IFAS

INTERNATIONAL FINE ARTS SYMPOSIUM NOVEMBER 12-13/2015
ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU12-13 KASIM 2015 KONYA

IFAS INTERNATIONAL FINE ARTS SYMPOSIUM NOVEMBER 12-13/2015
ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU12-13 KASIM 2015 KONYA

ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU BİLDİRİ KİTABI

Copyright Selçuk University Fine Arts Faculty.
Tüm Hakları Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine aittir. Her hakkı saklıdır. İzin almaksızın her hangi bir bölümü ya da tamamı, elektronik veya mekanik yöntemlerle (fotokopi dahil) hiçbir şekilde basılamaz ve çoğaltılamaz. İktibaslarda kaynak gösterilmesi zorunludur.

IFAS INTERNATIONAL FINE ARTS SYMPOSIUM NOVEMBER 12-13/2015
ULUSLARARASI GÜZEL SANATLAR SEMPOZYUMU12-13 KASIM 2015 KONYA

Editörler / Editors
Doç.Dr. Uğur ATAN
Arş.Gör. Hakan MAZLUM

Kitap, Dizgi Tasarımı / Book, Typesetting Design
Arş.Gör. Hakan MAZLUM

Baskı / Print

Baskı Tarihi / Printed On

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ORGANİZASYON
TAKDİM
ÇAĞRILI KONUŞMACILAR

ENDÜSTRİ ÜRÜNLERİ TASARIMI

YARATICI DÜŞÜNCE VE METOT İLİŞKİSİ: TASARIM OYUNLARI....1
RELATION BETWEEN CREATIVE THINKING AND METHOD:DESIGN GAMES....1
Arş.Gör. Ozan Soyupak....1

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

MUĞLA İLİ-MİLAS İLÇESİ ÇOMAKDAĞ KÖYÜ'NDEKİ MEKAN İÇİ - SÜSLEMELERDE KULLANILAN "HAYAT AĞACI" MOTİFLERİ....6
"TREE OF LIFE" PATTERNS USED IN THE INTERIOR ORNAMENTS IN ÇOMAKDAĞ VILLAGE OF MUĞLA -MİLAS....6
Okt. Asiye Aslan Özşen....6
MÜHENDİS ADAYLARINA YÖNELİK "GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI" DERSİ VE ÇIKTILARI: İTÜ ÖRNEĞİ....15
Dr. Aslıhan Erkmen....15
UŞAK HALILARINDAN YENİ ÖRNEKLER....22
NEW EXAMPLES OF UŞAK CARPETS....22
Prof.Dr. Bekir Deniz....22
SANAT KIYMETİ BAKIMINDAN MATBÛ MUSHAF'LAR....38
PRINTED MUSHAFS IN TERMS OF ARTISTIC VALUE....38
Doç.Dr. Fatih Özkafa....38
TÜRK SANATINDAKİ İKİ USTA "NAKKAŞ OSMAN VE SÜLEYMAN S. TEKCAN'IN TASVİRLERİ" ÜZERİNE BİR İNCELEME....55
PORTRAYAL OF THE HORSE FIGURE THAT WEE DEPICTED BY TWO MASTER ARTIST IN TURKISH ART, NAKKAS OSMAN AND SULEYMAN S. TEKCAN....55
Yrd.Doç.Dr. Gonca Yayan, Arş.Gör. Şeyma Taşıran....55
ANADOLU SELÇUKLU SANATINDA ANLAM VE ANLAŞILIRLIK ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME....66
AN EVALUATION ON MEANING AND CLARITY IN ANATOLIAN SELJUK ART....66
Öğr.Gör. Hacer Alptekin....66
SELÇUKLU VE OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜRLERİNDE KULLANILAN STİLİZE VE YARI STİLİZE ÇİÇEKLER....73
STILIZED AND SEMI-STILIZED FLOWERS USED IN OTTOMAN AND SELJUKID PERIOD MINIATURES....73
Arş. Gör. Hüsna Kılıç....73
TÜRK SÜSLEME SANATINDA LALE MOTİFİNİN YERİ VE KULLANIM ALANLARI....79
Arş.Gör. Itır Arat....79
TÜRK KALEMİŞİ SANATINDA UYGULAMA TEKNİKLERİ VE METODLARI....84
Yrd. Doç. Kaya Üçer....84
ANTALYA İĞNE OYALARI....90
NEEDLE LACE IN ANTALYA....90
Prof. Dr. Mediha Güler, Ayşe Nur Hatap....90
OLTU TAŞININ KULLANIM ALANLARI VE ÖRNEKLERİ....93
Prof. Dr. Mediha Güler, Elanur Hınıslıoğlu....93
ANADOLU KİLİMLERİNDE TİPOLOJİ DENEMESİ "KONYA ÖRNEĞİ"....99
A STUDY OF TYPOLOGY IN ANATOLIAN RUGS: 'KONYA CASE'....99
Doç. Dr. H. Melek Hidayetoğlu....99
"TASARIMDA SEMBOL KULLANIMININ DOKUMA SANATÇISININ ESERLERİNE YANSIMASI"....111
REFLECTIONS OF SYMBOL USE IN DESIGN OF WEAVER HANDWORKS....111

Doç. Dr. Meral Akan.....111
GELENEK VE YENİLİK KAVRAMLARININ FELSEFİ TARTIŞMASI EKSENİNDE GELENEKSEL TÜRK SANATLARINI YENİDEN DÜŞÜNMEK.....117
TRADITIONAL TURKISH ARTS IN PHILOSOPHICAL DISCUSSION AXIS CONCEPT OF TRADITION AND INNOVATION.....117
Öğr.Gör. Mustafa Genç, Yrd. Doç. Vedat Tezcan.....117
TEZHİP VE MİNYATÜR SANATINDA ÇİÇEĞİN YERİ.....131
Doç. Münevver Üçer.....131
GEBZE ÇOBAN MUSTAFA PAŞA CAMİİ KALEM İŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....139
Arş.Gör. Nurcan Sertyüz.....139
18 YÜZYILDA ÜRETİLEN FİGÜRATİF KÜTAHYA ÇİNİLERİ İLE GÜNÜMÜZ KÜTAHYASINDA YER ALAN İNSAN VE HAYVAN FORUMLU ÇİNİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI.....147
COMPARISON OF 18TH CENTURY FIGURATIVE KUTAHYA TILES WITH TODAY'S HUMAN AND ANIMAL FORMED KUTAHYA TILES.....147
Doç.Dr. Nurettin Gülaçtı.....147
GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRK ÇİNİ DESENLERİNİN MODERN BASKI TEKNİKLERİ İLE UYGULANMASI.....153
Öğr.Gör. Yasemin Çiftçi Şener, Öğr.Gör. Şennur Asma Delen, Ali Aşur Delen, Ahmet Turgut.....153
CORNELL UNIVERSITY "CORNELL TEXTILE STORE"DA KORUNAN TÜRK TEKSTİLLERİ.....159
Doç.Dr. Zuhal Türktaş.....159

GRAFİK

ULUSAL GAZETE VE DERGİ MİZANPAJLARINDA TASARIM VE İÇERİK YÖNETİMİ.....168
NATIONAL NEWSPAPER AND MAGAZINE LAYOUT DESIGN AND CONTENT MANAGEMENT.....168
Öğr.Gör. Abdulkerim Turkaya, Doç.Dr. Ali Tomak.....168
GRAFİK TASARIM VE DİLBİLİMİ.....178
Doç. Dr. Uğur Atan, Aliye Özlem Özmen.....178
TARİHSEL SÜREÇTE MONOTYPE VE SANAT EĞİTİMİNDE KULLANIMI.....185
Arş.Gör. Altay Aldoğan.....185
GRAFİK TASARIMDA KORAM (HİYERARŞİ)'IN YERİ VE ÖNEMİ.....191
Arzu Gök, Doç.Dr. Uğur Atan.....191
SANATIN YENİ MECRASI: SOSYAL MEDYAYA TÜRKİYE'DEN ELEŞTİREL BİR BAKIŞ.....197
A NEW SITE FOR ART: THE SOCIAL MEDIA A CRITICAL OUTLOOK FROM TURKEY.....197
Doç. Dr. Arzu Uysal.....197
MÜZE BİLGİLENDİRMEDE YENİ TEKNOLOJİLER VE ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK UYGULAMALARI.....201
NEW TECHNOLOGIES IN MUSEUM INFORMATION DESIGN AND AUGMENTED REALITY APPLICATIONS..201
Ayşe Karatay, Yrd.Doç. Ali Karatay.....201
CAMERA OBSCURA FOTOĞRAF TEKNİĞİNDE ABELARDO MORELL.....210
IN CAMERA OBSCURA PHOTOGRAPHY A STUDY ON ABELARDO MORELL.....210
Yrd.Doç.Dr. Benan Çokokumuş.....210
İNTERAKTİF MEDYADA SES VE TİPOGRAFİYİ BİRLİKTE KULLANAN MOBİL UYGULAMA ARAÇLARI...217
Arş.Gör. Çağatay Bilsel.....217
YENİ MEDYA SANATI: GELENEKSEL SANAT DALLARINI BÜTÜNCÜL BİR YAKLAŞIMLA ELE ALAN YENİ BİR FÜZYON.....222
NEW MEDIA ART: TRADITIONAL ART BRANCHES, A HOLISTIC APPROACH TO ADDRESSING, NEW FUSION.....222
Dr.Öğr Gör. Engin Güney.....222
OKUL ÖNCESİ DÖNEM ÇOCUKLARINA YÖNELİK HAZIRLANAN MASAL KİTAPLARINDAKİ İLLÜSTRASYONLARIN SEMANTİK AÇIDAN ANALİZİ.....227
Ögr.Gör. Gökçe Arifoğlu, Yrd.Doç.Dr. Tarık Yazar.....227
TİPOGRAFİNİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE OKUNURLUK VE OKUTURLUK.....238
THE HISTORICAL DEVELOPMENT PROCESS OF TYPOGRAPHY LEGIBILITY AND READABILITY.....238

Arş. Gör. Hakan Mazlum, Arş. Gör. Pembe Şen.....238
MATRAKÇI NASUH'UN MİNYATÜRLERİNİN HARİTA İLLÜSTRASYONLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ...243
MATRAKÇI NASUH'S MINIATURES ARE EXAMINED BY MAP'S ILLUSTRATION BY MAP'S ILLUSTRATION....243
Arş.Gör. Kamile Akın, Doç. Yusuf Keş.....243
İNFOGRAFİKLERİN BİREYLERİ YÖNLENDİRMEDEKİ ETKİSİNİN İNCELENMESİ.....252
Doç.Dr. Levent Mercin, Fatma Şahin.....252
E-KİTAP TASARIMINDA GRAFİK TASARIMIN ROLÜ.....257
THE ROLE OF THE GRAPHIC DESIGN ON E-BOOK DESIGN.....257
Doç.Dr. Levent Mercin, Arş.Gör. Resul Ay.....257
GÖRSEL MEDYA ÇAĞINDA ÇOĞALTMA TEKNİKLERİ VE SANAT NESNELERİ.....265
REPRODUCTION TECHNIQUES AND ART OBJECTS AT THE AGE OF VISUAL MEDIA.....265
Yrd.Doç. Lütfiye Bozdağ.....265
İL BELEDİYELERİ İLE BÜYÜKŞEHİR BELEDİYELERİNİN WEB SAYFALARINDA SANAT ESERLERİNİN VEYA ÖĞELERİNİN YER ALIŞI ÜZERİNE BİR İNCELEME.....271
Yrd.Doç. Dr. Mehmet Nuhoğlu, Dr. Ahmet Dolunay.....271
GÖSTERGEBİLİMİN PLASTİK SANATLARA YAKLAŞIMI.....276
APPROACH OF SEMIOTICS TO THE PLASTIC ART.....276
Arş.Gör. Mehmet Susuz, Yrd. Doç. Dr. Tarık Yazar.....276
"GRAFİK TASARIMDA KOMPOZİSYONUN FİBONACCİ SPİRALİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ".....286
"EXAMINATION OF COMPOSITION IN GRAPHIC DESIGN WITHIN THE CONTEXT OF FIBONACCI SPIRAL"..286
Arş. Gör. Melike Atılkan, Arş. Gör. Duygu Kızıldemir.....286
GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE ANAMORFİK İLLÜZYONLAR / GÖRÜNTÜLER.....294
ANAMIRPHIC ILLUSION / IMAGES IN IMPLEMENTATIONS OF CONTEMPORARY ART.....294
Arş.Gör. Mustafa Kocalan.....294
GEÇ OSMANLI VE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE MODERMLEŞMENİN SOSYAL VE EKONOMİK BİR GÖSTERGESİ OLARAK AFİŞ / REKLAM SÜTUNLARININ TARİHİ.....303
Ögr.Gör. Ömer Durmaz.....303
SANAT-TASARIM KAYGISI İLE ÜRETİLMİŞ AFİŞ TASARIMLARINDA KUSURLULUK VE MÜKEMMELLİK OLGUSUNUN UZMAN VE ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ.....309
ART-DESIGN POSTER DESIGN MADE WITH ANXIETY IN THE IMPERFECTION AND PERFECTION CASE EVALUATION BY EXPERT OPINIONS AND STUDENTS.....310
Ögr.Gör. Yaşar Uslu.....310

HEYKEL

TARİH ÖNCESİNDE ANADOLU'DA KADIN VE HEYKEL.....320
Yrd.Doç.Dr. Ayşe Okur, Uğur Halıcı 320

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

ALIŞ-VERİŞ MERKEZLERİNDE KURUMSAL KİMLİĞİN İÇ MEKANA YANSIMASI BAĞLAMINDA: İÇMİMARİ STÜDYO DENEYİMİ.....325
SHOPPING MALLS, CORPORATE IDENTITY, REFLECTION IN THE CONTEXT OF INTERIOR: INTERIOR DESIGN STUDIO EXPERIENCE.....325
Arş.Gör. Ali Akçaova, Fatih Mazlum.....325
USTA EGEMEN DÖNEMDEN MİMAR VE MÜHENDİS EGEMEN DÖNEME GEÇİŞTE İÇ ANADOLU BÖLGESİ ÖRNEĞİ.....332
Yrd.Doç.Dr. Bahattin Küçük, Ögr.Gör. Hatice Çınar.....332
MİMARİDE MEDYA CEPHELERİNİN GELİŞİMİ VE İÇ MEKAN TASARIMINA ETKİLERİ.....339
THE DEVELOPMENT IN ARCHITECTURE MEDIA FACADES AND EFFECTS ON INTERIOR DESIGN.....339
Yrd.Doç.Dr. Emine Yüksel, Doç.Dr. Murat Kılıç, Yrd.Doç. Onur Ülker.....339
"İŞLEVİNİ KAYBETMİŞ BİNALARDA MEKANSAL DÖNÜŞÜM: OSMAN HAMDİ BEY SANAT GALERİSİ ÖRNEĞİ".....346

Öğr.Gör. Esra Aksoy, Öğr.Gör Ömer Koyuncu.....346
İÇ MEKÂN DÜZENLEMELERİNDE FARKLI BAHÇE TİPLERİ VE MALZEME KULLANIMLARI.....351
Yrd.Doç.Dr. Gülru Koca.....351
ÇEVRE VE ŞEHİR TASARIMLARI BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DE DEĞİŞEN KENT ALGISI VE KENTSEL DÖNÜŞÜM ÜZERİNE KURUMSAL BİR TARTIŞMA.....360
THEORETICAL DISCUSSION ABOUT CHANGING PERCEPTION OF URBAN AND URBAN TRANSFORMATION IN TURKEY IN THE CONTEXT OF ENVIROMENT AND URBAN DESIGN.....360
Yrd.Doç.Dr. Hasbi Aslan, Dr. Sanat Eğitimcisi Yavuz Yücel.....360
KEŞİF ARACI OLARAK ÇOCUK MOBİLYASI.....371
KIDS' FURNITURE AS A MEDIUM OF EXPLORATION.....371
Arş.Gör. İlayda Soyupak.....371
GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MİMARİ FORMLARDA İNSAN-DOĞA ETKİLEŞİMİ; "BİYOMİMESİS".....376
Ögr.Gör. Kübra Kaymaz, Arş.Gör. Mine Sungur.....376
GESTALT BAĞLAMINDA MEKANSAL YAKLAŞIM.....384
Arş.Gör. Mehmet Noraslı, Yrd.Doç.Dr. Rabia Köse Doğan.....384
ESİNLENME/TAKLİT SINIRLARININ MİMARİ CEPHE TASARIMI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ.....390
Arş.Gör. Mine Sungur, Ögr.Gör. Kübra Kaymaz.....390
RENK-IŞIK KAVRAMININ EĞİTİM YAPILARINDA İNSAN PSİKOLOJİSİNE ETKİLERİ.....398
Yrd.Doç. Müge Göker Paktaş.....398
TÜRKİYE'DE İÇ MİMARLIK EĞİTİM PROGRAMLARININ GELİŞTİRİLMESİ.....405
Öğr.Gör. Nilay Özsavaş, Doç. B. Burak Kaptan.....405
IKEA TASARIMLARININ SÜRDÜRÜLEBİRLİĞİNİN ARAŞTIRILMASI.....414
INVESTIGATION OF SUSTAINABILITY IN THE IKEA DESIGN.....414
Yrd.Doç.Dr. Emine Yüksel, Doç.Dr. Murat Kılıç, Yrd.Doç. Onur Ülker.....414
KURGUSAL GERÇEKLİK VE MEKÂN.....423
FICTIONAL REALITY AND SPACE.....423
Doç.Dr. Serdar Yılmaz.....423
METAFOR KAVRAMI İLE MEKANA YAKLAŞIM.....430
SPACE APPROACH WITH THE METAPHOR CONCEPT.....430
Şeyma Özer, Yrd.Doç.Dr. Rabia Köse Doğan.....430
YATLARDA İÇ MEKAN TASARIMININ GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE DEĞİŞİM SÜRECİ.....436
HISTORICAL TRANSFORMATION OF INTERIOR YACHT DESIGN.....436
Ögr. Gör. Tonguç Tokol.....436
VERNAKÜLER MİMARLIK BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZDE KERPİÇ KULLANIMI.....445
USE OF ADOBE TODAY IN THE CONTEXT OF VERNACULAR ARCHITECTURE.....445
Tuğba Öksüz Küçükköseler.....445

MODA TASARIMI

TEKSTİLDE İNOVASYONUN TASARIM BAĞLAMINDA YARATTIĞI DÖNÜŞÜM.....452
Doç.Dr. Banu H. Gürcüm.....452
POSTMODERN MİMARİ VE MODA TASARIMI ARASINDAKİ ETKİLEŞİM.....462
Yrd.Doç. Mustafa Gürgüler, Mina Baghban Orandı.....462
18. YY'DAN GÜNÜMÜZE AVRUPA SANATI VE GİYSİ MODASI İLE OSMANLI GİYİM MODASI ARASINDAKİ ETKİLEŞİM.....470
THE INTERACTION BETWEEN THE EUROPEAN ART AND CLOTHING FASHION AND OTTOMAN CLOTHİNG FASHION IN 18. CENTURY.....470
Yrd.Doç. Şöhret Aktepe.....470

RESİM

KÜLTÜREL VE KİŞİSEL BELLEKLE DERİN BİR İLİŞKİ: YENİ DIŞAVURUMCU RESİM ALEGORİSİ VE SEMBOLLERİ ÜZERİNE BİR OKUMA.....478

Doç.Dr. C.Arzu Aytekin.....**478**
MUTLULUK PARADOKSU YARATMANIN YOLU "DENEYİM OLARAK SANAT".....488
Doç.Dr. Aygül AYKUT.....**488**
KARŞILIKLI KATKI AÇISINDAN GÜZEL SANATLAR VE ARKEOLOJİ.....494
FINE ARTS AND ARCHEOLOGY N TERMS OF MUTUAL CONTRIBUTION.....494
Yrd.Doç.Dr. Ayşe Okur, Öğr.Gör. Barış Bozok.....**494**
İKONOGRAFİ VE İKONOLOJİ YÖNTEMİ İLE CEMAL TOLLU' NUN "ÇOBAN VE TİFTİK KEÇİLERİ" İSİMLİ ESERİNİN ANALİZİ.....499
Arş.Gör. Deniz Özeski, Doç. Necla Çoşkun.....**499**
SANATTA GELENEK VARMIDIR?.....504
IS THERE TRADITION IN ART?.....504
Yrd.Doç. Evren Kavukçu.....504
YENİDEN ÜRETİM Mİ, GEÇMİŞİ TÜKETMEK Mİ? GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA GELENEĞİN KULLANILMA BİÇİMLERİ.....510
IS IT RE-PRODUCTION OR DESTROYING THE PAST? THE WAYS TRADITION IS USED IN TODAY'S ART OF DRAWING.....510
Yrd.Doç.Dr. Ferhunde Küçükşen Öner.....**510**
ŞİMDİKİ ZAMAN ASLINDA KİTSCH MİDİR.....516
Filiz Hatipoğlu.....**516**
TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA RESSAM NEŞET GÜNAL.....521
Öğr.Gör.Dr. Hikmet Şahin.....**521**
ESER SAHİBİNİN ESERLERİ ÜZERİNDEKİ YASAL HAKLARI VE HAK KAVRAMI.....528
WORKS OF THE AUTHOR RIGHTS OVER LEGAL RIGHTS AND CONCEPT.....528
Doç.Dr. İsa Eliri.....**528**
"RESİM SANATINDA BİR İFADE ARACI OLARAK KOLAJ VE TÜRKİYE'DEKİ SANATÇILARIN KOLAJ ÖRNEKLERİ".....536
Kardelen Kılınç, Yrd.Doç. Sezin Türk Kaya.....**536**
DALİ: İNSAN ZİHNİNİ KORKUSUZCA ÇALIŞTIRAN SANATÇI.....546
Yrd. Doç. Dr. Melek Akyürek.....**546**
SANAT ESERLERİNİN ORİJİNALLERİNİ GÖRME SERÜVENİ ÜZERİNE, VİYANA KUNST HISTORISCHES MUSEUM, LEOPOLD MUSEUM, BELVEDERE PALACE AND MUSEUM'A YOLCULUK.....552
Yrd.Doç. Melek Şahindokuyucu.....**552**
KAMUSAL ALAN GÖRSELLERİ KAPSAMINDA TOPLUMUN BEĞENİ DÜZEYİNE YÖNELİK BİR ARAŞTIRMA.....559
Doç.Dr. Meliha Yılmaz, Arş.Gör. Kerim Laçinbay.....**559**
NEŞET GÜNAL ESERLERİNDEKİ FİGÜRLERİN ANADOLU KÜLTÜRÜ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ.....566
ASSESSMENT OF FIGURES IN NESET GUNAL'S WORKS IN TERMS OF ANATOLIAN CULTURE AND SOCIAL REASLISM.....566
Yrd.Doç.Dr. Mustafa Baytar.....**566**
SOYUT RESMİN TEMSİLCİSİ WASSILY KANDINSKY ÜZERİNE BİR İNCELEME.....570
Nilüfer Usta.....**570**
ARTIFAKT (EL YAPMASI) VE SANAT MESELESİ: BAUHAUS' A BAKIŞ.....580
Ögr.Gör. Özgür Tosun.....**580**
SANAT YAPITI ÜRETİMİNDE, GELENEKSEL OLANA REFERANS VERERERK SORUNSALLAŞTIRMAK.....586
Yrd.Doç. Özlem Gök.....**586**
ÖLÜMÜN DEĞİŞEN SEMBOLLERİ: GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE VANİTAS.....591
THE CHANGING SYMBOLS OF DEATH: VANITAS FROM PAST TO FUTURE.....591
Arş.Gör. Pınar Atlı.....**591**
ÜÇ BOYUTLU OBJE KAPSAMINDA DESEN ÇİZİM YÖNTEMLERİNDE FORMLARIN ALGILANMASI VE UYGULAMA SÜRECİNE BİR ÖNERİ.....601

Öğr.Gör. Ramazan Tilki.....601
SOKAKTA ÇALIŞAN ÇOCUKLARIN OYUN KAVRAMINA YÖNELİK DUYGULARININ RESİMLERİNE YANSIMASI.....607
THE REFLECTION OF THE EMOTIONS OF STREET CHILDREN WORKER'S ABOUT THEIR CONCEPTION OF GAME TO THEIR PAINTINGS.....607
Prof.Dr. Serap Buyurgan, Arş.Gör. Ali Ertuğrul Küpeli, Dr. Öğrencisi Uğur Yıldız.....607
LOUVRE MÜZESİ'NİN LA JOCONDE'U VE PRADO MÜZESİ'NİN MONNA LİSA'SI 615
LA JOCONDE OF LOUVRE MUSEUM AND MONNA LISA OF PRADO MUSEUM.....615
Arş.Gör. Tuncay Murat Atal.....615
ADORNO'NUN "ESTETİK TEORİSİ" BALĞAMINDA POSTMODERN SANAT HEGEMONYALARI.....619
POSTMODERN ART HEGEMONIES IN THE CONTEXT OF ADORNO'S AESTHETIC THEORY.....619
Arş.Gör. Uğur Yılmaz.....619

SERAMİK

ANADOLU'DA CAM YAPIM TEKNOLOJİSİ ARKEOMETRİK SONUÇLARI: HELENİSTİK'TEN OSMANLI DÖNEMİNE.....626
Yrd.Doç.Dr. Çetin Öztürk, Yrd.Doç.Dr. İ. Murat Kuşoğlu, Prof.Dr. Julan Henderson.....626
DÜNYADA ATIK SERAMİK MALZEMELER KULLANILARAK KAMUSAL ALANLARA DÖNÜŞTÜRÜLMÜŞ MEKÂNLAR.....632
Yrd.Doç. Elif Ağatekin, Prof. S. Sibel Sevim.....632
AVENTURİN SIRLARDA ALTERNATİF HAMMADDE (UÇUCU KÜL) KULLANIMI THE USE OF ALTERNATIVE RAW MATERIAL (FLY ASH) IN AVENTURINE GLAZES.....642
Doç. Ensar Taçyıldız.....642
TÜRK SERAMİK KAPLAMA SEKTÖRÜNDE BİR PİŞMİŞ ATIK GERİ DÖNÜŞÜM UYGULAMASI.....648
Ögr.Gör. Zuhal Yılmaz, Ögr.Gör. Mine Poyraz.....648

ORGANİZASYON

SEMPOZYUM ONURSAL BAŞKANI

Prof. Dr. Hakkı GÖKBEL (Rektör-Selçuk Üniversitesi)

SEMPOZYUM EŞ BAŞKANLARI

Prof. Dr. Hüseyin ELMAS (Dekan-Güzel Sanatlar Fakültesi)

Prof. Dr. Ali BORAN (Dekan- Sanat ve Tasarım Fakültesi)

SEMPOZYUM GENEL ORGANIZATÖRÜ

Doç. Dr. Uğur ATAN

SEMPOZYUM DÜZENLEME VE YÜRÜTME KURULU

Prof.Dr. Hüseyin ELMAS
Prof.Dr. Ali BORAN
Doç.Dr. Uğur ATAN
Doç.Dr. Mutluhan TAŞ
Doç.Dr. Nurgül KILINÇ
Doç.Dr. Emine NAS
Doç.Dr. Ahmet DALKIRAN
Doç.Dr. Fatih ÖZKAFA
Doç.Dr. M.Lütfi HİDAYETOĞLU
Yrd.Doç.Dr. Rabia KÖSE DOĞAN

SERGİ SEÇİCİ KURULU

Doç.Dr. Ali Atıf POLAT
Doç.Dr. Neslihan KIYAR
Doç.Dr. İlham ENVEROĞLU
Doç.Dr. Emet Egemen ASLAN
Doç.Dr. H. Melek HİDAYETOĞLU
Yrd.Doç.Dr. Oğuz YURTTADUR
Öğrt.Gör. Menşure Kübra KAYMAZ

SERGİ DÜZENLEME KURULU

Doç.Dr. Zuhal ARDA
Yrd.Doç.Dr. Semih BÜYÜKKOL
Yrd.Doç.Dr. İbrahim ÇOBAN
Öğrt. Gör. Dr. Hikmet ŞAHİN
Öğrt.Gör.Dr. Ekin DEVECİ
Öğrt.Gör.Dr. Emine Nur YILMAZ ARIKAN
Öğrt.Gör. Kazım KÜÇÜKKÖROĞLU
Öğrt.Gör. Ömer Tayfur ÖZTÜRK
Arş.Gör. Mine ERDEM
Arş.Gör. Mehmet Cihan GEZER
Arş.Gör. Ömer Oytun ONUR

TASARIM VE TANITIM KURULU

Doç.Dr. Uğur ATAN
Doç.Dr. Harun Hilmi POLAT
Öğr.Gör.Dr. Hikmet ŞAHİN (Web Tasarım)

YAYIN KURULU

Doç.Dr. Uğur ATAN
Yrd.Doç.Dr. Orhan DİKENER
Arş.Gör. Pembe ŞEN
Öğrt.Gör. Menşure Kübra KAYMAZ
Arş.Gör. Mine SUNGUR
Yrd.Doç.Dr. Şerife YALÇIN YASTI

SEKRETERYA

Arş.Gör. Emine DALICI
Arş.Gör. Mehmet NORASLI
Arş.Gör. Ali AKÇAOVA

SEMPOZYUM BİLİM / SANAT DANIŞMA KURULU

Prof. A. Mümtaz SAĞLAM Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Prof. Dr. Adnan Tepecik Başkent Üniversitesi

Prof. Ahmet ATAN İstanbul Gelişim Üniversitesi

Prof. Dr. Ahmet Şinasi İŞLER Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Alexander van ECK İzmir Ekonomi Üniversitesi

Prof. Dr. Ali BORAN Selçuk Üniversitesi

Prof. Aydın AYAN Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Ayhan Azzem AYDINÖZ Başkent Üniversitesi

Prof. Aysen SOYSALDI Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Aysu AKALIN Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Ayşe Müge BOZDAYI TOBB Üniversitesi

Prof. Dr. Ayşe UYGUR Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Ayten SÜRÜR Arel Üniversitesi

Prof. Dr. Bekir DENİZ Akdeniz Üniversitesi

Prof. Betül ATLI Beykent Üniversitesi

Prof. Canan ATALAY AKTUĞ Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Devrim ERBİL Emekli

Prof. Dr. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR İzmir Ekonomi Üniversitesi

Prof. Dr. Emre BECER İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Erhan ÖNER Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Esin SARIOĞLU Işık Üniversitesi

Prof. Dr. F. Çiçek DERMAN Emekli

Prof. F. Dilek ALPAN Mimar Sinan Üniversitesi

Prof. Dr. Faruk TAŞKALE Mimar Sinan Üniversitesi

Prof. Feriha Hatice AKPINARLI Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Gülay HASDOĞAN Ortadoğu Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Gülay KELEŞ USTA Kültür Üniversitesi

Prof. Dr. Gülseren KURUMER Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Günay ATALAYER Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. H. Örcün BARIŞTA Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Hasip PEKTAŞ Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Haşim KARPUZ Selçuk Üniversitesi

Prof. Hatice BENGİSU Balıkesir Üniversitesi

Prof. Dr. Hiroko FURUYA Tama Art University / Japonya

Prof. Dr. Hüseyin ELMAS Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. İnci Deniz ILGIN Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Kemal YILDIRIM Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Kübra ALİYEVA Milli Bilimler Akademisi / Azerbeycan

Prof. M. Biret TAVMAN ERTUĞRUL Marmara Üniversitesi

Prof. M. Uğur DERMAN Emekli

Prof. Dr. Meltem YILMAZ Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Meral NALÇAKAN Anadolu Üniversitesi

Prof. Mezahir Ertuğ AVŞAR Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Metin EKER (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Prof. Dr. Muhittin SERİN Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa BULAT Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Mümtaz DEMİRKALP Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Namık Kemal SARIKAVAK Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Nazan ERKMEN Doğuş Üniversitesi

Prof. Nesrin ÖNLÜ Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Oğuz ADANIR Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. OsmanALTINTAŞ Giresun Üniversitesi

Prof. Dr. Önder KÜÇÜKERMAN Haliç Üniversitesi

Prof. Dr. Özer KAMBUROĞLU Haliç Üniversitesi

Prof.Dr. Pelin YILDIZ Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Recep KARADAĞ Haliç Üniversitesi

Prof. Dr. Semiha AYDIN Başkent Üniversitesi

Prof. Dr. Şebnem R. TEMİR Haliç Üniversitesi

Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR Beykent Üniversitesi

Prof. Dr. Şule ÇİVİTCİ Gazi üniversitesi

Prof. Dr. Tasleem SHAKUR Edge Hıll University-İngiltere

Prof. Dr. Tevfik BALCIOĞLU Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr. Yuksel BİNGOL Atılım Üniversitesi

Prof. Zakir AZİZOV İnönü Üniversitesi

Prof. Dr. Zeki TEZ Marmara Üniversitesi

Doç. Abaz DIZDAREVIC Internacionalni Univerzitet u Novom Pazaru /Sırbistan

Doç. Dr. Abdülgani ARIKAN Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Ali Atıf POLAT Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Ali SEYLAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Ali TOMAK Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Emet Egemen ASLAN Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Emine KOCA Gazi Üniversitesi

Doç. Dr. Emine NAS Selçuk Üniversitesi

Doç. Emre FEYZOĞLU Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Erdem ÜNVER Atılım Üniversitesi

Doç. Dr. Fatih ÖZKAFA Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Fatma MOEEN Jamia Millia İslamia Üniversitesi, Hindistan

Doç. Dr. Fikri SALMAN Kâtip Çelebi Üniversitesi

Doç. Dr. H. Melek HİDAYETOĞLU Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Harun Hilmi POLAT Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Hülya TEZCAN Haliç Üniversitesi

Doç. Dr. İpek FİTOZ Mimar Sinan Üniversitesi

Doç. Dr. İsa ELİRİ Necmettin Erbakan Üniversitesi

Doç. Kaan CANDURAN Erciyes Üniversitesi

Doç. Dr. Levent MERCİN Dumlupınar Üniversitesi

Doç. Dr. Meliha YILMAZ Gazi Üniversitesi

Doç. Dr. Meral AKAN Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Michael HEDWİG (Akademie Der Bildenden Künste Wien, Avusturya)

Doç. Dr. Mutluhan TAŞ Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Neslihan KIYAR Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Nurgül KILINÇ Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Osman KUNDURACI Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Pınar GÖKLÜBERK ÖZLÜ Gazi Üniversitesi

Doç. Dr. Serkan GÜNEŞ Gazi Üniversitesi

Doç. Dr. Uğur ATAN Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Yusuf KEŞ Süleyman Demirel Üniversitesi

Doç. Dr. Zühal ARDA Selçuk Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Ahmet GEDİK Kastamonu Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL Necmettin Erbakan Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Doğan ARSLAN İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Fusun Curaoğlu Anadolu Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Hafize PEKTAŞ Selçuk Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ÖKSÜZ Karatay Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. İnci Ayan BİROL

Yrd. Doç. Dr. Mehmet MEMİŞ

Yrd. Doç. Dr. Selçuk Gürışık Nişantaşı Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Şerife YILDIZ Selçuk Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Zuhal TÜRKTAŞ Selçuk Üniversitesi

Dr. Elmira GYUL (Sanat Enstitüsü, Özbekistan)

Dr. Hatice ESEDOVA (Azerbaycan Milli İnce Sanat Müzesi)

Dr. Karim MIRZAYE (İslam Sanatları Üniversitesi, İran)

Alfiya İLYASOVA (Sanatçılar Birliği, Tataristan, Rusya)

Irina GUSACH (Senior Staff Scientist Azov Müzesi, Rusya)

Fekete LASZLO (Serbest Sanatçı)

Julianna Illes MAJOR (Macaristan Vonyarcvashegy Kültür Müdürü)

Mohamed HACHICHA (Serbest Sanatçı)

Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile Sanat ve Tasarım Fakülteleri, kuruldukları günden bu yana, gerek eğitim-öğretim gerekse gerçekleştirmiş oldukları etkinliklerle kurumsallaşma yönünde önemli adımlar atmışlar, Ülkemiz kültür ve sanatının oluşumunda önemli rol oynamışlardır.

Bu düşüncelerle, sanatı güncel boyutlarıyla tartışabilmek için, İFAS'IN birincisini 2011 yılında bugün rahmetle andığımız dönemin Dekanı Prof.Dr. Fevzi Günüç önderliğinde gerçekleştirdik. İkincisini düzenleme fikri ise yaklaşık bir yıl önce kararlaştırıldı. Bu amaçla Sempozyum Düzenleme Kurulu oluşturulmuş ve toplantılar sonucunda " Geleneksel Türk Sanatları, Seramik, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı, Resim, Heykel, Grafik, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Fotoğraf, Özgün Baskı Sanatları, Ayakkabı Tasarımı ve Üretimi, El Sanatları Tasarımı ve Üretimi, Moda Tasarımı, Tekstil Tasarımı ve Üretimi başlıkları altında "gelenek ve yenilik kapsamındaki tüm görsel, teorik ve uygulamalı bilim ve sanat alanlarını kapsaması düşünülmüştür.

Bu bağlamda bize gelen 200 bildiri özetinden 88'inin burada tartışılması bilim kurulu tarafından, yine 250 sanat eseri eser içerisinden ise 105'inin sergilenmesi sanat kurulu tarafından kabul edilmiştir.

Sanat Tarihine bakıldığında, günümüz sanat tanımları ile geçmişin sanat değerlendirmelerinin değiştiği ve çeliştiği görülmektedir. Bu bağlamda, "gelenek ve yenilik" adı altında seçilen temanın güncelliğini koruması, bu konuların yeniden ele alınması ve yorumlanması gerçeğini ortaya çıkarmıştır. İkincisini gerçekleştireceğimiz sempozyum, eğitim-öğretime yeni yaklaşımlar kazandırması yanında uluslararası boyutta sanatın tüm disiplinlerindeki sorunlarını derinlemesine tartışılmasına imkan sağlayacaktır.

Uluslararası bir sempozyum gerçekleştirme baştan sona iyi bir ekip çalışması ve kapsamlı destekler anlamına gelmektedir. Bu nedenle, sempozyuma desteklerini esirgemeyen başta Selçuk Üniversitesi Rektörümüz Prof.Dr. Hakkı Gökbel'e, Rektör Yardımcılarımıza, Sempozyum Ortağımız Sanat ve Tasarım Fakültemiz Dekanı, Prof. Dr. Ali Boran ve Ekibine, Sempozyum Organizatörümüz Doç. Dr. Uğur Atan'a, Bölüm Başkanlarımıza, bunun yanında, sempozyumun gerçekleştirilmesine özverili çalışmalarıyla katkı sağlayan başta düzenleme kurulu üyeleri, Bilim Kurulu Üyeleri, sempozyum sekreteryası ve emeği geçen diğer kurul üyelerine, canla başla çalışan ve bizi yalnız brakmayan fakültemiz idari personeline ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım.

Bu sempozyumda, araştırmacılar, akademisyenler ve alanındaki uzmanlar, güncel sanat ve tasarımı tüm boyutlarıyla tartışmış, bu konularda yeni açılımlar gündeme getirmiştir. Sanatın, tüm boyutları ile daha da derinlemesine, tartışılmasına bildirileri ile destek veren araştırmacılara teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Prof. Dr. Hüseyin ELMAS
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Duygu ve düşüncelerimizi en etkili ve en estetik biçimiyle ifade edebilmemizi sağlayan sanat, evrensel olduğu kadar toplumları ve amaçları birleştirici bir özelliğe de sahiptir. Küresel bir dünyada sanatın asıl amacı güzel kavramının estetik değerlerle ifade edilmesidir. Her toplumda farklı bir bakış açısıyla ele alınan konular farklı yorumlanıp farklı eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü sanat kültürün ayrılmaz bir parçasıdır. Sanatçı kültürü ve toplumu etkilediği gibi kültürden ve toplumdan etkilenmektedir. Kültürel öğelerin, geleneksel yorumların çağdaş asarımlarda farklı bakış açılarıyla ele alınması sanatçıyı içinde bulunduğu toplumun ayrılmaz bir parçası haline getirmektedir. Geleneksel öğeleri içerisinde barındıran, toplumun beklentilerine ve ihtiyaçlarına ayna tutan sanatsal bir yapıt köklerini sağlam temellere bağlamış olacaktır. İçerisinde yaşadığımız yüzyıl bilimsel ve teknolojik gelişmelerin her alana yön verdiği, kültürel değerleri akademik platformlarda tartışmaya, araştırmaya, değerlendirmeye ve akademik bir bakış açısı ile yeniden yorumlamaya her zamankinden daha çok ihtiyacın bulunduğu bir dönemdir. Dünyanın ve ülkemizin, bilgi çağını yaşadığı bir zaman diliminde gelenek ve yeniliğin birleştiği, yeni model ve tanımlamalarla modern anlayışların farklı disiplinlerle ortaya konulabildiği akademik ve sanatsal çalışmaların yer aldığı bilimsel toplantılar büyük önem arz etmektedir. Bu bağlamda Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile Sanat ve Tasarım Fakültesi, sanat ve tasarım eğitimine katkı sağlayan, gelenek ve yeniliğin birleştirildiği bir sempozyum olan 'International Fine Ar ts Symposium'u (Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu), düzenleyerek bilim ve sanat dünyasına önemli bir katkıda bulunmuştur. Sempozyum kapsamında ulusal ve uluslararası, farklı disiplinlerden akademisyen ve sanatçılar bir araya getirilerek gelenek ve yenilik kavramları tartışmaya açmış ve konuyla ilgili akademik, bilimsel ve sanatsal deneyimlerin uluslararası düzeyde paylaşımına olanak vermiştir. Gelecek için nitelikli sanat eserlerinin üretimine katkı sağlamayı amaçlayan Sempozyum kapsamında yer alan sanatçı ve akademisyenlerin önemli katkıları ile gerçekleşen bu sanatsal ve bilimsel etkinlik sayesinde ülkemizin kültür ve sanat yaşamına önemli değerler kazandırıldığına inanmaktayım.

Sempozyumun kapsamında özveri ile çalışan değerli Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile Sanat ve Tasarım Fakültesi çalışanlarına en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, sempozyuma katkılarından dolayı bilim, sanat danışma kurulu ve katılımları ile sempozyuma değerli katkılarda bulunan akademisyen ve sanatçılara şükranlarımı sunarım.

Prof. Dr. ALİ BORAN
Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı

Sanat bir medeniyetin esaslı göstergelerinden biridir. Bir başka deyişle sanat, o medeniyete kaynaklık edip can veren inanç, değer ve dünya görüşü ile yaşayış biçimi dediğimiz "kültür'ün" estetik hüviyet kazanmış hâlidir. Böyle olduğu içindir ki sanat, ait olduğu medeniyetin kurucu ilkelerinden soyutlanamamaktadır. Çünkü, Manevi kültür öğeleri, maddi kültür öğelerine form kazandırmaktadır. Bu mimari yapılara yansıdığı kadar insanların giysilerine, hatta sanatın ve tasarımın tüm ürünlerine yansımaktadır. Bu prensip içerisinde Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, kurulmuş olduğu zamandan bu güne akademik, bilimsel/sanatsal ve sosyal faaliyetlerini üniversite içerisinde yaygınlaştırmanın yanı sıra varlığını borçlu olduğu köklü bir medeniyete ev sahipliği yapmış Konya şehriyle iletişimini sürekli geliştirmiş ve çevresiyle bütünleşme gayreti göstermiştir. Bu amaçla ulusal ve uluslararası pek çok etkinlik gerçekleştiren Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2011 Ekim ayında, ulusal ve uluslararası farklı disiplinlerden akademisyen ve sanatçıları, geleneksel ustaları ve öğrencileri, araştırmacı ve düşünürleri, geleneksel Türk sanatları, seramik, iç mimarlık ve çevre tasarımı, resim, heykel, grafik, endüstri ürünleri tasarımı, fotoğraf olmak üzere tüm görsel, teorik, uygulamalı bilim alanlarını, bir araya getirerek medeniyet bağlamında gelenek ve yenilik kavramlarını tartışmaya açmış, akademik bilimsel ve sanatsal deneyimlerin uluslararası düzeyde paylaşımında etkileşimli ortam oluşturan ve gelecek için nitelikli sanat eserlerinin üretimine katkı sağlayan bir sempozyum olan 'International Fine Arts Symposium'u (IFAS) düzenlemiştir. Bu sempozyumda ise Güzel Sanatlar Fakültesi ve Sanat ve Tasarım Fakültesi olarak sanat ve tasarım eğitimine katkı sağlayan, sosyal sorumluluk adına paylaşım ve etkileşimin üst düzeyde olduğu, medeniyet ışığında gelenek ve yeniliğin birleştiği, yeni model ve tanımlamalarla modern anlayışların farklı disiplinlerle ortaya konulabildiği bir sempozyum olan IFAS'ın devamlılığını sağlamak için 2015 yılında bir sempozyum çalışması yaptık. Düzenlediğimiz bu sempozyumda sanatsal ve bilimsel ekinliğimizle Ülkemizin sanat ve bilim camiasına önemli ölçüde değerler kattık. Değerlerden görsel olanları bu katalog ile sizlere ulaştırmaktan gurur ve mutluluk duymaktayız.

Sanat ve bilim dolu bu Sempozyumda keyif, heyecan ve özveri ile çalışan değerli Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile Sanat ve Tasarım Fakültesi mensuplarına, üniversitemiz içinden ve dışından sempozyumun çeşitli kurullarında görev alarak katkı sağlayan bilim ve sanat insanlarına ve büyük bir heyecanla sempozyumun akışını gerçekleştiren öğrencilerimize en içten teşekkürlerimi sunarım.

Doç. Dr. Uğur ATAN
Sempozyum Genel Organizatörü

YARATICI DÜŞÜNCE VE METOT İLİŞKİSİ: TASARIM OYUNLARI

Arş.Gör. Ozan Soyupak

Özet

Yaratıcı düşünmeye atfedilen önem ve ihtiyaç her alanda olduğu gibi sanat ve tasarım disiplinlerinde de kendine yer bulmuştur. Yeniye ve yeniliğe toplum tarafından duyulan ilgi ve ihtiyaç, yaratıcı düşünmeye duyulan gereksinimin nedenleri arasındadır. Endüstri ürünleri tasarımı gibi yeni ürün ve süreçler ortaya koyarak toplumun ve bireyin var olan sorunlarını çözmeye odaklanmış bir disiplinin yeni fikir ve çözümlere giderken yaratıcı düşünmeden yararlanmadan yol alması olanaklı değildir. Bu düşünce faaliyeti sonucunda elde edilen sonuçlara (ürünler, sistemler v.b.) rastlantısal veya sistemik bir şekilde ulaşılabilir. Sistematik bir şekilde sonuca ulaşmayı sağlayan metotlar, yaratıcı düşünceyi önemseyen her disiplin tarafından kullanılmakta ve önemsenmektedir. Tasarım düşüncesi; fikir ve çözüm geliştirme odaklı bir metodoloji olup, kullandığı araçlar arasında oyun kavramı yer almaktadır. Oyunun yaratıcı düşünceyi serbest bırakmadaki ve kalıpları yıkmadaki olumlu etkisi, ekip çalışmasına ve empati kurabilme yetisinin kazandırılmasına olan katkıları bu çalışmada üzerinde durulmuş başlıklar arasındadır. Yaratıcılığın önündeki en büyük engellerden birisi olan standartlaşma, tek düze hale gelme tehlikesinin tasarım oyunları için de geçerli olduğu bu çalışmada belirtilmiş, çözüm olarak oyunların hibritleştirilmeleri önerilmiştir. Tasarım oyunlarının teorik bir çerçevesini çizmeye çalışan bu çalışma, tasarım oyunlarının hibritleştirilmesine yönelik uygulamalı çalışmalarla desteklenebilir ve geliştirilebilir niteliktedir.

Anahtar Kelimeler : Yaratıcı Düşünce, Tasarım Oyunları, Metot

RELATION BETWEEN CREATIVE THINKING AND METHOD: DESIGN GAMES

Abstract

As in every fields, emphasis and need on creative thinking receive wide attention in art and design disciplines. Society's need and interest of new and innovation are the reasons of need for creative thinking. It is not possible for a discipline like industrial design, which is focused to create innovations and processes in order to solve the problems of the individuals and society, to go further without gettting help from the creative thinking. After the act of creative thinking, conclusions (objects, systems) can be get by both coincidently and systematically. Systematic methods are used and supported by all disciplines which care about creative thinking. Design thinking is a kind of methodology which is focused on development of ideas and solves and it advances from game as a tool. Need and importance of the systematic methods will be emphasized within the means of industrial design process, in other words problem solving process and a few suggestions about multiple usage and hybridization of these methods will be made. Main issues handled in this study are the positive effects of the game on releasing the creative thinking, breaking the standards and being a group member and showing emphaty. In this study it is mentioned about design games' two possible negative aspects as standardization, which is one of the main obstacles of creative thinking, and danger of becoming ordinary and hybridization of the games are offered as the solution of these possible negative conclusiuons. This study, which tries to frame the theoretical borders of the design games, can be supported and improved by the practical works in the future.

Keywords: Creative thinking, Design games, Method

Yaratıcılık ve Yaratıcı Düşünce

Yeniye ve yeniliğe toplum tarafından duyulan bitmek tükenmek bilmeyen ilgi ve ihtiyaç, yaratıcı düşünceyi temel bir gereksinimin haline getirmiştir. Yaratıcılık ve yaratıcı düşünce, mevcuttan farklıyı ve yeniyi tasavvur etmek ile ilgilidir. Bir şeyi yapmak için yeni yollar ve cevaplar aramak, veya bir bağlam içerisinde olanı küçük değişikliklerle başka bağlama uyarlamak yaratıcı düşünce kavramı içerisinde yer almaktadır. Yaratıcılık; tam olarak sanatsallık, artistik olmak kavramları ile örtüşmemekte, farklılıkları barındırmaktadır. Yaratıcı düşünce, olayları farklı görmeyi ve değiştirmeyi, yeni düşünceler üretme isteğini teşvik eder. Öznelliğe odaklanmıştır. Yaratıcılık genellikle hiç yoktan yeni bir şeyler icat etmeyle ilgili eşsiz bir insani aktivite olarak görülür. Kimilerine göre, yaratıcı akılların sahip olduğu, büyülü bir hediyedir yaratıcılık. "Eureka" dan itibaren etrafı mitlerle çevrili anlık bir ilham olarak görülmüştür. Yaratıcı insanlara bakılacak olursa, farklı alanlardaki bilgileri ve uğraşları, sorunu çözmeye ve yeni gelişmeler açığa çıkarmaya adanmışlıkları karşılaşılacaklar arasındadır. Yaratıcı olmak oturup sihirli çözümün gelmesini beklemek kesinlikle değildir (Dorst, 2006; Piotrowski, 2011). Günlük basit sorunların veya daha karmaşık problemlerin çözümü sırasında kendini gösteren, öğrenilebilen, geliştirilebilen bir yetidir yaratıcılık. Uygun ortam ve araçlar sağlandığında, herkes yaratıcıdır ve tasarıma katkıda bulunabilir (Vaajakallioa & Mattelmäkia, 2014).

Yaratıcı düşünmeye atfedilen önem ve duyulan ihtiyaç her alanda olduğu gibi sanat ve tasarım disiplinlerinde de kendine yer bulmuştur. Eğitim çerçevesinden bakıldığında; tasarım eğitimi, sanat eğitiminden evrilmiştir. Buna rağmen, bu iki uğraş arasında farklılıklar bulunmaktadır. Tasarımcı ile sanatçı arasındaki en büyük fark, tasarımcının tek bir müşterisi yoktur. Binlerce veya milyonlarca insan, son tasarımı satın alır veya kullanır. Sanatçı için yaratıcı bir şekilde kendini ifade etme, eyleminin öncelikli amacıdır. Tasarımcının da benzer kendini ifade etme ihtiyacı vardır fakat aynı zamanda çok sayıda son kullanıcının, müşterinin, işverenin ve çevrenin sorumluluğuna da sahiptir. Bu yüzden kendini ifade etme ve sorumlulukları arasındaki en iyi dengeyi bulma konusunda dikkatli olmalıdır (Curedale, 2013). Sanatçı için yaratıcılık temel değerken, tasarımcıda buna ek olarak başka değerlerin, problem çözmenin, öne çıktığı görülür. Başarılı bir sonuca ulaşmak için, sanatçı bireyselliğe ne kadar yakın olmak zorundaysa, tasarımcı da göz önünde tutması gereken değerlerin çokluğu gereği takım çalışmasına, birlikte iş geliştirmeye o kadar yakın olmak zorundadır.

Bob Gill'e göre; "Tasarımı ellerinizin içinde tutamazsınız. Bir nesne değildir tasarım. Bir süreçtir. Bir sistemdir. Düşünce tarzıdır." (Ambrose & Harris, Design Thinking, 2010). İnsanlar tasarımı anlamaya çalışırlarken, doğal olarak aşina oldukları şeylerle karşılaştırma yaparlar. Problem çözme süreci bunlardan ilkidir. Bilişsel psikologlar insanların problem çözme yöntemini "satrançta bir sonraki hamlem ne olacak?": problemi ortaya çıkar, iyi bir sonuç için muhtemel (tüm) mümkün hareketleri araştır, neticeyi araştır ve seç şeklinde çözümlemişlerdir. Ortaya çıkar, araştır, üret ve test et süreci tasarım pratiğinde açık bir şekilde gerçekleşir. Tasarım, problem çözme ile çok benzer şekilde işlemektedir (Dorst, 2006). Karar verme, problem çözme sürecinin sonudur. Sıklıkla tek bir çözüm bağlamında yapılır. Bir şeyi seçtiğimizde, iki veya daha fazla alternatif arasında karar vermiş oluruz. Bu yüzden karar; "değerlendirmeler sonucunda erişilen sonuç veya çözüm; bir şeye karar verme veya bir sorunu çözme yolundaki eylem veya süreçlerdir" şeklinde tanımlanmıştır (Piotrowski, 2011).

Tasarımda, problem çözmede metot kullanmak, yaratıcı bir sonuca en doğru şekilde ve optimum sürede ulaşmak için temel gereksinimler arasındadır. En iyi sonuçlar doğru yerde, doğru zamanda doğru miktarda çaba sarfederek elde edilir. Bu doğru miktar, genelde ihtiyacımız olduğunu düşündüğümüzden daha azdır. Başka bir deyişle,

öğreniminizde daha az gereksiz çaba sarfettikçe daha başarılı olursunuz. Hızlı öğrenmenin anahtarı uygun miktarda çaba sarfetmektir. Daha fazla çaba eylemin kusurlu yapısını alevlendirebilir. Yanlış olanı daha da yoğun bir biçimde yapmak, durumu nadiren daha iyi hale getirir (Ambrose & Billson, Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım, 2013). Gereksiz çabanın ortadan kaldırılması, yanlış olanın yerine doğru olanın yapılması için metotlar rehber niteliği taşımaktadır. Yöntem (metot) Türk Dil Kurumu Eğitim Terimleri sözlüğü (1974) tarafından; "bir sorunu çözmek, bir deneyi sonuçlandırmak, bir konuyu öğrenmek ya da öğretmek gibi amaçlara ulaşmak için bilinçli olarak seçilen ve izlenen düzenli yol" olarak tanımlanmıştır. Bu tanımdan hareket ederek tasarım düşüncesi kavramına bakacak olursak; öncelikle düşünce ve çözüm geliştirme odaklı bir metodoloji olduğu ile karşılaşırız. Tasarım düşüncesi; zor problemleri insan merkezli çözme yaklaşımıdır. İşbirlikçi, takım bazlı, çapraz disiplinli süreçleri izler. Tim Brown (2009), tasarım düşüncesinin 3 temel evresinden bahsetmiştir. Fikir (inspiration); harekete geçirecek problemin veya fırsatın tecrübe edildiği evre. Tasarlama (ideation); fikirlerin üretildiği ve test edildiği evre. Uygulama (implementation); yeniliğin pazara sunulduğu evre. Ürünler, bu evrelerden birden çok kez geçebilir, evreler arasındaki döngü birden çok kez yaşanabilir. Tasarım düşüncesi araç olarak; yetişmiş bir tasarımcıdan, yöneticiye, okul öğrencisi bir çocuğa kadar herkesin uygulayabileceği metotları kullanır. Diğer insanların ayakkabılarını giymek, onların gözünden görmek, onların hikayelerini ortaya çıkarmak ve onların dünyalarını paylaşmak önemlidir tasarım düşüncesinde (Curedale, 2013). Onların duygularını, düşüncelerini, isteklerini anlayabilme bilincine erişmeyi sağlar, empati yapabilmeyi kolaylaştırır. Bunları yaparken kullandığı enstrümanlar arasında oyun önemli bir yere sahiptir (Brown, 2009).

Oyun ve Tasarım Süreci

Tasarım, az çok kuralı olan bir oyundur. Tasarımın oyunsallığı, tasarım problemlerinin çözümü sırasında oyunun bir araç olarak kullanılmasını teşvik eder niteliktedir. Tasarım problemleri oldukça karmaşıktır, zeka ve yaratıcılığın kullanılmasını gerektirir (Dorst, 2006). Zekanın yaratıcılığa dönüşme sürecini eğlenceli kılmak ve kolaylaştırmak adına oyunlardan yararlanılabilir. Oyun kelimesi TDK tarafından; "Yetenek ve zekâ geliştirici, belli kuralları olan, iyi vakit geçirmeye yarayan eğlence. Uzak bir amacı ya da ileriye dönük bir memnunluk duygusu ile ilişkisi olmayan, amacı özünde bulunan zevk verici herhangi bir etkinlik." olarak tanımlanmıştır. TDK tarafından yapılan bu tanımların tasarım kavramı ve tasarım düşüncesi bakış açısı ile görülen oyun kavramı ile ayrıştığı noktalar bulunmaktadır. Öncelikle tasarım düşüncesi bakış açısı ile bakıldığında oyunun, bir amaca ve ileriye yönelik hedefleri vardır. Zevk verici etkinlikler olabilirler, fakat özünde öğrenmek, öğretmek, empati kurmak ve benzeri maksatları içermektedir.

Oyun oynamak gerçek tasarım projesinin bir parçası değildir. Fakat kısıtlı bir ortamda tasarım faaliyetlerini anlamak için bir araçtır (Brandt, Messeter, & Binder, 2008). Tasarım oyunları katılımı sahnelemek üzerinedir, nadiren kimin kazandığı ile ilgili bir yarış olur. Tasarım hareketine rehberlik eden kurallar ve oyun parçaları vardır. Tasarım oyunlarında oyuncular arası rekabet nadiren görülür. Diğer bütün oyunlardaki temel motivasyon kaynağı olan rekabetin olmaması bir problem olarak algılanabilir. Tasarım oyunları katılımcılara roller arasında geçiş yaparak diğer insanların tecrübeleri üzerinde empati kurmalarını ve konu hakkında yeni bir bakış açısı kazanmalarını sağlamaktadır. Yazılı, oyunla ilgili kuralları okumak pozitif bir etkiye neden olabilir. Ayrıca yazılı oyun kuralları, iş usulleri / yöntemleri ile oyun dünyası arasında bir köprü kurar. Aynı zamanda, tasarım oyunlarında kurallar belirli bir esnekliğe sahiptir, özdeki amaca göre esnetilebilir, revize edilebilir. Değişmez kanun ve kuralları barındırmazlar. Tasarım oyunları kullanılarak birlikte tasarım faaliyeti gerçekleştirilirken önceden tasarlanmış materyaller her zaman gerekli olmamasına

rağmen, çerçeveyi belirlemek ve başlangıç noktası oluşturmak açısından son derece önemlidir. Tasarım oyunlarındaki açık uçlu ve belirsiz görevler, katılımcılara alternatif çözümler ve yeni yorumlar üretme açısından teşvik edicidir. Zaman dilimine göre ise oyunlar üçe ayrılmaktadır; şimdiki zaman, yakın gelecek, spekülatif gelecek. Tasarım oyunları; geçmiş hatıraları, şimdiki tecrübeleri, geleceğe yönelik hayalleri anlamak içindir. Tasarım oyunları, insanlara geleceği tasavvur etmek için, şimdiki ve geçmiş tecrübelerini paylaştıkları araç ve sahne sağlar (Vaajakallioa & Mattelmäkia, 2014).

Oyunun, tasarım veya problem çözme süreçlerindeki bir diğer önemli özelliği ise birliktelik kavramıdır. Eğitim sistemi ve gündelik yaşam içerisinde bireysellik ve birey merkezli olarak evrilmiş fertlere, oyun içerisinde yüklenen rollerle takım kavramına ve ekip çalışmasına yatkınlık kazandırılabilir. Günümüzün interdisipliner çalışma kültürü içerisinde ancak ve ancak takım olarak ve takımın bir parçası olarak var olunabileceği bir gerçektir. Oyunun içerisinde sinerjiyi ve ekip ruhunu yakalayan bireyler, problemin çözümü için yeterli çaba ve zamanın, uygun yöntem eşliğinde harcanması ile başarının geleceğini deneyerek öğrenebilirler. Lego firması oyuncak sektöründe modüler oyun blokları ile çocukların ve ebeveynlerin beğenisini kazanmış bir firmadır. Aynı firmanın "Serious Play" oyun seti ve metodu ise yetişkinlere ve iş dünyasına yönelik bir ürünüdür. Katılımcılar, modüler oyun parçaları aracılığı ile modeller inşa etmekte, bu modeller ise grup tartışması, bilgi paylaşımı, problem çözümü ve karar verme süreçlerine hizmet etmektedir (Serious Play, 2015). Tasarım oyunları müzakere veya uzlaşma alanları değildir. Tasarımcı ve kullanıcılardan oluşan doğru katılımcıların birlikte yaratım süreçlerini sahneledikleri birer etkinliktir. Katılımcıların birbirleri ile girdiği diyaloglar karşılıklı öğrenme sürecini kolaylaştırır niteliktedir (Brandt, Messeter, & Binder, 2008).

Tasarım oyunlarının tek düze tekrar edilmesi, oyunları sıradanlığa sürükleyebilir. Sıradanlık ve bayağılık ile refleksleşmeye yaklaşan sabit, durağan bir düzen (oyun süreci) oluşmaya başlayabilir. Oyunun katılımcısı olan tasarımcı veya yaratıcı düşünceyi açığa çıkarmaya çalışan birey bu refleksleşme ile birlikte acemi aklından uzaklaşmakta, oyun konusunda uzmanlaşmaktadır. Uzmanlaşmak bu durumda olumsuzluğu ifade etmektedir. Acemi aklında birçok alternatif varken, uzmanda sadece bir tanedir (Curedale, 2013). Bu özellikleri barındıran bir ortamda, yaratıcı fikirlerin açığa çıkması, olgunlaşması kolay olmayabilir. Yaratıcı düşüncenin açığa çıkması için problemlere sıklıkla yeni yollarla bakmak gereklidir. Yeni yolları, bakış açılarını türetmenin bir yolu, eldeki yol ve yöntemleri melezleştirmek olabilir. Melez; (hibrit) herhangi bir şeyin birleşimi olabilir. Melez bir fikir, öncesinde ilişkili olmayan iki veya daha fazla kavramın karışımı olacaktır. Bu beklenmeyen düşünce veya biçim örüntüleri yaratma yoludur ve birkaç üretim sonucunda meydana gelebilir (Ambrose & Billson, Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım, 2013). Oyunların hibritleştirilmesi ile oluşacak yeni bakış açıları ve yöntemler, sürece farklı bir yaklaşım katacak, melez oyunları açığa çıkaracaktır. Bu hibritleştirme süreçlerinin büyük bir çoğunluğunun başarısızlıkla sonuçlanacağı öngörülebilir. Fakat aradan başarılı oyunların, yöntemlerin açığa çıkma ihtimali denemesi için yeterlidir. Ayrıca tasarım düşüncesinde sürece biçilen önem sayesinde, başarısızlıkla sonuçlanan hibritleştirme süreçlerinin de aslında olumlu birer çıktı olduğu varsayımına ulaşılabilir.

Sonuç

Endüstri ürünleri tasarımı gibi yeni ürün ve süreçler ortaya koyarak toplumun ve bireyin var olan sorunlarını çözmeye odaklanmış bir disiplinin yeni fikir ve çözümlere giderken yaratıcı düşünmeden yararlanmadan yol alması olanaklı değildir. Yaratıcı düşüncenin, somut bir ürüne dönüşme sürecini veya var olan problemlerin çözümünü gerçekleştirme aşamalarını, metot kullanımı daha kolay kılmaktadır. Tasarım düşüncesi; fikir ve çözüm geliştirme odaklı bir metodolojidir, zor

problemleri insan merkezli çözme yaklaşımıdır. Bu yaklaşımın kullandığı araçlardan bir tanesi de oyun kavramıdır. Katılımcıların eğlenceli vakit geçirmelerinin yanı sıra, bir amaca yönelik kurgulanan tasarım oyunları sayesinde süreçler kolaylaştırılabilir. Özünde eğlenceden ziyade öğrenmek, öğretmek, empati kurmak gibi amaçları içerir bu oyunlar. Katılımın sahnelendiği bu oyunlarda, nadiren rekabet ve kazanan olmaktadır. Bir yarıştan ziyade bir paylaşım atmosferi hakimdir. Diğer oyunlara benzer olarak belirli kuralların olduğu söylenebilir. Fakat kurallar da, özdeki amaç için esnetilebilecek ve revize edilebilecek katılıktadırlar. Oyunlar, eğitim hayatı boyunca birey merkezli olarak evrilen bireye, takım oyununa, ekip çalışmasına bir yatkınlık kazandırmak açısından da kullanılabilir. Günümüzün interdisipliner çalışma kültürü içerisinde ekip ruhunun önemi ve gerekliliği fazlasıyla artmaktadır. Bu çalışmada, yaratıcı düşünceyi açığa çıkarmadaki yeri ve önemi belirtilmeye çalışılan oyun kavramının karşılaşabileceği potansiyel problemlerden bir tanesi olarak da standartlaşma, tek düze hale gelme görünmektedir. Oyunların da yaratıcı düşünce ile standartlaşmadan kurtarılması ve yeni fikirlerin açığa çıkmasına yardımcı olması için hibritleştirilmeleri gerektiği ulaşılan sonuçlar arasındadır. Bu çalışmada teorik olarak üzerinde durulan oyun kavramının tasarım düşüncesindeki yeri ve önemi, oyunların hibritleştirilmesi açısından uygulamalı olarak incelenmesi gereken başka bir araştırma konusudur.

Kaynakça

Ambrose, G., & Billson, N. A. (2013). Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım. İstanbul: Literatür.

Ambrose, G., & Harris, P. (2010). Design Thinking. Lausanne: AVA Publishing.

Brandt, E., Messeter, J., & Binder, T. (2008). Formatting design dialogues – games and participation. CoDesign: International Journal of CoCreation in Design and the Arts, 51-64.

Brown, T. (2009). Change by Design. HarperBusiness.

Cross, N. (2007). Creative Thinking in Design: An Introduction. Science of Design Symposium. California.

Curedale, R. (2013). Design Thinking Process and Methods Manual. Topanga: Design Community College Inc.

Dorst, K. (2006). Understanding Design. Amsterdam: Ginko Press.

Piotrowski, C. M. (2011). Problem Solving and Critcal Thinking for Designers. New Jersey: John Wiley & Sons.

Serious Play. (2015, November 24). Lego: http://www.lego.com/en-gb/seriousplay/the-method adresinden alındı

Vaajakallioa, K., & Mattelmäkia, T. (2014). Design games in codesign: as a tool, a mindset and a structure. CoDesign: International Journal of CoCreation in Design and the Arts, 63-77. doi:10.1080/15710882.2014.881886

MUĞLA İLİ-MİLAS İLÇESİ-ÇOMAKDAĞ KÖYÜ'NDEKİ MEKAN İÇİ- SÜSLEMELERDE KULLANILAN "HAYAT AĞACI" MOTİFLERİ

Okt. Asiye Aslan Özşen

Özet

Hayat Ağacı en temel ve bilindik şekilde üç anlamı bünyesinde barındırır. Bunlar, 1- Yer altı yani; Dünyanın, yaşamın bu gün öncesini, 2- Bu dünya yani bu yaşamı, 3- Ölümden sonraki gelecek yaşamı ve öteki dünyayı sembolize etmesidir. Muğla-Milas İlçesi Çomakdağ Köyünde bu araştırmaya konu olan Hayat Ağacı motifleri ise, odanın tüm ahşap yüzeylerine, spontane şekilde ve büyük bir kültürel mirası aktarırcasına, kök boyalarla boyanmıştır. Yaklaşık 120 yıllık bu ev içi süsleme motifleri, bünyesinde en primitif olanından en kompleks olanına kadar bir çok hayat ağacı motifini barındırmaktadır. Bu motiflerde genellikle evrene, gök cisimlerine, (dünya-ay-güneş tasvirlerine), temel hayat ağacı motiflerine ve insan bedeni şeklinde olan hayat ağacı motiflerine yer verildiği görülmektedir. Bu yörede, Hayat Ağacı motifi Muğla-Milas İlçesinin karakteristik halılarında "Yanış" olarak isimlendirilir. Ayrıca Milas-Çomakdağ Köyünde özel günlerde, evli kadınlar tarafından giyilen bir topdon olan "Yaneş Don" un her iki yanındaki işlemelere de "Yaneş" denilir. Bu bildiri ile bu dağ köylerinde uygulanmış olan hayat ağacı motiflerinden bir kısmı olan ev içi süslemelerde kullanılan Hayat Ağacı motiflerinin gün yüzüne çıkartılması ve insanlık kültürü ile paralellik gösteren Türk Kültürünün köklerinin anlatılması böylece de, bugünlere yansıyan kültür tarihine ait yaşayan belge örneklerinin paylaşılması amaçlanmıştır. Çalışmada, insanlığın ortak hafızasını oluşturan örneklerden olan bu hayat ağacı motifleri renk, biçim ve simge-sembol olarak anlatılmıştır. Bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde ilgili köyde, 30 Nisan 2015 tarihinde, Abdurrahman Karatepe ve ailesiyle görüşmek ve fotoğraflama yapmak sureti ile saha çalışması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hayat Ağacı, Kızılağaç Köyü, Kök boya, yıldız motifi, ay motifi, güneş motifi.

"TREE OF LIFE" PATTERNS USED IN THE INTERIOR ORNAMENTS IN ÇOMAKDAĞ VILLAGE OF MUĞLA-MİLAS

Abstract

Tree of life includes three meanings in the most essential and known way. These are: 1. Underworld which means world's and today's past, 2. Present world which means existing life 3. Symbolizes the life after death. Tree of Life patterns that are object to this research in the Çomakdağ village of Muğla-Milas are painted with madder as if to transfer a massive cultural heritage spontaneously on the wooden surface of room. These indoor patterns, that exist for about 120 years, include many Tree of Life patterns ranging from the most primitive ones to the most complex ones. These patterns usually include symbols of universe, celestial bodies (earth, sun, and moon portraits), basic tree of life patterns, and tree of life patterns in shape of human being. Tree of Life patterns on the Milas province's distinctive carpets are named as "Yanış" in this region. Also, shapings on the both sides of a special type of pants that is named as "Yaneş Don", which is worn by married women in special occasions, are called "Yaneş" too in the Milas-Çomakdağ village. Purpose of this assertion is to bring Tree of Life patterns, that are part of Tree of Life patterns performed in mountain villages, to light and to express Turkish cultural heritage that have parallels with the culture of humanity, therefore, sharing present document samples that belong to cultural history and are able to reach modern day. Tree of Life patterns, that are one of the samples which form humankind's common memory, are expressed as colors, shapes, and symbols in this study. In order to fulfill the study, fieldwork is done by interviewing with Abdurrahman Karatepe and his family, and by photographing in April 30, 2015.

Anahtar Kelimeler: Hayat Ağacı, Kızılağaç Köyü, Kök boya, yıldız motifi, ay motifi, güneş motifi.

MUĞLA İLİ-MİLAS İLÇESİ-ÇOMAKDAĞ KÖYÜ'NDEKİMEKAN İÇİ-SÜSLEMELERDE KULLANILAN "HAYAT AĞACI" MOTİFLERİ

Muğla İli-Milas İlçesi-Çomakdağ Köyü mekan içi süslemeleri Halkbilimi-Folklor araştırmaları kapsamında değerlendirilen bir konudur. Araştırmamıza konu olan bu süslemeler, bünyesinde birçok hayat ağacı ve gök cismi barındırmaktadır. Folklor sözcüğü "Halkbilimi" anlamına gelmekle beraber, ilk kez İngiliz arkeolog William John Thomas tarafından 1846'da kullanılmış ve batı ülkelerinde bilim olarak gelişmeye başlamıştır. İngilizce Folk (=halk) ve lore (=bilim) sözcüklerinden oluşur (Uğurlu, 2009:21-27).

Folklorun inceleme alanı halk kültürüdür. Folklorcular halk sözcüğünü ortak sosyal ve kültürel özellikleri bulunan insan topluluğu olarak tanımlarlar. Folklor malzemelerinin üç özelliği vardır. Bunlar: Bilgi haline gelmiş folklorik malzeme (Atasözleri, destanlar vb.), Yaşanan folklorik malzeme (doğum, düğün, ölüm gelenekleri vb.) ve sanat halini almış folklorik malzemedir. Sanat halini almış folklorik malzemelere ise halk oyunları, türküler ve el sanatlarını örnek verebiliriz (Tan, 1985:7-8).

Macar bilim adamı Ignacz Kunos, Türk Halk edebiyatını ilk kez ele alarak, masalları, türküleri, meddah hikayelerini, seyirlik oyunları, bir ulusun sanat üretimlerini yükseltecek onlara milli özelliklerini verecek ve uluslararası kültürel alışveriş ve okuryazarlık sağlayacak belgeler olarak değerlendirmesi, Türk Halk biliminin ilk temel taşını koyma onurunu almasına vesile olmuştur.

Folklorun yani Halkbiliminin amacı halk kültürünü araştırıp değerlendirerek, toplumun sosyo-ekonomik dinamiklerini ortaya çıkarmak, milletin kültür bütünlüğünü sağlamak, mahalli kültürü önce milli kültür sonra da evrensel kültür haline getirerek insanlığın ortak kültürüne katkıda bulunmaktır (Uğurlu, 2009:21-32).

Araştırmamıza konu olan el sanatları örneklerinden olan Muğla-Milas-Çomakdağ Köyü mekan içi süslemeleri önemli bir halk bilimi belgesi teşkil etmekte ve bünyesinde bir çok "Hayat Ağacı figürü" (evrene dair, hayat ağacının ölümden sonraki hayatı sembolize eden anlamına yönelik elemanları yani yıldızları, ayı ve güneşi de anlatmaktadır.)

Hayat Ağacı dünya kültüründe de kendini çok çarpıcı şekillerde gösterir. Tek tanrılı dinlerde ortak tema olan Âdem'le Havva'nın cennetten kovulması hikâyesinde ortak meyve elma ve yine ortak kutsal ağaç ta elma ağacıdır. Ancak Âdem ve Havva yılanın koruduğu elma ağacının meyvesini yiyerek cennetten kovulmuş ve ölümsüzlük hakkını kaybetmişlerse de insanoğlu binlerce yıldır ölümsüzlük peşinde koşmuştur. Bu uğurda da birçok bitki ve sudan medet umar olmuştur. İnsanoğlu evrende ölümsüz olmayı başaramayınca da bu defa ölümden sonra dirilmek ve ruhun ölümsüzlüğüne inanmak gibi çareler bulmuştur. Hayat ağacı örgesi ise insanlığın bu sonsuz yaşama isteğini anlatan bir sembol olarak karşımıza çıkar. İnsanoğlu ölüm korkusu ve yok olmanın çaresizliği ile ölümsüz olma konusunu işleyen efsaneler ve destanlar üretmiştir. Gılgamış Destanı'nda ve birçok Anadolu efsanesinde işlenen ölümsüzlük konusuna çare olarak ağaç, bitki ve çiçekler görülmüştür (Serin, 2002:1-2).

Animizm birçok bir çok doğa inancını bünyesinde bulundurur. Bu inanç sisteminde ağaçlar da saygı duyulması gereken kutsal bir ruha sahiptir. Bu kültte, ağaca duyulan saygının berekete etki ettiğine de inanılır. Ağaca tapınmanın ipuçlarını Oğuz tarihi kadar eskilere dayanır. Tengricilik, Eski Türklerin ve Moğolların inanç sistemidir. Hem bu sistemde ve hem de kuzey Amerika yerlilerinin inanç sistemlerinde yer-gök âlemini birleştirdiğine inanılan ve dünyanın merkezinde konumlanmış bir dünya ağacı vardır. Dünya kültüründe ve inançlarında Bay Terek, Hayat Ağacı, Evliya Ağaç, Temir Kavak, gibi isimler alan kutsal ağaç sadece Türk mitolojisinde değil, aynı zamanda tüm dünya mitolojilerinde karşımıza çıkar.

Fotoğraf -1 İskandinavya'da Hayat Ağacına Mimir Ağacı denilir-Bilgelik Ağacı

Fotoğraf 2-Kelt-Bir kitap kapağında Hayat Ağacı

Hayat Ağacı belki de ilk insan kadar eskidir ve Türk kültüründe ve mitolojisinde de çokça işlenmiş bir sembolizmdir. Avrupa, Uzak Doğu medeniyetleri, Mezopotamya gibi medeniyetler tarafından gençlik ve ölümsüzlük veren bir unsur olarak görülür. Günümüzde de inanç sisteminde etkinliği sürdüren dinler olan Hıristiyanlık, Yahudilik ve İslamiyet'in kutsal kitaplarında kendini gösterir. (Fotoğraf 1-2)

Dünya Üzerindeki örnekler sayısız mit ve efsane oluştururken birbiriyle paralellik gösterir. Yaratılışın kaynağıdır, Tanrının yeryüzündeki sembolüdür, bu dünya ve öteki dünya arasındaki bağlantıyı kuran temel direktir, hayvanların üremesini sağlar, bereket, şifa, hayat, ölümsüzlük, gençlik, güzellik ve mutluluk kaynağıdır, yağmur, rüzgar ve güneşi etkiler. Tanrı ile iletişim, ağaç yoluyla sağlanır. Eski insanlar evrenin tasarımında üç temel düzey öngörmüşlerdir. Yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü. İsmi Axismundi olan kozmik bir sütun vardır ve bu sütun kaidesi yeraltında-cehennemdedir ve merkezi evrenin merkezindedir. Bu kozmik direk gökyüzünü de taşır. İnsanın yaratılışı da bu merkezde gerçekleşmiştir.

Türk Kültüründe Hayat Ağacının meyvesiz olması doğurulmamış ve doğmamış olması ve benzerinin olmaması anlamındadır. Hayat ağacı, Kabe'dedir, Golgota'da, Akdağ'da, Kaf Dağındadır. Sabit bir yeri yoktur. Ulaşılması zor bir yerde canavarlar tarafından korunmaktadır. Bir dağın ya da tepenin üzerindeki merkezde ya da cennettedir. Bazen kökü yer altında bazen de dalları aşağıda ters durmuş şekilde hayal edilir. Sonsuzdur ve hayat kaynağıdır. Sürekli olarak yeraltı ve gökyüzüyle ilişki halindedir.

Hayat Ağacı şeytanı ve kötü ruhları kovar. Birçok dinde ardıç, günnük ve ya öd ağacından yapılan tütsünün kötülükleri kovduğuna inanılır (Baybağ, 2015:1-2).

Kayın ağacı Şamanist Türklerin kutsal ağacıdır. Bütün şaman ayinlerinde yer verilen bu kayın ağacı Altay Şamanları için ise, düğün, doğum ve bayramlarda çok önemli bir elemandır. Şamanlar kutsal ağaca "Bay Kayın" derlerdi. Bu inanca göre Kayın, tanrı ile kul arasında kutsal bir köprü görevi görür. Bu inanç sisteminde kutsal ağaca zarar verenin başına kötülük geleceğine inanılırdı. Şamanlar, toprağın ruhunun da kayın ağacında olduğuna inanırdı. Şorlar ise dağların ve suyun ruhu olduğuna inanır ve onların şereflerine yaptıkları ayinleri kayın ağacının altında canlandırırlardı. Altay şamanlarına göre Umay Ana insanlar yaratılırken kayın ağacı ile beraber yeryüzüne inmiştir. Yakutlarda ise kutsal ağaç göğün en yüksek noktasındadır ve bu ağaçla gökyüzünün kapısı yere açılır. Bu dünya ağacının zirvesinde de çift başlı bir kartal yuva kurmuştur ve buradan gökleri korumaktadır. Hakaslar,"Imay Toyi" olarak isimlendirdikleri törenlerinde kullandıkları ağaçları toprağa dikerlerdi. Bu törenler bir kadın adına yapılırdı ve eğer bu ağaç kurumazsa kadının bulunduğu ailede çocuklarının olacağına inanılırdı. Kutsal ağaç, Hakaslarda insan, insan canı ve soy anlamlarına gelirdi.

Mahmut Kaşgari'nin Oğuzları anlattığı yazılarında, Oğuzların yakınlık kurdukları yüksek bir dağın tepesindeki büyük bir ağaca "Tankrı" dediklerini anlatır. Kumuklar da, Derbent yakınlarında yaşayan bir topluluktur ve kutsal ve dokunulmaz saydıkları ağaca "Tenkrihan" ismini vermişlerdir. Kısacası Türklerin eski inanç sistemleri ve birçok tarihi bilgi gösteriyor ki, Türlere göre ulu ağaç tanrının niteliklerini taşımaktadır. Oğuzname'deki "Kıpçak" efsanesinde de ağaç anlatılır. Altay halk biliminde kayın ağacından inerek, yeni doğmuş çocukların isimlerini veren aksakallı yaşlı insan motifleri görülse de Türk mitoojisinde ağaçtan doğmak olayına rastlanmadığı gibi, kahramanlar ağaç yoluyla cennetten gelirler.

Ağaç Azerbaycan'da ortaya konan dekoratif sanatların hepsinde hayatın başlangıç sembolü olarak ortaya çıkar. Bundan başka Azerilerin dedebaba ruhları gününde kesinlikle ağaç kesilmezdi (Wikipedia:2015:1-3).

Ayrıca Hayat Ağacı olarak lotus, nilüfer, yasemin, karanfil, sümbül, lale, nergis gibi çiçekli bitkilerin yanı sıra meyveli ağaçlar ve meyvesiz meşe, ılgın,

sedir, kayın, çam, ardıç, akasya, çınar vb. ağaçlar da örge olarak kullanılmıştır (Serin,2002:1-2) .

Ağaç kültü, insanlığın en eski çağlarından gelmektedir. Servi, sedir, incir, zeytin, asma, hurma, palmiye, kayın, nar, meşe vb. Ağaçlar değişik toplumlarda hayat ağacının sembolüdür. Motif olarak bu ağaçlardan hangisi kullanılırsa kullanılsın, genel olarak hayatı ve sonsuz yaşamı simgeler ve hayat ağacının sembolüdür. Hayat ağacı, sürekli gelişen, cennete yükselen, dikey sembolizmi oluşturur. Geniş anlamda sürekli gelişim ve değişim içinde yaşayan evreni sembolize eder, evrenin üç elementini;

1-Toprağın derinlerine inen kökleriyle yeraltını,

2-Alt dalları ve gövdesiyle yeryüzünü,

3-Işığa yükselen üst dallarıyla cenneti birleştirir,

yani yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi sağlar. Kökleriyle topraktan aldığı suyla, dallarını ve hava alma organı olan yapraklarını besler, yeni yağmurlar getirerek evrensel döngüyü sağlar. Ateş onun dallarının birbirine sürtülmesiyle oluşur. Hayat ağacı formu stilize edilmiş çeşitli ağaç motifleriyle, Anadolu'da üretilen tüm el sanatlarında kullanılmıştır. Taş (mezar taşları, cami, medrese), tahta (kapı, pencere, tavan, mezar taşı), çömlek (kap), çini, işleme, dokuma, cam, tezhip, minyatür, edebiyat ve müzikte kendini göstermektedir. Anadolu motiflerinde hayat ağacı "can ağacı" olarak ta nitelendirilir. Ölümsüzlüğün sembolüdür. Çeşitli örneklerde, hayat ağacının üzerinde görülen kuşlar, zamanı geldiğinde uçacak olan can kuşlarını temsil eder. Can ve ruh eş anlamlıdır. Ağaç konusu bütün ilkel dinlerde vardır. Servi, çam, zeytin, mersin, sarmaşık, gibi kolay tutuşan bazı ağaç ve bitkilerin canlılıklarını kışın da devam ettirebilmelerini sağlayan bir iç ısıları vardır. Ağaçlar, belirli bir bölgede köklenip yerleşmeleri ve göçememelerinden dolayı, yerleşikliği ve kök salmayı da sembolize eder.

Mevlana Celalettin-i Rumi'nin Mesnevi'sindeki "Bu ağaçlar, ellerini topraktan çıkarıp, halka doğru yüz türlü işaretlerde bulunurlar, duyana söz söylerler, yeşil dilleriyle, uzun elleriyle, toprağın içindeki sırları anlatırlar (Megep, 2008:3-4).

Sümer, Babil, Hurri, Hitit, Asur, Frig, Geç Hitit ve Mitanni gibi bir çok kültürde Hayat Ağacı örgesi görülür (Çevik, 2015: 337).

Fotoğraf 3-Sümer Anatanrıça Ninmah ve Hayat Ağacı (doğum)

Fotoğraf 4,5,6-Mustafa Kocabıyık

Bu enterior süslemelerde tüm Anadolu dinleri ve yaşantısının bir sentezi karşımızda durur gibidir. Kök boyayla boyanarak yapıldığı anlatılan bu resimler ustalarının tarihi köklerini Sümerler vb. bir çok uygarlıktan günümüze taşımaktadır (Fotoğraf3,4).

Bu kapı resimlerinde de ruhun göğe yükselmesi, başka mekanlara yol alması ve evrenin diğer mekanlarının dünya ile olan köprüleri anlatılmış olmalıdır (Fotoğraf 5,6). Özellikle Fotoğraf 6'da bir mekandan diğer bir mekana geçiş anlatılmıştır.

Fotoğraf 7-Kars, Kırşehir-Mucur, Kocaeli-Hereke, Niğde halılarında ağaç motifi

Fotoğraf 8-Amerika Yerlileri - Navajo Kabilesi - Hayat Ağacı desenli kilim

Anadolu'nun zengin uygarlık tarihi, tüm dünya kültürüyle ortak bir hafızaya sahiptir. Aynı Türk halı-kilimlerinde olduğu gibi diğer dünya uygarlıklarında da benzerlerine rastladığımız ortak bilinç günümüzde de gün yüzüne çıkıyor gözükmektedir (Fotoğraf 7,8).

Fotoğraf-9 Mustafa Kocabıyık

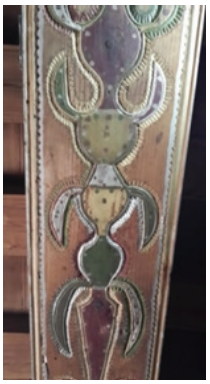
Fotoğraf 10-Sümer-Annunaki ve Hayat Ağacı

Mustafa Kocabıyık'ın (Evi yaptıran Mustafa Kocabıyık'ın torunu) bu resimlerin ve evin yapım sürecini şu şekilde anlatmıştır. " Bu evi dedem, Mustafa Kocabıyık (1926 doğumlu) 1935 yılında üstü toprak temeli taş olarak yaptırmıştır. Evin taş ustalığını Aydın'ın Tekeler köyünden taş ustası Mithat usta yapmıştır. Resimler de yine aynı yıl Ekiztaş Köyünden Ali Usta tarafından yapılmıştır. Eve, 1964 yılında tadilat yapılarak ahşap çatı ve merkez odanın tavanına da yine ahşap bir göbek yapılmıştır. Bu ahşap işçiliğini dülger İsmail Usta ve Yardımcısı Hüseyin Usta yapmıştır. " (Kocabıyık: 2015)

Fotoğraf 11- Abdurrahman Karatepe

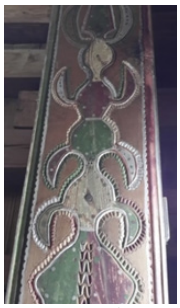
Fotoğraf 12-Kalınkaya-Kadın vücudu şeklinde Ağaç

Fotoğraf 13-Altıntepe-Kadın vücudu şeklinde Ağaç



Fotoğraf 14- Abdurrahman Karatepe

Hayat Ağacı konusu binlerce yıldır büyüyle birlikte ele alınmıştır ve özellikle doğurganlıkla ilgili bir sembol olarak karşımıza çıkar. Kızılağaç Köyünde yaşayan Abdurrahman Karatepe'nin evindeki bu mekan içi süslemelerde görülen ve kadın bedenini çağrıştıran Hayat Ağacı motifleri, bu süslemeleri yapan ustanın ya da ustaların kültürel bilinç altına açıklık getirmekte ve bu kültürel mirası gün yüzüne çıkarmaktadır. Bu figürlerin, ait olduğu evdeki kadının bu evin neslini sürdürmesine, ailenin soyunun ebediyete kadar devam etmesini temenni etmek amacıyla resmedildiği düşünülmektedir (Fotoğraf 11, 12, 13, 14).



Fotoğraf 15 Abdurrahman Karatepe

Fotoğraf 16-Frigya Hayat Ağacı-Pazarlı-Anadolu Medeniyetleri Müzesi-Ankara

İnsanlığın, dünyanın ve yaşamın ortaklaşa yarattığı, kültür tarihinin geçmişten günümüze yani modern zamanlara etkilerini bulmak mümkündür. Burada kadın bedenine dönüştüğü şeklinde yorumlanabilmesi mümkün olsa da Frigya Hayat Ağacından da izler taşıdığı açıktır. Burada hem geçmiş miras günümüze aktarılmış, hem de kadının soyun devamı anlamında kutsandığı ve doğurganlığıyla insanoğlunun yaşamını sürdürmesine etki yaptığının anlatıldığı görülmektedir. Aynı kolların tekrar tekrar ifadesi ise kadınla bereketin özdeştirildiği anlamına da gelebilir.

Fotoğraf 17 Abdurrahman Karatepe

Fotoğraf 18- Sivas Gök Medrese-Hayat Ağacı

Dünya kültür tarihine mal olmuş Hayat Ağacı motiflerinin bazıları doğada olduğu gibi işlenmiş bazıları da doğanın stilizasyonu yapılarak oluşturulmuştur. Abdurrahman Karatepe'nin ev kapısındaki bu motifler de doğal olanın ana karakteristiği bozulmadan stilize edilmiş görüntüler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fotoğraf 19,20,21 - Abdurrahman Karatepe Fotoğraf

Bazı örgelerde ise gök yüzünün gece karanlığındaki ışıltıları gibi pırıltılarla bazı gök cisimleri parlıyor görülmektedir. Güneşin etrafındaki gezegenler, Güneşten aldığı ışıkla aydınlanan ayın yüzeylerinin aldığı şekiller ve bu dünyadan başka bir dünyaya ruhun yükselişinin anlatıldığı üç farklı örge yine ağaç kazıma yöntemiyle işlenmiş ve kök boyalarla boyanmış olarak gözlemlenmektedir. Bu kozmoz ortamı hayat ağacının dünyayı evrene bağladığı ortam olmalıdır.(Fotoğraf 19, 20, 21)

Fotoğraf 22,23 - Abdurrahman Karatepe

Hayat Ağacı kutsal sembolleriyle bazen en primitif görselleriyle karşımıza çıkmaktadır. Buna verebileceğimiz en güzel örneklerden birisi de Abdurrahman Karatepe'nin ev ana giriş kapısındaki ahşap iççiliğidir. Burada stilize edilmiş bir biri ile sırt sırta iki üçgen görülmektedir. Bu üçgenler de yeryüzü olarak nitelendirebileceğimiz koyu renkle boyanmış bir kaideye dayanır. Bu örge kompleks ve girift hayat ağacı motiflerinin yorumlarına ek olarak çok temel ve sade bir anlatım sunmaktadır. Üçgenlerden birisi doğumu iki üçgen arası hayatı ve ikinci üçgenin ise ölümü sembolize ettiği söylenebilir. (Fotoğraf 22)

Ayrıca evin ortasında yere paralel şekilde duran kiriş üzerindeki resimlerin arasında gök cisimlerine rastlanması da son derece dikkat çekicidir. Ruhun bedenden ayrılmasıyla, dünyadan kutup yıldızına doğru yol alması anlatılmış olmalıdır. (Fotoğraf 23)

Abdurrahman Karatepe bu duvar resimlerinin yapım sürecinden şu şekilde bahsetmektedir. "Bu ev süslemeleri evin yapımından hemen sonra 1938 yılında dedem Mehmet Karatepe tarafından yaptırılmıştır. Bu resimlerin Aydın İli-Karpuzlu İlçesi-Tekeler köyünden, Dülger Ali Usta ve birlikte dülgerlik yaptığı arkadaşı Kadir Usta tarafından önce ağaç işlemeleri ve sonra boyamaları yapılmıştır. Ancak 1964 yılında eve sonradan eklenen ağaç işleriyle bezeli balkon eklenmiştir (Fotoğraf 27). Bu balkonu ise Ali Can isimli bir dülger yapmıştır. Gerek evin içinde, gerek balkondaki ağaç işleri ve boyamalar dedemin evine gösterdiği özenden ve bu işlere özel merakından kaynaklanmaktadır. Kızılağaç Köyünde bundan başka 5-6 evde daha bu ev süslemelerinden vardır. Bu süslemeleri de yine Tekeler Köyünden gelen aynı ustalar 1930'lu yıllarda yapmışlardır" (Karatepe:2015).

Fotoğraf 24, 25 -Mustafa Necati Ertuğrul

Hayat Ağaçları kuşla da örgelenebilmektedir (Serin, 2002:3).

Mustafa Necati Ertuğrul'un evinin ana giriş kapısı üzerindeki işlemelerin detayları arasında yer alan kuş figürü aslında "can-ruh" kavramlarını simgeler ve Hayat ağacının yanındaysa ölümü çağrıştırdığı söylenebilir. Burada kuşun ağzında tuttuğu helezonumsu bitki, bir nevi ölümsüzlüğü,

ruhun göğe yükselmesini ve ölümden sonra yaşamı sembolize etmektedir. (Fotoğraf 24, 25)

Fotoğraf 26-Mustafa Necati Ertuğrul

Fotoğraf 27-Hünkar Kasrı-Servi Ağacı-Doğum,Yaşam,Ölüm

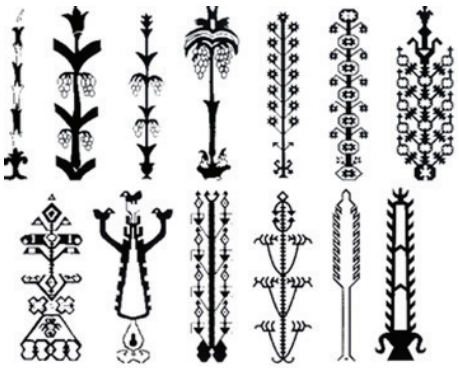
Türk Kültüründe ve mitolojisinde bolca karşımıza çıkan servi ağaçları ile ruhun bu dünyadan evrendeki başka dünyalara yükselişi anlatılır. Abdurrahman Karatepe'nin evinin süslemelerinde yer alan bu stilize ağaç ve kutup yıldızını çağrıştıran evren nesnesi ise yine ölümden sonraki yaşamı, ruhun başka bir dünyaya yolculuğunu ölümsüzlüğü anlatır gözükmektedir.

Fotoğraf 28, 29- Mustafa Necati Ertuğrul

Mustafa Necati Ertuğrul'un evindeki duvar süslemelerinde karşımıza çıkan örgeler ise dünyadan helezonlarla göğe yükselen ruhu, ölümden sonra yaşamı ve ölümsüzlüğü sembolize ediyor denilebilir.(Fotoğraf 28,29)

Fotoğraf 30, 31, 32 - Mustafa Necati Ertuğrul

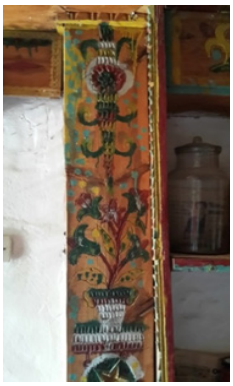
Hayat ağacı sembolizması aslında kullanıldığı yere göre farklı simgeler taşımakla beraber evreni; yani cenneti, ölümsüzlüğü, ebediyeti, çoğalmayı, suyu, yağmuru, bereketi ve soyu; yani sülaleleri simgeler. Şeytan; Allah'ın emirlerine karşı gelen tek yaratık; kötülüğü, olumsuzluğu, iki yüzlülüğü, isyankarlığı, başkaldırmaya işaret eder. Soğukkanlı bir hayvan olan yılan şeklinde de resmedilir. Bu oda içi resim ise dolap kapağı üzerine ahşap kazıma tekniği ile işlenmiş ve kök boyalarla da renklendirilmiştir. Bu resimde yılan bir kuş tarafından evden uzaklaştırılmaktadır. Yani aslında bundan böyle bu eve ve bu evin insanlarına kötülüğün uğramayacağı düşünülmüştür. Çünkü kuş tarafından, kötülüğün ruhu yani yılanın-şeytanın ruhu başka bir dünyaya götürülmüştür. (Fotoğraf 30)



Fotoğraf 33-Türk Kilimlerinde Hayat Ağacı motifleri.

Başka bazı dolap kapağı resimlerinde ise yine Türk Kilimlerindeki Hayat Ağacı motiflerini çağrıştıran sentez anlatımlar görmek mümkündür. Bu anlatımlar da ağaç kazıma yöntemleriyle işlenmiş, kök boyalarla boyanmıştır. (Fotoğraf 31, 32, 33)

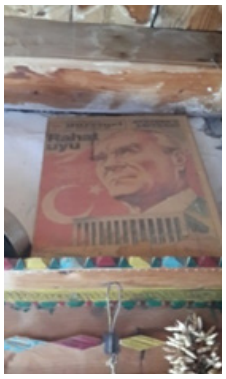
Fotoğraf 34- Hitit-Boğa Başlı insanlar ve Hayat Ağacı.



Fotoğraf 35
Mustafa Necati Ertuğrul

Dolap kapağı üzerine önce ahşap kazıma tekniği ile işlenmiş ve daha sonra kök boyalarla renklendirilen örgede de iki resim canlandırılmıştır. Bunlardan birisini bir çiçek örgesi, diğerini ise soyut

diyebileceğimiz ve dünyanın ve yaşamın dünü, bugünü ve geleceği olarak yorumlayabileceğimiz stilize bir figür oluşturmaktadır. Bu boyamalardaki renklerin Milas yöresi halılarında kullanılan ipliklerin ve yaneş don işlemelerinde kullanılan ipliklerin renkleriyle aynı olması da dikkat çekicidir ve bu benzerlik aynı kök boyaların kullanılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Aslında tüm bu ortak renk kullanımı da Milas'a mahsus pastel renklerden oluşan bir renk paleti oluşturmuştur. Bu süslemenin Hitit hayat ağacını çağrıştırması da ortak belleğin gün yüzüne çıkmasının bir belgesini teşkil etmektedir.(Fotoğraf 34,35)



Fotoğraf 36- Mustafa Necati Ertuğrul

Sonuç olarak, Milas Halılarında Hayat Ağacı Motifine "Yanış" denilmesi, Çomakdağ Kadını'nın özel günlerde giydiği top donu " Yaneş" olarak isimlendirmesi ve Türk İşleme Sanatında motifin ismine de "yanış" deniliyor olması bu figürlerin ortak bir yörük bilinç altı olduğunun ve bu süslemelerle aslında hep hayat ağacının farkında olmadan da olsa işleniyor olduğu neredeyse kesindir. Ayrıca Türklerin eski inancı olan Şamanizmin Ağaca yüklediği kutsal manalar ve Oğuz boylarından gelerek şehirlere yerleşmiş olan Türkmenlere "Yörük" denilmesinden de kaynaklanan bir ortak hafıza oluştuğu ortaya çıkmaktadır. Gerek Mustafa Necati Ertuğrul'un gerek Mustafa Kocabıyık'ın ve gerekse de Abdurrahman Karatepe'nin evlerindeki bu duvar süslemeleri gösteriyor ki; bu resimleri yapan kişiler atalarından miras aldıkları ortak bilinçle bundan binlerce yıl öncesine ait inanışları ve sembolleri farkında olmadan sanata dönüştürmüşler ve bu duvarlara işlemişlerdir. Bu farkında olmaksızın gün yüzüne çıkan kültür mirası aslında insanlığın ortak hafızasını oluşturan unsurlardan olmuştur. Bugün Türkiye'de yaşayan yörükler her ne kadar müslüman bir toplum olsalar da aslında kültüre dair bilinç altının yok edilmesi ve her vesile ile bu geçmiş mirasın gün yüzüne çıkmasının engellenememesinin söz konusu olduğu, 20 yy.ın başlarında resme konu olmuş ve ortaya çıkan bu belgelerden de anlaşılabilmektedir. Milyonlarca yıldır yeryüzüne hâkim olan insanoğlu aslında hep güçlü ve dünyayı değiştiren-yöneten gözükse de kendi yaşama emellerine sahip çıkarken yine doğaya sarılmış, sığınmıştır. Milyonlarca yıldır aklının almadığı ölüm gerçeğinin tesellisini ruhun ölümsüzlüğüne ve evrendeki bir başka noktada ya da cennetteki yaşama inanmakta bulmuş gözükmektedir. Çomakdağ Köyü halkı Yörük bir halktır ve kültürüne son derece bağlı bir anlayışa sahiptir. Bu anlayışı da Cumhuriyetin ve Atatürk'ün değerlerini yaşatarak gerçekleştirdikleri de bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 36). Bu araştırma ile köklü Türk ve dünya kültürünün binlerce yıl sonrasından bugünlere ışık tuttuğu gerçeğinin bir kez daha örnekleriyle gösterilmesi ve zengin tarih ve medeniyet kültürüne sahip Anadolu topraklarının bu kıymetlerinin, bu araştırmalar vesilesi ile yeni kuşaklara da öğretilmesi ve insanlıkla paylaşılması amaçlanmıştır.

Kaynaklar:

MEGEP, "Ağaç motifleri", T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara 2008

Karatepe, A. Çomakdağ Kızılağaç Köyü 1955 doğumlu, aynı köyde yaşıyor, ilkokul mezunu (Canlı Kaynak).

Kocabıyık, M. Çomakdağ Kızılağaç Köyü 1978 doğumlu, aynı köyde yaşıyor, ilkokul mezunu (Canlı Kaynak).

http://semrabayraktar.blogspot.com.tr/2013/03/hayat-agaci-dogum-yasam-olum.html, Bayraktar, S. 01 Haziran 2015

http://www.sivasder.org/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=135 Yard. Doç. Serin, A.Y. Altıncı Şehir, Sayı:8, 02 Haziran 2015

https://tr.wikipedia.org/wiki/A%C4%9Fa%C3%A7_inanc%C4%B1 01 Haziran 2015

http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuanadolu/article/view/1023001684 Çevik, N. "Hayat Ağacı'nın Urartu Kült törenlerindeki yeri ve kullanım biçimi" 01 Haziran 2015

http://www.tulaybaybag.com/ index.php? option=com_content&view=article&id=77&Itemid=251"Hayat Ağacı" 01 Haziran 2015

Tan, N. "Folklor (Halkbilimi) Genel Bilgiler", Halk Kültürü Yayınları, İstanbul, 1985

Uğurlu, N. "Foklor ve Etnografya Halk Türkülerimiz", Örgün Yayınevi, İstanbul, Ekim 2009

MÜHENDİS ADAYLARINA YÖNELİK "GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI" DERSİ VE ÇIKTILARI: İTÜ ÖRNEĞİ

Dr. Aslıhan Erkmen

Giriş

Türk üniversite sistemi içinde ilk teknik okul olan İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ), mühendislik ve mimarlık alanında öncü bir kurum olmanın sorumluluğuyla eğitim programını sürekli güncelleyip, geliştirmektedir. Genel müfredatı ile her zaman çağdaş olmayı hedefleyen İTÜ'de sanatla ilgili bir lisans programı bulunmamasına rağmen, uygulamalı ve kuramsal sanat dersleri kadrolu ve misafir öğretim elemanlarının desteğiyle yürütülmektedir. İTÜ Güzel Sanatlar Bölümü, İTÜ öğrencilerinin güzel sanatlar alanında ilgi ve becerilerini geliştirme amacıyla Yüksek Öğretim Kanununun 5.iii maddesi uyarınca Türkiye'de bu isimle açılan ilk bölüm olarak 6 Kasım 1981'de kurulmuş; 1983-1984 Akademik Yılında öğretime başlamıştır. Bölüm, kadrosu ve ders programı değişse de İTÜ lisans öğrencilerine kesintisiz olarak seçmeli dersler vermeye günümüze kadar devam etmiştir. İTÜ'de ayrıca Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak lisansüstü çalışmaların yürütüldüğü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 1982'den bu yana faaliyet göstermektedir. Disiplinlerarası bir yapıya sahip program her yıl pek çok yüksek lisans ve doktora mezunu vermektedir.

Mühendis Adaylarına Yönelik Sanat Dersleri Müfredatının Oluşturulması

Yirmi üç mühendislik programı ABET (Accreditation Board of Engineering and Technology) kurumundan akredite edilen İTÜ, 2009 yılında ABET'in önerisi ve İTÜ Senatosu'nun kararıyla sanat derslerini tüm lisans öğrencileri için zorunlu hale getirmiştir. Bu önerinin öncesinde Güzel Sanatlar Bölümü'nün süregelen hazırlıkları ve teklifi de önemli bir tetikleyici olmuştur. Mühendislik eğitimi alan lisans öğrencilerine öğrenimleri boyunca en az bir adet sanat dersi almayı zorunlu hale getirmenin başlıca nedeni, onlara ancak sanat dersleri ile verilebilecek kavramsal tasarım becerisini kazandırmaktır. Bu doğrultuda daha önce sadece Mimarlık Fakültesi öğrencilerine uygulamalı sanat dersleri veren Güzel Sanatlar Bölümü'nün kadrosu genişletilmiş ve dışarıdan alınan uzman öğretim elemanı desteği ile 2009-2010 Akademik Yılı itibariyle uygulamalı ve kuramsal on yedi yeni sanat içerikli ders öğrencilerin seçimine sunulmuştur. Söz konusu dersler bölüm kadrosu ve olanakları gözetilerek belirlenmiş, ayrıca güncel sanatsal gelişmeler de dikkate alınmıştır.

Bölüm öğretim elemanları tarafından hali hazırda aktif atölyelerde verilen "Desen" ve "Seramik" dersleri yeni müfredatın ilkleridir. Ayrıca bölümün akademik kadrosuna ve üniversitedeki diğer öğretim elemanlarının desteğine bağlı olarak "Geleneksel Türk El Sanatları", "Günümüz Sanatı", "Sanat ve Yorum", "Modernite ve Görsel Kültür" dersleri hazırlanmıştır. Daha sonra dışarıdan destek verebilecek öğretim elemanlarının katkılarıyla "İlkçağ Anadolu Uygarlıkları", "Mitoloji ve Sanat", "İletişim Sanatı", "Sinema Sanatı", "Moda Tasarımı ve Sanat" dersleri ve uygulama olanağı da veren "Heykel Sanatına Bakış", "Fotoğraf", "Kazı-Resim (Gravür)", "Tiyatro", "Film Yapımı" dersleri açılmıştır. İTÜ içinde İnsan ve Toplum Bilimleri tarafından yürütülmekte olan üç sanat dersi ve Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın açtığı beş müzik konulu ders ile ilk program ortaya çıkmıştır. SNT kodlu tüm derslerin içerikleri için İTÜ Güzel Sanatlar Bölümü'nün internet sitesi incelenebilir (http://sanat.mozaik-test.itu.edu.tr/dersler/snt-kodlu-dersler).

Hazırlanan sanat derslerinin öncelikli ortak amaçları şu şekilde sıralanabilir:

• Mühendislik eğitimi gören öğrenciye uzmanlık alanının dışında genel kültür ve bilgi vermek,

• Uygarlık ve kültür tarihi ile iç içe ilerleyen sanat ve tarihi hakkında öğrencileri temel konularda bilgilendirmek,

• Sanatsal üretime etki eden siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, bilimsel ve teknolojik gelişmeler ışığında sanatın nasıl şekillendiğini aktarmak,

• Sanatla ilgili bütüncül bir bilinç geliştirilmesine katkıda bulunmak,

• Analitik düşünce ve eleştirel analiz uygulamalarını sanat, toplum ve kültür arasındaki ilişki bağlamında kurabilme becerisi kazandırmak,

• Sanatı bir estetik değer dışında kültür varlığı olarak da yorumlama becerisini kazandırmak,

• Anadolu kültürü ve sanatı hakkında farkındalık yaratmak,

• Sayısal zekanın yanı sıra yaratıcı zekayı harekete geçirmek,

• Uygulamalı dersler aracılığıyla öğrencilerin sanat üretimine olanak sağlamak.

Sanat Derslerinin Öğrenme Çıktıları

Yüksek öğrenimde mesleki bilgi edindirmeye yönelik müfredatı oluşturmak temel amaçlar arasında başta gelse de öğrenim süresi boyunca öğrenme çıktılarının (learning outcomes) belgelenebilir ve ölçülebilir olması, üzerinde durulması gereken önemli bir diğer noktadır. ABET kurumu tarafından akredite edilen İTÜ mühendislik programları ABET'in tanımladığı öğrenci çıktılarını belgelemek yükümlülüğündedir. Her program için özel olarak hazırlanan söz konusu çıktılar, üniversitenin vizyonu ve misyonunun yanı sıra programın eğitim amaçlarıyla da örtüşmek durumundadır. On bir başlık altında toplanan temel çıktılar arasındaki "tasarım" becerisi; çokdisiplinli takımlar içinde yer alabilme yetisi; etkili iletişim kurabilme; küresel, ekonomik, çevresel ve toplumsal bağlamda çözümler üretmede mühendisliğin önemini anlama; yaşam-boyu öğrenime adapte olabilme ve güncel sorunlar hakkında bilgilenme gibi başlıklar (ABET, 2015, Criterion 3), sanat dersleri ile edindirilmesi amaçlanan temel hedeflerle ilişkilidir.

İTÜ'de hazırlanan sanat dersleri öncelikle her dersin konusuna giren temel bilgileri edindirmeyi amaçlamakta ve öğrenme çıktıları arasında bu maddeyi ilk sıraya koymaktadır. Ayrıca bu derslerin mühendislik eğitimi içindeki yeri de vurgulanmaktadır. Kimi zaman verilen bir konu ile ilgili araştırma yapmak, kimi zaman müze, sergi gezerek, film izleyerek, fotoğraf çekerek, okuyarak sanat eseri ile iletişime geçmek, uygulamalı derslerde ise sanatsal üretim sürecini gözlemlemek ve/veya onun bir parçası olmak şeklinde öğrenme çıktıları sağlanabilir. Burada dikkat edilmesi gereken temel konu bu çıktıların belgelenebilir, ölçülebilir ve değerlendirilebilir olmasıdır. Ayrıca her görev için öğrencinin ayırması gereken zaman hesaplanarak "Ders Yükü" belirlenmekte ve bu da dersin İTÜ kredisi ile değişim öğrencileri için kullanılan ECTS kredisinin saptanmasında kullanılmaktadır.

Ölçme ve değerlendirme teknikleri arasında başta gelen sınavlar (Güler, 2014, 80-99) İTÜ'deki sanat dersleri için de kullanılmaktadır. Her dersin bir yıl içi sınavı (vize) ve bir yıl sonu sınavı (final) yapılmaktadır. Sınavların türü dersin niteliğine göre değişmekle beraber, teorik derslerde genellikle klasik yazılı sınavlar veya çeşitli test türleri (Çakan, 2011, 94-110) tercih edilmekte, uygulaması olan derslerde ise sınav yerine proje veya eser üretimi yapılabilmektedir.

Sınavların yanı sıra sayıları derse bağlı olarak değişen ödevler ve projeler ile öğrencilerin edindikleri teorik bilgileri geliştirmeleri veya pratiğe dönüştürmeleri sağlanmaktadır. Örneğin "Desen" dersinde her hafta bir çizim yapılmakta ve çizimlerin tamamlanması ders saati dışında gerçekleştirilmektedir. Öte yandan teorik derslerde müze, sergi, galeri gezilerinin raporu ödev olarak verilebilmektedir. Projeler ise daha çok "dönem ödevi" sayılabilecek, dönem sonunda teslimi / sunumu / üretimi yapılan görevlerdir. Bunların yanı sıra yine her ders için farklılaşan edinimler de bulunmaktadır. "Seramik", "Fotoğraf", "Film Yapımı", "Kazı-Resim (Gravür)", "Moda Tasarımı ve Sanat", vb. derslerde cihaz, bilgisayar programı

veya atölye kullanımı yapılırken, ödev ve projeler de bu süreçte ortaya koyulan sanatsal ürünlerden oluşmaktadır.

Her yarı yıl, ilk derste öğrencilere dersin planı verilmektedir. Ders planı dersin içeriği, amaçları, öğrenim çıktıları ve ders kapsamındaki faaliyetleri içeren özet bir ders kataloğu niteliğindedir. Öğrenciler her hafta hangi konuların işleneceğini ve sınav, ödev teslimi, proje sunum tarihlerini bu plan aracılığıyla öğrenirler. Dönem içinde yapılacak faaliyetlerin değerlendirmeye yüzde olarak katkısı da mutlaka planda belirtilmektedir. Ders planının temel yapısı benzer olmakla birlikte dersler arasında içeriğe bağlı farklılaşmalar da görülmektedir. Örneğin kimi dersler için her hafta çizim, sunum, sanatsal üretim yapılırken, bazı haftalar okul dışında, müzelerde, sergilerde veya çekim için herhangi bir dış mekanda ders işlenebilmektedir.

Öğrencilerin yerine getirmeleri gereken yükümlülüklerine paralel olarak öğretim elemanının da her ders için ders bitiminde yapması gereken raporlama bulunmaktadır. "Ders Dosyası" denilen bu rapor, o ders ile ilgili özet bir değerlendirme şeklindedir ve her sınıf için -dersin adı ve içeriği aynı olsa bile- ayrı ayrı yapılmalıdır. Bu sistem öğrenim çıktılarının belgelenip, saklanabilmesi ve daha sonra erişilebilmesi açısından önemlidir. Söz konusu dosyalarda öğrencilere verilen ders planı, sınav soruları ve cevap anahtarları, ödev/proje/uygulamaların bilgi metinleri, not dağılımı çizelgesi yer alırken; notlandırılan her görev (sınav, ödev, proje, vb.) için o faaliyetten alınan notların en yüksek, en düşük ve ortalama örneklerinin bir kopyası da bulunmaktadır.

Bu sistem "havuz dersi" denilen tüm öğrencilere açık dersler için gerekli bir uygulamadır. Çünkü bu sayede ders içeriği aynı olmakla birlikte, öğretim elemanı farklı olan derslerin ortak bir paydada buluşması sağlanabilmekte; ilgili dersi başka bir öğretim elemanının vermesi durumunda geçmiş dosyalara bakarak dersin çıktıları üzerinden analiz yapmasına olanak vermektedir. Soruların ve cevap anahtarlarının varlığı ile örnek öğrenci kağıtları / işleri verilen bilginin ne ölçüde alımlandığını anlamayı da mümkün kılmaktadır.

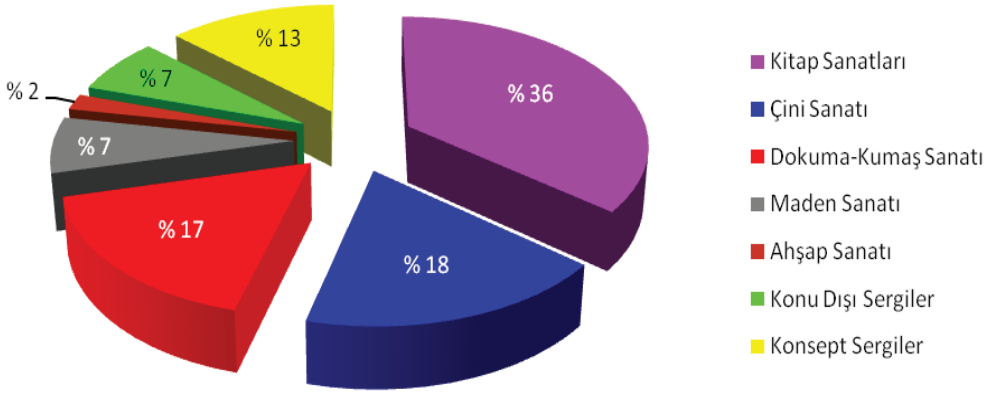
2009-2010 akademik yılından bu yana İTÜ'de Güz-Bahar-Yaz dönemlerinde yürütülen sanat derslerinden şimdiye kadar on beş binden fazla öğrenci yararlanmıştır. Yedinci akademik yıla gelindiğinde söz konusu derslerin İTÜ öğrencileri üzerinde olumlu bir etkisi olduğu rahatlıkla ifade edilebilir. Bu etki, derslerde yapılan anketler, öğrencilerin görüşleri ve ders çıktıları arasında yer alan projelerden de izlenebilmektedir. Bu araştırmada ilk dönemden bu yana yürütücülüğünü üstlendiğim "Geleneksel Türk El Sanatları" dersinin öğrenci projeleri, anket sonuçları ve geri bildirimleri kullanılmıştır.

"Geleneksel Türk El Sanatları" Dersi

İTÜ Güzel Sanatlar Bölümü'nün ilk aşamada açtığı dersler arasında yer alan "Geleneksel Türk El Sanatları", Anadolu'da 11. yüzyıldan bugüne kadar hüküm sürmüş devlet, uygarlık ve imparatorlukların sanatsal üretimlerini tarihsel gelişim içinde ele alan, eserlerin malzeme, teknik ve kullanım alanlarından bahsedip, örnekler üzerinden görsel analizlerle yürütülen bir derstir. Bu bağlamda öncelikle Türk sanatlarında sıklıkla kullanılan motifler, desenler ve kökenlerine ilişkin bilgi verilmektedir. Daha sonra kitap sanatları üst başlığı altında cilt, hat, tezhip, ebru, kağıt oymacılığı ve tasvir (minyatür) sanatları, çini sanatı altında çini, seramik ve cam sanatı, tekstil-dokuma başlığı altında halı, kilim, kumaş sanatları ile maden sanatı ve kuyumculuk, ahşap sanatı ve taş sanatı tanıtılmakta; ayrıca diğer küçük el sanatları olan kalemişi, oyacılık, dericilik, vb. alanlar hakkında da bilgi verilmektedir. Her ana konunun sonunda, o alanda çalışan güncel sanatçıların çalışmaları incelenerek, geçmişle bugün arasındaki ilişki tartışılmaktadır. Ders 3 İTÜ / 4 ECTS kredisine sahiptir ve dili İngilizce'dir.[1]

"Geleneksel Türk El Sanatları" dersinin notlandırılan faaliyetleri arasında birer yıl içi ve yıl sonu sınav, bir ödev ve bir dönem sonu projesi vardır. Sınavların ikisinin de formatı aynı olmakla

1. Dersin İngilizce adı "Traditional Turkish Art&Crafts"tır.



Grafik 1: "Hayali Sergi" projesinde seçilen sergi konularının dağılımı

birlikte, değerlendirmeye katkısı bakımından zorluk dereceleri farklıdır. Hem vize hem de finalde üçer adet görsel imge gösterilerek bunlarla ilgili bilgilerin yazılması istenmektedir. Ayrıca çoktan seçmeli sorular, terim-sanat veya sanatçı-sanat dalı eşleştirmeleri, doğru/yanlış maddeleri ile klasik sorular yer almaktadır. Sınav formatı, mühendislik öğrencilerinin sanat derslerindeki sınav performanslarının gözlemlenmesi sonucunda bu şekle getirilmiştir. Öğrencilerin genellikle sözlü olarak yaptıkları geri bildirimlerden sınav formatı ile ilgili olumlu düşünceleri olduğu bilgisi edinilmektedir.

Öğrenciler her dönem en az üç müze ve sergi gezmektedirler. Bu müze ziyaretleri ders kapsamında sınıfça yapılabildiği gibi, ders programının elvermediği veya başka etkenlerin rol oynadığı durumlarda öğrenciler müze ve sergilere kendileri serbest zamanlarında gitmektedir. Her öğrenci müze gezileri ile ilgili bir rapor hazırlamakla yükümlüdür. Bu raporda müze ile ilgili tarihçe, tanım, vb. bilgiler yer almamakta, öğrencilerin müze gezisi ile ilgili fikir, görüş ve eleştirileri bulunmaktadır. Bu sayede internetten veya basılı kaynaklardan derlenen bilgiler yerine öğrenciler özgün düşüncelerini bir araya getirip, müze ve sergi eleştirisi yapabilmektedirler.

"Hayali Sergi" Dönem Projesi ve Çıktıları

Teorik bir ders olan "Geleneksel Türk El Sanatları"nın uygulama denebilecek dönem projesi ödevi, öğrencilerin tüm ders boyunca işlenen el sanatlarından esinlenerek "hayali bir sergi" düzenlemeleri şeklindedir. Tasarlayacakları sergi hayali olduğu için, gerçek hayatta sergi düzenleyenlerin ve müzecilerin karşılaşacakları bütçe, izin, sigorta, bürokrasi, vb. hiçbir kısıtlamaları yoktur. Sınırlamalar sergi içeriğinin işlenen dönem ve coğrafya ile ilgili olması, daha önce gidilen sergilerden kopya edilmemesi, gerçek hayatta da uygulanabilir olmasıdır. Söz gelimi modern hat eserlerinden oluşan bir sergi, İran halıları sergisi veya yerinden sökülüp bir arada sergilenecek cami kitabeleri sergisi gibi konseptler uygun bulunmamaktadır.

Dönem projesinin üç bölümü vardır.

I. Proje Raporu: Seçilen konseptin, bu konseptin seçilme neden(ler)inin, sergi mekanının, tarihinin açıklandığı, sergilenecek eserler ve nereden temin edilecekleriyle ilgili bilgilerin verildiği kısa bir metindir.

II. Serginin Görsel Malzemesi: Serginin tanıtımı için tasarlanan afiş, poster, broşür, katalog, vb. basılı malzemedir. Tasarımın yanı sıra basılı olarak da teslim edilir.

III. Sergi Sunumu: Son derste her öğrenci tasarladığı hayali sergiyi sınıf arkadaşlarına tanıtır. Sunumlarda güncel sunum yazılımları kullanılır.

Söz konusu dönem projesinin başlıca altı amacı vardır:

1.Öğrencilerin edindikleri kuramsal bilgi ve imgeleri yeniden kullanma,

2. Belli bir konsept çerçevesinde ve belli kısıtlamalar

ile gereklilikler eşliğinde bir sergi tasarlama,

3.Sergi konsepti ile sergi adı, yeri, konusu, zamanı, düzeni arasında paralellikler kurma,

4.Tasarlanan sergi için eser seçimini müze ve koleksiyonlardan derleme,

5.Sunum becerilerini geliştirme,

6.Yaratıcılıklarını sergi için basılı malzeme tasarlayarak tetikleme.

"Hayali sergi" projesi 2010-2011 yarı yılından bu yana her iki dönem de uygulanmıştır. Süresinin kısa olması nedeniyle Yaz Okulu'nda -bir dönem hariç- bu proje yapılmamıştır. Şimdiye kadar on farklı sınıftan 175 öğrencinin projesi bu bildiri kapsamında değerlendirmeye alınmıştır. Öğrencilerden 15 tanesi Erasmus ve diğer değişim programları ile İTÜ'ye kısa dönemli gelen veya yabancı öğrenci kontenjanından İTÜ'de eğitim gören öğrencilerdir.

Seçilen sergilerin konusu dersin ana üst başlıklarıyla paralel olarak değerlendirildiğinde dağılım aşağıdaki şekilde gerçekleşmiştir (Grafik 1). Öğrencilerin Kitap Sanatları alanında en çok Hat konulu sergileri tercih ettikleri gözlenmiştir. Hat sergisi tasarlayan öğrencilerin büyük çoğunluğu genel hat sanatı sergisi planlamış (Resim 1); yaklaşık yarısına yakını da Hilye veya belli bir hattatın eserlerini konu alan sergileri önermişlerdir. Hat konusunu Tasvir (Minyatür), Ebru (Resim 2) ve Kat'ı (Resim 3) konulu sergiler izlemektedir. Yabancı öğrencilerin de yaklaşık yarısı Ebru sergisi planlamıştır.

Çini Sanatı başlığında toplanan sergi konseptlerinin %50'sini genel çini ve seramik sergileri oluşturmaktadır (Resim 4). Bunu Çanakkale Seramikleri ve İznik Seramikleri sergileri ile Cam Sanatı (Resim 5) sergileri izlemektedir.

Dokuma-Kumaş Sanatını seçen öğrencilerin %60'ı halı ve kilim sergileri planlamışlardır (Resim 6). Bunların arasında Uşak halıları ve Selçuklu halıları gibi ayrı konseptler de bulunur. Kumaş alanındaki sergilerin ise yarısı Osmanlı Modası konseptli iken diğer yarısını kaftan, oya ve işlemeler oluşturur.

Maden Sanatı konulu sergilerin %70'i Osmanlı savaş aletleri üzerinedir (Resim 7). Bunu Osmanlı mücevheri ve genel maden işleri sergileri izler. Ahşap Sanatı konusunda ise ağırlıklı olarak Selçuklu ahşap işlerini ele alan sergiler dikkati çeker. Öğrencilerin bir bölümü belli bir malzemeye ya da sanat dalına bağlı kalmadan bir konsept belirleyip, onu destekleyecek pek çok türde eseri bir araya getiren sergiler tasarlamayı tercih etmişlerdir. Bu sergi önerileri arasında dikkat çekici olanlar "Kutlu Doğum Haftası", "Lale", "Anadolu Sanatı Sergi Evi Projesi", "Saltanat Kayıkları", "Osmanlı Sanatında Çin Etkisi" (Resim 8), "Muhteşem Yüzyıldan Eserler", "Fatih Sultan Mehmet" (Resim 9), "Yemekli Osmanlı Sanatı Sergisi", "Osmanlı Sultanlarının Hediyeleri" ve "Denizci Kıyafetleri"dir.

Sergi tasarımı ortaya koyanların %7'si ise proje konusunu ya anlamadıklarından ya da yanlış anladıklarından bağlam dışında kalan sergiler tasarlamışlardır. Bunlardan bazıları "Antakya Mozaikleri", "Kişisel Hat Sergisi", "Çağdaş Ebru Sanatı ve Mardin", "Modern Minyatürler"dir.

Yabancı öğrencilerin büyük çoğunluğu ise kitap sanatları konusunda, özellikle ebru alanında sergi hazırlamayı seçmişlerdir. Onun dışında İstanbul ile ilgili sergiler tasarlayan da az değildir (Resim 10).

Sonuçlar ve Değerlendirme

İTÜ Güzel Sanatlar Bölümü tarafından yürütülen sanat müfredatı içinde yer alan "Geleneksel Türk El Sanatları" başlıklı dersin, çoğunluğu mühendislik eğitimi alan İTÜ lisans öğrencileri tarafından ne şekilde alımlandığını, dönem projeleri ve geri bildirimlerin verileri ile ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmanın ana çıktıları şu şekilde sıralanabilir:

- Genel olarak sanat içerikli sosyal dersler, öğrencilerin büyük çoğunluğu tarafından yararlı, keyifli, bilgilendirici ve önemli bulunmaktadır. Bu dersler aracılığıyla temel bir sanat tarihi ve pratiği bilgisi almanın yanı sıra derslerdeki sunumlar, film / belgesel gösterimleri, müze / sergi / galeri gezileri, sanat pratiğini deneyimleme, vb. ders içi faaliyetler

sayesinde öğrenciler sanat eserini ve onun üretim / tasarım sürecini gözlemleme imkanına sahip olmayı bir ayrıcalık addetmektedirler.

- Öğrencilerin İTÜ'deki lisans eğitimleri boyunca en az bir adet sanat dersi alma mecburiyetleri ilk aşamada onları programlarına uygun dersleri seçmeye yöneltse de, bu seçimlerinde ders içeriklerinin de belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Dönem sonu anketinde öğrencilerin %75'ine yakını "Sanat dersi almam gerekiyordu. X günüm boştu. O gün olan ve kendime yakın bulduğum bu dersi seçtim." şeklinde cevap verseler de %95'e varan bir çoğunluk bu dersi seçtiği için çok memnun olduğunu, bu ders sayesinde geleneksel Türk sanatları ile ilgili bilgi edindiğini ve dersi arkadaşlarına tavsiye edeceğini belirtmektedir. %5 oranındaki azınlık ise dersin kendisine uymadığı, ödev ve projelerin fazla olmasından dolayı sözel bir ders için çok zaman harcadığı ve bu yüzden dersle ilgili olumlu görüş belirtemeyeceğini ifadeetmiştir.[2]

- "Geleneksel Türk El Sanatları" dersi kendine özgü bir terminolojisi, malzeme, teknik ve uygulamaları olan, güçlü bir görsel ve pratik anlatıma olanak tanıyan yapıdadır. Bu bağlamda ders kapsamında çok fazla müze, sergi ve atölye gezileri yapılabilmektedir. Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu sergisi, Çinili Köşk Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi ve Türk ve İslam Eserleri Müzesi her dönem zorunlu olan ve genellikle sınıfça birlikte ziyaret edilen yerlerdir. Bu geziler bir yandan öğrencilerin sınıfta görseller üzerinden tanıtılan eserleri yakından görüp incelemelerine olanak tanımakta; diğer yandan dönem projesi seçimlerine de ilham kaynağı olmaktadır. Dolayısıyla seçilen konuların yoğunlaştığı kitap sanatları ve çini-seramik sanatı projelerine Sakıp Sabancı Müzesi ile Çinili Köşk Müzesi ziyaretlerinin büyük katkısı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Buna karşılık öğrencilerin sergi için çoğunlukla özgün konseptler geliştirmeye dikkat ettikleri de gözlenmektedir.

- "Hayali sergi" projesinin ilham kaynaklarından bir diğeri popüler kültüre ilişkin gelişmeler olarak belirmektedir. Örneğin Fetih 1453 (Yönetmen: Faruk Aksoy, Yapımcı: Faruk Aksoy, Servet Aksoy ve Ayşe Germen, Yapım Yılı: 2012) filminin vizyona girdiği akademik yılda Osmanlı savaş aletleri, Fatih Sultan Mehmed temalı sergiler sıklıkla seçilmiştir. Aynı şekilde özel bir televizyon kanalında yayınlanan Muhteşem Yüzyıl (Yönetmen: Durul Taylan ve Yağmur Taylan -Taylan Biraderler-, Yapımcı: Timur Savcı, Yapım Yılı: 2011-2014) isimli dizi de Osmanlı mücevherleri, Matrakçı Nasuh, Kanuni Sultan Süleyman devri sanatı gibi sergi konseptlerine ilham vermiştir. Popüler kültüre bağlı ve sosyal medya aracılığıyla da hızla yayılan kimi zaman yanlış veya eksik bilgiler, öğrencilerin ilgisi göz önünde bulundurularak, ders sırasında yeri geldikçe düzeltilmekte, doğru bilgiler görseller ve belgeler eşliğinde sunulmaktadır.

- Mühendis adaylarına yönelik sanat derslerinin temel amaçlarından biri olan "alanı ile ilgili kavramsal tasarım becerisi kazandırma" hedefi, kimi öğrencilerin hayali sergi seçimlerinde kendi lisans alanlarından yola çıkmaları şeklinde gerçekleşmektedir. Örneğin, Gemi İnşaatı ve Deniz Bilimleri Fakültesi öğrencisinin "Saltanat Kayıkları", Tekstil Teknolojileri ve Tasarımı Fakültesi öğrencisinin "Osmanlı Modası" sergileri gibi.

- "Geleneksel Türk El Sanatları" dersinin güncel hayata ilişkin algıları açtığı da seçilen kimi sergi konularında kendini göstermiştir. Bu ders aracılığıyla ailesinin sanatsal birikiminin farkına varan öğrenciler oya, tel sarma / tel kırma, ipek işleme, vb. konularda kendi çevrelerinden edindikleri sanatsal üretimle derste edindikleri bilgiyi bir araya getirip sergi kurgulamışlardır.

- Ders kapsamında verilen dönem projesi için tasarlanan sergilerin %13'ü "konsept sergi" denilebilecek, tek bir sanat dalı ve/veya malzeme seçilmeyen, belli bir konsept çerçevesinde kurgulanan tiptedir. "Kutlu Doğum Haftası", "Heart of Islam" gibi sergilerin, Bahar yarıyılı sırasında İstanbul'da düzenlenen benzeri etkinliklerden

2. Buna benzer ifadeler yoğun okuma yapılması gereken diğer sözel derslerde de saptanabilmektedir.

esinlenilmiş olduğu aşikardır. Buna karşılık bu tip sergileri tasarlayan öğrencilerin kurgularını sağlam temellere dayandırıp, ikna edici birer düzenleme oluşturdukları da belirtilmelidir.

- Erasmus veya farklı değişim programları aracılığıyla İTÜ'de bulunan ve yabancı öğrenci kontenjanından eğitim gören öğrencilerin ağırlıklı olarak "Geleneksel Türk El Sanatları", "İlkçağ Anadolu Uygarlıkları", "İstanbul: Tarih, Sanat ve Toplum" gibi Anadolu kültür ve sanatı ile ilgili dersler seçtikleri görülmektedir. "Geleneksel Türk El Sanatları" dersini alan Erasmus öğrencileri arasında şimdiye kadar iki sanat tarihçi ve bir mimar yer almış; toplam 19 yabancı öğrencinin yedi tanesini yüksek lisans öğrencileri oluşturmuştur. Yabancı öğrencilerin büyük çoğunluğu hayali sergi konusu olarak ebru sanatını seçmişlerdir. Onun dışında kimileri -projenin kapsamından uzak olmakla birlikte- geleneksel sanatları ve İstanbul'u içine alan modern denebilecek sergiler kurgulamışlardır. Bahar yarıyılının İstanbul'daki Lale Festivali'ne denk gelmesi nedeniyle lale konulu sergi seçiminin yabancı öğrenciler arasında sıklıkla görüldüğü de dikkate değer bir bulgudur.

- Nihai olarak tasarlanan hayali sergilerin öğrencilerin büyük çoğunluğu tarafından başarı ile kotarıldığı söylenebilir. Dönem sonu anketinde proje ödevi için kimileri uzun, yorucu ve "sayısal öğrenciler için zorlayıcı" ifadelerini kullansalar da, çoğunlukla böyle bir proje hazırladıkları için memnun olduklarını ifade etmişlerdir. Eldeki veriler ışığında ders için verilen tüm görevlerin öğrencilerin bilgi birikimini artırdığı, yaratıcılıklarına katkıda bulunduğu, eleştirel düşünme becerilerini geliştirdiği ve edindikleri bilgileri üretime dönüştürme konusunda başarıyla kullanabildikleri söylenebilir.

Hem vize ve final gibi klasik ölçme-değerlendirme yöntemleri, hem müze, sergi, galeri, atölye gezileri şeklinde yapılan saha çalışmaları, hem de "hands-on" denilen proje ödevleri ile Geleneksel Türk Sanatları hakında kuramsal ve uygulamalı bilgiler paylaşılarak, öğrencilerin bu dersten edinmeleri gereken temel altyapı verilmiştir. Anketlerin de gösterdiği üzere büyük çoğunluk dersten mutlu ve bilgili ayrıldığını belirtmektedir. Ders işleyişi, ölçme-değerlendirme yöntemleri derslerin içeriğine göre farklı olsa da, İTÜ'deki diğer sanat dersleri için de benzer çıkarımlarda bulunmanın mümkün olması, bu derslerin mühendis adayı öğrenciler için zorunlu-seçmeli havuzunda yer almasının önemini ortaya koymaktadır. Buradan yola çıkarak hazırlanan "Sanat" Yandal Programı yakın gelecekte İTÜ'de uygulanmak üzere planlanmaktadır. Eldeki veriler ışığında Sanat'ın Bilim-Teknoloji arakesitindeki rolünün Türkiye ölçeğinde öncelikli hale gelmesi sürecinin de hızlanacağı ifade edilebilir.

Kaynaklar

ABET (Accreditation Board for Engineering and Technology), (2015), Criteria For Accrediting Engineering Programs 2015-2016: General Criterion 3. Student Outcomes, http://www.abet.org

Güler, N. (2014). Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme, Ankara: Pegem Akademi.

Çakan, M. (2011). Eğitim Sistemimizde Yaygın Olarak Kullanılan Test Türleri, S. Tekindal (Ed.), Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme içinde (s: 91-126). Ankara: Pegem Akademi.

UŞAK HALILARINDAN YENİ ÖRNEKLER

Prof.Dr. Bekir Deniz

Özet

Osmanlı Döneminde, XVI-XVII. yy. 'da Uşak önemli bir dokuma merkeziydi. O yıllarda Uşak ve çevresinde dokunan bu halıların malzeme, renk ve desen bakımından kendine özgü bir geleneği vardı. Halı Sanatı ile ilgili kaynaklar Uşak halılarının bu özelliğini XVIII. yy.'a kadar sürdürdüğünü söyleseler de bugün Anadolu'nun pek çok yerinde bugüne kadar dokunmuş örneklerini bulmak mümkündür. Ancak günümüzde bu gelenek tamamen denilecek derecede bitmiş durumdadır.

Bu makalede Antalya'da bir halıcıda tespit ettiğimiz ve bugüne kadar yayınlanmamış, çoğunluğu XVI-XVII. yy. klâsik Uşak halılarına benzeyen, XVIII. yy.'dan başlayarak günümüze kadar dokunmuş yeni halı örneklerinden söz edilecektir.

Anahtar kelimeler: Halı, Uşak Halıları, klâsik Uşak halıları, Osmanlı halıları,

NEW EXAMPLES OF UŞAK CARPETS

Abstract

Uşak is one of the most important carpet production centers of the Ottoman territory during the 16th century. The carpets produced in this region are known as "Uşak Carpets". These carpets have characteristic features. This "Uşak Carpet" typology reached the 18th century in an almost unchanged form. However some changes have occurred in these carpets starting from these dates. Starting from mid-20th century production of these carpets has stopped.

We discovered some of the worldwide renowned Uşak Carpets in the collections of carpet merchants in Antalya. These examples were collected during the 1970s. These carpets have different patterns than those weaved during the 16th and 17th centuries. While the carpets which are dated to 17th – 18th centuries reflect the classic features in terms of color and patterns, later examples exhibit new motives. Through photographs this study presents some examples of the 18th century Uşak carpets which reached today.

Key Words: Carpet, Uşak carpets, 16th century Uşak carpets, Ottoman carpets.

I-GİRİŞ

Anadolu-Türk halıcılığı Osmanlı dönemindeki ihtişamını altı yüzyıl sürdürmüştür: Anadolu'nun yanı sıra, Asya, Avrupa ve Afrika'da halılar dokunmuş, Anadolu'dan buralardaki ülkelere halılar ihraç edilmiştir. XX. yy. başlarında bile, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında geçirdiği ekonomik olumsuzluklar ve halıcılıkta yaşanan emperyalist baskılara rağmen halıcılık tükenmemiş, tam aksine bugüne kadar süregelmiştir. Ama özellikle İngilizlerin kurduğu halı şirketlerinin Anadolu'daki yıkım faaliyetleri aradan iki yüzyıl geçtikten sonra meyvelerini vermiş, 2000 yıllarından sonra halıcılık tüm Türkiye'de bıçakla keser gibi bitmiştir.

Anadolu-Türk halıcılığı Azerbaycan, İran ve Türkmenistan halıcılığı gibi devlet tarafından yönetilen ve denetlenen bir meslek veya sanat halıcılığı değildir: Halkın kenedi iradesiyle dokuduğu, gelenekli bir dokumadır. Halkın desen veya boyanmış ipler ve kalite ölçüleri verilmeden ve hatta hiçbir müdahelede bulunmaksızın yaptığı bir dokumadır. Bu nedenle de, aynı şehirde veya köyde dokunan halılarda dokuma tekniği, kalite ve renk belki aynı özellikleri taşıyabilir ama motifler farklılıklar gösterir. Çünkü desenler aileye özgü motiflerdir. Bir boy, bir aile kendisi dışındaki ailelerin damgasını sayılan motifini kullanmaz. Köydeki diğer insanların halılarıyla benzerlikler taşısa da hiçbir zaman tamamen aynısı değildir.

Anadolu-Türk halıları şehir, köy halısı diye de bir ayırım göstermez. Köyde yaşayan insanla şehirde yaşayan bir insanın dokuduğu halı teknik, kalite, renk, desen ve çeşit açısından aynıdır. Sadece koyun

veya büyük baş hayvanlara vurulan damgalar gibi aile ya da soy kütüğü damgaları farklı olabilir.

Bu bakımdan Uşak Manisa ve Afyonkarahisar arasındaki topraklarda yer almasına rağmen her üç yörede dokunan halı ve düz dokumalar, teknik dışında, birbirinden farklıdır. Osmanlı döneminde XVI. yy.'da adını daha çok duyuran ve Klâsik Osmanlı Dönemi Halıcılığı'nın en önde gelen dokuma merkezi olan Uşak belki XVII. yy.'dan sonra Özellikle İngiliz şirketlerinin Uşak ve yanı başındaki, bugün Manisa'ya bağlı birer ilçe olan Gördes ve Kula'yı üs olarak kullanarak dokudukları halılar sayesinde daha çok meşhur olmuş, Gördes gibi Türk düğüm tekniğine adını veremese de, Türk Halı Sanatı Tarihinde özel bir yer edinmiş ve adını tüm dünyaya duyurmuştur.

Bu makalede Klâsik Osmanlı Dönemi Halıları'nın en ünlü halılarından biri olan Uşak halıları ve bu halıların Klâsik Dönem Sonrası Uşak Halaları (Manierist Dönem Uşak Halıları) diyebileceğimiz günümüze ulaşabilen geç döneme ait bilinmeyen bazı örnekleri ile bugünkü Uşak Halıcılığı'ndan söz edilecektir. Konu fotoğraf ve slaytlar eşliğinde ayrıntılı şekilde tanıtılacaktır.

II-GEÇMİŞTE UŞAK HALILARI

XVI. yy.'da Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları Avrupa, Afrika, Asya'da geniş bir sahaya yayılmış vaziyetteydi. Bu kadar geniş bir coğrafyada çok sayıda dokuma merkezi vardı: Selçuklu döneminde Konya dokumanın da merkeziydi ama Osmanlı İmparatorluğu döneminde Manisa, Uşak, Bergama, Gördes, Kula gibi şehirlerin içinde yer aldığı Batı Anadolu Bölgesi halı üretimi ve ihracatında ön plâna geçmiş, özellikle Uşak ve çevresi halıcılığın merkezi haline gelmişti.

XVI ve XVII. yy.'da Manisa şehzadelerin yetiştirildiği önemli bir merkezdi. Bu nedenle diğer Anadolu şehirlerine göre saray tarafından hep gözetilmiştir. Belki saraya yakınlığı nedeniyle, o dönemlerde Manisa ve yakınında bulunan Uşak'ın halı dokuma potansiyeli iyi değerlendirilmiş, o yıllarda saraya sermek ve yabancı ülke kralları ya da elçiliklerine hediye olarak vermek için Manisa ve Uşak'ta ısmarlama yoluyla halı dokutturulmaya başlanmıştır. Muhtemelen sarayda, nakkaşlar tarafından çizilen halı modelleri Uşak veya Manisa'ya gönderilip burada, saray adına dokuma yapılmıştır. Bir süre sonrasında Uşak ve yakınında bulunan kasaba ve köyler birer dokuma merkezi haline gelmiştir.

Uşak çevresinde dokunduğu için Uşak Halıları adıyla tanınan halılar yün malzemeyle ve Türk düğüm tekniğiyle (Gördes) dokunmuştur. Renklerinde kırmızı, mavi, lacivert ve kahverengi hakimdir. Desenler genellikle mavi zemin üzerine kırmızı ya da kırmızı zemin üzerine mavi renklidir. Çözgü ipleri çoğunlukla kırmızı boyalıdır[1].

Uşak halıları o dönemlere kadar Osmanlı halılarında hiç kullanılmayan yeni tip ve motifleriyle dikkati çeker. Dokunan halılar genellikle büyük boyutludur. XVII-XVIII. yy. örneklerinde muhtemelen saray, cami gibi çok büyük mekânlarla serilmek üzere dokunan 30-40 m2 büyüklüğünde örneklerdir. 1950 yıllarına kadar bu gelenek hiç bozulmamıştır. İçlerinde merdiven halısı, mihrap halısı, seccâde halısı olarak dokunanlar da vardır. Seccâde tiplerinde yan yana çift mihraplı dokunanları da görülür. XVI. yy. örneklerinde özellikle "Narh Defterlerinde" adından sofra (üzerinde yemek yenilen örtü) halısı diye bahsedilen ve bu tür halıların da sofralı halı diye anıldığı göbek (madalyon) ve yıldız motifleri çok kullanılır ve halılar da bu desenlerle, Sofralı Uşak Halıları (Göbekli-Madalyonlu Uşak halıları) ve Yıldızlı Uşak Halıları adıyla ün salmıştır.

1- Uşak halılarının tarihçesi için bkz. B. Atalay., Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları, Ankara, 1967; G. Samuk, "Uşak Halılarının Dünü ve Bugünü", Türk Dünyası Araştırmaları, Türk Halıları Özel Sayısı, S.32, Ekim 1984, s. 107-133; G. Samuk., "Tarihte Uşak Halıları", Kaynaklar, S. 3, Bahar 1984, s. 40-44; O. Aslanapa,.Türk Halı Sanatının Bin Yılı/ One Thousand Years of Turkish Carpets, İnkılap Kitabevi Sanayi ve Ticaret A. Ş. Basımevi, İstanbul, 2005, s. 159-213; Ş. Yetkin, Türk Halı Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 1991, s. 87-113; B. Deniz, Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2000, s. 34-37; B. Deniz, "The Carpets ın The Ottoman Perıod", The Great Ottoman-Turkish Civilisation, Culture and Arts, Volume 4, Ed. Güler Eren, Ankara, 2000, pp. 764-780; B. Deniz, "Osmanlı Dönemi Halı ve Düz Dokuma Yaygıları", Türkler, Yeni Türkiye Yayınları, C.XII, Ankara, 2002, s. 385-403.

Sofralı Uşak Halılarında Anadolu-Türk Halı Sanatı Tarihinde ilk kez sofra (göbek-madalyon) motifi kullanılmıştır. O yıllarda İran ve Memluklu halılarında çok kullanılan sofra motifi Osmanlıların Mısır ve İran'ı fethinden sonra Saray nakkaşlarınca tezhip, cilt sanatı gibi kitap sanatlarında, halı ve düz dokumaların desenlerinde de kullanılmış, Uşak'ta halı dokutturulmaya başlandığında nakkaşlarca çizilen desenler Manisa'ya da gönderilmiş, Uşak ve çevresinde de kullanılır olmuş, aradan 50-60 yıl gibi bir zaman geçtikten sonra da Uşak'ın gelenekli bir motifi haline gelmiştir.

Sofralı (göbekli-madalyonlu) halılarda halının ortasında, günümüzde halkın göl dediği büyükçe bir sofra motifi yer alır. Halının dar yüzlerinde, ortadaki sofranın simetriği iki yarım sofra, yan yüzlerinde ise, yıldız şekilli dört sofra parçası daha görülür. Böylece halı yüzeyinde yedi tane sofra motifi dikkati çeker. Sofra halının bütününden ayrı bir desen gibi işlenir. Yani halının yüzeyinde halıyı süsleyen bitki desenlerinin üzerinde ikinci bir motif olarak dikkati çeker: Sofranın zemini rumî, çift rumî (palmet) motifiyle çerçevelenir. Sofranın iki ucundaki saldberklerin üzeri de aynı şekilde süslenir. İçleri de kıvrık dallar, bahar çiçekleri, birbirine dolanmış bitkiler, XVI. yy. Osmanlı süsleme sanatının karakterini yansıtan lâle, karanfil, hataî, penç, gonca desenleri ve kökeni Orta Asya Türk sanatına dayanan bulut motifleriyle süslenir. Göbek dışında kalan bölümler ise, halının yüzeyinde boş yer bırakmamak kaygısıyla, bitki motifleriyle doldurulur. Sofra ya da yıldız motifini yerinden söküp alsanız alttaki asıl motiflerinin karakteri bozulmayacakmış gibi bir izlenim verir. Halının kenar sularında ise, halı zeminini süsleyen bitki, çiçek ve bulut motifleri görülür. Ayrıca, örgülü kûfi yazılar, çifte rumîler (palmet), kıvrık dallar ve çiçek desenleri yer alır. Bazen ince şeritler halinde düzenlenmiş bitki motiflerine de rastlanır. Köşelerdeki süslemeler, XVI-XVII. yy.'larda yine saray tarafından dokutturulan ve "Saray Halıları" adıyla bilinen halılardaki gibi, saray nakkaşlarınca çizildiği açıkça belli olan olgun bir süsleme dikkati çeker. Zemin genellikle mavi renklidir. İçlerinde kırmızı renkliler de da vardır. En klâsik örneklerde ortadaki sofra koyu kırmızı, yanlardakiler açık mavi, ortadaki sofranın içi mavi, sarı ve kırmızı renklidir. Bu halılar genellikle büyük boyutludur. İçlerinde 10 m2 büyüklüğünde örnekler vardır.

Sofralı Uşak Halıları geleneksel bir gelişim sonucu ortaya çıkmamış, sarayda çizilen desenlerle Uşak ve Uşak yakınında bulunan Kula, Gördes gibi merkezlerde ısmarlama yoluyla dokutturulmuştur. Belli ki, başlangıçlarda halk tarafından benimsenmemiş, bu nedenle XVI. yüzyıl başlarında ortaya çıkmış ama aynı yüzyılın ortalarında, saray elini çektiği anda, gelişimini tamamlamıştır. Yine de, bu kısa sürede, halkın zihninden silinmemiş, geleneksel Anadolu halıcılığı haline gelmese de, döneminde çok büyük bir üne kavuştuğu için günümüze kadar dokunmuştur.

Saray Sofralı Uşak Halıları'na doyduğu yıllarda Yıldızlı Uşak Halıları ortaya çıkmıştır. XVI. yy. ortalarında başlayan gelişim, klâsik şekliyle yaklaşık XVIII. yy.'a kadar devam etmiştir: Bu halılar sekiz kollu yıldız şekilli küçük bir göbek ve bu göbeğin altında ve üzerinde bulunan kaydırılmış eksenler halindeki, yıldıza benzeyen, eşkenar dörtgen motifleriyle karakteristiktir. Yıldız ve eşkenar dörtgenler arasında kalan bölümler dal ve yapraklı bitki desenleriyle süslüdür. Yıldızların içleri madalyonlu halılarda da kullanılan, XVI. yy.'ın geleneksel süslemeleriyle bezelidir. Renklerinde kırmızı, mavi, kahverengi ve sarı tonlar hakimdir. Zemini genellikle kırmızıdır. Çok az örnekte mavi de görülür. Motifleri ise kırmızı, kahverengi, açık ve koyu mavi ve sarı renklidir. Mevcut örnekleri içinde en büyükleri 4 m2' dir. İçlerinde seccâde büyüklüğünde, tek veya yan yana çift mihraplı örnekleri de vardır. Renklerinde, sofralı (madalyonlu) halılara göre kırmızı daha fazladır. Desenlerinde ise, sonsuzluk prensibi daha hakimdir. Kenar suyu düzenlemesi ise sofralı halılara benzemektedir.

XVII. yüzyılda XVI. yy. Yıldızlı Uşak Halılarının renk ve desen geleneği devam etmekle beraber, yıldız şekilleri asıl yıldızlı halılardaki görünümünü kaybetmeye başlar. Londra Victoria and Albert Museum'da sergilenen örneklerine benzer şekilde, yıldızlar bozulur ve eşkenar dörtgen şekilli motifler

halini alır. Yıldızların etrafı geniş çerçevelerle (kontur) belirlenir. Bazen, yıldızlar arasında, tezhip kompozisyonunu andıran, saç örgüsüne benzeyen desenler görülür. Renklerinde ise, bir önceki yüzyılın canlı mavi ve kırmızısı yerine, sarı ve kahverengiye yakın tonlar daha çok kullanılır. Mavi renkler soluk bir lacivert görünüm kazanır.

Uşak'ta XVII. yy.'da, klâsik dönem örneklerinin yanı sıra, geleneksel özellikleriyle klâsik halıların modellerini devam ettiren yeni halı tipleri ortaya çıkar: Bu dönem halılarından ilki sofralı halıların geleneğini sürdürür. Türk Halı Sanatı Tarihi'nde Sofralı (Madalyonlu) Halılardan Gelişen Halılar diye anılan bu halılarda genellikle sofra desenleri küçülür ve sayısı azalır. Halı köşelerinde, ortadaki sofranın simetriği olan yarım sofralar işlenir. Sofraların içerisi bitki motifleriyle süslenir. Halı yüzeyinde boş kalan yerler süslemesiz bırakılır. İkinci grup örneklerde de yıldızlı halılara benzer bir şema görülür. Yıldızlı Uşak Halıları'ndan gelişen Halılar adıyla bilinen bu örneklerde de genellikle merkezde yıldıza benzeyen büyük bir göbek işlenir. Klâsik örneklere benzeyen süslemelerin yanında renklerde farklılaşma dikkati çeker.

XVII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun her ne kadar sanat alanında doruğa ulaştığı bir dönemse de siyasi ve ekonomik açıdan da gücünü yitirmeye başladığı bir zamandır. Bu yüzyıl aynı zamanda, Osmanlı devletinde Batılılaşma'nın da başladığı bir döneme rastlar. Politik başarısızlıkların aksine, imparatorluk sınırlarında, sanatın hemen her alanında büyük bir gelişme görülür. Bu dönemde ortaya çıkan bu halılara Geç Osmanlı Dönemi Halıları diye bilinir.

Bu yüzyılda Uşak'ta da Ejderli Uşak Halıları adıyla tanınan yeni bir halı grubu ortaya çıkar: Klâsik Uşak halılarının tip ve desen açısından İran ya da Memluklu Halılarına benzemesine karşılık bu halılarda, geleneksel Türk halılarındaki gibi, halı zemini karelere veya eşkenar dörtgenlere bölünür. Desenler hiç bitmeyecekmiş gibi görünen "sonsuzluk prensibi" içinde işlenir. Mavi veya kırmızı renkli bulut motiflerinin meydana getirdiği eşkenar dörtgenler halının zeminini doldurur. Eşkenar dörtgenlerden her biri dört adet ejder motifiyle belirlenir. Bazı örneklerde de zemin küçük karelere bölünür. Bunların da içleri yine klâsik döneme özgü "bulut" motifleriyle süslenir. Karelerin köşeleri veya eşkenar dörtgenlerin kenarları kırmızı, mavi, yeşil renkli bulut motifleriyle doldurulur. Her iki örnekte de zemin kırmızı ise desenler mavi, zemin mavi ise desenler kırmızı renklidir. Kenar suları ise yine, bulut motifleriyle bezenir. Aynı halılar daha geç dönemlerde Gördes, Kula, Yunddağ ve Madra (Manisa) halılarını da etkiler. Yunddağ Köylerinde günümüzde "karabulut" adıyla anılan ejderler çift başlı ve iki yöne doğru ilerleyen yatık (S) şekilli bir yaratık halinde işlenir. Dokunan halıya da "karabulut halı" adı verilir. Benzer desenler farklı isimlerle de olsa Ayvacık, Ezine (Çanakkale), Gördes, Kula, Kırşehir, Milas, Sivas yöresi halılarında da görülür.

XVII. yüzyılda Uşak halıları adeta rönesansını yaşar: Bu yüzyılda Beyaz Zeminli veya Post zeminli Uşak Halıları diye anılan yeni bir halı grubu daha ortaya çıkar. Bu halılarda zemin genellikle beyaz renklidir. Zemin beyaz göründüğü için hayvan postuna benzetilir ve "post" zeminli diye de adlandırılır. Ancak içlerinde kırmızı ve mor renkliler de vardır. Muhtemelen yine saray nakkaşlarınca çizilen bu desenler halı ve kilimlerin yanında kumaşlarda da kullanılmıştır. İsmi Beyaz zeminli Uşak Halısı olmakla beraber süslemelerinde üç dilimli (üç toplu), kaplan postu ve kuş şekilli desenler görülür. Halı, kilim ve kumaşlar bu desenlere göre isim alırlar.

Üç dilimli (üç toplu) halılarda genellikle yuvarlak ekilli, halı zeminine göre koyu renkli üç tane iri benekle süslenir. Bazen de dilimlerin sayısı artar iç dilim yerine daha fazla sayıdaki beneklerle ifade edilir. Kaynaklarda üç loplu, üç dilimli motif gibi adlarla isimlendirilen bu motifin Çin'den saraya hediye gelen porselenlerin süslemelerinden Türk sanatına geçtiği kabul edilir ve bu nedenle de yanlış olarak, "Çin işi" anlamına gelen "çintemanî" denir. Söz konusu motif aslında Timur döneminden

başlayarak Türk süsleme sanatlarında sıkça kullanılan bir desendir. Timur dönemi bayrak motifini andıran bu süsleme Anadolu'nun gelenekli halılarında, kanaviçe, yastık yorgan kılıfı gibi işlemelerde de kullanılır ve halk arasında benek (penek), kedi izi veya köpek izi isimleriyle bilinir. Osmanlı dönemi süsleme Sanatlarında XVI. yy'dan itibaren çini, seramik süslemelerinde ve kumaşlarda özellikle padişah kaftanları üzerinde dikkati çeker.

Kaplan Postu Desenli Uşak Halılarında zemin bulut motiflerle süslenir. Bazen bu desenlerin arasında "penek" (benek) ve "üç dilimli" (üç top) motifler de görülür. İster halı da ister kumaşta olsun bu motife, halk arasında değil ama halı konusunda yazıp-çizenler tarafından, "kaplan postu deseni" demek adet haline gelmiştir. Bu desenlerden her biri kaplan beneğine benzetilir. Padişahların giydiği kaftanlar üzerinde de daha çok görülen bu motif, o dönemlerde muhtemelen kumaştan halıya aktarılmış bir süslemedir. Yine muhtemelen padişahın kaplan gibi kuvvetli olduğunu sembolize etmektedir. Bu tür halıların arasında kırmızı ve mor zeminli örnekler de vardır. Kenar sularında da çoğunlukla "bulut" motifleri dikkati çeker. Çift başlı ve başları aşağı doğru sarkık vaziyette ve yatık (S) biçiminde işlenen bulutlar çift başlı görünümünden dolayı "ejder" diye de isimlendirilir.

Kuşlu Uşak ismiyle tanınan örneklerde zemin kuşa benzer desenlerle süslüdür. Aslında kuş motifi yoktur: Beyaz renkli halı zemini çok yapraklı iri çiçeklerle bezenir. Çiçekleri birbirine bağlayan yapraklar kuş şeklinde işlenir. Süslemeye bakıldığında çiçeğe bağlı simetrik dört tane kuş varmış gibi görünür. Kuşlardan her biri de yine simetrik verilir. Bu nedenle de halılar "kuşlu halı" diye isimlendirilmiştir. Desen sonsuzluk prensibi içinde tüm halı yüzeyini doldurur. Kenar sularında ise, kaplan postu desenli halılara benzer şekilde, genellikle bulut motifleri (ejder) bulunur[2].

