. 15, Yüzyıl Alman Armaları (Solda), İranlı hattat Mir Emad Hassani. 16, Yüzyıl (Sağda).

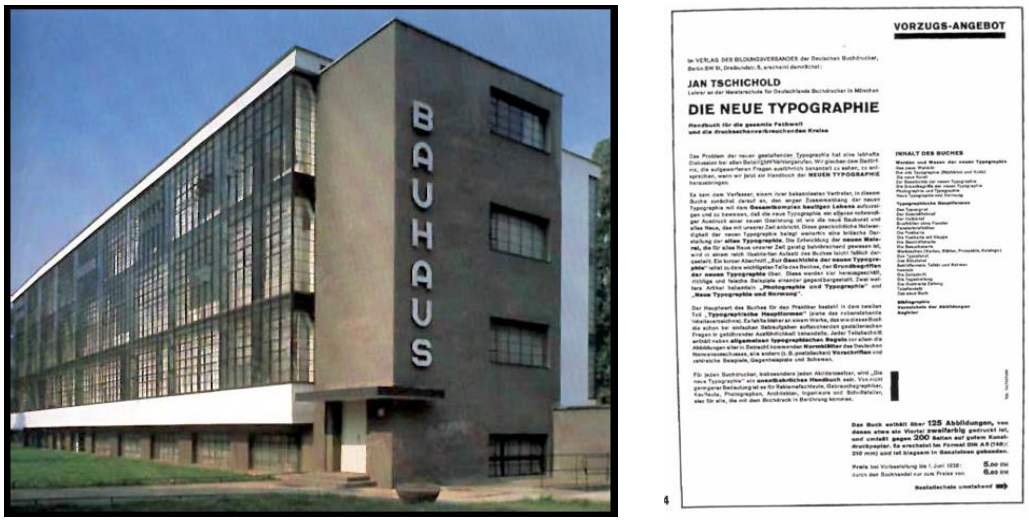
15. yüzyıl Almanya'sında ise (Görsel 4-Solda) aileleri ve bölgeleri temsil eden arma tasarımları görmekteyiz. İlk ihtiyacın Haçlı Seferleri'ne dayandığı bilinen arma tasarımları, sınıflandırmayı veya kimlik tespitini kolaylaştıran öncül göstergeler olarak okumak mümkündür. İran kültüründe ise (Görsel 4-Sağda) din temelli kaygıların iletişim dilinde kullanılan imgeleri etkilediği görülmektedir. Figüratif üretimin yasaklanması, metindeki anlatıya, yazının plastik gücünün de katılması ile sonuçlanmıştır (https://99designs.com/).

4. MODERNİST YAKLAŞIM

Latince *modo* kökünden gelen terim dilimizde "tam şimdi" anlamına karşılık gelmektedir. Bu sebeple, kendisinden bir öncesi ile sürekli çatışma halindedir (Appignanesi, 1996: 19). Kavram olarak sosyolojik bir temele dayanan modernizmi politik, psikolojik, felsefi, kültürel ve teknolojik gelişmelerin yönlendirdiği düşünülmektedir. Toplumsal yaşamın sosyo-ekonomik ve politik etkenlerle tekrar şekillenmesi, modernizmin önemli yansımalarından biridir (Özderin, 2019: 296).

Tasarım imgesi bağlamında modernist etkileri 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarından itibaren görmek mümkündür. Modern sanat hareketinin tasarım ve grafik çıktıları, Bauhaus ve Yeni Tipografi akımlarının etkisi ile imge tasarımında yeni bir döneme önayak olmuştur. Görsel teori ve biçim konularında yeni yaklaşımların bilincinde olan dönem tasarımcıları, bu yeni bakış açısını tasarımlarına da yansıtmışlardır. İşlevi,

estetiğin yaratacağı düşüncesinde olan tasarımcılar, dolaysız bir görsel anlatım biçemi ile üretim yapılması gerektiğini savunmuşlardır (Bektaş, 1992: 85).



Görsel 5. Bauhaus Okulu (Solda), Jan Tschichold, *Yeni Tipografi* Adlı Kitap İçin Yapılmış Broşür (Sağda).



Görsel 6. Viyana Workshop'u ve Mietkhe Galeri İçin Logo Çalışması (Solda), Dada Suare İçin Afiş Çalışması (Sağda).



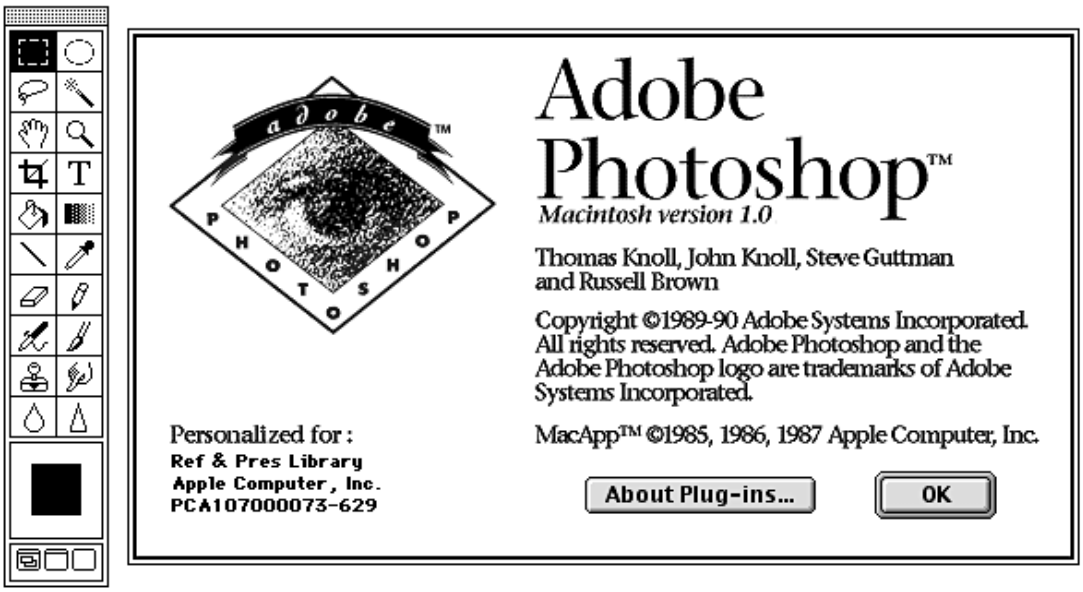
Görsel 7. René Magritte-İmgelerin İhaneti (Solda),

Dönemde yaşanan sosyokültürel değişimlerin teknik imkanlarla birleşmesi ile iletişim imgesinin anlamında da farklılıklar gözlemlenmektedir. Nüfüs artışındaki radikal yükseliş ve popülasyonun daha mobil bir hale gelmesinin, imgenin iletişim kurduğu kişi sayısını artırarak üretici ve tüketici zümrelerde amaç ve sonuç denklemlerini değiştirdiğini söylemek mümkündür. Tasarımın hem sanatçılar ve galerilerin kurumsal kimlikleri için hem bu sınıflamaya karşı olanların afişleri için hem savaş yanlıları hem de savaş karşıtlarını birleştirmek için kullanıldığı uç örnekleri izlemek mümkündür. Bir yandan böyle bir yoğunlukla mesaj taşımaya devam eden iletişim imgesi, diğer bir bakış açısıyla da kendi gerçekliğinin sorgulanmasına konu olan üretimlerde kullanılmıştır.

5. POSTMODERNİZM VE DİJİTAL DÜNYA

Postmodernizm, geçtiğimiz yüzyılın ikinci çeyreğinden günümüze, yaşadığımız kültürel durumu tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Sanayileşmenin hızla yayılması ile etkisi giderek artan modernite düşüncesinin çıkmazlarını problem edinen kavram hakkındaki farkındalık, günümüz sosyokültürel yapının anlaşılması bakımından önemlidir. Modernizmin estetik bakışını, sanatsal kodlarını ve ilkelerini reddeder. Medya ve bilgi teknolojileri ile desteklenmiş kültürel tüketim bilincinin postendüstriyel ekonomiye sahip toplumlar tarafından dayatıldığı bir dönem olarak tanımlanan postmodernizm için dünyanın gittikçe daha küresel bir hale gelmesi de önemli bir tetikleyici olmuştur (Smith, 2005: 289).

İletişim imgesi tasarımı açısından bu dönem önemli kırılmalara sahne olmuştur. 1982 yılında Kaliforniya'da *PostScript* sayfa açıklama dilini geliştirmek üzere kurulan Adobe isimli yazılım şirketi, 1990 yılında piyasaya sürdüğü, dijital manipülasyon ve tasarım programı olan Adobe 1.0 (Görsel 8) ile dijital imge tasarımı konusunda yeni bir dönemi açtığı kabul edilmektedir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Adobe).



Görsel 8. Adobe Photshop 1.0 Programının Arayüzü.

Kişisel kullanıcılar tarafından kısa sürede yoğun ilgi gören yazılım, üretici şirket için yeni programların geliştirilmesi fikrini de beraberinde getirmiştir. Günümüzde, vektörel ya da piksel tabanlı görüntülerden video ve ses tasarımına olanak tanıyan 60 farklı (Görsel 9) yazılıma sahip olan Adobe şirketi, dijital imge tasarımcısı için önemli bir noktada bulunduğu söylenebilir.



Görsel 9. Adobe Yazılımlarının İkonları, 2021.

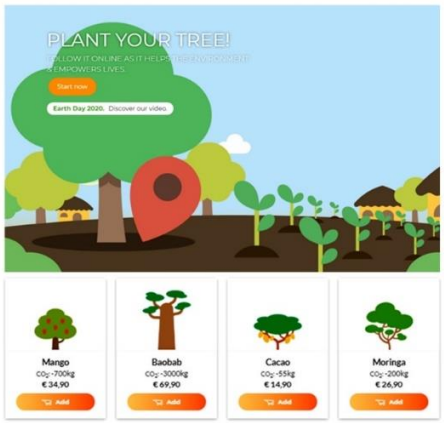
Hızını kesmeyen teknolojik ilerlemeler, imgelerin ceplerimize hatta avuç içlerimize kadar inmesini sağlamıştır. 21. yüzyıl ile beraber sanayileşmiş toplumlar, bu imge yoğunluğunun sürekliliğini sağlayacak fiziksel ve psikolojik altyapılar inşa etmişlerdir. Dijital bir biçeme dönüşen imgeler, bireyi, salt özne merkezli bir bakış açısının hakim olduğu bir dünyaya sürüklemiştir. Kurulan bu sistemi ve maruz kalınan durumu, Benjamin ve Heidegger dünyanın imgede elegeçirilmesi olarak tanımlamışlardır (Sayın, 2015: 50).



Görsel 10. Akıllı Telefonlar(Solda), Sosyal Medya Logoları (Ortada), Dijital İmgelerden Oluşturulmuş Bir Kolaj (Sağda).

Forbes dergisinin 2017 yılında yaptığı bir araştırmaya göre ortalama bir bireyin bir gün içinde gördüğü reklam görseli sayısı 4000 ila 10000 adet arasındadır (https://www.forbes.com/). Durumun ciddiyetini John Berger "tarihte hiçbir toplum böylesine yoğun bir imge yağmuru görmemiştir." cümlesi ile ifade etmiştir. Maruz kaldığı bu görsel yağmur, iletişim imgesinin anlamını ve estetik nesne tedarikçisi olma görevini de değiştirerek evreni gösteri değil gösteriyi evren haline getirmiştir (Yücel, 2013: 33, 35, 60).

Dünyayı daha iyi anlayabilmek için gördüğümüz imgeleri farklı araçlarla simule etme dürtümüz, dijital çağla beraber tasarım imgesinin bağlamına da sirayet etmiştir. Bir bitkiyi ekip sürecini takip edebildiğimiz (Gösel 11), bir uygarlığın hızlandırılmış tarihini yönetebildiğimiz (Gösel 12, Solda), sosyal ilişkilerimiz üzerinden deneyler yapabileceğimiz dünyalar (Gösel 12, Sağda) tasarlayan şirketlerin, halihazırda gerçek dünya ile dijital evren arasında ikircikli bir durumda kalan türümüzün tercihlerini, sanal platformlara yönlendirmeye çalıştıkları söylenebilir.



Görsel 11. Plant Your Tree Web Sitesinden Bir Görüntü.



Görsel 12. Civilization Oyun Kapağı (Solda), The Sims 5 Oyun Kapağı (Sağda).

6. SONUÇ

İmgenin üretildiği, tasarlandığı, yorumlandığı ve izleyici ile alışverişe girdiği her dönemde ne denli etkili olduğunu görmekteyiz. İmgelerin düz ve yan anlamlarla iletilmek istenen mesajı aktardıkları ve bu aktarımda, ortak kültürel değerlerden, dilden ve normlardan yardım alıyor olmaları, imgesel iletişim biçiminin kesişim kümesi olarak kabul edilebilir. İlkçağlardan günümüze üretim biçimi, uygulandığı yüzey ve iletişime geçtiği kitle değişse de dijital dünyanın kaosuna girene kadar, temel veri alışverişinin kendi denklemini koruduğunu söylemek mümkündür. Erken dönem örneklerinde gücünü, doğa yoğun bir biçemden aldığı gözlenen tasarım imgesinin günümüz örneklerinde, üretilmiş imgeleri referans alarak kopyaların kopyalandığı bir kısır döngüye dönüştüğü gözlenebilir. Dış dünya görüngülerini idealar dünyasının bir kopyası olarak tanımlayan Platon'un bakış açısı, yerini, günümüz teknolojileri ile daha "gerçek", daha "parlak" daha "ideal" gibi görünen ama bağlamından koparılan kaotik bir imgeler evrenine bıraktığı söylenebilir. Tasarım imgesi ile izleyicisinin ihtiyaç anında gerçekleşen basit veri alışverişi ilişkisinin, hayatımızın her alanını gasp eden, kaçamadığımız ve anlamlandırmakta gittikçe zorlandığımız çapraşık bir hale dönüştüğü görülmektedir.

Kaynakça

GUENON, R. (2014), *Dante ve Orta Çağ'da Dini Sembolizm*, (Çev. İsmail Taşpınar), İstanbul: İnsan.

HOOKE, S. H. (2002), *Ortadoğu Mitolojisi*, (Çev. Alaeddin Şenel). Ankara: İmge Yay.

KRAMER, S. (2002), Sümerler, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

KÖROĞLU, K. (2006), *Eski Mezopotamya Tarihi, Başlangıcından Perslere*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZDERİN, S. (2019), Modernizmden Postmodernizme Dönüşüm Kültürü ve Tarihi Süreçte Grafik Tasarım, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 7(95), 295-313.

ÖZDÖL, S. (2011), "Çanak Çömleksiz Neolitik Çağda Güneydoğu Anadolu'da Din ve Sosyal Yapı", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 59(1), 173-199.

RICHARD, A. (1996), *Postmodernizm Yeni Başlayanlar İçin*, (Çev. Doğanm Şahiner). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

RICHARD, L. (2009), *İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı.

SAYIN, Z. (2015), *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis.

SCHMIDT, C. (2007), *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alan Göbeklitepe: En Eski Tapınağı Yapanlar*, (Çev. Rüstem Aslan). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

SMITH, P. (2001) *Kültürel Kuram*, (Çev. S. Güzelsarı, İ. Gündoğdu). İstanbul:Babil.

THOMPSON, J. B. (2013), *İdeoloji ve Modern Kültür*, (Çev. İ. Çetin). Ankara: Dipnot Yayınları.

YÜCEL, H. (2013), *İmgeden Yoruma*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnternet kaynakları

https://tr.wikipedia.org/wiki/Adobe, Erişim tarihi: 06.09.2021

https://www.forbes.com/sites/forbesagencycouncil/2017/08/25/finding-brand-success-in-the-digital-world/?sh=126306d5626e, Erişim tarihi: 06.09.2021

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. https://www.maxigezi.com/sanliurfa-mardin-hasankeyf-turu#images-27 Erişim tarihi: 02.09.2021

Görsel 2. https://99designs.com/blog/design-history-movements/history-graphic-design/#cave, Erişim tarihi: 02.09.2021

Görsel 3. https://99designs.com/blog/design-history-movements/history-graphic-design/#cave, Erişim tarihi: 02.09.2021

Görsel 4. https://99designs.com/blog/design-history-movements/history-graphic-design/#cave, Erişim tarihi: 02.09.2021

Görsel 5. https://www.britannica.com/topic/Bauhaus, Erişim tarihi: 03.09.2021

https://alanyliu.org/tschichold-publicity-leaflet-for-die-neue-typographie-1928/, Erişim tarihi: 04.09.2021

Görsel 6. https://99designs.com/blog/design-history-movements/history-graphic-design/#cave, Erişim tarihi: 04.09.2021

Görsel 7. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti, Erişim tarihi: 04.09.2021

https://www.productivearts.com/wp-content/uploads/2020/08/Klutsis-Poster-Collection.pdf, Erişim tarihi: 04.09.2021

Görsel 8. https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=1012, Erişim tarihi: 06.09.2021

Görsel 9. https://www.dreamstime.com/illustration/photoshop-illustrator.html, Erişim tarihi: 06.09.2021

Görsel 10. https://www.memleket.com.tr/cep-telefonu-sigara-ve-hurda-tesvikinde-otv-duzenlemesi-1736436h.htm, Erişim tarihi: 07.09.2021

https://pngtree.com/so/sosyal-medya-icon, Erişim tarihi: 07.09.2021

https://www.reddit.com/r/interestingasfuck/comments/fo7vbj/you_may_know_this_i_didnt_in_2005_the_english/, Erişim tarihi: 07.09.2021

Görsel 11. https://www.treedom.net/en/, Erişim tarihi: 07.09.2021

Görsel 12. https://www.instant-gaming.com/en/6369-buy-key-origin-the-sims-5/

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

Arş. Gör. İbrahim Halil Özkirişçi
Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü
halilozkirisci@gmail.com

HAREKETLİ GRAFİK TASARIMI EĞİTİMİNDE MÜFREDAT İNCELEMELERİ

Öz

Kavramlarla imgeler arasındaki mutualist ve çok yönlü ilişki birçok sanat disiplininde olduğu gibi grafik tasarımı için de hayati öneme sahip bir konudur. Kavramları kendine has görsel bir dile taşıyan grafik tasarım dili, bireyin kültürel örüntüsündeki değişikliklerle beraber kendi tanımını da sürekli yenilemektedir. Yoğun sayısal verilerin üretilmesi, kontrolü ve yorumlanması ile inşa edilmiş günümüz dijital evreninde ise imge tasarımı, iletişim kurma biçimindeki değişimin ötesinde kendi mayasının harcını baştan karmıştır. Oluşan bu yeni dilin gramatik yapısı, temel sentaksı büyük oranda aynı kalmakla beraber, ilave kelime bilgisi gerektirmektedir. Bu güncel dizilimin grafik tasarım penceresinden çıktısı ise hareketli grafik tasarımıdır. Bu üretim biçemi, değişen tasarım yüzeyi teknolojileri ile amaca uygun eğitim programları ve nitelikli eğitmen ihtiyacını da beraberinde getirir. Çalışma, bu alanda eğitim veren üniversitelerin grafik tasarım ya da görsel iletişim tasarımı bölümlerindeki müfredatları kapsamaktadır. İncelenen müfredatların içindeki hareketli grafik tasarımı eğitiminin ağırlığı, nicel anlamda saptanıp yorumlanmıştır. Elde edilen veriler, harekektli grafik tasarım için gereken asgari ders saati ve içeriği bağlamında karşılaştırılmıştır. Bulgular, ilgili üniversitelerin, eğitim müfredatlarında hareketli grafik tasarımı eğitimlerinin, güncel tasarım problemlerine nitelikli çözümler getirebilecek seviyeden uzak olduğu yönündedir.

Anahtar kelimeler: Grafik Tasarım, Hareketli Grafikler, Müfredat.

CURRICULUM REVIEWS IN MOTION GRAPHICS DESIGN EDUCATION

Abstract

The mutualistic and multifaceted relationship between concepts and images is a vital issue for graphic design as in many art disciplines. The graphic design language, which carries the concepts into a unique visual language, constantly renews its definition along with the changes in the cultural pattern of the individual. In today's digital universe, which is built with the production, control and interpretation of intense digital data, image design has mixed its own yeast beyond the change in the way of communication. The grammatical structure of this new language, its basic syntax remains largely the same, but requires additional vocabulary. The output of this current lineup from the graphic design window is motion graphic design. This production style brings with it the need for appropriate training programs and qualified trainers with the changing design surface technologies. The study covers the curricula of graphic design or visual communication design departments of universities providing education in this field. The weight of motion graphic design education in the examined curricula was determined and interpreted in a quantitative sense. The data obtained were compared in terms of the minimum course hours and content required for animated graphic design. Findings indicate that motion graphic design trainings in the education curricula of relevant universities are far from the level that can bring qualified solutions to current design problems.

Keywords: Graphic Design, Motion Graphics, Curriculum.

1. GİRİŞ

Duyularımız arasında görsel algımızın veri transferi bağlamında en yoğun işlem hacmine sahip düzlem olduğu kabul edilmektedir. İmge ve gösterge temelli bu alışveriş, beraberinde imgenin bir bağlam içinde tasarlanması gerekliliğini de birçok üretim biçimi için ortak koşul haline getirmiştir. Görsel iletişimin tasarlanması, iletilmek istenen mesajın iletim gücünü artıracak yardımcı etmenlerle desteklenerek çeşitli teknik aşamalardan geçmesine dayanmaktadır. Grafik tasarım, imgesel ifade gücünün beraberinde güncel teknolojinin de üretimle birleştirilmesini talep eden bir disiplindir. 20. yüzyılın kültürel, politik, ekonomik ve sosyolojik anlamda birçok radikal değişime sahne olduğu söylenebilir. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi, iletişim yüzeylerini sayısal ortamlara taşımıştır. Bilgisayar teknolojilerinin görüntü işleme tekniklerini kolaylaştırması, hem grafik tasarıma olan ihtiyacı artırmış hem de tasarımın mayasını değiştirmiştir. Bu değişim, tüm sanatsal üretim biçemlerine olduğu gibi grafik tasarımın ifade şeklinde de çeşitliliğe yol açmıştır.

Erken dönem örneklerini 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, Marchel Duchamp ve Lotte Reinger gibi deneysel sanatçıların filmlerinde gördüğümüz hareketli imge tasarımı, içinde olduğumuz dijital çağla beraber hayatımızın neredeyse her noktasında kendini göstermektedir. Sıradışı sanatçılar tarafından üretilen ve deneysel kabul edilen ilk örnekler ve hareketli grafik tasarımı, günümüzde ilgili okullarda eğitiminin alındığı bir uzmanlık alanına dönüşmüştür. Ortaya çıkan yetkin personel ihtiyacını karşılamak üzere eğitim kurumları da kendi imkanları dahilinde eğitim programları geliştirmişlerdir. Kendini sürekli yenileyen teknoloji neredeyse hergün farklı bir ifade biçimini kullanıcılara sunmaktadır. Bu bağlamda hareketli grafikler eğitiminde kullanılan müfredatların da gelişen teknolojiye ayak uyduran, nitelikli üretim ihtiyaçlarını karşılayabilen, yetkin tasarımcılar yetiştirmeye olanak sağlaması gerekmektedir.

2. HAREKETLİ GRAFİKLERİN GELİŞİMİ

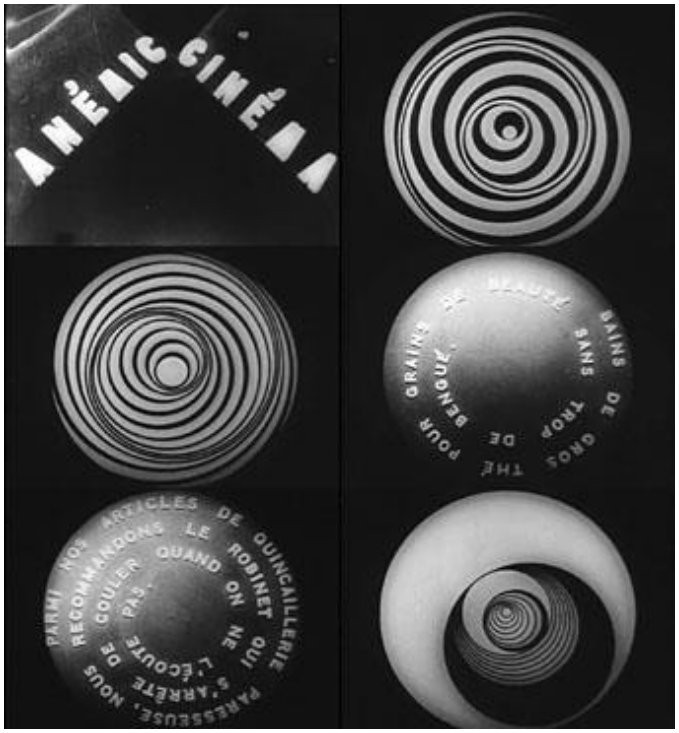
Göstergelerin ancak kendinden önceki ve sonraki halleriyle arasında kurulan bağlantı ile anlam kazanacağını ifade eden, göstergebilime önemli katkılar sağlayan filozof Charles Sanders Peirce, imge ile anlam arasındaki ilişkide, hareketin ve durumsallığın ne denli önemli olduğunun altını çizmiştir (Colebrook, 2013: 104).

Hareketli grafiklerin gelişimini 20. yüzyılın başlarında yaşanan zihinsel değişimin tetiklediği sanat akımlarının etksi ile ilişkilendirmek mümkündür. Dada, Gerçeküstücülük, De Stjil ve Süprematizm gibi akımlar, grafik tasarımın ifade biçimini de etkilemişlerdir (Meggs ve Purvis, 2016: 196). Hareket ile imgeyi birleştirme eğilimi, deneysel çalışmalar yapan dönem sanatçıları için hareketli grafiklerin ilk örnekleri sayılabilecek üretimler ortaya koymalarını sağlamıştır. 1923 yılı, İsveçli sanatçı Viking Eggeling imzalı *Symphonie Diagonale* (Görsel 1) adlı çalışmayla ilk deneysel hareketli grafik örneklerinden biri olarak kabul edilen eseri yayınlandığı tarih olarak kayıtlara geçmiştir. Kare animasyon tekniği ile oluşturulan filmin müzik ile görsel arasında, uyumlu bir akış sağlama kaygısında olduğu izlenmektedir (Krasner, 2013: 7).

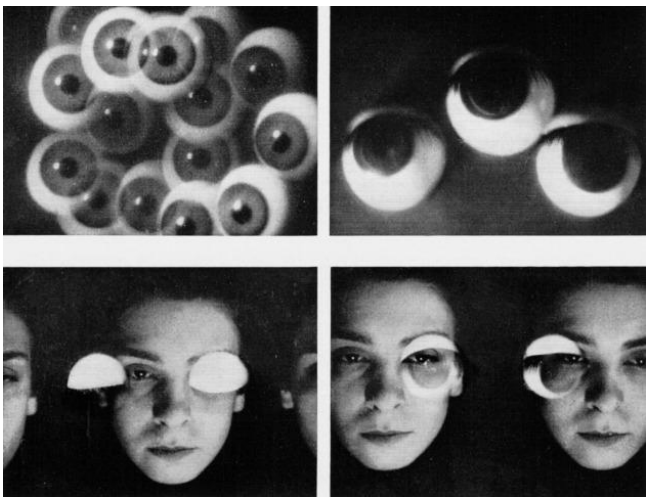


Görsel 1. Viking Eggeling, *Symphonie Diagonale*, (1923)

Viking Eggeling'in yapıtının dönem sanatçıları için ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Hareket ile tipografinin beraber kullanımının ne denli etkili olabileceğinin bir örneği olan Marcel Duchamp imzalı *Anemic Cinema* (1926) ve gerçek hayattan videolarla geometrik şekilleri beraber kullanan Hans Ritcher'ın *Filmstudie* isimli çalışması 1920'lerde kendini gösteren diğer isimler arasındadır.

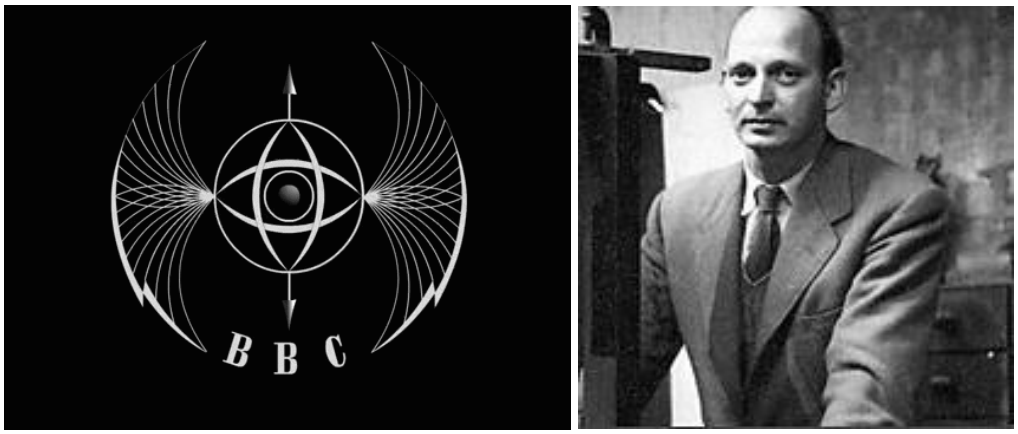


Görsel 2. Marcel Duchamp, *Anemic Cinema*, 1926



Görsel 3. Hans Richter, *Filmstudie*, 1928

20, yüzyılın ikinci çeyreği ise hareketli grafiklerin televizyon yayıncılığında kullanılması anlamında önemlidir. Abram Games 1953 yılında BBC televizyonu için tasarladığı logoyu tahta, metal ve piyano telleri ile oluşturduğu bir düzenek sayesinde hareketli bir hale getirmiştir. İçten dışa seyreden bir hareket akışının olduğu çalışma, ilk hareketli logo örneği olarak kabul edilmektedir (Krasner, 2008; Atiker, 2009).



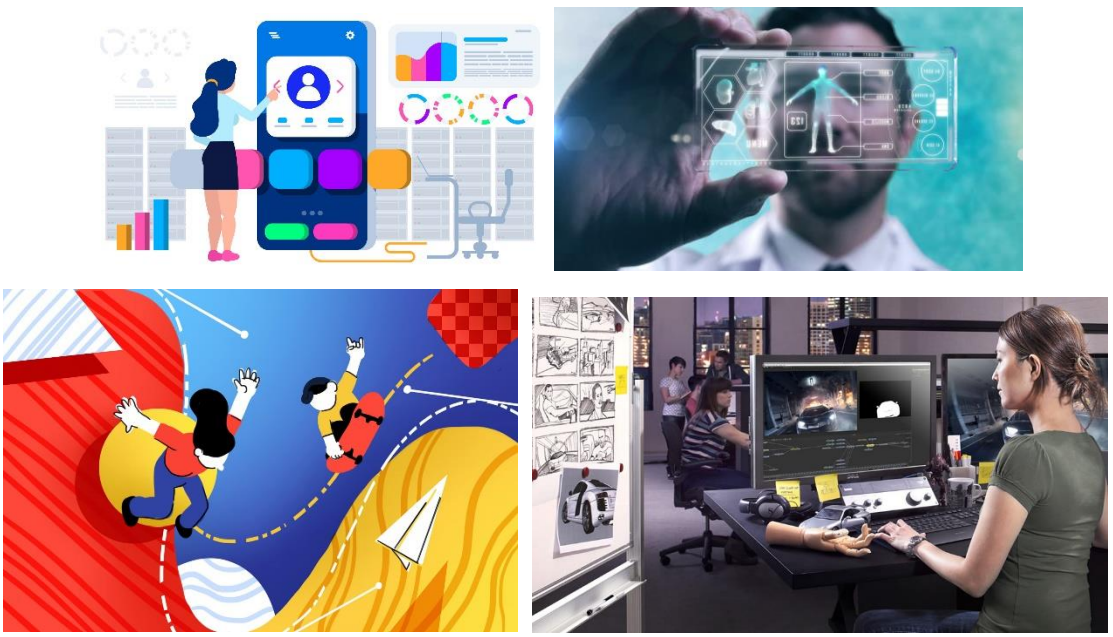
Görsel 4. BBC İçin Tasarlanan Loge ve Tasarımcısı Abram Games, 1953

Hareketli grafiklerin yükselişini, 1950'lerde sinema sektörü ile beraber izlemek mümkündür. Alternatif kayıt ve kurgu teknikleri ile artan bir ivme gösteren sinema, daha çok izleyiciye ulaşma fırsatı bulmuştur. Bu nicel sıçrama, yapım şirketlerini, gösterime girecek filmlerin duyurulması noktasında da farklı arayışlara götürmüştür. İzlenecek filmin hikayesi ve dokusuna uygun bir girizgah olarak izleyiriciye sunulan jenerik tasarımı, hareketli grafiklerin kullanımı için son derece uygun bir zemin haline gelmiştir. Otto Preminger imzalı *The Man With The Golden Arm* (1955) filmi için Saul Bass tarafından tasarlanan jenerik, alan için öncül örneklerden biri olduğu söylenebilir. 20. Yüzyılında yaşanan dijital devrim, daha önce görülmemiş bir imge ve form yaratma imkanını tasarımcıların önüne sermiştir (Meggs, 2016: 469). Bu imkanlar, Greenberg kardeşler için hareketli grafik tasarımı konusunda birçok ilke imza atma şansı vermiştir. Aralarında *Flash Gordon, Flying, Family Business, Superman* gibi filmlerin bulunduğu 14 filmlik bir serinin jenerik tasarımlarını gerçekleştiren Robert Greenberg ve Richard Alan Greenberg, ilk hareketli grafik stüdyosunu kurmuşlardır. Dönem için yeni sayılabilecek yazılımlarla tasarladıkları 3 boyutlu tipografileri jeneriklerine taşımaları da alan için yaptıkları diğer önemli bir katkı olarak kabul edilir (Krasner, 2013: 22).



Görsel 5. Greenberg Tasarım Stüdyosu, Jenerik Tasarım Örnekleri.

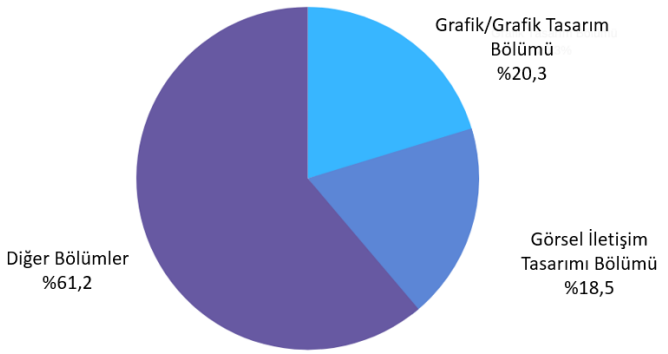
21. yüzyılla başlayan, dünyayı imgede ele geçirme harekatı, (Sayın, 2015: 50), dijital devrimle birleşerek halihazırda kollektif, melezleşmiş, etkileşimli bir dil olan grafik tasarım ifade biçimini (Burnett, 2012: 71), daha fazla alana yayılmasına yol açmıştır. Günüzümde akıllı telefon uygulamaları için tasarlanan arayüzlerden medikal görselleştirmelere, animasyonlardan bilboardlara neredeyse her mecrada hareketli grafiklerin kullanımını görmek mümkündür.



Görsel 6. Hareketli Grafiklerin Kullanım Alanları.

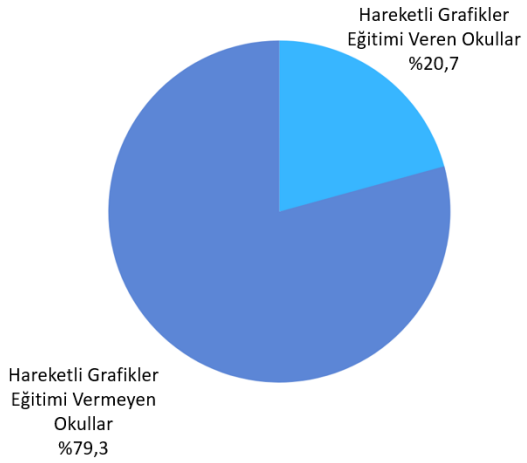
3. TÜRKİYE'DE HAREKETLİ GRAFİKLER EĞİTİMİ

Ülkemizde hareketli grafikler eğitiminin grafik/grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı ve çok küçük bir yüzdeyle de animasyon bölümlerinde verildiği bilinmektedir. 2021 yılı verilerine bakıldığında (yazım ve yayımlanla sürecinde değişiklik göstermekle birlikte) Türkiye'de vakıf ve devlet kurumları beraber olmak üzere toplam 205 adet üniversite bulunmaktadır (https://www.yok.gov.tr/universiteler/universitelerimiz). Bu üniversiteler arasında 68 adet grafik tasarımı, 62 adet görsel iletişim tasarımı bölümü olduğu saptanmıştır. İlgili bölümlerin toplam üniversiteler içindeki oransal dağılımı %38,8 olarak hesaplanmıştır (Görsel 7).



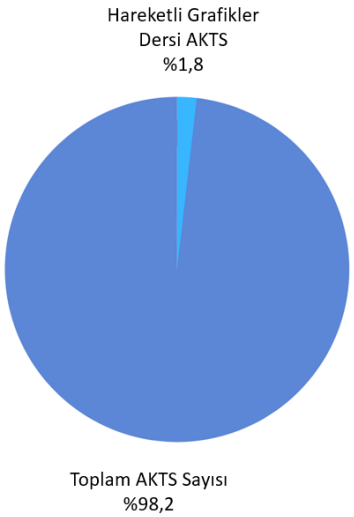
Görsel 7. Toplam Üniversite Sayısı İçinde Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Tasarımı Programlarının Oranı.

Hareketli grafikler eğitiminin verilebileceği toplam 130 üniversite arasında, bu eğitimi veren kurumların sayısı ise 34 ile sınırlıdır. Grafik tasarım veya görsel iletişim tasarımı bölümlerinden birine yerleştirilen bir öğrencinin hareketli grafik eğitimi alma ihtimali, %20,7 olarak hesaplanmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Tasarımı Programına Sahip Fakülteler İçinde Hareketli Grafik Eğitimi Veren Okulların Oranı.

Eğitim veren 34 bölümün hareketli grafikler dersi için tanımladıkları ders yükünün karşılığı, ortalama 4,47 AKTS'dir. Lisans programını tamamlamak için alınması gereken 240 AKTS içinden hareketli grafikler dersi için belirlenen AKTS'nin toplamın %1,8'ini oluşturduğu görülmüştür (Görsel 9).



Görsel 9. Mezuniyet İçin Alınması Gereken AKTS Sayısı İçinde Hareketli Grafikler Dersinin Oranı.

34 bölümün ders müfredatları incelendiğinde, içeriğin ± 14 haftalık bir sürede ve 6. veya 7. yarı yılda verilmesinin planlandığı görülmüştür. Dersler bir dönemle sınırlandırılmış (Yalnızca, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesii Grafik Tasarım

Bölümü'nde 2 dönem, devam dersi şeklinde verilmektedir) ve dersi alabilmek için ön/yan koşul belirtilmemiştir (Yalnızca, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü'nde, Sanat Felsefesi I isimli ders ön koşul olarak gösterilmiştir).

Ders akışları incelendiğinde genel hatlarıyla dersin tanıtılması, örneklerin incelenmesi, ilgili yazılımların anlatılması, projenin verilmesi, revizeler ve dersin sonlandırılması şeklindedir. Kullanılması hedeflenen yazılımlar, Adobe After Effects, Adobe Photoshop, Adobe Premiere, Autodesk Maya olarak belirtilmiştir.

Hareketli grafikler dersi için amaçlar bölümlere göre değişiklik göstermekle beraber araştımanın konusu doğrultusunda seçilen birkaç örnek şöyledir;

"...Dersin amacı, canlı-hareketli filmler ve animasyonlar için gerekli olan yetileri öğrencilere kazandırmak, ilgili kavramları öğretmektir." (https://vcd.yasar.edu.tr/).

"...Bu ders bilgisayar ortamında 2 boyutlu yapıya sahip animasyon tekniklerinin öğretilmesini hedefler." (https://www.ozyegin.edu.tr/tr/iletisim-ve-tasarimi).

"...Ders kapsamında öğrencilere 3 boyutlu ortamlarda yaratılmış hareketli görüntü yapımı öğretilmektedir." (https://iletisimfakultesi.yeditepe.edu.tr/tr/gorsel-iletisim-tasarimi-bolumu).

"...Bu derste Hareketli reklam uygulamaları yöntemleri pekiştirilmekte, banner(reklam bandı) hazırlama çalışmaları yapılmaktadır." (https://obs.sdu.edu.tr/).

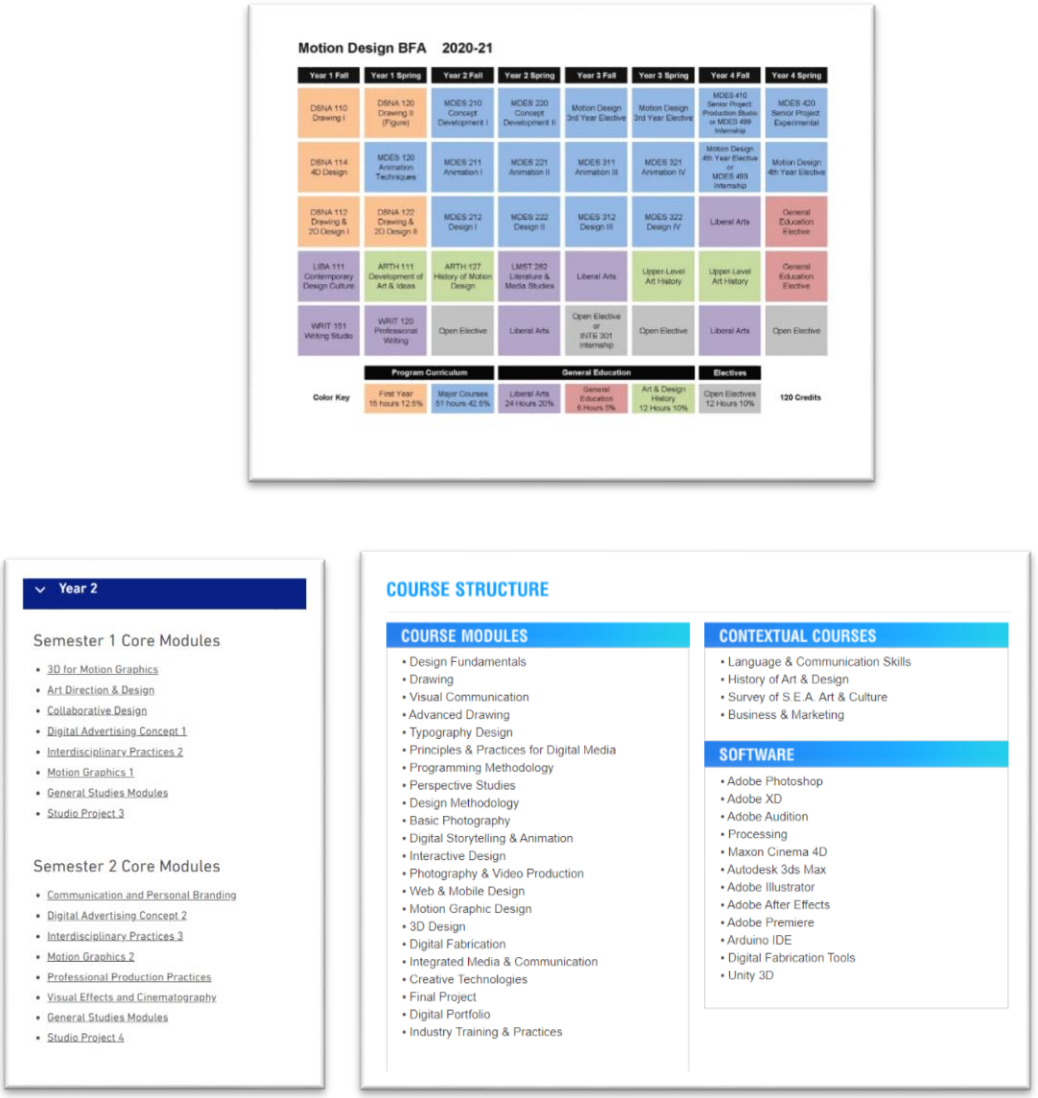
4. YURTDIŞI ÖRNEKLERİ

Hareketli grafikler ve animasyon konusunda, küresel bir paylaşım platformu olan ve bu konularda eğitim danışmanlığı veren *The Rookies* adlı şirket, 2020 yılında yaptığı araştırmada, hareketli grafikler eğitimi veren üniversiteleri sıralamıştır. Sıralamayı mezun öğrencilerin ürettikleri işlerle katıldıkları festival, yarışma, uluslararası mecralarda yayınlanma gibi kriterlerle değerlendiren şirket, ilk beş sıradaki okulu şöyle oluşturmuştur; The Savannah College of Art and Design (Amerika Birleşik Devletleri-Georgia), Ringling College Of Art And Design (Amerika Birleşik Devletleri-Florida), 3dsense Media School (Singapur), Nanyang Polytechnic (Singapur), The One Academy of Communication Design (Malezya), (https://www.therookies.co/).