2-Uşak Halıları hk. geniş bilgi için bkz. O. Aslanapa,.a.g.e., s. 159-213; Ş. Yetkin, a.g.e., s. 87-113; B. Deniz, Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, s. 34-37; B. Deniz, "The Carpets ın The Ottoman Perıod", pp. 764-780; B. Deniz, "Osmanlı Dönemi Halı ve Düz Dokuma Yaygıları", s. 385-403.

III- KLÂSİK DÖNEM SONRASI (MANİERİST DÖNEM) UŞAK HALILARI

Konuyla ilgili kitaplarda yazılanlara göre, Uşak halıcılığı XVIII. yy.'da bitmiş gibi görünür. Ancak, geleneksel Türk halılarına aykırı bir şekilde farklı tip ve denelerle ortaya çıkan bu halılar, belki de iki yüz yıllık bir zaman diliminden sonra, saray tarafından terk edilmiş olsa da, halk arasında geleneksel bir Anadolu halısı haline dönüşmüş, evine veya camisine "saraylı bir halı" döşemek isteyen insanlar tarafından hem kullanılmış hem de dokunmuştur. Ancak bugüne gelebilen son iki yüzyılın örnekleri Uşak Camilerinden ya da Uşaklı ailelerden değil Anadolu'daki camiler ya da halktan derlenmiştir.

XVIII. yy. Uşak halılarının mevcut örnekleri Klâsik Uşak Halıları gibi büyük boyutludur. İçlerinde 30-40 m^2 büyüklünde örnekler vardır. Bal renginde ya da kırmızı renkli düz zemin ortasında klâsik Uşak halılarının renkleriyle bezeli büyük bir sofra (göbek) motifi mevcuttur. Sofra motifinin içi sofralı veya yıldızlı Uşak halılarındaki sofra deseninin yerine iri çift rumîler ve bunların içini süsleyen bahar dallarıyla bezelidir. 8-10 m2'lik daha küçük örneklerinde kırmızı zemin üzerine mavi, mavi zemin üzerine kırmızı ve lacivert renkli çift rumî desenli iri çiçeklerle süslüdür. Her iki tip örnekde de kenar suları geniş kuşaklar halindedir ve XVI-XVII. yy. halılarının kenar sularına benzeyen bitki desenleriyle süslüdür. Az da olsa, şal desenleriyle süslendiği örnekleri de vardır.

XVIII-XIX. yy.'da dokunmuş bazı örneklerinde zeminin birkaç sıra halinde, yan yana veya üst üste simetrik bir şekilde dizilmiş lahana görünümlü iri çiçeklerle süslendiği örnekler ortaya çıkar. Klâsik Uşak halılarının zemin düzenine benzer şekilde kırmızı zemin üzerine mavi, mavi zemin üzerine kırmızı renklerle bezenen bu halıların bildiğimiz örneklerinin sayısı oldukça fazladır. Döneminde nasıl adlandırıldıklarını bilmediğimiz bu tip örneklerin XIX. yy.'da dokunanlarında desenler siyah görünümlüdür. Bu nedenle halk arasında "kara halı" adıyla anılır.

XX. yy. başlarında ortaya çıkan ve günümüzde halen dokunan ve yine kara halı veya yan halısı diye anılan örneklerinde halılar sedir halısı tipinde ve yan yana sermek üzere "eş" halinde (çift olarak) dokunur. Kırmızı zemin üzerine yan yana yerleştirilmiş karelerden meydana gelen zemin geometrik motifler ve ne olduğu belirsiz bitki desenleriyle süslüdür. Karelerin zemini siyah renkli olduğu için halıda siyah ağırlıklı olarak görülür. Bu nedenle de "kara halı" denir. Bu yüzyıla kadar dokunan halılar içinde en kötü kaliteli sahip bu halılar Konya yöresinin büyük odalarına, sedir üzerine ve sedir altına sermek üzere dokunur. Bazen de iki halı yan yana serilir ve taban halısı gibi, bir odayı tamamen kaplar. Halk arasında bu örneklere Uşak çifti veya Konya çifti denilmektedir. Bu halılar düşük kaliteli olduğundan, Uşak'ta değil, Konya, Kayseri, Niğde çevresindeki köylerde tüketilmekteydi. İlk örnekleri muhtemelen Uşak çevresinden gelmeye başlamış zamanla Lâdik, Karapınar vb. yörelerde de, "çift halı" adıyla benzer örnekleri dokunur hale gelmiş ve Ladik çifti vb. isimlerle adlandırılmıştır.

Uşak XVI. yüzyıl başlarından XX. yüzyıl ortalarına kadar Batı Anadolu Bölgesi'nin ünlü halı merkezlerinden birisiydi. Ancak, 1908 yıllarından itibaren, İngilizlerin sahibi bulunduğu, Şark Halı Kumpanyası A.Ş.'nin (Orıental Carpet Manıfacteur) Uşak ve çevresinde halı dokutturmaya başlamasıyla birlikte, tüm Batı Anadolu Bölgesi halıları gibi, Uşak halıcılığı da bozulmaya başlamış, yüzyılın ortalarında tamamen denilecek derecede özelliğini yitirmiştir.

Uşak ve Gördes halılarındaki asıl değişim İngilizlerin, İzmir- Aydın demiryolunun yapımı amacıyla Anadolu'ya girmesi ve bu çevrede kendi isteklerine göre halı dokutturmaya başlamasıyla daha da artmıştır. Hattâ, halılar geleneğini yitirmiş, Uşak ve Gördes halılarının sonunu hazırlayan bir başlangıç haline gelmiştir: Yapımına 28 Eylül 1857 de başlanıp, 7 Haziran 1866 'da tamamlanan izmir-Aydın demiryolu hattının bitirildiği yıllarında İngilizler Osmanlı ticaret hayatı ve taşımacılık bakımından önemli rol oynayacak demiryolunu bitirmiş ama kendileri için de 1934 yıllarına kadar sürecek bir iş alanının kapısını da açmışlardır: 1836 yılında, merkezi İzmir'de bulunan P. De Andrea, 1840 senelerinde Habif ve Polako, 1842 'de de T. A. Spartalı isimli üç tane büyük halı şirketi kurulmuş, bu şirketler 1864'den itibaren Uşak ve çevresinde iplik ve model vererek halılar dokutturmaya başlamışlardır. Anadolu'nun Osmanlı dönemindeki halı imalatı ve ihracatını ele geçirerek diğer halı şirketlerini ortadan kaldırmışlardır.

XIX yy. sonlarına doğru, adıgeçen üç halı şirketinin yanısıra, G.P. ve J.Baker, Sdney La Fontaine ve Sykes Co. isimli İngiliz şirketlerinin kurulmasıyla halı şirketlerinin sayısı altıya çıkmıştır. İplik eğirme, iplerin boyatılması, siparişlerin muhtarlar ve köylerde görevli eğitmenler (kadrosuz öğretmen) ve kendilerinin köyden seçtikleri temsilciler aracılığıyla yürütülmesi gibi tüm işleri ayarlayan şirketler, özellikle 1890 yılından itibaren, Avrupa zevkine göre hazırlanmış ve kareli kağıtlara çizilmiş desenleri de getirerek, Anadolu'ya tamamen yabancı halılar dokutturmuşlar ve bunları Smyrna halıları adıyla, İzmir limanından Avrupa'ya ihraç etmişlerdir. Desen bulamadıkları zaman da, halkın elindeki kırlent, kanaviçe vb. el işlemelerinin motiflerini halı deseni olarak dokutturmuşlardır. Bu da Anadolu'da geleneksel halıcılığın bozulmasına, hatta ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Ancak, o dönemin halı imalatı ve ticareti de artmıştır. Buna bir örnek verirsek, 1848 yılında tüm Batı Anadolu'nun halı imalatı 150.000 m2 iken, 1893'de 400.000 m^2 seviyesine yükselmiştir.[3]

İngiliz şirketlerinin o yıllarda çok para kazanmaları diğer Avrupa ülkelerinin de dikkatini çekmiş, önce bir Avusturya şirketi Uşak›ta 80 civarında işçinin çalıştığı büyük bir halı imalathanesi kurmuş ve yıllık gelirini 12.000 m2 ye çıkartmıştır. Ardından, içinde Osmanlı tüccarlarının da bulunduğu,

3- M. Busen.,"The New Levant Company", Journal of The Royal Central Asian Society, Vol 3, pt. 1, 1920, pp. 24-27; O. Kurmuş., Emperyalizmin Türkiye'ye Girişi, Ankara, 1978; Z. Sönmez, "Batı Anadolu Türk Halıcılığın 19. Yüzyıldaki Durumu Üzerine", Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, Türk Halıları Özel Sayısı, S. 32, 1984, s. 95–106.
Konuyla ilgili Osmanlı belgeleri için bkz. Ö. Öztoksoy-İ. Yıldırım.,"Uşak Halı ve Klimlerinin Tarihi Gelişimi Üzerine Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgeleri Işığında Bir İnceleme", 21.Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu, 25-27 Ekim 2001, C. I, Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, Nu.2, İstanbul, 2001, s. 489-496.

sayıları 15'e ulaşan imalat ve ihracatla uğraşan birçok şirket kurulmuştur. Hattâ, Yunanlıların Anadolu'yu işgalinden sonra, 1922 yılındaki mübadele sonrasında, Yunanistan'a giden, ama Anadolu'da iken halı dokumayı da öğrenen Rum ve Ermeniler, Yunanistan'da halı dokumaya başlamışlardır. Potansiyeli gören Yunanlılar da halıcılığa önem verip, Anadolu'nun Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki ekonomisindeki güçsüzlükten de yararlanarak, Türk halılarıyla rekabet edecek halılar dokumaya kalkışmışlardır. Ancak, halıcılığı bilmeyen Yunanlılar, kısa bir süre sonra, özellikle tüm dünyada 1929 yılına kadar süren iktisadi buhranda, halıcılıktan çekilmişlerdir.

Batı Anadolu'da yalnızca halı değil üzüm, incir vb. tarım ürünlerinin ticaretini de ellerine geçiren İngiliz şirketleri kısa zamanda halıcılık alanında büyük başarılar elde etmişlerdir: Teşkilatlandırdıkları temsilcilikler aracılığıyla (acenta), yalnızca Batı Anadolu Bölgesi'nde, yaklaşık, 48 köyde dokutturdukları halıları köylerden alıp develerle İzmir Limanına getirip, buradan Avrupa›ya ihraç etmişlerdir. Bugün hâlâ yaşayan eski köy temsilcilerinin ifadesine göre, sadece Gördes'te bir haftada 50 deve yükü (bir deve yaklaşık 300 kğ. yük taşımaktadır) halı dokutturup, İzmir Limanı'ndan Avrupa'ya sevk etmişlerdir.

Söz konusu halı şirketi daha ilk yıllarda İzmir, Burdur, Isparta, Urla, Kırkağaç'ta halı fabrikaları kurmuş, bunu Anadolu'nun değişik yerlerindeki halı fabrikaları takip etmiştir: 1913 yılı istatistiklerine göre, adı geçen bu şirketin kendi fabrikaları dışındaki Uşak, Gördes, Kula, Demirci (Manisa), Simav (Kütahya), Isparta, Eğridir, Burdur ve Buldan (Denizli) gibi merkezlerde toplam 8.165 tezgâhı vardı ve bu tezgâhlarda yaklaşık 25.257 işçi çalışmaktaydı. Aynı şirketin İzmir Limanı'ndan ihraç edilen halılarının % 90'lık payı mevcuttu[4].

Osmanlı devletinin Avrupa'ya açılmaya başladığı, Tanzimat'tan bir süre öncesinde, 1838 yıllarında Sultan II. Mahmud döneminde İngiltere, Fransa gibi devletlerle yaptığı anlaşmalar sonrasında, yabancıların Türkiye'de ticaret yapması daha kolay bir hale getirilmiştir. Bu yıllardan sonra sanayi makinalaşmaya başlamış, bunun sonucunda da el emeği ucuzlamış, pek çok insan işsiz kalmıştır. Bergama, Uşak gibi pek çok merkezde insanlar fabrikaları yağmalamış, olaylar çıkmıştır. Türkiye'de ilk işçi hareketleri olarak kabul edebileceğimiz bu olaylar sonrasında pek çok insan işsiz ve ekmeksiz kalmıştır[5].

Tanzimatla birlikte, her gün kötüye giden dokumacılığı canlandırıp eski haline getirmek için Osmanlı devleti çareler aramaya başlamış ve o yıllarda İstanbul'da çeşitli alanlarda açılan fabrikaların yanında, İzmir, Afyon, Adana, Tarsus gibi yerlerde de halı ipliği fabrikaları kurulmuştur. 1843 yılında da Hereke'de kumaş fabrikası açılmıştır. Aynı yıllarda Şark Halı Kumpanyası da (Şirketi) Anadolu'da, İzmir, Uşak (Eşme, Banaz, Selçik) , Manisa (Gördes, Kula, Selendi, Demirci), Kütahya (Simav), Muğla (Milas, Kayaköy, Fethiye), Afyon, Burdur, Isparta (Eğirdir, Gelendost, Yalvaç), Kırşehir (Kaman), Kayseri (Bünyan, Yeşilhisar), Konya (Ereğli, Karaman, Karapınar), Niğde (Bor, Çamardı), Sivas, Maraş, Erzurum, Kars gibi illerde halı dokutturmaktadır.

Günümüze gelebilen ve bizim tespit edebildiğimiz ve tanıttığımız XVIII-XIX. yy.'ait Uşak Halılarını, Uşak Halılarının Klâsik Dönem (XVI-XVII. yy.) örnekleriyle eşleştirerek, kendi içinde şu alt gruplarda incelemek mümkündür.

I- Sofralı Halılar (Göbekli -madalyonlu halılar)

I-1- Sofralı-Göl Desenli Halılar (Göbekli -madalyonlu halılar)

I-2- Yıldız Şekilli Sofralı Halılar

4- M. Busen., op.cit., pp. 24-27; O. Kurmuş., a.g..e., Z. Sönmez, a. g.e., s. 95–106.

5- O. Bayatlı., Bergama'da Yakın Tarih Olayları, XVIII-XIX. yy. İzmir, 1957, s. 80-82; N. Bayçın," Manisa'da Dokumacılık-I", Gediz Dergisi, C. 8, S. 86, Manisa, 1945, s. 7-9; N. Bayçın, "Manisa'da Dokumacılık-II", Gediz Dergisi, C. 8, Manisa, 1945, s. 8-11; S. Yetkin, "II. Meşrutiyet Öncesi Ege'de Şirket-i Milli Denemesi: Uşak Osmanlı Halı Ticarethanesi – I", Toplumsal Tarih, C.V, S. 26, Şubat 1996, s. 14 vd.; S. Yetkin, II. Meşrutiyet Öncesi Ege'de Şirket-i Milli Denemesi: Uşak Osmanlı Halı Ticarethanesi-II", Toplumsal Tarih, C.V, s. 27, Mart 1996, s. 26 vd.; S. Yetkin, "Sanatsal Üretimin Pazarlanmasında Milliyetçi Tartışmalar (1922-1927), Ege'nin İki Kıyısı Arasında Halı Rekabeti", Toplumsal Tarih, C. 11, S. 62, Şubat 1999, s. 11-19; Donald Quataert (Çev. Cahide Ekiz).,Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiyesi'ne İşçiler 1839-1950, İletişim yayıncılık A. Ş. Yayını, İstanbul, 1998; Donald Quataert (Çev. Tansel Güney)., Sanayi Devrimi Çağında Osmanlı İmalat Sektörü, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s. 239-282.

II- Sofrasız-Göbeksiz Halılar

III- Beyaz Zeminli Halılar

IV- Tabakalı Halılar-Kara Halılar

IV-1- Zemini Bir Kare veya Sekizgen Etrafına Yerleştirilmiş Küçük Göbeklerle Süslü Olanlar (Yarma Desenli halılar).

IV-2- Zemini Verev (Hiyeraldik) Yerleştirilmiş, İçleri İri Bitkisel Desenlerle Süslü Halılar

IV-3- Zemini Kaydırılmış Eksenler Halinde Dizilmiş Geometrik Desenlerle Süslü Halılar

IV-4- Zemini Koyu Renkli ve İri Çiçek Desenleriyle Süslü Halılar

V- Şal Desenli Halılar

VI- Saf Seccâdeler

I- Sofralı Halılar (Göbekli -madalyonlu halılar)

I-1- Sofralı-Göl Desenli Halılar (Göbekli -madalyonlu halılar)

Sofralı –Göl Desenli Halılardan Gelişen Halılar Türk Halı Sanatı Tarihi'nde "Madalyonlu Halılar" diye tanınan halılardır. Kırk yıldan beri sürdürdüğümüz halı ile ilgili araştırmalarımızda XVI. yy.'a ait Osmanlı dönemi Narh defterleri ve Terekeme kayıtlarında Madalyonlu Halı diye adlandırılan bir halı adına rastlamadık. Ancak, bu türden halılar Sofralı Halı adıyla isimlendirilir. Halk da üzerinde yemek yediği, varsa sinisinin altına serdiği bezine verdiği sofra ismini halısına da ad yapmıştır. Bugün de aynı ismi kullanmaktadır. Sofra olarak kullandığı bu halıya da sofra halısı demektedir. Muhtemelen XX. yy. başlarından itibaren Batılıların Türk Halı Sanatına ilgi duymalarıyla beraber kendilerine göre uydurdukları bir isimlendirmedir. Türk araştırmacılar da olduğu gibi kabullenince böyle tanına gelmiştir. Bugün halk arasında "Madalyonlu halı" diye bir adlandırma yoktur. Halk Fransızcadan gelen madalyon (Médaillon) kelimesini de Kurtuluş Savaşı gazilerine verilen Madalya'yı (Médaille) tanıdıktan sonra öğrenmiştir ve onu da düzgün bir şekilde telaffuz edemez. Günümüzde Uşak, Gördes, Kula yöresinde göbek motifine göl, bu motifle süslü halılara da Göllü Halı denir. Eğer göl sayısı birden fazla ise halının adı, "iki göllü, dört göllü halı/kilim" gibi, göllerin sayısıyla ifade edilir. Tanıttığımız sofralı halıların erken dönem örneklerinde halı büyük boyutludur. Kırmızı veya mavi renkli zeminde eşkenar dörtgen şekilli büyük bir göbek bulunur. Halı zemininin göbek dışında kalan bölümleri boştur. Göbeğin iki yanında, kısa kenarlar üzerinde bulunan Sadberk motifleri oldukça iri ve gösterişlidir. Köşeler yıldızlı Uşak halılarındaki gibi, dörtte bir yıldız motifleriyle ya da iri ve bitki desenleriyle süslüdür. Kenar suları beyaz veya açık sarı üzerine bitki veya çiçek motifleriyle bezelidir. Bazılarında, tıpkı XVII. yy. Uşak ve Gördes halılarındaki gibi, yan yana geniş kenar suları bulunur ve iri bitkisel desenlerle süslüdür. Renkleri hep zıt renklidir: zemin kımızı üzerine mavi veya mavi üzerine kırmızı renkli motiflerle süslüdür (Foto.1).

XX. yy. örneklerinde zemin lacivert veya kırmızı renklidir. Ortada eşkenar dörtgen şekilli küçük bir göbek yer alır. Köşeler oldukça büyük ve bitki deseni ile süslüdür. Göbek ve zemin rengi zıttır: Kırmızı üzerine mavi veya mavi üzerine kırmızı renklidir. Kenar suları geniş ve bitki desenleriyle süslüdür. Renklerinde mavi, lacivert, kımızı ve beyaz hakimdir. 1950 yıllarından itibaren renkler pastel hale dönüşür. Erken örneklerde şemse şeklindeki göbek daha süsleyici bir hale gelir. Üzerini süsleyen bitki desenleri basitleşir ve zeminin her yerini yoğun bir şekilde kaplar. Halının boyutları da küçülür (Foto.2).

I- Sofralı –Göl Desenli Halılar

I-2- Yıldız Şekilli Sofralı Halılar

Zemini yıldız motifleriyle süslü halıların zemini tıpkı XVI-XVII. yy. Yıldızlı Uşak halılarındaki gibi bir veya iki yıldızla süslüdür. Eski örneklerde yıldızı meydana getiren desenler XVI-XVII. yy.'daki ejderli halıların kenarlarını süsleyen ejder motiflerine benzer bir karakter gösterir. Yıldız desenleri Sekiz köşeli yıldızlardan oluşan sofra motiflerinin içi bitki ve çiçek desenleriyle doludur (Foto.3-4). Bazı örneklerde yıldız motiflerinin çevresi ejderi andıran yeşil renkli motiflerle çerçevelenmiştir (kontur). Kenar suları geometrik desenlidir. Köşeler ise sofralı halılardaki köşe motifine benzer desenlerle bezelidir. Renk açısında da yine sofralı halılara benzer. XX. yy.'ait örneklerinde

çözgü ipi pamuktur. Zeminde yer alan sekiz kollu yıldız motifi artık eski görünümünden çok uzaktır.

II- Sofrasız-Göbeksiz Halılar

Sofrasız (göbeksiz) halılar içinde muhtemelen cami ya da büyük ev veya konaklar için dokunmuş büyük halılar da mevcuttur. Tanıttığımız örnek de zemini boş verilmiş sadece kenar suları süslenmiştir. Zemin deve tüyü-bal rengindedir. Kenar suyu kırmızı veya mavi/lacivert zemin üzerine tıpkı Klâsik Dönem Uşak Halılarındaki gibi iri ve şaşırtmalı yerleştirilmiş çiçek ve bitki desenleriyle süslüdür. Köşeler büyük köşebentlerle bezelidir. Ancak, eski örneklerin köşebent şekillerinden çok uzaktır. 1950 yıllarına ait olduğunu tahmin ettiğimiz örneklerde bile XVI-XVII. yy. Uşak ve Milas halılarında görülen şeftali kırmızısı renkler hakimdir. Ancak bu örneklerde kenar suyu ve köşelerde kullanılan bitkisel motifler eski özelliklerinden oldukça uzaktır (Foto.5-6).

III- Beyaz Zeminli Halılar

Beyaz zeminli Uşak Halılarına ait tek örneğimiz mevcuttur. Klâsik örnekleriyle zeminin düzenlenişi dışında bir benzerliği yoktur. Beyaz renkli zemin, içleri bitkisel karakterli desenlerle doldurulmuş ve verev şekilde yerleştirilmiş (hiyeraldik) eşkenar dörtgenlerle bezelidir. Motiflerde yeşil renk hakim görünmektedir. Klasik örneklerdeki benzer şemalı örneklerinde motiflerin etrafını ejder motifleri süslerken tanıttığımız tek örnekte çizgisel bir motif anlayışı benimsenmiştir (Foto.7).

IV- Tabakalı Halılar-Kara Halılar

IV-1- Zemini Bir Kare veya Sekizgen Etrafına Yerleştirilmiş Küçük Göbeklerle Süslü Olanlar (Yarma Desenli halılar).

XIV-XV. yy. Bergama Halıları içinde, bugün halk arasında Tabakalı Halı ya da Tabak Halı diye adlandırılan bir grup halı vardır. Zemini bazen tek bir kare veya yan yana birkaç tane kare şekilli motifle bezenen bu örneklerde karelerin içi erken örneklerde hayvan motifleriyle geç örneklerde de bitkisel desenlerle doldurulur. Tanıtmaya çalıştığımız Uşak halıları içinde biri erken (XVIII-XIX. yy.), diğeri 1950 yıllarında dokunduğunu tahmin ettiğimiz iki örnek vardır. İlkinde, içi geometrik karakterli motiflerle bezenmiş sekizgen şekilli büyük bir göl (göbek) motifi vardır. Göl motifinin dört bir köşesinde de, aynı grup halıların erken örneklerindeki gibi, kare şekilli küçük birer süsleme mevcuttur. Bunların da içi yine geometrik desenlerle bezelidir. İkinci örnekte ise zemin üst üste yerleştirilmiş, içleri bitkisel desenlerle bezeli, yine sekizgen şekilli, sekiz tane göl yer almaktadır. Bu tür desenli Uşak halıları Uşak yöresinde yoktur ama Bergama yöresinde benzer desenli halı ve kilimler hâlâ dokunmakta ve tabak, yarma gibi isimlerle anılmaktadır. Yarma isminden çok tabak ismi kullanılmaktadır. Kare veya benzer göllere tabak bu tür desenli halı veya düz dokumlara da tabakalı halı/kilim denilmektedir. Geçmişte Bergama civarında dokunan bu örneklerin klâsik dönemin ardından Uşak çevresinde de dokunmuş olması ilginçtir. Ancak, Uşak'ta dokunan ürünlerin sadece Uşak yöresine, Bergama civarında dokunanların da sadece Bergama'ya ait olduğunu düşünmek doğru değildir. Her iki yörede de göçebe yaşayan insanların sürekli hareket halinde olduklarını unutmamak gerekir (Foto.8).

Bu halılar zeminin düzenleniş şekline göre, kendi içinde dört ayrı örnek gösterir. Ancak ilerideki yıllarda yapılacak araştırmalarda yeni tipleri de bulunabilir.

IV-2- Zemini Verev (Hiyeraldik) Yerleştirilmiş, İçleri İri Bitkisel Desenlerle Süslü Halılar

Bu türden çok sayıda halı mevcuttur. Bu tür halılar, zeminin düzenlenişi (dizayn) ve desen bakımından, kaynaklarda Holbein Halısı adıyla tanıtılan, XV-XVI. yy. Erken Osmanlı Dönemi Halılarının I ve II. Tipi olarak bilinen halılara benzer. İçleri bitkisel desenlerle süslü bu halılarda motifler bir sekizgen, bir eşkenar dörtgen şeklinde yerleştirilmiş düzenlemenin içinde yer alır. Özellikle Erken Osmanlı Dönemi Halılarının II. Grup örneklerinin zemin düzenleme şemasına benzeyen bu halılarda eşkenar dörtgenlerin içi dört yapraklı rumîlerle, sekizgenlerin içi de kenarları siyah renkli iri çiçeklerle doldurulur. Bu çiçeklerin sayısı örneklere göre değişir ve zeminde bazen bir sıra, bazen de iki-üç sıra halinde dizilir. Erken halılarda motifler klâsik bir örnek gösterirken, XX. yy. başlarına ait halılarda eşkenar dörtgen ve sekizgen şema

kaybolur. Zemin düz bir kırmızı, çiçekler siyah renkli işlenir. 1950 yıllarına ait örneklerde zemin lacivert ya da koyu bir siyah ile boyanır. Doğu Anadolu'da Kars civarında dokunduğunu tahmin ettiğimiz örneklerinde ise zemin yeşil, adeta lahanaya benzeyen iri çiçekler siyah renklidir. Bu nedenle de Kara Halı adıyla tanınırlar. Halıların kenar suları klâsik Uşak halılarının kenar suyuna benzeyen birkaç sıra halindeki dar şeritler ve geniş kenar sularından meydana gelir. İri çiçeklerin süslediği geniş kenar daha vurgulayıcı bir özelliğe sahiptir (Foto.9-10).

Uşak halılarının bu grubu Türk Halı Sanatı Tarihinde çok az tanınır. Bizim tanıttığımız halılardan daha öncesine ait erken örneği yoktur. Kaynaklarda tanıtılan tek örnek, Rahmetli Oktay Aslanapa'nın Türk Halı Sanatının Bin Yılı isimli eserinde fotoğrafını da verdiği, zemini beş iri çiçekle süslü halıdır. Sn. Aslanapa, İstanbul Vakıflar Halı Müzesi'nde bulunan, XIX. yy. örneğini, belki de halının Müze bilgisinde İzmir adı geçtiği için İzmir (Smyrna) Halısı adıyla tanıtmıştır[6]. Aslında bu isimlendirme yanlış değildir; O yıllarda İngilizler tarafından Batı Anadolu Bölgesi'ndeki 48 merkezde dokutturulan bu halılar İzmir Limanından Avrupa'ya ihraç ediliyor ve Avrupa'da bu halıların hepsine birden Smyrna Halısı deniyordu[7]. Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün, 1990'lı yıllarda İzmir civarındaki camilerden topladığı ve İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nde depoladığı halılar arasında, bizimde içinde bulunduğumuz jüri tarafından seçilen, bu türden çok sayıda sağlam ve yırtık vaziyetteki pekçok halıyı, Vakıflar Müze elemanlarının "tarihi yoktur" şeklindeki itirazlarına rağmen rağmen, "bunlar XVIII-XIX. yy.'a aittir, tarihi ve etnoğrafik özelliklere haiz müzelik halılar" adıyla tescilleyerek yetkililere teslim etmiştik?

Kara halılar XX. yy.'dan itibaren daha farklı şekillere bürünür: Uşak'da o yıllarda yaygınlaşan çift halılarda zemin tamamen siyah renkle işlenir. Motifler Erken Osmanlı Döneminin klâsik deseni olan, içleri bitkisel desenlerle doldurulmuş ve verev yerleştirilmiş motiflerle bezenir. Gerek zemin gerekse motifler siyah ya da koyu lacivert renkli olduğu için bu halılara da "Kara Halı" demek gelenek halini almıştır. Başlangıçta Uşak'ta, bir süre sonrasında tüm Batı Anadolu'da yaygın hale gelen Kara Halılar, özellikle kalitesiz oldukları için yakın zamanlara kadar, seyyar satıcılar tarafından, daha çok Konya civarında satılmış, altı adet yastıkla birlikte satıldığı için olacak ki, Konya çevresinde "Takım Halı" adıyla anılmış ve özellikle yeni evlenen çiftlerin evlerine serilmiştir.

IV-3- Zemini Kaydırılmış Eksenler Halinde Dizilmiş Geometrik Desenlerle Süslü Halılar

Bu halılarda zemin tıpkı düz dokumalardaki gibi, kenarları kıvrımlı (çengelli), verev yerleştirilmiş, içleri bitkisel desenlerle süslü, eşkenar dörtgen, altıgen, sekizgen gibi geometrik desenlerle doldurulur. Çoğunlukla Beylikler Dönemi Halılarının zemin düzenlemesindekine benzer şekilde verev halde dizilen bir eşkenar dörtgen, bir sekizgen halinde dizilir. Zemin rengi kırmızı ve mavi veya lacivert renklidir. Zemin kırmızı ise desenler mavi, zemin mavi ise desenler kırmızı tonludur. Benzer zemin düzeni aynı dönemden günümüze kadar gelen düz dokumaların her tür örneğinde görülür. Günümüzde de tüm dokuma merkezlerinde ama özellikle Manisa, Uşak, Afyon-Emirdağ, Niğde, Kayseri, Konya, Aksaray, Yozgat, Çorum, Kırşehir, Malatya, Elazığ çevresinde dokunmaya devam etmektedir (Foto.11).

IV-4- Zemini Koyu Renkli ve İri Çiçek Desenleriyle Süslü Halılar

Bu tür örneklerde zemin lahana gibi iri çiçeklerle doldurulur. Verev bir şekilde yerleştirilen çiçekler zemin rengiyle zıt bir şekilde; mavi üzerine kırmızı, kırmızı üzerine de mavi işlenir. Kaynaklarda XVII. yy.'a tarihlenen, İ.T.İ.E.M.de 699 envanter numarası ile kayıtlı kırmızı zeminli örnekleri vardır[8]. Ancak İ.T.İ.E.M.de örnekteki çiçek motifleri daha iri ve zemini kırmızı renklidir. Desenlerin zemindeki dizilişinde de verev görünüş daha hakimdir. Yine de tanıttığımız bu halılar, Anadolu-Türk halıcılığı içinde Uşak yöresine özgü bir karakter taşır. XVIII-

6 - O. Aslanapa, a.g.e., s. 212.
7 - M. Busen., Op. Cit., pp. 24-27; O. Kurmuş., a.g.e. Z. Sönmez, a.g.e., s. 95–106.
8 - O. Aslanapa, a.g.e., s.182; Ş. Yetkin, a.g.e.,Levha:61.

XIX. yy.'lar da dokunduğunu tahmin ediyoruz. XX. yy.'dan itibaren yerini, aynı dönemin Isparta, Burdur halılarına benzeyen, serpme çiçek desenli halılara bırakmıştır (Foto.12-13).

V- Şal Desenli Halılar

Bu halılarda zemin aynı isimli kumaşların desenleriyle bezenir. Muhtemelen sergi halısı olarak kullanılmıştır. Bildiğimiz kadarıyla eski örnekleri yoktur. Makalemize konu olan halılar arasında bir tane örnek vardır. Sedir halısı büyüklüğündeki bu örnek de bakıldığında düz dokuma izlenimini vermektedir (Foto.14).

VI- Saf Seccâdeler

Anadolu Türk Halı Sanatı tarihinde gelişimini Selçuklulardan itibaren takip edebildiğimiz bu halıların bugüne gelebilen çok da örneği yoktur. Afyon-Kureyş Baba Tekkesi ile Konya II. Kılıçaslan türbesinden getirilen ve bugün İ.T.İ.E.M. de sergilenen bu halıların XVI-XVII. yy. örnekleri de Uşak halıları içinde bulunmuştur. Aynı yüzyıldan birkaç örnek de Kırşehir Halılarında mevcuttur. Tanıttığımız halılar arasında yer alan Uşak yöresine ait iki seccade halısı XVIII.yy. geleneğiyle XIX. yy.'da dokunmuş olmalıdır. Yarı yırtık vaziyette de olsa anılan yüzyılda Uşak yöresinde saf seccâde dokuma geleneğinin devam ettirildiğini göstermesi bakımından önemlidir (Foto.15-18).

VII- GÜNÜMÜZ UŞAK HALICILIĞI

Günümüzde, Uşak merkezde halıcılık yoktur. Daha çok fabrikalarda halı ipliği ve battaniye üretilmektedir. Halıcılık köylerde yapılmaktadır. Bu üretimin tamamına yakını da tüccar aracılığıyla, ısmarlama şeklinde dokunmaktadır[9].

Uşak çevresinde, özellikle Eşme, Selçik ve Banaz civarında, dokundukları yerlerin adıyla anılan kilim, cicim ve zili dokunmaktadır. XIX. yy.'da, Uşak yöresinde, halı ticaretini ellerinde bulunduran İngilizler, bu ticari anlayışlarını, düz dokuma yaygılarda da sürdürmüşlerdir. 1880'li yıllardan itibaren boyaların bozulup, sentetik boyaların kullanılmasıyla, yöre düz dokuma yaygıları da bu boyalarla boyanır hale gelmiştir. Bu gelenek, günümüzde, halen devam etmektedir.

Eşme yöresi düz dokuma yaygıları içinde kilim daha yaygındır. Özellikle Takmak, Kolankaya, Bozlar, Akçaköy ve Fakı Köyleri dokumaları ile ünlüdür. Eski örneklerde malzeme tamamen yündür. Günümüzde dokunan kilimler de pamuk malzeme de kullanılmaktadır. Kilimlerde kırmızı, kahverengi, yeşil, mavi ve beyaz renkler hakimdir. Bunlar, halkın kök boya dediği, doğal malzemeler ve bitkilerden elde edilen boyalarla, sentetik boyalar karıştırılarak uygulanmaktadır. Savaştepe (Balıkesir) yöresi kilimlerine benzeyen bu örneklerde de kırmızı, siyah ve beyaz renkler hakimdir. Yan yana dizilen eşkenar dörtgen şekilli üç veya dört göbekle süslü bu örneklerin süslemeleri geometrik karakterlidir. Kilimlerde kız (eli belinde), pençe, yıldız adı verilen (S) şekilli süslemeler, keklik ayağı, köçek, karagöz, zülüf, parmak, salkım, nacak gibi motifler kullanılır. Daha çok sergi ve seccâde kilimi tipleri ile tanınır. Dokunan örnekler arasında namazla, altınbaş kilimi, toplu kilim, albaş kilim tipleri görülür. 1980'li yıllarda Eşme ve civarında, tüccara ait, yaklaşık 400 dokuma tezgâhı bulunduğu, bunların bir kısmında da Uşak ve Kula yöresine özgü, kaba kilimler dokunduğu söylenmektedir[10].

Uşak çevresinde, özellikle Banaz ve Selçik civarında, zili teknikli dokumalar daha yaygındır. Daha çok fitilli zili tekniğinde dokunan bu örnekler altıgen şekilli küçük göbekler ve bunların içini dolduran yıldız motifleriyle süslenir. Bazen, küçük karelerin meydana getirdiği, eşkenar dörtgen şekilli göbeklerle bezeli örnekler de görülür. Malzeme yündür. İçlerinde pamuk malzemeli örnekler de vardır. Çözgüleri siyah koyun yününden dokunan örnekler mevcuttur. Renklerinde kırmızı, kahverengi, mavi ve beyaz tonlar hakimdir. Pamuk malzemeli Selçik dokumalarında gri ve mor renkler de görülür. Örnekleri yer sergisi, seccâde, heybe, torba ve çuval şeklindedir.

1970 yıllarından itibaren özellikle büyük şehirlerde faaliyet gösteren büyük halı şirketlerinin teşvikiyle

9- Geniş Bilgi için bkz. Ö. Aydın, "Uşak Yöresi Kilimciliğindeki Değişimin Batı Anadolu Kilimciliğine Yansıması", Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Kasım 1992 İzmir, Ankara, 1994, s. 43-52.

10- N. Görgünay., "Eşme Kilimleri", Kültür ve Sanat Dergisi, Türkiye İş Bankası Yayını, Y. 1, s. 2, 1988, s. 26-29; N. Görgünay Kırzıoğlu., Eşme Kilimleri, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1997.

yerli tüccarlar köylerden topladıkları dokumaları bu şirkeltlere aktarmışlar ve bunların tamamı yabancı ülkelere satılmıştır. Bu tüccarların bazılarında, beliki o dönemlerde çok yıpranmış-eski olarak Kabul edilmeleri sonrasında, tüccarların elinde kalmıştır. Ayrıca, Vakıflar Genel Müdürlüğü 1990 yıllarından başlayarak Vakıflara ait camilerde bulunan eski, tarihi eser niteliğine haiz halıları, kendi elemanları veya görevlendirdikleri halı eskpertizlerine tesbit yaptırıktan sonra Konya, Kayseri, İzmir, Manisa, Aydın, Ankara gibi merkezlerde toplayıp, yine, kendi elemenları ve üniversitelerden talep ettikleri halı konusunda çalışan öğretim üyeleri aracılığıyla (Konya, Kayseri, İzmir, Aydın ekipleri arasında ben de görev aldım. Ancak eserlerin büyük bir bölümüne enografik ve tarihi eser niteleiğindedir dediğim için bir daha çağrılmadım) halılar arasında seçme yapılıp, Ankara Genel Merkez ile Konya, Kayseri gibi şihirlerde kurulan Vakıf Müzelerine dağıtılmıştır. Daha sonra bölgelerde toplanan halıların begenmediklerini bir kısmını Orta Asya Türk Cumhuriyetlerine gönderildiğini, bir kısmının da Antalya vb. yerlerdeki halı tüccarlarına satıkklarını öğrendik. Özellikle İzmir'de tesbitini yaptığımız halılardan bazılarını, daha sonraki yıllarda halı tüccarlarında gördüm. Tüccarlar bu halıları Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden haraç-mezat usulüyle satın aldıklarını söylediler.

VIII- DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Klâsik Osmanlı Dönemi Halıları içinde yer alan Uşak Halıları Kaynaklarda XVII. yy.'dan sonra ömrünü tamamlamış ve yerini Gördes, Kula gibi merkezlere bırakmış olarak takktim edilse de, Klâsik Uşak Halılarının hemen bitmediği, günümüze kadar özelliklerini koruyageldiği, son yıllarda bulunan halılardan anlaşılmaktadır[11].

Tanıttığımız halılar içinde Sofralı-Göl Desenli halılar (madalyonlu Halılar) ister yuvarlak, isterse yıldız desenli olsun, XVI-XVII. yy.'ın klâsik örneklerine benzer. Türk Halı Sanatı Tarihinde ilk kez Uşak halılarıyla başlayan sofra-göl motifi o yıllarda, belki de saray tarafından sipariş edildiği için, halk arasında da çok tutulmuş, saray bu tür desenli halıları daha XVII. yy. ortalarında terk etmesine rağmen Anadolu'nun, ama özellikle Uşak yöresindeki Manisa, Kula, Gördes gibi merkezlerin gözde deseni haline gelmiştir. Anılan tarihten itibaren Kozak, Yunddağ gibi merkezlerden başlayarak tüm Anadolu'ya yayılmış, XIX. yy. ortalarına kadar da dokunmuştur. Bu tür halılar Uşak'da sona erdiği halde bugün hâlâ Manisa'ya bağlı olan Demirci, Gördes, Kula gibi merkezlerde dokunmaya devam etmektedir.

Uşak'da XVII. yy.'dan sonra, Sofrasız-gölsüz (böbeksiz) halı dokumak moda haline gelmiştir. Muhtemelen Cami vb. mekânlara sermek üzere dokunan bu halılar büyük boyutlu ve sesensizdir. Bu nedenle sade bir görünüme sahiptir. Sadece kenar suları Sofralı Uşak Halılarını kenar sualarına benzer şekilde süslenmiştir. Renkleri ise klâsik dönemde Saray halılarında ve sonrasında da Gördes ve Milas halılarında moda olan deve tüyü rengi veya şeftali kırmızısı tonlara sahiptir. XX. yy. ortalarına kadar dokunan bu tür halılar anılan yüzyılın ortalarından itibaren özelliğini kaybetmiş, erken örneklerdeki renklerin yeri koyu kahverengi, yeşil gibi renklere bırakmış desenlerde de gerçeğine benzyen motifler yaygınlaşmıştır.

XVII. yy.'da dokunan Klâsik Uşak halılarının tanınmış bir grubu olan Beyaz Zeminli Uşak Halıları'nın belki kuşlu, ejderli örnekleri halk zihninde çok yer etmiş olacak ki, sonraki yıllarda dokunmaya devam etmiştir. Tanıttığımız örnekler arasında XIX. yy. sonu, XX. yy. başlarına tarihleyebileceğimiz örneği bu geleneğin anılan tarihlere kadar devam ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Biz Batı Anadolu Bölgesi halıları içinde çok sayıda bu türden örneklere rastladık.

Makalemize konu olan halıların içinde zemini kare, eşkenar dörtgen, altıgen, sekizgen gibi geometrik desenlerle doldurulmuş ve halı zeminine verev yerleştirilmiş örnekler vardır: Türk Halı Sanatında zemin, tıpkı Pazırık halısındaki gibi, karelere bölünür. Selçuklu ve Beylikler Dönemi halılarında da görülen bu düzenleme Anadolu'da Batı Anadolu

11- Geniş bilgi için bkz. H. Ö. Barışta, "19. Yüzyıla Ait Türk Halılarından Nevşehir'de Bulunan Beş Örnek", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 9 th Internatıonal CongressOf Turkısh Art, 23-27 Eylül 1991 İstanbul, T.C. Kültür Bakanlığı Yayını C. I, Ankara, 1995, s. 265 – 274; S. Bayraktaroğlu., "300-400 Yıllık İki Uşak Halısı", Kültür ve Sanat Dergisi, Türkiye İş Bankası Yayını, S. 4, S. 15, Eylül 1992, s. 44 - 47.

Bölgesinde, özellikle de Bergama çevresinde dokunan halılarda daha çok dikkati çeker. Daha öncesinde de Selçuklu'nun Başkenti Konya civarında görülür. Tanıttığımız halılar içinde hem Beylikler hem de Erken Osmanlı Dönemi halılarına benzeyen örnekler mevcuttur. Erken Osmanlı Dönemi Halıları'nın zemin düzenlemesine sahip olan bu halıların geç örneklerinde bugün halk arasında tabak ya da tabakalı halı diye anılan bir şema görülür. Nasıl ki Klâsik Uşak Halıları Bergama civarında (Kaz Dağları, Kozak, Yunddağ vb.) dokunmuşsa, tabakalı halılar'da XVIII-XX. yy.'larda Uşak çevresinde dokunmuştur. Ancak, erken dönemde dokunan halılarda kırmızı ve lacivert renkler yaygınken, geç dönemde muhtemelen Kula'da o yıllarda çok yaygın olan Kömürcü Kula halılarının rengine benzetilerek koyu lacivert veya siyah renler de kullanılmıştır. Özellikle Uşak yöresinde, erken örneklerde koyu lacivert, geç örneklerde de siyah renkli lahana gibi iri çiçeklerle süslü halılar dokunmuştur. Bugün Uşak, Kula, Gördes civarında bu çiçeklerden her birine göl denilmekte, halı ya da düz dokumalar göl sayısıyla (dört göllü, altı göllü halı/kilim gibi) ifade edilmektedir. Göl desenleri ile kenar sularında siyah renk hakim olduğu için de, her ne kadar yayınlarda Smyrna Halısı diye isimlendirilse de, halk arasında Kara Halı adıyla tanınmaktadır[12]. Tabi ki Batı Anadolu Bölgesi'nde dokunan halıların tamamı XII. yy.'da İzmir Limanından ihraç edildiği için Avrupalılar tarafından Smyrna Halısı olarak tanıtılmıştır. XX. yy. örneklerinde ise siyah daha da yayınlaşmış, özellikle Uşak Çifti adı verilen halılarda yoğun bir hal almıştır.

Tabakalı Halılar-Kara Halıların Zemini Kaydırılmış Eksenler Halinde Dizilmiş Geometrik Desenlerle Süslü Olanlarında zemin şeması tüm Anadolu halı ve kilimlerinde görülen bir düzenleme gösterir: kare, eşkenar dörtgen, altıgen, sekizgen gibi geometrik bezemeler verev bir şekilde zemini doldurur. Bu düz dokumalardaki motiflerin halıya aktarılmış biçiminden başka bir şey değildir. Bu iki şekilde izah edilebilir: Birincisi halı dokuyanlar kilim dokumayı da biliyorlardı ve aynı deseni kullandılar. İkincisi ise, daha kuvvetli bir ihtimal olabilir, Batı Anadolu Bölgesi'nde ısmarlama halı dokutturan İngiliz şirketleri halkın kullandığı desenleri beğenmediklerinde veya farklı bir motif kullanmak istediklerinde ya kendileri çizilmiş desen getiriyorlardı ya da halk mecburen yeni desen bulmak adına kanaviçe desenlerini dahi halı motifi olarak kullanıyordu. Dolayısıyla kilim, cicim, zili gibi dokumaların motiflerini halıya aktarmış olmalıdır.

12 - Halı için bkz. O. Aslanapa, a.g.e., s.182; Ş. Yetkin, a.g.e.,Levha:61.

Tabakalı Halılar-Kara Halıların Zemini Çiçek Desenleriyle Süslü Olanları Klâsik Uşak halılarının benzer desenli örneklerinin daha sonraki yıllarda devam eden örnekleridir. Renklerinde de Klâsik dönem halılarının genel karakteri hakimdir.

Şal Desenli halılar bildiğimiz Uşak halıları arasında yoktur. Ancak kumaş dokumalrad vardır. XIX-XX. yy.'da muhtemelen İngiliz şirketlerinin Uşak civarında farklı desenli halı dokunması talepleri sonrasında düz dokuma, halı, vb. dokumalarda da kullanılmıştır. Tanıttığımız bu örnek de o yıllardan kalan bir halıdır.

Türk Halı Sanatı tarihinde namazlık halısı dokumak bir gelenektir. Yine, cami vb. mekânlara sermek üzere yan yana mihrap motiflerinin yer aldığı Saf Seccâde dokumak da bu geleneğin bir devamıdır. Uşak halılarında da, Selçuklu ve Beylikler dönemindekine benzer şekilde, saf seccâdeler XVI-XVII. yy.'dan itibaren dokunmaya devam etmiştir. Bu gelenek günümüzdeki fabrikasyon cami halıları çıkıncaya kadar sürmüştür. Tam olmasa da tespit ettiğimiz halıların içindeki bu iki örnek Uşak'da klâsik dönemden sonra da bu geleneğin devam ettiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Antalya'da sadece bir halıcıda, tesadüfen mahkemece bilirkişi olarak tayin olmamız sonrasında değişik yörelere ait 1000 kadar halı içinden Uşak yöresine ait 20 kadar halı tesbit ettik. Çoğunluğunun XVIII-XX. yy. arasında dokunduğunu sandığımız bu halılar, XVI-XVII. yy. Klâsik Uşak Halılarının özelliklerini taşıyan ve Klâsik Dönem Sonrası (Manierist Dönem) özellikler gösteren, bir kısmı da özelliklerini tam

olarak yansıtmasa da, Klâsik Dönem Sonrası ve Geç dönem Uşak Halılarının bugüne gelebilmiş örnekleridir. İzmir, Bergama, Manisa, Uşak, Gördes, Kula yöresinde yaklaşık 30 yıl boyunca sürdürdüğümüz çalışmalarda halkın elinde ve camilerde örneğine rastlamadığımız bu halılar XVIII-XX. yy. arasında Uşak Halıcılığının Uşak dışında ne kadar geniş bir coğrafyaya yayıldığını gösterdiği gibi, belki de Halı tüccarlarının Uşak çevresinden bizden önce devşirdikleri bu halıların Uşak Halıcılığı ve Türk Halı Sanatının nasıl bir akıbetle sonuçlandığını göstermesi bakımından ibret verici bir sonuçtur…

KAYNAKÇA

O. Aslanapa,.Türk Halı Sanatının Bin Yılı/ One Thousand Years of Turkish Carpets, İnkılap Kitabevi Sanayi ve Ticaret A. Ş. Basımevi, İstanbul, 2005, s. 159-213; Ş. Yetkin, Türk Halı Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 1991.

B. Atalay., Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları, Ankara, 1967.

Ö. Aydın, "Uşak Yöresi Kilimciliğindeki Değişimin Batı Anadolu Kilimciliğine Yansıması", Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Kasım 1992 İzmir, Ankara, 1994, s. 43-52.

O. Bayatlı., Bergama'da Yakın Tarih Olayları, XVIII-XIX. yy. İzmir, 1957, s. 80-82.

N. Bayçın," Manisa'da Dokumacılık-I", Gediz Dergisi, C. 8, S. 86, Manisa,1945, s. 7 – 9.

N. Bayçın, "Manisa'da Dokumacılık-II", Gediz Dergisi, C. 8, Manisa, 1945, s. 8-11.

H. Ö. Barışta, "19. Yüzyıla Ait Türk Halılarından Nevşehir'de Bulunan Beş Örnek", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 9 th Internatıonal CongressOf Turkısh Art, 23-27 Eylül 1991 İstanbul, T.C. Kültür Bakanlığı Yayını C. I, Ankara 1995, s. 265 – 274.

S. Bayraktaroğlu, "300-400 Yıllık İki Uşak Halısı", Kültür ve Sanat Dergisi, Türkiye İş Bankası Yayını, S. 4, S. 15, Eylül 1992, s. 44 - 47.

M. Busen.,"The New Levant Company", Journal of The Royal Central Asian Society, Vol 3, pt. 1, 1920, pp. 24-27.

B. Deniz, "The Carpets ın The Ottoman Perıod", The Great Ottoman-Turkish Civilisation, Culture and Arts, Volume 4, Ed. Güler Eren, Ankara, 2000, pp. 764-780.

B. Deniz, Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2000.

B. Deniz, "Osmanlı Dönemi Halı ve Düz Dokuma Yaygıları", Türkler, Yeni Türkiye Yayınları, C.XII, Ankara, 2002, s. 385-403.

N. Görgünay., " Eşme Kilimleri", Kültür ve Sanat Dergisi, Türkiye İş Bankası Yayını, Y. 1, s. 2, 1988, s. 26 – 29.

N. Görgünay Kırzıoğlu, Eşme Kilimleri, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1997.

O. Kurmuş., Emperyalizmin Türkiye'ye Girişi, Ankara, 1978.

Ö. Öztoksoy-İ. Yıldırım.,"Uşak Halı ve Klimlerinin Tarihi Gelişimi Üzerine Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgeleri Işığında Bir İnceleme", 21.Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu, 25-27 Ekim 2001, C. I, Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, Nu.2, İstanbul, 2001, s. 489-496.

G. Samuk, "Uşak Halılarının Dünü ve Bugünü", Türk Dünyası Araştırmaları, Türk Halıları Özel Sayısı, S.32, Ekim 1984, s. 107-133.

G. Samuk., "Tarihte Uşak Halıları", Kaynaklar, S. 3, Bahar 1984, s. 40-44.

Z. Sönmez, "Batı Anadolu Türk Halıcılığın 19. Yüzyıldaki Durumu Üzerine", Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, Türk Halıları Özel Sayısı, S. 32, 1984, s. 95–106.

S. Yetkin, "II. Meşrutiyet Öncesi Ege'de Şirket-i Milli Denemesi: Uşak Osmanlı Halı Ticarethanesi – I", Toplumsal Tarih, C.V, S. 26, Şubat 1996, s. 14 vd.

S. Yetkin, II. Meşrutiyet Öncesi Ege'de Şirket-i Milli Denemesi: Uşak Osmanlı Halı Ticarethanesi-II", Toplumsal Tarih, C.V, s. 27, Mart 1996, s. 26 vd.

S. Yetkin, "Sanatsal Üretimin Pazarlanmasında Milliyetçi Tartışmalar (1922-1927), Ege'nin İki Kıyısı Arasında Halı Rekabeti", Toplumsal Tarih, C. 11, S. 62, Şubat 1999, s. 11-19.

Ş. Yetkin, Türk Halı Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 1991.

Donald Quataert (Çev. Cahide Ekiz).,Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiyesi'ne İşçiler 1839-1950, İletişim yayıncılık A. Ş. Yayını, İstanbul, 1998.

Donald Quataert (Çev. Tansel Güney)., Sanayi Devrimi Çağında Osmanlı İmalat Sektörü, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s. 239-282.

FOTOĞRAFLAR

Foto.1- Sofralı Uşak Halısı, 410 x 240 cm. XVII-XVIII. yy. yün, H. Börekçi'den, b.deniz. 2012.

Foto.2- Sofralı Uşak Halısı, 308 x 220 cm. XIX-XX. yy. yün, H.Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.3- Sofralı Uşak Halısı (yıldız desenli) 375 x 615 cm., yün, XVIII.yy. H. Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.4- Sofralı Uşak Halısı (yıldız desenli) 383 x 320 cm.yün, XVIII.yy. H. Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.5- Sofrasız-göbeksiz Uşak Halısı, 620 x 650 cm. XVIII-XIX. yy. yün, H. Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.6- Sofrasız-göbeksiz Uşak halısı, XX. yy. başları, Uşak, halı sergisi'nden, 2010.

Foto.7- Beyaz Zeminli Uşak Halısı, 365 x 115 cm. XIX. yy. yün, H. Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.8- Yarma Uşak (iki şaklı) Halısı, 365 x 138 cm. XIX. yy. yün, H. Börekçi'den, b.deniz.2012

Foto.9- Kara Uşak Halısı, 469 x 364 cm. cm. XVIII-XIX. yy. yün, H. Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.10- Kara Uşak Halısı, 322 X 255 cm. 100-120 yıllık yün, H. Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.11- Zemini Kaydırılmış Eksenler Halinde Dizilmiş Geometrik Desenlerle Süslü Halılar, Uşak, 442 x 190 cm., düğüm, çözgü, atkı ve düğüm yün, 18-19 yy. H. Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.13- Zemini Serpme Çiçek Desenleriyle Süslenmiş Halılar, Uşak, 340 x 261 cm. çöz. pamuk, at.ve düğüm yün,1910 yıllarına ait Şirket Halısı.H. Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.14- Şal Desenli Uşak Halısı, 335 x 516 cm. XVIII-XIX. yy. H. Börekçi'den, b.deniz.2012

Foto.15- Saf seccâde, Uşak, XVII-XVIII. yy. 147 x 394 cm. H. Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.16- Saf seccâde, Uşak, 147 x 394 cm. detay, XVII-XVIII. yy. H. Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.17- Saf seccâde, Uşak, 185 x 192 cm. XVIII-XIX. yy. H. Börekçi'den, b.deniz.2012.

Foto.18- Saf seccâde, Uşak, 185 x 192 cm. XVIII-XIX. yy. detay, H. Börekçi'den, b.deniz. 2012.

SANAT KIYMETİ BAKIMINDAN MATBÛ MUSHAF'LAR

Doç.Dr. Fatih Özkafa

ÖZET

Asırlar boyunca kâtipler, hattatlar veya müstensihler tarafından yazılarak çoğaltılmış olan Kur'ân-ı Kerîm nüshaları matbaanın icadından sonra baskı yoluyla da çoğaltılmaya başlamıştır. Bununla birlikte elyazması Mushaf'a olan rağbet hiçbir zaman azalmamış; hatta tersine bazı elyazması Mushaf'lar daha çok değer kazanmıştır. Tarih boyunca basılmış Mushaf'lar içerisinde ise bazıları vardır ki; bu baskıları diğerlerinden ayrı kılan birtakım özellikleri vardır. Hattının estetik olgunluğu, kâğıt hususiyeti, baskı ve cilt kalitesi, matbûat tarihindeki yeri gibi özellikler, bu baskıların önemini arttıran faktörlerdir. Bu çalışmada; yazı değeri, baskı kalitesi, tezhip özellikleri ve cilt tezyinatı gibi temel nitelikler bakımından matbû Mushaf'lar incelenecek ve bazıları mukayese edilecektir. Hattatın veya müzehhip ile mücellidin sanat tecrübeleri Mushaf'ın estetik yönünü ortaya koyduğu için, Mushaf'ların tahlili ve tetkiki, muhtelif sahaları ilgilendiren bir özellik taşımaktadır. Bu yüzden, mevcut matbû Kur'ân-ı Kerîm'leri çok yönlü bir incelemeye tabi tutmak yerinde olacaktır.

Anahtar Kavramlar: Kur'ân-ı Kerîm, Hat Sanatı, Tezhip, Cilt, Matbû Mushaf, Estetik.

PRINTED MUSHAFS IN TERMS OF ARTISTIC VALUE

ABSTRACT

It will be attempted to evaluate the major developments of Quranic calligraphy from the revealetion of Quran to present day in this article. In this context, significance loaded calligraphy of Quran in Turkish and Islamic history, precisions and difficulties in the calligraphy of Mushaf and calligraphers who have inscribed a great number of Mushafs in history. Manuscript of Mushaf analysis and criticism require specialists in different branches since debates on Quran recitation have important role in the spelling of Quran, at the same time, calligraphers, illuminators and bookbinders' artistic experiences exhibit. So it will be wise to study the present manuscripts of Mushaf from a broad prospect. of Mushaf's aesthetic conditions directly. In this article, we will emphasize to important topics during the studies about manuscript of Mushafs. Moreover, we will refer to the printed Mushafs encountered today since the first editions of Mushaf in Ottoman.

Key words: Qoran, Islamic Calligraphy Art, Illumination Art, Calligrapher, Bookbinding, Printed Mushaf, Aesthetics.

1. Giriş

İslâm Peygamberi Hz. Muhammed (s.a.v.)'e nazil oldukça âyet âyet veya sûre sûre yazılarak aynı zamanda ezberlenerek muhafaza edilmiş olan, Hz. Ebu Bekir (r.a.) döneminde ise tedvin edilmiş olan Kur'ân-ı Kerîm, asırlar boyunca değiştirilmeksizin kâtipler, müstensihler ve hattatlar tarafından istinsah edilmiştir. Ancak matbaanın icadından sonra Avrupa'dan başlayarak pek çok ülkede ve matbaanın getirilmesiyle de Osmanlı topraklarında basılmaya başladı.

Seri okumaya elverişli, zarif ve akıcı bir yazı çeşidi olan nesih hattıyla istinsah edilmiş Mushaf'lar baskı için en çok tercih edilen Mushaf'lardı. Dolayısıyla "hâdimü'l-Kur'an" olarak da bilinen nesih hattında meşhur olmuş hattatlar matbûat için yine en çok tercih edilen hattatlardı. Bu kapsamda, bilhassa XVII. yüzyılın büyük hattatı Hafız Osman ile onu takip eden dönemlerde yetişmiş olan bazı hattatların Mushaf'ları çok rağbet gördü ve defaatle basıldı. Bunlara ilâveten günlük okuma ihtiyacından ziyade sanat kaygısıyla basılmış olan prestijli baskılar da zaman zaman yapıldı.

Bu çalışmada, geçmişten günümüze baskısı yapılmış olan bazı önemli Mushaf'lar klasik sanatlar bakımından genel bir değerlendirmeye

tabi tutulacaktır. Elbette bugüne kadar yapılmış olan bütün Mushaf baskılarını etraflıca incelemek bu hacimdeki bir çalışmanın hudutlarını çok zorlayacağından bilhassa üzerinde durulması icap ettiğine inandığımız Mushaf baskıları ele alınacaktır. İncelediğimiz matbu Mushaf'larla ilgili fotoğraflardan sadece nüshası arşivimizde bulunmayan matbû Mushaf için fotoğraf kaynağı belirtilmiştir. Diğer bütün Mushaf'lar için elimizde mevcut olan nüshadan bizzat taranmış veya fotoğrafı çekilmiş olan resim kullanılmıştır.

2. Avrupa'daki İlk Mushaf Baskıları

XV. yüzyılın ortalarında Gutenberg tarafından icat edildiği genel olarak benimsenmişse de matbaanın icadının hangi tarihlere kadar uzandığı, ayrıca ilk matbû eserin hangi kitap olduğu meselesi tartışmalıdır (Gündüz, 1978: 335).

Mushaf'ın ilk olarak ne zaman ve nerede basıldığıyla ilgili olarak muhtelif kaynaklarda birtakım farklı bilgiler yer almaktadır. Kur'ân-ı Kerîm'in ilk olarak Venedik'te Paganini isimli bir matbaacı tarafından 1530 yılında basıldığı kaydedilmiştir. Ancak bu baskının nüshaları Papa VII. Clement tarafından toplatılarak Avrupa ülkelerinde Kur'ân-ı Kerîm basımı işine ekonomik ve siyasî çıkarlar gerekçesiyle, ayrıca İslâm ülkelerindeki sömürgecilik çabalarının başarıya ulaşması niyetiyle teşebbüs edilmiştir. Ayrıca Kur'ân-ı Kerîm 1543 yılında Fransa'da basılmıştır. Paris'te Latince tercümesiyle birlikte Kur'ân-ı Kerîm baskısının yapıldığı bu dönemde Kanunî Sultan Süleyman (1494-1566) Osmanlı padişahı idi. Alman İmparatoru Charles Quint'e Pavia'da yenilerek esir düşen Fransa Kralı Francois (1494-1547), annesi vasıtasıyla Kanunî'den himaye talep ederek bu vesileyle hapis ve esaretten kurtulmuştur.

Avrupa'daki ilk önemli Kur'ân-ı Kerîm baskılarından bir diğeri 1694 yılında Hamburg'da yapılan baskıdır. Bu basım daha sonraları 1834-1853 yılları arasında beş kez tekrarlanmıştır. 1698 yılında İtalya'da Arap dili ve kültürü uzmanı Ludovico Marracci (1612-1700) tarafından Padova şehrinde Arapça ve Latince tercümesiyle birlikte iki cilt halinde Kur'ân-ı Kerîm baskısı yapılmıştır. Bu kitabın birinci cildinde İslâm dini ve Peygamberi hakkında şiddetli suçlamalar yer almakta olduğu için bir Türk düşmanı olan Papa Innocent XI tarafından söz konusu baskı teşvik edilmiştir.

Kur'ân-ı Kerîm ayrıca 1708'de Almanya'da Wittemberg'de, 1786'da Amsterdam'da, 1785'te İrlanda'nın Dublin şehrinde, 1934'te Leipzig'de (aynı baskı 1842, 1855, 1867, 1870, 1881 ve 1893 yıllarında tekrar edilmiştir), 1881'de Frankfurt'ta, 1833, 1871, 1875 ve 1881 tarihlerinde Londra'da da basılmıştır. Rus Çariçesi Katerina II tarafından Kırım istilasından sonra Müslümanları taraflarına çekmek için 1773, 1779, 1787, 1790, 1793, 1796 ve 1798 yıllarında Kur'ân-ı Kerîm tercümesiyle birlikte bastırılarak bedava dağıtılmıştır. Ancak bunun sonucunda Rusların beklemedikleri bir netice hasıl olmuş; birçok Hıristiyan, İslâm dinini kabul etmiştir.

Kırım'da 1801 yılında başlayan Kur'ân-ı Kerîm basımı 1842 yılından itibaren her yıl tekrar edilmiştir. Kırım'ın Bahçesaray şehrinde 1911 yılında hatasız Kur'ân-ı Kerîm baskıları yapılmıştır.

Fransa'da da Hâfız Osman hattıyla yazılmış olan bir Mushaf-ı Şerîf bastırılmıştır. Yazıları lâyıkıyla çıkmayan bu matbû nüshalardan birçoğu İstanbul'a getirilerek satışa çıkarılmıştır.

3. İslâm Ülkelerindeki İlk Mushaf Baskıları

Avrupa ülkelerinde yapılan Kur'ân-ı Kerîm baskılarından başka birtakım İslâm beldelerinde de muhtelif Kur'ân-ı Kerîm baskıları yapılmıştır. Hindistan'da 1850 yılında ilk defa Lucknow'da bir Kur'ân-ı Kerîm basılmıştır. Daha sonra 1852'de Bombay'da, 1856'da Kalküta'da Zemahşeri'nin Keşşaf Tefsiri ile birlikte, 1857'de yine Kalküta'da, 1863 yılında da Delhi'de Kur'ân-ı Kerîm bastırılmıştır. Mısır'da ise ilk matbaa, Napolyon'un istilâsı sırasında 1798 yılında açılmıştır. Daha sonraları Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa (1769-1848) Bulak Matbaası'nı kurdurarak

kıymetli Türkçe eserler bastırmıştır. Osmanlı Devleti'nin bir eyaleti olan Mısır'da Türkçe'ye değer verildiğinden ilk resmî gazete olan "Vekâyi-i Mısrıyye" Türkçe olarak 1828'de yayımlanmaya başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin resmî gazetesi olan "Takvim-i Vekâyi" ise ilk olarak 1831'de çıkmıştır.

Arap harfleriyle Türkçe Kur'ân-ı Kerîm tercüme ve tefsiri (Tıbyan Tefsiri) Mısır'da ilk olarak 1841'de Bulak Matbaası'nda bastırılmıştır. Mısır'da ilk Arapça Kur'ân-ı Kerîm basımı 1864'te yapılmış ve Hazret-i Osman Mushaf'ı esas alınmıştır. Daha sonraki yıllarda da pek çok Kur'ân-ı Kerîm baskısı yapılmıştır. Hatta bunlar arasında posta pulu büyüklüğünde baskılar bile denenmiştir. (Gündüz, Mahmut, İlk Kur'ân-ı Kerîm Basmaları, s. 36-39)

4. Osmanlı Döneminde Mushaf Basımı

Sultan III. Murad, yabancı ülkelerde basılan Arapça kitapların Osmanlı topraklarında serbestçe satılması için 1587 yılında ferman vermiştir. Osmanlı'da matbaa ise, Sultan III. Ahmed zamanında, Lâle Devri Veziri Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın sadrazamlığı sırasında İbrahim Müteferrika tarafından 1727 yılında tesis edilmiştir. Matbaanın gerekliliği hususunda Sadrazam'a arz edilen raporda özetle şu gerekçeler sıralanmıştır:

- Kitabın ucuzlaması ve kolayca çoğaltılması ile ilmin hem havas hem avam, yani geniş kitleler arasında yayılmasına yardımcı olması,
- Matbû harfler standart olacağı için okuma kolaylığı,
- Kitaplara konacak fihristlerle, aranan konunun çabucak bulunabilmesi,
- Dinî eserlerin her tarafa yayılması sonucunda, İslâm ile müşerref olacak mühtedilerin artması ihtimali,

-Kârlı bir iş olduğu için, batılıların bilgi yanlışlıklarına aldırmaksızın ve bozuk Mağribi yazılarla bastıkları bazı Arapça, Farsça ve Türkçe eserleri, İslâm topraklarında yayma tehlikesi (Gündüz, 1978: 342).

Osmanlı'da matbaanın tesisinden sonra ilk olarak Vankulu Lûgatı 1729'da basılmıştır. Bu hususta fetva gerektiği için, kitap basmanın caiz olduğuna dair ilk fetvayı, 57. Şeyhülislâm Yenişehirli Abdullah Efendi vermiştir. Fetvayı ilk verenin 51. Şeyhülislâm Ebezâde Abdullah Efendi (ö. 1714) olduğunu ileri süren kaynaklar olsa da (Keskioğlu, 2010: 145), Ebezâde'nin ölüm tarihi dikkate alındığında, bu fetvayı ilk veren kişinin, 1717-1730 yılları arasında şeyhülislâmlık yapmış olan Yenişehirli Abdullah Efendi (ö. 1743) olduğunu benimseyen (Gündüz, 1978: 343) görüşün daha isabetli olduğu kanaatindeyiz.

Patrona Halil İhtilalinden sonra matbaacılık biraz duraklamış; 1784 yılında Sultan I. Abdülhamid'in hatt-ı humayunu ile matbaacılığın ihyası ve yaygınlaştırılması emredilmiştir (Keskioğlu, 2010: 144-145).

Mushaf ve dini eser basımı hususlarında Osmanlı'nın geç kalmış gibi gözükmesini, ilme ve fenne karşı bağnazca yaklaşıma bağlamak insaftan uzak olacaktır. Bilhassa Mushaf-ı Şerîf gibi yüce bir kitabın hattat tarafından, yani usta bir sanatkâr eliyle yazılması geleneği, bu ilahi metne verilen itibarın, ona duyulan saygının tezahürüydü. İlâhi metnin matbaa aracılığıyla tab'ettirilmesi hem onun kutsiyetini hafife alma, hem de bazı taassup ehli tarafından günah olarak algılanıyordu. Ayrıca, sadece Mushaf ve dini eser istinsah ederek geçimini temin eden binlerce hattat ve müstensih vardı. XVII. yüzyılın sonlarında İstanbul'da yine, tezhip, cilt, aharlı kâğıt imali, mürekkep yapımı, divitçilik gibi yan sanat ve zenaat kollarından nafakasını kazanan pek çok insan vardı. Bunca sanat ehlinin bir anda işsiz kalmaları toplumun huzuru ve ekonomik refahı açısından tehlikeli bir durum arz edebilirdi. Adı geçen sanat ve meslekler ile meşgul olanların bağlı bulundukları loncalar, haklı olarak matbaanın intişarını istemiyorlardı. Zira XVII. yüzyılın sonlarında İstanbul'da bu alanlarda çalışan 90 bin sanat ve meslek erbabının bulunduğu, Luigi Ferdinando Marsigli'nin bir eserinde belirtilmektedir (Gündüz, 1978: 339-

340). Bu yüzden, Osmanlı'da Mushaf tab'ının geç benimsenmiş olmasını söz konusu sosyal ve kültürel sebepler çerçevesinde değerlendirmek daha isabetli olacaktır.

Osmanlı'da ilk basılan Mushaf'ın hattatı ve basım tarihi ile ilgili olarak kaynaklarda farklı bilgiler yer almaktadır. Bu ihtilaf muhtemelen, resmi izin olmaksızın basılan Mushaf ile resmi olarak basılan Mushaf'ın tarihleri arasındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Bazı kaynaklar, resmi izinle basılan Mushaf'ı kasdederek Şekerzâde Mehmed Efendi (ö. 1753) hattıyla yazılmış olan Kur'ân-ı Kerîm'in, 1874 yılında Osmanlı'da ilk basılan Mushaf olduğunu kaydetmişlerdir (Derman, 2002: 202; Serin, 2003: 145). Bazı kaynaklarda ise, bu tarih 1871 olarak geçmektedir (Keskioğlu, 1967: 121-139; Keskioğlu 2010: 146-147). Ancak, 1871 yılında İstanbul'da basılan ilk Mushaf, M. Serin'e göre, Hâfız Osman'ın Ali el-Karî imlâsına uygun olarak yazdığı Mushaf'tır (Serin, 2010: 6; Serin, 2006: 251). U. Derman, resmî izin olmaksızın Şişhane'de bir gayrimüslim tarafından Mushaf-ı Şerîf'in basıldığını Süheyl Ünver'den şifahen nakletmektedir.

Netice itibarıyla; Meclis-i Vükelâ'da gerekli müzakereler yapılarak Matbaa-i Âmire'de resmî olarak basılmasına karar verilen Mushaf, Şekerzâde Mehmed Efendi'nin Şeyh Hamdullah Mushaf'ını taklîden Medine-i Münevvere'de yazdığı Mushaf-ı Şerîf'tir ve matbaanın icadından yaklaşık 450 yıl, Osmanlı'ya matbaanın getirilmesinden ise yaklaşık 150 yıl geçtikten sonra -resmî olarak- ilk kez 1874'te İstanbul'da bastırılabilmiştir.

5. Osmanlı Döneminden Sonraki Mushaf Baskıları

İlk matbû Mushaf'lardan bu yana muhtelif hattatların yazdığı pek çok Mushaf basılmıştır. Hz. Osman'a (r.a) nisbet edilen bazı Mushaf'lardan başka, Şeyh Hamdullah, Ahmed Karahisarî, Hâfız Osman, Kayışzâde Hâfız Osman Nuri, Kadıasker Mustafa İzzet Efendi, Şevkî Efendi talebesi olan ve (Mehmed Özçay'ın tespitine göre bazı kaynaklarda sehven Pazarcıklı olduğu yazılan fakat aslında Kızanlıklı olan) Hulusi Efendi, Hasan Rıza, Hâmid Aytaç gibi önemli hattatların yazdıkları Mushaf'lar tıpkıbasım olarak veya muhtelif ebatlarda basılmıştır. Ayrıca son yıllarda, Mehmed Özçay, Hüseyin Kutlu, Fahrettin Bilgiç, Re'fet Kavukçu, Muhsin Demirel, M. Arif Vural gibi yaşayan hattatların yazdıkları Mushaf-ı Şerîfler de mevcuttur.

5.1. Hz. Osman'a Nisbet Edilen Mushaf'lar

Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan ve Hz. Osman'a nispet edilen Mushaf-ı Şerîf'in baskısı IRCICA tarafından 2007 yılında gerçekleştirilmiştir (Fotoğraf 1). Bilinen en eski Mushaf'lardan olan bu çok kıymetli Mushaf'ın aslı, 1811 yılında Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa tarafından Sultan II. Mahmud'a hediye olarak gönderilmiş ve Hırka-i Saâdet Dairesi'nde muhafaza altına alınmıştır. 1984 yılında Süleymaniye Kütüphanesi'ne onarım için gönderilmiş olup yaklaşık 3,5 yılda Mushaf'ın tamiratı tamamlanmıştır.

1912 yılında Ayasofya Kütüphanesi'nden Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ne intikal ettirilen ve yine Hz. Osman'a nispet edilen bir diğer Mushaf da Tayyar Altıkulaç tarafından diğer Hz. Osman Mushaf'larıyla mukayeseli şekilde incelenerek İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM) tarafından 2008 yılında İstanbul'da iki cilt halinde basılmıştır (Fotoğraf 2). Giriş kısmında bu baskıyı yayına hazırlayan Tayyar Altıkulaç'ın kapsamlı bir incelemesi yer almaktadır. Bu incelemede ilk Mushaf'lardan itibaren karşılaşılan birtakım imlâ farklılıkları, Resm-i Osmanî meselesi ve Hz. Osman'a nispet edilen söz konusu Mushaf'ın özellikleri üzerine çok önemli bilgiler yer almaktadır (Altıkulaç, 2007: 21-109).

Hz. Osman'a nisbet edilen Mushaf'lar serisinin üçüncü adımı olarak Kahire nüshası da Tayyar Altıkulaç tarafından yayına hazırlanarak 2009 yılında IRCICA tarafından basılmıştır. (Fotoğraf 3-4). İki cilt halinde basılan eserde, kûfî hatlı orijinal Mushaf'ın tıpkıbasımı, âyetlerin günümüz Arap yazısıyla okunuşları ve Hazreti Osman›a nisbet edilen diğer nüshalarla arasındaki imla farkları bir arada verilmiştir. Giriş bölümünde de Arap yazısı-

nın gelişimi, ilk Mushaf'ın hazırlanması, Hazret-i Osman Mushaf'ları ile Hazret-i Ali'ye nisbet edilen Mushaf nüshaları hakkında geniş bilgiler yer almaktadır.

5.2. Hz. Ali'ye Nisbet Edilen Mushaf

Hz. Ali'ye nispet edilen San'a (Yemen) nüshası, Hz. Osman'a Nisbet edilen Mushaf'lar serisinin devamı mahiyetinde, Tayyar Altıkulaç tarafından yayına hazırlanarak IRCICA tarafından 2010 yılında İstanbul'da basılmıştır. (Fotoğraf 5).

Hz. Osman'a ve Hz. Ali'ye nispet edilen bu çok önemli Mushaf nüshalarının kelime kelime, harf harf yapılan mukayeseleriyle birlikte peş peşe yapılan baskıları sayesinde söz konusu Mushaf'lar arasında tam bir paralellik olduğu ispatlanmış oldu. Bu Mushaf'ların aralarında esasa ilişkin olmayan çok küçük bazı imlâ farklılıkları dışında tam bir mutabakatın olması, Kur'ân-ı Kerîm'in kıyamete kadar korunacağı mucizesinin de bir tecellîsi olması açısından son derece önemlidir.

5.3. Ahmed Karahisarî Mushaf'ı

Afyon Karahisar'da dünyaya geldiği için Karahisarî olarak tanınan ve hat sanatındaki dehasından dolayı Şemseddin isminden kinayeli olarak "Şemsü'l-Hatt" (Hattın Güneşi) olarak vasıflandırılan Ahmed Şemseddin Karahisarî (ö. 1556), kısaca "Esâtize-i Rûm" olarak bilinen, Anadolu'nun yedi büyük hat üstadından biridir.

Sultan II. Bâyezid ve Yavuz Sultan Selim devirlerinde hat sanatı sahasında kendini yetiştiren Karahisarî, Kanunî Sultan Süleyman'ın 46 yıl süren saltanat devrinde sanatının olgunluk devresini yaşamıştır. Hat sanatında Şeyh Hamdullah ile birlikte Yâkût üslûbunun aşılması ve Osmanlı'ya has yeni bir tavrın gelişmeye başlamasından sonra Karahisarî vasıtasıyla tekrar Yâkût üslûbunu ihya hamlesi başlamış ve bu üslûp bir müddet daha devam etmiştir. Bundan dolayı kendisine "Yâkût-ı Rûm" da denilmiştir. Yaptığı kendine has ve ilginç tasarımlarla ve terkiplerle büyük sanatkâr olduğunu hissettiren Karahisarî, eserlerinde bilhassa celî sülüs, muhakkak, müsenna ve müselsel yazıları tercih etmiştir. Yazmış olduğu beş Mushaf'tan başka, En'am, dua mecmuası ve murakka' olarak da pek çok eser vermiştir. Mushaf'larından bir tanesi vardır ki; bu şaheserin gelmiş geçmiş bütün Mushaf'lar içerisinde, gerek hattı ile gerek tezhibi ve cildi ile en sanatkârane Mushaf olduğu iddia edilse yeridir. Bu Mushaf'ın Topkapı Sarayı'nda mahfuz olan orijinali bir yana, konumuz itibarıyla bu çalışmada söz konusu Mushaf'ın eski ve yeni baskıları ele alınarak sanat bakımından ana hatlarıyla ve mukayeseli olarak tahlil edilecektir.

Ahmed Karahisarî'nin Kanûnî Sultan Süleyman için yazdığı Mushaf-ı Şerîf, yazısı, tezhibi, cildi ve ebadı ile devrinin medeniyet şuurunu aksettiren en meşhur yazma eserdir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (Hırka-i Saâdet, no. 5) bulunan bu Mushaf-ı Şerîf'in ebadı 61,5x42,5 cm olup âharli ve vassâleli 299 varaktan ibarettir. Bazı sayfalar istisna tutulursa her sayfasında 13 satır yazı yer almaktadır. Ketebe kısmı boş bırakılmıştır. Ancak yazı üslûbu ve vakıf kaydından Mushaf'ın Karahisârî'ye ait olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Varak 220'den itibaren yazı üslûbuna bakıldığında hattatın değiştiği anlaşılmaktadır. Bu da Karahisarî'nin yaşlılığından dolayı, başladığı Mushaf'ı tamamlamaya muvaffak olamadığı ve kendisinin en güçlü temsilcisi, talebesi ve evlatlığı olan Hasan Çelebi tarafından eserin tamamlandığı fikrine ulaştırmaktadır.

Vakıf kaydında Mushaf'ın hazinede saklandığı, Sultan II. Mustafa tarafından 1107'de (1696) tîlavet olunmak üzere Hırka-i Şerîf Odası'na vakfedildiği belirtilmiştir. Mushaf'ın metni, aklâm-ı sittenin karışık olarak kullanıldığı Yâkût tertibi diye bilinen her sayfada ilk satırı muhakkak, beş satırı nesih, bir satırı sülüs, beş satırı nesih, son satırı muhakkak hatla düzenlenmiş, sülüs ve muhakkak satırlara göre nesih satırlar kısa tutulmuştur. Bu Mushaf saray nakışhânesinde sernakkaşın yönlendirme ve kontrolünde vassâl, tarrâh, cetvelkeş, altın ve renk hazırlayan sanatkârlar kadrosunun uzun süren âhenkli çalışmasının bir şaheseridir. Tezhipte Kara Memi üslûbu büyük bir başarı ile uygulanmıştır.

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde III. Murad dönemine ait 12 Ramazan 992 (17 Eylül 1584) ve 25 Recep 1001 (27 Nisan 1593) tarihli Ahmed Karahisârî Mushaf-ı Şerîfi masraf defter'inden, III. Murad'ın saltanatı yıllarında da Mushaf'ın tezhip ve cilt işlerine devam edildiği, III. Mehmed döneminin ilk yıllarına ait 27 Ramazan 1004 (25 Mayıs 1596) tarihli bir filori defterinde tezhip ve ciltlenmesinde emeği geçen sanatkârlara verilen in'âmâttan bu tarihlerde Mushaf'ın tezhip ve cilt işlerinin tamamlandığı, Ali Çelebi, Usta Câfer, Nakkaş Hasan ve Nakkaş Mustafa'nın Mushaf'ın tezhip ve cilt işlerinde önemli rol oynadıkları anlaşılmaktadır. Geçmişte örneği bulunmayan incelikle ve zengin bir üslûpla tezhip edilmiş olan Mushaf'ın zahriyesi yuvarlak madalyon şeklindedir; ilk iki serlevha ile son iki sayfası sıvama tezhiplidir. Farklı düzenlemede iki sayfadan sonra varak 5'den Mushaf'ın sonuna kadar her sayfa dört koltuk tezhiplidir. Toplam 2360 karşılıklı gelen koltuğun deseni yer yer aynı olmakla beraber farklı tasarım ve renklendirme yazı güzelliğiyle birleşmiştir.

Salbekli şemseli, köşebend ve geniş bordürlü, miklebli siyah deri ciltli olan Mushaf'ın 1981'de İtalya'da, 2000 yılında Ankara Kültür Bakanlığı tarafından tıpkıbasımı yapılmıştır. Bu yayımda Mushaf'ın boyutu küçültülmüştür(48x33cm.). Ayrıca kâğıt kalitesi ve renk ayrımı gibi konularda da maalesef ideal seviyeye ulaşamamış bir baskı olmuştur (Fotoğraf 6-7). Ancak Klasik Türk Sanatları Vakfı tarafından yaklaşık 5 yıl süren titiz bir çalışmanın ardından T.C. Cumhurbaşkanlığı himayelerinde 2013 yılında yeniden basımı, 2014 yılında da cildi tamamlanan Karahisarî Mushaf'ı, 27 Şubat 2015 tarihinde Topkapı Sarayı'nda Başbakan Ahmet Davutoğlu tarafından sanat camiasına ve kamuoyuna tanıtılmıştır. Adı geçen baskı için Almanya'dan özel bir tarama cihazı getirtilmiş; İtalya'dan da aslına yakın dokuya ve kaliteye sahip kâğıt ithal edilmiştir (Serin, 2015: 67). Tezhipte kullanılan altın ve boyaların rengi yine büyük bir titizlikle çalışılarak firesiz bir şekilde aslına uygun kalitede basılmıştır. Son olarak muhteşem cildi ve hususi çantasıyla birlikte muhafaza altına alınmıştır. Böylelikle, aslı Topkapı Sarayı'nda mahfuz olan bu şaheserin baskısı da ayrı bir şaheser olarak sanatseverlere takdim edilmiştir. Bu baskının bugüne kadarki matbû Mushaf'lar içinde en kaliteli, ihtişamlı ve en estetik baskı olduğu rahatlıkla söylenebilir (Fotoğraf 8).

Başta Topkapı Sarayı, Türk İslâm Eserleri Müzesi, Süleymaniye Kütüphanesi ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi olmak üzere muhtelif müze, kütüphane ve koleksiyonlarda mahfuz olup böyle güzel baskılarının yapılarak umumun hizmetine sunulmayı bekleyen nice yazma Mushaf'lar olduğu da malumdur. Mesela bunlardan biri de, sülüs ve nesih hatlarını Osmanlı'nın son döneminde berrak ve akıcı bir ahenge kavuşturan Mehmed Şevkî Efendi'nin yayına hazırlanmakta olan nesih hattıyla yazılmış muhteşem Mushaf'ıdır. Bu eserin de en kısa zamanda baskısının tamamlanmasını ve bilhassa hattatların tahassür ile devam eden bekleyişlerinin yeni bir müjdeyle son bulmasını ümit etmekteyiz.

5.4. Hâfız Osman Mushaf'ı

Sülüs ve nesih yazının Osmanlı dönemindeki en büyük üstadlarından biri olan Hafız Osman Efendi'nin (1642-1698) H. 1094 (M. 1683) yılında istinsah etmiş olduğu bir Mushaf'ın baskısı, matbû Hafız Osman Mushaf'ları içinde en önemlilerindendir (Fotoğraf 9-12). Bu baskının cildinde rumilerden teşekkül eden yoğun bir tezyinat vardır. Serlevha tezhibinin cetvel, zencerek gibi kısımları altın rengini andıran bir kahverengi ile, kenar kısımları ise mavi mürekkeple basılmıştır. İç sayfalardaki tezhipli kısımlar (sûre başları, güller vs.) siyahtır. Ancak yazı etrafında kırmızı renkli birer cetvel çizgisi bulunmaktadır. Müzehhip imzası da "zehebehû Hasan" şeklinde beyan edilmiştir. Bu Mushaf, Hafız Osman'ın şöhretiyle mütenasip bir nesih hattıyla yazılmış olmakla birlikte baskısındaki bazı harflerde ve kelimelerde kalem tabiatı bozulmuş; yazı pürüzlü olarak basılabilmiştir. Mushaf'ın sonunda, İstanbul'daki Fatih, Şehzâde vs. camilerin imamları ve bazı medrese hocaları tarafından mühürlenerek imzalanmış olan bir tetkik vesikası yer almaktadır.

5.5. Kadıasker Mustafa İzzet Efendi Mushaf'ı

Ajans Türk Matbaası tarafından 1979 yılında basılan bir Mushaf-ı Şerîf, meşhur Osmanlı hattatı Kadıasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) tarafından yazılmış olan ve orijinali Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde yer alan T-406 numarada kayıtlı Mushaf'tır. Teşekkül ettirilen bir heyet tarafından, Türk müzelerindeki 1280 adet önemli Kur'ân-ı Kerîm nüshası arasından bu Kur'ân-ı Kerîm'in basılmasında karar kılınmıştır. Söz konusu heyette; Hattat Necmeddin Okyay, Türk İslâm Sanatları uzmanı Halim Baki Kunter, Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver ve M. Uğur Derman yer almıştır. Böyle bir heyetin istişareleriyle sanat şaheseri kabul edilen bir Mushaf'ın basılması fikri, Hacı Rezan Evliyagil'in arzusu üzerine uygulamaya geçirilmiştir.

Kadıasker tarafından nesih hattıyla yazılan bu Mushaf, Mücellidbaşı Hacı Ahmed Efendi tarafından tezhip olunmuştur. Mushaf'ın sanat kıymetine ilâve olarak tarihî bakımdan da ehemmiyeti vardır. Çünkü bu eser, Sultan II. Abdülhamid tarafından Müşfika Kadın Efendi'ye düğün hediyesi olarak verilmiş olan Kur'ân-ı Kerîm'dir.

Mushaf'ın basılmasından evvel Diyanet İşleri Başkanlığı Mushaf'ları İnceleme Kurulu tarafından yapılan hassas tetkiklerin ve tashihlerin tamamlanması on yılı bulmuştur. Ketebe sayfası ise Hamid Aytaç tarafından kendisi 90 yaşında iken yazılmıştır. Ancak bu eserin basılmasına çok emek vermiş olan Necmeddin Okyay ve Halim Baki Kunter, baskının bitmiş halini göremeden ebediyete intikal etmişlerdir.

Matbû Mushaf'ın sayfa ebadı 19 x 12,5 cm, yazı sahası ise 12 x 6,8 cm'dir. Osmanlı dönemi Mushaf'larının klasik nispetlerine uygun olarak sayfanın eni ile (12,5 cm) yazı sahasının uzun kenarı (12 cm) birbirine hemen hemen eşittir. 699 sayfa olan bu Mushaf, âyetberkenar (sahife tutar) olarak yazılmamıştır. Yani her sayfası yeni bir âyetle başlamamaktadır. Tabii olarak siyah mürekkeple yazılmış olan metnin med, secavend gibi tecvit işaretleri kırmızı renklidir (Fotoğraf 13).

Mushaf'ın sonuna Kâmil Akdik tarafından, istifli bir celî sülüs havasında ancak güzel bir sülüs hattıyla iç içe satırlar halinde yazılmış olan vakfiye metninde (Fotoğraf 14) şu ibare yer almaktadır:

"Firdevs-i Âşiyân el-Gazi Sultan Abdülhamîd Han-ı Sânî Hazretleri'nin revân-ı pâklerine tilâvet olunmak üzere Müşarun İleyh Hazretleri'nin kadınlarından Müşfika Kadın Efendi Hazretleri tarafından vakf ve teberru' edilmiştir. Fî 29 Şa'bân el-Muazzam, Sene 1337"

Matbû Mushaf'ın cildi ve mahfazası üzerinde kahverengi zemin üzerine altın yaldızlı şemse, salbek ve köşebentler yer almaktadır. Etrafı küçük tığlarla bezenmiş olan bu tezyini alanlarda goncagül, yaprak ve penç motiflerinden teşekkül eden bir süsleme yer almaktadır. Sertab kısmında, sülüs hattıyla istiflenmiş olarak Vakıa Sûresi'nin 77-80. âyetleri yazılmıştır: "Kalellahu Teâlâ: İnnehu le Kur'ânun Kerîm/Fî Kitâbin Meknûn/Lâ yemessuhû ille'l-Mutahharûn/Tenzîlun min Rabbi'l-Âlemîn" (Cenab-ı Allah buyurdu ki: O elbette şerefli bir Kur'an'dır./Korunmuş bir Kitap'tadır./Ona ancak temizlenmiş olanlar dokunabilir./Âlemlerin Rabbi'nden indirilmiştir.

Matbû Mushaf'ın vikaye ve zahriye sayfalarında da cildindeki şemse ile benzerlik arz eden ve zerefşan görünümlü sayfa zemini üzerinde birer şemse tezyinatı yer almaktadır. Serlevha sayfalarına zamanın baskı imkânları nispetinde, zemini altın yaldızlı bir tezhip yerleştirilmiştir. Sûre başı tezhipleriyle âyet durakları ve secde, hizip, sûre vs gülleri de o yine imkânlar nispetinde ancak titizlikle yapıldığı anlaşılacak şekilde basılmıştır.

5.6. Muhammed Emin Rüşdî Mushaf'ı

Irak Cumhuriyeti Evkaf Divanı Başkanlığı tarafından Hasan Rıza Mushaf'ı'ndan önce basılmış olan bir Mushaf Hattat Hafız Muhammed Emin Rüşdî tarafından H. 1236 (M. 1821) tarihinde tamamlanmış olan Mushaf'tır. Orijinal nüshası Sultan Abdülaziz'in validesi tarafından Cüneyd-i Bağdadî Hazretleri'nin türbesine bağışlanmış bu Mushaf'ın

baskısı ile aşağıda özelliklerine daha tafsilatlı olarak yer verilecek olan Hasan Rıza Mushaf'ı Bağdat baskısı, tezhip özellikleri bakımından aynı evsafa sahiptir (Fotoğraf 15).

5.7. Kadırgalı Mustafa Nazif Efendi Mushaf'ı

Sultan II. Abdülhamid döneminde Kadırgalı Hattat Mustafa Nazif Efendi[1] tarafından yazılmış olan bir Mushaf Matbaa-i Osmaniyye'de H. 1305 (M. 1888) yılında basılmıştır. Bahsi geçen Mushaf'ın sayfa ebadı 12,5 x 18,5 cm, yazı sahası ise 6,5 x 12 cm'dir. Yazı hususiyeti bakımından elbette bir Şevkî Efendi ayarında olmasa da bu Mushaf, hattatın kendine has ve güzel sayılabilecek bir nesihle yazılmıştır. Dönemine göre gâyet güzel bir baskıdır ve cildinin tezyinatı da dönem özelliklerini yansıtmaktadır. İç sayfalarda arasuyu ve iplik kısımları yaldızlı cetveller bulunmaktadır (Fotoğraf 16-17).

5.8. Kayışzâde Hafız Osman Nurî Mushaf'ları

Burdurlu Kayışzâde Hafız Osman Nuri Efendi (ö. 1894), çok sayıda Mushaf yazan hattatlardandır. Kaynaklarda, yazmakta olduğu 107. Mushaf'ı tamamlayamadan vefat ettiği kaydedilmektedir. Bu Mushaf'lardan bir kısmı serbest sayfa düzeniyle yazılmışken bir kısmı da âyetberkenar tertibiyle yazılmıştır. Bu çalışmada, Kayışzâde'nin Mushaf'larından her iki örneğe de yer verilecektir.

5.8.1. Kayışzâde'nin Âyetberkenar Mushaf'ı

Bilhassa Türkiye'de Mushaf'ları en çok basılan hattatlardan biri Kayışzâde Hafız Osman Nurî Efendi'dir. Yazmış olduğu âyetberkenar Mushaf'lar ve güzel hattı, Burdurlu Hafız Osman Nuri'nin tercih edilmesinin sebeplerindendir. Bu çalışmada inceleyeceğimiz Kayışzâde Mushaf'ı, Türkiye Diyanet Vakfı tarafından 2010 yılında Ankara'da 2. Baskısı yapılan Mushaf'tır (Fotoğraf 18).

Şemseli ancak klasik Türk motiflerinin özelliklerini taşımayan cildin iç kapağına lâleli ebrular basılmıştır. Vikaye sayfasındaki şemse formu içerisine nahoş bir sülüs hattıyla Vakıa Sûresi'nin 77-80. âyetleri yazılmıştır: "İnnehû le Kur'anun Kerîm/Fî Kitâbin Meknûn/Lâ yemessuhû ille'l-Mutahharûn/Tenzîlun min Rabbi'l-Âlemîn" (O elbette şerefli bir Kur'an'dır./Korunmuş bir Kitap'tadır./Ona ancak temizlenmiş olanlar dokunabilir./Âlemlerin Rabbi'nden indirilmiştir)

Bu baskının gerek cildinde, gerek vikaye ve zahriye sayfalarında kullanılan motifler gerekse serlevha ve sûre başı gibi tezyinatlı kısımlardaki motifler klasik anlayıştan oldukça uzak olup "tezhip" olarak değerlendirilemeyecek vasıftadır. Kur'ân-ı Kerîm gibi yüce bir kitabın ve İslâm medeniyetinin bütün inceliklerini yansıtması gereken bir eserin bu şekilde basılmaması gerekir. Bu gibi motiflerin baskıyı güzelleştireceği düşünülüyorsa bu yanlış bir kanaattir; tam tersine çoğu zaman yazının güzelliğini gölgelemekte ve ortaya çıkan baskıyı daha da nahoş hale getirmektedir. Dolayısıyla, eğer doğru ve estetik olan motif kullanılamıyorsa hiçbir tezyinata teşebbüs edilmemesi daha yerinde olacaktır. Zira bir Mushaf'ın güzel bir tezhiple basılması dinî bir vecîbe olmasa da en azından millî bir vecîbedir.

Aynı Mushaf'ın zahriye sayfasında tuğra formunda bir Besmele yer almaktadır. Güzel bir yazının doğru bir yerde yer alması elbette normaldir. Ancak aynı Mushaf'ın sonuna da bir başka Besmele'nin basılmış olması geleneğe ve mantığa uygun olmayan bir durumdur.

Mushaf'ın bu baskısının sûre başlarında, cüz vb. güllerinde, cetvellerinde ve âyet duraklarında sarı yaldız tercih edilmiş; başka bir renk girilmemiştir. Sadece serlevha kısmında başka renkler kullanılmıştır. Ancak daha önce de belirtildiği gibi klasik ya da geç dönem tezhip anlayışlarına uymayan bir süsleme, muhtelif renklerle doldurulmuştur. Bu baskının sanat bakımından önemi, Kayışzâde Hafız Osman Nuri Efendi tarafından güzel bir nesih hattıyla yazılmış olan bir Mushaf'ın basılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

5.8.2. Kayışzâde'nin Zarrab Koleksiyonu'ndaki Mushaf'ı

Bugüne kadar baskısı yapılmış Kayışzâde Mushaf'ları içindeki en güzel baskı, koleksiyon 2014 yılında İstanbul'da Bilnet Matbaacılık A.Ş.

1 - Kadırgalı Mustafa Nazif Efendi, muasırı olup daha ziyade celî yazılarıyla tanınmış olan Mehmed Nazif Bey ile karıştırılmamalıdır.

tarafından basılmış olan ve orijinali Rıza Zarrab Koleksiyonu'nda bulunan Mushaf'tır. Sanat yönetmeni Ahmet Taner Özer tarafından titizlikle baskıya hazırlanan bu Mushaf, hem fevkalade yazısı hem de dönemine uygun tezhibi zayiata uğramadan yayımlanmıştır. Baskıda kullanılan kâğıdın renk tonu, dokusu, gramajı son derece başarılı olup teclidine özel bir ihtimam gösterilmiştir.

Zahriye sayfası olmaksızın doğrudan serlevha ile başlayan Mushaf'ın sayfa ebadı 21x31,5 cm, yazı sahası ise 12x21 cm'dir. Burdurlu Kayışzâde Hafız Osman'ın yazdığı bilinen 106 Mushaf-ı Şerîf içindeki en güzel Mushaf'lardan biri sayılan bu nüsha, âyetberkenar tertibiyle yazılmamıştır. Bütün sayfalardaki ve satır düzenlerindeki yekâhenk tavır biraz da bu serbestinin tesiriyle ortaya çıkmıştır. Mushaf-ı Şerîf, baştan sona gâyet seyyal, metin ve mütenasip bir nesih hat ile yazılmıştır. Harf güzelliği ve satır düzeni bakımından da hattatlar tarafından örnek alınacak bir eserdir (Fotoğraf 19).

Meşhur hattatlarımızın gün yüzüne çıkmamış nice eserlerinin de böylesine itinalı ve kaliteli neşriyatla umumun hizmetine sunulmasına, bilhassa son zamanlarda daha büyük ihtiyaç vardır. Çünkü inceliklerle örülmüş bir büyük medeniyetin güzelliklerinden habersiz pek çok yayıncı, tüccar zihniyetiyle hareket ederek binlerce tuhaf, hatta trajik baskılar piyasaya sürmektedir. Popülist bir anlayışla, hattatların yazdıkları Mushaf'ların okunaksız olduğunu savunan ve bütün Mushaf'ların sadece bilgisayar ile dizilmesi gerektiğini ileri süren bazı ilim adamları, "zevk-i selîm"den ve "medeniyet şuuru"ndan yoksun olan bu fikirlerini maalesef sempozyumlarda bile tebliğ olarak sunabilmektedirler.

5.9. Hasan Rıza Mushaf'ları

İşlek nesih hattı, muntazam satırları ve âyetberkenar tertibi sebebiyle en çok benimsenmiş hattatlardan olan Hasan Rıza Efendi (1848-1920)'nin bazı Mushaf'ları bugüne kadar baskısı en fazla yapılmış olan Mushaf'lardandır. Bu çalışma kapsamında, söz konusu baskılardan örnek mahiyetinde inceleyeceğimiz nüshalardan biri, T.C. Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından 1991 yılında Ankara'da 10. baskısı yapılan Hasan Rıza Mushaf'ıdır (Fotoğraf 20). Âyetberkenar olarak nesih hattıyla yazılmış olan bu Mushaf'ın tamamı Fatiha Sûresi'nden Nas Sûresi'ne kadar toplam 604 sayfadır. Zahriye sayfasının ortasındaki daire içinde sanat yönüyle zayıf bir sülüs hattıyla "İnnehû leKur'anun Kerîm" (muhakkak o Kur'ân-ı Kerîm'dir) âyeti (Vakıa, 77) yazılıdır. Bu sayfanın başında da "İnne haze'l-Kur'ane yehdî lilletî hiye akvem" (Gerçekten bu Kur'ân, en doğru olan yola götürür) âyeti (İsra, 9) yine sülüs hattıyla istiflenmiştir. Sayfanın alt tarafında ise Hamid Aytaç imzalı "Lâ yemessuhû ille'l-Mutahharûn" (Ona ancak temizlenmiş olanlar dokunabilir.) âyeti (Vakıa, 79) yazılıdır. Bu sayfaının tezhip kısımlarıyla serlevha sayfalarının tezhipleri renkli basılmış; ancak diğer sayfalardaki sûre başları, hizip, cüz gülleri vs tezyini kısımlar siyah beyaz basılmıştır. Nohudî renkli bir kağıda basılan bu Mushaf'ın yazılarındaki hat incelikleri defaatle yapılan baskılar sebebiyle kısmen kaybolmuştur. Ancak yine de hattatın zarafeti ve üslûbunun akıcılığı anlaşılmaktadır.

Hasan Rıza Mushaf'ları içerisinde çok kaliteli şekilde baskısı yapılmış olan bir nüsha da Sultan Abdülhamid'e hediye edilmiş olan Mushaf'tır. Bu Mushaf'ın baskısı Irak Cumhuriyeti Evkaf Divanı Başkanlığı tarafından H. 1392 yılında Bağdat'ta yapılmıştır. Nesih hattı bakımından gâyet olgun bir sanat eseri olan bu Mushaf'ın neşre hazırlanmasında Iraklı meşhur hattat Haşim Muhammed Bağdadî'nin (1917-1973) de önemli katkıları olmuştur. Bu baskıyı, yazı güzelliği, kağıt rengi ve niteliği, baskı kalitesi, tezyinatı, cildi, mahfazası vs hususiyetleri itibarıyla İslâm dünyasında neşredilen en güzel Mushaf'lardan biri kabul edebiliriz (Fotoğraf 21-22).

Matbû Mushaf'ın cildindeki şemse içerisinde istifli olarak sülüs hattıyla " İnnehû leKur'anun Kerîm" (muhakkak o Kur'ân-ı Kerîm'dir) âyeti (Vakıa, 77) yazılıdır. Sırtında yine güzel bir sülüs hattıyla "el-Kur'anü'l-Kerîm" yazılıdır. Zahriye sayfasındaki şemse içerisine Haşim Bağdadî'nin sülüs hattıyla, "İnnâ nahnu nezzelne'z-Zikra ve innâ lehû lehâfizûn" (Şüphesiz o Zikr'i/Kur'an'ı biz indirdik; Onun koruyucusu da elbette biziz) âyeti (Hicr, 9), istifli olarak yazılmıştır. Yazı, mavi zemin üzerine beyaz olarak basılmıştır. Zahriye sayfasının üst tarafında "İnne haze'l-Kur'ane yehdî lilletî hiye akvem"

(Gerçekten bu Kur'ân, en doğru olan yola götürür) âyeti (İsra, 9) yazılıdır. Sayfanın alt tarafında ise Mushaf'ın Bağdat Evkaf Divanı Eşrafı tarafından H. 1392 yılında basıldığı bilgisi yer almaktadır.

Serlevha sayfalarındaki Fatiha Sûresi ile Bakara Sûresi'nin ilk âyetleri kırmızı mürekkeple basılmış; beynessutûr içerisine alınarak etrafı yaldız ile doldurulmuştur. Sûre başı ve âyet sayılarının bulunduğu üst ve alt kısımlardaki yazılar kırmızı zemin üzerine krem (kâğıt rengi) olarak basılmıştır. Çok renkli olarak basılan ve klasik Türk tezhip motiflerine uymayan serlevha tezhibi, Arap tezyinat anlayışını yansıtmaktadır. Bu matbû Mushaf'ın farklı bir özelliği de iç sayfalarda yazının etrafında sadece cetvelle kifâyet edilmemiş olması yani bütün sayfalarda kenar tezhibinin bulunmasıdır. Tabii ki Mushaf'ın orijinalinde böyle bir tezhip yoktur ve genellikle Mushaf'ların serlevha haricindeki sayfalarında kenar tezhibi yapılmaz. Bunun başlıca sebepleri; Kur'an okunurken gözü yormaması, dikkati yazının dışına dağıtmaması, ayrıca bütün sayfalara yoğun tezhip yaptırmanın hem çok zaman alması hem de maddi bakımdan oldukça külfetli olmasıdır. Tarih boyunca, Karahisarî Mushaf'ı gibi bazı istisnalar dışında Kur'ân-ı Kerîm'in iç sayfalarında sûre başı, âyet durağı, cetvel ve cüz, hizip, secde gülleri vs. dışında tezhip pek yapılmamıştır.

Söz konusu matbû Mushaf'ın âyet duraklarında da âyet numarasının yazıldığı zemin mavi ile doldurulmuştur. Hizip, cüz, secde vs gülleri, kenar tezhibi içine yerleştirilmiştir. Bu tezhipte de yaldız rengi ve mavi tonları kullanılmıştır. Mushaf, âyetberkenar tertibi ile yazılmamıştır ve Fatiha'dan Nas Sûresi'ne kadar toplam 679 sayfadır. Ketebe sayfasında, Hasan Rıza Efendi'nin son derece zarif ve seyyal bir icaze hattı bulunmaktadır. Hatime sayfaları da serlevha sayfalarındaki tezhip ve tertip ile düzenlenmiş ve bu baskı hakkındaki bilgiler yazılmıştır.

5.10. Hâmid Aytaç'ın Tevafuklu Mushaf'ı

Hattat Hâmid Aytaç tarafından tevafuklu olarak yazılmış olan ve Hizmet Vakfı Yayınları arasından 2006 yılında İstanbul'da neşredilmiş olan Mushaf-ı Şerîf'in, muhtelif ebadda matbû nüshaları mevcuttur. Allah, Allahümme, Rabb, İlah, Rahman, Hüve, Kur'an gibi kelimelerin kırmızı mürekkeple yazıldığı ve aynı kelimelerin veya aynı kökten türeyen kelimelerin sayfa içinde genellikle alt alta denkgetirildiği tevafuklu bir Kur'ân-ı Kerîm olması hasebiyle ve Hâmid Aytaç gibi büyük bir hattat tarafından yazılmış olması sebebiyle önemlidir. Ancak tevafuklu bazı Mushaf'larda bu kelimelerin aynı hizaya denk getirilmesi için sayfa düzeninde birtakım zorlamalar yapılmakta; bu durumda da gereksiz keşidelere başvurulmakta veyahut bazen satırlar sıkışık düşmektedir (Fotoğraf 23).

5.11. Mehmed Fahreddin Bilgiç Mushaf'ı

Türkiye Diyanet Vakfı tarafından 2010 yılında Ankara'da yapılmış olan 2. Baskısını inceleyeceğimiz bir Mushaf, Fahrettin Bilgiç tarafından "Resm-i Osmanî İmlâsı" ile yazılmıştır. Cildinde ve serlevha sayfalarında kullanılan süsleme, maalesef daha önce estetik bozukluğuna temas ettiğimiz, Kayışzâde Mushaf'ında da kullanılan süslemedir.

Âyetberkenar tertibiyle 15'er satırlık sayfa düzeniyle ve Resm-i Osmanî imlasıyla yazılmış olan Mushafta satır araları biraz dar tutulmuştur. Harf estetiği bakımından klasik Osmanlı neshinin hususiyetlerinden farklı bir üslup ile yazılmıştır. (Fotoğraf 24)

5.12. Mehmed Özçay Mushaf'ı

İlk baskısı 1995 yılında İstanbul'da Tenvir Neşriyat tarafından yapılan Mehmed Özçay Mushaf'ı gâyet güzel bir nesih hattıyla yazılmış olan tevafuklu bir Mushaf'tır. Ancak bu Mushafta tevafuk daha geniş kapsamlı düşünülmüştür. Çünkü Allah, Rabb vb. anlamdaki kelimeler kırmızı renkle ve alt alta hizalı olacak şekilde yazılmış; buna ilaveten, bir sayfada tekrarlanan veya aynı kökten türeyen diğer kelimeler de mavi renkle yazılmıştır. Bu Mushaf'ın zahriye, serlevha, sûre başı, cüz, hizip, secde vs gülleri ve âyet durakları gibi tezhipli kısımları ise Fatma Özçay tarafından tasarlanmıştır. Âyet durakları standart çapta olmayıp duruma göre irili ufaklı yerleştirilmiştir. Sûre başı tezhipleriyle güllerin de tamamı standart olmayıp birbirinden farklı tasarımlar kullanılmıştır. Cildine de şemseli, rumili klasik bir tasarım yapılmıştır.

Âyetberkenar tertibiyle yazılmış olan Mushaf 604 sayfadır. Ketebe sayfasında gâyet işlek ve güzel bir icaze hattıyla yazılmış imza metni ve ferağ kaydı bulunmaktadır. Muhtelif ebatta baskıları yapılmış olan bu Mushaf, hem hattı hem tezhibi ile son dönemde yazılmış en iyi ve en titiz Mushaf'lardandır (Fotoğraf 25).

5.13. Hüseyin Kutlu Mushaf'ı

Bu çalışma kapsamında incelediğimiz Hüseyin Kutlu Mushaf'ı, Define Yayınları tarafından 2010 yılında İstanbul'da muhtelif evsaf ve ebad ile neşredilmiş olan nüshalardan biridir. Söz konusu Mushaf'ın hattı, son zamanlarda geniş halk kitlelerinin Kur'ân-ı Kerîm daha kolay okuyabilmesini sağlamak maksadıyla ferah ve seçik bir satır nizamıyla yazılmıştır. Harfler mümkün mertebe birbirinden kolay ayırt edilebilecek mesafede ve yer yer keşideli olarak yazılmış; fazlasıyla sanatsal terkiplere çok gerekmedikçe başvurulmamıştır. Zahriye, serlevha, sûre başı, cüz, hizip, secde vs güllerin ve durakların tezhibi klasik Osmanlı üslûbunda yapılmıştır. Ağırlıklı olarak altın ve klasik lacivert tercih edilmiştir. Bu Mushaf'ın ayrıca lüks ve büyük ebatlı bir baskısı da belli miktarda yapılarak sanatseverlere sunulmuştur (Fotoğraf 26-27).

5.14. Bilgisayar Mushaf'ı

Esasında prensip olarak taraftar olmamakla beraber bu çalışma kapsamında, bir vakıa olarak kabul ettiğimiz için bir tane de bilgisayarda dizilmiş Mushaf'ı tanıtmak istiyoruz. Metin kısmı Muhammed Abay tarafından hazırlanmış olan bu Mushaf, Numune Matbaası tarafından 2011 yılında İstanbul'da basılmıştır. Bilgisayar fontuyla dizilip baskısı yapılmış Mushaf'lar içinde bugüne kadarki en kaliteli Mushaf baskısı olduğu söylenebilir. Çünkü gerek mahfazası gerek cildiyle gerek kâğıt kalitesiyle oldukça özenli bir çalışma olduğu aşikârdır. Zahriye, serlevha, sûre başı, durak vs. tezhipleri Mamure Öz tarafından titizlikle tasarlanmıştır. Bu baskı için harcanan ve tebrike şâyân olan bunca emek, bilgisayarla dizilmiş bir yazı için değil de usta bir hattat tarafından klasik nesih hattıyla yazılmış bir Mushaf için ortaya konmuş olsa idi sanat zaviyesinden daha isabetli olurdu, kanaatindeyiz (Fotoğraf 28-29).

Bu meyanda şunu özellikle belirtmek gerekir ki; Mushaf'ın bilgisayarda yazılmasına karşı ihtiyatlı yaklaşmamızın sebebi, teknolojik bir cihaz kullanılmış olmasından dolayı değil; henüz çok estetik bir nesih fontu ile karşılaşamamış olduğumuzdandır. Bu konuda yapılacak çalışmalara çok büyük ihtiyaç olduğu da bir gerçektir. Çünkü geliştirilecek bu fontlarla sadece Mushaf değil başka eserler de daha estetik bir şekilde yazılabilecektir. Bu hususta ise hem klasik hat eğitimi almış hem de bilgisayar programlarına hakim kişilerin ferdî gayretlerine veya ekip çalışmalarına ihtiyaç vardır. Klasik hat eğitimi almamış olan programcıların indî estetik anlayışlarıyla geliştirilen fontlar maalesef sanatkârların göz zevklerine hitap edememektedir. Bu sebeple, font geliştirmek gibi teşebbüslerde bulunan kimselerin öncelikle her şeyden anlayamayacaklarını kabullenip sonra da ehil bir sanatkâra müracaat etmeleri büyük bir zaruret arz etmektedir. Nitekim; yapılan bir işin mükemmel olabilmesi için başka çare yoktur.

5.15. Meâli Latin Kaligrafisiyle Yazılmış Hafız Osman Mushaf

Kaligrafi, her ne kadar hat sanatından farklı bir mecraya mensup olsa da konumuzu kısmen ilgilendiren ilginç bir eser olması hasebiyle meali Etem Çalışkan kaligrafisiyle yazılmış bir matbû Mushafa da temas etmek istedik. İki cilt halinde yayımlanmış olan bu Mushaf'ın Arapça kısmı Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan 1686 tarihli Hafız Osman Mushaf'ından alınarak çok küçük (3,5 x 6 cm) şekilde basılmış; sayfanın altına ise kaligrafi ile yazılan meal basılmıştır. Kitap 1982, 1984 ve 1985 yıllarında olmak üzere dört kez basılmış ve Güneş Gazetesi tarafından da promosyon olarak verilmiştir. (Fotoğraf 30).

6. İslâm Dünyasındaki Diğer Önemli Matbû Mushaf'lar

İslâm dünyasındaki önemli bazı Mushaf'ların basımları IRCICA tarafından yapılmıştır.

Bunlar arasında, Eşref Kovaçeviç Mushaf'ı (İstanbul, 1997), Bosna'daki Gazi Hüsrev Bey Kütüphanesi'nde bulunan ve 1186'da Selçuklu Sultanı Tuğrul Bey adına yazılmış olan H. 1265 tarihli Mushaf (İstanbul, 2005) ve Tataristan Cumhuriyeti başkenti Kazan'da 1803 yılında İslâm dünyasında basılan ilk Mushaf'ın tıpkıbasımı (İstanbul, 1992-2005) sayılabilir (İhsanoğlu, 2007: 5).

6.1. Fehd Mushaf'ı

Resm-i Osmanî imlâsına uygun olduğu benimsenerek 1980'lerin başında Suudî Arabistan Kralı Fehd b. Abdülaziz tarafından bastırılan ve "Mushafü'l-Medîneti'n-Nebeviyye" veya "Fehd Mushaf'ı" (Altıkulaç, 2008) olarak bilinen matbû Mushaf'lar İslâm âlemine ücretsiz dağıtılmıştır.

6.2. Katar Mushaf'ı

Katar Devleti Vakıflar ve İslâmî İşler Bakanlığı tarafından milletlerarası bir yarışma tertip edilerek dereceye giren Hattat Ubeyde Salih el-Bankî'ye yazdırılan Mushaf 2012 ve 2015 yıllarında IRCICA'nın öncülüğüyle, İstanbul'da Mas Matbaası'nda basılmıştır. Bu Mushaf resm-i Osmanî imlasıyla, Âsım kıraatı üzerine ve âyetberkenar olarak güzel bir nesih hattıyla yazılmıştır. Mushaf kısmı 604 sayfa olmasına rağmen, Mushaf'ın baskısında kullanılan ince kâğıt sebebiyle, diğer Mushaf'lara nispeten kitabın kalınlığı daha azdır. Şu ana kadar iki baskısı yapılan Mushaf'ın baskıları arasında tezyinat bakımından bazı farklılıklar yapılmıştır. Şemseli ve diğer klasik özellikleri taşıyan ciltte kullanılan motif her iki baskıda da aynı olmakla birlikte yaldız uygulama bakımından farklılık vardır. Ancak zahriye, serlevha, sayfa kenarı vs tezhipler tamamen farklı olup ve biri diğerine göre çok daha ince, estetik ve klasik tezhip örneklerine sahiptir. Mushaf'ın sonunda, bu Mushaf'ın yazılmasında takip edilen usûl ve Âsım kıratı ile ilgili bilgilerin verildiği 11 sayfalık uzunca bir Arapça metin yer almaktadır. Ketebe ve hatime sayfalarında da klasik zahriye tezhipleri basılmıştır (Fotoğraf 31-33).

7. Sonuç

On dört asır boyunca tekâmül seyrinde fasılasız ilerleyen hat estetiği, ilâhi vahyin bereketiyle ve binlerce hattatın göz terazisinden geçerek bugünkü harikulade zarafete kavuşmuştur. Büyük hattatlar tarafından yazılmış olup şaheser mahiyetindeki bazı Mushaf'ların çok kaliteli baskıları yapılmakla birlikte, günümüzde ihdas edilen, estetikten yoksun ve kökü olmayan yazı örnekleriyle veya nahoş bilgisayar fontlarıyla yazılmış Kur'ân-ı Kerîm'ler de maalesef çok sayıda neşredilmektedir. Kitab-ı Kur'ân'ın manevi değeriyle muvazenet arz etmeyen bu gibi teşebbüsler, maddi menfaatler uğruna, "daha okunaklı" denilerek pazarlanmakta ve geniş kitleler de ne yazık ki buna inanmaktadırlar. Halbuki yüzyıllardır hattatlar, Kur'ân âyetlerini daha güzel yazmak yolunda ilerleyerek ömürlerini vermişlerdir. Köklü bir mazisi olan klasik meşk eğitiminden geçmiş olan hiçbir hattatın maksadı, Kur'ân-ı Kerîm'i okunaksız yazmak olmamış; bilakis her bir Mushaf hattatı diğerlerinden daha iyi yazmak için çaba sarf etmiştir.

Bugüne kadar yapılmış olan Mushaf baskıları içinde bazıları gerçekten son derece kaliteli bir şekilde yayımlanmışken bazıları ya teknik imkânların yetersizliği veyahut özensizlik sebebiyle, bu Yüce Kitab'a yaraşır mahiyette basılamamıştır. Zamanla insanlar klasik nesih hattından ne yazık ki zevk alamaz hale getirilmiştir. Bunda Osmanlı döneminin sonuna doğru en estetik seviyeye ulaşmış olan nesih yazıların çok iyi baskılarının yapılamayışından başka, son zamanlarda icat edilen estetikten uzak, seyrek yazılmış bazı el yazılarının ve bilgisayar hatlarının piyasaya çokça sürülmesinin büyük payı vardır. Aynı zamanda günlük hayatta Latin alfabesinin kullanılması da Arapça kelimelerin yazılmasındaki terkip özelliklerine yabancı kalınması sonucunu doğurmuş; İslâm harflerinin klasikleşmiş birleşim şekilleri yerine harflerin Latin yazısına benzer formda yan yana ve monoton satırlar halinde yazılması talebi ortaya çıkmıştır. Bu talebe cevap

verebilmek için tuhaf sayılabilecek harf bünyesine ve terkip hususiyetine sahip yazı karakterleri türetilmiş veya harflerin birbiriyle kaynaşmadığı bilgisayar fontlarıyla dizilmiş Mushaf baskıları bolca reklam yapılarak halka benimsetilmiştir.

Orijinali çeşitli müzelerde veya koleksiyonlarda bulunan bazı Mushaf'ların birden çok baskısı yapılmıştır ve bu baskılar arasında kalite farklılığına da rastlamak mümkündür. Bazı Mushaf'lar ise bugüne kadar, belli adette olmak üzere sadece bir kere basılmıştır.

Toplum ihtiyaçları bahane edilerek veya ekonomik gerekçelerle, son zamanlarda bilgisayar yazısıyla dizilmiş Mushaf baskılarında ciddi bir artış görülmektedir. Bu dizgilerde tercih edilen fontlar klasik nesih hattının tabiî estetiğini yakalayabilmiş değildir ve son derece monoton bir görüntü vermektedir.

Kur'ân-ı Kerîm yazmak hattatların en önemli idealleri arasında yer alsa da, uzun yılların tecrübesini gerektiren, ayrıca çok uzun zaman alan bir faaliyet olduğu için günümüzde çok sayıda hattat yetişmiş olmasına rağmen Mushaf kitabetiyle iştigal eden hattat sayısı azdır. Eski hattatlar tarafından yazılmış olan sanat kıymeti yüksek Mushaf'ların titizlikle yeniden veyahut il kez basılması ise çok zahmetli olduğu için birçok yayıncı bu yolu tercih etmemektedir.

On dört asır içerisinde yoğrularak süzülerek teşekkül etmiş olan estetik zenginliklerimizin dikkate alınmadığı çağımızda Kur'ân medeniyetinin ve zarafetinin yeniden ihyası için nesih hattında kendisini geliştiren ve Mushaf kitabetiyle daha fazla meşgul olan yeni hattatlara çok büyük ihtiyaç vardır.

KAYNAKÇA

Altıkulaç, 2007: Tayyar Altıkulaç, Hz. Osman'a Nisbet Edilen Mushaf-ı Şerîf, İstanbul.

Altıkulaç, 2008: Tayyar Altıkulaç, "Hz. Osman'ın Yazdırdığı Mushaf'lar Günümüze Ulaştı mı?" -Röportaj: M. Selim Gökçe (Beşir Ayvazoğlu), 19 Ağustos 2008.

Altıkulaç, 2010: Tayyar Altıkulaç, "Günümüze Ulaşan En Eski Mushaf Nüshaları", 1400. Yılında Kur'ân-ı Kerîm-ı Kerim, İstanbul, s. 28-37.

Alparslan, 1992: Ali Alparslan, Ünlü Türk Hattatları, Ankara.

Bayat, 2003: Ali Haydar Bayat, Açıklamalı Hüsn-i Hat Bibliyografyası, İstanbul.

Çetin, 1992: Nihad M. Çetin, "İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi (Yakut Devrinin Sonuna Kadar)", İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı, İstanbul, s. 14-32.

Derman, 1970: M. Uğur Derman, "Yazma Kur'ân-ı Kerîmler Nasıl Hazırlanırdı?", Hayat Tarih, Sayı: 7, s. 12-15.

Derman, 2002: M. Uğur Derman, Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler, İstanbul.

Derman, 2010: M. Uğur Derman, Doksandokuz İstanbul Mushaf'ı, İstanbul.

Esin, 1984: Emel Esin, "Mushaf Hattatlığı ve Kur'ân-ı Kerîm'in Türkçe Meali Hakkında Türklerce Yapılan İlk Çalışmalara Dair", İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, VIII/4, İstanbul, s. 1-4.

Gündüz, ?: Mahmut Gündüz, İlk Kur'ân-ı Kerîm Basmaları, s. 34-40.

Gündüz, 1978: Mahmut Gündüz, "Matbaanın Tarihçesi ve İlk Kur'ân-ı Kerîm Basmaları", Vakıflar Dergisi, Sayı: 12, Ankara, s. 335-350.

Günüç, 1999: Fevzi Günüç, "Ahmed b. Abdullah-i Hicâzî ve Mevlâna Müzesi'ndeki Kur'ân-ı Kerîm'i", Vakıf ve Kültür, Yıl: 2, Cilt: II, Sayı: 5, s. 52-55.

Hamidullah, 1988: Muhammed Hamidullah, "Allah'ın Elçisi (s.a.v.) ve Sahabe Devrinde Yazı Sanatı", İslâmi Araştırmalar, Cilt: II, Sayı: 7, s. 95-102.

İhsanoğlu, 2007: Ekmeleddin İhsanoğlu, "Takdim: Topkapı Sarayı Müzesi'nde Hz. Osman'a Nisbet Edilen Mushaf Üzerine Tarihî ve

Kodokolojik Mülahazalar", Hz. Osman'a Nisbet Edilen Mushaf-ı Şerîf (Topkapı Sarayı Müzesi Nüshası), Yay. Haz.: Tayyar Altıkulaç, Ircica, İstanbul.

İbnü'n-Nedîm: el-Fihrist, Beyrut, ts.

İnal 1955: İbnülemin M. Kemal İnal, Son Hattatlar, İstanbul.

Keskioğlu, 1967: Osman Keskioğlu, Kur'ân-ı Kerîm Tarihi, İstanbul.

Keskioğlu, 2010: Nüzûlünden Günümüze Kur'ân-ı Kerîm Bilgileri, Ankara.

Maşalı, 2006: M. Emin Maşalı, "Mushaf", T.D.V. İslâm Ansiklopedisi, Cilt: XXXI, İstanbul, s. 242-254.

Müstakimzâde, 1928: Müstakimzâde S. Sadeddin, Tuhfe-i Hattâtîn, İstanbul.

Öztürk, 2005: Hayrettin Öztürk, "Hz. Peygamber (a.s.) Döneminde Kur'an Âyetlerinin ve Sûrelerinin Tesbit ve Tertibi Hakkında Bir Değerlendirme", O.M.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 20-21, s. 213-235.

Rado, ts.: Şevket Rado, Türk Hattatları, İstanbul.

Serin, 2006: Muhittin Serin, "Mushaf", T.D.V. İslâm Ansiklopedisi, Cilt: XXXI, İstanbul, s. 242-254.

Serin, 2008: Muhittin Serin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, İstanbul.

Serin, 2010: Muhittin Serin, "Değişmez Güzel Kur'an ve İslâm Sanatları", Diyanet Avrupa Aylık Dergi Eki, Nisan 2010, Sayı: 132, s. 1-6.

Serin, 2015: Ahmed Şemseddin Karahisarî ve Mushaf-ı Şerîfi, Klasik Türk Sanatları Vakfı Yay., İstanbul.

Togan, 1971: Z. Velidi Togan, Kur'an ve Türkler, İstanbul.

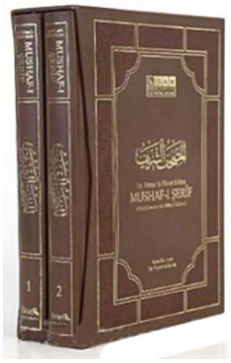
Ünver, 1967: A. Süheyl Ünver, "Çok Sayıda Kur'ân-ı Kerîm Yazan Hattatlarımıza Dair", Diyanet Dergisi, Cilt: VI, Sayı: 4-5, Nisan-Mayıs 1967, s. 85-91.

Yazır, 1981: M. Bedreddin Yazır, Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli, Cilt: I-II, Ankara.

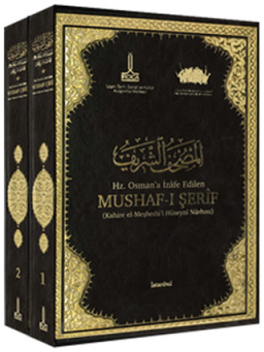
Yılmaz, 2003: Abdülkadir Yılmaz, "Hat Sanatında Hareke ve Noktalamanın Tarihî Seyri", Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 19, Erzurum, s. 43-80.

FOTOĞRAFLAR

Fotoğraf 1

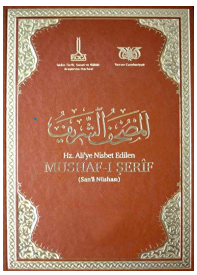


Fotoğraf 2

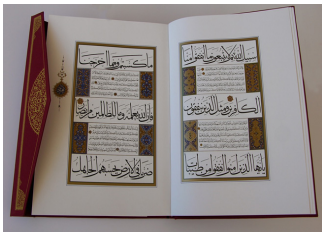


Fotoğraf 3

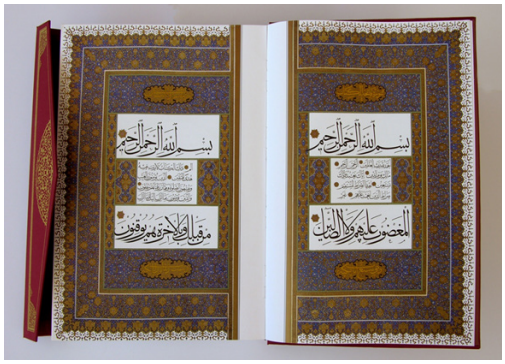
Fotoğraf 4



Fotoğraf 5

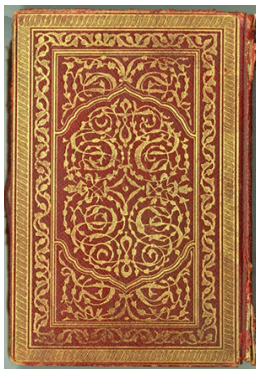


Fotoğraf 6



Fotoğraf 7

Fotoğraf 8



Fotoğraf 9 (M. Özçay arşivi)

Fotoğraf 10 (M. Özçay arşivi)

Fotoğraf 11 (M. Özçay arşivi)

Fotoğraf 12 (M. Özçay arşivi)

Fotoğraf 13

Fotoğraf 14

Fotoğraf 15

Fotoğraf 16

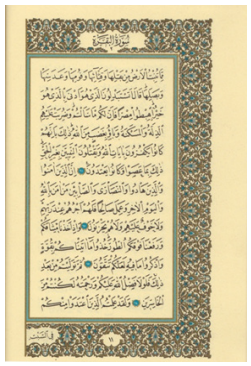
Fotoğraf 17

Fotoğraf 18

Fotoğraf 19

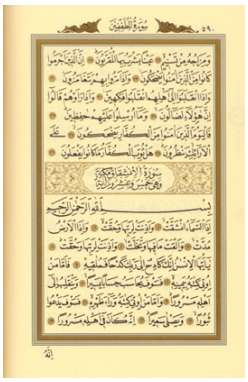
Fotoğraf 20

Fotoğraf 21



Fotoğraf 22

Fotoğraf 23



Fotoğraf 24

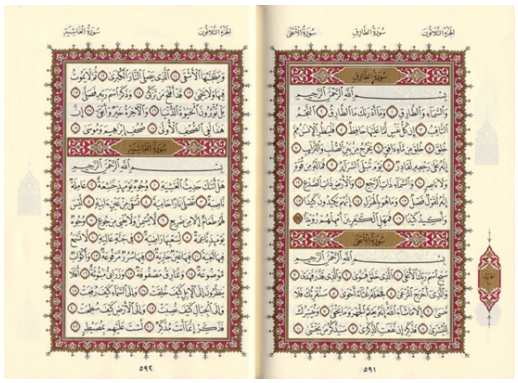
Fotoğraf 25

Fotoğraf 26

Fotoğraf 27

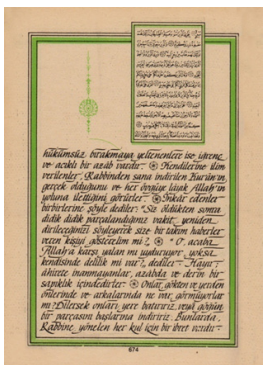
Fotoğraf 32

Fotoğraf 28

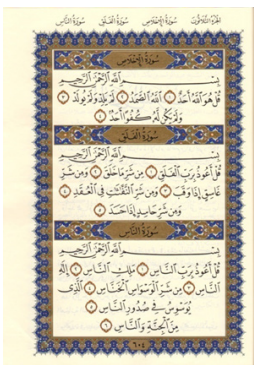


Fotoğraf 33

Fotoğraf 29



Fotoğraf 30



Fotoğraf 31

TÜRK SANATINDAKİ İKİ USTA "NAKKAŞ OSMAN VE SÜLEYMAN S. TEKCAN'IN TASVİRLERİ" ÜZERİNE BİR İNCELEME

Yar.Doç.Dr. Gonca Yayan,
Arş.Gör. Şeyma Taşıran

ÖZET

Türklerin ana yurdu olan Orta Asya'da Türk toplumunun vazgeçilmez bir parçası olan at figürü, Türk kültür tarihinde önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda Türk toplumunun sosyal hayatında belirleyici olan adetler, töreler ve inanışların oluşmasında da etkili olmuştur. Türk kültüründe atlara olan sevgi, at ve insan ilişkisi, insanın atlarına olan bağlılığını göstermesi açısından önemli bir rol oynamaktadır. Maddi ve askeri kudreti dışında at figürü; edebiyatın, sanatın ve ananelerin teşekkülünde de önemli bir yere oturtulmuştur.

At figürü tarih boyunca farklı uygarlıklar tarafından da insanlığın hizmetinde kullanılmıştır. Mitolojik inanışlara göre ise at figürü; göğe ulaşmak, Tanrısallık gibi anlamlar taşımaktadır. Şaman inanışlarında ise göğe çıkan kanatlı atlardan bahsedilmektedir. Dede Korkut hikâyelerine baktığımızda da atın kutsal bir mitolojik hayvan olarak karşımıza çıktığını görürüz.

Sanat alanında ise öncelikle ilkel insanların mağara duvarlarına resmettikleri at figürleri yüzyıllar boyunca gelişerek günümüze kadar gelmiştir ve zamanımız içerisinde değişik tekniklerle birçok sanatçı tarafından yorumlanmıştır. Bu sanatçılardan biri olan XVI. Yüzyılda yaşamış bulunan Nakkaş Osman, minyatür sanatımız içinde at figürlerini kullanarak o günün şartlarına göre de pek çok olayın irdelenmesine ışık tutmuştur. Günümüz sanatçılarından Süleyman Saim Tekcan ise resimlerinde kullandığı at figürleriyle özgün baskı resim sanatında birbirinden güzel eserler ortaya çıkartmıştır.

Konumuz itibariyle XVI. Yüzyılda yaşamış olan Nakkaş Osman ve günümüzde yaşayan Süleyman Saim Tekcan'ın Türk sanatında mitolojik bir öge olan at figürünü, farklı bakış açılarıyla nasıl harmanladıklarını anlatmaya çalışacağız.

PORTRAYAL OF THE HORSE FIGURE THAT WERE DEPICTED BY TWO MASTER ARTIST IN TURKISH ART, NAKKAS OSMAN AND SULEYMAN S. TEKCAN

SUMMARY

Horse figure which was an indispensable part of Turkish society in Turk's motherland Middle Asia has an important role in Turkish Histoy of Culture. On the other hand, it had been effective on customs, beliefs and conventions that were desicive on social life of Turkish Society. The affection in Turkish culture towards horses plays a significant role in terms of showing attachment of human to their horses. Apart from its material end military significance, horse figure stands on an important place on establishment art and culture.

Throughout the history horse figure has been used on humanity's service by various civilizations. In mythologic beliefs, horse figure bears the meainings of ascension and divinity. In shamanic faith, winged horses that rise to skies were depicted. When we look at Dede Korkut stories we can see the horse as a sacred, mythologic animal.

In the field of art, horse figures that were painted to the walls of caves primarily has been improved within hundreds of years through today and those figures have been interpreted by many artists with different techniques. Nakkas Osman who was one of those artists living in the 16th century produced many beatiful pieces of art in our miniature art; and enlightened scrutinization of many events. On the other hand, one of today's artists, Suleyman Saim Tekcan, produced many works each of which is more beatiful than the other by using horse figures in unique press painting art.

Within the scope of our article, we will discuss how Nakkas Osman living in the 16th century

and Suleyman Naim Tekcan living today blended the horse figure which was a mythologic item in Turkish art from different perspectives

Araştırmanın Amacı: Araştırmanın amacı Nakkaş Osman ve Süleyman Saim Tekcan'ın çalışmalarını, bu araştırmanın hazırlanma nedenine yön veren atları ve atların yarattığı kültürü incelemek. Geçmişten günümüze süre gelen bir at kültürünün varlığını irdeliyerek etkisini keşfetmek ve atın sanatçılara ilham olma nedenini cevaplayabilmek bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır.

Araştırmanın Önemi: At, ilk uygarlıklardan bu yana toplumsal yaşama yön vermiş ve tarihin akışını etkilemiştir. Felsefi, destansı, yaşamsal özellikleriyle birçok kültürde önemli bir yere sahip olan atlar; estetik açıdan da plastik sanatlar içinde pek çok sanatçının çalışmalarına konu olmuştur. Yapılan ön araştırma sonucunda, Nakkaş Osman ve Süleyman Saim Tekcan, atın toplum kültürü ve sanatsal ürünler içinde aldığı rolden etkilenerek çalışmalarını at figürü üzerinde yoğunlaştırmıştır.

Sınırlılıklar: Araştırmada uygulanması planlanan konu anlatımı, geçmişten günümüze kadar Nakkaş Osman ve Süleyman Saim Tekcan'ın at tasviri eserleri ile sınırlandırılacaktır.

Evren ve Örneklem: Araştırma evrenini, "Türk Resim Sanatında At figürleri" oluşturmaktadır. Araştırmanın nitel araştırma metoduna ait örneklemini, Nakkaş Osman'ın Atları ve Günümüz Türk Resim Sanatında Süleyman Saim Tekcan'ın çalışmalarında konu aldığı "Riva Atları" ve sanat eğitimine etki eden özgün baskı resim uygulamaları oluşturmaktadır.

Yöntem: Bu araştırmada atlar ve atların yarattığı kültürü incelemek amacıyla nitel yöntem kullanılacaktır.

Nitel araştırma yöntemi olarak konuyla ilgili kitaplar, dergiler, ansiklopediler, tezler ve araştırma- inceleme yazıları araştırılarak içerik analizi yapılacaktır.
Sonuç ve Öneriler: Bu çalışmanın nitel boyutunda konu alınan atın, günümüze kadar getirmiş olduğu estetik biçimi, toplumsal yönü ile gelecekte de varlığını sürdüreceği ve etkisinin sürekli olacağı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Kültüründe ve Resim Sanatında At Tasviri, Nakkaş Osman, Süleyman Saim Tekcan, Atlar, Resim Sanatı.

Türk Sanatındaki İki Usta "Nakkaş Osman ve Süleyman S. Tekcan'ın At Tasvirleri" Üzerine Bir İnceleme

At; Türk, Moğol ve Altay halk kültüründe, halk inancında ve mitolojilerinde kutlu hayvandır. Yunt (Yont, Yond) veya Yabu (Yabı, Yabak, Yafak) ya da Yılkı (Cılkı) olarak söylendiği Türk dilleri de vardır.

Türklerle ilgili birçok efsane, destan ve hikâyede at, sahibinin yakın arkadaşı zafer ortağı, en değerli varlığı sayılmıştır. Savaştaki faydaları dolayısıyla kuvvet ve kudret timsali de olmuş, At sürüleri ise zenginliğin ifadesi olarak görülmüştür.

Eski Türk geleneğinde, kahramanların daima atlarıyla birlikte anıldıkları dikkati çekmektedir. Bunun yazılı kaynaklara yansıyan en eski örneklerinden biri Orhun yazıtlarında karşımıza çıkmaktadır.Eski Türkçe metinlerde ve Çin ve Arap kaynaklarında, Türklerin, antik çağlarda at yetiştiriciliği ile uğraştıkları ve yetiştirdikleri atları komşu ülkelere satarak geçimlerini kazandıkları anlatılmaktadır (Esin, 2002, s.125).

Türkler İslamiyet'ten önceki dönemlerde atları,ölümden sonra öteki dünyada ölünün beraberinde olacağı hayvan olarak kabul etmişlerdir.Hatta Türklerin atlara olan sevgisi, at-insan ilişkisini ve insanın ata bağlılığını göstermesi bakımından Türk mitolojisinde oldukça önemli bir yere sahiptir.At diğer hayvanlara oranla çok yakın zamanlarda ehlileştirilmesine rağmen dünyanın her tarafında beslenen ve korunan bir tür olarak sağlam bir geleceye sahiptir.(Ersoy,2007,s 248). Türkler de atı, Şamanist törenlerde, şamanın gökyüzüne çıkacağı binek hayvanlarından biri ve kurban hayvanı olarak da sembolik bir değer

vermişlerdir.Bu kurban hayvanının üstüne binerek cennete,sonsuz,ölümsüz yaşama ulaşacaktırlar. (Gezgin,2011,s 48) Bu yüzden Türklerde ölen kişiler at ile birlikte gömülmüştür. (Çınar,1993,s. 29).

Tarih boyunca, Türklerin yaşadığı her toplumda gündelik hayatın her alanına nüfus eden at, atlı göçebe kültürünün doğmasına yol açmıştır. İlk defa Türkler tarafından ehlileştirilen ve binek hayvanı olarak kullanılan at, Türk medeniyet tarihi içersinde önemli bir yere sahip olmuştur. (Çınar, 1993, s. 14). Tarihin, kendi sosyal şartları içersinde yazıldığı dönemleri esas alırsak, atın evcilleştirilmesi ile atın bir binek aracı olarak kullanılması bakımından, tıpkı çağımızdaki motorlu araçların kullanımıyla eş değer bir benzerlik söz konusudur. Çünkü çağımızda motorlu araçlara hakim olanların tarihe yön vermeleri gibi, eskiden de ata sahip olanlar kendi devirlerinde aynı güce sahip olmuş ve tarih sahnesinde de önemli rol oynamışlardır.

Dilimizde ise, atla ilgili söz varlığının ilk örneklerine Göktürk yazıtlarında raslamaktayız. Köl Tigin yazıtında geçen cümlelerde Köl Tigin‟in savaşlarda bindiği atların isimleri geçmektedir (Sertkaya 1995, s. 28-29-30). Göktürk yazıtlarından sonra at ve atçılıkla ilgili terminoloji bakımından en önemli Türkçe kaynak eserlerin başında Divānü Luġati‟t-Türk (DLT) gelmektedir. DLT‟deki hayvan adlarının sayısının 272 , hayvanlarla ilgili kavram ve kelimelerin sayısının da 650 civarında olduğu belirtilmiştir (Çeneli, 1973, 1975: XI-XII-XIII-XIV; İlhan ġenel 2008, s. 89). Bu çalışmalardaki at ve atçılıkla ilgili kelime ve kavramların 180 civarında olduğunu ve Ayrıca at adının geçtiği 12 atasözünden bahsedilmektedir. (Birtek, 1944, s. 54).

Eski Türklerde yetişkin hayvanlara genellikle “at”, “yund”, “göçüt” gibi isimler verilmiş olup en çok da “at” ismi kullanılmıştır .Doğuracak yaşa ulaşmış olan hayvana “kısrak”, binilecek duruma gelmiş olan hayvan içinde “at” ifadeleri kullanılmıştır.. Ayrıca erkek hayvana “aygır” (adgır)denilirken kısrakların yügrülmesi (çiftleşmesi) için kullanılmıştır. Türkler atı, hayatlarında maddi ve manevi olarak her alanında çok yönlü olarak kullanarak, etinden, sütünden, derisinden ve kemiğinden faydalanmışlardır (Başbuğ,1986,s. 2). Ayrıca tarımda bir yerden bir yere göçerlerken de şenlik, eğlence ve spor oyunlarında da çok amaçlı olarak istifade etmişler hatta hepsinden önce de resmini bulundukları ortamlarda her şeye resmetmişlerdir.

Eski Türklerde resim sanatının doğuşu da bozkır sanatının başlangıcına kadar gitmektedir. Bu bozkır sanatına Hayvan Üslubu da denilmiştir. Türkler ata olan sevgilerini kaya resimlerinde(mağaraların en karanlık, kuytu, tavana yakın yerlerde resmedilen) duvarlarlara çizerken bu resimler , insanlara bir nevi güven, umut ve başarabilme hissini de kazandırmıştır. (Özgen, 2006, s. 74).) Ayrıca bu sevgiyi; halı sanatında, ahşap eserlerde ve madeni eşyalarda da vurgulamışlardır.

Bu resimlerde boğa, inek, at gibi av hayvanları ya tek bir hayvan ya da sürüler halindeki av sahneleri içerisinde yer almışlardır. İnsanlar, bu hayvanların resimlerini yaparken de onları büyülediklerine ve kendilerine güç kazandırdıklarına da inanmışlardır (Bigalı, 1999, s. 389). Bu resimler ayrıca, kutsal olarak mitlerin canlandırıldığı sembolik anlatımların sahnelendiği bir tür dini okul niteliği de taşımaktadır (Ateş, 2001, s.74).

Altemira’daki mağara duvarlarına resmedilmiş olan at figürlerinin yanı sıra İspanya’da Los Caseres ve Asturias’ta Fransa’da Niaux ve Lascaux mağaralarında Moğolistan Altaylarında Char Chad kaya resimlerinde at figürlerine rastlanmıştır (Turani 1992, s.28) (Resim1-2)

Resim 1. Yaban atı Resmi, Paleotik Dönem Lascaux Mağarası

Resim 2. Yaban Atı, Erken mağara Resmi. Boyama

Bu at figürleri sade çizgilerle ve aşamalı renk geçişleriyle resmedilmişlerdir. Orta ve İç Asya’da özellikle erken dönemlerdeki mağara resimlerinde

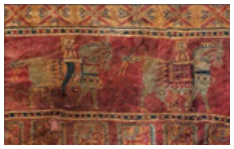
ise, av kültürü ve sembolizmini yansıtan resimlerde, birbirleriyle mücadele eden hayvan figürleri ve insan hayvan mücadele sahneleri görülmektedir (Çoruhlu,1998, s. 66-67). (Resim3-5)

Resim 3. Moğolistan Altaylarında Char Chad Kaya resimleri Göktürk suvarileri Hun Sanatı

Resim 4 Pazırık kurganından çıkarılmış keçe örtüde yer alan atlı

Bu dönemlerde kayaların üzerine at resimleri yapılırken at, verimliliği, gücü ve kuvveti temsil ettiği için sanat alanlarında da sıkça kullanılan bir sembol olmuştur (Hasra,1996, s. 24).

Resim 5 Hun Kaya Resimleri, Yenisey Vadisi



Resim 6 Pazırık Halısı Atlı süvariler

Bozkır sanatı diye bilinen bu hayvan üslubu, daha sonraları Türk sanatının temelini de oluşturmuştur. Erken devir türkleri ile onların komşuları arasında totemist inançlar, ata kültleri,hayvan kültleri doğa kültleriyle birlikte görülmüştür.(Çoruhlu,2010,s 15) Orta Asya'da Milattan önce 7.yy'dan sonra hayvan üslubu özellikle dikkat çekmiştir. Av hayvanları içerisinde de at resimleri en çok ilgi gösterilenlerinden olmuştur.

Göçebe yaşam tarzından dolayı özellikle Hunlarda halı dokumacılığı (M.Ö. 5.yy. pazırık halısı) ön plana çıkmıştır. Bilindiği üzere, Altaylar'da bulunan ve dünyanın en eski halısı olan "Pazı-rık Halısı" üzerinde de pantolonlu atlı süvariler yer almaktadır.(Resim 4-6)

Eski Çağ'da olduğu gibi, Orta çağda da at, Saltanat gücünün sembolü olmuştur. Bu güç Türklerdeki sanat aşkıyla birlikte, ilk yerleşim yeri olan İç Asya'nın bozkırlarından tarihin akışıyla beraber Batıya kaymıştır. Ön Asya'da ise en yüksek seviyesine ulaşmıştır. Bu sanat eserlerinde, oturdukları en eski yurtları olan Orta Asya coğrafyasının iklimi, sosyal durumlarını, kültürünü ve bu kültürün getirmiş olduğu yaşama biçimlerini ve etkilerini sıkça yansıtmışlardır (Yayan,2014,s.12).

Zamanla bu eserler gelişerek tapınak duvar yüzeylerinden, ipek, kumaş, ahşap, materyal ve kağıt üzerlerine kadar yaygın olarak heryerde kullanılmıştır. (Çoruhlu,1998, s. 689).

Orta Asya Hunlarında olduğu gibi Selçuklular zamanında da atlar, at güreşleri sahnelerinin işlendiği görülür. Türk süsleme sanatında at kültürü ile ilgili sahneler Selçuklu devrinde maden ve diğer sanatlarda da başlıca süs unsuru olarak ta kullanılmıştır. (Kerametli 'den aktaran Hasra, 1996, s. 34).

Taş malzemenin en güzel şekilde değerlendirildiği Anadolu Selçuklu mimarisinde, alçıdan yapılan saray dekorlarında at figürlerin de sıklıkla kullanılması dikkat çekicidir. (Resim 7- 8)

Resim 7 Selçuklularda alçıdan yapılmış süsleme

Resim8 Kubadabat Sarayı At figürü

At, maddi ve askeri kudretinin dışında edebiyatın, sanatın,âdetveananelerinteşekkülündedeönemlibir yer tutmuştur.Dini hikayeler ve dinsel kahramanlık hikayeleri menakıbnameler,gazavatnameler gibi eserlerde örnekler verilmiştir.(And,2012,s 62-63) Şölenlerde, sünnet ve evlenme türlerinde, teamül hukukunda, yer, boy, insan adlarında, sporda (cirit oyunu), temsili oyunlarda (kabak oyunu-çöğen- gevkan oyunu), dede korkut hikâyelerinde, destanlarda (Manas destanı, Kırgız destanı), efsanelerde (Sürname, Silsilename, Hünername, Şahname, Miraçname) tezyini ve plastik sanatlarda, at; güzelliği, tenasübü, kuvveti, sürati, tahammülü ve insancıl hususiyetleriyle de Türklerin gönüllerini daima fethetmişlerdir (Elçin, 1964, s. 142). (Resim 9- 10-11-12)

Resim-9-10-11-12 Takımlar arası Çöğen Yarışları, Cirit Oyunu Kabak Oyunu.

Anadolu'da halk kültüründe yer alan at figürü, masal kitaplarında ve daha çok aşk, kahramanlık ve dinsel konularla beraber kullanılmıştır. Bunlardan Ferhat ile Şirini at üstünde gösteren taş baskı örneğiyle, Köroğlu hikâyesini anlatan bir kitabede Köroğlu bir ata binmiş halde resmedilirken perde oyununda Hacivat ve Karagözde yer alan Tuzsuz Deli Bekir örneklerini gösterebiliriz (Aksel, 1960,s. 22-33). (Resim 12-13-14)

Resim 12 Ferhat ile Şirin Muin M.Tayanç'ın taşbaskısı koleksiyonu

Resim 13 Köroğlu kitap kabı Köroğlu avlanırken

Resim14 Tuzsuz Delibekir

Bu resimler, halk kültüründeki zevkin ve sanatın birer yansımaları olarak günümüze kadar gelen en güzel örnekleri oluşturmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğunda Fatih Sultan Mehmet'in çabaları ile İslam sanatı gelişme göstermiştir. Osmanlıda resim sanatı ve sanatçısı, Fatih Sultan Mehmet'in ünlü nakkaşları toplayıp sarayın duvarına resim yaptırmasıyla önemli ölçüde destek kazanmıştır. Fatih Sultan Mehmed zamanında yapılan saray albümlerinde at ve at figürleri çok sık kullanılmıştır. (Tansuğ, 1992, s. 150). Bu tasvirlerin sahiplerinden Mehmed Siyah Kalem olarak tanınan ressam, ortaya koyduğu garip hayvan formları ve ilginç tiplemeleriyle resim sanatı içinde ayrı bir öneme sahiptir.(Resim 15-16) Fatih albümü derlemesi bu anlamda önemli bir belgedir. Çeşitli çevre ve dönemlerden gelen eserlerin arasında yer alan bu resimlerdeki figürler, belli bir hacim değerine sahiptir. Koyu ve az sayıda renk kullanılarak yapılmıştır.

Resim15 Mehmet Siyah Kalem Göçebe Kampı Topkapı Sarayı XV.yy

Resim 16Mehmet Siyah Kalem Topkapı Topkapı Sarayı XVyy

Osmanlı İmparatorluğu gücüne at üzerinde kavuşmuştur. Osmanlı'nın muazzam at binişleri, hakanlık törenlerinin ardından yapılan önemli merasimler olmuştur. Bu merasimler minyatür sanatı içersinde sıklıkla kullanılmıştır.(Minyatür kelimesi Latince "kırmızıya boyamak" anlamına gelen miniare kelimesinden türemiş ve bu terim Osmanlı dönemi kaynaklarında tasvir veya nakış olarak karşımıza çıkmıştır.Halk edebiyatı,coğrafya,tarih,tıp, astronomi, konulu el yazması eserlerde anlatılanları görselleştiren,resim sanatıdır) (Mahir,2012,s.15).

Nakkaş Osman Onaltıncı yüzyıl yarısı sonrası Osmanlı İmparatorluğu dönemi baş minyatürcüsüdür. Doğum ve ölüm tarihleri hakkındaki bilgiler zayıf olmakla birlikte onun çalışmalarının çoğu onaltıncı yüzyılın dördüncü çeyreğinin sonlarına tarihlenir.

Nakkaş Osman sırasıyla Kanini Sultan Süleymanın saltanatının son yıllarında,ardından II.Selim ve son olarakta III.Murat zamanında saray için eserler vermiştir.(Atasoy,1997,s.14)

Kanuni Sultan Süleyman dönemi, Osmanlı minyatür sanatında önemli bir yeri olan Hünername gibi eserlerle günümüze kadar gelmiştir. "şehnâmecilik

anlayış ile tarihi olaylar, yazma olarak kayda geçirilmiş, bir yandan da resimlenmiştir.Dönemin ünlü sanatçıları Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'dır. Nakkaş Osman'ın minyatürlerindeki atlar sade ve gerçeğe yakın çizilmişlerdir. Hünername eserinde fon ikinci planda at tasvirleri ise ön planda özenle ele alınmıştır (.Başbuğ, 1990, s. 123-124).

Nakkaş Osman'ın en iyi bilinen çalışması 1560- 1570 yılları arasına dayanan Pers elyazması ile yapılan Firdawsis Shahnama nin Türkçe'ye tercümesidir. Resimlerle süslediği çalışmaları içinde Zafername (Book of Victories), the Şahname-ı Selim Han (Book of Kings) ve the Şehinşahname (Book of King of Kings) sayılabilir O ayrıca Siyer-i Nebi'yi resimlerle süsleyen sanatçılardan biridir.1388 yılında Muhammed'i destansı bir şekilde anlatan eser daha sonra 1595 yıllarında resimlerle tasvir edilmiştir. Atlarla ilgili olarak Silsilename,Şehname-ı Selim Han ,Hünermane,Surname-i Hümayun adlı eserlerini sayabiliriz.

Nakkaş Osman'ın tasvir stili "kolay anlaşılabilir, türden eserler" olarak tanımlanır. Onun illüstrasyonları en küçük detaylara bile dikkat çeker ve olayları gerçekçi bir şekilde gösterir. Onun çalışmaları, sonraki jenerasyon Osmanlı İmparatorluğu saray ressamlarını, önemli ölçüde etkilemiştir.

Türk Minyatür sanatına biçim veren Nakkaş Osman eserlerinde,III.Murad zamanında yaptığı bütün resimler,onun sanat kişiliğini,üslubunu ve Türk minyatür sanatına getirdiği yenilikleri gösterecek niteliktedir.Gerek Osmanlı padişahlarının portrelenmesi ve savaş sahneleri ile Surnamedeki Osmanlı devletinin sosyal, siyasal ve ekonomik durumunu gösteren panoramik resimler ile başlı başına bir üslup özelliği taşımaktadır. (Başbuğ, 1990,s. 27)

Minyatür sanatının belli başlı türleri içersinde yeralan;divan,mesnevi,öykü,şehname, Minyatür sanatının belli başlı türleri içeresinde yaralan; divan, mesnevi, öykü, şehname, gazavatname, silsilename, albümler, portreler, doğa, insan ve hayvan tasvirleriyle günlük yaşamın anlatıldığı, resimler, Nakkaş Osman'ın eserlerinde ağırlıklı olarak yer almaktadır. Özellikle 'şehnamecilik' anlayışı ile Osmanlıda yerleşen tarihi tespit etme alışkanlığı Osmanlı minyatür sanatında bir tarihi minyatür üslubu da Nakkaş Osman gibi saray nakkaşhanelerinde en çok tarih ile ilgili resimli el yazmaları üretilmiştir. (Atasoy,1997,s13)

Nakkaş Osman'ın eserlerinden atların yer aldığı sadece beş resmini inceleyeceğiz.

Resim-17 de görülen minyatür çalışması Hünername 'de yeralan III.Murat'ın Çatalburgaz fethi 'yorumlamaya çalışacağız.

Resmin genelinde çok sayıda insan figürleri,ard arda dizilmiş tepelerle ve ağaçlar yer almaktadır.Resmin arka planında da kale resmi bulunmaktadır

Minyatürün genelinde eğik ve dikey çizgiler yer almaktadır. Kompozisyonda,Kare üçgen ve daire şekilleri kullanılmıştır. Yeşil,kırmızı ve sarı rengin hakimiyeti gözlemlenmektedir. İnsan figürleri,ağaçlar ve tepeler birbirini tekrar eder nitelikte çizgiler yer almaktadır.

Bu eserde bir fetih sahnesi anlatılmaktadır. Arka planda bir asker kalenin tepesine bayrak dikmektedir.Ön planda sol tarafta ağacın altında padişah tüm heybetiyle bir kazanma edasıyla oturmaktadır.Sağ tarafta ise padişahın atına yer verilmiştir.Resmin orta kısmında savaştan kalan kelleleri bir tarafa savrulmuş olan cesetler ve esir alınan insanlar görülmektedir.

Ayrıca minyatürde fetih sahnesi tüm ayrıntılarıyla işlenmiş tahrihsel bir belge niteliğinde bize aktarılmış olan çalışma özelliğini taşımaktadır. İkinci minyatürde yer alan atları ve III.Murat'ın kurt avını Resim 18 de incelemeye çalışacağız.

Resim Nakkaş Osman tarafından minyatür tekniğiyle yapılmıştır. Kompozisyonun orta tarafında ana siyah bir at üzerinde ana figür yer almaktadır. Etrafında atlar, insanlar ve bir kurt bulunmaktadır. En üst köşede Arapça yazılar bulunmaktadır. Dağlık bir arazi ve etrafında ağaçlar vardır.

Kompozisyonun geneline eğri, hareketli çizgiler, geometrik şekil olarak da yuvarlaklar ve kareler hâkimdir. Minyatürde mavi ve tonları ağırlıklı olarak kullanılmış canlı renkler olarak sarı ve kırmızı tonlamaları dikkat çekmektedir. Dağlık, düz ve engebeli bir mekân ön plana çıkmaktadır. Dağlar, insanlar ve atlar birbirini düzenli bir sıra halinde tekrar etmektedir.

Hüner name adıyla geçen minyatür'ün konusu birinci Murat'ın kurt avını konu almaktadır. Askerleriyle birlikte ava çıkan resmin merkezinde yer alan padişah elindeki mızrakla kurdu yaralamaktadır. Padişah sıraya dizilmiş atlarlara binen ve yürüyen askerleriyle birlikte dağlık bir arazide ilerlemektedirler.

Bu minyatürde o dönemdeki insanların yaşayış biçimlerini belgeler niteliktedir. Minyatür tekniği usulüne uygun bir şekilde kullanılmış ve renklerle eser daha da ön plana çıkmıştır.Nakkaş Osman'nın üçüncü çalışmasında konu olan atları Resim-19 da av ortamında görmekteyiz.

Eserin merkezinde büyük bir mavi at üzerinde ok atan padişah tasviri yer almaktadır. Alt planda ise tazılar, geyikler ve tavşanlar yer almaktadır. Üst tarafta ise yırtıcı kuş yetiştirmekle görevli bulunan yeniçeriler bulunmaktadır.

Kompozisyonda yatay ve eğik çizgiler yer almakta ve geometrik şekiller ön plana çıkmaktadır. Resmin genelinde kahve tonları yer almakta olup onun haricinde kırmızı, mavi ve sarı gibi ana renkler kullanılmıştır. Arka plandaki tepecikler, insanlar ve hayvanlar birbirini tekrar eder şekilde kullanılmıştır.

Sanatçının dördüncü eseri olan Macarların Niğbolu kalesini muhasarası konu alan Resim 20 de ise, atlar muhasara alanında görülmektedir. : Minyatürün genelinde eğik ve dikey çizgiler yer almaktadır. Kompozisyonda, Kare üçgen ve daire şekilleri kullanılmıştır. Yeşil, kırmızı ve sarı rengin hakimiyeti gözlemlenmektedir. İnsan figürleri, ağaçlar ve tepeler birbirini tekrar eder niteliktedir. Minyatürde eğik ve düz çizgilerin hâkimiyeti görülmektedir. Ayrıca kare, üçgen ve daire gibi geometrik şekiller kullanılmıştır. Renk seçiminde ağırlıklı olarak yeşil ve mavinin tonlarının yansıra sarı, kırmızı, açık kahve gibi sıcak renkler de göze çarpmaktadır. İnsanlar, yapılar ve ağaçlar birbirini tekrar eder niteliktedir.

Sanatçı bu eserinde Macarların niğbolu kalesini muhasarası anlatmıştır.Macarlar,dağlık arazilere yerleştirdikleri toplarını ateşleyerek kaleyi fethetmeye çalışmaktadır ve padişah komutasında askerler, savunma pozisyonu almışlardır.

Dönemini tarihsel açıdan belgeleyici bir tarzda yansıtan sanat eseridir. Nakkaş Osman, O dönemdeki fetih ortamını net bir şekilde bize görmektedir.

Resim 20, Macarların Niğbolu Kalesini Muhasarası.

Nakkaş Osman'nın inceleyeceğimiz son çalışması olan. Çelebi Mehmed'ın Karaman seferini konu alan Resim-21 de ise atlar sefer halindeyken resmedilmiştir.

Resim minyatür tarzında yapılmıştır. Sol üst tarafındaki kahverenrengi ata vurgu yapılmış, diğer atlardan daha büyük çizilmiştir. Atın üstünde padişah elinde oku resmedilmiştir. Resmin alt köşesinde atlar ve insanlar bulunmaktadır. Gökyüzünde ise, uçan kuşlar resmedilmiştir.

Kompozisyonun geneli eğri ve hareketli çizgilerden oluşmakta ve geometrik formların hâkimiyeti görülmektedir. İnsanlar hayvanlar ve bitkiler birbirini tekrar etmişlerdir. Minyatürde kahverengi ve yeşil tonları ağırlıklı kullanılmış, ayrıca kırmızı ve mavi renkleri göze çarpmaktadır. Kompozisyonda tepelikli, sulak ve ağaçlı arazilerden oluşmaktadır. Resim 21, Çelebi Mehmed'in Karaman Seferi

Bu eserde Çelebi Mehmet komutasında ki askerler ellerinde oklarıyla ve atlarıyla birlikte sefer için yol almaktadırlar. Gerek tepelikli gerekse sulak arazilerden geçmekte olan askerler gökyüzünde uçmakta olan kuşların gidiş yönünde, ellerinde de eğitimli kuşlarıyla birlikte ilerlemektedirler.

Esere baktığımızda o dönemde yaşayan insanların giyinişlerini, yaşam tarzlarını, yaşadıkları mekânları belgeleme tarzında çizilen N.Osman'ın bu minyatüründe döneminin özelliklerini net bir şekilde yansıtmaktadır

Günümüze dönecek olursak,geçmiş dönemlerde ağırlıklı olarak kullanılan minyatür sanatı gibi halk kültürümüzde yer alan sanatların yanısıra bu eserlerde kullanılan ögeler de günümüz sanatçılarımızı etkilemiştir.

Ayrıca günümüzde çağdaşlaşma ve Batılılaşma hareketleri içine giren Türk sanatçıları ,Batılı yeni teknikleri kullanırlarken Türk resminin özgünlüğünü ve yerelliğini geliştirme çabası içinde olmuşlardır. Türk resminin yeni kimliğinin,yerellikten ve halk kültüründen geçtiği konusunda hem fikir olan bu sanatçılar , yeni akımların yanında halk kültürümüzde yer alan ögeleri eserlerine taşımışlardır.(Başbuğ,2008,s 289) Halk kültürümüzün içinde kullanılan at figürü, Çağdaş Türk resim sanatında çok sayıda sanatçımız tarafından ilgi görmüştür.

Bu sanatçılarımız içersinde önemli bir yere sahip olan Süleyman Saim Tekcan 'da, ise bozkırlardan gelen atları, eserlerinde kendi yorumuyla çoşkulu bir şekilde kullanarak Türk kültürünün izlerini yansıtmaktadır. 1940 Trabzon doğumlu olan sanatçımız , ressam, sinema oyuncusu, grafik sanatçısı ve öğretim üyesi ve baskı resim sanatında çok önemli uluslar arası bir sanatçımızdır. Yurt içi ve yurt dışında pek çok Özgün Baskı seminerleri vermiştir. 2004 yılından bu yana İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi Kurucu Yönetim Kurulu Başkanlığı'nı sürdüren sanatçı, halen Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi kurucu dekanıdır.

Eserlerinde farklı elemanları bir arada kullanmıştır. Karışık tekniği çalışmalarında ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Kumaşlar, yapraklar, deforme edilmiş kâğıtları eserlerinde doku olarak kullanılmıştır. Transparan renkleri üst üste kullanarak eserlerinde üç boyutluluk etkisi yaratmıştır. Türk halk kültürünün simgelerinden olan atı (özellikle de riva atlarını) minyatür sanatını, hat sanatını, kaligrafiyi, güneş kurslarını ve Anadolu motiflerini gravürle birleştirip yorumlamalar yapmıştır. Süleyman Saim Tekcan'ın eserlerinden at figürlerini kullandığı beş çalışmasını sırasıyla inceleyecek olursak; Resim 22 de yer alan at figürü hareket halide görülmektedir.

Çalışma yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Resmin ön planında koşan büyük bir at figürü vardır.Bu at figürü kompozisyonun tamamını kaplamaktadır.

Resimde hareketli ve yatay çizgiler ön plandır. Kompozisyonda geometrik şekiller yer almaktadır.Ön plandaki at figüründe, gri,beyaz ve siyah tonlamaları kullanılmış arka planda ise kırmızı,turuncu ve sarı renkler kullanılmıştır.Resim yumuşak bir dokuya sahip ve atın yelesinin üstünde birbirini takip eden daireler bulunmaktadır.

Sanatçı resimlerinde her zaman olduğu gibi at figürlerine yer vermiştir. Ön planda çizdiği atın koşar vaziyette hareketini, uçuşan yelesi ve kuyruklarıyla ön plana çıkarmıştır.Resimdeki koşan at sanki bir olayın içinden fırlar gibi görülmektedir. Atın bu şekli, resmi daha canlı ve dinamik göstermiştir. Eser kompozisyon öğeleri, kurgusu ve renkleriyle tarihsel bir olayı yaşatır gibi görülmektedir.

Sanatçının ikinci olarak inceleyeceğimiz Resim 23 'e konu olan at figürü ise İstanbul silüeti ile birlikte kullanılmıştır.

Resim karışık teknikle yapılmıştır. Resmin ön planında büyük ebatlarda beyaz bir at figürü vardır. At ayaklarını hareket ettirmiş bir vaziyette durmaktadır. Arka planda İstanbul şehrinin silueti ve gökyüzünü kaplayan birbiri içine geçmiş renkli bulutlar yer almaktadır. Resmin orta kısımlarında Osmanlı kaligrafi şekillerine yer verilmiştir.

Resmin genelinde soğuk renkler kullanılmış, mavi, yeşil ve beyaz tonlarına yer verilmiştir. Resim, hareketli, dinamik çizgilerden oluşmuştur. Düz mavi bir zemin üzerine at ve İstanbul Şehri'nin silueti yerleştirilmiştir. Resimde atın üzerinde yer alan daireler ve bulutlar birbirini tekrar etmektedir. Resim 23,Atlar ve Hatlar Serisinden

Kompozisyona ilk bakıldığında renkli, dokulu, zarif ve hareketli biçimlerin egemenliği hissedilir. Resimde sanatçı, sıkça at figürlerine yer vermiştir. Burada at figürü barış ve özgürlüğü temsil etmektedir.Sanatçının resimlerinde kullandığı figürlerin altında yatan neden de, yaşadığı çevreden, doğadan, Anadolu uygarlıklarından ve Osmanlı sanatından etkilenmesidir.S.Saim Tekcan'ın At figürünü seçmesi, Türklerin at sırtında Anadolu'ya gelmesi ve imparatorluklar kurulurken fetihlerin atlarla gerçekleştirilmesi neden olarak gösterilebilir. Resimde ön planda duran at, sanki bacaklarını hızla koşmak istercesine hareket ettirmekte ve rüzgârda kaybolacak izlenimi vermektedir. Sanatçı resimde atlarla İstanbul'un fethini birleştirerek bir bağ kurmaya çalışmış gibidir.

Resmi kaplayan yoğun mavi renk bende durgunluk ve derinlik hissi uyandırmıştır. Ön planda kullanılan atı, İstanbul çizimiyle bütünleştirdiğimde tarihsel bir etki uyandırmaktadır. Sanatçının üçüncü olarak inceleyeceğimiz at figürlü Resim 24 de ise;kompozisyonun ön planında yer almaktadır.

Resim Süleyman Saim Tekcan tarafından yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Kompozisyonun merkezinde bir at figürü ve onun hemen altında bir daire şekli bulunmaktadır. Dairenin içinde hat yazıları vardır.

Kompozisyonda dairesel geometrik şekiller ve hareketli çizgiler ön plandadır. Resimde yeşil, mavi ve beyaz tonları ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Dairesel şekiller birbirini tekrar etmektedir.

Sanatçı resmin merkezinde atı vurgulamış ve bize atların ne kadar önemli varlıklar olduğunu göstermektedir. Resimde atın bacakları kesik sanki evren üzerinde oturtulmuş oraya sabitlenmiştir. At gözlerini ve ağzını açmış bir şey söylemek istermiş gibi bir izlenim oluşturmaktadır.

Tarihsel süreçte atların önemi sanatçı tarafından net bir biçimde vurgulanmıştır. Atların yardımıyla kazanılan savaşlar ve ele geçirilen topraklarda kurulan imparatorluklar sanki gözümüzün önünde gösterilmek istenmektedir Süleyman Saim Tekcan'nın dördüncü eseri Resim 25 de ise,at figürü kadın resmiyle beraber yer almıştır.

Çalışma, özgün baskı tekniğiyle yapılmıştır.Kompozisyonun alt tarafında dört tane at figürü vardır.Orta kısımda ise etrafında hat yazılarıyla birlikte bir kadın resmi bulunmaktadır.Resmin üst tarafında ise yanyana dizilmiş atlar göze çarpmaktadır.

Resmin genelinde eğri ve hareketli çizgiler hakim olup, kare ve elips şekilleri de ağırlıklı olarak kullanılmıştır.Mavi renk ve tonlamaları ön plandadır.

Sanatçı bu eserinde tarihsel süreçte bizim için önemini vurguladığı atlarla birlikte günümüz kadınlarından oluşan figürü birleştirerek farklı bir düşünce tarzı oluşturmuştur.

Saim Tekcanın eserlerinde sıkça vurguladığı atlar,hatlar ve bu resminde farklı olarak çizdiği kadın figürü ile günümüz ve geçmiş arasında bir bağ kurarken, nasıl bir değişim içinde bugünlere geldiğimizi net bir şekilde göstermektedir.

Sanatçımıza ait olarak incelemeye çalıştığımız son eseri olan Resim 26 da ise;at figürü kompozisyonun ön planında kullanılmıştır.

Çalışma, özgün baskı tekniğiyle yapılmıştır.Resimin orta tarafında büyük bir at figürü yer almakta ve etrafında hat yazıları bulunmaktadır. Kompozisyon mezar taşı şeklinde oluşturulmuştur.

Resimde eğri,yuvarlak ve hareketli çizgiler ön plana çıkmış dairesel formlar kullanılmıştır.Yazılar ve atın yeleleri birbirini tekrar eder niteliktedir.Kompozisyonda mavi,gri ve kırmızı tonlamaları ön plandadır.

Sanatçı bu eserinde Türk inanışındaki mezar formuyla ,Türkler için kutsal olan at figürünü ön plana çıkarmış ve bu konuyu hat yazılarıyla desteklemiştir.

Bu resimde Türklerin tarihsel süreçte,Şaman inancında olduğu gibi kahramanların atlarıyla birlikte gömülme geleneğini anımsatmakta olduğundan anlamlı ve etkileyici bir eser olduğu düşünülebilir.

SONUÇ

Nitel araştırma gereği yaptığımız araştırma sonuçunda yazılı ve görsel kaynaklar tarandıktan sonra durum çalışması (örnek çalışma)kullanılarak bütüncül bir yorum hedeflenmiştir.İçerik analizinde ise temel amaçta incelenen resimler açıklanarak kavramlara ve ilişkilere ulaşılmıştır.Böylece estetik açıdan ve toplumdaki rolü itibariyle de at figürü irdelenmiştir. Kültürümüz ve sanatımız açısından önemli bir yere sahip olan bu hayvan figürünün(atın) geçmiş ve günümüzdeki yansımalarıyla hale hazırdaki önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

At figürünün, kaya duvar resimlerinden, halı ve keçe sanatına, koşum takımından, bronz eşyalara, heykel sanatından, mezar taşlarına, minyatür resminden, çağdaş Türk resmine kadar sanatın her alanında, karşımıza çıkmıştır. Hak ettiği övgüyü ve değeri de Türk sanatçılarından ziyadesiyle almıştır.

Sanatçıları at temasına yönlendiren başlıca sebepler arasında yaşadığımız toprakların, tarihin, kültürün etkisi de aşikardır. At, bir binek hayvanının ötesinde gücün, ihtişamın, otoritenin sembolü olarak sanatçılarımıza da ilham kaynağı olmuştur.

Türk halk kültürü içerisinde ele aldığımız at figürünü,Osmanlı döneminin önemli nakkaşlarından olan Nakkaş Osman'nın resimlerinde sade bir şekilde kullanırken kompozisyonlarındaki ustalık dikkat çekicidir.Resimlerinde belgecilik, biçim ve içerikle beraber konu bütünlüğüde mevcuttur. At figürleri duruş ve hareket dahilinde gerçeğe yakın olarak çizilmiştir.Anlatılmak istenen ifadeler figürlere yansımış olup figürlerde stilizasyon ve defarmasyon görülmemektedir. Çağdaş Türk Resmi içerisinde önemli bir yere sahip olan Süleyman Saim Tekcan' ise halkımızın ata olan sevgisi ve saygısını kendi bakış açısı ile eserlerinde ele alarak geçmişimize sahip çıkmıştır.Halk kültürümüzü yaşatma düşüncesinin yanında kendi kullandığı tekniklerle günümüz sanatçılarınıza ışık tutmuştur. Türk halk kültürümüze katkılarından dolayı her iki sanatçımıza da teşekkürü bir borç biliyoruz.

Saygılarımızla.

KAYNAKÇA

And,M,(2012)Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası Akbank Kültür Yayınları,İst.

Aslanapa, O. (1960), Türk Sanatı, Osmanlı Devri Halıları, Çini ve Minyatür Sanatı

Atasoy, N. (1997) , Surname-i Hümayun- Düğün Kitabı, İstanbul: Koçbank

Ateş,M, (2001)Mitolojiler ve semboller.Ana tanrıçave doğurganlık sembolleri ,Alfa yayınları

Aksel,M. (1960),Anadolu Halk Resimleri,İstanbul Üniversitesi Edebiyat B.İstanbul

Atasoy, N. (1972), Türk Minyatür Sanatı Bibliyografyası, İstanbul

Atasoy, N. (1997) , Surname-i Hümayun- Düğün Kitabı, İstanbul: Koçbank

Başbuğ,F. (2008) ,Türk MinyatürSanatında Garip hayvan formları,Türk İslam Medeniyeti Akademi Araştırma Dergisi

Başbuğ, H (1986), Aşiretlerimizde At Kültürü, İstanbul Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı

Başbuğ, M (1990), Minyatür Ustalarından Nakkaş Osman'ın Minyatürlerindeki At Tasvirleri

Bıgalı,Ş. (1999),Resim sanatı

Birtek,F(1944),En eski Türk savları Divanü Lügatit-TürkDerlemeler,Alaeddein Kıral Basımevi,Ankara

Çeneli,İ (1973),Divanü Lugatit-Türkte Hayvan AdlarıTürk Kültürü Araştırmaları Ankara

Çınar, A (1993),Türklerde At ve Atçılık,Kültür Bakanlığı Yayınları

Çoruhlu,Y. (1998),Erken Devir Türk Sanatının ABC'si, Kabalcı Yayınevi,İst.

Çoruhlu,Y.(2010)Türk Mitolojisinin Ana hatları,Kabalcı Yayıncılık,İst.

Elçin,Ş (1964),Türkler' de Atın Armağan olması Türk Kültür Araştırmaları,Ankara

Gezgin,İ.(2011),Sanatın Mitolojisi,Sel Yayınları,İst.

Ersoy,N(2007),Semboller ve Yorumları,Dönence Yayınları,İstanbul.

Esin, E. (2004),Orta asya'dan osmanlıya türk sanatında ikonografik motifler,Kabalcı,İst.

Haşra, İ (1996), Hunlardan Günümüze Hayvan Figürü, Y.Lisans Tezi S.B.Enstitüsü: Eskişehir
Mahir, B.(2012), Osmanlı Minyatür Sanatı, İstanbul: Kabalcı.

Özgen,M. (2009),Osmanlı Şenliklerinde bir gösteri oyunu.:kabak oyunu popüler Tarih dergisi

Sertkaya,O.F (1995),Eski Türk Kültüründe At,Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık Türkiye Jokey Kulübü

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

Yayan, G (2014), Kahramanmaraş Sandıklarında Kullanılan Motif ve Sembollerin Dili, Ankara: Öncü Yayınevi

ANADOLU SELÇUKLU SANATINDA ANLAM VE ANLAŞILIRLIK ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Öğr.Gör. Hacer Alptekin

ÖZET

Ortaçağ panoramasında yüksek bir uygarlık düzeyine ait örnekler vermiş olan Anadolu Selçuklu motif sanatı; bibliyografya, envanter ve sadece teknik, plastik bilgi açılımları gibi somut veriler üzerinden okunamaz. Söz konusu motif sanatının biçimsel yorumlanışı, çözümleme ve anlam içeriği bakımından tek başına açıklayıcı ve dolayısıyla anlaşılır değildir. Bu makale teknik yorum ve anlam kuramı olarak iki ayrı değerlendirme grubundan oluşmaktadır. İlk bölümde, değerlendirme konusu olarak; Anadolu Selçuklu Mimarisi Plastik Elemanlarının Analiz Yorumları başlığıyla; Gönül Öney'in mimaride plastik elemanların teknik çözümleme örneğine ve Doğan Kuban'ın mimaride aidiyet ve etnik sorunsalını çağlar ve kültürlerarası yorumladığı, karşılaştırmalı analiz örneklerinin değerlendirilmesine yer verilecektir. Anadolu Selçuklu Sanatının Soyutlama Kuramında Anlaşılması bu makalenin bir diğer bölümünü oluşturur. Soyut sanat kuramına bağlı olarak Wilhelm Worringer'in "Soyutlama ve Özdeşleyim" kuramları doğrultusunda değerlendirme yapılacaktır. Geometrik motif sanatı; inanç ve kültür değerleriyle, plastik sanata aktarılışındaki anlam ve öneminin yanı sıra, içerdiği simge ve sembollerle insan varlığını yüceltici, bir başka durum olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda inanç kültürünün ve estetik algısının anlam ve anlaşılırlığını sağlayacak olan; Semra Ögel'in "Örneklerde Evren İmgeleri" çalışmasıyla, Anadolu Selçuklu sanatının kendi çağdaşı olan İbn Arabi'nin "vahdet-i vücut" tasavvuf kavramlarının, Selçuklu sanatına etkisi ele alınacaktır. Konunun disiplinlerarası işbirliğiyle ortak prensiplere bağlanarak sürdürülebilir olması anlam ve anlaşılırlık açısından günümüz sanatını ve imgebilimini daha da çok zenginleştirecektir.

Anahtar kelimeler: Anadolu, Selçuklu, motif, soyutlama, kuram, kültür.

AN EVALUATION ON MEANING AND CLARITY IN ANATOLIAN SELJUK ART

ABSTRACT

When one looks at the scope of the Medieval Times, it is possible to observe that Anatolian Seljuk Motif Art has produced highly civilized works of art. Thus, to be able to properly study the art, it takes more than such concrete means like bibliography, inventory, technical or plastic expansions. The stylistic interpretation of the art form in question, when deciphering and content is considered, is not solely explanatory, thus comprehensible. There are two means of evaluation used throughout the article: technical interpretations and theory of meaning. First part is 'Analysis of Anatolian Seljuk Architecture Plastic Arts Figures': There are Gönül Öney's samples for technical analysis of plastic elements in architecture, and the evaluation for Doğan Kuban's comparative analysis samples where he interprets the belonging and ethnicity problem in architecture amongst ages and cultures. Another part in this article is 'Understanding Anatolian Seljuk Art in Abstraction Theory'. With the abstract art theory in mind, there will be an evaluation according to Wilhelm Worringer's "Abstraction and Identification" theory. Geometric Motif Art is a form of art where religious and cultural values have been transformed to the plastic arts, a significant form of art in art history, and also it has another characteristic: we can observe this form of art as an art style in which the human being's presence is elevated through signs and symbols. In this regard, Anatolian Seljuk Art, an art form that can lead to maintain the religious culture and the perception of aesthetics, will be approached with Semra Ögel's work: 'Universe Images via Examples', and with Ibn Arabi's, who was a contemporary figure for Seljuk art, mystic 'Unity of Existence' concept. The subject matter is maintainable with common principles gained through interdisciplinary collaboration, and this fact will enrich today's art and imagology in terms of meaning and clarity.

Keywords: Anatolian Seljuk motif abstraction theory culture.

"- Semerkant'ın çevresinde dolaştığım günler oldu.

Üzerlerinde, artık hiç kimselerin çözemediği yazılar olan harabeler gördüm. Kendi kendime dedim ki: Eskiden burada yükselen kentten, geriye ne kaldı? Nasıl bir krallık vardı, nasıl bir bilim, nasıl bir yasa, nasıl bir gerçek? Hiç."[1]

GİRİŞ

Bugün yüzlerce yıllık sanat ve estetik kültürümüzün, izlerini okumak ve toplumsal farkındalığı sağlamak için yeni görme ve anlama biçimlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Söz konusu görme ve anlama biçimlerinin içeriğini, sadece, arkeoloji ve sanat tarihi disiplinlerinin, bibliyografya, envanter ya da bir diğer anlamda belge, bilgi verilerine bırakmadan; dil ve felsefe bilimleri, mimarlık ve dinler tarihi gibi alt disiplinlerin ve hatta temel sanat eğitimi alanlarının da işbirliği yöntemleriyle sağlamak mümkün olacaktır.

Bahsi geçen yeni görme ve anlama biçimlerinin gereksinimi, günümüz sanat ihtiyaçlarının belirlenmesi doğrultusunda, kuram ve önermelerle oluşturulmalıdır. Bu anlamda, alanlar arası ilişki kurarak yapılacak olan tüm ortak çalışmalar, yeni görme biçimleri oluşturacağı gibi; 'farkındalık', 'analitik düşünme' 'tam öğrenme' ve 'kalıcı öğrenme' kavramlarına da doğrudan etki sağlamış olacaktır. Ve dolayısıyla, geçmişin izlerini anlamaya ve anlam katmaya yönelik olarak, bugüne ve geleceğe yön verecek olması bakımından önemlidir.

Anlam ve anlaşılırlık üzerine olan bu makalenin asıl konusu gereği; Anadolu Selçuklu sanatına dair yapılan analiz ve yorumların, anlamaya yönelik engellerinin de anlaşılır olmasını sağlamaktır.

Anadolu Selçuklu Mimarisi Plastik Elemanlarının Analiz ve Yorumları

Anadolu Selçuklu mimarisinin asal elemanı olan, motif sanatını tanımlayan sayısız kaynak bulunmaktadır. Motif biçimselliklerini anlatan terimlerin, anlam ve yorum bakımından birçok kaynakta karşılığını bulamadığını görürüz. Anadolu Selçuklu sanatının taş işçiliği örneğindeki bitkisel motif temalı, yüksek kabartmaya yönelik, biçimsel bir analizde Gönül Öney; "(…) çoğu kez de yarım ve tam palmetler grift bir bitkisel ağ, arabesk meydana getirir. Yarım ve tam palmetlerin uçlarında meydana gelen düğüm gibi kıvrılmalar (volut), Türk bezeme sanatının en belirgin örneğidir" (Öney, 1992, s. 11) diyerek örneklendirmiştir. Bu örneklemeden hareketle; "arabesk" olarak tanımlanmış olan ve Türk bezeme sanatının en belirgin örneğinin, anlam karşılığını oluşturamadığımız görülmektedir. Bu durum; kendi sanat kültürümüzün terminolojik bir engeli midir, yoksa özerkliği içselleştirilememiş terminolojinin postmodern kolaycılığından mıdır? Belki de burada sorulması ve üzerinde düşünmemiz gereken asıl soru şudur; plastik ya da görsel, sanat terimleri karşısında anlamaya ve anlam oluşturmaya yönelik engelleri nasıl aşabileceğiz? Bu türden soru ve sorunlara, özerk yanıt ve önermeler ne olmalı?

Elbette ki şimdiye kadar yapılmış olan tüm bu araştırma ve bilgiler; biçimsel analizler ve önemli teknik saptamalar olmakla birlikte, tanım içeriği ve anlam karşılığı açısından yeteri kadar açıklayıcı değildir. "Türk Süsleme Sanatında Arabesk Problemi"ni irdeleyen Selçuk Mülayim'e göre; arabesk, İtalyan tüccarların, Doğu-İslam ülkelerinin ticari mallarını "Arap işi" yani kısaca "arabesk" olarak kodlamasından kaynaklanmış olan ticari bir terimdir. Dolayısıyla doğrudan "Motif" tanımının kullanılmasını önermektedir. Bunun yanı sıra, Mülayim; anlamaya yönelik tanım kolaylığı getirmesi bakımından söz konusu motifleri tematik olarak kategorize etmiştir (Mülayim, 2015, ss. 249, 266). Buradan da anlaşılacağı gibi, üzerinde fazlaca düşünülmeden ve kolaylıkla kullanılan tanımların, alışkanlığa dönüşmüş olması sorunu, Anadolu Selçuklu sanatının ifade ve anlam sorununu da ardışık olarak beraberinde getirmektedir.

Anadolu ortaçağında, birçok şehirde imar planlarıyla, kentsel yaşam alanlarını yapılandıran ve bugün varlığını hala güçlü bir şekilde hissettiren

1 Amin Maalouf; Semerkant, s. 33.

Selçuklu estetik kültürü, yüzlerce yıllık yaşamın estetik kapılarını aralamaktadır. Divriği Külliyesi, estetik kültürümüzün ve İslam kültürünün yansımalarını gösteren anıtsal örneklerinden biridir. Doğan Kuban Divriği Külliyesi'ni anlamaya yönelik yazmış olduğu söz konusu kitaplarında "Patronların ve sanatçı adlarından başka bir şey bilmediğimiz bir Ortaçağ yapısı, kültürel olarak kesin bir seçmeciliğin yaşandığı ve sosyal olarak homojen olmayan ortamda kimindir? Divriği'nin aidiyeti etnik midir? Dini midir? Coğrafi midir? (…)buradaki sanat iradesi ne o yörenin, ne İslam kültürünün, ne de sonraki yüzyılların kültüründe göreceğimiz özelliklerin potansiyeli ile açıklanabilecek bir üründür" (Kuban, 2003, s. 22). Sorunsalı ile düşüncelerini açmaktadır.

Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları'nın tümünde, İslam ve inanç kültürü prensipleriyle, eş zamanlı olarak oluşturulmuş yapı geleneği anlayışı ve Anadolu Selçuklu hanedanlıklarının siyasi ilişkileri, teolojik değerler bakımından hilafetin mutlak önemi elbette ki tartışılamaz. Ancak bilinmekte olduğu gibi, Divriği Külliyesi epigrafik çözümlemeleriyle; etimolojik, teolojik ve jeopolitik olarak kendisini zaten en doğru anlamda ifade eden bir mimari özelliğe sahiptir. Bunun yanı sıra Divriği Külliyesi kitabesinde "Sultanu'l-muazzama, halifenin yardımcısı Alâeddin Keykubat zamanında" (Arel, 1962, s. 104) yazılmış olmakla beraber Divriği Külliyesi'nin temsil ettiği anlam açıktır. Burada, belirtilmiş olan epigrafik çözümlemelerden de anlaşılacağı gibi Divriği Külliyesi kendi varlığını çağlar boyunca zaten kendisi anlatmaktadır. Mimaride kullanılan kitabeler, tamamlayıcı plastik bir unsur veya sadece yazı motifleri olmasının ötesinde anlamaya yönelik, önemli bilgilerin göstergesidir. Yapıya ait teolojik, etnik aidiyet bilgisini anlamak, yapıların epigrafik künyesini çözümlemekle mümkün ve anlaşılır olacaktır.

Kitabeler ve diğer tüm motif nitelikleri ile bütüncül bir anlam oluşturan yapı unsurlarını, sadece plastik bir eleman olarak görmek ve onları salt biçimsel anlamlarıyla yüceltmek mümkün değildir. Dolayısıyla geçmişi ve bugünü anlamaya ve anlam oluşturmaya götürecek olan epigrafik analiz ve çözümlemeler; anlamaya yönelik engelleri de ortadan kaldıracaktır. Bu makaleye, alıntılarıyla dâhil edilen soru ve yorumlar, anlam oluşturma ve bakış açısından dolayı çarpıcı birer örnektir. Kuban'ın bilhassa konunun devamını Rus çarı Büyük Petro'nun kayıtsızlığı ile pekiştirerek örneklendirmesi ve Louvre Müzesi'nin eklektik mimarisiyle konuya eşgüdümlülük kurması çok daha dikkat çekicidir.

Kuban'ın mimaride aidiyet ve etnik sorunsalını, çağlar ve kültürlerarası yorumladığı, karşılaştırmalı analiz örneklerine yer vermeye devam edecek olursak; "Büyük Petro St. Petersburg'u yaptırırken, İtalyan mimarların bir Rus yapıtı yaratıp yaratmadıklarını merak etmemişti. Ortaçağ İslam tarihinde hiç anlam taşımayan sorulardan biri de bu etnik aidiyet sorunudur. O çağda yapıtların etnik köken, ulusal kimlik ve aidiyet sorunu yoktur. Divriği Ulucamisi, Mengücek sülalesini destekleyen göçer Türkmen halkının kültürel yaşamının ifadesi değildir. Emir Ahmet Şah'ın kişisel güç gösterisidir. Pei'nin Mitterrand için Louvre avlusunda yaptırdığı cam piramit türünden bir sanat olgusudur. Pei'nin yapıtı ne kadar Fransızsa, Divriği Ulucamisi de o kadar Divriğili ya da Anadoluludur" (Kuban, 2003, ss. 22, 23). Yukarıda Kuban'ın yorumunda bahsi geçen "kişisel güç gösterisi" saptaması analitik düşünceden uzaktır. Bununla birlikte, İslam inanç kültürünün, Divriği Külliyesi Şah Kapısı'ndaki kitabeye nasıl yansıdığını görmemek mümkün değildir. Söz konusu kitabede; "Süleyman Şah oğlu Ahmet Şah, Allah'ın affına muhtaç, aciz kul (…)" (Arel, 1962, s. 104), yazıyor olması yukarıda bahsi geçen ego reflekslerinin en azından bu mimari üzerinden olamayacağının göstergesidir. Ayrıca, birçok İslam mimari örneğinde bilindiği gibi Selçuklu mimari yapı geleneğinde de, şah kapıları olağan boyutlarının çok altında, daha kısa olarak tasarlanmıştır. Bunun mimarideki anlamı açıktır; şah da olsa camiye her girişinde eğilerek, gerçek mülk sahibini, tevazu ve kulluk bilincini

hatırlatmak üzerine bir semboldür. Dolayısıyla bu gibi sembollerin anlamaya ve anlam oluşturmaya yönelik çözümlenmesi özellikle de mimarlık tarihi bakımından son derece önemlidir.

Yine karşılaştırmalı etimolojik analiziyle Kuban'ın; aynı tarih şeridi içerisinde Türk boylarının bazı 'barbar' adetlerine rağmen, zevk sahibi sanat patronlarının varlığı ve Ahlat'lı mimar Hürremşah'ın Divriği Külliyesi yapımında, bireyselleştirilmiş artistik performansını ve hatta batılı bir soyut sanatçısının benzeşimiyle yüceltilmiş olması yaklaşımı da Divriği Külliyesi yorumları üzerine dikkate değer bir diğer örnektir. "Dini yasaklar, geleneksel alışkanlıklar sanatçıların plastik vizyonunu ideolojik kaygılarla bulandırır. Yine de bütün toplumsal ve kültürel sınırlamalara karşın, sanatçı kendisiyle baş başa kaldığı zaman sanatına kendi duyarlılığını yansıtır. (…)" (Kuban, 2014, ss. 154, 155). Bu cümlede, önemle belirtmek gerekir ki; aslında sadece İslam toplumlarına özel olmayan, Ortaçağ kültürünün genel anlayış çerçevesinde, sanat ürünlerinin değerlendirilmesi yapılırken; modern zamanların ayırt edici, bireysellik, biriciklik ve özgünlük nitelemeleri kullanılamaz. Bunun yanı sıra, Ortaçağ kültüründe sanatçının bireysel varlığı ve ortaya koymuş olduğu eseri kendisini değil, otoriteyi temsil etmektedir. Bu nedenle de Ortaçağ kültüründe eser ve yapıtın toplumsal kullanımı, fayda ve fonksiyonelliği önem taşımaktadır. Zira Divriği Külliyesi; evrensel bir misyonla hareket eden, yapı geleneği kapsamından bağımsız olmadığı gibi, çok amaçlı bir yapılar topluluğu olması bakımından da kamusal hizmet amacına yöneliktir.

Giriş bölümünde bahsi geçen, yeni görme ve anlama biçimlerinin oluşturulması yönündeki gereksinimi hatırlatarak; bugünün sanat ihtiyaçları, kuram ve önermelerle yapılandırılmalıdır. Bu alanda yapılacak olan çalışmalar, geçmişin izlerini anlamaya ve anlam katmaya yönelik, bakış açısı oluşturacağı gibi, bugüne ve geleceğe yön verecektir. Anlam ve anlaşılırlık üzerine amaçlanmış olan bu makalenin asıl konusu gereği; örnek alıntılarda yapılmış olan söz konusu analiz ve yorumların, anlamaya yönelik engellerinin de anlaşılır olmasını sağlamaktır.

Anadolu Selçuklu Sanatının Soyutlama Kuramında Anlaşılması

Kuramlar; toplumsal değerler ve o toplumların ihtiyaçları sonucunda oluşturulmuş birer önermedir. Bu doğrultuda, toplumsal değerler sistemi içerisinde geçerlilik ve işlevsellik kazandıkları bilinmektedir. Günümüz toplumsal değerler sistemi içerisinde geçmişi anlamak, kendimizi bu doğrultuda tanımak, teorik ya da pratik sanat ihtiyacımızda yeni bir zorunluluk alanı yaratmaktadır. Bu bağlamda, kendimizi görme ve değerlendirme perspektifinden bakılacak olursa; Türk sanat kültürünün tarih yazımında; şarkiyatçıların, oryantalistlerin ya da nam-ı diğer Türkologların, bilgi, belge, arşiv, veri tabanı oluşturmada ve hatta koleksiyonculuk anlayışlarıyla (!) gösterdikleri yüzlerce yıllık üstün çaba kayda değerdir. Dolayısıyla; Batılı kaynaklardan transfer edilmiş kuram veya önermelerin, doğrudan uyarlanması ya da uyarlanmaya çalışılması, kendimizi tanıma, anlama yolunda bir referans olabileceği gibi, aksine, bir engel de yaratmış olmaz mı?

Alman kuramcı Wilhelm Worringer, bu sorunun yanıtını henüz 19. yüzyıl'ın başlangıcında, açık bir ödev olarak vermiştir. "Her ulus, doğal olarak yetilerine göre şu veya bu yönde yetilidir; ve sanatında soyutlama ihtiyacı mı, yoksa özdeşleyim ihtiyacı mı egemendir? Bunu belirlemek, aynı zamanda önemli bir psikolojik özellik olup, bunun o ulusun dini ve dünya görüşü ile olan uygunluğunu araştırmak, çok ilgi çekici bir ödevdir" (Worringer, 1993, s. 51) diyerek bu ödevin, aynı zamanda bir ihtiyaç olduğunu da belirtir. Soyutlama teorisinin evren bilgisi ve zihinsel ilişkisi üzerinde düşünen Worringer, soyutlama teorisinde; tanrı, evren, inanç, korku, kaygı gibi pisişik ilgilerin zihin ve evren bilgisi ile açıklanabileceğini vurgular. Evren bilgisinin teolojik kavramına dikkat çekerek zihinsel kanunluluk ilkesinde soyutlama teorisini beslemek ister (Worringer, 1993, s. 21).

Söz konusu teorilerin anlaşılırlığını kolaylaştırmak ve anlam oluşturmaya yönelik örneklemek gerekirse; kendisinin de alıntıyla özetlediği

organik ve geometrik stilden bahseden parçaya işaretle, ""Grek sanatçılarının hedefi palmet dalı kıvrımlarının canlandırılması olduğu gibi, İslam sanatçılarının hedefi de, bunun aksine, şematize etme, geometrikleştirme, soyutlamadır"" (Worringer, 1993, s. 80) böylece toplumların sanat üretmelerindeki stil gereksinimlerini teorik olarak yansıtmaktadır.

1909 yılında Worringer'in doktora tezi olarak düşündüğü, iki temel teori "Soyutlama ve Özdeşleyim", sanatın geçmişten bugüne ve hatta geleceğe nasıl evrildiğine ilişkin önemli bilgileri içermektedir. Bunun yanı sıra okurun sanat ve toplum algısını değiştirmekle kalmaz, izleyicilere de sanatsal ve toplumsal önermelere nasıl bakılabileceğine dair, anlamaya yönelik önemli bir izlek sunar. Diğer yandan Worringer, kendi toplumu için geçmişin perspektifinden bir değerlendirme yapar; "Bütün kültür içeriğimizin Aristoteles'in kavramlarına olan kölece bağlılığının sonucu olarak estetik'imizin de kurtulamadığı kaba taklit teorileri, bütün sanat ürünlerinin çıkış noktasını ve amacını oluşturan asıl psişik değerlere karşı bizi körleştirir. (…) Buna göre, sanat, aynı süreç içinde bulunan din ve değişen dünya görüşleri olgusunu belirleyen ruhi kuvvetlerin sadece başka bir ifade biçimidir" (Worringer, 1993, s. 128) kendi toplumu üzerinden yaptığı bu özeleştiriyle aslında skolastik düşüncenin, kuramsal yanılsamanın da altını çizdiği görülmektedir. Ruhi kuvvetler ifadesinin açılımında ise; insanın, dış dünya, evrenle yaptığı büyük hesaplaşma, içgüdü ve akıl hesaplaşması sürecindeki o mutlu ve dengede kalma durumundan bahseder. Bahsi geçen bu durum teolojik olarak; "içkinlik" tanrıyla bir olma, tanrısallık kavramları ile açıklanmaktadır. Söz konusu benzer kavram, Anadolu Selçuklu tasavvuf düşüncesinde "vahdet-i vücut" olarak karşılık bulmaktadır.

Bir diğer özeleştirisinde, toplumlar arası bir karşılaştırma yaparak, oldukça açık bir ifadeyle; "kabarık göğüslü", "Avrupalılık gururu" ve "düşüncenin dar görüşü", "tek yanlılığını" da betimleyen Worringer, "Doğu'nun eski kültür aristokrasisi, ruhun Avrupalı zenginliğine daima soylu bir küçümsemeyle yukardan bakar. (…) Batı'da bütün kültür hayatını taşıyan bir akım, Doğu'da sadece yüzeyde geçici bir dalga kırışıklığı yaratır" (Worringer, 1993, s. 131) acaba, doğunun yapmış olduğu bu 'küçümseme' tavrı batının nesneler dünyasına verdi değerin abartılması üzerine midir? Yoksa doğuda "kendiliğinden şey"in bilginin de üstünde gelişmiş olmasından mı? Anlamaya yönelik soru örneklerini çoğaltabiliriz.

Worringer'in değindiği gibi, din ve değişen dünya koşullarıyla birlikte, "ruhi kuvvetlerin" ifade göstergesi olarak sanatın rolü ve önemi kaçınılmazdır. Değişen koşulların bir durum belirleyicisi ya da çağdaş sanat tanımına göre 'göstergesi' olarak; bahsi geçen, insanın içgüdü ve akılla yaptığı büyük evren bilgisi hesaplaşmasının Ortaçağ'ına dönmek gerekirse; Anadolu Selçukluları İslam tasavvuf düşüncesinde, içgüdü ve akılla alınan, evren bilgisi yolunun; "vahdet-i vücut" kavramında karşılık bulduğunu belirtmiştik. Vahdet-i vücut, Ortaçağ İslam Tasavvuf düşüncesi içerisinde "gizemcilik" olarak da bilinmektedir. Gizemciliğin bu uzun ve aşamalı 'yol' tanımını Orhan Hançerlioğlu'ndan özetleyecek olursak; "İslam gizemciliğinde vahdet-i şühut ve vahdet-i kusut'tan sonra erişilen üçüncü ve son aşamadır. (…) Önce bütün varlıkları ayrı ayrı gören (vahdet-i şühut) gizemci, sonra kendi iradesini tanrılık iradesiyle birleştirmiş (vahdet-i kusut) ve daha sonra kendi varlığını tek varlığa katarak vahdet-i vücut aşamasına ulaşmıştır.(…) Örneğin Muhiddin Arabi, Feridüddin Attar, Mevlana Celaleddin gibi (…)" (Hançerlioğlu, 1987, s. 176) diyerek, son büyük gizemcilere dikkat çeker.

"Vahdet-i vücut" tasavvufu bir diğer anlam açılımı varlık birliğidir. Kendi kavram terminolojisinde zahiri ve batini yani; açık ve gizli anlamlarıyla, kozmik prensipler, sayısal ve biçimsel sembollerin ilişkileri doğrultusunda Anadolu Selçuklu sanatına da yansıyarak gelişme gösterdiğini anlamaktayız. "Vahdet-i vücut" felsefesinin içeriğinden hareketle; Selçuklu yapı sanatı geleneğinde oluşturulmuş olan bu kozmik sembollerin, anlam ve kavramsal içerikleri bugün, Semra Ögel'le birlikte evren

bilgisinin kapılarını aralamıştır. Anadolu Selçuklu sanatı, günümüz perspektifinde sadece, bir süsleme ve bezeme ifadesinde geometrik motif sanatı olarak algılanmış, teknik ve plastik analizlerinin dışında, kavramsal anlamaya ve değerlendirmeye yönelik kapsamlı bilgi sunulmamıştır. Dolayısıyla anlam ve soyut kavram içeriği bakımından yoksun bırakılarak, anlamaya yönelik dolaylı engeller oluşturulmuştur.

Semra Ögel'in; "Geometrik düzenler ise, yapı düzeni içinde var olup kendini duyuran ve keşfettiren evren diagramları gibi, strüktürlerinde mevcut temel geometrik biçimlerle "gizlenmiş" bir anlatım yüküne sahiptirler" (Ögel, 1994, s. 95) ifadesiyle Anadolu Selçuklu yapı sanatı geleneğinde sıklıkla karşılaştığımız geometrik kompozisyonların; kendini, gözün iktidarından, tasavvufi bilgi alanlarına göre, zahiri ve batini anlamda hem gizlemiş, hem de açık etmiş olduğunu anlamaktayız.

Platon'un kozmik yasalarıyla, evren unsurlarının anlaşılırlığı açısından ve geometrik figürlerin çağlar boyunca temsil ettiği unsurlar üzerine şu formülasyonu vermiştir Ögel; "Küp = yer, piramit = ateş, üçgen prizma = hava, 12 yüzlü prizma = kosmos, 20 yüzlü prizma =su" (Ögel, 1994, s. 95). Kaynağı ve sonu içeren dairenin, "sonsuzluk" potansiyeli olduğunu vurgulayan Ögel, aslında bu formülasyonla evrene ve dolayısıyla İslam sanatının çıkış noktası olan geometrik kompozisyonlara nasıl bakılabileceğinin izleğini oluşturmaktadır. "Bütün İslam sanatının başlıca ifade aracı olan geometrik düzenlemelerdeki devamlı tekrar etme prensibi buna dayanır. İnsan bilincini simgeleyen üçgen, ahengin prensibi, (…) daireye yakın altıgen gök sembolü, yeryüzünü ve maddeyi temsil eden kare, daireden elde edilebilen temel geometrik figürlerdir" (Ögel, 1994, s. 95).

Bir yıldızdan diğerine sürekli geçiş hareketi, dairesel bağlantılar, kesişmeler, sonsuz tekrarlar, çizgisel hareketlerin yarattığı strüktür aynalar, perdeler ve zaman içindeki akış, tüm bu "çokluk içinde birlik" ve 'sonsuzluk' imgelerinin aktarmak istediği mesaj açıktır aslında; "Evrenin yasaları sonsuz ve değişmez yasalardır" (Ögel, 1994, s. 97). Worringer'in soyutlama kuramında değindiği aynı "kanunluluk" prensibinde buluşuluyor olmasına dikkat çekecek olursak, 19. yüzyıl kuramcının da, İbn Arabi'nin, "Futuhat" eserini okumuş veya esinlenmiş olması ihtimalini düşündürmektedir.

Evren anlamlarını temsil eden geometrik şekillerin oluşturduğu kompozisyon bütünlükleri tartışmasız bir matematik zekâsının ürünü olduğu gibi; tasavvuf düşüncesinden beslenen bilginin ve ruhsal imgelerin de kuvvet alanı göstergesidir. Nitekim tüm bu "yol" göstergelerinin işaret ettiği yer, varılmak istenen evrendeki varlık birliğidir. Evren bilgisine ulaşmanın yolu olarak "vahdet-i vücut" tasavvufunun açılımlarını, Ögel'in değerlendirmesi üzerinden bakacak olursak; "İbn ül Arabi'de tecelliyat, çeşitli katlara bağlıdır. (…) Katların hepsi kâmil insanı meydana getirmek için hareket eder. Kamil insan bütün katları içine alır. (…) Yerlere göklere sığmayan Allah, kâmil insanın gönlüne sığar. Katların hepsi, birbirinin aynasıdır. Kamil insan hepsinin, Allah'ın aynası gibidir." (Ögel, 1994, s. 100) tanımıyla çağının yükselen değeri ve son gizemcilerinden biri olan İbn Arabi'nin "vahdet-i vücut" yol haritasını açıklıkla ifade etmiştir.

Bir başka örnekle, Metin Yasa'nın paradoksal çerçevesinden bakacak olursak; "Tanrısal aşkı tanımlama konusunda oldukça net ifadeler kullanan İbn Arabi'ye göre, "(…) Tanrı şöyle der; 'Bilinmek istedim, dolayısıyla var olanı yarattım' (…)" (Yasa, 2004, s. 9). Vahdet-i vücut yolculuklarının bilgi alanlarına göre, Tanrı, zahiri ve batini, yani açık ve gizli anlamda; ilahi aşkla bilinmek ve bulunmak istediği için gizlenmişti. Dolayısıyla kâmil insanı yaratarak da varlığını açık etmişti.

Anadolu Selçuklu yapı sanatından, gözün iktidar alanlarına yansıyan bu 'ilahi aşk' imgeleri, hiç şüphesiz ki, kâmil insanın sürekli aşk halinde olması durumunun gereğidir. Aksi durumda, Anadolu'daki birçok şehirde imar planlarıyla, kentsel yaşam alanlarından, ölümün estetik kapıları

olan mezar taşlarına kadar yapılandıran ve bugün varlığını hala güçlü bir şekilde hissettiren Anadolu Selçuklu estetik kültürü; natüralist ve şamanist kültür sembolleri kadar kuşkusuz ki tasavvuf düşüncesinin ilahi aşkından da beslenmiştir.

Dolayısıyla, Anadolu Selçuklu sanatına, toplumsal ihtiyaç ve koşullarının kuramsallığı içerisinde bakacak olursak; üretmiş olduğu geometrik motif kompozisyonlarının anlam açılımlarıyla, tasavvuf yansımalarının görsellikler çağı olarak değerlendirmek yerinde bir yaklaşım olacaktır.

SONUÇ

Sözün özü, Anadolu Selçuklu sanatını anlamak ve toplumsal farkındalığı sağlamak için yeni görme ve anlama biçimlerine ihtiyaç duyulmaktadır. İnanç sistemlerinin yansıtıldığı mimari ve bağlamındaki estetik kompozisyon anlayışlarının, sadece biçimsel, plastik bir unsur olarak algılanmaması ve tanım içeren terimlerin anlam karşılığında kullanılması gerekmektedir. Bu yönde yapılacak disiplinlerarası çalışmalarla özerk terminolojinin oluşturulması gereksinimi kaçınılmazdır.

Burada asıl konumuz gereği Anadolu Selçuklu sanatında anlam ve anlaşılırlık üzerine oluşturulmuş örnek analiz ve yorumları değerlendirirken, anlamaya yönelik engellerin de anlaşılır olmasını sağlamak bu makalenin temel amaçlarından biri olmuştur. Değerlerin değişmezliği kuramından hareketle, sadece değer yargılarımızın oluşturduğu sistemler değişmektedir. Bu doğrultuda; toplumsal kültür ve belleğini yansıtan sanat eserlerinin, değerler üzerinden okunması gerekliliği, şimdiki zamanın değer yargılarına yön vereceği gibi anlamaya ve anlam oluşturmaya yönelik sistematik engelleri de ortadan kaldıracaktır.

Bugün yüzlerce yıllık geniş bir perspektiften baktığımız, Anadolu coğrafyasında yaşamış olan topluluklar, var olma mücadelesi içerisinde, birbirlerinin kültür sınırlarını geçerek, büyük bir senteze ulaşmışlardır. Anadolu kültür geçmişinin dinamizmi, bugünün toplumsal koşulları gereği daha çok anlaşılır olmaya gereksinim duymaktadır. Dolayısıyla bugün, daha geniş bir perspektiften bakacak olduğumuzda, küresel sanat politikaları karşısında da Türkiye sanatının geleceğine referans olan, Anadolu Selçuklu sanatına yönelik doğru ifade, tanım ve anlam içerikleri oluşturulması önemli bir gereksinimdir. Söz konusu anlam ve anlaşılırlık gereksinimi; modernitenin getirdiği 'devinme' ve 'evrilme' dinamiklerinin karşısında mutlak ve özerk bir zorunluluk alanı yaratmaktadır.

KAYNAKLAR:

AREL, H., (1962), Divriği Ulu Camii Kuzey Portalinin Mimarî Kuruluşu Divriği Ulu Camii Tekstil Kapısı ve Diğerleri, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sayı V. Ankara, Vakıflar Dergisi.

HANÇERLİOĞLU, O., (1987), Düşünce Tarihi, İstanbul, Remzi Kitapevi.

MAALOUF, A., (1998), Semerkant, (E., T., Çelikkan, Çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

MÜLAYİM, S., (2015), Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler, Değişimin Tanıkları, İstanbul, Kaknüs Yayınları.

KUBAN, D., (2003), Divriği Mucizesi: Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

KUBAN, D., (2014) Cennetin Kapıları, Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı, İstanbul, YEM Yayın.

ÖNEY, G., (1992), Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖGEL, S., (1994), Anadolu'nun Selçuklu Çehresi, Akbank Yayınları.

YASA, M., (2010, Haziran). Tanrı Hakkında Paradoksal Konuşmak, İbn Arabi Ve Karl Barth Örneği, Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 17, 147-157. Erişim tarihi: 20 Ağustos 2015, www.dergipark.ulakbim.gov.tr

WORRİNGER, W., (1993), Soyutlama ve Özdeşleyim, (İ. Tunalı, Çev.), İstanbul, Remzi Kitapevi.

SELÇUKLU VE OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜRLERİNDE KULLANILAN STİLİZE VE YARI STİLİZE ÇİÇEKLER

Arş. Gör. Hüsna Kılıç

ÖZET

Geleneksel Türk resminin temellerinden biri olan minyatür, tarihi ve günlük olayları betimleyen, anlattığı zamanın geleneklerini, kültürünü, yaşam tarzını anlatan belge niteliğinde önemli bir sanattır. Duvar fresklerinde başlayıp, zamanla kitapların içine giren bu sanat; el yazması ressamlığı olarak adlandırılmıştır. Uygur Türkleri tarafından ilk örnekleri verilen minyatür sanatı Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde gelişerek özellikle 16. Yüzyılda en parlak çağını yaşamıştır.

Türk-İslam minyatürlerinin bilinen ilk örnekleri, Anadolu topraklarında yaşamış Selçuklulara aittir. Selçuklu dönemi minyatürleri; önemli konuları ele alan edebi ve dini kitaplar haricinde, tıbbı, felsefi ve bilimsel kitaplarda da kullanıldığından oldukça önemlidir. Osmanlı döneminde ise, sarayının teşviki ve halkın da ilgi göstermesiyle, minyatürde özgün bir dil ve anlayış geliştirilmiştir. Osmanlı minyatürlerinde genellikle padişah portreleri, saray hayatı, resmi törenler, bayramlar, festivaller, kent manzaraları, günlük yaşamdan görünümler, savaş sahneleri gibi durumlar konu edilmiştir. İşlenen sahneleri tüm detayları ile ele alan sanatçılar, eserlerini süslemek için yer yer tezhip detaylarına, stilize ve yarı stilize çiçeklere, ot kümelerine ve mimari öğeler üzerinde süslemelere yer vermişlerdir. Bu detaylar bazı minyatürlere zenginlik kazandırmış, bazı minyatürlerde ise tasarımın vazgeçilmez bir bütünü haline gelmiştir. Kullanılan çiçekler dönemin özelliklerini göstermesinin yanı sıra sanatçıların çiçeğe verdiği önemi de gözler önüne sermektedir. Bu bildirinin ana amacı: Selçuklu ve Osmanlı dönemi minyatürlerini inceleyerek, kullanılan stilize ve yarı stilize çiçekleri tesbit etmek ve sanatçıların çiçekleri kullanılış biçimlerini ele almaktır.

Anahtar Kelime: minyatür, stilize, selçuklu, osmanlı, çiçek.

STILIZED AND SEMI-STILIZED FLOWERS USED IN OTTOMAN AND SELJUKID PERIOD MINIATURES

SUMMARY

Miniature, which is one of the foundations of traditional Turkish painting, is a significant form of art describing historical and daily events, traditions, culture and life style of the specific time of itself as documentary. This art that starts with wall frescoes and get included into books in time, is called manuscript painting. Miniature art, which it's first samples were given Uyghur Turks, has developed during Seljukid and Ottoman Periods, especially in 16th century, it reached it's golden age. First known examples of Turkish – Islam miniatures were belong to Seljukids who lived on Anatolia land. Seljukid Period Miniatures have a crucial importance due to being used on medical, philosophical and scentific books as well as and religion that mentioned significant issues.

In Ottoman Period, an original language and understanding has been found through encouragement of the palace and interest of the society. In Ottoman miniatures generally portraits of sultans, palace life, wars have been pictured. Artists who detailed each views, sometimes illumination details, stilized and semi-stilized flowers, grass stacks and ornamentations on architectural elements. These details enriched some miniatures, and become a irrevocable part of some. Flowers reveals the characteristics of era, besides of the importance given to flowers. Main aim of this report: detecting stilized and semi stlized flowers by examining Ottoman Period miniatures and stating the artist's way of utilizing flowers.

Key Words: Miniature, stilized, seljuk, ottoman, flower.

Minyatür, geniş anlamıyla el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimdir. Minyatür bu ifadesini, İtalyanca yazılı belgelerde bulunan; altın, gümüş ya da parlak

renklerle süsleme (illuminate a manuscript) sanatından almaktadır. Ortaçağ yazmalarının çok küçük boyutta olmasından kaynaklanan bu anlam, ilk olarak 1714'te kullanılmıştır. Latince "miniare" kökünden türetilerek İtalyancaya "miniatura",Fransızcaya "miniatur" biçiminde geçip zamanla yazma kitaplardaki resimleri ifade etmek için kullanılan bu terim, türkçeye batı dillerinden girmiştir. (Renda,2001,s.2)

Geleneksel Türk resminin temellerinden biri olan minyatür, tarihi olayları betimleyen, anlattığı zamanın geleneklerini, kültürünü, yaşam tarzını anlatan belge niteliğindedir. Türk tarihinde minyatür sanatının ilk örneklerine Doğu Türkistan'da (bugünkü Çin Uygur Özerk Yönetimi) Kara Hoça harabelerinde rastlanılmaktadır. Buradaki örnekler 8. Ve 9. yüzyılda Uygurlara ait Maniheist duvar resimleri, freskler ve minyatürlü sayfalardır. (Elmas,1994,s.1). Bu fresklerde bugün kullandığımız stilize ve yarı stilize çiçekleri, bazen yazıların kenarında bazen de rahibin elindeki dalda açılmış gül ve goncası şeklinde görmek mümkündür. 8-9 yüzyıldan günümüze gelmeyi başaran bu eserler tarihe ışık tutacak niteliktedir. (Resim:1)

Bu dönemden sonra gelişen dünya ve geçen yüzyıllar minyatürün gelişimine şahit olmuştur. Duvar fresklerinde başlayıp, kitapların içine giren minyatür; el yazması ressamlığı olarak adlandırılmaya başlamıştır. Farklı tarz ve üslupta birçok minyatür yapılmış, çok değerli eserler ortaya çıkarılmıştır. Çiçekler de tarih boyunca yapılan minyatürlerde vazgeçilmez bir unsur olarak kullanılmıştır. Hemen hemen her yüzyılda kullanılan ve sanatın büyük bir parçası olan çiçek, özellikle geleneksel sanatlarda tarih boyunca değerini yitirmemiştir.

Orta Asya'nın kurak steplerinden daha verimli topraklar aramak için batıya doğru göç eden Türkler, birçok eski geleneklerini de birlikte getirmiş ve yaşatmaya devam etmişlerdir. Türk-İslam minyatürlerinin bilinen ilk örnekleri, bu coğrafya ve Selçuklu dönemine aittir. Orta Asya da yetişen birçok bitkiyi Anadolu coğrafyasına getirip tanıtmışlardır. (Baytop,1993,s.65) Doğada kendine yer bulan çiçekler Anadolu coğrafyasında, sanatta da yer bulmaya başlamıştır. Mevlana Celalettin Rumi'nin Mesnevisinde bahsettiği Kubadabat Sarayı'nın penceresinden baktığında gördüğü lale bahçeleri, Selçuklu dönemine ait sanatın çiçeğe verdiği önemi gözler önüne sermektedir. (Üçer,2006, s.20) Anadolu Selçuklu dönemine ait; Dioskorides'in Matreria Medica adlı tıp kitabı ve Kelile İle Dimme kitabı (Resim:2) Varka ve Gülşah betimlemesi mesnevi içinde çiçeklerin yer aldığı ilk örneklerdendir. (Elmas,1994, s.26)

"Selçuklular; İran ve bütün Mezopotamya'ya hâkim olduktan sonra bu bölgelerin zengin kültürü ile karşılaşmışlardır. Selçuklu minyatürlerinde yerel sanat anlayışının yanı sıra Anadolu medeniyetlerinin binlerce yıllık izler taşıması bu sebeptendir."(Elmas,1994,s.8) Selçuklular zamanına ait çok sayıda eser günümüze erişmemiş olsa da, ulaşılabilen minyatürler ve minyatür üslubunu yansıtan Selçuklu çini sanatı örnekleri dönemin minyatüre verdiği ehemmiyeti gözler önüne sermektedir. (Resim:3) Eserlerde kullanılan çiçeklerin zenginliği o dönemdeki çiçek sevgisinin ne denli fazla olduğunu göstermektedir.

Selçuklulara ait en önemli ve en bilinen örnek Varka ve Gülşah'tır. (Resim:4) Bu minyatürler, Selçuklu döneminin en güzel örneklerini oluşturması bakımından dönemin başyapıtı olarak kabul edilir. Varka ve Gülşah, İslam dünyasında çok beğenilen bir hikâye olarak, dönem dönem çok defa işlenmiştir. Bu mesnevide sanatçının en önemli özelliği öykünün tümünü resimlerle anlatmasıdır. Olayın başkahramanları olan Varka ve Gülşah arasındaki askın üzücü öyküsü, Hz. Muhammed zamanında, iki Arap kabilesi arasında geçmektedir. Gazneli Sultan Mahmut için, Ayyuki tarafından yazılmıştır. Kitapta hikâye anlatılırken, aralara olayları betimleyen 70 kadar minyatür yerleştirilmiştir. Konular hikâyeci bir üslupta, basit kompozisyonlarla anlatılmış ve metinlerin arasına yatay şeritler halinde tasarlanmıştır. İnce bir çerçeve içine alınan resimlerde zemin kırmızı

ve mavi boyanmıştır. (Aracı,2005: 27) Konular gayet açık, hareketli, canlı ve başarılı bir şekilde anlatılmıştır. "…Benzerleri, Beyşehir Kubadabad çinilerinde, minai tekniğindeki seramiklerde, maden işlerinde görülen, yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun örgülü saçlı, küçük ağızlı figürler, doğa betimlemeleri, gerçekçi üslûpta çizilmiş hayvanlar; kırmızı ve mavi renklerin sıkça kullanılması, kimi tasvirlerde zemini dolduran sarmal dal ve yapraklar, ağırlıklı kullanılan stilize ve yarı stilize çiçekler Selçuklu minyatürlerinin başlıca özellikleridir…" (Elmas,1998, s.14)

Yaşanılan göçler, yapılan savaşlar, sanatın taşıyıcı unsurlarından olan çiçeği etkilememiş yüzyıllar içinde çiçek varoluşunu sürdürmüştür. Selçuklularla iç içe bir geçiş dönemi olan Anadolu Beylikler dönemi ile ilgili olarak, elde pek örnek kalmamış olsa da çiçeğin sanat içindeki gelişimine engel olmamıştır. Bu gelişme, Selçuklulardan beyliklere onlardan da Osmanlılara kadar devam etmiştir. Osmanlı Döneminin her alanında yaşanan gelişme sanatta da boy göstermiştir. Osmanlılarda, çiçek, sanatın her alanına fazlasıyla müdahil olmuştur. Tezhibten minyatüre, minyatürden cilde her alanda çiçek gelişerek varlığını sürdürmüştür.

Osmanlı minyatürlerinin günümüze ulaşan ilk örnekleri Fatih Sultan Mehmet Han'ın tahta oturduğu, 15. Yüzyılın ikinci yarısında başkentin Bursa'dan Edirne'ye taşındığı döneme aittir. Bu dönemde, saraya bağımlı olarak gelişen minyatür sanatının en önemli merkezi İstanbul'dur. Fatih, sarayda bir nakkaşhane kurarak, nakkaşlara kütüphanesi için nadide eserler hazırlatmıştır. Sanatsever kişiliğiyle tanınan Fatih, sarayında nakkaşhane kurmuş ve başına Özbek asıllı, Baba Nakkaş'ı getirmiştir. Bu nakkaşhanede Fatih Sultan Mehmet'in, kütüphanesi için nadide pek çok kitap üretilmiştir. Hattatlar tarafından yazılmış, müzehhipler tarafından tezhiblenmiş, nakkaşlar tarafından resimlendirilmiş ve mücellitler tarafından ciltlenerek padişaha sunulmuştur. (Binark,1978,s.227)

Fatih döneminde Baba Nakkaş tarafından büyük gelişme sağlayan tezhip sanatı kadar minyatür sanatı da oldukça iyi gelişmeler göstererek ilerlemiştir. Dönemin nakkaşlarından olan; Nakkaş Sinan Bey, ünlü gül koklayan Fatih portresini yapan sanatçıdır. Sinan Bey, Venedik'e giderek dönemin ustalarından ders almış, döndüğünde ise bu portreyi yapmıştır. (Elmas,1994,s.10) Bu eser, Fatih Sultan Mehmet'in kuvvetini, iktidarını, imparatorluğun gücünü ispatlar nitelikteyken, bir yandan da Fatih'in elinde tuttuğu gül ile ince kişiliğini ve sanatseverliğini göstermektedir. Fatih sultan Mehmet'in bu portresi (Resim:5) ve natüralist tarzda boyanmış ilk örnek olan ve Fatih Albümü'nde bulunan vazoda gül (Resim:6) genel anlamda Osmanlıların çiçek sevgisi ve merakının Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar gittiğinin bir göstergesidir.

Fatih Sultan Mehmet gibi Sultan II. Bayezid'de sanatın ve sanatkârın dostu ve koruyucusu olan bir padişahtır. Arşiv belgeleri bize II. Bayezid'in 600'den fazla el yazması kitap toplamış olduğunu belirtmektedir. (Üçer, 2006, s. 50) Fatih devrinin devamı olan bu dönem Osmanlı İmparatorluğunda tezhib ve minyatür sanatının en mükemmel devrinin temellerinin atıldığı dönemdir. II. Bayezid, Osmanlı İmparatorluğu topraklarını geliştirme sürecinde ilime, sanata oldukça önem vermiş ve üç kıtaya hükmedecek Kanuni Sultan Süleyman gibi bir de oğul yetiştirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğunu üç kıta üzerinde en geniş sınırlara ulaştıran, yaptığı kanunlarla devletine yönetim bakımından güç katan "Muhibbi" mahlası ile şiirler yazan Kanuni Sultan Süleyman'ın pek bilinmeyen bir yanı da çiçeğe ve bahçeye olan düşkünlüğüdür. Osmanlı sanatının Rönesans'ının yaşandığı Kanuni Sultan Süleyman döneminde saraya yakın olan kesiminde çiçek yetiştiriciliği önemli bir üst sınıf olma göstergesidir. Kanuni döneminde bahçeler için yapılan masrafların tutulduğu 933/1526-27 tarihli bir defterde saray-ı amire yani Topkapı sarayı hasbahçeleri için Kefe'den Kefe lalesi ile muhtelif çiçeklerin alındığı yazılıdır. (Atasoy,2005,s.35) Bu belgeler Kanuni Sultan Süleyman'ın bahçeye ve çiçeğe olan düşkünlüğünü göstermektedir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde bahçelerde yetiştirilen çiçekler, geleneksel sanatlarda stilize ve yarı stilize kullanımıyla da sanatımızda yer almıştır. Lale, gül, karanfil, sümbül gibi çiçekler, 16.yy tezhip ve minyatür sanatına hakîm olan unsurlar olmuştur.

16 yüzyıl tezhib sanatına stilize ve yarı stilize çiçekleri kazandıran ve görenlerin kendisini bir çiçek bahçesinde hissedeceği tasarımlara imza atan Karamemi dönemin en önemli tezhib sanatçılarındandır. Kanuni Sultan Süleyman'ın yazdığı Muhibbi divanının tüm tezhiplerini yapan ve ortaya böyle mükemmel bir eser çıkaran Karamemi'nin imzası bir ot kümesinin altındadır. (Resim:7) Tezhib sanatında çiçeklerin bu kadar çok kullanılması minyatür sanatında da kendini göstermeye başlamış, stilize ve doğada ki hallerine benzeyen yarı stilize resmedilen çiçekler tercih edilmiştir.

Fatih Sultan Mehmet Hanın başlattığı, Osmanlı sanatında ki padişah portreciliği geleneği 16. yüzyıl minyatür sanatında da devam etmiştir. Hem padişahların hem de devletin ileri gelenlerinin portreleri bir gelenek halinde yapılmaya devam edilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman zamanında yaşamış Nakkaş Nigari'nin yaptığı Kaptan-ı Derya Barbaros Hayrettin paşanın elinde karanfil kokladığı portresi çiçek sevgisisin hemen hemen herkes de var olduğunun göstergesidir. (Resim: 8)

Yaptığı tüm minyatürlerde çiçekleri ve ağaçları tüm detayları ile ele alan, Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaşamış en önemli minyatür sanatçılarından biri de Matrakçı Nasuh'dur. Sanatçının "Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn" adlı eseri minyatür sanatının başarılı örneklerinden kabul edilir. Tarihsel konulu bir elyazması olan bu eser, önemli bir belge niteliğindedir. Bu kümeler halinde, şehirlerin endemik bitki örtüsüne uygun olarak yapılmıştır (Resim:9).(Yurdaydın,1976,s.23)

Kanuni Sultan Süleyman'ın1520 yılındaki tahta çıkışı ile 1555 yılları arasındaki olayları ve saltanatını anlatan 1558 tarihli Süleymanname'nin 69 minyatüründe daha çok geleneksel çiçek süslemeleri yer alsa da bu dönemde kullanılan natüraliste yakın yarı stilize çiçeklerin kullanımına da rastlanır. Kanuni Sultan Süleyman'ın bahçede oturup müzik dinlemesinin anlatıldığı bahçe köşkünde ki tahtında bağdaş kurarak oturan padişah, elinde bir gül goncasını koklamaktadır. (Resim:10) (Atasoy,2005,s.65) Köşkün iki yanında yer alan bahar dallarının altında ise gelincik ve zambaklar yer almıştır.16.yüzyılda tezhib ve minyatür sanatı estetik anlayışı, dini kurallara riayet edişi, yetiştirdiği sanatçıları ve bu bütüne sahip çıkan padişahları ile sanatımızda hak ettiği yeri almıştır.

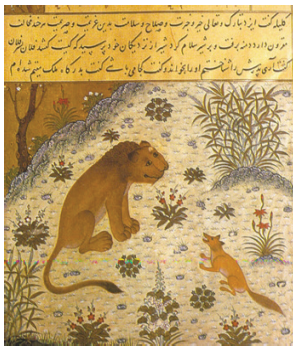
Osmanlı minyatür sanatının klâsik dönemi olarak adlandırılan 16. Yüzyılın ikinci yarısı ile 17. Yüzyılın ilk çeyreği arasındaki süreç, minyatürün yabancı etkilerden arınarak kendi kimliğini ve özgün üslubunu bulduğu, genişleyen topraklarla birlikte sanatın da zenginleştiği bir dönemdir. I. Ahmet albümünde gördüğümüz örnekler döneme ışık tutacak nitelikte olup çiçeklerin ustalıkla kullanıldığı minyatürler görülmektedir.(Resim:11) Yüzyıllar içinde Batı etkisi minyatür sanatında kendin yavaş yavaş göstermeye başlamıştır. 17. Yüzyıldan 19. Yüzyıla kadar toplumsal değişimlerden etkilenerek varlığını sürdürmüştür. Bu süreçte batı etkisinin altında kalan Türk sanatında barok tarz görülmeye başlanmış ve Türk rokokosu adı altında yeni bir üslup oluşmuştur. Çiçeklerin yoğun bir şekilde kullanıldığı bu üslub tezhip ve minyatürlerde kendini göstermiştir.

Minyatür sanatının 18. yüzyıldaki efsane ismi "Levni" de yaptığı figürlerin yanı sıra minyatürlerinde yer verdiği çiçekleri ile döneme imza atmıştır. Asıl adı Abdülcelil Çelebi olan sanatçı mahlas olarak "renk, elvan ve çeşit " anlamlarına gelen "Levni" adını kullanmıştır. İçinde 43adet portre bulunan albümde; figürleri iş yaparken göstermeyi tercih eden Levni, saraylıyı kahve taşırken, bir kadını başına çiçek takarken, bir adamı sarığını sararken, genç kızları çalgı çalarken, dans ederken ve çiçek tutarken tasvir etmiştir.(Resim:12)Genellikle çiçek motiflerini figürlerin ellerine, kıyafetlerinde ve saçlarını arasına yerleştirmiştir. Ayrıca Surneme-i Vehbi Minyatürlerindeki sahnelerde çiçekleri doğadaki gibi kümeler şeklinde resmetmiştir.(Atasoy, 2005,s.66) (Resim:13)

Türk tarihi boyunca önemli yeri olan çiçek, gelişerek ve farklıklar göstererek varlığını sürdürmüştür.

Stilize ve yarı stilize çiçeklerin yanı sıra natüralist tarzda da oldukça çok kullanılan çiçekler farklı şekillerde ele alınarak çiçek ressamlığı adı verilen yeni bir tarz ortaya çıkarılmıştır. 19. ve20. Yüzyıllarda çiçek ressamlığı başlı başına bir dal olarak kendini göstermiştir. Çiçek 21 yüzyılda da tarih boyunca olduğu gibi Türk sanatının her dalında kullanılmış ve kullanılmaya devam etmektedir. Yapılan eserlerde gerek stilize gerek yarı stilize çiçekler yer almakta ve bu çiçekler minyatürlerde, tezhiplerde ve diğer tezyini sanatlarda kullanılarak gelecek nesillere aktarılmaya devam etmektedir.

Resim 1: "Bezeklik Duvar Freski", Berlin Static Musseen III 8381



Resim 2: "Kelile ile Dimme" İÜK, 1022

Resim 3: "Selçuklu Çinisi" Museum Für İslamische Kunts Berlin

Resim 4 : "Varka ile Gülşah" TSMK, H, 841

Resim 5: "Fatih Portresi"TSMK H 2153, y.10a

Resim 6: "Vazoda Gül" TSMK

Resim 7: "Muhibbi Divanı" İÜK T 5467

Resim: 8 "Barboros Hayrettin Paşa" TSM H2134 9b

Resim9: İÜK, 5964 31b32a

Resim10: "Süleymanname" TSM H1517

Resim 11: TSMK B408

Resim:13TSM A3593

Resim12: "Levni" TSM H 2164

KAYNAKÇA

Akar,A., "Tezyni SanatlarımızdaVazo Motifleri", Vakıflar Dergisi Ankara 1969.

Atasoy, N.,15. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Bahçeleri ve Hasbahçeler, İstanbul,2005.

Baytop, T.,"TheTulip in İstanbul DuringTheOttomanPeriod", TheTulip: a SymbolforTwo Nations, Utrecht-İstanbul, 1993,s:40-49.

Baytop, T.,Eski Bahçe Gülleri, Ankara,2001.

Binark, İ.,Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı. Vakıflar Dergisi. Sayı:XII. Ankara, 1978.

Demiriz, Y.,Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler, İstanbul,1986.

Derman, F.Ç., "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tebirler Ve Malzeme", Hat Tezhip Sanatı, İstanbul, 2009, s:525-535.

Duran, G., "18.yy Tezhip Sanatı", Hat Tezhip Sanatı, İstanbul, 2009, s:397-416.

Duru, E. (1994) Çağdaş Türk Resim Süreci İçindeki Minyatürün Temel Yapısı Ve Yeri, Ankara.

Elmas, H. (2000). Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri. Konya. Arı Yayınevi

Elmas, H.(1994). "Nakkaş Osman ve Levniye Ait Surname Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi", S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Mahir, B.,Osmanlı Minyatür Sanatı, Kabalcı Yayınları, 2005,İstanbul.

Renda, G. (2001).Osmanlı Minyatür Sanatı, Promete, İstanbul.

Tansug, S.,Çagdas Türk Sanatı., İstanbul, 1996.

Üçer, K.- M. Menakıbı Münevvaran, İstanbul,2008

Üçer, K..-M.,Lale-i Münevveran İstanbul, 2006.

Yurdaydın, H.G.(1976). Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn. Ankara

TÜRK SÜSLEME SANATINDA LALE MOTİFİNİN YERİ VE KULLANIM ALANLARI

Arş.Gör. Itır Arat

Özet

İnsanlar ilk çağlardan günümüze kadar farklı malzemeler kullanarak çeşitli teknikler geliştirmiş ve süsleme sanatlarını yaratmışlardır. Süsleme sanatları farklı toplumların kültür, sanat anlayışını ve tarzını gösteren, bir yapı ve ya eşyanın kullanış amacının dışına çıkmadan daha güzel görünmesini sağlayan estetik çalışmaların başında gelir. Geçmişten bugüne Türk toplulukları tarafından meydana getirilen sayısız sanat eserleri incelendiğinde, büyük bir coğrafi alana yayılan Türk medeniyetlerinin asırlar boyu zengin sanat kültürü anlayışıyla var olduğu görülmektedir. Bu derin sanat anlayışı ile devam eden, geleneklerle yoğrulmuş olan Türk Süsleme Sanatları, önemli boyutlara ulaşmış; özgün ve estetik motifler ile kalıcı eserler verilmiştir. Süslemenin ana teması desendir ve bu desenler motiflerden oluşmaktadır. Türk tarihi boyunca süsleme sanatlarında kullanılan ve özel bir yere sahip olan Lale Motifi çeşit çeşit ve yepyeni biçimleri ile eşsiz bir dekorasyon sanatının öncülerinden olmuştur. Anadolu'da el dokumalarında, işlemelerde, mimaride, taş ve metal işçiliğinde, seramik ve pişmiş toprak örneklerde zengin çeşitlilik göstermiş, günlük yaşam biçimi içindeki farklı alanlara yansımıştır. Türkler çeşitlendirip çoğalttıkları lale görüntülerini uygulayabilecekleri yüzeylere işleyerek kültürel zenginliklerini gözler önüne sermiş ve bunun kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamıştır. Türk Süsleme Sanatı'nda önemli bir yeri oluşan lale motiflerinin belirlenmesi ve tanıtılması gerekliliği konunun önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Osmanlı dönemi de dahil olmak üzere yüz yıllardır süslemelerde kullanılan lale motiflerinin kullanım alanları, biçim, üslup ve kompozisyon özelliklerinin göstermiş olduğu gelişmeyi sergilemek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu bildiride Türk kültürünün temsilcilerinden olan, geçmişte ve günümüzde yaygın olarak kullanılan lale motifi tarihsel süreç kapsamında incelenmiş, lale motifinin kullanıldığı alanlardaki eserler ile ilgili örnekler görsellerle desteklenmiştir.

Anahtar kelimeler: Motif, Süsleme Sanatı, Lale Motifi

Abstract

People from the earliest times to the present day, using different materials and have developed a variety of techniques to create the decorative arts. Decorative arts culture of different communities, showing understanding of art and style comes at the beginning of the study to provide a more aesthetic look good without going out of the usage and purpose of a structure or property. When examining the past to today, countless works of art formed by the Turkish community, the Turkish civilization spread over a large geographical area that has seen centuries of art with a rich sense of culture aspect. This is followed by a deep understanding of art, Turkish Decorative Arts, which mingled with tradition, have reached significant proportions; permanent works with original and aesthetic motives were given. The main theme of the decorations are composed of these patterns and motifs. Used in the decorative arts during the Turkish history and a special place with a unique decoration with tulip motifs of all kinds and new forms of art it has been the pioneers. In hand-woven in Anatolia, working in architecture, in stone and metalwork, ceramics and terracotta samples showed the rich diversity is reflected in different areas of daily life. Turks are diversifying by processing the surface can apply duplicate images of tulips that she reveals the cultural richness and allow it to be transferred from generation to generation. Determining an important place consists of tulips and introducing the Turkish decorative arts are an important aspect of the subject requirement. Uses of the tulip motifs used to decorate the face for years, including the Ottoman period, forms, styles and developments which have shown to exhibit properties of the composition is the objective of this study. In this paper, one of

the representatives of the Turkish culture, past and present have been examined widely used within the scope of tulips historical process, examples of works in areas where use is supported by images of tulips.

Keywords: Motif, Decorative Arts, Tulip Motif

Giriş

Karşılığı İngilizce'de tulip, Fransızca'da tulipe, Almanca'da tulpe ve İtalyanca'da tulipano olan lale sözcüğü Türkçe'ye Farsça'dan geçmiştir. Bu sözcük bir değerli taş olan lal' e gönderme yapmakta, "kırmızı" anlamı taşımaktadır. Bir ismi de gül-i ateş-reng, yani "ateş renginde gül"dür. (İrepoğlu, 2012, s. 15) Lale, zambakgillerden bir çiçektir. (Dayıgil, 1938, s. 83) Üzerinde zarımsı bir örtü bulunan soğanlarıyla yıllarca yaşayabilen 10- 30 cm boyunda otsu bir bitkidir. Etli yeşil yapraklarının sayısı iki ile sekiz arasında değişir. Sapın ucunda çoğunlukla tek çiçek açar, ancak ender de olsa iki çiçek verdiği de olur . Taç yapraklarının rengi mavi dışında hemen her renkte olabilir. Lalenin ilk olarak Orta Asya'daki Tien-Şan Dağları'yla Pamir Dağları'nda görüldüğü varsayılmaktadır. (İrepoğlu, 2012, s. 15) Romalılar ve Bizanslılar döneminde lale tanınmamaktaydı. Bu döneme ait paralar, abideler, ve eşyalar üzerinde hiçbir lale motifinin bulunmaması bu düşünceyi desteklemektedir. (Baytop, 1992, s. 1) Lalenin Anadolu'ya gelişi Türk boyları tarafından olmuştur. Göçebeler akın ve ticaret yollarıyla, ilkbaharın müjdeleyicisi yaşamın ve bereketin sembolü olarak gördükleri laleyi doğudan batıya taşımışlardır. Anadolu yaylalarında 1700 metre üzerindeki yerlerde yetişen lale oldukça dayanıklı yabani bir çiçektir. (Cantemir ve Göleç, 2006, s. 12) Lalenin Türkiye'den Avrupa'ya götürüldüğü tarih kesin olarak bilinmemektedir. Lale hakkında bilgi veren ilk Avrupalı yazar ise 1546 yılında Ortadoğu ülkelerini gezen Fransız hekim P. Belon'dur. Anılarında laleyi "Kırmızı Zambak" olarak adlandırmış ve birçok yabancının çiçek soğanları almak için gemiyle İstanbul'a geldiklerini yazmıştır. Roma-Germen İmparatoru I. Ferdinand'ın Kanuni Sultan Süleyman nezdindeki elçisi O. G. de Busbecq'in, İstanbul'dan Avrupa'ya götürdüğü bitkiler arasında lale soğanlarının da bulunduğu sanılmaktadır. (Baytop, 1987, s. 8)

Lalenin Avrupa'da tanınması ve yayılmasında Fransız nebatatçısı Charles de l'Escluse (Latince : Carolus Clusius) (1526- 1609)' ün büyük katkısı olmuştur. Bu nebatat bilgini bütün Avrupa'yı dolaşmış, 1573-1576 yılları arasında Viyana Botanik Bahçesi direktörlüğünü yapmış ve bu sırada İstanbul'dan birçok soğanlı bitki elde etme olanağı bulmuştur. (Baytop, 1992, s.2) Lale sevdalıları ilk soğanlarını Clusius'tan ya da iş arkadaşlarından elde etmiştir. Daha sonraları lale, Hollanda'dan Fransa'ya sıçramış , 1610'lu yıllarda ise Paris'te soylular arasında saraylı hanımlara ender bulunur lale soğanlarını armağan etme yarışı başlamıştır. 16. yüzyılın sonlarında Avrupa'da; Kuzey İtalya, İngiltere, Roma - Germen İmparatorluğu'nda özellikle de Hollanda'da çiçekten büyük haz alan , "çiçek erbabı ya da heveslisi" diye tanımlanabilecek kişiler ortaya çıkmıştır. Lale giderek diğer çiçeklerin arasından sıyrılmış ve 17. Yüzyılın başlarında " Eğer insanlar Tanrı'nın seçilmiş yaratıklarıysa lale de mutlaka Tanrı'nın seçilmiş çiçeği olmalı düşüncesi yerleşmiştir. Bu narin çiçek kısa zamanda Fransız Sarayı'nın gözdesi olmuş ve lale modası yüzyılın ilk çeyreğine kadar tüm hızıyla sürmüştür. Bunun sonucunda Tulipmania'ya yani Lale çılgınlığına zemin hazırlamıştır. (İrepoğlu, 2012, s. 44)

Osman Devleti'nde Lale ve Lale Devri

Osmanlı Devleti'nde süs bitkisi olarak laleye, sümbüle, zerrine, karanfile, gül ve menekşeye değer verilmiştir. Lale, o dönemde Kefe (Kırım'ın güneyinde)'den getirilen bir çiçekti. II. Selim bu bölgeden 300.000 adet lale soğanı ısmarlamıştır. Turhan Baytop'un ifadesi ile "Lale-i Rumi" de denilen ve ayırıcı özelliklere sahip olan İstanbul Lalesi, Kefe'den getirilen bu lale soğanlarından elde edilmekteydi. Bu lalelerin seçme ve melezleme yoluyla yetiştirilmesine, lalenin ilk bilimsel sınıflama sisteminin temelini atan Ebusuud Efendi tarafından Kanuni Sultan Süleyman (1494 – 1566) devrinde başlanmıştır. (Baytop, 1987, s. 3)

1703-1730 yılları arasında hüküm süren Sultan III Ahmed'in saltanatının ikinci yarısını ve damadı Nevşehirli İbrahim Paşa'nın 1718-30 yılları arasındaki sadaretini kapsayan "Lale Devri" nin Osmanlı- Avusturya Savaşına son veren , 21

Temmuz 1718 tarihinde imzalanan Pasarofça Barış Antlaşması'ndan hemen sonra başladığı kabul edilir. Lale Devri'nde ortaya çıkan lale türlerinin şaşırtıcı sayısı , bu döneme ismini veren çiçeğin o zamanlar gördüğü itibarını anlatmak üzere bir göstergedir. (İrepoğlu, 2012, ss. 53,31)

Lalenin Osmanlılar tarafından bu kadar kabul görmesinin sebeplerinden biri de mistik bir görüşe dayanır. Lale Arap harfleri ile yazıldığında, Allah kelimesindeki bütün harfleri kapsamaktadır. Harflerinin karşılığı olan sayılar hesabına dayanan "ebced" usulüne göre de "Allah" kelimesi ile "lale" kelimesinin aynı rakama tekabül etmesi, edebiyatçılarda "yaratıcı"nın yarattıklarında tecelli etmesi düşüncesinden hareketle derin bir heyecan uyandırmıştır. (Gülersoy, 1980, s. 8) Osmanlı Devleti bu dönemde dünyadaki konumunu sorgulamaya başlamış ve yaşanan değişimlere karşı önlemler alınması gerektiğini fark etmiştir. Bu dönemdeki sanatsal süslemelerde, mimaride, resimde, müzikte kısacası her alanda gösteriş ve renk en çok vurgulanan ögeler olmuştur. Lale de Osmanlı Devleti'nde pek çok açıdan kabul görmüş ve farklı alanlarda kullanılmıştır.

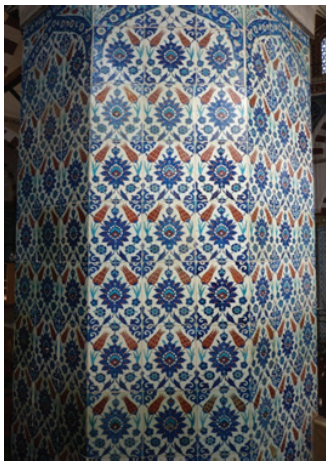
Lale Motifi ve Türk Süsleme Sanatında Kullanımı

Süsleme insanın doğumuyla başlar. Kendini, yaşadığı ortamı, kullandığı eşyayı göze en hoş hale getirme işlemine süsleme denir (Öney, 1978, s. 17) Süsleme sanatları milletlerin kültür, sanat anlayışını ve tarzını gösteren unsurların başında yer alır. Asırlar boyu çok geniş bir alana yayılmış olan Türk boyları, uzun yıllar çok farklı inanç ve sanat anlayışına sahip olan toplum ve medeniyetlerle ilim ve sanat ilişkileri nedeni ile günümüzde zengin ve benzeri bulunmayan bir kültür hazinesine sahiptir. (meb.gov.tr, 2015) Derin kültür birikimi sayesinde süsleme sanatlarında kullanılan pek çok motif bulunmaktadır. Bunlardan biri de Türk tarihinde önemli bir yere sahip olan lale motifidir.

Geçmişten günümüze kadar lale motifinin pek çok farklı alanda kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Anadolu'da laleyi şiirlerinde konu eden ilk düşünür Mevlana Celaleddin-i Rumi (1207–1273) olmuştur. (Baytop, 1987, s. 3) Lalenin süsleme motifi olarak kullanılması ve yaygınlaştırılması ise Selçuklu Devleti ile başlamaktadır. Anadolu'da ilk lale motifi 12. yüzyılda Selçuklu Sultanı II. Kılıçaslan'ın (1156 – 1192) yaptırdığı Alaeddin Köşkü çinilerinde görülmektedir. (İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2003, dvd) Bu tarihten itibaren lale, Anadolu'da süsleme motifi olarak kullanılmıştır.

Şekil 1.

12. yüzyılda Konya'da Anadolu Selçuklu hükümdarı Sultan II. Kılıç Arslan'ın (hük. 1156-1192) yaptırttığı Alaeddin Köşkü'nün duvarındaki çininin üzerine işlenmiş olan, iki kişinin arasında boyu onları aşan bir lale bulunmaktadır. Üstelik rengi de, lalenin bürünemediği tek renk olan mavidir. Alanya İç kazılarında çıkan bu sekiz köşeli lacivert ve turkuaz yıldız çinide yer alan bitki bir lale soyutlaması olarak yorumlanabilir (İrepoğlu, 2012, ss.23-149)



Şekil 2.

Doğadaki örneklerine es olarak lalenin, naturalist bir ifade kazanması Süleymaniye Camii ve Hürrem Sultan türbelerinde, Rüstem Pasa Camii çinilerinde gerçekleşir. Aniden naturalist bir tarz edinen ve süsleme motifi olarak panolarda yer alan lalelerin

farklı birçok çeşitte görülmesi ilginçtir. (Demiriz, 1996, ss.129-130)

Şekil 3.

Lale Osmanlı kültüründe her zaman sevilen motiflerden olmuştur, ancak özellikle 18. Yüzyılda kitap sanatındaki ve iç dekorasyondaki betimlemelerde lalenin bir altın çağ yaşadığı görülür. "Kırlangıç lalesi" denen , uçlara doğru iyice incelerek sivrilen lalelerin en sevilen türlerden olduğu anlaşılmaktadır. (İrepoğlu, 2012, s.56)

Yüzyıllardır altından gümüşe, demirden bakıra madenin birçok çeşidine lale formu verilmektedir. Askılar, parmaklıklar gibi mimariyi tamamlayan elemanlarda; şamdanlarda, miğferlerde, kılıçlarda, kaşık ve ya sahan gibi gereçlerin tutamaklarının ucunda ve pek çok eşyanın yüzey bezemesinde lale yorumları görülmektedir. Anadolu'da Selçuklu anıtlarında görülen stilize edilmiş lale çağrışımlarından sonra Osmanlı'daki anıtlarda da bu çiçek üslubunun uzantısı açık bir şekilde lale figürü olarak görülmektedir. (İrepoğlu, 2012, s.176-182)

Kendine özgü çizgisiyle ve kıvrımlarıyla çeşitli yüzey kullanımlarına olanak sağlayan, sürekliliği sayesinde uygulandığı alanlara akıcı bir üslup kazandıran lale figürü dokumalarda sıkça kullanılan bir motiftir. Dokuma tarihimizde lale figürlerini; kaftanlarda, halı-kilim gibi dokumalarda, yastık kılıflarında ve dokuma ile ilgili her türlü alanda görmek mümkündür. Günümüzde de lalenin kullanımı devam etmekte, kumaşlarda çeşitlendirilerek oluşturulan yeni desenlere esin kaynağı olmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Toplumların ilerleyip gelişebilmesi ve zenginleşebilmesi için geçmişlerine sahip çıkıp, kültürel varlıklarını korumaları gerekmektedir. Yeniliklere adapte olarak geleceğe yönelik sağlam adımlar atmak bir toplumun tarihi sürecini bilmesi ve gelenek göreneklerini muhafaza etmesiyle mümkündür. Anadolu'nun sahip olduğu Türk süsleme tarihi; farklı uygarlıkların kültür miraslarıyla bezenmiş ve binlerce yıllık birikimiyle günümüze kadar gelmiştir.

Güzelliği ile göze hitap eden ve Türkler için önemli bir değere sahip olan lale, yoğun olarak yetiştirildiği dönemde hem saray ve çevresi hem de halk tarafından büyük ilgi görmüştür. Bu ilgi zamanla "moda" ya dönüşmüş ve lalenin değeri gittikçe artmıştır. Yüzlerce çeşide ulaşarak çoğaltılan lale ticari bir mal olarak kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlı Devleti'nde günlük yaşamda sıklıkla yer alan lale, şiirlere, hikayelere konu edildiği gibi, motif olarakta süsleme sanatlarımızın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Bereket, özlem, aşk, güzellik gibi anlamlar yüklenen lalenin bir döneme adını vermesi tarihte enden karşılaşılan durumlardan biridir.

Lale Orta Asya'dan yola çıkıp, İran'dan geçerek Anadolu'ya yerleşip İstanbul'da çoğalırken yalnızca topraklarımızda değil, kültürümüzde de kök salmış bir çiçektir. (İrepoğlu, 2012, ss. 22-23) Bu özel çiçek Anadolu'dan Avrupa'ya yayılmış zamanla tüm dünyada tanınmıştır. Lalenin en önemli özelliği sahip olduğu özgün biçimi sayesinde farklı form ve özelliklerde kullanılabilmesi, motif olarak değişik şekillerde tasvir edilebilmesi ve bu değişikliklerin yanında göstermiş olduğu sürekliliktir. Yalnız Türk süsleme sanatlarında değil, dünya kültüründe de yer edinmiş olan lale, zarif duruşu ve üzerine yüklendiği anlamlarla birlikte sıkça kullanılan motiflerden biri olmuştur. Türk kültürünün ayrılmaz bir parçası haline gelen lale motifi hem ana hatlarının kullanımıyla yalın bir ifade katılarak , hem de çeşitlendirilip zenginleştirilerek yorumlanabilmektedir. Lalenin

kendisini ve yansımalarını sanatın ve tasarımın; seramik, tezhip, taş oymacılığı , metal işlemeciliği, dokuma vb. gibi alanlarında görmek mümkündür.

Günümüzde değerini koruyan ve ülkemizin tanıtımı için seçilen lale figürünü, Kültür ve Turizm Bakanlığınca tasarlanan logoda ve rozetlerde, Türk Hava Yolları uçaklarının üzerinde vb.lerinde kullanıldığı bilinmektedir. Sanatın hemen her alanında karşımıza çıkan bu figür temsili olarak İstanbul Film Festivali'nde almaya hak kazanan sanatçılara "Altın Lale" ödülü şeklinde verilmektedir. Lale, yalnızca Türkiye'de değil dünyanın pek çok yerinde kullanılan, festivallere konu olan, beğeni toplayan bir çiçek türü olduğu için figür olarakta sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Baytop, T. (1992). İstanbul Lalesi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi

Baytop, T. (1987). Osmanlı Lalesi. Lale Dergisi. Türk Petrol Vakfı'nın Yayınları: no 5

Cantemir, B. ve Göleç, M. (2006). Saray'ın Laleleri. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.S.

Dayıgil, F. (1938). İstanbul Çinilerinde Lale. Vakıflar Dergisi: no 1

Demiriz, Y. (1996). Cini Yazıları 1 İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları

Gülersoy, Ç. (1980). Lale ve İstanbul. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını

http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Geleneksel%20T%C3%BCrk%20S%C3%BCsleme%20Sanatlar%C4%B1.pdf

İrepoğlu. G. (2012). Lale, İstanbul: YKY

Lale Doğu'nun Işığı, DVD. (2003). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.S.

Öney, G. (1978). Anadolu Selçuklu Mimarisinde El Sanatları. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Şekil 1. Lale Doğu'nun Işığı, DVD. (2003).

Şekil 2. http://cinili.com/archive/rustem-pasa-camii-balcony-west-gallery-yukari-bati-galerisi-hatayi-motif/

Şekil 3. http://cinili.com/archive/rustem-pasa-camii-balcony-west-gallery-yukari-bati-galerisi-hatayi-motif/

TÜRK KALEMİŞİ SANATINDA UYGULAMA TEKNİKLERİ VE METODLARI

Yrd. Doç. Kaya Üçer

ÖZET

Temeli 8. ve 9. yüzyıllarda Orta Asya kültürüne dayanan ve gelişimini Anadolu coğrafyasında sürdürerek Osmanlı İmparatorluğu İstanbul'unda zirveye çıkaran "Kalemişi" sanatımız diğer geleneksel Türk sanatları kadar ilgi görmemekle beraber en yaygın sanat kollarımızdan birisidir. Bu sanatta Akademik düzeyde çalışmanın son derece az olması, Üniversitelerimizin Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerinde hali hazırda "Kalemişi" genelde sadece ders olarak geçilmesi noktasında, Bu sanatın kurallarını yapım ve uygulama metotlarını, yüzyıllara göre üslup özelliklerini araştırmak ve bu araştırmayı sanatseverlerle paylaşmak temel amacımdır.

Bu güne kadar, yazılı kuralları hali hazırda oluşmamış olan kalemişi uygulama tekniklerinin belirli bir sıra ve disiplin altında işlenmesi bildirinin ana konusudur. Sıva ve ahşap üstü uygulamaları ile bilinen kalemişi çalışma tekniklerinin çeşitliliğini göstermek yaygın uygulama tekniklerini belirleyerek ilgilisinin bilgisine sunmak temel amaçtır.

Anahtar Kelime; kalemişi, restorasyon, ahşap, sıva.

SUMMARY

Basically the 8th and 9th centuries, continuing the Central Asia based on culture and development in Anatolia issuing summit Ottoman Empire in Istanbul "Kalemişi" art is our one of our most common art arm but seeing as much attention as other traditional Turkish arts. The academic level is less highly of the work of art, readily in the Department of Traditional Turkish Arts of our University "Kalemişi" generally only be passed as a lesson point, that the rules of construction and application methods of art, to investigate the stylistic features than century, and I'm basically aim to share this research with the art. Until this day, the main subject of the report is a specific order and discipline of the engraving applications under processing technique that written rules did not occur readily.

Plaster and show the diversity of applications over the known wood engraving technique works by detecting the common practice to provide the relevant technical knowledge is the main objective.

Keyword: Kalemişi, restoration, wood, plaster

GİRİŞ

Günümüzde yarı geçirgen kâğıtlara (eskiz kâğıdı) kurşun kalem yardımı ile çizilen kurallı ve gelenekli desenlerin, aynı yarı geçirgen kâğıt üzerinde iğnelenerek delinmesi ve uygulanacağı yüzeye, tercihen söğüt ağaçlarından elde edilen kömür tozundan yapılan tamponla silkelenip (sepilenip) yüzeye aktarılmasından sonra çeşitli renkler ve muhtelif fırçalar yardımı ile boyanıp, yine ince fırçalar ile kontürlenmesiyle (tahrirlenmesi) elde edilen kurallı süsleme tarzıdır. Yüzyıllar boyunca Türk Klasik Sanatlarının bir kolu olmuş, sivil, dini, askeri, mimari yapıların iç ve dış mekân süsleme unsuru olarak kullanılmıştır.

Türk Kalemişi Sanatı, kökeni Orta Asya'ya dayanan 8-9. Yüzyıl Türk Uygur sanatına kadar dayanan bir geçmişe sahiptir. Türklerin Orta Asya steplerinden göçleri ile Anadolu topraklarına taşınan bir sanat kolumuzdur. Kara Hoça ve Bezeklik duvar fresklerindeki süslemeler, Türk Sanatının motif dağarcığının merkezi olmuş, Türklerin İslam Dinini kabulü ile stilize motif ve kompozisyonların İslam Sanatı ile olan birebir örtüşmesi bu tarz desen ve uygulamaların gelişmesini sağlamıştır.
Orta Asya'dan Anadolu topraklarına uzanan yaşanmışlıklar ve tarihsel süreç, İslam'ın kabulü ile gelişen klasik sanatlar ve bu sanatların merkez kollarından kalemişi sanatı, Büyük Selçuklu,

Selçuklu, Beylikler Dönemi, Erken Osmanlı, Osmanlı İmparatorluğu Klasik Dönem, Eklektik (Barok, Rokoko, Ampir sentezi) Dönem, Cumhuriyet sonrası ve de günümüze kadar gelen bir tarihsel bir tarz süreci yaşamıştır.

Bu sanatta 16. Yüzyıl Klasik tarzla zirveye çıkılan dönem olmuştur. Saray Nakkaşhanesi geleneği ile dönem bütünlüğü ve tarzı gösteren bu yüzyılda klasik sanatların her alanında bir Rönesans yaşanmış, kalemişi sanatı da verdiği muhteşem eserlerle, bu devrin nadide bir parçası olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun batıya açılması ile sanatımızın her alanında hâkim olan Eklektik tarz Barok, Rokoko, Ampir karışımı, en çok kalemişi sanatımızı etkilemiş, Anadolu coğrafyasından İstanbul boğaz yalılarına kadar her mekân ve ortamda uygulanmıştır. Kalemişi sanatı Osmanlı'nın başkentinde yurt dışından gelen ustalar marifeti ile uygulanırken, oluşan büyük talep üzerine bu ustaların yanında eğitim alan yada çalışan ustalar marifetiyle de Anadolu coğrafyasından Osmanlı'nın tüm coğrafyasına yayılmıştır. Batılılaşma döneminin süsleme anlayışı Barok Rokoko Ampir sentezinden ortaya çıkan ve Osmanlı Coğrafyasında yaşayan sanatçılar tarafından yorumlanarak işlenen desenler,"Türk Rokokosu" adı ile anılır olmuştur.

Osmanlı sanatının batılılaşma süreci son dönemlerde sekteye uğramış olsa da Avrupa'da ortaya çıkan akımlar hemen etkisini gösterip Osmanlı sanat eserlerinde ya da mimari yapılarında bir moda gibi kullanılmıştır.19.yy. Sonunda Tüm Avrupa'yı hızlı bir rüzgar gibi saran Art Nouva ve Art Deco akımı da bunlardandır. Klasik dönemin motif ve desen kompozisyon yapısı batılı etki altında renklendirilmiş ve işlenmeye başladığı son yıllar ise batılılaşma döneminin artık sona erdiği ya da başka bir değişle "neo klasik" kalemişi sanatının uygulandığı örnekler yapılır olmuştur. Cumhuriyet sonrası Türk sanatında,güzel sanatların batılılaşma hevesinin devam ettiği görülür. Geleneksel sanatlar ise geleneğine dayanan gücü ile ayakta kalmayı başarmışsa da münferit sanatçıların iradesiyle günümüze taşınabilmiştir. Restorasyon işlerinde bir iki iyi niyetli işe gönül vermiş usta, güncel yeni uygulamalarda ise hızla gelişen gecekondu yapımı ve kültürü bu sanatı ayakta tutan sebepler olmuştur.

SIVA ÜZERİ UYGULAMALAR
DÜZ SIVA ÜZERİ UYGULAMALAR;

Kontürlü (Tahrirli) uygulamalar: Sıvalı yüzeyler üzerine ; tasarlanmış olan desen eskiz kağıdına çizilir.Desen iğne yardımı ile delinir ve uygulama yüzeyine kömür tozu tamponu ile silkelenir.Yüzeye geçen desen muhtelif fırça ve boyalar yardımı ile işlenir.Tahrirli (Kontürlü) olan sıva üstü kalemişi çalışmalarında 2 metod kullanılır.Birtanesi Tezhip sanatında da olduğu gibi renklendirilen desene tahrir çekilir,daha sonra zemin renkleri doldurulur yada renklendirilen motiflere zemin renkleride uygulanıp en son tahrir çekilir.Bu metodlar ustanın el melekesine ve alışkanlıklarına göre uygulamada şekil alır.

Kontürsüz (Negatif) uygulamalar: Sıvalı yüzeyler üzerine,Negatif adını verdiğimiz bu kontürsüz kalemişi uygulamalarında ilk önce genel zeminler hazırlanır.Desen daha sonra silkelenir ve daha sonrasında da renklendirme yapılır motifi sınırlayacak bir koyu renk kontür motiflere uygulanmayacağı için zemin desen renkleri genelde kontras seçilir ve işçiliği kontür çeker gibi tiziz yapılarak sonuçlandırılır.Bu metod tahrirli uygulama metoduna göre daha pratik bir uygulamadır .Benzer çalışma şekli tezhipli eserlerde ve çini uygulamalarında da kullanılmaktadır.

Baskı Şablonlama (Stencıl) uygulamaları: Şablon ,baskı, adlarını verdiğimiz yabancı dil uygulamalarında "stencıl" ismi ile adlandırılan bu uygulama kalemişi süsleme sanatı içinde en pratik ve hızlı üreyen çalışma metodudur. Günümüzde asetattan kesilen desenler, geçmişte de bezir veya vernik emdirilmiş kartonlardan kesilerek uygulama yüzeyine top fırçalar yada sünger tamponlar yardımı ile işlenmektedir. Bu sayede şablon devamlı kullanılabilmekte ve desen standart olarak üremektedir.

Duvar Resmi; Kalemişi sanatının uygulamalarında motif kompozisyon programları dışında karşımıza çıkan en yaygın uygulama da sıva üzerinde sık sık karşımıza çıkan "duvar resmi" çalışmalarıdır. Genelde bir konuyu anlatan yapıldığı yerin özelliğini niteleyen yada dini temalı uygulamalar olarak karşımıza çıkan duvar ve tavan resimleri, serbest fırça darbeleri ile yapılan uygulamalardır. Orta Asya'da başlayan duvar resmi geleneği,17. yüzyıl sonrasında batılılaşma döneminde uygulanmıştır.

Fresk Tekniği; Kalemişi sanatı içinde yer alan "Duvar Resmi" çalışmalarında bir önemli uygulama da "Fresk" (Fresko) tekniğidir. Geçmişi yüzyıllar öncesine dayanan bu teknikte sıva yaş iken desen metal mil yardımı ile çizilir ıslak sıvaya renk emdirilmek surati ile resim ortaya çıkarılırdı. Sıva kuruduktan sonra son derece kalıcı yüzyıllar boyunca yaşayacak bir teknik ile resim yapılmış olurdu. Islak Fresk (buon) tekniği, Kuru fresk (secco) tekniği olarak uygulamaları mevcuttur

KABARTMA YÜZEYLİ SIVA ÜZERİ UYGULAMALARI

Sıva üzeri kabartma (Malakari); Türk kalemişi sanatının önemli süsleme unsurlarından biri olan "Malakari" adından da anlaşılacağı üzere küçük malalar, kaşık adı verilen muhtelif metal aletler,keski ve bıçaklar ile uygulama yüzeyinde oymak ,kesmek sureti ile yapılan çalışma tarzıdır.uygula yüzeyindeki hacimli görüntüsü izleyen açısından muhteşem bir görsel zenginlik yaratmaktadır.

Sıva üzeri mukavva kesme; Malakari tarzı süsleme uygulamalarında bir diğer method da kabartma yapılacak yüzeylerin sulu alçı veya kireç emdirilmiş mukavvaların desene göre kesilerek uygulama yüzeyine yapıştırılması yöntemidir. Yapıştırılan mukavvalar bulunduğu yüzeyde de alçı ile kuvvetlendirilmekte ve sonrasında da renklendirilerek kalemişi desen ortaya çıkarılmaktadır.

Malakari tarzında Kalıp-Döküm-Kartonpiyer Tekniği; Malakari gibi boyutlu süslemelerde kullanılan bir teknikte 18. Yüzyıl ve sonrasında ülke coğrafyasında yapılan binalarda sıkça kullanılmış olan "Kartonpiyer" tekniğidir. Uygulama örneği hazırlanan kabartma süsleme kalıbı alınıp bu kalıba tekrar tekrar döküm yapılması ile elde edilen parçaların kuruduktan sonra uygulama yüzeyine yine dökümün yapıldığı malzemenin akışkan hali ile yapıştırılması sonucu bu süsleme elde edilir.

Çökertme (Alçı) ; Kaba sıva kuruduktan sonra ince sıva ve kuruduktan sonra çökertmeli desenin yapılacağı ince nefaset sıvası çekilir ve yapılan taksimata göre sıva tam kurumadan mühür gibi hazırlanan desen duvar yüzeyine uygulanır.Bu mühür eski zamanlarda ahşaptan,günümüzde de alüminyum kalıp malzemesinden bilgisayar ortamında çizilerek ve oyularak hazırlanmaktadır.

TAKLİT KALEMİŞİ UYGULAMALARI

Çini Taklidi Kalemişi Uygulamaları; sıva ve ahşap yüzeyler üzerinde karşımıza çıkan bir kalemişi uygulaması da babamın tabiri ile "imitasyon çini" güncel Türkçe ile "çini taklidi" çalışmalarıdır. Yapının çini uygulanacak kısımlarına çini yapımı yapının açılışına yetişmediği zamanlarda çinide kullanılan desen ve renkler aynen uygulanarak Hatta çini derz aralıkları bile çizilerek bir göz yanılsaması da yaratılarak yapılan uygulamalı mevcuttur. Restorasyon uygulamalarında da teknik olarak yapılamayan çini kaplı duvarlarda eksiklerin kalemişi tekniği ile yapılması da sıkça karşımıza çıkan uygulamalardandır.

Mozaik Taklidi Kalemişi Uygulamaları; "Çini Taklidi" kalemişi uygulamaları benzeri bir uygulamada Ayasofya camiinde yer alan "Mozaik Taklidi" kalemişi örneği olabilir. Ayasofya camii restorasyonu için İtalya'dan getirtilen Fosatti'nin yaptırdığı gerçek mozaiklerin dökülmüş olanlarının yerine yapılmış olan "imitasyon mozai"'ler "Mozaik Taklidi" çalışmalar da kalemişi sanatının orijinalin taklidi uygulamalarına girmektedir.

Mermer-Somaki Kalemişi Uygulamaları; Bilhassa 18. Yüzyıl sonrası batılılaşma döneminde yapılan eklektik kalemişi uygulamalarında Barok,

Rokoko, Ampir gibi süsleme unsurları içerisinde mermer taklidi süsleme unsurlarını kullanmak adetten olmuştur. Usta ağzı ile yada kültür bakanlığı poz tariflerindeki karşılığı ile "somaki" mermer taklidi çok sıklıkla başvurulan bir süsleme tarzıdır. Avrupa sanatında zenginliğin, ihtişamın, kalıcılığın göstergesi olan mermer, Avrupa sanatında kullanıldığı imitasyon uygulamaları sanatımıza girmiştir.

AHŞAP YÜZEY ÜZERİ UYGULAMALAR;

Ahşap Yüzey Üzeri Kalemişi Uygulaması

Konut Mimarisi Saray yapıları,askeri ve sivil mimari uygulamalarında kalemişi çalışma yüzeyi olarak sıkça kullanılan bir malzemede ahşaptır. kestane,çam,gürgen çeşidi genelde birinci sınıf ve uygulama mekanı içinde kurutulmuş olan işlenmiş ahşaplar,kaplandığı tavan ,duvar gibi yüzeylerde kalemişi uygulama zemini olarak kullanılır.Ahşap zemine sürülen sülyen veya Gomalak ile doyurulan bu yüzeylere hem kalemişi yapılır hem de böcek ve kurtlara karşı bir nevi emprenye edilmiş olurdu.

Edirnekari

Edirnekari kalemişi sanatındaki anlamı ile ; ahşap üstüne alçı yada elekaltı üstübeç ,boncuk tutkalı karışımı ile yapılan kabartma desenli uygulamalara verilen isimdir.Bu malzeme Mezopotamya havzasında nohut unu ve yumurta akı ile hazırlanarak kullanılmıştır. 2-3 mm kalınlığında yapılan kabartmalı kısımlar üzerine altın varak yapıldığında altın bakıldığı her açıdan kendini gösterir ve ışıltısını izleyicisine aktarır.

Ahşap Oyma Üzeri Renklendirmeleri

Kalemişi sanatımızda ençok karıştırılan uygula tarzıdır.Edirnekari tarzı ile olan görüntü benzerliği,izleyici açısından yorum karışıklığına sebeb vermektedir.İstenilen desene göre oyulmuş olan ahşap süslemelerin renklendirilmesi,altın varak kaplanması ile ortaya çıkan bir süsleme

Bez Üzeri (Tuval) Uygulamalar

Kalemişi çalışmalarında ahşap yüzeylerde kullanılan yaygın metot ise; Ahşap yüzeye ham bez kaplanarak yapılan uygulama tarzıdır. Bu sayede ahşabın ek yerleri ve zaman içinde ortaya çıkabilecek olan çatlamalar kamufle edilmekte, kalemişi uygulaması içinde rahat bir çalışma yüzeyi elde edilmektedir. Ham bez yüzeyi doyurularak bir tuval haline getirilir ve üzerine kalemişi çalışması yapılır.

METAL YÜZEY ÜZERİ UYGULAMALAR

Kalemişi sanatında nadir olarak görülen bu çalışma yüzeyi, aslında mimari yapıların yaşam alanı olarak kullanılan bodrum katları ve zemin katları öncelikli mekânlarında kullanılır. Neme, rutubete, su ile her an temas edebilecek yüzeylere uygulanan bu sistemde ham beze sıcak sıvı hale getirilmiş Kalay emdirilmek ve merdanelerden geçirmek sureti ile metal bir kumaş elde edilir. Eni dar boyu serbest ölçüde olan bu metal bezler birbirine eklenerek büyük bir duvar kâğıdı gibi uygulama yüzeyine gerilerek kullanılır. Bu kalemişi tekniğinin ülkemizdeki bu güne kadar karşımıza çıkan örnekleri Bursa Emir Sultan Türbesi Duvarlarıdır

DERİ ÜZERİ UYGULAMALAR

Muhtelif işlemlerden geçirilip parşömen kıvamına getirilen tercihen ceylan,genç dana,keçi, veya muadili hayvanlardan elde edilen derileri yan yana getirilmek sureti ile birleştirilir ve uygulama yüzeyine bez gibi gerilerek sabitlenir.Deri yüzey uygulamalarının hem düz yüzey hemde kubbe uygulama örneği kalemişi sanatımızda mevcuttur. Topkapı Sarayı Müzesi Harem dairesi çifte kasırlar (Şehzadeler çalışma odası) dairesinin tavanında bulunan kubbe ve Tophane Kılıç Ali Paşa Camii Hünkar mahfili tavanında bulunmaktadır.

TAŞ ve MERMER ÜZERİ UYGULAMALAR

Sert yüzeylerde kalemişi çalışılacak yüzeyin tümüne sülyen "anti-pas" sürülür ve üzerine kalemişi çalışması yapılır. Bu uygulamadaki asıl sebep yüzeyde kullanılacak olan demir ve kurşun oksit boyalarla altın varak uygulamalarında oksidasyonun önüne geçmek ve uzun süre yaşamasını sağlamaktır. Kalemişi uygulamalarının ahşap, sıva üzerindeki uygulama metotları aynen

taş ve mermer yüzeyler içinde geçerli uygulama metotlarıdır.

SONUÇ

Geleneksel Türk sanatları içinde akademik açıdan hak ettiği ihtimamı görememiş olan ve daha ziyade usta marifeti ile yürütülen Türk Kalemişi sanatında, uygulama metot ve tekniklerini belirli kurallar içine sokmak amacı ile yaptığım bu çalışma da uygulama tecrübelerimi ve babam Nakkaş Hamit (usta) Üçer'den aldığım bilgiler doğrultusunda hazırladığım, kalemişi derslerinde de öğrencilere aktardığım çalışmalardır. Örneğin; ülkemizde kullanılmayan metal üzeri kalemişi örneği bizim çalışmalarımız sırasında şans eseri karşımıza çıkan bir tekniktir. Dimi adı verilen ham beze sıcak kalay emdirilip merdanelerden geçirilerek elde edilen malzeme uygulama yüzeyine gerilerek üzerine kalemişi çalışılmıştır. Bu nadir örnek Bursa Emir Sultan Camii haziresinde yer alan Türbesinde iç beden duvarlarında karşımıza çıkmıştır. İşte bu tecrübeleri ilgililerine aktarmak, bu çalışmadaki temel amaçtır.

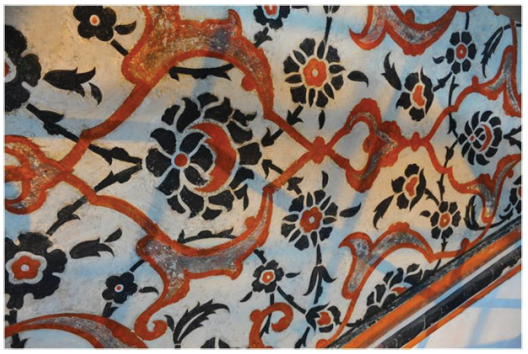
Resim1: Sıva Üstü Kalemişi Örneği Yenikapı Mevlevihane Mescidi

Resim 2: Sıva Üstü Kalemişi Örneği TSM Revam Köşkü

Resim 3-4: Edirnekârî Kalemişi Örneği Karaahmet Paşa Camii Topkapı/ İstanbul

Resim 5: Sıvaüstü Kalemişi Örneği, Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii Sultanahmet/İstanbul

Resim6: Malakari Kalemişi Örneği TSM Harem III. Murad Yatak Odası Kubbesi



Resim 7: Sıvaüstü Negatif Tekniğinde Kalemişi Örneği Süleymaniye Camii Aslanöğsü

Resim 8: Ahşapüstü Renklendirme Tekniği TSM Harem Kösem Sultan Dairesi

Resim9: Tual Üzeri Kalemişi Örneği Ertuğrul Tekke Cami

Resim 10: Kartonpiyer Tekniğinde Kalemişi Örneği TSM III. Ahmet Kütüphanesi

Resim11: Deri Üzeri Kalemişi Örneği TSM Harem Çiftekasırlar

KAYNAKÇA

ASLANAPA, Oktay ; " Türk Süsleme Sanatları-Turkish Decorative Arts ", Türk Süsleme Sanatları, (Haz. Mehmet Özel), I. Devlet Türk Süsleme Sanatları Sergisi Kataloğu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Apa Ofset Basımevi, İstanbul, s.6-8.

ARSEVEN, Celal Esat ; Türk Sanatı Tarihi. Menşeinden Bugüne kadar Mimari, heykel,resim, süsleme ve tezyini sanatlar , I-X. Fasikül. Maarif Vekaleti Yayınları, İstanbul 1955-1959.

BİNARK, İsmet ; Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı, Vakıflar Dergisi, S.12,

ÇAĞMAN, Filiz; " Kanunî Dönemi Osmanlı Saray Sanatcıları Örgütü Ehl-i Hiref ", Türkiyemiz, Y.18, S.54, Sayılı Matbaası, İstanbul, Şubat 1988, s.11-15.; Ehl-i Hiref, s.15-17.(İng).

DEMİRONAT, Muhsin ; " Türk Tezyini Sanatlarında Motifler ", Akademi, S.5, Mart, 1966, s.48-49.

ÜNVER, A. Süheyl ; " Türk Tezyinatı ", Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni, S.133, Şubat 1953, s. 12-14.

ANTALYA İĞNE OYALARI

Prof. Dr. Mediha Güler
Ayşe Nur Hatap

Özet

El sanatları Anadolu insanının sevgisini, tutkusunu sergileyen, bir milletin gelenek ve göreneklerinin nesilden nesile aktarılmasını sağlayan en somut belgelerdir.

El sanatları içinde önemli bir yeri olan iğne oyaları ise, Türk halkının kültürünü, zekasını, yaratıcılığını duygu ve düşüncelerini en iyi biçimde yansıtmaktadır. İğne oyaları, Türk kadınlarının üstün yaratıcılığını temsil etmektedir. Çeşitli örnekleri günümüze kadar ulaşarak Türk kültürünün zenginliğini açıkça ifade etmektedir.

Bu incelemede Antalya ilinde yapılan iğne oyalarından, örnekler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Antalya, El sanatları, İğne Oyası

NEEDLE LACE IN ANTALYA

Summary

Handcraft demonstrates the love and passion of Anatolian people and it is the most important document which allows the transfer of tradition and customs from generation to generation.

Needle lace which has an important place in handcraft reflects the culture, intelligence, creativity,thought and feelings of Turkish people. Needle lace represents the outstanding creativity of Turkish woman. Several examples of needle laces which reach up to the present expresses the richness of Turkish culture obviously.

In this research some examples of point laces which are made in Antalya province, have been presented.

Key Words : Antalya, Handcrafts, Needle lace

GİRİŞ

İğne oyası, gereci genellikle ipek olan, dikiş iğnesi yardımı ile ipliklerin üst üste düğümlenmesiyle iki veya üç boyutlu örülen bir oya türüdür (Markaloğlu, 1986, s:4).

Türk kadınına özgü bir sanat olan iğne oyacılığı, diğer batının dantelinden teknik ve motif bakımından farklılık taşır. İğne oyalarımız ilk bakışta dantele benzerlik gösterse de, bir alan oluşturan ve mutlaka bir eşyaya dikilmek üzere yapılan iki boyutlu dantelden, üç boyutlu yapısı ve başlı başına bir süsleyici olması ile ayrılmaktadır (Öğüt,1973 s:55)

Kadınlığın kolaylıkla anlaşılamayan his ve kaprisleri büyük incelik içinde kuvvetle bu işlerde ifadesini bulmuş ve oya gibi sözüyle de ideal güzelliğe sembol olmuştur (Öztürk, 1997, s:85).

Eski iğne oyası örneklerinden anlaşıldığına göre iğne oyaları ve tüm el işlemeciliği Anadolu'da 18. Yy. da altın çağını yaşamıştır. Tanzimat'tan sonra oluşan batı hayranlığının doğurduğu taklitçiliğin olumsuz etkilerinin sonucu olarak, iğne oyalarına ilgi giderek azalmıştır (Onuk, 1988, s:7).

İnsanın beslenme, giyinme ve barınma gereksinimleri karşılanırken estetik duyuların doyurulması ihtiyacı da içgüdüsel bir istektir. Bu istek insanlarda değişik modellere, desenlere, renklere, yakın ve uzak çevrelerini düzenlemelerine, giyime ve süslenmelerine imkân sağlamıştır. Halk kültürünün önemli maddi kültür örneklerinden olan geleneksel kadın baş süslemelerinin, bugüne kadar gelmesi Türk kültürünün zenginliğini estetik değer yargılarını açıkça ortaya koymaktadır (Özder, 1999, s:6).

İğne oyası örnekleri farklı alanda kullanılabilecek estetik değere sahiptir. Bireyin sosyal ve ekonomik hayatının gelişmesine katkı sağlamakta ve sanatsal ürünlerin ortaya çıkması için yararlı bir uğraş ortamı yaratmaktadır.

Bu çalışmada amaç, Antalya ilinde yapılan iğne oyalarından örnekler sunarak bilgi vermektir. Çalışmanın Antalya ili iğne oyalarını tanıtıcı bir kaynak olması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Yöntem

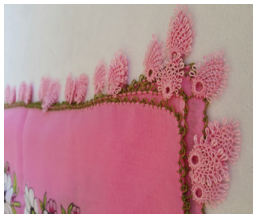
Çalışmada betimsel yöntem kullanılarak iğne oyaları ile ilgili literatür taraması yapılmış ve iğne oyası hakkında bilgi verilmiştir. Araştırma evrenini Antalya iğne oyaları, örneklemini ise iki veya

üç boyutlu yapılan yazma ve çeşitli aksesuarlar oluşturmaktadır. Yörede ev hanımlarından tespit edilen çok sayıda yazma ve aksesuarlardan yalnızca on adeti incelenmiştir.

Antalya İğne Oyaları

Antalya da çeyiz geleneğinin hala devam ediyor olması iğne oyalarının yaygın olarak yapılmasına olanak sağlamıştır. Antalya ilinde oyalar, genellikle kare biçiminde olan ve baş örtmek için kullanılan yazma kenarlarına direkt uygulanmakta veya kenarı zürafa yapılarak tutturulmaktadır. Asıl kullanım amacı, süs ve süslenmek olduğundan, çağın kompozisyon ve malzemesine göre değişiklik göstermiştir.

Fotoğraf 1- Menekşe motifli namaz örtüsü.



Fotoğraf 2- Badem motifli yazma.

İğne oyaları geçmişte, 95x95 ebatlarında yazma kenarlarına üç boyutlu yapılırmış, zamanla oyanın yaygınlaşması ve çeyiz geleneği haline gelmesiyle iki boyutlu yapılmaya başlanmıştır. Yazma kenarlarına yapılan oyalar genellikle 2x2,5cm. ölçülerinde kenarı zürefa yapılarak tutturulan oya grubunda zürefa, ilmek, trabzan, piko (fiskil) teknikleri kullanılarak oluşturulmuştur. Bazı motiflerin alt veya orta kısmında dairesel görünüm elde etmek için plastik bir halka kullanılmıştır (Fotoğraf 2). Tespit edilen iğne oyalarında temel araç olarak iğne, yardımcı araç olarak tığ kullanıldığı saptanmıştır.

Fotoğraf 3- Gelin tacı.

Fotoğraf.4-Kına gecesi tacı.

Antalya da iğne oyası yapan bireylerin çeşitli kurslara giderek kendilerini geliştirmesi ve iğne oyası kullanım alanlarının çeşitlenmesiyle çok fazla ürün ortaya çıkmaya başlamıştır. Yazma kenarlarından çok aksesuar yapımına dönmüştür. Kolye, bileklik, çeşitli taçlar, broşlar vb. aksesuar yapımında genellikle ilmek tekniği kullanılarak arttırma ve eksiltme yapılmıştır. Oyaların katmanları tek tek yapılmış ve iç içe geçirilerek birbirine tutturulmuştur. Oyanın orta kısmına piko (fiskil) tekniği uygulanmıştır. Taç şekline getirmek için, tel aynı iplikle sarılmıştır (Fotoğraf 3-4).

Oyalarda eskiden ipek iplik kullanılırken günümüzde alım gücünün azalması ve malzeme temininin zorlaşması nedeniyle masura adı verilen sentetik iplikler kullanıldığı görülmektedir. İpliklerin kendi sertliği yeterli olup, oyalar çeşitli malzemeler ile sertleştirilmemektedir. Fakat çiçek kenarlarının şekillendirilmesi için balin ve oya teli kullanılmaktadır.

Fotoğraf.5-Papatya kolye.

Fotoğraf.6-Sonbahar yaprakları.

Antalya iğne oyalarının kompozisyon özellikleri incelendiğinde, ana ve ara motif tekrarlarının yoğunlukta olduğu belirlenmiştir fakat günümüz oyaların da başlı başına motif olarak uygulandığı görülmektedir. Yazma kenarlarına yapılan motifler, bitkisel, geometrik, nesneli bezemelerdir. Aksesuarlarda ise yoğun olarak bitkisel bezemeler kullanılmıştır.

Fotoğraf.7-Üzüm broş.

Fotoğraf.8-Kır çiçekleri (Vazo).

Toros dağlarının bazı dağ köylerinde, yeni gelin belli bir süre geleneklere göre evinde istediği zaman istediği şekilde konuşmazdı, yaptıkları iğne oyaları ile anlatmak istediklerini ifade ederlerdi. Yeşilin çeşitli tonlarıyla işlenen oyalar, yeni gelinin evinden ve eşinden memnun olduğunun, sarı renkli oyada ise mutsuz olduğunu ifade ederlerdi.

Bir oya üzerinde renkleri kullanırken doğayı, sıcak-soğuk; açık-koyu vb. unsurlarla yorumlamak da

önem taşımaktadır. Düz renkte yapılanda ise, daha karmaşık renklere doğru gidilir. Oyalar genellikle yazma kenarlarına yapıldığı için, yazma renklerine bağımlı olarak renk seçilmektedir. Aksesuarlarda ise, kişinin zevkine göre renk belirlenmiştir. En çok kullanılan renkler, pembe, beyaz, mor, sarı, yeşil, kırmızı, mavidir.

Fotoğraf 9- Menekşe bileklik.

Fotoğraf 10- Katlı gül broş.

Antalya ilinde oyalar, çeyizin yanı sıra ev ekonomisine katkıda bulunmak için yapıldığı görülmektedir. Antalya'da iğne oyası yapımı büyük ilgi görmektedir. Bireyler bu ilginin azalmaması için özgün tasarımlar yapmaya devam etmektedirler.

Antalya'nın turizm şehri olması, el sanatlarının gelişmesine katkı sağlamıştır. Şehre gelen turistler yapılan iğne oyalarına büyük ilgi göstermiştir. Satın almanın yanında, iğne oyası yapımı öğrenerek kendi ülkelerinde kurslar açmışlardır.

Teknolojinin gelişmesi dolayısıyla sanayinin gelişmesi neticesinde, el sanatları günümüzde hemen hemen ortadan kalkmış durumdadır. Milli kültür ürünlerinin yaşatılarak ve ticarileştirilerek kültür turizmine kazandırılması, değerlerimizi öne çıkarmak ve bu değerleri pazarlayabilmek amacıyla merkezlere çeşitli stantlar kurulmaktadır. Bu stantlarda iğne oyası yapan ev hanımları, ürünlerini satarak hem kendine hem de turizme katkı sağlamaktadırlar.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Oyalar, Osmanlı döneminden günümüze geleneksel yollarla, usta-çırak ilişkisi, çeyiz geleneği başta olmak üzere kültürel, toplumsal ve ekonomik nedenlerle gelmiştir.

Oyalar, halkın kültürel kişiliğinin ortaya çıkmasında, somut, anlamlı, önemli ürünler ve belgeler olduğu bir kez daha bu araştırmayla vurgulanmıştır. Çünkü oyalar, özgündür, soyuttur ve uluslar arası bir özellik taşır. Türk geleneksel ve sanatının ulusallıktan evrenselliğe geçişte büyük katkısı olacağı da görülmektedir.

Doğada var olanın aktarıldığı, duyguların çeşitli şekilde dile getirildiği ve insan doğasının vazgeçilmezleri arasında yer alan süsleme ve süslenme duygusunun en iyi şekilde ifade edildiği oyalar Antalya ili kadınlarının da sosyal hayatında farklı bir öneme sahiptir.

Hızlı üretim teknolojisi ve zevklerin sürekli değişmesine karşın, el sanatları Türk kadınının el yeteneğine ve çağdaş sanat anlayışına uygun olarak devam ettirilmeye çalışılmaktadır. Belli bir eğitim sürecinden geçmeden günlük işler açısından bu denli yüksek zevk yaratan Türk kadınının yaratıcılığının yeni kuşaklara aktarılmasında, oyaların işlevi büyüktür.

Usta-çırak ilişkisi içinde aile içi üretimle günümüze kadar gelen oyaların devam etmesi geleneksel açıdan gerekli görülmektedir. Ancak oyaların günümüzde unutulmasının ve önemini kaybetmesinin önüne bir an önce geçilmelidir. Anadolu'ya ait oyaların turistik amaca yönelik üretip pazarlamak böylece genç kız ve kadınların ekonomisine katkıda bulunmak aynı zamanda oyaları tüm dünyaya tanıtmak oyaları yaşatmak açısından bir çözüm yolu olabileğini düşünmekteyiz.

KAYNAKÇA

Markaloğlu, Ş.(1986). Nallıhan İğne Oyaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara. 4.

Onuk, T.(1988). İğne Oyaları Çeşitleri Ve İşleme Yöntemleri Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları. VII. 7.

Öğüt, G.(1973). Oyacılık Sanatı Ve Kütahya Oyaları. Türk Etnografya Dergisi. 55.

Öztürk, S(1997). Dünden Bugüne El Sanatları. Kültür Ve Sanat. 85.

Özder, L.(1999). İç Anadolu Bölgesi Geleneksel Kadın Başlıkları. Ankara: Ekip Grafik. 6.

KAYNAK KİŞİLER

Gülsüm KAFTIOĞLU
Tuba ERTEKİN
Kezban GÜNER
Esra ERTEKİN

OLTU TAŞININ KULLANIM ALANLARI VE ÖRNEKLERİ

Prof. Dr. Mediha Güler
Elanur Hınıslıoğlu

ÖZET

Erzurum'un Oltu ilçesinde rezervi bulunan Oltu Taşı, oluşumu bakımından fosilleşmiş reçine veya bir kömür türü olan siyah renkli kehribardır. Yapılan bilimsel incelemeler sonucunda dünyada Avustralya, Amerika, Meksika, Brezilya ve Peru gibi ülkelerin de aralarında bulunduğu 13 ülkede 99 çeşidi bulunan opalin 31 çeşidinin, Erzurum'un Oltu ve Şenkaya ilçelerinde bulunduğu ortaya çıkarılmıştır. Oltu Taşı, dağlık kesimin parçalanmış kısımlarında 70-80cm çapında dik açıda açılan galerilerden çıkarılmaktadır. Görünümü genellikle siyah bazen koyu kahverengi gri veya yeşil renklerde olan Oltu Taşının en önemli özelliklerinden biri olan hava ile temas etmediği sürece yumuşak kalabilmesi kolayca işlenebilir olmasını sağlamaktadır.

Geniş bir kullanım alanına sahip olan oltutaşı, günümüzde genellikle aksesuar ve takı yapımında kullanılmaktadır. Ayrıca elektrik elektronik sanayi ile yüksek gerilim alanlarında kullanılır.

Geleneksel ve güncel takı tasarımları incelendiğinde tasarımların günümüze uyarlanması ve güncel üretim teknikleri kullanılarak üretilmesi, bölgede bulunan meslek ve tasarım okullarında konuyla ilgili daha geniş ve uygulamalı eğitim imkanı sağlanması, elektrik elektronik sanayide kullanım alanı için Ar-ge çalışmaları yapılması Oltu Taşı sektörü açısından yararlı olacaktır.

Anahtar Kelimeler; Erzurum, takı, oltutaşı, kehribar,

ABSTRACT

There is the jet with reserve in Oltu town which is the town of Erzurum, fossilized resin or a coal type with regard to theformation of the black colored amber. The results of scientificstudies Australia, USA, Mexico, Brazil and Peru as well as between countries in the world, there are 31 kinds of opaline with 99 varieties in 13 countries, it has been shown to in Oltu and Şenkaya which are towns of Erzurum. 70-80 cm in diameter at right angles in the mountainous parts of the tornportion is removed from the drop-down move gallery.

Generally provides that in view of the black, sometimes darkbrown gray or green Olten as long as contact with air, which is one of the most important properties of the stone and which is easily processed to remain soft.

Jet having a broad range of applications today are often used in making accessories andjewelry. It is also used in high voltage electric field of theelectronics industry. Making R & D activities to a wider andprovide practical training opportunities to use space in theelectrical and electronics industry on the issue of traditionaland contemporary jewelry designs to be adapted to the presentdesign is examined and updated production techniquesproduced using the found their profession and design schoolsin the area will be beneficial for jet industry

Key words; Erzurum, jewelry, Oltustone, amber

Erzurum İli ve Oltu Taşı

Bilinen tarihi M.Ö.4000-3000'li çağlara kadar dayanan çok sayıda millete ev sahipliği yapmış olan Erzurum ili tarih boyunca Anadolu'nun önde gelen şehirlerinden biri olmuştur. Şehir, Doğu Anadolu'nun en engebeli kesiminde, sıradağlar arasında bulunan iki ovadan biri olan Erzurum ovasının güneydoğusunda kurulmuştur. Şehrin kuruluş alanı ve yakın çevresi volkanik kayaçlar, birikinti konileri ve genç alüvyal araziden teşekkül etmiştir. Erzurum yüzyıllardır doğu ile batı arasında önemli bir geçit yeri olmuştur. En muhteşem devrini Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde yaşayan Erzurum, günümüzde Doğu Anadolu'nun önemli bir kültür, sanat ve ticaret merkezidir. (Hınıslıoğlu, 2009, s.6). Platoların deniz seviyesinden yüksekliği ortalama 2000m olan Erzurum ili genel olarak yüksek arazilerden oluşur. Dağların yüksekliği

ise 3000m ve daha yüksektir. Şehir, Doğu Anadolu'nun en engebeli kesiminde, sıradağlar arasında bulunan iki ovadan biri olan Erzurum ovasının güneydoğusunda kurulmuştur. Şehrin kuruluş alanı ve yakın çevresi volkanik kayaçlar, birikinti konileri ve genç alüvyal araziden teşekkül etmiştir. (Karpuz, 1984, s.32).

Erzurum topraklarında Paleolitik çağdan beri çok sayıda millet ve kavim yaşamıştır. Kalkolitik dönem sonu ve ilk Tunç Çağı başlangıcında bölge, Anadolu'nun büyük bir bölümüne yayılmış olan Karaz kültürünün merkezi oldu. Urartular M.Ö.8. ve 9. Yüzyıllarda bölgede hakimiyet kuran önemli medeniyetlerden biridir. Medler, Persler, İskender İmparatorluğu, Selokidler ve Romalılar'dan sonra XI.yüzyılın sonlarında Türk İslam uygarlığı ile tanışan ve bu uygarlıkların takı geleneğinden izler taşıyan ve süregelen zamanda Anadolu'nun önemli kuyumculuk merkezlerinden biri olan Erzurum'da kuyumculuk tekniklerinde Türk-İslam Uygarlığının büyük etkisi görülmekte (Atasay Kuyumculuk. 2004. s.100). Günümüzde kuyumculuk bölgede önemli bir sektör olarak devam ettirilmektedir.

Türkiye'de Erzurum iline bağlı Oltu ilçesinin Dutludağı'ndan çıkarılan Oltu Taşı veya diğer adıyla Erzurum kehribarı, oluşumu bakımından fosilleşmiş reçine veya bir kömür türüdür. Latince adı ise jayet'tir (Hınıslıoğlu, 200, s.6-8).

Oltu Taşı Maden Tetkik ve Arama Enstitüsünün 1955 yılında yaptığı bir tahlil sonucunda ardıç ağacı kömürü olarak belirlenmiştir. Bölgede Oltu Taşı çıkarmak için açılan ocak sayısının 600 civarında olduğu tahmin edilmektedir. Oltu Taşı, dağlık kesimin parçalanmış kısımlarında 70-80 cm çapında hemen hemen dik olarak açılan galerilerde çıkarılmaktadır. (Erzurum Valiliği, 1973, s.229). Açılan galerilerde taş, birkaç metre yatay devamlılık gösteren mercekler halindedir. Galerilerin çökmemesi için silindirik şekilde açılmış olmasına dikkat edilir. Galeriler madene rastlansa da rastlanmasa da yaklaşık 150m'ye gelindiğinde terk edilir. (Parlak, 1994,s.13-14). Genellikle yöre halkı tarafından açılan galeriler, ancak iki üç kişinin birlikte çalışması için elverişlidir.

Uzun süren çalışmaların sonucunda çıkarılan Oltu Taşı, yeterli miktarda ise çalışanı memnun eder. Aksi halde çalışanın emeği boşa gider. Bu zayıf yönüne rağmen Oltu Taşı çıkarıp satmak suretiyle geçimini temin eden yöre halkı mevcuttur. Mayıs ve eylül ayları arasında tarıma dayalı işlerle uğraşan yöre halkı, Oltu Taşını ancak çiftçilikten arta kalan zamanlarda (ekim - mart ayları arasında) çıkarabilmektedir. (Ortadoğu, 29 Mart 2008, http://www.ortadogugazetesi.net).

Bölgede siyah rengin yanı sıra rengi yeşil olan iki çeşit opal taş çıkarılmaktadır. Bu taşlara "zümrüt opal" veya üzerinde bulunan desen ve renklerinden dolayı "manzara opal" denilmektedir. (Hınıslıoğlu, 2009, s.32).

Oltu Taşının Fiziksel Özellikleri

Görünümü siyah, bazen koyu kahverengi, gri veya yeşil renklerde olan Oltu Taşının en önemli özelliği hava ile temas etmediği sürece yer kabuğundan çıkarıldığı gibi çok yumuşak olması ve bu özelliğinden dolayı kolay işlenebilir olmasıdır

İşlendikçe sertleşir

Kullandıkça parlar

Çıra gibi is çıkararak alevli bir şekilde yanar

Oltu Taşı kehribar özelliğinden dolayı, sürtünme sonucu elektriklenir ve küçük toz parçacıklarını çeker

Oltu Taşı bıçakla kazındığında kahverengi bir toz bırakır

Oltu Taşının üzeri buharlaşıp, nemlenir (Parlak, 1994,s.20).

Oltu Taşının Kimyasal Özellikleri

Oltu Taşı tipik sedimanter teşekküllerdir. Neojen yaşlı birimlerinden 70-80cm kalınlığında bir maringroz tabakası içinde azami birkaç cm kalınlığında, birkaç metre yatay bulunan mercekler halindedir. Merceksel damarlar bazı yerlerde çatallanmış ve kırılmışlardır. Marın ve killerden oluşan filiz karakterinde olan bu birimin şiddetli olarak tektonizmaya maruz kalıp kıvrımlaşarak

kırıldığı tahmin edilmektedir. Kimyasal yapısı, C10H16O, Süksinik asitdir. Oltu Taşının parlatılmış bir kesitinin mikroskop altında yapılan incelemesi şöyledir.

Linyit

Kil Planjları

Prit Taneleri

Reçine Emprenyasyonu (Oltutaşı)

Cevher mikroskobunda yapılan, Oltu Taşının kimyasal analizinde, karbon oranı %77.9 ve kaloritik değeri 8064 K. Cal/kg.dır (Parlak, 1994, s.20).

Oltu Taşını Taklitlerinden ve Diğer Taşlardan Ayıran Özellikleri

Oltu Taşı görünüm olarak kolayca taklit edilebilir olmasına rağmen sahip olduğu özellikler sayesinde kolaylıkla taklitlerinden ayrılabilir,

Oltu Taşı buharlaştırıldığında buharı çeker ve üzeri nemlenir.

Oltu Taşı tespihlerinin kendine has ağırlığı vardır. Sert zemine vurulduğunda tok bir ses çıkar (Mesela cam tespihler çok ağır, plastikler ise çok hafif olurlar)

Sürtünme ile elektriklendiği için küçük kağıt parçacıklarını kendine çeker

Bıçakla hafifçe kazındığında kahverengi toz çıkarır.

Kullandıkça parlar (Hınıslıoğlu, 2009, s.41).

Oltu Taşının İşlenmesi

Oltu Taşını toprak altından bin bir güçlükle çıkaranlar, genellikle işlemesini yapmazlar, İşleyen kişi veya işletmelere hammadde olarak kilo işi satarlar. Bu günkü piyasa şartlarında kilosu bin TL civarındadır. Oltu Taşını rezervinden çıkartanlar, hammaddeyi işleyene pazarlayanlar, işleyerek mamul hale getirenler, işçiden alarak dükkanlara satanlar hep farklı kişilerdir. Yani Oltu Taşı tüketiciye ulaşana kadar 4-5 el değişmektedir. Satın alınan taşlar, yapılacak mamulün, tip ve cinsine göre uygun bir şekilde küçük bir keserle kütük üzerinde kırılarak içindeki yabancı maddeler, çatlaklar temizlenir. Bu aşamada taş çok fire verir. Öyle ki bir kilo hammadde Oltu Taşından ortalama yedi tespih çıkar. Oltu Taşı, imalatçılar tarafından yöre halkından teneke veya kilo ile satın alındıktan sonra, birbirine yakın ölçülerde gruplandırılarak toprak altına gömülür ve ihtiyaç oldukça buradan çıkarılarak kullanılır (Ortadoğu, 29 Mart 2008, http://www.ortadogugazetesi.net).

Oltu Taşının toprağa gömülmesinin nedeni yumuşak kalmasını sağlamaktır. Taşın işlendiği sırada ise taşlar su içinde tutulur ve işlenecek parçalar oradan alınarak işlenir. Öncelikle yapılacak ürünün, türüne göre uygun bir şekilde küçük bir keserle kütük üzerinde kırılarak içindeki yabancı maddeler, çatlaklar temizlenir. Bu aşamada taş çok fire verir. Bir kilo hammadde Oltu Taşından ortalama yedi adet tespih üretilebilir (Hınıslıoğlu, 2009, s.35).

Oltu Taşı iki şekilde işlenebilir; torna kullanılarak veya el çarkı kullanılarak torna, bıçak, keski, arda, zemberek, eğe, biz, kıl testere, zımpara ve tebeşir gibi araçlar yardımıyla şekillendirilir. (Parlak, 1994, s.21).

Zümrüt opal veya manzaralı opal ise rezervinden toplandıktan sonra atölyelere getirilerek biçimlerine göre ayıklama yapılıp, ne şekilde kesileceğine karar verilip kesme makinasından plakalar halinde geçirilir, kesilen plakalar bakır maşalara takılarak şekillendirilir. Taşın yapısının sert olmasından dolayı tüm malzemelere elmas aşındırıcılarla şekil verilip, zımpara tozları ile yüzeyleri pürüzsüzleştirildikten sonra keçelerle silinerek taşlara son görünümleri verilir. Farklı desen ve tonlarda olan taşlar gümüş ve altından hazırlanmış olan küpe, broş, kolye ve yüzüklere yerleştirilerek takı haline getirilir (Çam, 2007, s.115).

Oltu Taşının Kullanım Alanları ve Oltu Taşı ile Yapılan Takılar

Geniş bir kullanım alanına sahip olan Oltu Taşı, genellikle aksesuar ve takı yapımında kullanılmaktadır. Ayrıca elektrik ve elektronik sanayi ile yüksek gerilim alanlarında kullanılır.

Oltu Taşı çoğunlukla takı yapımında kullanılmaktadır. Takı, insanlarda ve toplumlarda inançların, statülerin, düşüncelerin sembolleştirilmiş dışavurum unsurudur. Günümüzde hala bu şekilde kullanımı olmasının yanında yaygın olarak estetik kaygı ile aksesuar amaçlı kullanılmaktadır. Takılar kültürel ögelerden çizgiler yansıtacak şekilde biçimlendirildiğinden, takıları üreten ve kullanan toplumlara göre farklılık göstermektedir (Demirtaş, 1996, s.41-42).

Fotoğraf 1:Oltu Taşı Takı Seti

Fotoğraf 2 Oltutaşı Takı Seti

Tespihler

Oltu Taşının en fazla kullanıldığı ürün türüdür. Değişik büyüklüklerde yapılan tespih, tane, durak, imame ve kamcı olarak adlandırılan bölümlerden meydana gelmektedir. Tespihlerin sayı olarak "33" ve "99" taneli olanları vardır.

Fotoğraf 3: Oltu Taşı Tespih

Pipo ve Ağızlıklar

Günümüzde Oltu Taşı ağızlıklar, altın, gümüş, sedef, diğer kıymetli metallerden kakma yapılarak süslenmektedir. Pipolar ise, düz pipolar, ağaç dalı pipolar ve oyma pipolar olarak adlandırılmaktadır.

Fotoğraf 4 Oltutaşı Pipo
http://oltutesbihcim.com

Fotoğraf 4 Oltu taşı Ağızlık
http://oltutesbihcim.com

Aksesuar ve Takılar

Yüzük ve yüzük kaşı

Oltu Taşından yapılan yüzüklerde hammadde olarak altın ve gümüş de kullanılır. Üçgen, daire, kare, dikdörtgen, damla, mekik, yonca, balık gibi bölgede yüz elliden fazla yüzük çeşidi yapılmaktadır.

Fotoğraf 6 Oltu Taşı Yüzükler

Küpe

Oltu Taşından üçgen, daire, kare, dikdörtgen, damla, mekik, yonca, balık gibi şekiller verilerek altın, gümüş, gibi madenler kullanılarak küpeler yapılmaktadır.

Fotoğraf 7 Oltu Taşı Küpe

Gerdanlık

Değerli ve yarı değerli madenlerden kakma, telkâri gibi teknikler kullanılarak çeşitli geometrik veya özel biçimler verilerek gerdanlık yapılmaktadır.

Fotoğraf 8 Oltu Taşı Gerdanlık

Bilezik, bileklik

Değerli ve yarı değerli madenlerden ve taşlardan yapılan çok sayıda Oltu Taşı bilezik çeşidi vardır

Fotoğraf 9 Oltu Taşı Bileklikh
http://www.oltutasiavm.com

Kolye, kolye ucu

Günümüzde Oltu Taşı ile birlikte değerli ve yarı değerli madenler kullanılarak elde veya makinede çeşitli teknikler kullanılarak kolye ve kolye ucu yapılmaktadır.

Fotoğraf 10 Yeşil Oltu Taşı Kolye Ucu

Kravat iğnesi ve kol düğmesi

Fotoğraf 11 Oltu Taşı Kol Düğmesi

Altın ve gümüş ile süslenerek yapılan dikdörtgen, daire, üçgen, kare, şekiller kullanılarak yapılmaktadır.

Broş (Pandantif)

Elbise üzerine düz veya çengelli iğne ile takılan farklı motif ve şekillerle süslü, metalden veya metal ile birlikte değerli ve yarı değerli taşların kullanılmasıyla oluşturulan, genelde kare, oval, dikdörtgen ve daire şeklinde biçimler kullanılarak üretilmektedir.

Fotoğraf 12 Yeşil Oltu Taşı Broş

Anahtarlık, maskot, heykelcik

Oltu Taşından çeşitli teknikler kullanılarak her çeşit ve her şekilde anahtarlık, maskot ve heykelcik yapılmaktadır.

Fotoğraf 13 Oltu Taşı Anahtarlık
http://oltutesbihcim.com

Elektrik ve elektronik sanayi ile yüksek gerilim alanlarında (Hınıslıoğlu, 2009, s.35-41).

Sonuç

Bu araştırmada Erzurum ilinde rezervi bulunan Oltu Taşının kullanım alanları incelenmiştir.Erzurum'da Oltu Taşı kullanılarak genellikle takı ve aksesuar üretildiği görülmektedir.

Bölgedeki takı tasarımı ve üretimi günümüz koşullarına uygun yapılmasına karşın geleneksel takı üretim oranının daha fazla olduğu görülmektedir. Bölgenin tarihsel ve geleneksel takı tasarımlarına bakıldığında mevcut tasarımların güncellenmesi ve yaratıcı tasarımların yüksek üretim teknikleri kullanılarak üretilmesi yararlı olacaktır. Oltu Taşı ile dekoratif ürünler de tasarlanıp üretim yapılmasının, üretim sınıflarının artırılmasının pazar hacmi bakımından sektör için yararlı olacağı düşünülmektedir.

Bölgede bulunan meslek okullarında takı tasarımı ile ilgili nitelikli bir eğitim planı oluşturulması halinde okullardan takı tasarımı konusunda nitelikli insangücü mezun olması sağlanacaktır. Ayrıca, bölgede ki okul-sanayi işbirliğinin gerçekleştirilmesi durumunda sektör için nitelikli insan gücü, ve kaliteli ürünler elde edilecektir.

Tasarım ve ürün çeşitliliği oluşturulması ile ilgili olarak araştırma geliştirme çalışmaları yürütülmesi ile başarılı sonuçlar elde edileceği düşünülmektedir.

Kaynaklar

ATASAY KUYUMCULUK. (2004). Yaşayan Anadolu Takıları. İstanbul: Şahinkaya Matbaacılık.

ÇAM, S.U. (2007). Turnalı'nın Yeşil İncisi Opal. (Aralık sayısı). İstanbul: Skylife Türk Hava Yolları Dergisi.

DEMİRTAŞ, P. (1996). Takı Kültürü ve Tasarımı Üzerine Bir Araştırma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uygulamalı Sanatlar Tekstil Ana Sanat Dalı

(T.C.Yükseköğretim Kurulu Dokümantasyon Merkezi)

HINISLIOĞLU,E. (2009). Erzurum İlinde Günümüzde Üretilen Takıların İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Dekoratif Ürünler Eğitimi Ana Sanat Dalı (T.C.Yükseköğretim Kurulu Dokümantasyon Merkezi)

Kara Elmas Oltutaşı (2008, 29 Mart). Ortadoğu. Erişim Tarihi: 27 Ağustos 2015, http://www.ortadogugazetesi.net/haber.php?id=4461

KARPUZ, H. (1984). Türk İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri. (Beşinci dizi). Ankara: Evren Ofset A.Ş.

PARLAK, T. (1994). Oltutaşı Türk Halk Takıları. Erzurum: Doğu Ofset Matbaacılık San.ve Tic. Ltd. Şti.

Oltu Tespihcim Erişim Tarihi: 30 Ağustos 2015 http://oltutesbihcim.com

Oltu Taşı AVM Erişim Tarihi: (09 Ocak 2015) 28 Ağustos 2015 AVM http://www.oltutasiavm.com

ANADOLU KİLİMLERİNDE TİPOLOJİ DENEMESİ "KONYA ÖRNEĞİ"

Doç. Dr. H. Melek Hidayetoğlu

Özet

Anadolu kilimleri, motifleri, renkleri ve zengin çeşitliliği ile dokuma sanatının olağanüstü güzellikte örneklerini sunar. Anadolu kilimlerinin tarihi ve kökeni konusundaki araştırmalarda, renk, tür, geleneksel motif ve sembollerin anlamlarının değerlendirilmesiyle yapılan çalışmalar ön plana çıkmaktadır.

Çalışmamızda Konya yöresi kilimleri örnekleri üzerinden dokumalara farklı yönden bakılarak kompozisyon düzenlemeleri ve bunların sistematik sıralanmasına yer verilecektir. Anadolu dokuma geleneğinin Orta Asya Türk kültürü ile bağlantıları düşünüldüğünde, geçmiş yüzyılların izlerini hala üzerinde barındırdığı söylenebilir. Motif, renk, şekil değişse de temelde kompozisyon düzenlemelerinin bir şekilde tekrar edildiğini ve günümüz dokumalarında görüldüğünü belirtmek mümkündür. Selçuklu ve Osmanlı Dönemi dokuma sanatı örnekleri ile birlikte değerlendirildiğinde bu kompozisyon birliğinin çok zengin çeşitlemelerini yakın dönem dokumalarında da görmek mümkündür.

Konya kilimleri örneklerinde bu zengin kompozisyon çeşitliliğini sistematik olarak anlatmaya ve bir tipoloji denemesi olarak sunmaya gayret edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Anadolu, Konya, Kilim, Tipoloji

A STUDY OF TYPOLOGY IN ANATOLIAN RUGS: 'KONYA CASE'

Absract

Anatolian rugs present an outstanding example of textile art with their patterns, colors and wide variety. It is seen that many of the studies conducted on the history and origin of Anatolian rugs use the evaluation of references made by colors, types, traditional patterns and symbols.

In our study, textiles will be investigated on a different angle, using rug samples of Konya area and compositional arrangements and their systematical sequencing will be included. When it is thought that Anatolian tradition of weaving is connected to the Turkish culture of Central Asia, it is possible to say that they still possess the traces of previous centuries. It is also possible to state that they somehow repeat the compositional arrangements although patterns, colors and shapes differ; and they are still visible in our present textiles. Evaluated with the samples of textile art from Seljuk and Ottoman periods, it is possible to see many enriched variations of these compositional arrangements in recent textiles of our present day.

This study will systematically introduce this enriched compositional variety seen in the rugs of Konya area and will present them as a study of typology.

Key Words: Anatolian, Konya, Rugs, Typology

GİRİŞ

Anadolu Türk dokuma sanatı içinde zengin renk, motif özellikleriyle kilim sanatı, dikkat çekici ve farklı bir öneme sahiptir. Anadolu kilimleri geleneksel yaşantının bir parçası ve vazgeçilmezi olarak Anadolu insanının özellikle de kadınının tüm duygularını, hayallerini ve yaratıcılıklarını sergiledikleri ürünler olmuşlardır. Anadolu'nun farklı coğrafi bölgelerinde farklı etnik kültüre sahip gruplarında çok zengin çeşit, teknik ve desenleriyle ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda Anadolu'daki geleneksel yaşantının, kültürün sosyal hayatın zenginliğinin de bir göstergesidir. Anadolu kilimlerinin tarihi ve kökeni konusundaki araştırmalarda renk, tür, geleneksel motif ve sembollerin anlamlarının değerlendirilmesinin yapıldığı araştırmalar ön plana çıkmaktadır.

Araştırmamızda, Anadolu kilimleri arasında özel örneklere sahip Konya yöresi kilimleri üzerinden dokumalara farklı açıdan bakılarak bir tipoloji denemesi yapılacaktır. Amacımız; renk, tür, motif gibi özelliklerinin dışında kilimlerin kompozisyon düzenlemelerini analiz ederek bir sistem dahilinde sunmaktır.

Orta Asya Türk kültürünün Anadolu dokuma geleneğindeki bağları düşünüldüğünde geçmiş yüzyılların izlerinin günümüz dokumalarında görüldüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Motif, renk, çeşit, biçim zaman içinde değişse de temelde kompozisyon düzenlemelerinin bir şekilde devam ettiği söylenebilir.

Kilimlerde kompozisyonun çeşitli şekillerde düzenlendiği görülmektedir. Bu konuda yapılan yayınların bazılarında bu başlığa değinildiği görülmektedir. Bu yayınlarda konu aktarılırken, genel kompozisyon düzenlemelerinden bahsedilmekte ancak toplu bir değerlendirme yapılmadan ve bir sistematik gözetilmeden anlatılmaktadır. Genel olarak yazılı kaynaklar tarandığında bu konuyla ilgili dikkati çeken çalışma Sayın Prof. Dr. H. Örcün Barışta'nın danışmanlığında hazırlanan Sayın Prof. Dr. Recai Karahan'ın "Konya Müzelerinde Bulunan Kilimler" konulu doktora tezidir (Karahan,1992). Araştırmada, Konya Müzelerinde bulunan kilimler genel değerlendirmeye alındıktan sonra kompozisyon düzenlemeleri sistematik olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada yer alan bilgilere göre, bir karşılaştırma yapıldığında birkaç noktada farklılıklar olduğu görülmektedir. Bunun sebebi olarak Karahan'ın çalışmasında Konya müzelerinin koleksiyonunda Konya yöresinin dışında Anadolu'nun diğer bölgelerine ait kilimlerin de yer alması gösterilebilir. Ancak bu çalışma tez kapsamında ele alınmış, sonraki dönemlerde farklı şekillerde yayınlanmamıştır.

Bu araştırmada Konya yöresinde 2000 yılında başladığımız arazi çalışmalarında yörede yerinde belgelediğimiz Konya kilimleri örnekleri değerlendirmeye alınacaktır. Bölgede evlerde ve camilerde tespit edilen 415 adet kilim arasından bir örneklem gurubu oluşturulmuştur. Bu örneklem grubunda daha önce yayınlanan katalog, makale gibi eserlerden veya müzelerde kayıtlı kilimlerden yararlanılmamıştır.

Kilimlerin öncelikle Konya yöresine ait oldukları tespit edilmiştir. Ancak kilimlerin taşınabilir kültür varlıkları olduğu dikkate alındığında, benzer örneklerin yakın yörelerde de görülebileceği dikkatlerden kaçmamalıdır. Amaç; bir sistem dahilinde kompozisyon düzenlemelerini değerlendirmek ve geçmişle olan bağını gözler önüne serebilmektir. Çalışmada kilimlerin kompozisyon düzenlemeleri bilgisayar ortamında şematik olarak çizilmiş ve belli kategorilere ayrılmıştır.