Görsel 10. Yurtdışında Hareketli Grafikler Eğitimi Veren Bazı Okullar.

Mezun öğrencileri, *Motion Graphics Designer (*Hareketli Grafikler Tasarımcısı), *Motion Designer* (Hareket Tasarımcısı) tanımı ile BA (Bachelor of Art) ve BFA (Bachelor of Fine Arts) seviyesinde diplomalandıran kurumların eğitim süreleri 1, 3 ve 4 yıl arasında değişmektedir. Müfredatlar incelendiğinde illüstrasyon, görsel hikayeleme, animasyon, görsel efekt, ışık, ses ve render gibi hareketli grafik tasarımını oluşturan her bir bileşen için ayrı bir dersin tanımlandığı görülmektedir. Hareketli grafik tasarımının temel atölye dersi olarak verildiği içeriklerde, uzmanlık alanlarında göre, birbirinin öncülü ve ardılı birçok dersin bulunduğu eğitim süreci, mezuniyet projesi ile sonlandırılmaktadır.



Görsel

11. Hareketli Grafikler Ders Programlarından Örnekler

5. SONUÇ

Araştırmada, ülkemizde hareketli grafikler eğitimi veren kurumlar ve yurtdışındaki ilk beş sırayı alan okulların ders için tanımladıkları müfredatlar ve ders içerikleri incelenmiştir. İyileştirilmesi veya değiştirilmesi gereken bazı noktalar saptanmıştır. Dersin zorunlu yada seçmeli herhangi bir ders olarak tanımlanmasının getirdiği zaman kısıtı, eğitmeni, dersi hızlı yürütmeye zorlayarak nitelikten uzaklaştırmaktadır. Ayrıca bu kısıt, dersi, hareketli imge tasarlamanın aksine tasarımı hareketlendirmeye çalışmak gibi teorik anlamda da niteliği düşüren bir seviyeye götürmektedir. Kullanılan yazılı kaynakların yazılım odaklı olması, dersi, hareket tasarımı düşüncesinden uzaklaştırıp yazılım eğitimi etkinliğine götürmektedir. Bu durum, tasarım, hareket ve imge arasında bütünlüğün kurulamamasına sebep olarak üretimi bağlamından uzaklaştırmaktadır. Hareketli grafikler dersi için öncül veya ardıl sayılabilecek derslerin tanımlanmaması öğrencinin bu disiplini kavramakta

zorlanmasına sebep olmaktadır. Alan için üretilmiş özel yazılımların yerine daha geleneksel tercihlerin yapılması, verilen eğitimi çağdaş seviyeden uzaklaştırmaktadır.

Ülkemizin, küresel ölçekte üretim yapabilecek hareketli grafik tasarımcılar yetiştirilebilmesi için bu disiplinin ders ölçeğinden çıkarılıp anasanat dalı seviyesine getirilmesinin, koşulsuz bir başlangıç noktası olduğu açıktır. Bu adımın öncülü olarak temel tasarım eğitimini tamamlayan ve alana yönelmek isteyen öğrenciler için hareketli grafik dersinin atölye dersi olarak tanımlanması düşünülebilir. Alanında, ilgili öğrencilere nitelikli bir eğitimin verilememesi yine alan için öğrenci yetiştirecek eğitmen kadrosunun da oluşmamasına yol açarak kısır bir döngüye girilmesine sebep olmaktadır. Hareketli grafiklerin hergeçen gün genişleyen kullanım alanı ve talep ettiği nitelikli tasarımcı ihtiyacı düşünüldüğünde, alanda eğitmen ve tasarımcı yetiştirmenin çağdaş tasarım eğitimi verme kaygısında olan her kurum için yüksek önem taşıdığı görülmektedir.

Kaynakça

Colebrook, C. (2013). Gilles Deleuze, çev. C. Soydemir, Ankara: Doğubatı

Burnett, R. (2012) İmgeler Nasıl Düşünür, (Güçsal Pusar, Çev.). Metis, İstanbul.

Meggs, P. B. & Purvis, A. W. (2016). Meggs' history of graphic design. John Wiley & Sons.

Krasner, J. (2013). Motion Graphic Design: Applied Historyand Aesthetics. Taylor & Francis.

Sayın, Z. (2015). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis. S. 10.

Atiker, B. (2009) *Hareketli Grafiklerin Evrimi ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İçin Bir Uygulama Örneği* (Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi), https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/, veri tabanından erişildi, Erişim tarihi: 16.03.2021.

İnernet Kaynakları

https://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler/ders/168462/hareketli-grafik-tasarim/ders-tanitim, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://debis.deu.edu.tr/ders-katalog/2015-2016/tr/tr_1113_1113_2271.html, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://debis.deu.edu.tr/ders-katalog/2021-2022/tr/tr_9658_9658_213.html, Erişim tarihi: 16.07.2021

http://www.sab.yildiz.edu.tr/grafik_tasarimi/135/Dersler, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://obs.isparta.edu.tr/Public/EctsCourseDetails.aspx?DersNo=381400157181303001&BolumNo=0&BirimNo=30&DersBolumKod=GRT-3157, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://akts.adu.edu.tr/programme-detail/3/4519/lecture/20856/, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://stf.mehmetakif.edu.tr/akademik/493/icerik/343/dersler, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://ubys.comu.edu.tr/AIS/OutcomeBasedLearning/Home/Index?id=6579&culture=tr-TR#, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://www.mku.edu.tr/files/12adac04-6088-43d1-9ff3-8526cc370fe1.pdf, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://www.msgsu.edu.tr/faculties/guzel-sanatlar-fakultesi/grafik-tasarim-bolumu, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://grafik.yalova.edu.tr/Uploads/grafik/files/2019-2020%20Grafik%20Tasar%c4%b1m%c4%b1%20Bo%cc%88lu%cc%88mu%cc%88%20I%cc

%87ngilizce%20Ders%20Panlar%c4%b1%20Tu%cc%88rkc%cc%a7e.pdf, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://ebs.sakarya.edu.tr/Ders/Detay/563672, Erişim tarihi: 16.07.2021

http://bbs.karatekin.edu.tr/(S(iz2djjv3u4ihytikpysua1na))/dersDetay.aspx?drsK=04028850, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://www.msgsu.edu.tr/faculties/guzel-sanatlar-fakultesi/grafik-tasarim-bolumu, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://bologna.selcuk.edu.tr/tr/Dersler/guzel_sanatlar-grafik-grafik-lisans, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://vs.ieu.edu.tr/graphic_design/tr/syllabus/type/read/id/MGT+207, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://www.isikun.edu.tr/bologna-sureci/meslek-yuksekokullari/grafik-tasarim-programi, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://www.isikun.edu.tr/i/content/771_1_2020_2021_Ders_Icerikleri_TR_11_10_20.pdf, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://myo.istinye.edu.tr/tr/programlar/bilgisayar-destekli-tasarim-ve-animasyon/ders-icerikleri, Erişim tarihi: 16.07.2021

http://gra.bilkent.edu.tr/, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://www.tedu.edu.tr/tr/course-descriptions/vcode, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://www.etu.edu.tr/tr/bolum/gorsel-iletisim-tasarimi/ders-mufredati, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://ebs.aydin.edu.tr/index.iau?Page=DersTanitimFormu2&Action=DersTanitimFormuView&bolum_kodu=47&DersID=63075&innerPage=tumu&ln=tr, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://www.ayvansaray.edu.tr/tr-TR/bolum-dersleri/27948, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://akts.beykoz.edu.tr/bilgipaketi/eobsakts/ogrenimprogrami/program_kodu/0202001/menu_id/p_28/tip/L/ln/tr?submenuheader=2, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://ects.bilgi.edu.tr/Course/Detail?catalog_courseId=13644613, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://www.medipol.edu.tr/akademik/fakulteler/guzel-sanatlar-fakultesi/bolumler/gorsel-iletisim-tasarimi/program-bilgileri/ders-detayi?DersBolumID=348338#DersTanimi, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://www.maltepe.edu.tr/iletisim/tr/ders-tanimlari-1, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://sis.ozyegin.edu.tr/OZU_GWT/doc/8430007613851211&webdata=42D8EC24B52B11875C2D9FC02B99CC70BD5F930F7E1079B3B196F71965F30657119E3DA480FE3E040C3493CF542F5632, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://cod.ozyegin.edu.tr/ders-plani/, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://iletisimfakultesi.yeditepe.edu.tr/tr/gorsel-iletisim-tasarimi-bolumu/2321, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://akademikpaket.iku.edu.tr/TR/ects_bolum.php?m=1&p=124&f=5&r=0&ders_id=6508&ects=ders_detay&yariyil=3 , Erişim tarihi: 16.07.2021

https://cdn.uskudar.edu.tr/uploads/files/2019/01/30/gi-t-mu-fredat-260918.pdf, Erişim tarihi: 16.07.2021

https://com.alanyahep.edu.tr/tr/ders-icerikleri, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://guzelsanatlar.neu.edu.tr/akademik/akademik-programlar/grafik-tasarim-bolumu/dersler/, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.yok.gov.tr/universiteler/universitelerimiz, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.therookies.co/, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.scad.edu/academics/programs/motion-media-design, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.ringling.edu/motion-design/, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.3dsense.net/index.php/programs/motion-graphic-design, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.nyp.edu.sg/schools/sdm/full-time-courses/motion-graphics-design.html, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.toa.edu.my/, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://discover.therookies.co/schools/best-3d-motion-graphics-schools-in-the-world/, Erişim tarihi: 26.08.2021

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. http://anthologyfilmarchives.org/collections/reference-library/stills/1220, Erişim tarihi: 26.08.2021

Görsel 2. http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2012/04/26/anemic-cinema/, Erişim tarihi: 26.08.2021

Görsel 3. https://66.media.tumblr.com/tumblr_m19pnyIo4v1qfg94wo1_1280.jpg, Erişim tarihi: 26.08.2021

Görsel 4. https://www.bbc.com/historyofthebbc/research/bbc-idents/television-symbol, Erişim tarihi: 26.08.2021

Görsel 5. https://www.artofthetitle.com/designer/richard-greenberg/, Erişim tarihi: 26.08.2021

Görsel 6. https://www.artstation.com/artwork/EVgezN, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.shutterstock.com/it/video/clip-12430439-caucasian-european-american-scientist-male-medical-motion, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://cleverclipstudios.com/en-ch/blog/what-is-motion-design-graphic-design-explained/, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.rocketstock.com/blog/motion-graphics-software-you-should-know/, Erişim tarihi: 26.08.2021

Görsel 7. https://www.canva.com/, Erişim tarihi: 26.08.2021

Görsel 8. https://www.canva.com/, Erişim tarihi: 26.08.2021

Görsel 9. https://www.canva.com/, Erişim tarihi: 26.08.2021

Görsel 10. https://www.scad.edu/academics/programs/motion-media-design, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.ringling.edu/motion-design/, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.3dsense.net/index.php/programs/motion-graphic-design, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.nyp.edu.sg/schools/sdm/full-time-courses/motion-graphics-design.html, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.toa.edu.my/, Erişim tarihi: 26.08.2021

Görsel 11. https://www.scad.edu/academics/programs/motion-media-design, Erişim tarihi: 26.08.2021

_____ https://www.ringling.edu/motion-design/, Erişim tarihi: 26.08.2021

https://www.3dsense.net/index.php/programs/motion-graphic-design, Erişim tarihi: 26.08.2021

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Doç. Dr. Şeyda Barlas Bozkuş
Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi
seyda.bozkus@marmara.edu.tr.

DİJİTAL MEDYA ÇAĞINDA SANAT VE ESTETİĞİ GERİ DÖNÜŞTÜRMEK: ÜNLÜ RESİM VE HEYKELLERİN KARANTİNA DÖNEMİNDE YENİDEN CANLANDIRILMASI

Öz

"Sanat eserine sadece bakma, sanat eseri ol ve kendin için yap!"

Kültür ve sanat kurumları 21.yy'da teknolojideki değişimlere paralel olarak dijital dönüşüme uyum sağlamaktadır. Mart 2020'den itibaren dünyayı etkisi altına alan bu yüzyılın ilk küresel salgını olarak görülen Covid 19 pandemisinde kültür ve sanat kurumlarının dijital medya üzerinden sanatseverle kurduğu iletişimin boyutları bu çalışma kapsamında incelenecektir. Karantina sürecinde kapatılan sanat kurumları sosyal medya üzerinden kurumsal iletişime devam etmek amacıyla çeşitli stratejilerden faydalanmıştır.Müze ziyaretçisi, müze izleyicisi ve son olarak müze içerik üreticisi olarak görülen sanatseverler müze ve toplum arasındaki iletişimi yeniden tanımlamıştır. Kullanıcı katkılı içerikler olarak ortaya çıkan sanat tarihinde önemli yere sahip Rönesans ve modern dönem resimlerinin yeniden canlandırılması çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Katılımcı kültür bağlamında hayata geçerilen karantina dönemi sanat uygulamaları müzecilikte küresel bir strateji geliştirmek için sosyal medyanın nasıl ve hangi yöntemlerle sanatseverlerin kullanımına sunulacağını göstermiştir. Gelecek on yılda müzeler dijital medyanın temel olarak kullanıldığı alanlar haline gelerek zaman ve mekandan sınırsız olarak etkileşim sunan alanlar olacaktır.

Anathar Kelimer: dijital kültür**,** görsel kültür, müzeler, sosyal medya, covid 19 pandemisi

RECYCLING THE ART AND AESTHETICS IN THE AGE OF DIGITAL MEDIA: RECREATION OF THE FAMOUS PAINTINGS AND SCULPTURES AS AN ART PRACTICE DURING THE COVID 19 QUARANTINE

Abstract

Don’t just look at an artwork, *be* the artwork and make it yourself!"

Culture and art institutions adapt themselves to digital transformation in parallel with the changes in the technological field in the 21st century. In the Covid 19 pandemic, which is seen as the first global epidemic of this century that has affected the world since March 2020, the dimensions of the communication established by culture and art institutions with art lovers via digital media will be examined within the scope of this study. Art institutions, which were closed during the quarantine period, benefited from various strategies in order to continue corporate communication through social media. Museum visitors, museum viewers, and finally art lovers, who are seen as museum content producers, have redefined the communication between the museum and society. The revival of Renaissance and modern period paintings, which have an important place in the history of art, which emerged as user-contributed contents, constitutes the sample of this study. Quarantine period art practices implemented in the context of participatory culture have shown how and by what methods social media will be made available to art lovers in order to develop a global strategy in museology. In the next decade, museums will become areas where digital media is used as the basis, and they will be areas that offer unlimited interaction from time and space.

Keywords: digital culture, visual culture, museum, social media, Covid 19 Pandemic

Giriş

İletişim çağı olarak da adlandırdığımız 21.yüzyıl, teknolojinin hızlı gelişmesiyle görsel kültürün hakimiyet kazandığı bir dönemdir. Dijital kültür, günümüzde geleneksel formların dışında etkileşimsel olarak üretilen değiştirilen ve hızlı bir şekilde kopyalanan görseller ve imgeler bütünüdür. Yazı dilinin hakimiyetinin görsel dile geçmeye başladığı dönemde anlam ve anlatımın oluşmasında imgeler, semboller ve kodların hakimiyeti görüldü. Sanat ve kültür alanında yoğunlaşan internet destekli çalışmalar nedeniyle önde gelen müzeler ve kültür kurumları etkin bir biçime yeni iletişim teknolojilerine entegre olmaya başladı. Facebook, Instagram, Twitter, Youtube gibi yeni medya içerik üretim şekilleri görsel kültürün hakim olduğu dijital medya ortamının oluşturulmasında büyük ölçüde katkı sağladı. Sosyal medya kullanıcıları müze, galeri, e-kültür kurumlarına erişirken aynı zamanda bu iletişim kanalları için içerik üretimine de katkı sundu.

Değişen sosyo-kültürel dinamikler çerçevesinde kısa adıyla ICOM olarak adlandırılan Milletlerarası Müzeler Konseyi'nin 21-22 Temmuz 2019 tarihleri arasında Paris'te düzenlediği 139. oturumunda ortak müze tanımında değişiklik önerisi getirerek "müzelerin geçmişle geleceğin değerlendirebileceğimiz, bu amaçla diyalog kurmamızı sağlayan, demokratikleştirici, kapsayıcı ve çok sesli alanlardır" tanımlanması gerekliliği vurgulanmıştır (MMKD, 2019a). "Museums have no borders, they have a network" (Sınırları Olamayan, Ağlar ile Bağlı Müzeler" sloganıyla yola çıkan ICOM (2019) müzelerin toplumlar ve uluslararası sınır çizmek yerine ağ kurarak sosyal bir örgütlenme kurmayı amaçlamaktadır. Bu bakımdan müzelerin 21.yy'daki toplumsal ve kültürel konumunu ele aldığımızda her kesimden grupların müzelerin eşitlikçi yaklaşımından faydalanarak müze ağına dahil olmaları gerekliliğinin altı çizilmektedir. Dijital teknolojilerin sıklıkla kullanılarak dünyadaki müzelerin uluslararası ortak bir platformda yer almaları gerekliliği açıkça ortaya konmaktadır.

Bu bağlamda makalede temel olarak, dünyada son yıllarda popüler bir aktivite haline gelen resim ve heykellerin yeniden canlandırılması uygulaması internetteki katılımcı kültür ve post-modern kültürel taşıyıcılık açısından incelenecektir. İnternet mimlerinde daha önce Shifman (2014), Boudana (2017), Gal'ın (2016) yaptığı araştırmalarda dijital kültürün Avrupa resim ve heykel sanatından öykünerek yeni tip imgeler ve semboller yaratmıştır. İnternet mimlerinin dışında günümüzde dijital mecralarda dolaşımda olan görsel kültüre ait mirası sosyal medya aracılığı ile geniş kitlelere ulaşarak çoğaltmaktadır. Gerek güldürü gerekse öğretici unsur olarak yeniden üretilen sanat eserleri yeni dijital mecra haline gelmektedir. Dünyaca ünlü tabloların günümüz koşullarında bireysel performans ile yeniden canlandırılmaları buna en iyi örneklerden biridir.

Son yıllarda oldukça popüler olan bu akım 2019 yılının aralık ayında Çin'de başlayan ve birkaç ay gibi kısa sürede ABD, Avrupa, Orta Doğu ve Uzak Doğu'yu etkisi altına alan Covid 19 pandemisi günlerinde dünyanın önde gelen müzelerinin de sanatseveleri ve sosyal medya takipçilerini yönlendirmesiyle ile bir sosyal medya yarışması (social media challenge) haline gelmiştir. Dünya genelinde kapsamlı bir şekilde uygulanan pandemi önlemleri nedeniyle "evde kal" mesajı twitter ve instagram gibi dünya genelinde sık kullanılan sosyal medya ağları üzerinden verilmiştir. Bu bağlamda, çalışmada dünyaca tanınmış sanat eserlerinin taklitle yeniden üretim süreci ele alınarak özellikle pandemi döneminde sosyal izolasyonun zorunluluğu sanatın günümüz koşullarında yeniden yaratılması ve anlamlandırılmasının önünü açmıştır.

Yeni medya alanında yapılan çalışmalarda internette içerik üretiminin günlük hayatta boş zaman aktivitesi olarak adlandırılması Christian Fuchs'ın (2017) "empatik işçi" kavramı sıklıkla karşımıza çıkacaktır. Dijital ortamda zamanlarının bir bölümünü harcayan sanatseveler müze ve

sanat kurumlarınn sosyal medya aracılığı ile destekledikleri yeni sanatsal üretim alanlarının gönüllü çalışanları durumundadır. Bu perspektiften bakıldığında dünyaca ünlü tabloların sosyal medyada farklı formatlarda izleyiciye sunulması aslında yaratı sürecinde yer alanların sanatseverlerin bir şekilde yeni medyanın empatik çalışanları olmasıdır.

Çağdaş sanatın alımlanmasına dijital medya üzerinden baktığımızda, Jeffery Alexander'a (2010) imgelerin kültür sosyolojisi açısından incelenmesinde metaryal formun dışında taşıdıkları anlam estetik süreçle inşa edildiği savunur. Bu durumda ikonlaşmış derecede iyi bilinen tabloların taşıdıkları güç yeniden canlandırılmaları ile yok olmaz. Bu yeniden üretim süreci değer kaybının aksine yaşanılan anın değerini kaznır günümüzün sembolik dili üzerinden okunur. Gelecek bölümde gerek internet ortamında yeniden üretim gerekse imgelerin anlamsal değişiminin günümüzdeki durumunun tartışılacağı çalışmada dijital dönüşümün sanat alanında getirdiği algısal ve sembolik değişim üzerinde durulacaktır.

Serbest Zaman Aktivitesi olarak Sosyal Medya'da İçerik Üretmek

Yaşadığımız çağın kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki etkisini Manuel Castells (2000) "ağ toplumu" olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda kitle iletişiminin sosyal ağlar çevresinde bireysel iletişime dönerek küresel ölçekte bir izleyici kitlesi oluşturduğunu savunur. İnternet ortamında kitle iletişimin gelindiği noktada sosyal medya hesapları, blog, forum, web siteleri üzerinden bireyler bilgi akışı içerisinde yer alarak kaynak üretiminde aktif olarak bulunurlar. Modern çağlarda flaneur'ün (Benjamin, 2012) şehir hayatını herhangi bir amacı olmadan keşfederkenki tavrı, ağ bağlantıları üzerinde boş zamanlarını geçiren bireylerde de benzer bir yapı görülmektedir. İnternet tabanlı ağlar üzerinden eşzamanlı olarak devam eden bilgi akışında bu amaçsız olma durumu gözlemlemeyi, düşünmeyi ve hayal etmeyi geliştirir. Yeni üretilen içerikler çoğu kez bu serbest zamanın ürünleri olur. Bu zamanı harcamak veya değerlendirmek bireylerin iletişim ortamında zaman geçirme isteklerine bağlı olarak değişir.

20. yüzyılda modern toplumlarda eğitim çalışma, kişisel ihtiyaçların ve zorunlulukların giderilmesi dışında bireylerin serbest zamanlarını değerlendirmek amacıyla düzelenen sosyo-kültürel faaliyetler, spor, hobiler ve seyyahat gibi aktivitelerle geçirmelerini amaçlar. Serbest zamanlar gündelik yaşamın zorlukların bir kaçış ve araverme olarak nitelendirilmekle birlikte; bireylerin kendilerini ifade etmesini sağlayan bir deneyim ve bilinç bir etkinlik olarak görülmektedir (Aydoğan, 2000:158). Serbest zaman son yirmi yılda insanların zaman ve mekan kullanımını da farklılaştırmaktadır. Kitle iletişim araçlarının yoğun olarak kullanılmasıyla artan kültürel tüketim ve kültürün popülerleşmesi 1980 sonrasındaki neoliberal toplumun şekillenmesindeki en önemli olgulardan biridir. Piyasa koşullarında serbest zamanın

tüketilmesinde hiç şüphesiz kültür kurumlarının rolü büyüktür. Özellikle ABD ve Batı Avrupa'da modern ve çağdaş sanatın gündelik hayatın önemli bir bölümünde etkisinin olması müze, galeri ve kültür kurumlarını kamusal alanın merkezinde olamasını sağlamıştır. Bu şekilde serbest zaman değerlendirmek de kültürel tüketim üzerinden yapılagelmiştir.

Yeni medya ile internet tabanlı sosyal ağlar hayatımıza girmekle birlikte daha önce insanların tecrübe etmediği bir şekilde (Jenkins,2006) medyanın sunduğu katılımcı kültür olanaklarından yararlanan bireyler ağ toplumunun bir parçası haline gelirler. Katılım kişilerin kendi rızaları olduğu kadar dış etkenlerinde etkisiyle sosyal ağlarla bütünleşen sanal gruplara olan üyelikler,çevirimiçi reklam ve ağ etkileşimi ile gerçekleşmektedir. Günümüzde sosyal medyayı kullanan sanatseverlerle sadece haberleri ve sanat programlarını takip etmek yerine kendileride birer içerik üreticisi konumundadır.

Müze ziyaretçileri müze, galeri fuar ve sergilerde geçirdikleri zamanı karantina döneminde evlerinde Facebook, Twitter, Instagram, Youtube üzerinden bağlanarak telafi etmektedir. Bu noktada online sosyal ağlar sayesinde "kültürün üretimi" etkinliğine katılan sosyal medya kullanıcıları Fuchs'a göre akışta olan "empatik işçi"dir (Fuchs, 2017).Empatik işçi bir veri üreticisidir. Enformasyon kapitalizmi çağında internet kullanıcıları içeriği üretir, sunar ve aynı zamanda da tüketirler. Empatik işçi bu noktada sosyal ağların veri üretimi açısından sömürülen tarafını bize sunar. Günümüzde ağ bağlantıları ile sosyalleşen ve serbest zamanını internetin sunduğu mecralarda harcayan kişiler meta üretimiyle içerik üretiminin sürekli güncellemesini sağlarlar. Bu bakımdan müzeler ve kültür sanat kurumları için sanatseverler günümüzde bir çeşit empatik işçi konumundadır. Müzelerin sosyal medya hesapları, blogları ve web sitesi üzerindeki çevirimiçi uygulamlarda ziyaretçilerden içerik üretimi için katılım beklemektedir. Sanal kültür ve sanat forumları 21.yy'da dijital sanat emeğinin üretildiği mecralar haline gelmiştir. Bir blogtaki veya web sitesindenki eseri beğenerek, yorum yaparak bilgi akışına empatik olarak katılmış olunur.

Dünyaca ünlü müzelerin sosyal medya hesapları ve web siteleri çok sayıda ziyaretçiyi ağırlayarak her hafta içerik üretimine katkı sağlayarak sanal aktiviteler düzenlemektedir. Sanal müzelerin bir bölümünde kullanılan "sanal gerçeklik" uygulamaları görünen gerçekliği farklı bir düzlemde yeniden yaratır. Bu medya ortamında aynı zamanda post modern öznenin oluşum sorunsalını da beraberinde getirir. Bireyler, gruplar ve toplum farklı kimliksel yapılara sahiptir. Öznenin kimliksel olarak şekillenmesi yani sanal toplumların oluşması kültürel açıdan dağınık parçalanmış yapıların siber uzamda sosyal açıdan ilişkilendirilmesiyle olur. Marx Poster'a göre (Poster, 2017:125) " siber uzamda üretilen hikayeler, anlatılar ve yorumlar teknolojiye

bağımlıdır. Bu nedenle sanat ve kültür alanındaki kurumlarda farklı yollarla izleyiciyi çeşitlendirmek için oluşturulan medya metinleri her her geçen gün daha özgün, interaktif ve bireysel olmaktadır.

Çağdaş müzecilik alanında yeni gelişmelere takip eden bir yapıda içerik üretimi amaçlanarak siber uzamda sanal toplumu etkileşim halinde tutmak amaçlanmaktadır. Teknoloji gerçeği taklit etmek ve üretmek, çoğaltmak ve geliştirmek için evrim geçirmiştir. Gelecek bölümde ele dijital iletişim alanında ele alınan örnekler çağdaş müzeciliğin ikinci medya çağında hangi boyutlarda toplumla ilişki içinde olduğunu ve içerik üretiminin nasıl yapıldığı konularında okuyucuyu aydınlatacaktır.

Dijital İletişim Çalışmalarında Çağdaş Müzecilik Uygulamaları

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başat sanat kurumları olan müzeler ve galeriler klasik tanımlarının dışına çıkarak toplumla iletişim kurmada yeni yaklaşımlar geliştirmiştir. Kitle iletişim esas alınarak yapılan yeni düzenlemelerde modern ve çağdaş sanat bilinen formlarının gerek yazılı gerekse görsel olarak çoğaltılarak dolaşıma sokulması sağlanmıştır. Popüler imgelerin estetik değerlerle birleştirilerek toplumsal düzeyde pazarlama yoluyla ayakta kalmaları istenmiştir. Özellikle ABD ve Batı Avrupa müzelerinde sanatın kültürel olarak alımlanmasını büyük ölçüde halkla ilişkiler alanında ve reklam faaliyetlerine kanalize ederek piyasaya entegre olmaya başlamıştır.



Resim 1: Sanat Dünyasında Covid 19 Modası https://haberler.boun.edu.tr/tr/haber/sanat-dunyasina-covid-19-molasi, Erişim Tarihi:13.05.2019

20.yy'ın ikinci yarısında kültür politikaları ve kültürel sermayede gelen değişim modern müzeciliğin müzeyi tanılayan klasik fonksiyonlarının dışına çıkarak herkese açık kolay

erişilebilinilen kısacası "duvarları olmayan" kültür kurumuna dönüştürdü. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ABD ve Batı Avrupa sanat dünyasında etkisini gösteren avangard kuramın müze kurumunda görünürlülük kazanması müzelerin seçkin azınlığın kalesi olması rölüne son verdiği söylenebilinir. Diğer taraftan genel olarak kullanılan tabirle "duvarlarının yıkılması" üzelerin neoliberal küresel dönüşümün içerisinde kültür kurumlarının merkezine oturtmuştur (Artun, 2006: 270).

Dünya'da gelişmiş ülkelerinin geçirdiği politik, sosyal ve kültürel değişim müze sonrası dönem (post-museum)da klasik anlamda müze kavramının geçirdiği köklü değişimi gösterir. (Hall, 2001). Müze, kültürel sermaye ve siyasi iktidarla yakın ilişkide olmakla birlikte toplumsal pratikler açısından işlerliği farklılaşmıştır. Kültürün kavramsal olarak tanımının değişmesi ile birlikte müzelerin merkez/çevre ilişkisinin dışında alışılagelmiş kavramsal çerçevenin dışına çıkması beklenmiştir. Müzelerin kendi duvarlarını yıkması uzun ve zorlu bir süreç de olsa gelişen dijital teknolojinin de etkisiyle toplumsal iletişim yeni yollarla güçlü kılınmaya çalışılmıştır.

Kültürel incelemeler açısından 1980 sonrasında kültür kurumlarını incelediğimizde gerek vizyon gerekse uygulamada radikal bir farklılaşma görüldü. Stuart Hall'a göre (2005:271) müze ve sanat kurumlarındaki değişimin kitle kültürüne entegre olunmasında kitle eğlencesi yaklaşımının ön planda olduğunu öne sürüldü. Müze binalarında kullanılan afiş, pankart, el broşürleri, panolar, sergi mekanının düzenlemesi ve dijital medya uygulamalar (sosyal medya hesapları, sanal müzeler, dijital arşivler) özellikle ABD ve Batı Avrupa merkezli kültür ve sanat kurumlarının toplumla iletişimindeki temel alanları haline geldi.

Bu stratejik değişim müzelerin klasik işleyişini de etkilemiştir. Sanat tarihçisi Hans Belting'e göre sanat müzeleri geçmişte eserleri teşhir ediyor, onları tarihsel süreçteki yerini konumlandırır. Modern müzeler toplum, sanat ve sanatçılar arasında bir bağ kurmaktaydı. Şimdi ise çağdaş yada diğer bir tanımlama ile post modern müzeler sanatın popülerleşmesi sürecinde kendi bağlamından arındırılmasına neden olmaktadır (Artun, 2017: 183)

Müzelerin estetik açıdan geri dönüşürücü gücü son yıllarda yapılan web tabanlı etkileşimli uygulamalarla daha da çok görünürlülük kazanmıştır. Bu uygulamalar sayesinde müze ziyaretçilerinin dikkati müzelere çevrilmiştir. 2010 yılının şubat ayında hayata geçirilen "Streetmuseum 2.0" Londra Müzesi'nin koleksiyonunda bulunan şehir fotoğraflarının photoshop ve google maps ile iphone app kullanılarak günümüze uyarlanmıştır. Bu uygulama herkesin ücretsiz olarak cep telefonuna yüklediği arttırılmış gerçeklik programı ile Londra merkezde yerinizi tespit ettikten sonra bulunduğunuz bölgenin arşivde yer alan eski fotoğrafının güncel

konumunuzda cep telefonu ile kaydettiğiniz görüntünün birleşmesinden oluşmaktadır. Eski ve yeninin binalar, sokaklar, otobüs durakları, köprüler, metro istasyonları gibi her gün binlerce kişinin yanından geçtiği iyi bilinen bölgelerin geçirdiği değişimi bir zaman makinesi içerisinden sunacak şeklilde yeniden üretmesidir.



Resim 2: Londra Müzesi "StreetMuseum 2.0" 1920-2010 arası (https://petapixel.com/2010/05/24/museum-of-london-releases-augmented-reality-app-for-historical-photos/ Erişim Tarihi: 10.05.2020)

Müzelerin uluslararası düzeyde yaptıkları işbirlikleri sayesinde çok sayıda sergi farklı ülkeleri gezerek kültürel anlamda birer platform oluşturmuştur. ICOM'un da desteğiyle müzecilikte sergiler dışında küresel strateji geliştirmek için dijital medya tabanlı uygulamalara yer verilmiştir. 2012 senesinde 18 Mayıs Dünya Uluslararası Müzeler Günü'nde "Me in My Museum" adı altında uluslararası bir fotoğraf yarışması düzenleyen ICOM ziyaretçilerden müzelerde çektikleri fotoğrafları internet üzerinden kurumla paylaşmalarını istedi. Bunun üzerine ziyaretçiler o gün aileleri, arkadaşları ve diğer ziyaretçilerle çektikleri yaratıcı fotoğraflarla başvuruda bulundular. Jüri tarafından seçilen en iyi fotoğraf ICOM News'in 2012 Haziran sayısında yayınlandı. Kazanan ziyaretçiye "sürpriz çanta" adında dünyadaki müzelerin hediyelik eşya ürünlerinden bir paket verildi (ICOM, 2012)

2014'de ise sosyal medya üzerinden düzenlenen "#I love museum" etkinliği kapsam ve bilinirlik bakımından o güne kadar gerçekleşen ilk büyük sosyal medya aktivitesi gerçekleştirildi. Her yıl mayıs ayının üçüncü haftası olarak kutlanan müzeler günü, o yılda Twitter üzerinde Avrupa'da en çok takip edilen hastag oldu. İlk yıl sadece 630 müzenin katıldığı etkinliğe 2015'te 77 ülkeden 2825 müze daha destek vererek yüksek oranda katılım sağlandı. #I love museum etkinlği müzecilikte küresel bir strateji oluşturmak için sosyal medya kullanımında ilk kapsamlı örnek olarak kabul edilir (Barlas Bozkuş, 2016: 319).

Internet, facebook, twitter, instagram gibi dijital platformlardan video ve fotoğraf paylaşarak sanat ve kültür içerikli haberlerin gündemde tutulmasının sağlanması "katılımcı kültürel uygulamalar" olarak değerlendirilmektedir. Sosyal medya, müzeler ve ziyaretçileri arasında sıkı bir iletişim kurmasında en az yürütülen halkla ilişkiler faaliyetleri kadar önemlidir. 2014'de Amsterdam'daki Rijk Museum sergi etkinliklerine dikkat çekmek amacıyla hazırladığı ünlü ressamların facebook sayfası uyarlamaları adlı içerik üretimi kayda değer bir ilgi çekmiştir. "Ünlü sanatçıların Facebook'ta sayfası olsa nasıl olurdu?" sorsundan yola çıkarak tasarlanan kişiselleştirilmiş hesaplarda Hollanda sanatının altın dönemi olarak adlandırılan 17.yy resim sanatının önde gelen ressamı Rembrandt'ın kişisel sayfası oluşturulmuştur (MMKD, 2014) Sayfada saantçının profil resmi, doğum tarihi yeri, takip ettiği diğer sanatçı arakadaşları, zaman tüneli gibi facebook uygulamasında yer alan tüm unsurlar kullanımıştır. Bu gibi popüler uygulamalar müze ziyaretçileri ve sosyal medya takipçileri için eğlenceli bir öğreni aracına dönüştürmektedir. Klasik dönem Hollanda resim sanatını facebook uyarlamaları üzerinden okumak post modern müze anlatısıyla uyumlu bir akış oluşturmaktadır.

Diğer bir çalışma ise sosyal medya üzerinden daha önceki yıllarda yapılan müze severlerin ilgiyle karşıladıkları "I Love Museum" etkinliği gibi geniş kitlelerin katılımı ile gerçekleşen "#Müzede Selfie Günü" etkinliğidir. Uluslararası düzeyde ICOM tarafında da desteklenen bu sosyal medya etkinliği ilk kez 17 Ocak 2018'de kutlanmaya başlandı. Türkiye'den özel ve Kültür ve Turizm Bakanlığı'na ait üç yüze yakın müzenin katıldığı #MüzedeSelfieGünü müzelerde fotoğraflarını çeken ziyaretçilerin sosyal medya hesaplarından paylaşımda bulunmalarıyla gerçekleşti (MMKD, 2019b) Müzelerde selfie günü ziyaretçilerin müze anılarını ortak paylaşıma sokarak belirli zamanlarda yaptıkları paylaşımları hatırlamalarını sağlamaktır.

Bu çalışmanın ana temasını oluşturan temel sorusal ünlü sanat eserlerinin günümüze uyarlaması sadece basit bir kopya etme süreci değildir. Yeniden inşa etmek, kurgulamak ve estetik düzeyde eserleri orjinal şekline benzetmeye çalışmaktır. Dünyaca ünlü müzelerin dijital tasarım uygulamalarına en iyi örneklerden biri 2012 yılında Fransız fotoğrafçı Leo Caillard ve dijital teknolojiler uzmanı Alexis Persani, Louvre Müzesi'nda bulunan Rönesans dönemi heykellerine gündelik kıyafetler giydirerek "Street Stone Series" yaratmasıdır (Barlas Bozkuş, 2016: 322) Tek tek dijital olarak fotoğraflanan giysi ve aksesuarlarının bilgisayarda montelenerek oluşturulduğu fotoğraf serileri bilgisayar ortamında birleştirilerek yüzlerce yıl öncesine dayalı estetik ve form "hipster" (sokak) modasına uygun olarak yeniden üretilmiştir. Kısaca zamanımızın müzesi müze kritiklerine göre çağdaş müze, korumanın değil parçalamanın; hatırlamanın değil unutmanın; gerçeğin değil sahtenin mekanıdır (Artun, 2017:183).

Sanat Tarihinde Kopya, Taklit ve Esinlenme Olguları Üzerine

20.yy'da imgeler tarihte hiç olmadığı kadar çevremizde yoğun olarak kullanılmaya başlamıştır. Gazeteler, dergiler, kitaplar, afişler, bilgisayar ve televizyon ekranları, sanal ortam, sosyal medya kamusal alan, moda gibi görsel kültürün başat alanlarında imgeler üzerinden anlatıya ulaşırız. İmgelerin anlamlandırılması uzun bir zaman dilimde kültürel kodlarla meydana gelmektedir. Bu nedenle imgeler görsel iletişimde bireylerin zihinsel süreçlerini aynı zamanda yaşadıkları toplumun kültürel özelliklerini de beraberlerine taşırlar. Son altımış yıldır imgeler elektronik araçlar üzerinden iletilerek anlamlandırılmaya başlanmıştır. Bu süreçte iletiler oldukça hızlı alımlanarak uzun süre hafızalarda kalacak şekilde yer tutmaya başlamıştır.

Paul Martin Lester'in (2000) Visual Communication: Images with Messages (Görsel İletişim: Mesajlarla İmgeler) adlı eserinde Batılı ülkelerde televizyon izleyicisinin artık görsel iletiler üzerinden haberi okuduğu ve anlamlandırdığını belirtmektedir. Bu durumda görsel kültür teknolojiye dayalı bir boyutta toplusal hayata girmektedir. İşte bu noktada sanat fomlarının bu güçlü teknolojik ortamda klasik formlarında nasıl hayatta kalacağı ve nesilden nesile aktarılacağı önem taşımaktadır. Sanatın başlangıcından günümüze kadar geçen sürede en çok tartışma konusu olan olguların başında sanatın nesnesinin ne olduğu ve sanatın ne şekilde & hangi koşullarda yeniden üretilebileceğidir.

Sanat yapıtı bin yıllar içerisinde süre gelen akımlarla farklı öz, biçim ve içerik üzerinden tanımlanmıştır. Özellikle 20.yy başlarında modern sanatın başta Batı Avrupa, Rusya ve ABD'de yaygın bir entellektüel tartışma ortamı yaratması kullanılan malzeme ve biçimde radikal değişimleri bir araya getirdi. 1930'larda Dadizm sonrasında Sürrealizm ve 1960'larda Pop Art'a kadar uzanan dönem sanatın aurasının radikal değişimini gösterir niteliktedir. Carrier'in değişiyle "Çeşme ve Brillo Kutusu" sanat yapıtı olabiliyorsa sanatı oluşturan ayırt ediciliğin yok olduğunu düşünmek ne kadar yerindedir (Danto, 2014: 234) Sanat eserinin farklı koşulları kendi özünden koparılarak yeniden üretimi sorgulayan postmodernist yaklaşım sanata kapıların açılmasını kolaylaştırır.

Eski sanat eserlerinin çağdaş yorumlamalarına verilecek en iyi örneklerden biri Amerikalı ressam Russell Connor'un farklı zamana ait parçaları yeniden birleştirip yeni tabloları üretmesiyle başladı. 1985 yılında The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers (Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması) adlı eserinde Picasso'nun Avingon'lu Genç Kızlar adlı yapıtındaki kadın figürlerini alarak Rubens'in Leucippus'un Kızlarını İgfali adlı tablo

ile birleştiren sanatçı aslında sanata ulvi bir anlam yüklemez. Asıl amacı neyin sanat olup olmadığının hararetli bir şekilde tartışıldığı 1980'li yıllarda sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçilerininde aralarında bulunduğu Amerikan sanat dünyasında hakim olan çağdaş sanatın ne olduğu ve sınırlarının nasıl çizilmesi gerektiği gibi sorular, sanatçılar için serbest bir alan yaratmanın ötesinde onları sınırlamaktaydı. Bu sınırlamaya karşı çıkış olarak görülebilecek Connor'un sanat çalışmaları herkesin bildiği sanat eserlerini yeni formlar üzerinde kullanmaktan geçiyordu. Bu yeni formlar eskisinin yeniden üretimi için olmazsa olmazıydı.

Arthur Danto'nun aktarımına göre, "Connor kendi yaşam hikayesinde babasının ressam olacaksa "Rembrandt" gibi olması gerekliliğinden yola çıkarak resim tekniğini geliştirmiş. Genç yaşta modern resim sanatında uzmanlaşmış ve Rembrandt gibi resim yapmakta başarılı olmuş bir sanatçı olarak yaşamını sürdürmeye çalışırken çağdaş sanat küratörünün tablosuna "zamanımıza uygun değildir" açıklaması nedeniyle sanat hakkındaki düşünceleri alt üst olmuştur (Danto, 2014: 250) Cannor 1980'li yıllarda Amerika'da sanatın algılanmasın halen geleneksel ölçütlerin geçerli olmasına karşı çıkarak genel geçer değerlere alternatif daha önce denemeye cesaret edilmemiş olanı tercih etmiştir. Gerek modern gerekse çağdaş sanatta ortak görsel dil kullanımı kaçınılmaz olarak zaman içerisinde değişir ve gelişir. Görselliğin tarihi içerisinde gerek taklit gerekse kopya ile yeniden üretilmesi alışılagelmiş bir olgu olmasına rağmen bu tip eserlerin dünyanın önde gelen müzelerinde sergilenmesi o dönem içerisinde kabul gören bir olgu değildir.

"Sanat yapıtı" kavramı tarihsel süreçte oluşmuş farklı dönemlerde farklı algılanan bir olgu olarak süregelmiştir. Sanat yapıtı aslında genelgeçer olarak neyin sanat olup neyin olmadığını gösterekten çok yapıldığı dönemin sanat algısının sosyal, kültürel ve felsefi açıdan nasıl şekillendiğini gösterir. Bu noktada sanat tarihinde birbirine benzeyen gerek uslüp gerekse teknik açıdan aynı olan çok sayıda eser mevcuttur. Bu nedenle neyin kopya, taklit veya esinlenme olduğu üretildiği dönemle kurduğu organik bağ ile alakalıdır.

Sanatta taklit unsuru 19.yy'a kadar genel olarak kabul görmekle birlikte modern sanat akımlarının Avrupa resim sanatını şekillendirmesi ile birlikte yeni bir eğilim göstererek öznel, özgün ve yenilikçi olmasına dikkat edilmiştir (Tetikçi, 2017: 2288) 20.yy'ın ilk yarısına gelindiğinde ise yenilikçi ve öznel olması neredeyse bir zorunluluk haline gelmiştir. Sanatçılar kendi çağdaşlarından farklı öznel bir yapıt üretme çabasına girmelerinin yanı sıra eserlerinin de sanat dünyası tarafından bilinmesi ve esin kaynağı olmasını istemiştir. Özellikle sanatın kopyalanabilir olmasını mümkün kılan dönemin yeni teknolojiler olan fotoğraf ve baskı tekniklerinin birllikte kullanılması sanat eserinin aurası ve biricikliği üzerine yeni tartışmaları

da beraberinde getirmiştir. Guy Debord 1967 yılında yayınladığı Gösteri Toplumu'nda tüm hayatın devasa bir gösteri birikimine ve bir temsile dönüştüğünü belirtir. İşte bu temsil 21. yy'ın dijital sanat ortamında gerçekliğin de ta kendisini oluşturur. Gösterinin kendisi bir çeşit gerçeklik halini almıştır (Debord, 1996). Sanal olan bu gerçeklik çağdaş sanatın dijital ortamda alımlanmasının temelini teşkil eder.