KOMPOZİSYON TÜRLERİ

Konya yöresi kilimleri üzerinde yaptığımız alan araştırmalarında günümüze kadar elde edilen örneklerden yararlanarak aşağıdaki başlıklarla bir düzenleme yapılmaya çalışılmıştır. Konya yöresi kilimlerinin kompozisyonları zemindeki motiflerin dizilişlerine göre beş ana başlık ve onlara bağlı alt başlıklar altında toplanabilir.

1. Zemini Yatay Kuşaklara Bölünmüş Kilimler,
2. Zemini Dikey Kuşaklara Bölünmüş Kilimler,
3. Zemininde Mihrap Motifi Bulunan Kilimler,
   a. Saf Seccâdeler,
   b. Dik Mihraplı Saf Seccâdeler,
   c. Tek Yönlü Mihraplı Kilimler
   d. Mihrap Nişinin Yer Aldığı Kilimler,
   e. Çift Yönlü Mihraplı Kilimler
4. Zemininde Göl (Top-Göbek) Motifleri Bulunan Kilimler,
5. Zemini İç İçe Kuşaklardan Oluşan Kilimler.

Bu ana başlıklar altında yörenin motif özelliklerine göre alt başlıkları sırama gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu alt başlıkları birer zenginlik ve çeşitlilik olarak görmek gerekir. Bundan dolayı da her alt başlığı ya da farklılığı tanımlamakta bazen güçlük çektik. Çalışmada özellikle kuşak, göbek gibi terimleri kullanmaya gayret edilmiştir. Bordür, madalyon gibi yabancı terimleri kullanılmamıştır.

Bu kompozisyon düzenlemelerini şu şekilde açıklayabiliriz:

1. Zemini Yatay Kuşaklara Bölünmüş Kilimler:

Kilimin büyüklüğüne göre üç, beş, on veya daha fazla yatay kuşak belirtilir. Bu enine kuşaklar desensiz tek renk olarak dokunduğunda "çıbık" olarak da adlandırılır. Örneğin beyaz zemin üzerine siyah koyun yünü ile dokunmuş enine çıbıklar

yerleştirilebilir (Şekil:1-Fot:1-Çıbıklı Kilim). Bazen bu çıbıklar birden fazla renkte olabilir.

Enine kuşaklar üzerine, kilimin çeşidine göre ve yörelere göre değişen motifler bulunur. Bu kuşakların kalınlıkları motif özelliğine göre değişir. Bu enine kalın kuşaklar bir kalın bir ince veya üç ince bir kalın şeritler halinde verilebilir. Kalın kuşaklarda, motifler genellikle büyük top (göbek) desenli ya da kare çerçevelere ayrılmış olabilir. İnce kuşaklar daha çok geçişleri sağladığı için desenli olabildiği gibi desensiz de bırakılabilir (Şekil:1-Fot:2-Çavuşlu Kilim, 3-Döşeme Kilim) . Bu motifli kuşaklara eşit kalınlıkta desensiz kuşaklar yerleştirildiği de olur. Bunlar çoğunlukla tek renk beyaz veya kahverengi renkte dokunmuştur. Tek renk bu desensiz kuşaklara "tahta" adı verilir. Hatta bu kilime ismini vermiş "aktahtalı kilim" olarak anılmıştır.

Motifli kuşakların arasında kalan boşluklar kırmızı, sarı, turuncu, yeşil gibi yöreye göre değişen renkte ince çıbıklarla doldurulabilir. Bu ince çıbıklara Yukarıçiğil kasabasına ait göllü namazlağda "zızı", Meram Çukurçimen yöresindeki elcekli kilimde "sürme" adı verilir (Şekil:2-Fot:4-Göllü Namazlağ, 5-Elcekli Kilim). Bazı örneklerde, kilimin kısa ve uzun kenarında yer alan ve yatay kuşakları çevreleyen kenar suları bulunur (Şekil:3-Fot:6-Farda Namazlağı, 7-Alibeyhöyüğü Kilimi, 8-Hotamış Orta Kilim).

2. Zeminin Dikey Kuşaklara Bölünmüş Kilimler:

Kilimin büyüklüğüne göre üç, beş, yedi gibi dikey kuşaklara zemin bölünür. Bu boyuna kuşaklar tek renk zemin üzerine siyah renk ile kilimin boyu yönünde dokunabilir (Şekil:4-Fot: 9-Çıbıklı Kilim).

Bu kompozisyon düzenlemesinde dokunmuş kilim örnekleri çoğaltılabilir. Zeminde; yöre özelliklerini taşıyan motifler dikey hatlarda yerleştirilir. Bu dikey kuşakları bazı örneklerde kısa ve uzun kenardaki sularla çevrelendiği olur (Şekil:4-Fot:10-Namazlağ 11-Hotamış Orta Kilim).

Zemininde Mihrap Motifi Bulunan Kilimler:

Zemini mihrap şekilli kilimlerde, mihrabın biçimine göre dikey bir düzenleme görülür: camilerde Kâbe yönünü gösteren, imamın namaz kıldırması için ayrılmış nişe (oyuk) mihrap denir. İslam dininin namaz sembollerinden olan mihrap üzerinde namaz kılmak için dokunan namazlağı ve seccade gibi ürünlerde farklı biçimlerde gösterilmiştir.

Konya yöresi kilimlerinde mihrap motifi bulunan örnekleri, saf seccâde, dik mihraplı saf, tek yönlü mihraplı, çift yönlü mihraplı ve sadece mihrap nişinin yer aldığı kilimler olarak gruplamak mümkündür.

Konya'nın farklı yörelerinden tespit edilen örneklerin çoğu artık dokunmamaktadır. Bu nedenle kilimi meydana getiren motif grupları hakkında çok fazla bilgiye ulaşılmamıştır. Tespit edebildiğim bu kilimler, üzerlerinde taşıdıkları mihrap formları ile evlerin duvarlarına asılarak veya sadece üzerinde namaz kılınmak amacıyla saklandığı için günümüze ulaşabilmiş nadir kilim örnekleridir.

a.Saf seccâdelerde; dikey yönde yan yana yerleştirilmiş stilize mihrap formları saflar meydana getirir. Bu örneklerde tek yönlü mihraplar olabildiği gibi, çift yönlü mihraplar da vardır (Şekil:5-Fot:12-Saf Seccâde, Şekil:6- Fot:13-Saf Seccâde).

b.Dik mihraplı saf seccâdelerde; üst üste yerleştirilmiş stilize mihrap formları dikey hat üzerinde yer alır. Mihrap formları birkaç sıra su ile çevrilebilir. Mihrabın biçimleri yöreye göre farklılık ve çeşitlilik gösterir. Bu formlar dik açı oluşturacak şekilde dörtgen biçimli olabilir (Şekil:7-Fot:14-Dik Mihraplı Saf Seccâde) veya Kavak kiliminde olduğu gibi mihrap nişleri üçgen biçimli tasarlanabilir (Şekil:8-Fot:15-Kavak Kilimi).

Namazlağ (Doğanhisar) kiliminde olduğu gibi üçgen biçimli mihraplar dokunabilir. Bu örnekte ayrıca mihrap aralarını enine ince kuşaklar bölmekte ve uzun kenarda bir kuşak (bordür) yer almaktadır (Şekil:9- Fot:16-Namazlağ (Doğanhisar) kilimi).

Bu grupta yer alan farklı örnekte ise dikey hatta yerleştirilen mihraplar birbiri içine girift halde üst üste bulunur. Kilimin kısa kenarında ise motiflerle bir ayaklık düzenlenmiştir. Mihrap şekillerini ince ve kalın kuşaklar çevreler ve kısa kenarda bu kuşakların dışında kilimin başlangıç ve bitişinde tekrar bir su (kuşak) dokunur (Şekil:10-Fot:17-Aklı Seccade).

c.Tek yönlü mihraplı kilimlerde, birkaç farklı tarz görülür. Lâdik tipi seccâdelerde görülen düzenleme bunlardan biridir. Kilimin zemininde ayaklık, mihrap ve alınlık kısımları yer alır. Ayaklık kısmı tek renk, çoğunlukla, desensiz dokunur. Mihrap üçgen biçimli nişlerden meydana gelir. Mihrap üstünde ise dikdörtgen şekilli, üzeri sümbül çiçekleri ile bezeli bir alınlık yer alır. Bu bölümlerde kilimi geniş bir su çevreler (Şekil:11-Fot:18-Lâdik Tipi Seccâde).

Diğer tek yönlü mihrap şeklinde ise mihrap sadece bir niş halinde verilir. Mihrap üstünde ve mihrap nişleri yanında stilize hayat ağacı motifleri görülür (Şekil:12-Fot:19-Obruk Kilimi). Tek yönlü mihraplılarda bir diğer örnekte üçgen biçimli mihrap nişlerini taşıyan sütuncelerle sembolik mihrap meydana getirir (Şekil:13- Fot:20-Turgut Kilimi).

Bir başka tek yönlü mihrap şeklinde ise, sadece mezar taşı biçiminde sembolik bir mihrap yer alır. Geometrik biçimli bu motif alınlık şeklinde görülür. Bunun altında dikey halde üst üste dizilmiş top (göbek) motifleri veya stilize hayat ağacı motifleri yer alır. Bu şekilde düzenlenmiş zemini, birkaç sıra kuşak çevreler (Şekil:14-Fot:21-Kırmızılı Kilim,). Tek yönlü mihraplı grupta bir başka örnekte ise, zeminde mihrap çok küçülmüş alınlık olarak yer bulmuş veya yerini stilize hayat ağacı motifine bırakmıştır. Zeminde; yöre özelliklerini taşıyan motifler dikey hatlarda yerleştirilir. Bu dikey kuşakları bazı örneklerde kısa ve uzun kenardaki sularla çevrelendiği olur (Şekil:4-Fot:10-Namazlağ 11-Hotamış Orta Kilim).

3. Zemininde Mihrap Motifi Bulunan Kilimler:

Zemini mihrap şekilli kilimlerde, mihrabın biçimine göre dikey bir düzenleme görülür: camilerde Kâbe yönünü gösteren, imamın namaz kıldırması için ayrılmış nişe (oyuk) mihrap denir. İslam dininin namaz sembollerinden olan mihrap üzerinde namaz kılmak için dokunan namazlağı ve seccade gibi ürünlerde farklı biçimlerde gösterilmiştir.

Konya yöresi kilimlerinde mihrap motifi bulunan örnekleri, saf seccâde, dik mihraplı saf, tek yönlü mihraplı, çift yönlü mihraplı ve sadece mihrap nişinin yer aldığı kilimler olarak gruplamak mümkündür.

Konya'nın farklı yörelerinden tespit edilen örneklerin çoğu artık dokunmamaktadır. Bu nedenle kilimi meydana getiren motif grupları hakkında çok fazla bilgiye ulaşılmamıştır. Tespit edebildiğim bu kilimler, üzerlerinde taşıdıkları mihrap formları ile evlerin duvarlarına asılarak veya sadece üzerinde namaz kılınmak amacıyla saklandığı için günümüze ulaşabilmiş nadir kilim örnekleridir.

a.Saf seccâdelerde; dikey yönde yan yana yerleştirilmiş stilize mihrap formları saflar meydana getirir. Bu örneklerde tek yönlü mihraplar olabildiği gibi, çift yönlü mihraplar da vardır (Şekil:5-Fot:12-Saf Seccâde, Şekil:6- Fot:13-Saf Seccâde).

b.Dik mihraplı saf seccâdelerde; üst üste yerleştirilmiş stilize mihrap formları dikey hat üzerinde yer alır. Mihrap formları birkaç sıra su ile çevrilebilir. Mihrabın biçimleri yöreye göre farklılık ve çeşitlilik gösterir. Bu formlar dik açı oluşturacak şekilde dörtgen biçimli olabilir (Şekil:7-Fot:14-Dik Mihraplı Saf Seccâde) veya Kavak kiliminde olduğu gibi mihrap nişleri üçgen biçimli tasarlanabilir (Şekil:8-Fot:15-Kavak Kilimi).

Namazlağ (Doğanhisar) kiliminde olduğu gibi üçgen biçimli mihraplar dokunabilir. Bu örnekte ayrıca mihrap aralarını enine ince kuşaklar bölmekte ve uzun kenarda bir kuşak (bordür) yer almaktadır (Şekil:9- Fot:16-Namazlağ (Doğanhisar) kilimi).

Bu grupta yer alan farklı örnekte ise dikey hatta yerleştirilen mihraplar birbiri içine girift halde üst üste bulunur. Kilimin kısa kenarında ise motiflerle bir ayaklık düzenlenmiştir. Mihrap şekillerini ince ve kalın kuşaklar çevreler ve kısa kenarda bu kuşakların dışında kilimin başlangıç ve bitişinde tekrar bir su (kuşak) dokunur (Şekil:10-Fot:17-Aklı Seccade).

c.Tek yönlü mihraplı kilimlerde, birkaç farklı tarz görülür. Lâdik tipi seccâdelerde görülen düzenleme bunlardan biridir. Kilimin zemininde ayaklık, mihrap ve alınlık kısımları yer alır. Ayaklık kısmı tek renk, çoğunlukla, desensiz dokunur. Mihrap üçgen biçimli nişlerden meydana gelir. Mihrap üstünde ise dikdörtgen şekilli, üzeri sümbül çiçekleri ile bezeli bir alınlık yer alır. Bu bölümlerde kilimi geniş bir su çevreler (Şekil:11-Fot:18-Lâdik Tipi Seccâde).

Diğer tek yönlü mihrap şeklinde ise mihrap sadece bir niş halinde verilir. Mihrap üstünde ve mihrap nişleri yanında stilize hayat ağacı motifleri görülür (Şekil:12-Fot:19-Obruk Kilimi). Tek yönlü mihraplılarda bir diğer örnekte üçgen biçimli mihrap nişlerini taşıyan sütuncelerle sembolik mihrap meydana getirir (Şekil:13- Fot:20-Turgut Kilimi).

Bir başka tek yönlü mihrap şeklinde ise, sadece mezar taşı biçiminde sembolik bir mihrap yer alır. Geometrik biçimli bu motif alınlık şeklinde görülür. Bunun altında dikey

halde üst üste dizilmiş top (göbek) motifleri veya stilize hayat ağacı motifleri yer alır. Bu şekilde düzenlenmiş zemini, birkaç sıra kuşak çevreler (Şekil:14-Fot:21-Kırmızılı Kilim,). Tek yönlü mihraplı grupta bir başka örnekte ise, zeminde mihrap çok küçülmüş alınlık olarak yer bulmuş veya yerini stilize hayat ağacı motifine bırakmıştır.

Bu örneklerde mihrap nişinin alt bölümü yine küçük toplarla doldurulmuştur (Şekil:15-Fot: 22-Helkeli Kilim).

d. Sadece mihrap nişinin yer aldığı kilimlerde, üçgen bir mihrap bulunur. Mihrap nişleri iç içe üç kere tekrar edilmiştir. Nişlerin her iki yanında selvi, kabak çiçeği ve turunç motifleri yer alır. Bu süsler mihrap nişlerini enine ve boyuna iki sıra su ile çerçeveler. Mihrap bölümünün alt kısmı, enine kuşaklar şeklinde düzenlenerek ayaklık olarak tasarlanmıştır (Şekil:16-Fot:23-Mihraplı namazlağ).

e. Çift yönlü mihraplı kilimlerde, üçgen biçimli mihrap karşılıklı kilimin zeminine yerleştirilmiştir. Bu kilimler namaz kılmak yerine daha çok duvarları süslemek üzere duvar kilimi tarzında dokunur. Mihrap nişleri arasında kalan boşluk şematize edilmiş hayat ağacı ile süslenir ve kilimin zemini bir veya iki sıra bordür ile çevrelenir (Şekil:17-Fot: 24-Çift Yönlü Mihraplı Kilim).

4. Zemini Göl (Top-Göbek) Motifleri Bulunan Kilimler:

Zemini göl (top-göbek) motiflerle süslendiği örneklerde, kilimin büyüklüğüne göre bir-iki-üç-beş-yedi veya daha fazla sayıda top (göbek) belirtilir. Toplar kilimin çeşidine ve yöre özelliğine göre değişir. Konya yöresi kilimlerinde göbek ismiyle adlandırılır. Çoğunlukla eşkenardörtgen ve altıgen şekilleri verilir.

Göbek (top) motifleri kilimin zeminine dikey düzenleme ile üst üste yerleştirilir. Göbekleri çoğunlukla kilimin hem eninde hem de boyunda, birkaç sıra su ile çerçevelenir. Sular kilimle birlikte dokunabildiği gibi, kilimden ayrı da dokunur. Bazen üç şaklı kilimler de görülür (Şekil:18-Fot: 25-Barnaklı Şerefli Namazlağ).

Üst üste yerleştirilen küçük toplar çeşitli kalınlıktaki sularla çevrilir. Bu yörede kilimin uzun kenarındaki suya kıyı suyu, kısa kenarındaki suya ayak denir. Kıyı suyu ile göbekler arasına göbekleri dört kenarında çevreleyen kalın su yerleştirilir. Bu sular birbirinden farklı motiflerle süslenir (Şekil:19-Fot:26-Küpeli Kilim, 27-Asman Namazlağ, 28-Toplu Namazlağ (Çukurçimen – Kayasu).

Bazen de dikey düzenleme içinde iç içe yerleştirilmiş göbekleri kilimin zemininde tek başına yer alabilir. Kenarları kuşaklarla çevrelenmeyen bu kilimlere bıçkır namazlağını örnek verilebiliriz (Şekil:20-Fot:29-Bıçkır Namazlağ).

Bu grupta yine göbek motifleri kilimin zeminine dikey düzenleme ile yerleştirilir. Ancak zeminde kalan boşluklar yarım göbeklerle doldurulur. Kilimin uzun kenarına yelen, kısa kenarında ayak adı verilen farklı motiflerle bezeli sular çevreler. Bu kompozisyon düzeninde hazırlanmış kilimlerin bazıları iki şaklı hazırlanır (Şekil:21-Fot:30-Paltalı Kilim) ve bu grup içinde yer alan kilimlerden bazılarının uzun kenarlarına sular dokunmaz, sadece kısa kenarda sular görülür.

Zeminde göl-göbek bulunan kilimlerin farklı bir örneğinde, göbekler boyuna üst üste yerleştirilir ve sadece kısa kenara bordür dokunur. Bu grupta, üst üste yerleştirilmiş göbekler ve bu göbeklerden kalan boşluklara ana göbekten daha küçük göbekler yerleştirilir (Şekil:22-Fot:31-Konya Kilimi-Orta Kilim, 32-Avşar Kilimi,33-Türkmen Yastığı), bu gruba örnek verilebilir. Göbeklerin büyüklüğü yörelere ve motif özelliğine göre değişiklik gösterir.

Göbekler yatay düzende de verilebilir: İki büyük göbek birbiri ile bağlantılı halde dokunur ve kilimin zemininde dört-beş kez tekrar edilir. Zeminde kalan boşluklar daha küçük toplarla doldurulur. Çoğunlukla kuşaksız hazırlanır (Şekil:23-Fot:34-Avşar kilimi).

Bazı örneklerde ise göbekler kilimin zemininde verev hatlar üzerine yerleştirilir (Şekil:24- Fot:35-Konya Kilimi). Bu düzenlemede her bir motife verilen renkten dolayı bazen enine, bazen boyuna, bazen verev, bazende top (göbek) etkisi şeklinde görüntü verir. Verev hatta yerleştirilen bu göbekler birbirinden ayrı ayrı olabildiği gibi birbirine bitişik düzende de görülür.

Bu grupta farklı bir örnek ise; köşe göbek etkisi verilerek dokunmuştur. Merkezde büyük tek bir göbek, kenarlarda çeyrek halde göbek motifleri şeklinde düzen görülür. Sözgelimi, Detse kilimi bu düzenlemeye örnek verilebilir (Şekil:25-Fot:36-Detse Kilimi).

5. Zemini İç İçe Kuşaklardan Oluşan Kilimler:

Zemininde kuşakların iç içe yerleştirildiği örnekler de vardır. Bunlar eşit kalınlıktaki suların iç içe getirilerek kilimin zemini doldurmasıyla hazırlanır. Bunlar zemini dikey kuşaklara ayrılmış örneklerden farklıdır. İç içe yerleştirilmiş kuşaklar üzerinde aynı motifler dokunur ve merkezde kalan boşluklar yine bordür kalınlığı kadardır. Bu düzenlemeye sahip Bekdik namazlağları örnek verilebilir (Şekil:26-Fot:37-Demiryolu Namazlağ (Bekdik).

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Konya yöresi kilimlerinde zemindeki kompozisyon düzenlemeleri farklı şekillerde verilebilir. Yörede tespit edilen 415 adet kilim arasından 364 adet kilim örneklem olarak seçilmiş ve bunun sonucunda 5 ayrı kompozisyon düzenlemesi ve alt başlıkları ortaya çıkarılmıştır.

Zemini yatay kuşaklara bölünmüş kilimler,

Zeminin dikey kuşaklara bölünmüş kilimler,

Zemininde mihrap motifi bulunan kilimler,

a.Saf Seccâdeler,

b.Dik Mihraplı Saf Seccâdeler,

c. Tek Yönlü Mihraplı Kilimler

d.Mihrap Nişinin Yer Aldığı Kilimler,

e.Çift Yönlü Mihraplı Kilimler

Zemini göl (top-göbek) motifleri bulunan kilimler,

Zemini iç içe kuşaklardan oluşan kilimler olarak sıralanabilir.

Bu gruplarında kendi içlerinde farklılaşarak zenginleştiğini, yörelere göre özellik kazandığını söylemek mümkündür. Bu çalışmada teknik ve motif adlandırmalarına bakılmadan genel kompozisyon şemaları dikkate alınarak bir sıralama yapılmaya çalışılmıştır. Kilimler isimlendirilirken bazen renkleri, bazen üzerindeki motifler bazen de dokunduğu yöre adları etkili olmuştur. Özellikle çıbıklı kilim, toplu kilim, mihraplı kilim gibi isimlendirilenler bizim kompozisyon (adlandırmaları) düzenlemelerimizin tanımları arasında yer alır. Bu iki kavramı birbirine karıştırmamaya özen gösterdik.

Araştırmadaki örneklem gruptaki kilimlerin kompozisyon düzenlemeleri incelendiğinde; 126 adedi zemini yatay kuşaklara bölünmüş kilimlerden, 28 adedi zeminin dikey kuşaklara bölünmüş kilimlerden, 62 adedininde mihrap motifi bulunan kilimlerden, 135 adedi zemini göl (top-göbek) motifleri bulunan kilimlerden ve 13 adedi zemini iç içe kuşaklardan oluşan kilimlerden oluştuğu tesbit edilmiştir. Buna göre; zemininde göl (top-göbek) motifleri bulunan kilimlerin çok fazla tercih edildiğini söylemek mümkündür.

Konya yöresi kilimlerinin genel kompozisyon düzenlemelerine bakıldığında; Konya civarında dokunan halı- tülü- cicim (atmalı-atkılı-çalma)-zili-sumak gibi diğer tekniklerle dokunan yaygılarla da benzer özellikler göstermektedir. Bununla beraber, Konya kilimlerinin kompozisyon düzenlemelerinde tespit edilen grupları, Aksaray, Mucur, Bergama, Sivas, Kırşehir, Kula, Milas, Uşak, Gördes, Karaman, Yozgat, Niğde, Kayseri, Emirgazi gibi Anadolu'nun diğer dokuma bölgelerinde dokunan halı ve kilimlerinde görmek mümkündür.

Konya kilimleri arasında yer alan saf seccâdelerinde Türk Halı Sanatı Tarihinde görülen önemli

koleksiyonlarda ve müzelerde örneklerini görmek mümkündür. Bu düzenlemenin de bir geleneğe ve inanç sistemi içinde Konya kilimlerinde de sürdürüldüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz. (Aslanapa, 2005, s.216-217).

Ayrıca Konya yöresi kilimlerinin genel kompozisyon düzenlemeleri şema olarak incelendiğinde; Türk halı sanatı tarihinde önemli örnekleri bulunan halı gruplarının kompozisyon düzenlemeleri ile benzeştiği görülmektedir. Bunlar arasında önemli sayılabilecek grupları şöyle sıralayabiliriz:

13. y.y. Konya Selçuklu Halısı (İstanbul TİEM) (Aslanapa, 2005, s.35)

Beylikler Dönemi III. Grup

Erken Dönem Osmanlı Halıları (Holbein) I.- III. ve IV. Grup (Aslanapa, 2005, s. 113, 137, 145, 148)

Geometrik Desenli Anadolu Halıları

16. y.y. Madalyonlu Uşak (Aslanapa, 2005, s.162)

17.y.y. Yıldızlı Uşak (Aslanapa, 2005, s.168)

Sonuç olarak; Türk dokuma sanatı geleneği içinde barındırdığı zengin örneklerin, devirler boyunca bir önceki dönemden beslenerek geliştiği ve günümüze kadar hep birbiri ile bağlantılı örneklerin dokunmaya devam edildiğini göstermektedir. Dönemlere, yörelere, inançlara, geleneğe ve yaşam biçime göre renk, biçim, boyut, teknik, motifler çeşitlense de genel şema olarak bakıldığında kompozisyon düzenlemelerinde hep bir tekrar olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum, Türk dokuma sanatı geleneğinin hep bir devamlılıkla süregeldiğinin de bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

Oktay ASLANAPA, Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı, İstanbul, 2005.

H. Örcün BARIŞTA, "Karaman Taşkale Dokumacılığı", Türk Halk Kültürü Araştırmaları, Kültür Bakanlığı Türk Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları/224, Ankara, 1992, s.1–12.

H. Örcün BARIŞTA, "Sarayönü ve Lâdik'te Bulunan Türk Halılarından Bazı Örnekler", Vakıflar Dergisi, S.XXV, Ankara 1995, s. 211–234.

Bekir DENİZ, "Kırşehir Halıları", Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, S. III, İzmir 1984, s. 25–81.

Bekir DENİZ, "Lâdik Halıları", Bilim Birlik Başarı, Y. 12, S. 46, 1986, s. 13–18.

Bekir DENİZ, "Kırşehir Halıları", Bilim Birlik Başarı, Y.12, S.47, İzmir, 1986, s. 18–24.

Bekir DENİZ, "Arısama Halıları", Lâle, Türk Petrol Vakfı Yayını, S. 5, Aralık 1987, s. 9–15.

Bekir DENİZ, " Gördes Halıları", Bilim Birlik Başarı, S. 45, 1986, s. 13–19.

Bekir DENİZ," Kula Halıları", Bilim Birlik Başarı, Y. 11, s. 43 (tarihsiz), s. 13–19;

Bekir DENİZ, "Mucur Halıları", Bilim Birlik Başarı, Y.12, S.48, 1987, s. 20–24.

Bekir DENİZ, "Milas Halıları", Bilim Birlik Başarı, Y. 12, S. 49, 1987, s. 13–20.

Bekir DENİZ, "Yöre Özellikleriyle Yozgat Kilimleri", Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, S. V, E. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir 1990, s. 45–86.

Bekir DENİZ, Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 2000.

Bekir DENİZ, "Söke (Aydın) Civarında Yaşayan Yörüklerde Dokuma", Birinci Uluslararası Aşağı Menderes Havzası Tarih, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Sempozyumu, Söke-Türkiye Tebliğler, Söke, 15–16 Kasım 2001, Şanal Matbaacılık İzmir, 2002, s. 296–314.

Bekir DENİZ, "Aydın Civarında Yaşayan Tekeli Yörüklerinde Dokuma", 8. Ulusal El Sanatları Sempozyumu, İzmir 13–15 Kasım 2002, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayını, İzmir 2005, s. 104–122.

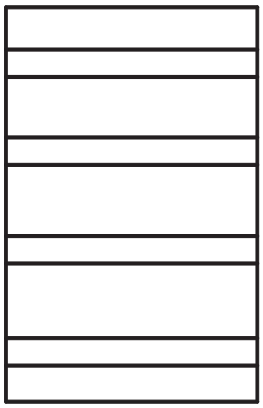
Recai KARAHAN, Konya Müzelerinde Bulunan Kilimler, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya, 1992.

F. KAYIPMAZ-N. KAYIPMAZ, "Saf Seccade Sivas Kilimleri", Kültür-Sanat, Yıl:3, Sayı:12, Ankara, 1991, s. 56-58.

N.G. KIRZIOĞLU, Eşme Kilimleri, Ankara, 1994.

H. Melek HİDAYETOĞLU, Karapınar Tülü Dokumaları, S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 1999.

FOTOĞRAFLAR

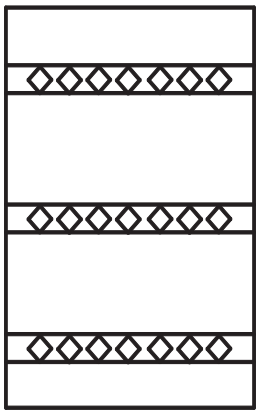


Şekil:1

Fotoğraf:1 Çıbıklı Kilim.

Fotoğraf:2 Çavuşlu Kilim.

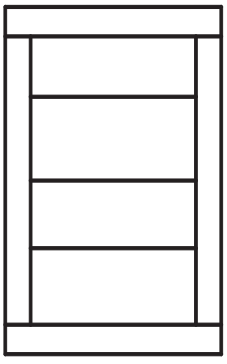
Fotoğraf:3 Döşeme Kilim.



Şekil:2

Fotoğraf:4 Göllü namazlağ.

Fotoğraf:5 Elcekli kilim.

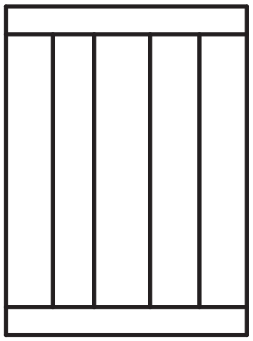


Şekil:3

Fotoğraf:6 Farda Namazlağı.

Fotoğraf:7 Alibeyhüyüğü kilimi.

Fotoğraf:8 Hotamış orta kilim.

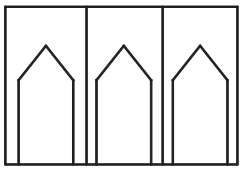


Şekil:4

Fotoğraf:9 Çıbıklı Kilim.

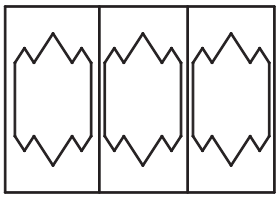
Fotoğraf:10 Namazlağ.

Fotoğraf:11 Hotamış Orta Kilim.



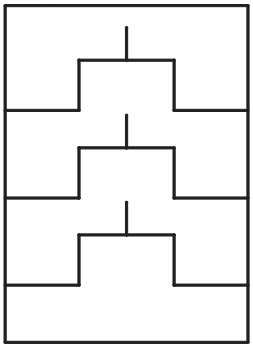
Şekil:5

Fotoğraf:12 Saf seccâde.



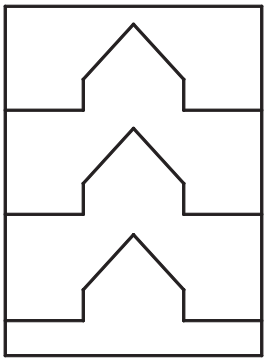
Şekil:6

Fotoğraf:13 Saf seccâde.



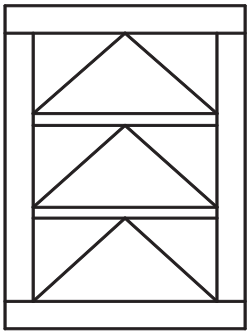
Şekil:7

Fotoğraf:14 Dik Mihraplı Saf.



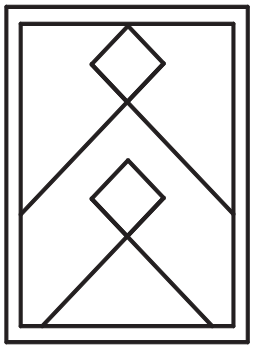
Şekil:8

Fotoğraf:15 Kavak kilimi.



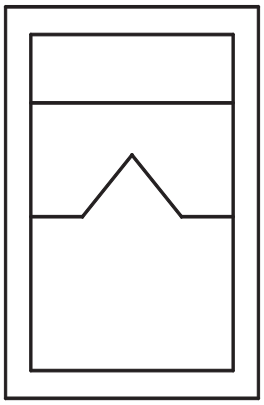
Şekil:9

Fotoğraf:16 Namazlağ (Doğanhisar).



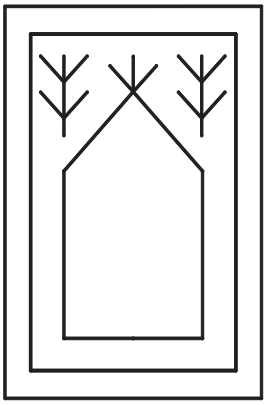
Şekil:10

Fotoğraf:17Aklı seccâde.



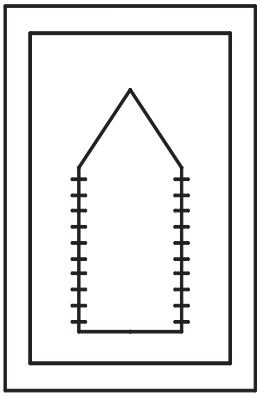
Şekil:11

Fotoğraf:18 Lâdik tipi seccâde.



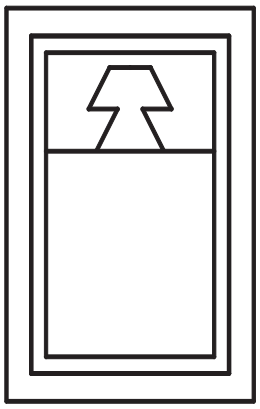
Şekil:12

Fotoğraf:19 Obruk kilimi.



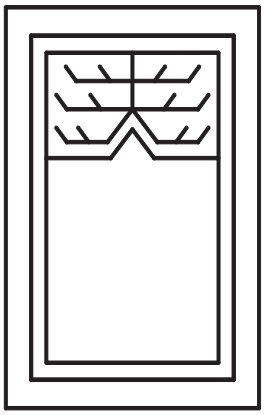
Şekil:13

Fotoğraf:20 Turgut kilimi.



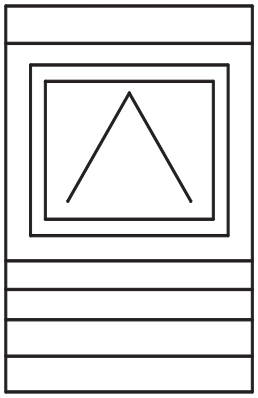
Şekil:14

Fotoğraf:21 Kırmızılı kilim.



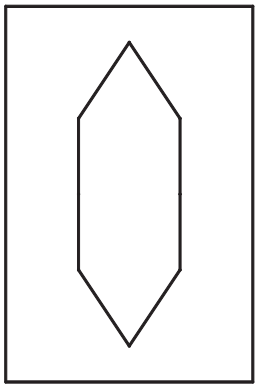
Şekil:15

Fotoğraf:22 Helkeli kilim.



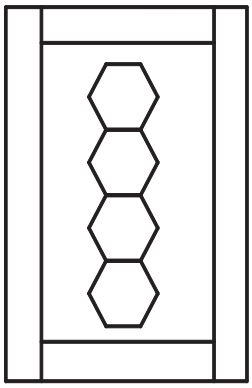
Şekil:16

Fotoğraf:23 Mihraplı namazlağ.



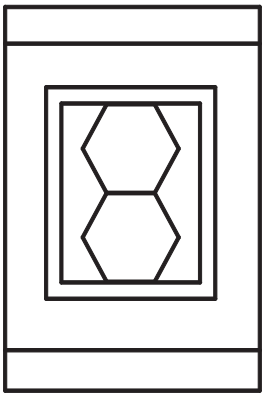
Şekil:17

Fotoğraf:24 Çift yönlü mihraplı



Şekil:18

Fotoğraf:25 Barnaklı şerefli namazlağ.

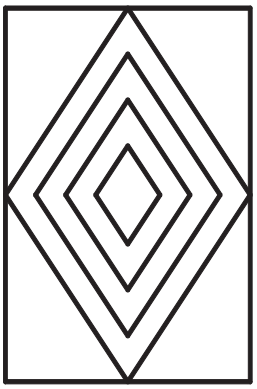


Şekil:19

Fotoğraf:26 Küpeli kilim.

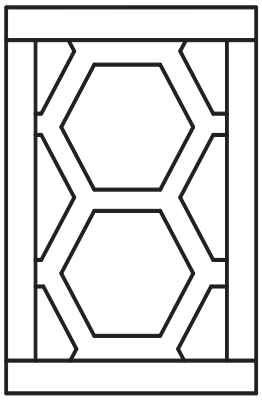
Fotoğraf:27 Asman namazlağ.

Fotoğraf:28 Toplu namazlağ.



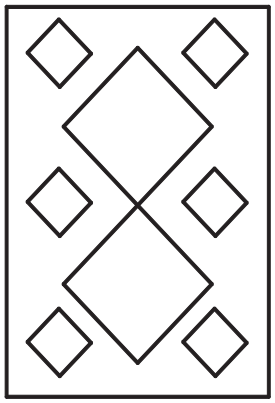
Şekil:20

Fotoğraf:29 Bıçkır namazlağ.



Şekil:21

Fotoğraf:30 Paltalı kilim.

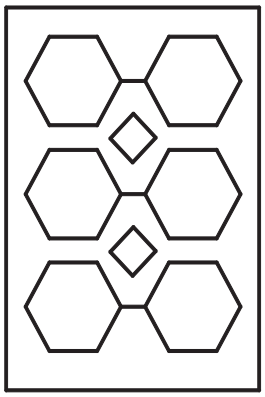


Şekil:22

Fotoğraf:31Konya kilimi.

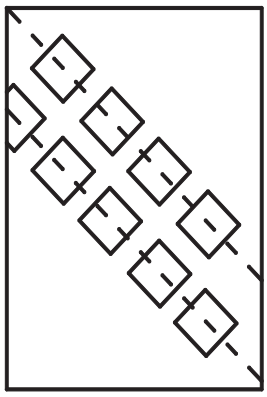
Fotoğraf:32 Avşar kilimi.

Fotoğraf:33Türkmen yastığı.



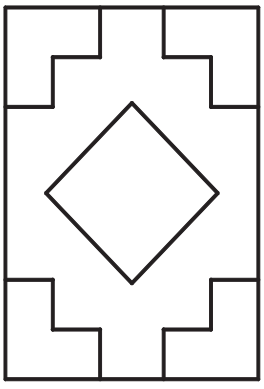
Şekil:23

Fotoğraf:34 Avşar kilimi



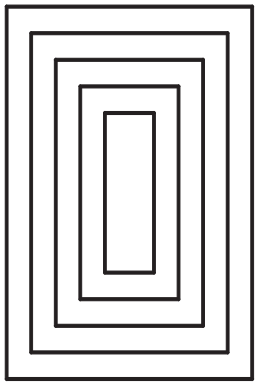
Şekil:24

Fotoğraf:35 Konya kilimi



Şekil:25

Fotoğraf:36 Detse kilim.



Şekil:26

Fotoğraf:37 Demiryolu namazlağ.

"TASARIMDA SEMBOL KULLANIMININ DOKUMA SANATÇISININ ESERLERİNE YANSIMASI"

Doç.Dr. Meral Akan

ÖZET

Sembol dilinin estetik ifade biçimlerinden yararlanan sanat eserleri arasında dokumalar bilinmektedir. Dokuma eserlerin ortaya çıkış süreci, bir tasarım altyapısına dayanmaktadır. Bu bağlamda sanatçı kendi düşünsel derinliğini ifade etmenin yanında, dokuma sanatının geçmişinden süregelen motif birikiminden de yararlanmaktadır. Geçmişe ait örnekler sanatçının yeni çalışmalarına ilham kaynağı olmaktadır. Eski dokumalara bakıldığında, ihtiyacı karşılamak amacıyla üretilen eşyalar olmalarının yanında üzerinde yoğun bir sembolik anlatım ve estetik ifade sergiledikleri göze çarpmaktadır. Günümüz sanatçılarının bu örneklerden yararlanma sürecinde, sembolleri anlam bütünlüğü ile mi, sadece plastik öge olarak mı algıladıkları bir tartışma konusudur. Araştırmanın konusunu dokuma çalışan sanatçıların bu konudaki yaklaşımları oluşturmaktadır. Son yıllarda dokumalar, sanat eseri niteliği ile çeşitli etkinliklerde sergilenmektedir. Bu süreçte bazı sanatçılar, eserlerini geçmiş örneklere dayandırdıkları birikimleri ile ortaya çıkarmaktadır.

Araştırmada günümüz dokuma sanatçılarının eserleri üzerinde görülen sembolik motiflerin iletişim diline bir katkısının olup olmadığı, sanatçıların kullandıkları sembolik motiflerde anlam kaygısı taşıyıp taşımadıkları araştırılmıştır. Araştırma seçilen örneklem üzerinden yorumlanmış, bu bağlamda değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dokuma, Sembol, Motif

REFLECTIONS OF SYMBOL USE IN DESIGN OF WEAVER HANDWORKS

Weavings are one of the most outstanding methods of aesthetic expressions used in art works. The occurrence period of weaving works depend on a design infrastructure. In this period, the artist benefits from an accumulation of motifs collected from past to the present besides expressing their own mental process. Previous samples have always inspired new works of artists. When historical weaving samples are examined, it is clearly seen that there is an intense symbolic expression and aesthetics on these items produced to meet functional needs. It is still discussed if these symbols are perceived as a meaningful integrity or just a plastic element in the process of using these samples. This study involves the evaluation of approaches made by weaving artist. In recent years, it is seen that weaving works are frequently used in exhibitions with an artistic quality. In this process, the artists that seek ways to express themselves produce their works with accumulations of previous samples and textile materials. In the study, symbolic motifs seen in works of artists with an artistic educational background will be determined and the focus is to see if these arrangements make a contribution to communicative language and if artists are concerned with the meaning seen on symbols they used. The study will also investigate the effect of such use of motifs on creativity and the expressions of aesthetic feelings on communication by using motifs. The group of this study involves our present weaver artists and evaluations on their works.

Keywords: Design, Weaving, Symbolic Motifs

GİRİŞ

Sembol; bir fikrin, bir anlamın yerine geçen, bir işaret, bir çizgisel kompozisyon veya bir imaj görüntüdür. Yazının olmadığı bir dönemde insanların kendilerini ifade etmelerine yarayan bir tür yazıdır (Ateş, 2002, s. 89). Bir amacı, bir fikri ifade eden ve ortak bir anlamı olan harf, kelime, bitki ve şekilden de oluşabilen, insanların duyu organları yoluyla anlamaları zor olan bazı değerleri hatırlatan her türlü işarettir. İlk sembolik işaretler eski Mısır ve Mezopotamyalılarda görülmektedir. Roma dünyası da sembolik işaretlere çok yer vermiş, tarihte Roma sembolleri tartışma konusu olmuştur. Bazı tarihçiler, sembollerin daha çok süslemecilikte kullanıldığını belirtmişlerdir. Bugün de süslemenin ana fikri sembole dayanmaktadır.

Sembolik işaretler, bazı bilimlerde dilden daha çok dikkat çekmektedir. Kimya ve matematik bilimlerinde işlemler tamamen harf semboller ile izah edilmektedir. Sembolizm ya da simgecilik, en genel anlamıyla farklı anlamlara gelen ya da farklı öğeleri simgeleyen çeşitli sembollerin kullanımıdır. Sembolizme yaygın olarak resim, müzik ve edebiyat alanlarında rastlanır. Semboller, sanatçının vermek istediği mesajı aktarmasında yararlandığı anlamlı çizgisel ifadeler şeklinde eserde yer alır.

Semboller, dil düşüncenin sesli ifadesi olarak insan tarafından kullanılmaya başlandığından itibaren mücadelelerine dair bilgi ve deneyimleri gelecek nesillere iletmelerini sağlamıştır. Aslında dilden daha önce gelen bir başka yardımcı ise görsel sembollerdir (motiflerdir). Görsel semboller, taşıdıkları anlam açısından kelimelerin sınırlarını aşarak sözlerin yetersiz kaldığı anlamları karşıya taşıyabilirler. Dilin uzanamadığı alanda motifler ve semboller devreye girerek değişen insan tavırlarını, değişen durumlara göre doğru mecraya oturtacak mesajların iletişimini kurabilirler (Sazak, 2014, s.90).

Bir topluma ait birçok maddi kültür örneği üzerinde geleneksel motif ve işaretler bulunmaktadır. Bu motiflerin ayrı ayrı adları ve binlerce yıldan günümüze kadar uzanan özel anlamları vardır. Bu anlamlar eseri ortaya koyan kişilerin duygularını, toplumsal statülerini, istek, arzu, beklenti gibi duygusal durumlarını, dilek ve isteklerini ifade eden semboller şeklindedir. Aynı zamanda eserin ortaya çıktığı dönemdeki yaşam koşulları hakkında da bilgi verici niteliktedir.

Kültür; bir zaman süreci içerisinde tekrarlanarak bir kalıp halini alan davranışların, etkileşimlerin, duygu, düşünce ve bilgilerin temelini teşkil eder. Sosyo-kültürel yapı bu tekrarlanan davranış kalıplarının zaman içinde meydana getirdiği sosyal kültürel kurumların karşılıklı etkileşmesi sonucunda oluşan dengenin bir adıdır. Sosyo-kültürel normlar, davranışın ve bilgilerin öğrenilmiş şekilleridir. Davranışın öğrenilmiş şekilleri insanın biyolojik yapısından kaynaklanmayan her fiil ve hareketi kapsar. Bu hareketlerden kültürel olanlar doğumdan hemen sonra bir önceki nesil tarafından yenilere öğretilerek aktarılır, zamanla günlük hayatta düşünülmeden uygulanılır hale gelirler. Bu sebepten kültürel normlar öğrenilirler, aktarılırlar ve öğrenme fiili sosyal etkileşme ortamı içinde gerçekleşir (Nirun, Özönder,1988, s.339-340).

Anadolu'da bu sosyal etkileşime açık olarak yetişen dokuyucu, kullandığı motifleri öğrenmek için ayrı bir eğitime ihtiyaç duymaksızın, bunu doğal yaşamının bir parçası olarak dışa vurmaktaydı.

Aynı zamanda bu motifler anlamları ve işaret ettikleri sembollerle Anadolu kadınının içine kapalı, duyarlı yapısını en yalın biçimde ortaya koyarlar. Bu motifler Anadolu insanının duygu ve isteklerinin aracısı durumuna gelmiştir (Alp, 2000, s.351).

Günümüze kadar sembolik motiflerin dili ve anlamları üzerinde yapılan detaylı araştırmalar, bazı motiflerin sembolize ettikleri inanç ve batıl inanışlarla ilişkili olarak çeşitli veriler ortaya koymaktadır. Aynı zamanda Anadolu motifleri anlamları bakımından kategorik olarak ele alınmış ve bu anlamları ile literatüre kazandırılmıştır.

Dokuma sanatının geçmişinde ortaya çıkan örnekler, günlük ihtiyacın giderilmesine yönelik parçalardı. Dokuyucunun hiçbir zaman bir sanat eseri üretme ya da kavramsal bir eser ortaya koyma bilinci ve eğilimi yok iken, kullanım eşyalarını hem estetik değerler taşıyan hem de çeşitli anlamlar yüklü motifler ile süslemesi geleneğe dayanan bir eylem içinde olduğunu göstermektedir. Bu estetik tavır içerisinde anlamlarını bilerek kullandığı motifleri mesajlarını iletmede bir iletişim aracı olarak görmüştür.

Diğer taraftan günümüzde dokuma çalışan sanatçı, kendisini ifade ederken özgürdür. Eseri ile vermek istediği mesajı kendi seçtiği çizgileri kullanarak verebilir. Bu noktada yüzlerce yıllık birikimi olan dokuma sanatının eski örnekleri ona kaynak oluştururken, kendi anlatım kaygısını nasıl ifade etmektedir? Günümüzde bu motifleri kullanarak

sanatsal bir eser ortaya koyan dokuma sanatçısı, motiflerin estetik anlatımından yararlanmanın yanında başka amaçlar taşımakta mıdır? Atalarından öğrendiği gibi tematik anlamları olan motif gruplarını kavramsal içerikli sanat eserlerinde kullanmakta mıdır? Bu motifleri kullanmasının asıl nedeni mesaj verme kaygısı mıdır?

Günümüzde sembolik dilden uzaklaşan, mekanikleşen insan için binlerce yıllık geçmişten gelen sembolik motifler ne anlam taşır. Eğer kültürel kopukluk çok fazla ise sembolik imgeler, çağın insanı için sıradan formlardan başka bir şey değildir. Ve bu psikoloji içinde bulunan tasarımcı için eski dokuma motifleri herhangi bir geometrik formdan farklı değildir (Bülent, 1999, s.94).

Tasarım; bir sonuca ulaşmaya yönelik zihinsel ve eylem içeren çalışmalar süreci olarak tanımlanabilir. Dokuma eserlerin ortaya konulması bir tasarım sürecine dayanmaktadır. Bu bağlamda sanatçı kendisini düşünsel olarak ifade etmesinin yanında, dokuma sanatının geçmişinden süregelen motif birikiminden ne şeklide yararlanmaktadır?

Etnik geçmişleri olan sanatçıların, artistik geleneklerini ve materyallerini kavramla yorumlayan eserleri güncel sanat içerisinde büyük bir zenginlik yaratmaya başlamıştır. Sanatsal tekstillerdeki ya da sanat dünyasındaki bu açılım kültürel ya da geleneksel varlıkların yeniden sunumundan çok, önceki nesillerdeki değerlerin yeni ifade alanlarına dönüştürülerek güncel sanata sokulması anlamındadır (Akbostancı, 2008, s.32).

Modern sanatın doğuşu bilim ve teknolojinin gelişmesiyle paralel çizgide gelişerek yeni plastik ve estetik kavram arayışlarını ve çağdaş sanatsal ifade biçimlerinin bulunmasını zorunlu kılmıştır. Bu arayışlara katkısı bulunan önemli etkenlerden biri de eski çağ uygarlıkları ve kabile sanatlarının, büyük ölçüde doğu halklarının kültür mirasının değerlendirilmesi olmuştur. Çağımızın ünlü sanat eleştirmenlerinden Paul Valerie Fransız mimar Le Corbusier'e yazdığı bir mektubunda bu gerçekliği şöyle dile getirmektedir:"Geçmiş kültürel mirasın örneklerine yaslanmadan sanatta yeni biçim arayışlarına başlanması doğru değildir" (Memmedov, 1981,s.42) (Enveroğlu, 2007, s.324).

Günümüz dokuma sanatçılarının Anadolu motiflerini kullanma eğilimi bu fikre dayandırılabilir.

ARAŞTIRMA BULGULARI

Araştırmanın örneklemini oluşturan günümüz dokuma eserleri incelenmiş ve sanatçıların görüşleri bizzat alınmıştır. Tasarım aşamasında araştıran, kendisini ifade etmek isteyen sanatçılar, geçmiş örneklere dayandırdıkları tasarım birikimleri ile çalışmaktadır. Araştırmada sanat eğitimi almış dokuma sanatçılarına sembolik motifleri kullanırken anlam kaygısı taşıyıp taşımadıkları sorulmuştur.

Fotoğraf No: 1 Mustafa Genç "İsimsiz"

Fotoğraf No: 2 Mustafa Genç "İsimsiz"

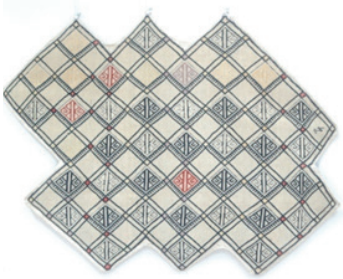
Yukarıda görülen iki eseri çalışan sanatçı Mustafa GENÇ, çalışmalarında koçboynuzu, bereket, ejder, nar motiflerine yer vermiştir.

Sembollerin Türk kültür tarihinin önemli alanlarından birisi olduğunu, içerisinde hem duyguyu, tekniği hem de yüzyılların birikimini taşıdığını düşünmektedir. Motiflerin tespiti ve isimlendirilmesi aşamasında gerekli araştırmayı yapmanın çok önemli olduğunu ifade etmiş,

bir kişiden yapılan derlemenin yöredeki Yörük ve Türkmen gruplarınca doğrulatılmadan isimlendirilme yanlışı ile günümüze kadar ulaştığına dikkati çekmek istemiştir.

Günümüzde sembolik motifleri kullanmanın, onların taşıdığı anlamları doğru araştırmak ve yaygınlaştırmak şartı ile yararlı olacağına inanmaktadır. Motif ve sembol adlandırma ve yorumlamalarının o dönemin özellikleri, inançları, kültürü ve tüm ekonomik koşulları ile birlikte değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Eserlerinde yer verdiği motifleri, taşıdıkları anlamları ile birlikte, sembol dilini bilerek, mesaj iletmek amacı ile kullandığını ifade etmiştir.



Fotoğraf No: 3 H. Melek Hidayetoğlu "Damga" 2013

Fotoğraf No: 4 H. Melek Hidayetoğlu "İz Düşümü" 2013

Fotoğraf No: 5 H. Melek Hidayetoğlu "Yok Oluş" 2013

Fotoğraf No: 6 H. Melek Hidayetoğlu "Yol" 2013

Fotoğraf No: 7 H. Melek Hidayetoğlu "Yörük Göçü" 2013

Yukarıda görülen eserleri ortaya koyan sanatçı H. Melek HİDAYETOĞLU, çengel, su yolu, akrep motiflerine yer verdiğini belirtmiştir. Geleneksel dokuma kültüründe kullanılan sembollerin dokundukları dönemlerde bir iletişim dili oluşturduğunu bildiğini ifade etmiştir. Anlam içeren motifleri; yıllar içinde inançlar, doğa, beslenme, çoğalma içgüdüsü gibi insana ait ifade biçimlerinin insan üzerinde bıraktığı iz düşümleri olarak tanımlamaktadır.

Bu sembol motiflerin oluşumunda birden fazla etken ve medeniyet olduğu düşünülürse, modern insanın bunları derinlemesine incelemeden bir kanıya varmasının eksik kalacağı düşüncesini taşımaktadır. Bu nedenle eserlerinde kullandığı motifler aracılığı ile bir mesaj vermekten çok bir görsel etki yaratmayı amaçladığını ifade etmiştir. Eserlerinde öğrenilmiş motifleri tekrarladığını, bu motifleri eserlerinin tasarım aşamasında sadece plastik öge olarak seçtiğini vurgulamıştır. Bunun yanında bu motifleri kullanmasını, insanlığın biriktirdiği bu motiflerin unutulmadan yaşatılması ve dokuma kültürünün ve geleneğinin devamının sağlanmasında bir katkı olarak açıklamıştır.

Fotoğraf No: 8 Zuhal Türktaş "İlkel" 2014

Fotoğraf No:9 Zuhal Türktaş "Av" 2014

Fotoğraf No:10 Zuhal Türktaş "Savaşçı" 2015

Fotoğraf No:11 Zuhal Türktaş "Döngü" 2015

Fotoğraf No: 12 Zuhal Türktaş "Var Oluş" 2015

Bu eserleri ortaya koyan sanatçı Zuhal TÜRKTAŞ ise dokumalarında seçtiği konu ile ilkel insan hayatına vurgu yapmak istediğini, seçtiği motiflerin daha çok figürlerden oluştuğunu, av, beslenme, savunma gibi günlük hayatı anlatan sahneleri simgelerle anlatmayı seçtiğini ifade etmiştir. Bu dokumalarda mitolojik canlılar, ev-yurt sembolü, geometrik yön gösteren semboller yer almaktadır.

Sanatçı sembolü; ifade aracı olarak biçimlerin anlamlandırılması şeklinde tanımlamaktadır. Eserlerinde kullanımı açısından bakıldığında ise, esere plastik bir değer kazandırmasının yanında vermek istediği mesajı güçlendirdiğini düşünmektedir. Ancak yalnızca biçimsel değeri bakımından esere taşınan sembollerin de var olduğunu unutmamak gerektiğini belirtmiştir. Eserlerinde çoğunlukla anlam değeri bakımından sembolik motiflere yer verdiğini ancak biçimsel değerini ön planda tuttuğu bazı motifleri de bu özelliği ile kullandığını ifade etmiştir. Bu ayırımı daha çok eserin yer verileceği etkinlik ya da kullanım alanı ve teması düşünüldüğünde yaptığını da vurgulamıştır.

Sanatçı bu ifadesi ile sembolik motifleri hem sembol dilini bilerek, mesaj iletmek amacı ile hem de plastik değeri bakımından kullandığını ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Geleneksel sanatların plastik ve estetik dilini çözümleyerek bu dilde yeni eserler ortaya koyan sanatçılar, geleneksel değerler taşıyan motifleri çağdaş bir yaklaşımla yorumlamaktadırlar. Bu çağdaş Türk sanatçılarının kendi geçmişlerine ve kültürel geleneklerine olan duyarlılığını göstermektedir.

Bu sanatçıların temel hedefi ilkeler ve değerler açısından ulusal, fakat görünüm ve sunum itibariyle çağdaş olanı yakalayabilmektir (Enveroğlu, 2007, s.324).

Günümüzde sanat eseri olarak izleyici ile buluşan dokumaların algılanma biçimi değişmiştir. Geçmişte bir fonksiyonun parçası olan dokumalar barındırdığı tekstil malzemenin de etkisi ile izleyicisi tarafından daha ifadesel olarak algılanmaktadır. Sanatçılar vermek istedikleri mesajı iletirken farklı sunum yaklaşımları geliştirmekte ve sembollerin anlamları daha güçlü hale gelmektedir. Anlamı genel kitlelerce kabul görmüş olan motiflerin yer aldığı eserler daha güçlü bir izleyici performansını yakalamaktadır. Bilinen bir mesajı aynı şekilde algılayan izleyici, eser aracılığı ile kendisini mesajı veren sanatçıya daha yakın hissetmekte ve sunumu yapan ile izleyici arasındaki iletişim güçlenmektedir. Bu sonuca göre sembollerin ortaya çıkış nedeni olan iletişim fonksiyonlarını sürdürdüklerini söylemek mümkündür.

Günümüzde sembolik motiflerin dokuma eserlerde kullanımı incelendiğinde birbiri ile ortak görüşleri savunan, fakat farklı yaklaşım biçimleri ile bunu ortaya koyan sanatçı tavırları tespit edilmiştir. Araştırmanın sonuçları seçilen örneklem üzerinden yorumlanmıştır. Üç farklı dokuma sanatçısı ile yapılan görüşmelerde anket aracılığı ile yöneltilen sorulara alınan cevaplar doğrultusunda hepsinin tamamen katıldığı görüş;

-dokuma kültüründe kullanılan sembollerin bir iletişim dili oluşturduğu,

-ifade aracı olarak biçimleri anlamlandırdığı,

-verilmek istenen mesajı güçlendirdiği yönündedir.

Bu açıdan bakıldığında sanatçının mesaj kaygısını plastik bir değer olarak güçlendiren sembolik motifler, bunu ortaya koyan ve izleyen arasında gözle görülmeyen bir bağ, bir ortak dil oluşturmaktadır. Sanatçı sembolleri kullanarak eserini daha anlamlı ifade ettiğini düşünmektedir.

Bunun yanında her sanatçının kendisine özgü bir yaklaşımı mevcuttur. Bir sanatçı; eserlerinde yer verdiği motifleri, taşıdıkları anlamları ile birlikte, sembol dilini bilerek, mesaj iletmek amacı ile kullandığını ifade etmiştir. Motiflerin tespiti ve isimlendirilmesinde gerekli araştırmayı yapmadan derlemenin yanlış olduğuna dikkati çekmek istemiştir.

Diğer sanatçı ise; modern insanın bunları derinlemesine incelemeden bir kanıya varmasının eksik kalacağı kaygısını taşıdığından eserlerinde kullandığı motifler aracılığı ile bir mesaj vermekten çok bir görsel etki yaratmayı amaçladığını ifade etmiştir.

Araştırmaya katılan diğer bir sanatçı ise; sembolik motiflerin esere plastik bir değer kazandırmasının yanında vermek istediği mesajı güçlendirdiğini düşünmektedir. Ancak yalnızca biçimsel değeri bakımından esere taşınan sembollerin de var olduğunu hatırlatarak, sembolik motifleri hem sembol dilini bilerek, mesaj iletmek amacı ile hem de plastik değeri bakımından kullandığını ortaya koymaktadır.

Bu üç faklı, fakat birbiri ile temel noktalarda buluşan yaklaşım araştırmanın sonuçları bakımından değer taşımaktadır. Bu araştırma örneklemi bakımından dar bir çerçevede geliştirilmiş olup, bir örnek niteliği taşımaktadır. Bu konuya dikkati çekmeyi amaçlayan bu çalışma dışında daha geniş örneklemi olan araştırmalarda motiflerin sembolik anlamlarına ilişkin derinlemesine sosyolojik bir değerlendirme yapılması, sanatçı yaklaşımlarının tespitinde daha yararlı olacaktır.

KAYNAKLAR

Akbostancı, İ., 2008, "21. Yüzyılda Tekstil ve Sanat", Artist, S.1, s.30-35.

Alantar, H., 2007, Motiflerin Dili, İTKİB, İstanbul.

Alp, Ö., 2000, "Konya Yöresi Kilimlerinde Sembolik Motifler ve Oğuz Boyu Damgaları", Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu 07-15 Nisan 2000 SDÜ bildiriler kitabı, s.351-362, Isparta.

Ateş, M., 1996, Mitolojiler Semboller ve Halılar, İstanbul.

Ateş, M., 2002, "Motiflerin Sırrı Ne?", Hedef, İtkib,9/2002, S.105, s.

Bülent, E., 1999, "Halı Tasarımında Sembol Dilinin Önemi", 2000'li Yıllarda Türkiye'de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri, s.90-95, Ankara.

Civcir E., 2015, Sanatta Temel Bilimler Semboller ve Kavramlar, Akademisyen Kitabevi, Ankara.

Dulkadir, H., 1992, "Türk Dokuma Yanışları Hakkında Sosyo-Kültürel bir Değerlendirme", IV. Milletlerarası Halk Kültürü Kongresi bildirileri, C. V, Maddi Kültür, s.85-101, Ankara.

Enveroğlu, İ., 2007, "Eski Türk Damgalarının Çağdaş Yorumları", Konya Kitabı X Yeni İpek Yolu Konya Ticaret Odası Dergisi, Özel Sayı Aralık 2007, s.321-327, Konya.

Erbek, M., 2002, Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri, Ankara.

Nirun, N.,Özönder, C., 1988, "Türk Sosyo Kültür Yapısı İçinde Normlar ve Fonksiyonları", Erdem, Mayıs -1988, s.339-340, Ankara.

Sazak, G., 2014, Türk Sembolleri Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması, İlgi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Şenel, E., 2011, "XXI. Yüzyıl Çağdaş Sanat Eserlerinde Tekstilin Kullanımı", III. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) ve Gelenekli Sanatlar Kongresi/Sanat Etkinlikleri 30-31 Mayıs 2011 Konya bildiri kitabı, s.457-466, Konya

GELENEK VE YENİLİK KAVRAMLARININ FELSEFİ TARTIŞMASI EKSENİNDE GELENEKSEL TÜRK SANATLARINI YENİDEN DÜŞÜNMEK

Öğr.Gör. Mustafa Genç
Yrd. Doç. Vedat Tezcan

Özet

Belirli bir zaman ve mekândaki fenomenal görünüş anlamındaki 'yeni', kendisini görünür kılan zaman mekânsal sürecin zorunlu bir neticesiyken, Aristotales'in şey'in neliği dediği kendine özgü tekil niteliği de, ortaya çıkış sürecin de beraberinde getirir. Dolayısıyla varoluş sürecinde her bir tekil obje hem kendisini var eden sürecin bir ürünüdür, hem de diğer bir tekil obje tarafından bire bir tekrar edilemeyecek niteliğiyle, sürece ontolojik katkıda bulunur. Çalışmamızda gelenek ve yeni terimlerinin kendilerine dayandığı felsefi kavramlar olan 'geçmiş', 'şimdi', 'gelecek' kavramları, felsefe tarihi içerisindeki gelişim serüvenleri bağlamında analiz edilerek günümüzde bolca tartışılan moderlik ve gelenek tartışmalarına yönelik bir değerlendirme yapılacaktır.

Yapıldığı dönemin "Modern'i" olan Geleneksel Türk sanatları eseri, geçmişe ait olan ne varsa hepsi "kötüdür" anlayışının ortaya çıktığı dönemden itibaren bir açmazın içine düşmüştür. Konuyla ilgili olarak, bir taraftan Geleneksel sanatların yaşatılmasının sadece geçmiş dönemlerin iyi bilinip tekrar edilmesi ile sağlanabileceğini savunan anlayış ile geçmişe ait olanların o dönemde kalması gerektiğini söyleyenlerin arasındaki çatışma, süreci daha da karmaşık hale getirmiştir. Itri'yi de Mozart'ı da dinlemeyi başaramayan toplum yeniyi üretebilmek için de geçmişi yok sayma gibi bir tercihe yönelmiş olabilir. Her geleneksel üretim döneminin yenisidir. Malzeme, teknik, kurallar değişebilir ama özü anladığımızda bunun olması gereken olduğunu çözebiliriz belki de.

Geleneksel Türk Sanatlarının 'yeniden üretilebilirliği' nin imkanıyla ilişkilendirilecek olan konu, interdisiplin bir çalışma metoduyla geliştirilmeye çalışılacaktır.

TRADITIONAL TURKISH ARTS IN PHILOSOPHICAL DISCUSSION AXIS CONCEPT OF TRADITION AND INNOVATION

Abstract

A specific time and space on the phenomenal appearance meaning of the 'new', it makes visible when a mandatory result the spatial processes, the unique individual qualities of Aristotle's something that also is essence, it brings with it the emergence process. Therefore, each individual object in existence is a product of processes that are both process itself as well as the one that can not be repeated by another individual objects, unless the ontological's contribution. In our study, the tradition and the philosophical concepts on which their new term 'history', 'now', 'future' concept are analyzed in the context of development of adventures in the history of philosophy will be considered for today abundantly discussed aesthetic modernity and tradition of debate.

The period in which "art" of traditional Turkish art work whatever is past all "is bad" emerged from the period of conception has fallen into a dilemma. On the issue, it has further complicated the one hand process of conflict between those who say that the traditional art of survival the only past periods of those who belong to the past with understanding advocate can be achieved with the well known and again need to stay in that period. Itri with Mozart at the same time failed to listen to the community may be directed to a preference as to say there is no history counts to produce a new one. Each time a new conventional production. Materials, techniques, rules change, but we understand the essence that we can solve it perhaps should be.

Traditional art of Turkey 'reproducibility' s issues to be associated with the facility will be made to develop the interdisciplinary study of the method.

Sanat Tarihine Kronolojik Yaklaşım

Yenilik, gelenek, modernlik vb. kavramlar çoğu zaman bilimsel olmanın ötesinde, yerel ideolojik tarafgirliklerin zayıf tanımlamalarıyla entelektüel hayatımıza dahil olmaktadır. Kitlesel kabul görmeleri halinde zaman zaman endişe verici politik kopmaları besleyebilen bu kavramlar, mevcut sosyolojik hareketliliklerde etkin roller alabilmektedirler. Konunun bu türden sosyopolitik etkisi de düşünüldüğünde, incelediğimiz kavramların bilimsel niteliklerinin ortaya çıkarılmasının önemi daha bir netlik kazanmaktadır

Sanat alanındaki gelenek ve modernlik tartışmasının halen güncelliğini koruması, bu çalışmamızda bizi konuya felsefi kriterleri kullanarak bir daha bakmaya itmiştir. Esasen felsefenin çok eski temalarından 'zaman' konusunun ontolojik bağlantılarıyla ilişkili olan bahsi geçen kavramlar, sanatsal olan söz konusu olduğunda da problematik anlamda aynı önemlerini devam ettirmektedirler. Hem ülkemizde, hem de yurtdışı yayınlarda sıkça rastladığımız sanatta gelenek-modernlik tartışmaları, birde postmodernite kavramının konuya eklenmesiyle hayli ilginç bir hal almıştır.

Öncelikle şunu belirtmeliyizki, gelenek ve modernlik kavramlarının sanat topluluklarındaki tartışılma zemini, çoğunlukla sanat'ın tarihsel serüvenin kronolojik öyküsüyle ilişkilendirilmektedir. Diyalektik bir olumsuzlamayla kendisinden sonraki sanatsal duyuşun eleştirisine dayanan bu tutum, genellikle serüvenin karakteristik özelliğini verir. Duyusal yeteneklerini kullanarak 'ifade etme/anlatım verme'nin sanatsal yönünü insanlığın estetik gelişimine sunan sanatçıların, konuya bu tür yaklaşmalarını doğal kabul edebiliriz. Çünkü asli motivasyonları sanatın kuramsal neliğini tartışmaktan ziyade, duyumsadıkları hisse anlatım vermek olan sanatçılar, sanatsal serüvene bizatihi katılarak süreci tarihsel olarak devindirirler. Sanat yapıtları üzerinde dışsal bir değerlendirmelerde bulunan sanat felsefecisinden farklı haliyle sanatçının bu niteliği, yapıtın niteliğini de belirleyen bir önemdedir. Dolayısıyla bir sanatçının her hangi bir kuramsal motivasyonu olmaksızın, kendinden öncekileri reddetmesi ya da eleştirmesi, son derece doğal görülebilecek bir masumiyeti içerebilir.

Yaratıcısının sanatsal yetilerinin marifeti mesabesinde tinsel bir dolayımın neticesi olan yapıt, özdeksel bir nesnede ifade bulduğu haliyle, ait olduğu tarihsellikle istemsiz bir şekilde koşulludur. (Bozkurt, 2012: s.16) Fiziksel ve metafiziksel varolan tekilliklerin her birisinin yüklemi olan bu zorunluluk, sanat yapıtını da kuşatır. Fakat durum, sanatı tüm özdeksel zorunlulukların üzerinde, sonsuz sınırsız bir soyutlama gören kuramların haklı olarak itiraz edeceği gibi bu basitlikte de değildir. Yapıt her ne kadar tarihsel aitliklerle koşullu olsa da bu durum genelde yanlış anlaşıldığı haliyle, insanı doğa durumuna mahkum eden mekanik bir zorunluluk olarak görülemez. İnsanoğlunun sonsuz idealitelerle bilişsel ve estetik biçimlerde temasa geçebilme yetisi, yapıtın ait olduğu tarihselliği kırabilmesinin de olanağının ontolojik imkanıdır. Ussal yetileriyle insan, özdeksel zorunluluklarının ötesindeki tinsel gerçeklik alanlarıyla nesnel olarak ilişki kurar. (Hegel,2008;s.581-582) Dolayısıyla sanat yapıtının, sanatçı tarafından duyumsanan belirli bir tarihsellikteki tarih ötesi tinsel hissin, belirli türden bir özdeksellik kullanılarak ifade edilmesi olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatçının sanat tarihindeki yerinin ifade ettiğimiz şekliyle yapılandırıcı aktif bir öznellikte olması, bizi, sanat, sanatçı, tarih ilişkisini alışılagelen biçimlerin dışında düşünmeye zorlar. Tarihi yapan olarak sanatçı, varoluşla girdiği kozal ilişkiyi kendi tinselliğinde sezgisel bir dolayıma sokarak (Hegel,2011:s.8), ideal ya da negatif anlamda tarihi devindirir. Sanatçının estetik etkisinden sonra mevcut tarih artık yeni bir realitedir ve bu etki, tüm varoluşu 'yeni' bir tinsel evrene evirir. Varlık ve tekil nesnelliklerin varoluşla olan ilişkisini düşündüğümüzde, varolan her bir nesnenin özsel niteliği olarak söyleyebileceğimiz bu durum, tüm evrenin eyleme biçimidir. Fakat tekil nesnelliklerin kendi dışındakilerle geçmiş oldukları ilişki niteliğinin yoğunluğuna göre kapsamı ve derecesi artan bu etkileşim, sanat söz konusu olduğunda daha bir belirgin hale gelir.

Hegel'in sonsuz ideallar alanı dediği üçlü kategorizasyonun kurgul birliğinin taşıyıcı momentlerinden olan sanatsal idea, özdeksel sınırlılıklarla koşullu duyusal varoluşun sonsuz tinselliklere açılabilmesinin ilk aşamasıdır. (Hegel,2011;s.96) İdea'ya verdiği özdeksel anlatımla sanat yapıtı, sanatçısının tinselliğinde mekanik doğanın ötesindeki ilk niteliğini kazanır. Bu haliyle nicel niteliği her ne türden olursa olsun herhangi bir sanat yapıtı, insansal tinselliğin bir neticesi olduğu için, önkoşulsuz mekanik doğanın ötesinde ve üzerindedir. (Hegel,2011:s.8)Hegel sanatçının da ontolojik imkanını yaratan bu zeminin temel karakteristik özelliğini şu sözleriyle aktarır: "Doğa şeyleri, yalnızca dolaysız ve tekil iken insan tin olarak kendisini ikiler. Çünkü ilk olarak doğa şeyleri gibidir ama sonra o denli de kendi içindir, kendini görür, kendini tasarımlar, düşünür ve yalnızca bu etkin kendi-için- varlık yoluyla tindir." (Hegel,2011:s.44) İnsan, ayrıt edici vasfı düşünebilme yeteneğiyle diğer varolanlar alanından kendi tinsellik alanına geliştiği anda, doğa ve ötesi bir varlık olarak nitel farkını tüm evrene hissettirir. Onun düşünsel yetisiyle kendisini kendi karşısına alabilme özelliği, yukarıda sıraladığımız tüm tarihsel süreci de yaratabilmesinin en özsel zeminidir. Doğa insan karşıtlığının tam aksine, doğa ve insan ilişkisinin gerçek ontolojisini veren bu kategorizasyon, hem deneyim hem de kavramsal alandaki karşılıklarıyla negatif spekülasyonla başedebilecek bir netliktedir.

Son dönem İngiliz filozoflarından A.N.Whitehead güzellik konusunu ele aldığında, insanın tarihin aktif öznesi olmasıyla ilgili duruma açıklayıcı bir içerik kazandırır. Whitehead'e göre de varolanlar arasındaki nitelik farklılıklarının neden olduğu niceliksel tekil yoğunluklar, etkileşime geçtikleri tüm kozal yapıyı belirlerler. Herhangi bir bilfiil gerçeklik, sahip olduğu yoğunluk kapasitesine göre temasa geçtiği bilfiil şeyden ya da bilfiil durumdan etkilenir ve etkiler. (Brennan, 2010) Kendi deneyim alanının kapsamı mesabesinde bir yoğunluğa sahip olan nesnel obje, bu yoğunluğu, etkileşimin gerçekleştiği çok katmanlı nedensellik ilişkisinde muhatabına aktarır. Düşünürümüze göre varoluşun ontolojik işleyişinin ilk başlangıç aşamalarının anlatımları olan bu etkileşim biçimleri, bilinçli varlıklardan bilinçsizlere tüm varlık katmaları için evrensel niteliktedir. (Whitehead, 1967: s.81)

Sanatsal eylemin neliği söz konusu edildiğinde, şeyler arasındaki ilişkinin yoğunluk kapasitesinin en yüksek haz seviyelerine ulaştığını söyleyebiliriz. Mekanik evrendeki etkileşim biçimlerinin ötesinde insana ait yeteneklerin neticesi olan bilişsel etkileşimler, Whitehead'e göre haz yoğunlukları en yüksek temas biçimleridir. Mekanik evrenin kendisini tekrar eden varoluş biçimden farklı olarak, kendisini değerlendirebilme yeteneğine de sahip olan insan, değerlendirebilmenin neticesindeki kendini evirebilme olanağını da kazanır. Haz yoğunluğunun en yüksek seviyeye ulaşabilmesinin gerekçesini oluşturan bu kendini evirebilme niteliği, insanın diğer varlık kategorileri arasındaki ayırtedici vasfını verir. Ontolojik zemininin temel şeması bu şekildeki bir içeriğe sahip olan oluş süreci, tekil objelerin haz yoğunluklarının sürecin toplam ereğine katkısı anlaşıldığında daha açık hale gelmektedir. Toplam haz, sürecin ereğidir ve sürecin ereğine doğru ilerleyişinde her bir tekil bilfiil şey, bu hazdan kendine düşen payı alır. (Sherburne, 1966:s.7-8)

Whitehead'in estetiğin kavramlarından olan Güzellik'le anlatmaya çalıştığı bu toplam haz durumu (Whitehead, 1933:s.324-325) ideal, iyilik, uyum, ölçü, adalet, Tanrı vb, bir çok nihai kavramla farklı biçimlerde karşımıza çıkmıştır. Bu kavramlar nihayetinde hangi felsefi form altında ifade edilirlerse edilsinler, köken itibariyle hep evrensel bir ahenk sistemine referansla karakterize olurlar. Dolayısıyla bu kavramlar ister bilişsel bir yasallık, ister moral iyilik, ister estetik güzellik ya da duygusal sevgi; her tür terimsel ifadede, nihai vasıfları olan varoluşun en yüksek ereğini imlerler.

Oluş sürecinin ontolojik yapısındaki, tüm varolanları bir biriyle ilişkiye sokan bu dinamik geçişgenlik, bilfiil şeyler ya da durumlar arasındaki temasın bir kronoloji durumu olmadığını

rahatlıkla göstermektedir. Ayrı ayrı her bir bil fiil şeyin sürecin tüm yapısını nicel haz farklarıyla etkilemesi, varolanların meydana getirdiği bütüncül yapının içsel bağıntısının gücünü göstermede yeterlidir. Hal böyle olunca süreci anlamak için kullanılan kronolojik kategorizasyonların, her zaman kusurlu olacağını söyleyebiliriz. Özellikle bu kronolojik ayrımlara, çoğunlukla olduğu gibi ideolojik ya da sübjektif ön kabullerin etkisini de düşündüğümüzde, durumun daha da vahim bir hal alması son derece doğal olacaktır.

Genelde tüm kavram durumları, özelde ise çalışmamızın konusunu oluşturan gelenek ve yenilik kavramlarıyla ilgili olarak artık şunu söyleyebiliriz ki; bilimsel düşünüş her zaman ontolojik düşünüşü varsaymalıdır. Aksi durumda öznel tasarımlarla içerisi doldurulan terimler, kavramsal olmaktan ziyade sübjektif beğeni ya da hoşnutsuzluklara maruz kalarak, entelektüel ve pratik yönümüzü negatif biçimde etkileyeceklerdir… O halde kronolojik bir tarihselcilikten kaçınarak, ontolojik bağıntılarını görmeye çalıştığımızda geleneksel ve modern olan arasındaki ilişki ne tür bir ilişkidir? Bir şey geçmiş bir ana ait olduğu için ya da kendisinden önceki bir döneme genel hatlarıyla eklemlenebildiği için geleneksel olabilir mi? Tersi durumda 'modern', geleneksel durumun her zaman ters yüz edilmesi midir? Ya da modern olan hep belirli bir şimdide, duyusal olarak hissedilebilen birşey midir vb? Şimdi bu sorulara cevaplar arayarak konunun daha özel anlamda netlik kazanmasına çalışalım.

Öncelikle şunu belirtmeliyiz ki geri kalan tüm belirlenimlerinin yanısıra 'gelenek' ve 'modern' terimleri, karakterlerine özsel niteiği kazandıran 'zaman' kavramıyla bağıntılıdırlar. Tasarımsal ve kavramsal, kendi üzerlerine eklemlenmiş tüm açıklama biçimlerini söz konusu iki kavramdan soyutladığımızı düşündüğümüzde, geriye kalan 'zaman' kavramının ne kadar vazgeçilmez olduğunu fark edebiliriz. Dolayısıyla 'zaman' kavramıyla zorunlu ilişkileri, onları zamansal olandan yalıtılmış bir şekilde düşünmemizi engellemektedir.

Kavramsal görü eksikliğinin neden olduğu; şeyleri öznel tasarımlar altında görme alışkanlığı, bu bilinç biçimlerine söz konusu kavramları hep belirli bir zamansal anla ilişkide gösterir. Hegel'in doğal bilinç/eğitimsiz bilinç (Hegel,2011:s.24) dediği bilinç biçimlerinin, zikrettiğimiz kavramları kullanırken onlara ilk elden yükledikleri zamansal karşılıkların doğal sebebi bu durumdur.

İlk kez 16.yüzyılda zamanın tarihsel sürecindeki belirli anların ifadesi için kullanılan 'modern' terimi, merkezde duran bir öznelliği öncelik ve sonralıkla olan ilişkisinde tanımladı. Bu haliyle, içinde bulunan şimdi ya da şimdinin devralındığı yakın geçmişin anlatımı anlamında modern'in, öncelikle kronolojik vurgusunun öne çıkarıldığını söyleyebiliriz. Kökensel ilişkisi etimolojik olarak Latince 'modernus' terimine dayanan 'modern' terimi, zamansal bağıntının daha belirginlik kazandığı 'tam şimdi' anlamına gelen 'modo'dan türetilmiştir.[1] Türkçe gündelik kullanımda çoğu zaman orijinal haliyle kullanılan terim, dilimizde zaman ifadelerinden 'çağdaş' kelimesinin içeriğiyle uyumludur. 'Aynı zamanlarda varolmakta olanların' paylaştıkları zamandaşlık anlamında 'çağdaş', belirli ana olan vurgusuyla 'modern' teriminin etimolojik içeriğine sahiptir.[2] Dolayısıyla terimin çok daha sonraları kazandığı sosyokültürel ilavelerden meydana gelen ağdalı içerik, temelde zamansal anlatımın öne çıktığı yalın bir berraklığa sahiptir.

Modern teriminin zaman kavramıyla ilgili birincil anlamının yalınlığının muhafaza edilebilmesi ve aynı zamanda kavramsal özünün görülebilmesi için, bugün felsefi bazı tahlillerle konuyu yeniden ele almamız gerekmektedir. Çünkü özellikle Aydınlanma dönemi sonrası siyaset yapma biçimlerinin genel karakteristiğini oluşturan bileşenler arasında, bu terim her zaman kendisine yer bulmuştur. Çoğunlukla siyasi-politik konjektürel duruma göre kendisine rol biçilen

1. http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=-modern&searchmode=none (20.08.2015)

2. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=T-DK.GTS.560b872d029b18.98654915 (15.08.2015)

terim, manülple edilebilme niteliğiyle birçok siyasinin politik enstrümanı olmuş ve olmaya da devam etmektedir.

Konunun sosyolojik değişimlerle ilgili bu yönünü sosyologlara bırakıp terimin felsefi sürecine bakacak olursak, 17.yüzyıl filozoflarından Spinoza'da bir süre durmamız gerekir. Düşünürün tüm dizgesini üzerine oturttuğu temel kavramlara baktığımızda, bir birleriyle zorunluluk ilişkisine sahip üç kavram karşımıza çıkar: Töz, Nitelik ve Modus. Spinoza'ya göre 'Causa Sui/Kendi kendisinin nedeni' olarak töz, tüm varolan şeylerin zorunlu nedenidir. Her bir belirli şey, her ne türden bir varoluşa sahip olursa olsun dolaysız tözle içkin, dolaylı bir bağıntıya sahiptir. (Spinoza,2009:s.9) Düşünürün panteist dizgesinde dizge dışılık ya da dizge içi zorunlu bağıntılardan muafiyet söz konusu değildir. Nasıl ki dizgenin kavramsal şemasındaki mantıksal rasyonalite, ideal bir ereğin zorunlu çıkarımlarıyla işliyorsa, aynı kavramsal şemanın görüngüsel (fenomenal) iz düşümü de, aynı içkin yasaya tabi olacaktır. Spinoza'nın çağı için anlaşılması hiç de sorun teşkil etmeyecek bu varlık tasavvuru, ona özellikle etik görüşlerini temellendirmede son derece kolaylaştırıcı imkanlar sağlar.

Spinoza felsefi dizgesinin mantıksal iç tutarlılığı için dizgeye başlangıç olacak kavramın öneminin farkındaydı. O, töz'le başlangıcı yapılan bir dizgenin, aynı zamanda bu kavramın kadim geçmişinden getirdiği sayısız problemle uğraşmak anlamında olduğunu da biliyordu. Felsefi yazının kader anı niteliğindeki bu problematik durum, dizgenin tüm yapısını belirleyecek bir altyapı olarak çözülmeli ve mantıksal filtrelerden geçebilecek temel donanıma sahip olmalıydı. (Spinoza, 2009:s. 10-11) Bu türden bir ön koşulun nedeni olabilecek bir çıkarsamayla Spinoza, töz kavramını öncelikle tüm belirlenimlerinde soyutlayarak, kavramı sınırlayabilecek tüm içeriği yadsıdı. Sonsuz töz, kendisini olumsuzlayabilecek her türden dış olgusallık, nitelik, nicelik vb. varoluş biçimlerinden yalıtılmış olarak tek ve dolaysız olmalıydı.

Kavram'ın sahip olduğu iç yeterlilik imkanlarından hareketle, mantıksal metotlar kullanılarak yapılan soyutlamalar, Spinoza'nın çok iyi bildiği şeylerdendi. Düşünürümüz, tözü her türlü dış olgusallıktan soyutladığında kadim mantık ilkelerini kullanıyor, dolayısıyla kendisine gelebilecek itirazların çoğunu basitçe dışarıda bırakıyordu. O bununla iki çok önemli başarıyı aynı anda kazandı: 1.Töz, tek dolaysız başlangıç yapılarak varoluşun tüm potansiyel olanağı kendisine bağlandı. 2. Sonsuz ve tekil bil fiil gerçeklik arasındaki ilişki, dışsal bir ögeye ihtiyaç duyulmadan kurulabilecek olan mantıksal bir olanağa kavuşmuş oldu. Spinoza'nın özellikle töz için Tanrı'da dediğini anımsayacak olursak, bu ifade ettiğimiz bağlantıların daha sonra onun için ne gibi elverişli kullanımlara imkan vereceğini şimdiden anlayabiliriz: Sonsuz töz; dolaysız başlangıç olarak tüm varolanların sonsuz olanağı, Baker'in ifadesiyle sonsuz üretim enerjisi. (Baker, 2015)

Modern ya da şimdi ve burada olan, ya da zaman mekânsal görünüş, ya da yeni, eğer kültürel tasarımların ötesinde ontolojik niteliğiyle görülmek isteniyorsa, şimdi geldiğimiz bu nokta önemli olacaktır. Spinoza'nın dizgesinin bir diğer kavramı olan modus'un tözle olan ilişkisinin niteliği, yeni ya da modern kavramının ontolojik neliğinin anlaşılmasında merkezi bir önemdedir. Öyle ki dizgedeki tüm kavramsal ilişkinin içkin bir dip bağıntıyla kurulduğunu hatırladığımızda, bütünü oluşturan parçaların her birinin niteliğinin de aynı özselliği paylaşacağını söyleyebiliriz. Fakat her ne kadar bunu söylemek çoğu Spinoza okuru için kolay olsa da, ifade edilen bu durumun neden olduğu sonuçları görebilmek çoğu zaman mümkün olamamaktadır. Dizgedeki öğeler arasındaki ilişkinin neden sonuç bağıntılarındaki sert zorunluluğun yeterince göz önünde bulundurulmadığı durumlarda, ortaya çıkan Spinoza yorumları bunun en belirgin göstergeleridir.

Kendi kendinin nedeni olarak töz, potansiyel devindirici yeteneğiyle sonsuz niteliklerin zaman mekânsal ilişkilerini, özdeksel alanda modus

olarak görünür kılar. (Spinoza, 2009:s.31) Her bir belirli varlık fenomenal niteliğiyle sonsuz tözün, sonsuz niteliklerinin sonlu ve sınırlı bir neticesidir. Dolaysısıyla tözün yine kendisinin nedeni olduğu zaman mekânsal ilişkiler ağının en son neticesi olarak bir modus, fenomenal varoluş alanında sonsuz tözün sonlu bir pozudur. Bu haliyle doğa ya da Tanrı'nın sonsuz üretme potansiyeli, sonlu ve sınırlı moduslarda kazandığı belirlenimlerle varoluşu meydana getirir.

Burada ortaya çıkan sorunların belki de en önemlilerinden biri, tözün sonsuz iki niteliği, düşünce ve uzam moduslarının sınırlı özdeksellikte birbirleriyle nasıl temas kurabilecekleri ile ilgili olmuştur. Spinoza'ya göre tözün sonsuz sayıdaki niteliği nedensel olarak her bir modus durumunu önceler. (Spinoza, 2009:s. 25) Dolayısıyla tekil modus durumları insanın sadece ikisini-düşünce ve uzam- bilebildiği bu niteliklerin bir neticesidir. Dizgenin rasyonel yapısı gereği, ussal önkoşuldan kendisini yalıtması mümkün olmayan tümel ya da tekil varoluşlar, tüm temaslarında koşullu oldukları bu ussallığı göstermek zorundadırlar.

Görülebileceği gibi burada anahtar kavram, konumuz açısından da önemini düşündüğümüzde 'zorunluluk' kavramıdır. Her hangi bir esneme payını kendisinde bulundurmayan pür zorunluluk, dizgeye anlamını kazandıran temel öge olarak yapının kılcal damarlarına kadar nüfuz eder. İnsani özneye tümel töz ile tekil modus arasındaki temas ne kadar dolaylı görülse de, bağıntının gerçekliği böylesi granit bir sertliktedir. Bu sert zorunluluk, içkin neden sonuç bağıntısında her bir tekil modusu şimdide, geçmişin yeni bir ifadesi yapar. Spinoza'yı insan özgürlüğü probleminde çokça uğraştıracak olan bu durum, halen dahi tartışılmaya devam etmektedir.

Yukarıda aktardığımız 'mode' kelimesinin türevi olan modern terimiyle, kavramsal modus etimolojik ortaklığa sahiptir. Kavramsal ortaklığın bir neticesi olabileceğini düşündüğümüz bu etimolojik bağ, modern teriminin kendi özsel gerçekliğini anlamaya çalıştığımızda, bizleri son derece rahatlatmaktadır. Şimdi ve burada, yani varolmakta olan zaman ve mekansallığın anlatımı olarak modern, modus teriminin kavramsal içeriğiyle bu iki yoldan da ilişkilidir. Hem etimolojik hem ontolojik bu ortaklık, modern terimini varlık bilimsel ölçülere tabi kılarken, aynı zamanda konuyla ilgilenenlerin serbest çağrışımlı yorumlarını da engellemektedir.

Modern'in Spinoza'nın dizgesinde tekil modus'u karşıladığını gördükten sonra diyebiliriz ki, modern, sadece zamansal bir belirlenimin sıkışmışlığına sığdırabileceğimiz tarihsel bir ifade değildir. Kozal bir neden sonuç bağıntısıyla ilksel nedene kadar var olan bağı, onu köksüz bir varoluştan ya da ilahi fırlatılmıştan ya da tercihli bir yaratımdan münezzeh kılar. Uzay zamansal iki niteliği de kapsamasıyla her bir modus durumu, mekansız bir zaman olarak düşünülebilme imkanını dışarıda bırakır. Modus, belirli bir zaman ve mekandaki tekil fenomenal görünüşünü kadim bir belirlenimden alır ki, bu aynı zamanda kendinden sonraki varoluş modalitelerini de belirleyecek olan bütüncül sürecin bir anıdır. (Deleuze, 2000:s.55-56) Dolayısıyla an'daki, yani belirli bir şimdi olarak modus, bu şimdi de geçmiş ve geleceği birleştiren zaman-mekansal bir görünüştür. Ne geçmişin tekil varlığına, ne de olanağını oluşturduğu geleceğe bir prejeksiyon olmaya indirgenemeyen modus, içkin ve aşkın çift kutuplu karakteriyle iki momentte de aktif rol oynar.

Whitehead geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki varolan bu kozal ilişkiyi şu şekilde izah eder: "Geleceğin şimdi'de içkin olduğu konusunu belirginleştirmek olasıdır. 'Şimdi'nin kendi özünde bir geleceğe sahip olmak zorunda kalacağı bir ilişkinin iznini taşıması nedeniyle, gelecek, şimdi'de içkindir. Dolayısıyla gelecek, özünde, geleceğin mutlaka onaylaması gereken zorunlulukları içerir." (Whitehead,1969:s.250) Bir başka yerde Whitehead konuyu daha da genişleterek "Geçmişin bil fiil durumlarının bu bireysel objektif varoluşu, her biri her bir mevcut durumda işlev görerek, kozal ilişkilerin etkin nedenselliğini meydana getirirler. Ancak gelecek henüz meydana geldiği için bilfiil durumlar yoktur. Dolayısıyla, şimdi'de

yeterli nedenselliği tatbik edecek gelecek'tekibil fiil durmlarda mevcut değildir. Şimdi'de objektif olan, bil fiil durumların geleceğinin zorunluğudur ve gelecek durumların onaylayacağı bu zorunluluk, şimdiki durumun özünde mündemiç bulunan şartlara uyum sağlar, onları olumlar ve onaylar." (Whitehead,1969:s.251)

Biri determinist tözcü, klasik metotlarla felsefe yapan filozof Spinoza, diğeri empirik nedensellik bağıntılarından rasyonel ilkelere ulaşmaya çalışan çağdaş filozof Whitehead, aktardığımız görüşleriyle elbette ki aynı şeyi söylüyor değillerdir. Konumuzu çokça aşan iki düşünürün arasındaki metodik farklar, bu aynılığın önüne sayısız engeller çıkarır. Fakat durum böyleyken, özellikle Hegel gibi süreç felsefesinin idealist sistemini kuran filozoflar da dahil, bahsettiğimiz konu üzerinde benzer içeriklere sahip felsefi çözümlemeler yapmış bir çok düşünür bulunmaktadır. Kanımızca burada öne çıkarılması gereken problem, modern, gelenek, geçmiş, şimdi, gelecek vb. kavramların ontolojik analizlerinin, konuyla ilgili konuşma ve yazı türlerinde ne derece yüksek bir öneme sahip olduğudur. Öznel tasarımlar ve gündelik olaylar üzerine yapılan türden yorumsamalar, bu kavramların varlık kategorisindeki yerlerini görebilmemizi engelleyecektir. Hele ki postmodern hipotezlerin öne sürdüğü; kavramların nesnel varoluşlarının yadsındığı düşünce biçimlerinde evrensel uyum hiçbir zaman olmayacaktır.

Sonuç olarak belirtmeliyiz ki, Platon'dan bu yana bilmeyi tanımlarken kullandığımız en temel cevap olan nedenleri bilmek, konumuzun başlığını oluşturan kavramlar için de vazgeçilmez niteliktedir. Varoluşu meydana getiren tüm ögelerin hiçbir an ve noktasında göremediğimiz ontolojik yalıtım, bizleri bu oluş sürecine epistemik yalıtım uygulamaktan men etmektedir. Yekpare bir bütün olan varoluş, sonsuza olan kesintisiz akışın kozal iç ilişkileriyle bir birine bağlanmıştır. Bu akış, hiçbir şekilde nedensiz ve ön belirlenimsiz bir fırlatılmışlığı kabul edebilecek bir yapısızlık durumu değildir. Çoklu bir ussal geçişliliğin birlikteliği bu teklik, her an kendini yenileyen yapısıyla, en primitif inorganik ögeden, en karmaşık organik sistemlere doğru açılmaktadır. Dolayısıyla varoluşta ontolojik kopma ya da dışsal bir eklemleme yoktur. Var olan durum bir kendi içinde açılma, evrilme, değişme, dönüşmedir. Muazzam olan bu kozmik süreç, ussal niteliğiyle kendi iç problemlerini çözerek bir yüksek haz noktasına ulaşmaya çalışmakta, deneyim kapasitesini arttırarak potansiyelindeki sonsuz yetilerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Burada bize düşen, tekliğini ifade ettiğimiz bu sürecin momentleri arasındaki geçişlilikleri ayrı ontolojik varoluşlarmış gibi görmek değil, sürecin nedensellik ilişkilerini, yön değiştirmelerini, sıçramalarını görebilmek olmalıdır. Bu ilişkilerin doğru metotlarla görülmesi durumunda, sürecin aktif üyeleri olarak bizlerin sürece olacak olan olumlu katkısı, bütündeki uyum ve haz durumunun derecesini arttıracaktır. Bütüne eklenen toplam hazdaki yoğunluk artışı, yine bütünü oluşturan her bir ögeye yeniden dönecektir ki, bu halde Whitehead'in güzellik dediği durumu ortaya çıkaracaktır. Şimdi'yi anlamak için ondaki geçmişi görmek, geleceği yapılandıracak olan şimdi'nin içi bileşenlerini, ontolojik aidiyetlerine göre hazırlamak… Tüm bunlar modern, yeni, gelenek dediğimiz sürecin momentlerinde akıp giden hayatı yakalayabilmemiz ve ona erdemli bir varoluşla dahil olabilmemizin zeminini vermektedir. Hegel'in başyapıtındaki meşhur tanıtlamasıyla bitirecek olursak ussal olan edimseldir ve edimsel olan ussaldır. Hiçbir ögesini yok sayamayacağımız varoluş, her bir edimsellik anındaki açık ya da gizli ussallıkla bizlerden anlaşılmayı beklemektedir. Şimdi'de varolan geleneğin kendisi ve geleceğin modernliğini varedecek olan şimdi'nin modernliği. Bize kendisini kabule zorlayan bu ontik süreçtir ki, dışında kalabilme irademiz de paradoksal olarak yine onun tarafından sınırlandırılmıştır.

Geleneksel Türk Sanatlarında Kullanıldığı Haliyle Gelenek Ve Modern Kavramlarının Değerlendirmesi

Metnin bundan sonraki anlatımlarında geçmiş "gelenek", Şimdi ise "modern" olarak anlatılacaktır. Felsefe kavramları geleneksel sanat anlatılırken bu disiplinin kavramları ile betimlenecektir.

Moderni anlayıp eser ortaya koymak bir bakıma geleneksel olanı yeniden yorumlamaktır. Kutsal olan her şey geleneğe dayanır. Modernite

Rönesans'tan bugüne, içinden çıktığı geleneği yıkan ve kendi içinde tanımlayıcı bir gelenek biçimi tutmayan akışa sahiptir (Giddens, 1998: 25-28).

Hakikat bilgisinin arayışında olan öznenin bu bilginin nesnesi ile karşılaştığı ve etkileşime girdiği vasatı, 'geleneği' oluşturmaktadır. Köken olarak Latince tradere kökünden türetilmiş olan gelenek (tradition) sözcüğü, bir öğretinin başkalarına iletilmesi ya da bir bilginin kuşaklar arası aktarımı gibi anlamlar içermektedir(Raymond,-Williams, 1976: s. 268). Gelenek sadece geçmişle değil, bugün ve gelecekle ilgilidir (Glassie, 2002: s.8-9). Geleneksel olarak adlandırılan tüm pratikler aslında modern olarak düşünülen uygulamalarla iç içedir. Gelenek belli bir yerde ortaya çıkan, değişmeyen bir olgu ve durum değildir. Gelenekler sürekli olarak yeniden yaratılırlar(Hobsbawm, 2006: s.1-3).

Gelenek sadece muhafazakâr bir dünya tasavvurunda olumlu bir kavrayış gibi görünür bizde. Hâlbuki Batı'da modernlik dediğimiz şeyin içinde gelenek vardır zaten. Biz geleneği modernin reddi olarak, sabit, değişmez, otantik bir kavram olarak algılarken, Batı'da modernlik geleneğin içinden çıkmıştır. Değişmeyen bugünlere gelemez(Dellaloğlu, 2013:s.110).

Gelenek modern bir fenomendir(Armağan, 1998:s.67). Büyük dönüşümler de Batı tarihinde bir tür geleneğin yeniden hatırlanması, geleneğin yeniden inşası şeklinde gündeme gelmiştir. Modernliğin kendisi de geleneksel bir durum. Rönesans geçmişle kurulan bir ilişkidir. Bizim Batı'da ki Rönesans, Reform, Aydınlanma ile ilişkimiz de çok ilginçtir. Rönesans ile yeni doğan ne? Kadim Yunan. Kadim Yunan ise Avrupa'nın pagan geçmişidir. Yunanca eserlerin Latinceye doğrudan çevirisi Rönesans'a kadar yapılamamıştır. Aslında Rönesans, geleneğin majör bir yeniden inşasıdır(Dellaloğlu, 2013:s.111).

Modern süreçlerin ortaya çıkmasına zihinsel katkı sağlayan araçsal aklın yanında bir de geleneksel toplumlara yön veren amaçsal bir akıl vardır. Amaçsal akıl toplumun idealini, amacını, hedeflerini ve tasavvurlarını araçsal akılda olduğu gibi "yarar" üzerinden değil, "değer" üzerinden tanımlar. Araçsal akıl, aklın kapitalist teknolojik gelişmelere araç olması için kullanımını temel alırken, aslında Aristo'nun iki bin yıl önce ileri sürdüğü "teknik akıl"dan başka bir anlam içeriğine sahip değildir. Oysa geleneksel tasavvurda insanın özgür gelişimi, amaçsal/nesnel aklın, yani toplumun aklının gelişimine bağlıdır. Geleneksel tasavvur aklın araçsallaşmasına izin vermeyen, aksine toplumun değere dayalı yaşamını ve ideallerini yansıtan bir akıl (Adorno, Horkheimer, 2010: 43) olarak işlev görür.

Kierkegaard tutku eksikliğinin oluşturacağı "şimdiki çağı" böyle görmüştür. Nietzsche'nin "son insanlar"ı da bu çöküşün vardığı son noktadadırlar; acınacak rahatlıkları dışında yaşamdan hiçbir beklentileri kalmamıştır onların (Taylor, 1995: 11). Gelenekten bahsetmek, süreklilikten bahsetmektir. Bu süreklilikte bizzat gelenekte olduğu gibi bir mutlaklık söz konusudur. Geleneğin karakterini kavramak için nüfuz edilmez, ya da test edilemez ölçütler aramaya gerek yoktur. Geleneğin aslî unsurlarını ve sabitelerini analiz etmek yeterlidir.

Modernitenin, en temel sorunlarından birisi gelenektir. Bir anlamda modernitenin gelecekle girişilmiş bir çatışma olduğu bile söylenebilir. Bununla birlikte modernin geleneği tümden yok saydığını düşünmek yanlıştır. Tam tersine modern, geleneğin belli bir biçimde aşılması irade ve sürecidir. Bu bağlamda modern, geleneksel olana sırtını dönmemiş, onunla derin ve kapsamlı bir ilişkiye girmiştir.

Gelenek ve modernlik çatışma içinde olmaktan çok, çoğu kez birbirini güçlendiren, birbirlerinin varoluşuna önemli katkılar sunan yapılardır. Kısacası, geleneksel ve modern arasında, klasik modernleşme kuramının iddia ettiği gibi ikircikli bir yapı değil, birbirinin içine geçen ve birbirini destekleyen bir ilişki biçiminin varlığından söz edilebilir.

Gelenek, bugünkü dünyanın ister süreklilik ister kopuş yönünde olsun bir kez daha temel

gerçeğidir. Aradaki fark, gelenek kavramının yorumlanmasındadır. Artık sadece geçmişe kayıtlı bir gelenek değildir ele alınan. Bugün de geleneğin bir parçasıdır. Çok kısa bir süre önce ortaya çıkmış sanatçıların derhal klasik olarak değerlendirilmesi bu nedenledir.

Modernlik ve gelenek kavramı zaman boyutunda ele aldığında, bugünün gerisinde kalan her şeyi geleneksellik kapsamında incelemek gerekir. Bu durumda, her sanat yapıtı döneminde moderndir. Ancak, kendi gerisinde kalan donmuş kalıpları sürdürmekteyse ve geleceğe yönelik bir kaygı taşımıyorsa, o yapıtı modern olarak nitelendirebilmek de mümkün değildir.

Bin dokuz yüz otuzlarda bir dönem radyoda Türk müziği çalınmamıştır. Yetmişlere kadar da Klasik Türk Müziği Konservatuarı yoktu. O dönemde Türk müziği akademiye layık görülmüyordu. Oysa modern olan klasikten beslenendir. Türkiye'de modern gelenekselin toptan reddi olarak anlaşılmıştır. Batı'da ise modern, geleneğin içinden farklı bir yeni çıkarma olarak algılandığı için bir kopukluk yaşanmamıştır. Biz, Dede Efendi ve Itri dinliyorsak Mozart dinlememeliyiz şeklinde koşullandırıldık. Mevlana ile Nietzsche'yi aynı anda okuyabileceğimizi ise çok öğrendik. Geçmişten gelenin bugünde sürmesine pek tahammül edemiyoruz. Ya müzeleştiriyoruz ya da yıkıp yenisini yaparak hayattan koparıyoruz. Türkiye'de kendini modern görenler Nietzsche'nin "Tarihin yararı ve zararı üzerine karşı sanat, aktivist sanat, dijital sanat, siber sanat gibi daha birçok adlandırmaların yapıldığı bir dönemde sanatsal kodlarımızı oluşturmak epey zor görünmektedir. Şeylerin gerçekliğini ancak tanımlamalarla anlamaya çalıştığımız için sanata böyle eklemeler yapıyoruz. Bu tanımların göreceli olmasıyla bir bakıma kendi dünyamıza hapsoluyoruz. Biz bu kategorileri yaparak sanatçı algısını da parçaladık. Sanatın evrensel olan yönünü belirleme ve paylaşmaktan çok onu tüketme derdindeyiz.

Geleneksel Türk Sanatı daha adında bile anlaşamadığımız ve kavramlar uğruna anlamı feda ettiğimiz bir vebalimizdir. Yirminci yüzyılda akademiye kabullendirmekle geçen bir mücadele sürecidir. Saray Sanatı, Kitap Sanatları, Halk Sanatları, Köy El Sanatları, Yerel Sanatlar, Geleneksel Türk El Sanatları, Gelenekli Sanatlar, Geleneksel Türk Sanatları gibi isim arayışımız yüz yıl sürmüştür. İsminde anlaşamadığımız gibi içeriğinde de anlaşamamışızdır. Millî eğitim bakanlığının sayfasına baktığımızda: "Geleneksel Türk sanatları; halıcılık, kilimcilik, cicim, zili, sumak, kumaş dokumacılığı, yazmacılık, çinicilik, seramik-çömlek yapımcılığı, hat, tezhip, minyatür, mine işçiliği, işlemecilik, oya yapımcılığı, deri işçiliği, müzik aletleri yapımcılığı, taş işçiliği, bakırcılık, sepetçilik, semercilik, maden işçiliği, keçe yapımcılığı, örmecilik, taş işçiliği, ahşap ve ağaç işçiliği, arabacılık vb. olarak sıralanabilir" şeklindedir. Ama bu eserler hangi şartlarda bir sanat eseri olabilir sorusu maalesef sorulmuş değildir. Geleneksel Türk Sanatlarının ciddi bir giriş kitabı bile maalesef mevcut değildir.

"Geleneksel Sanat" dediğimiz kavramla ilişkilerimiz maalesef çok problemlidir. Hatta problemin ötesinde bir durumla karşı karşıyayız. "Bizim" dediğimiz, aslında artık bizim olmayan, dışına ve uzağına düştüğümüz bir sanattır. Bu kültüre sahiplenenlerin bile ona ne kadar sahip oldukları ve anladıkları tartışılabilir. Kendi geleneksel sanatımızı yabancılar gibi öğrenmek zorunda kaldık yıllardır. Bu öğrenme sürecinde kullandığımız araçlar, kavramlar ve terminoloji de yabancı. Dolayısıyla geçmişte kalan ve bizim olduğunu varsaydığımız sanatı öğrenirken aslında onu farkında olmadan oryantalistler gibi yorumlayıp, çarpıttık. Elimizdeki kapıyı açacak olan anahtarları kullanamadık. Sanatımızı, düşünce ve estetik dünyamızı yaratıcı bir gelenek şekillendirmediği onu sonradan öğrendiğimiz için, yaptığımızda bir çeşit oryantalizmdir denilebilir.

Türk sanatında gelenek kavramından anlaşılan genellikle halk kültüründen olan motiflerin eserlerde kullanılması şeklindedir. Sanatın ruhu ve özü değerlendirilmeden geçmiş döneme ait motifin günümüz tasarımlarında yer alması,

bırakın o dönemi yansıtmayı tasarımı ve geleneği anlamadığımızın bir göstergesi olmuştur çoğu zaman. Bugün yapılan eserler geçmiş dönemlerin, ekollerin, üslupların tekrarı veya onların birleştirilmesinden oluşmaktadır. Geleneksel sanatın herhangi bir alanında yeni yapılan örnekler incelendiğinde, geleneğin dejenere edilmesi korkusu ya da yanlış yorumlanması endişesi ile tekrarları aşamadığı görülür. Bugün geleneksel üretim sürecinde farklı yaklaşımlar mevcuttur. İlki geleneksel motif ve kalıpların hiç değiştirilmeden aynen kullanılmasıdır. Bir diğer yaklaşım ise geleneksel anlayışın tamamen reddedilip bugüne özgü sanat anlayışı ile yapılmasıdır.

Eskinin aynısını yapmak sadece taklit olarak kabul edilebilir. Geleneksel sanatı malzeme olarak kullanıp resimde vav kullanmak onu ne kadar modern yapar? Geleneğe bağlılık onunla aynı zincire öylesine bağlanmak değil, zincirin bir halkası olma sorumluluğu taşıma olmalıdır değil midir? Örneğin Bursa Ulu Camiyi gezenlerin bir kısmı oradaki vav harfini bilmez, bilseler bile o vav'ın nasıl yazıldığı ile ilgili bir fikri yoktur. Bu durumda "vav"ı üreten kültür kodları çözülmüştür. Yani gösterenler sistemi çözülmüş, simge izini yitirmiş, bütün gösterenleri kendi üzerinde toplamaya başlamıştır. "Vav" artık sadece kendisini göstermektedir. "Bu bir pipo değildir"in aksine vav artık sadece vavdır.

Biz yıllarca bu ülkede bizim sanatımız neden göz ardı ediliyor? Sorusunun arkasında yıllarca sanat vurgusundan ziyade sadece "bizim" vurgusunu yaptık. Oysa biz, "biz" dediğimiz herkes için başka bir şeydi.

'Bizim' ve 'biz' kavramlarına takılıp kaldığımız için sanatımızın güzelle olan evrensel ilişkisinin kurulup kurulmadığı çok sorgulamadık sanırım. Hâlbuki sanat bizi güzelliğin kaynağına götürebilecek bir yollardan biridir. Biz belki bunu bir şey olmak ve bir şeyi başarma yerine kişisel iddialarımızdan soyutlanarak, her türlü kimlik kabuğundan sıyrılıp seçmek adına yapabilirdik sanatı. Bu ise biraz ümmilik ister, sessizlik, tevazu, sabır ve sadakat ister. İzlemek tek başına yetmez tanıklığımızı ister.

Sanatta güzellik kavramı göreceli bir kavram değildir. Sınırı, tutumu, ölçüleri, kuralları vardır. Bana göre ben böyle istiyorum gibi bir yaklaşım düşünülemez. Tüm sanat alanlarında referans olarak kabullendiğimiz batı, kendi sanatını oluştururken ve yeni açılımlara giderken sürekli geçmişe atıflarda bulunmuştur. Çünkü batıda "modern, geleneğin ıslah edilmiş halidir"(Dellaloğlu, 2013, s.110).

SONUÇ

Geleneksel sanat biçimlerinin yoğun bir pratiğin hedefi haline getirilmesi, geçmişin duyarlılığı ile kıyaslanamayan bir zanaat çalışmasını karşımıza koymaktan öteye gitmez. Bugün akademi tasarım adına teknikten uzaklaşmış ve geçmişteki bir eseri bile üretemez hale gelmiştir. Eserdeki manada ortadan kalkınca, günümüz tabiri ile "ortaya karışık" bir durum söz konusu olmuştur.

Sanatçılar çoğunlukla geçmişteki teknikler ve biçimleri değil, çağdaş ve güncel alanda oluşanları kullanmak eylemindedirler. Eskide kalan tarihi bazı teknikleri, güncel biçim dinamizminin hizmetine vermeye çalışan bazı istisnalardan söz edilebilirse de, bu türden sanatçılar geçmişin hatıralarını çağdaş bir tat yakalama uğruna kullanırlar. Üstelik bu tavır, geleneksel verilerden birini karşımıza getirir. Yani böyle bir kategoride hesaplaşma süreci tam anlamıyla gerçekleşmemiştir. Sanatçıların eski teknikler ve biçimlerden uzaklaşarak yenilerine yönelmeleri, yalnız günümüzün sanatçıları için değil, sıkı bir atölye usta-çırak disiplini içinde çalışan Osmanlı nakkaşları için de doğrudur. Sanatı taze, yeni ve güncel kılabilmenin getirdiği bir zorunluluktur bu. 16. Yüzyılda nakkaş Osman atölyesinin üslubu ve tekniği ile 18. yüzyıl Levni atölyesinin üslubu ve tekniği arasında çarpıcı bir farklılığın bulunması, bu yaklaşımı doğrular(Tansuğ, 1997: s.35). Osmanlı devri yöresel halıları da her yüzyılın kompozisyon düzenlemeleri, motifleri, kullanılan malzemeleri kendi içerisinde bir gelişim gösterir. Yörenin kimliğini oluşturan temel yapı korunarak dönemin sanat anlayışı ile yeni tasarımlar yapılmıştır.

Peki, bu süreçte ciddi tahribata uğrayan kültür ve gelenekle yeniden bağlantı kurmak mümkün olabilir mi? Hiçbir kültür büsbütün yok olmaz. Bizim kültürümüz işte burada, kütüphane raflarında, arşiv depolarında, mimari eserlerde, şehir dokularında, el dokumalarında hatta mezarlıklarda nefes alıp vermeye devam ediyor. Yapılması gereken, bu topraklara ayağınızı sağlam basmak, bu kültürün dilini anlamaya, sembollerini çözerek arka planına nüfuz etmeye, estetiğini çözümlemeye çalışmaktır. Kadim gelenekle ilişki böyle kurulabilir. Yani önce keşif süreci, sonra yaratma... Tabii bu da yeterli değil; bir de içinde yaşadığımız yüzyıl var. Dünya sanatının nereye gittiğini öğrenip, sonra ikisinden hareketle yeni bir şey ortaya koyabiliriz.

Geçmişi tekrarlayarak gelenekçi olunmaz. Bir mimar eskiden kullanılmış mimari elemanları tekrarlayarak veya bir şair bugün gazel yazarak gelenekçi olmamalıdır; ama mimar öyle eserler yaratır, şair öyle şiirler yazar ki, ortaya koydukları eserler hem kendi döneminin şuurunu ifade eder, hem de bütün bir geçmişin birikimiyle iletişim hâlindedir. “Geçmişin hâl içinde varlığını hissetmek, sınırsızı sınırlı olanda, yani bugünde bulmak bir şairi yahut yazarı gelenekçi yapar” diyor T.S. Eliot. Modern şiirin de kurucularından olan bu büyük şaire göre, gelenek, zahmetsizce devralınabilen bir miras değil, ciddi bir entelektüel gayretle kazanılabilecek bir kabiliyettir.

Geleneksel biçimleri aynen alarak seçilen bir üslubun teknik özelliklerini uygulamaya çalışmak, geleneksel olanın günümüze taşınması noktasında boşa uğraşmak gibidir. Geleneksel olanın gerçekliğinin arkasındaki düşünce arka planını özümsemek, bunları çıkış noktası olarak kabul ederek günümüz anlayışı içinde yorumlamak, geleneksel yapının günümüz çağdaş ortamına dönüştürülmesinin yoludur denilebilir.

Herkes kelimeleri yan yana getirebilir, ancak bu onun edebi bir metin olduğunu göstermez. Geleneksel boyutta hazırlanacak tasarımlarda biçimlerin tıpkıbasım gibi kopya edilerek alınması ve bunların birleştirilmesi gelenekselin yaşatılması amacına ters düşer. Öykünmeci tasarımlar eski ile aynı anonim karakterleri gösterseler de gelenekselin kuralları çerçevesinde yeni biçimlerin oluşturulması büyük önem taşımaktadır. Belli bir dönemin içeriğini yakalayamayan, sadece gelenekselin yaşatılması amacına yönelen tasarımlar, sanatçı duyarlılığına ve biçimlerin yüzey üzerindeki düzenlemenin ustalığına bağlıdır. Bu tasarımlar geleneksel bir görünüm kazansalar da, biçimsellikten öteye geçemezler.

Batı sanatının Doğu motiflerine yönelişinde, sanatsal biçimlendirmede yeni boyutlar arama isteği, bireysel kaygıdan kaynaklanmaktadır. Geleneksele yönelişte, politik ya da toplumsal bir zorlama söz konusu değildir. Batılı sanatçı, resimsel çözümlemelerinde bir yöntem bulmak amacı ile doğu motiflerini inceler ve onları kendi resimsel mantığı ve içselliği doğrultusunda yorumlamaya çalışır.

Geleneksel motiflerden esinlenerek analitik çözümlemelere gitmenin çağdaş sanat biçimlerini oluşturmada tek geçerli ve kesin bir yol olduğu iddiasında bulunmak yanlıştır. Ancak sanatçı yaratıcılığının özgürlüğe bağlı olduğu ve bireysel atılımların yapıtın özgürlüğünü sağlamadaki gerekliliği göz önüne alındığında, geleneksel formun morfolojisi üzerinde incelemeler yapmak ve elde edilen bulguları değerlendirerek çağdaş yorumlara ulaşmak, biçimselliğe yönelik bir yöntem olarak görünmektedir.

Geleneksel bir motifin içeriğini kavramadan onu olduğu gibi alıp kullanmak, geçmişteki bir sözcüğün bugünün cümlesinde yer almasına benzemektedir. O sözcük, içerdiği anlamı ile geçmişin bütününde (cümlede) değer taşımaktadır. Geleneksel değerlerin geçmişteki anlamlarını kavrayarak ona bugünün şimdisinden bakabilmeli ve onu geçmiş ile şimdinin eş zamanlı bütünü içerisinde uyumlayabilmelidir. Sanatçının dili kendi zamanının dilidir. Kendi çağının bilincini taşıyabiliyorsa, geleneğini de niçin ve nasıl sorularına yanıt bularak geleceğe taşıyacaktır.

Sanatta korunması gereken şey kurallar ve kalıplardan ziyade, değerlerdir. Bu değerler, o sanata devrinin estetik anlayışı içinde milli, mahalli ve şahsi kimlik kazandıran, verilmek istenen mesajı veya manayı anlatacak ifade üslubunu belirleyen, ecdat yadigârı değerlerdir (Birol,1997: s.67). Bunları ifade etmek için kullanılan kurallar, semboller, malzemeler dönemin şartlarına, ihtiyacına, sanat anlayışına, zevkine, medeniyet seviyesine bağlı olarak değişebilir ve değişmelidir de. Yeter ki korunması gerekenlerin farkına varalım ve hassasiyetle onlara sahip çıkalım ki gelenek geleceğe taşınsın. Geleneksel sanatlarımızın tamamı, görsel olanlar da açık açık gösteren, teşhir eden değil, bilakis ima eden, sezdiren, hayal ettiren sanattır. Özü gereği hakikat, ehli tarafından fark edilmeyi görülmeye yeğ tuttuğu için(Cündioğlu, 2012: s.144).

Günümüzde birçok belediye meslek edindirme kursları veya sanat etkinliği adı altında geleneksel sanat dallarıyla ilgili etkinlikler düzenlemektedir. 10 yıl öncesine göre bu sanatların bilinirliği artmıştır. Ama özden uzaklaşılmıştır. Geleneksel sanatlar geçmişte estetik unsurun yanında işlevsel yönüyle de ön planda idi. Yazı, ebru, tezhip, dokuma ve diğer alanlar estetik unsur olmanın yanında kullanım alanı ile değerlendirilmelidir.

Günümüzde sanat eserinde özgünlük olmadığını söyleyebiliriz. Sanatsal yaratım, binlerce kez yeniden üretim evresine girmiştir. Bir hattat, geçmişte yaratanın mesajını en güzel şekilde anlatma kaygısındayken, günümüzde ise yazdığı yazının fiyatıyla ilgilenmektedir. Eserin tıpkı basımla çoğaltılıp yüzlerce kopyasını üretmek ise eseri kült değerinden uzaklaştıran durumun son aşamasıdır denilebilir.

Geleneksel sanatı yapmak ve anlamak, dünyayı modern hatta post modern yorumlamaya sahip olmakla olur. Bu ise seçkincilikle mümkündür. Bu seçkinliği, duygu eğitimini, soyutlama yetisini geçmişte tekkelerde bulanlar maalesef bugün galerilerde bulamamaktadırlar.

Modernite ile birlikte artık sanki zamanın sonu gelmiş gibidir. Yapılan sanatsal üretimlerde bunlara geleneksel üretimlerde dahil olmak üzere eser özünü kaybetmiştir. Yapılma amaçları ve ona şekil veren ruh ortadan kalktığı ve anlatanların üretmeyip, üretenlerinde anlatmadığı çağda eserin özünden bahsetmek mümkün gözükmemektedir.

Bugün geleneksel sanatların değerini anlatırken onun modern! sanatlara ne kadar benzediğinden bahsediyoruz. Expresyonistlerle, Klee ve Picasso ile sanatımıza meşruiyet kazandırma gayretleri içindeyiz. İki dünya savaşı yaşamış, insanlığa dair tüm umutlarını yitirip nihilist anlayışa sahip olan ve Tanrıyı öldürüp İnsanı Tanrılaştıran bir sanat anlayışı ile tamamen vahdet üzerine kurgulanmış bir sanatı birlikte değerlendirebiliyoruz. Bu durum eşyanın tabiatına aykırı bir durum olsa gerek. Bu tamamen bize ait olanı batı ile meşrulaştırma çabası olabilir.

Birçok çalışmada "Mondrian ve Malevich'in temsil ettikleri soyut sanat, temel biçimlere dayandığı için modern sanat olarak görülmüştür. Bu sanatçılar bahsedilen etkileri kimi yapıtlarında göstermişlerdir. Benzer şekilde Paul Klee, Piet Mondrian, Miro gibi sanatçılar yapıtlarında hat sanatından esinlenmiş, çizgilerini, leke değerlerini, denge ve ritim verilerini kendi imgelerine yansıtmışlardır" (Çam, 2013;s.4). Gibi yorumlara rastlayabiliyoruz. Sanat, dönemin anlayışı, felsefesi, toplumsal yapısı, ekonomik ve siyasal yapısı ile paralel gelişir. Biz formdaki benzerlikle maalesef böyle ilginç bağlantılar kurabiliyoruz. Hat sanatı ve Kilime modern sanatla benziyor dediğimizde, onun ne kadar değerli olduğunu anlatmaya çabalıyoruz. Oysa bizim sanatımız zaten kıymetlidir. Biz zorlama benzetmelerle değil onu bugün yaşatarak kıymetli hale getirebiliriz.

Günümüz üretimlerinde her eserin ardında bırakın bir felsefi akımı, düşünce bile yatmamaktadır. Ticari kaygılarla ve popülist yaklaşımlarda sanatın her yere ulaşmasını sağlayabiliriz ama kimliğini ve özünü maalesef koruyamayız.

KAYNAKLAR

ADORNO, T.W. ve HORKHEİMER, M; Aydınlanmanın Diyalektiği, N. Ülner ve E.Ö. Karadoğan (Çev.) , Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2010.

BİROL, İnci Ayan; "Geleneksel Sanatların Eğitimdeki Yeri ve Önemi" Türkiye'deki El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları:1861, Ankara, 1997.

CARACO, A; Kaosun Kutsal Kitabı, I. Ergüden (Çev.), Versus Yayınları, İstanbul, 2008.

CÜNDİOĞLU, Dücane; Sanat ve Felsefe, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012.

ÇAM, Fatih; Modern- Postmodern Sanat Algısı Bağlamında Hat Sanatı, S.D.Ü, Art-e Dergisi, Isparta, 2013.

DELLALOĞLU, Besim Fatih; Modernleşmenin Zihniyet Dünyası, Bir Tanpınar Fetişizmi, Ufuk yayınları, İstanbul, 2013.

DANNER, V;"Din ve Gelenek", içinde S. H. Nasr/ K. Obrien, (1995) Kutsalın Peşinde / Geleneğin Işığında Modern Dünya, S.Erol Gündüz (Çev.), İnsan Yayınları, İstanbul, 1995.FEATHERSTONE, Mike; Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, Çev. M.Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.

GIDDENS, Anthony; Modernliğin Sonuçları , Ayrıntı Yay. İstanbul Raymond, Williams, Keywords, London 1976.

GLASSIE, Henry; Turkish Traditional Art Today, Ministry of Culture of the Turkish Republic- Indiana University Press, Ankara, 2006.

HABERMAS, Jürgen; Kamusallığın Yapısal Dönüşümü, Tanıl Bora ve Mithat Sancar (çev.), 2. baskı, İletişim Yayınları, İstnbul, 1999.

HARVEY, David; Postmodernliğin Durumu, (çev.) S. Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.

HOBSBAWM, E; Geleneğin İcadı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006

SARUP, Madan 1995 Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm (çev:A.Baki Güçlü), Ark Yay., Ankara.

TOULMİN, S., Kozmopolis Modernite'nin Gizli Gündemi, çev. H. Arslan, Paradigma yayınları, İstanbul, 2002.

TARKOVSKY, Andrei, Şiirsel Sinema, Derleyen, John Gianvito, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009

TAYLOR, C; Modernliğin Sıkıntıları, U Canbilen (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.

KUBAN, Doğan, Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler V- Halkın Duyarlığı ve Halka Dönük Sanat, Köken,Aylık Kültür ve Düşün Dergisi, Sayı: 6, (1974)

SEÇKİN, Yavuz, ''Geçmişten Geleceğe Dekoratif Sanatlarımızdaki Değişim ve Gelişim Süreci'', Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, (18-20 Kasım 1992, İzmir), Ankara, 1994

SCHOUN, F; "Bir Mesaj" içinde S. H. Nasr/ K. Obrien, (1995) Kutsalın Peşinde / Geleneğin Işığında Modern Dünya, S.Erol Gündüz (Çev.), İnsan Yayınları, İstanbul, 1995.

TANSUĞ, Sezer; Gelenek Işığında Çağdaş Sanat, İz Yayıncılık, Düşünce Dizisi:39, İstanbul, 1997.

BOZKURT N; Sanat ve Estetik Kuramları, Sentez Yayıncılık, Ankara, 2012

DELEUZE G; Spinoza Üzerine On Bir Ders, Ulus Baker (Çev.),Öteki Yayınevi, Ankara, 2000

HEGEL G.W.F ; Estetiğe Giriş, A.Yardımlı(Çev.), İdea Yayınevi, İstanbul, 2011

HEGEL G.W.F; Mantık Bilim (Büyük), A.Yardımlı (Çev.), İdea Yayınevi, İstanbul, 2008

HEGEL G.W.F; Tinin Görüngü Bilimi, A.Yardımlı (Çev.),İdea Yayınevi, İstanbul, 2011

SHERBURNE D. W; A Key To Whitehead's Process and Reality, The Macmillan Company, New York, 1966

SPİNOZA B; Törebilim, A.Yardımlı (Çev.),İdea Yayınevi, İstanbul, 2009

WHİTEHEAD A.N; Process and Reality, An Essay in Cosmology, The Macmillan Company, New York, 1967.

WHİTEHEAD A.N; Adventures of İdeas, Macmillan Company, New York, 1969

İnternet Kaynakça

BRENNAN, S. O. F; "Perception and Causality: Whitehead and Aristotle", İnternet Erişim, http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=2416 (23.11.2010)

BAKER Ulus; "Spinoza: Hayatın Geometrisi", İnternet Erişim,

http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,142,0,0,1,0 (12.09.2015)

http://www.etymonline.com (13.09.2015)

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.560b872d029b18.98654915 (12.09.2015)

TEZHİP VE MİNYATÜR SANATINDA ÇİÇEĞİN YERİ

Doç. Münevver Üçer

ÖZET

Geleneksel Türk Sanatlarının yapı taşlarından olan minyatür ve tezhip sanatının ilk örneklerine 9. Ve 10. yüzyılda Uygurların yapmış olduğu duvar resimlerinde ve minyatürlü el yazmalarında rastlanmaktadır. Türklerin geleneklerine, kültürüne, yaşam tarzına ve inanışına göre şekil alan bu sanatlar; geniş topraklara yayılarak gelişmiş ve yüzyıllarca varlığını sürdürmüştür. Türk medeniyetinin kültürümüze kazandırdığı minyatür ve tezhip eserleri günümüze ışık tutan birer hazine niteliğindedir.

Bu zengin sanat mirasını Selçuklulardan devralan Osmanlılar, ekol olmuş sanatçılarının yorumları ile gelenekli sanatları en üst seviyeye taşımışlardır. Türk sanatının en parlak çağının yaşandığı Osmanlı döneminde minyatür ve tezhip farklı sanatçılar elinde can bulmuş, yeni tarz ve üsluplar ortaya çıkmıştır. Baba nakkaş, Şahkulu, Karamemi, gibi tezhip sanatçıları, Nakkaş Sinan Bey, Nigari, Matrakçı Nasuh, Nakkaş Osman ve Levni gibi minyatür sanatçıları bu sanatların oluşumuna yön vermişlerdir.

Tamamen doğadan ilham alan sanatçılar; tabiatta bulunan çiçekler, hayvanlar, bulutlar ve diğer nesneleri birebir çizmek yerine stilize ya da yarı stilize ederek tezhipte ve minyatürde kullanmışlardır. Sarayın bahçesini süsleyen laleler, güller, sümbüller, papatyalar ve karanfillerin sanatçıların fırçalarında şekillendiği ve kağıda aktarıldığı görülmektedir. Portrelerde padişahın elinde, minyatürlerde bir kayanın arasından çıkan ot kümelerinde ve tezhipte ise; motiflerle bir bütünlük içinde tasarlanmış bu çiçekler, Türk sanatında olukça önemli bir yere sahiptir.

Anahtar kelime: tezhip, minyatür, stilizasyon, motif, çiçek

SUMMARY

First examples of miniature and illumination arts among the building blocks of Traditional Turkish Arts are seen in mural paintings and illuminated manuscripts made by Uighurs in 9th and 10th centuries. These arts shaped according to Turks' traditions, culture, lifestyle and belief; have developed by spreading over wide lands and survived for centuries. Miniature and illumination works bestowed on our culture by Turkish civilization partake of a treasury shedding light on the present day.

Ottomans, who inherited this rich artistic heritage from Seljuks, had taken these traditional arts to the highest level through comments of ecole artists. Miniature and illumination had been revived in the hands of different artists during the Ottoman period when the heyday of Turkish art was experienced, and new genres and styles had emerged. Miniature artists like Nakkas Sinan Bey, Nigari, Matrakci Nasuh, Nakkas Osman and Levni, and illumination artists like Baba nakkas, Sahkulu, Karamemi had directed the formation of these arts.

The artists completely inspired by the nature; had used flowers, animals, clouds and other objects available in the nature on their illumination and miniature works by stylizing or semi-stylizing them instead of drawing them as exactly the same. It is seen that tulips, roses, hyacinths, daisies and carnations adorning the Palace's garden are shaped by the artists' brushes and placed on the paper. These flowers designed in the hands of the sultan on portraits, in herb clusters jutting out from a rock on miniatures and in harmony with motifs on illumination; have a very important place in Turkish art.

Keywords: illumination, miniature, stylization, motif, flower.

İnsanlık tarihi kadar eski bir maziye sahip olan süsleme, ilk çağlardan bu yana topluluklar halinde yaşayan insanların, sosyalleşme süreçlerinin temel taşı olmuştur. Mağara duvarlarından başlayan bu süreç, çiziliş maksatları ne olursa olsun toplumun kendine özgü zevk ve manevi değerlerinin şekillenmesiyle ortaya çıkar.

Türk toplumunun sosyal, kültürel ve günlük yaşamında belirleyici bir öğe olan sanat; toplumu bir arada tutan örf, adet, gelenek, görenek ve kültürel yapı ile bir bütündür. Kültürü oluşturan, geliştiren ve gelecek nesillere aktaracak olan sanat, bu varoluşla birlikte toplumun yapısına has bir tarz da oluşturur. İşte bu bağlamda Orta Asya'dan Anadolu coğrafyasına göç eden bu kültür, Tezhip, Hat, Minyatür, Cilt, Çini, Kalemişi, halı ve dokumacılık gibi pek çok çeşit kadim sanatı da meydana getirmişlerdir. Asırlarca emek verilerek hazırlanan bu eserleri yaparken gösterilen sabır ve çabalar bu değerlere ilgi gösterenlerin paylaştığı gurur ve mutluluktur. Türklerin geleneklerine, kültürüne, yaşam tarzına ve inanışına göre şekil alan bu sanatlar; geniş topraklara yayılarak gelişmiş ve yüzyıllarca varlığını sürdürmüştür. Türk medeniyetinin kültüre kazandırdığı minyatürlü ve tezhipli eserler günümüze ışık tutan birer hazine niteliğindedir. Türk sanatının yapı taşlarından olan minyatür ve tezhip sanatında çiçek, temel bir süsleme unsurudur. Çiçek gerçek yaşamdaki yerinden daha fazlasını Türk sanatının içinde bulmuştur. Bahçedeki yetiştirdiğimiz 'gül' Divan edebiyatında sevgilinin yanağı olmuş, yetiştirilen'Lale' tasavvufta yaradanı simgeleyen sembol olmuştur. Çiçek halıdaki motif, maden sanatı ile uğraşan sanatçının keskisindeki güzellik, edebiyatta ve şiirde yazarın, şairin kaleminden dökülen satır olmuştur.

Tezhib, Türk sanatında elyazması eserleri, murakka denilen hüsn-ü hat yani güzel yazı levha ve albümleri ile padişah tuğralarına altın ve boya ile yapılan süsleme sanatına verilen isimdir. (anonim) Tezhib, stilize ve yarı stilize doğadan yorumlanmış motiflerden oluşur. Motifler, renkler ve altın,tezhib sanatını oluşturan desen ve kompozisyonlar üzerine yüklenen mana ve anlamlar simgesel olarak pek çok anlam içerir. Tezhib de kullanılan mavi renk sonsuzluğu ve huzuru, altın güneşi, rumi motifi kuşkanadını, hatai, penç bitkileri yuvarlak kompozisyonlar dünyayı, motiflerin kompozisyon içindeki devamlı tekrarıda dünyanın devamlılığını ve ritmini temsil eder. Tezhibi yapan kişi erkek ise,"müzehhib" bayan ise "müzehhibe" olarak adlandırılır. (Derman, 2009:528)

Minyatür ise; geniş anlamıyla el yazmalarındaki metinleri aydınlatmak amacıyla yapılan açıklayıcı resimlere denir. (Renda,2001:2) İlim, astroloji, tıp ve dini kitapları görselleştirerek belgesel nitelik taşır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde "Eskiden elyazması kitaplara yapılan suluboya resim" ya da "Bir noktadan bakışa önem vermeyen, kişilerin önemine göre betimleme büyüklüğü dikkate alınan, ışık-gölge anlatımı ve oylum duygusunun yansıtılması bulunmayan düz boyalı resim" olarak açıklanmaktadır. Osmanlıcada ise minyatüre "tasvir" veya "nakış", ustasına da "nakkaş" ya da "musavvir" denilmektedir. (Mahir, 2005:8).Türk sanatlarının vazgeçilmez unsuru olan çiçeğin ilk tezhib ve minyatür örnekleri, 8-9 yüzyılda Orta Asya da Karahoca ve Bezeklik'teki Uygur Türklerine ait duvar fresklerindedir. (Elmas,1994:1) Bu fresklerde bugün kullandığımız stilize ve yarı stilize çiçekleri, bazen yazıların kenarında bazen de rahibin elindeki dalda açılmış gül ve goncası şeklinde görmek mümkündür. 8-9 yüzyıldan günümüze gelmeyi başaran bu eserler tarihe ışık tutacak niteliktedir. (Resim:1)

Orta Asya'nın kurak steplerinden daha verimli topraklar aramak için batıya doğru göç eden Türkler, birçok eski geleneklerini de birlikte getirmiş ve yaşatmaya devam etmişlerdir. Orta Asya da yetişen birçok bitkiyi Anadolu coğrafyasına getirip tanıtmışlardır.(Baytop,1993:65) Doğada kendine yer bulan çiçekler Anadolu coğrafyasında, sanatda yer bulmaya başlamıştır. Mevlana Celalettin Rumi'nin (Mesnevisi'nde bahsettiği Kubadabat Sarayının penceresinden baktığında gördüğü lale bahçeleri, Selçuklu dönemine ait sanatın çiçeğe verdiği önemi gözler önüne sermektedir. Anadolu Selçuklu dönemine ait; Dioskorides'inMatreriaMedicaadlı tıp kitabı ve,Kelile İle Dimme kitabı Varka ve Gülşah'ı betimleyen mesneviiçinde çiçeklerin yer aldığı ilk örneklerdendir. Yaşanılan göçler, yapılan savaşlar, sanatın taşıyıcı unsurlarından olan çiçeği etkilememiş yüzyıllar içinde çiçek varoluşunu sürdürmüştür. Selçuklularla iç içe bir geçiş dönemi olan Anadolu Beylikler dönemi ile ilgili olarak, elde pek örnek kalmamış olsa da çiçeğin sanat içindeki gelişimine engel olmamıştır. Bu gelişme, Selçuklulardan

beyliklere onlardan da Osmanlılara kadar devam etmiştir. Osmanlı Döneminin her alanında yaşanan gelişme sanatta da boy göstermiştir. Osmanlılar, çiçek, sanatın her alanına fazlasıyla müdahil olmuştur. Tarihsel varlığı uzun yıllara dayanan, İznik'te kurulan Osmanlının erken dönemine ilişkin çalışmalarında bahçe ve çiçek kültürü ile ilgili bilgi kaynaklarına ulaşmak çok zordur.

Osmanlı tezhib ve minyatürlerinin günümüze ulaşan ilk örnekleri, Fatih Sultan Mehmed'intahta geçtiği döneme aittir. Bu döneme kadar da varlığını sürdüren ancak belirgin örnekler vermeyen Osmanlı tezhib ve minyatür sanatı, İstanbul'un fethiyle Osmanlının yükselme devrine girmesi, ülkenin ekonomik, siyasal-sosyal alanlarda ilerleme kaydetmesi ve Fatih Sultan Mehmet'in sanata önem veren bir padişah olması nedeniyle gelişmeye başlamıştır. Bu dönemde, saraya bağımlı olarak gelişen sanatın en önemli merkezi İstanbul'dur. Sanatsever kişiliğiyle tanınan Fatih Sultan Mehmet, sarayında nakkaşhane kurmuş ve başına Özbek asıllı, Baba Nakkaş'ı getirmiştir. Bu nakkaşhanede Fatih Sultan Mehmet'in, kütüphanesi için pek çok nadide kitap üretilmiştir. Hattatlar tarafından yazılmış, müzehhipler tarafından tezhiplenmiş, nakkaşlar tarafından resimlendirilmiş ve mücellitler tarafından ciltlenerek padişaha sunulan bu eserlerin, ana süsleme unsuru yine çiçeklerdir.(Binark,1978:227). Yine o dönemin nakkaşlarından olan; Nakkaş Sinan Bey, ünlü gül koklayan Fatih portresini yapan sanatçıdır. Sinan Bey, Venedik'e giderek dönemin ustalarından ders almış, döndüğünde ise bu portreyi yapmıştır. (Elmas, 1994:11)Fatih sultan Mehmet'in bu portresi (Resim:2)ve natüralist tarzda boyanmış ilk örnek olan ve Fatih Albümü'nde bulunan vazoda gül genel anlamda Osmanlıların çiçek sevgisi ve merakının Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar gittiğinin bir göstergesidir

Çiçek sevgisi; varlığını ve gelişimini II. Bayezid devrinde de sürdürmüş olup, arşiv belgeleri bize II. Bayezid'in 600′den fazla el yazması kitap toplamış olduğunu belirtmektedir. Fatih Sultan Mehmet gibi Sultan II. Bayezid'de "Hamilik" geleneğini sürdürerek sanatın ve sanatkârın dostu vede koruyucusu olmuştur. Fatih devrinin devamı olan bu dönem Osmanlı İmparatorluğunda tezhib ve minyatür sanatının en olgun ve mükemmel devrinin temellerinin atıldığı dönemdir. Yazma eserlerdeki işçilik, desen ve tasarım kalitesinin artması, Fatih Sultan Mehmet devrindeki motif ve desenlerin daha küçülerek çalışıldığı eserler, devrinin özellikleri olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin önemli isimlerinden olan Şeyh Hamdullah'ın hattıyla yazılan Kuran-ı Kerimlerin tezhiblerindeki incelik, renk uyumu ve tasarım çeşitliliği oldukça önemlidir. II. Bayezid, Osmanlı İmparatorluğu topraklarını geliştirme sürecinde ilime, sanata oldukça önem vermiş ve üç kıtaya hükmedecek Kanuni Sultan Süleyman gibi bir de oğul yetiştirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğunu üç kıta üzerinde en geniş sınırlara ulaştıran, yaptığı kanunlarla devletine yönetim bakımından güç katan "Muhibbi" mahlası ile şiirler yazan Kanuni Sultan Süleyman'ın pek bilinmeyen bir yanı da çiçeğe ve bahçeye olan düşkünlüğüdür. Osmanlı sanatının Rönesans'ının yaşandığı Kanuni Sultan Süleyman döneminde saraya yakın olan kesiminde çiçek yetiştiriciliği önemli bir üst sınıf olma göstergesidir. Yazılı kaynaklarda üç binin üstünde lale çeşidinin olduğu bilinmektedir. Bir önemli gösterge de bir laleyi yetiştiren kişinin meydana getirdiği yeni tür laleye isim vermek istediğinde 15 kişiden oluşan bir kurul tarafından değerlendirilerek isminin onaylandığıdır. Lale'nin başkenti olan İstanbul, 16.yüzyılda lale bahçelerine, lale yetiştiricilerine ve bu oluşumu takdir edip değer veren bir padişaha sahipti. Bu dönemde, Avrupa'dan İstanbul'a elçi olarak gelen, Busbeq Edirne'den İstanbul'a olan yolculuğunda gördüğü lale tarlalarını günlüğüne yazmış ve lale soğanını Hollanda'ya götüren kişi olarak da tarihe geçmiştir. Bu götürülen lale soğanları Avrupa da yaşanacak olan lale çılgınlığı "TulipMania" devrinin de tohumlarını atmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde yer alan Takvim-i Laleel yazma kitabında bir lalenin nasıl yetiştirileceği ekiminden kesimine kadar olan süreç ve yapılmış olan tarama tekniğindeki lale resimleri Osmanlı sarayında bitki ve bitki yetiştiriciliğine verilen

önemide göstermektedir. Yetiştiriciliğinin bu kadar değer bulduğu tarihlerde sanatçılarında Lale ve diğer çiçeklerle bezenmiş eserler yapmalarından daha doğal bir şey olamaz.

Kanuni döneminde bahçeler için yapılan masrafların tutulduğu 933/1526-27 tarihli bir defterde saray-ı amire yani Topkapı sarayı hasbahçeleri için Kefe'den Kefe lalesi ile muhtelif çiçeklerin alındığı yazılıdır.(Atasoy,2005:35) Bu belgeler Kanuni Sultan Süleyman'ın bahçeye ve çiçeğe olan düşkünlüğünü göstermektedir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde bahçelerde yetiştirilen çiçekler, geleneksel sanatlarda stilize ve yarı stilize kullanımıyla da sanatımızda yer almıştır. Lale, gül, karanfil, sümbül gibi çiçekler, 16.yy tezhip ve minyatür sanatına hakîm olan unsurlar olmuştur. Tabiatta yetişen çiçekler, Kanuni Sultan Süleyman'ın yazdığı şiirleri içeren ve üç nüsha olarak kütüphanelerimizde yer alan "Muhibbi" divanında Karamemi tarafından tezhiblenen eserlerde hayat bulmuştur. Karamemi, sarayın hasbahçesinde gördüğü lale, sümbül, karanfil gibi çiçekleri tezhiblerinde, sitilizeve yarı stilize kullanmaya başlayaraktezhib sanatında yeni bir üslubun oluşmasını sağlamıştır. Bu üslup daha sonra 18. yüzyıl da tezhib sanatında yer alacak olan natüralist üslubun habercisidir.

KaraMemi'nin imzası bir gül kümesinin altında bulunan kayanın içinde yer almaktadır. İmzanın yer aldığı kayalıkların çevresinde, güller natüraliste yakın bir tarzda sarayın hasbahçesindeki gerçek güllere benzetilerek yapılmıştır.(Resim:3)Kara Memi'nin diğer bir eseri de, 16.yüzyılın önemli hattatı Ahmed Karahisari'nin 1546 tarihli Kur'an-ı Kerim'ine yaptığı süslemedir. Kur'an-ı Kerim'in serlevhasının merkezinde yer alan hüsn-ü hat metninin iki kenarında bahar dalları şeklinde stilize motiflerden oluşan tezhip yer alır. Osmanlı İmparatorluğunda Padişahın İmzası olan ve yeryüzüne padişahın mührü olarak vurulan Tuğralar İmparatorluğun olmazsa olmazıdır. Klasik formuna Kanuni Sultan Süleyman devrinde kavuşan Tuğralar, Padişah için tezhiblenen en önemli unsurlardan biri olarak sanatımızda yer alır. Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesinde bulunan, Kanuni Sultan Süleyman'a ait tuğralarda da Kara Memi üslubun da klasik motiflerin ve yarı stilize çiçeklerin bir arada ustalıkla kullanıldığı süslemeler görülür. (Resim:4) Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi, 2851 de kayıtlı,1546 tarihli Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade Mehmet'e ithaf edilmiş, Abdülhayif Ali tarafından yazılmış Hadis-İ Şerif kitabının lake tekniğinde cilt kabında Kara Memi üslubunda yapılmış cennet tasviri, karanfil, gül, menekşe ve bahar dallarından oluşan tezhib yer alır.(Demiriz,1986:66-68) (Resim: 5)

Tezhib sanatında stilize ve yarı stilize çiçeklerin kullanıldığı eserler üretilirken, tezhib sanatı kadar önemli ve nitelikli Osmanlı minyatür sanatında da stilize ve doğada ki hallerine benzeyen yarı stilize resmedilen çiçekler kullanılmıştır. Fatih Sultan Mehmet Hanın başlattığı, Osmanlı sanatında ki padişah portreciliği sanat anlayışı bu yüzyılda minyatür sanatımızda da devam etmiştir. Kanuni Sultan Süleyman zamanında yaşamış Nakkaş Nigari'nin yaptığı Kaptan-ı Derya Barbaros Hayrettin paşanın elinde karanfil kokladığı portresinde olduğu gibi. (Resim: 6)Bu günün fotoğraf sanatında olduğu gibi, bulunduğu ve icra edildiği yüzyılın sanatı minyatür de; devrinin belgeleme unsurudur. Perspektif kullanılmadan aynı kare içinde iki boyutlu planlarla tasarlanan ve işlenen minyatürlerimiz bulunduğu çağı günümüze taşıyan en önemli belgelerdir. Bu belgeleme sanatının Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaşamış en önemli minyatür sanatçılarından biri MatrakçıNasuh'dur. Sanatçının "Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn" adlı eseri minyatür sanatının başarılı örneklerinden kabul edilir. Tarihsel konulu bir elyazması olan bu eser, önemli bir belge niteliğindedir. Bu eserde şehirlerin topografik özellikleri, şehircilik sistemi, bitki örtüsü ve kaynakları açık şekilde resmedilmiştir. Çiçekler genellikle kümeler halinde, şehirlerin endemik bitki örtüsüne uygun olarak yapılmıştır. (Yurdaydın,1976:23)

Kanuni Sultan Süleyman'ın1520 yılındaki tahta çıkışı ile 1555 yılları arasındaki olayları ve saltanatını anlatan 1558 tarihli Süleymanname'nin

69 minyatüründe daha çok geleneksel çiçek süslemeleri yer alsa da bu dönemde kullanılan natüraliste yakın yarı stilize çiçeklerin kullanımına da rastlanır. Kanuni Sultan Süleyman'ın bahçede oturup müzik dinlemesinin anlatıldığı bahçe köşkünde ki tahtında bağdaş kurarak oturan padişah, elinde bir gül goncasını koklamaktadır. (Atasoy,2005:65) Köşkün iki yanında yeralan bahar dallarının altında ise gelincik ve zambaklar yer almıştır.16.yüzyılda tezhib ve minyatür sanatı estetik anlayışı, dini kurallara riayet edişi, yetiştirdiği sanatçıları ve bu bütüne sahip çıkan padişahları ile sanatımızda hak ettiği yeri almıştır.

Osmanlı İmparatorluğunun üç kıta da hüküm sürdüğü 16.yüzyıl sonu 17. yüzyılın ilk yılları tezhip sanatında duraklama devrinin başladığı yıllardır. Osmanlı sanatı 17.yüzyıla kadar dış tesirlerden uzak kalmasına rağmen 17 ve 18. yüzyılların siyasi olayları devletin dışa açılmaya başlaması ve batıya yönelmeye zorlanması sebebi ile sanatta ve toplumsal hayatta değişikler kendini göstermeye başlamıştır. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı sanatlarının bazı dallarında hissedilmeye başlanan batı etkisi, tezhip sanatında da görülür. Bu dönemde klasik motifler ile birlikte çiçek buketleri de kompozisyonlar da yer almaya başlamıştır.

Günümüz sanat tarihi anlayışı içinde bu yüzyıla baktığımızda döneme damgasını vuran bir önemli tarz da, "Şükufe" , "çiçek buketi" anlamına gelen kelimeden üretilen Şükufnamaler'dir. Bilinen ve günümüze gelen 10 nüshası ile Şükufname'ler devrin önemli çiçeklerini sayfalarında barındırır. Bu şükufnamelerin bilinen ve imzalı olan en önemlilerinden biri Ali Çelebinin, Nuru Osmaniye Kütüphanesinde bulunan 1667 tarihli 4077 envanter numaralı Şükufename'sidir. (Resim: 7) Bundan önceki dönemde en sevilen çiçekler olan gül, lale, karanfil, sümbül ve bahar dalı çiçekleri ile beraber nergisinde yoğun bir şekilde kullanıldığı görülür. Çiçeğe verilen bu önem, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T9366 da bulunan ve Osmanlı sanatında önemli bir yer tutan padişah portreciliğinin geleneğinin sürdürüldüğü ve farklı dönemlerde ekler yapılmış Silsilename-i Osmaniye adlı eserde de görülür. Eserdeki birçok yalın natüralist düzenlemeden biri olan mor süsen ve ayn-ı sefa adı verilmiş olan çiçeklerdeki yapraklarını gölgeli boyaması dikkat çeker. (Demiriz,1986:319-327)

III. Ahmed devrinde Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın 28 Mehmed Çelebi'yi Fransa'ya Türk elçisi olarak yollaması ve Çelebi'nin Paris dönüşünde orada gördüklerini Fransa Sefaretnamesinde anlatması ile başlayan,18. yüzyıl Türk süsleme sanatlarında batının etkili olduğu bir dönem olarak karşımıza çıkartmaktadır. (Asiltürk,1999:100) Çiçekler, bu dönemde gerçeğine yakın olarak sıkça kullanılmış olup, üç boyut hissi verdirilerek gölgelendirilmiştir. Natüralist tarzda işlenen çiçekler, çiçek ressamlığı denebilecek bir akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Batılılaşma döneminde süsleme tarzında stilize azalmış, çiçeklerin doğadaki görünümlerine daha yakın, süslemeden çok resim sanatı çerçevesine giren çiçek resimlerine ağırlık verilmiştir. Türk çiçek ressamlığında ilk akla gelen isimler 18 yüzyılın en önemli müzehhibi Ali Üsküdarî , Abdullah Buhari ve Çakerî'dir.(Taşkale,2009:229)

18.yüzyıltezhib sanatında önemli yeri olan Ali Üsküdari, tezhip sanatında kullanılan natüralist çiçekleri, yeni bir anlayışla doğada görüldüğü gibi canlı ve parlak renkleriyle kullanmıştır. Çiçek buketlerini kurdele fiyonklarıyla bağlanarak resmetmiştir. Aynı zamanda cilt sanatı ile uğraşan ve lake ciltler yapan Ali Üsküdari'nin Lake kitap kapları, ahşap üzerine lake yazı kutuları, kuburlar, kitap tezhipleri gibi çeşitli eserleri günümüze kadar gelmiştir. Sultan III. Ahmet zamanında eserler vermiş olan Ali Üsküdari'nin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 5650 envanter numaralı, 1727 tarihli her biri tek başına bir sayfada yer alan 30 çiçek resmi içeren bir şiir kitabı bulunur. (Demiriz,1986:305-318) Bu eser Osmanlı çiçek tasvirleri açısından, yalnızca üslubu ile değil, ele aldığı çiçeklerin çeşitliliği açısından da son derece önemlidir. Ali Üsküdari, hafif bir gölgelendirme yaptığı çiçeklerini genellikle tek tek ele almış, ancak bazı hallerde büyük bir çiçeğin yanında menekşe gibi küçük bir çiçek koyarak bunları

birer kurdele ile bağlanmış biçimde tasvir etmiştir. (Atasoy, 2002:170) (Resim:8)

Bu dönemin önemli müzehhiplerinden olan Abdullah Buhari 'ninTopkapı Sarayı Müze Kütüphanesi H.2155 envanter numarası ile kayıtlı bulunan Murakka'da lale, gonca gül ve şakayık çiçek resimleri ye alır.(Resim:9)

Sultan III. Ahmet'in saltanat yılları tezhip sanatın da yeni akımların geliştiği bir dönem olmuştur. Barok, ampir, rokoko, gibi tarzların etkisinde gelişen bu eklektik sanat, Anadolu topraklarındaki geleneksel yapı ile yoğrularak kendine has bir tarz yaratılmıştır. Bu yeni tarz Tezhib sanatında "Türk Rokosu" olarak adlandırılmaktadır. Çiçek süslemeciliği, buketlerin yanı sıra Barok anlayışı ile yapılmış-S-, –C- kıvrımlı dallar ve çiçeklerle oluşturulan tezhibler, yüzyılın ikinci yarısında giderek ağırlık kazanır. Kitap sayfalarının merkezinde yer alan hüsn-ü hat'ların çevresine yapılan Türk Rokokosu tarzındaki çalışmalarda yazıyı ihtişamı ile boğacak kadar, renk ve altın kullanılmıştır. Kur'an-ı Kerim'ler de sayfa kenarlarında bulunan süslemelerde ise ; barok, rokoko tesiri ile yapılmış vazolar içindeki çiçek buketleri, devrin bir özelliği olarak ortaya çıkar.

Minyatür sanatının bu yüzyıldaki efsane ismi "Levni" de yaptığı figürlerin yanı sıra minyatürlerinde yer verdiği çiçekleri ile döneme imza atmıştır. Asıl adı Abdülcelil Çelebi olan sanatçı mahlas olarak "renk, elvan ve çeşit " anlamlarına gelen "Levni" adını kullanmıştır. İçinde 43adet portre bulunan albümde; figürleri iş yaparken göstermeyi tercih eden Levni, saraylıyı kahve taşırken, bir kadını başına çiçek takarken, bir adamı sarığını sararken, genç kızları çalgı çalarken, dans ederken ve çiçek tutarken tasvir etmiştir.(Resim:10)Genellikle çiçek motiflerini figürlerin ellerine, kıyafetlerinde ve saçlarını arasına yerleştirmiştir. Ayrıca Surneme-i Vehbi Minyatürlerindeki sahnelerde çiçekleri doğadaki gibi kümeler şeklinde resmetmiştir.(Atasoy, 2005:66)

18.yüzyılda başlayan "Türk Rokoko" üslubu 19 yüzyıl boyunca da devam etmiştir. Bu üslup bir asır boyu etkili olmuş, başta Kuran-I Kerim olmak üzere kıta levha ve hilye eserlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Tezhib sanatının Klasik formlarının dışında uygulanmış olan eserlerde, desen kompozisyonları yapraklar ve yapraklardan meydana gelen paftalardan oluşmuştur. Bu eserlerde klasik formdaki yazının etrafında yer alan bordürler ve cetveller yoktur. Ortabağ motifinin yerini ise; kurdeleler, çiçek sepetleri ve vazolar almıştır. Kâğıdın boşta kalan kısımlarında tüm zeminin sıvama altın ile kaplandığı görülür.18. Yüzyıldaki çalışmalarda olduğu gibi tezhip anlayışında çoğunlukla, süslemenin yazıya baskın olduğu örnekler 19.yüzyılda da görülmektedir. (Resim:11-12) Sümbül, lale, karanfil, şakayık, yıldız çiçekleri, nilüfer, kasımpatı, nergis, çiğdem, menekşe, vb. Doğada görülen bu çiçekler dönemin tezhib süslemelerinde yer almıştır.(Resim:13) En çok kullanılan çiçek ise gül olmuştur. Gül Türk Rokokosunun vazgeçilmez bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır ve tezhib sanatında sık olarak kullanılmıştır

18.yüzyılda başlayıp süre gelen vazo, sepet gibi kullanım eşyalarının içinde, çiçek buketleri uygulama geleneği 19.yüzyılda da devam etmiştir. (Resim:14) Bu vazolar, ortabağ gibi motiflerin çıkış noktası olarak tasarlanmıştır. Süsleme unsurlarının bir diğer çok kullanılan öğesi Kurdeleler ise, Türk Rokokosunda çiçek buketlerinin merkezinde bağlaç olarak karşımıza çıkar. (Resim:15) 19. yüzyıl Tezhib sanatının bilinen en önemli isimleri, Seyyid Mehmed, Hazergradizade Ahmed Ataullah, Hüseyin Hüsnü, Hasan Hilmi, Tevfik Efendi'dir.

19.yüzyılın sanatçısı olan Hazergradizade Ahmed Ataullah'ın eserlerindeki imza ve tarihlerden yola çıkarak 19.yüzyılın ilk yarısında yaşadığı tahmin edilmektedir. Kendisi bugün ''Atayolu'' olarak adlandırılan tezhip tarzını ortaya çıkarmıştır Yoğun ve adeta üst üste yerleştirilmiş çiçeklerin bir araya geldiği kompozisyonlar, canlı ve zengin renkler ile işlenmiştir. Pesend Tarzı da denilen bu üslup son derece zor bir çalışma olması nedeni ile günümüze ulaşan eser sayısı fazla değildir. SHM. De bulunan Çiçek Albümünde yer alan bu tezhibde Ata yolu tarzındadır.(Resim16)

19. Yüzyıl sonlarından 20. Yüzyıl başlarına kadar süren dönemde, tezhib sanatında etkin olan sanatçılardan bir tanesi de Osman Yümni Efendidir. Osman Yümni Efendi klasik üslubun yanısıra natüralist tarzda gül ve çiçek çalışmalarıyla karşımıza çıkar. 20. Yüzyılda Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, yarı stilize ve naturalist tarzda hazırlanmış çiçek resimleriyle karşımıza çıkan bir ressam, nakkaş ve tezhip sanatçısıdır. 20 yüzyılda tezhib sanatçıları klasik tezhib anlayışına ilaveten, natüralist tarzda tasarlanmış ve renklendirilmiş lale, ve gül ağırlıklı tezyinat tarzını da benimsenmiştir.

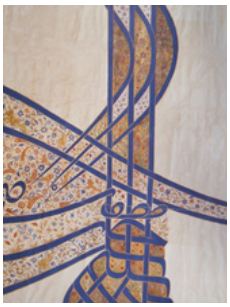
21. Yüzyıl başlarında savaşlar ve ülkenin yeniden yapılanma sürecinde duraklayan klasik sanatlar klasik dönem diye adlandırılan16. Yüzyılın kuralları ve tarzında uygulanmaya başlanmıştır. Bu yüzyılda tezhib ve minyatür sanatlarında klasik anlayışın kurallarının benimsendiği farklı arayışlar da etkili olur. Yüzyıllardır süregelen minyatür sanatında geleneğinde olduğu gibi güncel konuların işlendiği görülür. Kitap sayfalarından çıkan Tezhib ve Minyatürlü eserler levhalar şeklinde sergilenerek kendini sanatseverler ile direkt buluşturan bir durum kazanmıştır. Natüralist tarzda işlenmiş çiçekler minyatür ve tezhib sanatında geleneğe bağlı olarak devam etmektedir. Günümüz sanatçıları içerisinde bu geleneğe çağdaş yaklaşımlar getirerek gelenekle günümüz çağdaş yaklaşımlarını bir arada harmanlayıp çağdaş bir dil yakalayan tezhib sanatçıları da ortaya çıkmıştır. (Resim: 17)

Tezhib ve minyatür sanatımızda kullanılan çiçekler günümüzde sadece süsleme unsuru değil, süsleme unsurlarımıza yansıyan sevgi, barış, huzur ve mutluluk sembolleridir. Sanatçılarımız Kültür ve sanatımızın vazgeçilmezi olan çiçekler aracılığıyla sevgi, barış ve birlikte yaşama mesajını vermektedirler…

Resim1: Bezeklik Duvar Freski, Berlin Static Musseen III 8381

Resim 2: TSMK H 2153, y.10a

Resim 3: İÜK T 5467 "Muhibbi Divanı"



Resim:4 Kanuni Sultan Süleyman Tuğrası TSM GY 1400

Resim:5 Leke Cild TSM EH 2857

Resim :7 Nuru Osmaniye Ktp. 4077 Şükufname

Resim:8 Ali Üsküdari İÜK T 5650

Resim: 9 Abdullah Buhar Murakka TSMK H2155

Resim:10 Levni TSMK H2164

Resim: 11 Kur'an-ı Kerim TİEM 408

Resim: 12 Kur'an-ı Kerim TİEM 372

Resim: 13 TİEM 1969

Resim:14 Kur'an-ı Kerim TİEM 469

Resim:15 SSM 19057

Resim: 16 SHM Çiçek Albümü

Resim:17 Münevver Üçer Günümüz Yorumu

KAYNAKÇA

Akar,A., "Tezyni SanatlarımızdaVazo Motifleri", Vakıflar Dergisi Ankara 1969.

Asiltürk, B, "Osmanlı Seyyahları Avrupa Yolunda", Osmanlı Kültür Sanatı , C.9, Ankara ,1999.

Atasoy, N.,15. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Bahçeleri ve Hasbahçeler, İstanbul,2005.

Atasoy, N.,Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, İstanbul,2002.

Atasoy, N.,Türklerde Çiçek Sevgisi, Türkiyemiz, İstanbul,1971.

Baytop, T.,"TheTulip in İstanbul DuringTheOttomanPeriod", TheTulip: a SymbolforTwo Nations, Utrecht-İstanbul, 1993,s:40-49.

Baytop, T.,Eski Bahçe Gülleri, Ankara,2001.

Baytop, T.,İstanbul Laleleri, Ankara,1998.

Binark, İ.,Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı. Vakıflar Dergisi. Sayı:XII. Ankara, 1978.

Demiriz, Y.,Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler, İstanbul,1986.

Derman, F.Ç., "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tebirler Ve Malzeme", Hat Tezhip Sanatı, İstanbul, 2009, s:525-535.

Duran, G., "18.yy Tezhip Sanatı", Hat Tezhip Sanatı, İstanbul, 2009, s:397-416.

Mahir, B.,Osmanlı Minyatür Sanatı, Kabalcı Yayınları, 2005,İstanbul.

Mesera, G.,Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı, İstanbul, 1987.

Serin,Muhiddin. 'Hat Sanatında Şeyh Hamdullah', Kubbealtı Akademi Mecmuası:Temmuz 1985, Sayı:13, s.12-25.)

Tansug, S.,Çagdas Türk Sanatı., İstanbul, 1996.

Taşkale ,F., "Tezhip Sanatında Güller", Tezhip Buluşması, İstanbul, 2009,s:226-233.

Tulum, M.,Surname:SultanAhmetin Düğün Kitabı İstanbul, 2008.

Üçer, K..-M.,Lale-i Münevveran İstanbul, 2006.

Üçer, K.- M. Menakıbı Münevvaran, İstanbul,2008

Ünver, S., 16. "Türk Sanatında Çiçekler ve Buketler", Türkiyemiz S:22İstanbul, 1977, s:17.

Ünver, S.,16.Asırda Türk Buketleri, İstanbul, 1953.

Yurdaydın, H.G.(1976). Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn. Ankara

http://tdkterim.gov.tr/bts/,(erişim tarihi 19.07.2015)

GEBZE ÇOBAN MUSTAFA PAŞA CAMİİ KALEM İŞLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Arş. Gör. Nurcan Sertyüz

ÖZET

Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi, Yavuz Sultan Selim'in veziri ve damadı Çoban Mustafa Paşa[1] tarafından menzil külliyesi olarak 1522-1529 yılları arasında Mimarı Acem Ali[2] ye yaptırılmıştır. Külliyenin merkezinde, dış avlunun ortasında yer alan camii tek kubbeli kare planlı harim, beş bölümlü son cemaat yeri ve kuzeybatıdaki minare ve şadırvandan oluşmaktadır. Caminin harimini tromplarla geçilen oldukça yüksek bir kubbe örtmektedir. Harimde güney duvar ekseninde mukarnas kavsaralı mihrap, batısında minber, kuzeybatı köşesinde ise müezzin mahfili bulunmaktadır.

Mimarisinden çok yoğun süslemeleri ile öne çıkan cami renkli mermer işçiliğinin yanında ahşap, revzen, maden ve kalem işi süslemeleri açısından da zengindir. Cami de kalem işleri sıva, alçı (malakâri), ahşap, bez, taş ve mermer gibi çeşitli malzemeler üzerine uygulanmıştır. Kalem işlerinde orijinal örnekler az bulunmakla birlikte çoğunluğu geç devirde yapılmıştır. Orjinal diyebileceğimiz kalem işleri, ahşap üzerine yapılan müezzin mahfili ile bez üzerine yapılan alt sıra pencerelerin tavanlarında ve kubbe kasnağında yer alan alçı detaylarda görülmektedir. Sıva üzeri kalem işleri kubbe, tromplar ve revzenlerin çevresinde, malakâri süslemeler son cemaat yerindeki kubbelerde, taş ve mermer üzerine yapılan örnek ise taç kapıda, kapının iki yanındaki sütuncelerde, minber, mihrap gibi bölümlerde bulunmaktadır.

Araştırmada camiinin kalem işleri motif, desen, renk gibi üslûp özellikleri açısından ele alınıp detaylı olarak incelenecek ve çağdaşı olan benzer örneklerle karşılaştırarak dönemi içindeki yeri ve önemi vurgulanacaktır.

AnahtarKavramlar: Gebze, Çoban Mustafa Paşa, Kalemişi, Bezeme

1. GİRİŞ

Tezyini sanatların önemli bir kolunu oluşturan kalem işi (kalemkârî) sanatı, dini ve sivil mimarinin dış ve iç mekânlarında sıva, ahşap, taş, mermer, bez ve deri gibi malzemeler üzerine renkli doğal boyalar ve altın kullanılarak "kıl kalem" tabir edilen fırçalarla yapılan süslemelerdir. Bu süslemeleri yapan kişilere "kalemkâr", desenleri hazırlayan kişilere de "nakkaş" denilmektedir (İrteş,1985: 425).

Kökeni Uygur Türklerine kadar dayanan kalem işi sanatı 16. Yüzyıl Osmanlı döneminde en mükemmel şeklini almıştır. Osmanlı Döneminde özellikle dini yapıların iç mekânlarını zenginleştirmek, ferah bir ortam oluşturmak maksadı ile yapı ve diğer süsleme elemanları ile uyum içinde uygulanmıştır. Nakışhanelerde klasik anlayış ile çizilen desenlerin iğne ile kalıbı çıkartılır ve işlenecek yüzeye kömür tozu veya tebeşir tozu ile silkelemek suretiyle aktarılır ve işlenirdi.

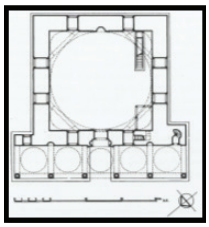
Külliyeye göre nispeten küçük tutulan camii, 14.5 x 14.5 m. ölçülerinde kare planlı, tek kubbeli ve tek minarelidir. Beden duvarlarının taşıdığı kubbesi 14 m. çapında ve 24 m. yüksekliğindedir. 1523 tarihli kitabesi bulunan cami, vakfiye ve risaleler dışında, Matrakçı Nasuh'un minyatürüne ve Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesine konu olmuştur. Tezkiretü'l-ebniye'de "Gezbuze'de merhum Mustafa Paşa Camii" olarak yer alır. Ayrıca Tezkiretü'l- bünyân ve Tuhfetü'l-mi'mârîn'de bahsi geçmektedir (Seyhan, 1993: 352; Tamer, 2004: 13,14; Müderrisoğlu, 1995:85) Külliye ile

2. İnşa tarihinin 1523 (H. 930) ve banisi'nin Mustafa Paşa olduğu, camii taç kapısı üzerindeki taş kitabeden öğrenilmektedir (F. 31) (Çoban Mustafa Paşa ile ilgili detaylı bilgi için bkz., Tamer, 2004; Bayram, 2011)

3. Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'nin mîmârı Mimar Sinan olarak bilinmekle birlikte, kaynaklarda Mîmar Sinan, Acem Ali, Hüsam Kalfa, Mısırlı mîmârlar ve Osmanlı üslûbunda yetişmiş ismi bilinemeyen bir mîmar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Külliyenin inşâ tarihine bakıldığında mimarının Mîmar Sinan olamayacağı açıktır. Fakat külliyenin sonradan Mimar Sinan tarafından onarılmış olma ihtimali daha yüksektir (Bayram, 2011, s.101; Kuran, 1980-81, s.86).

birlikte çeşitli dönemlerde onarım geçiren caminin kalem işlerinin çoğu orijinalliğini yitirmiştir[3]

Fotoğraf 1: Camii girişi kuzey cephesi



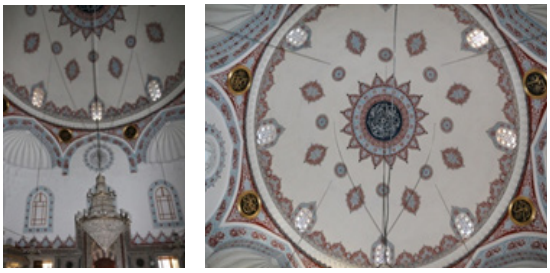
Çizim 1: Camii Planı (Aptullah Kuran)

2. SIVA ÜZERİ KALEM İŞLERİ

Osmanlı dönemi dini ve sivil mimaride geniş bir uygulama alanı bulan bu teknik kuru sıva üzerine yağlı boya ya da sulu-tutkallı boyalar kullanılarak uygulanmaktadır (Nemlioğlu, 1986, s.7; Hatipoğlu, 2012, s.278). Sıva üzeri kalem işleri çini ya da taş gibi dayanıklı bir malzeme olmadığı için genellikle insan elinin değemeyeceği yükseklikteki yerlere yapılmıştır. Buna rağmen nem ve rutubet ya da başarısız restorasyonlar gibi nedenlerle çoğu orjinalliğini yitirmiştir. Kılıç Ali Paşa Camii ve Rüstem Paşa Camii kubbesi'nde olduğu gibi son yıllarda yapılan restorasyonlarda sıva altından çıkarılan orijinal kalem işlerine ulaşılmıştır (İrteş, 2015).

Camide bulunan sıva üzeri kalem işlerinin büyük bir çoğunluğu sonradan yapılan onarımlarda değiştirilmiş olup 18. ve 19. yüzyıl özelliği göstermektedir ve türbedeki kalem işleri ile benzer üslûptadır (Müderrisoğlu, 1995: 84). Bu örnekler, caminin hariminde mermer panoların hemen bitiminden itibaren başlamakta ve kubbeye doğru devam etmektedir. Sıva üzeri kalem işleri, duvar yüzeylerinde ve kubbe içinde bulunan 16 adet revzen ve 9 adet kör pencerelerin etrafında, istiridye formlu tromp kemerlerinde, üçgen pandantiflerde, kubbe kasnağının çevresinde ve göbeğinde uygulanmıştır.

Kalem işleri uzaktan bakıldığında klasik bir anlayışla tasarlanmış gibi görünse de, yakından bakıldığında motiflerin tam olarak ne olduğu anlaşılamamaktadır. Burada Batının barok rokoko üslûbuna ait "S" ve "C" kıvrımlarının klasik bir motif olan "rûmî" motifleri ile harmanlandığı fakat zamanla bu motiflerin deformasyona uğrayarak ne olduğu belli olmayan motiflere dönüştüğü görülmektedir. Bu desenler bordo, mavi, siyah ve beyaz renklerde işlenmiştir. Ne yazık ki kubbenin göbeğinde yer alan istifli celi sülüs yazıda benzer bir deformasyona maruz kalmıştır[4].



Fotoğraf 2-3: ÇobanMustafa Paşa Camii sıva üzeri kalem işleri

Fotoğraf 4-5: Sıva üzeri kalem işlerinden detaylar

Fotoğraf 6-7: Sıva üzeri kalem işlerinden detay

4. Mimar Sinan tarafından da onarılmış olabileceği tahmin edilen Çoban Mustafa Paşa Külliyesinde kesin tarih ve yer belirtilen ilk onarımlar 1285 H. / 1865 M. yıllarında ve 1316 H. / 1889-90 M. II. Abdülhamit Döneminde olmuştur (Aktaran, Müderrisoğlu, 1995: 83). Külliyede en kapsamlı onarım çalışması ise 1961 ve 1970 yılları arasındaki merhum mimar Cahide Tamer hanımefendi tarafından yürütülmüştür. Fakat yayınladığı kitapta ne yazık ki kalem işleri ile ilgili yapılan çalışmalar hakkında detaylı bilgi bulunmamaktadır. Caminin külliyenin diğer kısımlarına göre daha iyi durumda olduğundan ve kayda gerek olmayan, önemsiz tamirler yapıldığından bahsetmektedir. Kalem işleri değerlendirilirken kitapta yer alan eski fotoğraflardan yola çıkarak yorum yapılmıştır (Tamer, 2004: 35). 1993-1994 yılında yapılan restorasyonda caminin kalem işleri tekrar elden geçirilmiş, özellikle bez üzeri kalem işleri kalan birkaç orijinal parçadan yola çıkarak tamamı yenilenmiştir. En son 2012 yılında Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Tarafından restorasyonu başlanan Çoban Mustafa Paşa Camii Ocak 2015'de ibadete açılmıştır. Bu restorasyonda ise sıva, taş, mermer ve malakâriler onarılmış ahşap ve bez üzerine dokunulmamıştır.

5. Kubbe merkezinde, Yâ Kadiyel Hâcat, Yâ Mucibet Dâvat, Yâ Samial Esvât, Yâ Rafial Devacat ibaresi yer almaktadır. Caminin geçirdiği onarımlar sırasında bu yazının değiştirilmiş olabileceği tahmin edilmektedir. Detaylı bilgi için bkz., (Yavuzyılmaz, 2012, 73,74).

İlk olarak ne zaman yapıldığı tam olarak bilinmemekle birlikte şu anki sıva üzeri kalem işlerinin türbe de dahil olmak üzere 1962 restorasyonundan öncede var olduğu anlaşılmaktadır (F. 8,10,13). 2012-2015 restorasyonunda raspa çalışması yapıldığı fakat çok derine inilemediği öğrenilmiştir. Kalem işlerinde özellikle kubbe kasnağında üç aşamalı kalem işleri tespit edilmiş olup orijinal barok kalem işlerine de rastlanıldığı söylenmektedir (F. 17). Restorasyonu yapan uzman cami kubbesine kalem işlerine raspa yapılırken bazen motif zeminlerinde parmağın girebileceği boşluklar tespit edildiğini belirtmektedir. Bu nedenle caminin harimindeki kalem işlerinin de son cemaat yeri kubbesinde olduğu gibi malakâri olabileceğini, zamanla dökülen malakârilerin iptal edilerek yerine şimdiki kalem işlerinin yapılmış olabileceğini tahmin etmektedir. Daha önce yapılan restorasyonlarda kalem işlerinin bir kısmının toz boyalarında dağılmalar olmuş, bunun nedeni ise dağılan yerlerde kullanılan boyada tutkal miktarının az katılmış ya da unutulmuş olabileceğidir. Son yapılan restorasyonda yetkililer çoğunlukla hazır su bazlı plastik boya kullandıklarını belirtmektedir (Restoratör Ferhan Türkoğlu ile yapılan görüşme, 2015).

Fotoğraf 8-9: Türbe içi kalem işlerinden 1962 (Cahide Tamer'den) ve 2015 görüntüsü

Fotoğraf 10-11-12: Camii içi kalem işleri 1962 (Cahide Tamer'den) 2010 ve 2015

Fotoğraf 13-14: Camii içi kalem işlerinden 1962 (Cahide Tamer'den) ve 2015 görüntüsü

Camide orijinal olabileceği tahmin edilen kalem işlerinden biri, kubbe eteğinde mukarnasların hemen üstünde bulunan ve kalıp usulü yapılan alçı kabartmalar ile pervazdaki süslemelerdir. Bu örnekler motif ve desen açısından diğerlerinden hemen ayrılmakta ve devrinin özelliğini yansıtmaktadır. Malakâriden farklı olarak burada motif değil, fon zeminden ayrılarak kabartma görüntüsü verilmiş olup üzerine kalem işi uygulanmıştır. Burada uygulanan negatif (çift tahrir) tekniği açısından ahşap ve bez üzeri kalem işleri ile benzerlik göstermektedir. Son yapılan restorasyonda kırılan parçalar onarılmış, raspa ile ortaya çıkarılan orijinal desen yeniden işlenmiştir (Restoratör Ferhan Türkoğlu ile yapılan görüşme, 2015).

Fotoğraf 15-16-17: Alçı kalıp parçaların onarım aşaması ve son hali (Mimar Fakir Cavlun'dan)

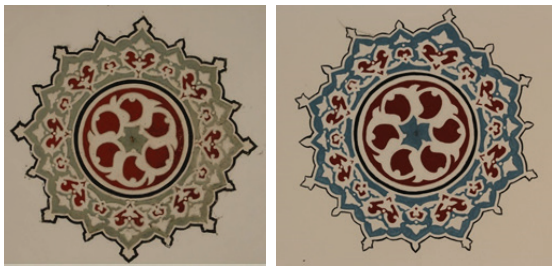
3. ALÇI (MALAKÂRİ) SÜSLEMELER

İslam mimarisinde kubbe, tavan, duvar, mihrap ve ocak yüzeylerinde alçıdan mala ile yapılan alçak kabartma süslemelere "Malakâri" denilmektedir. Kabartmalarda çoğu kez eğri kesim tekniği kullanılır (Arseven, 2008, s.1949; Nemlioğlu, 1986: 7). Bu teknik alçı kabartma ile kalem işi tezyinatının birlikte uygulanması ile oluşur (Hatipoğlu, 2012, s.278-279). Kabartma yapılarak boyut kazandırılan desenin motif ya da motif zeminleri boyanarak daha belirgin hale getirilir. Çinili köşkün kubbelerinde, Kılıç Ali Paşa Camii doğu avlu kubbelerinde ve Topkapı Sarayı Bağdat köşkü kubbesi'ndeki müzeyyen malakâriler,

orijinal olarak günümüze gelebilmiş örnekler arasındadır (İrteş, 2015; İrteş, 1985: 427).

Malakâri süslemeler camiinin beş bölümlü son cemaat yerinde, girişin iki yanındaki ikişer adet revak kubbelerinde görülmektedir. Kütüphanenin kubbesinde de orijinal olabileceği düşünülen malakârilerin varlığından bahsedilmektedir. Rûmî motifleri ile yapılan desen açık mavi ve bordo renkler ile işlenmiştir. Giriş kubbesi ise diğerlerinden yüksek tutulmuş olup cami tromplarında olduğu gibi istiridye formunda yapılmıştır ve içlerinde kalem işi süsleme yoktur. Malakâri süslemeler kısmen desen ve renk itibari ile caminin harimindeki sıva üzeri kalem işleri ile benzerlik gösterir. Özellikle camideki revzenlerin etrafının sonradan malakârilere benzetilerek değiştirildiği anlaşılmaktadır (F. 13-14). Zamanla desende bozulmalar söz konusu olsa bile tamamı rûmî motiflerinden oluşan malakâri süslemelerin orijinal olabileceği tahmin edilmektedir. Sıva üzeri kalem işlerinde rastlanılan barok karakterli bazı motif ve detaylar ise burada fazla hissedilmemektedir. Son yapılan restorasyonda renk değişikliğine gidilmiştir.

Fotoğraf 18-19: Gebze Çoban Mustafa Paşa Caminin son cemaat yeri ve revak kubbeleri



Fotoğraf 20-21: Girişin sağında yer alan kubbelerden önceki ve şimdiki görüntüsü

4. TAŞ ve MERMER ÜZERİ KALEM İŞLERİ

Taş veya mermer zeminde altın ile birlikte, tutkallı boyalar ya da yağlı boya kullanılarak yapılan bir tekniktir. Bu uygulamada özellikle mermerin parlaklığı boyalara yansıdığı için çok canlı bir görünüm sergilemektedir. Sıva üzeri kalem işine göre daha zor bir teknik olup uygulaması daha bir itina ve zaman isteyen bir çalışmadır. Piyale Paşa Türbesi'ndeki lahitlerde, Çinili Köşkteki Sebilde, Topkapı Sarayı Harem kısmında mermerin çeşitli örnekleri mevcuttur. (Nemlioğlu, 1986: 8; İrteş, 1985: 426). Firuz Ağa Camii taç kapısındaki kabartma rozetler, Kadırga Sokullu Paşa Camii giriş kapısının üst tavanı, İznik Sinan Paşa Camii mihrabı da orijinal diyebileceğimiz taş üzeri kalem işleri arasındadır.

Caminin son cemaat yerinde, iç mekânın alt sıra duvarlarında, mihrap, minber, müezzin mahfili ve vaaz kürsüsü[5] gibi bölümlerinde görülen renkli mermer ve taş işçiliğinin çoğu Memlûk üslûbunu yansıtan örnekler olarak öne çıkmaktadır. Caminin ana giriş kapısında yoğunlaşan taş süslemede malzeme küfeki taşıdır ve renkli mermerler ile birlikte kullanılmıştır. Zengi düğümü motifler, geometrik geçmeler, kûfî yazı kuşakları, satrançlı kûfî (makılı) yazılar, sülüs kitabeler, hatâyî üslûbunda panolar; siyah macun ile dolgulama, kakma, mozaik ve kabartma gibi teknikler kullanılarak işlenmiştir.

Taş ve mermer üzeri kalem işi, boya ve altın ile yapılan uygulamalarda devreye girmektedir. Bunların bir kısmı kabartmaların boyanması şeklinde iken (F. 23,27,28,29,31) bir kısmı doğrudan taş üzerine boyama tekniğinde uygulanmıştır. Her iki teknikte de motif ve yazıların altın varak yapıştırma işlemi, zemin boyamaları veya boyalı nakışları kalemkârlar tarafından yapılmaktadır. Taç kapının üstündeki rozetler[6], taç kapının iki yanında yer alan mihrabiyelerin köşelerindeki bitkisel süslemeler ve minberin külahı, doğrudan taş (küfeki taşı) ve mermer zemine altın ve boya ile yapılan kalem işi bezemelerdir (F. 22,30,31). Günümüzde orijinal parçadan yola çıkarak yapılan mihrabiyelerin köşe desenlerindeki tümlemenin ise başarısız olduğu görülmektedir (F.22).

6. Şu anki mermer vaaz kürsüsü orijinal olmayıp son yıllara aittir ve orijinal ahşap vaaz kürsüsü ile değiştirilmiştir.

7. Bu rozetler orijinalinde kabartma ve boyama iken zamanla kabartmalar tahrip olmuş, üzerine altın varak ve boya yapılmıştır.

Ayrıca kufi yazı kuşaklarında olduğu gibi bazı mermer ve taş zeminlerin oyulan boşluklarına siyah macun ile dolgulama işlemi de da yine restorasyon sırasında kalemkarlar tarafından yapılmaktadır (F. 23,24,25,26). Orjinalinde balmumu kullanılarak yapıldığı düşünülen macun dolgular zamanla düşmüş, 1993-94 yıllarında boncuk tutkalı, siyah veya kırmızı toz boyalar karıştırılarak yapılan macun ile boşluklar doldurulmuş ve üzeri cilalanmıştır. Taç kapının geometrik süslemelerinde ise aynı macun küfeki taşından temizlenememiş üzeri beyaz dış cephe boyası ile kapatılarak kalem işi ile kurtarma yoluna gidilmiştir. Yakından bakıldığında yapay bir görüntü oluşturan bu uygulamada boyalar zeminden tamamen arındırılmalı, küfeki taşına uygun bir dolgu malzemesi ile dikkatli bir şekilde tekrar doldurularak yenilenmesi gerekmektedir (F. 23, 24).

Fotoğraf 22-23-24: Taç kapının yan bölümlerinden taş süsleme detayları

Fotoğraf 25-26: Son cemaat yeri ve caminin içinden mermer dolgu tekniği

Fotoğraf 27-28: Mihrap ve minberden mermer oyma ve boyama detayı

Fotoğraf 29[8]: Minberin geçit üstü kemeri ve panodan mermer oyma ve boyama detayı

8. Desenlerin zeminleri kırmızı toz boya karıştırılmış cila ile boyanmış olup motifler altın varaktır

Fotoğraf 30: Minber külahı ve kemerde altın varak ve boyama detayı

Fotoğraf 31: Taç kapı taş kitabesi ve dairevi madalyonları

5. BEZ ve DERİ ÜZERİ KALEM İŞLERİ

Ahşap konstriksiyon üzerine yan yana çakılan kaplama tahtaları üzerine az bükümlü iplikten dokunmuş keten gibi kalınca bir bez veya deri tuval teşkil edecek şekilde tutkalla yapıştırılarak gerilir. Üstübeç, kitre zamkı, keten yağı ve sekatif ile hazırlanan bir karışım ile kumaş terbiye edilerek zemin doyurulur (Kantarcıoğlu, 1992: 46). Daha sonra zemin zımparalanarak desen yüzeye aktarılır. Alan altın ile birlikte tutkallı boyalar veya yağlı boya kullanılarak bezenir ve yerine monte edilir. Bu teknik genellikle geniş yüzeylerde eklentisiz bir tasarım uygulamak maksadı ile yapılmıştır (İrteş, 1985: 427; Kantarcıoğlu, 1992, 46).

Caminin hariminde alt sıra pencerelerin tavanlarında her cephede ikişer adet olmak üzere 137.6x152.7 cm ölçülerinde toplam sekiz adet bez üzeri[7] kalem işi örnekleri bulunmaktadır. İlknur Aktuğ bunlardan üçünün tavanının oldukça silik bir durumda, orijinal kalem işi bezemenin günümüze kadar geldiğinden bahsetmektedir (Aktuğ, 1989, s.24-25). 1993-94 yıllarındaki restorasyonda bu tavanların tamamı, tahrip olmuş parçalardan yola çıkarak aslına uygun olarak tekrar yapılmış ve yerine monte edilmiştir. Orijinal diyebileceğimiz bir parça maalesef günümüze ulaşmamıştır. İşlemelerinde altın varak

7. Kaya Üçer bunların orijinalinde bez değil de deri yani parşömen üzerine yapılmış olabileceğini belirtmektedir (Kalemkâr Kaya Üçer ile yapılan görüşme, 2015).

ve yağlı boya kullanılmıştır. Günümüzde ise bu parçaların yer yer bozulduğu ve altın varakların da kısmen oksitlendiği görülmektedir. Son yapılan restorasyonda ise her hangi bir müdahale görmemiştir.

Tam simetrik ulama[8] olarak tasarlanan tek bir desen iki farklı şekilde renklendirilerek çeşitlendirilmiştir. Rûmî ve hatâyî grubu motifler kullanılarak hazırlanan desen de hatâyî grubu bitkisel motifler negatif (çift tahrir) tekniğinde işlenmiştir. Tavanın dört kenarında13 cm eninde 1.5 cm kalınlığında kırmızı zeminli ahşap pervazlar sonradan hazırlanarak bezin üzerine monte edilmiştir. Pervazlarda iki farklı desen uygulanmıştır. Pencerelerin iç tarafında kalan kısımda daha enli bir desen uygulanmış, bulut motifi ve hatâyî grubu motiflerle enine ters simetrik tasarlanan desen negatif tekniğinde işlenmiştir. Diğer üç tarafta ise daha ince yine enine ters simetrik farklı bir desen uygulanmıştır. Bu pervazlar bütün pencere tavanlarında aynı şekilde tatbik edilmiştir.

Fotoğraf 32 ve Çizim 2: Orijinal hali ve çizimi (Cahide Tamer ve çizim Nurettin Zapçı'dan)

Fotoğraf 33: 1993-94 yılında yeniden yapılan bez üzeri kalem işleri ve detayları

Fotoğraf 34: 1993-94 yılında yeniden yapılan bez üzeri kalem işleri ve detayları

8. Dört tarafında simetri ile sonsuza kadar genişleyebilen bu desenler, bezendikleri yüzeyde estetik olduğu kadar, dengeli ve düzenli bir görünüm sergiler. Tam simetrik ulama desenlerde hareket görülmez fakat geniş yüzeylerin bezenmesinde kolaylık sağlar (Birol, 2008: 310).

Fotoğraf 35: 2015 yılında yapılan röprodüksiyon çalışması[9]

6. AHŞAP ÜZERİ KALEM İŞLERİ

Ahşap üzerine; kapı, pencere, dolap kapaklarında ve tavanlarda görülen kalem işleri çeşitli şekillerde uygulanmaktadır. Genelde, atölyelerde tezgah üzerinde hazırlanan ahşap malzemenin zeminine doğrudan fırça ile nakışlar yapılırken, bazen kündekâri olarak hazırlanan alanın boşluklarına bezeme yapılmaktadır. Yahut bu zeminler bazen ince çıtalarla geometrik şekillere bölünür ve boşluklara hazırlanan desen işlenir ki buna da "yalancı kündekâri" veya "çıtakâri" denilmektedir. Bu nakışlar eskiden minerallerden elde edilen inorganik boyalarla, nadiren sınırlı sayıda organik boyalar (bitkinin kök, yaprak ve tohumları ile böcekler) kullanılmıştır (Baysal, 2013: 294; Kantarcıoğlu, 1992: 46).

Ahşap üzeri kalem işi örneği, camide girişin sağında, kuzeybatı köşesinde mermerden yapılan müezzin mahfilinin tavanında görülmektedir. Klasik Osmanlı üslûbunu yansıtan kalem işleri günümüze kısmen sağlam ve orijinal olarak gelebilen erken tarihli örneklerden biridir. Desen ve işçilik bakımından Osmanlı saray nakışhanesinde tasarlanıp uygulandığı anlaşılmaktadır. Kalem işi bezemenin 1995 yılına kadar oldukça silik bir durumda olduğu, çok az bir kısmının seçilebildiği ve yapılan onarımlarda ortaya çıktığı söylenmektedir (Zapcı, 1987: 447; Aktuğ, 1989: 24-25; Müderrisoğlu, 1995: 84). Yapılan araştırmada ahşap üzeri kalem işlerine tam olarak ne zaman ve nasıl müdahale edildiği tespit edilememekle birlikte 1970'li yıllarda cemaat marifeti ile yapılan bir uygulamadan bahsedilmektedir. Kaya Üçer, ahşap yüzeyin arap sabunu ile gelişigüzel silindiğini ve

9. Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Kalem İşi Ana Sanat Dalı bölümü üçüncü sınıf öğrencisi Pelin Kaplan tarafından 2015 yılında arşiv çalışması olarak yapılmıştır. Rölövesi alınırken ve renkli uygulaması yapılırken orjinaline sadık kalınmış olup sadece desende zamanla oluşan bozulmalar düzeltilmiştir.

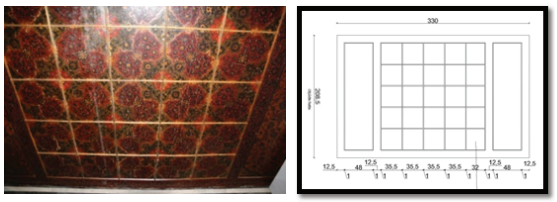
üzerine yat verniği sürüldüğünü belirtmektedir. Süt kesiği ile yapılan kazeinli doğal bir malzemeye sahip olan zemin vernik ile uyum sağlayamadığı için üzerinde çatlamalar meydana gelmiştir (Kalemkâr Kaya Üçer ile yapılan görüşme, 2015). Son yapılan restorasyonda ise kalem işlerine herhangi bir işlemin yapılmadığı öğrenilmiştir.

Tavan üç parçadan oluşmaktadır. İki kenarında dikdörtgen panolar, ortada çıtalarla karelere bölünmüş bir alan bulunmaktadır. Tavanın iki kenarındaki dikdörtgen panolar yekpare ahşap üzerine çalışılmış olup herhangi bir ek izine rastlanılmamıştır. 1/4 simetrik köşebentli olarak tasarlanan desende sarılma rûmîler ve aralarında negatif (çift tahrir) tekniğinin uygulandığı hatâyî grubu motifler bulunmaktadır. Köşebentlerde ise bulutlu bir desen yer alır. Tavanın ortası beş sıra enine beş sıra boyuna olmak üzere 25 kare parçadan oluşmaktadır ve bu parçalar çıtakari tekniği kullanılarak birbirinden ayrılmıştır. Her bir kare yaklaşık 35x35 cm, çıtalar ise 1.5 cm ölçülerindedir. Tam simetrik ulama tasarlanan desende yine hatâyî grubu motifler negatif tekniğinde işlenmiştir. Desen simetri eksenlerinden çıtalar ile bölünmüştür.

Bu üç parça sonradan üzerine ilave edilen 13.5 cm eninde 1.5 cm kalınlığında ahşap pervazlarla birbirinden ayrılmış olup üzerinde kızıl kahve zeminde siyah ve altın ile enine ters simetrik ara suyu deseni uygulanmıştır. Ahşap pervazların desen tarafına gelen kenarlarına 45 derecelik açı verilmiştir. Desen renk ve işçilik bakımından bir müzehhip titizliğine sahip eserde altının yanında, haki yeşil, mercan kırmızısı, kızıl kahve, balköpüğü tonunda sarı ve siyah renkler kullanılmıştır. Ahşap üstü kalem işlerinde klasik bir uygulama olan kabartma motiflere burada yer verilmediği görülmektedir.

Fotoğraf 36: Müezzin mahfili tavanı orijinal ahşap üzeri kalem işleri 2015 ve 1970

Fotoğraf 37: Müezzin mahfili tavanı orijinal ahşap üzeri kalem işleri ve detayı



Fotoğraf 38 ve Çizim 3: Ahşap üzeri kalem işi tavan ve plan çizimi

Çizim 4 ve Fotoğraf 39: Tam simetrik ulama desenin rölöve ve röprodüksiyonu[10]

7. SONUÇ

Süsleme açısından oldukça zengin olan caminin kalem işleri genel olarak yapı ile uyum içindedir. Buna rağmen özellikle harim içindeki sıva üzeri kalem işlerinin çoğunluğu zaman içinde geçirdiği restorasyonlar neticesinde özgünlüğünü ve asıl kimliğini yitirdiği görülmektedir. Bundan sonra yapılacak restorasyonlarda sıva üzeri kalem işlerinin orijinal olabileceği düşünülen malakârilerden ve kubbe kasnağındaki alçı kalıplardan yola çıkarak tekrar dönemine ait desenler haline getirilmesi ve uygulanması gerektiği kanaatindeyim. Yapıda her ne kadar mermer işçiliği ve bazı mimari unsurlar bakımından Memlûk etkisi öne çıksa da, özellikle bez ve ahşap üstü kalem işleri açısından Klasik Osmanlı üslûbunu yansıtmaktadır. Ahşap üzeri

10. Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Kalem İşi Ana Sanat Dalı bölümü üçüncü sınıf öğrencisi Havva Yiğitbaş tarafından 2015 yılında arşiv çalışması olarak yapılmıştır.

kalem işleri ise genel itibari ile iyi görünmesine rağmen üzerinde yer yer kurt yenikleri, cilasında çatlamalar ve boyaların dökülmesiyle birlikte motiflerde silikleşmeler tespit edilmiştir. En kısa zamanda dikkatli ve titiz bir konservasyon çalışması ile tamir edilip koruma altına alınması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Aktuğ, İlknur (1989). Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara

Bayram, Tuba (2011). Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii ve Külliyesi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Baysal Ali Fuat (2013). Türk Sanatında Ahşap Üstü Kalem İşleri ve Konya Şerafeddin Camii'nden Bir Örnek, VII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri, Bakü-Azerbaycan, 293-297

Birol, İnci A (2008). Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri. Kubbealtı Yayınları, İstanbul

İrteş, M. Semih (1985). Kalem İşinin Bugünü ve Yarını, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını I. Ulusal Sanat Sempozyumu (17-19 Nisan 1985), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara, 425-432

İrteş, M. Semih (2015). İstanbul'da 16 yy Mimar Sinan Camilerindeki Ahşap Üstü Kalem İşleri - 1. Bölüm https://www.youtube.com/watch?v=t_-sfOI_1Pg

Kuran, Aptullah (1980-81). Mimar Sinan'ın Onardığı Camiler, Boğaziçi Üniversitesi Dergisi. C.8-9, 1980-81, 195-215

Müderrisoğlu, Fatih (1995). Bânî Çoban Mustafa Paşa ve Bir Osmanlı Şehri Gebze, Vakıflar Dergisi, S.25, Ankara, 67-124

Nemlioğlu, Candan (1986). Kalemişi Teknikleri, Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi, Yıl:2, S.17, Ağustos, İstanbul, 6-8

Seyhan, Köksal (1993). Çoban Mustafa Paşa Külliyesi, Türkiye Diyânet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.8, İstanbul, 351-354

Tamer, Cahide (1999). Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi Restorasyonu, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul, 15-17

Kantarcıoğlu, A. Serda (1992). Ahşapüstü Kalemişi Bezemelerin Koruma Yöntemleri, Türkiyemiz, Yıl:23, S.68, Ekim, Akbank Kültür Yayınları, İstanbul, 42-47

Zapcı, Nurettin (1987). Gebze'de Eski Türk Eserleri ve Çoban Mustafa Paşa Külliyesi, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Yavuzyılmaz, Ahmet (2012). Gebze ve Çevresindeki Türk-İslam Devri Yapıları, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum

18 YÜZYILDA ÜRETİLEN FİGÜRATİF KÜTAHYA ÇİNİLERİ İLE GÜNÜMÜZ KÜTAHYASINDA YER ALAN İNSAN VE HAYVAN FORUMLU ÇİNİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Doç.Dr. Nurettin Gülaçtı

Bu araştırmanın amacı, 18.yüzyıl Kütahya'sında yapılan figüratif dekorlu çinilerin günümüz Kütahya'sında da yapılıp yapılmadığını tespit etmek ve paylaşmaktır. Ayrıca bu alanda yazılmış yeni yazınsal kaynağın elde edilmesi ve günümüz Kütahya'sını anlatması bakımından da önemli bir araştırmadır. Literatür taraması ve atölye uygulama örneklerine dayalı bu araştırma yöntemi, genelde (evrende) Osmanlı dönemini ele alsa da 18. Yüzyıl Kütahya çinileri ve günümüz Kütahya çiniciliğinde yer alan uygulamalar ile sınırlandırılmıştır. Anadolu'da çiniciliğin oluşum ve gelişim tarihçesine bakıldığında, dünyanın en zengin kültürlerine ev sahipliği yapan ve yapmakta olan Anadolu, uygarlıkların doğup büyümesine ve gelişmesine de ev sahipliği yapmıştır. Anadolu bereketli ve zengin toprakları, kültürel zenginliği ile de diğer uygarlık, kabile veya boyların da dikkatini çekmiş, Anadolu'ya dışarıdan göçlerin gelmesine neden olmuştur. Anadolu'ya göç eden boylardan biriside Türklerdir. Anadolu da ilk çinicilik zanaatı araştırıldığında, Selçukluların Anadolu'ya gelmesi ile birlikte başlamış olduğu, Osmanlılar ile devam ettiği görülecektir. Anadolu'daki çinicilik zanaatı İstanbul, Diyarbakır, Konya, İznik ve Kütahya gibi şehirlerde zamanla kendini hissettirmiş olsa da ilerleyen dönemlerde Kütahya ve İznik dışında bu etki kaybolmuştur. Kütahya'da 14.yüzyılda başladığı öngörülen çinicilik zanaatı, 18. yüzyıla gelinceye kadar inişli- çıkışlı bir süreç geçirmiş olsa da 18. yüzyıla gelindiğinde en parlak dönemini yaşadığı yazılı kaynaklarda belirtilmiştir. 18. yüzyılda Kütahyalı çiniciler naif görünümlü Kütahya'ya ait yöresel giysili kadın ve erkek figürleri yanında çeşitli hayvan figürlerini de resmettikleri görülmektedir. Bu çinilerin genelinde ortak konu, gündelik yaşamın ele alınmış olmasıdır. Sonuç olarak, 21.yüzyıl Cumhuriyet dönemi Kütahya çinileri incelendiğinde, 18.yüzyıl orijinal Kütahya çinilerinden uzak, ticari kaygılar ile yapılmış belli bir kompozisyon bütünlüğü olmayan çiniler oldukları fark edilecektir.

Anahtar Kelimeler: 18.yüzyıl, Kütahya Çinileri, Çağdaş Çini, Figüratif Çini

COMPARISON OF 18TH CENTURY FIGURATIVE KUTAHYA TILES WITH TODAY'S HUMAN AND ANIMAL FORMED KUTAHYA TILES

ABSTRACT

The aim of this research is to determine whether the figuratively decorated tiles of Kütahya during the 18th century are still carried out in today's Kütahya and the research is significant in accessing the new literature and describing today's Kütahya. Although its general population is 18th century Ottoman period tiles, this research, based on literature review and workshop samples, is limited to the sampling of today's tile-making in Kütahya. Analyzing the formation and development history of tile-making in Anatolia, it is seen that harboring the richest cultures of the world, Anatolia witnessed the birth, growth and development of civilization. With its fertile soil and cultural wealth, Anatolia has caught the attention of other civilizations or tribes, which has led to immigration to Anatolia. One of the immigrant tribes is Turks. When the origin of tile-making in Anatolia is researched, it is seen that it started with the arrival of the Seljuk and continued with the Ottomans. Although it concentrated in such cities as İstanbul, Diyarbakır, Konya, İznik and Kütahya, tile-making in time survived only in Kütahya and İznik and lost its influence in the other cities. Starting in Kütahya during the early 14th century, tile-making experienced a fluctuating process until the 18th century but, according to written resources, had its brightest period in the 18th century. It is seen that the tile-makers of the 18th century in Kütahya decorated their products with various animal figures as well as naïve

woman and man figures in local dress of Kütahya. The common theme in these tiles is the daily life of the people. As a result, when Kütahya tiles of the Republic period in 21st century are analyzed, it is seen that these are such tiles that are far from the original tiles of 18th century, produced out of commercial concerns without any compositional unity.

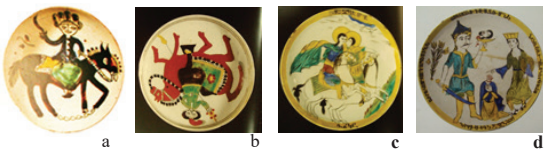
Key Words: 18th century, Kütahya Tiles, Modern Tiles, Figurative Tiles

GİRİŞ

Çini ve seramik uygulamaları, güzel sanatlar alanında göze hitap eden ve diğer geleneksel meslek dalları arasında önemli yeri olan köklü birer zanaat/sanat dalıdırlar. Çini ve seramik ürünlerindeki desen, motif ve formlar, insanın kendine özgü kişisel göz zevkini doygunlaştırması ve haz almasında rolü olan önemli etkenler arasında gösterilmektedir. Bundan dolayı, çini ve seramik ürünlerinin tamamı görsel sanat uygulamaları içinde yer almaktadır. Motif ve form uygulamasının ayrı olduğu çini ürünlerin her birinin görünümü ve kompozisyonu da ayrı bir görsel güzellik vermektedir izleyenine. 18 yy. Kütahya çiniciliğindeki ustaların etnik kimlikleri araştırıldığında, Ermeni ustaların çokluğu görülecektir. Bundan dolayı, Hıristiyanlık içerikli çini ürünlerin yanında kafası kesilmiş cezalandırıcı ve ürkütücü çini dekorlarının yapıldığı da görülmektedir. Ayrıca 18 yüzyılda yapılan çiniler arasında gravür uygulamaları yapılmaya başlanmış ve başarılı sonuçlar ortaya çıkmıştır (Gülaçtı, 2013:,s.356). Günümüz Kütahya çini zanaat/sanatında dekoratif olarak görülen süslemeler, genellikle bitkisel dekorlu olmakla beraber figüratif çiniler ile birlikte form alanında da yeni ve farklı arayışlar içinde olunduğu dikkat çekmektedir.

1. 18 YÜZYILDA KÜTAHYA'DA ÜRETİLEN FİGÜRATİF ÇİNİ ÖRNEKLERİ

17. ve 18. yüzyıllarda, Türk çini ve seramik zanaatı/sanatında sürdürülen çaba, Kütahyalı çiniciler arasında da kendilerine özgü dekor ve form anlayışını halkın ihtiyaçları doğrultusunda oluşturmaya başlamalarına neden olmuştur. Üretilen bu ürünlerin çoğunluğu Uzakdoğu ve Avrupa porselenlerinden esinlenilerek yöresel üslupla yeniden oluşturulmuştur. Tamamen serbest tarzda çizilmiş küçük çiçek demetleri, yaprak biçiminde madalyonlar, stilize yapraklar ve sarmaşıklar çoğu zaman seramik ve çinilerin tüm zeminini kaplaması yanında hayvan üslubu, çeşitli dini inançlar ve coğrafi şartlara uygun olarak gelişen hayat tarzının bir gereği olarak çini-seramik bünye üzerinde yeniden doğmuştur. Hayvan üslubunun doğuşu özellikle M.Ö. 3000'den itibaren bozkır kültürünü oluşturan kabilelerin ortaya çıktığı zamana rastlar. Bu üslubun ortaya çıkış yeri ise henüz kesinleşmemiştir. Eski çağlardaki mağara resimlerine bakıldığında insanların güçlerinden dolayı hayvanlara saygı duydukları, onlardan korktukları ve onlara karşı galip gelebilmek için hayvanları nasıl öldürdüklerinin temsili resimlerinin yapıldığı görülecektir. Hayvan kalıntılarının kötü ruhlara karşı kullanılması da sanatta hayvan üslubunun doğuşunu etkileyen en önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Gülaçtı, 2011: s.128). Kütahya çini ve seramiklerinde insanlar ile çevrelerinde bulunan at, eşek, tavuk-horoz, balık ve kuş gibi hayvanlardan esinlenilerek onları duvar tabaklarında dekoratif unsur olarak kullanıldıkları görülmektedir.



Şekil 1. a) Eşek Üstünde Erkek Figürlü Tabak, 18. yy. İkinci Yarısı b) At Üstünde Yöresel Giysili Erkek Figürü,18. yy. İkinci Yarısı c) Atları ile Gezintiye Çıkmış, Kadın ve Erkek Figürü,18 yy., d) Kestiği Kelleyi, Altın Tepsi İçinde Kraliçesine Sunan Adam, 18 yy.
Kaynak: Kürkman, 2005, s.138,139, 219, 240

Ayrıca, Kütahya çinilerindeki hayvan figürlerine bakıldığında, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren uygulamalarda daha sık yer almaya başladığı da görülecektir. Kütahya işlerinde çok sık rastlanan kuşlar, Çin'in Kangxi porselenlerinde de görülmektedir. Bunların dışında hayvan figürleri tek veya grup olarak, insanlarla, diğer hayvanlarla, bitkilerle, mimariyle birlikte duvar tabaklarını süslemiştir.

a b c d

Şekil 2. a) Gagasında Avı ile Leylek Figürlü Tabak, 18. yy. İkinci Yarısı, b) Stilize Servi Ağacının İki Yanında Kuş Figürlü Tabak, 18. yy. İkinci Yarısı, c) Leğen, Balık Dekorlu, 18. yy., d) Stilize Ağacın İki Yanında Horoz Figürlü Tabak, 18. yy. İkinci Yarısı.Kaynak: Bilgi, 2005, a-b-d) s. 116, 120, , 121 Kürkman, 2005, c),s.259

Kütahya işi figüratif yöresel giysili kadın süslemeli duvar tabaklarında; iki kenardan bazen birbirinin aynı, bazen de farklı çiçek dallarıyla kuşatılmış olan kadınlar; kaftanlı, entarili, yollu şalvarlı, gevşek bağlanmış kuşaklı veya kemerli ve yüksek başlıklı olarak gösterilmiştir. Kadınların kıyafetleri dönemin geleneksel giyimi hakkında bilgi vermektedir. Bu tabaklarda görülen kadınların şalvar-cepken giyimi, Kütahya'daki o dönem kıyafetlerini göstermesi açısından ilgi çekici ve belgesel nitelik taşımaktadır. Bu giysiler, işleme özelliğinden dolayı da "aynalı pullu" ve "eğrimli" olarak tabir edilen Kütahya yerel kıyafetleridir. Yüksek başlıklı (tepelik) olarak gösterilmiş bu kadınların bazen toplanmış, bazen açık olarak bırakılmış saçlarında bir çiçek ve genellikle ellerinde başka bir çiçekle desenlendiği görülmektedir. Kütahya çiniciliğinde yer alan tabakların üzerinde renk olarak patlıcan moru, kırmızı, sarı, mavi, kobalt ve yeşillerin kullanımları dikkat çekicidir. İnsanların yüzleri siyah konturla belirtilmiştir. Sarıklı, bıyıklı, erkek tasvirleri yanında, şalvarı, kuşağı, çarığı ve elinde sazı ilginç insan figürleri görülmektedir.

a b c d

Şekil 3. a) Seyyar Satıcı, 18. yy. İkinci Yarısı b) Kaftan Giymiş Kadın Figürlü Tabak, 18. yy. İkinci Yarısı, c) Şalvar ve Cepken Giymiş Kadın Figürlü Tabak, 18. yy. İkinci Yarısı, d) Elinde Sazı, Palabıyıklı, Yöresel Giysili, Sarıklı Adam, 18yy. Kaynak: Kürkman, 2005, s. a-d) -145,153, Bilgi, b-c) 2005, s.92, 93

18. yüzyılın ilk yarısında Kütahya seramiklerinin formları içerisinde şişeler ve ibrikler de bulunmaktadır. Bu dönemde ibriklerin kulpları, küçük kıvrık ağızları, kubbeli kapakları Anadolu'da daha önce görülmemiş bir inceliktedir ve ibriklerin çoğu kapaklıdır. İbrikler ve şişeler üzerinde insan ve hayvan formları yer almaktadır ve bu çizimler naif çizgiler ile çizilmiş olsalar da görsel açıdan ilgi çekicidirler.

a b c d

Şekil 4. a) İbrik 18. yy. b) Şişe, At sırtındaki Adam18yy., c) Şişe, Takunyalı Kadın,18yy., d) Şişe, Kadın ve Erkek Dekorlu, 18 yy. Kaynak: Kürkman, 2005, s.264, 256, 257, 152

Osmanlı döneminde dinsel içerikli kerubin ve insan figürlerinden oluşan ikonografik çinilerin yapıldığı da görülmektedir. Mimari yapılardaki büyük kubbelerin tepe noktasından aşağıya bir zincirle sarkıtılan, yumurta biçiminde, ucu püsküllü süs öğesi olarak da karşımıza çıkan askı topları, 18.yüzyıl Kütahya'sında insan başlı kanatlı kerubinler olarak askı toplarında yer almaktadır. (Sözen ve Tanyeli, 1986, s.28)

a b c

Şekil 5. a) Kerubin Şeklinde Dekore Edilmiş Askı Topu, 18.yy.,b) İkonagrif Çini Örnekleri,18 yy., c) Meryem Ana ve Kucağında Hz. İsa, Panosu, 18 yy. Kaynak: Kürkman, 2005,s.a)165, b)104,105,c) 96

2. GÜNÜMÜZ KÜTAHYASINDA YER ALAN İNSAN VE HAYVAN FORUMLU ÇİNİ ÖRNEKLERİ

Geçmiş yüzyıllardan beri dünyanın en zengin kültürel miras birikimine sahip topraklarından biri olan Anadolu, Türklerin 1071'de, Orta Asya'dan beraberlerinde getirdikleri çini zanaatı ile kültürel açıdan daha da zenginleşmiştir. Daha sonra Arap-İslam, İran, Suriye, Mısır ve Irak etkisinde bütün bu kültürler coğrafyasının üstünde, Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurulması özgün ve ihtişamlı Türk Süsleme Sanatının doğmasını sağlamıştır.

Çini ve seramik sanatları, Güzel Sanatlar dalında göze hitap eden ve meslek dalları arasında önemli yeri olan köklü birer zanaat/sanat dalıdırlar. Çini ve seramik ürünlerindeki desen, motif ve formlar, insanın kendisine ayrı bir göz zevki vermesi ve haz almasında rolü olan önemli etkenler arasında gösterilmektedir. Bundan dolayı, çini ürünlerinin tamamı görsel sanat uygulamaları içinde yer alırlar. Motif ve form uygulaması olan çini ürünlerin her birinin görünümü ve kompozisyonu da ayrı bir güzellik ve doyumluluk vermektedir. Kütahya seramik ve çiniciliğinde form alanında da yeni ve farklı arayışlar içinde oldukları da dikkat çekmektedir. Günümüz Kütahya'sında yapılan insan figürlü seramik veya çiniler incelendiğinde, 18 yy. Kütahya çinileri ile mukayese edilemeyecek derecede farklılıklar olduğu görülecektir. 18 yy.'da yaygın olarak 15 cm. çapında küçük boyutlu tabakların üzerine figüratif dekorlar yapılmışken, günümüzde ise tabak boyutları 30-40 cm. ve daha geniş çaplarda üretilmektedir. Kütahya'da, günümüzde yapılan ve yapılmakta olan duvar tabaklarında, 18 yy. çinilerinde olduğu gibi günlük yaşamdan kesitler, kafaların kesilmesini meşruymuş gibi gösteren çiniler ve ikonografik çinilerden oluşmamaktadır. Ancak İkonografik çini olarak Hz. İsa'nın son akşam yemeği ve yine Hz. İsa'nın çarmıha gerilişini canlandıran eleştirel çiniler sanatsal anlamda bazı sanatçılar tarafından yapılabilmektedir. Günümüz Kütahya'sında yapılan çiniler arasında Thomas Allom, Wilhelm Henrry Barlet, Eugene Filandin gibi gravür ve Jean Leon Gerome, Fausto Zonaro, Osman Hamdi gibi oryantalist sanatçıların yağlıboya harem ve hamam gibi eserlerinden esinlenerek bisküvi karolar üzerine aynı resimleri sıraltına reprodüksiyon olarak uygulamaktadırlar. Ayrıca günümüzde boyutları metrekarelere varan duvar panoları ile iç ve dış mekanlar sipariş ile süslenebilmektedir. Bunun nedenleri arasında ticari kaygılar ve günümüz Kütahya'sında çinicilikle uğraşan onbeşbin civarında gayri resmi zanaatkârın oluşudur. Duvar panolarında ise metre karelerce figüratif seramik veya çini bünyeli dekorlar yapılmaktadır.

a b c d

Şekil 6. a,b) Rudolf Ernst, Yağlıboya tekniği, 20.yy Harem, b) Rudolf Ernst'in, Yağlıboya Tablosunun Mustafa Kızıl Tarafından Sıraltına Çini Bünye Üzerine El Dekoru Olarak Uygulaması, 100x140 cm., c,d), Thomas Allom, Gravür Baskı Tekniği, 19.yy., Sultanahmet Camii ve Meydanı b) Thomas Allom'un Gravürünün Ali Rıza Erköylü Tarafından Sıraltına Çini Bünye Üzerine El Dekoru Olarak Uygulaması, 40x60 cm. Kaynak: a,b) https://www.google.com.tr/search?q=Rudolf+Ernst, c,d), Gravürlerle Türkiye, Cilt- I, s.219.

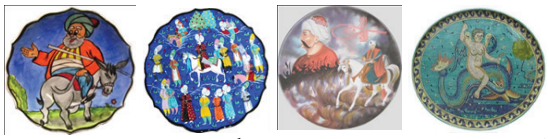
Kütahya'da üretilen çiniler arasında yalnız insanların içinde olduğu çini uygulamalarına çok sık rastlanmamakla beraber, kültürel yozlaşma ve maddi çıkarlar doğrultusunda yapılmakta olanlar da bulunmaktadır. Bunların dışında sıraltı fırça dekorlu portre çalışmaları yanında ticari amaçlı yapılan yeni tekniklerde uygulanmaktadır. Bu teknikler arasında teknolojik uygulamalar ön plana çıkmaktadır. Örneğin; vatani görevlerini yapan er ve erbaşlar ile yeni evli çiftlerin daha çok tercih ettikleri PVC baskı uygulamaları yer almaktadır.

Şekil 7. Kütahya'da Üretilen Son dönem Çini Örnekleri. Fotograf: Nurettin GÜLAÇTI, 2015

a b c d

Şekil 8 . a) Mevlevilerin Resmedildiği 30 cm'lik Tabak, b) Osman Hamdi Tarafından Yapılmış Kaplumbağa Terbiyecisinin 30 cm.'lik Çini Tabağa Aktarımı, c) Kütahya Belediyesi Kültür Merkezi Dış Cephe Zeybek Dekorlu Çini Duvar Panosu, Çini-Koop. Tarafından 2014 Yılında Yapılmıştır, d) Osmanlı Döneminde Yapılmış Hamam Resminin Nurettin Gülaçtı tarafından Çini Bünye Üzerine Aktarımı, 2013 Fotoğraf: Nurettin GÜLAÇTI, a,b,c), 2009, 2015.

Günümüzde 18.yüzyıl Kütahya çinilerinden ayrı olarak, Kütahyalı çiniciler tarafından, Türk Kültürü arasında önemli bir yere sahip olan büyük mizah ustası Nasraddin Hoca'nın temsili resmi, Osmanlı Dönemi içerisinde yeri ve önemi bilinen minyatürlerden alıntıları da çini bünye yüzeylerine uygulanmaktadır. Günümüzde Yapılmış İnsan ve Hayvan Figürlü Çini Tabak Örnekleri;



a b c d

Şekil 9. a) Nasraddin Hoca'nın temsili resmi, b) Minyatür Tabak, c) Yavuz Sultan Selim'in Portresi, d) Sıtkı Olçar Tarafından Yapılmış Yunus Balığı ve İnsanın Oluşturdukları Dostluk Örneği\ Fotoğraf: Nurettin GÜLAÇTI, 2009.

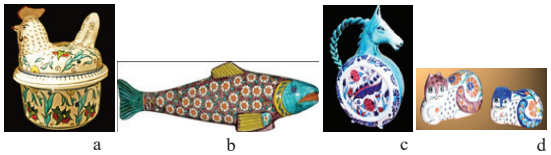
21 yy. Kütahya'sına baktığımızda çinin zanaat boyutu dışında sanatsal çalışma boyutu ve çağın gerekliliği kapsamında formlardaki çeşitliliği ile de farkındalık oluşturulmaktadır. Bu kapsamda yalnızca hayvanlardan oluşan çini çalışma örnekleri dikkat çekmektedir.

Bu figürlerden oluşan desenlerden ve üçboyutlu formlardan biri de balıktır. Balık biçimi Kütahya çiniciliğinde sıklıkla kullanılan desenlerden biri olup, duvar tabakları ve düz çini (karo-fayans) yüzeylerinde bitkisel motiflerin yanı sıra deniz ve kalyon desenli süslemelerle birlikte de kullanılmaktadır.

a b c d

Şekil 10. a) Mustafa Kızıl Tarafından Yapılmış Atlar, 2013, b,c,d,e) Nurettin Gülaçtı Tarafından Yapılmış ve Ahşap Çerçeve İçine Gömülmüş Vazo Formunda Duvar Pano Çalışmaları, 2013 / Fotoğraf: Nurettin GÜLAÇTI, 2015

Kütahya çiniciliğindeki üçboyutlu formların farklılığı dikkat çekmektedir. Bu çalışmalarda bitkisel dekorların yanında hayvan dekorları da yer almaktadır.



a b c d

Şekil 11. a,b,d) Sıtkı Olçar Tarafından Yapılmış Tavuk Formlu Şekerlik, Balık ve Kedi Formları ,c) Nurettin Gülaçtı Tarafından Yapılmış At Formu. Fotoğraf: Nurettin GÜLAÇTI, 2009, 2015.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Kütahya'da 14.yüzyılda başladığı öngörülen çinicilik zanaatı 21. yüzyıla gelinceye kadar inişli- çıkışlı bir süreç geçirmiş olsa da 18. yüzyıla bakıldığında uzmanlarca en parlak dönemini yaşadığı belirtilmekte ve yazılı kaynaklarda da değinilmektedir. 18. yüzyılda Kütahyalı çinicilerin naif görünümlü günlük yaşamı anlatan, Kütahya'ya ait yöresel giysili kadın ve erkek figürleri yanında çeşitli hayvan figürlerinin resmedildiği de görülmektedir. 18yy.'da Kütahya'da üretilen bu çiniler halk sanatı olarak karşımıza çıktığı ve sarayın desteğinden uzak olduğu literatürler de de belirtilmektedir. 17. yüzyılda Kütahya'yı ziyaret eden Evliya Çelebi, Kütahya'da 34 mahalle olduğunu, bunlardan birinde çini ve seramikçilikle uğraşan gayrimüslimlerin (keferelerin) mahallesi olduğundan bahseder. Ayrıca o dönemde Kütahya'da 100 kadar çinici dükkânı olduğunu ve bu dükkânlarda 300 kadar işçinin (neferin) çalıştığını vurgular. Bu bağlamda, 18 yüzyılda Kütahya'daki çini üretiminde Ermeni ve Rum ustaların hâkimiyeti dikkat çekmektedir. Ermeni ve Rum ustaların çinideki maharetleri ve dini inançlarının gerekliliği karşısında kiliselere ikonografik çiniler üretmiş ve dünyadaki birçok kiliselere ve diğer mabetlere göndermişlerdi. 18 yüzyıl insan figürlü çiniler yanında, insan ve hayvan formlarının birlikte resmedildiği çiniler de üretmiştir. Sonuç olarak değerlenildiğinde günümüz Kütahya çiniciliğini içeren uygulamalar dışında daha çok bitkisel dekorlu İznik çinileri taklit edilmekte ve Kütahya'ya ait dekor anlayışından uzaklaşılmıştır. Ayrıca yine günümüz Kütahya'sına bakıldığında 18 yy. figüratif çinilerinden uzaklaşıldığı, formların ve dekorların ticari kaygıların ön plana çıkarılması ile değiştirildiği ve günün koşullarına göre şekillendirildiği görülecektir. El sanatlarının geliştirilmesi ve şehirlerin kültürel dokuları ile birlikte yöresel el sanatlarının orijinal yapılarına bağlı kalarak, onları devam ettirmek, yozlaşmaya

gitmeden günün gerekliliğinin getirdiği zorunlu değişimleri bir kenara bırakmadan üretime devam etmek genel kapsamda önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Gülaçtı, Nurettin, Günümüz Kütahya'sında Seramik-Çini Üretimi ve Durum Tespiti, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2011, Eskişehir.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986, s.28.

Kürkman, Garo, Toprak, Ateş, Sır, Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 2005.

Bilgi, Hülya, Kütahya Çini ve Seramikleri, İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu Katalogu, Mas Matbaacılık A.Ş., Haziran 2005.

Gülaçtı, Nurettin, Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, İletişimde Tasarım-Tasarımda İletişim Sempozyumu, "19. ve 20. yy. istanbul Gravür Resim Örneklerinin, Kütahyalı Çiniciler Tarafından Çini Yüzeyine Uyarlanması ile Tasarım ve İletişim Boyutu", 24-26-Ekim 2013, Kütahya

T.C. Kültür Bakanlığı Yayımlar Dairesi Başkanlığı, "Gravürlerle Türkiye In Gravures İstanbul 2", Cilt I, II, III, 2002, Ankara.

https://www.google.com.tr/search?q=Rudolf+Ernst

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRK ÇİNİ DESENLERİNİN MODERN BASKI TEKNİKLERİ İLE UYGULANMASI

Öğr.Gör. Yasemin Çiftçi Şener
Öğr.Gör. Şennur Asma Delen
Ali Aşur Delen
Ahmet Turgut

ÖZET

Gelenekselin günümüze aktarıldığı bu çalışmada, farklı dönemlere ait Anadolu çini desenleri değişik baskı teknikleri kullanılarak modernize edilmiş ve tekstil yüzeylerine aktarılmıştır. Çalışmada kullanılan çini örnekleri; Selçuk, Bursa-İznik ve Osmanlı Türk mimari dönemi çinilerini kapsamaktadır. Çini desenleri, pamuk, keten ve ipek kumaşlara, farklı baskı teknik ve yöntemleri kullanılarak aktarılmıştır. Tekstil yüzeyleri ile buluşan çini desenlerinin tanıtılması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimler: Çini desenleri, baskı teknikleri

I.GİRİŞ

Anadolu'da Selçuklu' dan başlayarak Cumhuriyet dönemini de kapsayan çini ve seramik sanatında kullanılan desen ve motifler, kendi estetik anlayışları içinde kullandıkları eşyadan yaşadıkları mekana kadar hayat bulmuştur.

Geleneksel Türk sanatlarından olan çini, genellikle cami, köşk, saray ve benzeri mimari yapıların iç ve dış süslemelerinde kullanılmış bir seramik türüdür (Küçükyılmaz, 2006)[1]. Anadolu'da çini ve seramik sanatı çeşitli tekniklerle gelişmiş farklı motif ve desenleri ile kültürel zenginlimizin bir parçasını oluşturmuştur.

Çeşitli tekniklerle zenginleşen bu süsleme sanatı, hep mimariye bağlı kalmış, onun üstünlüğünü ezmemiş, ama renkli bir atmosfer yaratarak mekan etkisini arttırmıştır. Anadolu Selçukluları ile çok yaygın ve çeşitli tipteki mimari yapıtlar üzerinde büyük bir gelişme göstererek varlığını günümüze kadar sürdüren çini süslemesinde, her dönem, bir önceki dönemin teknik üstünlüğünü sürdürmekle birlikte yeni teknik buluş ve renklerle bu sanatı zenginleştirmiştir (Küçükyılmaz, 2006).[2]

Bir milletin kendine has sanatı halkın kültür seviyesinin ve sosyal hayatının sembollerini teşekkül ettirir, içinde taşır. Süsleme sanatı da bu anlayış içinde doğup gelişerek günümüze geldiğine göre, tezyinatın temel malzemesi olan motiflerin kaynakları, tarihi gelişmeleri, kullanılış şekilleri ve üsluplaşmalarıyla büyük önem taşımaktadırlar. Ait olduğu topluluğun gelenek ve göreneklerini yansıtmakta, zevk, düşünce ve inançlarını en özlü ve ölümsüz ifadelerle gelecek nesile ulaştırmaktadır (Birol, Derman, 2004)[3].

Yazının bulunduğu ilk dönemlerden başlayarak, kültürün belgelenmesi ve koruma altına alınması baskı teknikleri ile sağlanmıştır (Demir, 2007)[4]. Baskıcılığın bütün inceliği ve özelliği tam bir yerellik elde etmektir (Özcan, 1984)[5] .

Desen, insanın doğal dünyası, inançları, korkuları, umutları ve sosyal hayatındaki olguların simgelenmesinde kullanılan önemli bir araçtır. Tarihsel süreçte her dönem ve uygarlıkta desenler ve üslupları değişse de insan deneyimlerinin kalıcı sonuçları olan temel formlar aynı kalmıştır (Humbert, 1975)[6].

Günümüzde tekstil tasarımı ve baskıcılığı, göze doğal olarak hoş görünen desenleri üretmede yenilikçi yaklaşımlar ve geleneksel teknikler üzerine odaklanılmıştır (Özpulat, Yurt, 2012)[7]. Bir kumaş yüzeyini süsleyen, ona albeni kazandıran en önemli unsurlardan biri desendir.

Tekstilde ise baskı, bir yüzeyin bölgesel olarak

1. Küçükyılmazlar, A., İstanbul Ticaret Odası Çini Araştırması, İstanbul, 2006, s. 4

2. Age, s. 4
3. Birol İnci A., Derman Ç., Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, 2004, s. 13
4. Demir, H., Özgün Baskıresim Sanatı ve Sanatta Demokratik Paylaşım, Sanat Dergisi-20, s.73
5. Özcan, Y., Tekstil Elyaf Boya T, 1984, s.549
6. Humbert, C., Ornament, Verlag Georg Dwcallwey, 1975, Switzerland
7. Özpulat, F., Yurt, D., Günümüz Baskı Desenli Kumaşlarında Desen Tarzları ve Teknikleri, 1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu, 2012

boya ya da değişik materyallerle kaplanmasıdır. Tekstil baskıcılığı endüstriyel olarak metraj ve parça baskı olmak üzere sınıflandırılabilir. Direkt baskı, aşındırma baskı, transfer baskı, dijital baskı ve bu yöntemlerin değişik uygulama alanları ile Türk çinilerinde yer alan desenleri doğal liflerden üretilmiş olan kumaşlarla buluşturarak yeni bir formda tekstil ürünlerinde hayat bulması hedeflenmiştir. Bu bağlamda ulaşılabilinen çini örnekler incelenmiş, baskı alt yapısı hazırlanmış ve yöresel özellikler taşıyan dokuma kumaşlar ile örme kumaşların yapıları göz önüne alınarak çini desenlerini kumaşa aktarma örnek uygulamaları yapılmıştır.

II. TÜRK MİMARİSİNDEKİ ÇİNİ DESENLERİ

Türk mimarisindeki çini süslemeciliğini üç sanat devresinde inceleyebiliriz: Selçuk, Bursa-İznik ve Osmanlı Türk mimari devirleri.

Selçuk Türk mimari devrinde çiniler, çoğunlukla mozaik şeklinde kullanılmıştır. Türlü renklerden yapılmış olan küçük mozaik parçalar, birçok mimari aksam üzerinde dizilerek güzel bezemeler, yazılar yaratılmıştır. Selçuklu çinileri kare, dikdörtgen veya altıgen şeklilerinde hazırlanıp, yüzlerinde mavi lacivert, toprak sarısı, turkuaz, siyah, kahverengi gibi sırla karıştırılmış renklerle boyanıp pişirilmiş olup, alçı veya horasan harç üzerinde aplike edilmiş, mozaik şeklinde yapılmış süslemelerdir. Başlıca turkuaz, kobalt ve mor renklerin kullanıldığı geometrik desenli çini ve çini mozaikler iç mekânlarda tercih edilirken, dışta da sırlı veya sırsız tuğlalar kullanılmıştır. Figürlü sanat eserlerini kullanmaktan çekinmeyen Selçuklu sanatkârlar özellikle hayvan tasvirlerinde çok başarılı olmuşlardır.

Selçuk Türk mimarisi ile Osmanlı Türk mimarisi arasında bir geçit devresi olan Bursa İznik devrinde ise çinicilikte esaslı bir ilerleme olmuş ve güzel, çekici renkler ve şekillerde çiniler yapılmıştır. Anadolu Selçukluları döneminde ki ilk en önemli gelişme sırlı tuğla tekniği ve düz renkli çinilerdir. Bu devirde yapılan kare ve altı köşeli çiniler binaların türlü yerlerinde ve çoğunlukla duvar iç satıhlarında bir lambri olarak da kullanılmıştır.

Günümüz çini sanatının ana hatlarının oluşmaya başladığı bu dönemin renkleri firuze, kobalt mavi, patlıcan moru ve siyahtır. Bu renklerle üretilen sırlı ve sırsız tuğlalar, değişik düzenlemelerle, yatay, dikey, zikzak ve diyagonal kompozisyonlarla kullanılır.

Bursa-İznik devrinde yeni bir şeklin yaratıldığını görürüz: Kabartma (rölyef) çiniler. Bunların en güzel örneklerinden biri Yeşil Cami Hünkâr Mahfeli'nin ön kısmını çerçeveleyen kemer ayakları bitiminde vardır. Sanatkârının adı da (Amile Mehemmedilmecnun) bu kemer ayağı sonunda yazılıdır. Bursa'daki Yeşil Türbe'nin (Çelebi Sultan Mehmed'in) çini rölyef bezemeli Lahiti de işte bu Mehemmedilmecnun'un eseridir. Yeşil Cami Kuran Okuma Mahfelleri eşi olmayan güzellik örnekleridir. Bunların üzerindeki yazı ve bezemeler birbirleri ile o kadar güzel bir şekil ve ahenk gösteriyorlar ki, insan baktıkça şaşıp kalıyor. Yeşil Cami; yalnız bir mabet değil, bir padişah evi, bir idare merkezidir. Cami zemin kat plam iki kademeden oluşur. Giriş kısmı (ortasında havuz olan) salonunun iki yan tarafında odalar vardır. Bu odaların, devlet memurlarının makamları olarak kullanıldığı tahmin olunmaktadır. Odaların duvarları da türlü şekil ve renklerde çinilerle kaplanmıştır. Oda kapılarının iç yanlarında, kapı üst kemerleri çini bezeme ve yazılarla süslenmiştir. Bu yazılar Farsça manidar sözleri kapsayan güzel birer levha halindedir.

Osmanlı Türk mimarisinde de çini işlerine çok önem verilmiş ve bu devrin çini imal merkezi de Kütahya olmuştur. Kütahya, inşaatta kullanılan çinilerin, çini panoların yapılma ve yaratılmasında çok başarılı olduğu gibi, bazı yararlı, yaşama faydalı imalat da yapmaya başlamıştır. Bunlardan türlü biçimlerde çiçek vazoları, tabaklar, bardaklar da yapılmış ve bu faydalı imalat günümüze kadar devam etmiştir. İstanbul'un fethi ile başlayan Osmanlı Türk mimarisi bezemeciliğinde de türlü

renk ve şekillerde çiniler kullanılmıştır. Bunların çekici örnekleri başında Çinili Köşk (Arkeoloji Müzesi karşısında), Topkapı Sarayı gelmektedir. (Koyunoğlu, 1984)[8].

III. BASKI YÖNTEM VE TEKNİKLERİ

Desen; basmacılıkta, dokumacılıkta ve örmecilikte; kısaca tekstil mamullerinin tipine, kullanım alanına, mevsimlere, modaya göre örgü, dokuma ve baskı tekniğine uyarlanabilen, ölçülü ve raportlu, göze hitap eden resimlerdir. En yalın tanımla desen, çizgi ile anlatımdır. Bilinen, görülen, tasarlanan ve hayal edilen bir konuyu, bir kavramı, bir imgeyi, duygu ve düşünceyi, bilinçli ve kararlı şekilde çizgi ile anlatmaktır.

Tekstilde desen resminin basma tekniğinde kullanılabilir olması için karesel ölçüler içerisinde raportlu olması gerekmektedir. Raport; desen resminin sağa, sola, aşağı ve yukarı doğru düzenli tekrarında, ek yerleri belirsiz olarak çoğalabilen en küçük birimdir. Raport ölçüleri, baskı metodlarına göre kullanılacak kalıp veya şablon ölçüleri ile sınırlıdır. Desen dairesinde hazırlanan desen resmi baskıya hazırlanması için gravür edilir. Fotogravür, filmdruck ve rotasyon baskı silindirleri veya şablonu hazırlanabilmesi için negatif ve film çalışmaları yapılır.

Negatif çalışması, şeffaf bir madde olan asetat veya poliester folyo üzerine, yapışkan, siyah, özel bir mürekkep ile yapılır. Bir desenin şablonlarını hazırlamak için, desendeki renk sayısı kadar pozitif çalışması yapılır.

Desen negatif çalışması, hazırlanacak şablon çeşidine ve ölçüsüne göre ölçülendirilir. Desenin her rengi için bir negatif yapılır ve desenin sadece bir raportunun negatifleri çalışılır.

Eğer gerekli ise şablon ölçüsüne göre teksir edilerek çoğaltılır.

Asetat folyo üzerine hazırlanan negatifler, karanlık odada baskı şablonlarının yapımında kullanılmak üzere film haline getirilir.

Film baskı tekniğinde çok ince filament ipliklerden dokunmuş elek bezi tahta veya metal çerçevelere gerilir. Baskı şablonu adı verilen bu düzenekteki elek bezi deseni oluşturacak bölgelerde açıkta kalır, diğer bölgelerde ise baskı patını geçirmeyen bir lak tabakası ile kaplanır. Baskı işlemi sırasında şablon kumaş üzerine yerleştirilir ve baskı patı konur. Pat, rakle yardımıyla şablon içerisinde sıyrılır, böylece baskı patı lakla kaplı olmayan elek bezi görülen geçirgen desen bölgelerinden kumaş üzerine geçer ve baskı işlemi gerçekleşir (Kibar, 2000)[9].

A. Baskı Teknikleri (Makineleri)

1.Rotasyon Baskı

20 yüzyılda Amerika'da geliştirilerek ticarileştirilen şablon baskı tekniği günümüzde en çok kullanılan tekstil baskı teknolojisidir. Rotasyon ve düz şablon baskı olmak üzere iki tipi vardır. Tarihsel olarak ilk uygulamalarda şablonlarda ipek gaze bezi kullanıldığından düz şablon baskıya ipek şablon baskıda denilmiştir (Erdem İşmal, Yıldırım, 2012)[10]. Baskı sistemi film baskı gibidir, ancak desen kendi ekseninde dönen şablonların içinden beslenen baskı patının dönel şablonun içindeki raklesi ile sıyrılması ile basılır (Uygur, Yüksel, 2013)[11]

2.Rulo Baskı

Desenin bakır silindirlere oyularak kumaşa aktarıldığı yöntemdir. En eski baskı tekniği olan rulo baskı, esas itibariyle bir derin baskı yöntemidir.

3.Filmdruck Baskı

Değişik sıklıktaki gaze bezlerinden yapılan şablonların kullanıldığı filmdruck tekniğinin esası, şablonun açık olan kısımlarından bir rakle yardımı ile baskı patının sıyrılarak kumaşa aktarılmasına dayanmaktadır.

4.İnk-Jet Baskı

8. Koyunoğlu Arif H.,Türk Mimarisinde Çini Sanatı Ve Bezemeleri, Mimalık Dergisi, 84/7-8, s. 10-11

9. Kibar, Z. , Desen- Gravür ve Şablon Teknolojisi, Tübitak Marmara Araştırma Merkezi Tekstil Enstitüsü Araştırma Laboratuarı, Bursa, 2000, s. 12-13-15-16

10. Erdem İşmal, Ö., Yıldırım, L., Tekstil Baskıcılığının Tarihçesi , Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 2012, s.93-148

11. Uygur, A., Yüksel, D., Tekstil Baskı Stilleri, Türkiye Tekstil Sanayi İşverenleri Yayınları, İstanbul, 2013, s. 15-16

Dijital baskı bilgisayar ortamında hazırlanmış ya da bilgisayara aktarılmış desen tasarımlarının baskılarının bilgisayar destekli ortamlarda yapılmasına dijital baskı denilir. Dijital baskının esası, baskı desenlerinin bilgisayarda yaratıldıktan sonra, şablon ve renk ayırımları kullanmaksızın bilgisayardan baskı ünitesine gönderilmesini takiben mürekkebin deseni oluşturulacak damlacıklar halinde, çok ince düzelerden kontrollü olarak materyal üzerine püskürtülmesidir (Uygur, Yüksel, 2013)[12].

B. Baskı Yöntemleri

1.Direkt Baskı

Bu baskı yöntemi ön terbiye görmüş beyaz kumaşlar veya açık renge boyalı kumaşlar üzerine yapılmaktadır. Direkt baskıda bir diğer uygulamada koyu renge boyalı kumaşlar üzerine beyaz (Matweiss, TiO2 ile) ve renkli (Hazır kapatma ve kabartma patları ile) olarak pigment boya ile yapılan baskılardır (Yurdakul, Atav, 2006)[13].

2.Aşındırma Baskı

Aşındırma baskı, aşınabilen boyarmaddeler ile boyanmış kumaşlar üzerine yapılan bir baskı türüdür. Zemin renginin bozuşturularak aşındırılması boyarmadde cinsine bağlı olarak indirgen maddelerle nötr veya alkali ortamda yapılmaktadır. Aşındırma baskının beyaz ve renkli olmak üzere iki uygulama şekli bulunmaktadır. Beyaz aşındırma baskıda, basılan kısımlardaki zemin rengi indirgen etkili kimyasal maddelerle aşındırılarak beyaz bir zemin elde edilir. Baskı patına ilave edilecek beyaz pigmentler (TiO2 gibi) ve optik ağartıcılarla beyaz aşındırma efekti artırılmaya çalışılmaktadır. Renkli aşındırma ise basılan yerdeki zemin rengi boyarmaddenin farklı rengi basılır (Yurdakul, Atav, 2006)[14].

3.Reverve Baskı

Rezerve baskıda basılan yerlerdeki zemin boyasının inkişafı engellenmektedir. Zemin boyasının inkişafının engellenmesi, mekanik veya kimyasal rezerve edici maddelerle boyarmaddenin fiksajını sağlayan koşulların ortadan kaldırılmasıyla mümkün olmaktadır. Rezerve baskı, ön rezerve ve üst rezerve olmak üzere iki farklı yönteme göre yapılmaktadır. Ön rezerve, beyaz kumaş rezerve patı ile basılıp kurutulduktan sonra boyanmaktadır. Üst rezervede ise önceden boyanmış ancak inkişaf ettirilmemiş kumaş üzerine rezerve patı ile baskı yapılmaktadır. Her iki yöntemde de basılan kısımlarda, rezerve maddesi boyarmaddenin life bağlanmasına ve fiksajına engel olacağı için bu kısımlar ya beyaz kalmakta yada eğer rezerve patı bu şartlara dayanıklı boyarmadde içeriyorsa o rengi almaktadır (Yurdakul, Atav, 2006)[15].

4.Transfer Baskı

Transfer baskıyı genellikle sentetik liflere uygulanan bir endirekt baskı yöntemi olarak tanımlayabiliriz. Bu baskı yönteminde önce taşıyıcı materyal üzerine (kağıt) seçilmiş dispersiyon boyarmaddeleri basılmaktadır. Daha sonra tekstil yüzeyi ile kağıt beraber bir ısıl işleme tabii tutulmaktadır ve sonuçta kağıttaki boyarmaddenin büyük bir kısmı tekstil yüzeyine transfer olmaktadır (Yurdakul, Atav, 2006)[16].

IV. UYGULAMA

A. Materyal

Dokuma kumaş uygulamalarında İpek kumaş olarak vual, şantuk, organze, ödemiş ipeği ve özel ipek el dokuması kullanılmıştır. Keten kumaşlarda ise Ege keteni ve Kıbrıs keteni tercih edilmiştir. Ayrıca ipek-keten karışım kumaşlara da baskı uygulaması yapılmıştır. Pamuklu kumaş olarak da Buldan bezi seçilmiştir. Örme kumaş uygulamalarında baskılar süprem kumaşta yer bulmuştur.

B. Metod

12. Uygur, A., Yüksel, D., Tekstil Baskı Stilleri, Türkiye Tekstil Sanayi İşverenleri Yayınları, İstanbul, 2013, s. 17-18
13. Yurdakul, A., Atav, R., Boya-Baskı Esasları, Ege Üniversitesi Tekstil ve Konfeksiyon Araştırma- Uygulama Merkezi Yayını, İzmir, 2006, s. 95
14. Age, s. 95
15. Age s. 95-96
16. Age s. 96

Tekstil Baskı Uygulamaları metraj baskıda; Rotasyon Baskı, Film-druck Baskı, Rulo Baskı, Dijital Baskı olarak sıralanabilir.

Parça Baskı; baskı uygulaması yapılacak kumaş parçalarının birbirlerinden ayrı olarak tek tek basılmasıdır. Masa baskı manuel olarak ve ahtapot baskı makinelerinde otomatik olarak baskı yapılır. Pigment baskı patı, flok baskı, sim baskı, varak baskı, yaldız baskı, sedef baskı, kabartma baskı, çatlayan baskı, aşındırma baskı, yüksek kalıp baskı, transfer baskı uygulanabilecek yöntemler olarak sınıflandırılabilir.

Parça baskının temel materyalleri; kumaş, kalıp, elek bezi, rakle, baskı pastası (patı), boyası ve yardımcıları ve fikse makinesidir.

Kalıp; metal bir çerçeve içerisine tutturulmuş, kumaş üzerine uygulanmak istenilen deseni içeren ve boya geçişini sağlayan elek bezidir. Rakle; kalıp üzerinde boyanın hareket ettirilmesini sağlayan plastik uçlu materyaldir. Elek bezi doğal olarak ipekten veya sentetik olarak polyester veya poliamidden yapılır. Gözenek büyüklükleri 8-12 S ve 27-120 T mesh ifadeleri ile nitelendirilir.

Baskı pastaları (patları), pigment, flok, varak, yaldız, sim gibi materyallerin kumaş üzerine tutunmasını sağlayan, polimer içeren kimyasallardır. Baskı boyaları, sadece baskı patlarını renklendirmek amacıyla kullanılır.

Fikse, baskı pastalarının kumaşa uygulandıktan sonra, yapılarında bulundurdukları polimerin kumaşa tutunabilmesi ve bu sayede yıkama ve sürtünme gibi haslıkları sağlayabilmesi için yapılan kurutma işlemidir.Fikse işlemi esnasında süre ve sıcaklık bir bütündür.Genelde 150-160 °C'de 1-1,5 dk boyunca fikse işlemi yapılır.Sadece aşındırma uygulamalarında bu süre 2-2,5 dakikaya çıkar. Özellikle açık zemin kumaşlarda sararma problemine karşı 100-120 °C'de 1 dakikada fikse olabilen baskı boyaları tercih edilmektedir.

1. Çini Köşebent 16. Yy. Ortası

Türk çini eserlerinden Çinili Köşebent 16. yy. ortasına ait olan motifler parça baskı tekniklerinin faklı uygulamalarıyla ipek, keten ve pamuklu kumaşlara aktarılmıştır. Bu yönemler; pigment baskı, varak baskı, çatlayan baskı, yüksek kalıp, kabartma baskı ve flok baskıdır.

(Öney , Çobanlı, 2007)[1]

Pigment baskı patı sadece açık renkli kumaşlar üzerinde renkli baskı efekti elde etmek için uygulanır. Elastik baskı uygulamalarında kullanılmaz. Koyu renkli kumaşlarda, beyaz baskı uygulandıktan sonra beyazın üzerine basılmaz.

Varak; Varak efekti elde etmek için uygulanır. Varak tutkalı kumaş yüzeyine uygulandıktan sonra fikse işlemi yapılır. Daha sonra varak kağıdı, uygulama yapılacak olan alana konur ve preslenir.

Kabartma; Kabartma efekti elde etmek için uygulanır. Pigmentle renklendirme yapılarak veya renklendirmeye ihtiyaç duymadan kumaş yüzeyine basılır. Kabartma efekti fikseden sonra elde edilir.

Çatlayan; Çatlama efekti almak için uygulanır. Çatlayan pasta kullanılarak elde edilmiş renkli pastalar veya beyaz pasta, kumaşa uygulanır ve fikse işlemi gerçekleştirilir. Çatlama efektinin görülebilmesi için kumaşın 5 dakika bekledikten sonra çekiştirilmesi veya yıkanması gerekmektedir.

Aşındırma; Koyu renkli kumaş üzerine wet on wet baskı yapılan tek baskı çeşididir. Aşındırma pastası, pigmentle renklendirilerek ve aşındırıcı toz eklenerek uygulanır.

Yüksek Kalıp; Sadece plastisol baskı uygulamaları ile yapılır. Kalıpta var olan yükseklik sayesinde kumaşa baskı yapılır.

17. Öney, G., Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 282

2. Kubadabad Sarayı Kuş Figürü Ve Çinili Köşk 16. Yy. Ortası İznik' e Ait Olan Motifler

Türk çini eserlerinden Kubadabad Sarayı kuş figürü ve Çinili Köşk 16. yy. ortası İznik' e ait olan motifleri tansfer baskı ve dijital baskı teknikleri ile uygulanmıstır. Transfer baskıda, baskı önce kâğıda yapılır. Daha sonra kâğıda yapılan desen preslenerek kumaşa transfer edilir. Transfer baskı, özellikle fotografik baskılarda tercih edilir.

(Öney , Çobanlı, 2007)[18] (Öney, Çobanlı, 2007)[19]

3. Topkapı Sarayı Sünnet Odasında Yer Alan 16. Yy. Ait Olan Çinili Cephede Yer Alan Desen

Dijital baskı, renkli mürekkep damlalarının özel elektrik sinyalleri ile kumaş veya kağıt üzerine aktarılması tekniğine dayanan; sınırsız desen boyunun ve sınırsız renk kombinasyonunun elde edilebildiği baskı tekniğine dijital baskı denir. Topkapı Sarayı sünnet odasında yer alan 16. yy. ait olan çinili cephede yer alan desen dijital baskı ile pamuklu örme kumaşa ve dokuma ipek kumaşa basılmıştır.

Çobanlı, 2007)[20]

4.Kütahya Çiniciliği (XVIII. yy. İkinci Yarısı)

XVIII. yy. ikinci yarısına ait tabak figürü dijital baskı tekniği ile ipekli ve pamuklu kumaşlarla buluşmuştur

(Öney , Çobanlı, 2007)[21]

18. Öney, G., Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 107
19. Age s. 296
20. Age, s. 278
21. Öney, G., Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, s. 338

V. SONUÇ

Yapmış olduğumuz bu çalışmada Geçmişten Günümüze Türk Çini Desenlerinin bazı örneklerinin modern baskı teknikleri ile doğal materyaller olan pamuk, keten ve ipekle buluşması sağlanmış, böylece göz aşinalığımız olan fakat isimlendiremediğimiz bu desenlerin karakterleri korunarak yeni bir materyalde hayat bulması olanağı doğmuştur.

Birçok medeniyetten etkilenmiş Türk çini sanatının yaşatılması ve gelecek nesillere, akılda kalıcı bir biçimde aktarılması bu çalışmanın önemini arz etmektedir.

Kaynakça / References

Küçükyılmazlar, A., İstanbul Ticaret Odası Çini Araştırması, İstanbul, 2006, s. 4

Humbert, C., Ornament, Verlag Georg Dwcallwey, 1975, Switzerland.

Demir, H., Özgün Baskıresim Sanatı ve Sanatta Demokratik Paylaşım, Sanat Dergisi-20, s. 73

Özcan, Y., Tekstil Elyaf Boya T, 1984, s. 549

Özpulat, F., Yurt, D., Günümüz Baskı Desenli Kumaşlarında Desen Tarzları ve Teknikleri, 1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu, 2012

Yurdakul, A., Atav, R., Boya-Baskı Esasları, Ege Üniversitesi Tekstil ve Konfeksiyon Araştırma-Uygulama Merkezi Yayını, İzmir, 2006, s.79-112

Erdem İşmal, Ö., Yıldırım, L., Tekstil Baskıcılığının Tarihçesi , Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 2012, s.93-148

Uygur, A., Yüksel, D., Tekstil Baskı Stilleri, Türkiye Tekstil Sanayi İşverenleri Yayınları, İstanbul, 2013, s. 15-20

Öney, G., Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007

Koyunoğlu Arif H.,Türk Mimarisinde Çini Sanatı Ve Bezemeleri, Mimarlık Dergisi, 84/7-8, s. 10-11

Kibar, Z. , Desen- Gravür ve Şablon Teknolojisi, Tübitak Marmara Araştırma Merkezi Tekstil Enstitüsü Araştırma Laboratuarı, Bursa, 2000, s. 12-13-15-16

Birol İnci A., Derman Ç., Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, 2004, s. 13

CORNELL UNIVERSITY "CORNELL TEXTILE STORE"DA KORUNAN TÜRK TEKSTİLLERİ

Doç.Dr. Zuhal Türktaş

ÖZET

Toplumları gelecek nesillere taşıyan değerli unsurlardan biri kültür varlıklarıdır. Bir toplumun giyim ve günlük kullanım eşyalarından oluşan tekstillerin, kültür varlıkları içerisindeki önemi büyüktür. Tarihi eser niteliği taşıyan bu eşyaların koleksiyon bilinci ile bir arada toplanması ve korunması ise kültürel bir ihtiyaçtır.

Her toplum müzesinde kendi kültürünü ifade eden eşyaları saklar ve ilgilileri ile paylaşır. Bu nedenle müzeler ve bu amaçla eser depolayan ve koruyan kurumlar var olmalıdır. Ayrıca ülkenin geleneksel değerleri ile üretilmiş ve çeşitli nedenler ile yurt dışına götürülmüş eserler, ancak onları koruyan saklayan ve paylaşan kurumların varlığı ile hayatta kalabilecektir. Bu nedenle bu özellikteki kurumlar toplumlar için değerlidir.

Bu çerçevede çalışmada, ABD Newyork ta bulunan ve Cornell University Human Ecology College Fiber Sicience&Apperal Design bölümü himayesinde kurulmuş bir tekstil deposunda korunan Türk tekstilleri konu edilmiştir. Uygun saklama koşullarında depolanan ve zaman, zaman sergilenen tekstil eserlerin koleksiyona geliş biçimi, depolama şekli, eserlerin tipi, teknik, renk ve kullanım özellikleri hakkında bir sınıflama yapılarak bilgi verilmiştir. Yapılan araştırmada amaç; tekstil eserlerin doğru korunma biçimleri hakkında bilgi vererek ilgili kurumda bulunan bu tekstillerin belgelenmelerinin sağlanmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, Müzecilik, Cornell Textile Store

ABSTRACT

Cultural assets are one of the valuable elements carrying the societies into future generations. Textiles consisting of clothing and daily use articles of a society have a great importance in cultural assets. These articles have the features of historical artifacts and therefore their collection and conservation with collection conscious is a cultural need.

Each society keeps the articles in its museum that represent its culture and shares them with interested people. Therefore there should be museums and institutions that keep and protect the works for these purposes. Also the works produced by traditional values of the country and taken abroad due to various reasons will be able to only survive with the presence of institutions that store and share them. Therefore, the institutions having such features are valuable for the societies.

In this context, Turkish textiles kept in a textile store established under the auspices of Cornell University Human Ecology College Fiber Science & Apparel Design Department located in New York, USA are discussed in this study. A classification is made about the involvement form in collection, storage type, type of works, technique, color and usage features of textile works kept in appropriate storage conditions and exhibited from time to time and information is given in relation to these issues. The purpose of this research is to give information about the correct form of protection of textile works and to enable relevant institutions to certify these textiles.

Key Words: Textile, Museology, Cornell Textile Store

1.GİRİŞ

Giyinmek ve örtünmek, insanlığın var oluşundan beri iklim ve doğal şartlara karşı bir uyum olmasının yanında, hemcinsleri karşısındaki konum mevkii, sosyal ve siyasal durumun da bir göstergesi olmuştur. İlk insanlar avladıkları hayvanların kürklerinden, derilerinden, yünlerinden elde edilen malzemeler ile yapılan ilkel giyim şekli, daha sonraları ipek, pamuk ve çeşitli endüstriyel ürünlere dönüşmüştür (SALMAN, 2011). Bu dönüşüm ile günümüz tekstil ürünlerine ulaşan süreçte ise

ürünün kullanıldığı bölgeleri temsil eden birçok tekstil eşyası dokunmuş ve kullanılmıştır. Bu tekstillerin yapıldığı ve kullanıldığı bölgeyi birçok açıdan temsil ettiği bilinen bir gerçektir.

Anadolu 3000 yıldır tekstil sanayi ve ticaretinde önde gelen bir bölgedir. Anadolu' nun geleneksel dokuma çeşitleri günümüzde köylü giysilerinde özellikle düğün v.b. merasim giysilerinde bu dokumaların ticaretini yapan az sayıda mağaza, antikacı ve müzelerde görülebilmektedir. (İNALCIK, 2008). Halk giysilerini sergileyen birçok özel koleksiyon bulunan Anadolu da bu bir zenginliktir. Bu zenginliğin incelenerek kategorize edilmesi, incelenmesi ve oluşturulabilecek yeni tekstillere kaynaklık etmesi ise ancak iyi koruma yöntemleri sayesinde olabilir. Tekstillerin üretildiği toplumun şifrelerini taşıması ve kullanıldığı topraklardaki insanlara has özellikleri de düşünüldüğünde, koruma gerekliliği daha açık kendini göstermektir.

2.ARAŞTIRMA BULGULARI

2.1.Cornell University Human Ecology College Fiber Sicience&Apperal Design

Cornell Kostüm ve Tekstil Koleksiyonu Tanıtımı

Cornell Üniversitesi Human Ecology College kapsamında lif bilimi ve tekstil tasarımı içerikli eğitim veren bölüm, teorik eğitim proğramına destek olarak bir tekstil koruma merkezi oluşturmuştur. Bu merkezde hibe ya da hediye yolu ile toplanan tekstiller ülke, yıl ve teknik bilgiler gözetilerek kategorize edilmiştir. Bu sınıflama esnasında çeşitli dünya ülkelerinin tekstillerine rastlanırken, çalışmanın konusunu oluşturan Türk tekstilleri, sayıca en kalabalık koleksiyona sahiptir.

Cornell Kostüm Deposunda on sekizinci yüzyıldan günümüze kadar taşınmış 10.000 'den fazla giyim eşyası ve farklı amaçlar için üretilmiş etnoğrafik özellik taşıyan tekstil ürünü bulunmaktadır. Tekstil koleksiyonu, koruma ana amacının yanında eğitim öğretim materyali sağlama ve çeşitli araştırmalar için de kullanılmaktadır. Her dönem öğrenciler tekstil veya giyim tasarım ürünlerini endüstriyel üretim yöntemleri açısından değerlendirir veya tekstil ve giyim tarihi ile ilgili konularda koleksiyondan faydalanarak proje çalışmaları yapar. Özellikle koleksiyon, tekstil ve hazır giyimde antropoloji, Orta Doğu araştırmaları ve yöresel çalışmalar gibi konularda seminerler hazırlanmasına kaynaklık eder.

Koleksiyondan seçilen bazı parçalar zaman, zaman bir galeride (İnsan Ekolojisi Binası Terası) sergilenmekte ve hafta içi mesai saatlerinde randevu sistemi ile isteyen herkes ile paylaşılmaktadır (Foto 1-2).

Foto 1 Tekstil deposu çalışma alanı

Foto 2 Tekstil deposu çalışma alanı

2.2 Cornell Textil Store / (gruplar, depolama,teknik bilgiler)

Bu merkez bünyesinde korunan farklı ülkelere ve etnik gruplara ait tekstil eserler, hibe yoluyla merkeze bağışlanmıştır. 150 yıllık giyim ve kullanım eşyalarının var olduğu koleksiyonda her ülke kutusu ayrı olarak arşivlenmiş ve depodaki yerini almıştır. Özellikle geç 18. yy. örneklerinin yer aldığı Avrupa ve etnik Amerikan tekstilleri dikkat çekicidir. Giyim ve aksesuar eşyalarından oluşan koleksiyonda çocuk, yetişkin ve özel gün tasarımları bulunmaktadır. Etnik özellik taşıyan ülkelerin yerel tekstil ürünleri gerek ülkelere yapılan seyahatler vasıtasıyla toplanmış, gerekse üniversiteyi ziyaret eden ve faaliyetleri inceleyen kişilerce merkeze kazandırılmıştır. Bu tekstillerin seçimi ve arşivlenmesi için oluşturulmuş bir ekip bulunmaktadır. Merkezin kuruluşundan 2014 yılına kadar küratötlüğünü Prof.Dr. Charlotte Jirausek yapmış idi. Ancak onun vefatı dolayısıyla bugün Denise Green küratörlüğü yürütmektedir.

Tekstil deposunda bulunan eserler, Türkiye, Mısır, Yunanistan, Yugoslavya, Macaristan, Hindistan, Fransa, Hollanda, Norveç, Polonya gibi ülkelere aittir (Foto 3-4) Türk tekstillerinin sayıca fazla

olması, Prof.Dr. Jirausek in uzunca bir dönem Türkiye'de çalışmalarını yürütmüş olmasından ve kendisinin Anadolu tekstillerine olan özel ilgisinden kaynaklanmaktadır. Burada bulunan Türk tekstillerinin çoğunu kendisi Türkiye'den satın alma ve hibe etme yolu ile merkeze kazandırmıştır.

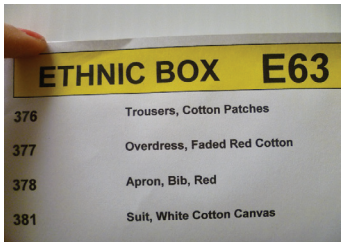


Foto 3 - 4 Tekstil deposunda kutuların sınıflanması

Fakülte de yürütülen tekstil tarihi, Orta Asya tekstilleri, tekstil etimolojisi gibi derslerde bu örneklerden faydalanılmakta ve teorik bilgiler, görseller eşliğinde öğrencilere aktarılmaktadır. Depoda korumalı kutu içlerinde muhafaza edilen tekstiller, ders süresince sorumlu öğretim elemanı gözetiminde kutularından çıkarılmakta, ders bitiminde tekrar uygun biçimde depolanmaktadır (Foto 5-6). Ayrıca lisansüstü eğitimlerini yürüten ilgili bölüm öğrencileri depoda bulunan pek çok tekstil eseri, bilimsel araştırmalarında incelemiş ve literatüre kazandırmıştır.

Tekstil eserler ülke ve etnik grupları değerlendirilerek sınıflanmış ve arşivlenmiştir. Bu sınıflamalar depolama sisteminde ayrıca harflendirilerek kutulara A,B,C,D, gibi isimler verilmiştir (Foto 7-8-9). Kategorize edilen tekstil kutuları çeşitli kodlarla isimlendirilmiş ve elektronik arşiv oluşturulmuştur. Bugün çalışılmak istenen tekstil parçanın ilgili bilgileri depoya ait elektronik sisteme girildiğinde, bulunduğu kutu ve saklama yeri bilgisi alınabilmektedir. Bu tür çalışmaların benzer biçimlerde eser koruyan merkezlerce de kullanılabilirliği önemlidir.

Foto 5 - 6 Tekstil deposu çalışanları

Foto 7 - 8 -9 Tekstil deposunda kutuların sınıflanması ve etiketlenmesi

2.3.Koruma yöntemleri

Merkezde bulunan tekstiller, tekstillerin korunma yöntemleri gözetilerek uygun şartlarda depolanmıştır. Her ülke ve etnik grup için ayrı bir depolama kutusunun oluşturulduğu merkezde, depo ve çalışma odası bölümleri ayrı tutulmuştur. Zaman, zaman arşiv çalışmaları yapılarak veriler güncellenmektedir (Foto 10-11).

Foto 10- 11 Tekstil deposunda arşiv çalışması

Depo kısmında ısı ve ışık şartları tekstillerin bozulmadan korunmasına olanak sağlamaktadır. Depoda görevli bir öğretim elemanı ve yüksek lisans öğrencilerinden oluşan yardımcıları bulunmaktadır. Çeşitli projeler ve çalışma grupları ile randevu sistemi ile incelemeler yürütülmektedir. Tekstil eserler, bölümde okuyan öğrencilerin ders içerikleri kapsamında sınıflara taşınabilmekte, daha sonra depolama şartlarına uygun biçimde dinlendirilmeleri sağlanmaktadır.

Tekstillere koruma amaçlı yıllık olarak birtakım ilaçlama ve bakım hizmetleri uygulanmaktadır. Bu hizmetler bölüm içinde görevli kişiler tarafından yapılabildiği gibi dışarıdan profesyonel hizmet alınarak da yapılmaktadır. Merkezin koruma yöntemleri ve tekstileri araştırmacılar ile paylaşma biçimleri diğer ilgili merkezlere örnek oluşturabilir.

2.4. Korunan Türk Tekstilleri ve Bazı Özellikleri

Her kültürün yaşayış biçimi ve özellikleri hakkında fikir veren giyim, kuşam eşyaları, onların

saklandığı, depolanıp korunduğu ve incelendiği merkezlerde de ait olduğu topraklar hakkında bilgi verici niteliktedir. Türk tekstilleri korunduğu depoda bazı kategorilere ayrılarak saklanmaktadır. Bu kategoriler oluşturulurken eşyanın fiziksel ve kullanım özellikleri göz önünde tutulmuştur. Bu amaçla tekstiller giyim eşyaları ve geleneksel kıyafetler (kaftan, önlük, ferace, şalvar, gömlek, pantolon,vb.), çeşitli amaçlarla kullanılan dokuma parçaları ve nakış işlemeli örtü ve eşyalar olarak sınıflanmıştır.

2.4.1. Giyim eşyaları

On dokuzuncu yüzyıl kentsel Türk geleneksel giyim karakterini koruyan eserlerin çoğunluğu oluşturduğu koleksiyonda yer alan geleneksel kıyafetler kadın, erkek ve çocuk kostümü olarak kategorize edilmiştir. Giyim eşyalarının bazıları depoda korunurken bazıları oluşturulan vitrin de sergilenmektedir. Bu sergileme esnasından belgelenen örnekler aşağıda yer almıştır.

Soldaki erkek kostümü Charles Langdon tarafından satın alınmış ve merkeze hibe edilmiştir. İskenderiye Mısır'da 1869 yılında kullanıldığı bilgisi ile birlikte koleksiyonda korunan erkek kıyafeti stil olarak Arap değil, Türk Osmanlı izleri taşımaktadır. Bu biçimdeki üst giysilerinin Osmanlı İmparatorluğu boyunca hükümetin elbisesi olduğu da bilinmektedir.

Sağda görülen ise kullanılan doku ve malzemelerin zengin kombinasyonlarını gösteren, erken on dokuzuncu yüzyılın tipik bayan kıyafetidir. Koleksiyona yine aynı biçimde kazandırılmıştır.

Aşağıda görülen mor çizgili kumaştan üretilmiş kadın üst giysisi Gaziantep yöresine aittir. Alaca olarak isimlendirilen kumaşın üretimi bugün Gaziantep'te devam etmektedir (Foto 12). Alaca daha basit düz örgü tekniği ile iki renk kullanılarak dokunabilen pamuklu bir kumaş türüdür (BAKIRCI, 211). Gaziantep'te halen geleneksel elbise üretimi için alaca üreten dokumacılar ve boyacılar vardır. Giysi tek parça olarak üst giyim parçası şeklinde üretilmiştir.

Foto 13 te görülen renkli çizgili tekstil parçaları ise özel günlerde hemen, hemen herkes tarafından giyilen geleneksel Türk kadın elbise örneğinin detaylarıdır. Gaziantep yöresine ait olan bu dokuma kumaşın teknik özelliklerine bakıldığında, yüzeyde görünür olmayan ipek çözgünün bir pamuk atkı ile sıkıştırılması sonucu yüzey oluşması esası göze çarpmaktadır (İMER, 2001). Yöresel ismiyle"kutnu" olarak isimlendirilen bu tür kumaşların koleksiyondaki adı ise ipekli kumaş olarak görülmektedir. Kumaş yüzeyinde en göze çarpan renkler kırmızı ve sarı, aynı zamanda az olarak ise mavi ve mor tonlarıdır.

Foto 12 Alaca kumaştan dikilmiş

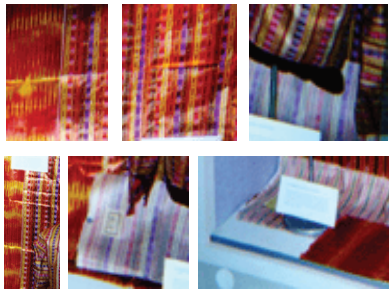


Foto 13 Kutnu kumaş detayları kadın kıyafeti

Aşağıdaki örnekte görülen kadın üst giysisi ise 19 yy. günlük kadın kıyafeti olarak kayıt edilmiştir. Yöresel özellik taşıyan boyuna çizgili kumaştan tek parça olarak dikilen kıyafet "v" yaka detayı ile ilgi çekicidir. Etek kısımları incelendiğinde ise üç etek olarak bilinen parçalı etek yapısı mevcuttur (İNALCIK, 2008). Klasik bir üst giysisi olan parça, beline kuşak takılarak kullanılmaktadır. Koleksiyonda iyi durumda olduğu için genellikle vitrinde teşhir edilerek saklanmaktadır (Foto 14).

Foto 14 Üç etek kadın kıyafeti

Aşağıda görülen gelin kıyafetlerinin ortak özelliği kırmızı renkli olmalarıdır. Solda görülen örnek koleksiyona 1989 da kazandırılmıştır. Gelin üst giysisi olarak isimlendirilmiş olan eserin Anadolu

daki adı "Bindallı"dır. Pamuklu kumaş üzerine sim, sırma ile sarma tekniğinde bitkisel motifli işlemeleri bulunan bindallının iki kenarında derin yırtmaçları bulunmaktadır. Dival işleme tekniği kullanılmıştır. İki ön kapağın tamamı bitkisel motiflerin sıralandığı bir kompozisyonla işlemelidir. Kol üstünde de işlemeleri buluna giysinin arka yüzeyi sadedir. Sağlam biçimde korunmaktadır (Foto 15).

Sağda bulunan örnekte ise bindallı biçimi değişmiş ve giysi pelerin olarak tasarlanmıştır. 2006 yılında koleksiyona kazandırılan eser Anadolu çizgisinden uzak bir tasarım ile dikilmiştir. Arkada kapişonesi bulunan gelin kıyafetinin ön yüzey iki kapağında Arapça yazılar dival tekniği kullanılarak işlenmiştir. Tekstiller üzerinde yazı, iyi dilek ya da duaların bulunduğu örnekler her toplumun kendini ifade ediş biçimi olarak ta düşünülebilir. Bu tür örnekler her dönem, o dönemin özelliğine uygun olarak üretilmiştir (ROGERS, 1983). Muhtemelen iyi dilek ya da bir duaya yer verilen kompozisyon etek uçlarında bitkisel çiçek motifleri ile tamamlanmıştır. Pelerin sağlam biçimde korunmaktadır (Foto 16).

Foto 15 Bindallı kadın kıyafeti

Foto 16 Pelerin bayan kıyafeti

Arapça yazılar ve tuğraların bulunduğu bir kompozisyon görülen şal 19. yy saray giysisi olarak kullanılmıştır. Koleksiyona 1979 da İstanbul dan kazandırılan eser, kapişone olarak ta kullanılmıştır. Çok amaçlı bir kadın üst giysisi olarak belirtilen eserde krem rengi zemin üzerine bakır rengi sim sırma iplik ile yapılan dival tekniğinde işlemeler dikkat çekmektedir. Arapça yazı ve tuğraların dışında bitkisel motiflerden oluşan kompozisyonlar da göze çarpmaktadır. Sarma tekniği kullanılan eserde iki uzun ön parça baş arkasında şapka oluşturacak biçimde dikilerek birleştirilmiştir. (Foto 17-18). Baş arkasında oluşan üçgenin uçları bir püskül ile süslenmiştir.

Foto 17 Kapişoneli kadın üst giysisi

Foto 18 Kapişoneli kadın üst giysisi detay

Aşağıda görülen ve Türkiye'de Güneydoğu Anadolu bölgesi'nden koleksiyona kazandırılan bu giysiler, 1914 yılına aittir. Savaş öncesi bir ülkenin içinde bulunduğu yoksulluk ve olumsuz ekonomik şartları ele veren bu tekstiller, dönemin gelir düzeyi ile de ilgili fikir vermektedir. Kıyafetlerde görülen yamalar ekonomik durumun bir aynasıdır. Bunlar köylülerin gündelik giyim eşyası olarak kullandığı bazı parçalardır. Günlük hayatta en çok kullanılan cepken ve önlük gibi üst giyim ürünleri dikkati çekmektedir.

Genellikle evde dikilen bu eşyaların dikiş özellikleri incelendiğinde el dikişi ağırlıklı oldukları görülür. Kumaşlar ise el dokuması pamuk ve yünlü kumaşlardır. Giysilerin renklerine bakıldığında canlı renkler göze çarpar. Kırmızı ve tonları ile farklı kumaş parçalarından oluşan yamalar dikkat çekicidir. Bu yamalar oluşturulurken belli bir estetik anlayış gözetilmiştir (Foto 19-20). Türkiye'nin etnik bölgelerinde sıradan insanların gündelik giyim eşyası olarak kullandığı bu parçalar, tekstil çalışma grupları için son derece nadir bulunan ve paha biçilmez bir özellik taşımaktadır.

Foto 19-Yamalı erkek üst giysisi

Foto 20-Yamalı kadın önlüğü

Sol altta görülen yamalı şalvar ise yine 19. yy erkek dış giyim örneklerindendir. Çeşitli kumaşların yama şeklinde birleşiminden oluşan şalvar, kırsal kesimde günlük kıyafet olarak kullanılmaktadır. Belinde el bükümü yün uçkuru bulunan şalvarın ebatlarının oldukça geniş olması dikkat çekicidir (Foto 21). Bu tür ölçüler tekstilin kullanıldığı topraklarda yaşayan ırkların bazı özellikleri hakkında da fikir verici niteliktedir. Ayrıca koleksiyondaki bilgi notlarında çoban giysisi olduğu belirtilmektedir.

Sağ altta görülen çarık ise 19. yy a ait meşin deri ve üstü işlemelidir. Kenarlarında bulunan süsleme detaylarından kadın kullanım eşyası olduğu düşünülmektedir. Büyüklüğüne bakıldığında da aynı yargıya varılmaktadır. Gaziantep ve çevresinde üretildiği düşünülen çarık, koleksiyona yine o bölgeden kazandırılmıştır. Sağlam biçimde korunmaktadır (Foto 22).

Foto 21 Yamalı erkek şalvarı

Foto 22 Deri çarık

Aşağıda 19. yy, la ait el dokuması kumaştan üretilmiş erkek üst giysisi görülmektedir. Tipik ipek çizgili dış giyim örneklerine benzeyen bu tekstilin özelliği yün dokuma olmasıdır. Yukarıda söz edilen ipek çizgili kumaşlara benzer ancak bu ceket yerel olarak elde edilen yünün elde eğrilmesi ve doğal boyar maddeler ile renklendirilerek dokunması sonucu elde edilmiştir. Sıcak tutma özelliği olan kışlık bir üst giysidir. Koleksiyona Doğu Anadolu Bölgesi'nden kazandırılmıştır. Giysiyi yörük kökenli doğu Anadolu kadınının ürettiği düşünülmektedir. Giysi, iç giyim olarak kullanılan gömlek ve şalvar ile giyilmektedir. Giysinin iç kenarlarında kenar temizleme materyali olarak kullanılan farklı renkteki kumaşlar dikkat çekicidir.

Sağda bulunan kadın giysisi ise günlük kadın kıyafetine örnek olan ve işlik olarak ta bilinen önlükten oluşmaktadır. Kırmızı ve krem renkli olarak pamuklu kumaştan üretilen önlüğün bazı kısımlarında yamalar görülmektedir. Önde görülen krem renkli süsleme detayları dikkat çekicidir. Görüldüğü gibi günlük elbise üzerine boyundan bağlamalı biçimde takılarak kullanılmaktadır. Baş süsleme detayları yine yörenin özelliği göz önünde tutularak kompoze edilmiştir. Teşhir salonundan çekilen bu fotoğrafta görülen giysiler, iyi durumda olarak korunmaktadır (Foto 23).

Foto 23 Günlük erkek ve kadın giyimi

2.4.2. Dokuma parçalar

Koleksiyonda bulunan dokuma parçaların sayısı oldukça azdır. Genellikle taşıma kolaylığı nedeniyle kişisel küçük tekstillerin toplandığı koleksiyonda, malzemesi itibari ile hafif ve küçük ebatlı bazı dokuma parçalarına da rastlanmıştır.

Yolluk olarak dokunan tekstil eserde sırasıyla mor, açık yeşil, bordo, yeşil, turuncu renkler kalın ve ince çizgilerin serbest biçimde yerleştirilmesi ile oluşmuştur. Düz dokuma tekniği kullanılarak ve dar ebatlı olarak kullanım alanına uygun biçimde üretilmiştir. 85x280 ebadındaki dokuma, tek parça olarak korunmaktadır. 19. yy ev kullanım eşyası olarak dokunan yolluğun hammaddesi yündür (Foto 24).

Foto 24 Dokuma yolluk

Üç dar enli dokumanın birleştirilmesi ile elde edilen dokuma perde, koleksiyona Doğu Anadolu Bölgesi'nden 1990 yılında gelmiştir. Farklı zemin renklerindeki üç parçadan oluşan eser, yük perdesi olarak kullanılmıştır. Yün kullanılarak cicim tekniğinde oluşturulan geometrik üçgen biçimleri tüm yüzeyde tekrarlanmakta, içlerinde ise altı yönlü oklar görülmektedir. Her parçanın iki kenarında da geometrik zig-zaglar ve içlerinde bitkisel çiçek motifleri göze çarpmaktadır (JIRAUSEK, 2012). Sırasıyla krem, mavi ve açık kahverengi zeminler üzerinde yine bu renklerin desen ipi olarak kullanıldığı dokumaların, 80 cm eninde bir tezgâhta dokunduğu görülürken, sağlam durumda olmadıklarından parçaların gerçek boy ölçüleri tespit edilememiştir (Foto 25).

Foto 25 Dokuma perde

Foto 26 Dokuma peşkir

Koleksiyona 1989 yılında kazandırılan peşkir, pamuk hammadde ile dokunmuş mekikli bez dokuma özelliği taşımaktadır. Ege bölgesinden elde edilen eserin bilgi künyesinde Denizli de bulunan bez dokuma tezgâhlarında dokunduğu belirtilmiştir. 80x200 cm ebatlarındaki eserin zemin rengi krem, desenlerinde ise kırmızı ve devetüyü renkleri görülmektedir. Sembolik geometrik formların sıralı olarak yer aldığı kompozisyonda serbest biçimde oluşturulmuş farklı kalınlıklardaki renkli çizgiler göze çarpmaktadır. Kenar temizleme tekniği olarak ise ponponlu bağlama tekniklerinden faydalanılmıştır. Eser sağlam biçimde korunmaktadır. Koleksiyonda bulunan az sayıdaki bez dokuma olması özelliği ile önemlidir (Foto 26).

2.4.3.İşlemeli tekstiller

Aşağıda görülen tekstil parça koleksiyona orta Anadolu dan 1980 yılında gelmiştir. 60x75cm ebatlarındaki eser kırlent olarak kullanılmıştır. Kırmızı zeminli ön yüzünde geometrik formlu biçimlerin kompoze edildiği göbek ve etrafında 16 adet şal deseni görülmektedir. Farklı renkteki pamuklu kumaşlar ile aplike, zincir işi ve desen sınırlarında kordon tutturma teknikleri uygulanan kırlentin arka kısmı işlemesiz olarak planlanmıştır. Dört köşesinde renkli kordonlardan oluşan püsküller göze çarpmaktadır (Foto 27-28). İç kısmı astarlı biçimde üretilen tekstil, sağlam biçimde

Foto 27-28 İşlemeli kırlent ve detay

Aşağıda solda görülen eser masa örtüsü olarak dikdörtgen formda tasarlanmıştır. 60x100 cm ebatlarındaki örtü, 1987 de koleksiyona kazandırılmıştır. Zemini krem rengi pamuklu kumaştır. Türk işi tekniği kullanılan örtünün işlemelerinde ise kırmızı, lacivert, açık mavi, sarı, bordo renkleri kullanılmıştır. Eserin tüm yüzeyinde nar motiflerinin birbiri içindeki klasik bir kompozisyonu göze çarpmaktadır. Sağlam biçimde koleksiyonda sergilenmektedir (Foto 29).

Sağda bulunan işlemeli kese ise 1978 yılında koleksiyona kazandırılmıştır. Ön yüzünde hesap işi tekniği kullanılarak işlenmiş saksı içindeki çiçeklerin yerleştirildiği bitkisel bir kompozisyon görülmektedir. Saksının alt kısmında kompozisyona zemin oluşturan geometrik biçimli sonsuz motifler tekrarlamalı olarak yerleştirilmiştir. Tekstilde krem rengi keten kumaş üzerinde sarı, kırmızı, mavi, yeşil, turuncu ve krem renkli iplikler kullanılmıştır. Kesenin arka yüzü işlemesiz olarak planlanmış, ağız kısmında ise herhangi bir tutucu sistem kullanılmamıştır (Foto 30).

Foto 29 İşlemeli masa örtüsü

Foto 30 İşlemeli kese

Aşağıda görülen işlemeli masa örtüsü köşe detayıdır. Koleksiyonda 80x120 cm ebatlarında çok amaçlı örtü olarak belirtilmiştir. 2005 tarihinde Orta Anadolu'dan koleksiyona kazandırılan eserin iki kısa kenarı işlemeli olarak planlanmıştır. Anadolu çeyiz geleneğinin bir parçası olarak üretilen eserde zeminde doğal renkli keten dokuma görülürken, işleme tekniği olarak "hesap işi" tekniği ile bitkisel motiflerin tekrarlamalı bir kompozisyonu görülmektedir. Kırmızı, yeşil mavi ve altın sim, sırma renkleri kullanılan tekstil, tek parça olarak ve sağlam biçimde korunmaktadır (Foto 31).

Foto 31 İşlemeli örtü

Foto 32 Kadın figürü işlemeli mendil

İpek kumaş üzerine tek köşesi işlemeli biçimde üretilen mendil, koleksiyona 1979 da kazandırılmıştır. Marmara bölgesi'nden elde edilen mendilin ebatları 30x30 cm dir. Tek köşesinde Anadolu kadın kıyafetlerinin detaylarını verir biçimde bir Anadolu kadını resmedilmiştir. Sarma tekniği kullanılarak pamuklu iplik ile işlenen eserde kadın kıyafetinin detaylarına uygun olarak kırmızı, mavi ve açık kahverengi renkleri kullanılmıştır. Koleksiyonda sağlam biçimde korunmaktadır (Foto 32).

3.DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Koleksiyonda bulunan giyim ve kullanım eşyaları incelendiğinde, hepsinde görülen ortak özellik, Anadolu halkının yaşam özellikleri açısından bilgi vermesi ve etnoğrafik özellikler taşımasıdır. Koleksiyonda en çok giyim eşyası özelliği taşıyan kişisel parça bulunmaktadır. Bu özellik koleksiyonu toplayan kişilerin ilgi alanları ile de doğru orantılı olabilir. Ancak genel kullanım alanı bulan dokumalar ve tekstillerin sayısı oldukça azdır. Bu tür tekstillerin daha büyük ebatlı ve zor taşınabilir olduğu düşünüldüğünde, bu sonuç ile karşılaşmak oldukça doğaldır. Toplama yoluyla oluşturulan koleksiyonlarda genellikle kolay taşınabilir parçaların çoğunlukta olduğu genel bir gözlemdir. Koleksiyonda aksesuar niteliği taşıyan bazı eşyalar da bulunurken yine bunların sayılarının az olması dikkat çekicidir.

Eserler genellikle Anadolu günlük hayatın parçası olan eşyalardan oluşmaktadır. Üst giyim eşyalarına daha çok rastlanırken bazı mutfak kıyafetlerinin olması da dikkat çekicidir. Bayan kostümleri sayıca daha fazla iken erkek ve çocuk kıyafetleri sınırlı sayıdadır. Ayrıca saray kullanım eşyası olduğu düşünülen bazı parçalara da rastlanmıştır. Tekstillerin bazılarının kumaşları değerli olarak nitelenen ipek, ve sim sırma işlemeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğunda ise günlük kullanıma uygun olarak keten ve pamuklu dokumalar göze çarpmaktadır. İşlemeli eserlerde ise işlemeler oldukça sade ve desenler geleneksel özellik taşır niteliktedir.

Bu özellikleri taşıyan eşyaların, üretildikleri bölgeden kilometrelerce uzakta korunması ve ilgililer ile paylaşılıyor olması oldukça önemlidir. Bu alanda eğitim alan öğrencilere bir döneme tanıklık eden eşyaların kaynaklık etmesi, öğrenilen teorik bilgileri kalıcı kılacaktır. Burada seminer ve araştırma konuları üzerinde çalışan bazı öğrencilerden alınan bilgilere göre bazı öğrenciler bu tekstillerin üretildiği ve kullanıldığı toprakları merak etmiş ve Türkiye ye gelerek çalışmalarını burada yürütmüşlerdir. Onlardan alınan verilere göre etnik özellik taşıyan ülkelerin eserlerine ilgi her zaman daha fazla olmaktadır. Türkiye ve Anadolu da bu özelliklere sahiptir.

Bu veriler, ülkemiz ve Türk tekstillerinin tanıtılması açısından önemli sonuçlar olarak değerlendirilebilir. Bu tür merkezlerin dünya üzerinde üretilen eserlerin kıyaslanması ve kategorize edilmesi açısından da olumlu bir katkısı bulunabilir. Aynı şekilde benzerliklerin tespiti de yine bu tür koruma faaliyetleri ile sağlanmaktadır. Tüm bu sonuçlar değerlendirilerek koleksiyonun önemli bir misyona aracılık ettiği söylenebilir. Ayrıca merkezin bu tür faaliyetlere öncülük edebilecek bir eğitim kurumunun parçası olduğu da unutulmamalıdır.

4.KAYNAKÇA

Naci BAKIRCI, 2012, Konya Müzesi Kumaş Kataloğu,Konya.

Charlotte JİRAUSEK, Cornell University Human Ecology College Fiber Sicience&Apperal Design, "History of Color and Design in Textiles" dersi, basılmamış ders notları, Mart-2012, Ithaca, Newyork.

Fikri SALMAN, 2011, Türk Kumaş Sanatı, Atatürk Üniversitesi BAP Yayını, Erzurum.

Zahide İMER, 2001, "Gaziantep Yöresinde Üretilen Kutnu, Alaca ve Meydaniye Kumaşlarının Bazı Teknik Özellikleri, Ankara.

Halil İNALCIK, 2008, "Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Clive ROGERS, 1983," Early Islamic Textiles", Rogers &Podmore Print, Brington.

ULUSAL GAZETE VE DERGİ MİZANPAJLARINDA TASARIM VE İÇERİK YÖNETİMİ

Öğr.Gör. Abdulkerim Turkaya
Doç.Dr. Ali Tomak

ÖZET

Güncel yaşantıda gazete ve dergi gibi iletişim araçlarının yayın teknik ve yöntemleri genel olarak birbiriyle benzerlikler göstermesine karşın, sunum ve kullanıma ilişkin farklılıklar göstermektedir. Bilgi edinmek amacıyla okunan her yayın, görsel düzeni, oluşturduğu işlevsel ve estetik etkisiyle dikkat çeker. Bir yayının etkili olabilmesi; hem o yayının içeriksel niteliği, hem de iletişimsel açıdan tipografisi, fotoğrafları, tercih edilen baskı tekniği, kağıt seçimi ve görsel iletişim açısından okuyucusuna sunumuyla doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle sayfa tasarımcıları, metinsel içeriğe bağlı işitsel estetik ile görsel estetiğe bağlı uygun bir düzenlemeyi iyi kavrayarak ve doğru kullanarak sayfa tasarımı/mizanpaj yapmak zorundadır. Çünkü, iyi bir sayfa tasarımı/mizanpaj, okuyucunun, içeriğin niteliğini beğenmesi kadar, ilgili yayında var olan işlevsel ve estetik yaklaşımı da beğenmesiyle mümkün olabilecek ve yayının okur üzerindeki etkisini çift yönlü artırabilecektir.

Anahtar kelimeler: Sayfa tasarımı, grafik tasarım, gazete tasarımı, dergi tasarımı, mizanpaj

NATIONAL NEWSPAPER AND MAGAZINE LAYOUT DESIGN AND CONTENT MANAGEMENT

ABSTRACT

Current experiences in the newspaper and broadcasting techniques and methods of communication tools such as magazine show despite the overall similarities with each other are different for the presentation and use. Each publication read to learn, visual layout, draws attention to the functional and aesthetic effects it creates. The effect of a publication; contextual nature of that broadcast, and communicative aspects of typography, photos, preferred printing technique, is directly linked to the reader in terms of paper selection and the presentation of visual communication. There fore, page designers, visual aesthetics and visual aesthetics due to the textual content depends on a suitable arrangement by using a good understanding and the correct page design / layout has to do. Because a good page design / layout, the reader, as like the nature of the content there will only be possible with the relevant publication like the functional and aesthetic approach and may increase the impact on the readers of the publication duplex.

Keywords: Page design, graphic design, newspaper design, magazine design, makeup

GİRİŞ

İnsanın çevresiyle etkileşim sürecindeki eğitimin temelinde iletişim yatmaktadır. İnsan, yaşadığı yakın çevresinde ve dünyada olup bitenleri öğrenmek, fikirlerini başkalarına iletmek ihtiyacındadır. Sahip olduğu bilgiyi başkalarına aktarabilme amacıyla da çok çeşitli iletişim araç/yöntemlerinden faydalanmıştır. Başlangıçta işaret ve simgeler ile iletişim kurmaya çalışan insanoğlu, zaman içerisinde seslere karşılık gelen şekiller yaratarak yazıyı icat etmişlerdir. Matbaa'nın keşfiyle birlikte yayımcılık sektörü gelişmiş, matbaalarda basılan yayınlar daha geniş kitlelere ulaşmış ve bu sistem insanoğlu tarafından günümüze kadar yoğun bir biçimde kullanılmıştır.

İlerleyen zaman içerisinde gelişen teknolojiler ve 1980'lerden itibaren kişisel bilgisayarların masaüstü yayıncılıkta kullanılmaya başlanması, yayın tasarımının önemini arttırmıştır. Böylece etkileyici görsellikteki tasarımların üretimi ve en hızlı şekilde okura iletimine olanak sağlamıştır. Zaman içerisinde ise yayıncılık, kağıda bağımlı olmaktan çıkarak, elektronik ortamda özel biçimlerde de okura sunulmuştur (Pektaş, 2009, s. 1).

Bugün tüm dünyada yayımcılık sektörü teknolojinin hızlı gelişimine bağlı olarak biçim ve içerik açısından değişimler geçirmektedir. Bir iletişim aracı olarak hayatımızın hemen her alanında bulunan internetin, bugün bilgiye ulaşma ve yayma

konusunda sağladığı kolaylıklar, bu teknolojiyi yayıncılık sektörü içinde önemli bir konuma getirmiştir. Ancak, güncel yaşantıda gazete ve dergi gibi iletişim araçlarının yayın teknik ve yöntemleri genel olarak birbiriyle benzerlikler göstermesine karşın, sunum ve kullanıma ilişkin bazı farklılıklar göstermektedir. Bilgi edinmek amacıyla okunan her yayın, görsel düzeni, oluşturduğu işlevsel ve estetik etkisiyle dikkat çeker.

Bir yayının etkili olabilmesi; hem o yayının içeriksel niteliği, hem de iletişimsel açıdan tipografisi, fotoğrafları, tercih edilen baskı tekniği, kağıt seçimi ve görsel iletişim açısından okuyucusuna sunumuyla doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle sayfa tasarımcıları, metinsel içeriğe bağlı işitsel estetik ile görsel estetiğe bağlı uygun bir düzenlemeyi iyi kavrayarak ve doğru kullanarak sayfa tasarımı/mizanpaj yapmak zorundadır. Çünkü, iyi bir sayfa tasarımı/mizanpaj, okuyucunun, içeriğin niteliğini beğenmesi kadar, ilgili yayında var olan işlevsel ve estetik yaklaşımı da beğenmesiyle mümkün olabilecek ve yayının okur üzerindeki etkisini çift yönlü artırabilecektir.

Günlük hayatımızda bir kitapçının, marketin önünden geçerken veya raflara bakarken onlarca gazete ve dergiyle birkaç saniye için karşı karşıya geliriz. Bu durum gazete ve dergiyle ilk selamlaşmadır ve bunu ortaya çıkaran ise o yayının ilk sayfasıdır. İşte bu birkaç saniye görsel iletişim tasarımcısı ve yayın kuruluşu için çok önemli bir zaman dilimidir. Bu zaman diliminde tasarım ve içerik, okuyucuyu yayına çekip aldırmaya zorlar. Böyle bir eylemde bulunan okuyucu yayınla kısa bir iletişim içine girmiş, yayına yaklaşmış, eline almış ve daha yakından incelemeye koyulmuştur bile. Çünkü görsel bir tasarım ürünü olan gazete ve dergiler; kapağıyla, sayfa düzenlemesiyle, biçimiyle okuyucuya bir bir bütünlük sağlar. Ayrıca yazılı ve görsel basında yer alan yayınların logosu, yayının boyutu, kurumsal renkleri, kullandığı yazı karakteri gibi unsurlar okuyucu tarafından bir kurum kimliğinin oluşmasında da çok önemli bir rol üstlenmektedir.

SAYFA TASARIMI / SAYFA DÜZENİ / MİZANPAJ

Mizanpaj, Fransızca "mise en page" tanımının karşılığı olarak dilimize yerleşmiş ve "sayfalama" anlamı taşımaktadır (TDK, 2015). Günümüzde sanat ve tasarım terminolojisi içerisinde çoğunlukla "sayfa düzeni" veya "sayfa tasarımı" olarak karşımıza çıkmaktadır. Basılı kitle iletişim araçları olarak bilinen; gazete, dergi, kitap, broşür, katalog vb. materyallerin başlangıç aşamasını ifade etmektedir.

Sayfa tasarımı eldeki yazıların, fotoğraf, grafik gibi görsel malzemenin; önem sırasına göre, belirli bir düzen ve kurallar çevçevesinde okurun ilgisini çekecek şekilde iki boyutlu bir yüzeye yerleştirilmesidir (Seçim, 1996, s. 3).

Sayfa düzeni, metnin ve görsel ögelerin bir tasarım içinde yerleştirilmesiyle ilgilidir. Bu ögelerin birbirlerine ve tüm tasarım şemasına göre nasıl yerleştirildiği, içeriğin okuyucular tarafından nasıl görüldüğünü, aldılandığını ve okuyucuların tasarıma yönelik duygusal tepkilerini etkileyecektir. Sayfa düzeni, bir tasarımda sunulan bilginin algılanmasına yardımcı veya engel olabilir. Benzer bir şekilde abartısız bir sayfa düzeni, içeriğin öne çıkmasına izin verirken; yaratıcı sayfa düzenleri bir işe değer ve süsleme katabilir (Ambrose & Harris, 2013, s. 6).

İletişim ve okuma amacıyla basımı yapılan her yayın okunmadan önce görülür ve görsel etkisiyle dikkat çeker. Başka bir deyişle; yayını oluşturan sayfalarda yer alan tamamlayıcı malzemelerin (yazı, resim, fotoğraf, grafik vb) doğru ve yerinde kullanılması gerekir. Tüm bu düzeni sayfada sağlayabilmek için sayfa tasarımının iyi yapılması o yayının daha çok ilgi çekmesini sağlar. Kısacası; sayfa tasarımı (mizanpaj) olmadan düşünceler anlatılamaz. Görsel imajla ilgili gerekli mesaj iletilemez (Ketenci, 2007, s. 4). Bir yayının etkili olabilmesi; hem o yayının içeriksel niteliği, hem de iletişimsel açıdan tipografisi, fotoğrafları, tercih edilen baskı tekniği, kağıt seçimi ve görsel iletişim açısından okuyucusuna sunumuyla doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle sayfa tasarımcıları, metinsel içeriğe bağlı işitsel estetik ile görsel estetiğe bağlı uygun bir düzenlemeyi iyi kavrayarak ve doğru kullanarak sayfa tasarımı/mizanpaj yapmak zorundadır. Çünkü, iyi bir sayfa tasarımı/mizanpaj, okuyucunun, içeriğin niteliğini beğenmesi kadar, ilgili yayında var olan işlevsel ve estetik yaklaşımı da beğenmesiyle mümkün olabilecek ve yayının okur üzerindeki etkisini çift yönlü artırabilecektir.

Elinize aldığınız herhangi bir gazete veya dergiyi karıştırdığınızda en çok ilginizi çeken, okumanız için size ilginç gelen yazıları ve dikkatinizi çeken resimleri veya ilk anda size etkileyen unsurları bir kenara not ettiğinizde, sıralamada sayfa tasarımının/mizanpajın sağladığı görsel unsurların olduğunu görebilirsiniz.

Herhangi bir dergi ya da gazeteye göz gezdirilirken genellikle üç aşamalı bir yol takip edilmektedir:

Birinci Aşama: Okur gazete ve dergiye şöyle bir göz atar, ilk dikkatini çeken şeyler ana başlıklar, görsel ögeler, sayfa üzerinde kullanılmış renkler ve çerçevelerdir. Bu aşamada sürekli okuma alışkanlığınızın olduğu köşe yazılarını da takip edersiniz.

İkinci Aşama: Okur, gazete ve dergiye göz attıktan sonra ilgisini çeken ilk yere yönelir. Yazıların başlıklarına, alt-üst başlıklarına, yazının akışına dikkat eder. Bu dikkat çekişi en çok etkileyen bu ögelerin görsel yerleşimi ve etkin bir mizanpaj kurgusudur.

Üçüncü Aşama: Bu aşamada okur, yazının metin kısmını okuyacaktır. Burada okunabilirlik ve okunaklılık önem kazanır. Görsel ve tipografik kurgu ön plandadır. Bu aşamada da yazının uzunluğu okur tarafından dezavantaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan araştırmalar 200 satırlık yazıların %40'ı ile %50'sinin başlıkla son paragraf arasında okunmadığını göstermektedir. Bu nedenle gazete ve dergi sayfalarının tasarımlarında eldeki bilgiler okunabilirlik açısından önem sırasına ve okurun dikkatini çekecek, okuma kaloylığı sağlayabileyecek şekilde yerleştirilmelidir.

Günümüzde, modern dergi ve gazete yayıncılığında içerik yönünden zenginliğin yanı sıra ilgili yayının tanınırlılığını ve tiraj bakımından başarılı olmasını sağlayan en önemli unsur tasarımcısının yapmış olduğu sayfa tasarımı ile yaratılan görsel imajdır.

1. Sayfa Tasarımının İşlevi

Görsel tasarımın dilini, belirli bir mesajı ya da bilgiyi problem olarak ele alıp çözümlenmesi oluşturur. Amaç, belirlenen hedef kitleye en etkili ve uygun bir şekilde mesajın ya da bilginin verilmesidir (Alpan, 2005, s. 27). Sayfa tasarımcısı sayfayı düzenlerken sayfa içeriğinde yer alan bilgileri olabildiğince anlaşılır, okunabilir ve akıcı bir üslupla okura ulaştıracak bir mizanpaj uygular. Neyin önemli olduğunu okura ilk elden sunan, hangi haberin daha ön planda olması gerektiğinden, okurun hangi fotoğrafı ilk önce görmesi gerektiğine kadar görsel bir hiyerarşi sağlar. Yayın türüne göre geçerli olan genel ve estetik kurallarını tasarım ilkeleri ile birlikte uygulayarak, ortaya çıkardığı tasarım ile yayına farklılık kazandırır.

Genel olarak sayfa tasarımcısı;

Bilgiyi düzenler: Okur eline aldığı gazete veya dergide neyin nerede olduğunu bilmelidir. Uygulanan sayfa tasarımı okuru yönlendirici nitelikte olmalıdır.

Bilgileri derecelendirir: Tasarımcı, mevcut yayının yayım kriterleri doğrultusunda yazı ve görselleri önem sırasına göre hangisinin ön planda olması gerektiğini belirleyerek okura sunmalıdır.

Yayının görüntüsünü estetik kılar: Sayfa tasarımı, göz ile yayın arasındaki ilişkiye dayanır. Bu nedenle sayfadaki görsel estetik bütüncül bir yapıda oluşturulur.

Yazıların değerini ortaya koyar: Tasarımcı, tipografinin sunduğu özelliklerden yararlanarak kullandığı yazı karakteri ile metinlere ayrı bir farkındalık ve dinamizm sağlar. Bu sayede metnin önemini ortaya çıkarır.

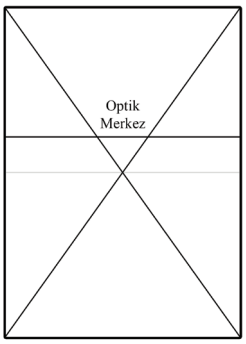
Yayının özgünlüğünü sağlar: Okurun, farklı yayınları birbirinden ayırt etmesini sağlayan en önemli özellik yayının sayfa tasarımı/mizanpajıdır. Uygulanan sayfa tasarımı okurun gözünde ayrıcalıklı ve özgün olmasını sağlar. Okur, takip ettiği yayının sayfa düzenine alışkın olduğu için neyin nerede olacağını önceden bilmektedirler (Tiryakioğlu, 2012, s. 8).

2. Sayfa Tasarımı İlkeleri/Prensipleri

Sayfa tasarımı, tasarımı yapanın yaratıcılığı ve üslubu ile doğrudan ilgili olmasına karşın genel bir estetik taslağa göre, bir tasarımın ögelerinin kapladıkları alanla ilişkili olarak bazı ilkelere sahiptir. Bu, aynı zamanda, biçim ve alanın

yönetimi olarak adlandırılabilir. Sayfa tasarımının amacı, iletilecek görsel ve metinsel ögeleri okuyucunun en az çabayla algılamasını sağlayacak biçimde sunmaktır. İyi bir sayfa tasarımıyla okur, basılı ve elektronik ortamlardaki oldukça karmaşık bilgiler arasında daha rahat yönlendirilebilir. Tasarımcı bunu yaparken, tasarımını bazı estetik ilkeler üzerine inşa eder. Bunlar:

Denge: Mevcut materyallerin sayfa üzerine okurun gözünü yormayacak, algılanmasını güçleştirmeyecek bir biçimde yerleştirilmesi ile ilgilidir. Denge, mutlak eşitlik olarak kesinlikle algılanmamalıdır. Mutlak eşitlik, hareketsizliği, durağanlığı ve monotonluğu beraberinde getirir. Sayfa tasarımında dengenin sağlanabilmesi için Optik Merkez ve Matematiksel Merkez kavramlarının iyi bilinmsi gerekir. Matematiksel merkez, sayfayı ortadan iki eşit parçaya bölerek elde edilir. Optik merkez ise, matematiksel merkez çizgisinin üzerinde yer alır. Bir başka deyişle; sayfanın sağ ve sol üst köşelerinden, yine sağ ve sol alt köşelerine çapraz şekilde (X çarpı işareti şeklinde) sayfanın üzerinde çizilen izafi çizgilerin kesişim noktasının hemen üzeridir. Bu noktadan hareketle sayfanın sağ ve sol, alt ve üst bölümleri arasında bir denge sağlanmış olur. Sayfa üzerindeki materyallerin matematiksel merkeze göre dağılımları genel olarak monotonluğu getirirken, optik merkeze göre dağılımları ise dinamizm katar ve okunurluğu arttırır.



Zıtlık/Karşıtlık: Yukarıda da bahsettiğimiz gibi görsel olarak etkili bir alan yaratmak sayfa tasarımında ön koşuldur. Bunu oluşturmanın yollardan birisi de sayfa içerisindeki ögelerin zıt (farklı boyutlarda ve şekillerde, açık-koyu renklerde, metinlerin farklı bloklanması vb.) olarak kullanılmasıyla sağlanır. Zıtlık, sayfa üzerinde yer alan bütün materyaller için uygulanabilir. Ancak gerektiğinden fazla kullanımı karışıklık yaratıp okunurluğu azaltabilir. Az kullanımı ise, sayfayı monoton gösterebilir. Bu nedenle sayfa üzerinde zıtlığın dengeli bir biçimde kullanılması gerekmektedir.

Odak: Sayfa tasarımında dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise sayfanın odak noktasıdır. Odak, bir sayfaya bakıldığında gözün nereye bakması gerektiğini tayin eden unsurdur. Sayfanın başlangıç noktasını belirler. Bu genellikle bir fotoğrafla oluşturulur. Yapılan araştırmalar insanların herhangi bir yayının okurken, gözün sayfada Z şeklinde hareket ettiğini göstermiştir. Yani, göz önce sayfanın sol üstünden sağa doğru hareket ediyor, sonra sol alta çapraz şekilde iniyor ve gözün hareketi sağ alt köşede son buluyor. Tasarımcı, sayfa tasarımını yaparken de bu kurala dikkat etmesi gerekmektedir. Her sayfanın tek bir odak noktası olmalıdır. Sayfa üzerinde birden fazla ve eşit ağırlıkta odak noktası oluşturacak ögelerin olması okuru şaşırtır. Örneğin, sayfaya herhangi bir fotoğraf yerleştirildiğinde, göz ilk olarak bu büyük lekeyi algılayacaktır. Fotoğrafı sayfanın neresine yerleştirirseniz yerleştirin göz ilk once o lekeyi algılayacaktır. Eğer sayfaya aynı büyüklükte iki adet fotoğraf yerleştirdiğinizde, etki birden değişecek ve ilk fotoğrafa rakip doğmuş olacaktır. Bu da sayfa üzerinde odağı yok edecek ve monotonluk oluşturacaktır. Eğer sayfa üzerinde birden fazla noktaya dikkat çekilmek isteniyorsa bunu, ön planda kullanılacak olan materyaller arasında bir zıtlık yaratacak şekilde sağlanabilir.

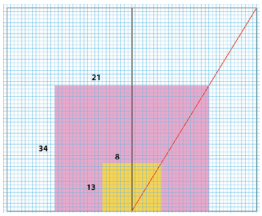
Oran: Altın oran, grafik sanatlar alanında, sayfa boyutları için temel oluşturur ve altın oranın ilkeleri dengeli tasarımlar elde etmede kullanılabilir. Altın oran, eski uygarlıklarca şaşmaz güzel oranları göstermek için düşünülmüştür. Bir çizgiyi yaklaşık 8/13 oranında bölmek, çizginin kısa bölümüyle uzun bölümü arasındaki oranın uzun bölümün büyüne oranıyla eşit olduğu anlamına gelir. Bu oranlara sahip nesneler, göze hoş görünen ve doğada sıkça bulunan nesneler olarak bilinir. Bu durum, örneğin, çiçeklerin taç yapraklarındaki desenlerde,

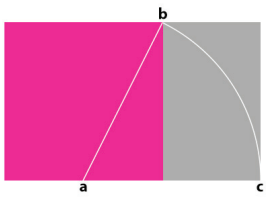
arı kovanı yapılarında ve deniz kabuğu biçiminde görülür. Bu değer sanatta da ispatlanmıştır.

Orta çağın İtalyan asıllı en yetenekli matematikçisi olarak bilinen Leonardo Fibonacci, kendi adını vermiş olduğu bir sayı dizisi bulmuştur. Fibonacci sayı dizileri olarak bilinen su sayı dizisi (altta), her sayının kendinden önce gelen iki sayının toplamına eşit olduğu sayılardan oluşur. Sıfırdan başlayan seri aşağıdaki gibi görülmektedir. Fibonacci sayıları 8/13 oranına, altın orana bağlantılı olduğu için önemlidir. Uyumlu oranları sayesinde bu sayılar, ayrıca, yazı tipi boyutları, metin bloğu yerleştirmeleri ve benzerlerinin ölçüleri olarak kullanılır. Aşağıda görmüş olduğunuz ızgarada (altta solda), art arda Fibonacci sayı çiftleri kullanılarak iki farklı sayfa boyutu oluşturulmuştur. Fibonacci dizisinden (altta) iki ardışık sayı almak ve büyük sayıyı ondan önceki sayıya bölmek, altın oranın oranlarına (1,61803) kabaca eşit bir sonuç vermektedir. Bir altın oran oluşturmak için (altta sağda); bir kare alın, onu (a) noktasında ikiye bölün, (b) noktasına göre bir ikizkenar üçgen oluşturun, üçgenin tepe noktasından tabanındaki (c) noktasına bir yay çizin, yayın tabanı kestiği noktadan yukarıya dik bir çizgi çizin ve bir altın oran oluşturmak için dikdörtgeni tamamlayın.

Sayfa tasarımı yapılırken yazı, fotoğraf başlık ve diğer materyallerin sayfaya nasıl yerleştirileceğini belirlerken ya da marjin ayarları planlanırken birbirleriyle olan oranlarının iyi hesaplanması gerekmektedir. Hatalı bir oran hesabı yanlış bilgi verilmesine ve sıkıcı bir sayfa tasarımına neden olabilir.

0 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144 233 377 610 987 1597 2584 4181 6765 10,946…





Uyum ve Bütünlük: Sayfada kullanılan yazı karakteri, stil ve renklerin birbirleri ile uyumlu olması gerekmektedir. Bu uyum yoksa görsel anlamda bir ilgi çekmeyecektir. Yapılan bir sayfa tasarımının başarılı olması çok farklı yazı karakteri, stil ya da renk kullanımı ile oluşturulamaz. Aksine, bu durum sadece görsel bir karkaşa yaratır. Biçimsel olarak ilgi çeken bir tasarım, bir başka deyişle zengin kullanılmış font, stil ve renkler iletmek istenen mesajı zorlaştırır.

Aynı tasarım ilkelerinin, yayının tamamında uygulanması ise "bütünlük" anlamı taşımaktadır. Sayfalar arasında "ailesel" olarak bir benzerlik, bağlılık, bütünlük bulunmalıdır. Her sayfada farklı bir yöntem izlenmemelidir. Aynı karekteristik özellikleri devam ettirilmeli; aynı tasarım modeli ya da kalıbı bir sonraki sayıda da sürdürülmelidir (Tiryakioğlu, 2012, s. 22).

3. Sayfa Tasarımının Okur Üzerindeki Etkisine Yönelik Yapılmış Bazı Araştırmalar

Basılı malzemelerde kullanılan fotoğrafların ya da haber türlerinin içerik analizi veya okunabilirliği ile ilgili olarak birçok araştırma yapılmış olmasına karşın sayfa tasarımı ile ilgili olarak pek fazla araştırma yapılmamıştır. Sayfaların biçim yönüyle nasıl olduğu ya da nasıl olması gerektiği, sayfa tasarımının okur üzerindeki etkisi konusunda az da olsa Amerika'da araştırmaların yapıldığını biliyoruz.

Amerika Birleşik Devletleri'nde bu konuda yapılan araştırmalardan biri 1974 yılında Click ve Stempel tarafından sadece gazetelerle ilgili olanıdır.

Click ve Stempel dört farklı şehirde yaptığı araştırma ile gazete mizanpajının ortaya çıkardığı farklı gazete formatlarına okur tepkisini ölçmeye çalışmışlardır. Bu çalışma için altı gazetenin ilk sayfaları seçilmiştir. Seçilen bu gazetelerin üçü geleneksel ölçülere ait, digger üçü ise modern formatlı gazetelerdir.

Araştırmaya konu olan; modern formatlı gazeteler altı sütun üzerinde yer alan az sayıda haber ve yatay-düşey konumlama gibi eşit ağırlıklı olarak düzenlenmiş, araştırmaya örnek teşkil eden geleneksel gazeteler ise; ikisi sekiz, biri dokuz

sütuna düzenlenmiş, ancak geleneksel formatlı her üç gazetede de fazla sayıda haber yerleştirilmiş olmasına karşın haberlerin yerleşimi düşey konumdadır. Üzerinde araştırma yapılan farklı yaş gruplarından oluşan deneklere, örnek gazetelerde faktörlerin farklı kullnımı ile ilgili olarak; ilginç, sıkıcı, iyi, kötü, heyecanlı, cesur, korkak, aktif ve pasif diye sıfatlandırılan sorular sorulmuş ve bu sıfatlara 1 ve 10 arasında değerler verilmiş, alınan sonuçlar değerlendirilmiştir.

Araştırma sonucunda modern formatlı gazetelerin daha çok ilgi çektiği ve onaylandığı çıkmıştır. Yine bu araştırma sonucuna göre; 40 yaşın üzerindeki denek okurlar çok tutucu olmaları beklenirken modern sayfaları ettikleri görülmüştür. Geleneksel formatlı gazeteleri tercih edenlerin oranı ise çok gerilerde kalmıştır.

Bir başka araştırmada ise James Stanton tarafından yapılmıştır. Stanton, Northwestern Üniversitesi öğrencileri arasında yaptığı araştırmada; öğrencilerin çağdaş veya çok modern stili, geleneksel ya da yarı geleneksel stile tercih ettiklerini ortaya çıkarmıştır.

Christine Urban araştırmalarında gazetelerin sayfa tasarımlarını daha iyi yapılmasının özellikle genç okurlar için önemli olduğunu vurgulamıştır. Urban, genç okurlar üzerinde yaptığı araştırmada, sıkıcı grafikler, kötü renkler ve kötü rankle baskılar ve haber başlıklarında kullanılan sıkıcı, hareketsiz, monoton yazı stillerinin gazete okumalarında ve okuyacakları gazeteyi seçmelerinde önemli etken olduğu sonucuna varmıştır.

Syracusa Üniversitesi'nde yapılan bir araştırmada ise, North Dakota tasarımın değiştirdiği gazetesinin yeni düzenlemesinde bu değişiklikle ilgili olarak okurların tepkisini sınamıştır. Vardığı sonuçta; okur için önemli olan ögelerin sayfa düzeni, yazı stili, fotoğrafların ve renklerin kullanımı olduğunu saptamıştır.

Gannette Campany, 1978 yılında dört ayrı şehirde 5000 okur üzerinde yaptığı yüzyüze görüşme sonucunda özetle şunları saptamıştır;

-Üretim, paketleme, grafik kullanımı, sayfa düzenleme gazete ve yayın genelinde önemlidir.

-Grafik ve sayfa düzeni özellikle genç ve ara sıra gazete-dergi okuma alışkanlığı olan okurlar için önemlidir.

-Okurların önemli bir kısmı, özellikle de genç okurlar gazete dergi üzerinde renkli görüntü istemektedirler.

-Metinlerde ve yazılarda kullanılan yazı karakteri ve punto büyüklüğü önemlidir.

Varılan sonuçları değerlendirdiğimizde sayfa tasarımının genelde bir yayın için vazgeçilmez unsur olduğunu görürüz. Ortaya çıkan bu sonuçtan yola çıkarak, okur üzerinde en etkili, okurun dikkatini en çok çeken unsurların iyi bir sayfa düzeni ve buna bağlı olarak da haber başlıkları, görsel ögeler; özellikle fotoğraf ve resimler, grafikler, renklerin kullanımı ve özel olarak çerçeve içine alınan yazıların/haberlerin olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç olarak sayfa tasarımı görsel imajın etkili olması ve mesajın ulaşması açısından büyük önem taşır. Sayfa tasarımı ile ilgili olarak yapılan araştırmalar da yayınla ilgili olarak okurun dikkatini en çok çeken ögenin sayfa düzeninin yarattığı görsellik olduğunu göstermektedir (Ketenci, 2007, s. 9-12).

GAZETE SAYFA TASARIMI

Günlük periyodu ile her gün okurla iletişim kurma araçlarının en etkinlerinden biri olan gazeteler, haber taşıyıcı olmalarının yanı sıra tasarımları ile de okurları etkilerler. Okur, zaman içerisinde takipçisi olduğu gazete üzerinde yapısal değişiklikler bekler. Bu değişiklikler ağırlıklı olarak sayfa tasarımlarında yapılan, okurun görsel zevkini okşayan değişikliklerdir. Yayın kuruluşları geçmiş yıllarda teknolojik imkanların da etkisiyle gazetelerini daha çok içeriğe dayalı bir anlayışla hazırlama ve pazarlama gayreti içindeydiler. Günümüzde ise, birçok yayın kuruluşu tarafından bu anlayış yerini, iyi ve güçlü bir içeriğin yanında,

görsel estetiğe de gereken önemi veren yeni bir anlayışa bırakmıştır. Görselliğin her geçen gün daha da önem kazanması, gazetecileri sayfa tasarımı konusunda daha hassas davranmak zorunda bırakmıştır. Öyle ki, sayfa tasarımı konusunda uzmanlaşmış bazı isimler artık haber kavramıyla özdeşleşmiş olan 5N 1K formülünü 5N 1K+1T (1T-Tasarım) şeklinde ifade etmektedirler.

Gazete sayfaları çeşitli özellileri de bünyesinde bulundurmaktadır.

Yatay sayfa düzeni: Ülkemizde 1960'lı yıllardan önce uygulanan bir sayfa düzeni şeklidir. Mizanpajı, başlıkların genişliği belirlemektedir.

1. Dikey sayfa düzeni
2. Simetrik sayfa süzeni
3. Vitrin sayfa süzeni
4. Habere göre sayfa düzeni

Ofset baskı ile birlikte baskı sistemlerinde yaşanılan gelişmelere paralel olarak yeni teknolojik imkanlar, sayfa tasarımı/mizanpaj anlayışına da farklı bakış açıları getirmiştir. Günümüzde genel olarak kullanılan çağdaş sayfa düzenleri Bulvar Tipi, Modüler ve İnfografik olarak üç bölüme ayrılmaktadır. Çağdaş sayfa düzeninde ilk farklılık tirajı yüksek gazeteler ile Avrupa'da sıkça rastlanan bulvar tipi gazeteler arasında göstermektedir. Bulvar gazeteleri; hareketli, renkli, büyük puntolu başlıklara ve az yazıya dayanan fotoğraflı sayfa düzenine yönelmiştir. Tirajı yüksek ciddi gazeteler ise; yazıya dayanan, küçük puntolu, tırnaklı (serifli) yazı ağırlıklı, haberi destekleyen görsel imajın yer aldığı sayfa düzenini sürdürmüşlerdir. Tipo döneminin sonlarında başlayan yatay sayfa düzeni anlayışı, günümüzde diktörtgen paketlerinden oluşan modüler sayfa tasarımına dönüşmüştür. Ofset baskı sistemine geçildikten sonra, ülkemizde bazı gazeteler modüler sayfa düzeni, bazı gazeteler infografik sayfa düzenini denemişlerdir. Bu sayfa düzenlerinin yanında da baskı sistemlerindeki yeni teknolojilerin getirdiği imkanlar doğrultusunda, belli bir ekole bağlı kalmaksızın, kullanılmış habere göre sayfa düzeni adı altında her gün başka bir anlayışa sahip sayfalar üretilmiştir. Bunun sonucunda Türkiye'ye özgü Türk tipi (Vitrin) sayfa düzeni anlayışı doğmuştur. Bu anlayış, Avrupa'da yer alan Bulvar tipi gazetelerle büyük benzerlikler göstermektedir. Türk tipi gazetelere örnek olarak Hürriyet, Milliyet, Güneş ve Sabah gibi ulusal gazeteleri verebiliriz.