Bu açıdan bakıldığında dijital kültürde imgelerin yeniden üretimi bir bakıma güçlü bir biliş düzeyine sahip olmayı gerektirir. Günlük hayatta karşılaştığımız imgeler güzel, çirkin, basit, karmaşık gibi çeşitli sıfatlarla nitelendirilirken bu tanımlamayı bize yapmamıza neden olan soyutlamanın gücüdür. İmgeleri nesnesel bağlamı dışına taşıyarak imge haline getirmemize neden olan bilgi, estetik anlayış, duygularımız, hassasiyetimiz (Alexander, 2010:10).

İmgelerin dijital çağda sanatta neden olduğu bu değişim, post-modernizm sanat izleyicileri açısından düşünüldüğünde muhteşem ve sınısız bir yaratım süreciymiş gibi görünür (Stallabrass, 2009). Bu süreç içerisinde izleyici de sanatın yaratımında ve alılanmasında etkin rol oynar. Müze, galeri, bienal ve fuarlar çağdaş sanatın hem fiziksel mekanını hem yaratım koşulların şekillendirir

Post Modernizm Çerçevesinden Bakıldığında Sanatı Geri Dönüştürmek

Günümüzde çağdaş sanat uygulamalarının varolma süreci sanat tarihindeki diğer dönemlerdeki uygulmalardan keskin bir biçimde ayrılmaktadır. Covid-19 salgının ABD ve Batı Avrupa'da hızlı bir şekilde yayıldığı 2020'nin Mart ayından itibaren sosyal izolasyon ve karantina uygulamasına gidildi. Daha önce görülmemiş düzeyde küresel bir salgınla karşısında müze ve sanat kurumlarının kapalı alanlarda faaliyet düzenlemesi yüksek risk oluşturduğu için karantina tedbirleri kapsamında süresiz kapatıldı. Küresel ölçekte olan toplumsal kapanma sanat kurumlarının tek çıkış noktası internet tabanlı etkinlikler düzenlemektedir. Sanat kurumlarının dijital medya alt yapısına dayalı oluşturduğu sanal müze turları, dijital arşivler, sosyal medya uygulamaları, sanal bienal ve online galeri pandemi sürecinde dijital platformların ayrılmaz bir parçası haline geldi.

Sürece olumlu açıdan baktığımızda Covid 19 pandemisinde kültür ve sanat kurumlarının uzun süreliğine kapatılması var olan mekanizmanın daha geniş izleyici kitlesine açılmasını mümkün kılmıştır. Bu vesileyle dünyaca ünlü müzeler ve galeriler koleksiyonlarını sanal sergiler üzerinden tasarlamakta sanatseverlerin karantina sürecinde kurumlarla olan iletişim bağını koparmamak amaçlanmaktadır. Sanal gerçeklik uygulamaları, katılımcının kendini keşfetmek

ve benliğini inşa etmek için muazzam bir potansiyeli açığa çıkararak, ikna edici bir gerçeklikle hayali dünyalara girmesine izin vermektedir (Poster, 2017:128).

Pandemi süreci öncesinde Getty, Metropolitan Museum of Art ve Amsterdam Rijk Museum gibi sanat ve tarih koleksiyonları açısından zengin içeriğe sahip müzeler katılımcı kültürel uygulamaları daha önce birçok kez sosyal medya hesapları üzerinden gerçekleştirmiştir. Özellikle salgın sürecindeki zaman diliminde sanatseverlerin ilgilerini ev ortamında yüksek tutmasını amaçlayan bir uygulama olan "Sanat eserine sadece bakma, sanat eseri ol ve kendin yarat" (Don't just look at an artwork, *be* the artwork and make it yourself!) temalı sosyal medya challenge'ı başlattı. Gündelik hayatta karşımıza çıkan sosyal medyada "meydan okuma" uygulamaları serbest zaman kullanımının günümüzde geldiği ilginç noktayı gözler önüne sermektedir. Medyanın korona günlerinde serbest zamanı değerlendirme aracı olarak gösterdiği "challenge" uygulamaları zamanı tüketmek üzerine kurulu sosyal aktivitelerden oluşur. Korona günlerinde kitap okuma, tuvalet kağıdı sektirme, ünlü tablo canlandırma gibi "Stay at Home Challenge" adı altında sosyal medya kullanıcılarına eğlenceli vakit geçirme amaçlı etkinlikler yapıldı. Bu çalışmanın ana teması olarak ele alınacak ünlü ressamların resimlerinin karantina uygulamaları sırasında yeniden canlandırması daha eski yıllara ait bir sosyal medya meydan okuması olup covid 19 salgını döneminde müzelerin yaptığı çağrılarla tekrar canlandı ve adeta sosyal medya patlaması yaptı. Los Angeles Getty Müzesi Covid karantinasının başladığı ilk günlerde insanlarda stress bozukluğunu önlemek ve serbest zamanı değerlenirmek amacıyla evdeki üç ayrı nesneyi kullanarak sanat eserini yeniden canlandırılması ve bunun bir sosyal medya meydan okuması şeklinde müzenin sosyal medya platformuna yüklenmesini istedi.

Daha sonrasında ise MOMA, Tate Modern, Amsterdam Rijks Müzesi gibi önde gelen müzeler sosyal medya uygulamalarını müze ziyaretçileri için başlattı.Bu yarışmanın en etkileyici yönü imgelerin tabloda kullanıldıkları şeklinin çok az farklılık göstererek yeniden nasıl hayata geçiriliğini çözümlemeye çalışmak olacaktır. Genel olarak canlandırılmalarda günlük eşyaların kullanılması orjinal resimdeki renklere ve şekillere benzemesinin yeterli olacağı düşünülmüştür. Bunun yanı sıra ışık-gölge, jest ve mimikler canlandırma tekniklerinde yeniden üretimin esas unsurlar olarak göze çarpar. Sanatı bu aşamada taklit etmek var olan estetik duruşu koplayalamak yerine yüzyıllar sonra asıl yapılma amacının dışına çıkarak tamamen farklı bir düzleme dijital fotoğraf makinası veya cep telefonu kullanarak sosyal medya üzeriden yeniden yaratmaya çalışmaktır. Sanatın yeniden anlamlandırılması ve imgelerin kültürel açıdan işlevleri üzerinde yapılan akademik çalışmalar

günümüzde dijital medyaya dayalı teknolojilerin hakimiyet kazanmasıyla daha da önem kazanmıştır. Richard Leppert'in göre imgeler insanlara asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterdiğini belirtir. İmgelerin gösterilen şeyler olmadığı onların birer yeniden yaratı, temsil veya "yeniden sunum" olabileceğini belirtmektedir (2002: 14)

Bu bağlamda sosyal medya, meydan okuma olarak adlandırılan ünlü resimlerin yeniden canlandırılması, imgelerin sosyo-kültürel ortam içerisinde işlevsel hale getirilerek inşa edilmesi olarak nitelendirilebilinir. Resimler üzerinden birebir bağlantılı bir yeniden üretim yapabilmek için temel olarak iki perspektif kullanılır. İlki imgelerin gözlemlenmesi, bilişsel süre içerisinde anlamlandırma; ikincisi ise kamaşık anlamların günün koşullarına göre yeniden çözümlenmesidir (Parsa, 2004 :4). Her iki aşamanın amacı görsel tasarımla bellek arasında ilişki kurarak iletişim kurmaktır. Bu nedenle aşağıda incelenecek olan örnekler sadece sanat tarihinde önemli yer tutan imgesel yoğunluğu olan eserler değil; aynı zamanda dijital medyanın sunduğu olanaklardan yararlanılarak oluşturulan yeni dijital tabanlı iletişim şeklidir.

Avrupa merkezli kültürel çalışmalar alanında imgeler üzerinden geliştirilen stratejiler ele alınarak gündelik yaşantıda imgenin iletişim fonksiyonuna değinilmektedir. 20. yüzyıl'da sanat tarihi alanında yapılan en önemli çalışmalardan olan "Image, Text, Ideology" (İkonoloji: İmge, Metin, İdeoloji) adlı eserde imgelerin okuyucu ile iletişim içinde olduğu eğreltilme ve tasvirlerle zihinde yaratıldığı belirtilmektedir. İmgeler, benzer olma, taklit veya andırma olarak üç ayrı formda karşımıza çıkmaktadır (Mitchell, 1986: 7). Resimlerin günümüze uyarlamasında imgenin iletişim fonksiyonu ön plana çıkmaktadır. Günümüzden yüzyıllar önce tabloya aktarılmış resmedildiği dönemin sosyo-kültürel ortamını yansıtan sanat eserlerinin uyarlamasında bazı ölçütlerin dikkate alınması gerekir.Görsel imgelerin yeniden yaratılması süreci incelenirken temel olarak üç temel unsur dikkate alınacaktır. Gillian Rose'un Visual Methodologies (Görsel Yöntembilimler) kitabında incelediği üzere imgenin üretim süreci, imgenin kendisi, imgenin farklı okurlar tarafından algılanma sürecidir (2001: 16). Bu üç aşama aslında aklımızda klasikleşmiş olan imgelerin dijital ortamda yeniden üretilerek sunulduğunda bizim o sanat eseri üzerine olan duygu ve düşüncelerimizi belirlemede kullandığımız temel süreçleri içerir. Bu üç aşama aslında aklımızında klasikleşmiş olan imgenin dijital ortamda yeniden üretilmek için sunulduğunda bizim eser üzerine olan duygu ve düşüncelerimizi belirlemede kullandığımız temel unsurlardır.

İmgelere anlam verebilmek için Rose ele aldığı farklı görünüm kiplikleri teknolojik, kompozisyonel ve sosyal olarak üç ayrı forma yer verir (2001: 17) Teknoloji bağlamında incelediğimizde imgelerin hangi araç yardımıyla tasarlandığına bakılır. Örneğin, dijital fotoğraf makinesi kullanılarak çekilmiş bir fotoğraf mı, yağlı boya bir resim mi, yoksa televizyonda görünen bir imge mi olduğu önemlidir. Kompozisyonel olarak ise imgenin durağan mı yoksa hareketli mi olduğuna bakılır. Durağan imgelerde içerik, renk, ışık ve uzamsal düzenlemeler önemlidir. Hareketli öğelerde ise kurgu, ses, sahne düzenlemesi yer alır. Son olarak sosyal kiplikler bağlamında imgeye yüklenen ve imgenin çerçevesini oluşturan politik, kültürel, sosyal ve sanatsal değerlerdir. Bu üç formu aynı anda taşyan yeniden üretimler olduğu gibi sadece tek bir türü de içeren örnekler mevcuttur. Bu bağlamda çalışmanın ana temasını oluşturan yeniden yaratılan ünlü resimler teknolojik, kompozisyonel ve sosyal kiplikler bakımından incelenecek olunup orjinal eserlerin üretildikleri yüzyıl bağlamında sanat dünyasına sundukları katkılara değinilecektir.

Yeniden Üretilen Eserlerin Açıdan Görsellerin İncelemesi



Resim 3: Rembrand-The Sampling Officials ve Yeniden Üretimi 2020 (Amsterdam Rijk Museum Resmi Instagram Hesabı Erişim Tarihi: 20.05.2020)

1662 tarihli Rembrant'ın The Sampling Officials (The Syndics of the Drapers' Guild) isimli tablosunun aynı figür üzerinden yeniden kurgulanması estetik ve dijital kolaj uygulaması nedeniyle yaratıcı açıdan ayırt edici özelliğe sahiptir. Tabloda yer alan altı ayrı karakterin döneme uygun olan kıyafetleri oldukça basit ama etkili biçimde uygulanmış, mimikler ve duruş pozisyonları kişilere uygun şeklide canlandırılmıştır. Her figür ayrı ayrı fotoğraflanarak dijital

ortamda birleştirilmiştir. Resimler imgesel açıdan güçlerini varoldukları çağın politik ve kültürel ortamından alındığı bilinmektedir. 17. yüzyıl Hollanda Altın Çağ'ına resim sanatı açısından dünya sanat tarihinde ayrı bir öneme sahiptir. Hiç şüphesiz bu dönemin yüzyıllar sonra bile "Altın Çağ" olarak adlandırılmasında Rembrand'ın etkisi büyüktür. Işığın ve Gölgelerin" de ressamı olarak bilinen sanatçı kompozisyonel açıdan yansımayı ve ışığın doğru kullanımı sağlamaktadır. "Sendika Üyeleri" adlı yukarıda yer alan tablosuna sosyal kiplik açısından bakıldığında imgesel bütünlük 17. yüzyılda Hollanda toplumunun ticaret ve gündelik hayatın canlı bir yansımasıdır. Resimdeki figürlerde biçimsel olarak gerçekliği yeniden üretimde net bir şekilde yeniden canladırmıştır.



Resim 4: Vermeer, "The MilkMaid" (Sütçü Kız) 1657 ve Yeniden Canlandırılması 2020 (Amsterdam Rijk Museum Resmi Instagram Hesabı Erişim Tarihi: 20.05.2020)

Vermeer'in 1657'de resmettiği "The Milk Maid" (Sütçü Kız) Hollanda "Altın Çağı"nın en bilinen tablosudur. Sanatçının eserlerinin büyük bir çoğunluğu 17.yüzyıl Hollanda kültürünü ev ve aile ortamı üzerinden ele almaktadır. Renk ve desenlerde uyumu gözeten bir sanatçı olarak Vermeer sarı, kahverengi, kımızı, bej ve mavi renklerden oluşan sınırlı bir renk skalası üzerinden çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Ressam eserinden günlük hayattan sıradan bir kare yansıtmak ve doğallığı yakalayabilmek için birbirini takip eden ışık. renk. form ve tasarım kullanmıştır. Hizmetçinin üzerindeki mavi kuşak, çömlek ve ekmeğin dokusunu vermek için kullanılmış fırça darbeleri her nesne için farklı şeklillerde kullanılmıştır. Eserde soldaki cam üzerinden odaya süzülen ışık arka fondaki mutfak eşyalarını ve duvarı ayınlatır şekilde kullanılmıştır. Sütçü kızın yeniden canlandırımasına örnek olarak iki ayrı görsele yer verilmiştir. İlk görselde kullanılan objeler güncel hayatın bir betimlemesi olarak sunulmuştur. Nesneler birebir benzer değildir. Sadece renk ve kompozisyon bakımından orjinal tablo ile benzeşmektedir. Burada en çok dikkati

çeken nokta günümüzde kullanılan elektrikli mutfak aletinin 17.yy'daki süt güğümü ile yer değiştirmesidir.

Her iki resimde de camdan gelen ışık kompoziyonu tamamlar nitelikte kullanılmıştır. İkinci yeniden canlandırmada ise 17. yüzyılın tarihsel perpektifi kullanılmaya çalışılmıştır. Objelerin renkleri ve nitelikleri orjinal tabloda olduğu şekilde canlandırılmıştır."Sütçü Kızın" yerini alan kız çocuğunun kıyafeti neredeyse orjinal kıyafete yakındır. Kullanılan objeler de tablodaki şekliyle uyumlu bir yerleştireye sahiptir. En çok yeniden canlandırılan tablolar arasında yer alan "The Milk Maid" hem çok tanınır olması hem de görece olarak kolay canlandırılabilinmesi açısından tercih edilmektedir. Rose'un görsel yöntembilim analizi açısından baktığımızda "Sütçü Kız" örneğinde imge durağan değilir. Kompozisyonel olarak mutfağın bir bölümü içerisinde çalışır durumda resmedilmiştir. Çevresindeki objeler dönemin Hollanda evine ait bir manzara çizmektedir. Sosyal kiplik açısından değerlendirildiğinde ise 17. yüzyılda ticaret ile zenginleşen orta sınıf Hollanda ailesinin evinde çalışan hizmetli genç kızın gündelik yaşamının küçük bir kesiti sergilenmektedir.



Resim 5: Still Life with Cheese (Peynirli Natürmort) 1615 Floris Claesz van Dijck ve Yeniden Üretimi 2020 (Amsterdam Rijk Museum Resmi Instagram Hesabı Erişim Tarihi: 20.05.2020)

Tablo canlandırmalarının genelinde seçilen resmler figüratif çalışmalar da olsalar arada natürmort resimlere de rastlanmaktadır. Yukarıdaki örnekte bu alandaki çarpıcı bir uygulama olarak Rijks Müzesi'nin resmi Instagram sayfasında yer almaktadır. 1615 yılına tarihlenen Hollanda natürmort resminin öncüsü olarak görülen ressam Floris van Dijck'in masaüstünde çok sayıda farklı objelerin merkezine Hollanda gastonomi kültürünün önemli imgesi taze peynir

çarklarının yerleştirilmesi ile oluşturduğu eseri bir çeşit görsel menü sunmaktadır. Peynir Hollanda'da mutfak kültürünün ayrılmaz bir parçası olmasının da dışında sembolik anlam da içeren bir imgedir. Özellikle resimlerine peynire imge olarak farklı dini anlamlar yüklemektedir. Bazı natürmortlarında peynir Hz. İsa'yı bazılarında ise ilk insan kabule edilen Hz. Adem'i ifade etmektedir. Bu nedenle cansız doğa resimlerindeki objelerde Floris van Dijck'a göre natürmort resimlerde yarası yenilmiş olan yiyecekler sadece bir obje olmanın dışına çıkarak yenilmiş hissi uyandırır ve bu sayede izleyicide gerçekmiş algısı yaratır.

Figüratif bir resimleri yeniden canlandırmak natürmort tablolara göre daha kolay olmakla birlikte natürmort yeniden yaratılırken kullanılan nesnelerin günlük yaşantıdaki işlevleri ön plana çıkmaktadır. Yukarıdaki örnekteki canlandırmada peynir çarkları yerine tuvalet kağıdı rulolarından alçak bir kule, konserve kutusu, kraker paketi, hamburger ekmeği bir bardak vişne suyu kullanılarak gündelik hayatta sık kullanılan tüketim nesnelerine yer verilmiştir. Yaklaşık dört yüz yıl önce resmedilen tabloda üzüm, elma ve ekmek aynı şekilde kompozisyona dahi edilmiştir. Renk tonlamalarındaki yakınlık ve ışığın sağ taraftan sofrayı aydınlatması yeniden canlandırma yakalanmış önemli detaylardandır. Aşağıda yer alan canlandırma ise yine 17. yüzyıl Hollanda resim sanatına atıfta bulunarak eseri yeniden canlandırmak yerine yapısını bozmak amacıyla hayata geçirilmiştir.



Resim 6: Banquet Still Life (Ziyafet) 1644, Adrian van Utrecht, Photoshop Kullanılarak Yeniden Üretimi 2020 (Amsterdam Rijk Museum Resmi Instagram Hesabı Erişim Tarihi: 20.05.2020)

Hollanda Altın Çağ Barok Sanatına ait bir başka resim ise Abraham van Beijeren'e ait olukça detaylı işlenmiş bir natürmort çalışmadır. Tabloda ağırlıklı olarak kullanılan renkler kahverengi

tonları, sarı ve siyahtır. Oldukçe kasvetli bir mizahsen içerisinden pek çok kültürel imgenin bir arada bulunduğu eserin yeniden canlandırılmasının günümüz koşullarında oldukça külfetli olacağını düşünen sanatsever adobe photoshop programı kullanarak eserin üzerine kes yapıştır tekniği ile bilgisayarda çizilmiş lahana, avokado, havuç ve iki domatesi sofradaki midyeli pilav, istakoz,yengeç ve füme etin üzeri kapatılmıştır. Özellikle hayvansal gıdaların üzerlerinin kapatılması tesadüfi bir durum değildir. Amerikalı çağdaş sanatçı Russel Connor'un da eserlerinden sıklıkla kullandığı bir yöntem olan yapısökümü bu tablo üzerinde de kolaj kullanılarak yaratılmaya çalışılmıştır. Ziyafet sofralarının ayrılmaz parçaları olan et ürünleri hayvansal gıda tüketimine bir tepki olarak üzerleri sebze kolajları ile örtülmüştür.



Resim 7: Oopjen Coppit Portresi (1634) Rembrand ve Yeniden Üretimi 2020 (Amsterdam Rijk Museum Resmi Instagram Hesabı Erişim Tarihi: 20.05.2020)

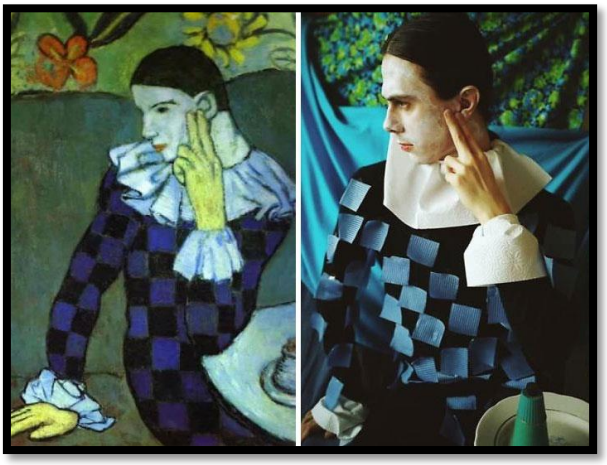
Hollanda Altın Çağı'ı ressamlarını Kuzey Rönesansı'nı işaret eden portreleri pandemi sürecinde taklit yoluyla yeniden üretilen çalışmalar arasında sıklıkla yer almaktadır. 1634'te evlenen Soolmans ve Coppit portresini yapan Rembrand düğün portre resminide başlatmış oldu.Rembrand'ın Oojen Coppit'in portre çalışması 17.yüzyılın kadın modasını yansıtacak şekilde tasarlanmış geniş kabarık siyah kadife kıyafeti düğün gününde giydiği gelinliğidir. Yüksek sınıfa ait gelinlerde görülen geniş dantel yakalık, o dönem için mücevherden daha değerli olan inci kolye-küpe-bileklik seti ile kıyafetini bütünleştiriyor. Gelinliğe uygun bir kemer ve elinde tuttuğu yelpazesi de detaylar atasında dikkat çekiyor. Eserin gündüz uyarlamasında ise kız çocuğu kendisine oldukça büyük gelen siyah bir elbise içerisinde yer almaktır. Kol manşetleri, yaka ve kemer bölümleri beyaz kumaş geçisi ile orjinal portredeki Bayan Coppit'in gelinliğine benzetilmiştir. Elinde kulaklık tutatan kızın ebisesindeki broş, boyun, kol kenarları

ve belindeki kuşak şeklinde bağlanmış kumaş orjinal portredeki dantel süsleme yerine kullanılmıştır.



Resim 8: "The Milk Maid" (Sütçü Kız) 1657, Vemeer, Fotoğraf ve Benzerlik Üzerinden Yeniden Üretim 2020 (Amsterdam Rijk Museum Resmi Instagram Hesabı Erişim Tarihi: 20.05.2020)

Günümüzde taklit yoluyla benzetmeler orjinale yakın canlandırmanın yanı sıra birbirlerine benzeyen nesneler arasında bağ aracılığıyla da yapılmaktadır. Vermeer'in "Sütçü Kız" tablosunun canlandırılmasının aksine örgü bez bebekle tablodaki kız resmi ile kurulan allegori bu çalışmanın temel vurgusunu oluşturmaktadır. Düşünsel açıdan ince detayların birbirlerine bağlandığı yeniden üretimde resimde taklit olgusunun bilgisayar destekli olmadan da şaşırtıcı biçimde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Renk ve model uyumunun temel alındığı tavşan başlıklı bez bebeğin "Sütçü Kız" yaptığı çağrıştırma bu çalışma etkileyici örnek olarak verilebilir.



Resim 9: Seated Harlequin (Oturan Palyaço),1923 Pablo Picasso ve Yeniden Canlandırılması 2020 (Amsterdam Rijk Museum Resmi Instagram Hesabı Erişim Tarihi: 20.05.2020)

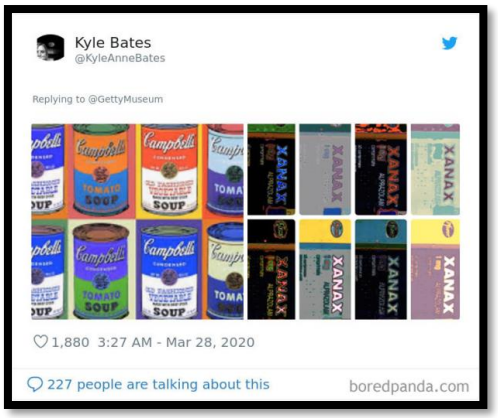
20. yüzyılın en tanınmış modern ressamı olan Pablo Picasso'nun erken dönemlerine ait olan Seated Harlequin (Oturan Palyaço) adlı isimli tablosunun canlandırılmasında renk uyumu ve bedenin duruşuna dikkat çekilmiştir. Arka fonda yer alan çiçekli duvar süsü yerine desenli kumaş, ikinci bölümdeki koltuk detayı için mavi renk tercih edilerek kullanılmıştır. Palyaço'nun siyah kıyafeti üzerindeki mavi karaler uygun şekilde kesilmiş kağıtların tutturulması ile oluşmuş. Beyaz peçeteler ile kol ve yaka süslemeleri yapılmış olan palyaço saç ve makyajıyla da orjinal esere oldukça başarılı bir şeklde benzetilmiştir. En önde sağda yer alan beyaz masa detayıda canlandırmada unutulmamış. Soğuk renklerin ana temayı oluşturduğu eserin orjinalini en iyi şekilde yakaladığı düşünülebilinir.



Resim 10: Amerikan Gotik (Amerikan Gotiği) 1930, Grant Wood ve Yeniden Canlandırılması 2020 (Museums Ask People To Recreate Famous Paintings With Anything They Can Find At Home, boredpanda.com/recreation-art-quarantine Erişim Tarihi: 15.05.2020)

"American Gothic" (Amerikan Gotiği) Grant Wood tarafından 1930'da Amerika'nın Ortabatısındaki günlük yaşamı tasvir ettiği önemli bir tablodur. Eser adını evin gotik tarzdaki çatı pencerisinden almıştır. Önde yer alan iki kasabalı figürü giyimleriyle arka fonla bütünleşmiş olarak görülür. Çiftçilikle geçinen sıradan insanların gündelik hayatının bir parçası olan yaba resmin önünde merkezde yer almaktadır. Talonun yeniden üretiminde kadın ve erkek giysileri orjinaline oldukça yakındır. Işık fotoğrafın tümünde etkindir. Dört dişli olan yaba yine resmin merkezine dikkat çekici bir şekilde konumlanmıştır. Arka fonda eserdekinden farklı olarak beyaz

duvar karşımıza çıkar. Yansıtıcı özelliği açısından beyaz duvarın önünde olmaları iki figürün daha da belirginleştirmiştir.Kadın ve erkeğin bakışları ve mimikleri orjinal eserdekiyle hemen hemen aynıdır. Gerek betimsel gerekse detayların ele alınışı açısından Amerikan Gotiği başarılı bir modern sanat esinlenmesidir.



Resim 11: Campbells Soup Cans (Campbells Çorba Konserveleri) 1963, Andy Warhol ve Yeniden Photoshop Üretimi 2020 (Museums Ask People To Recreate Famous Paintings With Anything They Can Find At Home, boredpanda.com/recreation-art-quarantine Erişim Tarihi: 15.05.2020)

1960'lı yılların başlarında ABD'de merkezli ortaya çıkan Pop Art akımının öncüsü Andy Warhol'un ünlü eserlerinden biri olan Campbells yiyecek konserveleri bu uygulmada Xanax ilaç kutusu ile yeniden üretilmiştir. Renkli baskı olarak büyük boyutlu kağıtlar üzerine basılan bezelye konserveleri bu çalışmada dijital formatta taranarak oluşturulan ilaç kutuları kolajlanarak yanyana sunulmuştur. Photoshop CC2021 programı kullanılarak renkler üzerinde oynamayı tercih eden sanatçı daha dikkat çekici olması için sıcak renklerin yanında zıtlık yaratacak soğuk renkler tercih etmiştir. Andy Warhol'un sanatın seri üretim şeklinde yeniden tasarlanması konusundaki yaratıcı bakış açısı 21. yüzyılın ilk çeyreğinde evlerinde vakit geçirmek için çalışmalarda bulunan amatör sanatçılar için halen etkili bir görüş olmaya devam etmektedir.



Resim 12: Love is in the Air, Flower Thrower (Çiçek Fırtlatıcısı/Bombacısı) 2003), Bansky, Yeniden Canlandırılması 2020" (Museums Ask People To Recreate Famous Paintings With Anything They Can Find At Home, boredpanda.com/recreation-art-quarantine Erişim Tarihi: 15.05.2020)

İngiltere Bristol'de sokak sanatçısı olarak tanınan, 2000'li yılların ortasında ünü tüm dünyaya yayılan Bansky'nin ünlü "Flower Thrower" (Çiçek Bombacısı) adlı graffiti çalışması da sanatseverlerin ilgi odağı olduğu eserlerden biri oldu. Sanatçı, 2005'te İsrail West Bank bölgesinde Batı Şeria'nın güvenlik duvarı ile ayrıldığı bölgede gerçekleştirdiği stensil çalışma dünyada büyük yankı uyandırdı. Orta Doğu'da sembolik bir öneme sahip olan bölgede yer alan utanç duvarı yüzü maskeli elinde motolof veya el bombası atmasını beklediğimiz sivil militan şaşırtıcı bir şekilde elindeki çiçek buketini fırlatmaya çalışıyor. Barış aktivisti olan Bansky aynı zamanda sokak sanatında imgesel gücü yoğun olarak kullanmaktadır. Militanın elinde tuttuğu çiçek buketi simgesel olarak bölgedeki on yıllardır süre gelen dini çatışma ortamında hayatına kaybeden sivillere adanmıştır ve barış, aşk ve hayatı simgelemektedirler

Yukarıda yer alan çalışmalardan anlaşılacağı üzere görsel kültürün en önemli taşıyıcısı konumunda olan imgeler anlamlandırma sınırlarını aşarak hemen hemen herkesin bileceği ve anlaşılacağı görülmektedir. Günümüzde imgelerin kullanıldığı ortam teknik olarak değişse de estetik öğeler kulanılarak etkileyici, canlı ve sıradışı bir atmosfer tekrar yaratılabilinmektedir.

Sonuç Yerine

Dünya'daki büyük ölçekli kültür ve sanat kurumlarının son on yıl içerisinde sergi, arşiv ve sosyal etkinliklerinin bir bölümünü çevirimiçi platformlara taşıması dolayısıyla Covid 19 salgını sırasında müzelerin dijital platformlar üzerinden gerçekleştirebilmiştir. Salgının uzun süren seyri dolayısıyla müze ziyaretçilerinin evlerinde kaldıkları süre aylara yayılmaya başladığı için geleneksel tüketim alışkanlıklarında tamamiyle vazgeçme gibi bir durumun olmadığı görüldü. Bu bağlamda dijital içerik üretimi ve sosyal medyanın sanat kurumlarını yeni

uygulamalara yöneltmesi önümüzdeki dönemde de yaratıcı oluşumları teşvik edeceğini söylememiz mümkündür.

Dijital içerik üretiminin ve etkileşim sürecinin salgın sonrasında çağdaş sanata hem içerik hem de çalışma biçimi olarak çok farklı bir boyut kazandırmıştır. “Müze ziyaretçisinin,” “müze izleyicisine” ve sonrasında ise "müze içerik üreticisi" dönüşümü net bir biçimde görülmektedir. Dijital tabanlı uygulamaların dünya çapında yaşanan bir travma ve karantina süreci sonrasında, sanatçıların üretimlerini en başta değiştirecek; sanatçıyı hem konu hem de kullanılan malzemeler açısından farklı arayışlara yöneltebilecektir. Sanat kurumları ve uluslararası sanat etkinliklerinin yapısı bu süreç içerisinde değişecektir. Dijitalleşme sürecini tamamlamamış ve kaliteli dijital içerik üretemeyen bir sanat kurumunun veya organizasyonsunun uluslararası alanda devamlılık arz etmeyeceği düşünülmektedir.

Kaynakça

Alexander, Jeffery C. (2010) Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning, 103(1):10-25.

Artun, A. Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce

Artun, A. Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor? İstanbul: İletişim Yayınları.

Aydoğan, F. (2000) Medya ve Serbest Zaman İstanbul: OM Yayınları.

Barlas Bozkuş, Ş. (2016) "Sosyal Medya ve Müzeler: Türkiye'deki Müzelerin Sosyal Medya Etkinliklerinin Facebook ve Twitter Örnekleri Üzerinden İncelenmesi," (der.) Ali Büyükaslan ve Ali Murat Kırık Gözlemlenen Toplumdan Gözlemlenen Bireye Sosyal Medya Araştırmaları 3. Konya: Çizgi Kitapevi.

Barlas Bozkuş, Ş. (2018) Internet Mimlerinde Kültürel Üretim: Dijital Kültürde Tarihin ve Sanatın Yeniden Yorumlanması, Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimlerde Akademik Araştırmalar-II, 229-257. Ankara, New York: Gece Publishing.

Benjamin, W. (2012) Pasajlar, A. Cemal (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Boudana, S; Frosh, P.; Cohen, A.A. (2017) Reviving icons to death: when historic photographs become digital memes, Media, Culture & Society, 1-21.

Castells, M. (2000). The Rise of the Network Society. Oxford, Malden Mass: Balackwell Publishers.

Danto, A. C. (2014). Sanatın Sonundan Sonra. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Debord, G. (1996). Gösteri Toplumu (çev) Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fuchs, C. (2017). Google Kapitalizm (çev.) Çağla Çavuşoğlu Yeni Medya Kuramları (der.) Filiz Aydoğan. İstanbul: Der Yayınları.

Gal, N.; Shifman L.; Kampf, Z. (2016). It Gets Better: Internet memes and the construction of collective identity, New Media & Society, 18(8): 1698-1714.

Gün, B. "Sanat Dünyasında Covid 19 Modası" https://haberler.boun.edu.tr/tr/haber/sanat-dunyasina-covid-19-molasi (Erişim Tarihi: 13.05.2020)

Hall, S. (2001). "Modern Art Museum and the end of history,"Modernity and Difference, ed. Stuart Hall and Sarat Maharaj. Britian: Institute of International Visual Arts

Jenkins, H. (2006). Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press.

Leppert, R. (2002) Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi, çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lester, P. M. (2000). Visual Communication: Images With Messages. 2nd ed. Wadsworth.

Poster, M. (2017). "Post Modern Gerçeklikler" (çev) Ömer Aydınlıoğlu, Yeni Medya Kuramları (der.) Filiz Aydoğan. İstanbul: Der Yayınları.

Shifman, Limor. (2014b) Memes in Digital Culture. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Stallabrass, J. (2009). Sanat AŞ.: Çağdaş Sanat ve Bienaller. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parsa, F.A.(2007). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi, Fotoğrafya Dergisi, no:19.

Tetikçi, İ. (2017) Resim Sanatında Kopya, Taklit ve Esinlenme, İdil Dergisi 6(36): 2273-2290.

İnternet Kaynakları

Artan, E. Ç. (2015) "Peki ya Ziyaretçi Gelmeze? Müzeler ve Medya http://museumbuzzy.com/muzeler-ve-medya/ Erişim Tarihi: 17.05.2020)

Diken (2020) "Be-Mobile-Create-Together" http://www.diken.com.tr/be-mobile-create-together-isbirligindeki-kultur-kurumlari-covid-19-surecinde-ne-yapiyor/ Erişim Tarihi:19.05.2020)

Dimili, B. (2020) "Sanat Salgının Sanat Dünyasında Etkileri" https://www.artfulliving.com.tr/sanat/salginin-sanat-dunyasina-etkileri-i-20949 (Erişim Tarihi: 10.05.2020)

ICOM (2012) "International Museum Day Press Kit: Museums in Changing World"file:///C:/Users/seyda/Desktop/InternationalMuseumDay2012_PRESS%20KIT_ENG.pdf Erişim Tarihi: 18.05.2020)

ICOM (2019) "Announces the alternative museum definition that will be subject to a votehttps://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/ Erişim Tarihi: 17.05.2020)

MMKD (2014) "Rembarndt'ın Zaman Tüneli Olsaydı" http://mmkd.org.tr/rembrandtin-zaman-tuneli-olsaydi/ Erişim Tarihi: 18.05.2020)

MMKD (2019a) "ICOM Alternatif Müze Tanımını Açıkladı" http://mmkd.org.tr/icom-alternatif-muze-tanimini-acikladi/ Erişim Tarihi:17.05.2020)

MMKD (2019b) "Müzede Selfie Günü'ne Davetlisiniz" http://mmkd.org.tr/muzede-selfie-gunune-davetlisiniz/ Erişim Tarihi: 17.05.2020)

Zhang, M. (2010) "Museum of London Augmented Reality App for Historical Photos" (https://petapixel.com/2010/05/24/museum-of-london-releases-augmented-reality-app-for-historical-photos/ Erişim Tarihi: 1.05.2020)

Bishara, H. (2020) "The Internet Is Restaging Famous Paintings While Museums Are Closed" https://hyperallergic.com/549987/the-internet-is-restaging-famous-paintings-while-museums-are-closed/ Erişim Tarihi: 15.05.2020).

"Museums Ask People To Recreate Famous Paintings With Anything They Can Find At Home

https://www.boredpanda.com/recreation-art-quarantine tussenkunstenquarantaine/ Erişim Tarihi: 15.05.2020

iletişim ve sanat
ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Dr. Öğr. Üyesi Murat Ateşli
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
muratatesli@anadolu.edu.tr

GEORGES SEURAT VE CHUCK CLOSE'UN YAPITLARI ARASINDA RENK VE BİÇİM BAĞLAMINDA BİR KARŞILAŞTIRMA

Öz

Tarihsel süreç boyunca sanatçılar, yapıtlarının üretim aşamalarında içerikle birlikte biçim ve renk ilişkisini temel bir sorunsal olarak düşünmüşlerdir. Temsili resim üretiminden soyutlamacı ve kavramsalcı yaklaşımlara kadar sanat yapıtlarının dönemsel evrelerine bakıldığında, renk ve biçim sorunsalı 19. yüzyılın ortalarından başlayarak 20. yüzyıl boyunca sanatçılar tarafından yoğun bir biçimde ele alınmıştır. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yarattığı kırılmanın sonucu olarak; avangard ve avangard sonrası sanat yapıtlarında gerçekliğin temsili, salt mimetik olmanın ötesinde ışık, renk ve anlatımın ön planda olduğu modernist / postmodernist biçimsel bir yapıya dönüştüğü görülür.

Yeni-İzlinimcilik akımının önemli temsilcisi Georges Seurat ile fotogerçekçi eserler üreten Chuck Close, renk ve biçim açısından gerçekliği betimleme yöntem ve yaklaşımlarıyla irdelenmesi gereken sanatçılardır. Bu bağlamda, araştırmanın kapsamı, Georges Seurat'ın "*Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü*" ve Chuck Close'un "*Lucas I*" adlı yapıtları arasındaki karşılaştırmayı içermektedir. Araştırmanın amacı, farklı zaman dilimlerinde ve sosyo-kültürel ortamda üretilmiş sanat yapıtlarını benzerlikler ve farklılıklar üzerinden yorumlamak, ayrıca sanatçılar ve sanat yapıtları arasında etkileşimi ve sürekliliği ortaya çıkarmaktır. Araştırmanın yöntemi, sanat eleştirisi yöntemi ve literatür tarama modeline göre betimlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Chuck Close, Fotogerçekçilik, Georges Seurat, Resim, Yeni-İzlenimcilik.

A COMPARISON BETWEEN THE WORKS OF GEORGES SEURAT AND CHUCK CLOSE IN CONTEXT OF COLOR AND FORM

Abstract

Throughout the historical process, artists have considered the relationship between form and color as a fundamental problem in the production stages of their works. When we look at the periodical phases of works of art from the production of representational paintings to abstractionist and conceptualist approaches, the problemtic of color and form has been intensively addressed by artists throughout the 20th century, starting from the middle of the 19th century. As a result of the break created by scientific and technological developments; In avant-garde and post-avant-garde works of art, it is seen that the representation of reality, beyond being mere mimetic, turns into a modernist / postmodernist formal structure in which light, color and expression are at the forefront.

Georges Seurat, an important representative of the Neo-Impressionism movement, and Chuck Close, who produced photorealistic works, are artists who should be examined with the methods and approaches of depicting reality in terms of color and form. In this context, the scope of the research includes the comparison between Georges Seurat's "*Sunday on the Island of Grande Jatte*" and Chuck Close's "*Lucas I*". The aim of the research is to interpret the works of art produced in different time periods and socio-cultural environments through similarities and differences, and also to reveal the interaction and continuity between artists and works of art. The method of the research is described according to the art criticism method and literature review model.
Keywords: Chuck Close, Georges Seurat, Neo-Imperssionism, Painting, Photorealism.

Giriş

19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Endüstri devriminin etkisiyle sosyal ve ekonomik alanda birçok değişim olmuştur. Bu değişimler elbette sanat ve düşün alanını da derinden etkilemiş olup o dönemde yerleşik olan katı akademik düşünce ve sanat anlayışlarını alaşağı etmeye başlamıştı. Romantizm ile başlayan bu köktenci yaklaşımlar filizlenmeye başlamış ve Realizm sanat akımıyla daha da perçinlenmişti. Genç kuşak sanatçılar arasında, fotoğraf makinesinin icat edilmesinin sonucu olarak resim sanatında temsili görüntü olarak doğanın doğrucu bir biçimde betimlenmesi sorgulanmaya başlamıştı. Aynı şekilde tarihsel ve dini konuları referans alan eski sanat anlayışının renk, ışık ve kompozisyon kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalmak ta anlamını yitirmekteydi. Sanatçılar, yapıtlarını oluştururken içerikle birlikte biçim ve renk ilişkisini temel bir sorunsal olarak düşünmüşlerdir. Temsili resim üretiminden soyutlamacı ve kavramsalcı yaklaşımlara kadar sanat yapıtlarının dönemsel evrelerine bakıldığında, renk ve biçim sorunsalı 19. yüzyılın ortalarından başlayarak 20. yüzyıl boyunca sanatçılar tarafından yoğun bir biçimde ele alınmıştır. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yarattığı kırılmanın sonucu olarak; avangard ve avangard sonrası sanat yapıtlarında gerçekliğin temsili, salt mimetik olmanın ötesinde ışık, renk ve anlatımın ön planda olduğu modernist / postmodernist biçimsel bir yapıya dönüştüğü görülür.

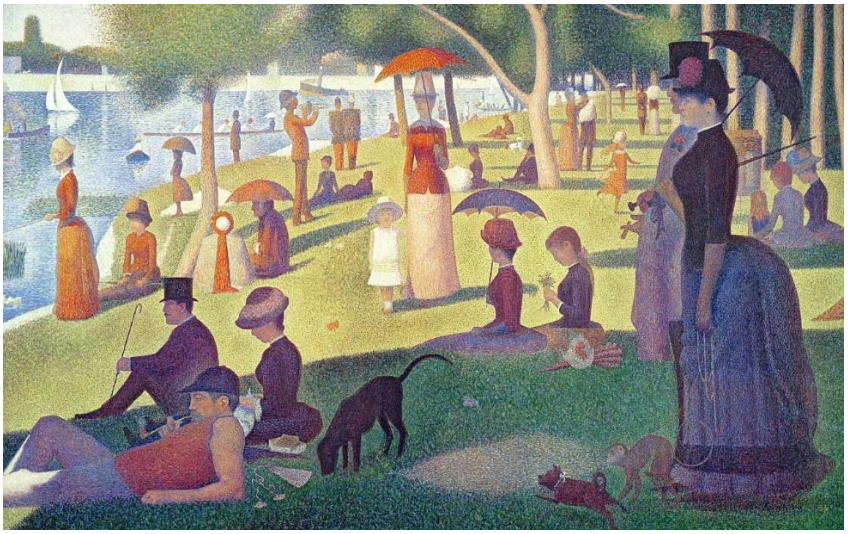
Endüstri devrimiyle birlikte kimya biliminde gelişmeler olmuş; ressamların kendi hazırlamış olduğu boya ve pigmentleri daha geniş ölçekte ve kalitede kimyacıların kendi laboratuar ortamlarında üretmeye başlamaları sanatçılara kolaylıklar sağlamıştır. "1856 Sir Wiiliam Perkin'in kömür katranından oluşturduğu senteziyle yapay alzarin kırmızısını elde etmişti aynı şekilde Graebe ve Lieberman kimyasal keşifler sayesinde yeni pigment ve boyar malzemeleri büyük miktarda piyasa sunmaya başlamışlardı". (Gage, 1997, s. 221) Organik kimyanın keşfiyle beraber birçok doğal ve zor bulunan pigmentlerin yerini bu bireşimsel boyalar almıştı ve bazıları oldukça parlak ve canlıydı. Tıpkı çinko kromat esaslı krom sarısında olduğu gibi; bu popüler renk Van Gogh ve Gauguin gibi o dönemin ressamları arasında sıklıkla tercih

edilmekteydi. (Delamere ve Guineau, 2007) Aynı şekilde, fizik bilimindeki atılımlar ve yeni renk kuramlarıyla birlikte, özellikle Isaac Newton'un ışık ve renk deneyleri sanatçılar için önemli bir bilgi sağlamıştı. "Bu buluşlarla sanatçılar fotoğraf makinesinin yapamadığı salt resimsel pratiklerden biri olan renk olgusuna ve plastizme yöneldiler. Bu yönelim, ele alınan konular itibariyle ya modern yaşamı yansıtacaktı "sosyal yaşamın ve insanın aynası gibi- *Romantizm ve Realizm*" ya da modernlikten kaçışla doğanın anlık şiirsel durumlarını ve kent yaşamının karmaşıklığını, belirli anlarını yansıtıp resmedeceklerdi "atölye dışındaki açık havanın yansıtılması gibi- *Barbizon Ekolü ve İzlenimcilik*". (Hauser, 1984) Bu bağlamda Charles Baudelaire, geçmiş dönem sanatçılarının "önemsemediği veya bilmediği, doğanın çeşitli yönlerini ve çeşitli insan durumlarını bilmek gerekir. Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir- yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk… Rengin modern sanatta çok önemli bir rol oynamasında şaşılacak ne var?" (Baudelaire, 2004, s. 97) diyerek ve genç kuşak sanatçıları savunmaktaydı. Bununla beraber "Corot sanatta güzelliğin, doğa karşısında düşüncelere dalıp gittiğimiz zaman edindiğimiz izlenimlere yıkanmış bir gerçek olduğunu" (Sérullaz, 1991, s.10) belirterek yaygın sanatsal tavrın ipuçlarını da vermekteydi.