Ülkemizde 'gazete tasarımı' altı doldurulmaya yeni başlanan bir kavram olmasına karşın bu konuda oldukça ümit verici çalışmalar da devam etmektedir. Bu anlamda yaşanan olumlu gelişmelerden bir tanesi; çağdaş sayfa tasarımlarıyla Society for News Design (SND) tasarım yarışmasından 3 tane 'mükemmellik' ödülü kazanan Today's Zaman gazetesi olmuştur. Today's Zaman gazetesinin tanınabilirliği, sayfa tasarımında beyaz alan boşluklarının iyi kullanımı, lekerin sayfaya yerleştirilmesi, modüler sayfa düzeni seçimi, kullanılan yazı karakteri ve bütünün içindeki uyumu gibi konularda çağdaş sayfa tasarımlarında öne çıkmaktadır. Cumhuriyet gazetesine de bakıldığında Today's Zaman'daki manşet tipi uygulama sayfaları olması, beyaz alan boşlukların kullanımı, tipografik farklılığı, safya düzenindeki oturmuş sürekliliği onu da diğer gazetelerden kolayca ayırt edilebilir ve okunaklı kılmaktadır.

Posta, Takvim ve Haber Türk gibi gazeteler ise infografik sayfa düzeni anlayışını tercih etmiştir. İnfografik sayfa düzeni, ülkemizde 1960'lardan sonra televizyonun yaygınlaşması ile gazeteler, hızlı haber verme yarışından çekilmiştir. Bu yeniden yapılanma süreci, daha uzun ve ayrıntılı haber vermenin gereksiz olduğunu varsayan yeni bir sayfa düzeni anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bu anlayışla birlikte televizyonlarda olduğu gibi kısa, basit ve yüzeysel habercilik temel alınmıştır. İnfografik düzeni benimsemiş gazetelerin sayfa tasarımları; içerisinde birden fazla odak noktası oluşturulması, herhangi bir oranlamanın yapılmayışı, metinlerin görseller ile birlikte girintili bir yapıda sunulması, metin başlıkları üzerinde çok fazla sayıda stil uygulamaları yapılması, renk lekelerinin sayfa üzerinde bir kontrastlık yaratmadan rastgele serpilmiş olması vb. gibi nedenlerden ötürü okur üzerinde sıkılganlık, kargaşa ve monotonluk yaratmaktadır. Oysa, sayfa tasarımı göründüğü kadar kolay olmayan, gerçekte oldukça karmaşık, zor, itina gösterilmesi gereken ve genel prensipleri olan bir iştir. Sayfa tasarımı bir bilim dalı olmamakla birlikte kuralları da objektif değildir. Ancak, yukarıda da saydığımız beş önemli unsur her zaman göz önünde bulundurulmalıdır. Gazetenin birinci sayfası gazetenin kimliği ve vitridir. Birinci sayfanın tasarımı gazetenin farklılığını yansıtır. Birinci sayfa aynı zamanda gazetenin tüm içeriğiyle ilgili kısa bilgilerin içeren ve okuru bu görüntüsüyle etkileyebilen bir yansımadır.

Bu amaçla tasarlanan bir gazete sayfasında, aşağıda önerilen hususlara dikkat edilmesinde yarar vardır:

-Gazete sayfası tasarımında, tipografik ve grafik kurallara mutlaka uyulmalıdır.

-Günlük haber akışına göre mizanpajın bütünlüğü bozulmadan her gün değişik uygulamalar sergilenmelidir (bu okuru momotonluktan kurtarır).

-Mizanpajın amacı, en iyi gazeteyi, yayını okura sunmaktır.

-Mizanpaj, sadece güzel bir şey yaratmak değildir, aynı zamanda okura bilgi akışını en iyi, en etkin bir şekilde iletmektir.

-Mizanpaj ve yayın içeriği uyumlu, ayrılmaz bir ikilidir.

-Unutulmamalıdır ki, gazete tasarımında değişmeyen hiç bir kural yoktur. Genellikle, genel tasarım ilkelerine uyumdan yola çıkılır ancak, gazete sayfa tasarımcısı yaratıcılığının tüm özelliklerini sayfalarına yansıtır. Önemli olan o toplumda kabul görmüş, alışkanlık yaratmış genel gazete formatlarından uzaklaşmamaktır (Ketenci, 2007, s. 28).

DERGİ SAYFA TASARIMI

Dergi; kitap ve gazete arasında yer alan, bir ihtiyaca cevap vermeye çalışan ayrı bir iletişim alanıdır. Dergilerin ortaya çıkışı bir dizi sosyal, kültürel ve bilimsel gelişmeleri sonucudur. Sektörel, güncel, siyasi, mizah, edebiyat, magazine, çocuk, sağlık, tarih, moda, kültür-sanat, ekonomi, dini, kadın-erkek, eğitim, gezi vb. birçok çeşitli kategorilerde yayınlanan dergiler kişilerin ilgi alanlarıyla bağlantı kurdukları iletişim alanlarıdır. Farklı birçok dergiyi elinize alıp incelediğinizde, her birinde farklı birçok değişik uygulamaların olduğunu fark edeceksiniz. Bu değişik uygulamalar derginin boyutu, sayfa düzeni, içindeki görsel, renk ve yazı kullanımı, sayfa çeşidi ve gramajı gibi çok çeşitli alanları kapsamaktadır. Bunun en önemli nedeni de yukarıda değindiğimiz gibi, dergilerin çok çeşitli amaçlarla yayınlanması ve bunun doğal sonucu olarak ortaya çıkan tür çeşitliliğidir. Burada en önemli factor derginin türü ve hitap ettiği kitledir. Şüphesiz ki bir çocuk dergisi ile akademik bir derginin içerik yönünden farklılığı derginin görsel karakterini de etkileyecek ve bu iki dergi arasında önemli bir görsel farklılık oluşacaktır.

Aynı, gazetelerde olduğu gibi bütün bu çeşitliliğe rağmen dergilerde de tasarımın temel ilkelerinin uygulanmasıyla ortaya çıkan benzerlikler de bulunmaktadır. Dergi sayfalarının, sayfa tasarımının temel ilkeleri olan denge, oran, odak, zıtlık/karşıtlık, uyum ve bütünlük açılarından sorunlu olmaması gerekmektedir. Özellikle bir dergi tasarımında bütünlüğün sağlanması son derece önemlidir. Yani bir dergi her şeyden önce görsel bir bütünlüğe ve karaktere sahip olmalı ve dergi içeriği iyi organize edilmelidir, okuyucu

tarafından kolay bir şekilde okunabilmelidir. Çoğu deneysel ve maceracı sayfa düzeni, dergi ve broşürlerde bulunur. Bu mecralar tasarımcılara, farklı malzemeler ve baskı teknikleri kullanımının yanı sıra şekil, boyut ve biçimde deney yapma şansı sunar ancak ana akım yayıncılıkta, standart raf boyutlarında sergilenen dergi, diğer başlıklar için belirli bir derecede uyumluluk gereklidir.

Yukarıda verilen örnek dergi tasarımlarına baktığımızda alt tarafta yer alan Grafik Tasarım Dergisinin dinamik bir formatının olduğu dikatinizi çekecektir. Sayfa düzeni ve tempodaki çeşitlilik, görsel olarak dikkat çekici, karşılıklı sayfalar yaratmaktadır. Tutarlılık vardır; sayfalar tek bir dergiyi oluşturmaktadır fakat aynı zamanda sayfaları çevirdikçe farklılık ve heyecan bulunur. Ögeler arasındaki ilişki ve çevre düzeni, görsellerin kullanımı ve karşıtlık içeren beyaz alan boşukları ile tekrarlayan bir motife dönüşmektedir.

Okuyucuya kolaylık sağlaması amacıyla dergilerde, gazetelerden farklı olarak 'içindekiler' sayfası yer alır ve bu sayfa diğer sayfalar gibi derginin görsel karakterine uygun olarak hazırlanmalıdır. Söz konusu tasarım olduğu zaman kesin kuralların olmadığını ve daha çok genel Kabul gören uygulamaların olduğunu daha önceden bahsetmiştik. Dergi tasarlarken atlanmaması gereken önemli konulardan birisi ise; sayfa sayısı ve sayfa ebadının belirlenmesinde, baskıda kolaylık sağlamak ve maliyetleri artırmamak için belirli standartlara uygun davranılmasıdır. Dergilerin sayfa sayısı günümüz baskı sistemleri doğrultusunda 4 ve 4'ün katları şeklinde belirlenmektedir. Ayrıca sayfa boyutları da özel bir nedeni olmadıkça (kuruma, kişiye veya hizmete özgü bir tasarım yapılmadıkça) mevcut kağıt standartlarına uygun olmalıdır. Dergi tasarımını değerlendirmenin en önemli ölçütü "kimlik" kavramıdır. Bir süreli yayının yayın felsefesi, tarihi, yayınlayanın ya da yayıncılar topluluğunun dünyaya ve kültüre bakışı o yayının kişiliğini, yani "ruhunu" oluşturur… Yayının kişiliğinin görünür ya da gösterilir hale gelmesine görsel kimlik diyoruz. Görsel kimlik süreli yayının, yayın hayatı boyunca okur tarafından tanınmasına ve öteki yayınlardan ayırt edilmesine yarar (Koz & Çelik, 2001).

Dergilerde tipografik seçim ve uygulanış biçimi, sayfa tasarımının en temel sorunudur. Bir derginin rakipleri arasındaki farkını ortaya koyan en önemli araç özgün tipografisidir. Namık Kemal Sarıkavak (2004): Tipografiyi "Harflerin ve yazınsal-görsel iletişime ilişkin diğer ögelerin, hem görsel işlevsel ve estetik düzenlemesi, hem de bu ögelerle oluşturulan bir tasarım dili" olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte, derginin vitrini olarak tanımlanabilen "kapak" derginin rakipleri arasında kolayca tanınmasını ve seçilmesini sağlamaktadır. Kapak, derginin reklamını yapmakta, adeta ambalajı görevini üstlenmekte ve gazetelerde olduğu gibi içindekiler hakkındaki bilgileri okura iletmektedir. Bu yüzden kapak, dergi içeriği ve kimliği ile ilgili önemli önemli bir sorumluluğa sahip olması sebebiyle çarpıcı, ayırt edilebilir ve kolay algılanabilir olarak tasarlanmalıdır.

Bir dergi sayfasını tasarlamadan önce iyi bir hazırlık çalışması yapılmalıdır. Bu aşamada derginin türüne, kağıt çeşidi ve gramajına, içeriğine göre belirlenecek olan çeşitli bazı teknik özellikler bulunmaktadır. Bu konuda en etkili unsurlardan biri de hiç şüphesiz sayfa tasarımı/mizanpaj anlayışınızdır.

Bu amaçla tasarlanan bir dergi sayfasında, aşağıda önerilen hususlara dikkat edilmesinde yarar vardır:

-Derginin boyutlarının ne olacağı,

Hangi tür kağıda nasıl basılacağı,

-Sayfanın genel yapısının (kenar boşlukları, varsa kuşaklar, sayfa sayısı ve numaraları, sütun sayısı vb.) nasıl olacağı,

-İçeriğin nasıl organize edileceği,

-Sayfalarında kaç tür başlık kullanılacağı,

-Üst başlık, ana başlık, alt başlık ve ara başlıklar için hangi fontların, hangi puntoda ve hangi biçimde kullanılacağı,

-Ana metinlerin hangi font, punto ve biçimde kullanılacağı,

-Spotların nasıl ve hangi ölçülerde kullanılacağı,

-Fotoğraf altı yazıların nasıl biçimlendirileceği,

-Metin bloklamalarının hangi durumlarda ne tarafa yapılacağı,

-Beyaz boşlukların hangi ölçülerde kullanılacağı,

-Çizgilerden hangi ölçülerde nasıl yararlanılacağı,

-Zemin rengi kullanılacaksa hangi zenklerin kullanılacağı,

-Görsel materyallerden nasıl yararlanılacağı ve ne oranda kullanılacağı vb. gibi hususlarda belirli kararlar verilmiş olması gerekmektedir. Bu kararları alırken göz önünde bulundurulması gereken en önemli faktörün derginin türü ve hedef kitlesinin olduğu unutulmamalıdır.

SONUÇ

Sayfa tasarımı/mizanpaj; bilginin okunabilir, ilgi çekici ve etkili biçimde düzenlenmesidir. Bir yayın sadece içeriğiyle değil, sayfa düzenleme biçimiyle de okura kendini tanırtır ve okutturur. Bu sebeple yazı, fotoğraf, illüstrasyon (resimleme) gibi tasarım ögelerinin yayımlanacağı ortamın (kağıt, ekran) özellikleri çerçevesinde nasıl tasarlandığı ve sunulduğu büyük önem taşımaktadır. Tüm bu ögelerin birbirleriyle ilişkisi, bölüm başlığından sayfa numarasına, içindekiler sayfasından arka kapağına kadar basılı yayının (gazete, dergi) görsel kimlik oluşumunu etkiler.

KAYNAKÇA

ALPAN, Gülgün B. (2005). "Görsel İletişim", YA-PA Yayını, İstanbul.

AMBROSE, Gavin. & HARRİS, Paul. (2013). "Grafik Tasarımda Sayfa Düzeni", Çev. Duygu Beykal İZ, 1. Basım, Literatür Yayınları, İstanbul.

SARIKAVAK, N. K. (2004). "Çağdaş Tipografinin Temelleri", Seçkin Yayıncılık, Ankara.

KETENCİ, Hasan Fehmi. (2007). "Tasarım Ders Notları", e-kitap.

https://grafiksanatlarkemerburgazedu.files.wordpress.com/2013/09/mizampaj_ders_notlari.pdf (03.08.2015).

KOZ, M. S. & ÇELİK, K. (2001). "101 Dergi / Dünden Bugüne Türkiye'nin Dergileri" İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

PEKTAŞ, Özden. (2009). "Elektronik Yayıncılık Kapsamında Elektronik Tasarım Dergilerinin Görsel Kimlik Açısından Değerlendirilmesi", inet-tr'09-XIV. Türkiye'de İnternet Konferansı Bildirileri, Bilgi Üniversitesi, İstanbul.

SEÇİM, F. (1996). "Halkla İlişkilerde Basım ve Yayım Teknikleri", Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

TİRYAKİOĞLU, Filiz. (2012). "Sayfa Tasarımı ve Gazeteler", Detay Yayıncılık, Ankara.

GRAFİK TASARIM VE DİLBİLİMİ

Doç. Dr. Uğur Atan
Aliye Özlem Özmen

ÖZET

Rus sanatı yirminci yüzyılın grafik tasarım ve tipografisinin biçimlenmesinde etkili olmuştur. Geometrik biçimlerden oluşan Suprematizm'i kuran Kazimir Malevich önce fütürist ve kübist üslupta çalışmalar yapmıştır ve geometrik soyutlanmadan yola çıkarak yeni yalın bir üslup yaratarak grafik tasarıma katkısını ortaya koymaya başlamıştır.

Ekonomi politikasının değişmeye başlaması ile beraber aydınlar arası sürtüşmeler başlamış ve devlette sanatçının konumunun yeniden tartışma konusu olması, sanatçılar arasında derin bir ideolojik ayrılığın doğmasına neden olmuştur.

Türkiye; Doğu ile Batı kültürü arasında kendine yeni bir kültür oluşturan ülke konumundadır. Türkiye'de Modernizmi hazırlayan sanat hareketleri içerisindedir ve Grafik Tasarım'ın bulunduğu kültüre ekonomiye göre daha da ilerlediği görülmektedir. Doğu; zaman ve mekânın yanı sıra ayrıntıya yer verilmeyen görüntüler ortaya koyar, Batı ise; ayrıntıya önem veren, kendini cinsiyet olarak erkek konumunda gören, kişinin bilincinde olan ve yer yer Doğu'yu ezmek amacı ile çalışmalarında doğu'nun insanlarına yer vermesi olarak tanımlanır. İran kültürü'nde ise Doğu kültürünün yansımasını görmekteyiz. İran'da ki modern grafik tasarım süreci biraz gecikmeli başlamış ve gecikmeli başlamasına rağmen büyük gelişmeler kaydettiği görülebilmektedir. 1980'lı yıllardan günümüze geçen sosyo-kültürel değişimler, sinema afişlerinde kültürel öğelerin olması yönünde etkisini göstermiştir.

Tasarım sürecinin başladığı nokta teknolojinin hızla gelişmesidir, teknolojinin ilerlemesi ucuz malzeme olanağını artırmıştır ve insanlar arası iletişim faktörünü de etkileyebilmiştir. Bu sayede çağdaş grafik tasarım oluşmaya başlamıştır. Bu oluşum sürecinde modern sanat akımları da oluşarak grafik tasarım dil biliminin başlıca unsuru olmuştur.

Bu nedenle günümüzü etkileyen ve farklı kültür özelliği taşıyan medeniyetlerin grafik tasarıma yansımalarını araştırmak, günümüz tasarım dilini yorumlamak ve özgün olduğunu anlamak önemlidir. Dolayısı ile bu araştırma, farklı toplumların ve medeniyetlerin grafik tasarımı ile dil bilimi arasındaki bağı irdelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma alanyazın taraması ve belge analizine dayalı olduğu için nitel bir çalışmadır. Bu bağlamda Rus suprematizmi ile konstruktivizm çizgisinde üretilmiş çalışmalar, Türk-İran sinema afişleri ve Avrupa batı çizgisi ile yapılmış çalışmalarla sınırlıdır.

Anahtar Kelimeler: Rus Suprematizmi ve Konstrüktivizm, Grafik, Dil, Sinema Afişleri, Avrupa Batı çizgisi, İletişim

GİRİŞ

Grafik tasarım fikirleri,kavramaları, metin ve görselleri verilen proje özeti üzerine belirlenen reklam stratejisine uygun, en açık ve net mesajı iletecek şekilde baskı, elektronik veya diğer süreçlerden geçirip ilgili mecra ve medyayı kullanarak sunar (Polat: 2013, sf 25)

Dil, insanın kaderidir. Bir dil geliştirmemiş insan topluluğu yoktur. Yalnızca buna bakarak bile dilin insana ait bir "içgüdü" olduğu, araştırmacılara ileri sürülebilmektedir. Bugün dillerin dinlerle, kimliklerle, eğitimle, beyinle, iletişim biçimleriyle,edebiyatla, diğer kültür olgularıyla içli dışlı olduğunu gözlemleriz. İnsanın olduğu heryerde dil vardır (Kerimoğlu:2014, 2). Dilbilim göstergeleri, anlaşmalı göstergelerin en önemlisidir diyebiliriz. Amblemler ve logolar da öyledir.

I. RUS SUPREMATİZMİ VE KONSTRÜKTİVİZM

1913'te bir tavır olarak Rusya'da doğan akım; çağın mekanik doğasına uygun bir karaktere sahiptir. Doğa görüntülerinin taklidini reddederek, geometrik formların temelini teşkil ettiği bir ifadeselliği yeğlemekteydi. Gelenekselleşmiş anlatım biçimlerini reddederek, yeni gerçekleri yakalamaya çalışıyordu. Bu geometrize gerçekler doğanın kaosu içerisinde inancın yücelişini

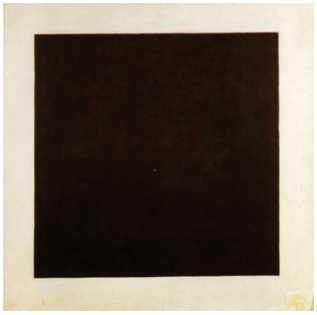
sembolize eden temel elemanlar olarak doğal olgular içinde bulunmayan görüntülerle uygulandı (Gökçek, 2014, sf. 13).

Süprematizm, Cezanne ve Kübizmle başlayan geometrik soyutlamalardan, geometrik soyut anlayışına kayan ilk akımdır. Geometrik biçimlerle oluşturulmuş nesnelerin görünüşünün altında yatan yapı hiçbir biçime gönderme yapmadan tasarlanmıştır. Süprematizmdeki soyutsal ifade Kandinsky de heyecan ve sezgiler yoluyla verilmiştir. Kandinsky'nin sanat anlayışı Malevich'inki gibi sistemli ve konstrüktiv değildir (Şener, 2010, sf. 51).

Süprematizm Rusya'da ortaya çıkan, Malevich ile başlayan Geometrik-Soyut anlayıştaki ilk ifade biçimidir. Malevich fütürizm ve kübizmden etkilenerek oluşturduğu süprematizmde mutlak saf biçimlerin ve basit uyumların kurulmasını amaçlamıştır (Şener, 2010, sf. 51).

Temel geometrik eleman kareydi. Konstruktivistler gibi sanatın faydacılığını savunmalarına rağmen onlardan ayrılan ferdiyetçi bir tavrı benimsemişlerdi. Sanatçının mühendis ve bilim adamı olması fikrine karşı çıkarak, hür bir sanatçı tipi oluşturmayı hedeflediler. Sanat eserinin bilinçaltı zihnin tezahürü olduğunu savunarak, insan yapısı materyal özünü değil, ana evrenin açıklanamaz bilinmezliğini ifade için bir arzu olduğunu ilke edinmişlerdi (Gökçek, 2014, sf. 13-14).

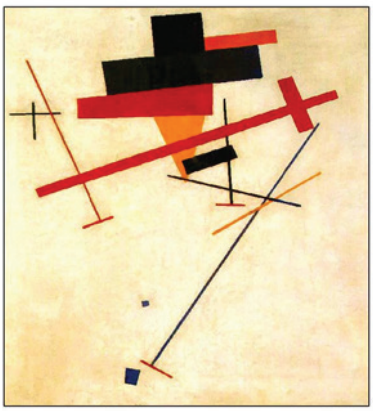
Cezanne ile resmen giren geometri, kübizmde nesnelerin değerini yitirmesi ile sanata yaklaşmıştır. Ancak süprematizmde geometri, nesneler üstü, içeriksiz bir anlayışla resme yansır. Bu içeriksizliğe en iyi örnek 1913 yılında Malevich'in yaptığı beyaz üzerine 'Siyah Kare'sidir (Şener, 2010, sf. 51-52).



Resim : Kazimir Malevich, Siyah Kare, Yağlı Boya, 106.2x106.5cm, 1913

"Bu resim, geometrik-soyut bir varlığı ifade eder.Bu soyut – somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Beyaz düzlem üzerinde bir kare, alışılmış, geleneksel resim anlayışı yönünden hiç şüphesiz bir resim değildir, ama ontolojik (varlık bilimi) açıdan doğanın insansal – tinsel bir korrelatıdır, karşılığıdır. Bugüne kadar doğa yüzeyinden hareket ederek doğal biçimlerin (en optimal tarzda) bir yorumu olan sanat, şimdi doğanın karşıtı olan bir varlığa yönelerek nesneler dünyasının üzerinde (superma) yeni bir gerçeklik yaratıyor. Bu aynı zamanda resim için sıfır noktasıdır" (Akt; Şener, 2010, sf. 52).

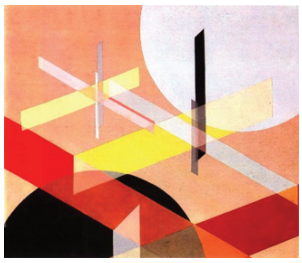
1910-20 yılları arasında Rusya'da yaratıcı sanat alanında Suprematizm ve Konstrüktivizm adı altında kısa süreli parlak bir devir yaşanmış ve bu dönemde ortaya konan yenilikler grafik tasarım ve tipografinin biçimlenmesiyle büyük oranda etkili olmuştur. Büyük sanatçı Kazimir Maleviç'in izinden giden mimar, ressam ve tasarımcı El Lissitzky Maleviç'in Suprematist tasarım elemanlarını grafik tasarımda birer iletişim kavramı niteliğinde kullanarak bu hareketi grafik tasarıma taşıma konusunda önemli bir görevi yerine getirmiştir (Gökçek, 2014, sf. 14).



Resim 2: Kazimir Maleviç 690x840 mm

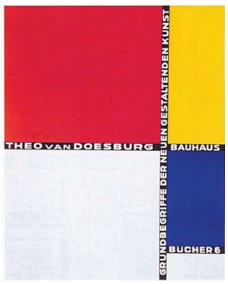
Sovyet Sanatı 20. yy grafik tasarımını derinden etkilemiştir. Sovyet sanatının yapısalcılık yanı Konstrüktivizm adı verilen bu sanatın temsilcileri Alexander Rodchenko ve El Lissitzky tarafından geliştirilmiştir. Yapısalcılar, kübizm gibi sanat akımları maddenin biçiminden ayrılmadan soyut

formları ile uğraşırlar. Sanatçılar kütle, kontur, renk, tonlar gibi işlevsel olmayan soyut resim ve salt biçimler ile çalışırlar . Şerifsiz yazılar, geometrik kompozisyon ve bar adı verilen şeritler konstrüktivist grafiğin özelliklerindendir. Genç kızıl ordu saldırıya uğrayan Rusya'yı korumak zorundadır. 1920'de beyazları yenen kızıl üçgen afişi ile El Lissitzky bu savaşa simgesel bir resim armağan etmiştir. Aynı zamanda "The Typography Of Typography" ile yeni tipografinin temellerini saptarlar. Yeni tipografiye fotomontaj da ekleyerek tüm Avrupa'yı dolaşır (Zor, 2014, sf. 3).



Resim 3: Yapısalcı grafik çalışmaları, Laszlo Moholy – Nagy

Resim 4: Dadaizm Afiş, 1924, Max Ernst



Resim 5: Laszlo Moholy – nagy, Theo van Doesburg, de stijl, Kitap Kapağı

Süprematizm hareketinin yönlendiricisi Malevich "yeni sanatın geçmişle tüm ilişkileri koparıp sıfırdan hiçten başlaması gerektiğini" düşünüyordu (Akt; Şener, 2010, sf. 53).

Kendi sanatını açıklarken "Sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum umutsuz çabada kare biçimine sığındım" der (Akt; Şener, 2010, sf. 53).

Vladimir Tatlin ve Alexander Rodchenko, "sanat için sanat" düşüncesine karşı bir tavırla yaptıkları çalışmalarında sanatın toplum yararına kullanımını amaçlamışlardır. Her türlü figüratif yapıdan uzak, geometrik ve soyut biçimlerle uyumlu yapılar yaratmaya çalışan akım kübizmden etkilenmiş ve sanatı toplumsal gelişmenin bir aracı olarak görmüştür (Şener, 2010, sf. 54).

Konstrüktivizm yirminci yüzyılın ikinci on yıllık sürecinde dinamik yapısıyla aktif olan önemli bir sanat hareketidir. 1917 devrimini takiben ilk olarak Rusya' da ortaya çıkan bu hareket, yeni bir dünya anlayışı içinde sanatçının bir bilim adamı ve mühendis gibi olması gerektiğinden yola çıkarak, varolan düzenin yeni anlatım biçimlerine gereksinim duyduğu kanısında hem fikirdir. Şekil 4'te Konstrüktif anlayışla hazırlanmış bir tasarım örneği görülmektedir (Yasa, 2012, sf. 272).

Burjuva ön yargılarına şiddetle karşı çıkan konstruktivistler sanat için sanat fikri ve gerçeğin yorumu ve tasviri anlayışına da tepki göstermektedirler. Materyalist tavrı yeni bilimsel ve materyal biçimlerde belirlemeye çalışarak toplumsal olarak faydalı ve kullanılabilir şeylerin yeni biçimlerin kaynağı olduğunu kabul ederlerdi (Gökçek, 2014, sf. 12).

Avrupa'da önemli etkiye sahip olan Konstrüktivizm, kuramsal yapılanmasına ve sanat çevrelerinde yaygınlık kazanmasına rağmen tam anlamıyla akım kimliğine girememiş sadece kalıcı, yeni ve çağdaş yöntemler kazandıran bir anlayış sayılmıştır (Şener, 2010, sf. 57).

> *"Konstrüktif prensip uyumluydu ve aynı zamanda bu prensip boşluk ve yüzey arasında bağlantı kurmakla sorumluydu. Bütün parçalar arasında doğrusal ve orantılı korelasyonlar vardır, herbiri bütünü tamamlar ve sonuçta görevleri en uygun düzeni sağlamaktır. Düzen, güzellik ve işlev, konstrüktif tasarımın en temel üç kategorisidir"* (Akt: Yasa, 2012, sf. 272).

Toplumu ve sanatı bütünleştirme çabasında makine ve insan bilinci zamanlarını yansıtacak güçte olup, 20. Yüzyılın değişen şartlarına uygun bir estetik yaratmak istiyorlardı. En önemli sanatçıları endüstriyel desen, ahşap, metal ve seramikle birlikte film ve tiyatro ile uğraşan Vladimir Tatlin, tipografi, poster, fotoğraf ve film ile uğraşan Alexander Rodehenko mimari ve iç dekorasyonla uğraşan

El Lisstizky ve insan duygularını şekillendiren psikolojik fenomen ve iç fenomenlere eğilen Naum Gabo olmuştur (Gökçek, 2014, sf. 12-13).

Resim 6: Vladimir Tatlin 799x650 mm

Resim7:Roul Hausmann, Tatlin at Home, 1920

ESKİLSON, Stephen J.; Graphic Design a New History, Laurence King Publishing, London 2007 Konstruktif anlayışla hazırlanmış bir tasarım

Devrimin ilk yıllarında afiş çalışmaları görsel sloganları ve resimsel politik alegorileri ile toplumun sözcüsü olmuşlardır. Bolşevik Devriminden sonra bu avant-garde sanatçıların çoğu, deneyimlerini ürün ve eşyalar için işlevsel grafik tasarımlara dönüştürdüler; buna da "Productivist art" adını verdiler. Lissitzky'nin kompozisyonları, Bolşeviklerin muhalefet üstündeki zaferini sembolize eden geometrik şekillerin Suprematist karışımlarıydı. El Lissitzky, farklı bakış açıları oluşturmak için keserek, güçlü zıtlıklar ve değişik açılar kullanarak, durağan fotoğraflara farklı elementler gibi davranıp hayat veren bir fotomontaj ustasıdır (Yasa, 2012, sf. 273).

> *"...kuvvetli bir diyagonal anlayışa, harflerle, kelimelerle, biçimlerle ve renkli zemine önem verildi. Değişik harflerin ve harf büyüklüklerinin yanyana yerleştirilmesi; Dada' nın etkisini gösterir. Yine bu düzenlemelerde, parçaların üst üste gelmesi ve birbirlerine eklenişi; siyah, kırmızı ve beyazdan oluşan kompozisyonlar, devrimci bir etkiyi ve etkileyici bir görsellik yaratmaktadır"* (Akt: Yasa, 2012, sf. 273).

Birinci Dünya Savaşını takip eden yıllar ekonomik, kültürel ve sosyal açıdan zorlu yıllardı ve bu zorluk beraberinde yeni bakış açılarına olan gereksinimi gündeme getiriyordu. Bununla beraber, Almanya'da Birinci Dünya Savaşını, işsizlik, enflasyon ve politik kaos izlerken, Kuzey Avrupa'nın merkezi şehirlerinde grafik tasarım, modern endüstriyel toplumun bir parçası haline gelmişti. Sadece cadde afişlerinde değil, antetli kağıtlarda, reklam broşürlerinde, kataloglarda ve ticari fuarlarda da boy gösteriyordu. Almanya, etkilerine çok açık olduğu iki güçlü Avand – garde akım arasında yer alıyordu. Doğuda Sovyet Rusya'da Komünizm ve Konstrüktivizm, Batı'da ise Danimarkalı De Stijl sanatçıları. Savaşın sonundaki en belirgin sanatsal hareketler Dadaizm ve Ekspresyonizm'di (Akt: Yasa, 2012, sf. 273).

II. TÜRK-İRAN SİNEMA AFİŞLERİNDEKİ KÜLTÜREL YAKLAŞIMLAR

Türkiye; Doğu ile Batı kültürü arasında kendine yeni bir kültür oluşturan ülkedir. Doğu ile Batı kültürü arasındaki farklar ise; "Doğu; zaman ve mekândan sıyrılan, ayrıntıya ve somuta inmeyen anlatılar ortaya koyar, Batı ise; somuta inen, ayrıntıya önem veren, tek tek varlıkların üzerinde duran, kişinin bilincinde ve içebakış yönteminde kaynağını bulur." olarak tanımlanır. İran ise Doğu kültürünün devamlılığını sanatında göstermektedir (Akt: Candemir vd.,t.y., sf. 163).

Kültürel afişlerden biri olan sinema afişi tasarlanırken, afişte kullanılan görüntü ögeleri, filmin konusunu ortaya koyabilecek, tanımını yapabilecek biçimde olmalıdır. Afişin amacı; hedef kitlesini, tanıtımını yaptığı film hakkında bilgilendirip, izleyicinin tutum ve davranışlarını istenen yönde güçlendirmek, salona çekmek ve filmi izlettirmek olmalıdır. Afişte kullanılan görüntü ögeleri ve tipografik elemanları filmin ana teması doğrultusunda seçilmeli, çarpıcı ve dikkat çekici bir düzenleme gerçekleştirilmelidir. Böylece afişte gönderilmek istenen mesajın hedef kitleye daha çabuk ve dolaysız ulaşması sağlanacaktır (Candemir vd.,t.y., sf. 163).

Türk sinemasında en büyük yeri tutan melodramlar çok kısa süre içinde zengin yoksul, iyi kötü karşıtlıklarının bin bir çeşit varyantları olarak

Türk seyircisine sunulmuştur… Türk melodram sinemasında, öyküler natüralist romanların içeriklerini andırırken, anlatımın teknik yanı sinematografik masal kurgusu ya da kolajın daha geliştirilmiş bir biçimi olarak gösterilebilir (Adanır, 2003, sf; 140).

İran sinemalarında pek çok kısıtlamaların içerisinde yer alan kadın; "yabancı erkeklerle bir arada bulunuşu ve teması, sesi, şarkı söylemesi, gülüşü, dans etmesi, kameraya bakması, makyajı, eşi rolünde namahrem bir erkekle oynaması, tesettürsüz kadınların sinemadaki görünümleri yasaktır" (Aktaş, 2005, sf: 196). Devrimin ilk yıllarında kadın oyuncu hiç bulunmazdı. Devrimden yirmi yıl sonra ise kadınlar yönetmen yardımcısı, yönetmen, oyuncu olarak toplum tarafından kabul görmektedir. Kadın mutlaka iffetli, takvalı ve çocuklarının eğitimi konusunda sorumluluk duygusuna sahip kişilikler olarak gösterilmesi gerekmektedir. 1993'ten sonra makyajlı, koşan ve gülen kadınların yakın çekimleri yapılır." (Aktaş, 2005: sf: 223).

Çocukları konu alan İran filmlerinde çoğunlukla "…ebeveynler ya da yoklukları; çocukların ve gençliğin yabancılaşması, işsizlik, şiddet, parçalanmış aileleri, yoksul, yetim, yalnız, yitik tiplerdir. Bu çocuklar ailenin yokluğu, hâkim toplumsal değerler üzerine bir yorum içermektedir" (Tapper, 2007: sf: 25).

Resim 8: Persian Type and Typography | 2003 , Reza Abedini lecture , 100x70 cm Offset

Resim 9: Persian Type and Typography | 2003 Reza Abedini lecture 100 X 70 cm Offset

Resim 10: Victim | 2005 Installation group exhibition 100x70cm Offset

Resim 11: Look Book | 2005 Reza Abedini book design exhibition 100x70cm Offset

III. AVRUPA BATI ÇİZGİSİ

Yirminci yüzyıl, Batı kültüründe tekniğin gelişmesiyle varılan bir aşama olan Endüstri-çağıdır. Fakat bu kavram günümüzde daha geniş bir anlam taşımaktadır. Endüstri-çağı yalnız Batı kültür tarihinin değil, insanlık tarihinin de yeni bir aşaması olarak anlaşılmaktadır. Düne kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, makineleşmiş yapay bir dünyaya itilmiş ve böyle bir dünyada yaşamaya zorlanmıştır. İnsanla doğa arasına bir ara dünya olarak giren endüstri dünyasının oluşmasında beyin işçilerinin ve bunların arasında özellikle sanatçıların büyük payı olmuştur. Endüstri çağı insanının dünyasını ve yaşam tarzını tasarlayan ve biçimlendirenler, sanatçılardı (Sürmeli, 2013, sf 102).

Endüstri Devrimi, batı dünyasında büyük değişikliklere ve sarsıntılara neden olmuştur. Milyonlarca insanın yaşamını kontrol etmeye başlamış, makineleşme ve fabrika sistemi hızla gelişmiş orta sınıfı zenginleştirerek aristokrasinin hakimiyetini yıkmıştır. Endüstri çağının oluşturduğu karmaşık ortamda, insanların maddeci bir dünyaya sürüklenmesi, bireyin doğa ve estetik değer ile olan iletişimini koparmakta olduğu düşüncesi yayılmaya başlamıştır (Düz:2001, 70).

Endüstri çağı insanının dünyasını ve yaşam tarzını tasarlayan ve biçimlendirenler, sanatçılardı. Yeniçağın başında nasıl Leonardo, Bramante gibi Rönesans ustaları doğa gerçeğini beş yüz yıl işleyecek olan bir dünyanın kurucuları olmuşlarsa;

Picasso, Le Corbusier, Mondrian, Gropius vb. yirminci yüzyıl sanatçıları da, tekniğin getirdiği olanakları insanın buyruğunda kullanacak olan yeni bir dünyayı kuranlara öncülük etmişlerdir. Çağımız sanatının biçim aldığı yıllar 1910'larla 1930'lar arasına rastlamaktadır. Sanat yaşamı bu kısa süre içinde Batı sanatında hiç görülmedik yoğun bir gelişmeye sahne olmuştur. 1930'dan sonra bu etkinlik, savaşla birlikte kesintiye uğramıştır. Yeni akımlar yüzyılın ilk çeyreğindeki büyük devrimin doğrultusunda gelişmiştir (Akt: Sürmeli, 2013, sf 102).

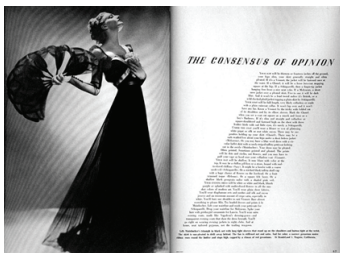
İkinci dünya Savaşı, Avrupa'nın dünya liderliğini sona erdirmişti. Savaş aynı zamanda Paris'in sanattaki öncülüğüne de son verdi. Avrupa'nın diktatörlükle yönetilen ülkelerinde yaratıcı sanatın baskı altında bulunması, Alman askeri gücünün hemen her yöne egemen olmasından sonra, Kıta Avrupası kavramının geçerliliğini yitirmesi ve bu kıtadaki birçok sanatçıyla okumuş kimsenin Batı'ya kaçması, Amerika'nın yararlandığı iyi bir fırsat olmuştur. Avrupa'nın birçok önemli sanatçısı Amerika'da kalarak, buradaki varlıklarıyla Avrupa'da yapılmış atılımlara daha da gerçeklik kazandırdılar. Bu atılımların, öteki insanlardan hiç de farkı olmayan, cesur, atılgan, önlerindeki örnekleri olumlu ya da olumsuz değerlendirebilen, inançla donanmış, gözü pek profesyonellerce başarıldığını; onların hiç de insanüstü kişiler olmadıklarını işte bu Avrupalı sanatçılar kanıtlamışlardır (Akt: Sürmeli, 2013, sf 102).

Yirminci yüzyıl başlarında Avrupa'da ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm, Dada, Sürrealizm, De Stijl, Süprematizm, Konstrüktivizm gibi modern sanat akımları, dönemin grafik tasarımını da yakından etkilemiştir (Becer, 2002:101).

Yirminci yüzyılın başında Avrupa'da grafik tasarım alanında ortaya çıkan yenilikler, modern sanat hareketlerinin bir uzantısıdır. Aynı dönemlerde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki tutucu ortam, sanattaki çağdaş gelişmelere açık değildir. 1930'lardan sonraki gelişmelerle birlikte Amerikan grafik tasarımında yeni ve sürekli bir değişim ve gelişim başlar. Günümüzde grafik tasarımda küresel bir etkiye sahip olan Amerika'daki bu değişim ve gelişim sürecini yaratan faktörlerin ve buna öncülük eden sanatçılar ve yaptıkları işlerin yakından tanınması açısından, bu araştırma önem taşımaktadır (Sürmeli, 2013, sf 102-103).

Tasarım sürecinin başlaması, teknolojinin hızla gelişip ucuz malzeme üretmesi kitle iletişim çağını açmıştır ve çağdaş grafik tasarımın gelişme ortamını hazırlamıştır. Modern sanat akımları ilk tohumlarını bu dönemde atmıştır. Böylece grafik tasarım kitlesel iletişimin başlıca unsuru olmuştur (Düz:2001, 71).

Resim12: Mehemed Fehmy Agha, Vogue



Resim 13: Alexey Brodovitch, Harper's Bazaar için sayfa tasarımı

Resim 14: william bradley, Poster for The Chap Book, 1894

SONUÇ

Grafik tasarım, yaratıcı ve yapıcı düşünme süreçlerinin sonucunda gelişen sanatlardır ve dolayısıyla bu sanatlarda başarının yolu, güçlü bir buluş yeteneği, özel bir renk ve biçim duyarlığı, sistemli bir araştırma ve gözlem alışkanlığından geçer. Grafik sanatların ürünleri olan grafik tasarım ürünlerinin amacı, insanın yalnız estetik zevklerinin geliştirilmesine ve giderilmesine araç olmak değil, onun günlük yaşamında karşılaştığı bütün sorunların, ihtiyaçların giderilmesinde çözüm önerici, uyarıcı, bilgilendirici rolüyle yardımcı olmaktır. Farklı toplumların, farklı toplumsal ve kültürel yapıya sahip olmaları sanat üretimlerine

yansır. Bu sanat üretimlerinden, grafik tasarım ürünleri arasında yer alan afiş de bu farklılıktan etkilenir ve bunu renk, kompozisyon ve yazı ile ifade eder. Bununla birlikte yine evrensel bir dil oluşturur (Gümüştekin, ty., Sf 73).

Kübizm, Fütürizm, Dada, Sürrealizm, De Stijl, Süprematizm, Konstrüktivizm gibi modern sanat akımları Avrupa'da yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkarak, grafik tasarımı da etkilemiştir. Avrupa'dan akın eden birçok yetenekli sanatçı, 1930'lu yılların başında oradaki yaratım düzeyinden çok uzakta bulunan Amerika için büyük bir kazanç olmuştur. Modernizmi Amerika'ya kabul ettiren göçmen sanatçılardan sonra, Avrupa etkisinden kendini arındırarak tamamen Amerika'ya özgü işler çıkaran modernist sanatçı ve grafik tasarımcılar, Amerikan Modernizmini oluşturmuştur (Sürmeli, 2013, sf 109).

Günümüzün zenginleşen iletişim ortamının odağında dijitalleşme giderek daha öncelikli bir konuma geçmektedir. Sinema film afişi, filmle ilgili konuları kapsayan duygu düşünce ve izlenimlerini estetik, yaratıcı ve yenilikçi bir yaklaşımla aktarım sürecidir . Bilim ve teknolojinin ilerlemesiyle birlikte afiş tasarımı gelişimi biçimsel yenilikler getirmiştir (Marşap, 2013, sf 99-100).

Sonuç olarak ileri teknoloji ürünlerin kullanımı ve yetenekli tasarımcıların yaratıcı güçlerinin birleşmesiyle görsel gücü kuvvetli ve zengin afiş tasarımları ortaya çıkmaktadır (Marşap, 2013, sf 102).

KAYNAKÇA

Adanır, Oğuz, (2003), Sinemada Anlam ve Anlatım, İstanbul, Alfa Basım Yayınları.

Aktaş, Cihan, (2005), Şarkın Şiiri; İran Sineması, (2. Basım), İstanbul, Kapı Yayınları Yayın Evi.

Arıkan, Gani, (2009), İmgeden Baskıya Grafik Tasarım Corel Draw Uygulamalaırı, (1. Baskı), Konya, Erman Ofset.

Becer, Emre (2009), İletişim ve Grafik Tasarım, (7. Baskı) Ankara: Dost Kitapevi Yayınları

Candemir, Tülin, Sülün, Ebru Nalan, Alkandemir, Defne, Candemir, Tülay, (t.y.), Türk-İran Sinema Afişlerindeki Kültürel Yaklaşımlar.

Düz, Nazan, (2001), Kitap Kapağı'nda Grafik Tasarım Öğelerine ve İlkelerine Kuramsal Bir Yaklaşım, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 180.

Gökçek, Umut Vahdet, (2014), Resim Sanatında Grafik Tasarımın Etkileri, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 53.

Gümüştekin, Nuray, (t.y.), İki Polonyalı Grafik Tasarımcı-Henryk Tomaszewskı ve Franciszek Starowieyski-Örneğinde II. Dünya Savaşı Sonrası Tiyatro Afişleri, Sanat Dergisi, 20.

Kerimoğlu, Caner, (2014), Genel Dilbilime Giriş, (1. Basım), Ankara, Pegem Akademi.

Marşap, Gökçe, (2013), 2000-2010 Yılları Arası Türk Sineması Film Afişlerinin Gelişimi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 106.

Polat, Ali Atıf, (2013), Reklam Grafiği Üretim Teknikleri, (1. Baskı), Konya, Zoom Yayınları.

Sürmeli, Kader (2014), Amerikan Grafik Tasarımında Avrupa Modernizmi, İnönü University, E-Journal of New World Sciences Academy, 102-110.

Şener, Şeyda, (2010), 20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 134.

Tapper, Richard, (2007), Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik, İstanbul, Kapı Yayınları.

Yasa, Serap, Grafik Tasarımda İletişim ve Göstergebilim, (2012), İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2 (5): 267-278.

Zor, Aydın, (2014), Uluslar arası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi, 4 (1), 3.

TARİHSEL SÜREÇTE MONOTYPE VE SANAT EĞİTİMİNDE KULLANIMI

Arş.Gör. Altay Aldoğan

Baskı resim kendi içinde farklı teknik ve anlatım özelliklerine sahiptir. Bu teknikler içinde ele alacağımız monotype kendi içinde farklı bir anlatım biçimine sahip olmakla birlikte resme yakınlığıyla diğer baskı tekniklerinden ayrılır. Genel olarak ifade biçimi olarak monotipi kavramı kullanılsa da çeşitli uygulamalarda ve literatürde bu kavramın zaman zaman monobaskı ile eşdeğer kullanıldığı ve anlam kargaşasına neden olduğu görülmektedir. Konunun daha iyi anlaşılması açısından bu kavramları açıklamak doğru olacaktır. Bu konudaki kaynaklar arasında bir başvuru kitabı niteliğinde olan Monotype/Monoprint isimli kitabın yazarı Wisneski'ye göre bu kavramlar şöyle açıklanır.

Monotype ve Monoprint

Monotype ve monoprint kelimeleri birbirinden farklı şeyleri ifade eder. Monotype, herhangi bir kalıba ya da sonradan müdahaleye gerek duyulmaksızın, boş bir plaka üzerinde oluşturulan desenin, başka bir malzemeye aktarılmasıyla ortaya çıkan sonucu ifade eder. Monoprint ise daha önce basılmış bir çalışma üzerinde yapılan müdahalelerle oluşturulmuş baskıları ve kalıp üzerindeki mürekkebe müdahale edilerek yine birbirinden eşsiz üretilmiş çalışmaları kapsar.

> *"... monotype kelimesi boş bir plaka ile başlayan baskı sürecinin sonuçlarını ifade etmektedir. Önce, bir resim boş bir plaka üzerinde boyanmakta ve bu boş plaka süreç sırasında yalnızca bir aracı görevi görmektedir. " (Wisneski, 1995, s.13)*

> *"Monotype teriminin aksine monoprint nispeten farklı bir işlemi tanımlamaktadır. Print kelimesinin kullanımı, bu işlemi doğruca baskıresim alanıyla ilişkilendirmektedir. Monoprintler genel olarak iki kategoriye ayrılabilir: (1) önceden basılan bir imgede değişiklik yapılan monoprintler; ve (2) farklı varyasyonları keşfetmek için kalıp kullanılan monoprintler." (Wisneski, 1995, s.14)*

Baskıresim alanında yapılan çalışmaların en belirgin özelliği çoğaltılabilir olmasıdır ve baskı sanatları ile resim arasındaki en temel ayrım budur. Bu noktada monotype, diğer baskı teknikleriyle ayrılırken, resim sanatı ile benzerlik gösterir. Görüntünün oluşması için aracı bir malzeme (düz bir plaka) kullanılmasına rağmen aynı çalışmanın çoğaltılmasına olanak verecek bir kalıp kullanılmaması nedeniyle aynı görüntüyü tekrar elde etmek mümkün olmaz. Bu sebeple ortaya çıkan ürün eşsizdir. Monotype baskıyı bu yönüyle değerlendirdiğimiz zaman, resim sanatıyla olan bağını görebiliriz. Bununla birlikte sanatçı, oluşturmak istediği görüntüyü direkt olarak kağıda basmaz, bunun için boş bir yüzeye ihtiyaç duyar ve plaka üzerinde oluşturduğu desenini basmak istediği malzemeye geçirirken düz bir plaka kullanır. Görüntünün direkt kağıt değil de, öncelikli olarak plaka üzerinde oluşturulması ve daha sonraki süreçte kağıda aktarılması yönüyle resim sanatıyla farklılık gösterir ve bu anlamda baskı sanatları kapsamında değerlendirilir.

Uygulama biçimlerine göre monotype baskı, eklemeli yaklaşım, eksiltmeli yaklaşım ve çizgi monotype olarak sınıflandırılır. Eklemeli yaklaşımda, düz zemin üzerinde direkt olarak mürekkeple desenin oluşturulma işlemi yapılır ve sonra basılır, eksiltmeli yaklaşımda ise yüzeyin tamamı önce mürekkeplenir. Desen, mürekkebi silmek suretiyle, ton geçişleri yaratılarak ortaya çıkarılır ve basılma sürecine öyle girer. Bu tekniklerde, ilk baskıyı aldıktan sonra plaka üzerinde kalan mürekkebi kullanarak aynı desenden daha soluk olan, ikinci bir baskı alınabilir ve buna hayalet baskı(ghost print) denir. Çizgi monotype ise mürekkeplenmiş bir yüzey üzerine temiz bir kağıt koyup o kağıdın üzerine yapılan baskı sonucu, mürekkebin kağıda geçmesiyle oluşan bir tekniktir.

Tarihsel Süreçte Monotype/Monoprint

Monotype baskının bilinen ilk uygulayıcısı, 1616–1670 yılları arasında yaşayan Cenovalı ressam Giovanni Benedetto Castiglione'dir. Eksiltme ve ekleme tekniğini keşfeden sanatçının bilinen 22

monotype çalışması vardır. Düz bir zemin üzerini tamamen mürekkeple kapladıktan sonra, fırça sapı ya da ucu sivri ağaç parçasına benzer bir malzemeyle yüzey üzerindeki mürekkebi sıyırarak, silerek deseni oluşturur. Bu deseni basınç uygulayarak aktardığı çalışmalarında kullanmış olduğu ışık-gölge ve form mükemmelliği, Castiglione'nin uygulamalarındaki ustalığını gösterir.

Resim 1: Castiglione, Portrait, Monotype 31.7x23.6 cm, 1655

Resim 2: Castiglione, The Creation of Adam
Monotype, 30.3x20.3 cm, 1642

Monoprint tekniğini ilk uygulayan sanatçının Hercules Seghers(1589-1638) olduğu bilinir. İlk kez uyguluyor olmasına karşın düz bir zemin üzerinde çalışmamıştır, yani monotype yaptığına dair herhangi bir veriye rastlayamayız. Seghers'in baskı yaparken amacı, aynı görüntüyü kalıp yardımıyla yinelemek değil, kalıp kullanılmasına karşın yüzey üzerinde eklemeler, çıkarmalar yaparak ve baskıyı tamamladıktan sonra elle müdahale ederek bu görüntüleri eşsiz baskılar haline getirmektir.

Castiglione ile aynı yüzyılda yaşayan Rembrandt Van Rijn(1606-1669) çukur baskı tekniğini en başarılı uygulayan sanatçılardan biridir. 1640'lı yıllarda monoprint yapmaya başlayan sanatçı, bu baskılarını, kullandığı kalıpların üzerine sürdüğü mürekkebe farklı müdahaleler yaparak aynı kalıp ile birbirinden farklı birçok sonuçlar elde etmiştir. Kalıptaki tasarım aynı olmasına rağmen mürekkebin yüzey üzerinde dağılışı, sanatçının bilinçli olarak yaptığı bir uygulamadır. Sanatçı ışık-gölgenin dramatik etkisine yoğunlaşmış ve monoprintlerini bu temel üzerinde inşa etmiştir. Tekniğe çok hakim olan sanatçının her uygulaması etkili ve başarılıydı. Plakayı kazıyarak oluşturduğu konu mürekkebin kullanımı ile farklı etki ve ifadelerle sonuçlanıyordu. Bu da her resmin tek ve özgün olması demekti. Resim.4'te yer alan "The Three Crosses" isimli eser ile birlikte, Resim.5 ve 6'da aynı kalıptan üretilmiş, farklı lekesel değerde çalışmalardır. Radikal şekilde değişen ışık, koyu alanları içinde eritilen ve eklenen figürler bir bütün halinde düşünüldüğünde, aynı kalıptan türetilmiş, ancak her biri diğerinden farklı etki ve atmosfer yaratılarak eşsiz hale getirilen monoprint çalışmalardır.

Resim 3: First State Rembrandt, The Three Crosses, Monoprint, 38x43 cm

Resim 4: Second State Rembrandt, The Three Crosses, Monoprint, 38 x43 cm

Resim 5: Third State Rembrandt, The Three Crosses, Monoprint, 38x43 cm

17 ve 18. yüzyılda sanatçılar monotype ve monoprint yerine, daha çok sayıda baskı alabileceği baskı tekniklerine yönelmiştir. 18. yy sonlarına doğru gittikçe unutulan monotype tekniği, William Blake'e kadar çok fazla uygulanan bir yöntem değildir. 1795-1805 yılları arasında bu baskı teknikleriyle çalışmalar yapan Blake'in kendi yazmış olduğu kitabı için yaptığı uygulamalar, çoğaltılmış baskı çalışmaları üzerine elle renklendirdiği monoprintlerdir.

> *"William Blake çoğaltma kavramıyla sık sık özgür uygulamalar yapar. Kalıplarında bulunan görsel veri, genelde pentür ve elle renklendirme nedeniyle, farklılıklar yaratmak için, bir çıkış noktası olarak değerlendirilmiştir."* (Grabowski ve Fick, 2009, s. 188)

William Blake'ten sonra monotype uygulamaları yapan Edgar Degas(1834-1917) bu tekniği arkadaşı Vicomte Ludovic Lepic'ten öğrenmiştir. Kendi uygulamalarının da bulunduğu bu tekniği Degas'ya öğretmesi sebebiyle de monotype tarihinde yer alır. Degas, ilk monotype çalışması olan "The Ballet Master" isimli eserinde kendisine teknik anlamda danışmanlık yapan Lepic'le beraber imzalamıştır.

Monotype Castiglione'den Degas'ya kadar olan 150 yıllık süreçte öne çıkmamış olmasına rağmen Degas yaklaşım olarak Castiglione ile örtüşen bir teknik anlayışla monotype baskılarını yapmaya başlamıştı.

"Degas en çok monotip çalışan sanatçılardan. Bilinen dört yüzün üzerinde eserinde monotip tekniğinin her nüansını bulabiliriz. Vicomte Ludovic Lepic, Degas'a çalışmalarında yardımcı olmuş ve tanınmasında önemli bir görev üstlenmiş amatör bir baskı resim sanatçısıdır. Degas monotiplerinde sıklıkla siyah-beyazı kullanmış ve baskılarına da pastelle müdahalede bulunmuş; bazı monotiplerini ise litografi çalışmalarına esas oluşturmak üzere taşa transfer etmişti." (Temel, 1997, s. 200)

Mürekkeplenmiş düz bir zemin aracılığıyla geleneksel bir şekilde baskı yapan Degas, kimi baskılarına beyaz tebeşir ve pastel ile müdahalelerde bulunuyordu. Degas'ın yaptığı bilinen iyi pastel çalışmalarının çoğu monotype uygulamalarının üzerine yapılmıştır. Özellikle ilk aldığı baskıdan sonra plaka üzerinde kalan mürekkeple aldığı, daha soluk olan ikinci baskı(hayalet baskı) üzerine pastelle devam ediyordu.

Resim 6: Degas, Three Ballet Dancers Monotype, 20 x 41.7 cm , 1878-1880

Degas'nın monotype çalışmaları için seçtiği konular çeşitlilik gösterir. Balerinleri resmederek başladığı bu serüvene nü çalışmalarıyla devam etti. Genelev manzaraları başlığında hayat kadınlarını işledi. Bu teknikle kitap için illüstrasyonlar da yapan sanatçı, son olarak bir dizi manzara serisi yaptı. Bu çalışmalarında monotype tekniği içerisindeki tüm yöntemleri kullanmış, bu baskının tüm olanaklarından yararlanmıştır. Yapmış olduğu manzara çalışmalarında mürekkep yerine renkli yağlıboya kullanan sanatçı, Burgundy seyahatinde almış olduğu eskizleri referans alarak çalışmalarını atölye ortamında gerçekleştirmiştir. Degas monotype tekniğinde yağlı boya kullandıktan sonra baskılarındaki renk kullanımı arttı ve çalışmalarında pek alışkın olunmayan izlenimci tarzda manzaralar çalıştı.

Resim7: Degas, Esterel Village, Monotype, 29.9x39.9 cm, 1890

"1893'e kadar olan sürede 450, bazı tahminlere göre 500 monotype baskı yaptı. Aslında monotype baskının modern kullanımını başlatan Degas, bugün onun çalışmalarını takip eden Amerikalı ve Avrupalı ressamlara hala yol göstermektedir." (Hayter, 2008, s. 88)

Geleneksel yöntemleri kullanarak başladığı monotype baskılarındaki uygulamaları süreç içerisinde teknik açıdan değişime uğramış, klasik kalıpların dışına çıkmış, malzeme kullanımında modern yaklaşımlar sergilemiştir. Sanatçı resimleriyle baskılarını aynı parelellikte götürmesi sebebiyle bu iki alanı birbirine yakınlaştırmıştır. Degas ile beraber bu tekniğin sınırlarının ve ifade gücünün sanıldığından daha geniş olduğu fark edilmiştir ve monotype baskının canlanmasında, daha bilinir hale gelmesinde etkin bir oynamıştır. Bu tekniği öne çıkarmasıyla birlikte bir çok ressam monotype ve monoprint tekniğiyle eserler vermiştir.

1848-1903 yıllarında yaşayan Paul Gauguin baskıresim konusunda yaratıcı ve yenilikçidir. Tahiti'ye yerleşerek modern hayata tercih ettiği ilkellik, yaratıcılık konusunda oldukça zengin ifade gücüne sahip olmasını doğrudan etkilemiştir.

Baskıresim uygulamalarında gelenekselle yetinmeyen sanatçı, monotype baskıyı, kendisine kadar gelinen süreçteki yöntemlerin dışında, tamamen farklı bir biçimde uyguladı. Teknik anlamda yenilikçi tavrının bugün bilinen adı olan "çizgi monotype" tüm yüzeye mürekkep sürdükten sonra, plaka üzerine yerleştirilen kağıda doğrudan çizim yapılarak gerçekleşen bir süreçtir.

> *"Paul Gauguin monotip tekniklerini daha da ileri götürür. Mürekkeplenmiş bir yüzeyin üzerine yerleştirilen bir kağıt parçası (kimi zaman yüzeyin üzerine merdaneyle mürekkeplenmiş bir başka kağıt parçası) üzerine çizim yaparak bugün çizgi monotipi denilen tekniği geliştirmiştir."* (Grabowski ve Fick, 2009, s. 188)

Resim 8: Degas, Tahitian Women with Evil Spirit, Monotype, 56.1 x 45.3 cm, 1900

19.yy'da monotype ve monoprint yapan sanatçılar arasında Mary Cassatt, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro, Maurice Prendergast, Frank Duveneck, Otto Bacher, James Abbott Mcneill Whistler, Robert Henri gibi isimler sayılabilir.

Eugenia Parry Janis'in 1968 yılında 'Degas's Monotypes' isimli yayımlanan kitabı Degas'ın monotype baskılarını araştırmış ve bunların envanterini çıkarmış, pastel olarak sınıflandırılan monotype çalışmalarını da araştırma sonucu bu sınıflandırmaya dahil etmiştir. 1980 yılında ise Metropolitian Sanat Müzesinde 'Painterly Print' isminde ilk kapsamlı monotype sergisi düzenlenmiştir. Bu sergide Castiglione ile başlayan ve 1980'e kadar gelinen süreç gözler önüne serilmiştir ve birkaç örnek dışında monoprinte yer verilmemiştir. Bu iki olay monotype tekniğinin tarihi sürecini ve teknik bilgilerini ilk kez göstermesi ve monotype baskıya olan ilgiyi doruk noktasına çıkarması açısından çok önemlidir. Bu dönemde bu olayların etkisinde ve paralelinde monotype konusunda öncü olacak, kendisinden sonraki kuşağa da dayanak noktası oluşturacak isimlerin arasında Mary Frank, Micheal Mazur, Josepy Goldlyn, Nathan Oliveira ve Matt Philips'i sayabiliriz.

Monotype Castiglione' den bugüne kadar gelinen süreç içerisinde günceliğini sürekli koruyamamıştır. Zaman zaman unutulmaya yüz tutsa da tekrar ortaya çıkıp varlığını günümüze kadar sürdürmüştür.

Resim 9: W.M. Chase, A Portrait of a Women Monotype, 52.1 x 42.6 cm, 1890-1895

Resim 10: J.Sloan, Women Brushing Her Hair Monotype , 14.9 x 10.8 cm, 1907

Monotype Baskının Sanat Eğitiminde Kullanımı

Sanat eğitimi sadece sanatçı olmak isteyenler için değil, herkes için gereklidir ve kişinin eğitim hayatının başından beri var olması gerekir. Toplumu oluşturan bireylerin uygulama ve çalışma alanları ne olursa olsun farkındalık, estetik bilinç ve toplumsal duyarlılığın kazanılması yönüyle, eğitim süreçleri içerisinde verilmesi gereken bir eğitim anlayışıdır. Amacı sanatçı yetiştirmekle birlikte, sanat aracılığıyla kişiyi şekillendirmek, estetik açıdan eğitebilmek, kısaca bireyin estetik bilinç örgütlenmesini sağlamaktır. İçinde yaşadığı ortamın farkında olan, kendisinden yola çıkarak çevresini, kültürünü tanıyabilen, görsel bir beğeni algısı oluşmuş, öğrenme, yorumlama ve yaratıcı yönü gelişmiş bireyler yetiştirmeyi hedefler. Daha

yaşanır toplumlar ve kültürel iklim için sanat eğitimi olmazsa olmaz bir olgudur.

Sanat eğitimi içerisinde yöntem ve teknikler farklıdır. Çeşitli disiplinlerin uygulamaları ve ifade biçimleri olan sanat eğitimi her şeyden önce görme eğitimidir. Kompleks ve yalın uygulama biçimlerinden oluşan bu eğitim anlayışı içerisinde basit uygulama biçimi olan monotype, kullanılan malzemeler ve tekniğin dolaysızlığı düşünüldüğünde sıkça tercih edilir. Uygulama için atölye ortamı zorunlu değildir, çalışma alanı çok kolay yaratılabilir. Bu nedenle küçük yaşlardan ileriki yaşlara kadar her dönemde uygulama kolaylığı göstermesi sayesinde eğitim programlarında yer aldığı görülür.

Hızlı deneme ve uygulama yapmaya olanak sunan monotype, kişiyi farklı şekilde disipline etmesi nedeniyle düşünme biçimini hızlandırır. Uygulamaya yoğunlaşmayı sağlar. İlk ve orta öğretim çağı çocuğunun dikkat ve konsantrasyonuna, odaklanma sürecine uygunluk gösterir. Öğrenciyi disipline etme ve çocuğa oyunsu bir atmosfer sunma biçimiyle sanatın temel biçimlerinin kavranmasını sağlar.

Monotype baskının yüksek öğrenimde kullanılışı bir çok etkileşimi beraber getirir. Hızlı deneyselliği ve uygulama biçimiyle bireydeki heyecanı sürekli tutar ve resmin temel öğelerini bünyesinde birleştiren bir uygulama olması sebebiyle öğretici özellik taşır. Baskı sanatları arasında, resim sanatıyla yakınlığı en fazla olan türdür ve uygulanışı minimum düzeyde teknik uzmanlık gerektirir.

Öğrenci kısa sürede çok pratik yaparak kendini daha hızlı geliştirme imkanına sahiptir. Bu yüzden bu teknikte ısrarcı davranılması, öğrencinin resimsel sorunlar karşısında deneyim kazanmasını ve kendisini daha iyi ifade etmesini sağlayacaktır.

Monotype baskılar, özellikle yağlı boya çalışmalar için ön çalışmalar olarak kullanılabilir. Yapılacak bir çalışma için, kompozisyon kurgusu, açık-koyu dengesi gibi konularda hızlı bir şekilde ve çok sayıda çalışma üretilebilir. Öğrenci asıl çalışmaya geçmeden önce hata yapma ihtimalini azaltacak, kafasındaki imgenin netleşmesini sağlayacak ve daha özgün çalışmalar yapabilecektir.

2014-2015 eğitim-öğretim yılında Balıkesir üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü ve Baskı Sanatları bölümünde bir dönem boyunca monotype çalışmaları yapan öğrenciler tekniğe çabuk adapte olmuşlardır ve çok fazla uygulama yapılmıştır. Bu uygulamalar sonucunda kompozisyon, bütünü görme, kontrast ilişkiler, leke değerlerinin fark edilmesi, çizgi, form, ton, kütle gibi resmin temel ilkeleri konusunda kendini daha iyi ifade eder duruma gelmiş ve resimsel anlamda ilerlemeleri net bir şekilde görünür olmuştur.

Resim 11: Öğrenci Çalışması

Resim 12: Öğrenci Çalışması

Sonuç olarak;

17.yy'dan bu yana sanatsal ifade biçimleri arasında yer alan monotype, sanat eğitimi içinde kullanılan bir baskı tekniğidir.

Tekniğin karmaşık olmayan yapısı, kısa sürede sonuca ulaşılabilir oluşu ve sürprizlere açık olması nedeniyle, kişiye uygulama kolaylığı sağlar. Bir sanatçı olarak monotype tekniği ile özgün bir iş ortaya koyabilmek için hızlı düşünmek, doğru karar vermek ve hızla uygulayabilmek önemlidir. Bu tekniği profesyonel anlamda uygulamak deneyimli ve birikimli olmayı gerektirir.

Monotype, kişiyi disipline eder ve diğer baskı tekniklerinden ayrılan özellikleriyle sanat eğitimi programlarında yer almaktadır. Çocuğa oyunsu bir deneysellik sunduğu ve kısa sürede sonucu görme fırsatı verdiği için bu teknik estetik bilincin kazanılmasına, resmin temel değerlerinin kavranmasına ve bir disiplin anlayışının oluşmasına erken yaşlardan itibaren olanak verir. Hızlıca

sonuca ulaşmak, fazla denemeler yapmak, bu denemeler içerisindeki gelişmeleri gözlemlemek için el, göz ve düşünce koordinasyonunu gerektirir. Süreç içinde "yapabilme, başarabilme ve özgüven" duygularının gelişimine katkıda bulunur.

Bu nedenle monotype, yukarıda belirtilen davranış ve düşünceyi kazandırması yönüyle eğitimin her kademesinde sanat eğitimi konuları içerisinde yer alır. Monotype tekniğinin farklı uygulama biçimleri ve kazanımlarının gözlemlenmesi yetkin ve donanımlı öğreticiler sayesinde olur.

Eğitimin her kademesinde uygulanabilmesi sayesinde alanları ne olursa olsun, estetik ifade gücü gelişmiş, duyarlı, eleştirel düşünceyi kazanmış bireylerden oluşan bir toplumun oluşumuna katkı sağlayan sanat eğitimi, doğru yapılandırıldığında ve uygulandığında bunun topluma yansıması olumlu yönde olacaktır. Monotype baskı bu yapılanmaya katkı veren etkin bir ifade biçimidir.

KAYNAKÇA

Ayres, J. (1991). Monotype, Medium and Methods for PainterlyPrintmaking. Newyork: Watson-Guptill Publications.

Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2012). Sanat Eğitimi ve Öğretimi. Ankara: Pegem Akademi.

Grabowski, B. ve Fick, B. (2009). Baskıresim (S.A.Eskier ve A.Z.Tunç, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Bengisu,H. (2014-2015 Öğretim Yılı Monotipi ve Şablon Baskı Dersi Gözlemlerim)

Hayter, C.E. (2007). The Monotype. The History of a Pictorial Art. Milano: Skira.

Lockhart, A.I. (1977, Kasım). Three Monotypes by Edgar Degas. The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. Vol. 64, No. 9, 299-306

Reed, S.W. (1980). Monotypes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. The Painterly Print. (ss. 3-8). New York: The Metropolitian of Art.

Ross, J. ve Romano, C. ve Ross T. (1990). The Complete Printmaker. New York: The Free Press.

Temel, S.I. (1997, Kasım). Resim Tarihinde Monotip. Art Decor, 56, 200-206.

Wisneski, K. (1995). Monotype / Monoprint. Westport: Bullbrier Press.

GRAFİK TASARIMDA KORAM (HİYERARŞİ)'IN YERİ VE ÖNEMİ

Arzu Gök
Doç.Dr. Uğur Atan

Özet

Görsel bir iletişim sanatı olan grafik tasarımın, mesaj iletmek, ürün ya da hizmet tanıtmak gibi işlevlerini yerine getirirken, tasarım elemanlarını bazı ilke ve kurallara göre kullandığı görülmektedir. Grafik sanatlarda, sanatsal bir düzeye sahip birçok yetenekli grafik sanatçısının tasarımlarının, bazen amaca hizmet etmediği ya da istenilen etkiyi sağlayamadığı için başarıya ulaşmadığı görülebilir. Başarılı tasarımcı olabilmenin önemli koşullarından biri tasarım ilkelerini bilmek ve bunları gerektiği yerde gerektiği şekilde kullanabilmektir. Tasarımın beş temel ilkesi bulunmaktadır; 1-Denge, 2-Orantı ve Görsel Hiyerarşi, 3-Görsel Devamlılık, 4-Bütünlük, 5-Vurgulama. Grafik tasarımda bu beş temel ilke esas alınarak grafik ürünler oluşturulmaktadır. Tasarım sürecinin genelinin ve ürünün ortaya çıktığı sonuç aşamasının verimli olması, amaca ulaşması bu ilkelerin kuramsal açıdan bilinirliği yanında doğru uygulanmış olmasıyla paralellik taşır.

Söz konusu ilkelerden görsel hiyerarşiye karşılık gelen, Koram ve Koram çeşitlerinin grafik tasarımdaki önemi ve uygulama biçimleri incelenmiştir. Bu bağlamda, bildiri sınırlılığı göz önünde bulundurularak sadece, bir grafik tasarım ürünü olan logoların konu ile ilgili örneklerinin ele alınıp incelenmesi ve ilgili literatüre katkı sağlaması amaçlanmıştır. Nitel araştırma yöntemi kapsamında yapılan bu araştırmada, yazılı ve görsel literatür taraması sonucu ulaşılan pek çok örnek içerisinden, konuyu en iyi açıklayan logolar seçilerek bulgular yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Grafik, tasarım, grafik tasarım, koram, hiyerarşi.

GİRİŞ

Farklı birçok tanımı bulunan grafik tasarım kavramını Tepecik (2002:17) şöyle açıklamaktadır: "Sanatçının elinden özgün biçimlendirme ile çıkan ya da özgün çoğaltmayla (baskı yöntemiyle) elde edilen eserin, bilgi iletmek, basılmak, kitle iletişim araçlarında kullanılmak amacıyla hazırlanan; çizgi, yazı, resim ve bunların düzenlemeleriyle ilgili tasarımları kapsar".

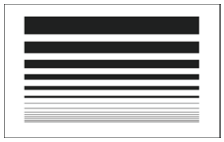
Görsel bir iletişim sanatı olan grafik tasarımın, mesaj iletmek, ürün ya da hizmet tanıtmak gibi işlevlerini yerine getirirken, tasarım elemanlarını bazı ilke ve kurallara göre kullandığı görülmektedir.

Tasarımın beş temel ilkesi bulunmaktadır; 1-Denge, 2-Orantı ve Görsel Hiyerarşi, 3-Görsel Devamlılık, 4-Bütünlük, 5-Vurgulama. Grafik tasarımda bu beş temel ilke esas alınarak grafik ürünler oluşturulmaktadır. Tasarım sürecinin genelinin ve ürünün ortaya çıktığı sonuç aşamasının verimli olması, amaca ulaşması bu ilkelerin kuramsal açıdan bilinirliği yanında uygulanmış olmasıyla paralellik taşır.

Grafik tasarımın amacı hem iletişimi, hem de estetik kaliteyi en üst düzeye çıkarmaktır. Tasarımda mesajın doğru ve etkili olabilmesi için tasarım ilkelerinin bilinmesi ve bu bilgilerin nasıl işlenmesi gerektiğinin öğrenilmesi gerekir. Grafik ürün oluşturulurken uyulması gereken bu ilkelerden orantı ve görsel hiyerarşi, tasarımcıların en sık karşılaştıkları görsel unsurları bir arada kullanabilme sorununun çözümüne yöneliktir. Çünkü iki ya da daha fazla görsel unsur tasarım yüzeyinde bir araya getirildiğinde, bir orantı sorunu ile karşı karşıya kalınır. Tasarımcı açısından orantı, boyutlar arası ilişkilerdir. Tasarımcı, görsel unsurların orantısal ilişkilerinde değişken yapılar kurmaya çalışır. Bunun sebebinin, genişliğin uzunluğa, renkli olanın renksiz olana, bir ölçünün diğerine eşit olduğu tasarımların, tekdüze olmaktan kurtulamayacağı olduğunu söyleyebiliriz (Becer, 1997:68).

Hiyerarşi ile aynı anlamı taşıyan koram ise şöyle açıklanabilir (Resim-1,2): İki zıt ucu uygun

kademelerde birbirine bağlayan köprüdür. İki uç arasında bir düzen dâhilinde geçiş sağlayan bu düzenleme yardımıyla anlamlı ve güzel bir dizi ortaya çıkar. Eğer iki uç arasında ölçü farkı varsa, bir uçtan diğer uca doğru biçimler büyükten küçüğe doğru dizilmelidir denilebilir (MEGEP[1], 2007:12).



Resim-1: Koram

Resim-2: Koram

Koram düzeninde, parçaların bütün içinde belirli bir öncelik dizgesine göre algılanması ile parçadan bütüne bir gelişme, büyüme ve zenginleşmenin olduğu söylenebilir. Koram düzenli bir yapıda tekil öğeler alt grupları, alt gruplar ana grupları, ana gruplar da aynı birleşme şemasıyla bütünü oluşturmaktadır (Erzen, 2008:692).

Koramın uygulamada ki genel ve değişmeyen yaklaşımı için şöyle söylenebilir; iki uç arasında doku farkı varsa, aradaki her kademenin dokusu sırayı bozmayacak şekilde ara kademeler teşkil edecek tarzda olmalıdır. Eğer uçlar arasında değer farkı varsa, her bir kademedeki değerler azar azar açılarak ya da koyulaşarak geçiş sağlanmalıdır. İki uç arasındaki fark renk farkı ya da biçim farkı olsa, yine aynı şekilde hareket edilmelidir. Koramda hiç değişmeyen koşullar, İki uç arasında zıtlık ve uçlar arasında muntazam bir kademelenme şeklinde sıralanabilir (Güngör, 1972:90).

Üç türlü koram vardır ve bir tasarım düzenlemesinde bunların ayrı ayrı ya da bir arada kullanılabileceğini söylemek mümkündür.

1. Merkezsel koram: Birçok şekil koram oluşturacak biçimde birleştiklerinde, ortada bir merkez oluşuyorsa merkezsel koram olur. Merkezsel koram düzenlemesi yapılırken, merkezden çevreye ya da çevreden merkeze doğru bir büyüme söz konusu olabilir (MEGEP, 2007:13).

1. Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, Milli Eğitim Bakanlığı.

Merkezsel koramı temel tasarım çalışmalarında (Resim-3) ve doğada (Resim-4,5) fazlaca görmek mümkündür. Bitkiler ve çiçeklerin çoğuna bakıldığında koramın bu türünü gözlemleyebiliriz.

Resim-3: Merkezsel Koram'a Temel Tasarımdan Örnek

Resim-4: Merkezsel Koram'a Doğadan Örnek

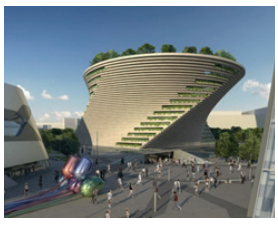
Resim-5: Merkezsel Koram'a Doğadan Örnek

2. Eksensel koram: Biçimlerin düz ya da eğri bir eksen üzerinde dizilmesi ile meydana gelir. Oluşturulan eksen eğri ya da zikzaklardan oluşabilir, eksenin düzgün olması şartı yoktur (MEGEP, 2007:13).

Temel tasarım çalışmalarında (Resim-7), doğada (Resim-8) ve mimaride (Resim-9) birçok örneğini görebileceğimiz eksensel koramda bakıldığında aynı eksen üzerinde farklı şekillerde dizilmiş biçimsel özellikler mevcuttur.

Resim-6: Eksensel Koram'a Temel Tasarım Örneği

Resim-7: Eksensel Koram'a Doğadan Örnek



Resim-8: Eksensel Koram'a Mimari Örnek

3. Çevresel koram: Herhangi bir merkeze bağlı olarak ve bu merkezin etrafında bir yörünge oluşturacak şekilde düzenlenen koram türüdür. Koramın ya da koramların bağımlı bulundukları

merkez, alan içinde ya da dışında kalabilir (Güngör, 1972:93) (Resim-10,11).

Resim-9: Çevresel Koram'a Doğadan Örnek

Resim-10: Çevresel Koram'a Mimariden Örnek

Örneklerde de görüldüğü gibi, çevresel koramda biçimler bir merkeze bağlı olarak ve bu merkez etrafında bir döngü oluşturmuş algısını uyandıracak şekilde yerleştirilmiştir.

GRAFİK TASARIMDA KORAM (HİYERARŞİ)'IN YERİ VE ÖNEMİ

Grafik sanatlarda, sanatsal bir düzeye sahip birçok yetenekli grafik sanatçısının tasarımlarının, bazen amaca hizmet etmediği ya da istenilen etkiyi sağlayamadığı için başarıya ulaşamadığı görülebilir. Başarılı tasarımcı olabilmenin önemli koşullarından biri tasarım ilkelerini bilmek ve bunları gerektiği yerde gerektiği şekilde kullanabilmektir. Herhangi bir yazar için dilbilgisi kuralları ne kadar önemli ise, bir tasarımcı içinde bu ilkeler o denli önemlidir.

Grafik sanatçılarının tasarım yaparken en sık rastladığı sorunların başında koram (hiyerarşi) sorununun geldiği söylenebilir. Bunun sebebi ise, tasarım yüzeyinde bir arada kullanılacak birden çok sözel ya da görsel unsurun estetik açıdan orantısal bir kurguya sahip olması gerekliliğidir. Daha önce yapılmış ve sektörde kullanılan birçok logo ya da reklam piyasasında görülen afişler gibi grafik ürün örnekleri incelendiğinde, başarılı ve kalıcı olanların koramsal (hiyerarşik) açıdan sorunsuz olduğu görülebilir.

Bir çok farklı kaynakta birçok farklı tanımına rastlanılabilen logo'yu Atan (2007:42-43) şu şekilde açıklamaktadır: "Son zamanlarda Türkçe karşılığı 'simge' ve 'özgün yazı' olan 'amblem' ve 'logotype' sözcüklerini, tek çatı altında toplayan Logo sözcüğüyle ifade edildiği görülebilir. Bunun nedeni, günümüzün ticari markalarının ürün ve faaliyet alanlarının çok çeşitlilik göstermesine dayandırılabilir. Bu durumda bir kuruluşun uğraş alanı ile birlikte ismini de yansıtan, çizgi ve resimle yapılan işaretlere amblem, yazıyla ya da yazı, çizgi ve resimle yapılan işaretlere Logotype tanımlaması yapılabilir".

Logo tasarımı görsel anlamda bir sanat çalışması olduğu için, renk, biçim ve kompozisyon değerleri olarak ele alınması ve bu değerlere uygun tasarlanması gerekmektedir. Bu noktada, çeşitli logo örnekleri incelendiğinde, koram ve koram türlerinin başarılı birçok logo tasarımında uygulandığını görmek mümkündür.

"STAR" (Resim-11) ve "bp" (Resim-12)'ye ait logolar merkezsel koramın tasarım ve uygulama açısından görülebildiği başarılı örneklerdendir.

Resim-11: Star Tv Logosu

Resim-12: BP Logosu

Söz konusu logolardan BP logosu (Resim-13) incelendiğinde; hem form hem de renk açısından merkezsel korama güzel bir örnek oldu görülmektedir. Şirket, 1909 yılında Anglo-Persian Oil Company olarak kurulmuştur. 1954'te British Petroleum adını almıştır. Daha önce farklı olan, fakat 2000 yılı Haziran ayından bu yana kullan ve Helios'un adı ile anılan yeni logo, şirketin tüm dünyada sunduğu, petrol ve doğalgazdan güneş enerjisine kadar bütün enerji çeşitlerinin dinamiğini yansıtmak hedefiyle oluşturulmuştur. Eski BP logolarının yerini, yeşil, beyaz ve sarının bir araya geldiği, enerji dolu bir güneş ışığını temsil eden yepyeni bir sembolün aldığı görülür. Antik Yunan Güneş Tanrısı Helios'un adı ile anılan yeni logo, şirketin tüm dünyada günde 10 milyon kişiye sunduğu, petrol ve doğalgazdan güneş enerjisine kadar bütün enerji çeşitlerinin dinamiğini yansıtmak hedefiyle oluşturulmuş ve bu dinamiği tasarımına yansıtılmıştır diyebiliriz (Sanal-1, 2014).

Yine Resim-11'de görülen Star Tv logosu ile Resim-13'teki "İstanbul 2020 Etkinlik Logosu" ve Resim-14'te yer alan "Necmettin Erbakan Üniversitesi Logosu" merkezsel korama örnek verilebilecek başarılı logo tasarımlarıdır.

Resim-13: İstanbul Etkinlik Logosu

Resim-14: Necmettin Erbakan Üniversitesi Logosu

Koram çeşitlerinden olan eksensel korama ise verilebilecek en iyi örnekler arasında Shell logosu (Resim-15) ve NBC Tv logosu (Resim-16) gösterilebilir.

Resim-15: Shell Logosu

Resim-16: NBC Tv Logosu

Yıllar içinde Shell ambleminin şekli (Resim-16) grafik tasarımındaki akımlarla birlikte yavaş yavaş değişmiştir. Güncel amblem 1971 yılında tasarımcı Raymond Loewy tarafından yaratılmıştır. 1915'te California'lı Shell şirketi ilk servis istasyonlarını inşa etmiş ve bunların, rakiplerinin arasından sıyrılmasının sağlaması gerektiğine karar vermiştir. California'lılara ters gelmeyecek parlak renkler kullanılmış: Eyaletin İspanyollarla güçlü bağlantıları nedeniyle kırmızı ve sarı renkler seçilmiştir. Güncel renkler yıllar içinde gelişmiş ve 1995 yılında yeni parlak ve tüketici dostu Shell Kırmızısı ve Shell Sarısı tanıtılmış ve estetik açıdan yarattığı güçlü etkiyle başarıyı yakalamıştır denilebilir (Sanal-2, 2014).

Eksensel korama örnek olarak gösterilebilecek farklı logo çalışmaları arasında, yıllardır markalaşma sürecini en iyi şekilde kullanıp, üretim, pazarlama ve reklam aşamalarında istikrarlı bir başarı çizgisi yakaladığı görülen Adidas firmasına ait iki farklı logo uygulaması (Resim-17,18) verilebilir.

Resim-17: Yapraklı Adidas Logosu

Resim-18: Üç Çizgi Adidas Logosu

Adidas'ın 3 yapraklı ünlü logosu (Resim-17) 1971 yılının Ağustos ayında belirlenmiştir. Trefoil (Üç yapraklı yonca) logo da denen görsel, yüzlerce çalışmanın içerisinden seçilerek 1972 yılından itibaren adidas ürünlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Söz konusu logo günümüzde adidas orijinal koleksiyonunu temsil etmektedir. Fakat günümüzde kullanılan üç çizgili logodur (Resim-18). Yaratıcı direktör Peter Moore tarafından 1990 yılında tasarlanan logo Adidas'ın tüm ürün gamında günümüze kadar kullanılan logo olarak tarihe geçmiştir. Logoda klasik Adidas'ın üç çizgisine vurgunun yanı sıra, yükselen bir dağ sembolü ile aşılması gereken engel ve başarılması gereken hedefler vurgulanmaktadır. Logonun asıl esin kaynağı ise adidas ayakkabıların yandan bakıldığında görülebilen siluetidir (Sanal-3, 2014).

Üç çizginin aynı eksen üzerinde kademeli olarak yükselerek oluşturduğu bu görüntü ile yaprak imgesini oluşturan biçimlerin sıralanışı eksensel koram uygulamasının başarılı örneklerindendir.

Son olarak çevresel koramın görüldüğü logolar incelendiğinde ise, bu koram türüne gösterilebilecek en güzel örnekler arasında, dünyaca ünlü iki büyük giyim markası olan Chanel (Resim-19) ve Vakko (Resim-20) markalarının logolarıdır.

Resim-19: Chanel Marka Logosu

Resim-20: Vakko Marka Logosu

Chanel markasına ait logo (Resim-19), markaya ismini veren sahibinin (Coco Chanel) baş harflerinden oluşmaktadır ve biçimsel olarak da

çevresel korama iyi bir örnektir. Sağda görülen Vakko logosu (Resim-20) ise yine tasarımda kullanılan biçimsel özellikleri ile çevresel korama uygun bir örnek olup, Vitali ve Alber adlı iki kardeşin isimlerinin baş harflerini ve Hakko soyadının 'kko' kısmının birleştirilmesiyle oluşturulmuş marka ismidir (Sanal-4, 2014).

Araştırma kapsamında incelenen logo tasarımlarında yakalanmış olan başarı için, tasarım aşamasında koram'a azami derecede dikkat edilmesinin çok önemli katkı sağladığı söylenebilir. Zira tasarım aşamasında ürünün, orantı, denge, simetri ve renk açısından bütünlüğü koramsal değerlerle düşünüldüğü için, sonucun doğru ve yüksek bir form kalitesinde olduğu görülmektedir.

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Grafik tasarımın amacı hem iletişimi, hem de estetik kaliteyi en üst düzeye çıkarmaktır. Tasarımda mesajın doğru ve etkili olabilmesi için tasarım ilkelerinin bilinmesi ve bu bilgilerin nasıl işlenmesi gerektiğinin öğrenilmesi gerekir. Araştırma kapsamında, daha önce yapılmış ve sektörde kullanılan amblem (logo), ya da reklam piyasasında görülen afişlere ait grafik ürün örnekleri incelendiğinde, başarılı ve kalıcı olanların koramsal (hiyerarşik) açıdan sorunsuz olduğu görülmüştür.

Günümüzde kurumlar, ürün ve hizmet üretimlerini, kimliklerinin görsel yüzü olan logolar ile tanıtım ve iletişim aracı olan afişler sayesinde hedef kitleye başarılı bir şekilde ulaştırabilmektedir. Bu kadar önemli bir işlevselliği olan logo ve afişlerin tasarım aşaması da buna paralel olarak önem kazanmaktadır.

Araştırma kapsamında incelenen logo ve afiş tasarımlarında yakalanmış olan başarı için, tasarım aşamasında koram'a azami derecede dikkat edilmesinin çok önemli katkı sağladığı, zira tasarım aşamasında ürünün, orantı, denge, simetri ve renk açısından bütünlüğü koramsal değerlerle düşünülerek tasarlandığı için, sonucun doğru ve yüksek bir form kalitesinde olduğu söylenebilir.

Kaynakça

ATAN, Uğur, (2007), Resim-İş Öğretmeni Yetiştirmede Yaratıcı Drama Yönteminin Grafik Tasarımı Derslerinde Kullanılmasının Erişi, Tutum ve Kalıcılığa Etkisi (Selçuk Üniversitesi Örneği), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

BECER, Emre, (1997), İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

ERZEN, J.N., (2008), Hiyerarşi, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayın.

GÜNGÖR, Hulûsi, (1972), Temel Tasar, İstanbul: Çeltüt Matbaacılık.

İNCEARIK, Mehmet Emrullah, (2011), Grafik-Tasarım Rehberi, İstanbul: Kodlab Yayın Dağıtım Yazılım ve Eğitim Hizmetleri San. ve Tic. Ltd. Şti.

MEGEP, (2007), Fotoğraf ve Grafik Tasarı İlkeleri, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayını.

TEKER, Ulufer, (2002), Grafik Tasarım ve Reklam, İzmir: Dokuz Eylül Yayıncılık.

TEPECİK, Adnan, (2002) Grafik Sanatlar, Ankara: Detay Yayıncılık.

Sanal Kaynakça

Sanal-1, BP Logo Hikayesi, http://www.bp.com/tr_tr/turkey/hakk_m_ zda/duenyada-bp/bp-logo-hikayesi.html (Erişim tarihi: 27.05.14 , 14:35).

Sanal-2, Shell Logosunun Tarihçesi, http://www.shell.com.tr/aboutshell/ who-we-are/history/history-logo.html (Erişim tarihi: 27.05.14, 14:50).

Sanal-3, Adidas Logosu ve Tarihçesi, http://www.hasanyalcin.com/adidas-logosu-ve-tarihcesi/ (Erişim tarihi: 28.05.14 , 13:12).

Sanal-4, Vakko Tarihçe, http://www.logohikayeleri.com/2010/08/vakko.html (Erişim tarihi: 28.05.14, 16:48).

Görsel Kaynakça

Resim-1, Koram, http://www.vanseodesign.com/blog/wp- content/ uploads/2010/07 /rhythm.png (Erişim tarihi: 23.05.14, 15:43).

Resim-2, Koram, http://www.vanseodesign.com/blog/wp-content/uploads/ 2010 /07/ planes.png

(Erişim tarihi: 23.05.14, 15:48)

Resim-3, Merkezsel koram, http://hkgey.blogspot.com.tr/ 2014 / 01/ temel-sanat-egitimi-9-koram .html (Erişim tarihi: 23.05.14, 15:48).

Resim-4, Nilüfer Çiçeği , http://guzelresimler.info/guzel_ resimler_nilufer_resimleri_ details_ 1067. html (Erişim tarihi: 23.05.14, 15:48).

Resim-5, Yıldız Çiçeği, http://www.fotokritik.com/ 2841318 /pembe-yildiz-cicegi (Erişim tarihi: 23.05.14, 15:50).

Resim-6, Eksensel Koram, http://2.bp.blogspot.com/ (Erişim tarihi: 23.05.14,15:58).

Resim-7, Akasya Yaprağı, http://agaclar.net/galeri/displayimage.php?imageid=21245 (Erişim tarihi: 23.05.14,19:17).

Resim-8, İlginç Mimari Yapı, http://www.forumuz.net/attachments/ 12257d 1343989195- ilginc-yapilar- 61403333 1278837078 af19jpg (Erişim tarihi: 23.05.14,19:00)

Resim-9, Çan Çiçeği, http://www.milliyet.com.tr/fotogaleri/43724-yasam-hangi-cicek-ne-anlama-geliyor- (Erişim tarihi: 23.05.14, 19:30)

Resim-10, Mimari Yapı, http://trthaberstatic.s3-website-eu- west-1.amazonaws.com/ resimler/168000/169231. jpg (Erişim tarihi: 23.05.14, 19:38)

Resim-11, Star Logosu, http://www.gazeteciler.com/data/news/260x198/ 132541 9127 -1.jpg (Erişim tarihi: 23.05.14, 19:45)

Resim-12, Bp Logosu, http://argebilisim.com/referansmusteri_dosyalar/bp_logo2.jpg (Erişim tarihi: 23.05.14, 20:26)

Resim-13, İstanbul 2020, http://www.timeturk.com/resim/detayresim/5(1)(1).jpg (Erişim tarihi: 23.05.14, 20:05).

Resim-14, Necmettin Erbakan Üniversitesi Logo, http://www. selcukludegerleregitimi. com/ wp-content/uploads/ 2012 /10/ necmettin- erbakan - univ - logo.png (Erişim tarihi: 23.05.14, 20:20).

Resim-15, Shell Logosu, http://www.meslekpatent.com /images/stories/ marka resimler / figuratif-marka -tescil-03.jpg (Erişim tarihi: 23.05.14, 20:30).

Resim-16, Nbc Logosu, http://www.acilsoru.com/up/cevap/2113/logo-10.jpg (Erişim tarihi: 23.05.14, 20:47).

Resim-17, Adidas Mavi Logo, http://www.ztona.net/adidas-logo/ (Erişim tarihi: 23.05.14, 20:45).

Resim-18, Adidas Siyah Logo, http://www.ztona.net/adidas-logo/ (Erişim tarihi: 23.05.14, 20:45).

Resim-19, Chanel Logo, http://lanadelrey.wikia.com/wiki/File:CHANEL_logo.png (Erişim tarihi: 23.05.14, 20:54).

Resim-20, Vakko Logo, http://img5.mynet.com/ha5/analiz/hab/logo15.jpg (Erişim tarihi: 23.05.14, 20:58).

SANATIN YENİ MECRASI: SOSYAL MEDYAYA TÜRKİYE'DEN ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Doç.Dr. Arzu Uysal

Özet

Medya, kitleleri bilgilendiren, eğlendiren, yönlendiren ve toplumsal iletişimi sağlayan bir araçtır. Medyanın birey ve kitleler üzerinde değişime neden olduğu gözlenmektedir.

Bu çalışmada, internet üzerinden yaratılan sosyal medya paylaşım sitelerinde sanatın durumu ve sanatçının yapıtlarını sunumu Türkiye örneklemi üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışmada, Facebook ve Twitter üzerinden sanatçıların sanat eserlerini paylaşımı ve bu bağlamda sanatçılarla galerilerin etkileşimi ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: sanat, sosyal medya, Facebook, Twitter, geleneksel sunum biçimleri.

A NEW SITE FOR ART: THE SOCIAL MEDIA A CRITICAL OUTLOOK FROM TURKEY

Abstract

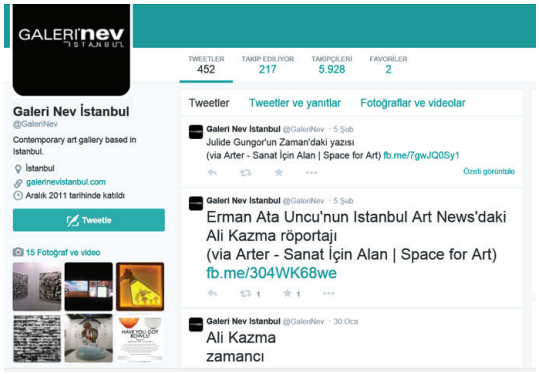
Inherently, the mass media is seemingly only but a tool for entertaining and informing the masses; but also it is very effective in swaying the public opinion. Over the last century the media has become the driving force of change both for the general public and the individual.

In this study, the current standing of art in the social media recreated by and via the Internet, and the promotion of it in context of Turkish sampling. Artists' sharing of their own creations over the Facebook and Twitter and in this framework examples of the interaction between art galleries and artists.

Key Words: Art, Social Media, Facebook, Twitter, Tradinational Presentation Styles.

Giriş

Medyayı, yazılı (gazete, dergi vb.), işitsel (radyo) ve görsel medya (televizyon, afişler, internet, sinema vb.) olarak üç başlık altında toplamak mümkün. İnternet, görsel medya içerisinde tartışılan bir medya aracı iken çok hızlı gelişimi ve dönüşümü bu üç alanı da içinde barındırmasını sağlamıştır. İnternetin bir medya olarak yaşama girişiyle hayatı kolaylaştırdığı görülmekte, çeşitli imkânlar bu sanal ortamdan kullanıcıya ulaşmaktadır. Özellikle internet ortamında yaratılan sosyal medya paylaşım siteleri (Facebook, Twitter, Instagram, YouTube, sanal oyun alanları, bloglar vb.) ile internet bağlayıcılığı daha da işlevsel hale getirilmiştir (Levi and Tosun, 2010, s. 115). Son zamanlarda sosyal medyanın tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yaygınca kullanımı hız kazanmıştır. Teknolojinin bu türlü gelişim hızına paralel olarak sanatın üretim, tüketim ve algılanma biçiminin değiştiği görülmektedir. Türkiye'de Facebook ve Twitter hesapları incelendiğinde, sanatçıların ve galerilerin sosyal medya hesabının olduğu; kullanılan bu hesaplar üzerinden geliştirilen yöntemlerle de sanatın, geleneksel galeri ve benzeri gerçek mekânlardan sanal mekânlara taşındığı görülmektedir. Aşağıda Türkiye'den bir sanat galerisinin Twitter hesabının paylaşımları ve tartışmalarından bir kesit sunulmuştur (Resim 1).



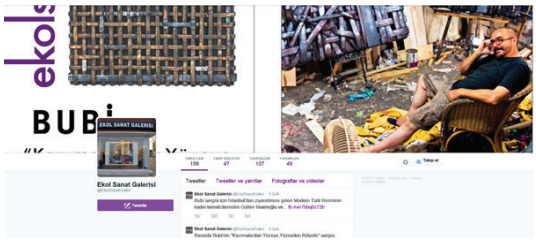
Resim 1. Galeri Nev'in Twitter Hesabından Kesit

Bu çalışmanın amacı; Türkiye'de sosyal medya ortamında sanat yapıtlarının sunumuna dikkat çekmek ve böylece geleneksel galericilik anlayışının değiştiğine ilişkin durum tespiti yapmaktır. Ayrıca, sosyal medya aracılığıyla sanatçının sınırlılıklarının ortadan kalktığına ve

daha fazla izleyiciye ulaştığına dair örneklerle değerlendirmeler yapmaktır.

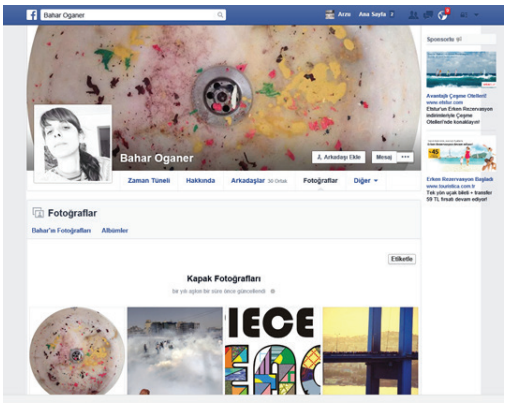
Sanatın Yeni Mecrası: Sosyal Medyaya Türkiye'den Eleştirel Bir Bakış

Sosyal medya teriminin tanımına bakılacak olursa; "Sosyal medyayı, geniş anlamda, Web teknolojileri üzerine kurulan, daha derin sosyal etkileşime, topluluk oluşumuna ve işbirliği projelerini başarmaya imkan sağlayan web siteleri olarak tanımlamak mümkündür" (Akar, E. 2010, s. 24). Aynı zamanda, "Kablolar, widget'lar, ipad'ler, android uygulama sistemleri gibi bağlantılı sistemlerin kişilerin günlük yaşamlarına girmesi, bütün alışkanlıkları değiştirmekle kalmamış, yeni yaşam şekilleri, yeni olanaklar ve yeni alışkanlıklar kazandırmıştır" (Hiçsönmez, 2014, s. 51).



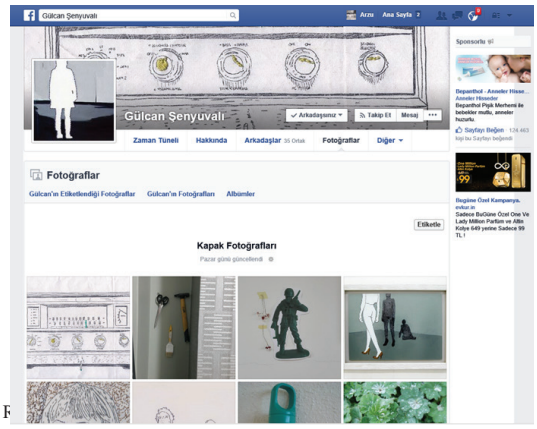
Resim 2. Ekol Sanat Galerisi'nin Twitter Hesabı

Son zamanlarda sosyal medyanın tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kullanımı hız kazanmıştır. Sanal ortamın karmaşık sistemi içerisinde sosyal medyanın kapladığı sosyo-kültürel alan artmış ve sosyal medya hayatın önemli parçası haline gelmiştir. Zamanının büyük çoğunluğunu bu ortamda geçirenler için bilgisayar tuşlarının ardından, cep telefonuyla da ortama ulaşmak mümkün olmuştur.

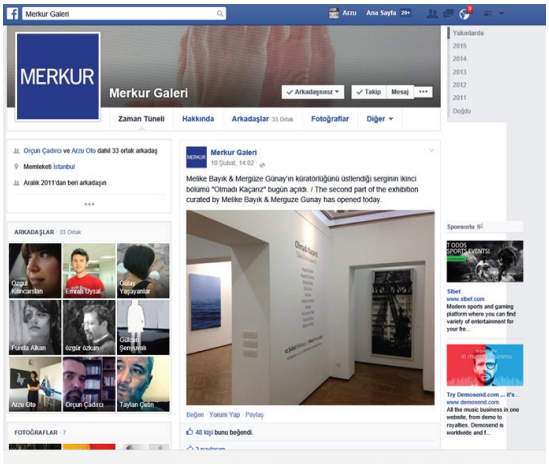


Resim 3. Bahar Oganer'in Kişisel Facebook Hesabından Kesit

2004 tarihinde Mark Zuckerberg tarafından kurulan Facebook, dünyanın en yaygın kullandığı sosyal medya ortamıdır. "İnternetin bilgi paylaşımından çıkıp sosyal hayata tam olarak girmesi İngiltere okul arkadaşlarını bulmaya yönelik çıkarılan web sitesi facebook'un yüksek oranda kullanıcıya ulaşması ile başlamıştır" (Briggs ve Burke, 2005, ss. 244-245). Bu ortam, kullanıcıların sanata ulaşmalarından çok olup bitenleri takip edip, sanatçı ile kullanıcıları interaktif ortamda bir araya getirmektedir. 2006 yılında Jack Dorsey tarafından geliştirilen bir diğer sosyal ağ ve mikroblog olan Twitter ise Facebook'taki gibi arkadaş sistemi değil de takipçi sistemiyle çalışmakta ve gün geçtikçe kullanıcısı artmaktadır.



Teknolojinin bu türlü gelişim hızına paralel olarak sanatın üretim, tüketim ve algılanma biçiminin değiştiği görülmektedir. Değişimle birlikte sanat yapıtının kitlesel ve ticari bir malzemeye dönüşümü kaçınılmaz olmuştur. Dijital görüntülerin yarattığı bu karmaşık ağ sistemi günümüzde her yeri sarmış durumda olup internetin sağladığı sınırsız erişim, teknolojinin yarattığı sıkıştırılmış dünyalar tabi ki sanatın da işlevini, malzemesini, duygusunu değiştirmektedir. Amy Dempsey'e (2002) göre, sanatçılar için internet, benzersiz özelliklere sahip yeni bir araç ve yeni bir ortam sunmaktadır. Bu ortamda, sanatçıların malzemelerine şekil veren teknolojinin kendisidir. Sanatçılar teknolojik ilerlemeler doğrultusunda kendi pratiklerini, araçlarını değiştirme yükümlülüğündedir. Bu bağlamda değişime, dönüşüme uğrayan yapıt gibi sunum biçimi de değişmiş görünüyor.



Resim 5. Galeri Merkür'ün Facebook Hesabından Kesit

Resim 6. C.A.M. Gallery'nin Twitter Hesabından Kesit

Yeni sunum mekânının, yeni mecralar sunan alanın sosyal medya ortamı olduğu gözlenmektedir. Görüntü çağının getirisi olarak insanların Facebook, Twitter, Instagram gibi sosyal medya ortamlarından imge bombardımanına maruz kaldığı bilinmektedir. Türkiye'de Facebook ve Twitter hesapları incelendiğinde, sanatçıların ve galerilerin sosyal medya hesaplarının olduğu, kullanılan bu hesaplar üzerinden geliştirilen yöntemlerle sanatın, geleneksel galeri ve benzeri gerçek mekânlardan sanal ortamlara taşındığı görülmektedir. Yapılan bu araştırma ve incelemeler sonucunda sanatçıların ve galerilerin sosyal medya hesaplarından yaptıkları paylaşımlar, yapıtlarını sergileme, sunma biçimleri dikkat çekmektedir. Ayrıca bu çalışmada sosyal medyayı etkin olarak kullanan ve sanat eseri satışı yapan siteler incelenerek, görsellerle örneklendirilmeye çalışılmıştır.

Günümüz iletişim teknolojilerinin yarattığı değişim-dönüşümün ve çağdaş yaşam koşullarının etkisiyle, Türk sanatçısı, sanatı ve Türkiye'de galericilik anlayışı da hızlı bir dönüşüm içerisine girmiştir. Sanatçı, sınırların ortadan kalktığı günümüzde; bilgi, kültür, iletişim ve anlam gibi kavramları içinde barındıran yeni bir bilinci yapıtlarında yansıtmaya özen göstermektedirler. Genç Türk sanatçılar, yeni biçimleri ve bilgileri tekno-çağın getirisiyle üretirlerken, geleneksel sunum biçimlerinin yanı sıra sosyal medya ortamından da faydalanmaktadırlar.

Sanal ortamın, Türk sanatçıları hem olumsuz hem de olumlu yönde etkilediği düşünülmektedir. Olumsuz yönleri; nitelikli-niteliksiz birçok sanat eserinin bu ortamda serbestçe dolaşıyor olması, yapıtlara bakıldığında artık bir üslup sorunun olmaması, insanların bilindik, yabancı gelmeyen görüntüleri ya da her türden görüntüleri olumlayıp beğeniyor olmaları sanatsal yönden gerçekten önemli, değerli yapıtların göz ardı edilmesine sebep olmaktadır. İstanbul Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi öğretim üyesi Doç. Dr. Mukadder Çakır bu düşünceleri şöyle desteklemektedir: "Akım ve üsluplar yok olmakta, biçimsel tercihler birbirinden farksızlaşırken, sürece moda eğilimler egemen olmaktadır. Sanat özgünlüklerini yitirme ve yaygın kültürün sınırlarının dışına çıkamayan gündelik yaşam pratiklerine giderek daha çok benzemektedir" (http://www.dr.com.tr). Olumlu görülebilecek yanları ise; bu medya ortamının çok fazla insana ulaşabiliyor olması ve yapıtların böylece sunumu ve satılmasının kolaylaşması, öte yandan bir takım galerilerin bu ortamlar aracılığıyla sanatçılara ulaşıp galerilerine davet ederek her iki tarafın ticari kazançlar elde etmesi vb. sayılabilir. Bu bağlamda değerlendirilecek olursa, kimi zaman sanatın sosyal medya ortamında sanal bir gösteriye dönüşmeye başladığı da gözlenmektedir. Toplumlar arasında çok sık kullanılagelen bu ortamlar, sanatın içinde var olan disiplinlerinde sorgulanmasına neden olmaktadır.

Sonuç

Sonuç olarak; sosyal medya farklı amaçlarla çeşitli alanlarda iletişim aracı olarak kullanılmakta ve vazgeçilmez bir mecraya dönüşmektedir. Türkiye'de sosyal medya, sanat yapıtlarının sunumu, sanatsal faaliyetlere ilişkin duyurular, sanatçı ve galericiler arasındaki ticari işbirliği konusunda etkin biçimde kullanımı sağlayan önemli bir meta haline dönüşmüştür. Aynı zamanda sanatçıların bu hesaplar üzerinden hem öznel hem sanatsal yaşamlarını aynı anda paylaşımı, sanatçının mahrem alanına girilmesine neden olmaktadır. Sanatçının yapıtlarındaki birtakım bilinmeyen yönler, belki de bu şekilde açığa çıkmaktadır. Yapıtı içinde gizli bir özne olan sanatçı birey, gündelik yaşamından paylaşımlarla gizil yönünü ele vermektedir. Türkiye'de sosyal medya aracılığıyla galerilerin sanatçılarla iletişimi ticari anlamda her iki tarafı da desteklemektedir. Öte yandan, galericilerin gerçek piyasada sanatçılar sayesinde elde ettikleri gelirleri olumsuz etkilenmiştir. Sanal ortam, medyanın yarattığı güç gerçek yaşamın geleneksel sunum biçimlerine el koymak üzere…

Kaynakça

Akar, E. (2010). "Sosyal Medya Pazarlaması: Sosyal Web'te Pazarlama Stratejileri". Elif Yayınevi Yayınları. Ankara.

Briggs, Asa ve Burke, Peter. (2005). A Social History Of The Media: from Gutenberg To The Internet. Cambridge: Polity.

Dempsey, A. (2002). Styles, Schools and Movements. London: Thames&Hudson Ltd.

Hiçsönmez, B. (2014). "İnternet 25 Yıl İçinde Kaybolacak". Campaign Türkiye Dergisi. Nisan 2014.

Levi, E., Tosun, N. B. (2010). İkinci Medya Çağında İnternet. F. Aydoğan, A. Akyüz (Ed.). Marka topluluğu yaklaşımında sosyal medyanın kullanımı (s. 93-120). İstanbul: Alfa yayınları.

İnternet Kaynakçası

http://www.dr.com.tr/kitap/medya-ve-sanat/mukadder-cakir/egitim-basvuru/%C4%B1s-ekonomi-hukuk/medya/urunno=0000000438307

Resim 1. https://twitter.com/GaleriNev?lang=tr

Resim 2. https://twitter.com/ekolsanatgaleri

Resim 3. https://www.facebook.com/bahar.oganer

Resim 4. https://www.facebook.com/senyuvali?fref=ts

Resim 5. https://www.facebook.com/MERKURofficial?fref=ts

Resim 6. https://twitter.com/camgallery?lang=tr

MÜZE BİLGİLENDİRMEDE YENİ TEKNOLOJİLER VE ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK UYGULAMALARI

Ayşe Karatay
Yrd.Doç. Ali Karatay

Özet

Teknoloji, hızla gelişen yapısıyla, bireylerin ve toplumların hayatında vazgeçilmez bir yer edinmiştir. Teknolojinin gelişimi ve yarattığı yeni iletişim mecraları, yeni fikirlerin her türlü alanda uygulanabilir formlarını üretmeye başlamıştır. Artırılmış gerçeklik teknolojisi, bu özelliklere bağlı olarak, pek çok alana hitap eden bir yapı olarak karşımıza çıkar. Müzecilikte, artırılmış gerçeklik teknolojisi dünyada pek çok müzede farklı tanıtım şekilleriyle kullanılmaya başlanmıştır. Artırılmış gerçeklik teknolojisi geliştikçe, müzecilik alanında kullanımı daha da yaygınlaşacak ve müzeler için önemli bir gereksinim olacaktır.

Sanat, yenilenen sürecinde Dijital Sanat ve Yeni Sanat altbaşlıklarında eserler verirken, sanat eserlerinin sergilenmesi ve sunumu noktasında müzelerin günceli takip edebilme, varolan sanatı sunabilme yeterliklerinin artırılması ve teknolojik bileşen ve altyapıları uygulaması, varolan sürecin bir zorunluluğu haline gelmektedir. Bu sebeple, teknolojik sergileme ve sunum sistemleri, müze sergilemelerinin önemli alanlarından birisi haline gelmiştir. Müze teknolojileri, gelişen tasarım yapılarıyla müzecilik bağlamında yeni oluşumların ortaya çıkmasını da sağlamıştır.

Müze içi eserlerin, tanıtım, sunum ve bilgilendirme tasarımlarının görsel, işitsel ve etkileşimsel bağlamda etkin ve efektif olarak tanıtılması amacıyla yapılan bu çalışmada, artırılmış gerçeklik bileşenlerinin müze içinde uygulamalarına atıfta bulunulacak ve üretilmiş projelerden nitel tarama yöntemiyle örnekler sunulacaktır. Ayrıca mikro-lokasyon sistematiği ile çalışan iBeacon uygulamalarından örnekler verilecek, müze teknolojilerinin etkileşimli yapılarıyla sosyal-medyaya entegre müze tasarımlarına atıfta bulunulacaktır.

Sonuç olarak, örnekler üzerinden, klasik müzecilik anlayışından, yeni müzecilik kavramına ve teknolojik müze sistemlerine kadar gelinen süreç incelenecek ve müze içi eser bilgilendirme tasarımlarının Artırılmış Gerçeklik ile yeniden tasarlanmasını hedefleyen bir proje sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Artırılmış Gerçeklik, Müze ve Teknoloji, Müzecilik, Bilgilendirme Tasarımı

NEW TECHNOLOGIES IN MUSEUM INFORMATION DESIGN AND AUGMENTED REALITY APPLICATIONS

Abstract

Technology has indispensable place in the lives of individuals and communities with its rapidly evolving nature. The development of technology and the new communication mediums which are created by technology, has begun to produce new forms of new ideas which can be applied in any area. According to these features, augmented reality technology is suitable for many areas. For museology, the augmented reality technology has begun to use with different presentation styles in many museums in the world. With the development of augmented reality technologies, the usage in the museology areas will spread more and will be an important requirement for museums.

While art in its renewal process, produce artifacts in Digital Art and New Art subtitles; museums has obligations about following the date about exhibiting and presenting of artworks, applying technological components and infrastructures and augmenting the competence of presenting of artworks in this process. Therefore, technological exhibition and presentation systems have become important areas of museum exhibitions. Museum technologies with their developing structures, have led to emergence new generations as museological context.

In this study, effective promotion, presentation and information design of the artifacts in museums will be analyzed as visually, auditory and interactively based. It will be referred the usage of augmented reality components with the project samples of museum practice. Further, it will be exemplified with micro-location based iBeacon applications for museums and museum designs integrated by social-media.

As conclusion, the process from classical museology to new museology concept and technological museum systems will be analyzed through samples; a project which is aimed to design information designs inside museums with augmented reality will be presented.

Keywords: Augmented Reality, Museum and Technology, Museology, Information Design

MÜZE BİLGİLENDİRMEDE YENİ TEKNOLOJİLER VE ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK UYGULAMALARI

Müzeler, toplumlara ait tarihi birikimlerin sunulup sakladığı, görsel kültürün desteklendiği, sanatsal ve sosyolojik etmenleri içinde barındırarak topluma ait bilgi, beceri, deneyim, beğeni ve gelişim düzeylerine pozitif katkı sağlayan yapılardır. Toplumların, dünü, bugünü ve yarınını betimleyen, kalıcı eserleri kanıt olarak kullanan sosyo-kültürel mecralardır. Farklı bir deyişle, müzeler toplumların bellekleridir.

Bir müze neyi içerdiğiyle değil, ayrıca neyi mümkün kıldığıyla da ilgilidir. Müze, kullanıcıların gelecek konuşmalarını, düşüncelerini ve eylemlerini mümkün kılar. Hafızalarımızı, tutkularımızı ve vaatlerimizin yerleşmesine yardım etmeye yönelik öyküler kurar. Müze, karşı koyulmaz yeni fikirler tasarlar, eski düşüncelerin revize edilmesini teşvik eder. Müze, bizi nasıl davrandığımızı ve yaşam deneyimleri dünyasındaki becerilerimizi yeniden gözden geçirmeye çağırır. Her kullanıcı için, bir müzenin armağanı, karmaşıklığın takdiri, bilinmeyene açılan konuksever bir açık kapı, olası, bilinmesi olanaklı ve bilinmesi olanaksız olandır (Carr, 2006:16).

2007 yılında, Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) müzeyi, "toplumun ve gelişiminin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye dair tanıklık eden, malzemelerin üzerinde araştırma yapan, toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve sonunda inceleme, eğitim ve zevk alma doğrultusunda sergileyen, kar düşüncesinden bağımsız sürekliliği olan bir kurum" olarak tanımlamıştır (ICOM, 2007). Müzenin yüzyıllardır süregelen somut nesnelere yönelik toplama anlayışını genişleten; müzeyi toplumun ve gelişiminin hizmetinde bir kurum olarak ele alan bu tanım, günümüz müzecilik anlayışını yansıtmaktadır. Müzelerin böyle bir anlayışı benimsemeleri yüzyıllar almış, müze ve müzecilik kavramları başlangıcından günümüze sürekli gelişim ve değişim göstermiştir.

Müzeler, Antik Roma döneminden bulunduğumuz çağa kadar evrimleşmiş, yeni ayrışımlara ve farklı yapılanmalara şahit olmuşlardır. Klasik müzeciliğin modern müzeciliğe evrimi de, günlük yaşamın modernleşme döngüsü içinde kaçınılmaz olmuştur. Bu şekilde ortaya çıkan modern müzecilik anlayışı, teknolojinin değişip gelişmesiyle birlikte gerek sunum gerek konsept ve müze mimarisi gibi yapılarda çok yönlü ve yenilikçi yaklaşımlara rastlamak mümkündür.

Modern müze günümüzde artık yeni mesajlar, genel yaklaşımlar üretmekte ve değişmelere ayak uydurmaktadır (Atasoy, 1999:39). Müzecilik yeni yaklaşımlarla, yeni mesajlar üretmeye başlamış, iletmek istediği mesajları farklı medyalar aracılığıyla yapmaya başlamıştır. Bulunduğu dönemin teknolojik ve sosyal getirileriyle paralel gelişen müzecilik, günümüze geldiğimizde, teknik ve teknolojik altyapısı sağlam, yeni gelişimlere uyum sağlayabilen, Yeni Müzebilim teorisini temel alan bir yapıya ulaşmıştır. Bu teori bağlamında, müzenin duvarlarının olmaması ve doğrudan duyusal temas ile insan- gerçeklik arasındaki özel bağlantı kurması teoremini baz alarak ilerleyen müzecilik, insan-müze ilişkilerinin karşılıklı deneyimlenmesi olgusuna yön vermiştir.

Günümüz modern müzeciliğinde, sahip oldukları koleksiyonları iyi sergileyemeyen müzeler toplumla bağlarını kaybetmektedirler (Atasoy, 1999:17). Bu anlamda modern müzecilikte koleksiyonların daha etkili tarzda sergilenmesi için, geleneksel metodlar yanında, teknolojik araçlardan da faydalanmak, kaçınılmaz olmuştur (Erbay, 1998:18).

Modern Müzecilik Bağlamında Sanal Müzecilik

Sanal Müzecilik fikri ilk olarak 1947 yılında André Malraux tarafından sunulmuştur. Malraux, hayali müze konseptini ileri sürmüş (le musée imaginaire), duvarları, lokasyonu ve mekansal sınırları olmayan, sanal müze gibi, kapsadığı objelerin içeriği ve bilgileri, evren tarafından erişilebilir, şeklinde ifade etmiştir. Bir sanal müze: "dijital olarak kayıtlı resimler, ses dosyaları, metin dokümanları ve tarihi, bilimsel veya kültürel alan bazlı dataların, elektronik ortam vasıtasıyla erişildiği bir koleksiyondur" (Encyclopaedia Brittanica, 2015). "Sanal müze" terimini karşılayan standart bir tanım yoktur, bir makalede amaca yönelik yapılmış tanımı şu şekildedir:

"(. . .)çeşitli türlerde ortamlarda oluşturulmuş mantık bağlantılı djital obje koleksiyonu, ve, bağlantılılığı sağlamak için yüksek kapasitesi ve çeşitli erişim noktaları olan, geleneksel iletişim yöntemlerini aşmak ve ziyaretçilerin ilgileri ve ihtiyaçları konusunda esnek olarak etkileşim içinde olmak için kendisine katkıda bulunandır; gerçek bir yeri veya alanı yoktur, objeleri ve ilişkili bilgileri tüm dünyada yayılabilir" (Schweibenz, 1998).

Gelişmekte olan önemli ilgi alanları gibi, teknolojik gelişmeler, sanal müzeler jenerasyonları için özelleştirilmiş arayüzler sağlamaya yönelik geliştirilmiş araçlar kullanmayı; farklı şekilllerde (Milgram ve Kishino, 1994:282-292) müze sergileri tasarlamayı; bilginin inşası, edinimi ve entegrasyonunda bilgi taşıyıcılar olmalarına alışmayı mümkün kılmıştır. Yeni türlerde arayüzler, etkileşim teknikleri ve takip araçları hızla gelişmekte ve çoklu-mod etkileşimli Sanal Gerçeklik ve Artırılmış Gerçeklik arayüzlerine entegre edilebilmektedir. Bu alanda ilk çalışmalar, müze ile ilgili statik metin ve resim sunumlarına odaklanmıştır. Daha sonraları, doğasında statik ve otoriter yapıdan ziyade daha dinamik ve etkileşimli olmaya yönelmiştir. Böylece, gerçekliğe daha yakın ve sanal ziyaretçilerin deneyimlerini artıran yeni bir yaklaşım yaratılmıştır. Genellikle, pek çok sanal serginin yapısı, iki farklı tür öge içeren sergi alanlarının yapısıyla belirlenmektedir.

Bunlar, Sanal Galeriler ve Kültürel Objelerdir. Sergiler, müzelerin misyon hedeflerine göre iletişim temelinde, statik veya etkileşimli olabilmektedir.

Araştırmalara göre bir online etkileşimli serginin temel özellikleri:

(a) kullanıcının sergi ile kesintisiz bir şekilde bağlantı kurabilmesine yönelik içerik çeşitliliği;

(b) iyi bir eğitsel tasarım;

(c) pro-aktif öğrenme içerikleri;

(d) öğrenme ve serbestlik arasında iyi bir denge;

(e) öğrenme deneyimine müdahale eden ağır metinler içermemedir (Hin vd., 2003:156-165).

ICOM'a göre, internette sanal müzeler, fiziksel müzelerin uzantıları olarak geliştirilmiş üç kategoriye ayrılmıştır:

Broşür müze, içeriksel müze ve eğitsel müze. Broşür müze, lokasyon, ziyaret saatleri, etkinlik takvimi gibi temel bilgileri içeren genellikle bir pazarlama aracı olarak kullanılan, ziyaretçilerin fiziki müzeyi ziyaret etmesi hedefli motivasyon yaratmaya yöneliktir. İçeriksel müze, müzelerin erişilebilir koleksiyonları hakkında bilgi vermeye yönelik tasarlanmış web siteleridir. Bu yapı, müze koleksiyonlarının nesneye-dayalı sunulan içerikle birlikte detaylı bilgilerin bulunduğu bir veritabanı olarak tanımlanabilir. Eğitsel müze, ziyaretçilerin yaşı, bilgi düzeyi ve geçmişine bağlı olarak farklı erişim noktaları sunan bir web sitesidir. Bilgi nesneye-dayalıdan ziyade içerik-odaklıdır. Ayrıca, ziyaretçilerin bir konu hakkındaki ilgilerini göz önünde bulundurarak, ziyaretçinin siteyi

tekrar ziyaret etmesine yönelik ekstra bilgilerle zenginleştirilmiş bağlantılar sunmaktadır. Eğitsel müzede asıl hedef, sanal ziyaretçinin siteyi tekrar ziyaret etmesini sağlayarak, online koleksiyon ile kişisel bir bağ kurmasını sağlamaktır (Styliani vd: 2009:520-528).

Müze Teknolojileri ve Artırılmış Gerçeklik

Günümüzün vazgeçilmez iletişim araçlarından biri olan internet, her alanda olduğu gibi müzelerin kendini tanıtması ve müze eğitimi etkinlikleri alanında da kendisini hissettirmektedir. İnternet, müzeye gelemeyen, ama eserlere ulaşmak isteyen bireylere erişim imkanı hazırlar. Eğitimciler gidilmesi güç olan müzelere ulaşılabilmesi ve öğrencilerin araştırmalara teşvik edilmesi için interneti bir bilgi erişim aracı olarak kullanabilir. Ayrıca derslerde öğrenme düzeyleri farklı olan öğrencilerin seviyelerini ve anlama düzeylerini belli bir noktaya getirmek için de internet kullanılabilir. Diğer taraftan internet sayesinde, öğrenciler kendi kendilerine derslerini tamamlayabilir veya anlamadıkları yerleri tekrar edebilirler (Buyurgan ve Mercin, 2010:61).

Müze ve insan birbirinden ayrılmaz bağlara sahiptir. Müzenin, bireyin hayatında sahip olduğu yer, ancak bireyin müzeden elde ettiği getirilerin marjinal faydası ile ölçeklendirilebilir. Bu bağlamda, müzenin birey hayatına girmesi için yapılan faaliyetler, birey-toplum-gelecek kavramlarını birbirine bağlayabilecektir. Bireyin, müze ile bağ kurması, dolaylı veya direk etkileşime geçmesi ile mümkündür. İçinde bulunduğumuz dönem itibariyle, bu etkileşim yeni teknolojilerin müzelerde uygulanması ile sağlanmaktadır. Müzeler, ulaşmak istediği hedef kitleye, internet, yeni medya mecraları, sosyal medya mecraları, TV, basın-yayın mecraları gibi farklı kanallardan mesaj iletmektedir.

Yukarıda bahsedilen bu amaçlara ulaşmada, 2 ve 3 boyutlu görselleştirme araçları ile geliştirilmiş World Wide Web, sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, karma gerçeklik ve haptik çalışmalar gibi bilgi teknolojileri önemli katkılar sağlayabilir. Bununla beraber, bu tür teknolojilerin müzeler gibi geniş anlamda kültürel kuruluşlar tarafından kullanılmaları, interaktif teknolojilerin giderek artan gelişimi, yazılım ve donanımlarının maliyetinde azalmanın da eşlik etmesiyle yeni bilgi teknolojilerinin kullanılması daha kolay hale gelmiştir. Bilgi teknolojileri, alan kısıtlılığı, yüksek sergi maliyetleri, müze küratörlerinin müze eserlerinin korunması konusunda endişeleri gibi konularda çözümler üretmektedir. Müzeler için yarar ve potansiyel getiri üreten Sanal Gerçeklik (SG), Artırılmış Gerçeklik (AG) ve web teknolojileri gibi yeni teknolojiler çözüm üretme ve yenilikçi bakış açısı geliştirmede önemli rol oynamaktadır.

SG sergilerine ek olarak, müze ziyaretçileri görselleştirilmiş etkileşimli koleksiyonlar arasında gezinmek, hatta AG ortamında oluşturulmuş müze galerileri gibi zenginleştirilmiş deneyimlerden keyif almaktadırlar.

AG Sergilere ulaşmak daha zor olmasına rağmen, Web3D ve SG sergilere kıyasla müze ziyaretçilerine daha fazla avantajlar sunmaktadırlar. Spesifik olarak, bir AG müzesinde, sanal bilgiler (genellikle 3B objeler, metinsel veya imgesel bilgileri içeren multimedya türleri de olmak üzere), kamera tarafından kaydedilmiş video kareleri, kullanıcıya sanal kültürel nesnelerin gerçek ortamda var oldukları etkisi oluşturmaktadır (Styliani vd., 2009:523).

AG, bilgisayar tarafından oluşturulmuş ses, video, grafikler veya GPS bilgilerinin gerçek zamanlı olarak, direk veya dolaylı şekilde fiziksel dünyaya aktarımı olarak ifade edilebilir (Azuma, 1997; Zhou, Duh,&Billinghurst, 2008).

AG, gerçek dünyadaki çevrenin ve içindekilerin bilgisayar tarafından üretilen ses, görüntü, grafik ve GPS verileriyle zenginleştirilerek meydana getirilen canlı, doğrudan veya dolaylı fiziksel görünümüdür. Bu kavram kısaca gerçekliğin bilgisayar tarafından değiştirilmesi ve artırılmasıdır. Teknoloji kişinin gerçekliği zenginleştirme işlevi görür. Buna karşın sanal gerçeklikte ise gerçek dünya yerine

tasarlanıp canlandırılmış bir dünya vardır (http://tr.wikipedia.org/wiki/Artırılmış_gerçeklik, 2015). Bilginin fiziksel dünyaya aktarımında ekleme, değiştirme veya düzenleme yapılması (artırılması) için pek çok farklı yöntem bulunmaktadır. Ronald T. Azuma, 1997 yılında, artırılmış gerçekliği tanımlayan 3 temel karakteristikten bahsetmiştir (Azuma, 1997:355-385):

1. Gerçekle sanalı birleştirir,
2. Gerçek zamanla etkileşimlidir,
3. 3. Boyutta kayıtlıdır.

AG, Sutherland'in Sanallık-Gerçeklik Süreci olarak ifade ettiği ve teorisiyle yeni bir çağı başlattığı sürecin bir parçasıdır (Sutherland, 1965). Gerçek (fiziksel) dünya ile sanal dünyanın arasında, deneyimlerin fiziksel ortamda yaşandığı ancak artırılmanın sanal dünya üzerinden yapıldığı, özel deneyimlerdir. Birey, fiziksel dünya üzerinden yaşadığı duyusal, ortamsal, fiziksel değişkenleri,

içine girdiği sanal bir ortam üzerinde yaşayabilmektedir. Bulunduğu ortamın fiziksel koşularına bakılmaksızın, yeni bir dünya içine girerek, tasarlanan yeni dünyanın ortamında farklı deneyimler yaşayabilmektedir. Bu açıdan, bulunduğu ortam ne sanal dünya ne de gerçek dünya olarak adlandırılabilir. Bu yeni dünya Artırılmış Dünya'dır. Artırılmış gerçekliğin anahtar yönleri ise şu şekilde sıralanadırılabilir:

-Görüntülenen bilgi, gerçek dünyadaki lokasyona, fiziksel dünyadaki bireyin fiziki perspektifine bağımlıdır.

-AG deneyimi etkileşimlidir. Birey bilgiyi hisseder ve istendiğinde bilgi üzerinde değişiklikler yapabilir. Etkileşimin seviyesi fiziksel perspektifte basit değişiklikler ile manipüle edilebilir veya yeni bilgiler yaratabilir.

İlk AG sunumlarından birisi, 1993 Temmuz ayında ACM'nin iletişim sayısında, özel bir başlık olarak ele alınmıştır (Feiner, 1993:53-63). Bu özel sayı, AG araştırmalarının 3 temel stratejiden biri veya birden fazlasını farklı bakış açıları ile geliştirmeye yardımcı olmuştur:

1. Kullanıcıyı Artırma:

Kullanıcı, fiziksel objeler hakkında bilgi toplamak için, genellikle başına veya eline bir cihaz giyer veya taşır.

2. Fiziksel Objeyi Artırma:

Fiziksel obje, girdi ve çıktılar gömülerek (embed) veya üzerine veya içine yerleştirilen bilgisayarlı cihazlarla değiştirilir.

3. Kullanıcı ve Objeyi Çevreleyen Ortamı Artırma:

Kullanıcı ve objenin direkt olarak etkilenmediği artırma türüdür. Bağımsız cihazlarla, kullanıcı ve objeyi saran çevreden bilgileri toplar veya bilgi sağlar. Topladığı bilgileri kullanıcının etkileşimiyle birleştirip son bilgiyi görüntüler.

Artırma	Yaklaşım	Teknoloji	Uygulamalar
Kullanıcılar	Vücuda Giyilen Cihazlar	VR Başlıklar Gözlükler Data Eldivenleri	Tıp Saha hizmeti Sunumlar
Fiziksel Objeler	Obje İçine Gömülü Cihazlar	Akıllı Tuğlalar Sensör ve Reseptörler GPS, Elektronik Kağıt	Eğitim Ofis Uygulamaları Konumlandırma
Kullanıcı ve Objeyi Saran Çevre	Görüntü Yansıtma ve Uzaktan Kaydetme	Video Kameralar, Tarayıcılar Grafik Tabletleri Barkod Okuyucular Video Projektörleri	Ofis Çalışmaları Film-Yapımı Mimari İnşaat

Tablo 1: Günümüz Teknolojisi ve Uygulamaları ile AG Yaklaşım Örnekleri

-Fiziksel dünya, dijital dünyanın üzerine bindirilmiş dijital bilgiler ile artırılır.

-Bilgiler, fiziksel dünya üzerine kaydolunmuş şekliyle görüntülenir.

Bir AG deneyimi, alt başlıklarda belirtilen içeriklerden oluşmaktadır. Bunlar, AG uygulaması, içerik, etkileşim, teknoloji, fiziksel dünya ve katılımcı(lar)dır (Craig, 2013:65).

İnsan-bilgisayar etkileşim teknikleri sayesinde, kullanıcılar sanal objeleri, dokunulabilir manipülasyon bileşenleri (işaretçiler gibi) veya sensörler aracılığıyla tamamen inceleyebilmektedir. Bu "artırılmış" gerçek-dünya ortamı, müze bilgilerine sezgisel erişime rehberlik edebileceği gibi, müze sergilerinin sanal ziyaretçiler üzerindeki etkisini de artırabilmektedir.

Etkileşimli sanal sergilerin erken örneklerinden birisi, AG tekniklerini kullanan otomatik tur rehberi sistemidir (Benderson, 2003). Sistem, kullanıcının gerçek dünyada bulunduğu konuma bağlı olarak anlamlı ses eklemesi yapmakta ve ziyaretçilerin deneyimlerini zenginleştime avantajı sunmaktadır. Ayrıca, Meta-Müze rehber sistemi AG ve yapay zeka teknolojileri tabanlıdır ve bir müzenin arşivini ve bilgi tabanı kullanımını maksimize etmek için, gerçek dünya ve siber dünya arasında iletişim ortamı sağlamaktadır.

AG müze sergileme sistemleri günümüzde farklı uygulama yöntemleri ve sunum teknikleri ile en çok rağbet gören sistemlerdir. Ülkemizde gün geçtikçe sayısı artan uygulama örneklerinden birisi Çorum Arkeoloji Müzesi tarafından uygulanmaktadır. Müze için 'Savaş Arabası Simülatörü' uygulamasıyla Hattuşa Antik Kenti'nde gezi, 'Ölü Gömme Töreni' ile tunç çağı objelerinin ve yerleşiminin incelenmesi ve '3 Boyutlu Vazo İnceleme' uygulamaları, müze içinde etkileşimli uygulamalara birer örnek teşkil etmektedir (http://www.reo-tek.com/tr/projeler/corum-arkeoloji-muzesi, 2015).

Mobil Artırılmış Gerçeklik

AG, günümüz teknolojilerinin getirileriyle birlikte mobil cihazlarda kendine has uygulama alanları bulmuş ve kullanım çeşitliliği ve mobil olması avantajıyla AG uygulamalarının her kesimden kullanıcıya hitap edebilir özelliklere sahip olmasını sağlamıştır.

AG deneyimleri yaşamanın farklı yolları olmasına rağmen (kafaya-takılan veya mekansal ekranlar), üzerinde durulması gereken önemli noktalardan birisi mobil teknolojinin (akıllı telefonlardaki gibi) dış mekan AG uygulamalarında önemli sonuçlara ulaşılmış olmasıdır (Portales vd., 2010:134-142).

Artan grafiksel işlem güçleriye mobil cihazlar, farklı türlerde modern teknolojileri, yüksek hızlı kablosuz data erişimi (WiFi, 3G, 4G), entegre üst düzey kamera sensörleri, düşük maliyetli GPS alıcıları, ivme ölçerler gibi fonksiyonları ile oldukça etkili ve vazgeçilmez bir çevre olmaktadır. İçten-dışa, dıştan-içe kombinasyonlu takip araçlarıyla, bireyin lokasyonunu ve oryantasyonunu, takip ve kayıt işlevlerini hızlıca yapabilir. Görüntü teknolojisi ve gerçek-zamanlı işleme mobil cihazlarda daha etkin kullanılabilmektedir. Ayrıca kameranın açılmasıyla, kullanıcının etrafında neler gördüğü veya nelerle çevrelendiğini görmek mümkün olmakta, görüntüler canlı olarak kaydedilebilmekte ve bu görüntüler grafiksel argümanlar olarak kullanılabilmektedir (2005 yılında, Bimper ve Raskar tarafından video see-through olarak adlandırmıştır).

Mobil bilgi cihazları (akıllı telefonlar gibi) diğer istasyon cihazlara (masaüstü PC'ler) göre, kullanıcıyla beraber hareket edebilme olanağı sunmaktadır. Eğer bir AG uygulaması, kullanıcının fiziksel çevre ile herhangi bir bağlamda etkileşime girmesi için geliştirildiyse, cihazın da istenilen herhangi zamanda kullanıcı ile birlikte hareket etmesi mantıklı olacaktır (Diez-Diaz vd., 2007:353-362).

Mobil uygulamalar, mobil cihazlarda kullanımına yönelik farklı uygulama alternatifleri de sunmaktadır. Buna göre mobil uygulamalar,

- Sanal Karakter-Temelli Uygulamalar
- Kültürel Miras
- Eğlence-Eğitim (Edutainment) ve Oyunlar
- Navigasyon ve Yol-Bulma
- İşbirlikçi Uygulama ve Tasarım
- Endüstriyel Bakım ve denetim gibi alanları kapsamaktadır (Azuma vd., 2004).

Artırılmış Gerçeklik ve Müze Uygulamaları

Dijital teknolojiler, genellikle müze sunumlarına faydalı eklentiler olarak görülmüştür. Bu teknolojiler, geleneksel müze deneyimlerinin aksine dışarıdan bu deneyimlere birer "ekleme" veya " artırma" olarak ifade edilmektedir. Çalışma alan örneği olarak, İnsan-Bilgisayar Etkileşimi teknoloji araştırma topluluğu (HCI)" Etkileşimli Müze Sergilemeleri Tasarlamak : Artırılmış eserler ile ziyaretçi merakını geliştirmek" başlıklı araştırmalarında bu konuya değinmektedir. (Ciolfi ve Bannon, 2002). Bu bağlamda, bu tür çok-yönlü uygulamaların zenginleştirilmiş deneyimler sunduğu söylenebilir. Fakat, bu tür projelerin, araştırmacılar, tasarımcılar, küratörler ve yöneticiler tarafından, (müze içi ve dışında) genel yansımaları ve başarı kriterleri bağlamında eleştirel yaklaşımlarla gözden geçirmeleri gerekmektedir.

Müzeler, uygulama deneyimleri tasarlarken, kaynakları, teknik desteği, yönetimi, müze toplumları tarafından gelmesi olası tepkileri ve değerlendirmeleri etraflıca hesaplamaları gerekir. Ayrıca bu tür projelerin teknolojik temelde uygulanıyor olması yönüyle, AG sistemi-insan etkileşimini sağlayacak olan kompleks etkileşimli sistemler, veritabanları ve yazılımları, AG müze içeriğini ve fikrini oluşturulması kadar büyük ölçüde önem arz etmektedir.

Müzeler, AG uygulamalarını farklı şekillerde kullanmaktadır. The British Museum, AG uygulamalarını, farklı tür etkileşimlere ve kullanım alanlarına göre AG uygulamalarını sınıflandırmış, ve aşağıdaki dört gruplandırmayı yapmıştır:

1) Dış Mekan Rehberler ve Keşifler
2) Yorumsal Aracılık
3) Yeni Medya Sanatı ve Heykel
4) Sanal Sergiler (www.museum-id.com/idea-detail.asp?id=336, 2011)

Skins&Bones, Smithsonian Natural History, Washington DC, 2010

Washington DC'de bulunan ve her yıl 5,5 milyon kişi tarafından ziyaret edilen Smithsonian Doğa Tarihi Ulusal Müzesi, iskeletlerin sergilendiği bölüm için Skins & Bones uygulaması geliştirmiştir. Müzenin en çok ilgi gören, 300 iskelet ve fosilin sergilendiği bölüm için geliştirilen uygulamada kullanıcılar telefon ya da tabletlerini seçilen iskelete tuttuklarında hayvanları gerçek hayattaki gibi görebilmekte ve informatik bilgilere ulaşabilmektedir. Uygulamada ayrıca müzenin haritası da bulunmaktadır (www.zehraoney.com/2015/01/15/muzeler-artirilmis-gercekligi-kullanmaya-basladi, 2015).

Resim 1: Skins&Bones Uygulama Görüntüsü/Kaynak: http://www.mnh.si.edu/exhibits/bone-hall/images/swordfish-app.jpg

The Collection Wall, The Cleveland Museum of Art

The Collection Wall, Amerika'da Cleveland Sanat Müzesi'nin ev sahipliğini yaptığı, en geniş (40 ft) çoklu-dokunmatik ekrana sahip olan ve 4100'ün üzerinde sanat eserinin sunumunun yapıldığı özel bir AG projesidir. Görüntüler her 40 saniyede değişmekte, eserler tema, tür, zaman periyodu, materyal ve teknik gibi gruplandırmalara ayrılmaktadır.Proje, kullanıcılara, varolan koleksiyonu veya kendi oluşturdukları özel koleksiyonları iPad ve iPhone'lara indirme imkanı sunarak, özel bir deneyim sunmaktadır (www.clevelandart.org/gallery-one/collection-wall, 2015).

Resim 2: The Collection Wall AG Uygulama Görüntüleri Kaynak:www.clevelandart.org/sites/default/files/styles/banner/public/GalleryOneCollectionWall_S2.jpg?itok=lSrx_QoQ

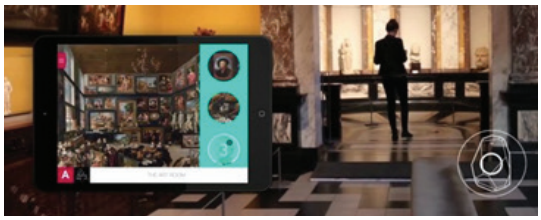
Sakıp Sabancı Müzesi AG Uygulaması, 2012

Türkiye'nin en saygın özel müzeleri arasında yer alan Sakıp Sabancı Müzesi'nin dijitalleştirildiği bu projeyle, tarihi eserler mobil teknolojiyle birleştirilmiştir. Proje doğrultusunda, müzedeki tüm eserleri elektronik ortama aktarılmış; AG teknolojisiyle eserler animasyonlarla zenginleştirilmiş ve detaylı bilgilerle donatılmıştır. Dokunulması mümkün olmayan tarihi kitapların sayfaları, dijitalleştirilerek ziyaretçilerin erişimlerine sunulmuştur. Bunlarla birlikte, dev dokunmatik ekran üzerinde oynanabilen interaktif bir oyun tasarlanmış; tarihi İstanbul mekanların yansıtıldığı bu oyunda, müzedeki minyatürlere hayat vererek, ziyaretçilerin iletişime geçebildikleri oyun karakterleri haline getirilmiştir (http://arox.com.tr/sakip-sabanci-muzesi.html,2015).

Resim 9.1.9 : Sakıp Sabancı Müzesi AG Uygulama Görüntüleri / Kaynak: http://arox.com.tr/sakip-sabanci-muzesi.html

Peter Paul Rubens Museum, Antwerp, 2014

Prophet adlı firma, Belçika Antwerp'de Peter Paul Rubens Müzesi'nde, AG deneyiminin bir parçası olan iBeacon uygulama prototipini tasarlamıştır. Ziyaretçiler, akıllı cihazlarına yükledikleri ufak bir aplikasyon sayesinde, müze içinde gezerken, mobil cihazlarına eserlerle ilgili bilgilendirmeler, restorasyon öncesinden eserlerin eski görüntüleri gibi içerikler yüklenmektedir (www.prote.in/en/feed/2014/02/ibeacon, 2015).



Resim 9.2.1.1.: Peter Paul Rubens Museum iBeacon Uygulama Örneği Kaynak: https://i.vimeocdn.com/video/462477334_1280x720.jpg

SONUÇ

Müzeler, toplumların geçmişi ve geleceği arasında bir köprü vazifesi görmektedir. Teknoloji ve bilim ilerlerken, beraberinde getirdiği yeniliklerin toplumların sosyal, ekonomik, kültürel alanlarda gelişimini gözlemek mümkündür. Her ne kadar yenilikler, ilk olarak tüketim başlıklarında öncü örneklerini gösterse de, toplumların gelişimi ve edinimlerine katkı sağlayacak alanlarda da açılımlar görülmektedir. Bu bağlamda, müzecilik alanında, teknolojik yeniliklerin kullanıldığı başarılı çalışmalar yapılmaktadır. Modern müzeciliğin getirileriyle, açılan süreçte, sanal müzecilik ve müze teknolojileri kullanılmaya başlamış ve yeni teknolojilerin uygulanmasına önayak olunmuştur.

Bulunduğumuz dönem itibariyle, müzecilik alanında kullanılan teknoloji başlıklarına sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, karma gerçeklik, haptic uygulamalar ve 3D internet uygulamaları örnek verilebilir. Mobil teknolojilerin ve kablosuz erişimin yayılması ile bu teknolojilerin kullanımı kolaylaşmış ve her kesime hitap eden uygulamalar tasarlanmaya başlamıştır. Ayrıca uygulamalar, etkileşimli yapıları ile ilgi çekici ve katkı sağlayıcı çıktılar üretmektedir.

Bu başlıklar altında, Artırılmış Gerçeklik teknolojisinin, müze uygulamalarında kullanımları ve farklı uygulama metotlarıyla sunulan zenginleştirilmiş içerikli yapıları araştırmaya konu olmuştur. AG uygulamalarının Türkiye ve dünyada müzecilik alanında öncü uygulamalarına incelenmiştir. AG teknolojilerinin etkileşimli, teknolojik yeniliklere uyum sağlayabilen, kolayca değiştirilebilen içerikler, bireysel veya kitlesel sunumlar üretebilmesi gibi pekçok avantajı müzecilik ve sergileme alanlarında uygulanmıştır. Ayrıca uygulamaların etkinliği ölçülebilmekte ve yeni uygulamaların sunumunda kaynak olarak kullanılanilmektedir.

Sonuç olarak, Artırılmış Gerçeklik günümüzde olduğu kadar yakın gelecekte de etkinliğini artırarak gelişecektir. Bu gelişmelerin takip edilmesi, özellikle müze alanında ülke adına potansiyel getiri üretmesi göz önünde bulundurulmalıdır. Toplumları ayakta tutan bağlar geçmişten geleceğe uzanan uzun bir yoldur. Bu uzun yolda toplumlara

rehberlik eden müzelerin, gelecek toplumlara da yol göstermesi, yeni ufuklar açması gerekmektedir. Geçmişin birikimini geleceğin teknolojisiyle birleştirmek ve toplumu kendi bağlarıyla etkileşim halinde tutmak, Artırılmış Gerçeklik ve benzer yapıları, müze ile buluşturmaktan geçmektedir. Yeni müze toplumlarının inşasında, yeni teknolojiler ve Artırılmış Gerçeklik, birer kaynak olarak kullanılmalı, gelecek nesiller için faydaya dönüştürülmelidir.

KAYNAKÇA

ATASOY, Sümer (1999) Müzecilikten Yansımalar, 1.Baskı, Anka Yayınları, İstanbul.

AZUMA, Ronald.T. (1997), "A Survey of Augmented Reality", Presence: Teleoperators and Virtual Environments, Cilt.6, Sayı:4, ss. 355–385.

AZUMA, R., (2004), Billinghurst, M., Schmalstieg, D., Hirokazu, K., "Developing Augmented Reality Applications", ACM SIGGRAPH 2004 Course Notes.

BENDERSON, B.B., (2003), "Audio augmented reality: a prototype automated tour guide", R. Mack, J. Miller, I. Katz, L. Marks (Ed.), Proceedings of the ACM Conference on CHI'95, Denver Colorado, ACM Press, New York.

BUYURGAN, Serap, Mercin, Levent (2010), Görsel Sanatlar Eğitiminde Müze Eğitimi ve Uygulamaları, 2. Baskı, Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları, Ankara.

CARR, David, (2006), "Mind as Verb." In Museum Philosophy for the Twenty- First Century. Edited by Hugh H. Genoways, 11-18. Lanham, MD: Altamira Press.

CIOLFI, Luigina, Bannon, Liam J., (2002), "Designing Interactive Museum Exhibits : Enhancing visitor curiosity through augmented artefacts", Bildiriler, ECCE11 - Eleventh European Conference on Cognitive Ergonomics, Catania, İtalya.

CRAIG, Alan B., (2013), Understanding Augmented Reality: Concept and Applications, Elsevier Science, USA.

DIEZ-DIAZ, F., Gonzalez-rodriguez, M., Vidau, A., (2007), A"n accessible and colloborative tourist guide based on augmented reality mobile devices. Universal Acccess in Human-Computer Interaction. Ambient Interaction", Lecture Notes in Computer Science, Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg, ss. 353-362.

ENCYCLOPAEDIA Britannica Online, Virtual Museum, (2015)

http://www.britannica.com/eb/article-9000232, (10.12.2014)

ERBAY, Mutlu (2011), Müzelerde Sergileme ve Sunum Teknikleri, Beta Basım, İstanbul, s. 75.

FEINER, Steven, Macintyre, Blair, Seligmann, Doree, (1993), "Knowledge-Based Augmented Reality, Communications of the ACM", Computer Augmented Environments: Back To The Real World , Özel Sayı, Cilt. 36, Sayı 7, ss.53-63, NY, USA.

MILGRAM, P., Kishino, F., "A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays", IEICE Transactions on Information and Systems, Özel Sayı, Networked Reality, E77-D (12), (1994) 1321–1329.

PORTALES, Christina, Lerma, Jose,L., Navarro, Santiago, (2010), "Augmented Reality and Photogrammetry: A Synergy to visualize physical and virtual city environments", ISPRS Journal of Photogrammetry and Remote Sensing, Vol. 65, Sayı.1, Ocak 2010, ss.134–142.

SCHWEIBENZ, W., (1998), "The virtual museum: new perspectives for museums to present objects and information using the Internet as a knowledge base and communication system", H. Zimmermann, H. Schramm (Ed.), 6th ISI Conference, Prague, November 1998, Konstanz, UKV, 1991,Bildiriler, ss. 185–200.

STYLIANI, Sylaiou, Liarokapis Fotis vd., (2009),"Virtual museums, a survey and some issues for consideration", Journal of Cultural Heritage, 10 (2009), Bildiriler, ss. 520–528.

SUTHERLAND, Ivan.E., (1965), "The Ultimate Display", IFIP Congress, Bildiriler, ss. 506-508.

ZHOU, F., Duh, H. B. L., ve Billinghurst, M. (2008), "Trends in augmented reality tracking, interaction and display: A review of ten years of ISMAR". IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality, Bildiriler, ss.15-18. Cambridge, UK.

CAMERA OBSCURA FOTOĞRAF TEKNİĞİNDE ABELARDO MORELL

Yrd.Doç.Dr. Benan Çokokumuş

Özet

Camera Obscura, eski bir fotoğraf tekniğinin uygulanması, ışığa duyarlı film veya plaka olmayan fotoğrafik kameradır. Optik açıdan, karanlık oda yalnızca bir yakınsak lens ve karanlık odacık veya kutunun karşılıklı uçlarında bir izleme ekranı gerektiren basit bir cihazdır.

Abelardo Morell genellikle Camera Obscura'yı kullanan yenilikçi çalışma yöntemleri ile tanınan çağdaş fotoğrafçılık alanında en saygın Amerikan fotoğrafçılarından biridir. Sanat tarihi tutkusu sayesinde, sanatçı manzara fotoğrafları kurarken sanat tarihinden ilham almış.Yeni yaratıcı müdahaleleri ile manzara içine ayna takarak yeni manzaralar yaratmış.Günümüz çağdaş Camera Obscura fotoğraf Sanatçısı Morell geçen yıllar süresince çalışmaları ile mükemmel bir tekniğe sahip olmuş ünlü bir fotoğraf sanatçısıdır. Fotoğrafta biraz resimsellik arayan sanatçılar için ideal bir yöntemi sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Camera Obscura, Abelardo Morell, Johannes Kepler, Çadır camera obscura, Fotoğraf

IN CAMERA OBSCURA PHOTOGRAPHY A STUDY ON ABELARDO MORELL

Summary

Camera Obscura is an ancient photography technique. The camera obscura was the predecessor of the photographic camera, but without the light-sensitive film or plate. From an optical standpoint, the camera obscura is a simple device which requires only a converging lens and a viewing screen at opposite ends of a darkened chamber or box.

Abelardo Morell is one of the most respected American photographers in the field of Contemporary photography, known for his innovative working methods that often include the use of a Camera Obscura.Renowned for his camera obscura Works, Owing to his passion for art history, he drew inspiration from art history, painting when setting up his landscape photographs. he's creating new landscapes by inserting mirrors into the landscapes.Artist Morell has over the years perfected the technique and continues to use what is fundamentally one of the oldest, most pirimitive ways to make an image . Camera Obscura technique is particularly ideal photography process for some of the little Pictorialism seeking artists.

Key Words: Camera Obscura, Abelardo Morell, Tent -Type camera obscura, Johannes Kepler, Photography,

CAMERA OBSCURA FOTOĞRAF TEKNİĞİNDE ABELARDO MORELL

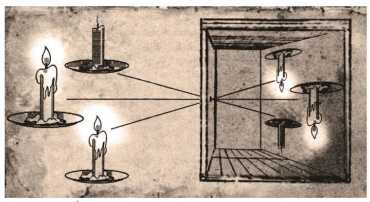
Camera Obscura (Karanlık Oda) içerisine ışık sızdırmayan bir odanın dışarıya bakan duvarına, olabildiğince küçük bir delik açılır ve delikten içeriye giren ışık ışınları, dışarıdaki görüntüyü tamamen ters yüz olmuş bir biçimde karşı duvara taşır.Görüntünün ışık yoluyla taşınması esasına dayanan bu yöntem Latincede oda anlamına gelen "camera" ve karanlık anlamına gelen "obscura" kelimelerinin birleşiminden oluşur.Camera obscura, İngiliz dilinde iğne deliği (pinhole), fotoğraf sözlüğünde ise "karanlık oda" yada "karanlık kutu" olarak da anılmaktadır.

M.Ö. IV. yüzyılda, Aristoteles (M.Ö.384-322) tarafından "Problem" adlı çalışmasında, küçük bir delik tarafından karanlık kutu yada ortamda oluşturulan "iğne deliği görüntüsü" olarak adlandırılan görüntüden söz etmiştir. Aristoteles bir yüzey üzerine görüntü düşürmüştür. Bu yüzey karanlık bir odanın duvarıdır. Tam karşında bulunan duvarın ortasından giren ışık, dışarıdaki manzaranın ters görüntüsünü bu duvar üzerine yansıtmaktadır. Bu olay, yaklaşmakta olan bir buluşun da habercisidir (Çizgen, 1992, s.8).

Işık ışınları deliğe paralel tutulan bir yüzey üzerine düşürüldüklerinde yansıtıcı cismin ters bir görüntüsü elde edilir. Çinli filozof Mo Ti, objelerin ışığı her yönde yansıttığının farkında olarak,

çok küçük bir delikten geçen ışığın yarattığı ters görüntüyü, yazılarına M.Ö. 5. yüzyılda kaydeden ilk kişidir.

Çinli, Yu Chao-Lung, 10. yüzyılda, bir tür tapınak olan pagodaların mimari modelini, bir perde üzerinde görüntüler oluşturmakta kullanır. Ancak, bu gözlem ve deneyler görüntünün oluşumuna ilişkin geometrik bir teori oluşturulmasına yetmez.



İbnü'l Heysem'in üç mum deneyi.

Res'm 1: "Üç Mum Deneyi"

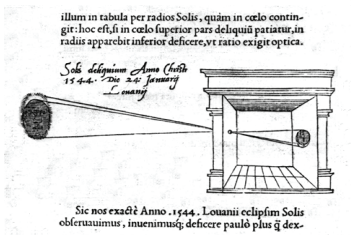
Resim 1: İbn Al Haitam (965-1039 M.S.)

Camera Obscurayı ilk kullanan kişi, 10. yüzyılda yaşamış, Alhazen adıyla da bilinen Arap fizikçi ve matematikçi İbn Al-Haitam birbirinden farklı üç mumu belirli bir biçimle düzenleyerek, üzerinde küçük bir delik bulunan bir perdeyi duvarla mumlar arasına yerleştirir. Işıkla düzenek arasındaki etkileşmeyi incelediği deneyin sonunda Alhazen, görüntünün sadece küçük delikten geçen ışık yoluyla biçimlendiğini ve sağdaki mumun, duvarın sol tarafında bir görüntü oluşturduğunu notları arasına kaydeder, diğer yandan da ışığın doğrusallığını algılar. İğne deliği kullanarak, güneş tutulmasının nasıl görüntüleneceğini açıklamış. Gözlem yapmak için iğne deliğini kullanan ilk bilim adamıdır(Çizgen, 1992,s. 9).

Aristoteles'ten yaklaşık 1000 yıl sonra, 13.yy'ın 2.yarısında İngiliz filozof ve eğitim reformisti Roger Bacon, Arap yazmalarından öğrendiği "karanlık kutu"nun ayrıntılı bir tanımını yapar(Çetin,2006, s.9).

Leon Battista Alberti ve Leonardo da Vinci 1460-1472 yıllar arasında "karanlık kutu" dan yararlanarak cisimlerin görüntülerini yansıtmayı başarmışlardır.

Camera obscura 16.yy da hızlı bir gelişim yaşamıştır. Bir iğne deliği kameranın ilk resmi, gökbilimci Gemma Frisius'un 1545 yılında "De Radio Astronomica et Geometrica" adlı kitabında çizim olarak yer alır (1545). Astronom olan Gemma Frisius, 1544 yılında güneşi gözlemlemek, güneş



Resim 3. Gemma Frisus (1508-1555) Resim4.Frisius camera obscura Resim3-4.Gemma Frisius De Radio Astronomica(1546), 1545 camera obscura ilk yayınlanan illüstrasyon

tutulmasını incelemek üzere karanlık odasında iğne deliği kullanır.Gemma Frisius, 1545 yılında güneş tutulmasını gözlemlemek için kullanmış olduğu bir camera obscura ile ilk gösterimini yayınlamış. Yayımlanan ilk iğne deliği kamera çizimi Gemma Frisius'a aittir.

Resim 5: G. Cardano 1501-1576

Resim 6: G. Battista Della Porta(1538-1615

Camera Obscura ' nın pratik bir araç durumuna getirilmesi için uzunca bir süre gerekmiştir. XV. yüzyılda ilk defa Gentile de Fabriano, karanlık odasının yansıyan ışığından yararlanarak, Camera Obscura'yı renkli çizimlerinde bir araç olarak kullanmıştır. Milanolu Giralomo Cardano, 1550'de, dik bir görüntü almak için bir dışbükey mercek (lens) ve ayna'yı Camera Obscura' nın önüne yerleştirerek kullanarak kamera obscura yı mükemmelleştirmiş.Daha parlak ve net bir görüntü elde edilebileceğini açıklamıştır (Çizgen, 1992,s.10).

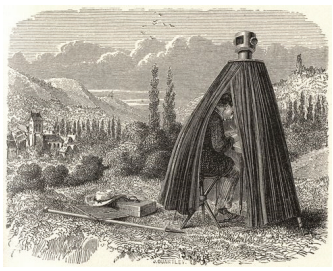
Giovanni Battista Della Porta,1553 yılında "Magiea Naturalis Libri IV" adlı eserinde Karanlık Kutuyu etraflıca anlatmıştır. (Bu yüzden Karanlık Kutunun ilk mucidi sayılır).