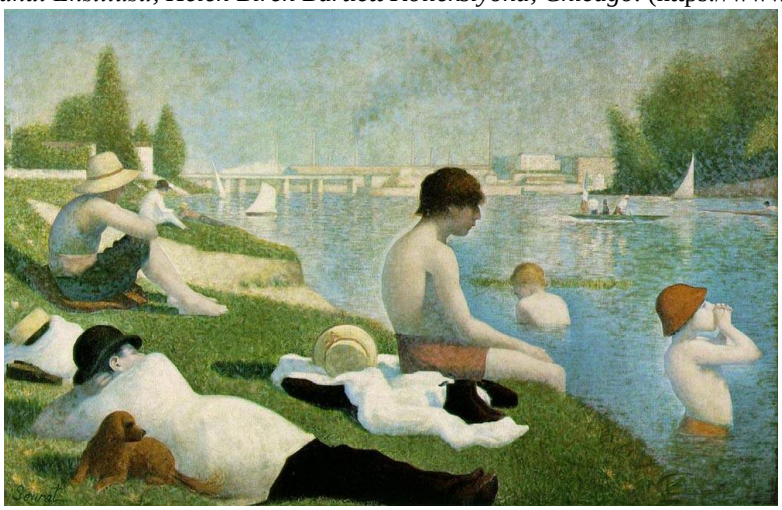
Resimde rengin ve ışığın doğru bir biçimde salt plastiksel amaç olması İzlenimcilik akımıyla başlamış olduğu söylenebilir. Özellikle kuramsal ve bilinçli bir pratikte uygulanması Yeni-İzlenimcilik akımının en önde gelen temsilcilerinden Georges Seurat'ın resimlerinde görülmektedir. "Genç yaşta ölmesine karşın Seurat; Yeni ve Ard-İzlenimcilik akımlarında beraber yer aldığı sanatçıları önemli ölçüde etkilemiştir. Chromo-Luminarism olarak bilinen sanat üslubunu arkadaşlarına kendisi takdim etmişti. Bu sanat üslubuyla; Pointilism "*Noktacılık*" veya Divisyonism "*resmi renk alanlarına ayırmak*" terimlerini keza diğer yeni izlenimcilerden daha kesin bir uygulamayla ortaya koymuştu ve bu terimleri sanat eleştirmeni Félix Fénéon bu akım sanatçılarına atfetmişti. Alman sanat eleştirmeni Juilus Meiere- Graefe, "Yeniden sanatçılar koltuk altlarında kitaplarla görünüyorlar" diyerek, genç kuşak sanatçıların bilim, edebiyat ve felsefe alanlarına ilgi duymalarının entelektüel boyutlarını vurgulamaktaydı. Öyle ki, Seurat bu entelektüel etkileşimle sanatını Kartezyen felsefesindeki öğretilere dayandırarak çevresine toplanmış genç kuşak sanatçılara örnek teşkil ediyordu." (Wather, 1998, s.12-13)

Kartezyen "*Dekartçılık*" felsefesinde: Fransız düşünürü René Decartes, Antikçağ Yunan şüpheciliğinden yüzyıllarca sonra şüpheciliği temel bir yöntem olarak kullanmış ve bunu analitik geometri adı verilen matematiksel bir kesinlikle uygulamaya çalışarak yepyeni doğrulara varmayı denemiştir. Temel yöntemi şöyle özetlenebilir; önce bir ilke olarak, edinilmiş bütün bilgilerimden şüphe etmeliyim ve onları bir yana bırakarak ilk ve sağlam yeni bir düşünceden yola çıkmalıyım.

İnsanların bütün düşünceleri birbirine bağlıdır, birbirinden çıkar; bir düşünceyi doğuran ondan önce gerçekleşmiş başka bir düşüncedir. Düşünceler bir neden-sonuç zinciri içinde sürüp gider (mekanizm).Öyleyse, sırayı titizlikle kovalarsam, doğru olmayan bir düşünceyi doğru sanmaktan sakınarak düşünce zincirinin arasına yanlış bir düşünce karıştırmazsam doğru olana ulaşabilirim, diyerek Decartes kendinden sonraki felsefe akımları İdealizm ve Materyalizm'i etkilemiştir. (Hançerlioğlu, 1996, s.58-59) Kartezyenci felsefi öğretiye göre Seurat; İzlenimcilerin benimsediği, David Hume'un İzlenimci felsefi öğretisi olan izlenimler ve bilgi arasındaki ilişkiye şüpheyle yaklaşarak çağdaşlarının yapmış olduğu resimlerde anlık ışık ve devinim etkilerine şüpheyle yaklaşmıştır. O resminde anlık ve devinimsel bakış açısından ziyade ışık ile renk olgusunu doğru ve matematiksel analizle oluşturmaya çalışmıştır. Bununla beraber, Seurat pratik olarak renk olgusunu Delacroix'tan öğrenerek önemli ölçüde İzlenimcilerden etkilenmişti. Fakat İzlenimcilerden rengin parlaklığı ve tazeliğiyle birlikte renk teoremlerini önemseyerek ayrılıyordu. Bu renk teoremlerini, bilim insanları Dave, Blanc, Helmholtz, Sutter, Ogden Rood ve özellikle de Michel Eugéne Chevreul'un *Simultane Kontrastlık* kavramıyla öğrenmişti. (Wather, 1998) Rood, turuncu ve mavi ışığın yeşili değil, beyazı verdiğini biliyordu ve bu konuda önemli isimlerden J.C. Maxwell'den alıntı yaparak, bir yarısı turuncuya diğer yarısı maviye boyanmış bir diskin çevrildiği zaman retinada bırakacağı izlenimin daha parlak bir yeşil olacağını söylüyordu. Helmholtz, *Fizyolojik Optik* adlı önemli kitabında da aynı deneyi yapmış ve Ernst Brücke'nin *Rengin Fizyolojisi'*nede katkı sunarak renk algısının gözlerde var olan retinal yapısıyla oluştuğunu göstermişti.(Everdell, 2006, s.124) Van Gogh'un Kardeşi Theo'nun başını çektiği Goupil sanat piyasasında toplanmış sanatçılar tarafından bu gibi teoriler konuşulmaktaydı. Seurat henüz 25 yaşındayken kendisinden yaşca küçük olan Signac ile bu teoriler üzerinde tartışarak, Yeni-İzlenimcilik akımının ileride en önemli savunucusu ve temsilcisi olacaktır. (Wather, 1998) Bununla birlikte Seurat, sanatsal görüşünü kısaca şu şekilde belirtmektedir: "*Sanat armonidir. Armoni; sakinliğin ve hüznün birleşimleriyle veya neşeli ışık etkisi altında baskın durumlarına bağlı olarak çizgi, renk ve ton değerlerinin benzer ve karşıt unsurlarıyla olan ilişkisidir. Bu karşıtlıklar; ton değeri için daha karanlık olana karşı rengin ton değeri olarak biraz daha parlak ve aydınlıktır. Renk için tamamlayıcı zıtlıklar, belirgin bir kırmızının kendi tamamlayıcısına karşıt olması gibidir. Çizgi için biçim verme de doğru bir bakış açısına sahip olunmalıdır: Tonun, rengin ve çizginin neşesi; baskın parlaklıkla, sıcaklıkla, yatayın üstündeki çizgilerle... Tonun, rengin ve çizginin sakinliği; karanlıkla ışığın, sıcakla soğuğun ve yatay çizgilerin dengelenmesiyle... Tonun, rengin ve çizginin hüznü; karanlığın ve soğuk renklerin baskınlığıyla, çizgilerin aşağıya doğru yönleriyle verilir*."(Wather, 1998, s.13)



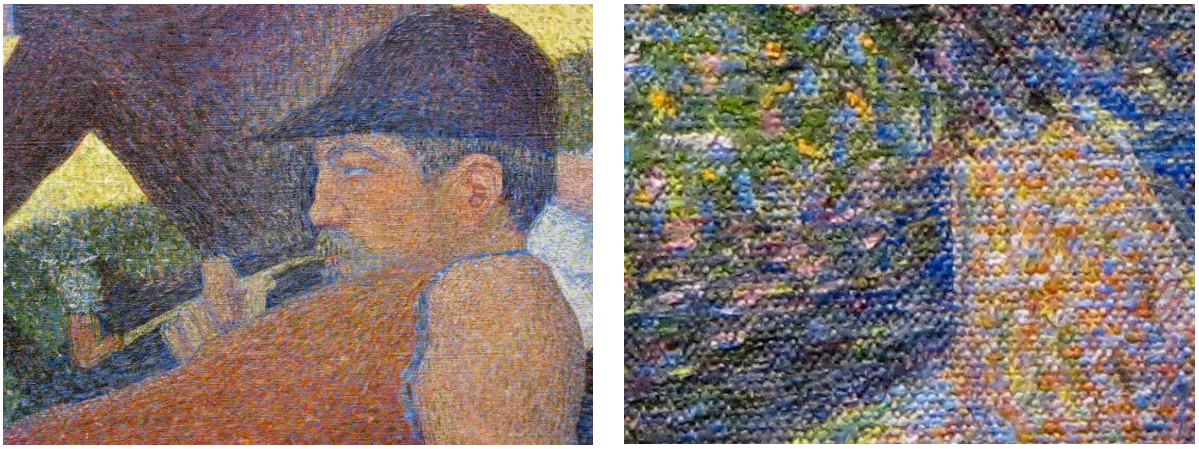
Görsel 1: *Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü, 1884-86, 81 x 120 inch tuval üzerine yağlıboya, Chicago Sanat Enstitüsü, Helen Birch Bartlett Kolleksiyonu, Chicago*. (https://www.artic.edu)



Görsel 2: *George Seurat Asniers'de Su Sefası 1883-84, 79 x 118 1/2 inch tuval üzerine yağlıboya; National Gallery, Londra.* (https://www.nationalgallery.org.uk)

Seurat bu görüşleri doğrultusunda en önemli yapıtlarından biri sayılan "*Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü*" (Görsel 1)adlı tablosunu yapar. Bu resmin öncesinde noktacı sanat üslubunun habercisi olan "Asniers'de Su Sefası" (Görsel 2) adlı tablosunu 1884 yılında yapmıştır. Asniers'de Su Sefası Salon sergilerinden elenir. Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü için sanatçı birçok çizim ve küçük boyutlu tuvallere taslak çalışmalar yapmaya başlar, fakat bu taslaklarda ışığı ve nesneleri fırça vuruşları belirgin ve ritmik hareketlerle yapmasına karşın, mesela yeşil ağaç alanları palette karıştırarak elde etmeye devam ediyordu. Rengin retinal etkisi söz konusu değildi. 1885 baharında açılması düşünülen bağımsız ressamların açacağı ikinci sergi iptal edilince Seurat Cannes'a giderek bitmiş olan Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü'nün üstünde divizyonist renk kuramlarına göre düzeltmeler yapmaya başlar. Yeni-İzlenimcilik kurallarına göre bir rengin parlaklığı, kendisinden sonra gelen renge bağlıdır ve bu da resmin tüm yüzeyinde geçerlidir. Bir kırmızı, o renge bakan kişinin retinasında, kırmızı rengin tamamlayıcısı olan yeşile dönüşebilir. Kırmızının yanına yerleştirilmiş bir yeşil, bu kez çok daha yeşil

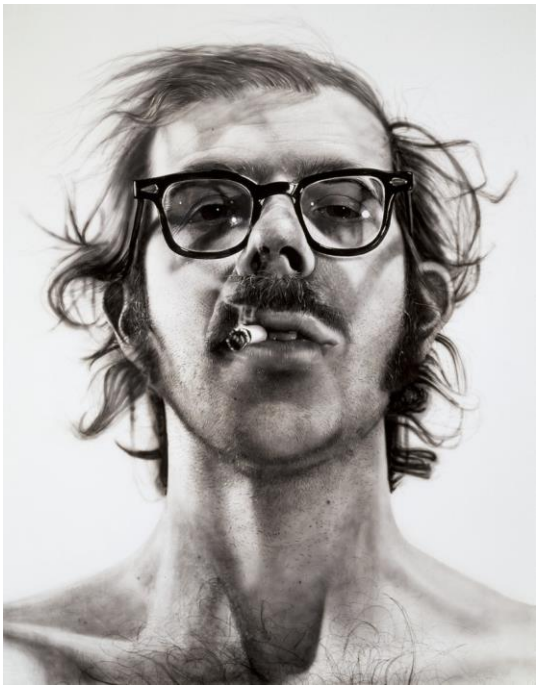
görülecektir. Bu tip tamamlanma, karşılıklı olarak desteklenir. Aynı şekilde kırmızının yanındaki mavi, yeşile çok daha yakın duracaktır. Tüm bunlar eş zamanlı renklerin karşıtlığı yasasına işaret eder. Eğer bir kırmızı alana belirli bir süre baktıktan sonra başka bir bölgeye bakarsanız, bu bölge tamamen kırmızının tamamlayıcı rengi olan yeşil olarak görülecektir. Bu durumsa renklerin art ardalığı yasasına işaret eder. (Akbulut, 2005) Sanatçı ışıkla pigment arasında bir ayrıma gitmeyerek pigmentlerin parlaklık derecesini azaltarak eksiltme çıkarma yöntemiyle ton dereceleri elde edip ışık ve gölgeli alanlar arası ilişkiyi kurgulamaktadır (Bkz. Görsel 3). Seurat kısa sanat yaşamı boyunca bu renk teorilerini ve noktacı resimsel üslubunu tizlikle uygulamaya devam etmiştir. Seurat'ın, özellikle bir dönem Matisse'in de uyguladığı noktacı ve renkçi üslup Fovist sanatçılardan Vilaminck ve Signac'ı da derinden etkilemiştir. Sanatçı genç yaşta ölmemiş olsaydı modern sanatın en önemli avangard temsilcilerinden biri olması muhtemeldi.



Görsel 3: *Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü,* (Detaylar) *1884-86, 81 x 120 inch tuval üzerine yağlıboya, Chicago Sanat Enstitüsü, Helen Birch Bartlett Kolleksiyonu, Chicago*. (https://www.artic.edu)

Yaklaşık olarak bir yüzyıl kadar sonra Amerikalı hiper-realist / fotogerçekçi ressam Chuck Close'un yapıtlarında da tıpkı Seurat'ın divizyonist ve noktacı üslubu görülmektedir. Esasında özellikle İkinci Dünya savaşı sonrasında İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Pop Art akımı ile başlayan, Andy Warhol, Allen Jones, James Rosenquist gibi sanatçıların yapıtlarında görülen fotoğrafik ve mekanik üretim araçlarıyla üretilen resim anlayışı Chuck Close'un sanatını da etkilemiştir. Close, 1960'ların sonunda büyük boyutlu tuvallere siyah-beyaz, monokrom ve renkli air-brush teknik malzemelerle çalıştığı, yakın çevresinden aile ve arkadaşlarının anıtsal vesikalık portrelerini foto-gerçekçi tarzda yaptığı resimlerle (Görsel 4) ünlenmişti. Close'un erken dönem resimleri soyut dışavurumculuk ve W. De Kooning etkileri görülürken, 1960'ların sonlarına doğru Yale Üniversitesi Güzel Sanatlar Programı'ndaki eğitim sürecinde portrelere yönelir. Chuck Close çocukluğundan itibaren *prosopagnoziden* denen yüz körlüğü hastalığından mustaripti. O yüzleri yüz olarak algılayabiliyor fakat birinin yüzüne baktığında o kişiyi tanıyamıyordu; bilhassa yüzün üç boyutluluğunu ayırt etmekte güçlük çekiyordu. Sanatçı yüz körlüğü sorununu portre resmetme arzusuyla uzlaştırmak amacıyla portre ressamlığının yeni,

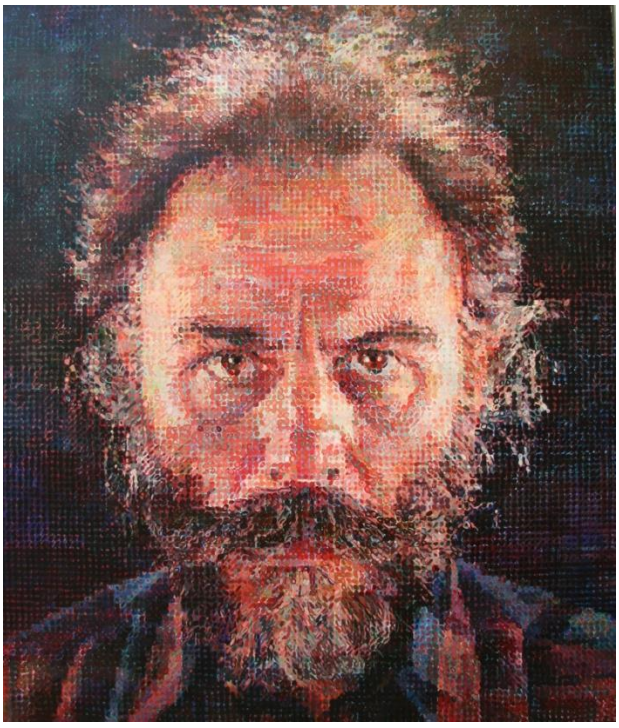
indirgemeci-sentezci bir biçimin geliştirdi.(Kandel, 2019, s. 161) Close, en ince ayrıntısına kadar titiz bir biçimde çalıştığı bu portrelerle hem izleyeni resme dâhil ediyor hem de gerçekliğin algılanma boyutunu maniple edip fizyolojik bir etki sağlıyordu. Sanatçı geçirmiş olduğu omur ve sinir sistemi hastalığından dolayı yürüme, el kol koordinasyonu güçlüğü çekmeye başlar. Bu bedensel sınırlamalar sonucunda resim tekniğinde yeni teknik ve biçimler denemeye başlar. Özellikle litografi, gravür gibi baskı resim tekniklerinden elde ettiği deneyimler sayesinde 1970'li yılların sonlarından itibaren renk kullanarak ve tuvaldeki görüntüyü belirli boyutta karelere bölüp renk alanları kullanarak fotoğrafik bir etki oluşturmaya başlamıştı (Görsel 5). Konu itibariyle Chuck Close resmin kurgusunda değişikliğe gitmemesine karşın resimsel tavrı değiştirmişti.1980'li yıllardan itibaren fotoğrafın kendisini "*mimetik*" birebir taklit etmeyi bırakarak çağın teknolojik bakış açısına dönüştürmüştü. Bu dönüşüm dijital görüntüleme araçlarının gelişimine benzer yapıda sayısal biçimin habercisi sayılabilir.



Görsel 4: *Chuck Close, Büyük Otoportre, 1967-68, 107,5 x 83,5 inch tuval üzerine akrilik, Walker Art Center, Minneapolis.* (https://walkerart.org)

1960'lardan itibaren kitle iletişim araçlarının gelişimi ve yaygınlaşması, yeni teknolojik üretim araçlarının ekonomik, toplumsal yapıları değiştirmesi sanat ve düşün alanını da etkilemişti. Düşünürlerin genel anlamda ifade ettikleri bu post- modern dönemde sanat alanında imge ve gerçeklik yeni bir dönüşüm içindeydi özellikle bu dönüşümü kuramsallaştıranların başında Fransız sosyolog ve düşünür Jean Baudrillard gelmekteydi. Onun felsefi öğretilerindeki temel kanıt kitle iletişim araçlarının ve teknolojinin etkisiyle gerçekliğin ve imgenin algılanmasının bozulması dağılması üzerine olmuştur. Nitekim Baudrillard'a göre (2002, s.9) temel sorun; gerçeklik ve gerçekliğin öldürülme olayıdır. Bundan bahseden kişi kendisi olduğu için, bu cinayet çok nazik bir biçimde ona atfedilmiş, doğrudan olamasa da genel bir tavırlakarşılandığı gibi mesaj

ile aracı birbirine karıştırılmıştır. Baudrillard gerçekliğin ölümünü ya da dönüşümünü *Simülakr* ve *Simülasyon* kavramlarıyla ifade etmiştir. Simülasyon, bir şeyin sadece sahte olduğunu söylemez, bunun yerine neyin hakiki olduğunu veya o şeyin gerçekliği konusunda kararsız kalınan durumu nitelendirir. Bununla birlikte, Baudrillard daha fiziksel ve metaforik bir simülasyon tanımı da ortaya koymaktadır. Ona göre simülasyon dünyaya ait gerçekliğin içinde çözülüp, dağıldığı ve yoğunluğunu büyük ölçüde yitirdiği devasa bir entropik süreçtir.(Baudrillard, 2002, s.12) Bu metaforik ve entropik sürecin etkisiyle Warhol, Lichenstein, Malcolm Morley, Gerhard Richter gibi sanatçılarda ve Neo sanat akımlarında olduğu gibi post-modernist anlayıştaki sanatçılar geçmiş dönem sanat akımlarına ve sanatçılara doğrudan ve dolaylı göndermelerde bulunarak veya birebir taklit ederek eserler üretmeye başlamışlardı. Bu bağlamda Chuck Close'un son dönem resimlerindeki resimsel tavrında Seurat'ın yapıtlarına doğrudan bir gönderme ve taklitten bahsedilemese de onun resimlerinden etkilendiği hissini izleyiciye yansıtmaktadır. Her iki sanatçının resimlerindeki noktacı ve divizyonist üslup yakın bir benzerlik göstermektedir. Aynı şekilde yaşadıkları dönemde var olan teknolojik ve düşünsel yapılar yapıtlarında hem kuramsal hem de pratiksel yaklaşımı belirlemiştir. Gerek Seurat'ın gerekse Close'un resimlerindeki kavramsalcı ve soyutlamacı biçimlendirme analojik bir bağı da göstermektedir.



Görsel 5: *Chuck Close, Lucas1,1986-87 254x213,4cm tuval üzerine yağlıboya ve grafit, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.* (https://www.metmuseum.org)



Görsel 6: *Chuck Close, Lucas I,* (detaylar), *1986-87 254x213,4cm tuval üzerine yağlıboya ve grafit, Metropolitan Sanat Müzesi, New York*. (https://www.metmuseum.org)

Sonuç

Soyutlamacı/kavramsalcı ve Seurat'ın resimsel üslubunu çağrıştıran tekniğiyle Chuck Close Foto-realist olmaktan ziyade yapaycı bir tavır sergilediğini şu şekilde ifade etmektedir. *"İstediğim şeyi başarabilmemin tek yolu; bahsettiğim şeyin gerçekliğini anlamak değildir. Oysa neyin yapay/yapmacık olduğudur. Muhtemelen de Yeni Gerçekçi'den ziyade Yeni Yapaycı olmam beni daha rahat hissetmemi sağlıyor*." (Wather, 1998, s. 339) Sanatçının bu yaklaşımı 1986-87 yılında yaptığı "Lucas I" adlı tuval resminde (Bkz. Görsel 5 ve Görsel 6) görülmektedir; Seurat' noktacı ve renkçi tavrıyla çağımızın dijital etkisini sentezleyerek Cuck Close; sanatında savunduğu *yeni yapaycı* tavrı sergilemekte olup, aynı şekilde Jean Baudrillard'ın gerçekliğin dönüşümündeki simülasyon kavramıyla da örtüşmektedir. Georges Seurat'ın ve Chuck Close'un sanatçı kişiliklerindeki kılı kırk yaran resim yapma süreçlerindeki benzerlikle beraber renk kullanımında ve konu seçimindeki farklılıkları göz ardı etmemek gerek. Birçok sanatçının yaptığı gibi Close da klasik dönem ve tarihsel avangart sanatçıların eserlerini incelemiştir. Chuck Close, Seurat'ın Chicago Sanat Enstitüsü'nde yer alan *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü* adlı yağlıboya resmini detaylı bir biçimde incelediği resimlerinde geliştirmiş olduğu renk ve biçim yöntemiyle hissettirmekte, kendi resimsel tavrındaki evrimsel süreci göstermektedir.

Kaynakça

Akbulut, D.(2005). Resim Neyi Anlatır. İstanbul: İstiklal Kitabevi.

Baudelaire, C.(2004). Modern Hayatın Ressamı. (Çev: A. Berktay). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2002). İllüzyon Yitirilen İllüzyon ve Estetik. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Sayı. 19. Ankara: Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları.

Connor, S. (2001). Post-Modernist Kültür. (Çev: D. Şahiner) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Delamere, F. ve Guineau, B. (2007). Renkler ve Malzemeler. (Çev: O. Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Everdell, W.R. (2006). İlk Modernler. (Çev: H. Kocaoluk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gage, J. (1997). Colour And Culture, New York: Thames And Hudson.

Hançerlioğlu, O.(1996). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi. (Çev: Y. Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kandel, E.R. (2019). Sanatta ve Beyin Biliminde İndirgemecilik. (Çev: M. Doğan). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Sérullaz, M. (1991). Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi. (Çev: D. Erbil). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wather, F. (1998). Art Of The 20th Century. Köln: Taschen.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü, 1884-86, 81 x 120 inch tuval üzerine yağlıboya, Chicago Sanat Enstitüsü, Helen Birch Bartlett Kolleksiyonu, Chicago. Kaynak: https://www.artic.edu/artworks/27992/a-sunday-on-la-grande-jatte-1884 (Erişim Tarihi: 10.08.2021)

Görsel 2: *George Seurat Asniers'de Su Sefası 1883-84, 79 x 118 1/2 inch tuval üzerine yağlıboya; National Gallery, Londra.*

Kaynak: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/georges-seurat-bathers-at-asnieres (Erişim Tarihi: 10.08.2021)

Görsel 3: Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü, 1884-86, 81 x 120 inch tuval üzerine yağlıboya, Chicago Sanat Enstitüsü, Helen Birch Bartlett Kolleksiyonu, Chicago. Kaynak: https://www.artic.edu/artworks/27992/a-sunday-on-la-grande-jatte-1884 (Erişim Tarihi: 10.08.2021)

Görsel 4: Chuck Close, Büyük Otoportre, 1967-68, 107,5 x 83,5 inch tuval üzerine akrilik, Walker Art Center, Minneapolis.

Kaynak: https://walkerart.org/collections/artworks/big-self-portrait (Erişim Tarihi:14.08.2021)

Görsel 5: Chuck Close, Lucas1,1986-87 254x213,4cm tuval üzerine yağlıboya ve grafit, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Kaynak:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484760(Erişim Tarihi: 14.08.2021)

İpek SUZAN
Ondokuzmayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN
Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

BATILILAŞMA DÖNEMİNİN OSMANLI SANATINA İLK YANSIMALARI VE TÜRK RESİM SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI

Öz

Türk resminde Batılılaşmanın ilk basamağı Fatih Sultan Mehmet Döneminde görülmüş, saraya Batılı ressamlar davet edilmiş ancak dönemin mevcut şartlarından dolayı fazla ilerlemeden sonlanmıştır. Batılılaşma anlamında en büyük adımlardan biri de Lale Devrinde atılmıştır. Resmi tarih açısından Osmanlı'nın çöküş süreci ve Batıyla daha sıkı ilişkilerin kurulduğu bu dönem içerisinde o zamana kadar Türk resim sanatı olarak adlandırılan minyatür sanatının da nihai parlak evresi olmuştur. Bu evreden sonra klasik Türk resim sanatının perspektiften uzak, iki boyutlu ve geleneklere bağlı kalarak ortaya çıkartılan minyatürleri arka planda bırakılmış ve günümüz resim sanatının ilk adımları atılmıştır.Bu dönemde eğitim kurumlarında yapılan yenilikler, toplumsal inkılaba zemin oluşturan ve dolayısıyla etki alanı zaman içerisinde belirginlik kazanan teşebbüsler de söz konusu olmuştur. Osmanlının Batılı anlamda eğitim veren kurumlarının sayısı hızla çoğalarak, resim derslerinin eğitim kurumlarına girmesiyle dönemin önde gelen askeri ve idari sorunlarının tamamlayıcı bir parçası da olmuştur. Söz konusu dersler, eğitim kurumlarında yetişen öğrencilerin sanat eğitimiyle bağlantı kurmalarını sağlanmış keza bahsi geçen okullarda yetişen bir kesim ‘‘Asker Ressamlar’’ olarak Türk Resim tarihine de geçmiştir. 2.Abdülhamid döneminde hayata geçirilen Sanayi Nefise Mektebi günümüz sanat eğitiminin kurumsallaşmasını sağlayarak, sanatla uygulayıcı olarak ilgilenen bir kesimin yetişmesini sağlamıştır. Bu sayede toplum nezdinde de resim eğitiminin tanınırlığı artmış, katlanarak ilerleyerek aynı özgün zenginliğini korumuştur. Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma döneminde özellikle sanat eğitimine verilen önem ve sanatçıların desteklenmesi sonucu, siyasi ve sosyal alanlarda önemli gelişmelerin yaşanması da sağlanmıştır. Bu dönemde Batı kökenli bazı felsefi ve sanat akımları da benimsenmiştir. Bu durum Osmanlı Devleti'nin kendi kültürel değerlerinin yok olmasına sebebiyet vermemiş aksine günümüz sanat eğitiminin şekillenmesine de olanak sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler : Batılılaşma Dönemi, Türk Resim Sanatı, Minyatür, Eğitim Kurumları

FİRST REFLECTIONS OF THE WESTERNIZATION PERIOD ON OTTOMAN ART AND THE EMERGENCE OF TURKISH PAINTING ART

In Turkish painting, the first step of Westernization was seen during the reign of Fatih Sultan Mehmet, and Western painters were invited to the palace however, due to the current conditions of the period, it ended without much progress. One of the biggest steps in terms of westernization was taken in the Tulip Era. In terms of official history, this period which coincides with the collapse of the Ottoman Empire and the establishment of closer relations with the West became the ultimate bright phase of miniature art, which was called Turkish painting art until then. After this stage, miniatures of classical Turkish painting art, which were created out of perspective, as two-dimensional and with an adherence to traditions, were left in the background and the first steps of today's painting art were taken. During this period, there were innovations in educational institutions, initiatives that formed the basis for social revolution and therefore whose domain became apparent over time. With the rapid increase in the number of institutions of the Ottoman Empire providing education in the Western sense and the introduction of painting courses into educational institutions, it also became a complementary part of the leading military and administrative problems of the period. These courses have enabled students who have grown up in educational institutions to connect with art education, likewise, a number of people who grew up in the schools mentioned also made their way into Turkish painting history as "Military Painters". The Fine Arts Academy (Sanayi Nefise Mektebi) established during the reign of Abdulhamid II, enabled the education of a community that is interested in art as a practitioner by institutionalizing today's art education. In this way, the recognition of painting education increased in the eyes of society and maintained its same original richness by advancing exponentially. During the Westernization of the Ottoman Empire, especially as a result of the importance given to art education and the support of artists, significant developments in political and social fields were also achieved. During this period, some philosophical and art movements of Western origin were also adopted. This situation did not destroy the cultural values of the Ottoman Empire but rather allowed today's art education to take shape.

Keywords: Westernization Period, Turkish Painting Art, Miniature, Educational Institutions

GİRİŞ

Osmanlı Devleti’nin 18.yüzyılına denk gelen Gerileme Dönemi, yönetimsel ve askeri anlamda da batılılaşma hareketlerinin başlamasına neden olmuş bu durum ilerleyen dönemlerde toplumsal hayatta da yeni beğenilerin gelişmesine sebebiyet vermiştir. Batılılaşma macerasıyla beraber ıslahat hareketleri doğrultusunda eğitim kurumlarında yeniliğe gidilmiş öncelik askeri ve yönetimsel alanda olsa bile sanat alanında da var olan düzen değişime uğramıştır. Önceleri yalnız askeri anlamda katkı sağlaması adına görülen resim dersleri Tanzimat Fermanıyla beraber fikir değiştirerek sanatı topluma yayma düşüncesi önem kazanmıştır. Araştırmanın amacı olarak Osmanlı Batılılaşma dönemi içerisinde sanat eğitiminin ilerleyişini yaşanan toplumlararası ilişkilerin mevcut düzende yarattığı yeniliklerinin resim alanına yansımaları hedeflenmiştir. Nitekim ele alınan dönem içerisinde eğitim kurumlarında ve sanat eğitiminde birden bire ilerleme kaydedilmemiş, aksine var olan mevcut düzenin korunması ve devleti askeri anlamda korumak

hedeflenerek öncelikli amaç sanat eğitimini geliştirmek olmamıştır. Uygulanan ıslahatların yaratmış olduğu kültürel farklılaşmayla beraber başta başkent İstanbul olmak üzere çevre şehirlerde de Batı sanatı yayılım göstermiş ve kendine yer edinmiştir. 2.Abdülhamit'le beraber Sanayi Nefise Mektebi'nin de açılmasıyla resim eğitimi kurumsallaşmış sanatla ilgilenen bir neslin eğitim alması da sağlanmıştır. Aynı zamanda günümüz sanat eğitiminin başlangıcı olarak da sayılabilen Sanayi Nefise Mektebi'nin açılması eğitim programlarına resim derslerinin girmesini kolaylaştırarak kültürel yayılıma da olanak tanımıştır.

Osmanlıların kısa zamanda çok şey başarmaya çalıştıkları Batılılaşma sürecinde, resim eğitiminden geçmiş bir nüfus yetişmesi dikkate değer bir hadisedir. Müfredatlarda yer edinen resim dersleri, imparatorluğun sanat akademisi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuyla beraber ileri bir düzeye taşınmıştır. Bu noktadan sonra ressamlık yüksekokulda eğitimi alınarak profesyonel bağlamda icra edilen bir meslek dalı sıfatıyla Osmanlı toplumunda daha görünür hale gelmiştir. Dolayısıyla eğitim alanındaki icraatlar, resim beğenisinin gelişiminde önemli bir geçiş koridoru vazifesi görmüştür. (Köksal,2019:1060)

Eğitim kurumlarında işlenen derslere ek olarak resim derslerinin de müfredatlara girmesiyle beraber sanatla ilgilenen kesim giderek çoğalmış resim eğitiminin önemi de artmıştır. Sanat eğitiminin Sanayi Nefise Mektebi aracılığıyla kurumsallaştırılması toplum tarafından da sanat eğitimine dair yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Eğitim kurumlarında yapılan bu yenilikler toplumsal inkılaba dayanak oluşturan ve dolayısıyla etki alanı zaman içerisinde belirginlik kazanan girişimlerdir. Resim derslerinin eğitim sisteminde kesin bir konum edinmesi de kademeli olarak gerçekleşmiş günümüze kadar katlanarak devam etmiştir. Kısaca "Batılılaşma" olarak adlandırılan Osmanlı'daki değişimler bir takım temel olgulara dayanmaktadır. Resmi tarih açısından bakıldığında resim sanatında Batıya öykünme Fatih Sultan Mehmet'le başlamış olarak görünse bile, bu anlamda atılan en büyük adımlar Lale Devri'yle başlamış, sonrasında Batıyla kurulan sanatsal ilişkilerin çoğalmasına yol açmış, bunu takip eden sosyo-kültürel yapı doğrultusunda dönemin önemli gelişmelerinin zaman içerisinde köklü değişikliklere yol açmasına da olanak sağlamış resim eğitimin yanı sıra pozitif bilimlerinde önemi bu sayede daha çok önem kazanmıştır.

Askeri alanda yaşanan gelişmeler, kültürel anlamda yenilikleri doğurduğu gibi kendine yer edinmede de büyük problemler yaşamıştır. Zira o zaman dek daha teknik verilen bilgi Avrupalı düşünce anlayışına daha yakından erişebilmek için okullara kadar sıçramıştır. Okullarda Avrupalı devletlerden bizzat alanında uzman hocaların derslere girmesi devletin pozitif bilimlerde de ilerlemesini sağlamıştır. İnalcık bu konuyla ilgili bir yazısında şunları ifade etmiştir. ''… XVIII. yüzyıl, askerlikle ilgili alanlarda batılı ilimleri öğretmek üzere Avrupa'lı uzmanların çağrıldığı,

askeri okulların açıldığı ve matbaanın getirildiği dönemdir. Böylece, Osmanlı kafası, sadece harp teknolojisi alanında tek tek alıntılar ile değil, ilk defa pozitif batı ilmi ile temasa geliyordu. Daha XVII. yüzyıl sonlarında, Osmanlı aydın bürokratlarının, Italya'da eğitim görmüş Fenerli Rum Ortodoks dininde aydınlarla yalı ve konaklarda en liberal biçimde tarih, felsefe, siyaset ve ahlak konularım tartıştıkları bir çeşit klüpler meydana çıktığını da işaret edelim. Dünya coğrafyasını batılı gözü ile nakleden Katip Çelebi, Copernicus'un kosmolojisini tanıtan Ibrahim Müteferrika birer istisna değildi.'' (İnalcık,2004:64)

OSMANLIDA BATILILAŞMA

Resim sanatının Osmanlı Devletinde önem kazanması ancak 18.yüzyılda başlamıştır. O zamana dek ilgilenilen sanatların dışında kalan resim sanatı, İslamiyet inancının yasaklayıcı tavrı nedeniyle her zaman geri planda kalmış ancak yaşanılan yenilik hareketleriyle beraber başta saray hayatı olmak üzere özel hayatlarda da kendine yer edinmeye başlamıştır. O güne dek Osmanlının resim sanatı olarak bilinen minyatürler, resim sanatının itibarının artmasıyla arka planda kalmıştır.

Devletin resmi dini olan İslamiyet'in getirdiği ve Osmanlı Devletinin önceki nesillerden miras niteliğinde kendi gününe kadar koruyarak taşıdığı gelenek ve göreneklerin dışında Türk İslam sanatı da vardır. Bir nevi kendi atası olarak da gördüğü Selçuklu Devleti ve Beylikler döneminde de önemli bir kavram olan Türk-İslam sanatı zaman içerisinde yerini Osmanlının özgün bir üslup oluşturmasına neden olmuştur. Osmanlının özellikle İran ve Bizans sanatından da etkilenmesi Osmanlının kendine özgü bir üslup oluşturmasına katkı sağlamış Dünya sanatında da önemli bir konum kazanmıştır. Batılılaşma olarak da bilinen Osmanlının geç devri bir takım temel olgulara dayanmaktadır. Lale Devriyle ortaya çıkmış olan, özellikle sanat alanında Batıyı kendine örnek alma biçimi yenileşme çabalarıyla da kendine fazlasıyla yer edinmiştir. Genel olarak mimari, süsleme ve el sanatlarıyla ilgilenen Osmanlı devleti, İslamiyet'in yasaklayıcı tavrından ötürü putlaştırma algısı nedeniyle realist figür çalışmalarından olabildiğince kaçınmış bu nedenle yapılan resimler üç boyutluktan uzak ve gerçekçi olmayan çalışmalar olmuştur. Perspektiften ve ışık-gölgeden uzak yapılan minyatürler de genellikle saray hayatını, dini konuları ve savaş sahnelerini anlatan resimlerdir. Bu resimlerde figürler ne kadar perspektiften uzak olsa da en ince ayrıntısına kadar resmedilmiştir.

Sanata karşı görüşü zamanla değişen Osmanlı tebaası, askeri alanda başlatmış oldukları ıslahat hareketlerini sanat ve eğitime de yansıtarak öğrencilerin bu alanda da eğitim almalarını sağlamışlardır. Başka askeri alanda gelişim göstererek mevcut toprak bütünlüğünü korumak olan asıl amaçları Osmanlı saray halkının Batılı devletlerin şatafatlı ve zengin mimari yapıları ve sanat anlayışlarını kendi hayatlarına da taşımışlardır. Batılılaşma hareketleriyle beraber Osmanlının başta toplumsal anlayışına ve mimari yapılarında yeni yapıların ortaya çıkmasını da sağlamıştır.

Bu yapılara örnek olarak verilen gar, kışla, hastane ve konutlarda mevcut yeni sanat anlayışından etkilenmiştir. Bu yeni sanat anlayışı Türk mimarisinde de büyük etki görerek geleneksel Türk ev tipinde değişikliğe de neden olmuştur. Geleneksel Türk evi plan tipleri yaşam çevrelerinde sürdürülürken konutun belirleyicisi aile kurumunun dönüşümü ve dönemsel beğeniler ile Avrupa merkezli iç mekân donanımı 19. yüzyıl konutlarını etkiler. Geleneksel Türk evi mekân kurgusunda avludan eve ulaşım yerine mekân ile sokak arasında bağ kuran bir planlamaya gidilir. Bu dönemde ortaya çıkan bir diğer konut tipi de genellikle belirli gelir, azınlık ve cemaat gruplarının tercih ettiği sıra evlerdir. (Salbacak,2020:460)

Osmanlı devletinin en eski dönemlerinden beri sanata ve sanatçıya vermiş olduğu önem ve güzel sanatlara karşı duyulan ilgi ve ortaya çıkarılan eserler, Türklerin yalnızca askeri anlamda gelişmişlik göstermediğini nitekim sanatta da öncü bir rütbeye ulaştıklarını kanıtlar niteliktedir. Osmanlının sanata yaklaşımı her zaman olumlu anlamda olsa da İslamiyet'in geri planında da kaldığı söylenebilir. Özellikle resim sanatında bu durum yadsınamaz bir gerçektir. Devletin sahip olduğu toprakları olabildiğince genişleterek hem İslamiyet'i cihat anlayışıyla yaymaları hem de kendi gelenek ve göreneklerini genişleyen topraklarda yaşayan mevcut halka öğrettikleri bilinmektedir. Sanatta da öncü bir konumda olan Osmanlı Devleti kendi sanat ve kültürlerini de olabildiğince koruyarak başarılı bir şekilde yaşatmış ve mevcut halka da yaymıştır. Devletin konumu itibariyle Orta Asya'yı ve Rumeli'yi geçen bir toprak bütünlüğü koruyan Osmanlı Devletinin önemli bir kültür ve sanat anlayışı vardır. Özellikle Anadolu'ya hakimiyet süren Selçuklulardan sonra güçlü bir devlet idare etme ve çeşitli sanat dallarında da varlık gösterdiği aşikardır. Selçukluların bu her sahadaki ilerlemelerine paralel olarak gelişen sanatlarında, taş, ağaç ve maden işlemeleri ile mozaik denilen parçalı çiniler devrin cami, mescid, türbe, medrese, kervansaray ve benzeri mimarî yapılarını süsleyen unsurlar olarak çok sade ve olgun bir üslûp içinde kullanılmıştır. Tezyini sanatlarımızın en zengin ve renkli bölümlerinden birisini oluşturan kitap sanatları da gelişerek nefis Kur'an-ı Kerimler, İlmî ve edebî eserler yazılarak süslenmiştir. Türk tarih ve medeniyetinde büyük izler bırakan Anadolu Selçuklularının ince sanatları, XIII. yüzyılda olgunluğunun zirvesine erişerek Türk sanatının en parlak dönemlerinden birisini oluşturmuştur. Selçuklu devletinin parçalanmasından sonra XIV. yüzyılda ortaya çıkan Beylikler Devri'nde de üslûpça güzel ve önemli eserler yaratılmıştır. XV. yüzyıl Osmanlı tezyinatının en güzel örnekleri, devrin mimarî eserlerini süsleyen taş, ahşap, çini ve kalem işleriyle, el yazması eserlerde görülür. Sanata büyük değer veren Fatih Sultan Mehmed tarafından kurulan Saray Nakışhanesi'nde Osmanlı kitap sanatının en nadide ve mükemmel eserleri yapılmıştır.(Mesara,1987:9)

BATILILAŞMA DÖNEMİNİN OSMANLI SANATINA İLK YANSIMALARI

Batıyla kurulan ilk ilişki, Sultan III. Ahmed döneminde Paris'e elçi gönderilmesi olmuş, bu gezinin sanat üzerindeki ilk etkileri, Osmanlı mimarlığında görülmüştür. 16. Yüzyılda klasikleşen Osmanlı mimari üslubu, Batı'nın Barok ve Rokoko üslupları etkisiyle değişmeye başlamış, Türk Barok'u olarak adlandırılan yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. (Papila,2008:120)

Batılılaşma hareketlerinin önemli dönüm noktalarından biri de kuşkusuz Avrupadaki gelişmeleri bizzat yerinde takip etmesi amacıyla gönderilen elçilerdir. Söz konusu elçiler arasında kuşkusuz ki en önemlisi 28 Mehmet Çelebi olmuştur. Avrupa devletlerinde elçiliklerin açılmasındaki en temel düşünce yakın ilişkiler kurmak ve kaybedilen toprakların bir şekilde geri alınmasını sağlamak olmuştur.