Daniello Barbaro, 1568 yılında "karanlık oda"nın ışık gören deliğine bir mercek ekleyerek, ilkel bir

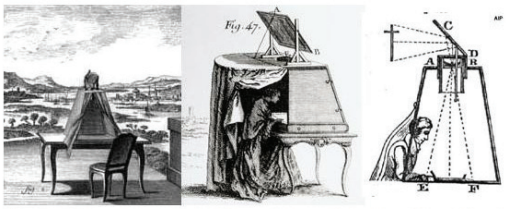
Resim 7. Daniello Barbaro

objektif niteliğindeki merceğin açılışı, görüntünün kalitesini belirgin bir biçimde artırmıştır. "1611 yılında portatif bir kamera tasarlayan Johannes Kepler, tasarladığı bu sisteme 'camera obscura' adını vermiştir. Kepler'e göre bu araç yardımıyla yapılan çizimler hiçbir ressamın başaramayacağı bit titizliğe sahiptir" (Szarkowski, 1989, s.12).

Resim 8: J. Kepler



Resim 9: J.Kepler Çadır Camera Obscura

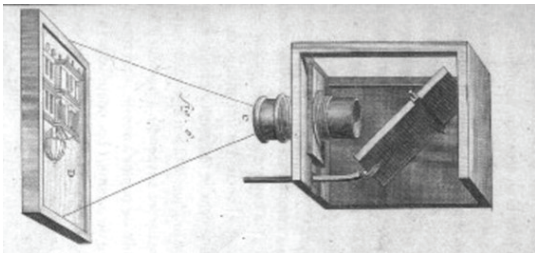


Resim 10: Çadır Camera Obscura örnekleri

Mercekten gelen görüntünün baş aşağı olmasının yarattığı sorunu, Alman astronomu Johannes Kepler (1571-1630) 45 derece açıyla yerleştirilmiş bir ayna kullanarak çözümlemiş, Kepler tarafından Camera Obscura adı verilen ve çadıra benzer portatif bir kamera görünümünde tasarlanan bu aygıt, taşınabilir boyutlarda üretilmesi ile beraber ressamlar tarafından yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Karanlık kutunun verdiği görüntünün niteliği ile ilgili sorunları, yani optikle ilgili bilmeceyi keşiş Johann Zahn (1631-1707) 1685 yılında çözmüştü" (Turan, 2011, s.30).

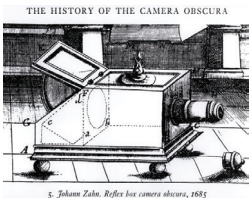
Johannes Kepler, 1620 yılında tarlaya kurduğu siyah bir çadırda, Camera Obscura sistemini uygulayarak, aynalarla yansıttığı görüntüyü bir tabla üzerine düşürerek çizimlerini yapmıştır. Bundan sonra XVII. yüzyıl ressamları, doğa resimlerinde geniş alanlara kurdukları çadırların içinde Camera Obscura aracılığı ile perspektifi doğru çizimler yapmaya başlamışlardır (Weaver, 1989, s. 28).

Camera Obscura'ya Danille Barbero'nun 16. yüzyılda bir diyafram düzeneği, Giralomo Cardano' nun da ince kenarlı bir mercek ilave etmesiyle fotoğraf makinası mekanik açıdan ilkel de olsa tamamlanmış oldu. Camera Obscura, 17-18. Yüzyılda devam eden çalışmalarla boyutları taşınabilir hale geldi.



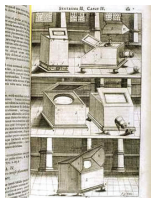
Resim 11. Camera Obscura

Camera Obscura (karanlık kutunun) prensibi çok basittir. İlk uygulamalarda; araç karanlık bir odanın içerisine, bir delikten düşürülen ışığın yardımıyla dışarıda var olan görüntünün bir düzlem üzerinde yeniden oluşturulması mantığına dayanmaktadır. Ancak görüntü kutunun arka iç yüzeyine ters olarak düşürülür.



Resim 12: Johann Zahn ilk refleks Camera Obscura

Resim13. Johann Zahn



Resim14. Johann Zahn

Zaman1a Camera Obscura'lar küçültülerek taşınabilir hale getirilir. Artık çizimler bu araçların üzerinden bakılarak yapılabilmektedir. Alman Johann Zahn, 1685 yılında ilk refleks Camera Obscura'ları hazırlar. Merceklerin karşısına, kutunun içine 45 derecelik bir açıda yerleştirilen

aynalarla, kutunun üzerindeki buzlu cama yansıtılan görüntü dışarıdan izlenebilir duruma gelmiştir. Görüntü artık ters değil, düzdür (Çizgen, 1992, s. 10).

Zaman ve yaşam döngüsü farklı bakış açıları, özgün üretim ortamları yaratma noktasındadır. Camera Obscura'nın kullanım alanları tek bir bakış açısı dayatmaz. Bu bağlamda gerçekliği oluşturmak ve onu ele geçirmek yaşanan bu gelişmelerin bir sonucudur. "Niepce, 1822'de kurşun ve kalay karışımı bir metal üzerine lavanta yağında eritilmiş yuda bitümü (Yahuda bitümü) sürüp Camera Obscura'ya yerleştirerek pencereden avluya yönelmiş, sekiz saatlik bir pozlama süresinden sonra metal levhayı terebentinle yıkadığında, güneş ışığının etkilemediği yerlerde bitüm erimiş ve altından siyah metal çıkmıştır.Sonuç pozitif bir görüntüdür ve tarihinin ilk fotoğrafıdır" 1824 yılında çekimi başarılmış bu fotoğraf "Chanon Pencersinden Gözüken Manzara" adını almıştır"(Bayhan,1996,s.603,Aktaran:Çakmakçı, 2007).

Camera Obscura, ressamlar tarafından temelde iki farklı biçimde kullanılmıştır. Birincisinde ressam büyükçe bir karanlık kutunun içindedir ve deliğin önüne konulmuş olan yarı şeffaf yüzey ile karşı karşıyadır.İkincidurumda ise karanlık kutunun boyutları küçülmüştür ve ressam dışarıdadır. Görüntüdeki terslik 45 derecelik bir ayna yardımı ile düzeltilerek (sağ ve sol tersliği halen mevcut) yatay konumdaki buzlu cam üzerine düşürülmüş ve bu cam üzerinde, görüntünün bir kopyasını (trase) çıkartmak mümkün olmuştur.Işığın doğrusal yayılımı prensibine dayanan bu yeni teknoloji, sıradan (aracısız) görmenin karşısına yeni bir görme biçimi çıkarmış, deliğinin önüne konulan bir merceğin (optiğin) arkasından dünyaya bakılmıştır.

Küba doğumlu Amerikalı fotoğrafçı, Amerikan halkı tarafından manzara ve nesnelerin bir arada görkemli bir şekilde kullanıldığı fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Abelardo Morell günümüz de camera obscura kullanarak üreten en ünlü fotoğrafçılardan biri.

Resim15.Grand Canal Looking West Toward the Accademia Bridge in Palazzo Room Under Construction 2007

Resim16. Abelardo Morell Dik Camera Obscura: Office Piazzetta San Marco Looking Güneydoğu David Feingold anısına sanatçının 2007

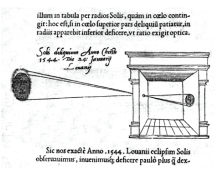
Çağımızın en zorlayıcı görsel sanatçılarından biri olan sanatçı Morell, bir şekilde kendini ifade etme ve dünya hakkında bir şeyler söylemek için "Fotoğrafçılık bana cesaret verdi ve beni resimlerde düşündürdü" diye belirtiyor. Zaman geçtikçe görsel yeteneğinin kabul gördüğünü ve fotoğraf aracılığıyla kendini kolaylıkla ifade edebildiğini söylemektedir. "Ben kelimeler üzerinden ziyade görsel görüntüler aracılığıyla sorunları çözmek istiyorum,"açıklamasında bulunmuştur. Fotoğraf sanatçısı Morell görüntüleri bir mekan içine taşıyabiliyor olma fikrini sevdiğini de ayrıca vurgulamaktadır.

Resim17.Camera Obscura: The Pantheon in Hotel Albergo Del Sole al Pantheon, Room # 111, Rome, Italy2008

Resim18.Camera Obscura: View of Volta Del Canal in Palazzo Room Painted With Jungle Motif, Venice, Italy. 2008

Gemma Frisius'un 1545 yılında "De Radio Astronomica et Geometrica" adlı kitabında yer alan camera obscura çizimi ve Frisus'un karanlık odasını Morell birebir gerçekleştirerek çekimlerde bulunmuştur.

Resim 19: Abelardo Morell, 2009



Resim 20: R. Gemma-Frisius,1544

Resim 21: Abelardo Morell,2009

Resim19.Camera Obscura: View of Landscape Outside Florence Looking East Toward Where Galileo Died in Exile, 2009, Resim20.Reinerus Gemma-Frisius, Diagram of the Pinhole Effect in a Camera Obscura,1544. Left is right, up is down in images produced this way. Resim21.Camera Obscura: View of Landscape Outside Florence in Room WithBookcase, 2009

Resim 22-23-24-25-26: Abelardo Morell "Çadır Camera obscura"sıyla çekim hazırlıkları aşamasında

Dünyanın çeşitli yerlerine giderek çekim yapan Morell iç ile dış mekânın kendine özgü birleşimlerini yakalıyor. Morell 1991 yılında taşınabilir cadırı, camera obscuraya dönüştürdü.Resim 25. Çadırın zeminine düşen görüntü üzerine yerleştirilen beyaz çarşaf ve nesnelerle yapılan müdahaleler sonucu gerçekleştirilen çekimi görülmektedir.

Her sanat yapıtının, üretim süreci sırasında karşılaşılmış birçok seçenek doğrultusunda verilen kararlarla meydana getirildiği belirtilebilir. Fotoğraf sanatçıları da, diğer sanat ortamlarında ürün veren kimseler gibi seçim özgürlüğüne sahip kimselerdir. Fotoğraf sanatçısı da, eserini ortaya çıkartırken kullanacağı makine formatı, film türü, fotoğrafı çekeceği mekan, objektifin türü, konuya göre uzaklığı ve konunun görüş açısı, deklanşöre basacağı an, oluşturulacak fotoğraf görüntüsünün boyutları, sunuş biçimi ve yeri konusunda karar verrnek zorunda olan bir kişidir. Fotografik görüntünün yalnız bu şekilde bir sanat halini alabildiği söylenebilir. Aksi halde fotoğraf gerçeğin sadece bir kaydı, kamera da yalnızca bir kayıt işlevi gören bir çoğaltım aracından öteye gidemeyecektir. Fotoğrafçının, yani sanatçının rolü tam burada başlamaktadır (Moholy-Nagy, 1973, s. 32).

Sonuç

Fotoğrafın imgeler üzerindeki gerçeklik etkisi gözü bağlantılar dengesinden koparmadan yansıtmaktadır. İnsanların gerçek dünyayla bağlantılarını kurmasını sağlayan ilişkidir aslında. Bu sorgulamaların yapıldığı her dönem açısından Camera Obscura'dan yararlanmak gerçek dünyayla farklı görme biçimlerini nesnel bir boyutta sunmasını sağlamaktır(Çelebi, N.)

Sanatçı Morell Camera obscura Fotoğraf tekniğinde, gerçeklik geleneğin sıra dışı kullanımıyla, gerçekleştirilir. Sanatçının fotoğraf çekme girişimi en görkemli sonucunuyla, bize izleyicilere bütün dünyayı -bir görüntüler şeklinde- kafamızın içine sığdırabileceğimiz duygusunu kazandırır. Sanatçının görüntüleri, dünyayı erişilebilir ve insan tarafından düşlenebilir, görüntülenebilir kılıyor.

Bir başka deyişle, fotoğraf makinesi görüntüyle, yalnızca neyin orada olduğunu değil, aynı zamanda onu çeken kişinin orada ne gördüğünü ve böylece dünyanın da bir değerlendirmesinin yapılabileceğini göstermektedir.Bu basit bir görme değil, "fotografik bir görme" dir (Sontag, 1993, s. 103).

Abelardo Morell dış mekan görüntülerini bir mekan içine taşırken sıra dışı kullanımı, yeniden yorumlaması ve yaratma yönündeki bu gelişmeler aynı zamanda gerçeğin yanılsaması görünen görüntülerle özdeşleşir. Sanatçının fotoğraflarının ve fotoğrafın çok yönlü olmasının açık bir göstergesinin sunumu gibidir.

Fotoğraf bir kişi sanatıdır: kimliğin, toplumsal statünün, sözcüğün her anlamıyla bedenin biçimciliği diyebileceğimiz bir şeyin sanatı(Barthes,1995, s.21).

Dış ve iç mekan görüntüleri bir mekan içine taşıyabiliyor olma fikrini sevdiğini vurgulayan sanatçı Morell, görüntüleri izleyiciye sunarken, kendilerinin açıklanması istenen görüntüler'le, onu "yeniden sunmuş" oluyor. "sanatçılar, iyi olanları, bizim için dünyayı yeniden oluşturma eğilimindedir." -Abelardo Morell

Kaynaklar

BAYRAKTAROĞLU M. Ali. (2013), Amerika'da Fotoğraf Eğitimi Üzerine Bir İnceleme: Örnek: Savannah College Of Art And Design (SCAD) Günümüzde Fotoğrafın Genel Yapısı: Kontrast Fotoraf Dergisi,Mayıs Haziran sayı. 35, (s.21),2013.Erişim: (http://www.afsad.org.tr/public/Afsad_Yeni % 20 Kontrast_ 2013_sayi-35-w(1).pdf)

BARTHES, Roland.(2011),Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul

BARTHES, Roland.(1995).Camera Lucida. (cev) R. Akçakaya Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul Erişim:(http://monoskop.org/images/c/c5/Barthes_Roland_Camera_Lucida_Reflections_on_Photography.pdf)

ÇELEBİ, Nimet."Camera Obscura ve Fotoğrafın Keşfi" Erişim:(http: // www. academia. edu/ 7996316/ camera_obscura) adresinden 12 temmuz 2015'de alınmıştır.

ÇİZGEN, E. (1992). Türkiye' de fotoğraf. İstanbul: İletişim.

EODİCE, Lynne. (2013), "ABELARDO MORELL Thinking In Pictures", Photographer's FORUM, Lynne Eodice |February 15th, 2013 Erişim: (http:// pfmagazine. com/ 2013/magazine/abelardo-morell-thinking-in-pictures/) adresinden 20 Temmuz 2015'de alınmıştır.

FLUSSER, Vilém. (1991). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru. (cev,)İhsan.Derman,. Ağaç Yayıncılık İstanbul. (s.14).Erişim:(http://www.ihsanderman.net/?p=420) adresinden 25 Temmuz 2015'de alınmıştır.

MOHALY-Nagy, L. (1973). Painting, photography, film. Cambridge : The MIT Press. (s.73)

SERTER, Serhat. S. (2000), "Fotoğrafik Görüntünün Oluşma Süreci Ve Bu Görüntüde Sanatçının Rolü", Kurgu Dergisi S:17, s.81-97, 2000 Erişim: (https:// earsiv.anadolu. edu.tr / xmlui/ bitstream/ handle / 11421/ 1440/ 148462. pdf?sequence =1&isAllowed=y) adresinden 8 Temmuz 2015'de alınmıştır.

SONTAG, Susan. (1993). -On Photography-Fotoğraf Üzerine. (1977, New York) (Cev,)Reha. Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları İstanbul,

GÜNEŞİ,Yaz.(2011)"Fotoğraf Üzerine". Erişim: (http:// aklimageldigince. blogspot.com.tr/2011/03/fotograf-uzerine-susan-sontag.html)

HEPVAR, Umut(2012)–fotoritim.com "Susan Sontag ile edebiyat ve fotoğraf üzerine bir söyleşi" edebiyathaber.net (7 Mayıs 2012). Bu yazı Boston Review dergisinin Haziran 1975 sayısında yayımlanmıştır.Erişim: (http:// www. edebiyathaber. net/susan-sontag-ile-edebiyat-ve-fotograf-uzerine-bir-soylesi)

SZARKOWSKİ, John.(1989) Photography Until Now, Bufinch,Pres,

TURAN, Ergun.(2011),Fotoğraf Dergisi,Nisan Mays,Sayı, 96, İstanbul.

TURAN, Ergun.(2007), Siyah Beyaz Baskı, Sa Yayınları. İstanbul

TÜFEKÇİ,Tunç.(1999),Tarihsel Süreç İçinde Resim – Fotoğraf Etkileşimleri, 26, Ağustos-Eylül, 48-50

TÜFEKÇİ, Tunç. "Resim Fotoğraf İlişkisi." 23 Şubat 1998. Web. 18.11.2010. Erişim: [http:// www. msgsu.edu. tr/data/doc/ temel _ egitim _ etkinlikler/6.rtf]adresinden 12 Temmuz 2015'de alınmıştır.

WEAVER, Mike. (1989). The art of photography. London: Yale University Press.

19- SİEGEL, Elizabeth. Abelardo Morell Erişim: (http:// yalepress. yale. edu/ book. asp?isbn= 9780300184556) adresinden 29 Temmuz 2015'de alınmıştır.Elizabeth Siegel is associate curator of photography at the Art Institute of Chicago. Elizabeth Siegel; With contributions by Brett Abbott and Paul Martineau

İnternetten Alınan Resim Kaynakları

Resim1: Erişim:(http://www.thedarkroom.it/inthedarkroom/wpcontent/uploads/2014/09/ibn-al-haytham.jpg)

Resim2. Erişim:(https:// tomscctwebblog. files. wordpress. com/ 2014/05/03- ahazen.jpg)

Resim3.Erişim:(https://tomscctwebblog.files. wordpress.com /2014/05/05-frisius.jpg)

Resim4.Erişim:(http://wikiislam.net/w/index.php?title=File:De_Radio_Astronomica_et_Geometrica.jpg&filetimestamp=20091017082749&)

Resim 5.Erişim:(http:// scienceworld. wolfram. com/ biography/ Cardano. Html)

Resim6.Erişim:(https://en.wikipedia.org/wiki/Giambattista_della_Porta#/media/File:Giambattista_della_Porta.jpeg)

Resim7.Erişim:(http://www.museumsyndicate.com/images/4/31858. jpg)

Resim8.Erişim:(http://3.bp.blogspot.com/_fhVpDW9sV30/Sl7q- NYeZZI/AAAAAAAAJTQ/UUSqzADDbvM/s1600-h/kepler.jpg)

Resim9.Erişim:(https://tomscctwebblog.files. wordpress.com/2014/05/23-portable-obscura.jpg)

Resim10.Erişim(http:// 1.bp.blogspot.com/_BsfCJQrY1n8/TDnMHDQ1NFI/ AAAAAAAAANQ/FiBVQ9tDG0Y /s 1600/ kepler.JPG

Resim11.Erişim:(http://josevicentemartin.edu.umh.es/optical-devices-as-artistic-tool/analogical-digital-workshop/scanner-camera-obscura/)

Resim12.Erişim:(http://d43fweuh3sg51.cloudfront.net/ media/ media_files/115145.JPG)

Resim13. .Erişim:(http://d43fweuh3sg51.cloudfront.net/ media/ media_files/115145.JPG)

Resim14. .Erişim:(http://d43fweuh3sg51.cloudfront.net/ media/ media_files/115145.JPG)

Resim15.Erişim:(http://www.abelardomorell.net/photography/cameraobsc_49/cameraobsc_49.html)

Resim16.Erişim:(http://www.artic.edu/exhibition/abelardo-morell-universe-next-door)

Resim17.Erişim:(http://www.abelardomorell.net/photography/cameraobsc_49/cameraobsc_53.html)

Resim18.Erişim:(http://www.abelardomorell.net/photography/cameraobsc_ 49/cameraobsc_ 55.htm)

Resim19.Erişm:(http://www.abelardomorell.net/posts/camera-obscura/)

Resim20.Erişim:(http://wikiislam.net/w/index.php?title=File:De_Radio_Astronomica_et_Geometrica.jpg&filetimestamp=20091017082749&)

Resim21.Erişim:(http://www.abelardomorell.net/photography/cameraobsc_49/cameraobsc_59.html)

Resim22-23-24-25-26:Erişim:(http://www.abelardomorell.net/ on_ location.html)
rine_D%C3%BC%C5%9F%C3%BCnceler-_Roland_Barthe)

İNTERAKTİF MEDYADA SES VE TİPOGRAFİYİ BİRLİKTE KULLANAN MOBİL UYGULAMA ARAÇLARI

Arş.Gör. Çağatay Bilsel

ÖZET

İnteraktif medyanın (etkileşimli ortam) önemli bir öğesi olan Ses ve tipografiyi birlikte kullanan uygulama araçları ele alınarak konuyla ilgili örnek araçlar kullanıcı ile nasıl etkileşim sağladığı ve bu uygulama araçlarının hangi konulardan oluştuğu, uygulama araçları ile ne tür çalışmalar yapıldığı, eğitim bilimlerinden çok bütünüyle görsel iletişim tasarımı açısından ele alınıp araştırılmasıdır. Bu kapsamda uygulama araçlarının yaratıcı, işlevsel ve görsel öneri üretimlerine değinilmiş; teknikler, tanımlar, yurtdışı örnekleri incelenmiş ve analizi yapılmıştır. Bu bağlamda, bu çalışmada amaç; interaktif medya tasarımında ses ve tipografiyi birlikte kullanan mobil uygulama araçları kapsamında, örnek metinler ve uygulamalar üzerinden interaktif medya bağlamında nasıl üretildiklerini ortaya koymak ve güncel hayatın içinde yer alan mobil uygulamaların kullanıcılara katkısı sorgulamaktır.

Anahtar Kelimeler: Medya, Müzik, Tipografi, Yazı, Mobil, Araçlar, Ses.

GİRİŞ

İnteraktif medyanın (etkileşimli ortam) önemli bir öğesi olan işitsel boyutu olan sesin, iletişim unsuru olan tipografinin esas alınarak, konuyla ilgili uygulamalarının hangi konulardan oluştuğu ve bu alanda ne tür çalışmalar yapıldığı, yaratıcı örneklerin araştırılmasıdır. Söz konusu amaç doğrultusunda yapılan ön araştırmada, yaratıcı ve işlevsel, görsel, işitsel öneriler üretildiği gözlemlenmiştir.

Multimedya(çoklu ortam) tasarımı tek başına görsele değil, yazı ve görüntünün, sesin uygun şekilde bir araya getirilmesine dayanmaktadır. Yaptığım araştırma sonucunda interaktif media tasarımı alanında üretilen uygulamaların yaratıcı olmalarının bazı sebeplerine bakıldığında bunlar,

- İletişim unsurlarının 'tipografik' estetik ve teknik düzeyi,
- Görsel çözümlerdeki yaratıcı dinamikler,
- Yazı-görüntü ve ses ilişkisi olabilir.

Bu uygulamalarda anlatılan araştırma, yazı, sesin ve görüntünün ilişkisinin nasıl ele alındığı, kullanılan yöntem ve stiller konusunda uygulamaların ne şekilde yapıldığı sorgulamaktadır.

KAPSAM

Araştırmanın kapsamında, interaktif medya alanında yapılan yazı-sesin birlikte ve ayrı kullanımlarının yapıldığı uygulamaları belirledik. Bu kapsamda eldeki veriler yukarıda belirtilen amaç doğrultusunda araştırma yapmaya yetecek düzeydedir. Araştırmada söz konusu yazı-sesin mevcut örnekleri incelenmiştir.

YÖNTEM

Araştırma amacı ve araştırma kapsamı doğrultusunda, İnteraktif medya alanında üretilen uygulamaların şekli, stillerinin saptanması.

01_Çalışma şekillerin belirlenmesi

02_Etkileşim yöntemleri

03_Değerlendirme

İnteraktif medya alanında üretilen uygulamalarda yazı-sesin birlikte ve ayrı kullanımlarının yapıldığı uygulamaları etkileşim, eğitici, eğlendirici özellikleri üzerinde durulmuştur.

Uygulamaların yaratıcı, öznel yaklaşımının yanı sıra farklı ve ayrıntılı bakış açısıyla üretimlerine dikkat edilmiştir.

Yazı ve ses uygulamalarının kullanımında kullanıcıların yaratıcı çözümler üretmelerine yönelik ve görüntüyü ses-yazı ve hareketle birleştirerek etkili oldukları düşünülmüştür.

Yazı ve ses uygulamaları işitsel ve iletişimsel görüntünün oluşması aşamalarında uygulayabilir ve yaratıcı yorumlara ulaşabilmeyi hedeflemiştir.

BULGULAR

İnteraktif medya amaçlı ses-yazı uygulamaların incelenmesi sonucunda, interaktivitei ağırlıklı projelerde ve ara yüz tasarımlarında kullanıcıların tipografinin ve sesi etkin bir şekilde kullanabilme becerilerini geliştirmeye yönelik uygulamalar geliştirdikleri düşünülmektedir. Anlatılmış olan bütün bu araştırmanın belli bir amacı vardır. Bu amaç, interaktif ortam tasarımında ses ve tipografiye dair yaratıcı, eğitici ve eğlendirici çözümler üretmeye yönlendirmektir.

İnteraktif medya tasarımının bilim alanı. geniş kapsamlı bir analiz, sentez ve planlama + tasarım işidir. İnteraktif medyada kullanılan ses ve tipografi alanında her aşama ve sonuç ürün için uygulama önemlidir. Sesin analizi ve yönetimi için uygulama araçlarına ihtiyaç duyulur. Tipografi yazı sanatı basılı mecranın ve dijital medyanın vazgeçilmez öğelerindendir. Basılı ve dijital medyada da ses ve tipografi tek başlarına işlev sağlarken interaktif medyada birlikte çalışabilen uygulamaların üretilmesine olanak sağlar.

İnteraktif medya tasarımında gerek sonuç uygulama ürününün anlaşılabilirliği gerekse uygulama ürününün yer aldığı ortamın / ürünün düzenlenmesi açısından tasarım süreci ile karşı karşıya kalınır. Tipografi ve ses uygulamalarında yaratıcı düşüncelerin aktarımı, kullanıcılar tarafından anlaşılır ve yorumlanması, geleceğe yönelik tasarlanması ve sunulması işinde ürünlerin kendini anlatıyor olması beklenir. Sonuç ürünün soyut anlatım tekniği ile somuta uygulama aşamasına işaret ediyor olması, yani insanın yapay çevresinin kurallarını, interaktif ortamın koşullarına, topluma uygunluğunu kapsaması yapılan işin öneminin göstergesidir.

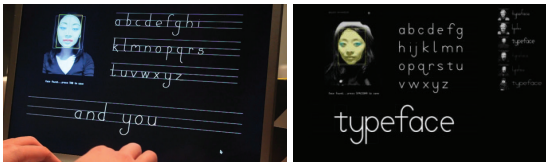
Resim 1: http://theinspirationroom.com/daily/2013/apple-ipad-alive-together/

İnteraktif medya tasarımı ses, tipografi, etkileşim; çoklu ortam tasarımıdır. Bunun için; ses (müzik, nota, melodi, ritim) ve yazı (alfabe, font, harf) tasarıma aktarımında grafik tasarım ilkelerinin, tasarım elemanlarının, evrensel gösterim tekniklerinin bilinmesi vb. gibi kurallar, ses ve tipografinin karşılıklarının ve uyumunun öğrenilmesi, bunun yanı sıra insanın biyolojik kapasitesinin, algılamanın ve fiziksel ortamın, teknolojinin getirdiği kısıtlar… söz konusudur. (sanatın her dalında kullanılan) ses ve tipografi tasarım ilkelerini ve grafik ifade tekniklerinden faydalanmak gerekmektedir.

Resim 2: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.bulkypix.typerider

Type:Rider

Rider AGAT tarafından üretilen bir macera bulmaca oyunudur. Avrupa kültürünü yansıtan ilk TV kanalı video oyunudur. Tarih ve Fonts & Karakterlerin sırlarını ortaya çıkarmak için bu büyüleyici ve eşsiz bir deneyim kazandıran 2 nokta hareketi ile oynanan ve tipografik stilleri ve teknikleri kullanarak çağlar boyunca seyahat ettiren Type:Rider prehistorik kaya resimlerinden başlayan oyun çok büyüleyici bir müzikal ses kullanırken görsel ortamda en popüler yazı tipleri ve karakterinide kullanarak (Garamond, Helvetica, Times New Roman, Pixel, Comic Sans ...) oyunu kullanıcıya eğlenceli bir bilmece dönüştürmektedir..

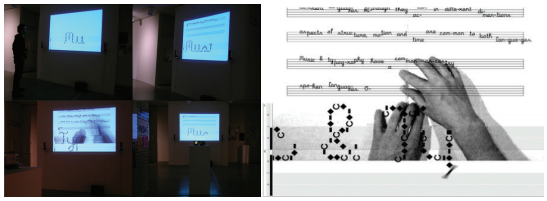


Resim 3: http://www.creativeapplications.net/processing/typeface-processing/,2010

Mary Huang tarafından oluşturulan uygulama, yazı biçimi, bir tipografik portre gibi, her birey için bir yazı oluştururken, yüz tanıma özelliği ile dikkat çeken ilginç bir tasarım çalışmadır.

Ses, tipografi, etkileşimin çıktısı olarak 'kullanıcılara kazandırılan beceriler' uygulamaların icrasına yönelik yazılı-ses ifade tekniklerinin öğretilmesini

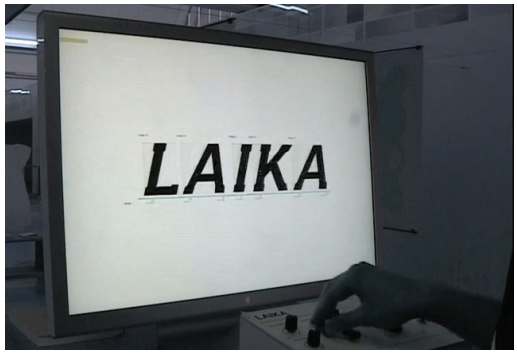
/geliştirilmesini de kapsamaktadır. İletişim tasarımı mesleğinde çok yönlü düşünebilmek, bunun yanı sıra yoğun emek ve birikim sonucu ortaya çıkan ürünü takdim edebilmek / anlaşılır kılmak becerisi önem taşımaktadır.



Resim 4: http://www.coroflot.com/ptressler/sound-n-typography

Proje çağdaş, estetik, hareketli sözlü ve yazılı bir dil içinde ses cihazları kullanımıyla disiplinlerarası söylemini güçlendirmek için eş zaman içinde çalışır.

Ses ve tipografi alanında geliştirilen uygulamalar kullanıcının düşünme yetilerini yaratıcı deneyimlerle kavramsallaştırma aracılığıyla geliştiren, tasarımcılar geleceğin uygulamalarına -yaratıcılığı da katarak- düşündüklerini farklı ifade teknikleri kullanarak, oynamak ve izlemek ve dinlemek, yazmak birbirleri ile nasıl etkileşime ya da elektronik aleti ile yaptığınız bu eylemlerin görüntü unsuru, işitsel boyutu, iletişim unsuru, hareket unsuru temellerinin bir interaktif üründe bulunması çok doğaldır.



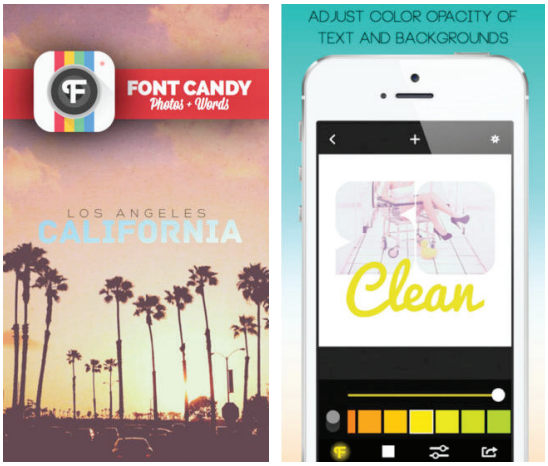
Resim 5: http://www.creativeapplications.net/processing/laika-processing/

Laika, yaratıcıları Michael Flückiger ve Nicolas Kunz dur. Onların dediği gibi". Değişim, dönüşümü ve şartlara cevap verir" dinamik bir yazı aracı olan laikanın yaratıcıları:

"Sorular, doğmalar çıkmaza ve tamamen yeni tasarım sorunu ortaya atmazsınız ve böylece dijital tipografi ve ses tasarımı anlayışı devrim potansiyeline sahip bir yazı aracı üretemezsiniz."diyor.

Resim 6: http://www.algoriddim.com/ Algoriddim şirketi tarafından üretilen iTunes ile entegre çalışan ödüllü DJ uygulaması.

Özetle denebilir ki, tüm bunların yanında oluşturulan uygulamaların oyuncak, performans aracı, sanat eseri, eğitim aracı olarak ses ve tipografinin bütünleşik olarak kullanıldığı bir tasarım uygulamalarının örneklenmesidir.



Resim 7: https://itunes.apple.com/us/app/font-candy-typography-photo/id661971496?mt=8

Font candy görsel üzerinde tipografik düzenlemeler yapmamıza yarayan bir uygulamadır.Ses tipografi ve etkileşimle farklı deneyimler sunmayı hedeflemiştir.

Typewar

Resim 8: http://designinstruct.com/roundups/typography-games/

Bu online oyun yazı tipi tanımlama becerilerini test eder. Size bir mektup gösteren harfidir yazı ne olduğunu bulmak üzerine kurgulanmıştır.

I Shot the Serif!

Resim 9: http://designinstruct.com/roundups/typography-games/

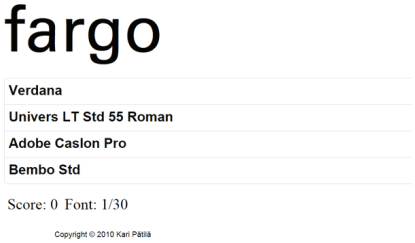
Bu online oyun oyun basit tip sınıflandırma yeteneklerini bilemek olacak. Oyun size harflerin bir grup sunacaktır. Bu oyunda görev serifs olanlar "ateş" etmektir.

Type Connection

Resim 10: http://designinstruct.com/roundups/typography-games/

Type Bağlantı size uyumlu yazı tipi eşleştirmeleri yapmak için tasarlanmış bir oyundur. "Doğru" eşleşmeleri dört tipografi ilkelerine dayanmaktadır.

Font Game



Resim 11: http://designinstruct.com/roundups/typography-games/

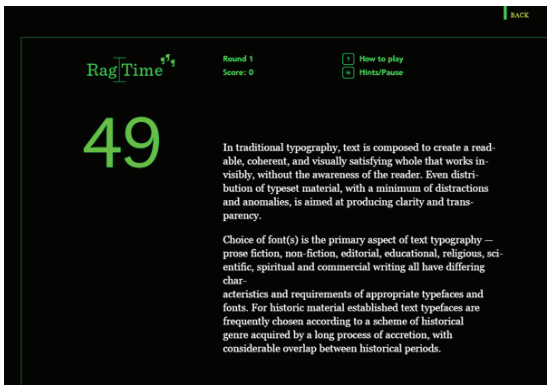
Bu basit tipografi oyun size bazı metin gösterir ve o zaman kullanılan hangi yazı isim ister.

Cheese or Font

Resim 12: http://designinstruct.com/roundups/typography-games/

Bu oldukça garip bir oyun: Bir isim gösterilir ve siz o zaman bir peynir veya bir yazı olup olmadığını belirlemek için sorulur. Bu yazı tipi tanımlama becerilerini yanı sıra peynir kimlik yeteneklerini artırabilir. İki kuş, tek taş.

Ragtime



Resim 13: http://designinstruct.com/roundups/typography-games/

Ragtime yaratıcısı göre, "Paçavra yaygın tipografi en çok göz ardı detay vardır." Tipografi olarak, bez bir metin bloğunun dikey kenarlarına karşılık gelir. Tipik olarak, paragraflar genellikle sola hizalanır sağ sola metinde beri, bez sağ kenar anlamına gelir. Nasıl düzensiz paçavra metnin okunabilirliğini etkileyebilir olduğunu. Bu tipografi oyunu bez ayar becerileri ince ayar yardımcı olur: Sen bir metin bloğunu verilen ve daha sonra onun sağ bez ayarlamak için istenir.

SONUÇ

Yurtdışındaki örnekler incelenmiş; uygulamaların içindeki ses ve tipografinin yeri değerlendirilmiştir. Örnek uygulamalar araştırılmış ve analiz edilmiştir.

Yapılan araştırma sonucu iki farklı medyanın farklı ve birlikte kullanım modeli incelenmiş, farklı olan

medyaların yöntemlerinin birleşimlerinden üretilen çalışmaların kullanıcı deneyimini arttıracağı düşünülmüştür.

Günümüzde etkileşimli ortam üzerinde oluşturulan uygulamalar yaratıcı tarafları tartışılmamaktadır. Tipografi ve ses uygulamaları çalışmaları kullanıcıların öğrenme deneyimini eğlenceli kılarken, görsel ve fonetik uygulamalarla tasarıma yenilikler kazandırması amaçlanmıştır. Günümüz mobil uygulama geliştiren tasarımcılar hedef kitleyi göz ardı edememektedir. Günümüz hayat akış hızının, geçmişe göre katlanarak artmış olması, iletişim uygulamalarının son kullanıcıya çok daha kısa sürede, etkili ve farklı bir uygulama olarak iletilmesini zorunlu kılmıştır. Tipografi ve ses, alanında yapılan uygulamalar, çok olumlu sonuçlar vermiş ve kullanıcıların son derece ilgi gösterdikleri yeni alanlar oluşturmuştur. Şurası kesindir ki amaç ne olursa olsun, neyle olursa olsun, eğlenirken yazmak duymak ve dokunmak her şeye değmektedir. Bilgi çağını yeni medya araçları olan mobil uygulamaların sınırlarının ve ifade alanlarını daha genişleterek, sınırlarını aşacağına inanılmaktadır.

KAYNAKLAR

Kitap

IVERSEN,J, EİERMAN,M. (2013).Learning Mobile App Development: A Hands-on Guide to Building Apps with iOS and Android, ISBN-10: 032194786X

FORD, R.(2011). The App and Mobile Case Study Book, ISBN-10: 3836528800

DONALDSON, T.(2008). Shapes for sounds (cowhouse), ISBN-13: 978-1449381658

CLARK, J.(2010). Tapworthy: Designing Great iPhone Apps, ISBN-10: 1449381650

Internet

http://www.creativeapplications.net/processing/typeface-processing/,2010

http://theinspirationroom.com/daily/2013/apple-ipad-alive-together/

https://play.google.com/store/apps/details?id=com.bulkypix.typerider

http://www.creativeapplications.net/processing/typeface-processing/,2010

http://www.coroflot.com/ptressler/sound-n-typography

http://www.creativeapplications.net/processing/laika-processing/

http://www.algoriddim.com/

https://itunes.apple.com/us/app/font-candy-typography-photo/id661971496?mt=8

YENİ MEDYA SANATI: GELENEKSEL SANAT DALLARINI BÜTÜNCÜL BİR YAKLAŞIMLA ELE ALAN YENİ BİR FÜZYON

Dr.Öğr Gör. Engin Güney

ÖZET

Araştırmada, dinamik yapısıyla dikkat çeken, sürekli değişim halinde olan sanatın, gelişen yeni medya teknolojileri ile birlikte sergilediği yönelim incelenmektedir. Sanatçıların bu yeni varoluş ve ifade alanı ile birlikte sergilediği arayışlar, yeni medya ile sanat arasındaki ilişki üzerine araştırmalar yapmanın gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda yeni medya sanatı, çağdaş sanat, dijital sanat, multimedya sanatı gibi konular üzerinde yoğunlaşarak literatür taraması yapılmıştır. Literatür incelemesi ile başlayan araştırma, çözümleme ve tespitlerle son bulmuştur.

Günümüzde bilgisayarlar, internet ve mobil teknolojiler yaşamımızın olmazsa olmazları arasında yer almaktadır. Bu teknolojilerin gelişmesi ve yaygınlaşması dünya ölçeğinde oldukça önemli ve dramatik değişmelere yol açmıştır. Teknoloji ile bütünleşen genç nüfus artık "doğuştan dijital", "dijital yerli", "dijital kuşak", "dokunmatik toplum", "ağ toplumu" gibi kavramlarla nitelenmektedir. Kendi ekolojisini yaratan günümüz teknolojisi, insanın çevre (gerçek ve sanal) ile yeni ilişki biçimleri geliştirmesine neden olmaktadır.

Yeni medya teknolojilerinin kültürel dönüşümlere neden olan etkileri sanatta da görülmektedir. Sanat dijitalleşme sonucu gerçekleştirilen etkileşimli iletişim modeliyle değişime uğramakta; yeni medya teknolojileri ile yeni ifade yollarına, yeni malzeme kullanımına ve yeni biçim arayışlarına cevap vererek multi-disipliner bir anlayış ile alanını genişletmektedir. Yeni medya ile gelişen multi-disipliner anlayış, sanat ve bilimin alt-disiplinlerini bir arada toplamakta hibrit oluşumların gerçekleştirilmesini sağlamaktadır.

Araştırmada, bilim, sanat ve teknolojinin bir arada işlerlik kazandığı eğitim ortamlarının yaygınlaşmasının gerekli olduğu sonucuna ulaşılmakta; sanat ile bilimin organik bir bütünlük oluşturup birbirlerini geliştirerek varlıklarını sürdürüyor olmaları nedeniyle üniversitelerde yeni medya bölümlerinin yaygınlaştırılmasının gerekli olduğu savunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni medya, yeni medya sanatı, dijital sanat, multimedya sanatı

NEW MEDIA ART: TRADITIONAL ART BRANCHES, A HOLISTIC APPROACH TO ADDRESSING, NEW FUSION

ABSTRACT

In the research, art, remarkable with dynamic structure and continuous change, orientation with the developing new media technologies being examined. Artists exhibited searches with this new existence and expression field, on the relationship between new media and art research reveals the necessity of doing. In this context, review of the literature such as new media art, contemporary art, digital art, multimedia art subjects concentrating on. Literature review starting research, has ended with analysis and detections.

Today, computers, internet and mobile technologies are located between the sine qua non of our lives. The development and spread of these technologies on a world scale has lead to quite significant and dramatic change.The younger population, integrated with technology, is indicated now consepts such as "born digital", "digital native", "digital generation", "touch", "network society". Today's technology that creates the own ecology, causes humans to develop a new relationship forms with the environment.

New media technologies effects that is the cause on cultural transformation,also is observerd in art. Art is being changed with interactive communication model, gives the answer, new expression, the use of new materials and new form guest. Thus, broadening the field with a multi-disciplinary understanding. Multi-disciplinary understanding, thriving with new media, sub-disciplines art and

scienc, collects together, the provides realization of hybrid formation.

Research, science, art and technology is a combination of education, concluded that the widespread adoption of reached the necessary environment;claimed that In universities the new media departments the dissemination of the required.

Key Words: New media, new media art, digital art, multmedia art

Giriş

Yeni Medya, bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte ortaya çıkan; bilgisayarlar aracılığıyla eski medya biçimlerinin dijitalleşerek ortak değerlere dönüştürülmesi sonucunda medyayı programlanabilir bir konuma getiren; interaktif iletişimi olanaklı kılan; veriye kolayca ulaşma, değişiklikler yapma, paylaşma, birçok işlemi bir arada yürütme gibi imkanları kullanıcılara sağlayan iletişim ortam ve araçlarını temsil eden bir kavramdır. Yeni medya teknolojileri algımızda, düşünce durumlarımızda, görme biçimlerimizde birçok değişikliğe neden olmaktadır.

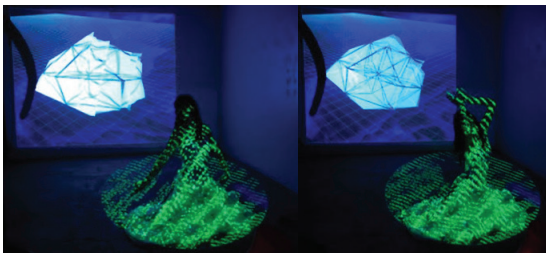
Bilgisayar, internet ve mobil teknolojilerin yaygınlaşması ile zaman-mekan kavramları değişime uğramakta, oluşan yeni sanal platform dünya ölçeğinde etkileşimli iletişime olanak sağlamaktadır. Dünyanın herhangi bir noktasıyla anında iletişim kurabilmek, telekonferanslar yapabilmek, hiçbir yere gitmeden birden fazla yerde temsili olarak bulunabilmek gibi 20 yıl öncesi pek de mümkün olmayan birçok işlem günümüzde kolaylıkla yapılabilmektedir. İnsanlara yeni ufuklar sunan teknolojik gelişmeler, sanatı da aynı paralellikte etkilemektedir. İnsanın en yüksek düzeyde dışavurum ve kendini gerçekleştirim alanı olan sanatın hem biçimsel hem de içeriksel niteliklerinin yeni medya teknolojilerinden etkilenmesinin, teknoloji-sanat ilişkisinin doğal bir sonucu olduğu söylenebilir.

Yeni medya teknolojileri, günümüz sanat ortamında imajların üretimi, dağıtımı ve yayımında farklılıklar yaratmaktadır. Sanal ortamda üretilen yeni imajlar, sınırsızca çoğaltılabilir-değiştirilebilir-müdahale edilebilir bir sanat deneyiminin oluşmasına neden olmaktadır. Yeni teknolojik donanımlar ve yazılımlar ile izleyiciyi çalışmanın içine katan, ortak hareket gerektiren eserler oluşturulmaktadır. Bilgisayar teknolojisi, izleyicinin yapıta verdiği tepkiyi somut bir şekilde gözlemleyip kaydederek yazılımlar ile çalışmanın geri bildirimde bulunması sağlanmaktadır. Farklı sanat dalları bir arada kullanılarak bunlar yeni teknolojiler ile birleştirilmektedir. Günümüzde sanatçıların-tasarımcıların, bilgisayar yazılımcılarının, donanımlara vakıf mühendislerin bir arada çalışmasını gerekli hale getiren örneklere sıkça rastlanmaktadır. Yeni medya teknolojilerinin sanat ile kesiştiği projelerin çoğunda, teknolojinin sanatı kolaylaştırması bir yana, ekip çalışması ile yol alınabilecek süreçler yaşanmaktadır. Yeni medya sanatı kapsamında değerlendirilen kompleks araştırmalarda, farklı disiplinlerdeki alanında uzman kişilerden oluşturulan ekip ile çalışmalar sürdürülmektedir. Sanat süreci rastlantısal olandan uzaklaşarak, hesap edilmiş, önceden tasarlanmış, hataya yer vermeyen düzenlemelere dönüşmektedir. "Günümüz sanatı, yapıt olarak tamamlanmış bir estetik temsilden, bilgi üreten ve iletişim alanı yaratan bir eyleme dönüşmektedir. Sanatçılar, nihai sonuçtan çok sürece odaklanmakta ve bir sanat eserinin yaratılmasına deneysel ve evrimci bir süreç olarak yaklaşmaktadır" (Yücel, 2012: 83). Dışarıdan gelen uyarıcılar ile sürekli değişen bir karakter sergileyen çalışmalar, zaman boyutu ve interaktif iletişim modeli ile tüm dengeleri bozmaktadır. İzleyici ve çalışma arasında buluşma noktası teşkil eden arayüz, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkilerin, rollerin ve kimliklerin değişiminde etkili olmaktadır. Formların yeni türleri ile tamamen simülatif bir dünya kurgulanabilmektedir. Simüle edilerek nesnesiz bir sanat fikrine dayanan sanal ortamda sergilemeler gerçekleştirilmektedir. "Manovich'e göre geleneksel estetik, resim, heykel gibi bölümlere ayrılmaktadır. Dijital teknoloji ise fotoğraf, resim, sinema, animasyon arasındaki farkı ortadan kaldırmıştır ve "multimedya belgesini" yeni bir bütüncül standart olarak kabul etmiştir" (Alioğlu, 2011: 115).

Yeni Medya Sanatı

Yeni medya sanatı çerçevesinde; dijital sanat, dijital performans, dijital enstalasyon, dijital video ve animasyon, dijital heykel, algoritmik sanat, yazılım sanatı, veri sanatı, ağ sanatı, aktivist sanat, multimedya sanatı, robotik sanat gibi değişik başlıklarla ifade edilen birçok uygulama biçimi bulunmaktadır. Çoğu zaman da yapılan bir çalışma belirtilen bu sınıflandırmaların birden fazlası ile tanımlanmaktadır. Yani dijital enstalasyon çalışması aynı zamanda robotik sanat, multimedya sanatı olarak vasıflandırılabilmektedir.

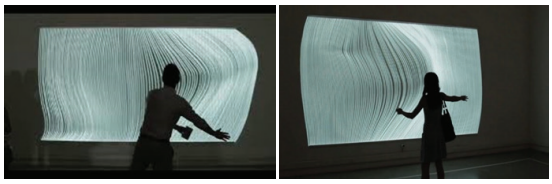
"Hiçbir sanat biçimi, içinde yeşerdiği çevrenin şartlarından bağımsız olamayacağı gibi, öncülü biçimlerden tamamen kopuk olarak da değerlendirilemez. Her ne kadar dijitalleşen çağ bir kopuşu simgeliyor gibi görünse de, dijital teknolojilere eğilen sanatsal ifadenin öncesinde, onu doğuran, gelişimini sağlayan uygulama ve yapıtlara rastlanmaktadır" (Çuhacı, 2007: 29). Yerleştirmeler ya da diğer adıyla mekan düzenlemeleri aslında dijital sanatın çok daha önce bugünkü anlamıyla kullanılmaya başlanmış bir sanatsal ifade yöntemidir. Anlamını, özellikle, çağdaş sanatın ya da kavramsal sanatın içinde bulmaktadır. Yerleştirme sanatı özellikle günümüzde teknoloji ile sıkı ilişki içindedir. İzleyicinin aktif katılımı kurgunun kalıcı ve sabit olmaktan çok geçici olması, yeni medya teknolojilerin gelişmesinden önce de sanatsal çalışmalarda görülen özelliklerdi. Yeni medya olanakları bu durumlara ek olarak, oluşturulan sanal ortamla şimdiye kadar bilinmeyen dünyalar keşfetmek için günlük yaşamdan farklı kullanım alanları sunmaktadır. Dijitalleşme postmodern dönemde ortaya çıkan performas, enstalasyon, happening gibi yeni yorumlara yeni ortamlar sunmaktadır. Bu bağlamda dijitalleşme ile kavramsal sanatın bir adım öteye götürüldüğü söylenebilir. "Performans sanatçıları, dijital teknolojileri kendi eserlerine enstalasyon sanatçılarıyla çoğunlukla aynı şekilde katmışlardır. Teknolojik ilerlemeler onların sanatçı paletlerini genişletmiş ve performansları üzerinde daha kesin bir denetim imkanı sağlamıştır" (Wans, 2006: 17).



Resim 4: Edvard Ruiz, Mina Davidovich, Dijital Performans, (Ruiz,2011,web)

Edvard Ruiz ve Mina Davidovich'in çalışmasında, bilgisayar yazılımları kullanılmakta; ekrandaki video gösterimi ve müzik (ses titreşimleri) ile ilişkilendirilen dijital görüntü Mina Davidovich'in dans performansı üzerine yansıtılarak multi-disipliner bir yaklaşım sergilenmektedir.

İzleyici-sanat çalışması, sanatçı-sanat çalışması ve sanatçı-izleyici arasındaki ilişkilerin değişimi, yeni medya olanaklarının kullanılmasıyla belirgin bir hal almaktadır. Etkileşimin gerçekleşmesini sağlayan sistemlerin giderek karmaşıklaşması, yeni medya sanatında estetik deneyimin yanı sıra artistik üretime teşvik eden yönleri ortaya çıkarmakta, izleme temellerine yeni bir yol açmaktadır.



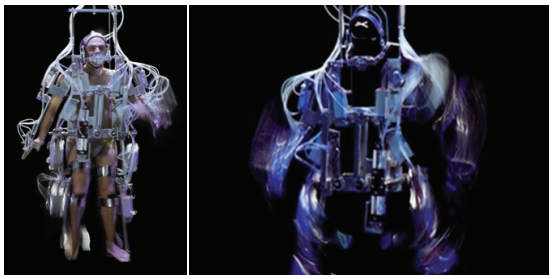
Resim 1: Annica Cuppetelli, Cristobal Mendoza, "Nervous Structure", Dijital Enstalasyon (Mendoza - Cuppetelli, 2012: web).

Dijital enstalasyon ve dijital performans çalışmaları, ses, görüntü ve metinlerin birlikte kullanılması yani multi-disipliner bir yapı sergilemesi nedeni ile "multimedya sanatı" olarak ta değerlendirilebileceğini bizlere göstermektedir. Bu bağlamda yeni medya teknolojilerinin hem bir araç hem de bir ortam olarak, disiplinleri birleştiren bir katalizör durumuna geldiği söylenebilir.

Üç boyutlu kinetik çalışmalar, yeni donanımlar ve yazılımlar sayesinde izleyicinin hareketlerine tepki vermekte; interaktif bir yapıya bürünmektedir. Bilgisayar ortamında çizim ve modelleme yoluyla üretilen tasarımlardan istenilen malzemeyle çıktı alabilen teknolojiler sayesinde, heykel yapış

yönteminden, sunumuna, izleyicide bıraktığı etkiden, düşünme biçimlerine varana dek birçok değişim gerçekleşmektedir. Bu teknolojilerle eski malzemeler ve yöntemler ile üretimi mümkün olmayan, karmaşık sanat eserleri yapılabilmektedir. Katılımcıya geri bildirimler sunan, sensör, bilgisayar, kamera gibi donanımlar ile yazılımların kullanıldığı robotik çalışmaların, sanal ortamda sergilenen ve üzerinde istenilen değişimlerin yapılabildiği dijital çalışmaların, izleyici ile biçim değiştiren "mekatronik" çalışmaların ontolojik değerlendirmesi klasik sanat anlayışı ile yapılamamaktadır. (Erden, vd., 2011: 50). Multi-disipliner bir yapıya bürünmüş yeni projeleri bir kategoriye yerleştirme ihtiyacı duyulmamaktadır. Çünkü teknoloji bilim ve sanatın buluştuğu noktada araştırma nosyonu ön plana çıkmaktadır.

Robot ve vücudun teknolojik uzantıları ile çalışan Marcelli Antunez Roca, robot sanatını eşsiz nitelikli olarak görmekte; sanat ve kültürel bakış açılarını değiştirme gereğini savunmaktadır (Wilson, 2002: 554).



Resim 19: Marcelli Antunez Roca, "Requiem", Pnömatik Robot, (1999) (Roca,1999,web)

İnsanı dış iskelet olarak saran robot, vücudun hareketlerini kontrol etmektedir. Robot üst kısımdaki metal destekler ile zeminle bağlantı kurmamakta havada askıda durmaktadır. Çalışmada yer alan sekiz sensör sayesinde robot seyirci tarafından aktive edilmektedir. Bu sensörlerin her biri robot hareketlerinin bir dizisini başlatmakta ve hareketler katılımcıların etkisiyle giderek daha karmaşık hale gelmektedir.

Yeni medya teknolojilerini kullanarak çalışmalar yapan sanatçılar, çalışma alanına göre robotik ve genetik bilimcilerden, farklı alanlarda uzman olan mühendislerden, yazlım uzmanlarından vs. destek almaktadır. Roca, "Requiem" adlı etkileşimli robotik çalışmasında, teknik tasarımı Roland Olbeter, teknik yönetmenliği Ramon Rey üstlenmiş, yazılımları Joan Carles Bonet oluşturmuştur. Kask ve eller Christian Kohn tarafından yapılmış, James Saully teknik asistan, Patricia Bofill, Sandra Port üretici yardımcısı olarak görev almıştır. Yapımcılar, Marcelli Antunez Roca ile Begona Egurbide'dir (Roca, 1999: web).

Yeni medya sanatında farklı sanat ve bilim dallarının bir arada kullanıldığı ve bunların yeni teknolojiler ile birleştirildiği gözlemlenmektedir. Yeni sanat faaliyetlerinde mühendislerin, tasarımcıların, bilgisayar yazılımcılarının, bir arada çalışması gerekli hale gelmektedir. Etkileşimin gerçekleşmesini sağlayan sistemlerin giderek karmaşıklaşması, yeni medya sanatında estetik deneyimin yanı sıra artistik üretime teşvik eden yönleri ortaya çıkarmakta, izleme temellerine yeni bir yol açmaktadır. İki boyutlu koordinatlar sistemine göre tasarlanan kurumsal "logo" çalışmalarından farklı olarak, günümüzde üç boyutlu tasarıma, zaman olgusunu da katarak sürekli hareket eden, şekil değiştiren dört boyutlu logo çalışmaları yeni medya öncesi sanat anlayışına göre sınıflandırılamamaktadır.

Resim 14: Anton Stankowski, "Deutsche Bankasının Kinetik Logosu" Dijital Heykel (Vsinjic, 2011: web)

Yeni teknolojiler sayesinde programlanabilir kinetik heykeller de yapılmaktadır. Deutsche Bankasının logosu, yeni medya sanatının multi-disipliner yapısını ortaya koymaktadır. Bu logo üç boyutludur, bilgisayar yazılımı ile hareket ederek biçim değiştirmektedir. Yukarı-aşağı hareket eden üçgenlerden oluşan parçaların kendi içinde de açıları değişmekte ve üzerine yansıtılan ışık oyunları ile farklı gösterimlere platform oluşturmaktadır. Siparişle yapılan, içinde bilgisayar yazılımları barındıran "kinetik heykel" olarak tasarlanan bir logo fikri günümüz sanatının değişen rolünü ve geldiği noktayı gözler önüne sermektedir.

Sanat; resim, heykel, müzik, sinema, dans gibi dallara ayrılırken dijital teknolojiler, sanat dallarını birleştiren multidisipliner anlayışla çalışmalar yapılmasını sağlamaktadır. Dijital teknolojiler, görüntü, metin ve ses bilgisini tüm yönleriyle kapsayan tek bir veri tabanı içinde, disiplinlerin yeni füzyonunu oluşturacak bir uyuma sahiptir. Günümüzde farklı disiplinlerin bir arada ve çok sayıda kombinasyonla kullanıldığı sanat üretimlerinde yeni teknolojilerin etkilerine yoğun olarak rastlanmaktadır.

Sonuç

Günümüzde gerçekleşen değişimleri, kuşaklar arasında yaşanan anlayış farklılıklarını anlamanın yolu, yeni teknolojilerin insan, toplum, dolayısıyla kültür üzerindeki etkilerini kavrayabilmekle ilgilidir. Yeni medya teknolojileri, sadece birer araç değil insanları biçimleyen kültür üzerinde değiştirici dönüştürücü etkilere sahip iletişim ortamı olarak değerlendirilmektedir. Dijital çağda doğan büyüyen yeni kuşak için bilgisayarlar ve mobil teknolojiler yaşamın vazgeçilmezleri haline gelmiştir. Günümüz teknolojisi, kendi ekolojisini yaratmakta, doğal çevre ile yeni ilişki biçimleri geliştirmektedir. Bunun sanat üzerindeki etkileri de gün geçtikçe belirginleşmektedir.

Dijital sanat çalışmalarında estetik duyarlılığın, özgünlük ve yaratıcılığın çoğu zaman yeterli olmadığı, yeni medya sanatında sanatçının çoğu zaman bilim insanlarından oluşan ekipler ile projeleri gerçekleştirdiği görülmektedir. Böylelikle kolektif bir çalışma alanı gerektiren, sinerjiye dayalı yeni arayışların, yeni bağlamlar üzerinden ilerlediği sonucuna ulaşılmaktadır. Farklı disiplinlerin bir arada ve çok sayıda kombinasyonla kullanıldığı yeni medya sanatı ile birlikte, belirleyicilik ortadan kalkmakta, resim heykel gibi geleneksel sanat dallarının aksine sanat bütüncül bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Bu bağlamda bilim, sanat ve teknolojinin aynı potada eritildiği yeni kültürel oluşumlarla ilişkilendirildiği yapılanmaların eğitim ortamlarında yaygınlaşmasının gerekli olduğu söylenebilir. Ülkemizdeki üniversitelerde de yeni medya bölümlerinin oluşturulduğu görülmektedir. Yeni medyanın sunduğu imkanlardan maksimum düzeyde faydalanılabilmek, öteleyici tavır sergileyen projelere imza atılabilmek için bilim ve sanatı birlikte düşünerek, gerekli tüm disiplinlerin bir arada toplandığı yapılanmaların gerekli olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

Alioğlu, N. (2011), Yeni Medya Sanatı Ve Estetiği, İstanbul: Papatya Yayıncılık.

Çuhacı, G. (2007), Dijital Sanatlarda Bedenin Kullanımı, İstanbul: Marmara Üniversitesi, sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi

Erden, Z. - Aylin, E. - Abdulkadir, E. (2011), "Kavramsal Mekatronik Tasarımda Davranış Temelli Modelleme Yaklaşımı ve Biyobenzetim Robot Tasarımına Uygulanması" Mühendis ve Makine, S:618, ss: 50-59 (web: mmo.org.tr)

Yücel, D. (2012), Yeni Medya Sanatı Ve Yeni Müze, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayını.

Wans, B. (2006), Dijital Çağın Sanatı, (Çev: Osman Akınhay), İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.

Wilson, S. (2002). Information Arts Intersections of Art, Science and Technology, London: The MIT Press Cambridge.

OKUL ÖNCESİ DÖNEM ÇOCUKLARINA YÖNELİK HAZIRLANAN MASAL KİTAPLARINDAKİ İLLÜSTRASYONLARIN SEMANTİK AÇIDAN ANALİZİ

Ögr.Gör. Gökçe Arifoğlu
Yrd.Doç.Dr. Tarık Yazar

Özet

Okul öncesi dönemde masal kitapları çocuğun yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. Masallar özellikle okul öncesi dönemde ve ilköğretimde çocukların ilgisini büyük ölçüde çekmektedir. Masalın gizemli havası, serüven dolu fantastik olaylar içermesi, çoğunlukla iyilerin kazanıp kötülerin yenilgiye uğratılması çocuk için masalları ilginç kılar. Başka bir deyişle; masal, çocuğun dünyasına yakın bir dünya sunar. Okul öncesi dönemde, masal kitaplarındaki illüstrasyonlar çocuğun görsel birikiminin oluşmasında etkili olmaktadır.

Okul öncesi dönem, çocuğun gelişiminde eğitim-öğretim açısından başlangıç olarak önemlidir. Çocuğun eğitimi ailede başlar, yakın çevre, okul ve iş yaşamı ile devam eder. Çocuğun kazandığı davranışlar, beceriler onun hayatının şekillenmesini sağlar. Eğitimin temel amacı; dinlemeyi bilen, sağlıklı düşünebilen, yorumlama kabiliyetine sahip, bilgi üretebilen, sorun çözme yeteneğine sahip, kendini ifade edebilen bireyler yetiştirmektir. Bu ise ancak dilin doğru, güzel ve etkili kullanımına bağlıdır. Bu bağlamda Semantik bilimi (Semiyotik), işaretlerin (signs) yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesini içeren bir araştırma sahası olduğundan, çalışma kapsamında bahsedilen masal kitaplarındaki görsellerin semantik açıdan analizi yapılmıştır.

Araştırmanın temel amacı; Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik hazırlanan masal kitaplarındaki görsellerin çocukların yaratıcılık düzeylerine olan etkisini belirlemek ve semantik açıdan analiz yaparak daha iyi ürünler ortaya çıkarabilmek için öneriler sunulmasıdır. Bu kapsamda, 17 maddesi bulunan değerlendirme formu kullanılarak 9 adet resimli çocuk masal kitabı (MK1-MK9), okul öncesi dönem masal kitapları değerlendirme ölçeği doğrultusunda, Öğretim Üyeleri, Anasınıfı Öğretmenleri, Pedagog ve İllüsratör olmak üzere alanında uzman toplam 10 öğretim elemanı tarafından değerlendirilmiş ve elde edilen bulgular yorumlanmıştır. Araştırmanın evrenini, 4, 5-5 yaş gurubu için hazırlanan 2011-2014 yılları arasında telif hakkına sahip olarak yayınlanan okul öncesi dönem masal kitapları oluşturmaktadır. En çok satanlar listesinden 3, Türkçe'ye çevirilmiş yabancı masal kitaplarından 3 ve yerli kitaplardan da 3 adet olmak üzere toplam 9 adet masal kitabı araştırmanın örneklemini oluşturmuştur.

Araştırmadan elde edilen bulgular, okul öncesi dönem çocukları için hazırlanan masal kitaplarının bir kısmının yeterli olduğunu, diğer bir kısmının da kısmen yeterli olduğunu göstermiştir. Sözkonusu masal kitaplarının hazırlanmasında genel olarak hedef kitle olan okul öncesi dönem çocuklarının, çoğu zaman gelişim evreleri ve algı düzeylerinin dikkate alınmadığı elde edilen verilerden anlaşılmıştır.

Semantik açıdan yapılan analizler doğrultusunda elde edilen sonuçlara göre; okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanacak olan masal kitaplarının çocuklara faydalı olabilmesi ve amacına ulaşabilmesi için, çocukların yaş gurubu dikkate alınmalı, algı düzeyleri düşünülmeli, kitap illüstrasyonları doğru iletiler taşımalı, bilgi iletimi ile ilgisi olmayan ögeleri içermemeli, anlam bütünlüğünü bozmayacak biçimde görseller birbirleri ile uyumlu olmalı, görseller çocuğun hayal gücünü geliştirecek ve eğitecek nitelikte olmalı, yazı-metin ilişkisi kurulmalı ve estetik kaygılar taşımalıdır.

Anahtar Kelimeler: Okul Öncesi Masal Kitapları, Masal Kitabı Görselleri, Masal Kitaplarının Analizi, Semantik Analiz, Semiyotik, Masal Kitabı.

Giriş

Hikaye ve romanlar, çocukların sınırlı hayat tecrübelerini zenginleştirir; türlü insan tipleri üzerinde düşünmelerine imkan sağlar; geliştirmekte oldukları değer yargılarının daha açıklık kazanmasına yardımcı olur; böylece çocukların içinde yaşadıkları toplumsal ve kültürel ortama uymalarını büyük ölçüde kolaylaştırır. Bunun dışında hikaye ve romanlar çocukların kendi ülkelerindeki insanları geçmişleriyle tanımalarını kolaylaştıracağı gibi onlara başka kıta ve ülkelerde yaşayan insanlar üzerinde bilgi ve görüş de kazandırır. Okuma alışkanlığı ve zevkinin gelişmesinde, dolayısıyla boş zamanların yararlı biçimde geçmesinde hikaye ve romanların çocuklar için taşıdığı önemi de belirtmek gerekir (Oğuzkan,1997: 35).

Son yıllarda bilim adamlarının ve eğitimcilerin çocuk yazınında bulunması gereken nitelikleri ortaya koyan araştırmalar yaparak bu alana dikkat çektikleri gözlenmektedir. Taşdemir'e (2005) göre, "Türkiye'de kısmen görülen kitap inceleme araştırmaları genelde ders kitapları ve kitapların sınırlı bazı boyutları olan, içerik, grafik tasarımı, görsel öğeler, tasarım gibi boyutlar üzerine olduğu gözlenmektedir".

Türkiye'de okul öncesi dönem çocuklar için hazırlanan öykü ve masal kitaplarında geçen iletişim üzerine odaklanmış araştırma tespit edilememiştir. Bu nedenle kitapların uygun ölçütler kullanılarak değerlendirilmesi çocuk gelişimi ve eğitimiyle ilgili herkese katkı sağlayabileceğini düşünülerek bu kapsamda çalışmaya gerek duyulmuştur. Bunun için Semiyotik bilimi altında hazırlanan görsellerin yeniden analiz edilmesi gerektiği düşünülmüş, literatür taraması yapılarak semiyotik biliminin incelenmesine karar verilmiştir. İşaret ve anlambilimin temel prensipleri göz önünde bulundurularak yeni öneriler sunulmuştur.

Problem

Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan masal kitaplarındaki illüstrasyonların alanında uzman olmayan kişiler tarafından hazırlanması çocukların eğitim sürecinde olumsuz etkilenmelerine neden olabileceği düşünülmektedir. Söz konusu masal kitaplarındaki illüstrasyonların çocukların eğitimine daha iyi katkı sağlaması ve özellikle yaratıcılık düzeylerini geliştirebilmesi için semantik (anlambilimsel) açıdan nasıl olması gerektiği araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

Alt Problemler

1. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, çocuklar için hazırlanan illüstrasyonların anlamsal olarak mesajı iyi iletebilme düzeyi nedir?

2. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, farklı ülkelerden çocukların, bu illüstrasyonları aynı şekilde anlayabilme düzeyleri nedir?

3. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, farklı yaş gurubundaki çocukların, bu illüstrasyonları anlayabilme düzeyleri nedir?

4. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, illüstrasyonların anlamlarının yazısız tahmin edilebilme düzeyleri nedir?

5. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, illüstrasyonların bilgi iletimi ile ilgisi olmayan ögeleri içerme düzeyi nedir?

6. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, illüstrasyonların bütününde yer alan yapısal elemanların kullanılışının mantıklı olma düzeyi nedir?

7. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, yazı ve illüstrasyonların anlam bütünlüğünü bozmayacak biçimde birbirleri ile uyumlu olma düzeyi nedir?

8. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, illüstrasyonlardaki biçimsel elemanların bütününde ve birbirleriyle olan ilişkilerinde anlam bütünlüğünü sağlama düzeyi nedir?

9. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, tüm sayfalarda bulunan illüstrasyonlar arasında devamlılık açısından anlamsal bütünlüğün varlık düzeyi nedir?

10. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, tasarımda yaş gurubuna göre yalınlık ve basitlik ilkesine uyulma ve mesajın gerektirdiği kadar detayların kullanılma düzeyi nedir?

11. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, illüstrasyonlarda gözün bir ögeden diğerine kesintisiz geçişler yaparak anlamlı bir bütün oluşturabilme düzeyi nedir?

12. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, illüstrasyonlarda kullanılan renklerin çocuğun dikkatini çekecek ve anlamı güçlendirecek çeşit ve canlılıkta olma düzeyi nedir?

13. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, yazılı metinle ilgili olarak yapılan illüstrasyonların çocuğun hayal gücünü geliştirecek ve eğitecek nitelikte olma düzeyi nedir?

14. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, illüstrasyonlarda düz anlama ağırlıklı olarak yer verilme düzeyi nedir?

15. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, illüstrasyonlarda yan anlama ağırlıklı olarak yer verilme düzeyi nedir?

16. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında yazılı metinle ilgili olarak yapılan illüstrasyonların çocuğun gelişim ve algı düzeyine uygunluk düzeyi nedir?

17. Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan ve MK1-MK9 aralığında verilen masal kitaplarında, kitaptaki yazıların kolay okunabilir türde yazılma düzeyi nedir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın iki temel amacı vardır;
Birincisi; Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik hazırlanan masal kitaplarındaki illüstrasyonların semantik açıdan analizini yaparak daha etkili nasıl olabileceklerini belirlemeye yöneliktir.

İkinci amaç ise; Okul öncesi dönem çocuklarına yönelik hazırlanan masal kitaplarındaki illüstrasyonların, çocukların yaratıcılık ve algı düzeylerine olan etkisini belirleyerek anlambilimsel açıdan analiz yapmak ve daha başarılı çocuk masal kitapları ortaya çıkarabilmek için öneriler sunmaktır.

Okul Öncesi Eğitimin Önemi ve Gerekliliği

İnsanoğlunun tüm yaşamı göz önünde bulundurulduğunda bazı yaşam dilimlerinin, psikolojik ve fizyolojik gelişmeler açısından daha kritik dönemler olarak ele alınması gerektiği bilinmektedir. 0-6 yaş arasını kapsayan okul öncesi yılları kişiliğin oluşumu, şekillenmesi, temel bilgi, beceri ve alışkanlıkların kazanılması ve geliştirilmesinde ileri yıllara olan etkisi nedeni ile yaşamın en kritik dönemlerinden biridir. Alınacak eğitim ile zihinsel gelişim kalitesinin ve kapasitenin en üst düzeyde artması kaçınılmaz olacaktır. Yapılan birçok araştırma, okul öncesi eğitim ile zihinsel gelişim arasında bir paralellik olduğunu göstermektedir. Okul öncesi eğitim bir bakıma yaşama hazırlık dönemidir. Bu dönemdeki çocuklar özellikle algılama, düşünme ve biçim verme süreçleriyle çevrelerini tanımayı, anlamayı, sorgulamayı öğrenmeye başlar. Bu kazanılan yetiler de ileri yaşlar için kişilik yapılanmasında temeli sağlam oluşturur.

Görsel Algı

Erder'e göre, gözümüzü açtığımız anda, çevreden mesaj bombardımanına uğrarız. Ancak sinir hücrelerinin denetimi sayesinde, gereksiz bilgiler ayıklanır, dikkatimizi uyaran, haz veren, gerekli bilgi seçilir, değerlendirilmek üzere belleğe ve beyne ulaşır. Beyin, gelen bilgiyi işler, anlam çıkarır. Algılama, duyularımızın uyarılması ile toplanan bilgi verisinin beyinde işlenmesiyle meydana gelen bilinçlenme sürecidir. Görmek, bir ışık kaynağının varlığında, gözün görsel uyarılışı ve görsel verilerin beyin tarafından değerlenmesidir.

Duyu organlarımız, dışarıdan gelen uyarıları alır, bu uyarıları sinirler vasıtası ile beyindeki ilgili merkeze iletir. Böylece duyum meydana gelir. Ama bizim için görsel algılama ve yorumlama bu şekliyle kalmaz aksine beyinde gelişimini sürdürür. Geçmişte yaşadığımız her deneyim bugünümüze kılavuzluk eder. Plastik sanatlar eğitiminde görsel algılamanın yeri son derece büyüktür. Doğada her gün gördüğümüz nesne ve mekanlar yeniden değerlendirilip yorumlandığında farklı biçimleri oluşturur. Aslında her gün yanından geçip gittiğimiz ağaç bir ressam tarafından resmedildiğinde ve bizim o resmi gördüğümüzde verdiğimiz tepki şaşırtıcıdır. Çünkü ikinci bir kişinin gözünden görünen ağaç figürü yeniden yorumlanmıştır. Aradaki bu fark, görsel algılamanın oluşturduğu bir farktır.

Semiyotik ve Anlam İlişkisi

Göstergebilim; anlam evrenini çözümlemeyi amaçlar: Anlam oluşumu, anlam yaratmak, anlamlandırmak gibi soyut durumun dizgeleştirilmesi; açığa çıkarılması gibi konular anlamla ilgili ilk akla gelenlerdir (Günay, 2002: 186). "Simgelerden yola çıkarak hayatı anlamlandırmak daha kolaylaşır. Simgesel içerikler karşılıklı iletişim halindedir. İkisinin görevi de farklıdır. Başka önemli bir ayrım, gösteren/gösterilen ayrımıdır. Sözcükler bir şeye işaret ettikleri için birer göstergedirler ve bir göstergenin iki yönü vardır: Biri bir ses imgesidir ki gösteren adını alır. "Köpek" dediğimiz zaman ağzımızdan çıkan ses imgesi gösteren'dir, bunun işaret ettiği köpek kavramı ise gösterileni'dir (Moran, 2005: 190).

Gösterge, kendisini tanımlayan ve belirleyen diğer göstergelerle bağlantılar ve karşıtlıklar ağı içinde yer alır ve anlam kazanır. Göstergelerin anlamları yapılarında oluştuğu gibi diğer göstergelerle arasındaki ilişkiden de oluşur. Görsel iletişimin amacı da, algılanmak ve anlaşılmaktır. Bu nedenle göstergebilimin ilkelerinden ve kurallarından yararlanmaktadır. Görsel iletişimde kullanılan bir gösterge (gösteren), şayet bir nesneyi bir varlığı bir olayı ya da kavramı (gösterileni) zihnimizde canlandırabileceğimiz bir fark yaratabiliyorsa, o gösterge anlam aktarma işlevini yerine getiriyor demektir. Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim kurmayı sağlayan her şey bir göstergedir. Göstermek istediği bir nesne, olgu ya da kavramı (gösterileni), zihnimizde yeteri ölçüde canlandırmamıza imkan vermeyen bir göstergenin, anlam aktarma işlevini yeteri ölçüde yerine getirmediğini söyleyebiliriz. Her gösterge, kullanılış amacı ve o göstergeye yüklenen anlamlar açısından farklılıklar gösterir:

Doğal Göstergeler; dış gerçeklikte ya da doğada var olan bağıntılara, olgular arasındaki neden-sonuç ilişkilerine dayanır. Dolaysız biçimde algılanabilirler.

Örneğin; Duman, ateşin varlığını gösterir. Bulut, yağmurun yağacağını gösterir. Kaşları çatmak, kızgınlığı gösterir.

Yapay Göstergeler ise; belli bir anlamı aktarma, bildirişimi gerçekleştirme amacına yönelik, toplumsal göstergelerdir. Bunlarda kendi içinde ikiye ayrılır:

Yansıtıcı Göstergeler; Gerçeği benzerlik izlenimi uyandıracak biçimde yansıtan göstergelerdir. İnsan yapımıdırlar. Mesela; Fotoğraf, resim, çizim, video, ses kaydı…

Saymaca Göstergeler; Örtülü bir toplumsal anlaşmaya dayanan göstergelerdir. Simgenin değeri belli bir kültürel çevrede gerçeklik kazanır. Mesela; Dil göstergeleri, trafik işaretleri ve lambaları, uyarı sinyalleri...

Saussure'e göre; işaretleyen ve işaretlenen arasındaki karşılıklı ilişkiye signification adını

verir. Oldukça önemli bu kavram Türkçe'de genellikle anlamlama terimiyle karşılanmaktadır.

Guiraud'ya göre ise, İşaretleme (signification) , bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir hareketi, onları zihinde canlandırabilecek olan bir işarete bağlayan zihnî muameleler zinciridir. Bir bulut yağmurun işaretidir, "at" kelimesi bir hayvanın işaretidir. Psikologlar işarete "uyaran" adını verirler. Uyaranın organizma üzerindeki etkisi, zihinde bir başka uyaranın imajını canlandırır. Bulut yağmur imajını , kelime bir varlığın imajını uyandırır.

Balık kelimesini duyduğumuzda zihnimizde bir balık kavramı uyanır. Bu kavram, hiçbir gerçek balığa, nesneye uygun değildir. Bu kavram balığı fert olarak göstermez, balık sınıfını ifade eder. Fakat balık, eğer görsel bir şekilde karşımızda an olarak duruyor ise gönderme sağlıklı bir şekilde gerçekleşmez. Kavramsal olarak temsil edeceği gönderme değişim gösterir.

Masal Kitaplarının Tasarımı ve Yaratıcılık Gelişimine Etkisi

Turla'ya göre, 4-6 yaşlarında çocuk yaratıcılık gelişimi açısından, ilk kez plan yapma becerisini öğrenir. Önceden bildiği oyunları ve işleri planlamaktan çok hoşlanır. Merakı sayesinde doğruyu ve yanlışı öğrenir, ilişkilerin nedenlerini anlamasa bile olaylar arasında ilişki kurar, hayali oyunda pek çok rolü dener. Bu yaşlarda diğer insanların duygu ve düşüncelerinin farkında olur ve kendi davranışlarının başkalarını nasıl etkileyeceğini düşünmeye başlar. Bu dönemde kendine güveni gelişebilir (2004).

Kendini ve çevresini yavaş yavaş öğrenmeye başlayan çocuğun algı düzeyi de paralel olarak gelişim gösterir. Etkileşimde bulunduğu yardımcı veya eğitici materyaller bu gelişimin doğru seviyede olgunlaşmasına destek sağlar. Çocuğun zihinsel, duygusal ve sosyal gelişiminde en önemli uyarıcılardan biri kitaptır. Yazılı, yazısız çocuklar için hazırlanan masal kitapları onların yaratıcılığını etkileyen materyallerdir.

Okuma-yazma becerisi henüz oluşmamış okul öncesi çocuklarda görselliği fazla olan kitaplar daha önem kazanır. Çünkü karşılaştıkları bu basılı ürünlerde, resimler veya illüstrasyon dediğimiz çizimle betimleme olayı daha çok dikkatlerini çeker. Görseller ile bir neden-sonuç ilişkisi yaratmaya başlarlar. Bu nedenle, mantıksız ya da önemsenmemiş betimlemeler çocukların algı gelişimine olumsuz bir etki yapar. Bu materyaller, çizim türünden seçilen renklere kadar büyük bir özenle hazırlanmalıdır. Bunun yanında, bu ürünler baskı kalitesi iyi ve eğlenerek kullanabilecekleri şekilde tasarlanmalıdır.

Çocukta oluşturulmak istenen bilişsel gelişim ve paralelinde gelişen bir estetik beğeni söz konusudur. Küçük yaşlarda başlayan görsel materyallere olan merak ve kullanılan bu materyallerin de kurallara uygun, belli kriterleri taşıması zorunluluk haline gelmiştir. Çocuktan baktığını görmesi, gördüğünü algılaması beklenir. Bu yüzden, görsel iletişimi sağlamak için kitapların görsel alfabesini oluşturan simgelerin belli başlı tasarım kriterlerini taşıması gerekmektedir. Temel tasarım elemanları ve ilkeleri bir bütünlük içerisinde görsel iletişimin yapı taşlarını oluştururlar.

İçerik ve İllüstrasyon Yönünden Resimli Çocuk Kitapları

Bilgin'e göre, Düşünen, duyarlı insanların yetişmesini hedefleyen; çağdaş eğitime katkı sağlayacak unsurlardan biri de resimli kitaplardır. Resimler çocuklar için görsel eğitim ortamı oluşturacak, duyularıyla düşünme becerisini de geliştirecektir (Sever,2003). Çocuk resimli kitaplar sayesinde birçok algısını geliştirir. Çocuklar görsel algıları sayesinde farklı figürleri, figürler arasındaki farklılıkları, figürlerin konumunu fark ederler. Gördükleri resimlerle ilgili fikir yürütürken, resimlerle beraber hikayeyle ilgili neden sonuç ilişkisi kurabilirler. Bilişsel olarak düşünme becerisini kullanmaya başlarlar. Çocuklarda işitsel algı öncesinde görsel algı geliştiği için resimli kitaplar çocuğun algısını zenginleştirir, düşünme yetilerini geliştirir.

Çocuk kitaplarındaki resimler, çocuklara anlatılanları görme olanağını sağladığı gibi çocuk

için hikaye ve masalların içeriğini çizgilerle özetler. Görsel algıyı geliştiren resimler, çocukların anlama becerilerini de arttırır. Bir hikaye ya da roman okuduktan sonra bütüncül bir bakışla yapıtın özünü, izleklerini, iletisini çıkarabilmek gerekir. Ama duyu algılarıyla düşünme yetisi gelişmemişse bunun gerçekleşmesi çok zordur. Bu durumda algılanamayan olaylar zincirine bağlı kalacak, olaylar ardındaki bağlantıları kavrayamayacaktır. Bu bakımdan görsel sanatların eğitimde ağırlıklı yer alması gerekir (İpşiroğlu,2000).

Yöntem

Araştırmada betimsel analiz yaklaşımı kullanılmıştır. Öncelikli olarak literatür taraması yöntemiyle kitap ve makaleler, elektronik ortamda elde edilen kaynaklar incelenmiştir. Araştırmada okul öncesi dönem çocuklarına yönelik hazırlanan masal kitaplarındaki görsellerin semantik açıdan analizi uzman görüşleri doğrultusunda ortaya konulmaya çalışılmıştır. Okul öncesi dönem masal kitaplarındaki görselleri semantik açıdan değerlendirmek amacı ile araştırmacı tarafından literatür taranmış ve değerlendirme ölçeği hazırlanmıştır. Değerlendirme ölçeği, alanında uzman olan iki öğretim üyesi tarafından incelenerek 'Bilir Kişi Değerlendirme Ölçeği Danışma Formu' kullanılmış ve düzeltmeler yapılmış, veri toplama materyalinin kapsam geçerliği bilirkişi değerlendirmesiyle sağlanmıştır. Yapılan çalışma sonucunda okul öncesi dönem masal kitaplarındaki görselleri semantik açıdan değerlendirmeye yönelik olarak 17 madde belirlenmiştir.(Bkz.Ek: 1) Her bir kriter için uzmanlardan kitap görsellerine 1 ile 5 arasında puanlama yapmaları istenmiştir. 17 maddelik kriterle incelenen her çocuk masal kitabı ve görseller için 10 alan uzmanın puan ortalaması, o kitabın ve dolayısıyla ilgili görsellerin notunu oluşturmaktadır.

Araştırmanın evrenini, 2011–2014 yılları arasında telif hakkına sahip olarak yayınlanan 4-5,5 yaş okul öncesi dönem masal kitapları oluşturmaktadır. Araştırma probleminin özelliğine uygun ve araştırmacının sahip olduğu kaynaklarla ilişkili olarak 4-5,5 yaş grubu için incelenen kitap seçiminde; farklı tekniklerle resimlenmiş kitaplar, farklı yayınevleri, en çok satanlar listesi, yerli kitaplar, Türkçe'ye çevirilmiş yabancı masal kitapları, illüstrasyon ve ana metin ilişkisi bakımından iyi olduğu ya da olmadığı düşünülen masal kitapları dikkate alınarak bunlardan değerlendirmeye anlamlı boyut katabileceği düşünülen, en çok satanlar listesinden 3, Türkçe'ye çevirilmiş yabancı masal kitaplarından 3 ve yerli kitaplardan da 3 adet olmak üzere toplam 9 adet masal kitabı araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. İlgili literatürün taranması sonucunda araştırmanın kavramsal çerçevesi oluşturulmuş ve gerekli olan verilerin toplanabilmesi için "Değerlendirme Ölçeği" hazırlanmıştır. Okul öncesi dönem masal kitaplarındaki görselleri semantik açıdan değerlendirmeye yönelik olarak 17 maddesi bulunan değerlendirme formu kullanılarak incelenen 9 adet resimli çocuk masal kitabına göre sayısal verilere ulaşılmıştır.

Araştırmanın kavramsal çerçevesi; ilgili literatürün taranması ile gerçekleştirildikten sonra gerekli olan verilerin toplanabilmesi için seçilen "Likert değerlendirme ölçeği" hazırlanmıştır. Her bir uzman için Form 1'den bir, Form 2'den 9 adet basılıp dosya biçimine getirilen toplam 10 adet dosya, MK1'den MK9'a kadar etiketlenmiş olan seçkisiz yöntem ile seçilen masal kitapları ile birlikte uzmanlara teslim edilmiştir. Her bir alt problem için hazırlanan toplam 17 tabloda Likert Değerlendirme Ölçeği verileri girilip alınan ortalamalar MK1-MK9 Aralığında Bulunan 9 Ayrı Masal Kitabının, Uzmanların Değerlendirmelerine Göre Genel Ortalamalarını gösteren tablo hazırlanmıştır. Bu tabloda, Her bir araştırmacının MK1'den MK9'a kadar olan masal kitaplarını genel değerlendirmesinin ortalaması alınarak çalışmanın sonuç kısmını oluşturacak toplam veriler elde edilmeye çalışılmıştır. Kitaplar, liste sırasını izlemeden, yansız bir sıralama ile (Masal Kitabı MK) MK1' den MK9'a kadar numaralandırılmıştır.

Sayısal verilerin elde edilmesinde 17 maddeden oluşan 5'li Likert Tipi ölçekten yararlanılmıştır.

Her bir kriter için uzmanlardan kitap görsellerine 1 ile 5 arasında puanlama yapmaları istenmiştir.17 maddelik kriterle incelenen her görsel için 10 uzmanın puan ortalaması, o kitabın notunu oluşturmuştur. Okul öncesi dönem masal kitaplarındaki görselleri değerlendirmeye yönelik ölçekte genel puanlama 5 olmak üzere, en düşük puan 1, en yüksek puan 5 olarak değerlendirmeye alınmıştır. 0-1.80 puan arası "çok yetersiz", 1.81 - 2.60 puan arası "yetersiz", 2.61 - 3.40 puan arası "kısmen yeterli", 3.41 - 4.20 puan arası "yeterli", 4.21 - 5.00 puan arası "çok yeterli" olarak belirlenmiştir.

Elde edilen bulgular, tablolar halinde verilmiş ve araştırmacı tarafından yorumlanmıştır. Bulguların yorumlanması araştırmanın alt problemlerinin çözümüne yönelik olarak 10 ayrı uzmanın masal kitapları üzerinde yaptıkları değerlendirmelere verdikleri yanıtlar doğrultusunda yapılmıştır. Masal kitaplarındaki görsellerin semantik açıdan analizi uzman görüşleri doğrultusunda yapıldıktan sonara Tablo:1'de genel değerlendirme yapılmıştır. Bu değerlendirmede yukarıda belirtildiği gibi her soru için en düşük puan 1, en yüksek puan 5 olmak üzere 17 ayrı değerlendirme ölçeği sorularının uzman görüşlerine göre genel toplamları Tablo:1'de, 1-16 = 1 "çok yetersiz", 17-33 = 2 "yetersiz", 34-50 = 3 "kısmen yeterli", 51-67 = 4 "yeterli" ve 68-85 = 5 "çok yeterli" puan aralığında değerlendirilmiştir. MK1 'den MK9'a kadar numaralandırılmış her masal kitabının seçkisiz yöntemle belirlenen ikişer sayfasının fotokopyası (kitabın sol ve sağ sayfası bütün olarak alınmıştır) alınmış ve aynı görsellerin akslarıyla proporsiyonları belirlenerek oluşturulan krokileriyle birlikte semantik açıdan değerlendirmeleri yapılmıştır. Bu değerlendirmeler yapılırken belirlenen en çok satanlar listesinden 3, Türkçe'ye çevirilmiş yabancı masal kitaplarından 3 ve yerli kitaplardan da 3 adet olmak üzere toplam 9 adet masal kitabı kendi gurupları içerisinde ele alınmıştır. Belirlenen kriterler doğrultusunda, 9 adet okul öncesi dönem masal kitabı, 10 alan uzmanı tarafından çok yetersiz, yetersiz, kısmen yeterli, yeterli ve çok yeterli ifadeleri kullanılarak değerlendirilmiş ve puanlamaları yapılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Araştırma kapsamında okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan masal kitaplarındaki illüstrasyonların semantik açıdan analizini yapmak amacıyla, belirlenen MK1-MK9 aralığındaki toplam 9 Masal Kitabı, alanlarında uzman 1 Profesör Doktor (Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü), 1 Doçent Doktor (Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü), 1 Yardımcı Doçent Doktor (Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü), 5 Okul Öncesi Öğretmeni, 1 Pedagog (Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Bölümü) ve 1 İllüstratör olmak üzere toplam 10 (on) ayrı uzman tarafından değerlendirilmiştir.

Araştırma kapsamı içerisinde elde edilen bulgular 17 başlık altında tablolar halinde verilerek sonuçları açısından kısaca değerlendirilmiştir. Daha sonra aşağıdaki Tablo 1'de MK1-MK9 aralığında bulunan 9 ayrı masal kitabının, uzmanların değerlendirmelerine göre genel ortalamaları alınarak gerekli açıklama ve yorumlar yapılmıştır.

Tablo 1'de görüldüğü gibi, MK1-MK9 aralığında bulunan 9 masal kitabının, dikey düzlemde bulunan 17 ayrı değerlendirme ölçeği sorularına göre genel ortalamaları bulunmuştur. Bu sonuç, verilerin analizinde belirtilen; 1-16 = 1 "Çok Yetersiz", 17-33 = 2 "Yetersiz", 34-50 = 3 "Kısmen Yeterli", 51-67 = 4 "Yeterli" ve 68-85 = 5 "Çok Yeterli" puan aralığında değerlendirilmiştir.

Değerlendirme İfadeleri	MK1	MK2	MK3	MK4	MK5	MK6	MK7	MK8	MK9	Genel Ortalama
1. Çocuklar için hazırlanan görseller, anlamsal olarak mesajı iyi iletebiliyor.	3,8	3,7	3,8	4,3	4,9	3,4	3,7	3,9	4,2	3,96
2. Farklı ülkeden çocuklar, bu görselleri aynı şekilde anlayabilir.	4,2	3,7	3,6	3,9	4,9	3,5	3,7	3,9	3,9	3,92
3. Farklı yaş gurubundaki çocuklar, bu görselleri anlayabilir.	4,3	3,6	3,6	3,9	4,6	3,5	3,6	3,7	4,1	3,87
4. Görsellerin anlamları yazısız tahmin edilebilir.	3,9	3,7	3,3	3,9	4,7	3,6	3,9	3,4	4,2	3,84
5. Görseller, bilgi iletimi ile ilgisi olmayan ögeler içermiyor.	3,9	3,7	3,6	3,7	4,3	3,4	3,9	4,0	4,3	3,86
6. Görsellerin bütününde yer alan yapısal elemanların kullanılışı mantıklı.	4,1	4,0	3,6	3,9	4,3	3,2	3,8	3,5	4,1	3,83
7. Yazı ve görseller anlam bütünlüğünü bozmayacak biçimde birbirleri ile uyumludur.	4,0	3,9	3,9	4,0	4,4	3,4	3,7	4,2	4,0	3,94
8. Görsellerdeki biçimsel elemanların bütününde ve birbirleriyle olan ilişkilerinde anlam bütünlüğü sağlanmıştır.	4,0	3,8	3,5	3,8	4,4	3,3	3,9	3,9	4,3	3,87
9. Tüm sayfalarda bulunan görseller arasında devamlılık açısından anlamsal bütünlük vardır.	4,0	3,9	3,7	4,0	4,6	3,2	3,8	3,8	4,5	3,94
10. Tasarımda yaş gurubuna göre yalınlık ve basitlik ilkesine uyulmuş, mesajın gerektirdiği kadar detay kullanılmıştır.	4,3	3,7	3,9	3,8	4,1	3,0	3,7	4,0	3,9	3,82
11. Görsellerde göz bir ögeden diğerine kesintisiz geçişler yaparak anlamlı bir bütün oluşturabilmektedir.	4,0	3,6	3,5	3,6	4,2	3,0	3,6	4,1	3,7	3,70
12. Görsellerde kullanılan renkler çocuğun dikkatini çekecek ve anlamı güçlendirecek çeşit ve canlılıktadır.	4,2	3,8	3,6	4,1	4,3	3,6	3,5	3,4	4,2	3,85
13. Yazılı metinle ilgili olarak yapılan görseller çocuğun hayal gücünü geliştirecek ve eğitecek niteliktedir.	4,0	3,9	3,4	3,9	4,4	2,9	3,8	3,8	4,3	3,82
14. Görsellerde düz anlama ağırlıklı olarak yer verilmiştir.	3,8	3,6	3,5	3,9	4,8	3,5	4,0	3,5	4,2	3,86
15. Görsellerde yan anlama ağırlıklı olarak yer verilmiştir.	3,2	3,2	3,1	3,2	3,5	3,0	3,5	3,5	3,5	3,30
16. Yazılı metinle ilgili olarak yapılan görseller çocuğun gelişim ve algı düzeyine uygundur.	4,1	3,5	3,6	3,3	4,4	3,1	3,3	3,5	4,1	3,65
17. Kitaptaki yazılar kolay okunabilir türde yazılmıştır.	4,3	4,4	4,1	3,9	3,7	4,0	3,7	4,4	4,5	4,11
Genel Ortalama	**68,1**	**64,2**	**61,3**	**65,1**	**74,5**	**56,6**	**63,1**	**64,5**	**70**	

Tablo:1. MK1-MK9 Aralığında Bulunan 9 Ayrı Masal Kitabının, Uzmanların Değerlendirmelerine Göre Genel Ortalamaları

Elde edilen genel ortalamalara göre MK1'in başarı ortalaması 68,1 ile "Çok Yeterli" düzeyde olduğu görülmektedir.

Aynı şekilde, MK2; 64,2 ile "Yeterli", MK3; 61,3 ile "Yeterli", MK4; "65,1 ile "Yeterli", MK5; 74,5 ile "Çok Yeterli", MK6; 56,6 ile "Yeterli", MK7'; 63,1 ile "Yeterli", MK8;64,5 ile "Yeterli" ve son olarak MK9; 70 ile başarı düzeyi "Çok Yeterli" olarak değerlendirilebilir.

Araştırma kapsamında okul öncesi dönem çocuklarına yönelik olarak hazırlanan masal kitaplarındaki illüstrasyonların semantik açıdan analizini yapmak amacıyla, yukarıda belirlenen 17 ayrı değerlendirme sorularına verilen yanıtlar söz konusu masal kitaplarını semantik açıdan değerlendirmek için alt yapı oluşturmuştur.

Her bir alt problem için Tabloda, MK1-MK9 aralığında yatay düzlemde bulunan 9 masal kitabı 10 uzmanın değerlendirmelerine göre genel ortalamaları da ayrıca belirlenmiştir. Bu sonuç,

verilerin analizinde belirtilen; **0-1,80 = "*Çok Yetersiz*", 1,81-2,60 "*Yetersiz*", 2,61-3,40 "*Kısmen Yeterli*", 3,41-4,20 "*Yeterli*" ve 4,21-5,00 "*Çok Yeterli*"** puan aralığında değerlendirilmiştir.

Örneğin, "*Çocuklar için hazırlanan görseller, anlamsal olarak mesajı iyi iletebiliyor mu?*" sorusuna ilişkin, uzmanların vermiş olduğu puanların genel ortalaması ele alındığında, 3,96 ile her bir masal kitabının "Yeterli" düzeyde olduğu belirlenmiştir.

Aynı şekilde, "*Farklı ülkeden çocuklar, bu görselleri aynı şekilde anlayabilir mi?" sorusu 3,92;"Farklı yaş gurubundaki çocuklar, bu görselleri anlayabilir mi?"* sorusu 3,87; "G*örsellerin anlamları yazısız tahmin edilebilir mi?*" sorusu 3,84; *"Görseller, bilgi iletimi ile ilgisi olmayan ögeler içermiyor mu?"* sorusu 3,86; "*Görsellerin bütününde yer alan yapısal elemanların kullanılışı mantıklı mı?"* sorusu 3,83; "*Yazı ve görseller anlam bütünlüğünü bozmayacak biçimde birbirleri ile uyumlu mu?"* sorusu 3,94; *"Görsellerdeki biçimsel elemanların bütününde ve birbirleriyle olan ilişkilerinde anlam bütünlüğü sağlanmış mı?"* sorusu 3,87; "*Tüm sayfalarda bulunan görseller arasında devamlılık açısından anlamsal bütünlük var mı?"* sorusu 3,94; *"Tasarımda yaş grubuna göre yalınlık ve basitlik ilkesine uyulmuş, mesajın gerektirdiği kadar detay kullanılmış mı?"* sorusu 3,82; *"Görsellerde göz bir ögeden diğerine kesintisiz geçişler yaparak anlamlı bir bütün oluşturabilmekte mi?"* sorusu 3,70; "*Görsellerde kullanılan renkler çocuğun dikkatini çekecek ve anlamı güçlendirecek çeşit ve canlılıkta mı?"* sorusu 3,85; *"Yazılı metinle ilgili olarak yapılan görseller çocuğun hayal gücünü geliştirecek ve eğitecek nitelikte mi?"* sorusu 3,82; *"Görsellerde düz anlama ağırlıklı olarak yer verilmiş mi?"* sorusu 3,86; *"Yazılı metinle ilgili olarak yapılan görseller çocuğun gelişim ve algı düzeyine uygun mu?"* sorusu 3,65; *"Kitaptaki yazılar kolay okunabilir türde yazılmış mı?"* sorusu 4,11ortalama ile "Yeterli" ve "Görsellerde yan anlama ağırlıklı olarak yer verilmiş mi?" sorusu 29,7 ortalama ile de "Kısmen Yeterli" düzeyde olduğu belirlenmiştir.

MK1'in Semantik Açıdan Analizi

Fransız yazar ve çizer tarafından çocuklar için kaleme alınan ve televizyona uyarlandıktan sonra büyük ilgi gören Caillou, 3 yaş ve üzeri çocuklar tarafından çok sevilen bir karakter olmuştur. Etrafındaki hemen Çocuklar kadar ebeveynler tarafından da çok sevilen Caillou, yaşının gerektirdiği ölçüde saf, saygılı, sorumluluk sahibi 4 yaşında bir çocuktur. En istemediği zamanlarda bile "Peekii anne" cevabını verebilecek herkesin sınırsız iyi olması ve Caillou'yu sevmesinin mi etkisi bilinmez ama Caillou'nun herkesle çok iyi geçindiği su götürmez bir gerçektir. Kimi zaman iç dünyasına çekilip hayaller kuran, gerektiğinde kardeşi ile ilgilenen, babasına yardım eden, hatasından dolayı özür dilemeyi bilen yani kısacası her yönüyle ideal bir çocuk karakteri çizmektedir Caillou (Demir, 2011).

Fatih Üniversitesi Öğretim Üyesi Pedagog Adem Güneş, dizi olarak çekilen ve daha sonra öykü kitapları yapılan bu karakterin neden bu kadar çok sevilip sattığını 2011 yılında Aksiyon Dergisi'ne verdiği röportajda şöyle anlatıyor:

"Caillou'nun biyolojik ritmi çok sakin, tam da çocukların arzu ettiği ama anne babasının izin vermediği yavaşlıkta bir hâli var. Çocuklar, çok hızlı olana kendini kaptırıyor, burada ise uyum sağlıyor. Caillou çocukların ruhsal dengesini bozmuyor. Buradaki yöneliş iradi. Bu filmde çocuklar renk-ışık ve ses efektleri ile yakalanıp taciz edilmiyor. Filmi hazırlayanlar çocuklara tuzak kurmamış. Masal kitabındaki görsellerin, anlamsal olarak mesajı iyi iletebilme düzeyinin başarılı olduğu görülmüştür. Tamamı 24 sayfa olan kitap kaliteli kağıda parlak renklerle basılan masal kitabının, kullanılan renklerle çocuğun dikkatini çekecek ve anlamı güçlendirecek çeşit ve canlılıkta hazırlandığı 4,2 ortalama ile "Yeterli" olarak belirlenmiştir. Ana renklerle resimlenen kitap algıyı tamamen üzerine toplamaktadır.

Her ne kadar resimlemede çizgilerin anlatım gücü önemli ise de renkli resimler çocuklar için ilgi

çekici olmaktadır (Tür ve Turla, 1999). Hazırlanan görsellerin anlamsal olarak mesajı iyi iletebilme düzeyi yapılan anket çalışmasında 'yeterli' olduğu gözlemlenmiştir. Tasarımda yaş gurubuna göre yalınlık ve basitlik ilkesine uyulmuş, mesajın gerektirdiği kadar detay kullanımına gidildiği görülmüştür. Tüm sayfalar arasında görsellerin devamlılığı koparılmamış, göz bir ögeden diğerine kesintisiz geçişler yaparak anlamlı bir bütün oluşturmuştur.

Sonuç ve Öneriler

Araştırmadan elde edilen bulgular, okul öncesi dönem çocukları için hazırlanan masal kitaplarının bir kısmının yeterli olduğunu, diğer bir kısmının da kısmen yeterli olduğunu göstermiştir. Söz konusu masal kitaplarının hazırlanmasında genel olarak hedef kitle olan okul öncesi dönem çocuklarının, çoğu zaman gelişim evreleri ve algı düzeylerinin dikkate alınmadığı elde edilen verilerden anlaşılmıştır.

Semantik açıdan yapılan analizler doğrultusunda elde edilen sonuçlara göre incelenen masal kitaplarında; çocuklara faydalı olabilmesi ve amacına ulaşabilmesi için, çocukların yaş guruplarının kısmen dikkate alındığı, algı düzeylerinin fazla dikkate alınmadığı, kitap illüstrasyonlarının kısmen doğru iletiler taşıdığı, bilgi iletimi ile ilgisi olmayan ögelerin kısmen kullanıldığı, anlam bütünlüğü açısından görsellerin birbiriyle kısmen uyumlu olduğu, görsellerin çocuğun hayal gücünü geliştirecek ve eğitecek niteliğe fazla sahip olmadığı, estetik kaygılara ise kısmen yer verildiği görülmüştür. Araştırmada ulaşılan sonuçlara bakılarak, okul öncesi dönem çocuklar için üretilen masal kitaplarında çocuğun yaratıcılığının öykünme oranıyla değil, göstergebilimsel bir çözümleme ile ölçüldüğünü belirtmektedir. Semantik açıdan yapılan analizler doğrultusunda ortaya çıkan sonuçlar; incelenen yaş grubunun özelliklerini göz önüne alan, doğru bildirişimleri içeren ve estetik kaygılar taşıyan masal kitaplarının hazırlanması gerektiğini göstermiştir. Masal kitaplarının bu ilkeler doğrultusunda hazırlanması gerektiği unutulmamalıdır.

Çocuklar için hazırlanan masal kitapları basit kurgular yerine semantik bilimi ilkelerini ve tasarım ilkelerini içeren bir kompozisyon bütünlüğünde hazırlanmalıdır. Çocuğun içinde bulunduğu gelişim dönemini ve yaşadığı kültürün özelliklerini birlikte düşünerek masal kitaplarının hazırlanması gerektiği bilinmelidir.

Ebeveyn ve eğitimcilerin kitap seçimlerinde daha seçici olması ve çocukların gelişimine olumlu katkılar sağlayacak masal kitaplarının tercih edilmesine dikkat edilmelidir. Anne-babalar ve öğretmenlerin çocukların gelişim alanlarını dikkate alarak, onların yaşlarına uygun, ilgilerini çekecek, eğitici ve öğretici birçok uyarıcının bulunduğu ortamlar sunmalı ve onlara geliştirici materyaller seçmelidirler. Böylece çocukların gelişim düzeyine uygun materyalleri kullanarak dünyaları ve yakın çevreleriyle olan ilişkileri hakkında bilgi edinilerek, gelişimlerini daha sağlıklı tamamlamalarına yardımcı olacağı düşünülmektedir. Okul öncesi dönem çocukları için hazırlanan bir masal kitabının tasarımını yapan, çizen ve yayıncılığını yapan tüm bireylerin nitelikli çocuk kitapları hazırlama konusunda daha duyarlı ve eğitimli olması gerekmektedir. Bu konuda Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından uygun bir mevzuatın hazırlanması ve basılan kitapların takip edilmesi gerekmektedir.

Masal kitapları ve çocuk illüstrasyonları ile ilgili bilgi paylaşımı, alanında uzman kişiler tarafından medya veya eğitim ili ilgili platformlarda periyodik olarak yapılmalıdır. Çocuklar için hazırlanan masal kitaplarında görsellerin, anlamsal olarak mesajı iyi iletebiliyor türde olması gerekir.

Hazırlanacak masal kitabını farklı ülkelerden çocukların da inceleyebileceği düşünülerek anlaşılır türde hazırlanmalıdır. Masal kitaplarındaki görsellerin anlamları yazı olmadan da tahmin edilebilecek düzeyde olmalıdır. Çocukların ya guruplarına göre masal kitabı tasarımları yapılmalı

ve görsellerde kullanılan renkler çocukların dikkatlerini çekebilecek türde olmalıdır.

Çocukların hayal güçlerini güçlendirebilecek türde tasarımlar olmalı, yan anlamdan ziyade düz anlama daha çok yer verilmelidir. Hazırlanacak masal kitaplarında yazılı metinle ilgili olarak yapılan görseller çocuğun gelişim ve algı düzeyine uygun olmalı, satış politikalarına dayalı her türlü olumsuz durumdan kaçınılmalı ve kitapta anlam bütünlüğünü bozacak ögelere yer verilmemelidir.

Zamanın hızla ilerlediğini ve teknolojinin her anlamda günlük hayatımıza girdiğini unutmamak gerekmektedir. Çocuklarında bu teknolojilerle iç içe olduğu düşünülerek onlar için hazırlanan masal kitaplarının yeni ve güncel nesnelerle ilişkili bir biçimde yeniden kurgulanması gerekmektedir. Teknoloji ile çocukları bu şekilde tanıştırmanın daha sağlıklı olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

BARTHES, Roland, (2005). Göstergebilimsel Serüven, (Çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat) YKY, İstanbul. BARTHES, Roland, (1996). Göstergeler İmparatorluğu, YKY, İstanbul.

ERKMAN, Fatma. (1987). Göstergebilime Giriş, Alan Yayınları, İstanbul.

FİLİZOK, Rıza. Gösterge (İşaret/Signe) ve Anlamı.

GARDNER, H. (1982). Art, Mind ND Brain. A Cognitive Approach to Creativity, New York: Basic Boks, Inc.

GUIRAUD, Pierre, (1994). Göstergebilim, (Çev.) Mehmet Yalçın, Ankara,

GÜNAY, V.D. (2002). Göstergebilim Yazıları,Multilingual, İstanbul.

İLHAN, A.Ç. (2000). Çocuk Kitaplarının Sanat Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi, I. Ulusal Çocuk Kitapları Sempozyumu. Ankara, 399-403.

JAMES S. Kinder, Visual Aids in Education, Review of Educational Research, Vol. 12, No. 3, General Aspects of Instruction: Learning, Teaching, and the Curriculum, pp.336-344,Published by: American Educational Research Association Stable URL: http://www.jstor.org/stable/1168716.

KİNDLER, Anna M., (2003). Visual Culture, Visual Brain, and (Art) Education, Studies in Art Education, Vol. 44, No. 3 (Spring, 2003), pp. 290-296, Published by: National Art Education Association, Stable URL: http://www.jstor.org/stable/1321015.

KOCABAŞ, İ. (1999). Çocuk Kitabı Seçim Kriterleri ve 1997 Yılını Kapsayan Bir Değerlendirme,Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe ÜniversitesiSosyal Bilimler Enstitüsü; Ankara.

MORAN, Berna,(2005).Edebiyat Kuramları veEleştiri. 14. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

OĞUZKAN, A. Ferhan (1997).Yerli ve Yabancı Yazarlardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı, Anı Yayıncılık: Ankara.

RİFAT, Mehmet, (2005). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları / 2. Temel Metinler, YKY, İstanbul.

SAN, İnci, (1979). Yaratıcılık, İki Düşünce Biçimi ve Çocuğun Yaratıcı Eğitimi, Ankata Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Cilt:12, Sayı:1, S.187.

SEVER, S. (2003). Çocuk ve Edebiyat, Kök Yayıncılık, Ankara.

TAŞDEMİR, M. (2005). Eğitsel Bir Materyal Olarak Çocuk Hikaye ve Romanlarının Nitelik Düzeyi, Milli Eğitim Dergisi, 33 S.168 Ss.7–29

TURLA, A. (2004). Çocuk ve Yaratıcılık, Çocuğum Daha Yaratıcı Olabilir mi?, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul.

TİPOGRAFİNİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE OKUNURLUK VE OKUTURLUK

Arş. Gör. Hakan Mazlum
Arş. Gör. Pembe Şen

ÖZET

İletişimin temel öğelerinden biri olan yazı bir düşüncenin yazılı ve görsel biçim verilmiş formudur. Bugünkü biçimine ilkel toplumlarda kullanılan sembol ve işaretlerin zamanla geçirdiği değişimlerden sonra kavuşmuştur. Bu değişimler son 600 yılda baskı yöntemlerinin evrilmesi sonucu yazıyı/tipografiyi geliştirmiştir. Başlangıçta salt bilgi iletme görevini üstlenen tipografi baskı ve çoğaltma sistemlerinin icadıyla bir tasarım ürünü olarak görülmeye başlanmıştır. Tipografide tasarımın/estetiğin ve işlevselliğin yanı sıra okunurluk ve okuturluk önemli kavramlardır. Okunurluk bir harf biçiminin kendine özgü fiziksel özellikleri yoluyla bir diğerinden ayırabilme becerisini, okuturluk ise yazının ya da tasarımın okuyucunun anlama becerisini etkileyen özelliklerini barındırır. Okunurluk ve okuturluğun doğru iletişim, doğru tasarım için önemi günümüze kadar çeşitli araştırmalarla vurgulanmıştır. Tipografinin tarihi gelişim sürecinde ön planda tutulan bu kavramlar tipografik çalışmalarda çeşitli şekillerde sorgulanmış; formlarla oynanıp, onlara yeni anlamlar verilmiş ve tipografik iletişim standartlarını değiştiren tipografik deneyler yapılmıştır. Modern tipografinin gelişimi ile başlayan okunurluk ve okuturluk kavramlarının sorgulanması klasik tipografik tasarım anlayışını değiştirmiş, çağın yenilikçi tasarımları saflaştırarak bir bütün halinde ele alınmasını sağlamıştır.

Bu araştırma kapsamında tipografinin okunurluk ve okuturluk kavramları irdelenmiş, iletişim, görsel iletişim açısından önemine değinilmiştir. Araştırmada kullanılan veriler nitel araştırma yöntemlerinden gözlem ve genel tarama modeli çerçevesinde ilgili literatür incelemeleri yapılarak gerçekleştirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Tipografi, okunurluk, okuturluk, iletişim.

THE HISTORICAL DEVELOPMENT PROCESS OF TYPOGRAPHY LEGIBILITY AND READABILITY

ABSTRACT

Writing is one of the basic elements of communication is given in the form of a written and visual form thoughts. The symbols and signs used in primitive society has reached the present form after the changes it has undergone over time. These changes are the result of the last 600 years, evolving methods of printing text / typography has developed. Initially, the task of transmitting information only with the invention of letterpress printing and reproduction system is assumed to be seen as a design product. Typography design / aesthetics and functionality are the key concepts as well as the readability and legibility. A letter form the unique physical characteristics of readability ability to separate from one another through the okuturluk is the text or the reader's comprehension of the design features that affect the host. Readability and legibility right communication, right up to the present design is highlighted by several studies of importance. These concepts are kept in the forefront of development in the history of typography typographic work has been questioned in various ways; It is played with forms and typographic experiments altering them new meanings given typographic communication standards have been made. Okuturluk began questioning the concept of readability and with the development of modern typography has changed the classic typographic design concept, the innovative design of the era has led to Purify addressed as a whole.

Elaborates the concept of readability and legibility of typography in the context of this research, communication, emphasizing the importance of visual communication. The data used in the study was carried out through observation and review of the literature regarding the framework of general screening model of qualitative research methods.

Keywords: Typography, readability, legibility, communication

GİRİŞ

İlk Çağdaki ilkel yazı formlarından geliştirilip günümüz dijital teknolojileri ile yapılan dizgi ve baskı sistemlerine kadar uzanan yazının tarihi serüveni bugün sınır tanımayacak bir şekilde değişime uğramıştır.

Baskı ile çoğaltma sistemlerinin icadıyla bir tasarım ürünü olarak görülmeye başlayan tipografi görsel anlatımı güçlendiren, okunurluk ve okuturluk unsurlarını sorgulayan tasarım anlayışı ile ele alınmaya başlanmıştır.

19. yüzyıl sonraları ile 20. yüzyıl başlarında teknolojinin biçimlendirdiği yaşam tarzı, yaşanan olaylar ve toplumsal gelişmeler tasarım dilini değiştirmiştir. Tasarım sürecine dahil olan tipografi yeni ihtiyaçlar doğrultusunda değişen içerik ve form anlayışı ile farklı şekillerde ve yenilikçi yöntemlerle biçimlenmeye başlamıştır. Bu yenlikçi yöntemlerden etkilenen tipografi okunurluk ve okuturluk unsurlarını içeren ve kendi alanında geçerliliklerini günümüzde de kabul gören ilke ve uygulamaları içermektedir. Bu unsurları kavrayabilmek ve tipografiyi yaratıcı, açık, analaşılır ve iletişime yönelik bir alan olarak kullanabilmek, tipografinin tarihsel süreç içinde gelişimini ve bu alanda yaşanan yenilikleri incelemeyi gerektirmektedir.

Tipografinin Tarihsel Gelişim Sürecinde Okunurluk ve Okuturluk

İletişimin temel öğelerinden biri olan yazı, ilkel toplumlarda kullanılan sembol ve işaretlerin zamanla geçirdiği değişimlerden sonra oluşmuş son biçimlerdir. Bu biçimler taşıdıkları güçlü anlamları sayesinde bir duyguyu, bir fikri ve bir yaşamı anlatabilmektedir. Kimi zaman bir sözcük milyonlarca resme, kimi zaman da bir resim milyonlarca sözcüğe karşılık kullanılabilinir. Resim izleyene yaşattığı duygu yoğunluğu ile iz bırakırken, yazı, hem taşıdığı anlam, hem de sunuş biçimiyle etkili olmaktadır (M.E.B 2011:3).

Arkeolojik bulgular ışığında bilinen en eski yazı sistemi Sümerlilere aittir. Sümer rahipleri yazıyı, tapınak ve depolarda bulunan malları kaydetmek amacı ile kullanmış ve kayıtları tutarken bu işlemleri gerçekleştirenlerin isimlerini belirtme sorunu doğmuştur. Bunun üzerine kişi isimlerinin heceleri nesne adlarına benzetilerek ilgili nesnenin resimlerini çizmişler, kısa zamanda o nesnelerin işaretleri nesneyi değil, o nesnenin adındaki sesleri belirtmeye başlamıştır. Bu şekilde, hecelerin seslerini simgeleyen işaretler kullanılarak kayıtlar tutulmuş, böylece zamanla günlük konuşmaların seslerini belirten işaretler ortaya çıkmıştır (Sanal 1, 2015).

Yazının bir tasarım ürünü olarak görülmesi Rönesans döneminde başlamıştır. Yazı farklı çeşitlerde kullanılarak okunurluğu ve okuturluğu sorgulanmış, yöntemli çalışmalara ağırlık verilmiş ve yazı karakterleri çeşitlenmeye başlamıştır. Metal harflerle dizgi ve baskı ilk kez Kore'de gerçekleştirilmiştir. Fakat tipografinin terim olarak ortaya çıkışı 1450 yılında Johannes Gutenberg isimli bir Almanın metal yazıları kurşun alaşımlar kullanarak oluşturması ve kurşun alaşımlardan blok kalıplar elde etmeyi denemesine dayanmaktadır. Gutenberg'in bu yaklaşımla hazırladığı baskı sistemi, insanlığın gelişiminde önemli bir rol oynamış, artık baskı sistemi ve çoğaltma daha kolay hale gelmiştir. Bu gelişme Çinlilerin 19. yy'dan beri uyguladıkları birim harfler kullanarak yaptıkları baskı sisteminden sonra gelen en önemli tarihi gelişmedir (Uçar 2004:99). Gutenberg'in hareket ettirilebilen kalıp harfleri daha sonra yazı karakterlerinin tekrar kullanılabilmesiyle zaman ve maliyet tasarrufu sağlayarak bu gelişmeyi ilerletmiştir (Çev. Bayrak 2012b:18).

Gutenberg'le bir terim olarak ortaya çıkan tipografi sözcüğünün kaynağına bakıldığında 'type' ve 'graphy' kelimelerinden oluştuğu görülmektedir. 'Type' metalden kesilmiş veya dökülmüş, yüksek baskı amaçlı harfleri (eski Türkçe ile harfin çoğulu hurufatı ve dizgiyi) imlemekteyken 'graph' ise aslı Latinceden gelen çizge, çizim vb. anlamları vardır (Sarıkavak 2004:6). Başka bir deyişle; "Tipografi, harflerin yan yana gelmesi ile oluşturulmuş kelimelerden, harflerin sayfa üzerindeki görünümü ile oluşturulmuş mesajlara kadar, bir dizi görsel araç yoluyla iletişim kurmaya denir" (Çev.Bayrak 2012a:9).

19. yüzyıl sonlarına doğru baskı teknolojileri giderek gelişmekte, basımcılık açısından taşbaskı yönteminin Aloys Senefelder tarafından 1796'da bulunuşu çok önemli bir aşama olmasına karşın, tipografi açısından ikinci asıl önemli süreç 'linoytpe' makinesinin Ottomar Mergenthaler tarafından 1886'da ve 'Monotype' makinesinin Tolbert Lanston tarafından 1893'te geliştirmeleri sonucu başlamıştır. 1450'lerden 1950'lere kadar süren 500 yıllık klasik basım tekniklerinden sonra 1930'lu yılların sonunda fotomekanik yöntemlerle gelişen foto dizgi makineleri daha sonra 1960'ların ikinci yarısında geliştirilen klavye ve gösterim birimiyle harfler ve görüntüler 'foto-düzenleme' dizgilerine dönüşmüş ve 1970'lerden günümüze geliştirilen bilgisayar temelli teknoloji ile birlikteliği sonucu harfler sayısal görüntülere dönüştürülmüştür (Sarıkavak 2005:16-17).

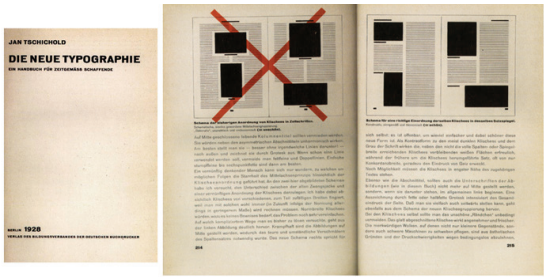
Teknolojik gelişmelerin etkisiyle, yaşanan olaylar ve toplumsal gelişmelerle birlikte konuların değişmesi tipografiye yansımış ve tipografinin tasarım dilini değiştirmiştir. 20. yüzyıl başlarına gelindiğinde ise sanat, tasarım, görsel iletişim ve diğer alanlardaki gelişmelerin etkisi iletişim sürecine dahil olmuş, grafik tasarım ve tipografi alanındaki yeni buluşlar; modern sanat akımlarının yenilikçi düşüncelerinin basılı sayfa üzerinde uygulamasını sağlamıştır. Böylece tipografik tasarımda okunurluk ve okuturluk unsurları da sorgulanmaya başlanmıştır.

Tipografik tasarımın işlevsel ve estetik öneminin kavranması bakımından oldukça önemli olan ve algılamayı kolaylaştıran ise tasarımdaki berraklıktır. Tipografide berraklık iki şekilde sağlanır; okunurluk ve okuturluk. Okunurluk, harf karakteri tasarımının bir fonksiyonudur. Belirli bir harf karakteri (typeface) içinde, bir harfin diğerinden ayırt edilmesinin ne denli kolay olduğu il ilgili görünmeyen bir tedbirdir. Öte yandan, okuturluk ise harf karakterinin nasıl kullanıldığına bağlıdır. Okuturluk tipografi ile ilgilidir. Kelimeler, deyimler ve kopya bloklarının ne kadar okunabildiğinin ölçütüdür (Halley 2014:24,25).

Tipografik okuturluk, yazıyı okunabilir kılan ve tipografinin doğasında bulunan nitelik ve vasıfları temsil etmektedir.. Okunurluk ve okuturluk terimleri genellikle tipografi ve metinsel malzemenin görselleştirilmesi ile ilişkilendirilir; oysa bu terimler görsel alanlarda çok daha geniş bir yelpazeye hitap eder ve aslında içeriğin benzer belirsizlikler içerdiği edebiyat ve ses/müzik gibi yaratıcı sahalara da uzanmaktadır. Harf tipini ayırt etmeye yarayan asgari şartlar tipografik okuturluk için de geçerlidir. Bütün yaratıcı sanat alanlarında "içeriğin" okunaklılığını irdelemek için bu standarttan faydalanılabilinir. Etrafımızdaki gündelik nesnelerin şekillerinin ve formlarının bile okunaklılık seviyeleri farklıdır – bazılarının anlamı ve amacı hemen anlaşılır; bazıları ise çok daha muğlaktır ve farklı yorumlamalara, çeşitli ama kesişen bakış açılarına kapılar açarlar. Bu niteliklerin deşifre edilmesi bir yandan da bilişsel bilim ve görsel algılama alanlarına da yöneliktir. Okunurluk ise okuturluk olgusunu bir adım daha öteye taşır. Okunabilirlik metnin, sembollerin, ikonların ve mimarinin "okunmasını" kolaylaştıran ve böylelikle göze hitap etmesini sağlayan özelliktir (Sanal 3, 2015).

Tipografinin modernleşme sürecinde daha da önem kazanan okunurluk ve okuturluk unsurları dönemin sanatçıları tarafından sorgulanmış yaptığı çalışmalarda, araştırma ve makalelerinde bu unsurlardan bahsetmişlerdir. Tipografinin modernleşme sürecinde birçok sanatçının sayısız katkısı olmuştur fakat Yeni Tipografinin önde gelen sanatçılarından biri olan Jan Tschichold (1902-1974) 1920 yılında yazdığı makale ve kitaplarında asimetrik tipografi düzenlemelerini matbaacı, dizgici ve tasarımcılara tanıtmış fikirlerinin kabul görmesiyle asimetrik tipografi kullanılmaya başlanmıştır. Tschichold 1928 yılında yayınlanan "Die neue Typographie" adlı kitabında tipografik düzenlemelerin örneklerle anlatmış ve uluslararası nitelikte saf ve akıcı bir yaklaşımla okunurluk ve okuturluk unsurlarını ele almıştır. Bu sayede tipografi sadece harflerin yalnız sözcüklerde, satırlarda ve sayfalarda düzenlenmesi değil aynı zamanda bir mesaj verebilmek için birçok estetik çözüme sahip bir sanat haline gelmiştir (Becer 2010:233-235). Böylece: *"İçerik tarafından önceden*

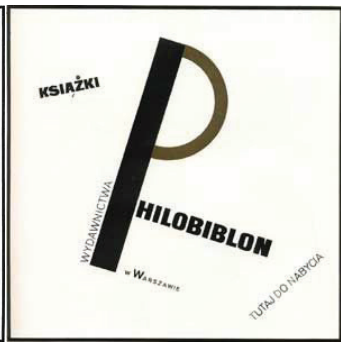
*saptanmış metnin her parçası, belirlenmiş vurgu ve değerlerin anlamlı ilişkisi içinde diğer her bir parçaya bağlı kalacak ve tasarım bir bütün olarak ele alınacaktır" (*Çev. Sarıkavak 2003:8). Bu yaklaşım tipografi tasarımcısını okunurluk ve okuturluk unsurlarını sorgulayabilmesini sağlamış ve harf ölçüsü, satır aralığı, satır düzeni, renk, fotoğraf gibi diğer unsurları da kullanması sayesinde klasik tipografik tasarım anlayışını değiştirmiş, çağın yenilikçi tasarımları saflaştırarak bir bütün halinde ele alınmaya başlanmıştır.



Görsel 1 : Jan Tschichold 1928. "Die neue Typographie" kitabının kapak tasarımı (Solda), fotoğraf ve tipografi kullanımının doğru ve yanlış örnekleri (Sağda).

Dieses neue Zeichen
von Johannes Tschichhold in Leipzig entworfen und von uns handelsgerichtlich eingetragen, wollen wir in Zukunft an die Stelle unseres früheren Verlagszeichens treten lassen. Wir bitten unseren verehrten Kundenkreis, hiervon Kenntnis zu nehmen.
Leipzig-Reudnitz, am 1. Januar 1923
Fischer & Wittig
Kunstverlag und Buchdruckerei

Görsel 2: Jan Tshichold'un 1922 yılındaki poster tasarım Anlayışı (Bauhaus'tan önce).



Görsel 3: Jan Tschichold 1924 yılındaki tasarım anlayışı. Varşova'daki yayın evi için afiş tasarımı (Bauhaus'tan sonra).

Tipografik tasarımın tarihsel gelişiminde yaşanan bu köklü değişimler okunurluk, okuturluk ve algılanabilirlilik düzeyini de etkilemiştir. Tipografinin modernleşme sürecinde ortaya çıkan yenilikçi düşünceler basılı sayfadaki klasik tipografinin tekdüzen, okunması ve anlaması zor, sıkıcı tasarım dilinden uzaklaştırmıştır. Bu yapıyı ilk sorgulayanlar ve klasik tipografi basılı sayfadaki tasarımlarında sözdizimini tamamen değiştiren Fütürist şairler olmuştur. Futurist şiir anlayışı, sözcükleri ve sözdizimini özgür kullanarak tipografiyi sanatsal bir alan haline dönüştürmüştür. Bu yenilikçi düşünce aynı zamanda klasik tipografiden Yeni

Tipografiye geçiş sürecinin başlangıç noktasını oluşturmaktadır (Becer 2010:68-70). Böylece aynı zamanda okunurluk ve okuturluk kavramları tipografik deneylerde sorgulanmaya başlanmıştır. Bu süreç içerisinde Yeni Tipografi hareketiyle başlayan serifsiz yazı kullanımı, sadeleşme ve bazı modernist tasarımcılar tarafından büyük harflerin gereksiz oluşu gibi fikirler doğmuştur. Fakat sonradan Yeni Tipografi hareketinin Alman sanatını yansıttığını ve artık geçmiş tipografi ustalarının yaklaşımını dikkate alan anlayışla tipografik tasarımlar yapılması gerektiği düşüncesi hakim olmuş, klasik tipografiye dönüş yapılmıştır.

Görsel 4: F.T Marinetti 1914. "Zang Tumb Tumb" adlı roman için tipografik kapak tasarımı.

20. yüzyıla gelindiğinde ise insanının okunacak şeyler yığınının içerisinden kendi okumak istediğini seçme lüksüne ayıracak vakti olmadığını bildiği için büyük punto ve bold harflerle yazılmış kısa sloganlar ve diagonal satırlardan oluşan bir tipografi seçilmiştir. Böylece okuyucunun ilgisini çekecek, içeriği anlayan okuyucu yazıyı okuyup okumama kararını zaman kaybetmeden verebilecektir (Bektaş 1992:90).

Özellikle geç modern dönem tasarımcılarının ihmal ettikleri okunabilirlik konusunu, modern sonrası tasarımcılar okunaklılıktan daha önemli görmüşler ve birincil amaçları olarak saptamışlardır. Çıkış noktaları, hiç bir içeriği ve işleve göndermesi olmadığı halde işlevci tasarımın oluşturduğu imajı kullanan ezbere tasarımların ortalıkta dolaşıyor olmasına karşı gelmektir. Onlara göre işlev

yalnızca sade ve okunaklı tasarımda aranmamalıdır. Kuramcı Lorraine Wild bu konuda; işlevciliği yalnızca modernizmle bağdaştıranlar olsa da, işlevcilik tasarım kelimesinin kendisinin anlamında görülebilir: Arzu edilen etkiyi üretmek için uygulanan hareketler serisidir diyerek işlevselliğin tasarımın ayrılmaz bir parçası olduğunu belirtmiştir (Sanal 2, 2015).

Sonuç

Tasarımcılar tipografinin tarihsel gelişim süreci de dahil (tipografinin bir sanat olarak görülmesi) içten gelen merakları ile formlarla oynayıp, onlara yeni anlamlar vererek ve tipografik iletişim standartlarını değiştirmiş tipografik deneyler yapmışlardır. Yenilikçi tipografi her zaman yeni sorular ortaya atar, eski kurallara meydan okur. Okunurluk, okuturluk ve işlevsellik gibi kavramları yeniden tanımlar ve böylece tasarım daha çekici, daha heyecan verici, daha yaratıcı bir ton, renk ve mekan duygusuna sahip olur ve daha okunaklı hale gelir. Unutmamalıdır ki, tipografik tercihler tasarımda önemlidir. Çünkü yanlış seçilen bir yazı karakteri, diğer yönleriyle ne kadar iyi olursa olsun tasarımda iletilmek istenen mesaja gölge düşürebilir.

Kaynakça

AMBROSE, Gavin – HARRIS, Paul (2012a), Görsel Tipografi Sözlüğü, (çev. Bengisu BAYRAK), İstanbul: Literatür Yayınları; (2012b), Tipografinin Temelleri (çev. Bengisu BAYRAK), İstanbul: Literatür Yayınları

BECER, Emre (2010), Modern Sanat ve Yeni Tipografi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2. bs.

BEKTAŞ, Dilek (1992), Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

HALLEY, Alan (2014, Nisan), Okunaklılık Meselesi(Akt. Umut Kırkmaz), Grafik Tasarım, 58. Sayı, 24.-25. Sayfaları

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı (2011), Yazı Düzenlemeleri, Ankara

UÇAR, Tevfik Fikret (2004), Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

SARIKAVAK, Namık Kemal (2003), Çağdaş Tipografinin Temelleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık; (2005) Sayısal Tipografi 1, Ankara; Başkent Üniversitesi Yayınları

Sanal Kaynakça

Sanal 1, (10.09.2015). “Yazı”, Erişim Tarihi : 15.04.2015, http://tr.wikipedia.org/wiki/Yazı

Sanal 2, (20.09.2015). “Word in Freedom: Futurism at 100”, Erişim Tarihi: 20.04.2015, http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/futurism/

Sanal 3, (27.09.2015). “Graphic Desing History”, Erişim Tarihi: 27.04.2015, http://www.designhistory.org/index.html

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Jan Tschichold 1928. “Die neue Typographie” kitabının kapak tasarımı. Erişim tarihi: 10.10.2015, http://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2013/la-nueva-tipografia-jan-tschichold/

Görsel 2: (Solda) Jan Tshichold’un 1922 yılındaki poster tasarım Anlayışı (Bauhaus’tan önce), Erişim Tarihi :11.10.2015, http://classes.dma.ucla.edu/Spring06/155/projects/richardn/jan/description.html

Görsel 3: (Sağda) Jan Tschichold 1924 yılındaki tasarım anlayışı. Varşova’daki yayın evi için afiş tasarımı (Bauhaus’tan sonra) . Erişim Tarihi: 12.10.2015, http://image.linotype.com/cms/plakat_d12592i43.jpg

Görsel 4: F.T Marinetti 1914. “Zang Tumb Tumb” adlı roman için tipografik kapak tasarımı. Erişim Tarihi : 14.10.2015, http://en.wikipedia.org/wiki/Zang_Tumb_Tumb

MATRAKÇI NASUH'UN MİNYATÜRLERİNİN HARİTA İLLÜSTRASYONLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Arş. Gör. Kamile Akın
Doç. Yusuf Keş

Özet

Duygu ve düşüncelerin aktarımında bir ifade aracı olan resimleme sanatı, insanlık tarihi boyunca kullanılmıştır. Mağara duvarlarından günümüze kadar, ilkel insanların yaşadıklarını, doğa olaylarını, duygu ve düşüncelerini aktarmak amacıyla yaptıkları resim ve kabartmalar zaman içerisinde bir sanata dönüşmüştür. Toplumda farklı kültürel grupların yer alması farklı ifade tarzlarını da beraberinde getirmiştir. Kültürlerin kendilerini ifade etme tarzları kadar, duygu ve düşüncelerini açığa çıkarma tarzları da çeşitli uygulamalarla ortaya çıkmıştır.

Resimlemede (minyatür-illüstrasyon) önemli olan bir metinde geçen olayı ya da hikayeyi algılayıp gerekli mesajı en açık ve anlaşılır şekilde ortaya koymaktır. Görsel bir iletişim aracı olan resimleme (minyatür-illüstrasyon), görselliğin üst düzeyde olduğu günümüzde farklı alanlarda, çeşitli amaçlarla kullanılmaktadır; tıp, teknik, ticari, kültürel ve bilgi verme amaçlı illüstrasyonlar olarak pek çok uygulama alanı vardır. Bu alanlar içerisinde yer alan harita illüstrasyonları günümüzde şehir ve yerleşkelerde yönlendirme grafiği olarak uygulanmaktadır.

Bu araştırmada, minyatür ve illüstrasyon ilişkisi ele alınarak, her ikisinin de aynı anlama geldiği, benzer amaçlarla uygulandıkları açıklanmıştır. Topografik kent tasvirleriyle bir ekol yaratmış olan Matrakçı Nasuh'un Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn adlı eserinde yer alan belge niteliğindeki kent tasvirleri harita illüstrasyonları açısından incelenmiştir. Araştırma kapsamında, tasvir sanatında bir üslup oluşturan ve haritacı anlayışı minyatüre uygulayan ilk ressam olan Matrakçı Nasuh'un uygulamalarının günümüzdeki harita illüstrasyon çalışmalarına öncülük yaptığı tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Matrakçı Nasuh, Minyatür, İllüstrasyon, Topografik minyatür, Harita İllüstrasyonları.

MATRAKÇI NASUH'S MINIATURES ARE EXAMINED BY MAP'S ILLUSTRATION BY MAP'S ILLUSTRATION

Abstract

Illustration is as means of expression feelings and thoughts in transmission of the art is used throughout humanity until today on the cave wall, primitive people lived on nature events, pictures and reliefs turned into art in order to convey thoughts and feelings. Involvement of different cultural groups in society brought about along different style culturals to express themselves as reveal the thoughts and feelings in a variety of styles appeared applications.

Important message for illustration is to demonstrate the most clear and concise way. Limning is a description compence with perceiving event or story which takes a place in text. Limning that is a communication art for visuality (miniature-illustration) is being used for various purpose in different field nowadays when visuality higher-up. Illustration's art has so many execution area for purpose as medicine, technic, commercial, cultural and edification. Map's illustration which takes a place in this area is being used nowadays too often.

At this research, its explained that both miniature and illustration have the same means and they are performed with similar aim. Same illustration which in achievement as called Matrakçı Nasuh's Beyan-ı Menzal-i Sefer-i Irakeyn has been examined by maps illustration. The scope of this research, today map illustration have been identified as in the past similar applications

Keywords: Matrakçı Nasuh, Miniature, illustration, Topografic miniature, Map's illustration.

GİRİŞ

Geçmişten günümüze kadar pek çok alanda bir öğreti aracı olarak resimlerden faydalanılmıştır. Resimleme olarak yazılı metinlerin ya da sözlü ifadelerin görselleştirilme geleneği çok eskiye dayanmaktadır. İlk yazı örnekleri olarak bilinen Mısır hiyeroglif yazısının da, resim şeklindeki

sembol ve işaretlerden oluştuğu bilinmektedir. Ayrıca Çin yazısı da resim şeklindeki işaretlerden doğmuştur. İnsanoğlu binlerce yıl önce fikir ve düşüncelerini aktarmada, yazıdan önce hayatımıza giren, bilgi aktarıcı bir öğe olan resmi kullanmışlardır. Mağara duvarlarının ve kayaların üzerini çizerek ve boyayarak kendilerini ifade etmişlerdir. "Günümüze kadar gelebilen en güzel duvar resmi çalışmaları Avrupa'da Lascaux ve Altamira mağaralarında bulunmaktadır. Günümüzün uygarlık standartları ile olaya baktığımız zaman, mağara resimlerinin birer illüstrasyon olduğunu söylememiz mümkündür" (Keş, 2001, s. 36-37).

"Yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek için yapılan kitap resimlerine minyatür denilmektedir. Minyatür sözcüğü, ortaçağ Avrupa'sın da yazma kitaplarda yapılan tezhiplerde baş harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boya minium'dan türetilmiştir" (Mahir, 2004, s.15). Minyatürler, konuyu aydınlatmak, metni anlatmak amacıyla yapılan açıklayıcı resimlerdir. Minyatürde nakkaşın görevi, konusunu ayırt etmeksizin metne bağlı kalarak yazılanları tüm ayrıntılarıyla resmetmesidir. Aynı zamanda minyatür, figürlü anlatım biçimi, tek boyutlu ve gölgesi olmayan bir resim sanatıdır. Batı resim geleneğinin aksine minyatürde perspektif, ışık-gölge ya da renk değerlerine dikkat edilmez. Ağaçlar, yapılar yan yatabilir, tepeler mor, gökyüzü altın renginde olabilir. Figürler çevresindeki nesnelerle orantılı olmayabilir (Eczacıbaşı, 1997, s.1262). Minyatürler kitaptaki konuyu açıklayan, hayatın içindeki olayları, törenleri, savaşları, seferleri ayrıntılarla betimleyen, belge niteliğinde yapılan resimlerdir. El yazması kitaplarda metinde anlatılan öykü, olay ya da bilgi resim aracılığıyla aktarılır. İllüstrasyon da, açıklayıcı resim anlamına gelmekte ve aynı görevi üstlenmektedir. Kitaptaki metinlerin açıklayıcı tanımlarını güçlendirmek ve daha iyi anlaşılmasını sağlamak için illüstrasyonlar yapılır. İllüstrasyonlar sanatçıların konuyu ele aldığı dönemin belgeleri olarak önemlidirler. "Kaybolan, bozulan ve unutulan pek çok eski mekanın, tarihteki önemli kişilerin ve olayların zihnimizde canlanan görüntüleri, illüstratörlerin yaptıkları eserlerle yeniden hayat bulur tıpkı minyatürlerde olduğu gibi" (Atan, 2013, s. 27). Birbirini anlam ve işlevsel açıdan tamamlayan ve benzeyen Minyatür ve illüstrasyon her ikisi de çok güçlü bir anlatım ve ileti aracıdır. Mühendislik ve mimarlık dallarında tasarımları açıklamada kullanılan teknik ve mekanik çizimlerde kitap resmi olarak bilinen illüstrasyonun kapsamındadır (Eczacıbaşı, 1997, s.841). Bununla birlikte slogan ve başlık gibi sözel unsurları görsel olarak ayrıntılı bir şekilde özellikleri ile anlatan ya da yorumlayan tüm unsurlara da genel olarak illüstrasyon adı verilir (Becer, 1997, s. 210).

Görsel bir iletişim aracı olan illüstrasyonun; tıp, teknik, ticari, kültürel, bilgi verme amaçlı olarak pek çok uygulama alanı vardır. Kullanım alanları içerisinde yer alan özel alan illüstrasyonları; teknik illüstrasyonlar, bilgilendirmek için yapılan illüstrasyonlar, mimari illüstrasyonlar ve harita illüstrasyonları gibi çeşitlere ayrılır. Tarihte ve günümüzde önemli bir yer tutan harita illüstrasyonları araştırma konumuzun temelini oluşturmaktadır.

Harita İllüstrasyonları

Haritacılık dünyanın en eski bilimlerinden biridir. Bu bilimin gelişmesine birçok bilim dallarının özellikle matematik, geometri, trigonometri, coğrafya, astronomi, fizik gibi bilimlerin katkıları olmuştur. Harita bir kontrol ve düzenleme aracıdır. Keşfedilmiş yerleri kontrol altına almak ve yeni keşfedilecek yerleri planlamak için kullanılır. Bugün haritacılık, coğrafya için hala büyük önem taşımaktadır. Ancak bulunacak yer kalmaması nedeniyle keşifler artık sona ermiştir. Bu yüzden haritacı, eskiden beri coğrafyacıların tanım ve tariflerinden yararlanmış, yapılan keşif ve gezileri değerlendirmiştir. Dolayısıyla haritacılık ve coğrafya birbirleriyle yakından ilişkili bir bilim dalı olmuştur. Dünyanın en eski bilimlerinden olan haritalar günümüzde bilimsel görselleştirme aracı olarak görülmektedir. Haritalar bir ülkenin kartviziti niteliğindedir. Bir ülke için yapılan araştırmada başvurulacak ilk kaynak haritalardır. Geçmişte yapılan haritalar illüstratif bir anlayışta yapılmıştır. Çeşitli amaçlarla yapılmış pekçok harita ve harita illüstrasyonu mevcuttur. Denizcilikle ilgili, iklim kuşaklarını gösteren, tarihteki savaş yollarını ve ticaret merkezlerini

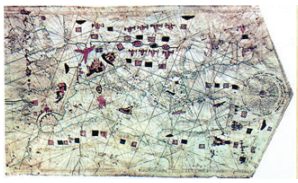
gösteren ya da günümüzdeki gibi daha çok yer ve yön bulmaya yarayan güncel harita illüstrasyonları mevcuttur. Bugün bir bölge, ilçe veya şehirde belli noktaları ön plana çıkartan ilgi çekici yerlerin harita illüstrasyonları yapılmaktadır. Animasyon, illüstrasyon, karikatür veya karikatürize haritalarla şehirlerin veya bölgelerin tarihi ve turistik yönleri ön planda tutularak bölgenin tanıtımı yapılmaktadır (Akın, 2015, s. 34).

Tarihteki ilk harita örneklerine bakıldığında; yerleşik hayata geçen ilk insanlar yaşadıkları yerleri, buralara yakın beslenme, avlanma alanları gibi kaynakları gösteren basit krokiler çizme gereği duymuşlardır. İlkel birer harita illüstrasyonu olduğu düşünülen bu krokilerden en eskisi MÖ. 6200 yıllarına tarihlenen ve Çatalhöyük kent planını gösteren bir çizimdir (Resim 1) (http://www.taussmarine.com, Sabri Çağrı Sezgin [24.04.2015]).

Resim 1: Çatalhöyük harita planı

Resim 2: Kaşgarlı Mahmut'un Dünya Haritası

1076 yılında Kaşgarlı Mahmut "Divan-ü-Lügat-it-Türk" (Türkçe sözlük) adlı eserinde bir dünya haritası çizmiştir (Resim 2). 1456'da Trablusgarplı İbrahim Mürsel bir Türk denizcisi olarak Akdeniz haritası (Resim 3). 1460 yılında ise Güney Avrupa haritası yapmıştır.


Resim 3 : İbrahim Mürsel'in Akdeniz portolanı

Resim 4 : Piri Reis'in Akdeniz portolanı

Piri Reis Osmanlı donanmasının hâkim olduğu denizlere ait "Kitabı Bahriye" adında 1483 de yazdığı kitapta çeşitli liman, koy, körfez, kıyı, kale vb. yerlere ait harita illüstrasyonlarıyla bu denizlerdeki gemiciliğe ait akıntılar, sığ yerler, tehlikeli kayalık yerlere ait bilgileri de vermiştir (Resim 4). 1513 yılında ise Gelibolu'da ceylan derisi üzerine bir dünya haritası çizmiştir (Resim 5). 21 parçadan meydana gelen bu haritanın bir paftası Topkapı müzesindedir. Piri reis bu haritayı 1517 yılında Mısır'da Yavuz Sultan Selim'e takdim etmiştir. Fiziki olarak zamanının en büyük haritasıdır.

Resim 5. : Piri Reis'in Dünya haritası

Resim 6. : Matrakçı Nasuh'un İstanbul tasviri

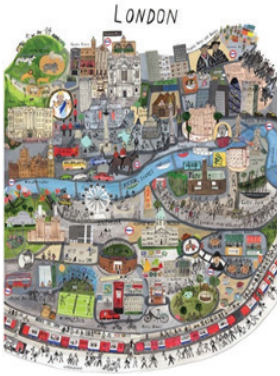
Matrakçı Nasuh haritacı anlayışı minyatüre uygulayan ilk musavvir olarak, "Beyan-ı menazil-i sefer-i Irakeyn" adlı kitabında Kanuni'nin 1534 de Irak seferine katılarak İstanbul-Tebriz-Bağdat-Tebriz-Diyarbakır-Halep-İstanbul üzerinde fethedilen yerleri, kaleleri harita illüstrasyonlarıyla anlatmıştır (Resim 6).

Avrupa'da illüstrasyon sanatına bakıldığında ise; ortaçağ el yazmaları ve baskı kitapları illüstrasyon çalışmalarının ilk örnekleridir. Bu alandaki ilk sanatçılar Fransa'da el yazmalarını resimleyen Limburg kardeşlerdir. Holbein, Dürer, Giandomenica Tıepolo, Caravaggıo ve Reni gibi sanatçılar tarih, mitoloji ve dini konularda yaptıkları tasvirlerle illüstrasyonu daha iyi seviyelere taşımışlardır. 18. yy 'da illüstrasyonlar daha yergisel ve eleştirel olmuştur. 19. yüzyıl da ise Fransa da Daumier, İngiltere'de Hogarth toplumsal davranışları eleştiren karikatür türündeki illüstrasyonlarıyla bir geleneğin öncüsü olmuşlardır. 20. yy 'da Avrupa'da Edmund Dulac, Andersen'in masalları ile ünlenirken ABD'de ise Rockwell halk öykülerinin resimleriyle ünlenmiştir. İllüstrasyonlar 20. yy 'da yaygın olarak reklam afişlerinde görülmektedir (Eczacıbaşı, 1997:842).

Bugün dijital teknolojinin yaygınlaşması ve bilimsel ilerlemeler illüstrasyonun gelişmesine ve pek çok alanda kullanılmasına katkıda bulunmuştur. Yerli ve yabancı birçok sanatçı illüstrasyonu farklı

alanlarda kullanmaktadır. Harita illüstrasyonları müze, park, hastane ve okul gibi topluma açık alanlarda insanların bir yeri nasıl bulabileceğine yardımcı olarak, günümüzde oldukça fazla kullanılan bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek ülkemizde, gerek yurt dışında yaygın olarak yapılan, bir ülkeyi, şehri veya önemli bir bölgeyi tanıtan harita illüstrasyon örnekleri mevcuttur (resim 7 ve 8). Miranda Sofroniou'nun oldukça renkli İstanbul harita illüstrasyon örneği (resim 9), Khuan+Ktron grafik dizayn stüdyosundaki kişiler tarafından yapılmış olan illüstrasyon çalışması (resim 10) örnekler arasındadır.

Resim 7. : Harita İllüstrasyon örneği



Resim 8. : Harita İllüstrasyon örneği

Resim 9: Harita İllüstrasyon örneği

Resim 10: Harita İllüstrasyon örneği

Günümüz harita illüstrasyonlarına örnek olarak Adem Dönmez, Masal Şehri Kütahya adlı illüstrasyon çalışmasıyla Kütahya'nın tarihi ve kültürel yapısına dikkat çekmiştir (Resim 11). Bir diğer sanatçı Mehmet Şenocak karikatürist, çizgi film yapımcısı, yönetmen ve Anima Türk'ün kurucusu olarak yaptığı harita illüstrasyonlarıyla da dikkat çekmektedir (Resim 12).

Resim 11. : Adem Dönmez, illüstrasyon örneği (http://www.haritalar.web.tr)

Resim 12. : İstanbul turizm harita illüstrasyon örneği (http://www.animaturk.com.tr/)

Arkeolog, ressam ve illüstratör olan Rıdvan Aydın turizm haritalarını karikatürize edip, eğlenceli bir tasarım haline getirerek turistlerin ilgisini çekerek ülkelerine dönünce duvarlarına asacağı, bir ürün olarak saklayacağı çalışmalar yapmaktadır (Resim 13). Yerli ve yabancı turistler için harita illüstrasyonlarının içinde yol, semt ve mevki bilgisi, tarihi, turistik, önemli dini yapılar, alışveriş, ulaşım araçları, güvenlik, sağlık, konaklama, yeme içme gibi bir turistin ihtiyaç duyacağı her türlü bilgi ve bölgede önemli yerlerin resim ve metinlerine yer verilmesi gerekmektedir (http://ridvanaydin.net).

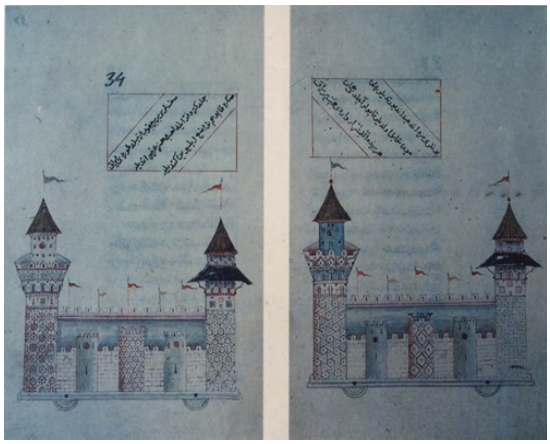
Resim 13. : Rıdvan Aydın, harita illüstrasyon örneği (http://ridvanaydin.net)

Çok Yönlü Bilim Ve Sanat Adamı Olarak Matrakçı Nasuh

Gerçek adı Nasuh bin Karagöz bin Abdullah el-Bosnavi olan Matrakçı Nasuh'un Bosna'da doğduğu varsayımlar arasındadır. Fakat doğum ve ölüm tarihiyle ilgili kesin bir bilgi yoktur. Matrakçı Nasuh çok yönlü bir bilim adamıdır.

Musavvir, asker, tarihçi, matematikçi, sporcu, silahşor, hattat ve ressamdır. Bu alanların hepsinde de çağının en üstün kişisidir. (And, 1989, s. 14). Çeşitli alanlarda vermiş olduğu eserleri şunlardır; Matematik alanında; Cemâlü'l-Küttâb, Kemâlü'l-Hisâb, Umdetü'l-Hisâb, Tarih alanında; Mecma el-Tevarih, Süleymannâme, Mecmua-i Menazil (Beyan-i Menazil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han, Savaş sanatlarında; Tuhfet-ul Guzat adlı eserler vermiştir.

Nasuh, özellikle geometri ve matematik alanlarında da önemli bir bilim adamıdır. Matematiğe bu dönemde ilgi duymaya başlayarak, uzunluk ölçülerini gösteren cetveller hazırlamıştır. Daha sonra matematikçi olarak öğrenci yetiştirdiği de bilinmektedir. Bu yönüyle de kendinden sonra gelenlere iyi bir örnek olmuştur (Erkan, 2011, s. 184). Cemal-ül Küttab ve Kemal-ül Hüssab adlı eser Matrakçı Nasuh'un ilk matematik kitabıdır. Eserin konusu, temel matematik konuları, kesirler ve ölçeklerdir. Aynı kitabı 1533 yılında geliştirerek Umdetu'l Hissab adıyla yeniden yazmıştır (Eczacıbaşı, 2008, s. 1184). Nasuh savaş sanatlarında da usta bir isimdir. Kanuni döneminde Mısır'a giderek, oradaki ünlü silahşorlarla birlikte gösterilerde yer almıştır (Tanındı, 1996, s. 22). Sopalarla oynanan ve bir tür savaş oyunu olan matrak adlı sporda ustalığından dolayı matrakçı lakabıyla anılmıştır. "Usta bir silahşor olduğundan "Silahi" adıyla da anılmıştır (Eczacıbaşı, 2008, s. 1184). Değişik silahları kullanmaktaki ustalığıyla da bilinen Nasuh bu konuda Tuhfetü'l-Guzât adlı bir kitap yazmıştır (Özdemir, 1998, s. 56). Nasuh'un başarılı bir diğer yönü yaptığı maket tasarımıyla ortaya çıkmıştır. Kanuni Sultan Süleyman'ın oğulları için 1529 yılında At Meydanı'nda yapılan sünnet düğünü şenlikleri için, duvarları nakışlarla süslü, tekerlekler üzerine oturtturularak hareketli duruma getirilen birbirine benzer iki karton kale yapmıştır (Erkan, 2011, s.184). Onun yapmış olduğu bu hareketli kaleler, aynı zamanda onun çok iyi bir endüstri ürünü tasarımcısı olduğunu da göstermektedir (Resim 14).



Resim 14. : Matrakçı Nasuh'un iki kale dekoru
(Süleymaniye-Esat Efendi 2206)
(And, 1989, s. 19)

Tarih alanında da önemli eserler yazmış olan Matrakçı Nasuh, İslam tarihinin en önemli kaynaklarından sayılan, Mecma el-Tevarih adıyla, Taberi Tarihi'ni Arapçadan Türkçeye çevirmiştir. Daha sonra aynı eseri Cami el Tevarih adıyla yeniden yazmıştır. Nasuh, Cami el Tevarih'ten sonra Sultan II. Bayezid dönemini anlatan Süleymannameyi yazmıştır. Süleymanname'de tarih üzerine yazdığı, Kanuni dönemini anlatan bölümleri Fetihname-i Karabuğdan, Tarih'i Sultan Bayezid ve Sultan Selimdir. Süleymannâme'nin, Kanuni'nin ikinci İran seferi üzerine bir diğer bölümü ise dönemin ünlü sadrazamı Rüstem Paşa ile ilgili olan Tevarih-i Al-i Osman adlı eseridir (And, 1989, s. 15). Bu tarih kitaplarının resimli bölümlerinde biri olan Tarih-i Sultan Bayezid'de, ikinci Bayezid dönemi olayları anlatılmış, fethedilen kale ve limanlar resmedilmiştir (Tanındı, 1996, s. 23). Ayrıca bu eserlerde bulunan minyatürler, Nasuh'un son derece önemli bir renk ve kompozisyon üstadı olduğunun da göstergesidir (Yurdaydın,1963,s.15). Nasuh'un Süleymanname 'de yer alan ikinci minyatürlü eseri Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estergon Estunibelgrad' dır. Kanuni'nin ilk İran seferini anlatan Mecmua-i Menazil (Beyan-i Menazil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han) Matrakçı Nasuh'un en önemli eseridir (And, 1989, s. 16).

Matrakçı Nasuh tasvirlerinde genellikle gündelik yaşam, seferler, törenler, padişahların çeşitli etkinlikleri ve dönemin sosyal olaylarını

resmetmiştir. Çalışmalarını mimari eserlerin, surların, kalelerin ve şehirlerin karakteristik özelliklerini ön planda tutarak tasvir etmiştir. Tasvirlerinde mekânlar üst üste yığılmış gibi ve mekân çok boyutludur; tek bir bakış açısıyla oluşturulmamıştır. Kentteki yapılar farklı bakış açılarıyla resmedilmiştir. Şehrin farklı açılardan elde edilen görünümlerini bir araya getirerek tasvir edilen mekânı mimarisi, genel planı, coğrafi özellikleri ve bitki örtüsüyle tanıtan üslubu ile gerçekçi resimler yaratmıştır. Dolayısıyla Nasuh'un topografik tasvirleri, tarih ve coğrafya ile bir bütündür. Nasuh topografik tasvirlerinde insan figürlerine yer vermemiştir; mekân, bitki örtüsü, çeşitli hayvanlar ve yapılar ayrıntılarıyla gösterilerek doğal bütünlüğü içinde resmedilmiştir. "Matrakçı, gördüklerini değil, gördüklerinin kavramlarını resme geçirmiştir. Bu yüzden resimlerinde bütün ayrıntılar silinerek en önemli formlar kalmış ve derinliği olmayan bir düzeye aktarılmıştır" (Özgül, 2012, s. 184-185). Derin inceleme ve gözlemler sonucu oluşturduğu belge niteliğindeki eserleri şehircilik ve mimari açıdan önemli kaynak eserlerdir (And, 1989, s. 15). Günümüzde topografik ressamlık olarak adlandırılan bu resim anlayışının temel özelliği, gerçekçi bir anlayışla ele alınmış, insan figürünün bulunmadığı, panoramik şehir manzaralarından oluşmasıdır. "Kent ve kasabaları, önemli anıt ve yapıları tüm ayrıntılarıyla belgeleme geleneği Matrakçı Nasuh'tan sonraki sanatçılar tarafından da sürdürülmüştür. Nasuh'un başlattığı bu topografik resim geleneği Osmanlı resim okulunun en önemli özelliklerinden biri olarak 18. yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir" (Eczacıbaşı, 1997, s. 1184).

Matrakçı Nasuh'un Topografik Harita İllüstrasyonları

Matrakçı Nasuh'un hem metnini yazdığı hem de minyatürlerini yaptığı en önemli ve en kapsamlı eseri Kanuni Sultan Süleyman'ın Safevi Devleti üzerine yaptığı İran-Irak seferini anlattığı Beyan'ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han diğer adıyla Mecmu-i Menazil adlı eseridir.

Matrakçı bu eserindeki minyatürlerde şehirler, kaleler, kasabalar, köyler, harabeler, hanlar, dağlar, köprüler, çöller ve bitki örtüsünü resmetmiştir. Bu minyatürler mimarlık tarihi açısından da son derece önemlidir. Topografik kent tasvirleriyle yeni bir tür yaratmış olan Matrakçı Nasuh'un Beyan-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn adlı eserindeki İstanbul, Galata, Eskişehir, Adana, Konya, Kara Amid (Diyarbakır), Erzincan, Tetimme-i İmam-ı Ali, İmam-ı Ali Türbesi tasvirleri incelenmiştir.

İstanbul Tasviri, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

İstanbul tasvirinde Rumeli Yakası resmedilmiştir. Kompozisyonda şehir kuşbakışı görünümündedir. Minyatürde yapılar üst üste sıralanmış ve şehir surlarla çevrilidir. Cami, külliye, ev gibi pekçok yapı bir arada yer almaktadır. Kompozisyon oldukça yoğun ve kalabalık görünmesine rağmen su kemerleri, Ayasofya cami gibi önemli mimari ögeler belirgin olarak resmedilmiştir. Bu eser eski İstanbul'un şehir planını gösteren bir belge niteliğindedir (Resim 15).