28 Mehmet Çelebi'nin Paris'e gönderilmesi ise zamanla Osmanlı devletinin mimarisine ve yaşam tarzına etki etmiştir. Avrupa'da başta rokoko ve barok üsluplarını sıklıkla kullanan Fransa'nın gösterişli mimarisi Osmanlı Devleti tarafından absürt bulunsa da hızla saray hayatında kendine yer edinmiştir. Ancak bu yer edinme Batılı Devletlerde olduğu gibi değil İslamiyet'in etkisi altında kalmıştır. Bu dönemin mimarisinde göze çarpan unsurlarda ışık ve gölgenin sıklıkla kullanılması, ilk bakışta göze çarpan bitkisel motifler ve oval şekillerin bulunmasıdır. Rokokonun genellikle mimari yapıların iç mekanlarında ince kıvrımlı hatlarla yansıtılması görsel zarifliğin yansımaları olarak dikkat çekmektedir.

Sultan 3. Mustafa dönemine denk gelen yıllarda Osmanlı Devletine denizcilik okulunun temelini oluşturması için getirtilen Fransız subay Baron de Tott, Osmanlı devletini kısmen de olsa askeri sıkıntılardan kurtarmış ancak yinede Avrupalı devletlerin gölgesinde kalınmıştır. Baron de Tott'un o zamanlar kurmuş olduğu okul Deniz Mühendisliği okulu olmuş çok sonraları bu okul Mühendishane-i Bahr-i Hümayun'a dönüşmüş ve dersler genellikle Fransızca işlenmiştir. Bu okulla ilgili özellikle bilmemiz gereken ayrıntı ise Osmanlı Devleti öğrencilerinin ilk defa resim eğitimiyle tanıştıkları yer olmuş olmasıdır. Ancak burada alınan resim dersleri genellikle teknik olarak öğretilmiş, daha çok askeri ve denizcilik anlamında çizimler yapılmış ülkenin refahı düşünülmüştür. Bu okullarda okuyan öğrencilere günümüzde asker ressamlar denilmektedir. Genellikle o dönemlerde eğitim verilen askeri okullar ve mühendislikle ilgili açılan okullar asker kökenli ressamların ilk resim eğitimlerini vermiş ve günümüze kadar isimlerini taşımışlardır. Yine bahsedilen bu okullarda Avrupa'dan getirtilen öğretmenler sık sık ders vermiş Osmanlı devleti de Avrupa'ya yetenekli öğrencileri eğitim amaçlı göndermiş eğitim sistemi geliştirilmeye çalışılmıştır.

2. Mahmut'un yurtdışına göndermiş olduğu öğrenciler Abdülmecit zamanında yurda geri dönmüş orada resim sanatını bizzat yerinde öğrenmiş ve batılı anlayış doğrultusunda resim sanatımızı geliştirmişlerdir. Bu durum Türk resim eğitimi açısından da önemli bir başlangıç olarak kabul görmektedir. Genel olarak bakıldığında resim sanatında alışılmış üsluplardan uzaklaşılan, yenileşme ve batılılaşmaya açık bir eğitim anlayışı ve bunların idari oluşumlara aksetmesi Osmanlı Devletinin son zamanları için dikkat çeken en önemli detaylardır. Sultan Abdülmecit'le beraber başlayan Tanzimat dönemine kadar resim eğitimi kendini olabildiğince geliştirmiş Tanzimat döneminden sonrada Batılı anlayışta dersler verilerek halkın refah seviyesini arttırmak istenmiştir.

Eğitim, kültür ve askeri düzenlemelerdeki batılılaşma hareketlerinde dönemin padişahlarının tavrı ve sanata duydukları ilgi ve alakanın önemi yadsınamaz bir gerçektir.. Gerileme dönemi içerisinde bakıldığında İslamiyet'in baskın tavrının daha geri planda kaldığı görülmektedir. Resimlerde gerçeğe yakın üslup kullanılmaktadır. Resim sanatı kendine daha özgüvenli bir şekilde yer edinmeye başlamıştır. Dönem padişahlarına bakıldığında gerileme dönemi, Osmanlı Devletinin yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına kadar geçen süreçte sanat eğitimi Avrupalı devletlerin potansiyeline yavaş yavaş yaklaşmıştır. Resim derslerinin askeri okullar aracılığıyla öğrencilere aktarılması ise Osmanlı toplum yapısında söz konusu yasaklayıcı tavrı geri plana atmıştır şeklinde yorumlanabilir.

Osmanlı Devletinde askeri yenilgilerin ardı sıra yaşanması dönemin devlet adamlarının askeri okullarda ıslahat hareketlerinin yapılması gerektirdiğini savunmasına neden olmuştur. Askeri alanda yapılmak istenen ıslahatlar zamanla eğitim kurumlarına sıçramış temel sebebin eğitim kurumlarında yaşanan bozukluğun olduğu kanısı vuku bulmuştur. Eğitim kurumlarında yapılan ıslahatlar resim eğitiminin de müfredata girmesini sağlamış başta teknik çizimden yararlanılmak için eklenmiş olsa da ilerleyen yıllarda sanatla ilgilenen bir neslin yetişmesine katkı sağlamıştır.

Resim eğitiminin zamanla ders olarak okutulduğu okullar içerisinde Mekteb-i Harbiye, Mekteb-i Tıbbiye, Mekteb-i Sultani, Mühendishane-i Bahri Hümayun, Mühendishane-i Berri Hümayun, Mekteb-i Harbiye-i Şahane gösterilebilir. Bu okullar sayesinde sanatla ilgilenen öğrenciler ders adı altında resim eğitimini almaya başlamış, teorik anlamda başta Avrupa'nın gerisinde olsa da zamanla kendi özgün resim eğitimini oluşturmuşlardır.

Türklerin, Osmanlı Batılılaşma dönemi içerisinde resim eğitimi konusunda Avrupa'yı örnek almasından ayrı olarak, resim alanında yeni denemeler yaptığı da bilinmektedir. İslamiyet'ten önce özellikle Uygurlarla beraber başlayan, süslemeye verilen önem ve dokumacılık, heykelde kat edilen yol inkar edilemez bir unsurdur. Ancak Devlet'in İslamiyet inancıyla birlikte sanat

eğitiminin sınırlı bir ölçüde gelişim gösterdiği söylenebilir. Bu doğrultu da yapılmış olan eserler İslamiyet'in yasaklayıcı tavrından dolayı soyutlamaya gidilerek yapılmış, bunun en güzel örneği ise geleneksel Osmanlı resim sanatı olan minyatürlerde görülmüştür.

İslamın kabulüyle daha sonraları bunu, mimari yapıların iç ve dış cephelerinin süslemesindeki sınırlı ölçüde gelişim izler. Eserlerin hemen tümünde, İslam inancının önerdiği soyutlama anlayışı doğrultusunda eserler verildiği görülür. Bunlar, figürden arındırılmış, geometrik soyut biçimlerle oluşturulmuş yüzeylerdir. Ancak zaman zaman kimi figür betimlemelerine de rastlamak mümkündür.(Özer, 2011:63)

Batılılaşma süreci içerisinde yüzünü Batı'ya çevirmek suretiyle çağdaşlaşma çabası içine giren ülkemizde dar bir çevrede de olsa artık sanata ilgi duyanlar görülebiliyordu. Bilim, teknik ve sanatta ortaklaşa gelişmeyi sağlamak ileri bir toplum olabilmenin bir şartı olduğuna göre, bu anlayıştaki devlet adamları, aydınlar sayesinde, öğretim amacı sanata dayalı olan okulların açılması, okul programlarına sanat içerikli derslerin girmesi de kaçınılmaz olarak gerçekleşmiştir. Resmin, çağdaşlaşma tarihimiz içerisinde ilk olarak ders niteliğinde "mühendishane"lerin programında yer aldığı belirtilmişti. Daha sonraları ise başlı başına bir sanat kurumu olarak Türkiye'nin güzel sanatlar alanındaki çağdaşlık bilincini simgeleyen bir kurum görüntüsünü veren Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin açılışı, özellikle "resim" sanatının yerleşmesine büyük katkı sağlamıştır. (Öztürk,1997:29)

Bu vesileyle gerek yurtta eğitim almış, gerekse yurtdışında eğitimini pekiştirmiş Türk ressamlarının çalışma azimleri ve kararlılıkları onların resim eğitimlerine direk etki etmiş ve günümüzde isimleri anılan ressamlar haline gelmişlerdir. Bu ressamların isimleri halen yaşıyor ve yaşatılmaya devam edecek, gelecek nesiller, bu ressamların yapıtlarını ileriye taşıyacaklardır. (Başbuğ,2009a:927) Okullarda müfredata eklenmiş olan resim dersleri sayesinde, figürü gerçekçi resmetme algısıyla üç boyutluluğa, ışık-gölgeye ve perspektife önem verilen resimler yapılmaya başlanmıştır. Resim eğitimi veren birçok kurum sanatın ve sanatçının gelişimine büyük önem vermekte ve eğitimin her koşulda uygulanabilir ve öğretilebilir olduğunu vurgulamaktadır. Batılılaşma dönemi içerisinde yaşanan bu hadise sayesinde resim dersleri eğitim kurumlarında yalnızca ders olarak verilmekten ziyade sanatçı yetiştirme adı altında da öncü bir rol oynamışladır.

METODOLOJİ

Osmanlı Devletinin kısa zamanda çok şey başarmayı hedeflediği batılılaşma sürecinde resim eğitiminden geçmiş bir nüfus yetişmiş, müfredatlara resim dersleri ilk olarak teknik ve askeri anlamda katkı sağlayacağı düşüncesiyle eklense bile ilerleyen yıllarda sanatla iç içe yetişen bir neslin oluşmasına da katkı sağlamıştır. İlgili konuyla ilgili günümüzde bize kalan eserler ve var olan kaynaklar incelemeye tabi tutulmuştur.

Doküman analizi, yazılı belgelerin içeriğini titizlikle ve sistematik olarak analiz etmek için kullanılan bir nitel araştırma yöntemidir (Wach,2013 akt. Kıral,2020). Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir. Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemler gibi doküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir (Corbin ve Strauss,2008 akt. Kıral,2020).

Yapılan çalışmada araştırma gerekleri ve temel alınan kriterler sebebiyle 'Doküman İnceleme' yöntemi esas kabul edilmiştir. Yapılan yazın taramasındaki tespit ve değerlendirme aşamalarında yöntemin gereği olarak bilginin ulaşılabilirlik durumu ve tasnifi sırasında doğru ve güvenilir sonuçlar elde etmek temel kıstastır. Sanat uygulamalarının hali hazırda var olan yapısı elde edilen verilerin analiz sürecinde bir araştırma kavramı olarak sanata etki eden değişken ve disiplinlerin minvalinde eldeki sonuçların kıyası ve doküman inceleme yönteminin sağladığı imkanlar açısından örneklem araştırması araştırmacıya evrende ideal olanaklar sunmaktadır.

Veriler toplanırken; Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezinde bulunan tezlerden, yerli-yabancı literatürlerden, ilgili konuyla bağlantılı kişisel kütüphanelerde bulunan kitaplardan, merkez kütüphanesinin anlaşmalı olduğu elektronik dergi, kitap, gazete, sözlük ve e-ansiklopedilerden yararlanılmıştır.

BULGULAR ve YORUM

Minyatür, el yazması kitapları süslemek için sulu boya ile yapılan resimler hakkında kullanılan bir tâbirdir, italyanca minyatura kelimesinden alınmadır. Ortaçağ Avrupası'nda el yazması kitapların bölüm başlarındaki ilk harfler minium denilen maden kırmızısı (sülüğen) ile boyanıp süslenirdi. Bilâhare kitapları süslemek için yapılan resimlere de bu isim verilmiştir.(Binark,1978:271) Günümüzde halen Osmanlının resim sanatı olarak anılan minyatür, yalnızca kendi sanatında ilerleme kaydetmemiş, hat sanatının ürünü olan el yazması eserlerde de gelişimine devam etmiştir. Özellikle dönemindeki olayları günümüze aktarma konusunda birer belge niteliği taşıyan minyatürler kültür, sanat ve sosyoloji alanlarında da bize derin bilgiler vermektedir. Minyatür sanatı günümüzde bize yapıldığı yıllarda yaşanan sosyokültürel yapı hakkında bilgi verdiği kadar kendiside bu yaşanan gelişmelerden etkilenmiş, zamanla başkalaşıma uğramıştır. Özellikle Yükselme döneminde revaçta olan minyatür sanatı, ülkede yaşanan siyasi gelişmeleri takip eden sanatsal gelişmeler neticesinde yeniliğe uğramak zorunda kalmıştır. Günümüz sanat anlayışında da ortaya çıkarılan eserleri de kendinden önce gelen değerler önemini korumuş yer yer kendine özgü standartlar oluşarak yeni bir resim dili ortaya çıkmıştır.

Osmanlı Devletinde askeri yenilgilerin ardı sıra yaşanması dönemin devlet adamlarının askeri okullarda ıslahat hareketlerinin yapılması gerektirdiğini savunmasına neden olmuştur. Askeri alanda yapılmak istenen ıslahatlar zamanla eğitim kurumlarına sıçramış temel sebebin eğitim kurumlarında yaşanan bozukluğun olduğu kanısı vuku bulmuştur. Eğitim kurumlarında yapılan ıslahatlar resim eğitiminin de müfredata girmesini sağlamış başta teknik çizimden yararlanılmak için eklenmiş olsa da ilerleyen yıllarda sanatla ilgilenen bir neslin yetişmesine katkı sağlamıştır.

Batılılaşma süreci içerisinde yüzünü Batı'ya çevirmek suretiyle çağdaşlaşma çabası içine giren ülkemizde dar bir çevrede de olsa artık sanata ilgi duyulmaktadır. Bilim, teknik ve sanatta ortaklaşa gelişmeyi sağlamak ileri bir toplum olabilmenin bir şartı olduğuna göre, bu anlayıştaki devlet adamları, aydınlar sayesinde, öğretim amacı sanata dayalı olan okulların açılması, okul programlarına sanat içerikli derslerin girmesi de kaçınılmaz olarak gerçekleşmiştir. Resmin, çağdaşlaşma tarihimiz içerisinde ilk olarak ders niteliğinde “mühendishane"lerin programında yer almıştır. Daha sonraları ise başlıbaşına bir sanat kurumu olarak Türkiye'nin güzel sanatlar alanındaki çağdaşlık bilincini simgeleyen bir kurum olarak Sanayi-i Nefise Mektebi’nin "resim" sanatına katkısı büyüktür.

Asker kökenli veya askeri eğitimli ressamların mezun oldukları ya da eğitim gördükleri okullarda aldıkları kısıtlı eğitimlerle Türk resminde söz sahibi olmaları, gelecek nesillere bıraktıkları eserlerinde somut birer örnek olarak yaşamaktadır. Eğitim modeli ne olursa olsun, azmin, mücadelenin kararlılığın ve sabrın eğitim sistemi içinde farklı ve değişken bir yapıya bürünerek kişilik kavramının oluşumunda etkisi yadsınamaz bir gerçektedir. Bu vesileyle gerek yurtta eğitim almış, gerekse yurtdışında eğitimini pekiştirmiş Türk ressamlarının çalışma azimleri ve kararlılıkları onların resim eğitimlerine doğrudan etki etmiş ve günümüzde isimleri anılan ressamlar haline gelmişlerdir. Batılılaşma dönemi içerisinde yaşanan bu hadise sayesinde resim dersleri eğitim kurumlarında yalnızca ders olarak verilmekten ziyade sanatçı yetiştirme adı altında da öncü bir rol oynamıştır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Çalışmada Türk resmine yansıyan batılılaşma ve sanat anlayışı incelenmiş ve ele alınan dönem çerçevesinde yaşanan gelişmeler ele alınmıştır. Osmanlı resim sanatının gelişimi o güne dek mevcut gelenek göreneklerle, İslamiyet anlayışıyla ve siyasi olaylara göre şekil almıştır. Uygurlarla beraber yerleşik hayata geçmiş olan Türkler kalıcı eserler ortaya koymaya başlamıştır. Osmanlı resim sanatı olarak minyatür de kalıcı bir rol üstlenmiştir. İslamiyet inancının bir nevi

gölgesinde kalmış olan resim sanatı, olabildiğince kendini minyatür sanatında geliştirmeye çalışmış ancak inanç gereği ortaya çıkarılan eserlerde perspektif, ışık, gölge gibi unsurlar kullanılmamıştır. Genellikle döneminin toplumsal konularını ve savaş sahnelerini anlatan minyatür resimleri ilerleyen yıllarda yerini tuval resmine bırakarak yeni bir boyut kazanmıştır. Bu olumlu değişimin sebebini ise Osmanlı devletinde yaşanmış olan Batılılaşma sayesinde olduğunu söylemek mümkündür. Çoğu kaynakta Fatih Sultan Mehmet'in sanata ve sanatçıya büyük önem vermesi ve özellikle portresini ünlü ressamlara yaptırmış olması sebebiyle Batılılaşmanın ilk ayak seslerinin bu dönemde yaşandığını söylemek yanlış bir yorum olmayacaktır. Nitekim o güne dek İslamiyet anlayışından dolayı, resimlerde bulunmayan gerçekçi üslup, Fatih'in portresiyle tuvale yansımış, Türk resim sanatı Batılılaşma anlamında yen bir boyut kazanmıştır. Batılılaşma anlamında en önemli ve büyük adım 18.yüzyılda 3.Ahmet'le birlikte atılmıştır. Lale Devrine denk gelen bu dönemde İstanbul'a birçok ressam davet edilmiş, yapılan eserler sergilenerek resim sanatı halka tanıtılmıştır. Ancak tuval resmine geçişin minyatür sanatını kesin olarak sonlandırdığını söylemek yanlış bir yorum olacaktır. Nitekim minyatür sanatı birden bire son bulmamış, Batılılaşma anlayışından etkilenerek yeni bir boyut kazanmıştır. 3.Ahmet döneminin ünlü nakkaşlarından biri olan Levni, minyatüre yeni ve farklı bir üslup getirmiş bu farklılık Batılılaşma belirtisi olarak da sayılmıştır. Başta askeri ve yönetimsel açıdan Batıyla yakınlaşma içerisine girmiş olan Osmanlı, dolaylı olarak da olsa Avrupa'nın sanatını Türk kültürüne taşımış, yine de resim sanatı o dönemlerde yaşanan siyasi ve sosyal olayların etkisinde kalarak şekillenmiştir. Zamanla yurtdışında açılan elçilikler sayesinde Batı'nın sanat anlayışı yerinde gözlemlenebilmiş, gönderilen devlet adamları içerisinde ise en önemlisi 28 Mehmet Çelebi olmuş, Paris Seyahatnamesi adlı eserinde Batının birçok sanat anlayışını detaylı bir şekilde anlatmıştır. Askeri yenilikler ve ülkede yapılmak istenen ıslahatlara fayda sağlaması adına yurtdışına öğrenciler gönderilmiş ülkeye geri dönen öğrenciler günümüzde asker ressamlar olarak da anılmış olup Türk resmine yeni bir soluk getirmişlerdir. 18.yüzyılın sonlarına doğru minyatür resmi yerini duvar resmine bırakmış ve genellikle manzara ve natürmont konulu resimler ortaya çıkarılmıştır. Avrupa'dan davet edilerek gelen ressamlar bu okullarda verdikleri derslerle, üzerinde durulmayan perspektif ve figüratif konular, dikkat çekmiştir. Türk resminde Batı tarzının oluşması başta, Mühendishane-i Berri Hümayun, Mühendishane-i Bahri Hümayun, Mektebi Harbiye ve Mekteb-i Sultaniyle gerçekleştiği söylenebilir. Özellikle Osmanlı öğrencilerinin Mühendishane-i Bahri Hümayun sayesinde resim eğitimiyle tanıştıkları da bilinmektedir.

Batılılaşma dönemi içerisinde resim sanatına damga vuran ressamlar içerisinde Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa gibi ressamlardan söz etmek kaçınılmazdır. Nitekim figüratif resmin Türk resminde yer edinmesine büyük katkı sağlayan bu ressamlar, sonraki nesillere de

öncü olmuşlardır. Padişahların sanata ve sanatçıya ılımlı tutumları sayesinde Şeker Ahmet Paşa, ülkede ilk resim sergisini açmış Osman Hamdi Bey ise Sanayi Nefise Mektebini kurarak resim sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır.

II. Abdülmecit'in sarayda yaptığı figürlü resimleri de figüratif resim geleneğinin önünü açmıştır. Padişahların ressamları desteklemeleri ile sergiler açılarak figür resmi yaygınlaşmaya başlamıştır. Yurt dışına gönderilen ilk ressamlardan olan Şeker Ahmet Paşa'nın ilk kişisel sergi açması ve kendi portresini yapması figür resmine katkı sağlamış ve Türk resminin bir simgesi olmuştur. Türk İzlenimciliğinin bir öncüsü niteliğini taşıdığı söylenilen Halil Paşa, Batıdan edindiği izlenimlerle doğa resmine yeni bir boyut getirmiş, geleneksel ile çağdaş olma arasındaki çatışma ve denge ortamını temsil etmiştir. Bu dönemde Şehit Hasan Rıza, Osman Hamdi Bey gibi ressamlar resimlerinde kendilerini de kullanmışlardır. Türk resminin pozitif anlamda gelişmesinde önemli bir payı olan olan Batılı okullar Osman Hamdi, Şeker Ahmet'in yanı sıra birçok ressam yetiştirerek Sanayi Nefise Mektebinin de ders müfredatını belirlemiştir. Tüm bu gelişmeler Batı resim sanatının, başta geleneksel Osmanlı resim sanatı olarak bilinen minyatürü realist anlayış doğrultusunda etkilediği söylenebilir. Ancak Batı resim anlayışının etkileri minyatür sanatının farklı bir boyut kazanmasına da katkı sağlamıştır. Bir nevi yaşanan hadiseler kendi estetik algıları çerçevesinde eserlere daha esnek bir biçimsellik kazandırmıştır. Başta minyatür sanatı olmak üzere duvar resimlerinde de görülen biçimsellik Batı tarzı gelişmelerin ilk denemeleri olarak da yorumlanabilmektedir. Sonuç olarak; analitik ve realist bir biçimde yansıtma algısı önem kazanmış eserlere biçimsel ögeler taşınarak zamanla içselleştirilmiştir. Türk resim sanatını bambaşka bir yola sokan bu biçimsel ögeler, yeni Türk resim sanatının doğmasına ön ayak olmuştur.

Kaynakça

Başbuğ, F. (2009). *1914 Çallı Kuşağı'nın türk resim sanatı ve eğitimine etkisi* (Doctoral dissertation, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü).

Binark, İ. (1978). Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı.

Doğan, R. (1997). Osmanlı Eğitim Kurumları ve Eğitimde İlk Yenileşme Hareketlerinin Batılılaşma Açısından Tahlili. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *37*(1), 407-442.

Elmas, H. (1994). Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatının Kaynak ve Özellikleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *1*(3), 249-256.

Göktaş, Y. (2007). Modern Eğitim Kurumlarının Batılılaşma Dönemindeki Gelişimi (1700-1900). *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (22), 11-25.

İnalcık, H. (2004). Bürokrasi, Batılılaşma, Laikleşme. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, *50*, 61-71.

Kahraman, M.E. & Halil Ö.N.A.L. (2000) Modern Dünyada Minyatür Sanatı.

Karayel Gökkaya, E. (2012). Osmanlı döneminde İstanbul'da günlük yaşam ve Türk resim sanatında çağdaş dönem öncesine yansımaları.

Kemalettin, T. (2002) Tanzimat ve Batılılaşma Hareketlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım.

Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *8*(15), 170-189.

Köksal, M (2019). Batılılaşma Dönemi Osmanlı Eğitim Kurumlarında Resim Sersleri ve Sanayi-i Nefise Mektebi Örneği. *(Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü VI. Yıldız Uluslar arası Sosyal Bilimler Kongresi).*

Mesara, G. (1987). Türk tezhip ve minyatür sanatı.

Müftüoğlu, M.O. Batı Resim Sanatının 19. Yüzyıl Öncesi Türk Resim Sanatına Biçimsel Etkileri. *Sanat Dergisi*, (13), 105-110.

Ötkünç Öztürk, Yıldız. *1980'li yıllarda (1980? 1990) Türkiye sanat ortamının değerlendirilmesi: Bu bağlamda dönemin, özellikle resim alanında üretilen işlere yansıması*. Diss. İstanbul Kültür Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Özer, A. (2011). 1980 sonrası Türk resim sanatında yeni oluşumlar ve sanat eğitimine yansımaları

Öztürk, F. (1997). II. Meşrutiyet Dönemi Ortaöğretim Kurumları Ders Programlarında Sanat Eğitimi Olarak Resim Dersi. *Eğitim ve Bilim, 21*(105).

Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı.

Renda, G. (1977). *Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı, 1700-1850* (Vol. 17). Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Salbacak, S. (2020) İstanbul'da Batılılaşma Etkisindeki Osmanlı Yazlık Saraylarının İç Mekan İncelemesi: Küçüksu Kasrı. *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi Cilt:13 Sayı:71*

Gizem Güler

Anadolu Üniversitesi Resim Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi
gizemguler1997@gmail.com

Dr. Öğr. Üy. Murat Ateşli

Anadolu Üniversitesi Resim Bölümü Doktor Öğretim Üyesi
muratatesli@anadolu.edu.tr

GÜNCEL SANATTA DOĞA VE YENİ BAKIŞ ŞEKİLLERİ

Öz

Sanatçılar tarih boyunca doğadan ilham almışlardır. Doğa; görüneni aktarma, aktarırken varlığı inceleme, sorgulama ve üzerine düşünceler geliştirme için en temel unsurdur. Resim sanatı ise uzun süre boyunca doğanın taklidi olarak görülmüştür. Sanatçılar doğayı aktarırken salt aktarmanın yanı sıra doğa ve insanın kurduğu ilişki biçimlerini yansıtmaya çalışmışlardır. Bilimin gelişmesiyle birlikte doğaya yaklaşım şekilleri de değişim gösterir. Bazı sanatçılar bilimin getirdiği farklı konulara odaklanırken bazı sanatçılar ise doğadan tamamen kopma eğiliminde olmuşlardır. Bilimsel gelişmelerin artışı, insanlığın kendini aşan büyük buluşları, akılcılık insanlığa katkılar sağladığı gibi savaşlar, silahlar, atom bombasıyla da büyük hezeyanlar oluşturmuştur. İnsanlık akılcılıkla çözemeyeceği şeyin olmaması inancından sonra akılcılığın yarattığı büyük bir çöküşü yaşar. 1960'lardan sonra sanatçılar doğaya daha da yönelmişlerdir. Sanatçılar doğanın güzelliğini yansıtmanın ötesinde ve aksine kötücül imgelerle birlikte, problemleri yansıtmayı, farkındalık oluşturmayı hedeflediler. Gitgide artan ekolojik problemler, insanın doğada oluşturduğu tahribat sorunları ele alındı. Doğanın kendisi sanatın parçası olabildi. Yeryüzü sanatı, enstalasyon, performans sanatı, süreç sanatı ile birlikte doğayı ve doğa sorunlarını dile getiren sanatçılar çalışmalarını çeşitlendirmişlerdir. Günümüzde de doğa problemlerinin, küresel ısınmanın, ekolojik krizin üst seviyelere ulaştığı bu dönemde 60'lardan beri uğraşılan bu konu önemle devam etmektedir. Sanatçılar oluşan yapay dünyanın içinde doğa ile içselleşmenin yollarını da ararlar. Bu çalışmada sanatçıların doğayla kurduğu ilişki, bu ilişkinin değişimi, güçlenmesi, çevresel faktörlerin etkileriyle ve sanatçıların farklı disiplinlerle bu konuyu ele almaları örneklerle anlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sanatçı, Doğa, Yeryüzü.

NATURE AND NEW VIEWS IN CONTEMPORARY ART

Abstract

Artists have been inspired by nature throughout the history. Nature; transferring the visible is the most basic element for examining, questioning developing thoughts on the existence while transferring it. Painting has been seen as an imitation of nature for a long time. While conveying nature, the artists tried to reflect the forms of relationship established by nature and human beings, as well as merely transferring them. With the development of science, the way of approaching nature also changes. While some artists focused on different subjects brought by science, some artists tended to break away from nature completely. The increase in scientific developments, the great discoveries of humanity, rationality has contributed to humanity, as well as wars, weapons and atomic bombs have created great delusions. After the belief that there's nothing that humanity can'not solve with rationality, it experiences a great collapse created by rationality. After the 1960s, artists turned to nature even more. The artists aimed to reflect the problems and raise awareness beyond reflecting the beauty of nature, and on the contrary, with evil images. Increasing ecological problems and the destruction caused by humans in nature were discussed. Nature itself could become part of art. Artists who articulate nature and nature's problems, along with land art, installation, performance art, process art, have diversified their work. Today, this issue, which has been dealing with since the 60s, continues with importance in this period when the problems of nature, global warming and ecological crisis have reached the highest levels. Artists also look for ways to internalize with nature in the artificial world. In this study, the relationship that artists establish with nature, the change and strengthening of this relationship, the effects of environmental factors and the artists' handling of this issue with different disciplines are tried to be explained with examples.

Keywords: Artist, Nature, Earth.

Giriş

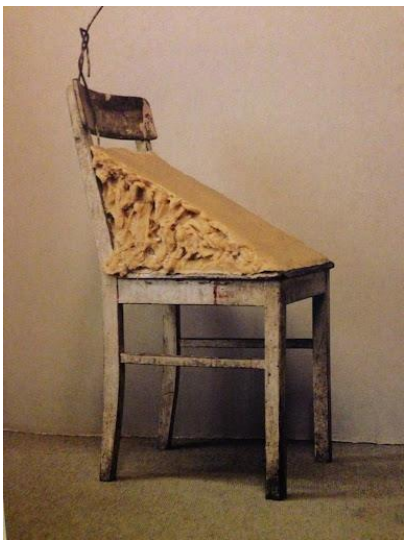
Sanatçılar, sanat tarihi boyunca doğadan ilham almışlardır. Desen, resim yapmanın temeli olduğu gibi doğada görüneni aktarmak da kompozisyonlar kurmak için gereken temel bir unsurdur. Resim sanatı uzun yıllar doğanın taklidi olarak görülmüştür. Resimler dünyaya dair görüntüler olmanın yanı sıra bir o kadar sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. Söylemesi zor olan, sözcüklerle ifadenin darlaştığı yerlerin görünür kılınmasında imgeler önemli yere sahiptir. Görmenin sadece fiziksel ya da biyolojik değil zihin ve düşünmeyle gerçekleştiğini öğrendiğimizde ilişkiler ağını kurabiliriz.(Leppert, 2009: 18-19) Böylece resim sanatının da sadece doğanın taklidi olduğu algısı değişir. Teknolojik gelişmelerin artması, endüstriyel gelişimler, bilimin ilerlemesi insan yaşayışını da değiştirmiştir. Bu değişim sanata da

yansımıştır. Empresyonizm akımı, doğa resimleri üzerinde bu etkilenmenin görüldüğü en önemli örneklerdendir. Fotoğraf makinesinin icadından etkilenen ressamların bazıları resimlerinde anlık etkiler yakalamaya çalışırlar. Bazı ressamlarsa doğada, hızla değişen doğal ışığın altında resimlerini yaparlar. Chevreul'un renk teorisiyle Puantilizm akımı gelişmiştir. (Antmen, 2008: 23-24)

1900'lerde doğadan kopuş başlamıştır. Soyut sanatla birlikte doğanın sanatın konusu olmaması fikri desteklenmeye başlamıştır. Maleviç'in Kare'si bu anlamda büyük önem taşır. Yeni bir plastik anlayış geliştirilmeye çalışılır. Teknolojik gelişmelerin artışı, silahlanmalar, savaşlar, atom bombası gibi insanlığı zorlayan durumlar insanlığın nereye geldiğini, akılcılığı sorgulatmış toplumlarda büyük çöküşler yaşatmıştır. Bu sorgulamalar elbette ki sanatta da yer bulmuştur. Yaşanan insanlık sorunlarını çevre sorunları, ekolojik krizler devam ettirir. Yeryüzü, doğa insanlığın özensizliği ve yanlış politikalarıyla etkilenmeye, ciddi kirlilikler oluşmaya başlar. 1960'lara gelindiğinde sanatçılar bu konuya yönelirler ve doğayla ilgili birçok çalışma yaparlar. Sanatçılar yaşadığı çağı yansıtmak, sorunları ele almak isterler. Doğa ile ilgili yapılan çalışmalar birer farkındalık niteliği de kazanır.

1960'lardan Sonra Oluşan Yeni Bakışlar

1960'lardan sonra sanatta yeni arayışlar ve bakışlar gelişir. Eylemler, yoksul sanat, vücut sanatı, kavramsal sanat, yeryüzü sanatı, Fluxus, oluşumlar, gösteri sanatı, süreç sanatı bu yeni bakışları oluşturur.



Görsel 1: *Joseph Beuys, Fat Chair, 1964.* (http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati)

Eserin kalıcılığından ziyade akılda bıraktığı etkiyi önemser Beuys. Estetik hazdan çok zihinsel uyarım gerçekleşir ve bu durum da izleyicinin esere dâhil olmasını sağlar. Estetik kaygı yerine düşünceyi önemseyen Beuys, düşüncenin plastik olduğunu vurgular. Yapıtlarını "sosyal heykel" olarak adlandırır.

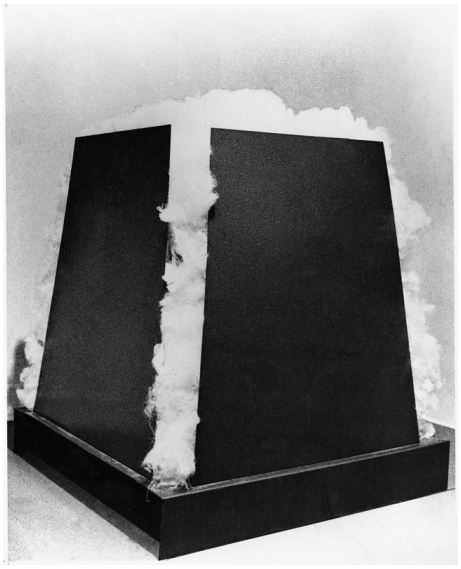
Tüm canlılığı ve dolayısıyla insanlığı kapsayan zamanın önemini vurgulayan Beuys, kesinlik bildiren sabit eserler yerine, kavramsal olarak zamanla değişimin kesinliğini vurgulayan, çürüyen, eskiyen, dönüşen malzemelerle değişimi ortaya çıkarabilmek ister.



Görsel 2: *Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır? , 1965, Düsseldorf* . (https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677)

1965 yılında Düsseldorf'ta Beuys, "Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?" isimli bir performans gerçekleştirir. Kucağında taşıdığı ölü bir tavşanla konuşur, ona galerideki resimleri anlatır, patileriyle onlara dokundurtur. Üstünü bal ve altın varaklarla kaplamıştır. Bu performansı izleyiciler sokaktan, televizyon yayını aracılığıyla izleyebilirler. *"Yorumlara göre Beuys burada, öteki dünyalarla, hayvanlar dünyasıyla ilişkiye geçebilen bir şaman rolündedir. Bal ise evrene bir referanstır. Beuys'un esinlendiği "antroposofist" Rudolf Steiner'a göre evrenin sıvı halden katı bir maddeye dönüşmesine ait bir metafordur. Altın ise simya ilminde ruhun ve maddenin kusursuzluğunu simgeler; büyülü "felsefe taşı" bütün değersiz maddeleri altına çeviren bir hayat iksiridir... Beuys'un gösterisindeki malzemelere ve hareketlere ilişkin 'tefsir'lere bir sınır koymak mümkün değil, uzatıldıkça uzatılabilir. Önemli olan onun kendini bu sembolik, ruhani dünyanın merkezine koymasıdır. Sanatını bir büyücü, bir simyacı, bir şaman edasıyla icra etmesidir."* (https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-

mi-sarlatan-mi/2677) Sanatın aldığı hali sorgulamak için seçtiği bu yol olağandışı, dikkat çekici ve kendinden imgelerle doludur.



Görsel 3: *Jannis Kounellis, Pamuk Heykel, 1967.*

(https://i.pinimg.com/originals/fb/02/ac/fb02acab3c8978f61180731469b6bacb.jpg)

Kounellis, Pamuk Heykel yapıtıyla kültürün hapsettiği doğayı, karanlık dayanıklı ve sert çelik levhaların içine hapsettiği yumuşak ve yok olabilen beyaz pamukla simgelemiştir. (Atakan, 2015: 42) Yeni ifade biçimlerinden yeryüzü sanatı güncel sorunları dile getirmede ve kuralları yıkıp yeni bir bakış geliştirmede etkili bir sanat ifadesi haline gelmiştir. Robert Smithson yeryüzü sanatının önemli isimlerindendir ve Spiral Jetty çalışması da tarihe damga vurur.

Görsel 4: *Robert Smithson, Spiral Jetty (Spiral Anafor), 1970.* (https://www.iyikigormusum.com/bir-land-art-



ornegi-spiral-jetty)

Spiral şeklindeki dalgakıran ABD'nin Utah Eyaleti'nde Büyük Tuz Gölü'nde bulunur. Yaklaşık 450 metre uzunluğundadır. Çalışma galeride veya müzede sergilenmez, doğadadır. "Bir sanat eseri galeride sergilendiğinde gücünü kaybeder; taşınabilir bir nesne ya da dış dünyayla ilişkisi koparılmış bir yüzey haline gelir." der Smithson. (Hodge, 2014: 190) Smithson'un amacı sanat nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmaktı. Ona göre sanat doğrusal değildir ve süreklidir. Sanatı bu yönüyle doğaya benzetir. (Atakan,2015: 63)

Robert Smithson, Spiral Jetty gibi diğer çalışmalarını da galerilerin veya müzelerin birer parçası olmadan üretmiştir. Robert Smithson müze ve galerilerin varlığını, işleyişini sorgular. Müzeleri; koğuşları ve hücreleri olan hapishanelere veya akıl hastanelerine benzetir. Galeride sergilenen eserlerin etkisini kaybedeceğini düşünür. Işıklandırılmış, dümdüz ve boş duvarları tarafsız olarak görür. Ve bu duvarlarda sergilenen çalışmaları, orada bakılan yatalak hastalara benzetir. Küratör ise gardiyandır ve sanatı toplumdan ayrı tutmaya çalışır. (Barrett, 2015: 299)



Görsel 5: *Joseph Beuys, 7000 Meşe, 1982.* (http://www.gunleme.dersbelgeligi.com/joseph-beuys/)

1982'de Kassel 7. Documenta sergisi için 7000 meşe fidanı dikme girişiminde bulundu. Beuys'un çevresine ve doğaya dair duyduğu kaygılar onu çevresinde gördüğü tüm doğal alanları korumaya ve fidan dikme fikrine itmiştir. Sanatçı dikilen meşe fidanlarını insanlığa yeni bir güç katma olarak görür. (Atakan, 2015: 79) Bu hareket çevreci ve ekolojik kavramları ve sorunları gündeme getirmiştir. Doğa ve bir çevre sorunu üzerinden performans gerçekleştirerek bu performansı toplu bir aktiviteye dönüştürmüştür. Çevreci bir eylem ile de disiplinlerarası bir etki yakalamıştır. Beuys aynı zamanda Yeşiller Partisi'nin de üyesidir. "Her

insan sanatçıdır" diyen Beuys, insanın yaratıcı gücüne inanmıştır. Böylece sanatçı ve izleyici arasındaki sınır ortadan kalkmıştı, performanslarla etkileşimli bir hale dönüşmüştü.



Görsel 6: *Christo-Jeanne Claude, Sarılmış Pont Neuf, 1975-85.*

(https://www.evrensel.net/haber/288719/doganin-iade-i-itibari)

Christo ve Jeanne Claude Pont Neuf Köprüsü'nün üzerini paketlemiş uzun görüşmeler sonucunda aldıkları izinler sonrasında Florida'daki küçük adacıkları da pembe kumaşla kaplamıştır. Halkın olayları algılama biçimini etkilemiştir. Christo, bu projeyi desteklemek için çizimler yapmış, fotoğraf ve haritalarla desteklemiştir. Böylece amaçsız gibi görünen 'sanat yapıtları'nın aslında mantıklı ve gerekli olduğunu insanlara inandırmıştır. Bu konu hakkında kendisi de, bir film çekilse adaları yakmaya kalkabileceklerini ve sorun olmayacağını söylemiştir. Projenin gücünü mantık dışı oluşuyla ilişkilendirmiş ve bu projenin amacının tüm değerleri kuşkulu kılmak olduğunu söylemiştir. (Atakan, 2015: 80)



Görsel 7: *Gerhard Richter, Venedik, 1986, 86 cm x 121 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.*

(httpshttps://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/landscapes-14/venice-6738/?p=1)

Richter, fotoğrafın görüntüyü resmedilenden farklı bir yolla yeniden ürettiğini söyler. Çizimde objeler tüm oranları, boyutları, formlarıyla algılanarak yansıtılırken fotoğrafta o şekilde gerçekleşmediğini, kameranın nesneleri kavramayıp sadece gördüğünü söyleyerek fotoğrafın gerçekliğini sorgular. Richter, görüntüyü nasıl bulanıklaştıracağını düşünür, fırçalarını ona göre seçer ve bulanıklaştırmanın diğer yollarını arar. Richter tekniğiyle gerçeklik ve çarpıtılmış gerçeklik arasındaki farka dikkat çekmeye çalışır. Fotoğrafın gerçeklik iddiasını sorgulayarak fotoğraf ve resim arasındaki sınırları da yıkmış olur. (Şahin, 2018:98-99)

Doğanın sanatta işlenmesinde etkili bir diğer konu ise büyük yıkımlar, savaşlardır. Doğa denen şeyi tamamen değiştiren insanlık savaşlar sonrasında da yıkıcı görüntülere sahip olmuştur. İnsanlık kendi doğasına da karşı gelmiş, büyük sıkıntılar çekmiş ve kendi yıkımlarını gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu durum insanlarda büyük psikolojik travmalar yaratmış ve insanlığın kendisini, kendine ait yöntemleri sorgulamasına neden olmuştur.



Görsel 8: *Anselm Kiefer, Ash Flower, 1983-97, 380 x 760 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, Akrilik, Kil, Toprak, Kül ve Kurutulmuş Ayçiçeği*. (https://www.churchtimes.co.uk/articles/2019/5-april/faith/faith-)

Kiefer savaşın, yıkımın, insanlığı sorgulamanın resimlerini yapar. Kullandığı malzemeler açısından dikkat çeken önemli bir sanatçıdır. Çalışmalarında doğal malzemelere oldukça yer verir. Toprak ve yeryüzü tarihin temsili bağlamında önemli bir semboldür. Bu yüzden Kiefer toprağın temsiline resimlerinde yer verir ve toprağın kendisini kullanır. Bu malzeme ile Alman topraklarına ve toprağın bu kültürdeki ifadesine göndermeler yapar. Kiefer, tarihin acı yanlarını doğadan almış olduğu bu temsil ögeleriyle birleştirmeye çalışır. Kiefer'in Ash Flower resminde, ortadaki çiçek baş aşağı durmaktadır. Bu bize asılmış bir figürü çağrıştırır. Bu duruş

doğanın varoluşuna ters haldedir. Buradan tarihi olayların, insanların geldiği son noktanın doğaya ters gittiği çıkarımında bulunabiliriz. (Koç, 2015: 40-42).



Görsel 9: *Richard Long, White Water Lines, 1999.*

(http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitions/whitewat.html)

Richard Long 1960'ların ortalarından bu yana yürüyüş ve doğal malzeme kullanımı aracılığıyla peyzajla olan ilişkisine dayanan bir pratiğe sahiptir. White Water Lines çalışması, ilk olarak 1989'da Turner Ödülü'nü kazandıktan sonra Long'a sunulan bir Tate sergisi için Duveen galerilerinde yaratıldı. "*Yürüyüş, ayak seslerinin birikmesiyle zamanı işaretler. Arazinin şeklini belirler. Yollarda ve patikalarda yürümek, ülkenin bir portresinin izini sürmektir. Arazi, sanat ve yürüyüşün kendisi hakkında orijinal fikirleri ifade etmek için yürüyüşü kullanmakla ilgilenmeye başladım*" Richard Long, Gerçeklerden Sonra Sözler, 1982 (https://www.tate.org.uk/art).



Görsel 10: *Anish Kapoor, Parçalanma, Site 1, 2003-2009, Hafif çelik boru ve gerilmiş kumaş, Batı ucu 25 x 8m, Doğu ucu 8 x 25m. uzunluk 85m.* (https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2017/04/Anish-Kapoor-

%E2%80%93-Dismemberment-Site-1-2009-mild-steel-tube-and-tensioned-fabric.-Each-end-25x8m-length-85m-Gibbs-Farm-Kaipara-Harbour-New-Zealand.jpg)

Kapoor çalışması için; "*Parçalanma, bir vücudun parçalara ayrılmasını ifade eder. Peyzajda pek çok heykelde beden ve arazi birbiriyle eş anlamlı olarak görülmektedir. Parçalanma bu bağlantıyı ritüelleştirir. Avustralya yerlileri, toprağın bu şekilde ritüel bir kökenle bağlantılı olduğu anlayışına sahiptir. Benim için bu, heykelin bir şekilde bu yerle ne kadar esasen bağlantılı olduğu anlamına geliyor. Bu nedenle, artık manzaradaki "sadece" bir nesne değildir. Bu eserde bir takım parçalanmalar vardır. Alanın dağılması var. Nesne ve alan arasında parçalanma var. Bu, heykelin herhangi bir noktadan tam olarak algılanamamasının yolu olsa bile. Heykelin dikeyliği, kelimenin tam anlamıyla bir başka kopukluk ya da parçalanma veren bu çalışmada manzaranın yataylığına dönüştürülür. Bu, heykel de bir iç kırılma olarak görülebilir.*" diyerek nesne ve mekân arasındaki ilişkiyi insan algısı üzerinden değerlendirir. (anishkapoor.com)



Görsel 11: *Christo, The Floating Piers, 2014-16, İseo Gölü, İtalya.* (https://visitlakeiseo.info/en/arts-and-culure/the-floating-piers/)

Yüzer İskeleler ilk olarak 1970 yılında Christo ve Jeanne-Claude tarafından tasarlandı. Christo ve Jeanne-Claude'un 2005'te Gates'i gerçekleştirmesinden ve Jeanne-Claude'un 2009'da vefat etmesinden bu yana Christo'nun ilk büyük ölçekli projesiydi. Ziyaretçiler, Sulzano'dan Monte Isola'ya ve The Floating Piers tarafından çerçevelenen San Paolo adasına

yürüyerek sanat eserini deneyimleme fırsatı buldular. Gölü çevreleyen dağlar, The Floating Piers'ın kuşbakışı bir görüntüsünü sunarak, fark edilmeyen açıları ve değişen perspektifleri ortaya çıkardı. Christo, Yüzen İskeleler'i deneyimleyenler için kendilerini suyun üzerinde ya da belki bir balinanın sırtında yürüyormuş gibi hissettiklerini söyledi. Bu izleyiciler için inanılmaz bir deneyime dönüştü. Işık ve su ile on altı gün boyunca parlak sarı kumaşın, kırmızı ve altın tonlarına dönüşümü doğanın sunduğu etkiyi ortaya çıkardı. Christo, "*Tümprojelerimiz gibi, The Floating Piers da tamamen ücretsiz ve halka açıktı*… Bilet, açılış, rezervasyon ve sahip yoktu. Yüzer İskeleler sokağın bir uzantısıydı ve herkese aitti." demiştir. Christo ve Jeanne-Claude'un tüm projelerinde olduğu gibi, The Floating Piers, tamamen Christo'nun orijinal sanat eserlerinin satışı yoluyla finanse edildi. 16 günlük serginin ardından tüm bileşenler çıkarıldı ve endüstriyel olarak geri dönüştürüldü. (https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/)

Günümüzde yeryüzü sanatı için önemli gelişmelerden bir diğeri ise Moğolistan Bienali'dir. Bienal, 2010'dan bu yana gerçekleştiriliyor. Festivalin iki yılda bir Moğolistan'ın farklı yerlerinde ve farklı bölgelerinde yapılması hedefleniyor. Bu sadece çeşitli manzaralardan kaynaklanmıyor; Moğolistan'ın göçebe geleneğine de saygı duyar. Sanat eserleri kalıcı olarak yerinde kalacak ve bu nedenle ülke genelinde sürekli olarak kalıcı sergiler yaratacaktır.



Görsel 12: *Enkhjargal Ganba, Dorom, 2016, Düşen ağaç, koyun yünü, şeker, taş ve ipek7x7x8, Enstalasyon, 4. Moğolistan Bienali.* (http://www.landartmongolia.com/images/archiv/LAM360_katalog2016_1.pdf)

4. Moğolistan Bienali'ndeki Enkhajargal Ganbat'ın "Dorom" adlı eseri "*dua*" olarak tercüme edilebileceği gibi, aynı zamanda "üçgen" olarak da çevrilebilir. Sanatçının bozkırda bulduğu yün, taş, ipek kumaş ve iplik gibi diğer organik malzemeler ve devrilmiş bir ağaç kullanılarak gerçekleştirilen çevre yerleştirme çalışmasıdır. Sanatçı, çalışmalarını Bienal'in temasıyla doğrudan örtüşme içinde görüyor: ekseni yakalamak…"*Bu ekseni, bedenlenmemiş, güçlü ve mistik bir varoluş olarak görüyorum. Kişi ona dokunamaz veya göremez, ancak hissedebilir. İster canlı ister nesne olsun her var olanın özüdür.- Neredeyse hiç ağaç olmayan bir yerde, ağaç bulma ümidi… Şanslı bir tane bulunca… Onu koyunyünü ile örtmek ve kalın bir zemine yerleştirmek, üçgen şeklinde yün halı, yani "Dorom". Dallarından birinden sarılı bir taş taşıyan kırmızı bir ipek iplik doğuyor… eksen var çünkü her şey var – ve her şey birbirine bağlı*." der kendi çalışması için. (landartmongolia.com)



Görsel 13: *Marina Abramoviç, Bir Ağaca Şikayet Et (videodan bir kesit), 2020.*
(https://gazetedavul.com/gundem/marina-abramovic-agaclar-sessiz-dinleyicilerdir-2020yi-onlara-sikayet-edin-10524.html)

Marina Abramoviç nefes, hareket, durgunluk gibi konulara odaklanıp bunları egzersizlere, performanslara dönüştürüyor. Ürettiği son çalışma sanatçının, insanlardan tüm dünyayı saran ölümcül virüsle birlikte yaşanılan zorlu yılın insanlar üzerinde yarattığı duyguları açığa çıkarmalarını istediği 'bir ağaca şikâyet et' ismini verdiği bir egzersiz.

Abramoviç performansını anlattığı videoda "*Ağaçlar insanlar gibidir. Zekâları ve duyguları vardır. Birbirleriyle iletişime geçerler ve aynı zamanda mükemmel ve sessiz birer dinleyicidirler. Şikâyetlerinizi onlara anlatabilirsiniz. Bunu uzun süre önce Amazon ormanlarındaki yerlilerden öğrendim. Lütfen en yakınınızda parka gidip bir ağaç seçin ve ona*

sıkıca sarılın. En az 15 dakika boyunca ona şikâyetlerinizi anlatın. Bu yapabileceğiniz en iyi tedavi yöntemi." demiştir (Artfulliving, 2020).

Sonuç

Doğanın varlığı, değişimi, dönüşümü, insanla kurduğu bağ sanatçılar tarafından tarih boyunca hep merak konusu olmuş ve incelenmiştir. Toplumsal, çevresel etkilerle sanatçıların doğaya olan bakış açıları zamanla değişmiştir. Özellikle 1960 sonrası sanatçılar, doğa tahribatı, ekolojik problemler, insanlığın doğaya olan hükmü gibi konular üzerine odaklanmış bu konuda çalışmalar yapmayı kendilerine birer borç bilmişlerdir. Farkındalık yaratmak, toplumu bilinçlendirmek, birlikte düşünüp çözümler üretmek istemişlerdir. Doğa ile kurulan bağın artması hedeflenmiştir. Sanatçılar hem kendilerinin hem de izleyicilerin doğayla bağını güçlendirmişlerdir. Bu bağlamda Arte Povera (Yoksul Sanat), Süreç Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Performans Sanatının etkileri büyük olmuştur. Doğa; kimi zaman yaşanılan büyük yıkımların, acıların ifade edilmesinde bir aracı, kimi zaman yaşanan ekolojik problemlerin insanlarda yarattığı şüpheyle doğaya sahip çıkmaya çalışmasında yeni ifade şekli, kimi zaman insanın kendini keşfetmek, gerçekleştirmek adına içselleşmeye alan ve yöntem tanıyan uçsuz bucaksız bir ilham yuvası, kimi zamansa sanatın kendi içindeki sorgulamalarına yer veren yeni yöntemler keşfedebildiği bir alan olmuştur. Doğa, sanatın bir parçası, kendisi haline gelebilmiştir. Sanat yapıtlarının çok büyük ölçekli hale gelmesi mümkün olmuştur. Sanatın sergilenebileceği yer algısı değişmiştir. Sanat daha özgür bir hale gelmiştir.

Kaynakça

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir: Karakalem Yayınları.

Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat?*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Hodge, S. (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri,* İstanbul: Domingo Yayınevi.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Koç, E. (2015). Anselm Kiefer; Sanatının Anlam ve Biçimlendirme Kaynakları, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Seyyit Bozdoğan, Işık Üniversitesi, Resim Programı, İstanbul.

Şahin, D. (2018). Gerhard Richter ve Foto-Resimler, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt/Vol. 4 Sayı/No. 1 (2018): 96-102

Artun, A. (2015). *Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlatan mı?,* 01.09.21 tarihinde https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677 adresinden alındı.

https://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/marina-abramovic-2020yi-agaclara-sikyet-etmemizi-istiyor-i-22317 (Erişim Tarihi: 01.09.21) http://anishkapoor.com/326/dismemberment-site-i-2 (Erişim Tarihi: 01.09.21) http://www.landartmongolia.com/current-edition/2016 (Erişim Tarihi: 01.09.21) https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-retrospective-1984- 2006/turner-prize-retrospective-2 (Erişim Tarihi: 01.09.21) https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/ (Erişim Tarihi: 01.09.21)

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Joseph Beuys, Fat Chair, 1964.
Kaynak:http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati (Erişim Tarihi: 01.09.21)
Görsel 2: Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır? , 1965 .
Kaynak: https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677 (Erişim Tarihi: 01.09.21)
Görsel 3: Jannis Kounellis, Pamuk Heykel, 1967.
Kaynak: https://i.pinimg.com/originals/fb/02/ac/fb02acab3c8978f61180731469b6bacb.jpg (Erişim Tarihi: 01.09.21)
Görsel 4: Robert Smithson, Spiral Jetty (Spiral Anafor), 1970.
Kaynak: https://www.iyikigormusum.com/bir-land-art-ornegi-spiral-jetty (Erişim Tarihi: 01.09.21)
Görsel 5: Joseph Beuys, 7000 Meşe, 1982.
Kaynak: http://www.gunleme.dersbelgeligi.com/joseph-beuys/ (Erişim Tarihi: 01.09.21) Görsel 6: Christo-Jeanne Claude, Sarılmış Pont Neuf, 1975-85.
Kaynak: https://www.evrensel.net/haber/288719/doganin-iade-i-itibari (Erişim Tarihi: 01.09.21)
Görsel 7: Gerhard Richter, Venedik, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1986, 86 cm x 121 cm. Kaynak: httpshttps://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/landscapes- 14/venice-6738/?p=1 (Erişim Tarihi:01.09.21)
Görsel 8: Anselm Kiefer, Ash Flower, 1983-97, 380 x 760 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, Akrilik, Kil, Toprak, Kül ve Kurutulmuş Ayçiçeği.

Kaynak: https://www.churchtimes.co.uk/articles/2019/5-april/faith/faith-features/remembering-that-we-are-but-dust (Erişim Tarihi:01.09.21) Görsel 9: Richard Long, White Water Lines, 1999.

Kaynak: http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitions/whitewat.html (Erişim Tarihi:01.09.21)

Görsel 10: Anish Kapoor, Parçalanma, Site 1, 2003-2009, Hafif çelik boru ve gerilmiş kumaş, Batı ucu 25 x 8m, Doğu ucu 8 x 25m. uzunluk 85m.

Kaynak: https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2017/04/Anish-Kapoor-%E2%80%93-Dismemberment-Site-1-2009-mild-steel-tube-and-tensioned-fabric.-Each-end-25x8m-length- 85m-Gibbs-Farm-Kaipara-Harbour-New-Zealand.jpg (Erişim Tarihi:01.09.21)

Görsel 11: Christo, The Floating Piers, İseo Gölü, İtalya, 2014-16.

Kaynak: https://visitlakeiseo.info/en/arts-and-culure/the-floating-piers/ (Erişim Tarihi:01.09.21)

Görsel 12: Enkhjargal Ganba, Dorom, 2016, 4. Moğolistan Bienali, Enstalasyon, Düşen ağaç, koyun yünü, şeker, taş ve ipek7x7x8

Kaynak: http://www.landartmongolia.com/images/archiv/LAM360_katalog2016_1.pdf (Erişim Tarihi:01.09.21)

Görsel 13: Marina Abramoviç, Bir Ağaca Şikayet Et (videodan bir kesit), 2020.

Kaynak: https://gazetedavul.com/gundem/marina-abramovic-agaclar-sessiz-dinleyicilerdir-2020yi-onlara-sikayet-edin-10524.html (Erişim Tarihi:01.09.21)

Doç. Dr. Ercan Şahbudak

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

esahbudak@cumhuriyet.edu.tr

Sara Özkan

Emine Mutafcı

ÖTEKİ DÜNYA ALGISININ SANATA YANSIMASI ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR İNCELEME

Öz

Ölümden sonraki yaşam düşüncesi, mitolojiden semavi dinlere kadar görülmektedir. Bunun kaynağı insanların ölümsüzlük arayışıdır. Yapılan bu çalışmada mitolojiden semavi dinlere öteki dünya anlayışı/ahiret yaşantısı, cennet ve cehennem gibi konuların nasıl algılandığı sosyolojik olarak ele alınmıştır. Sanata yansımış cennet ve cehennem betimlemeleri dini ögeler ile birlikte toplumsal ögeleri de barındırması bakımından ilgi çekicidir. Cennet ve cehennem algısının farklı toplumlarda benzer özelliklere sahip olmasından hareketle yapılan bu çalışmanın amacı, cennet ve cehennem algısının sanata nasıl yansıdığını sosyolojik olarak incelemektir. Buradan yola çıkarak çalışmada mitolojideki ve günümüz semavi dinlerindeki ölümden sonraki yaşam tasvirleri detaylandırılarak cennet ve cehennem algının sanata nasıl yansıdığı ve toplumsal öğelerin dinlerdeki cennet ve cehennem algısı ile nasıl harmanlandığı sosyolojik olarak tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Din, Cennet, Cehennem, Mitoloji, Sanat, Sanat Sosyolojisi.

GİRİŞ

Mitolojide ve dinlerde bazı farklılıklar olmakla birlikte genel anlamda birbirine çok yakın bir ölümden sonraki yaşam algısının var olduğu bilinmektedir. Bu algıyı benzer kılan en önemli yön,

ölümün bu dünyada canlılar için kaçınılmaz bir son olduğu ancak insan için bir son olmaktan ziyade yeni bir hayata başlamak için yapılan bir yolculuğun başlangıcı olduğu inancıdır.

Ölümden sonraki yaşam inancı, bu dünyadaki davranışlarımızın ödüllendirildiği ya da cezalandırıldığı bir yer olduğu inancı ile şekillenmektedir. İnsan davranışının iyi ve kötü sözcükleri ile değerlendirilmesinin, insanlık tarihi kadar eski olduğu söylenebilir. Yeryüzü insanlık tarihi boyunca iyilikten yana olanlarla, kötülükten yana olanların birçok acımasız mücadelesine sahne olmuştur. İnsanın bu dünyada yaptığı her türlü davranış ve eylemlerin, öteki âlemde bir şekilde karşılığının olacağı mitolojik unsurlardan dinlere kadar ortak bir kavram olarak yer almaktadır. Dolayısıyla ölümden sonraki yaşam inancının yanı sıra mitolojide ve dinlerde ortak olan noktalardan biri de insanın bu dünyada yaptıklarından hesaba çekileceği ve dünyada iken iyi ile kötünün mücadelesinde iyilikten yana tavır alıp "iyi" davranışlar sergileyenlerin cennete, kötülükten yana tavır alıp "kötü" davranışlar sergileyenlerin ise cehenneme gideceği inancıdır. Yine ortak noktalardan bir diğeri de genellikle, mutlu bir hayatın yani cennetin, daha çok dünyada veya gökte bir yerde gerçekleşeceğine inanılırken "kötü" davranışların cezalandırıldığı yer olan cehennemin ise, yeraltında gerçekleşeceği inancıdır. Ölümünden sonraki hayat farklı mitolojilerde ve dinlerde birbirinden farklı kavramlarla ifade edilmiştir. Ölümün insanlar için bir son olmadığı ve ölümden sonraki yaşamın bu dünyadaki davranışlarımızın bir karşılığı olarak olumlu ya da olumsuz bir çizgide devam edeceği bir öte dünyanın varlığına dair düşünceler tüm din ve inanç sistemlerinde bulunmaktadır. Bununla birlikte öte dünya tasvirlerindeki benzerlikler de öteki dünya inancına dair algının kültürel olarak şekillenmiş birçok yanının olduğunu göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Farklı din ve inanç sistemlerindeki bu benzerliklerin sosyolojik olarak ele alınması öte dünya anlayışının kültürlerarası etkileşim sonucu oluşan taraflarının bir bütün halinde ortaya konabilmesi açısından önemlidir. Cennet ve cehennem algısının farklı toplumlarda benzer özelliklere sahip olmasından hareketle yapılan bu çalışmanın amacı farklı inanç sistemlerinde mevcut olan cennet ve cehennem algısının sanata nasıl yansıdığını sosyolojik olarak tartışmaktır.

1. Öteki Dünya Algısında Cennet ve Sanata Yansıması

Hemen hemen bütün inanışlarda ölümden sonra bolluğun ve huzurun olduğu bir yaşam inancı söz konusudur. Ölümden sonraki yaşamda ödülü, mutluluğu, huzuru ifade eden cennet düşüncesi, farklı din veya dillerde çeşitli şekillerde ifade edilse de belirtilen yer iyi işler yapanların ödüllendirildiği yer olan cennettir. Bu düşünce yazılı kaynaklarına ulaşılabilmiş en eski inanç olan Sümer mitolojisine kadar uzanmaktadır.

Cennet kelimesi sözlük anlamı ile "Dinî inanışlara göre imanlı, dünyada iyi işler yapmış kimselerin öldükten sonra sonsuz bir mutluluğa kavuşacakları yer" olarak ifade edilmektedir (TDK, 2019). Ayrıca köken olarak "örtmek, gizlemek" anlamına gelen "cenn" kelimesinden türetildiği ve "bitki ve ağaçları ile toprağı örten bahçe" anlamına geldiği de ifade edilir (akt. Öztürk, 2004:169).

Cennet inancının köken olarak dayandırıldığı en eski din olan Sümer mitolojisinde; Tanrı Enki'ye ait olan Enki ve Ninhursag: Sümer Cennet Miti, Sümerlerin cennet algıları hakkında bizleri bilgilendirir niteliktedir. Sümer Mitolojisinde betimlenen cennet Sümer sınırlarından uzakta olan Dilmun ismindeki bir kent, ülke veya bölgedir. Dilmun'da hastalık ve ölüm yoktur, aslanlar öldürmez, kurtlar kuzuları kapmaz, köpekler oğlaklara saldırmaz, çünkü burası saf, temiz ve aydınlık bir yerdir. Dilmun'da acı ve ağrı, yaşlılık problemleri ve yas yoktur, aksine buraya saflık ve neşe hakimdir. Ayrıca Dilmun tanrısal bir bahçe olarak görülür (akt. Al, 2021:42).

Dilmun çoğunlukla Tanrıların yaşadığı cennet olarak nitelendirilse de günümüz semavi dinlerindeki cennet anlatısıyla aralarında benzerlikler taşıması bakımından önemli olarak görülmektedir. Bu benzerliklerden ilki Eski Ahit'teki Aden Bahçesinin ve Sümerlerin Dilmun'unun doğuda yer alması şeklinde ifade edilmiştir. Bir diğer benzerlik ise Tanrıça Ninhursag'ın Dilmun topraklarına filizlenmesi için ektiği sekiz bitkiyi Tanrı Enki'nin yemesi ve bundan dolayı lanetlenmesidir ve bu Adem ve Havva'nın yasak meyveyi yiyerek lanetlenmesini ve cennetten kovulmasını anımsatmaktadır (Akt. Al, 2021:42-43).

Benzer şekilde cennet düşüncesi Yunan mitolojisinde de bulunmaktadır ki bilindiği üzere Sümer mitolojisi ile pek çok topluma ait mitolojilerle ve hatta semavi dinlerle arasında benzerlikler barındırmaktadır.

Eski Yunan ve Roma'da dünyevi bir cennet tasavvurunun olduğu ve bu tasavvurun şair ve yazarlar tarafından geliştirildiği ifade edilmektedir (Sarıkçıoğlu, 2004: 67; Şahin, 1993:374). Bu bağlamda Yunan mitolojisindeki cennet anlayışına Homeros'un Odysseia'sı ile Hesiodos'un şiirlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu şiirlerde Cennet, derdin kederin olmadığı, sıkıntıların yaşanmadığı, yaşlanmanın olmadığı ve herkesin genç olduğu, çalışmak yerine her şeyin kendiliğinden oluştuğu bir sistem sayesinde çalışmaya gerek olmadan ihtiyaçların karşılandığı bir yer olarak betimlenmektedir (akt. Al, 2021:44).

Bununla birlikte yine Yunan mitolojisi kaynağı olan Homeros'un Odysseia'sında, seçilmiş kişilerin ve kahramanların gittiği Elysion adlı bir yerden de söz edilmektedir. Elysion mitolojide Elysion Çayırları, Elysion ovaları olarak geçen kahramanlık gösteren ve erdem sahibi her ölümlünün gideceği yerdir. Mitolojiye göre,"Elysium veya Eleusis bahçesi veya çayırlığı" olarak isimlendirilen bu yer, yeryüzünün batı kenarında adalarda bulunur. Burada cennetlikler spor karşılaşmaları yaparlar, dama oynarlar, ata binerler, müzik aletleri çalarlar. Buraya kutsal olanlarla, iyiler girerler ve burada sonsuz bir hayat sürerler (Sarıkçıoğlu, 2004: 70; Turner, 2004: 43). Burada hava ırmak esintisi ile insanları canlandırıcı bir etkiye sahiptir ve kar, yağmur veya çamur yoktur (akt. Al, 2021:44).

Türk mitolojisinde ise Tanrı'nın ve ruhun ölümsüz olduğu inancı hâkimdir (Tümer ve Küçük,1988: 85). Mitolojide ruhun insan bedenine girmeden önce gökte bir kuş olarak bulunduğu belirtilmektedir. Bu nedenle ölen insanın ruhunun, ağzından çıkıp göğe doğru yükselerek, Tanrının

yanına vardığına inanılır (Günay ve Güngör, 1998: 84). Bu inanç ölümden sonra hayat inancını ve cennet algısını şekillendirmiştir ve ölmek "uçmak" kelimesi ile ifade edilmiştir (Tümer ve Küçük, 1988: 85; Gömeç, 2008:101; Günay ve Güngör, 1998: 86; Türk Ansiklopedisi, 1960: 185; Meydan Larouse, 1990: 857). İslâm öncesi devirde, Şâmânî kültür hazinesinden alınan uçmak ifadesi, insanlar için kullanılırken, diğer varlıklar ve düşmanlar için öldü kelimesi tercih edilmiştir (Akt. Şeker,2012:125).

Türk mitolojisinde insanın bu dünyaya, tayin edilen süresinin dolduğunda ölmek üzere doğduğu zikredilmiştir. Orhun Âbideleri'ne göre, düzensiz gibi gözüken tabiat, derinlerde bir nizâma tâbidir ve bu dünyanın elbette bir sonu vardır. Çünkü insanoğlu hep ölmek için türemiştir (Orhun Âbideleri, s. 14,59) İnsanın bu dünyada yaptığı iyilik ve yararlı işlerin ahirette cennetle ödüllendirileceği, kötülüklerin de cehennemle cezalandırılacağı ifade edilmektedir (Tümer ve Küçük, 1988: 85). Âbideler'deki "gökte sanki canlılar arasındaymış gibi olacaksınız" ifadeleri, gelecek hayata ilişkin düşüncenin en somut tezahürüdür. İyi insanların ruhları, öldükleri vakit, bir kuş şekline girer, uçarak cennete gider. Cennet yukarıda ve tabakalar halindedir. (Şeker, 2012:125).

Mitolojilerde rastlanılan cennet inancının daha geniş çaplısı semavi dinlerde de karşımıza çıkmaktadır. Semavi dinlerdeki cennet anlayışı çoğunlukla dünya hayatının ödüllendirici karşılığıdır. Bu nedenle kutsal kitaplarda cennet, daima ulaşılması gereken bir hedef olarak öne çıkarılmaktadır ve o mükemmel yere özlem duyulması sağlanır. Tabi bunlar yapılırken semavi dinlerdeki yöntemler ve betimlemeler farklılaşabilmektedir. Bu farklılığın temelinde ise cennet inancının çok eski bir tarihe ve farklı coğrafyalara dayanması yatmaktadır. Yine de genel anlamda bakıldığında semavi dinler olan Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'te cennet inancının varlığı ortaktır.

Semavi dinlerde betimlenen cennet, sanatsal açıdan karşımıza ilk olarak Ademin yaratılışına ilişkin karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Havva'nın yaratılışı, yasak meyvenin yenmesi ve cennetten kovulma öykülerini işleyen eserlerde de cennet betimlemesi yer almaktadır.

Günümüzdeki semavi dinlerin en eskisi Musevilik olarak kabul edilmektedir. Museviliğin Kitab-ı Mukaddesi'nin birinci bölümü Eski Ahit olarak geçmektedir (Sarıkçıoğlu, 2004:267). Museviliğin ilk zamanlarında cennet inancının varlığına ilişkin kesin bir bilgi verilmemektedir. Bununla birlikte Babil esaretinin ardından İran'ın Museviliği etkilediği ve kıyamet ile mahşer yeri anlayışının oluştuğundan böylece dünya hayatındaki davranışların ödüllendirileceği ve/veya cezalandırılacağı ebedi ceza ve mükafat yerlerinin oluştuğundan söz edilmektedir (Sarıkçıoğlu, 2004:265).

Musevilikte cennet, Tekvin'de (2,3) geçen Aden Bahçesi'dir (Şahin, 1993:375). Aden Bahçesi anlamına gelen ve kökensel olarak Sümer diline kadar dayandırılan cennet için "Gan Eden" ifadesi de kullanılmaktadır (Taşpınar, 2003:295).

Eski Ahit'te Aden Bahçesi ve yaratılış ile cennetten kovulma öyküsü anlatılmaktadır. Buna göre Tanrı ilk olarak gökleri sonrasında da yerleri yaratmıştır.



Resim 1: Aden Bahçesi Tasviri (https://www.wikiwand.com/tr/Cennet Erişim Tarihi: 15.06.2021)

Tüm bunlardan sonra ise Âdem ve Aden Bahçesi yaratılmıştır. Bahçede dört kola ayrılan bir ırmak tasvir edilir. Bu bahçede ürün veren çeşitli ağaçlar vardır ve bahçenin tam ortasında iyiyle kötüyü bilme ağacı olarak ifade edilen hayat ağacı bulunmaktadır.

Âdem, Tanrı tarafından bahçeyle ilgilenmesi için görevlendirilmiş ve hayat ağacının meyvesinden yenmesini yasaklamıştır (Tekvin 1:1-31).



Resim 2: Gustav Klimt, Hayat Ağacı eseri (http://berfindag.com/2016/12/18/gustav-klimt-hayat-agaci/ Erişim Tarihi: 28.07.2021)



Resim 3: Creation of Eve and Original Sin, Paolo Uccello, 1432-36, Santa Maria Novella, Floransa (Demir, 2020:114).

Bundan sonrasında Adem'in yalnız kalmaması için Havva yaratılır ve Havva yılan tarafından (ya da yılan şekline girmiş şeytan tarafından) kandırılarak meyvenin yenmesini sağlar, yasak çiğnendiği için de bahçeden atılırlar.

Havva ve Adem'in kovulma hikayesini ele alan eserlere örnek olarak Ucello tarafından yapılmış olan Creation of Eve and Original Sin adlı fresko verilebilir (Resim 3). Ancak bu freskonun tamamı günümüze kadar ulaşamamıştır. Yine de günümüze kadar gelmeyi başaran parçanın sol tarafına bakıldığında Havva'nın yaratılışı ve sağ tarafında ise yasak meyvenin yenmesi betimlenmiştir. Görüldüğü gibi burada yüzü Havva'ya dönük olan ve ağaca dolanan yılan gövdesinin kafası, kadın kafası olarak verilmiştir. Arka plandaki cennet ise meyvesi bol olan ağaçlarla ifade edilmiştir.



Resim 4. Havva'nın Yaratılışı, 12.yy, Palatina Şapeli, Palermo (Demir, 2020:112).

Eski Ahit'te Havva'nın yaratılış öyküsü oldukça net bir biçimde ifade edilmiştir. Buna göre Havva'nın yaratılışı, "RAB Tanrı, Adem'e derin bir uyku verdi. Adem uyurken RAB Tanrı onun kaburga kemiklerinden birini çıkardı yerini etle kapadı. Adem'den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Adem'e getirdi." (Tekvin 2:21-22) şeklinde anlatılmaktadır.

Bu çerçevede Havva'nın yaratılış öyküsünü betimleyen eserlere bakıldığında, Tanrı'nın çoğunlukla bir insan olarak betimlendiğini ve Adem ile Havva'nın aksine üzerinin giyinik olduğunu ve bir eli ile Havva'yı kutsadığını görmemiz mümkündür. Bu resimlerin arka planında ise cennet çoğunlukla meyve ağaçlarının olduğu ve yeşilin kullanıldığı yerler olarak betimlenmiştir (Resim 4-5).

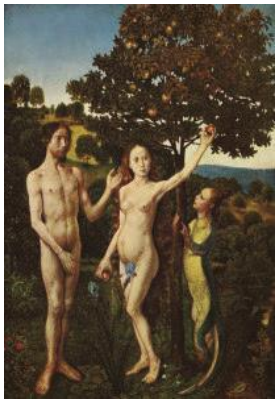


Resim 5. Havva'nın Yaratılışı, 1320, La Twyere Zebur (Demir, 2020:112)

Talmud'ta ise cennetin özelliklerine dair bilgiler yer almaktadır. Burada cennetin yedi bölümden oluştuğu ve insanların iyilik derecelerine göre bu bölümlere girdikleri belirtilir. Ayrıca her köşesinde ağaçların olduğu, yine ortada hayat ağacının bulunduğu ifade edilir ve cennetin dünyadan farklı olduğu vurgulanır. Bu vurgulama orada dünyaya ait hiçbir şeyin bulunmadığı ile yapılmaktadır. Son olarak burada cenneti hak edenlerin melek seviyesinde olacağı ve buraya gelenlerin sonsuz bir ilahi huzura kavuşacağı aktarılır (Taşpınar, 2003:301-304).

Hristiyanlık'ta da yer alan cennet inancı, Yeni Ahit olarak kabul edilen İncil'in temelinde de Eski Ahit'in bulunması bakımından Musevilik ile benzerlik göstermektedir. Ancak Hristiyanlığa özgü betimlemeler ile bazı değişikliklerin oluştuğu görülmektedir (Şahin, 1993:376). Eski Ahit ve Yeni Ahit'ten oluşan İncil'de tapınma, kutsallık, ruh, ödül, ceza, melekler, şeytanlar, ölümden sonraki yaşam gibi konularda pek çok detaya yer verilmiştir (Dinler Tarihi Ansiklopedisi, 1999:267). Bununla birlikte Eski Ahit'in kabulünden dolayı yaratılış ve yasak meyvenin yenmesi öyküsü Hristiyanlık inancında da aynen kabul edilmiştir. Âdem ile Havva'nın yasak meyveyi yemesi ve bu yüzden lanetlenerek cennetten

kovulması ve İlk Günah olarak da bilinen bu öykü sanatsal betimlemelerde de oldukça fazla karşımıza çıkmaktadır.



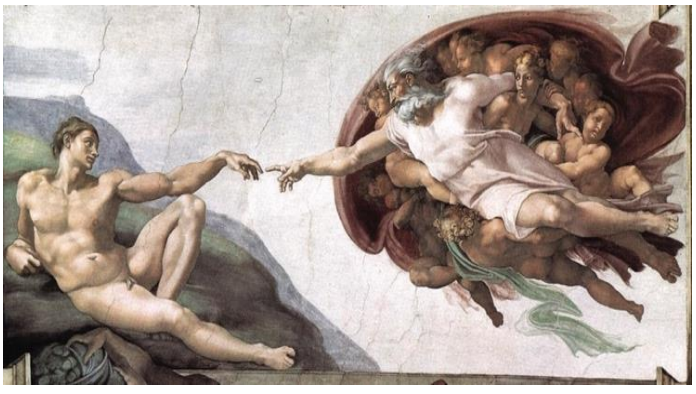
Resim 7. The Fall, Hugo Van-der Goes, 1467-68, Kunsthistorisches Museum, Vienna (Demir, 2020:119).

Aralarındaki farklılık ise Âdem ve Havva'nın yasak meyveyi yedikleri için lanetlenerek kovuldukları yerin Musevilikte Aden bahçesi olarak adlandırılması ve yeryüzünde olduğunu belirterek somutlaştırılması iken, Hristiyanlıkta cennet olarak yeryüzünden ayrı tutulması ve daha soyut bir hale getirilmesidir (Dinler Tarihi Ansiklopedisi, 1999:274-276).

Sanatsal açıdan bu öykünün betimlemelerinde de birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Eski Ahit'teki öykü temel alınarak işlenen eserlerde, Âdem ve Havva'nın yanında bir ağaç ve o ağaca dolanmış bir yılan bulunmaktadır. Bu yılanın kafası kimi zaman kadın başlı kimi zaman çocuk başlı olabilmektedir (Demir, 2020:113).

Hristiyanlık inancında cennetin "Sevinin, sevinçle coşun! Çünkü göklerdeki ödülünüz büyüktür.", "Bu nedenle, bu buyrukların en küçüğünden birini kim çiğner ve başkalarına öyle öğretirse, Göklerin Egemenliği'nde en küçük sayılacak." (Matta 5:12-19) ifadeleriyle gökte olduğu belirtilmektedir.

Yaratılış öyküsüne bir örnek olarak Michalengelo'nun "The Creation Of Adam" adlı eseri örnek gösterilebilir. Michelangelo, Vatikan'daki Sistine Şapeli'ni Eski Ahit ile süsleyen başarılı bir ressamdır. Sistine Şapeli'nde Papa 2. Julius'un baskıları eşliğinde Eski Ahit'teki yaratılış öyküsünü



Resim 9: The Creation Of Adam, Michelangelo Buonarroti, 1510, Sistine Şapeli, Vatikan (Demir, 2020:111).

kendi bireyselliğini de katarak yorumlamış ve "The Creation Of Adam" adlı eser gibi 300'ü aşkın figürlerin yer aldığı pek çok eser ortaya çıkarmıştır (Grömling, 2005:39).Bu eserde Eski Ahit'in "Ve Rab yerin toprağından Adem'i yaptı ve onun burnuna hayat nefesini üfledi; ve Adem yaşayan can oldu." (Tekvin 2:7) ifadesine bağlı kalarak Yaratıcının eliyle Adem'e dokunmasını ve ona yaşamı vermesini göstermektedir (Tükel vd., 2018:20). Bununla birlikte eserde cennetin göklerde olduğu mesajı da verilmeye çalışılmıştır (Resim 9).

Yine İncil'de Tanrı'nın evinin cennette olduğu belirtilmektedir ve burası melekler tarafından korunan, büyük ve yüksek surları olan, her biri inciden oluşmuş on iki kapılı, yolları saf altından olan bir yerdir. İncil'de ifade edilen cennette ayrıca acı, keder, gözyaşı, yas yoktur (Vahiy, 21:1-21).



Resim 10: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights Adlı Eserin Cenneti Betimleyen Kısmı (1490–1500) (https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hieronymus_Bosch,_Garden_of_Earthly_Delights_tryptich,_centre_panel.JPG Erişim Tarihi: 28.07.2021)

İslamiyet'te ise tasvir edilen cennet hakkındaki bilgiler, kutsal kitap olan Kur'an'dan edinilmektedir. Bu kutsal kitapta, salih amel işleyenlerin ödüllendirildiği sonsuz saadet mekânı olan cennetin İslam'da çoğunlukla bahçe anlamına gelen "cenne" şeklinde ifade edildiği görülmektedir (Dinler Tarihi Ansiklopedisi, 1999:12).

Kur'an'da cennet kavramı yüz kırk yedi defa geçmekte ve üç farklı anlam içerdiği belirtilmektedir. İlk anlamında, şekil ve içerik olarak bahçe anlamı taşıyan cennet kavramıdır.



Bir diğer anlamında ise, ölümden sonra gidilecek yer olan Ahiret anlamında kullanılan kavramdır. Son anlamı ise Âdem ile Havva'nın yaşadıkları ve sonrasında kovuldukları yerdir. Yasak meyve ve cennetten

Resim 11: İslamiyet'e göre Cennet Tasviri Yapan Minyatür Resmi, Mi'ractıc2me, Bibliotheque Nationale, Tırc. 190, vr. 49a (Seguy, levha 41) (Akt. Yaman, 2008:159).

kovulma sahnesi İslamiyet'in kutsal kitabı olan Kur'an'da, A'raf suresinin 19. ayetinden "Ey Adem! Sen ve eşin cennette yerleşip dilediğiniz yerden yiyin. Ancak şu ağaca yaklaşmayın, sonra zalimlerden olursunuz." ifadesiyle başlayarak anlatılmaktadır. Yine Aynı surenin 20. ayetinde, "Derken Şeytan birbirlerine kapalı ayıp yerlerini kendilerine göstermek için onlara vesvese verdi ve Rabbiniz size bu ağacı sırf melek olursunuz veya ebedi kalanlardan olursunuz diye yasakladı." İfadeleri ile şeytanın kandırmacası vurgulanmaktadır.

Ancak Âdem Cenneti olarak algılanan bu kullanımın Kur'an'da net olmadığı ifade edilir (Al, 2021:57). Yine de söyleyebiliriz ki Kur'an da cennet tarifi açık bir şekilde yapılmıştır.

Adem'in yaratılış hikayesi, İslamiyet'in kutsal kitabı olan Kur'an'da yirmi beş yerde benzer şekillerde karşımıza çıkmaktadır.



Resim 12: Adem İle Havva'nın Cennetten Kovulması, Kalender Paşa, Falnâme, TSM, y.7b., H. 1703 (Yaman, 2008:158).

Buna karşılık en ayrıntılı anlatımı A'raf suresinde, Mü'minin suresinde ve Secde suresinde görebilmekteyiz. Mü'minun suresinin 12. ayetinde, "Andolsun biz insanı çamurdan (süzülüp çıkartılmış) bir özden yarattık." şeklinde, Secde suresinin 9.ayetinde, "...Sonra onu tamamlayıp şekillendirmiş ve ona kendi ruhundan üflemiştir." şeklinde ve Araf suresinin 27.ayetinde "Sizi yarattık, sonra size şekil verdik, sonra da meleklere Adem'e secde edin dedik. Hepsi secde ettiler yalnız iblis etmedi. O secde edenlerden olmadı.." şeklinde Adem'in yaratılışı anlatılmıştır.



Resim 13: Meleklerin Adem'e Secdesi ve Hizmeti, 1310, Kısassü'l-Enbiya, SK Hamidiye, 980.



Resim 14: Meleklerin Adem'e Secdesi, Külliyatı Tarih, TSM, B.282.

İslami açıdan Adem'in yaratılışı ve meleklerin secdesi hikayesi minyatür sanatı ile somutlaştırılmıştır ve çoğunlukla anlatılan hikâyeye sadık kalınmıştır (Demir, 2020:110). Farklı sanatçılar tarafından yapılmış olan minyatürlerde, Adem'in yaratılışından sonra meleklerin ona secde ettiği ve şeytanın bunu reddettiği betimlenmiştir. Ayrıca bu çalışmalarda Adem'in kutsallığının bir ifadesi olarak bir taht, bir taç veya bir hare kullanılmıştır (Bayrak Kaya, 2020: 211). Minyatürler dikkatle incelendiğinde oranın cennet olduğunu belirtme amaçlı ağaç figürü ve yeşil tonları da kullanılmış, çiçek süslemelerine de yer verilmiş ve melekler kanatları ile öne çıkarılmıştır (Resim 13-14).

Görüldüğü gibi İslam minyatürlerinde betimlemeler biraz daha farklılık göstermiştir. Bu farklılık özellikle yasak meyvenin tasvirinde karşımıza çıkmaktadır. Minyatürlerde Batılı eserlerin aksine yasak meyve buğday başağı olarak resmedilmiştir. Ayrıca minyatürlerde karşımıza yılandan farklı olarak ejderha ve tavus kuşu figürleri de çıkmaktadır. Buradaki durum ise en temelde kültürel farklılık ve eski inanışların etkisi ile açıklanabilir. Bununla birlikte Musevi kaynaklı bazı metinlerde yılan ve tavus kuşu cennetin bekçisi olarak belirtilmiş ve Âdem ile Havva'nın cennetten kovulması ile onların da kovuldukları anlatılmıştır (Çoraklı, 2012: 8).



Resim 15: Adem ile Havva Cennette, Tahmasb Falnâmesi, 1560.



Resim 16: Adem ve Havva'nın Cennetten Kovulması, Falname, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1702.

Bakıldığında Şeytan Tevrat'ta yılan figürü olarak betimlenmişken Kur'an'da böyle bir betimleme söz konusu değildir ve buna rağmen Müslüman sanatçıların yılan figürüne yer vermeleri dikkat çekicidir. Bu açıdan bakıldığında minyatürlerde tavus kuşu ve yılan figürlerinin kullanılması kültürel anlamda dinlerin birbirlerini etkilediği düşüncesini öne çıkarmaktadır.

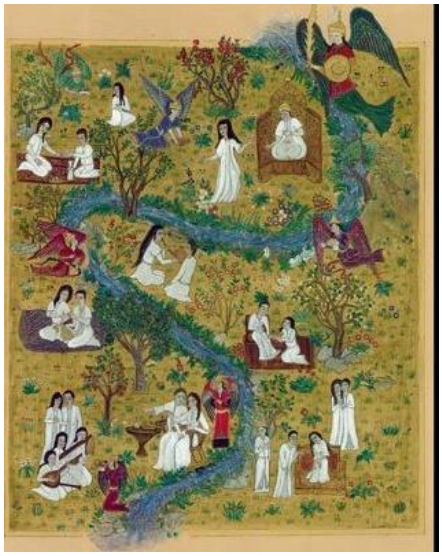
Örneğin Tahmasb Falnamesi'nde yer alan minyatürde, eski inanışlarda kutsal kabul edilen ejderhanın üstünde Adem'in, tavus kuşunun üzerinde ise Havva'nın resmedilmesi söz konusu etkiyi bizlere gösterebilmektedir (Resim 15).

Farklı olarak Falname'de geçen minyatürde, Adem ile Havva'nın cennetten kovulma öyküsünün işlenişi dikkat çekmektedir. Çünkü burada Havva figürüne yer verilmemiştir. Ayrıca kertenkele ve yılan görünümlü hayvanın kuyruğunun buğday başaklarının arasında olması sanatçının yasak meyveyi buğday başağı olarak yorumlaması şeklinde düşünülebilir. Bu resimde tavus kuşu figürü de unutulmamış ve yılan figürünün üstüne yerleştirilmiştir (Resim 16).

Kur'an'da geçen "İman edip salih ameller işleyenlere, kendileri için; içinden ırmaklar akan cennetler olduğunu müjdele. Cennetlerin meyvelerinden kendilerine her rızık verilişinde, "Bu (tıpkı) daha önce (dünyada iken) bize verilen rızık!" diyecekler. Halbuki bu rızık onlara (dünyadakine) benzer olarak verilmiştir. Onlar için orada tertemiz eşler de vardır. Onlar orada ebedi kalacaklardır." (Bakara 25:4) ayetleri gibi cennet tasviri içeren benzer pek çok sure ve ayet bulunmaktadır. Kur'an'da cennet nimetleri, dünyada zevk veren ve hoşlanılan şeylerle ilişkili olarak açıklanmaya çalışılmış ve orada elde edilecek nimetlerin sonsuzluğu ve sınırsızlığı vurgulanmıştır. Ayrıca somut örnekler verilerek cennetin daha kolay anlaşılması sağlanmıştır. Diğer semavi dinlerde olduğu gibi burada da amaçlanan inananları iyi ve güzel davranışa yöneltmektir (Al, 2021:58).

Bununla birlikte İslamiyet'teki Ehli Sünnet mezheplerine göre cennetin varlığı konusunda ve içeriğinde fikir birliği bulunmaktadır. Ancak yine de cennet nimetlerinden bazılarında bazı farklılıklar söz konusudur. Örneğin cennette verilen hurilerin sayısı hakkında kimisi yedi kimisi ise yetmiş şeklinde sayı belirtmektedir. Veya hurilerin cinsiyetinin olup olmadığı konusunda da fikir ayrılığı mevcuttur.

Son olarak, İslamiyet'te Havva'nın yaratılışı net bir şekilde anlatılmamaktadır. Buna karşılık Kur'an'da Havva'nın yaratılışına dair A'raf ve Nisa surelerinde bazı ipuçlarına yer verilmiştir. Şöyle ki A'raf suresinin 7. Ayetinde, "Sizi tek bir nefisten yaratan ve gönlünün huzura kavuşacağı eşini de ondan var eden Allah'tır." şeklinde ve Nisa suresinin 4.ayetinde, "Ey insanlar! Sizi tek nefisten yaratan, ondan eşini var eden ve her ikisinden pek çok erkek ve kadını türeten Rabbinize karşı gelmekten sakının." şeklinde Havva'nın Adem'e eş olarak ve onun bir parçası olarak yaratıldığının ipuçlarını içermektedir. Ancak ipuçları olsa da Havva'nın yaratılışının net bir biçimde ifade edilmemiş olması İslam minyatür sanatçılarının bu öyküyü betimleme isteğini ortadan kaldırmıştır (Konak, 2013:969).



Resim 17: Minyatür Sanatında Nehirlerin Olduğu Bir Cennet Tasviri, Sanatçı Ruhsar Özer (https://www.karar.com/minyatur-sanatcisi-ruhsar-ozer-itu-rsgde-1118557 Erişim Tarihi: 28.07.2021)

Tüm bunlarla birlikte genel olarak İslamiyet'te betimlenen cennet, sık ağaçların olduğu, bu ağaçların meyve verdiği, gölgelerin ve dinlenme yerlerinin olduğu, sonsuzluk boyutunda bir genişliğe sahip olduğu, altından, sudan, tadı değişmeyen sütten, şaraptan ve baldan ırmakların bulunduğu, herkese özel bir köşk verildiği, hurilerin verildiği, herkesin genç kaldığı bir yerdir (Yüksel,2019:107-108).

Sonuç olarak görüldüğü gibi cennet inancı gerek mitolojilerde gerekse semavi dinlerde görülmektedir. Farklılıklar ve benzerlikler içeren cennet tasvirlerinde ise çoğunlukla; şaraptan nehirler, sınırsız yemekler, bolluk ve bereket, aydınlık, tatlı esintiler, ziyafetler, kutlamalar, boş zamanın olması, tembellik, hoş karşılanan cinsellik, özel kumaşlarla yapılmış güzel kıyafetler, gençlik (çoğunlukla 30-40 yaş), meyve ağaçları, değerli taşlar gibi ifadeler kullanılmıştır.

Jan Brueghel'in eseri olan "The Garden of Eden with the Fall of Man" adlı çalışması bu noktada verilebilecek en güzel örnektir. Bu eserde karşımıza çeşitli hayvan figürlerinin, yeşil bir doğanın, mavi ve aydınlık bir gökyüzünün, akan ve içerisinde balık olan nehrin kullanıldığı bir cennet betimlemesi çıkmaktadır. Eski Ahit kaynaklı eserlerde bu gibi çalışma örneklerini çoğaltmamız da mümkündür. Bununla birlikte arka plandaki cennet tasvirinin her zaman bu şekilde verilmediğini de söylememiz gerekmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi kimi çalışmalarda arka plan daha karanlık olarak tasvir edilmiştir. Burada yatan sebebin sanatçıların bireyselliklerini katarak olayın üzücü olduğunu yansıtmaya çalışmaları olduğuyla açıklanabilir.



Resim 18: The Garden of Eden with the Fall of Man, Jan Bruegel the Elder-Peter Paul Rubens, 1615, Mauritshuis (Demir, 2020:121).

Minyatürlerde ise verilen cennet betimlemelerine bakıldığında da oranın cennet olduğunu vurgulama amacıyla çoğunlukla melek figürüne yer verildiği, doğa benzetmelerinin yapıldığı görülmektedir. Ancak Kur'an'da cennet tasvirinin çok fazla yapılmış olmasına rağmen sanatçılar çoğunlukla öyküyü vermeyi amaçlayarak arka planı biraz geride tutmuşlardır. Buna karşılık Eski Ahit kaynaklı ressamlar cennet betimlemesinde çok daha yaratıcı ve detaycı olabilmişlerdir.

2. Öteki Dünya Algısında Cehennem ve Sanata Yansıması

İnsanların hayatları boyunca gerçekleştirmiş oldukları olumsuz davranışların ölümden sonraki hayatlarında cezalandırıldığı yere karşılık gelen cehennem anlayışı gerek mitolojilerde gerek semavi dinlerde karşımıza çıkmaktadır.

Cehennem kelimesi köken olarak Farsça bir kelime olup, derin çukur anlamına karşılık gelmektedir. Bununla birlikte mitolojilerde ve semavi dinlerde farklı isimleri de mevcuttur. Örneğin cehennem, Sümerlerde "Kur", eski Mısır'da "Amenti", eski Roma'da "Infernus" şeklinde isimlendirilmiştir (Ergün, 2006:6). Benzer şekilde semavi dinlerde de cehennemin pek çok tanımı yapılmış ve çeşitli şekillerde isimlendirilmiştir.

Ölümden sonraki yaşamın bir parçası olan cehennem anlayışının ilk izleri Sümerlerde karşımıza çıkmaktadır. Sümerlerde cehennem, "yabancı ülke, geri dönüşü olmayan ülke, ölüler diyarı, yeraltı dünyası" anlamlarına karşılık gelen "Kur" kelimesi ile ifade edilmiştir (Ergün, 2006:9). Sümerlerde cehennemi anlatan mitler arasında en öne çıkan Gılgamış

Destanı ve aşk tanrıçası olan İnanna'nın ölüler diyarına inmesini anlatan mittir. Bu mitte; "Ölüler diyarının yedi kapısı olduğu, bu kapılarda bekçilerin bulunduğu, her bir kapıdan geçerken tanrıça İnanna'nın üzerindeki elbise ve takılardan bir kısmını bırakmak zorunda kaldığı ve en son kapıdan geçtiğinde ise çırılçıplak kaldığı, ölüler diyarı tanrıçası Ereşkigal ve orada bulunan yedi yargıcın önünde diz çöktürüldüğü anlatılmaktadır." (akt. Ergün, 2006:9)



Resim 21: Uruk Kralı Gılgamış'ın Steli – Louvre Müzesi (http://www.antiktarih.com/2019/09/07/gilgamis-dunyanin-ilk-destan-kahramani/ Erişim Tarihi: 28.07.2021)



Resim 20: Gılgamış ve Enkidu'nun Sedir ormanları bekçisi Humbaba ile mücadelesini konu alan kabartma – The Walters Art Museum (**https://gorgondergisi.com/mezopotamyanin-oluler-diyari-mitoslari/** Erişim Tarihi: 28.07.2021)

Bu mit bizlere cehennem hakkında bil vermektedir. Burada verilen bilgiler ışığında Sümerler, ölüler diyarına gidenlerin bir daha asla oradan geri dönemeyeceklerine inanmaktadır. Ayrıca Gılgamış destanında da verilen bilgiler cehennemin tozlu, kasvetli ve karanlık bir yer olduğu, oradaki yiyeceklerin yenmemesi gerektiği, ölülerle konuşulmaması gerektiği hakkındadır.

Yunanlıların inancına göre ölüler diyarı yer altında olup, Ahiron, Stiks Flegethon, Kokitos, Lithi adlarındaki nehirlerin çevrelediği bir yerdir ve farklı bölümleri vardır. Suçluların cezalandırıldığı bölümler Asphodel ve Tartarus olup Tartarus cehennemin en ağır suçları işleyenlerin atıldığı bölümüdür (Kozanoğlu,1994:102, Sears,2016).



Resim 23: Hades, Cerberus ve Personophe "Personophe'nin

Yunan mitolojisinde yer altı dünyasına giren ruhlar, bir mahkemede Minos, Rhadamanthys ve Aeakus adlı yargıçlar tarafından yargılanmakta, suçsuz bulunanlar Lethe'nin pınarından su içip Elysion adlı cennet çayırlarına, suçlular ise işkenceye mahkum olacakları Asphodel ve sonsuza kadar kalacakları Tartaros'a gönderilmekteydi (Öztürk, 2004).

Tanrı Hades kötü insanların ölümden sonra acı çekmesini sağlamak için ölüler diyarını kendisine mesken edinmiştir. Hades'in burayı kendisine yurt edinmesi nedeni ile olsa gerek mitolojide ölümden sonraki hayata da "Hades" denilmektedir (Turner, 2004: 33). Yani Hades kelimesi hem yer altında bulunan dünyaya eş büyüklükteki ölüler dünyasının adı olarak kullanılmakta hem de ölüler diyarının tanrısını ifade etmektedir.

Antik Yunanlılar bu nedenle ölenlerin üzerine bir miktar para koyarlardı. Eğer bir kişi ritüellere uygun olarak gömülmezse kayıkçıya sunacağı değerli bir eşya olmadığından yüz yıl boyunca kıyıda beklemeye ve ırmağın etrafında dolaşmaya mahkûm olacağına inanılırdı.

Kayıkçı "Kharon" un suçsuz olanların ruhlarını rengarenk çiçeklerle bezenmiş Elysium bahçesine ulaştırdığına inanılırdı. Mitolojiye göre Asphodel, "elem nehri", "gözyaşı", "figan nehri", "yeryüzünü unutturma nehri", "ateş nehirleri" şeklinde, çeşitli bölümlere ayrılmıştır (Koç, 2012:26).

Hades Tarafından Yeraltı Dünyasına Kaçırılması" Heykeltraş: Lorenzo Berrini (İtalya, Galeria, Borghese Müzesi) https://fikirsanatgezi.wordpress.com/2019/03/24/bernininin-hayat-verdigi-hades-ve-persephonenin-aski/ Erişim Tarihi: 01.08.2021



Resim 24: Hades'in devasa üç başlı köpeği Cerberus ve Herkül(Latince "Hercules", Yunanca "Herakles"). Çizim: Antonio Tempesta(İtalya, Florensa, 1555-1560). Los Angeles Sanat Müzesi https://artsandculture.google.com/asset/hercules-and-cerberus-wilhelm-janson-antonio-tempesta/ **Erişim Tarihi:** 01.08.2021



Resim 24: Ölülerin rularını ölüler diyarına götüren kayıkçı Kharoon Son Yargı-Michelangelo Buonarroti (1475–1564) **https://www.sanatinoykusu.com/yaptigi-heykele-konus-diyen-ronesans-dahisi-michelangelo-di-lodovico-buonarroti/ Erişim Tarihi:** 01.08.2021 https://berkbirincioglu.com/11-olumun-golgesinde-michelangelo-buonarroti-1475-1564/ **Erişim Tarihi:** 01.08.2021

Daha sonra intikam melekleri günahkârları, Asphodelden daha aşağıda olan ve derinliği yer ile gök arası kadar olduğu bildirilen "Tartaros"a atarlar. "Tartaros", çok derin ve çok karanlık bir çukurdur. Etrafı demir duvarlarla çevrili ve demir kapılarla tahkim edilmiş bir yerdir. "Tartaros"un içinde de insanın düştüğünde, dibine ancak bir yılda ulaşa bildiği "abis" çukuru vardır. Burada suçlular, açlık, susuzluk, yokuş yukarı taş yuvarlamak, zincirlere vurulmak, ateşten çemberlere bağlanmak, akbabaların saldırısına uğramak gibi çeşitli işkence ve azapla cezalandırılır. "Tartaros" olarak adlandırılan cehennemin, zifiri karanlık ve dibi çok derin bir mağara olduğu, aynı zamanda çok pis ve kurşuni renkte suların bulunduğu vurgulanmaktadır. Yunan mitolojisine göre, Tanrılara isyan edenler ebediyen Tartaros'ta kalmaktadır (Leeming, 2017:61).

Tamag, eski Türklerde bugünkü cehennem kelimesinin eş anlamlısıdır. Eski Türkler Tamag'ın yeraltında olduğuna inanırdı. Tamug'un efendisi Erlik Han'dır ve günahkâr kişileri cezalandırmak için vardır. İslamiyet öncesinde de ruhun ebediliğine inanan Türkler, iyiliğin ve kötülüğün mutlaka bir karşılığı olduğunu kabul ediyorlardı. Kağan ve beyler öldükten sonra ruhlarının göğe yani Tanrı'nın yanına bir kuş gibi yükseleceğine inanırlardı. Bu durumu "uçmak"a yani "cennete gitmek" olarak kabul ederken kötü ruhların da ceza çekmek için yer altına ineceğine inanmışlar ve bunu da cehennem anlamına gelen "tamu" ile ifade etmişlerdir (Turan, 2014: 72). Bununla birlikte Altay Yaratılış Destanında geçen "Tüpken-Kara-Tamu" ifadeleri "derin kara cehennem" anlamına gelir (Ögel, 1998: 435).

Semavi dinlerin en eskisi olan Musevilikte ise ölüler diyarı Şeol olarak geçmekte ve cehennemi temsil etmektedir. Tevrat'ın Tekvin (yaratılış) bölümünde geçen Şeol kelimesinin, Musevilerin ölümden sonraki yaşama ilişkin kullanılan ilk kelime olduğu kabul edilir. Her ne kadar Museviler tarafından Şeol, kötülerin kötülükleri bıraktığı, yorgunluğun olmadığı, esirlerin huzura kavuştuğu, herkesin rahat içerisinde yaşadığı ve köleliğin olmadığı sonsuz bir mekan (Eyüp, 3:17,7:9) olarak tasvir edilmesi bakımından cennet ile ilişkilendirilse de ölüler diyarı ve zifiri karanlık bir yer (Eyüp, 10:22) olarak tasavvur edildiğinden daha çok cehennem ile ilişkilendirilebilir.

Musevilikte cehennem inancında temel olan, günahkâr olanların işkence ve azap çekeceği yer olmasıdır. Bu azap ve işkencenin süresi ise işlenen günaha göre şekillenmektedir. Örneğin dinlerinden dönen Museviler için azap ve işkence ebedidir ve bu durum Tevrat'ta, "dışarı çıktıklarında bana baş kaldırmış olanların cesetlerini görecekler. Öylelerini kemiren kurt ölmez, yakan ateş sönmez" (Yeşaya, 66/24) ifadeleri ile açıklanmaktadır. Bununla birlikte günahkâr insanların işkence görmeleri için cehennem fırınlarına atıldığı yerde günahın az olması da etkili olmakta, günahı az olanların orada on iki ay ceza görecekleri belirtilmiştir (Şahin, 1993: 226). Azap ve işkencenin, ruh ve bedene birlikte uygulanacağı da ayrıca belirtilmektedir. Cehennemde günahın az olmasının etkili olduğu gibi işlenen günah türü de etkili olmakta ve işlenen suça göre cehennemin yedi bölümünden birine atılacağı da belirtilmektedir (Taşpınar, 2003: 314, 315).



Resim 25: Fra Angelico, The Pains of Hell, from The Last Judgment (1431 dolayları) (https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ilhi-komedyanin-ilhm-verdigi-11-carpici-eser-i-17336 Erişim Tarihi: 28.07.2021)

"The Pains of Hell" adlı eserinde Angelico'nun, günahkârlarla dolu mağaraya gönderme yaptığı görülür. Burada işledikleri suça göre gruplandırılan günahkârlar, onlar için verilen cezaların uygulandığı anlarda tasvir edilmiştir. Örnek olarak, açgözlülükle suçlanan bir kişi, kaynar bir kazanda bulunan erimiş altının boğazından iç organlarına dökülmesiyle cezalandırılmaktadır. Asabiyet ve hiddet günahlarıyla yargılanan ruhlar ise ceza olarak birbirlerini ısırarak yaralamaya zorlanmışlardır. Bu yaralamalar, kıyamet gününe kadar devam edecektir. Karanlık mağaranın en dibinde ise şeytanı günahkâr ruhlarla dolu bir çukurda yıkanırken görürüz. Şeytan bir yandan yıkanırken bir yandan da kararlı bir görev bilinciyle suçlu bedenleri büyük bir iştahla yemektedir.

Eski Ahit'i kabul eden Hristiyanlık'ta da cehennem konusunda benzerlikler bulunmakta ve Yeni Ahit'te de cehennem ile ilgili çeşitli hikayeler ve tasvirlere yer verildiği görülmektedir. Ayrıca Eski Ahit'ten farklı olarak cehennem çeşitli şekillerde isimlendirilmektedir. Ancak bu isimlendirmeler cehennemin bire bir ismi olmaktan çok, azap ve işkencenin dehşetini ve korkunçluğunu niteleyen sıfatlar şeklindedir (Ergün, 2006:66).



Resim 26: Giotto, The Last Judgment (1307) (https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ilhi-komedyanin-ilhm-verdigi-11-carpici-eser-i-17336 Erişim Tarihi: 28.07.2021)

Giotto'nun "The Last Judgment"adlı eseri, Padova'daki Scrovegni Şapeli'nde bulunmaktadır. Yeni Ahit'te dünyanın sonunu anlatan eser, Giotto'nun hayal gücüyle şapelin duvarlarında hayat bulmuştur. Freskin sağ alt köşesine baktığımızda şeytana benzeyen bir figür görürüz. Korkuların karanlığında hapsolmuş çıplak kadın ve adamları büyük bir iştahla yiyen şeytan figürü, günah işleyen ruhları cezalandırmaktadır.

Cehennemin mekânsal olarak nerede olduğu konusunda ise Musevilikte ve Hristiyanlık'ta açık bir ifade bulunmamakla birlikte inmek fiilinin kullanılması ölüler diyarı gibi yer altını belirten sembolik anlatımların olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin İncil'de Tövbe etmeyen kentler bölümünde "...Ya sen, ey Kafernahum, göğe mi çıkarılacaksın? Hayır. Sen ta ölüler diyarına kadar ineceksin... Sana şunu söyleyeyim yargı günü Sodom diyarının hali, seninkinden daha dayanılır olacak" (Matta, 11/23–24; Luka, 10/15) ifadesi bu duruma bir örnektir. Bu anlatımlara dayanarak mekân olarak cehennemin yerinin, cennetin aksine aşağılarda bir yerde olduğu söylenebilir.

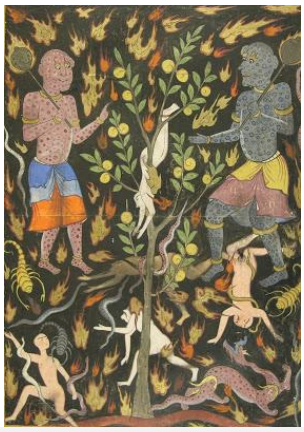
Giotto'nun "The Last Judgment" adlı eseri de (Resim 26) hem mitolojilerde hem de semavi dinlerde cennetin gökyüzünde, cehennemin ise yer altında olduğunun vurgulanmasına da bir örnek teşkil etmektedir. Eser, dünyanın sonu geldiğinde Tanrı'nın kullarına anlattığı gökyüzündeki cennet ile yer altındaki cehennemi tasvir eder.

Kur'an-ı Kerim literatüründe ise cehennem kelimesinin Arapça "Cehnam" kelimesinden alınmış, cehnam'ın da "cehm" den türemiştir. Cehm; hoş olmayan, galiz, kirli, manasındadır. Cehennem kavramı Kuran'da insan ve taşların yakıldığı bütünüyle doldurulamayacak kadar geniş olan sıcaklığın derecesinin bilinen ateşin çok üstünde olan bir mekân olarak tarif edilmektedir (Yazır,2012, el- Bakara 2/34; el-Tamim 66/33). Cehnam ise; dibi görünmeyen derin kuyu demektir. "Cihinnam" kelimesi Arap şiirinde de derin kuyu anlamında kullanılmıştır (akt. Karagülle, 2019). Kur'an da geçen bu tanımlamalar dünya hayatında insanı madden ve manen rahatsız eden hal ve durumların kişiye ceza olarak döndürüldüğünü göstermektedir.



Resim 27: Zebanilerin, yılanlar, çıyanlar, akrepler arasında günahlıları ateşe sürüklenmesi, Ahvâl-i Kıyamet, BSB Or. Oct. 1596 (Kaplan, 2011:191).

Kısaca İslam inancında da cehennem Allah'ın insanı uyaran ve kötülüklerden sakındıran doğruya yönelten, hata yaptığında önce tövbeyi ve affı hatırlatan yönleriyle onu eğiten mekanizmanın yaptırımsal alanı olarak öne çıkmaktadır.



Resim 28: Cehennem, Fâlnâme, TSMK H. 1703. (Kaplan, 2011:193)

Bu durum Minyatür sanatına da yansımış ve cehennem genel olarak koyu renkler ile betimlenmiştir. Minyatür sanatında yer almış olan cehennem tasvirlerinde ateşin yanı sıra bedenlerin işkencelerine de yer verilmiştir.

Cehennem kavramı, Kur'an'da yetmiş yedi ayette yer almakta ve bir tanımından ziyade kâfir, münafık, zalim ve gerçeğe rıza göstermeyenlerin azap yaşayacağı yer olarak tarif edilmektedir. Mekânsal tanımlardan ziyade mahiyet tanımları mevcuttur. Dolayısıyla bahsi geçen ayetlerin hemen hepsinde cehennem "mesvâ, me'vâ" (mekân) kelimeleri veya "azâbü cehennem, nârü cehennem" terkipleriyle kullanılmaktadır.

Bakıldığında semavi dinlerde cehennem ateş ile ilişkilendirilmiştir. İslam'da da cehennem ateşi anlamında geçen "nâr" kelimesi, cehennem azaplarından en yakıcı olanını ifade etmekte ve inananlar arasında cehennem ateşi ile ilgili olarak en çok dile getirilen ifade olmaktadır (Karagülle, 2019:7). Bu anlamda İslam'da da cehennemin mekân özelliğinden ziyade muhtevasına yönelik açıklamalar ön plana çıkarılmaktadır (Topaloğlu, 2006:280).

Cehennemin ateş ile ilişkilendirilmiş olması sanata da çeşitli şekillerde yansımıştır. Örneğin, Ahval-i Kıyamet'in iki yazmasında yer alan cehennemi konu alan minyatürlerde cehennem, günahkârları ateşe atan kırmızı, mavi renkli korkunç görünüşlü Zebaniler, çıplak günahlılar, alevler, yılan, çıyan, akreplerin olduğu bir yer olarak tasvir edilmiştir. Zebaniler, ellerinde gürzlerle insanları ateşe sürüklemektedirler.



Resim 29: Cehennem, Ahval-i Kıyamet, SK Hafid Efendi 139.

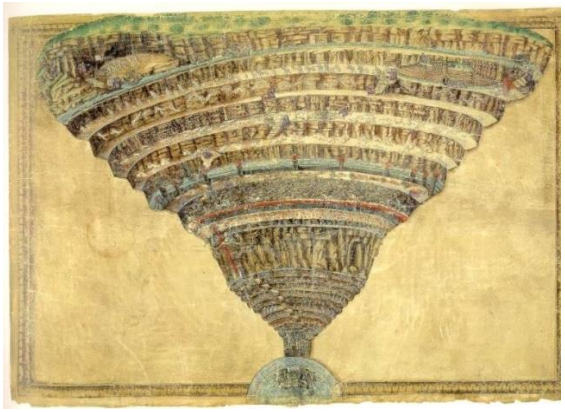


Resim 30: Cehennem, Ahval-i Kıyamet, SK Hafid Efendi 139.

Üzerine birçok betimlemeler yapılmış olsa da tüm görüşlerdeki ortak nokta cehennemin ateş ile ilgili olduğudur. Resim 29 ve 30'da da görüldüğü gibi bu minyatürlerde günahkarların üzerlerine ateş yağmuru yağmaktadır (And, 2010: 259).

Bilindiği üzere semavi dinlerde cehennemin çeşitli tabakalarının olduğu belirtilmektedir. Bu tabakalar çoğunlukla yedi tabaka, yedi kat veya yedi kapı ile isimlendirilir ve her katmanda belli bir günahın bedeli günaha göre işkence ve azap türü ile ödenir. İslâm terminolojisinde cehennem ile ilgili olarak genel olarak azap türleri ya da cehenneme ait tabakaların isimleri ve kelimeleri görülmektedir. Kullanılan isim ve kelimelerden yola çıkarak, cehennemin yedi kapısının olduğu beyan edilen âyet "el-Hicr 15/44" sebebiyle yedi isim ya da kelime önem arz etmektedir (Topaloğlu, 2006:280). Cehennemi tabakaları açısından incelediğimizde görürüz ki; cehennem, azabı en hafif olan, hâviye ise en şiddetli şekilde olanıdır.

Cehennem tabakalarının sanattaki yansıması noktasında en güzel betimleme ise Dante'den esinlenerek resmeden Sandro Botticelli'den gelmektedir (Resim 31). Bu eserde işlenen günahların boyutuna göre günahkârlar çeşitli şekillerde azap ve işkence ile bedel ödemektedir.



Resim 31: Cehennem (The Abyss of Hell), Sandro Botticelli, kağıt üzerine renkli kalem,1480, Vatikan Apostolik Kütüphanesi, İtalya.



Resim 32: Jan van Eyck, The Last Judgment (1440–41)

Benzer şekilde Dante'den esinlenerek yapılan pek çok cehennem tasviri de bulunmaktadır. Örnek olarak; Jan van Eyck'in "The Last Judgment" adlı eseri (Resim 32), Bosch'un "The Garden of Earthly Delights" adlı eseri (Resim 33), Bruegel'in "Dulle Griet (Mad Meg)" (Resim 34) adlı eseri ve William-Adolphe Bouguereau'nun Dante and Virgil adlı eseri (Resim 35) gösterilebilir. Genel olarak hepsinde tema Dante'nin eserinde detaylandırılan cehennemdir ve çoğunlukla katmanlardan biri temel alınmıştır.



Resim 33: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights (1490–1500)



Resim 34: Pieter Bruegel, the Elder, Dulle Griet (Mad Meg) (1561)



Resim 35: William-A. Bouguereau, Dante and Virgil (1850)

(Resim 32, 33, 34, 35 için kullanılan kaynak: https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ilhi-komedyanin-ilhm-verdigi-11-carpici-eser-i-17336 Erişim Tarihi: 28.07.2021)

Genel olarak hem semavi dinlerde hem de mitolojilerde ifade edilen cehennemin özelliklerine bakıldığında; oranın çoğunlukla karanlık, ateş ile işkence görülen veya işkencenin yapıldığı, zararlı ve pis hayvanların bulunduğu, temiz suyun olmadığı, insanların mutsuz olduğu bir yer olarak tasvir edilmektedir. Söz konusu betimlemeler sanatta da aynı şekilde yansıma bulmuş ve cehennem tasvirlerinde çoğunlukla ateşi temsilen kırmızı ve karanlığı temsilen siyah renkleri kullanılmıştır. Bununla birlikte cehennemde olduğu gösterilen insanlar ise çoğunlukla ya işkence edilirken ya da bir kurtuluş arayışında olarak tasvir edilmiştir.

Görüldüğü gibi gerek mitolojilerde gerekse semavi dinlerde işlenen günahların bir bedelinin olacağı, bu bedelin ise ölümden sonra gidilen ve cehennem olarak nitelendirilen yerde ödeneceği konusunda ortak bir inanç bulunmaktadır. Ayrıca cennetin katmanlarının aksine cehennem ve katmanlarının çok daha fazla detaylandırılması dikkat çekicidir. Bunun sebebi ise caydırıcı olabilmek ile açıklanabilir. Bu sayede insanlar o korkunç yere gitmek istemeyerek davranışlarını daha fazla kontrol edebilecektir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İnsanlık tarihinin gördüğü hemen hemen bütün inanışlarda birbirine benzeyen ölümden sonra bir yaşamın varlığı karşımıza çıkmaktadır. Bu insanın en eski ve en büyük arzusu olan ölümsüzlük duygusu ile ilişkilendirilmektedir. Ölümden sonra bir yaşamın olması düşüncesi insanların yok olma korkusunun önüne geçmektedir. Bununla birlikte ölümden sonraki yaşamın toplumsal bir kontrol mekanizması olduğunu söylememiz mümkündür.

İnsanların öldükten sonra toprak olup yok olacakları söylense, ahlak, erdem, hak, iyilik gibi değerlerin temellendirilmesi zorlaşacaktır. Bu açıdan insanlar hayattayken yaptıkları davranışların ölümden sonra değerlendirileceğine inandıklarından pek çok değere sarılarak ömürlerini geçirmektedir. O yüzden ölümden sonra bir yaşamın olacağı inancı toplumsal düzeni sağlamaya yardımcı toplumsal davranışları kontrol eden bir dayanak olarak da düşünülebilir. Bu temelde insanlar, yaşamlarında gerçekleştirdikleri davranışlarının ödüllendirici karşılığı olarak cennet ile müjdelenmektedir. Buna karşılık davranışlarının cezalandırıcı karşılığı ise cehennem azabıdır.

Ölümden sonraki yaşam inancının toplumsal açıdan bireyler üzerinde kurduğu hakimiyet yalnızca davranışlara yansımamakta, duygu ve düşünceler üzerinde de hakimiyet kurmaktadır. Ölümden sonraki yaşam inancı, insanların hayatlarında yaşadığı acıların dindirilmesini, ümitlerinin yenilenmesini ve karşılaştıkları güçlüklerle mücadele edebilmelerini sağlayan duygu ve düşüncelerin temelinde yatmaktadır.

O halde denebilir ki, ölümden sonraki yaşam inancının hem mitolojilerde hem de semavi dinlerde oldukça benzer biçimlerde karşımıza çıkması ve toplumsal açıdan önemli bir etkiye sahip olması olağandır. Ancak temelde her inanışta karşımıza çıkan öteki dünya anlayışında -daha da özel anlamda cennet ve cehennem inancında- benzerliklerin yanı sıra birtakım farklılıklar da bulunmaktadır. Söz konusu benzerlik ve farklılıkların sanat eserlerine yansıdığı da görülmektedir.

Cennet gerek mitolojilerde gerekse semavi dinlerde huzur ve bolluk ile ilişkilendirilmektedir. Cennet çoğunlukla; şaraptan nehirlerin, sınırsız yemeklerin, bolluğun, bereketin, aydınlığın, meyve ağaçlarının, değerli taşların, mücevherlerin, özel kumaşla yapılmış kıyafetlerin, tatlı esintilerin, ziyafetlerin, kutlamaların, boş zamanın olduğu, orada bulunanların genç ve sağlıklı kaldığı bir yer olarak rivayet edilmektedir. Böylece insanlar, iyi davranışları gerçekleştirme hususunda teşvik edilmektedirler.

Sanatta da cennet betimlemeleri bazı tasvirler eşliğinde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar Adem'in yaratılışı, Havva'nın yaratılışı, Âdem ile Havva'nın yasak meyveyi yiyerek cennetten kovulması betimlemeleridir. Bu arka planda yer alan cennet betimlemelerinde çoğunlukla aydınlık ve canlı renkler kullanılmaktadır. Ayrıca melek, ağaç, hayvan, nehir gibi pek çok figüre yer verilmektedir.

Sanatta yer alan cennet betimlemelerinde göze çarpan benzerlik ve farklılıklar ise semavi dinlerdeki inanışların konuyu ele alış biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Özellikle farklılıklar, dinlerin konuyu ele alış biçimlerinin yanı sıra kültürel ögelerin etkisinden de kaynaklanmaktadır. Örneğin, Adem ile Havva'nın cennetten kovulmasını konu alan çalışmalarda yasak meyve Eski Ahit kaynaklı eserlerde çoğunlukla bir elma ağacı olarak betimlenirken, İslami eserlerde başak demeti olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum coğrafi koşulların etkisi ile açıklanabilir. Yine yaratıcı figürünün Eski Ahit kaynaklı eserlerde kullanıldığı hatta insan olarak betimlendiği görülmekteyken, dini öğretilerden dolayı İslami eserlerde yaratıcı figürüne yer verilmemiştir. Bu durum ise, dini öğretilerde kutsalın betimlenmesine koyulan sınırlamalardan kaynaklanmaktadır.

Cehennem ise hem mitolojilerde hem de semavi dinlerde azap ve işkence ile ilişkilendirilmektedir. İnsanlar, hayatlarında yaptıkları kötülüklerin karşılığı olarak burada cezalandırılmaktadır. Bu açıdan cehennem; karanlığın, işkencenin, pisliğin olduğu bir yer olarak anlatılmaktadır. İşkence görülen bir yer olması bakımından özellikle semavi dinlerde ateş bir işkence motifi olarak ön plana çıkarılmaktadır. Bu durum sanat eserlerine de yansımıştır. İslam ve Eski Ahit kaynaklı cehennem betimlemelerinde ateş motifi sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra çoğunlukla karanlık ve koyu tonlamalarla betimleme yapılmakta ve işkenceler vurgulanmaktadır.

Mekânsal olarak ise, cennetin gökyüzünde, cehennemin yerin kat kat aşağısında, en diplerde olduğu belirtilmektedir. Bu ayrımın kökeninde cennetin iç huzuru temsil etmesi ve cehennemin ise yer altı ile ilişkilendirilmesinin yattığını söylemek mümkündür. Özellikle mitolojilerde cehennemin yer altına karşılık geldiği de görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında cennet ve cehennem anlatıları ile sanat eserlerindeki betimlemeler uyuşmaktadır.

Tüm benzerliklerin yanı sıra özellikle semavi dinlerde cennet ve cehennemin katmanlarının olduğundan da söz edilmektedir. Cehennem katmanları olarak Eski Ahit ve Kur'an'da 7 sayısı karşımıza çıkmaktadır. Buna göre cehennem yedi katmandan oluşmakta ve işlenen günaha bağlı olarak günahkârlar bu katmanlardan birine gitmektedir. Burada işlenen günaha karşılık gelen işkence türüne göre cehennemin katlarından söz edilir. O halde söylenebilir ki cehennem inancında işlenen günahın derecesinin çekilecek olan azabı hafiflettiği veya arttırdığı kanısı ortaktır. Aynı şekilde cennetin de kulluk veya iyilik derecesine göre katmanlarının olmasından da söz edilmektedir. Eski Ahit'te tıpkı cehennem gibi yedi katlı bir cennetten söz edilirken İslamiyet'te sekiz katlı bir cennet karşımıza çıkmaktadır.

Belirtildiği üzere cennet ve cehennem betimlemeleri dini öğretiler ve kültürel ögelerin etkisi altında kalmıştır. Bunun bir başka örneği ise, cinsiyet ögelerinin ön plana çıkarılmasıdır. Özellikle Eski Ahit kaynaklı eserlerde Adem ile Havva'nın yasak meyveyi yemesini konu alan çalışmalarda, meyveyi yemesini söyleyen şeytanı kimi zaman kadın başlı bir yılan temsil etmektedir. Burada kadınların erkeklerin aklını karıştırması ve böylece başlarına türlü olay getirdiği mesajı yatmakta ve ataerkil düzenin vurgusu göz önüne çıkmaktadır.

Kısaca, cennet ve cehennem farklı dinlerde farklı kelimelerle ifade edilse de bu dünyada iyi bir insan olarak yaşayan insanların cennete gideceklerine ve orada ebediyen barış içinde mutlu bir hayat süreceklerine inanılmıştır, diğer taraftan bu dünyada yapılan kötülüklerin cezasız kalmayacağı ve kötülerin ebedi yurdunun cehennem olacağı inancı hâkim olmuştur. Hem semavi dinlerde he de mitolojilerdeki cennet ve cehennem betimlemelerinde birtakım benzerlikler ve farklılıklar görülmektedir. Benzerlikler ve farklılıklar konusunda farklı açıklamalar mevcut olsa da temelde yatan nedenin sosyo-kültürel etkileşim olduğunu söylememiz mümkündür.

Sonuç olarak, birçok toplumda genel hatları ile benzer bir cennet ve cehennem algısı varsa ve cennet ulaşılması gereken ebedi bir mükafat olarak görünüyorsa herkes aynı cennete ulaşmayı hedeflerken, o cennete kavuşma umudu ile verilen mücadelelerin birbirini dışlama boyutuna ulaşması insanlık tarihinin en büyük paradoksu gibi görünmektedir. Bu durum da akla şu soruları getirmektedir: Cennet ve cehennem inancı ortak olmasına rağmen neden herkesin cenneti ve cehennemi farklılık göstermektedir? Aslında ölümden sonra gidilen o yer hepimiz için aynı mıdır? Ve aslında o yer hepimiz için ayni ise barış ve huzur dolu bir ebedi yaşam umudu içinde olan insanlığın bu dünyada yaşamını cehenneme çevirmesi ne kadar doğrudur?

KAYNAKÇA

AL, Yasemin (2021). Alman Rönesans Resim Sanatında Cennet İmgesi ve Bahçe Algısı. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Mersin.

AND, Metin (2010). Minyatürlerle Osmanlı- İslam Mitologyası. Ed. M. Sabri Koz. Akbank Kültür Yayınları. İstanbul.

BAYRAK KAYA, E. (2020). "Adem ile Havva'nın Yaratılış ve Cennetten Çıkarılış Öyküsünün Minyatür Sanatına Yansımaları". Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (35):204-224.

ÇORAKLI, B. (2012). "Çini ve Seramiklerde Tavuskuşu Figürü". MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, (6).

DEMİR, Nur Sena (2020). "Panofsky Ölçeğinde Karşılaştırmalı Adem ve Havva İkonografisi". Akademi Sosyal Bilimler Dergisi 7(21):107-126.

DİNLER TARİHİ ANSİKLOPEDİSİ (1999). İstanbul: Gelişim Yayınları.

ERGÜN, C. (2006). Kuran'ın cennet cehennem anlayışının diğer dinler ile karşılaştırılması. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş.

GRÖMLİNG, A. (2005), Michelangelo Buonarrati Hayatı ve Eserleri, Literatür yayıncılık, İtalya.

GÖMEÇ, Sadettin (2008), "Şamanizm ve Eski Türk Dini",Likya Kitap Lotus Yayın Grubu, Ankara.

GÜNAY, Ü. ve GÜNGÖR, H.,, 1998. Türk Din Tarihi, Laçin Yayınları, Kayseri, 352s.

KAPLAN, Necla (2011). "Osmanlı Resim Sanatında Cehennem Tasvirleri". Mukaddime, 4 (4): 175-195.

KARAGÜLLE, Elmas Nur (2019). Kur'an-ı Kerim'deki Cehennem Tasvirlerinin Algılanış Biçimleri ve İnsan Psikolojisine Etkileri. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

KOÇ(2012). Yeraltı Tanrıları, İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi(İAÜD) Yıl 4, Sayı:13, S:23-24

KONAK, R. (2013). "İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı". International Journal of Social Science, 6(1):967-988.

KOZANOĞLU, M.Tahsin (1994),Yunan Mitolojisi, Düşünen Adam Yayınları, Ankara

LEEMING, A. David (2017). A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi (Çev. Nurdan Soysal). Ankara: Say yayınları.

Meydan Larouse, (1990), "Cehennem Maddesi" İstanbul.

Orhun Âbideleri, çev. Muharrem Ergin, İstanbul 1970.

ÖGEL, B. (1998). Türk Mitolojisi, I. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

ÖZTÜRK, Mustafa (2004). Adem, Cennet ve Düşüş, Milel ve Nihal, 1 (2), 151-186.

SARIKÇIOĞLU, Ekrem (2004). Başlangıçtan günümüze dinler tarihi. Isparta: Fakülte Kitabevi.

SEARS, K. (2016) Mitoloji 101 - Eski Yunan ve Roma Mitolojisi – Say yayınları, Ankara SS:226

ŞAHİN, M. Süreyya (1993). "Cennet". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları.

ŞEKER, M. Fatih (2012). "*İslâm Öncesi Türklerde Âhiret Algısı Ve İslâmlaşma Sürecine Etkileri"*. Din ve Hayat Dergisi, Haziran Sayısı, Sayfa: 124-128.

ŞEKER M. Fatih (2010). İslâmlaşma Sürecinde Türklerin İslâm Tasavvuru. Ankara: Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları.

TAŞPINAR, İ. (2003). "Duvarın Öteki Yüzü, Yahudi Kaynaklarına Göre Yahudilikte Ahiret İnancı". İstanbul: Gelenek Yayıncılık.

TOPALOĞLU, Bekir (2006). "Cehennem". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları.

TURAN, O. (2014). Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarih. (23. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları. Türkçe Sözlük. (2005). (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

TURNER, A. K., 2004. Cehennemin Tarihi, Çev: A. Sargüney, Ayrıntı Yay., İstanbul, 329s.

TÜRK ANSİKLOPEDİSİ., 1960. "Cehennem" MEB Yay, Ankara, c.X, ss. 95–98.

TÜRK DİL KURUMU: Türkçe Sözlük: Ankara 2019 https://sozluk.gov.tr : Erişim Tarihi (15.07.2021)

TÜMER, G, KÜÇÜK. A., 1988. Dinler Tarihi, Ocak Yay., Ankara, 504s.

YAMAN, Bahattin (2008). "Türk Minyatür Sanatında Cennet". BELLETEN, 72(26):141-166.

YAZIR, Muhammed Hamdi (1979), Hak Dîni Kur'an Dili, Eser Neşriyât, İstanbul.

YÜKSEL, M. A. (2019). Kur'an'da cennet ve cennetliklerin yaşına dair tartışmalar. Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 7(2), 103-122.

İnternet Alıntıları:

https://www.wikiwand.com/tr/Cennet Erişim Tarihi: 15.06.2021

http://berfindag.com/2016/12/18/gustav-klimt-hayat-agaci/ Erişim Tarihi: 28.07.2021

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hieronymus_Bosch,_Garden_of_Earthly_Delights_tryptich,_centre_panel.JPG Erişim Tarihi: 28.07.2021

https://www.karar.com/minyatur-sanatcisi-ruhsar-ozer-itu-rsgde-1118557 Erişim Tarihi: 28.07.2021

http://www.antiktarih.com/2019/09/07/gilgamis-dunyanin-ilk-destan-kahramani/ Erişim Tarihi: 28.07.2021

https://gorgondergisi.com/mezopotamyanin-oluler-diyari-mitoslari/ Erişim Tarihi: 28.07.2021

https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ilhi-komedyanin-ilhm-verdigi-11-carpici-eser-i-17336 Erişim Tarihi: 28.07.2021

ÖZLEM EVREN(AFACAN)
ozlemevren76@gmail.com

ORTAÖĞRETİM ÖĞRETMENLERİNİN ÖRGÜTSEL ADANMIŞLIK DÜZEYLERİ İLE MÜDÜRLERİN LİDERLİK DAVRANIŞLARINI ALGILAMA DÜZEYLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Öz

Bu araştırma, Ortaöğretim öğretmenlerinin örgütsel adanmışlık düzeyleri ile müdürlerinin liderlik davranışlarını algılama düzeyleri arasındaki ilişkinin incelenmesi amacıyla yapılmıştır.

Çalışma evreni 2010–2011 eğitim öğretim yılında İstanbul ili Tuzla İlçesinde bulunan ortaöğretim kurumları (510 kişi) öğretmenleridir. Çalışma evreninin büyük bölümüne ulaşılmıştır. Örneklemimiz 316 kişiden oluşmaktadır.

Araştırma ile ilgili veriler Örgütsel Bağlılık Ölçeği (Karakuş, 2005) ve "Etik Liderlik Ölçeğiyle (ELÖ)" (Yılmaz, 2005) toplanmıştır. Üç bölümden oluşan ölçeğin birinci bölümünde kişisel bilgilere, ikinci bölümde, örgüte yönelik tutumları ölçmek amacıyla "Duygusal Bağlılık", "Devamlılık Bağlılığı" ve "Normatif Bağlılık" alt boyutlarına ilişkin toplam 21 tutum ifadesine, üçüncü bölümde ise liderlik davranışlarını algılama düzeylerini ölçmek amacıyla 44 değerlendirme ifadesine yer verilmiştir.

Ölçeklerden elde edilen veriler kodlanarak bilgisayar ortamında SPSS paket programı yardımıyla çözümlenmiştir. Ölçeğin birinci bölümüyle ilgili verilere ilişkin frekans ve yüzde dağılımı alınmış, öğretmenlerin tutumlarının ve algılamalarının belirlenmesine yönelik olarak aritmetik ortalama ve standart sapma, tutumlar arasında farklılığı ortaya koyabilmek için ikili karşılaştırmalarda bağımsız gruplar için "t" testi, ikiden fazla değişken gruplarının karşılaştırılmasında ise tek yönlü varyans analizi kullanılmıştır. Görüşler arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığı $\alpha = 0.05$ anlamlılık düzeyinde test edilmiştir.

Araştırmadan elde edilen bulgular şunlardır;

1. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinin orta seviyede olduğu görülmüştür.
2. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde cinsiyet, okul türüne, branşlarına, mezuniyetlerine göre farklılık bulunmamıştır.

3. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde medeni durumlarına göre Normatif Bağlılık ve Duygusal Bağlılık puanlarında anlamlı bir farlılık görülmezken Devamlılık ve Toplam bağlılıkta evli öğretmenler daha yüksek puan almışlardır.

4. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde kıdemlerine göre Devamlılık Bağlılığı alt boyutunda 11 ve üzeri kıdeme sahip olanlar 0- 5 yıl çalışanlara göre daha fazla örgütsel bağlılık duygusu yaşarken diğer boyutlarda farklılık bulunmamıştır.

5. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde yaşlarına göre Devamlılık Bağlılığında 31 ve üzeri yaş grubunda olanlar 21- 30 yaş grubundakilere göre daha fazla örgütsel bağlılık duygusu yaşarken diğer alt boyutlarda farklılık bulunmamıştır.

6. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde çalışma konumlarına göre Duygusal bağlılıkta ücretli öğretmenlerin, Devamlılık bağlılığında kadrolu öğretmenlerin, Normatif bağlılığında ise ücretli öğretmenlerin bağlılık duyguları fazladır.

7. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin iyi (katılıyorum) olduğu görülmüştür.

8. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin cinsiyet faktörüne göre değerlendirilmesinde erkeklerin tüm ölçek ve alt boyutlarda kadınlara göre yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeyleri daha yüksek bulunmuştur.

9. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin medeni durumlarına göre evli olanların tüm ölçek ile İklimsel Etik ve Davranışsal Etik alt boyutlarında bekâr olanlara göre yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeyleri daha yüksek bulunmuştur.

10. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin çalıştıkları okul türüne göre değerlendirilmesinde Karar vermede etik ve Davranışsal etik alt boyutlarında anlamlı farklılık bulunmuştur. Meslek liselerinde çalışanlar Genel Liselerde çalışanlara göre yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeyleri daha yüksek bulunmuştur.

11. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin kıdemlerine göre değerlendirilmesinde tüm ölçek ve alt boyutlarda 6- 10 yıl kıdeme sahip olanlar 1- 5 yıl kıdeme sahip olanlara göre yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeyleri daha yüksek bulunmuştur.

12. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin branşlarına, mezuniyetlerine, çalışma şekline göre değerlendirilmesinde farklılık bulunmamıştır.

13. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin yaşlarına göre değerlendirilmesinde; tüm ölçek ve alt boyutlarda 31- 40 yaşında olanlar 21- 30 yaşında olanlara göre yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeyleri daha yüksek bulunmuştur.

14. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin örgütsel adanmışlık ile karşılaştırılmasında ilişkiler istatistiksel olarak pozitif yönde anlamlıdır. Örgütsel bağlılık arttıkça yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeyleri artmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Örgüt, Bağlılık, Örgütsel bağlılık. Etik, Liderlik

ABSTRACT

RELATIONSHIP BETWEEN SECONDARY EDUCATION TEACHERS' ORGANIZATIONAL DEVOTION LEVELS AND PERCEPTION LEVEL OF LEADERSHIP BEHAVIORS OF DIRECTORS

This research has been conducted to investigate relationship between secondary education teachers' organizational devotion levels and perception level of leadership behaviors of directors.

Research environment is secondary school teachers (510 people) in Istanbul city, Tuzla town for 2010-2011 semesters. Big portion of research environment was conducted. We have reached 316 subjects.

Data from research have been collected via Organizational Devotion Scale (Karakus, 2005) and Ethical Leadership Scale (ELO) (Yilmaz, 2005). In the first part of the scale of total three parts personal data was searched, in the second part total 21 behavioral expression about "Emotional Loyalty", "Continuity Loyalty" and "Normative Loyalty" were searched to measure attitudes towards organization and in the third part 44 assessment expression were mentioned to measure perception level of leadership behaviors.

Data gathered from subjects were coded and processed with a SPSS package program in computer. For the first part of data frequency and percentage distribution were calculated and to determine attitudes and perceptions of teachers arithmetical average and standard deviation were used, to determine differences between attitudes "t" test was used for dual comparisons and for variable groups more than two, one sided variance analysis was sued. The question whether there is a coherent difference between groups or not was tested at the level of α=0.05 meaning level.
Findings of the research are as following;

1- It has been observed that organizational devotion level of teachers is at medium level.

2- There have not been observed any effect of gender, school type, branches and graduation on organizational devotion level of teachers.
3- While no coherent difference was observed in Normative Loyalty and Emotional Loyalty scores according to marital status of teachers, married teachers have received higher scores in Continuity and Total loyalty concepts.
4- About sublevel of Continuity Loyalty of organizational loyalty levels of teachers: teachers with 11 or more years experience have more organizational loyalty emotion than those with 0-5 years experience and in other dimensions no difference was observed.

5- About Continuity loyalty of organizational loyalty levels of teachers: teachers with age above 31 have more organizational loyalty emotion than those 21-30 age group and in other sublevels no difference was observed.
6- About organizational loyalty levels of teachers: Emotional loyalty of paid teachers, Continuity loyalty of permanent teachers and normative loyalty of paid teachers are higher compared to other.
7- Ethical leadership level perception of teachers about directors was found to be good (I agree).
8- Ethical leadership level perception of teachers about directors when evaluated in terms of gender difference ethical leadership perception of males for directors was found to be higher than females in all scales and sublevels.
9- Ethical leadership level perception of teachers about directors when evaluated in terms of marital status ethical leadership perception of married teachers for directors was found to be higher in all scales and in Climate Ethics and Behavioral Ethics sub levels.
10- Ethical leadership level perception of teachers about directors when evaluated according to type of school notable difference was found in Ethics in decision making and behavioral ethics sublevels. Ethical leadership level perception of teachers working in vocational high schools is higher than those working on general high schools.
11- Ethical leadership level perception of teachers about directors when evaluated according to experience teachers with 6-10 years experience have higher level of ethical leadership perception than those with 1-5 years experience in all scales and sublevels.

12- When ethical leadership level perception of teachers about directors was evaluated for branches, graduations and working type no difference was found.
13- Ethical leadership level perception of teachers about directors when evaluated in terms of age groups teachers age between 31-40 experience have higher level of ethical leadership perception than those with 21-30 age years experience in all scales and sublevels.
14- Ethical leadership level perception of teachers about directors when compared with organizational devotion relations are coherent in positive direction statistically. As organizational devotion increases so does ethical leadership perception level increase.

Key words: organization, devotion, organizational devotion, ethics, leadership

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklemi, araştırmada kullanılan veri toplama araçları, verilerin analiz edilmesinde yararlanılan istatistiksel tekniklerle ilgili bilgiler açıklanacaktır.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada genel tarama modeli kullanılmıştır. Genel tarama modelleri çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacıyla, evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir (Karasar, 2006). Bu yönteme dayanan araştırmalarla, durum nedir, neredeyiz, ne yapmak istiyoruz, nereye, hangi yöne gitmeliyiz, oraya nasıl gideriz gibi sorulara, mevcut zaman kesiti içinde olduğu düşünülen verilere dayanılarak cevap bulmak istenir (Kaptan, 1998).

Çalışma Evreni ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni 2010–2011 eğitim öğretim yılında İstanbul ili Tuzla İlçesinde bulunan ortaöğretim kurumları (510 kişi) öğretmenleridir. Çalışma evreninin büyük bölümüne ulaşılmıştır. Örneklemimiz 316 kişiden oluşmaktadır ve tesadüfi olarak seçilmiştir.

Araştırmaya Katılan Öğretmenlere İlişkin Kişisel Bilgiler

Araştırmaya katılan öğretmenlerin cinsiyetlerine, medeni durumlarına, çalıştıkları okul türlerine, kıdemlerine, branşlarına, mezuniyetlerine, yaş ve kadro durumlarına göre frekans ve yüzde dağılımları tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1: Kişisel Bilgilerin Frekans ve Yüzde Dağılımı:

Değişken		Frekans (f)	Yüzde (%)
Cinsiyet	Kadın	186	58,9
	Erkek	130	41,1
	Toplam	316	100,0
Medeni Durum	Bekâr	129	40,8
	Evli	187	59,2
	Toplam	316	100,0
Okul Türü	Genel Lise	147	46,5
	Meslek Lisesi	169	53,5
	Toplam	316	100,0
Kıdem	1- 5 yıl	93	29,4
	6- 10 yıl	77	24,4
	11 ve üzeri	146	46,2
	Toplam	316	100,0
Branş	Kültür Dersleri Öğretmeni	252	79,7
	Meslek Dersleri Öğretmeni	64	20,3
	Toplam	316	100,0
Mezuniyet	Lisans	268	84,8
	Yüksek Lisans	48	15,2
	Toplam	316	100,0

Yaş	21- 30 yaş	99	31,3
	31- 40 yaş	168	53,2
	41 ve üzeri	49	15,5
	Toplam	316	100,0
Çalışma Şekli	Kadrolu	236	74,7
	Ücretli	80	25,3
	Toplam	316	100,0

Ölçeği dolduran 316 öğretmenden 186'sı (%58,9) kadın, 130'u (%41,1) erkektir. 129'u (%40,8) bekâr, 187'si (%59,2) evlidir. 147'si (%46,5) genel lise, 169'u (%53,5) meslek lisesinde çalışmaktadır. 93'ü (%29,4) 1- 5 yıl, 77'si (%24,4) 6- 10 yıl, 146'sı (%46,2) 11 ve üzeri kıdeme sahiptir. 252'si (%79,7) kültür dersleri öğretmeni, 64'ü (%20,3) meslek dersleri öğretmenidir. 268'i (%84,8) lisans, 48'i (%15,2) yüksek lisans mezunudur. 99'u (%31,3) 21- 30 yaşında, 168'i (%53,2) 31- 40 yaşında, 49'u (%15,5) 41 ve üzeri yaşındadır. 236'sı (74,7) kadrolu, 80'i (%25,3) ücretli çalışmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplamak amacıyla iki ölçek ("Etik Liderlik Ölçeği(ELÖ)" , "Örgütsel Adanmışlık Ölçeği") ve bir de "Kişisel Bilgi Formu" kullanılmıştır.

Kişisel Bilgi Formu

Kişisel Bilgi Formu, araştırmaya katılan öğretmenlerin demografik özelliklerinden cinsiyet, mesleki kıdem, branş, okul türü, mezuniyet, yas, çalışma sekli ve medeni durum değişkenlerini belirlemek amacıyla araştırmacı tarafından hazırlanmıştır. Öğretmenler Kişisel Bilgi Formundan kendilerine uygun olan seçenekleri işaretlemişlerdir.

Örgütsel Adanmışlık Ölçeği

Meyer ve Allen (1990) Örgütsel Bağlılık Ölçeği, örgütsel bağlılığı duygusal, devamlılık ve normatif bağlılık olmak üzere üç alt boyutta incelemektedir. Örgüte bağılılık kapsam ve derecesini saptamak için birçok ölçek geliştirilmiştir. Tek boyutlu ölçeklerin yetersizliği nedeniyle çok boyutlu ölçek geliştirme çalışmaları yoğunlaşmış ve bunun sonucu olarak Allen – Meyer'in geliştirdiği üç boyutlu örgüte ve işe bağlılık ölçeği bu alanda geliştirilmiş ölçekler arasında en çok üzerinde çalışma yapılan ölçek olmuştur. Allen – Meyer'in geliştirdiği ölçek hem işe bağlılık hem de örgüte bağlılık arasında ayrım yapmakta ve de her iki alanda bağlılığın nedenlerini belirleyen alt değişkenleri kapsamaktadır. Araştırmacılar her iki alanda da duygusal bağlılık (Affective Component), devamlılık bağlılığı (Continuance Commitment) ve normatif bağlılık (Normative Component) olmak üzere üç alt değişkenin varlığını destekleyici çalışmalara ağırlık vermişlerdir. Araştırmacılar aynı zamanda belirli bir sektöre bağlı olmayan ve her

dalda faaliyet gösteren çalışmalara ve kurumlara uygulanacak bir ölçek geliştirmeyi amaçlamışlardır (Baysal ve Paksoy, 1999).

Ölçme Aracının Uygulanma Aşamaları

2010–2011 öğretim yılında, İstanbul Tuzla ilçesindeki Orta öğretim kurumlarında çalışan öğretmen sayıları belirlendikten sonra kişisel bilgi formu, Örgütsel Adanmışlık Ölçeği ve Etik Liderlik Ölçeği gönüllülük esasına göre ölçeğin uygulanmasında gerekli hassasiyetin gösterilmesi istenerek öğretmenlere dağıtılmış ve bir hafta sonra ölçekler toplanmıştır. 300 Öğretmen hedeflenmiş ve bu öğretmenlere ulaşılmıştır.

Verilerin Çözümlenmesi

SPSS for windows 13. 0 istatistik paket programıyla analiz edilmiştir. Cinsiyet, medeni durum, okul türü, branş, mezuniyet, çalışma şekli değişkenleri için t testi, diğer değişkenler için tek yönlü varyans analizi kullanılmıştır. Farklılığın anlamlı bulunması durumunda Scheffe testi uygulanmıştır.

Araştırma kapsamında kullanılan *Örgütsel Adanmışlık Ölçeği** 21 maddeden ve *Duygusal Bağlılık* (1., 2., 3., 4., 5., 6., 7. maddeler), *Devamlılık Bağlılığı* (8., 9., 10., 11., 12., 13., 14. maddeler) ve *Normatif Bağlılık* (15., 16., 17., 18., 19., 20., 21 maddeler) olmak üzere üç boyuttan oluşmaktadır. Kullanılan 5'li Likert ölçeği, 1'den 5'e kadar olan değerlendirme ölçeği olup beş eşit parçaya bölünmüş ve her seçeneğe karşılık gelen puan aralıkları da belirlenmiştir. Ölçek seçenekleri ile puan aralıkları aşağıda Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2.Ölçek Seçenekleri İle Puan Aralıkları

Seçenekler	Verilen Puanlar	Puan Aralığı
Pek Çok Katılıyorum	5	4.20–5.00
Çok Katılıyorum	4	3.40–4.19
Orta Düzede Katılıyorum	3	2.60–3.39
Az Katılıyorum	2	1.80–2.59
Hiç Katılmıyorum	1	1.00–1.79

Sonuçlar

Bu araştırma sonucunda ulaşılan yargıları şu şekilde sıralayabiliriz.

1. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinin orta seviyede olduğu görülmektedir.
2. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde cinsiyet faktörüne göre farklılık bulunmamıştır.

3. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde medeni durumlarına göre Normatif Bağlılık ve Duygusal Bağlılık puanlarında anlamlı bir farlılık görülmezken Devamlılık ve Toplam bağlılıkta evli öğretmenler daha yüksek puan almışlardır.

4. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde çalıştıkları okul türüne göre farklılık bulunmamıştır.
5. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde kıdemlerine göre Devamlılık Bağlılığı alt boyutunda 11 ve üzeri kıdeme sahip olanlar 0–5 yıl çalışanlara göre daha fazla örgütsel bağlılık duygusu yaşarken diğer boyutlarda farklılık bulunmamıştır.
6. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde branşlarına göre farklılık bulunmamıştır.
7. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde mezuniyetlerine göre farklılık bulunmamıştır.
8. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde yaşlarına göre Devamlılık Bağlılığında 31 ve üzeri yaş grubunda olanlar 21–30 yaş grubundakilere göre daha fazla örgütsel bağlılık duygusu yaşarken diğer alt boyutlarda farklılık bulunmamıştır.

9. Öğretmenlerin örgütsel bağlılık düzeylerinde çalışma konumlarına göre Duygusal bağlılıkta ücretli öğretmenlerin, Devamlılık bağlılığında kadrolu öğretmenlerin, Normatif bağlılığında ise ücretli öğretmenlerin bağlılık duyguları fazladır. Bağlılık duygusunun kadro durumuna göre farklılık gösterdiği ve aidiyet duygusunun kadrolu personel açısından gelişmediği söylenebilir.

10. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin iyi (katılıyorum) olduğu görülmüştür.
11. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin cinsiyet faktörüne göre değerlendirilmesinde erkeklerin tüm ölçek ve alt boyutlarda kadınlara göre etik liderlik algılama düzeyleri daha yüksek bulunmuştur.
12. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin medeni durumlarına göre evli olanların tüm ölçek ile İklimsel Etik ve Davranışsal Etik alt boyutlarında bekar olanlara göre etik liderlik algılama düzeyleri daha yüksek bulunmuştur.
13. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin çalıştıkları okul türüne göre değerlendirilmesinde Karar vermede etik ve Davranışsal etik alt boyutlarında anlamlı farklılık bulunmuştur. Meslek liselerinde çalışanlar Genel Liselerde çalışanlara göre etik liderlik algılama düzeyleri daha yüksek bulunmuştur.
14. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin kıdemlerine göre değerlendirilmesinde Tüm ölçek ve alt boyutlarda 6-10 yıl kıdeme sahip olanlar 1-5 yıl kıdeme sahip olanlara göre etik liderlik algılama düzeyleri daha yüksek bulunmuştur.
15. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin branşlarına göre değerlendirilmesinde farklılık bulunmamıştır.
16. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin mezuniyetlerine göre değerlendirilmesinde farklılık bulunmamıştır.

17. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin yaşlarına göre değerlendirilmesinde; Tüm ölçek ve alt boyutlarda 31–40 yaşında olanlar 21–30 yaşında olanlara göre etik liderlik algılama düzeyleri daha yüksek bulunmuştur.

18. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin çalışma şekline göre değerlendirilmesinde farklılık bulunmamıştır.

19. Öğretmenlerin yöneticilerinde algıladıkları etik liderlik düzeylerinin örgütsel adanmışlık ile karşılaştırılmasında ilişkiler istatistiksel olarak pozitif yönde anlamlıdır. Örgütsel bağlılık arttıkça etik liderlik algılama düzeyleri artmaktadır.

Öneriler

1.Öğretmenlerin bağlılıklarının artırılmasında dışsal ve maddi gereksinimlerinin yanında içsel ve moral gereksinimlere de ihtiyaçları vardır. Bu anlamda okul müdürlerinin öğretmenlerin bağlılıklarını olumlu yönde etkileyen demokrat yöneticilik davranışları göstermelerinin gerekli olduğu söylenebilir.

2.Örgütsel bağlılık, örgütsel hedeflere ulaşmada kritik öneme sahip faktörlerin başında gelmektedir. Bu nedenle tüm örgütler, üyelerinin bağlılık düzeylerini artırmak istemektedirler. Bu konuda çağdaş örgütler, çeşitli çalışmalar ortaya koyarak çözüm yönünde politikalar üretmelidirler.

3.Örgüte bağlılığı yüksek olan işgörenlerin, görevlerini yerine getirmede ve örgütsel hedeflere ulaşmada ekstra çaba sarf ettikleri görülmekte, ayrıca bu tür işgörenlerin örgüt ile olumlu ilişkiler kurdukları ve daha uzun süre üyeliklerini devam ettirdikleri ifade edilmektedir. Örgütsel Bağlılığı artırmak kurumlar açısından yaşamsal öneme sahiptir.

4.Yöneticilerin, işgörenlere örgütün kıymetli birer elemanı oldukları mesajını vermeleri, karara katılmalarını cesaretlendirmeleri, örgüt içi iletişimi sağlıklı bir şekilde yürütmeleri arzu edilen örgütsel bağlılığın oluşması için esas yöntemler olacaktır. Benzer şekilde, işgörenler örgütsel bağlılık kavramının yalnızca örgüte değil, kendilerine de fayda sağlayacağı yönünde bir anlayışa sahip olabilecekleri gibi; örgüt yönetiminin örgütsel bağlılığı destekleyici bir yönetim yaklaşımı sorumluluğu ve kendilerinin de bundan doğan hakları bulunduğunun farkında olarak, ideale yakın bir çalışma ortamı yaratmak konusunda yönetime yardımcı olabileceklerdir.

5. Okul yöneticilerinin etik liderlik davranışlarını gösterme düzeylerinin geliştirilmesi için eğitim bilimlerindeki ve liderlik alanındaki çağdaş anlayışlar dikkate alınarak eğitim programları düzenlenmelidir.

6. Okul yöneticileri sahip oldukları kurumsal ve sosyal sorumluluk anlayışlarını, davranışlarında göstermeli ve liderlik rollerini yerine getirerek okul çalışanlarını da bu konuda etkilemelidirler.

7. Okul yöneticisi etik liderlik rollerini ne derecede yerine getirirse getirsin, öğretmen tarafından, yöneticinin etik liderlik rollerine ilişkin belirli bir algı oluşacaktır. Bundan dolayı yönetici, şeffaf yönetim sergileme ve demokratik tutum sergilemeye özen göstermelidir.

KAYNAKÇA

Açıkalın, A. (1994), Teknik ve Toplumsal Yönleriyle Okul Yöneticiliği. Ankara: Pegem Yayınları

Adıgüzel, A., (1998). *Öğretmen Yetiştirme Meslek Formasyonu Öğretiminin Öğretmen Davranışlarına Yansıması.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Harran Üniversitesi, Şanlıurfa.

Akbaba-Altun, S. (2001). Örgüt sağlığı. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Akdemir, A., 2004, İsletmeciliğin Temel Bilgileri, Biga İ.İ.B.F. Yayınları, Çanakkale.

Akınaltuğ, E. (2003). *Yöneticilerde İş Stresi, İş Doyumu ve Örgütsel Bağlılık Arasındaki İlişkinin İncelenmesi:* Tedaş Örneği. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.

Aktan, C. (1999), Ahlaki Yeniden Yapılanma ve Toplam Ahlaka Doğru. Arı Düşünce ve Toplumsal Gelişim Derneği, İstanbul:1999.

Allen, N. J. ve J. P. Meyer (1990). Organizational Socialization Tactics: A Longıtudional Analysıs of Links to Newcomers' Commitment and Role Orıentation. Academy of Management Journal. 33(4), 847-858.

Alkan, C, (1995), Eğitim Teknolojisi, Ankara: Atilla Kitapevi.

Ataseven, U. (2001). *Öğretmenler ve Okul Müdürlerinin Branş Dışından Atanan Sınıf Öğretmenlerine Karşı Tutumları.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Atar, G. (2009), İlköğretim Öğretmenlerinin Örgütsel Adanmışlıkları İle Müdürlerin Liderlik Davranışlıkları Arasındaki İlişki, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Arı, G. S. ve Ergeneli, A. (2003). *Psikolojik Güçlendirme Algısı Ve Bazı Demografik Değişkenlerin Örgütsel Bağlılığa Etkisi.* Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 21 (1), 129-150.

Aydın, M., 2000. Eğitim Yönetimi. 6.Baskı, Hatiboğlu Yayın., Ankara.

Aydın, İ. (2005), Okul Çevre İlişkileri. 2. Baskı. Ankara: Pegem A Yayınları.

Aydın, İ.P., (2002), Yönetsel, Mesleki ve Örgütsel Etik, PegemA Yayıncılık 3. baskı, Ankara.

Aytürk, N.(1999), Yönetim Sanatı: Başarılı Yönetim ve Yöneticilik Teknikleri. Üçüncü Basım. Ankara: Yargı yayınevi.

Balay, R., (2000), Yönetici ve Öğretmenlerde Örgütsel Bağlılık., Ankara:Nobel Yayıncılık.

Balcı, A. (1985). *Eğitim Yöneticisinin İş Doyumu*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Balcı , A., (2003), Örgütsel Sosyallesme Kuram Strateji ve Taktikler, Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Barutçugil, İ. (2004), Stratejik İnsan Kaynakları Yönetimi, İstanbul: Kariyer Yayıncılık,

Başaran İ.E. (2000). Örgütsel Davranış İnsanın Üretim Gücü, Ankara: Bilim Kitapevi.

Başaran, İ.E. (1982). *Örgütsel Davranış,* Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Ankara.

Bayram, L. (2006), *Yönetimde Yeni Bir Paradigma: Örgütsel Bağlılık*, Sayıştay Dergisi, (59), s. 125-139.

Baysal, A.C.ve Paksoy, M., (1999), *Mesleğe ve Örgüte Bağlılığın Çok Yönlü İncelenmesinde Meyer-Allen Modeli*, İstanbul Üniversitesi İsletme Fakültesi Dergisi, c:28, s:1.

Bayrak, C.(1992) Eğitim Yüksekokullarında Örgütsel Değişme. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Benson, J. (1983). The Bureaucratic Nature of Schools and Teacher Job Satisfaction. The Journal of Educational Administration, 21 (1-2), 137-147.

Bilgin, H. (1996). *Okulöncesi Eğitim Kurumlarında Çalışan Öğretmenlerin Öğretmenlik Tutumlarının İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Bursalıoğlu, Z, (1999),Okul Yönetiminde Yeni Yapı ve Davranış, Ankara: PegemA Yayınları

Can, G. (1987). *Öğretmenlik Meslek Anlayışı Üzerine Bir Araştırma.* Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi.

Cengiz, A. A., 2001, *Kişisel Özelliklerin Örgütsel Bağlılık Üzerindeki Etkileri ve Eskişehir'de Sağlık Personeli Üzerinde Bir Uygulama,* Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Ceylan, Ö. (2002), *Ödül Yönetiminin Çalışanlarda İş Tatmini ve Örgütsel Bağlılık Yaratmadaki Rolü ve Bir Uygulama* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi SBE. İstanbul.

Celep, C. (1998). *Eğitim Örgütlerinde Öğretmenlerin Örgütsel Adanmışlığı*. Eğitim ve Bilim Dergisi, 22 (108), 56-62.

Çakır, Ö. (2001) İşe Bağlılık Olgusu ve Etkileyen Faktörler. Ankara: Seçkin Kitabevi.

Çakır, A. (2007) *İlköğretim Okullarında Görev Yapan Öğretmenlerin örgütsel Bağlılık Düzeyleri ve Okul Kültürü Algıları Arasındaki İlişkinin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çalık, T. (1998). *Özel ve Genel Liselerde Kurumlaşma –Ankara İli Örneği-* . (Yayımlanmamış Doçentlik Tezi). Ankara.

Çalışlar, A., (1983), Ansiklopedik Kültür Sözlüğü, Altın Kitaplar İstanbul.

Çekmecelioğlu, H. (2006), *İş Tatmini ve Örgütsel Bağlılık Tutumlarının İşten Ayrılma Niyeti ve Verimlilik Üzerindeki Etkilerinin Değerlendirilmesi* Bir Araştırma, İs, Güç - Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi, Haziran, 8(2), s. 153-168.

Çelik, V. (2000), Okul Kültürü ve Yönetimi. Ankara: Pegem A Yayınları.

Çetin, M.Ö (2004). Örgütsel Vatandaşlık Davranışı, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Çetin, M.Ö. (2004). Örgüt Kültürü ve Örgütsel Bağlılık, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Çetin, Ş. (2003). *Anadolu Öğretmen Lisesi ve Düz Lise Çıkışlı Eğitim Fakültesi Öğrencilerinin Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Tutumlarının Karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Çöl, G. (2006), *Örgütsel Bağlılık Kavramı ve Benzer Kavramlarla ilişkisi,* İs, Güç - Endüstri ilişkileri ve insan Kaynakları Dergisi, 6(2), İnternet Adresi: http://www.isgucdergi.org/printout.php?id=233, Erişim Tarihi: 14.12.2008.

Çulpan, R. (1976). *Çevresel Etkenler ve Örgütsel Değişim.* Amme İdaresi Dergisi, 9 (4), 113-126.

Danış, A. (2009). *Anadolu Teknik ve Anadolu Meslek Lisesi Öğretmenlerinin Örgütsel Bağlılık Düzeyleri*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Değirmenci, S. (2006), *Lise Yöneticilerinin Kültürel Liderlik Rollerinin Öğretmenlerin İş doyumuna Etkisi,* A.İ.B.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Bolu.

Demir, Ç. (1998). *Ortaöğretim Kurumlarında Görev Yapan Rehber Öğretmenlerin İş Doyumu.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Demirtas, A., (1992), "Mesleki ve Teknik Okullarda Görev Yapan Öğretmenlerin Yönetimsel Kararlara Katılmaları Hakkındaki Görüşleri", Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:7,sf:71-78, İstanbul.

Dinar, A.M., (2001), *Liderlik, Liderlik Tarzları ve Bir Uygulama*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Dinçer, Ö. (1998). Stratejik yönetim ve isletme politikası. İstanbul: Beta Yayınları.

Doğan, S. (2006), Personel Güçlendirme, Rekabette Basarının Anahtarı, İstanbul: Kare Yayınları.

Efil, İ. (1996). İşletmelerde Yönetim ve Organizasyon, Bursa:Uludağ Üniversitesi Güçlendirme Vakfı Yayın No. 80.

Erdil O., Keskin H. (2003) *Güçlendirmeyle İş Tatmini, İş Stresi ve Örgütsel Bağlılık Arasındaki İlişkiler* İ.Ü.İşletme Fakültesi Dergisi, c:32, s:1

Erel, E. (2004). *İlköğretim Okullarında Görev Yapan Branş Öğretmenlerinin İş Doyumları* (Ankara İli Örneği). (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Eren, E., (1998), Yönetim ve Organizasyon, Beta Yayıncılık, İstanbul.

Erengül, B. (1997). Kültür Sihirbazları: Rekabette Üstünlüğü Sağlayan Yönetim. İstanbul: Evrim Yayınevi.

Erdoğan, İ. (2002). Eğitimde Değişim Yönetimi. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Ergun, T. (1992), Kamu Yönetimine Giriş, Ankara TODAİE Yayınları

Erol, V. (1998). *İş Tatmini ve Örgütsel Bağlılık*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erkuş, A. (2005). Bilimsel Araştırma Sarmalı. Ankara: Seçkin yayıncılık.

Eren, E. (2001). Örgütsel Davranış ve Yönetim Psikolojisi. İstanbul: Beta Yayınları.

Eroğlu, S.(2007). *Toplam Kalite Yönetimi Uygulanan Ortaöğretim Kurumlarında Öğretmenlerin Örgütsel Adanmışlık Ve Motivasyon Düzeyleri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Everett, G. L. (1992). Teacher Attitudinal Commitment: A Function of the School, the Teacher and the Principles Leadership. (Ph.D.). Dissertation Abstracts International, 52 (8), 2766-A.

Genç, N. (1998). Zirveye Götüren Yol: Yönetim. İstanbul: Timaş Yayınları.

Gül, H. (2003), *Davranışsal Bağlılık Yaklaşımı ve Değerlendirmesi,* Celal Bayar Üniversitesi Yönetim ve Ekonomi Dergisi, 10(1), ss. 73-83.

Güçlü H. (2006), *Turizm sektöründe durumsal faktörlerin örgütsel bağlılık üzerindeki etkisi,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Gümüşeli, A. İ. (2001). *Çağdaş okul müdürünün liderlik alanları. Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi,* (28), 531-548. Türk eğitim Bilimleri Dergisi Güz 2008, 6(4), 571-602

Gümüş, M. (1999) Yönetimde Başarı İçin Altın Kurallar İkinci Basım. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Günbayı, İ. (2000). Örgütlerde İş Doyumu ve Güdüleme**.** Ankara: Özen Yayıncılık,

Fişek, K. (1971). Yönetim**.** Ankara: Ankara Üniversitesi S.B.F. Yayınları.

İnceoğlu, M. (1993*).* Tutum Algı İletişim. Ankara:Verso Yayıncılık.

İnce M. ve Gül H., (2005). Yönetimde Yeni Bir Paradigma. Örgütsel Bağlılık, Konya: Çizgi Yayıncılık.

İlsev, A.(1999). *Örgütsel Bağlılık: Hizmet sektöründe bir araştırma***,** Yüksek Lisans Tezi Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,. Ankara.

Kabadayı, R. (1982). *Okul Müdürlerinin Liderlik Davranışı ve Öğretmenlerin Güdülenmesi.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara.

Kağıtçıbaşı, Ç. (1988). İnsan ve İnsanlar*.* İstanbul*:* Evrim Basım Yayım.

Kamer, M., 2001, *Örgütsel Güven, Örgütsel Bağlılık ve Örgütsel Vatandaşlık Davranışlarına Etkileri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)Yeditepe Üniversitesi, SBE, İstanbul.

Kamu Görevlileri Etik Davranış İlkeleri İle Başvuru Usul ve Esasları Yönetmeliği, R.G.Tar:13.04.2005, R.G. Sayı: 25785.

Kaptan, S. (1998), Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri, 11. Basım, Ankara: Tekışık Web Ofset.

Kara, A. (2001). *Ortaöğretim Kurumlarında Okul Problemlerinin Rehber Öğretmenin İş Doyumuna Etkisi ve Ders Öğretmenleriyle Rehber Öğretmenlerin Okul Problemlerine Bakış Açılarındaki Farklılıklar.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Karagöz, A. (2008*). İlk ve Orta Öğretim Okulu Yöneticilerinin Öğretmenler Tarafından Algılanan Etik Liderlik Rolleri İle Öğretmenlerin Örgütsel Adanmışlıkları Arasındaki İlişki* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Karasar, N. (2002). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Karakuş, İ. (2003). *Farklı Kaynaklardan Gelen Sınıf Öğretmenlerinin Mesleki Yeterlilikleri Gerçekleştirme Düzeyi* (Kayseri Örneği). (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Karakuş, M.(2005). *Orta Öğretim Kurumlarında Görev Yapan Öğretmenelrin Örgütsel Adanmışlık Düzeyleri (Elazığ İli Örneği)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karayel, B., (1999), İsletme Yöneticilerinin Önderlik Davranışları ve İsgören Tatmini Üzerine Etkileri, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Karhan, İ. (2001). *İlköğretim Okullarının Dördüncü ve Beşinci Sınıflarında Görev Yapan Alan ve Alan Dışı İngilizce Öğretmenlerinin Öğretme-Öğrenme Sürecine ve Sınıf Yönetimine İlişkin Yeterlilikleri.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kaya, Y. K. (1993). Eğitim Yönetimi: Kuram ve Türkiye'deki Uygulama. Ankara: Bilim Yayınları.

Kaya, Y. K. (1999). Eğitim Yönetimi: Kuram ve Türkiye'deki Uygulama. Ankara: Bilgi Yayıncılık.

Kavcar, C. (1987). *Yüksek Öğretmen Okulunun Öğretmen Yetiştirmedeki Yeri. Öğretmen Yetiştiren Kurumların Dünü-Bugünü-Geleceği Sempozyumu*, Ankara.

Keleş, H., ve Çelik, N. (2006). İş tatmininin örgütsel bağlılık üzerindeki etkisine ilişkin ilaç üretim ve dağıtım firmalarında yapılan bir araştırma. Konya*:* Selçuk Ün. Yayını

Kırel, Ç. (1999). *Esnek Çalışma Saatleri Uygulamalarında Cinsiyet, İş Tatmini ve İş Bağlılığı İlişkisi.* İ.Ü. İşletme Fakültesi Dergisi, 28 (2), 115-136. http://www.isletme.istanbul.edu.tr/dergi/kasim99/kasim3.htm. 12/010/2008.

Koçel, T. (1995). İşletme yöneticiliği: yönetici geliştirme, organizasyon ve davranış, İstanbul:Beta Yayınları.

Köknel, Ö., (1996), Bireysel ve Toplumsal Şiddet, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul.

Kömürcüoğlu, H. (2003). *Belirsizlik Ortamında İş Tatmini ve İşe Bağlılık*. İş Güç Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi. E-Dergi, 5 (1), http://www.isguc.org/arc_view.php?ex=36. Erişim:12/10/2008.

Lıtt, D. ve D. Turk, (1985). *Sources of Stress and Dissatisfaction in Experienced High School Teachers.* Journal of Educational Research, 78 (3), 178-186.

Lamberton, L.H. and Minor, L., (1995), Human Relations:Strategies For Success, Irwin Mirror Pres, Chicago.

Milli Egitim Bakanlıgı Teskilat ve Görevleri Hakkında Kanun, Kanun No:3795, Tarih:30.04.1992, Sayı:21226.

Nal, K. (2003) *Sınıf Öğretmenlerinin Yöneticilerinin Yönetim Tarzlarına İlişkin Tutumları ile Kuruma Bağlılıkları Arasındaki İlişkiyi Belirlemeye Yönelik Bir Araştırma.* İstanbul Üniversitesi İşletme Anabilim Dalı Davranış Bilimleri Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Öncül, R.. (2000), Eğitim ve Eğitim Bilimleri Sözlüğü, Ankara:MEB. Yayınları.

Oğuzkan, F. (1993), Eğitim Terimleri Sözlüğü,Ankara:Emel Matbaacılık.

Okay, A. (2000). *Kurum Kimliği*. Ankara: Media Kitapları Kapital Medya Hizmetleri.

Oktay, M., (1996), *İsletmeciler İçin: Davranış Bilimlerine Giriş*. Der Yayınları: İstanbul.

Özakpınar,Y., (1999), İnsan İnanan Bir Varlık, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Özer, L. Ş., ve Çam Ç. F. (2002).*İnsan kaynakları etkililiği açısından iş görenlere yönelik halkla ilişkiler faaliyetleri: k.k.t.c. konaklama isletmeleri yöneticilerin bakış açısı*. Doğu Akdeniz Üniversitesi Turizm Araştırmaları Dergisi. 3,(1) 17

Özdemir, S. (1995), Eğitimde Verimlilik ve Toplam Kalite Yönetimi, Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi, Ankara: Pegem A Yayıncılık,

Özel, M., 1998, Etkili Yönetici, İz Yayıncılık, İstanbul

Özsoy, A. S. ve diğerleri (2004). *Bir Yüksekokul Çalışanlarının Kuruma Bağlılık Durumlarının İncelenmesi.* İş Güç Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi. E-Dergi, 6 (2), http://www.isguc.org/arc_view.php?ex=221. 12/08/2008.

Özdevecioğlu, M. (2003), *Algılanan Örgütsel Destek ile Örgütsel Bağlılık Arasındaki İliskilerin Belirlenmesine Yönelik Bir Araştırma*, Dokuz Eylül Üniversitesi Dergisi, 18(2), ss. 113-130. İzmir.

Özkalp, E. ve Ç. Kırel (2001). *Örgütsel Davranış,* Anadolu Üniversitesi Eğitim, Sağlık Ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayın No:149, Eskişehir.

Özgüven, İ. E. (2003). Endüstri Psikolojisi**.** Ankara:PDREM Yayınları.

Özmutaf, N.M., (2007), "Örgütlerde Bireysel Performans Unsurları ve Çatısma",Cumhuriyet Üniversitesi _._.B. Dergisi, Cilt:8,Sayı:2, Sivas.

Öztürk, N. K., (2002), "Liyakat Sistemini Korumanın Farklı Bir Yolu: Liyakat Sistemini Koruma Kolu", Türk _dare Dergisi, Sayı:435, İçisleri Bakanlığı Strateji Geliştirme Başkanlığı.

Peker, Ö. ve Aytürk N. (2000). Etkili Yönetim Becerileri, Ankara: Yargı Yayınevi.

Pıtman, B. (1993). The Relationship Between Charismatic Leadership Behaviors and Organizational Commitment Among White-Collar Workers. (Ph.D.) Dissertation Abstracts International, 54 (3), 1013-A.

Rozenblum, E. F. (1993). Why Teachers Stay: A Process of Developing Commitment (Ph.D.). Dissertation Abstracts International, 54 (4), 1188-A.

Sabancı, A. (2005), Çağdaş Okul Liderliği Açısından Karizmatik, Dönüşümcü ve Vizyoner Liderlik Yaklaşımları, Çağdaş Eğitim Dergisi,Sayı:318:2005

Smadov, S. (2006). İş Doyumu ve Örgütsel Bağlılık: Özel Sektörde Bir Uygulama, İzmir

Şimşek Ş. ve diğerleri. (2004). Kariyer yönetimi. Ankara: Gazi Kitabevi.

Şişman, M. (2007). Örgütler ve kültürler (2. Baskı).Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Sökmen, A. (2000). *Ankara'daki Beş Yıldızlı Konaklama İşletmelerinde Örgütsel Bağlılık İle İş gören Performansı Arasındaki İlişkinin Belirlenmesine Yönelik Ampirik Bir Araştırma*, (Yayınlanmamış yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Taymaz, H.. (2003). Okul Yönetimi. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Tahta, F. (1995). *Okul Öncesi Eğitim Kurumlarında Çalışan öğretmenlerin İş Doyumu Düzeylerinin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Tengilimoğlu, D. (2005), Kamu Ve Özel Sektör Örgütlerinde Liderlik Davranışı Özelliklerinin Belirlenmesine Yönelik Bir Alan Çalışması, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi,Cilt:4,Sayı:14.

Tezer, E. ve Uzer S. (1992). *Okullarda Görev Yapan Psikolojik Danışmanların İş Etkinlikleri ve İşlerinde Karşılaştıkları Sorunlar ile İş Doyumları Arasındaki İlişkiler.* ODTÜ (Yayınlanmamış Araştırma). Ankara.

Terzi A. (2005), *Millî Eğitim Bakanlığı Yayımlar Dairesi Başkanlığı* URL: http://yayim.meb.gov.tr 10.12.2008

Tuncer, A. (1995). *M.E.B. Bilgisayar Eğitimi ve Hizmetleri Genel Müdürlüğü Personelinin iş Doyumu ve Örgütsel Bağlılık Durumları*. TODAİE (Yayınlanmamış Lisansüstü Uzmanlık Tezi). Ankara.

Tuncer, C. (2004). *Eğitimde Motivasyon.* www. İnlish.com/motivasyon.htm. Erişim:10.12.2008.

Turhan, M., (2007), *Genel ve Mesleki Lise Yöneticilerinin Etik Liderlik Davranışlarının Okullardaki Sosyal Adalet Üzerindeki Etkisi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ.

Uras, M. (2000). *Lise öğretmenlerinin örgüt sağlığının moral, yenilikçilik, özerklik, uyum ve problem çözme yeterliği boyutlarına ilişkin algıları. IV. Ulusal Sınıf Öğretmenliği Sempozyumu'nda Sunulmuş Bildiri.* Pamukkale Üniversitesi-Denizli Eğitim Fakültesi *Dergisi, Özel Sayı*:7.

Ünal, Z., 2003, *Öğretmenlerde İs Doyumu ve Örgütsel Vatandaşlık*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

Velasquez, M.G., (1988), Busines Ethics : Concepts and Cases, Prentice Hall, New Jersey.

Yalçın, A. ve F. Nur iplik; (2005), *Beş Yıldızlı Otellerde Çalışanların Demografik Özellikleri İle Örgütsel Bağlılıkları Arasındaki İlişkiyi Belirlemeye Yönelik Bir Araştırma: Adana ili Örneği*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(1), ss. 395-412.

Yaman, M. ve Soran H., (2000), *Türkiye'de ortaöğretim kurumlarında biyoloji öğretiminin değerlendirilmesi,* H. Ü, Eğitim Fakültesi Dergisi, 18, S. 229- 237.

Varlık, T. (2000). *Devlet ve Özel İlköğretim Okullarında Çalışan Öğretmenlerin İş Doyumu* (Ankara İli Örneği). (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yüksel, İhsan (2003). *Hemşirelerin İş Güçlüğü Faktörlerinin Belirlenmesi, İş Doyumu ve Örgütsel Bağlılık Üzerindeki Etkisinin Analizi.* Öneri: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Hakemli Dergisi, 5 (20).

Varoğlu, D., (1993), *Kamu Sektörü Çalışanlarının İslerine ve Kuruluşlarına Karşı Tutumları, Bağlılıkları ve Değerleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Varış, F. (1988). Eğitimde Program Geliştirme. Ankara: A.Ü.Eğitim Fakültesi Yayınları.

Vroom, P. V. (1992). Role Conflict, Commitment and Coping and Scholarly Productivity and Satisfaction of Social Work Academics (Ph.D.). Dissertation Abstracts International, 52 (7), 2433-2434-A

Zaman, O. (2006), Ortaöğretim Kurumlarında Çalışan Alan Dışından Atanmış Rehber Öğretmenlerin İş doyumları İle Örgütsel Bağlılıkları arasındaki İlişki, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Gazi Üniversitesi, Eğitim Yöneticiliği ve Deneticiliği, Ankara.

Zeybek, A. (2008), *Kariyer basamakları yükselme sınavında öğretmenlerin başarı durumları ile örgütsel bağlılıkları arasındaki ilişkinin incelenmesi,* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

(http://www.bilgiyonetimi.org/cm/pages/mkl_gos.php?nt=224) Erisim Tarihi: 21.06.2011.

(http://tr.wikipedia.org/wiki/Adalet) Erisim tarihi:21.06.2011

iletişim ve sanat

ULUSLARARASI İLETİŞİM VE SANAT SEMPOZYUMU

INTERNATIONAL COMMUNICATION AND ART SYMPOSIUM

Tam Metin Kitabı
Full Text Book

ISBN: 978-625-7501-07-1

4-5 September 2021

ilsans.com