Resim 15. : İstanbul, Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Galata Tasviri, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Galata tasviri, Galata kulesinin ve çevresinin resmedildiği bir eserdir. Surlarla çevrili kule diğer ögelerden daha büyük resmedilmiştir. Denizde kız kulesi, yelkenli gemiler ve kürekli harp gemileri vardır. Çeşitli ağaç türleri, stilize çiçekler, surlar, evler ve çeşitli mimari öğeler bir arada yer

almaktadır. Mimari öğeler açısından yoğun olan kısım arka planın sadeliğiyle hafifletilmiştir (Resim 16).

Resim 16. : Galata, Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Resim 17. : Eskişehir, Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Eskişehir, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Eskişehir kent planında, türbeler, camiler, kervansaraylar, Porsuk nehri vardır. Bu çalışmada nehir kıyısında kurulmuş olan ve yarısı surlarla çevrili Eskişehir tasvir edilmiştir. Surla çevrili alan içerisinde, ortada Ulu cami yer almaktadır. Yanındaki binaların da medrese olduğu düşünülmektedir. Bunları ortasında da bir şadırvan yer almaktadır. Sol tarafta görülen hanın karşısında yine bir külliye grubu vardır. Minyatürün zemininde ot göbekleri bulunmaktadır. Çimenlik alanı göstermek için kullanılan ot göbekleri, günümüzde de kırsal alanları göstermek için haritacılar tarafından kullanılmaktadır (Resim 17).

Adana Tasviri, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Tam sayfa minyatürde Adana şehri resmedilmiştir. Mavi, pembe, kahverengi, kavuniçi, beyaz ve yeşil rengin hakim olduğu bir tasvir örneğidir. Nehir kıyısında kurulmuş olan şehrin üst kısmı surlar içine alınmıştır. Surların içindeki bölümde düz çatılı, tek minareli, tek şerefeli bir cami ve bazılarının çatıları olmayan tek ve iki katlı evler yer almaktadır. Surların dışında kalan bölümde, sağ alt köşede bir cami ve külliyeden oluşan bir yapı grubu bulunmaktadır. Caminin dilimli kubbelerinin üzeri çinilerle bezenmiştir. Yine minyatürün en altında düz çatılı ve tek minareli bir cami bulunmaktadır. Şehrin genelinde evler düz çatılı ve çatısız iki katlı olarak yapılmıştır. Zemin yine ot göbekleri ile doldurulmuştur (Resim 18).

Resim 18. : Adana, Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Resim 19. : Konya, Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

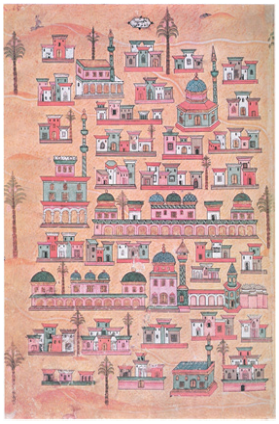
Konya Tasviri, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Konya, Konya Kalesi ve Mevlana Türbesi tasvir edilmiştir. Kompozisyon dikine tasarlanmış. Mimari yapılar gruplar halinde resmedilmiştir. Kalelerin içinde yerleşim merkezleri bulunmaktadır. Minyatürün ortasında geniş bir şekilde Konya Kalesi ve sur içinde birçok külliye yer almaktadır. Alt kısımda ise Hz. Mevlana türbesi bulunmaktadır. Türbenin çatısı koniyi andıran çokgen bir piramit gibidir. Sol alt köşede düz damlı evler ve bir cami vardır. Sol tarafta Konya kalesi ile nehir arasında kalan alanda iki adet türbe görülmektedir. En üstte arasından nehir geçen iki dağ, kayalıklar ve kayalıkların üzerinde iki ayrı kale resmedilmiştir (Resim 19).

Kara amid (Diyarbakır) Tasvir , Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Minyatürde, nehir kenarında kurulmuş surların içinde bulunan Diyarbakır tasvir edilmiştir. Şehir dikdörtgen planlı bir yerleşim alanıdır. Bu alanı çevreleyen surların dört cephesinde de birer giriş kapısı bulunmaktadır. Surlarla çevrili alanın dışında kalan bölüm çiçek açmış ot öbekleriyle doldurulmuştur. Merkezde farklı büyüklüklerde beş adet cami vardır. Şehrin içinde surla çevrili olan köşede bir yapı topluluğu bulunmaktadır. Yine o alan içerisindeki tepenin içinden çıkan dere surların altından nehre ulaşmaktadır. En altta surların dışında, nehir kıyısında çiçekler açmış renkli bahar dalları ve meyve ağaçları vardır. Boş alanlarda ot öbekleri kullanılmıştır (Resim 20).

Resim 20. : Kara amid (Diyarbakır), Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn



Resim 21. : Tetimme-i İmam-ı Ali,Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Tetimme-i İmam-ı Ali, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

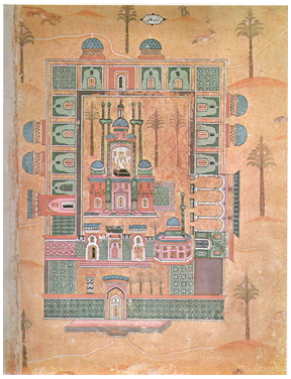
Minyatür bir çöl tasviridir. "Tetimme-i İmam" adlı bir yerleşim yeri resmedilmiştir. Şehrin etrafında ve içinde yer yer küçük tepelerin üzerinde hurma ağaçları görselleştirilmiştir. Sağ üst kısımda tek şerefeli bir cami bulunmaktadır. Caminin kubbesi ve minarenin üzeri çinilerle süslenmiştir. En altta bulunan cami düz çatılı ve tek şerefelidir. Şehirdeki evler gruplar halindedir. Bu kompozisyonda diğerlerinden farklı olarak, şehrin etrafındaki tepeler üzerinde tavşan, dağ keçisi gibi hayvan tasvirleri bulunmaktadır (Resim 21).

İmam-ı Ali Türbesi, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irak

Bu minyatürde türbenin bulunduğu yer tasvir edilmiştir. Mimari açıdan çok zengin yapı toplulukları vardır. Kompozisyon dikdörtgen formludur. Çöl araziden külliyeye uzanan yollar mevcuttur. Giriş kapısının yanındaki duvar yüzeyleri geometrik çini motifleriyle süslenmiştir. Bu alanda yeşil rengin açık ve koyu tonları hâkimdir. Avlu içinde hurma ağaçları sıralanmıştır. Yine minarelerin üzeri çini motifleriyle süslenmiştir. Zeminde, tepelerin üzerinde hurma ağaçları ve etrafta dolaşan kaplan, tavşan ve dağ keçisi figürleri resmedilmiştir (Resim22).

Erzincan Tasviri, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Bu minyatürde surlar içinde Erzincan şehri resmedilmiştir. Düz çatılı evler ve üç tane cami yer almaktadır. Şehrin içinden nehir geçmektedir.



Resim 22. : İmam-ı Ali Türbesi, Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn

Resim 23. : Erzincan, Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irak

Surlarla çevrili alanın dışı sol alt köşeden başlayarak sağ üst köşeye kadar renkli kayalarla kaplıdır. Kompozisyonun alt kısmında biri büyük, diğeri küçük iki adet yuvarlak kubbeli türbe yer almaktadır. Boşluklar stilize çiçek ve ot göbekleriyle doldurulmuştur. Hakim renkler yeşil ve tonları, sarı, turuncu, kahverengi ve mavidir (Resim 23).

SONUÇ

Minyatür ve illüstrasyon çok eskiden beri kullanılan, aynı amaca hizmet eden bir resim/resimleme türüdür. Her ikisinde de amaç gerekli mesajı en açık ve anlaşılır şekilde ortaya koymaktır. Görsel bir iletişim sanatı olan resimleme (minyatür-illüstrasyon) görselliğin üst düzeyde olduğu günümüzde farklı alanlarda çeşitli amaçlar için kullanılan pek çok uygulama alanları vardır. Bu uygulama alanlarından biri olan harita illüstrasyonları geçmişten günümüze kadar yapılmaya devam eden işlevsel bir türdür.

Musavvir, asker, tarihçi, matematikçi, sporcu, silahşor, hattat ve ressam olan Matrakçı Nasuh Osmanlı döneminde topografik harita illüstrasyonlarıyla öne çıkan ve bu türe öncülük yapan isimdir. Matrakçı Nasuh'un 16. yüzyıla ait topografik şehir tasvirleri, Osmanlı şehir tarihinin önemli kaynakları arasına girmiştir. Nasuh'un Beyan-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn isimli eserinde yer alan belge niteliğindeki şehir tasvirleri Osmanlı dönemi şehir ve mimarlık tarihi incelemelerine örnek olacak kaynaklardandır. Matrakçı Nasuh haritacı anlayışı minyatüre uygulayan ilk musavvir olarak Türk tasvir sanatında bir ekol ve üslup oluşturarak detaycı ve gerçekçi tasvir anlayışıyla,

döneminin coğrafya ve harita bilimlerine de katkı sağlamıştır. Onun eserlerinde çimenlik alanları göstermek için kullandığı ot göbekleri, günümüzde de kırsal alanları göstermek için haritacılar tarafından kullanılmaktadır. Nasuh yapmış olduğu hareketli kalelerle, aynı zamanda çok iyi bir endüstri ürünü tasarımcısı olduğunu da göstermiştir.

Bu araştırmada Nasuh'un Mecmu-i Menazil adlı eserinden İstanbul, Galata, Eskişehir, Adana, Konya, Kara Amid (Diyarbakır), Erzincan, Tetimme-i İmam-ı Ali, İmam-ı Ali Türbesi tasvirleri incelenmiştir. Matrakçı bu eserindeki minyatürlerde şehirler, kaleler, kasabalar, köyler, harabeler, hanlar, dağlar, köprüler, çöller ve bitki örtüsünü resmetmiştir. Bu minyatürler mimarlık tarihi açısından da son derece önemlidir. Kompozisyonlarının en temel özelliği içinde insan figürü olmayışıdır. Sadece coğrafyaya ve mekânlara ait minyatürler yer almaktadır. Minyatürlerinin insansız olmasına rağmen rengârenk bitki örtüsü, ağaçları, gemileri, kayıkları ile resmi cansız bir şehir panoraması olmaktan kurtarmakta ve yaşayan bir kentin canlı bir portresi haline getirmektedir. Aynı zamanda Matrakçı Nasuh, geçtiği yerlerde yaşayan bazı hayvanları da resmederek, o bölgedeki doğal hayatı da belgelemiştir. Nasuh'un, kullandığı bu tarz Osmanlı tarihçiliğine yeni bir soluk getirmiştir. Matrakçı Nasuh'un minyatürleri çağının gerçek görüntüsünü yansıtan, adeta fotoğraf niteliğine sahip eserlerdir. Onun minyatürleri Kanuni döneminin tarihi ve topografik yapısı hakkında bilgi veren önemli birer belge niteliğindedir.

Sonuç olarak, geçmişteki uygulamalar gibi olmasa da modern anlayışta ve sanatçının kendini ifade ettiği özgün bir tarzda harita illüstrasyonları yapılmış ve yapılmaya devam etmektedir. Geçmişte illüstratif haritalar tamamen kullanıma yönelik ve belge niteliğinde yapılırken, bugün harita illüstrasyonları daha çok karikatüristik yönü ön plana çıkartarak, tarihi- turistik bölgelerde yer-yön bulma amacıyla yapılmaktadır.

KAYNAKÇA

AKIN, K.(2015). "Matrakçı Nasuh'un Minyatürlerinin Harita İllüstrasyonları Açısından İncelenmesi ve SDÜ Harita İllüstrasyonu Uygulaması", Yüksek Lisans Tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi.

AND, M. (1989).Bir Renaissance İnsanı: Matrakçı Nasuh, Kültür ve Sanat Dergisi, Türkiye İş Bankası Yayınları, Yıl 1, Sayı 3.

ATAN, U. (2013). Grafik İllüstrasyon Olarak Minyatür, Akdeniz Sanat Dergisi, C.6, Sayı 11.

BECER, E. (1997). İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara.

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, Yapı-endüstri merkezi (Yem) yayınları, C.2, 1997, İstanbul.

ERKAN, D. (2011). Osmanlı Araştırmaları, Matrakçı Nasuh'un Hayatı ve Eserleri Üzerine Notlar, Sayı 37.

KEŞ, Y. (2001). "Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım", Yüksek lisans (MFA) tezi, Isparta, Süleyman Demirel Üniversitesi.

MAHİR, B. (2005). Osmanlı Minyatür Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

MAHİR, B. (2005). Minyatür, Cilt 30, Sayfa 118-123.

ÖZGÜL, G.(2012). Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri, Millî Folklor, Yıl 24, Sayı 96.

ÖZDEMİR K. Skylife, 11/98, Sayfa 56.

TANINDI, Z. (1996). Türk Minyatür Sanatı, Türkiye İş Bankası yayınları, Ankara.

YURDAYDIN, Hüseyin G.(1963). Matrakçı Nasuh, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.

YURDAYDIN, Hüseyin G.(1976). Nasuhü's-Silahi (Matrakçı) Beyan-ı Menazil-i Sefer-İrakeyn-i Sultan Süleyman Han, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

http://www.hkmo.org.tr/hakkimizda/meslegimiz/turk_haritacilik_tarihi.php.

http://www.taussmarine.com Sabri Çağrı Sezgin.

http://www.haritalar.web.tr.

http://www.animaturk.com.tr.

http://ridvanaydin.net.

İNFOGRAFİKLERİN BİREYLERİ YÖNLENDİRMEDEKİ ETKİSİNİN İNCELENMESİ

Doç.Dr. Levent Mercin
Fatma Şahin

Özet

Bilginin ve grafiğin anlamlı bir şekilde birleşmesinden oluşan infografikler, bilgiyi daha kolay, akılda kalıcı ve eğlenceli bir görsel sunum şeklinde aktarması nedeniyle hızla ilerlemekte ve önem kazanmaktadır. Bu araştırmada bu doğrultuda, infografiklerin bireyleri yönlendirmedeki etkisi incelenmiş, yerleşke içerisinde bilgilendirme eksikliği kaynaklı yön bulma sorunlarının tasarlanan infografik harita yardımıyla en aza indirgenmesi amaçlanmıştır. Bu amaca bağlı olarak görsel unsurların yazıya oranla insan zihninde oluşturduğu algı değerlendirilip Dumlupınar Üniversitesi Yerleşkesi içerisindeki yönlendirmede olumsuz unsur teşkil edecek öğeler üzerinde durulmuş ve soruna çözüm aranmıştır. İnfografiğin yönlendirme üzerindeki *etkisi ve uygulanabilirliği li*taratür incelemesi ve nitel yöntemlerden görüşme tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Tasarlanan infografik harita ile yerleşke içindeki fakülte birim ve idari bölümler sistemli bir şekilde kategorize edilip yerleşke hakkında kapsamlı bir bilgilendirme tasarımı sunulmuştur. Elde edilen bulgulara göre yerleşke içerisindeki mevcut yönlendirmelerin yetersiz olduğu, dikkat çekici, okunabilir, aydınlatıcı, bilgilendirici olmadığı saptanmıştır. Tasarlanan infografik harita tasarımının yerleşke içerisinde kullanım alanı bulması sonucu yönlendirme sorunlarının en aza indirgeneceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İletişim, Görsel İletişim, Algı, Grafik Tasarım, İnfografik, Harita

Giriş

Bilimin hızla gelişmesi ve bilginin artması kampüs ortamlarına da yansımış olup, kampüslere yeni bilim alanlarında mekân inşa edilmesine neden olmuştur. Bilginin merkezi kampüs ortamlarının giderek genişlemesi yer, yön bulma sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Bilgilendirme eksiklikleri nedeniyle bireylerin istenilen yere ulaşmadaki yaşadıkları yönlendirme problemlerinin ortadan kalkması iyi bir infografik harita tasarımıyla mümkün olacaktır. *"Bilgiyi sunmanın çeşitli yolları vardır, bu yollardan en akılda kalıcı olanı hikâyeleştirmedir. Çünkü "hikâyeler çok güçlüdür, etkileyicidir ve dikkat çeker. Ama hikâyeler bundan daha fazlasını da yapar. Aynı zamanda hikâyeler, bilgilendirme sürecinde insanlara yardım eder ve neden-sonuç ilişkisini gösterir" (Weinschenk, 2011:76).*

Görselleşen bilginin kolay anlaşılabilirliği, bilginin akılda kalıcılık oranını arttırmaktadır.

Ülkemizde kullanımı yeni ve giderek yaygınlaşmaya başlamış olmasına rağmen infografik alanında yeterli kaynak bulunmamakta ayrıca bu alanda yapılan akademik araştırmalar sınırlı kalmaktadır. Bu alanda yapılan bazı akademik çalışmalar şöyledir. Kerem Kemal Öztürk,(2012) "Ulusal Basında Bilginin Sunumu: İnfografik ve İllüstrasyonlar", Amine Refika Zedeli (2014) "İnfografiklerin Görsel ve İçeriksel Açıdan Dergi Tasarımındaki Yeri" başlıklı akademik araştırmaların temel amacı bilgiyi görselleştirerek bilgi yığınlarını infografiğin süzgecinden geçirerek özetlemektir.

Bu araştırma infografik konusundaki sınırlı olan bilgiyi, farklı bir alanda (üniversite kampüsü) uygulayarak zenginleştirmek, karmaşıklaşan yaşam alanlarında infografiklerden yararlanarak hayatı kolaylaştırabilmeyi sağlayacak örnek bir uygulamayı kapsamaktadır. Araştırma bu amacın yanı sıra infografiğin güçlü anlatım dilinin yönlendirme açısından incelenmesini ve tasarlanan infografik haritanın izleyicilere göre görüşlerini ortaya koyması açısından önemlidir.

Bulgular ve Yorum

Görsel İletişim

TDK'ye göre iletişim; düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, komünikasyon (http://www.tdk. gov.tr) gibi anlamlara gelmektedir.

İnsanoğlu, iletişime görseller kullanarak başlamıştır. Yazının bulunmadığı çağlarda bile insanlar şekil çizme yoluyla kendi aralarında bir anlatım aracı geliştirmişlerdir. M.Ö. 15000 Altamira (İspanya) ve M.Ö. 25000 Lascaux (Fransa) mağaralarında bulunan hayvan ve insan figürlerinde, günlük yasamın bir kesitinin işlendiği görülmüştür (Tepecik, 2002, s.18).

Tarih öncesi çağlarda insanoğlu yazılı bir dil oluşturabilmenin en eski yolu olan görsel iletişimden yararlanmak amacıyla ilk önce resim yazılar kullanmaya başlamıştır diyebiliriz; örneğin Mısırlılar gibi. Binlerce yıl öncesinde görsel dil oluşturmak, iletişim ihtiyacının bir sonucudur. Ancak insanların ihtiyaç duyduğu bu dil günümüzde eğitim, yönlendirme gibi ve diğer alanlarda daha etkili olduğu için kullanılabilmektedir.

Duyu organlarının algılama üzerindeki etkileri değerlendirilecek olursa, Sönmez'e (2005, s.122) göre; *"öğrendiklerimizin % 1'ini tadarak, %1,5'unu dokunarak, %3,5'ini koklayarak, %11'ini duyarak ve % 83'ünü görerek öğreniriz. Bilgilerin algılanmasına gelince, okuduklarımızın %10'unu, duyduklarımızın %20'sini, gördüklerimizin %30'unu, hem görüp hem duyduklarımızın % 50'sini, söylediklerimizin %70'ini ve söylerken yaptıklarımızın % 90'ını akılda tutabiliriz."* Bu durumda görme duyusu ile yaptığımız öğrenme ve akılda kalıcılık düzeyinin diğer duyulara oranla üstünlüğünü göstermektedir. Bu durum grafik tasarım alanında yaygınlaşmaya başlayan infografik alanı için de geçerlidir.

İnfografik

"İnfografik; okuması sıkıcı ve yoğun olan bilgilerin grafiklerle, tablolarla, piktogramlarla, fotoğraflarla ve illüstrasyonlarla; yani görsel öğelerle dikkat çekici ve akılda kalıcı bir şekilde görselleştirilmesidir" (Zedeli, 2014:15). Görselleşen bilginin sistematik olarak hikâyeleşmesi sonucu oluşan infografikler, bilginin izleyiciye daha kolay ve kısa sürede sunulmasına olanak sunar.

"Mağara resimleri tarih öncesi dönemlerde ilk insanlar tarafından birçok tasarım alanının ilkleri olarak kabul edildiği gibi, infografik için de başlangıç olarak gösterilebilir. İnfografik'in ilk örneklerinden sayabileceğimiz M.Ö. 7500 yılına ait Çatalhöyük'te duvara çizilmiş haritayı sayabiliriz" (Zedeli, 2014:26).

M.Ö. 5000 yılından 20.yy'a kadar geçen süreçte Mısır hiyerogliflerinden başlayarak, 1390 yılında Mansur İbn Muhammed İbn Yusuf İbn İlyas tarafından resmedilmiş "Tashrih-i Badan-i İnsane" adlı tıbbi infografik, topografik ve kartografik özellikler dışında özel betimlemeleriyle Piri Reis haritası, 1812 yılında Napoleon'un ordusuyla birlikte Moskova'ya yaptığı seferdeki asker kayıplarını aktaran harita infografiğin temellerini oluşturmaktadır.

İnfografikler algıda seçicilik oluşturarak anlaşılması zor olan bilgileri sıkıcı bir üsluptan kurtararak eğlenceli bir deneyime dönüştürür. Ayrıca bilgi merak duygusu oluşturacak biçimde hikayeleştirilir ve izleyicide bir sonraki adımın ilgiyle izlenmesini sağlar. İnfografikler monotonluğu kırma ve alıcının dikkatini çekmesi bakımından tercih edilmektedir. Dikkat çekici olması infografiklerin en önemli özelliğidir. Verilmek istenen mesaj için ayrıca çaba gösterilmek durumunda kalınmaması hem izleyici hem tasarımcı açısından geniş imkânlar sağlar. Bu durumda izleyici ve tasarımcı bilgi ve olay arasında bağlantı kurmak için zaman kaybı yaşamamaktadır. Bilginin özet hali olarak sunumu şeklinde de adlandırılabilir.

İnfografiği anlamak bireyin eğitim düzeyi ilgi, yetenek ve yaşadığı kültürel özelliklere bağlıdır. Grafiği oluşturma sürecinde tasarlanan grafiklerin verimini ölçmek için bireylerin görsel bilginin nasıl algılayıp işlediğini ve yorumlandığını anlamak gereklidir. *"Malamed, Frascara'nın "Mesajın 'açık ve basit' olması her bir grafik dizaynın performans ölçüsüdür" prensibini aktarır (Malamed, 2009:22).*

Mesajın açık ve basit şekilde görselleştirilmesi zihinsel devinim süreci gerektiren bir tasarım anlayışını gerektirir. Örneğin; kamusal semboller, işaretler v.b. çoklu hedef kitleye yönelik hazırlanmış başarılı çalışmalardır.

Araştırma konusu dâhilinde ülkemizde henüz önemi fark edilemeyen infografik harita tasarımları bazı kampüslerimizde kullanılıyor olsa da birçoğu amacına uygunluk bakımından yeterli olmadığı söylenebilir. Ayrıca pek çok kampüste de eksikliği halen görülmektedir. Bu durumda görsel iletişim konusu üzerine yapılan araştırmaların tasarımcılar tarafından davranışa dönüştürülmediğinin bariz göstergesi kabul edilebilir. Bilgilendirme eksikliği nedeniyle oluşan yön bulma problemlerinin ortadan kaldırılması mevcut durumun önemsenmesi ve gündelik hayatı kolaylaştırmak adına büyük önem taşımaktadır.

Günümüzde artan uyaranların insan üzerinde bulunan olumsuz etkisini göz önünde bulundurursak, infografik tasarım uygulamalarının yaygınlaşması ve ilgili alanlarında eğitim veren kurumların konu dâhilinde tasarımcıları bilgilendirmesi, gerek toplumsal fayda gerekse görsel kirliliğin telafisi için avantaj sağlayacaktır.

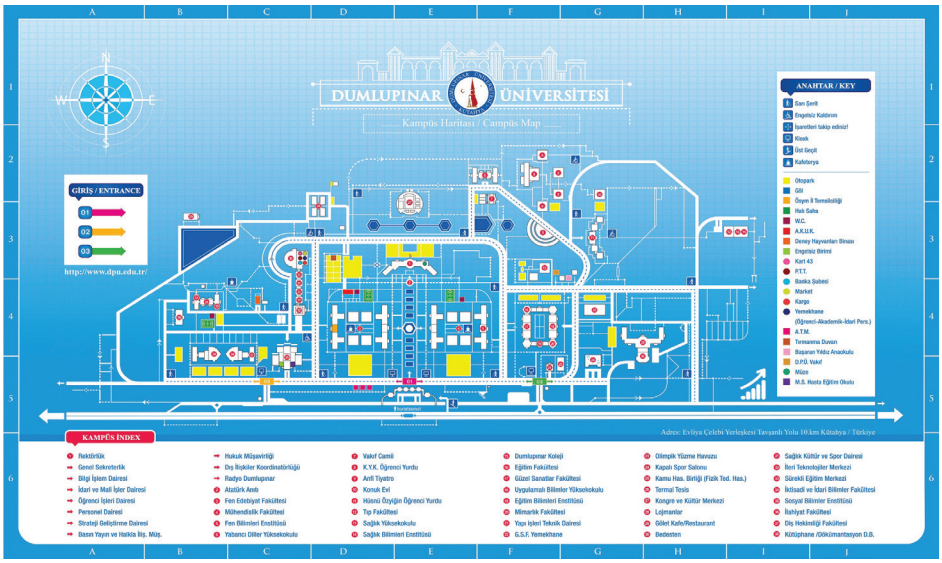
Dumlupınar Üniversitesi Kampüsü İnfografik Uygulama Çalışması

Araştırmada literatür taraması yapıldıktan sonra uygulama örneği olarak tasarlanacak olan infografik harita için öncelikle yurt dışı ve yurt içinde bulunan üniversite kampüslerinin haritaları incelenmiştir. Yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda infografik harita tasarım sürecine başlanmıştır. Harita tasarımının bilgilendirme açısından oluşturabileceği sorunların ortadan kaldırılması için D.P.Ü. yapı işleri teknik dairesi ile görüşülmüş mevcut yapılanma ve yapımı planlanan inşalar hakkında veriler temin edilip ayrıca kampüs içerisindeki yönlendirme problemleri fotoğraf çekimleri ile görsel olarak desteklemiş ve araştırmada kullanılmak üzere dosyalanmıştır.

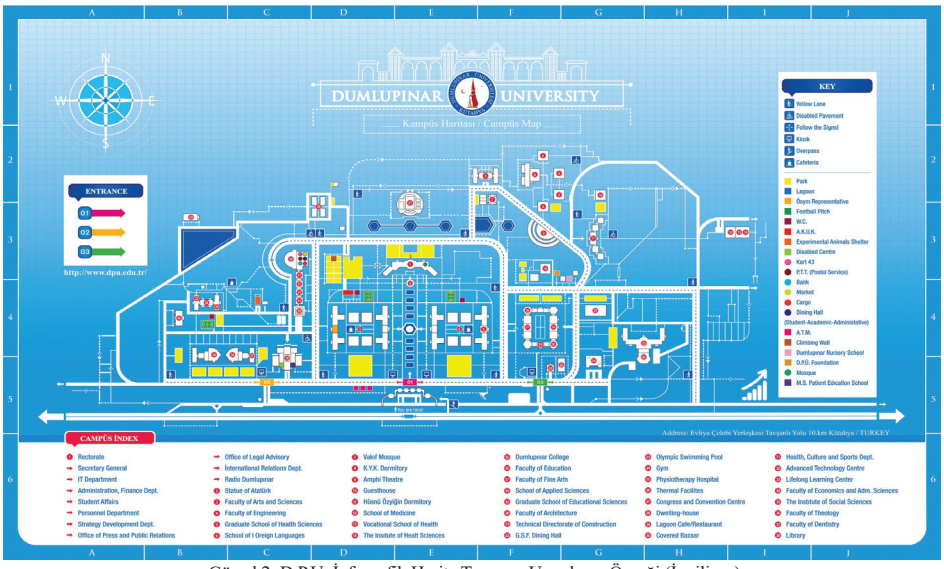
Elde edilen veriler ışığında haritanın değerlendirilip tamamlanmasının ardından görüşme formu oluşturulmuştur. Görüşme tesadüfi yolla seçilmiş isteğe bağlı elli kişiyle gerçekleştirilmiştir. Formda haritanın sağlayacağı katkıların belirlenmesi amaçlanmıştır. Elde edilen veriler yardımıyla harita yeniden derlenmiş kampüste öğrenim gören, görecek olan ve kampüsü ziyarete gelen ziyaretçilerin sorunlarının ortadan kaldırılmasına yönelik gerekli düzenlemeler yapılmıştır.

Tasarımın sürecine geçilmeden önce Evliya Çelebi Yerleşkesi'nde bulunan Dumlupınar Üniversitesi'nin Google Earth aracılığı ile ekran görüntüleri kronolojik olarak ele alınıp incelenmiştir. 2004-2014 yılları arasındaki mimari yapılanmadaki artış kampüsün bu süreç içerisinde oldukça genişlediğini göstermektedir. Giderek genişleyen kampüs yön bulma problemlerini de beraberinde getirmiş ve bu durum yapılan araştırmalar sonucunda da kanıtlanmıştır. Gerekli incelemeler sonucu Adobe İllustaror grafik programında tasarım aşamasına geçilmiştir. Ana yol ve ara yolların birbirleri ile olan bağlantıları ve oranları ayrıca mevcut yapılanma ve inşası planlanan yapılar gerçeğe yakın bir üslupla stilize edilerek sadeleştirilip çizilmiş daha sonra numaralandırma ve renklendirme aşamasına geçilmiştir. Haritanın zemininde mavi ve beyaz, renk tercih edilmiştir. Zeminde kullanılan renklerle tezatlık oluşturacak sıcak renkler (sarı, kırmızı, turuncu, gibi) ve kontrastı olan renkler (yeşil, mor, mavi gibi) dışında tonsürton renkler de tasarımda uygulanarak; renk kodlamaları yardımıyla algıda seçicilik oluşturulmuştur.

Tasarlanan infografik harita, Dumlupınar Üniversitesi girişlerinde ve kampüsün içinde belirli alanlarda Türkçe-İngilizce dil seçeneği ile yer alacak biçimde ve ışıklı levha sistemine uygun dizayn edilmiştir. Numaralandırma sistemi ve renk kodlamalarıyla desteklenen verilerin kategorize edilmesi görsel bilginin izleyici tarafından rahatlıkla algılamasını ve anlamlandırmasını sağlaması düşünülmüştür. Kampüs girişleri ve kampüs içinde belirli anlarda yer alacak ışıklı levha sistemine uygun bu tasarım; bilgiyi doğrudan izleyicisine ulaştıracak, izleyicinin gerek gündüz gerekse gece bu levhalar yardımıyla detaylı bilgiyi edinebilmesine olanak sağlayacaktır.



Görsel 1: D.P.U. İnfografik Harita Tasarımı Uygulama Örneği



Görsel 2: D.P.U. İnfografik Harita Tasarımı Uygulama Örneği (İngilizce)

Görüşme Formunda Yer Alan Sorulara İlişkin Görüşler

Araştırmada görüşme sorularına verilen cevaplar içerik analizi yöntemine göre analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Araştırmanın bu bölümünde elde edilen verilerin analizi ve yorumlanması yapılmıştır:

Gerçekleştirilen görüşme formunda yer alan aşağıdaki sorulara yönelik olarak elde edilen verilerin analizi ve yorumları şöyledir:

Görüşme formunda yer alan sorular şu şekilde olmuştur: *"Kampüs için tasarlanan İnfografik harita tasarımı size göre açık ve net mi?, İnfografik harita tasarımı kampüste yön bulmanızı kolaylaştırır mı?, İnfografik harita tasarımı yönlendirme konusundaki gereksinmelerini karşılayabilir mi?, İnfografik harita tasarımı yön bulmanızda zaman tasarrufu yapmayı sağlayabilir mi? İnfografik harita tasarımı içerisinde yer alan birimler yeterince gösterilmiş mi?, İnfografik harita tasarımı DPÜ Kampüs alanında kullanılmalı mı?"*

Yukarıda yer alan sorulara ilişkin bazı görüşler şöyledir:

"Evet etkili olabileceğini düşünüyorum. Çünkü infografik harita tasarımında bilgilendirme gayet açık ve iyi bir anlatımla bize sunuluyor.", "İnfografik harita tasarımında kullanılan renkler tasarımı rahatlıkla algılayıp yönümüzü belirlemede etkili olacaktır. Çünkü haritada kullanılan şema ve renklendirme sistemi planlı ve programlı şekilde tasarlanmıştır.", "Açık, net, anlaşılır.", "İnfografik harita tasarımı gereksinimleri tam olarak karşılıyor", "infografik haritaya göre yönleri bulmak daha kolay zaman ve emek kaybının önlenmesi için gerekli bir çalışma.","Sadece kampüs içersinde bulunan fakülteleri değil idari binalar, özel binalar ve kişinim özel gereksinimlerine yönelik mevcut tüm yapıları kişiye sunuyor. Her şey planlı ve programlı bir şekilde tasarlanmış. Kesinlikle kampüs içerisinde kullanımın alanı bulması gerekir."

Görüşme yapılan kişilerin tamamı DPÜ. Kampüsü için tasarlanan bilgilendirme haritasının, harita tasarımında kullanılan tırnaksız yazı karakterinin ve boyutunun (puntosu) rahat okunduğu, kullanılan kontrast renklerin dikkat çekiciliği ile algıda seçicilik oluşturularak kendilerinde farkındalık uyandırdığı, renk açısından etkili bir tasarım ürünü olduğu ve kampüs içerisinde yön bulmada zaman kaybını önleyeceği, kampüs içinde kullanılması gerektiği görüşündedirler denilebilir. Bu bulguya göre, D.P.Ü. İnfografik harita tasarımında kullanılan görsel unsurların şekil-biçim açısından grafik tasarım kurallarına uygun biçimde düzenlendiği, infografik harita tasarımının kampüs içerisinde kullanım alanı bulmasıyla yön bulma sorunları en aza indirgeyeceği söylenebilir.

Elde edilen verilere göre D.P.Ü. İnfografik harita tasarımına (Görsel 1 ve 2) son şekli verilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Dumlupınar Üniversitesi'nde bilgilendirme tasarımı eksikliği nedeniyle oluşan yön bulma sorunlarına çözüm aramak amacıyla yapılan bu araştırmada kampüste öğrenim gören, görecek olan ve kampüsü ziyarete gelen isteğe bağlı elli kişinin katılımı ile yapılan görüşmeler doğrultusunda kampüs girişleri ve kampüs içerisinde belirli alanlarda yer alacak olan infografik harita tasarımının uygulama alanı bulması ile bireyleri yönlendirmede etkili rol oynayacağı sonucuna varılmıştır.

Araştırma sürecinde Türkiye'de infografikle ilgili bilimsel bir çalışma alanının yeterli olmaması, akademik çalışmaların istenilen düzeyde olmaması bir eksiklik olduğu söylenebilir. Bu yüzden bilginin sunumunda önemli rol oynayan infografiklerin Türkiyedeki kullanımının yaygınlaşması; fakültelerin iletişim, görsel iletişim, tasarım ve güzel sanatlar alanlarında ilgili bölümlerde infografik alanında dersler açılması, derslerin içeriğini belirleyecek ve dersleri okutacak akademisyenlerin bu alanda bilimsel çalışmalar hazırlamaları faydalı olacaktır.

Araştırmanın amacına bağlı olarak benzer infografik harita tasarımının diğer kampüslerin yerleşke alanı üzerinde de uygulanması ayrıca bilgilendirme amacıyla tasarlanan dokunmatik ekranlı kioskların kampüs içerisinde yer alması, infografik harita tasarımının bireylere Türkçe ve İngilizce olmak üzere iki dilde interaktif ortamda hizmet vermesi, gerekli yazılımların hazırlanması ile navigasyon cihazları aracılığıyla projenin desteklenmesi gerekir.

Kaynakça

MALAMED, Connie. (2009), Visual Language for Designers, Massachusetts: Rockport.

SÖNMEZ, Özge. (2005), "L'Enseignement de la Culture-Civilisation Française dans les Manuels Scolaires Utilisés en Turquie", Yayınlanmamış Yüksek Llisans Tezi, Nantes: Université de Nantes, France.

TEPECİK, Adnan. (2002), Grafik Sanatlar, Detay-Sistem Ofset, Ankara.

WEİNSCHENK, M. Susan. (2011), The Power of Infographics, U.S.A: New Riders.

ZEDELİ, Amine Refika. (2014), "İnfografiklerin Görsel ve İçeriksel Açıdan Dergi Tasarımındaki Yeri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts &arama=gts&guid= TDK. GTS. 542885f56bc4f8.69963003, (17.09.2014)

E-KİTAP TASARIMINDA GRAFİK TASARIMIN ROLÜ

Doç.Dr. Levent Mercin
Arş.Gör. Resul Ay

Özet

Bu araştırmanın amacı, eğitim açısından e-kitapların mevcut durumunu grafik tasarım açısından irdelemektir. Araştırmada genel tarama modellerinden literatür taraması yönteminden yararlanılmıştır.

Küreselleşmeyle beraber artan iletişim ihtiyacı, teknolojik gelişmelerin getirdiği araç-gereç çeşitliliği ve bunların e-kitapların kullanımına uygunluğu, zaman ve mekânın verimli kullanılması ihtiyacı, ulaşımın kolaylaşması ile seyahatlerin artması, çevreye karşı duyarlılık vb. gibi unsurlar elektronik kitapları avantajlı bir konuma getirmiştir. Hatta ileriki dönemlerde elektronik kitapların basılı kitapların yerini alabileceği dahi düşünülmektedir. Yapılan incelemelere göre e-kitaplar ile e-dergilerin günümüzdeki artışı bunun bir kanıtıdır. Bu hızlı değişim ve önümüzdeki yıllarda artacak olan ihtiyaçlar e-kitapların eğitim alanında da daha sık ve yaygın olarak kullanılabileceğini göstermektedir. Ancak e-kitapların yukarıda ifade edilen avantajları olmakla beraber, bazı dezavantajları da beraberinde getirdiği söylenebilir. Örneğin, uzun süre bilgisayar üzerinden gerçekleştirilen okumaların gözü rahatsız ettiği, bilgisayar ekranında e-kitap okurken bu durumun görme hassasiyetine zarar vermemesine rağmen bir süre sonra gözde yorgunluk meydana getirdiği bilinmektedir. Teknolojinin getirdiği bu dezavantajlar yanında ayrıca kitabın içeriğine, teknolojinin sınırlılıklarına ve grafik tasarımın ilkelerine göre tasarlanmamış bir e-kitabın, okuyucuyu sıkabildiği, bu durumun da algılamayı ve anlamayı güçleştirdiği söylenebilir. Bu araştırmada e-kitapların geleceği hakkındaki bilgilerin verilmesinin yanı sıra, özellikle e-kitapların tasarlanması üzerinde durulmuş ve eğitim açısından e-kitapların grafik tasarım yaklaşımına göre nasıl olması gerektiğine ilişkin önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: E-Kitap, Grafik Tasarım, Eğitim, İletişim, E-Kitap Tasarlama

THE ROLE OF THE GRAPHIC DESIGN ON E-BOOK DESIGN

Abstract

The aim of this research is to examine e-books from the perspective of graphic design. Literature review method was preferred in this research.

Increasing of necessity of communication with globalization and various equipments have been brought by technological developments which are suitable for e-books, necessity of productive usage of time and space, easy for transportation, responsive to environment etc, have brought e-books on advantageous situation.

E-books will take the place of paper books in the future. According to investigations, increasing number of e-books and e-magazines nowadays is the proof for this situation. Rapid change and increasing necessity in recent years might show that e-books will be used intensively in education.

Although e-books have advantages, which are stated above, they also bring some disadvantages. For instance, reading e-books via computer for a long time discomfort readers' eyes and generates tiredness in eyes, even though reading from the screen does not damage tenderness of eyes. Technological developments bring some other disadvantages besides this, for example content of a book, limitations of technology and designing e-book without using principles of graphic design might bother readers. Therefore, this situation complicates understanding and perception of readers. In this research, besides giving information about the future of e-books, we put emphasise on e-books designing and give advices about how e-books should be designed for education.

Key Words: E-book, Graphic Design, Education, Communication, E-book Design.

Problem Durumu

İnsan, var olma süreci içerisinde çevresindeki olayları ve yaşanmışlıkları, sürekli olarak başkalarına aktarma çabasında olmuştur. Bu yüzden eski çağlardan beri iletişim ihtiyacını giderebilmek için farklı yöntem ve araç-gereç kullanılmıştır. Mağara duvarlarına çizilen ilk resimler ile başlayan süreç, teknolojinin gelişmesiyle birlikte farklı mecralara gitmiş (masaüstü yayıncılık vb.) ve oradan da dijital yayıncılığa doğru hızla ilerlemiştir.

Özellikle teknolojinin hızla gelişmekte olduğu günümüzde, internet gibi her alanda kullanılan ve yaygınlaşmasını hızla sürdüren bir iletişim aracının olması birçok alanda değişime gidilmesine yol açmıştır. İnternetin yaygınlaşması ve teknolojik cihazların kitle iletişim aracı olarak kullanılması, yeni medya adı altında çeşitli haberleşme alanlarının oluşmasına da katkı sağlamıştır. Bu kapsamda, basılı ürünler zamanla yerini dijital ürünlere bırakmaya başlamıştır. Dolayısı ile çağa ayak uydurma ve diğer gerekçelerden dolayı, grafik tasarım alanında iletişim ve bilgilendirme materyalleri olarak kullanılan kitap, dergi, gazete vb. şimdilerde yerini dijital kitaplara, dergilere ve gazetelere bırakmıştır. Hatta daha önceden geleneksel yöntemlerle tasarlanan ve basılan kitaplar dijital formatlara çevrilmiştir. Ancak, bu dönüşüm sürecinde karşılaşılan bazı problemler vardır. Bu tarz kitapların en önemli problemi, "okuyucu ve yazar arasındaki iletişim (duygusal bağ) eksikliğidir. Kitap ve diğer materyal tasarımlarının, yeterli düzeyde tasarım eleman ve ilkelerine göre hazırlanmaması, okuyucu kitlesinin estetik algı düzeylerine dikkat edilmemesi vb. gibi gerekçelerden dolayı dijital yayını ekrandan okumanın okuyucuya keyif vermediği ve bu problemlerin okuyucu üzerinde olumsuz etkiler oluşturduğu görülmektedir. Örneğin, e-kitap tasarımlarında metinlere dikkat edilmemesi, yazıların ekranda art arda sunulmaları, metni anlamayı zorlaştırmaktadır" (Duran ve Alevli, 2014:112). Ayrıca, okuyucuların beklentileri arasında yer alan, doğru metin tasarımının, okunabilirliği arttıracağı da düşünülmektedir (Wilson ve Monica, 2002:20).

Bu gerekçelerden hareketle, bu araştırmada (Görsel İletişim Tasarımında Dijital Yayıncılık), dijital yayıncılıkta okuyucu kitlesinin karşı karşıya kaldığı problemlere ilişkin grafik tasarımın rolünü irdelemek ve özgün çözüm önerileri getirmek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda dijital kitaplardaki grafik tasarım ilkelerinin incelenmesi bir gereksinim olarak kabul edilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, görsel iletişim tasarımında dijital yayıncılığın bir ürünü olan elektronik kitap tasarımında grafik tasarımın önemini irdelemektir. Bunun yanı sıra özgün çözüm önerileri ortaya koymak da hedeflenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, görsel iletişim tasarımı ürünü olan elektronik bir kitabın, grafik tasarım ilkelerine göre irdelenmesini, bir grafik tasarımcının algı ve bakış açısıyla tasarım önerilerini sunması; dijital tasarlanacak materyallerin öneminden dolayı dijital olarak yayım yapmayı teşvik edeceğinden, dolaylı da olsa yeşili koruma adına çevreci bir misyona sahip olduğunu göstermesi ve bu tasarımların çağımızda yaygın olarak kullanılan elektronik cihazlara uyumlu bir ürün olabileceğini ortaya koyması bakımından önemlidir.

Bulgular ve Yorum

E-kitapların Tarihi

Bilgi teknolojisindeki gelişmelerin elektronik kitap teknolojilerini ortaya çıkarmasıyla kitaplar tamamen biçim değiştirmiş (Dalkıran, 2013:212) ve öğrenme amaçlı kullanılan materyaller internet ile beraber çoğalmış; dolayısıyla da yaşamakta olduğumuz çağ, birçok alanda olduğu gibi görsel iletişim araçlarını da değişime zorlamıştır.

Dünya'da elektronik kitap terimini ilk kullanan Amerika Brown Üniversitesi'nden Profesör Andries Van Dam olmuştur (Önder, 2010:44). 1971'de Michael Hart Illinois Üniversitesi'nde 10.000 eserin arşivlenebileceği halk kütüphanesi kurma fikri ile elektronik kitapların üretime başlatılması hakkındaki düşünceler işaretleme dilinin başladığı 1980'li yıllara dayanmaktadır (Sayer, 2007:15-16). Sonraki süreçte işaretleme dili çalışmalarıyla beraber basılı materyaller bilgisayar ekranında üretilerek yayımlanmaya başladığı da (Erol, 2009:93) bilinmektedir. Dolayısıyla kitabın sayısal ortama geçmesi, bilgilerin üretilmesi, düzenlenmesi, arşivlenmesi ve iletilmesi, kitap ile okuyucunun Farklı bir ortam ve araçlarla etkileşimli biçimde bir araya gelmesini sağlamıştır.

E-kitaplar, ilk olarak elektronik olarak sadece metin formatında ortaya çıkmıştır. Metin ve görselleri içermeye başlaması PDF 1.0 sürümü ile gerçekleşmiştir. E-kitaplar PDF 2.0 sürümünün

piyasaya çıkmasıyla içerik bakımından daha da zenginleşmiş ve gelişmiştir (Bozkurt, 2013:30). Bununla birlikte elektronik kitaplar PDF dışındaki formatlarda da kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin; "HTML formatı, bu formattaki e-kitapları okumak için sadece İnternet Explorer tarayıcısının olması yeterliydi. Bir diğer format ise XML formatıydı. Bu formattaki elektronik kitaplar yalnızca Windows ortamında kullanılabiliyordu ve bu ortamda kullanılabilmesi için de Microsoft Reader yazılımı gerekliydi" (Soydan, 2012:393).

2001 yılında telif hakları konusundaki çalışmalar; 2007 yılında ePub formatının uluslararası standart olarak kabul edilmesi; 2010 yılında Google Books, iPad ile gelen iBook yazılımı, Adobe firmasının etkileşimli e-kitap hazırlamaya olanak sağlayan CS5 standartları ile gelen Adobe Dijital Publishing Suite; 2012 yılında ortaya çıkan PDF 2.0 formatı ve Apple iBooks Author ve Adobe Digital Publishing Suite yazılımları dijital kitapların evriminin diğer önemli halkaları ve sıçrama noktalarıdır (Bozkaya ve Bozkurt, 2013:20).

Dünyada hayata geçirilen her bir yenilik gibi elektronik kitap da zamanla Türkiye'ye de de kullanılmaya başlanmış ve hızlı bir şekilde yayılmıştır (Özkartal, 2007). İnternet ile beraber ise yeni bir okuyucu kitlesi oluşmuştur. Hatta bu alanda yeni "Web siteleri açılmış, sayfalar düzenlenmiş, sadece bu sitelerde metin yazarlığı yapan yazar grubu oluşmuştur. Bu anlamda "İnternet üzerinden yayını yapılan ilk Türkçe eser ise Ali Rıza Esin'e ait olan 41 derece isimli şiir kitabıdır" (Özkartal, 2007).

Türkiye'de elektronik kitap, zaman içerisinde eğitim sektörüne de hızlı bir biçimde giriş yapmış ve "Anadolu Üniversitesi Açıköğretim sisteminde, 209 tane dersin 2717 adet elektronik kitapları, öğrencilerin kullanımı için internet üzerinden yayınlanmıştır" Bu sistemdeki derslerin %90'ı ve üzeri bir oranı elektronik kitap olarak sunulmaktadır (Akay, 2012: 18). Benzer bir uygulama ise T.C. Milli Eğitim Bakanlığı tarafından EBA (Elektronik Bilişim Ağı) üzerinden yapılmaktadır. Üniversiteler ise özellikle e-dergi konusunda elektronik ortamlardan yararlanmaktadır.

Farklı içeriklerdeki ders kitapları ve yardımcı ders kitapları ise 2000'li yıllardan bu yana internet üzerinden, CD-DVD veya Sanal Bellekler ile öğretmenlere ve öğrencilere sunulmuştur (Anameriç, 2014:181).

Kalburan'ın (2014:29) vermiş olduğu bilgilere göre, web tabanlı elektronik kitapların 2009 yılındaki yayın sayısı 146 adet iken, 2012 yılında 2.617 adede ulaşmıştır. Yani %1692'lik bir artış sağlanmıştır. Son zamanlarda klasik kitapların yayınlanmasında azalma olmasına rağmen web tabanlı kitaplarda bu artış devam etmektedir. Tüm bu artışlara rağmen 2012 yılında yayınlanan web tabanlı elektronik kitaplar, basılı kitapların sayısının yaklaşık olarak %6,64'ü kadardır.

TÜİK verilerine göre ise ülkemizde 2008 ile 2012 yılları arasında elektronik kitap üretiminde artış olduğu görülmektedir. Bu verilere göre yavaş bir ilerleme de olsa elektronik kitapların piyasadaki yerini koruduğunu ve elektronik kitaplara olan talebin artmaya başladığını anlamaktayız (Anameriç, 2014:180). 2013 yılında 2012 yılına göre elektronik kitaplarda %537'lik bir artış, 2015 yılında ise 2014 yılına göre %128'lik bir artış gerçekleşmiştir (http://www.tuik.gov.tr, 2015).

E-kitapların Avantajı

Klasik kitaplara göre elektronik kitapların en önemli avantajları çok düşük maliyetlerinin olması ve bilgilerin hızlı bir şekilde aktarımının yapılabilmesidir (Bashorun vd., 2013:16-23). Bunun yanında elektronik kitapların ile klasik kitaplara göre en önemli iki avantajı, içeriğinde arama yapılabilmesi ve 24 saat boyunca erişim sağlanabilmesidir. Ayrıca "basılı kitaplar fiziksel zarar görebilir, saklanması ve taşınması zorluklar doğurabilir, bunun yanında üretim maliyeti yüksektir. Fakat e-kitaplar bu gibi durumlardan etkilenmez. Kolay arşivlenebilir, fiziksel zararlar görmez" (Sivrikaya, 2009:36). Bunun yanı sıra E-kitapların derslerde kullanılması öğretmenin

daha esnek davranmasına yardımcı olur ve öğrencilerin derse katılımlarını arttırır (Chen ve Jang, 2013:135). Örneğin, e-kitaplarda kullanılan çoklu ortam özellikleri ile öğrenciler, kitaplarını hem görüntülü hem de sesli olarak kullanabilmekte ve diğer duyu organlarını da kullandığı için elde ettiği bilgiler akılda kalıcı olmaktadır (Sivrikaya, 2009:136). Bunlara ek olarak özetlenecek olursa, E-kitapların üretim maliyeti düşük olması, kargo ücretinin olmaması, satış için hızlı bir şekilde hazırlanabilir ve baskı için zaman kaybına sebep olmaması, tıklanabilir linkler taşır ve okuyucular bu linklere tıklayarak bahsedilen konu hakkından web üzerinden de bilgiler edinebilmeyi sağlaması, güncelleyebilme ve yeni bilgilerin kolay ilave edebilmesini sağlaması, dijital oldukları için yer işgal etmemesi, sayfa işaretleri içerdikleri için kullanıcılar diledikleri anda diledikleri sayfaya veya bilgiye geçişi hızlı bir şekilde yapabilmesi gibi avantajları da sunduğu bilinmektedir.

E-kitapların Dezavantajı

Uzun süre bilgisayar üzerinden gerçekleştirilen okumalar gözü rahatsız eden durumları ortaya çıkarmaktadır (Rajan vd., 2012:23, Wilson, 2003:11). Bilgisayar ekranından e-kitap okurken bu durum görme hassasiyetine bir zarar vermese de belirli bir süre sonra gözde yorgunluk meydana getirmeye başlamaktadır (Jeong, 2012:393, Liang, 2004:30, Wilson ve Monica, 2002:41). Bu açıklamaya benzer bir açıklama ile Herring şöyle ifade etmektedir; "Çözünürlüğü ne kadar kaliteli olursa olsun yaklaşık bir saatten uzun bir süre okunduğunda gözü yormakta ve baş ağrısına sebep olmaktadır" (Herring, 2001:47).

E-kitap okuyan öğrenciler, ekrandan okumanın zihinlerini karıştırdığını söylemektedirler. Örneğin, cümle uzunluğunu tahmin edemediklerini, grafiklerin ve tabloların klasik kitaplarda anlaşılabildiğini fakat e-kitaplarda anlama zorluğu yaşadıklarını ifade etmektedirler. Sonuç olarak öğrenciler elektronik kitap okumaktansa klasik kitap okumayı tercih etmektedirler (Jeong, 2012:394).

Wilson, ekrandan okuttuğu dijital kitaplar ile ilgili yaptığı bir ankette, okurların %80'i şu doğrultuda cevaplar vermektedirler. Ekrandan okumanın gözleri yorduğunu, okumanın keyif vermediğini ve sıkıcı geldiğini, metnin tamamına yoğunlaşamadıkları için sadece kısa hikayeleri okuduklarını belirtmişlerdir (Wilson, 2003:11).

Liang'ın (2004:31) yaptığı bir ankette elektronik kitapların dezavantajları şu şekilde belirtilmektedir; elektronik kitapları ekrandan okumak ve tarama yapmak fazlasıyla zordur. Teknik olarak ise dezavantajları; sayısallaştırıldıktan sonra kalite kaybının oluşması, içeriğinde hataların meydana gelmesi, grafiklerde ve fontlarda bozulmaların olması.

Woodward'ın (2007:1) İngiltere'de kütüphanecilere yönelik yaptığı bir ankette, kütüphanecilerin elektronik kitapları yeteri kadar kullanmamalarının sebepleri arasında dikkat çekici başlıklardan biri, güncel konularla ilgili yeteri kadar elektronik kaynakların bulunmamasıydı.

Özellikle elektronik kitapların farklı formatlarda üretilmelerinin okuyucular için problem yaratması, elektronik kitapları okuyabilmek için elektronik cihazlara ihtiyaç duyulması ve beraberinde getirdiği maliyetleri gibi olumsuzluklar da mümkün olabilmektedir.

E-kitaplar ve Grafik Tasarım

Klasik kitaplarda var olan standart kâğıt ölçüleri ile elektronik kitaplardaki ekran çözünürlüğü ve kullanılan cihazın ekran boyutu eş değerdir. E-kitap okuma cihazları metni kendi çözünürlüğüne ve ölçülerine göre değerlendirdiği için tasarımcıyı sınırlamaktadır. Örneğin okuyucuların beklentileri arasında yer alan doğru metin düzenlenmesi ile okunabilirliği arttıracağı bilinmesine rağmen (Wilson ve Monica, 2002:20), bu yöndeki kısıtlamalarla yazıların ekranda art arda sunulmaları, metni anlamayı zorlaştırmaktadır (Duran ve Alevli, 2014:112).

Bu sınırlamalara örnek verilecek olursa, Apple IBook için yapılacak tasarımlarda tasarımcıya

serifli ve serifsiz olmak üzere birkaç font seçeneği sunulmaktadır. Bu fontlar dışında farklı bir font ile tasarım yapıldığında e-kitap okuyucu cihazlarda o fontları görmemektedir ve yerine kendi içinde bulunan herhangi bir fontu atamaktadır. Adobe IBook özellikle Georgia fontunu IPad cihazlarında başlık olarak kullanılmasının ideal ve rahat okunabilir olduğunu ifade etmektedir (Pian, 2011:14). Buradan da anlaşılacağı gibi hangi fontun hangi puntoda hangi alanda kullanılacağı tasarımcıya öneri olarak sunulmanın yanında, okuyucu da dolaylı olarak yönlendirilmektedir. Dolayısıyla tasarımcı tasarımlarını yaparken cihazın çözünürlüğünü, ekran ölçüsünü ve font ile punto ilişkisini hesaplayabilmelidir.

Farklı e-kitap okuma cihazlarında okunabilirliğin sağlanabilmesi için 10 ile 40 punto arasında bir değer kullanma zorunluluğu vardır (Pian, 2011:15). Tasarımcı hiyerarşik olarak metinleri düzenlemeli ve bunun yanında kitabın can alıcı noktası gövde bölümünü dikkatli bir şekilde oluşturmalıdır. Bu bölge rahatlıkla okunabilmeli fakat aynı zamanda okuyucunun dikkatinin dağılmaması için titizlikle hazırlamalıdır (Pehlivan, 2015:95). Bu bölümde yoğun metin kullanıldığında, okuyucular tablet üzerinden sürekli yakınlaştır-uzaklaştır işlemini kullanmak zorunda kalmaktadırlar ve bu durum okuyucular tarafından olumlu karşılanmamaktadır (Cramer, 2013:8-9).

Dolayısıyla e-kitap tasarımlarında metinlerinin okuyucu tarafından sıkılmadan ve rahatlıkla okunabilmesi için tasarımcı o cihazın çözünürlük özelliklerine, ekran boyutuna dikkat ederek tasarlamanın yanında, yazı büyüklüğü, satır uzunluğu alt başlık, üst başlık gibi hiyerarşik düzeni iyi kurmalıdır.

E-kitaplarda kullanılacak görseller (video, grafik, illüstrasyon, fotoğraf) çözünürlüğü ekran çözünürlüğü ile uyumlu olmalı ve aynı zamanda bu görseller ekran üzerinden okuyucu tarafından büyütülmek istendiğinde kaliteli olarak görünmeli, fakat cihaz tarafından rahat çalıştırılabilmesi ve işlemin zaman almadan gerçekleşmesi için ise görselin dosya boyutu (megabyte) olarak küçük olması gerekmektedir (Pain, 2011:27).

E-kitaplarda menü bar tasarımlarının ise farklı ve uyumlu bir renk ve font ile tasarlanması gerekmektedir (Cramer, 2013:9). Menü bar tasarımında dikkat edilmesi gereken bir diğer husus sayfalarının rahat kullanımını sağlayacak butonlar bu menü bar üzerinde yer almalıdır.

Formatlara ve cihazlara göre değişiklik gösteren e-kitap tasarımları IBook ve Kındle formatlarında olduğu gibi PDF formatında da tasarımcıya birtakım problemler çıkarmaktadır. Örneğin PDF formatında hazırlanan elektronik kitaplarda "reflowable" olarak ifade edilen ekranın yatay ya da dikey kullanılmasına göre tasarımın hareket kabiliyeti yoktur. Bunun yanında PDF formatında kullanılan etkileşimli içeriklerin render alınması ve transferleri oldukça zahmetlidir (Cramer, 2013:6). PDF formatında hazırlanan etkileşimli bir e-kitabın android bir tablette açılması halinde PDF kendi içindeki var olan özelliklerini android için sınırladığından hazırlanan etkileşimli sayfalardaki video, ses gibi içerikler bu cihazlarda oynatılamamaktadır. Sebebi PDF formatının Windows ve IOS bilgisayarlar için geliştirilmiş olması ve tabletler için birtakım özelliklerini kısıtlamasıdır.

Bir diğer popüler format EPUB ile uygun kurallar çerçevesinde hazırlanabilen tasarımlarda kitap içinde yakınlaştırma-uzaklaştırma, video ve ses oynatma gibi birçok özelliği sunmakta ve tasarımcının daha esnek çalışabilmesine olanak sağlamaktadır. Fakat EPUB formatında herhangi bir doldurulabilir form veya buna benzer etkileşimli özellikler bulunmamaktadır.

Adobe Indesign programında Digital Publishing Suit eklentisi ile folyo oluşturarak tasarımcı hiçbir kısıtlama olmadan e-kitap, e-dergi gibi sayısal iletişim yayınlarını rahatlıkla hazırlayabilmektedir. Fakat burada da tıpkı EPUB ve PDF formatlarında olduğu gibi karşılaşılan problem, doldurulabilir bir form veya buna benzer etkileşimli bir özelliğin olmamasıdır. Adobe Türkiye Sorumlusu

Barış Özcan bu durumu şöyle ifade etmektedir, "DPS'de doldurulabilir form yapmak için HTML form hazırlayıp onu yerleştirmek (embed etmek) gerekiyor. Bu şekilde hazırlanan formlar DPS yayını o anda internete bağlıysa gönderilebiliyor." (Özcan, 2015).

Dolayısıyla tasarımcı tarafından hazırlanacak e-kitaplarda birtakım kurallar ve sınırlamalardan kaynaklanan tasarım problemleri de ortaya çıkmaktadır. Satır uzunluklarından satır aralarına kadar kullanılacak görsellerin az yer kaplaması gerekmektedir ve bu durum kalitesiz görsellerle karşılaşmaya sebep olmaktadır. Tasarımcı dilediği uygun fontu kullanamamaktadır, çünkü tablet cihazlarda bu formatların kendi iç sistemlerinde birkaç formata yer verilmiştir. Tasarımcı sayfa geçişleri konusunda kendine ait bir tasarım uygulayamamaktadır, çünkü formatlar kendi sayfa geçişlerini kendi yazılımlarıyla standart bir kavram içinde hazırlamışlardır.

Tasarımcı etkileşimli e-kitap hazırlarken sadece video ses ve benzeri etkileşimler dışında özgürce hareket edememektedir. Sadece video ve ses oynatan e-kitaplar ders kitabı olarak kullanılamamaktadır. Bunun gerekçesi, bu kitaplarda öğrencilerin hiçbir şekilde müdahale edememesidir. Örneğin, herhangi bir doldurulabilir form, işaretlenebilir seçme kutusu, kayıt edilebilir veriler gibi özellikler olmadığından bu tür e-kitaplar aslında çok sayfalı e-dergiler olmaktan öteye gidememektedirler.

Font tasarımcısı (Tipograf) Mark Simonson, piyasada bulunan farklı e-kitapları, farklı cihazlarda yaklaşık dört saat kadar okuduktan sonra, tüm e-kitaplarda aynı gri zemin, benzer fontlar ve benzer sayfa tasarımlarının okuma hevesini kırdığını ve neden grafik tasarımın e-kitaplar için önemli olduğunu ifade etmiştir. Bunun yanında E-kitaplarda kullanılacak farklı ve birbiriyle uyumlu fontların, e-kitap okuyucuları tarafından farklı bir aktör gibi, farklı bir dublör gibi algılanabileceğini söylemektedir. Bunun yanında Picador Yayın Evi'nin Sanat Yönetmeni Henry Sene Yee, okurların e-kitap ve basılı kitapları tercih etmelerinde ilk olarak kapak tasarımının daha sonra sayfa düzeninin önemli bir rol oynadığını ifade etmektedir (Akt: Ganapati, 2009). Açıklamalara göre e-kitaplarda grafik tasarımın rolü oldukça önemlidir. E-kitapların büyük çoğunluğunda grafik tasarım ilkelerine dikkat edilmeden tasarlandıkları için okuyucular e-kitap okurken sıkılmakta ve e-kitapların sayfa tasarımları birbirlerine benzedikleri için kitabın içeriğini anlayamamaktadırlar. E-kitap formatlarının tasarımcıları kısıtlamalarından kaynaklanan bu sorunlar, okuyucular tarafından hoş karşılanmamaktadır. Dolayısıyla e-kitaplarda uygulanacak doğru tasarımla hem kitabın satışı arttırılabilir, hem de okuyucular sıkılmadan, keyif alarak ve kitabın içeriğini de anlayarak okuyabilirler.

New York Times köşe yazarı, Bella Andre, "okuyucuların e-kitap satın alma esnasında ilk olarak kapak tasarımını ve daha sonra birkaç tane iç sayfa tasarımını inceledikten sonra kitabı almaya karar verdiğini söylemektedir. Bella Andre, e-kitaplarda kapak tasarımının çok önemli olduğunu, okuyucunun kapak tasarımına çok dikkat ettiğini ve e-kitabın satışını ilk etapta kapak ve iç sayfa tasarımlarının belirlediğini söylemektedir" (Akt: Kozlowski, 2012).

Açıklamalardan yola çıkıldığında klasik kitaplarda tasarım ne kadar önemliyse elektronik kitaplarda da o denli önemli olduğu söylenebilir. E-kitaplarda grafik tasarım, kitapların satışında, okunma tercihlerinde ve okuyucuların farklı tasarımlarla keyifli bir şekilde kitabın içeriğini anlayarak okuyabilmeleri açısından oldukça önemlidir. Dolayısıyla grafik tasarım ilkeleri açısından tasarlanan e-kitaplar okuyucu tarafından daha çok tercih edilebilir.

E-kitapların grafik tasarım ilkeleri doğrultusunda hazırlanabilmeleri için e-kitap formatlarının getirmiş olduğu kısıtlamaları ortadan kaldırmaları gerekmektedir. Çünkü var olan bu kısıtlamalar tasarımcının özgür ve özgün hareket etme kabiliyetini engellemektedir. Bu durum doğal

olarak e-kitap tasarımlarının standart ve monoton olmalarına sebep olmakla beraber okuyucunun e-kitabı okumak yerine basılı kitapları tercih etmesine sebep olmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

E-kitaplar, okuyucular için maliyeti düşük, erişimi kolay olan sayısal yayıncılık ürünleri olmasına rağmen tasarımcı açısından birtakım zorlukları beraberinde getirmektedir. E-kitap formatlarının uyulması gereken kuralları gereği, sayfa tasarımlarında grafik tasarım açısından henüz istenilen noktaya gelinememiştir. Adobe Indesign Digital Publishing Suite eklentisiyle tasarımcılar her ne kadar özgürce tasarımlarını yapabiliyor olsalar da kitap içinde yeterli etkileşim araçlarını kullanamamaktadırlar. Örneğin ders kitapları için öğrencinin form doldurabilmesi, kitap içinde işaretlemeler yapabilmesi gibi olanakları sunamamaktadır. Bu tarz eksiklerin giderilebilmesi için bu tür etkileşim alanlarının HTML form olarak hazırlandıktan sonra çalışmaya gömülmesi (embed edilmesi) gerekmektedir. Bunun yanında bu yayının kullanım esnasında internete bağlı olması gerekmektedir. Aksi halde veriler öğrenci tarafından doldurulsa da kayıt edilememektedir.

Bu sınırlılıkları göz önüne alarak, elektronik ders kitabı tasarımı için tasarımcı ile Android ve IOS yazılım uzmanları, beraber esnek tasarım imkânı sunan bir yazılım hazırlayabilirler. Grafik tasarımcının yönlendirmesi ve yazılımcının önerileriyle hazırlanacak bir yazılımla Android ve IOS cihazlarında yazı karakteri, görsel, video, etkileşimli form gibi materyal kısıtlamaları ortadan kaldırılabilir. Dolayısıyla tasarımcı daha esnek ve amaca uygun, sürdürebilir tasarımlar hazırlayabilir. Ayrıca e-kitap tasarımlarında yazılımdan kaynaklanan kısıtlamalar dışında e-kitapların kitap kapaklarından, sayfa tasarımlarına ve sayfa içlerindeki görsellerin kullanımlarına kadar grafik tasarım konularını amacına uygun ve izleyicilerin beklentilerine göre tasarlanması bu alandaki dezavantajların önemli bir kısmını giderebilir.

Kaynakça

Aras Bozkurt, Müjgan Bozkaya, (2013), Etkileşimli E-kitap Değerlendirme Kriterleri, Anadolu Üniversitesi Yayını, No: 3078, Açıköğretim Fakültesi Yayını, No: 2007, Eskişehir: ss.20.

Aras Bozkurt, (2013), Açık ve Uzaktan Öğrenmeye Yönelik Etkileşimli E-Kitap Değerlendirme Kriterlerinin Belirlenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir: s.30.

Aysun Erol, (2009), Dünyada ve Türkiyede Elektronik Yayıncılık, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta: s.93.

Çetin Kalburan, (2014), E-Kitap Çağı ve Türkiye'de E-kitap Sektörü, E-book era and e-book industry in Turkey, Pamukkale İşletme ve Bilişim Yönetimi Dergisi, Pamukkale Journal Of Business and Information Management, Yıl:2014, Cilt:1 Sayı:1, 2014 ss.24-35.

Dave Cramer, (2013), Field Guide To Fixed Layout for EBooks, Book Industry Study Group, New York: pp.8-9.

Erol Duran, Ozan Alevli, (2014), Student's Opinions: Digital Text or Printed Text? Öğrenci Görüşleri: Dijital Metin mi Basılı Metin mi? International Journal of Language Academy. Yıl: 2014, Cilt:2 Sayı:2, ss.110-126.

Hakan Anameriç, (2014), Kitabın Teknolojik Değişimi, Technological Change of Book, Bilgi Dünyası, Yıl:2014, Cilt:15 Sayı:1, ss.176-188.

Hamza Çakır, (2007), Geleneksel Gazetecilik Karşısında İnternet Gazeteciliği, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl:2007, Sayı:22, ss.123-149.

Hanho Jeong, (2012). "A comparison of the influence of electronic books and paper books on reading comprehension, eye fatigue, and perception", The Electronic Library, Year: 2012, Vol. 30 Iss: 3, Seoul: pp.390-408.

Ho-Yuan Chen, and Syh-Jong Jang,(2013), Exploring The Reasons For Using Electric Books And Technologic Pedagogical And Content Knowledge Of Taiwanese Elementary Mathematics And Science Teachers, The Turkish Online Journal Of

Educational Technology, Year:2013, Vol:12, Iss:2. Taiwan:pp.133-135.

Hazel Woodward, (2007), Acquiring E-Books for Academic Libraries, Liber Quarterly, Year:2007, Vol:17 Iss:3-4, pp.1-2.

Mark Y. Herring, (2001), "Why the internet can"t replace the library", Education Digest, Year:2001, Vol:67, No:1, pp.46-49.

Maghesh Rajan M. and Jasimudeen S. and Jose Mathew, (2012), User Attitudes On E-Books Collection In Mahatma Gandhi University Library: A Case Study, Year: 2012, Vol. 6, No.2, Mahatma: pp.20-28.

M.T. Bashorun, Priti Jain, and P.M. Sebina, and T.Kalusopa, (2013), The Evolution Of Electronic Publishing: A Literature Review, Transnational Journal Of Science And Technology, Year: 2013, Vol:3, No:4, Gaborone: pp. 11-32.

Nurhak Sivrikaya, (2009), İnternet Ve Elektronik Yayıncılığın Eğitim Üzerindeki Etkisinin Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrencileri Üzerinde İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Bilgisayar Mühendisliği Anabilim Dalı Yönetim Bilişim Sistemleri Programı, İstanbul: s.16-136.

Önder Işık, (2010), Elektronik Kitap Olgusu Ve Türkiye'de Durum, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara: s.44.

Ömer Dalkıran, (2013), Kitabın Tarihi, The History of the Book, Türk Kütüphaneciliği, Yıl:2013, Cilt:27, Sayı:1, ss.201-213.

Rukiye Coşkun Sayer, (2007), Çocuk Kütüphanelerinde Elektronik Yayınların Kullanımı ve Yaygınlaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara: s.15-16.

Ruth Wilson, (2003), Ebook Readers İn Higher Education, Department Of Computer And Information Sciences Educational Technology & Society, Year: 2003, Vol: 6 No:4, Glasgow: pp.8-17.

Shen Liang, (2004), Developments And Obstacles İn Chinese Ebook Market, Masters Programme İn Asian Studies, Lund University. Fall Semester, China: pp.28-31.

İnternet Kaynakları

Alberto Pian, (2011), Create an E-Book With Pages and Keynote, Smashwords Edition, pp.14. https://www.smashwords.com/books/view/108149, (23.08.2015).

Ercan Buluş, Fatma Akgün, (2011), 3G Mobil İletişimin M-Öğrenme Uygulamalarına Yansıması, 11th International Educational Technology Conference, Yıl:2011, Cilt:2, Mayıs 25-27, İstanbul: ss.1335-1340. https://www.iet-c.net/publication_folder/ietc/ietc2011-2.pdf (22.08.2015).

Ersoy Soydan, (2012), E-Kitap Teknolojisi ve Basılı Kitabın Geleceği, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, Yıl: 2012, Cilt:1 Sayı:1, Batman: s.392-397. http://earsiv.batman.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1472/1356261042.pdf, (20.01.2015).

Michael Kozlowski, (2012), How Important Is Ebook Cover Art in 2013,

http://goodereader.com/blog/electronic-readers/feature-how-important-is-ebook-cover-art-in-2013, (30.08.2015).

Miraç Zeynep Özkartal, (2007), Okumanın E-Hali, Milliyet İnternet Gazetesi,

http://www.milliyet.com.tr/2007/07/06/kitap/akit.html, (25.11.2014).

(Priya Ganapati, (2009), Why Ebooks Look so Ugly, http://www.wired.com/2009/05/e-book-design/, (30.08.2015).

Ruth Wilson, ve Monica Landoni, (2002), Eboni Elekctonic Textbook Design Guidelines. Elektronic Books ON-Screen Interface, ss:20 http://ebooks.strath.ac.uk/eboni/guidelines/guidelines.pdf, (14 Şubat 2015).

http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=16120, (31.08.2015).

http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=18524, (31.08.2015).

Zeynep Pehlivan, (2015), E-Kitaplarda Tipografik Tasarım Önerileri, ss.95.

http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/15_zeynep.pdf, (23.08.2015).

GÖRSEL MEDYA ÇAĞINDA ÇOĞALTMA TEKNİKLERİ VE SANAT NESNELERİ

Yrd.Doç. Lütfiye Bozdağ

ÖZET

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren her şeyin göstergeye dönüştüğü bir dönemde, görsel medya, tüm alanlar üzerinde egemenliğini kurarken sanat alanını da radikal değişikliklere uğratmıştır. Teknolojinin getirdiği hız ve iletişim, post endüstriyel çağda kapitalist sömürü düzeninin, rekabet, hızlı üretim ve hızlı tüketim anlayışı içinde, sanatın yaratım sürecini de etkilenmiş, sanat "yüce", 'biricik' ve 'değişmezlik' özelliklerini sıradan olana, 'gelip geçici" olana ve 'yeniden üretilebilir" olana bırakmıştır.

Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı başlıklı yazısında, Walter Benjamin'in de söz ettiği gibi gözün algılaması, elin çizmesinden daha hızlıdır ve bu hıza ancak teknolojinin getirdiği yeniden-üretme teknikleriyle ulaşılabilir ancak bu durum sanatın aurasını değiştirir mi sorusuyla karşı karşıya kalırız.

Benjamin, sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliğinin sanatı, skolastik düşüncenin tutsağı olmaktan özgür kıldığını söyler ancak sanat, skolastik düşünceden özgür kılınırken diğer yandan kapitalizm ile burjuva sanat piyasasının güdümüne maruz kalmıştır. Bu bildiri, görsel medya çağında çoğaltma tekniklerinin sanat nesneleri üzerindeki etkilerini ele alarak Lukacs'ın şeyleşme dediği şeyin sanatçı için ne anlama geldiğini ve sanatın kutsal törenlerden sıyrılarak politika temeline oturtulmasına varan süreci ele almaktadır. Sanatın ve sanatçının koleksiyonerlere, galerilere, müzayedelere bağımlı hale gelmesi, Modernizmle gelen burjuva toplumundaki kişisel özgürlük mitine son vermiştir.

Modernizmin parçalanması ile sanat nesnesinin geçirdiği kırılmalar ve dönüşümler üzerinde durulacaktır. Modernizmin parçalanma sürecinde görsel medyanın ve çoğaltma tekniklerinin, sanat nesnelerinin üretimleri ile ilgili etkileri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: görsel medya çağı, şeyleşme, sanat nesnesi, Walter Benjamin, modernizmin parçalanması

REPRODUCTION TECHNIQUES AND ART OBJECTS AT THE AGE OF VISUAL MEDIA

ABSTRACT

Since the second half of the twentieth century at a time when everything turns indicator, visual media, all fields of the arts on establishing the sovereignty and inflicted radical change.

Bring the speed and technology of the post-industrial era of the capitalist system of exploitation, competition, in rapid manufacturing and rapid consumption of understanding, also affected the creative process art, "supreme", 'unique' and 'constancy' features the ordinary to the 'temporary' from and "reproducible", which has left.

Walter Benjamin, "technical re-work of art in the age can be produced with amenities" in his essay, the detection of the eye, because it takes much less time than hand drawing, the re-generation process images through, the Horsehead speech mentions that the access speed can go.

Benjamin, art art of the technical way of re-manufacturability, says freed from being a prisoner of the scholastic thought, but art, with the other hand, capitalism, free kılınırk of the scholastic thought it was exposed to the commands of the bourgeois art market. This paper discusses the process of visual media in the age of reproduction techniques by considering their impact on the art objects that Lukacs' reification also things that come what this means for artists and up the ground to shake off policy of the ordinances of art. The arts and artists to collectors, galleries, become addicted to auctions, put an end to the myth of personal freedom in the bourgeois society from modernism.

With the fragmentation of modernity and transformation that will focus on breaking through the art object, what is art? Who is the artist? Did

he come to the end of art? Some questions, such as will be discussed. Modernism in the visual media fragmentation process, replication techniques, will focus on the impact of the alienation of the artist's production and art objects.

Keywords: visual media age, reification, art objects, Walter Benjamin, modernist fragmentation

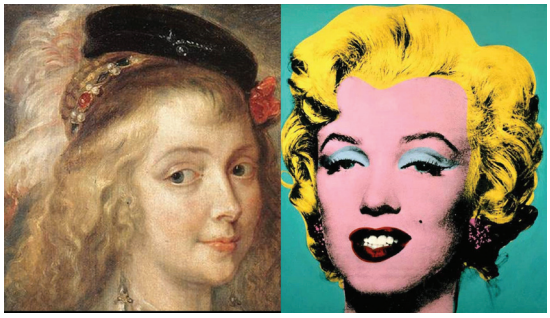
GİRİŞ

Bilim ve teknolojinin ilerlemesi, kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla beraber özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren görsel medya, tüm alanlar üzerinde etkisini yoğun bir şekilde göstermiştir. Her şeyin tüketime ve gelip geçici bir göstergeye dönüştüğü bu durum, sanat alanını da radikal değişikliklere uğratmıştır.

Post endüstriyel çağda, teknolojinin getirdiği konformist yapı, her şeyin hızla üretildiği ve aynı hızla tüketildiği online iletişim çağında değersizleştirmeyi ve rekabeti topluma empoze etmiştir.

Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretim, sadece kapitalist piyasayı etkilememiş aynı zamanda sanatın üretim koşullarını ve yaratım sürecini de kökünden sarsmış ve değiştirmiştir. Sanata ilişkin klasik yaklaşım ve kabuller yıkılmıştır. Klasik sanat anlayışında Kant'ın da dile getirdiği "güzel dediğimiz nesne, gerçekleştirilmesi beklenen belirli bir amacın nesnesi değildir. Güzelin kendi dışında bir amacı yoktur"(Kant, 2011, s.56) Kant'a göre sanat, nitelik bakımından, çıkarsız olarak hoşa giden, ilişki bakımından, kendi dışında hiç bir ereği olmaksızın hoşa giden şeydir.

Kant'ın sanatçıyı dâhi, sanatı da yüce olarak tanımladığı anlayışa göre; *"sanat yapıtı bir dehânın yaratmasıydı ve dehâları da genel kurallara bağlamaya olanak yoktu. Sanat yüce bir uğraş, sanatçı da yüce bir özne –dehâ– idi. Aslında bu oldukça aristokrat (soylu) bir yaklaşımdı. Burjuvazinin ve modern sanatçıların bu soylu (yüce) sanat söylemine sahip çıkmaları; daha doğrusu, soylu sınıfın sanat görüşünü uzun yıllar kendi görüşleri sanmaları ilginçtir. Çünkü ne burjuvazinin ne de modern sanatçıların kanında vardı soyluluk, yücelik."*



Görsel 1: Sol taraf: Peter Paul Rubens, "Helena Fourment Portresi, 17. yüzyıl, 65×50cm. Sağ taraf: Andy Warholl; Marilyn Monroe portresi, 1964

*"Onları bu tatlı rüyadan, malûm, Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde avazları çıktığı kadar bağıran, sanat ve estetik karşıtı tavırlarıyla dadacı ve gerçeküstücüler uyandırmıştı diye sunularak bireysel anlatım ve el becerisiyle dalga geçilmişti. Bunlar, hem yüce estetiğine bizzat sanatın kendi içinden vurulan darbeler, hem de postmodernizmin sinyalleriydi"(*Yılmaz, 2013, s. 217).

Modernizmin sonlarına gelindiğinde kısa aralıklarla yaşanan iki dünya savaşından sonra sanat, hiçlikle, anlamsızlıkla karşı karşıya kalır. Her iki savaşta da milyonlarca insanın sudan bahaneler gösterilerek öldürülmesi, Yahudi ırkının yok edilmeye çalışılması, modernizm gibi aydınlanma gibi büyük anlatılara olan güveni kökünden sarsmış, sanatta yüce olan, eşsiz ve biricik olan, değişmez olan, yerini sıradan olana, readymade (hazır nesne) ye, teknolojik çoğaltma tekniklerine ve gelip geçici olana bırakmıştır. Bu radikal kırılma sonucunda sanat, içerildiği kurumlara başkaldırmış, beyaz küp'ü reddederek, aşarak sokağa çıkmıştır. Artık sanat yüce, sanatçı da dâhi değildir ve sanat kurumsal kimliğinden sıyrılıp hayata karışmıştır.

Bu aynı zamanda modernizme bir başkaldırıdır. Birinci dünya savaşının acıları sarılamadan ikinci dünya savaşının patlak vermesi sert modernizm ve aydınlanma eleştirisini de beraberinde getirmiştir. Bu duruma tepkisiz kalamayan sanat, Dada ile başlayan başkaldırısını, Fluxus ve Sitüasyonist Enternasyonal anlayışlarla devam ettirmiştir. Her türlü sanat dışı olana aracılık ederek, modern temsil

ve eleştiri yöntemlerinin tamamını reddederek, sokağa yönelmiştir. Sokağa ve eylemselliğe taşınan sanat, hayat ile arasındaki belirgin sınırlar muğlâklaştırmaya doğru yol alır.

Bu nedenle sanat bitti, sanatın sonu söylemleri ortaya atılır. Sonu gelen sanat değil, modern sanat sistemidir. Larry Shiner bu durumu şöyle ifade eder; *"Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır…. Sanatın, edebiyatın ya da ciddi müziğin ölümü olarak anılan ve kimi eleştirmenleri korkuturken kimilerini de sevindiren şey ise sadece XVIII. Yüzyılın akışı içerisinde inşa edilen özel bir toplumsal kurumun sonu olabilir"*(Shiner, 2013, 20).

SANAT İLE HAYAT ARASINDAKİ SINIRLARIN MUĞLÂKLAŞMASI

Fordist üretim biçiminde seri üretimin gündeme gelmesi sanat alanında da bir paralellik oluşturur. Andy Warholl, seri üretim nesneleri olan, konserve kutularını sanatına konu edinirken çoğaltma teknikleriyle popüler starların fotoğraflarını çoğaltarak sergiliyordu.

Görsel 2: Andy Warhol, Marilyn Diptych, 1962

Görsel 3: Andy Warhol, 32 Campbell Soup Cans, 1962

Walter Benjamin, ise Warholl'dan önce "tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı" başlıklı yazısında aynı konuya değiniyordu. Benjamin, gözün algılamasının, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretme sürecinin teknolojinin getirdiği çoğaltma teknikleriyle yapılabildiğini ve çoğaltma tekniklerinin sanat üzerindeki etkilerini sorguluyordu.

Sanatta çoğaltma tekniğini kullanma fikri ilk kez ve en radikal biçimiyle Dada sanat akımı kurucularından olan Duchamp'ta görülür.

Görsel 4: Marcel Duchamp, Fountain 1917, replica 1964

"*Bir sanat eserine değerini veren şeyin, benzersizliği, özgünlüğü, teknik kusursuzluğu vs. olduğu fikri, daha 1917'de, Duchamp'nın bir seri üretim nesnesi olan pisuara kendi imzasını koyup "Çeşme" adıyla müzede sergilemesiyle çoktan sarsılmıştı. Duchamp, Baudrillard'ın ifadeleriyle, "artık bugün herkesi içine alan, hepimizin suç ortağı olduğu bir süreci" başlatmıştı – "bayağılığın sanata, sanatın bayağılığa"* geçmesi sürecini(e-skop, 2011).

Modernizmin parçalanması ile sanat nesnesinin geçirdiği kırılmalar ve dönüşümler örneğin popart ile birlikte her şeyin sanat herkesin de sanatçı olabileceğini söyleyen Andy Warholl, sıradan olanın da sanata konu olabileceğini, sanatın, tek, biricik, yüce olmadığını baskı makinesinde onlarcası, yüzlercesi basılan görselin sanat olarak kabul edildiğini gösterdi. Warholl, sanat ile hayat

arasındaki belirgin sınırların muğlâklaştığını bizzat üretimleriyle ortaya koyuyordu. Popüler kültür, pop art'ta yansıyordu. Seri üretimin, seri üretim nesnelerinin sıkça kullanıldığı bir sanat yapma biçimi ile sanatçı, pop yıldızlarının resimlerini, afişlerini baskı tekniği ile çoğaltarak kullanıyordu. Warholl "bir gün herkes 15 dakikalığına ünlü olacak" derken 1960lar Amerika'sının post endüstriyel toplumuna ve popüler kültüre dikkati çekiyordu.

"1960'ların başına gelindiğinde, neo-dada ve pop art soyut dışavurumculuğa meydan okumaya başlamıştı zaten Sonraki yirmi yıl boyunca yeni sanat hareketleri ve yaklaşımları baş döndürücü bir hızla birbirini izledi. Pop, op, minimal, kavramsal, neo-gerçekçilik, arazi sanatı (land art)video, performans, enstalasyon, vesaire. Çok geçmeden, sanki bütün çevrelerde sanatçılar sanatın sınırlarını yıkmaya ve "sanat" ile "hayat" ayırımını ortadan kaldırmaya çalışıyorlarmış gibi bir manzara oluştu"(Shiner, 2013, s.15).

GÜNLÜK HAYATIN SIRADAN NESNELERİNİN SANAT NESNELERİ OLARAK KABUL GÖRMESİ

Keskin tartışmalar yaratan Duchamp'ın hazır nesnelerinden sonra günlük hayatın sıradan nesneleri sanat nesnesi olarak kabul gördü.

Katı olan her şeyin buharlaştığı bir çağda, estetik kaygı gözetmeksizin, sanatçının bedensel eylemliliğini aşan, daha çok tasarıma yönelik, endüstriyel ve teknolojik olanlar dijital seri imalat ürünleri sanat ürünü olarak kabul edildi. Sanat eserinin biricikliği, kitlelere kolaylıkla ulaşabilen, kitle kültürüne endeksli ürünlerle yer değiştiriyordu.

Katı olan her şeyin buharlaştığı çağda, sanat ile günlük hayat arasındaki sınırlar eriyor belirsizleşiyordu. Sanat ile günlük hayat arasındaki mesafe muğlâklaştıkça disiplinler arasındaki sınırlar da ortadan kalkıyordu. İki boyutlu olan ile üç boyutlu olanı, aynı üretim içinde yan yana kullanan sanatçı, tüm kuralları alaşağı eden sınırsız malzeme ve araç kullanma özgürlüğüne kavuşuyordu.

Artık her şey sanatın konusu olabilir her türlü malzeme ve araç sanata hizmet edebilirdi. Sanatçı ele aldığı herhangi bir nesneyi kavramsallaştırarak sanat nesnesine dönüştürebiliyordu. Seri üretim, hazır nesne veya herhangi bir şeye kavramsal imgeler yükleyerek, günlük kullanımından kopartarak yeni, ilişkisellik bağlamında ele alarak sanat nesnesi olarak sergileyebiliyordu.

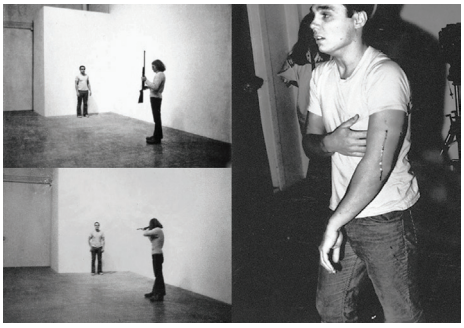
Sanat nesnesinin ne'liğinden, nasıl yapıldığından ziyade sanatçının ele aldığı kavram ve sorgulatma gücü üzerinde durulmaktadır. Aslolan sanatın düşüncesinin yarattığı ironi ve eleştiridir. Bu bağlamda alılmayıcının sanat nesnesinden haz duyması yerine irite olması ve düşündürtmesi, şaşırtması, dumura uğratması beklenmektedir. Sanat nesnesi klasik dönemdeki anlayışa göre amacı kendisi olan iken bugün sanat nesnesi sadece bir araçtır.

Sanatçının bizatihi el iziyle (handmade) yaptığı eşsiz üretimi ve yüceliği yıkıma uğramış, yerini sanatçının tasarım düşüncesi almıştır. Sanatçı işini 20 kişilik bir ekiple de gerçekleştirebilir, bir makineyle de. Sanatçı emeğinden, bedensel eylemliliğinden, özne oluşundan uzak, bu üretimin nasıl ve kimin tarafından gerçekleştirildiği bir önem taşımaz, önemli olan düşüncenin şaşırtıcılığı ve etkileme gücüdür.

Günümüzden örnek verecek olursak *"Damien Hirst'ün formaldehide daldırmak suretiyle sanat eseri damgası vurduğu doldurulmuş hayvanları, Jeff Koons'un kendi 'şişirilmiş'liklerinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen balonları, müzayedelerde milyon doların altına asla inmeyen neo-Pop 'eserler', büyük müzelerin koleksiyonlarına katarak sanat diye tescillediği video oyunları… Baudrillard'ın dediği gibi "yanılsamasını kaybetmiş", her şeyin müstehcen bir açıklık hali içinde sürüp gittiği bir dünyanın imgeleri…"*(e-skop, 2011).

Görsel 5: Damien Hirst; "Yaşayan Birisinin Zihninde Ölümün Fiziksel imkansızlığı"

Sanat nesnesi olarak her türlü nesnenin kullanılması, sanatçı tarafından bedenin de bir sanat nesnesi olarak görülmesine neden olmuştur. Beden performansları, body art gibi bedenin doğrudan kullanıldığı performans sanatları, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan, alımlayıcının tanıklığında canlı olarak icra edilen bir sanat yapma biçimi olarak gündeme gelmiştir. Bu sanat yapma biçiminde sanatçı bedenini doğrudan kullanır, bedeni sanatçının hem nesnesi hem de öznesidir. 1960'larda performans sanat yapan sanatçılardan bazıları Joseph Beuys, Chris Burden, Claes Oldenburg, Marina Abramoviç'tir.



Görsel 6: Chris Burden'in "Shoot" isimli kendisini vurdurduğu performans, 1970'ler

Chris Burden'ın kolundan arkadaşına kendini silahla vurdurtması, bir hafta kilitli kaldığı oda performansı 1970'lerde ses getiren performanslar olmuştu.

Görsel 7: Joseph Beuys, siyasi diktatörlüğü eleştirdiği bir performans, 1972, Düsseldorf Ormanı, fotoğraf Grafenberg

"Gösteri sanatçıları, sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldırma iddiasıyla eylemlerini gerçekleştirirler." (Ergüven; 2007: 236) "Kaprow'un yapıtları, sanat ve yaşamı kaynaştırmaya çalışır. Happening'ler aracılığıyla yaşam, sanat, sanatçı ve seyirci ayrımı bulanık hale gelir. "Happening" sanatçının bedenin hareketleriyle, kaydedilen seslerle, yazılı ve sözlü metinlerle ve hatta kokularla denemeler yapmasını mümkün kılar. Kaprow'un ilk "Happening"lerinden biri henüz türün gelişmekte olduğu 1961'de yazılan "New York Sahnesindeki Happening'ler"di. Kaprow bunları geleneksel olmayan tiyatro eserleri diye adlandırıyordu, her ne kadar bu eserler görsel sanatlar kökenleri nedeniyle tiyatro "tutkunları" tarafından kabul edilmiyor olsa dahi. ..Kaprow Happening'lerin tavan aralarında, depolarda, bodrum katlarında sergilenmesinin seyirci ve oyun arasındaki engeli yıkarak ve "sanat ve çevresi arasındaki canlı bağlantıyı göstererek" tiyatro kavramını geliştirdiğini belirtiyor."(kuadgallery, 2013)

Görsel 8: Jeff Koons: "New Paintings and Sculpture", Gagosian Gallery

Görsel 9: Allan Kaprow: "Yard, Installation", Martha Jackson Gallery, New York 1961, Skulpturenhof (Foto: Ken Heyman)

"Performansın özellikle 1980 sonrası Feminist sanatla ilişkili olarak kadın sanatçılar tarafından yeğlendiği bilinmektedir. Fransız performans sanatçısı Orlan, çok sayıdaki estetik ameliyat performansları ile özellikle 1990'larda gündeme gelir. Estetik ameliyatlarını loka anestezi ile yaptıran sanatçı, bu ameliyatları videoya kaydettirdiği ve hem naklen, hem de ameliyat sonrasında izlettiği için aynı zamanda bir video sanatçısı da sayılmaktadır. Sanatçının, bedenini, tenini kullanması nedeniyle sanatı – kendisinin de

yeğlediği budur – 'beden sanatı' (Carnal Art) olarak da anılmaktadır"(Güçhan, 2004, s.25).

Görsel 10: Piero Manzoni, "Artist's Shit", 1961,

Piero Manzoni, 1961 yılında "sanatçının boku"çalışmasında, kutuların her birine 30 gram sanatçı dışkısı koyarak bu kutuları o yılın altın satış fiyatına göre satışa çıkarmıştı. Manzoni, espriyle karışık bir Neo-dada anlayışını eleştirel dilde sürdürüyordu. İkinci dünya savaşı sonrasında tüketim toplumuna dönüşen İtalya'nın kapitalistleşen algı dünyasını eleştiriyordu.

Bir başka ilginç beden üzerinden yapılan performans sanat örneği ise Rusya'dan geldi. Performans sanatçısı Pyotr Pavlensky, geçtiğimiz günlerde kendini testislerinden yere çivilemişti.

SONUÇ

Piyasalaşma alanında üretimden ziyade tüketimin öne çıkması, tükettirmek için de albeni oluşturulması, cazip hale getirilmesi için tasarıma duyulan ihtiyaç, endüstriyel tasarımın önem kazanmasına neden olmuştur. Piyasanın tasarım talebi, sanat tasarımlarında da etkisini göstermiş, sanat üretimleri de satın alacak olanların, kolleksiyonerin estetik algısına göre biçimlendirilmiştir. Sipariş üzerine ya da dekoratif amaçlı sanat tasarımları üretmek, sanatın ironik dilini, eleştirel bakışını sabote eden bir sanat yapma biçimi olarak özellikle protest ve alternatif alanlarda sanat üreten sanatçılar tarafından eleştirilmiştir.

Walter Benjamin, "tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı" başlıklı yazısında, gözün algılaması ile aynı hıza sahip çoğaltma tekniklerinden söz eder. W. Benjamin'in fotoğraf üzerinden bir sanat eserinin teknik araçlarla yeniden üretilebilmesinin matbaanın keşfi gibi el yazması kitaplara ulaşamayan geniş kitlelere kolayca ulaşabileceğinin iyimserliğinden söz eder. Benjamin'den sonra Beuys'u kamusal alana yayılan ve isteyenlerin katılabileceği bir parka 7000 meşe ağacı dikerek 'genişletilmiş sanat' kavramına dikkati çekiyordu.

"Beuys'a göre, genişletilmiş sanat; bir yandan yaşam-siyaset-sanat arasına çekilen, sanat için sanat odaklı pürist/modernist sınırın ihlal edilmesi, ortadan kaldırılması; diğer yandan da parti diktatörlüğünün (lider sultasının) aşılması demekti. Çağdaş gösteri sanatlarının başarıya ulaşabilmesinin yolu, dar çevreden taşarak geniş kitlelere ulaşmasından geçiyordu. Duchamp ve Beuys'un iddiaları, her mekânın sanat ortamı, her nesnenin sanat yapıtı ve her insanın sanatçı olabilme potansiyeli taşıdığına ilişkindi"(Yılmaz, 2013, s. 357).

O halde görsel medya çağında çoğaltma teknikleri ve sanat nesnelerinden söz ederken, çağın getirdiği her türlü yeniliğin, her türlü teknolojinin ve malzemenin sanat yapma biçimi içinde yer bulabileceğini makul karşılamak gerekiyor. Her dönem kendi sanat anlayışını ve sanat yapma biçimini beraberinde getiriyor.

KAYNAKÇA

Gürbilek, N. (2004). Kör ayna, kayıp şark. İstanbul: Metis.

Kant, İ. (2011). Yargı yetisinin eleştirisi (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea

Yılmaz, M. (2013). Modernden postmoderne sanat. İstanbul: Ütopya

Shiner L. (2013). Sanatın icadı. (İ. Türkmen, Çev.), İstanbul. Ayrıntı

Eskop (2011, 21 Aarlık). Roy Lichtenstein'ı Sökmek, Erişim Tarihi: 21 Temmuz 2015, http://www.e-skop.com/skopbulten/roy-lichtensteini-sokmek/441,

Kuad Galery, (2013, 1 Mart). Allan Kaprow, Erişim tarihi: 24.08.2015, http://www.kuadgallery.com/tr/artist/allan-kaprow/

Güçhan, A. (2004). Frankenstein ve Orlan: Sinema ve Performans Sanatında Teknofobi, Konya: Selçuk Üniversitesi

İL BELEDİYELERİ İLE BÜYÜKŞEHİR BELEDİYELERİNİN WEB SAYFALARINDA SANAT ESERLERİNİN VEYA ÖĞELERİNİN YER ALIŞI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Nuhoğlu
Dr. Ahmet Dolunay

Özet:

Günümüzde internet iletişim ve bilgiye ulaşma gibi alanlarda vazgeçilmez bir mecra duruma gelmiştir. Yerel yönetimler; gerek o bölgede, gerekse dışarısında yaşayan vatandaşlarına bilgi ve hizmet ulaştırmak için internetten yararlanmaktadırlar. Adı geçen web sayfalarında bilgi ve içeriklerin yanında yöresel ve milli kültür sanat değerlerine yer verilmektedir. Bu bağlamda sahip olunan sanat değerlerinin mahalli idarelerin kurumsal kimliklerinde ve web sayfalarında ne ölçüde yansıdığıyla kıyaslanması bu bakımdan anlamlı olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada yerel yönetimlerin bir parçası olan il belediyeleri ile büyükşehir belediyelerinin resmi web sayfalarında yer verilen sanat eserleri ile sanat öğeleri incelenmiştir. Yerel yönetimlerin web sitelerinde mutlaka bir sanat eseri veya öğesinin yer alması mecburiyeti yoktur. Ancak sanatın desteklenmesi açısından ve yerel değerlerin canlı tutulması bakımından bu öğelere mümkün oldukça yer verilmelidir. Burada sanat eseri ya da öğesi ifadesinden güzel sanatların ilgi alanına giren konu ve objeler kastedilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yerel yönetimler ve sanat, web sayfalarında sanat

Abstract:

Nowadays, internet has come a medium of communication and indispensable source in areas such as access to information. Local governments have been benefiting from the internet to deliver information and services to citizens both in that area and outside. The local and the national culture and art values are given in addition to the informations and contents in name of the web pages. In this context it is considered to be significant in this regard as far as the comparison the to what extent reflected in the values of local authority owned art in the corporate identity and web pages.

The art works and items were exemined which are placed in metropolitan municipalities and provincial municipalities that are part of local government on the official web pages in this work. There is not neccesary to take place an art works or items absolutly necessary in the local government website. However these items should be quite place for supporting and keeping alive the art of local values. Here it is meant subjects and objects of interest within the field of fine arts from the artwork or item expression.

Key words: Local governments and art, art on web pages

GİRİŞ

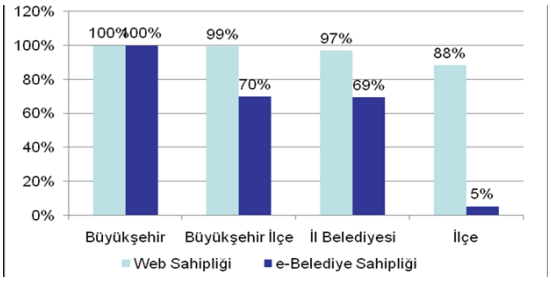
Gelişmiş ülkelerde halkın kamu yönetimine daha çok katıldığı ve kamunun bu katılımı zenginleştirmek için gerçek ve internet ortamlarda çözümler ürettiği görülmektedir. Yerel yapıda belediyeler halka karşı sorumluluklarını yerine getirirken hizmet verdiği kitleleri bilgilendirmeyi ihmal etmemektedir. Son zamanlarda web sayfaları kamusal hizmetlerin sadece duyurulduğu platformlar olmaktan çıkarak yen bir hizmet platformuna dönüşmüştür. e-Belediye hizmetleri bu bağlamda değerlendirilebilir. İnternet üzerinden bazı sorgulama ya da vergisel ödemeler yapılabilir hale gelmiştir (Çoruh,2008:154). Bu ayrıca 7X24 hizmet sloganını daha işlevsel hale getirmiştir (Mulder, 2004:5-6). Son zamanlarda belediyelerin internet üzerinden yöresel tanıtım ve hizmet verme çabaları azımsanmayacak ölçüde nitelik ve nicelik olarak artmaktadır (Moon, 2002: 424-440).
İl belediyeleri ile büyükşehir belediyelerinin web sayfalarında, amaç ve işlev bakımından şehrin belediye hizmetlerine yönelik faaliyetler doğal olarak geniş yer kaplamaktadır. Bunun yanında sanat eserleri ve öğeleriyle desteklenen web sayfalarının şehrin sahip olduğu bu zenginlikleri

ve kültürel mirası sahiplenmesi, koruması ve sayfayı ziyaret edenlere tanıtması iletişimin gün geçtikçe internet ortamında artmasına doğru orantılı olarak önemi her geçen gün artmaktadır (Naralan,2008:63). Belediye sayıları ve bazı oranların bu aşamada ele alınmasında fayda vardır. 2014 Belediyeler Birliği verilerine göre Türkiye'de 397 Belediye bulunmaktadır.

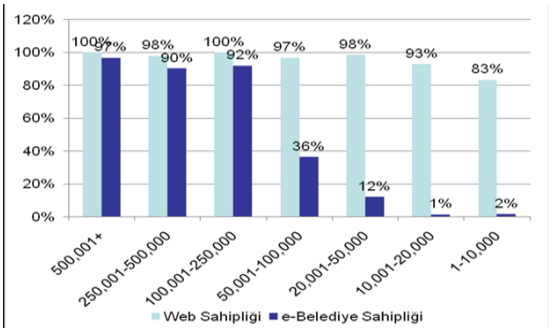
Türkiye'de Belediyeler ve web sayfaları ile ilgili bazı istatistikler;

Türü	Sayısı	Oran
Büyükşehir Belediyesi	30	% 0,2
İl Belediyesi	51	% 4
Büyükşehirlere ait İlçe Belediyesi	519	% 37
İlçe Belediyesi	400	% 29
Belde (Kasaba) Belediyesi	397	% 28
Toplam	1397	% 100,0

Tablo 1: Türkiye Belediyeler Birliği , 2014 http://www.tbb.gov.tr/belediyelerimiz/istatistikler/genel-istatistikler/



Tablo 2: Belediye tipine göre web sayfası ve e-belediye dağılımı



Tablo 3: Belediye nüfus gurubuna göre web sayfası ve e-belediye dağılımı

Belediye Web Sayfalarındaki Gelişim					
Web Faktörleri	2001 (1)	2005	2006 (2)	2009 (3)	Değişim 2001-2009
Web Sitesi Olanlar	227	424	969	881	388%

(Güler, 2001; TUİK, 2006)

1.758 il, ilçe belediyesini kapsıyor (Belde belediyeleri hariç)

2.3228 Belediyeyi kapsıyor (Belde belediyeleri dâhil)

3. 973 Belediyeyi kapsıyor (Belde belediyeleri hariç)

1.1. Web Sayfasının Planlanması ve Sanat Eserleri veya Öğelerinin Yer Alışı

Web sayfaları genel olarak dört bölümde ele alınmaktadır. Bu bölümler; menüler, manşet, veri listeleme, taban bilgi bandı olarak adlandırılmaktadır. Menülerde tüm sayfalara ulaşabilmek için bağlantılar yer almaktadır. Manşet bölümünde öncelikli duyurulması istenen veriler tasarım ve tipografik düzende sunulmaktadır. Veri listeleme alanlarında sıklıkla son eklenen ya da öncelikli duyurulmak istenen veriler belirli bir düzen içinde sıralanmaktadır. Son olarak taban bandında kurumla ilgili ulaşım bilgileri, sayaç, copyright, yapım yılı, hızlı linkler gibi veriler yer almaktadır.

Web sayfalarında sanat eserleri veya sanat öğeleri çok farklı biçimlerde yer almaktadır. Bunlar bazen sayfa üstü bilgi bandında bazen de manşet alanda kullanımı daha çok tercih edilmektedir. Sayfa üstü bilgi bandındaki uygulamalar genel olarak kalıcı özelliğe sahiptir. Bu bağlamda Konya ve Aksaray belediyelerine ait resmi web sayfaları ele alınabilir. Aksaray Belediyesi'nin web sayfasının zemini gölgeli bir biçimde tasarlanmış çokgen ve yıldız şekilli geometrik kompozisyonu ile Selçuklu mirasına atıf yapmaktadır.

Aksaray Belediyesi Web Sayfası (24.10.2015), http://www.aksaray.bel.tr/

Konya Belediyesi Web Sayfası (24.10.2015), http://www.konya.bel.tr

İncelenen bazı sayfalarda ise zeminde sabit veya değişken olarak yer alan sanatsal ya da yöresel değerlere yer verilmektedir. Diyarbakır Belediyesi web sayfasının zemininde tarihi bazı yapılar dönüşümlü olarak sergilemektedir.

Diyarbakır Belediyesi Web Sayfası (24.10.2015), http://www.diyarbakir.bel.tr/

Bazı sayfalarda araştırmaya konu olan değerler ikon olarak da değerlendirildiği görülmektedir. Afişlerde, broşürlerde, logolarda, kurumsal kimlik tasarımlarında, web sayfaları içinde büyük boyutlarda zemin resimlerinden küçük boyutta ikonlara kadar yerel ve sanatsal değerlere yer verilmesi kültürel bilincin canlı tutulması bağlamında önem kazanmaktadır.

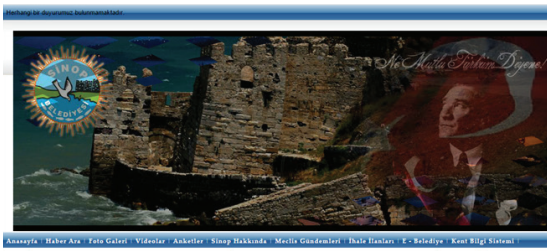
Diyarbakır Belediyesi Sayfası İkon Menü (24.10.2015), http://www.diyarbakir.bel.tr

WEB SAYFALARINDAKİ SANATSAL ÖĞELERİN NİCELİK VE NİTELİK BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Araştırma kapsamında 81 il ve büyükşehir belediyelerinin yaklaşık olarak yarısında web sayfasında bir sanat eseri veya öğesine yer verdikleri görülmektedir. Bazı sayfalarda sanatsal görseller bir habere konu olarak haber resmi alanlarında yer verilmiştir. İncelenen sayfaların bazılarında ise sayfadaki güncel bilgiler arasında yer verilemeyen tarihi değerler başlı başına bir sayfa ayrılarak sunulmaktadır. Kent rehberi, şehir rehberi, kent tarihi gibi linklerde tarihi ve sanatsal görseller tarihçeleri ile birlikte yer almaktadır.

Web sayfalarındaki sanat eser ya da öğelerinin çoğu mimari eserlerden oluşmaktadır. Bu mimari eserler Türk Devletleri dönemi veya kültür sanatımızda yer etmiş eserler olarak en yoğun grubu oluşturmaktadır. Sahip olunan zengin kültürel miras doğrultusunda antik dönem eserlerine yer veren web sayfaları da vardır.

Bu kullanımlar bazı örnekler üzerinden analiz edilecektir.



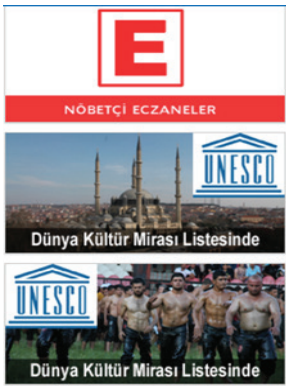
Sinop Belediyesi Sayfası (24.10.2015), http://sinop.bel.tr/

Sinop Belediyesi manşet bölümünde hareketli resimler içinde tarihi mekânlara yer vermiştir. Manşette sıklıkla güncel haber ve duyuru yayınlayan sitelere karşın Sinop Belediyesi bu bölümde tarihi, turistik, kent merkezi gibi alanlarda çekilmiş fotoğraflara yer vermektedir.

Bursa ve Edirne Belediyeleri sahip oldukları UNESCO listesindeki eserlerini oldukça başarılı bir şekilde web sayfasında sunmaktadırlar

Bursa Büyükşehir Belediyesi web sayfası (26.10.2015), http:// http://www.bursa.bel.tr/

Bursa Belediyesi sayfasının zemininde tarihi evlerine yer veriyorken içerikte de köprülerden camilere, türbelere, konutlara kadar pek çok eser grafiksel bir anlatımla sunulmaktadır.



Edirne Belediyesi web sayfası (26.10.2015), http:// http://www.edirne.bel.tr/

Edirne Belediyesi, sahip olduğu UNESCO kültür mirası listesindeki iki öğesini web sayfasına taşımıştır. Ancak bu bilgilendirme yeri web sayfasının ilk açıldığı zeminde değil sayfanın biraz daha aşağısında sağda kalmaktadır

Denizli Büyükşehir Belediyesi web sayfası (08.05.2015-15:18), http://www.denizli.bel.tr/

Denizli Belediyesi sayfasının sağ üst bölümünde (Manşet üstü) sabit bir biçimde grafik çizgilerle hem antik dönem hem de Türk dönemi eserlerine yer vermiştir. Yine ana sayfada antik kentlerden Laodikeia'yı tanıtan özel bir bölüm bulunmaktadır.

Cami, kale, saat kuleleri, çarşı ve hanlar, minareler, medreseler, konutlar, köprüler, türbeler, saraylar, idari yapılar en çok öne çıkan mimari eserlerdir. Diğer belediye sayfalarının pek azında antik ve anıt heykeller, yerel tekstil ürünleri, diğer el ürünleri yer alabilmiştir.

Çankırı Belediyesi web sayfası (08.05.2015-15:14), http://www.cankiri.bel.tr/

Çankırı Belediyesi sayfasının manşetinde Çankırı'nın sahip olduğu konutlar, cami, medrese ile yerel kıyafetler (yaren kıyafetleri) yer almaktadır.

Sanat eserleri veya öğeleri sabit ya da hareketli olarak ele alınmış ve çoğunluğu fotoğraf halindedir. Oldukça iyi bir açıdan çekilmiş bu fotoğraflar eseri gayet iyi bir görselle tanıtmaktadır. Sayfada 360º çekilmiş fotoğraflar bulunmaktadır. Bu yöntem şehrin sanal gezisi için oldukça yararlı bir uygulamadır.

Konya Büyükşehir Belediyesi web sayfası (14.05.15-10:51), http://www.konya.bel.tr/

Manşet ve menünün üst kısmındaki tasarım bandında Konya'nın sahip olduğu Selçuklu'dan Osmanlı'ya önemli tarihi yapıların gölgeli silueti yer alırken sağ tarafta Konya'nın en belirgin tarihi kişisi Mevlana'nın türbesi daha vurgulu bir şekilde ifade edilmektedir. Konya yazısı biraz büyük olmakla birlikte oldukça başarılı bir uygulama olarak kabul edilebilir. Yine sayfanın sağ tarafındaki Konya Sanal Tur linki ile şehrin tarihi mekânlarını 360º fotoğraflarla görülebilmektedir.

Öneri:

Sayfa tasarımında oldukça güzel örnekler gündeme getirilerek yerel yönetimlerden sahip oldukları sanat birikimini kurumsal ve yerel tanıtımda daha fazla öne alabileceklerdir. Resmi web sayfalarındaki bilginin doğruluğu ve mahalli idarenin kurumsal kimlikteki yeri, eserin veya öğelerin tanıtımı açısından internet sayfalarındaki bilgi ve görsel malzemeler yeni bir bakış açısıyla ele alınabilir.

SONUÇ

Kimi belediyelerin sahip oldukları sanat eserlerini, gerek grafik gerekse fotoğraf olarak ana sayfalarında kullandıkları, kimi belediyelerin zengin sanat birikimine rağmen bunlara hiç yer vermedikleri dikkati çekmektedir (Araştırma yapıldığı tarih itibariyle Aydın ve Antalya Belediyeleri bu kapsamda değerlendirilebilir). Bazı belediyeler ise daha az sanat birikimine sahip olmalarına karşın doğal güzelliklere yer vermişlerdir (Araştırma yapıldığı tarih itibariyle Hakkâri Belediyesi). Yerel yönetimlerin sahip oldukları sanat eserlerinin ya da öğelerinin gerçek değerinin kavranmasında ve bunun web siteleri sayesinde tanıtımı, korunması fikrinin gelişiminde ve geleceğe taşınması düşüncesinin yerleşmesinde resmi web sitelerinin önemi oldukça önem taşımaktadır.

Şehir halkının belediyesi ile ilgili bilgi alabilmesi için, yöresel gezilerde öğrenmek, gezi öncesi fikir edinmek için ya da e-belediye hizmetlerinden

yararlanmak isteyen kullanıcılar için öncelikli olarak yerel yönetimlerin web sayfaları gelmektedir. Bu açıdan mahalli yönetimlerin kendileri için bir mecburiyet olmasa da, kültür ve sanata destek vermeleri oranında bile olsa sanat eserleri ya da öğelerinin sitelerinde bir şekilde yer alması kendi tanıtımları bakımından büyük önem taşımaktadır. Belediyelerin web sayfalarındaki kent rehberi, kent tarihi, şehir rehberi adı altındaki kültür sayfaları yeniden ele alınarak daha tanıtıcı ve yararlı bir hale getirmek mümkündür.

KAYNAKLAR

Çoruh, Mustafa, (2008). "Bilişim Teknolojisi, Ekonomisi ve Toplumu. Evde, Okulda, İşyerinde ve Kentte Yaşantımız Nasıl Değişiyor?", Ankara.

Güler, Birgül Ayman, (2001). "Yerel Yönetimler ve Internet", http://www.inet-tr.org.tr/inetconf7/Sunum/yerelyonetim.doc, 24.10.2015

Naralan, Abdullah, (2008). "Belediyelerin Resmi İnternet Sitesi Sahipliği İle Siyasi Partiler Ve Nüfus Arasındaki İlişki" C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 9, Sayı 2, 2008.

MOON M. Jae. (2002), "The Evolution of E-government Among Municipalities: Rhetoric or Reality?", Public Administration Review, Vol:62, No: 4; ss. 424-440

MULDER, E.J. (2004), "A strategy for E-government in Dutch Municipalities" Information and Communication Technologies: From Theory to Applications, 2004. Proceedings, 2004 International Conference on Volume, 19-23 April 2004 ss: 5 – 6

Web Kaynakları

http://www.tbb.gov.tr/belediyelerimiz/istatistikler/genel-istatistikler/

http://www.aksaray.bel.tr/

http:// http://www.bursa.bel.tr/

http://www.diyarbakir.bel.tr/

http://www.diyarbakir.bel.tr/

http:// http://www.edirne.bel.tr/

http://sinop.bel.tr/

http://www.denizli.bel.tr/

http://www.cankiri.bel.tr/

http://www.konya.bel.tr/

GÖSTERGEBİLİMİN PLASTİK SANATLARA YAKLAŞIMI

Arş.Gör. Mehmet Susuz
Yrd.Doç.Dr. Tarık Yazar

ÖZET

Göstergebilim, özellikle 1950'lerden sonra görüntüsel gösterge ya da gösterge dizgelerinin anlamlandırılması sürecinde etkin olarak faydalanılan bilim dalıdır. İlk zamanlarda, yazınsal metinlerin çözümlenmesinde kullanılan göstergebilim sonraki süreçlerde birçok farklı disiplinde kendisine yer bulmuştur.

Plastik sanatlar, sanatçının duygu ve düşüncelerinin izleyiciye aktarılması noktasında bir dil görevi üstlenir. Göndericinin/sanatçının alıcıya/izleyiciye iletmek istediği mesajların izleyiciler tarafından doğru bir şekilde anlaşılabilmesi gerekmektedir. Göstergebilimde, göstergelerin çözümlenip anlamlandırılması noktasında "uzlaşı" kavramı önemlidir. Özellikle plastik sanatların duygu ve düşünce ürünü olmaları, izleyicilerin sanatsal ürünleri anlamlandırmaları noktasında uzlaşımsal eksende birleşmelerini zorlaştırmaktadır. İzleyiciler, sanatçılardan dünya gerçekliğinde var olan durum ve nesneleri değişikliğe uğratmadan asli görünümlerine uygun şekilde sanatsal çalışmalarına yansıtmalarını isterler. Eserlerde kullanılan imgelerin izleyiciler tarafından algılanabilmesi, eserlerin göstergebilimsel açıdan "uzlaşı" noktasında anlamlandırılabilmesi için çok önemlidir. Eserlerin içerisinde yer alan şifre ve kodların izleyiciler tarafından çözümlenmesi eserlerin anlamlandırılmasında önem arz eder.

Bu çalışmada betimsel çözümleme yöntemi kullanılarak plastik sanatların bünyesinde barındırdığı göstergelerin anlamlandırılması sürecinde, göstergebilimin nasıl bir yaklaşım sergilediği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Öte yandan göstergebilimsel çözümleme yöntemleri kullanılarak plastik sanatların göstergebilimsel açıdan nasıl anlamlandırılabileceği açıklanmıştır. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, plastik sanatların bünyesinde barındırdığı göstergelerin anlamlandırılması sürecinde, göstergebilimin nasıl bir yaklaşım sergilediğini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Gösterge, Sanat, Plastik Sanatlar

APPROACH OF SEMİOTİCS TO THE PLASTİC ART

SUMMARY

Semiotics is a discipline which was used effectively in term of the meaning of visual indicator or index strings especially after 1950's.At first, semiotics that was used in the analysis the literary texts, found place itself in many different disciplines in afteryears.

Plastic Arts also undertake a language task at the point of transfer the thoughts and feelings of artist to the audience. The messages which sender/artist wants to convey to the receiver/observer should be understood correctly by the observers.In the semiotics, 'reconciliation' concept is important in point of resolved and meant.Especially because of the plastic arts are product of feeling and thought, at point of meaning the artistic production by observers complicates to unite at conventional axis.Observers wants artists to reflect to their studies without changing situation and objects which exist in the world reality, in according to their fundamental view.Imagery which is used in the work to be percieved by observers, it is very important to be meant the works in term of semiotics at point of 'reconciliation'.Passwords and codes which take place in the works, to be resolved by the observers is important to be meant the works.

In this study, it was tried to be put forth that how semiotics approaches, in the process of making sense the indicator that plastic arts include, by being used the descriptive analysis method.On the other hand, it was explained how plastic arts can be made sense in point of semiotic by being used the semiotic analysis methods.

İn this context, the main objective of study is to put forth that how semiotics approach in the process of being made sense the indicators that plastic arts include.

Keywords : Semiotics, Sign, Arts, Plastic Arts

Giriş

> "Resim de görsel bir anlatımdır ancak resmin dili herkesçe aynı somutlulukta ve aynı ayrıntıda anlaşılmaz" (Etike, 1995: 11).

Sanat, insanlığın varlığından itibaren günümüze kadar ki süreçte hem kuramsal hem de biçimsel anlamda değişim ve dönüşümler geçirmiştir. "Sanatlar, doğanın ve toplumun betimlemeleridir: Bu betimlemeler, gerçek ya da imgesel, görünür ya da görünmez, nesnel ya da öznel olabilir" (Guiraud: 1994: 88). Gönümüzde "temsil" özelliğini yitirmiş sanatsal üretimlerin klasik dönem sanat normlarıyla anlamlandırılamayacağı gerçeğini ortaya koymuştur. Öztokat'a göre, göstergebilimim günümüzde yazınsal metinlerin çözümlenmesi noktasında ulaştığı "yöntemsel olgunluk" görüntüsel göstergelerin anlamlandırılmasında katkılar sağlamıştır (Öztokat, 1998: 254). Günümüzde farklı formlara dönüşen sanatın anlaşılabilmesi için, eserin hem biçimsel hem de kuramsal alt yapısının incelenmesi gerekmektedir. Bünyesinde birçok görüntüsel göstergeyi barındıran plastik sanatların anlamlandırılması sürecinde göstergebilim değişik bakış açıları ortaya koymuştur. Bu bakış açılarının ortaya konulabilmesinde, Öztokat'ın belirttiği üzere, göstergebilimin yazınsal metinler üzerine yaptığı incelemeler, gelişen teknoloji ve değişen kültürel dokuların toplumun karşısına çıkarttığı sayısız görüntüsel göstergenin anlamlandırılmasına temel oluşturmuştur.

Çalışmanın problem cümlesi olarak, "toplumun yaşantısının düzenlenmesinde, sosyo-kültürel hayatın dizayn edilmesi sürecinde karşımıza çıkan dilsel ya da dil dışı göstergelerin incelenmesini ve anlamlandırılmasını görev edinen en etkili disiplinlerden birisi" olan göstergebilimin, yazınsal metinlerin çözümlenmesine yönelik göstermiş olduğu başarıyı plastik sanatlar gibi görüntüsel göstergeleri bünyesinde barındıran sanatsal üretimlerde gösterip gösteremeyeceği tezinin günümüzde de tartışma konusu olmasıdır. Çalışmamızı şu iki soru ekseninde oluşturmamız doğru olacaktır:

1. Göstergebilim, plastik sanatların çözümlenmesine yönelik nasıl bir yaklaşım sergiler?

2. Göstergebilimin yazınsal metinlerin çözümlenmesinde gösterdiği başarıyı görüntüsel göstergeleri bünyesinde barındıran plastik sanatların çözümlenmesinde de gösterebiliyor mu?

Bu çalışmanın özünde, plastik sanatların çözümlenmesinden ziyade, göstergebilimin plastik sanatların çözümlenmesi/anlamlandırılması sürecinde sergilediği yaklaşım şekline değinilecektir. Elde edilecek bulgular doğrultusunda sonuç bölümü oluşturulacaktır.

Gösterge ve Göstergebilim

> "Göstergebilim, çeşitli türden göstergelerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve anlamsal boyutlarını inceler" (Jean-Marie Floch)

Gösterge, ortaya koyduğundan farklı bir şeyi gösteren/işaret eden/belirten, ya da farklı bir olgunun yerine geçen bir bakıma onu temsil eden, duyularla algılanabilen, akla gelebilecek her türlü anlamlı anlamsız olguyu, tasarımı, işareti, şekli, nesneyi vb. isimlendirmede kullanılan bir kavramdır (Rifat, 2013: 97). Göstergebilim ise, diller, düzgüler, belirtgeler, vb. gösterge dizgelerini inceleyip anlamlandıran bir bilim dalıdır. Bu tanıma bakıldığında dil, göstergebilimsel konuların bir bölümünü oluşturur. Toplumun büyük çoğunluğu, bu alanda dilin ayrıcalıklı ve özerk bir yeri olduğuna inanır. Bu durum göstergebilimin "dilsel olmayan göstergelerin incelenmesi" şeklinde tanımlanmasına neden olmaktadır (Guiraud, 1994: 17). Toplum yaşamında sesli dil göstergeleriyle yazı göstergeleri olarak ifade edilen göstergeler

haricinde birçok gösterge dizgesinin varlığından söz edebiliriz. Bu farklı gösterge dizgelerini inceleyen bilim dalına göstergebilim denir. İşitsel, görsel, devimsel birçok göstergenin incelendiği bu bilim dalının inceleme alanına, sinema, tiyatro, yazın ve resim gibi sanatsal etkinlikler de girer (Vardar, 2001: 84). "Göstergebilimin yazınsal yapıt çözümlemeleriyle ilgili olarak ulaştığı yöntemsel olgunluk, sunulan incelemelerin nitelik ve nicelik açısından vardığı nokta bugün özellikle görsel söylemlerin çözümlenmesinde de belli bir ölçüde yakalanmıştır. Böylece görsel alandaki çözümleme çalışmaları da geniş bir göstergebilim kuramının içinde kendi yerini belirlemiştir. Göstergebilim dizgeleri içinde dilbilimin kavramsal, yöntemsel verilerini bulmak, saymak, sınıflamak yeterli değildir. Önemli olan bu verilerin göstergebilimsel çözümlemede nasıl bağıntı kurduğunu, nasıl işlediğini, nasıl kullanıldığını sorgulamaktır" (Karahan, 2004, 75). Görüntüsel göstergeler 1950 sonrası yoğun şekilde incelenmeye başlanmıştır. Bu dönemde özellikle Fransız Dilbilimci Roland Barthes'in çalışmaları bu kuramın gelişmesinde etkili olmuştur. Barthes, resimde görünen nesnelerin ve algılanan renklerin betimlemesini yaptığı ünlü Panzani makarnalarının reklam fotoğraflarını inceleyerek resmin içerdiği bildirileri çözümler. Bu süreçten sonra göstergebilimsel açıdan resim ya da görüntülerin çözümlemesine yönelik denemeler yapılmıştır. Plastik sanatların göstergebilimsel açınan analiz edilmesi, Félix Thürlemann'ın 1979 tarihli (Paul Klee, Analyse Sémiotique de Trois Peintures) tezinde İsveç'li ressam Paul Klee'nin üç tablosunu çözümlemiştir. Thürlemann bu çalışmasında, resimde anlamın oluşumu gibi karmaşık bir sürecin aslında yalın karşıtlıklar üzerine kurulu olduğunu göstererek, plastik sanatların da dilsel yapılar gibi ele alınıp incelenebileceğini vurgulamıştır. 1970'lerden sonra genel göstergebilimin temel ilkelerinden yola çıkan çoğu araştırmacının, resim, çizgi roman, fotoğraf, vb. gibi alanlara yönelik çalışmalar yaparak doğal dil dizgeleri dışındaki dizgelerin araştırılmasına ağırlık verdikleri görülür (Öztokat, 1998: 254).

Göstergebilim sanat ilişkisine, "göstergebilimi hangi sanat grubu içine koymamız gerekiyor? Jacques Fontanille onun yararlı sanatlar içinde olacağını, ancak incelemesi açısından hoşa giden sanatlarla da çok yakın ilişki içinde olduğunu belirtir (Fontanille, 2008: 220; Akt. Günay, 2014: 114). "Sanatsal bildirişimin kendine özgü yanı, sanatsal içeriğin bilgi-yönüyle değer- yönü arasındaki birliğin ve sanatın bu alt sisteminin kendi iç yapısının çözümlenmesi sırasında tartışılmıştı. Şimdi yapılması gereken şey, sanatsal bildirişimin niçin kendine özgü olduğunu göstermektedir; bunun da en açık kanıtı, sanatsal bildirişimin bir başka gösterge sistemi'ne çevrilemez, "kodu değiştirilemez" oluşudur. Burdan da anlaşılacağı gibi, sanatta, kendine özgü bir imgesel gösterge sistemine gereksinim vardır…" (Kagan, 2008: 269). Batu, 20. yüzyıl sürecinde sanatın kavramsal boyutunun ön plana çıkması, sanat eserlerinin anlamlandırılması/çözümlenmesi noktasında zorlukların yaşanmasına neden olduğunu belirtir (Batu, 2014: 115). Göstergebilim, yazınsal metinlerin anlamlandırılması noktasında birçok metot geliştirmiştir. Bu süreçte "uzlaşı" göstergebilimin vazgeçilmez değeridir. Sanatı var eden ontolojik değerler, sanata kendine has bir üslup/dil kazandırmıştır. Bu üslup sanatsal üretimlerin anlamlandırılma süreçlerinde farklı ya da uygun çözümleme metotlarının geliştirilmesini zorunlu kılmıştır.

Göstergebilimin Plastik Sanatlara Yaklaşımı

> "Sanat yapıtı bir biçimde gerçek dünyadaki imgelerin yeniden sunumu demektir" (Günay, 2014: 111).

Soyut düşüncenin sanatsal düzeyde somuta dönüştürülmesini sağlayan kişi sanatçıdır. Resim sanatı anlatımın görselleştirilmiş halidir. Resim dili yazınsal metinlerin aksine herkesçe aynı somutlukta, aynı düzeyde ve ayrıntıda algılanamaz. Yazının, resim sanatından anlamlandırılma sürecindeki farkı, yazınsal metinlerde yorum

yapılsa da sonuç itibariyle ortak bir ana fikirde uzlaşılmasıdır. Dolayısıyla metne farklı açılardan yaklaşılabilir (Etike, 1995: 11). Greimas'a göre, görsel göstergebilimin inceleme alanına resim, grafik tasarım gibi yüzeye uygulanan yapılar girmektedir. "Bu tür yapılar plastik bir söylem olarak ele alınarak bileşenleri ve temel öğeleri betimlenmelidir: Renk, renkli alanlar, çizgi ve çizginin kullanılması gibi temel biçimsel özellikler plastik metnin temel öğeleridir" (Greimas, 1984; Akt. Öztokat, 1998: 254-255). "Resim-göstergenin ayırıcı özelliği, anlamsal (semantic) işlevinin geniş kapsamlı olmasıdır. Bu nedenle imge-birimlerin keyfi niteliği sorun yaratmaz. Resim-gösterge, gitgide benzetmeci bir kılığa bürünmüş, bu da eski sanat yapıtlarından çoğunun yanlış yorumlanmasına yol açmıştır" (Tükel, 1989: 14). Görsel sanatlarda, sanatçının duygu ve düşüncesini izleyicilere aktarma noktasında en etkili kullanılan sanat dallarından birisi plastik sanatlardır. Benveniste, göstergebilimde göstergelerden kurulu bir dizgeden dizgeyi oluşturan göstergelerin de niteliğinden bağımsız olarak betileri biçimlendiren bir yapının olduğundan söz etmiştir. Plastik sanatların tümü bu yapıyı sergileyebilir. Bu noktada genelden ziyade bireysel bir durumdan söz edilebilir. Plastik sanatların göstergebilimsel analizinin temelinde "birim" kavramı yer alır. Şayet plastik sanatlar, göstergebilimsel açıdan çözümlenmek/anlamlandırmak isteniyorsa sorunun kaynağı olan noktaya temas edilmelidir. Çünkü bir dizge anlamlandırılmak isteniyorsa, kendini kullandığı anlamlama türüyle ifade etmelidir. Bir bakıma sorunun köküne inip kendi kuralları ekseninde çözüm bulmalıdır. Birim ve gösterge arasındaki ilişkiye değinen Benveniste, birim ve göstergenin aynı şey olmadığını birbirlerinden farklı bir yapıya sahip olduklarını belirterek, her göstergenin zorunlu olarak bir birim olduğunu fakat her birim'in ise bir gösterge olmadığını ya da olmayabileceğini vurgulamıştır. Kesin olarak ifade edilebilecek olan şeyin ise, dil'in birimlerden oluştuğu ve bu birimlerin de göstergeler olduğunu belirtmiştir. Plastik sanatları oluşturan birimlerin göstergebilimsel analizi sürecinde Benveniste iki soruna temas etmiştir: "1- Tüm gösterge dizgeleri birimlere indirgenebilir mi? 2- Bu birimler, yer aldıkları dizgelerde birer gösterge midir?" (Benveniste, 1995: 120).

Sanatçı, gerçekte var olan bir nesneyi eserinde kullanırken farklı şekillerde yorumlayarak eserine yansıtsa da, çıkış noktası o nesnenin gerçekte var olan görüntüsüdür. Ortaya çıkan yapıtın alıcısı ya da izleyicisi eseri yorumlama veya anlamlandırma sürecinde, eserde var olan nesneleri gerçekte var olan şekliyle algılamak ister. Farklı bir durumla karşılaştıklarında ise; "…bu ağaç böyle mi? mavi portakal olur mu? kedinin rengi hiç böyle olur mu?" (Günay, 2014: 111-112) benzeri sorular izleyici tarafından yöneltilir. Resim, dünya gerçekliğinin türlü şekillerle yüzeye yansıtılarak kavramsallaştırılmasıdır. Fakat izleyici, soyut resim ile dış dünya gerçekliği arasında ilişki kuramayabilir (Kıran, 1994: 103). Günay'ın ve Kıran'ın ifadeleri ekseninde, izleyici plastik sanatlara karşı zihninde oluşturmuş olduğu kurgusal yapının izlerini görmek ister. İzleyici, dünya gerçekliğinden besleyerek oluşturduğu bu kurguyu eserlerde göremediği zaman, sanatçı tarafından esere işlenen kod ve şifrelerin çözümüne yönelik çaba sarf etmek yerine eleştirel bir tutum sergiler. Özellikle modernizimden sonra ortaya çıkan sanatsal formların biçimden çok içeriği ön plana çıkarması, sanat ürünlerin izleyiciler nezdinde çözümlenip anlamlandırılmasını zorlaştırdığını söyleyebiliriz.

"Sanatsal biçim, birbirinden farklı, ama diyalektik olarak birbiriyle bağıntılı iki işi görmek zorundadır: birincisi, sanatsal bir içeriğe cisim verme; ikincisi, başlıbaşına bu içeriği iletme. Demek, sanatın iletişimsel bir işlevi oluşu, sanat biçiminin yalnızca kuruluşsal-estetik bir özellik değil, ama aynı zamanda, bir gösterge özelliği de taşıdığını ortaya koymaktadır. Buna göre, sanatın içeriği, onu dile getiren ve onu ileten gösterge sistemi açısından ele alındığında, sanatsal bildirişim olarak tanımlanabilir" (Kagan, 2008: 269). "Sanat göstergelerinde birincil yansıtma işlevi aşılarak, gösterge, gerçeği belli bir biçimde aktarmasını

sağlayan ikincil özelliklerle donanmıştır. Böylece, sanat fotoğrafı vesikalık fotoğrafla karşıtlaşır: Nasıl ressamın sanatı, sanat kaygısı gütmeyen fotoğrafçının zanaatıyle, plak yorumla, vb. karşıtlaşırsa. Yazın (edebiyat) ve özellikle de şiir dil sanatıdır. Ne var ki bunları incelemek deyişbilime (stilistik) düşer. Bu konular bizi burada yalnızca dolaylı olarak ilgilendirir" (Guiraud, 1999: 29). Plastik sanatlarda sanatsal üretim, birçok imgenin bir araya getirilmesi sonucu ortaya çıkar. Sanatçı ile izleyici arasındaki göndergeyi çözümleyebilmek için, sanatçının eserinde kullandığı şifre ve kodların izleyici tarafından tam anlamıyla çözümlenmesi gerekmektedir. Gösterge-taşıyıcı nesne olarak ifade edilen resmin benzetme dışı öğelerine değinecek olursak: "Bunlar renkli çizgi ya da benek gibi "imge birimleri"dir. Göstergesel resimlere özgü düzanlamsal benzerlik bakımından, bu öğeler, temsil ettikleri nesnelerden farklı niteliklere sahiptirler. Diyelim ki, elimizde aynı nesneyi gösteren ancak biri fırçayla çizilmiş, öteki keskin bir aletle yapılmış iki resim var. Bir gösterge olarak, iki resimde de çizgilerin her kesimi, tasvir edilen nesnenin ilgili kesimlerine uyacaktır. Oysa estetik bakımdan çizgi, kendine özgü nitelikleri olan insan-yapımı bir işarettir. Sanatçı ile seyircinin duyarlık ölçüsü, dikkatlerini bu görüşten ötekine rahatça kaydırabilme, bunun da üzerinde, resimdeki birim nitelikleri görüp değerlendirebilme gücüne bağlıdır" (Tükel, 1989: 14).

Sanatçının eserini üretirken, toplum ile arasında yapmış olduğu sözleşmeyi Günay şu şekilde ifade eder, "Resim bağlamında anlatı izlencesi nasıl olacak dersiniz, toplumsal (toplum ile ressam arasında) bir sözleşme yapılmaktadır. Bu eyletim aşamasıdır. Bir bakıma ressama, topluma ait değerler içinde topluma yararlı olacak, asıl olarak da toplumun hoşuna gidecek resim yap denir" toplum ile sanatçı arasındaki bu sözleşmeye binaen sanatçı eserini üretir ve toplumun beğenisine sunar. Toplumun eseri beğenip beğenmemesi toplumsal bir kanun olarak değerlendirilebilir (Günay, 2014: 119). "Resimgesel nitelikleri gereği, toplumsal göstergeler, güzel duyusal göstergelerle yakınlaşırlar. Bu bir raslantı değildir. Çünkü toplumsal iletişimde gönderici, büyük bir çoğunlukla göstergenin taşıyıcısıdır; aynı zamanda da göndergesidir. Özne ile nesnenin böylesine birbirine karışması, olsa olsa göndergesel işlev ile coşkusal işlevin birbirine bulaşmasını kolaylaştırabilir" (Guiraud, 1994: 113). "Görsel ve işitsel göstergelerin sınırları içinde, sanat yaratımı, imgesel gösterge kurmanın her türlü aracına hizmet edebilir. Resim sanatının da kendine özgü bir imgesel gösterge sistemine gereksinimi vardır. Burada ki sanatsal göstergeler birer açık dizge niteliğinde yeni anlamlama biçimleri üretirler. Sanatsal biçim ise, bir imgesel gösterge modeli ve sistemi olduğu kadar, maddi bir kurulma ve özgül bir dil olup, estetik ve iletişimsel değerin taşıyıcısıdır. İmge, dış dünyadan edinilen izlenimlerin ya da gerçek dışı şey ya da olguların dönüşüme uğraması olarak insan bilincindeki yeni duyusal ya da düşünsel yansılardır" (Karahan, 2004: 78). "Resim gibi olan görsel göstergeler ya da motifler: Gösteren ile dış dünya göndergesi arasında bir "benzerlik" algılandığında, ya resim göstergesi, ya da motif söz konusudur. Motif kavramı doğrudan resim sanatına gönderme yapar, bir başka deyişle resmin göstergesidir. Çünkü, resim "bir nesnenin grafik ya da plastik sanatlarla temsil edilmesi" olarak da tanımlanır" (Kıran, 1994:97). Günay'a göre "sanat yapıtı bir biçimde gerçek dünyadaki imgelerin yeniden sunumu demektir. Bu yeniden sunumda gerçeğin yansıtılması ya da yansıtılma biçimi önemlidir. Hatta en çok tartışılan şeylerden birisi, bu gerçek ya da gerçeklik kavramının sanatta nasıl yansıtıldığıdır" (Günay, 2014: 111). Dünya gerçekliğinden var olan göndergelerin resmedilmiş şekillerinde yer alan göstergeler birbirinden farklıdır. Birbirine benzemez. Aşina olduğumuz, bildiğimiz ve her yönüyle tanıdığımız nesne ya da nesnelerin resmini yaparken, artık nesnenin var olan biçimi gözümüzde farklı anlamlar ya da özellikler kazanır. Nesnelerin bu özellikleriyle alakalı kendimizi sorgulayarak, aslında nesnenin var olan fakat varlığının farkına varamadığımız yönlerinin olduğunu fark ederiz (Kıran, 1994: 97).

Görsel sanatlarda, sanatçının duygu ve düşüncesini izleyicilere aktarma noktasında en etkili kullanılan sanatın dalından birisi plastik sanatlardır. Plastik sanatların, göstergebilimsel çözümlenmesinde Benveniste, güçlüklerle karşılaşıldığını ifade ederek şu soruları sorar:

-Çok belirsiz "plastik" kavramı dışında tüm bu sanatlar arasında ortak bir şey var mıdır?

-Her birinde ya da en azından birinde, ele alınan dizgenin birimi olarak görülebilecek biçimsel bir kendilik bulabilir miyiz?

-Resmin ya da çizimin birimi ne olabilir?

-Figür mü, çizgiler mi, renk mi?

-Biçimde ortaya konan sorun bir anlam taşır mı? (Benveniste, 1995: 119).

"Resim, çizim, yontu gibi değişmez ya da değişken imgeler kullanan betileyim sanatlarında ise birimlerin varlığı bile tartışma konusudur. Bunlar ne tür birimler olabilir? Renkler söz konusuysa, temel dereceleri adlarıyla belirlenmiş bir dizi oluşturdukları bilinir. Renkler adlarıyla belirtilmiştir, ancak kendileri bir şey belirtmez: hiçbir şeye gönderme yapmaz, belirgin ve kesin bir biçimde hiçbir şey çağrıştırmaz. Sanatçı bunları seçer kaynaştırır, istediği gibi tuvali üstünde düzenler: sonuç olarak yalnızca sanatçının oluşturduğu yapı içinde düzenlenirler ve ancak sanatçının yaptığı seçimler ve düzenlemeler aracılığıyla bir "anlam" kazanırlar. Sanatçı böylece kendi göstergebilimini yaratır. Kendi düzenlemelerinde anlamlı kıldığı özelliklerle karşıtlıklarını kurar. Belirlenmiş bir gösterge dizelgesinden yola çıkmaz ve kendisi de böyle bir dizge oluşturmaz. Bir gereç olarak renk, hiçbiri dil göstergesiyle eşdeğerlilik taşımayan sonsuz çeşitlilikte derecelenebilir ayırtılar içerir" (Benveniste, 1995: 121). Sanatçı sanat eserinin üretim sürecinde etken bir konumdadır. Dolayısıyla sanatçı üretimini oluştururken; imgelerin kurgulanıp yüzey üzerinde kompoze edilişi, üreticinin yani sanatçının tekelindedir. "Ressam tarafından tuvale aktarılan ileti şifrelenmiştir". Sanatçının, oluşturduğu eserin göstergebilimsel temele oturtulabilmesinde kullanacağı kodların ve şifrelerin kurgulanışı izleyicilerin eseri anlamlandırabilme çabalarında önemli bir etkendir (Sönmez, 2012: 8). Sanatçı eseri üretirken, sanatın genetiğinde yer alan özgün, yeni, farklı, yaratıcı, vb. değerleri göz önünde bulundurarak, dil göstergelerinin kalıplaşmış değerlerinin dışına çıkarak özgün kompozisyonlar oluşturur. Yazınsal metinlerde kullanılan dil göstergelerinin alıcı/gönderilen nezdinde bulduğu karşılığın, sanatsal üretimlerde kullanılan göstergelerin aynı ölçüde değer bulabilmesi, özünde "sanatçının duygu ve düşüncelerinin estetik düzeyde ifade edilmesi" olarak belirtilen sanatın morfolojik yapısına aykırıdır. Bunu sağlayan şey ise, sanat eserini oluşturan resmin elemanlarının izleyici nezdinde yoruma açık olması ve dilsel göstergelerden daha az "saymaca" yani "uzlaşımsal" eksende karşılık bulmasından kaynaklanmaktadır.

"Resimgesel ıralarından dolayı, güzelduyusal göstergeler, mantıksal göstergelere göre çok daha az saymacalaşmış; bundan dolayı da çok daha az düzgüleşmiş ve toplumsallaşmıştır. Kuşkusuz bu göstergeler saymacadır; hem de kimileri yüksek düzeyde…Ama bu saymacalık hiç bir zaman bağlayıcı, kaçınılmaz, genel, mantıksal göstergelerin gerektirdiği zorunlu bir nitelik değildir. Güzelduyusal gösterge bir yerden sonra her türlü saymacalıktan sıyrılır; anlam da betimgede bütünleşir. Bu nitelik kendisine, yaratıcı gücünü kazandırır" (Guiraud, 1994: 86-87). "Resimdeki imgelerin izleyici tarafından algılanması bir takım kültürel birikimleri içerir. Sanatçının kodlara ve uzlaşımlara aykırı bir biçimlendirme edimine girme olasılığı gibi, izleyicinin de bunları açımlaması farklı düzeylerde gerçekleşebilir. Anlamın çok yönlülüğü de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Sanatta anlatım gücü, yani sanatsal imgeler halinde sanatçının kendi düşünce ve duygularını dile getirmesi sanatsal yaratımın genel ve mutlak zorunlu bir öğesi olup, onsuz hiçbir sanat tarzı düşünülemez" (Karahan, 2004: 78). "…dil dışı göstergelerde, birimler dildeki kadar açık bir şekilde saptanmamışlardır, birimlerin eklemlenme katları da daha az sayıda olabilir. Resimde, dildeki

sese karşılık gelebilecek en küçük birimlerin bulunup bulunmadığı tartışma konusudur. Öte yandan, figüratif resimde, resmi düzanlam katında anlamak için şifre bilgisine gerek olmayabilir. Dilde bir sözcüğü tanımak için şifreyi bilmek, o dildeki belli bir ses zincirinin belli bir kavramı çağrıştıracağını öğrenmiş olmak gerekir. Oysa bir resimdeki bir kadının yüzünü ya da bir tabureyi tanımak için, böyle bir şifre bilgisine gerek yoktur" (Erkman – Akerson, 2005: 129). Göstergebilimsel çözümleme aşamalı bir şekilde gerçekleşir. Bu süreçte çözümlemesi yapılacak yazınsal ya da görsel (resim, afiş, film, vb.) göstergelerin, iki temel yapıdan oluştuğu ilkesinden yola çıkılarak göstergenin ilk etapta yüzey yapıları incelenir. Bu inceleme, metnin, söylemin ve görselin anlatı ve betisel boyutunu kapsar. Bu düzeyde saptanan ilişkiler ekseninde göstergelerin göstereninden yola çıkarak gösterilenine yani yan anlamına yoğunlaşılır. Yüzeysel yapıda metnin anlatısal boyutu, söylemsel ve izleksel katmanları incelenir. Derinsel yapıda ise, metnin yüzeysel yapısını oluşturan evrensel nitelikli birbirine benzer anlamların yinelenişiyle saptanan, bir nevi yardımcı olabilecek ipuçları betimlenir (Öztokat, 2004:152). Erkman – Akerson'a göre ise, "…resimde, dildeki sözcük birimleri gibi, üstünde tam olarak uzlaşılmış birimler de yoktur. Bir dili konuşan kişiler, sözcükleri, ufak tefek sesletim farklarıyla da olsa, temelde aynı şekilde söyler. Oysa resimde, bir nesneyi türlü şekillerde yansıtmak mümkündür. Ama, resimde de, özellikle figüratif resimde, bir dizim (sentagma) anlayışı vardır. Resim bütünüyle, belki de sözce, hatta metin düzeyinde ele alınır, iletisi ancak böyle alımlanır. Yani, dilde olsun, dil dışı dizgelerde olsun, göstergelerin anlam değeri kazanmaları sözcelem, kültür ve yaşam bağlamında gerçekleşir. Özellikle de sanat yapıtlarında ve edebiyatta yananlam katlarına geçerken!" (Erkman – Akerson, 2005: 129). Plastik sanatlarda ortaya çıkan sanatsal üretimlerin bazılarında, betisel anlamda düzanlam ve yananlam ilişkisi kurulsa da, bazı sanatsal üretimler ise izleyici açısından bilmeceyi andıran karmaşık bir yapı ortaya koyabilir (Karahan, 2004: 79).

Soyut sanatın göstergebilimsel açıdan anlamlandırılma sürecinde yetersiz ya da eksik kalınmasının nedeni, sanatsal üretimlerde kullanılan göstergelerin dünya gerçekliğinden uzak olması ve belirgin bir nesneye göndermede bulunmayışıdır (Günay, 2014: 132). Lévi-Strauss soyut sanata karşı eleştiriler yöneltmiştir. Bunun nedeni olarak, "soyut sanatın anlam iletmeyişinden kaynaklanmakta" olduğunu söyleyebiliriz. Soyut sanatın ortaya koyduğu Anlambilimsel (semantik) sorun burada ortaya çıkmaktadır. Sanat yapıtı dünya gerçekliğinden tamamen kopuk biçim ve simgelerle kurulmaz. "Gerçeklikle bağlantılarını koparmış bu biçimler ve simgeler, 'kendi başlarına anlamlı öğeler' değillerdir". Bu eksende düşündüğümüzde, soyut sanat dünya gerçekliğinden tamamen koparılarak gösterdiği imgeler, biçimler ve simgeler arasında maddi bir ilişki kuramayarak saymaca (uzlaşımsal) olarak ifade edemeyeceğimiz gösterge ya da gösterge dizgeleri oluşturacaktır. Lévi-Strauss'un ifadeleri doğrultusunda; "soyut sanat, hem bir dilbilimsel gösterge gibidir (gösterdiği şeyle maddi ilişkisi olmaması açısından: Kısaca nedensiz'dir. Hem de ilişkinin, verili ve herkesçe bilinen bir ilişki olmaması açısından: Kısaca, saymaca değil'dir). Dolayısıyla, soyut sanat, tastamam bir dilbilimsel gösterge üretmiyor" (Yavuz, 2005: 223). Lévi-Strauss, sanatsal yapıtların gönderici alıcı arasındaki iletilen anlamın boyutunun azalmasını, anlamın yerini taklidin ve yanılsamanın almasından kaynaklandığını ifade eder. Özellikle bu durum soyut sanatta gerçekleşir. Şayet anlamlandırma sürecinde saymaca bir durum söz konusuysa bu rastlantısal bir durumdur (Yavuz, 2005: 223). Diyerek bir anlamda, göstergebilimsel açıdan soyut sanatın izleyicinin dünya gerçekliğinden edindiği gözlemler ile zihninde oluşturduğu imgesel şemalara soyut resmin; biçim, imge ve simge kurgusunun zihinde canlandırılan imgelerin görüntüsel göstergeleri ile bir benzerlik göstermeyeceği ve eşleşme sağlamayacağı için, soyut resmin bünyesinde yer alan göstergelerin uzlaşımsal eksende bir karşılığı olmayacaktır.

"Sanatlar, gerçekliği betimgeleme yöntemleridir; güzelduyusal gösterenler de, duyularla kavranabilir

nesnelerdir. Soyut resim'den söz etmenin bir anlamı yoktur; çünkü tüm resimler somuttur. Betimgesiz (non figuratif) resim sanatına gelince, bu terim yalnızca gösterilen düzleminde böyle bir ada uygun düşmektedir; ama resim göstereni betimgesi olmayan bir gerçekliğin biçimi ve imgesidir. O nedenle güzelduyusal bildirinin, bizi anlama götüren o yalın geçişlilik işlevi yoktur; kendi içinde bir değer taşır; kendisi bir nesnedir, bir nesne-bildiridir..." (Guiraud, 1994: 86). Günay, soyut resmin, resim sanatının figüratif resme göre daha gelişmiş aşaması olduğundan söz eder. Bu ifadesini, yeniden sunum ile yeni sunum kavramlarını ortaya koyarak açıklamaya çalışır. Yeniden sunumu, var olan nesnelerin tuval üzerine aktarılması olarak açıklarken; yeni sunum kavramını ise, var olan nesnelerin sanatın üreticisi olan sanatçının duygu ve düşünceleri ile üretilen, özünde özgünlük ve öznellik niteliklerini barındıran eserler için kullanmıştır. Bir bakıma var olanın olduğu gibi yansıtılmasından ziyade, var olandan yola çıkıp var olmayan, yeni değişik, özgün, farklı, vb. bir kompozisyonu oluşturmaktır (Günay, 2014: 127). "Soyut resim plastik betilerin tek başına anlamlandırmanın oluşturucusu, tek başına gösterge olduğu ve dolayısıyla anlatım biçimi olarak kullanıldığı sanat dillerinden biridir. Soyut resimde renk, geometrik desenler, ışık, doku ve yüzeylerin kullanılmasıyla anlam oluşturulur" (Karahan, 2004: 81).

Göstergebilimciler, göstergebilimsel çözümlemelerde sanat yapıtının sadece dış yüzeyini yani düzanlamsal boyutunu değil, aynı zamanda eserin içeriğini bir bakıma yananlamsal boyutunun da çözümlenmesi/anlamlandırılması noktasında değişik metotlar geliştirmişlerdir. Bu metotlar göstergebilimin, yapısalcılık ve yapıbozumcu (yapısökümcü) ilkeleri doğrultusunda uygulanır. Yapısalcılık, zaman dilimleri göz önünde bulundurularak eserin ya da dilin yüzeydeki görüntüsünden ziyade, eserin derinlerinde yatan birimlerin tek başına değil birbirleriyle olan ilişkilerinin çözülerek eserin yüzeysel görüntüsünün de anlamlandırılabileceği düşüncesidir (Erkman-Akerson, 2005: 106-107). Yapısalcılar, bir metnin anlaşılabilmesi için metnin içerisinde yer alan ayrımların idrak edilmesinden/çözümlenmesinden geçtiğine inanırlar (Rifat, 2011: 31). Yapıbozum ilkesi ise, Fransız filozof Jacques Derrida'nın ortaya attığı, her göstergenin bir başka gösterge ürettiği ve bir bakıma sonu gelmeyen "göstergeler zincirinin" oluşum sürecini ifade eder. Dolayısıyla göstergeden göstergeye geçiş süreci, başlangıçta yazarın ya da sanatçının ortaya koyduğu anlamsal boyut izleyicinin aşırı yorumuna maruz kalıp sınırsız bir anlam boyutuna ulaşacaktır (Aysever, 2004: 95-99 arası). Özellikle bu noktada Umberto Eco'nun "aşırı yorum riski" olarak ifade ettiği durumu ortaya çıkartır. Bu risk eserlerin anlamlandırılma/çözümlenme süreçlerinde kullanılacak yöntemlerin daha sistemli bir düzeye getirilmesi zorunluluğunu ortaya çıkarttığı söylenebilir (Batu, 2014: 124).

"Plastik sanatlarda, özellikle 1950 sonrası ortaya çıkan sanatsal üretimlerde kullanılan göstergelerin anlamlandırma süreci, sisli bir havada karşılaştığımız nesneleri tam anlamıyla tanımlamakta zorlanarak yoruma açık ifadeler kullanmamıza benzer".

Sonuç

Günay'a göre, "sanat yapıtı gerçeğin yeniden oluşturulduğu bir uzam olarak görülür. Ancak gerçeğin algılanması verici ile alıcının, sanatçı ile izleyicinin bazı ortak değer yapılarına, paylaşılmış bilgilere sahip olması ve aralarında bu bilgilerin çok olmasına bağlı olarak artar ya da eksilir (Günay, 2014: 132). Göstergebilimciler, plastik sanatların göstergebilimsel açıdan çözümlenmesine yönelik çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmaların bazılarında plastik sanatların göstergebilimsel açıdan çözümlenebileceği, bazılarında ise göstergebilimin, yazınsal metinleri anlamlandırma başarısını plastik sanatlarda gösteremediği dolayısıyla plastik sanatların anlamlandırılma sürecinde göstergebilimin zorlandığı düşüncesi ortaya çıkmıştır. Günümüzde bile bu konu tartışma yaratmaktadır. Paul Valéry'nin ifade ettiği gibi, "Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan

vardır; bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır" (Benjamin, 2013: 50). ABD'li sanat eleştirmeni Arthur Danto'nun (Danto, 2014) "Sanatın Sonundan Sonra" isimli kitabında, 1950 öncesinde ortaya çıkan sanatsal formlar ile 1950 sonrasında ortaya çıkan sanatsal formlar arasında farklılıkların olduğunu ifade ederek "sanatın sonu" tezini ortaya atmıştır. Danto, 1950 sonrası sanatsal üretimlerin çözümlenmesinin, o dönemin sosyo-kültürel yapısının analiziyle mümkün olabileceğini vurgulamıştır. Bu eksende düşünecek olursak, sanat eserlerinin kalıplaşmış çözümleme yöntemleri artık yerini farklı yöntemlere bırakmak zorundadır. Özellikle çağdaş sanatın, biçiminden çok içeriğinin ön planda olması ve bünyesinde barındırdığı şifre ve kodların sanatçı eksenli/odaklı oluşturulması, göstergebilimcilerin alışılmış çözümleme kalıplarının dışına çıkmalarına neden olmuştur. Bu durumun sonucu olarak ele alınan sanatsal formların çözümlenip anlamlandırılması göstergebilimcileri oldukça zorlamaktadır.

Sanatçı, bazı figüratif çalışmalarında göndergenin izleyici tarafından yorumlanmasını isteyebilir. Örneğin, ABD'li ressam Whistler'in "Battersea Köprüsü" isimli tablosunda, köprünün üzerindeki siyah lekelerin insan figürü olup olmadığı sorusuna "onlar siz ne olmasını isterseniz odurlar" (Yavuz, 2010: 233) cevabını veren sanatçı, eserin yorumunu izleyiciye bırakarak, izleyicinin hayal gücünü sınırlandırmak istememektedir. Figüratif resim ve soyut resim, dünya gerçekliğinin sanatçı odaklı esere yansıtılmasıyla anlam kazanır. Figüratif ve soyut resmin anlamlandırılması süreçleri açısından farklı konumlandırılmalıdır. İzleyici figüratif resimde resmin düzanlamını, zihinde yer alan dünya gerçekliği ile karşılaştırıp örtüşen noktaları ifade ederek anlamlandırma sürecine başlar. Bu tür çalışmaların yananlamlarının çözümlenebilmesinde, sanatçının kullanmış olduğu şifre ve kodların tam anlamıyla algılanması gerekmektedir. Soyut resimde ise, durum figüratif resimlerin anlamlandırılma sürecinden çok daha karmaşıktır. Özellikle Derrida'nın "yapısökümcü" anlayışı ile, göstergelerden yeni göstergeler üreterek sonu olmayan bir anlamlandırma sürecinde soyut sanatın tam anlamıyla çözümlenemeyeceği ortadadır. Bu noktada Eco'nun (2013) "Yorum ve Aşırı Yorum" kitabında da belirttiği üzere, eserde sanatçının vermeye çalıştığı mesajların izleyici/gönderilen tarafından farklı şekillerde yorumlanabileceği, eserin çözümlenme sürecinde "anlam kaymasının" yaşanabileceğini belirtmiştir.

Göstergebilimciler, plastik sanatların çözümlenmesine yönelik olarak klasik sanatın kuralları ekseninde çözümleme metotları geliştirmişlerdir. Fakat, sanatın 1950 sonrası biçimselliği terk edip kuramsallığı ön plana çıkarması izleyicileri sanat eleştirisi noktasında savunmasız bırakmıştır. Hangi çözümleme yöntemi geliştirilirse geliştirilsin sanatsal üretimlerin sanatçı mezkezli biçimlendirilen eserler olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla, bu tür üretimlerin anlamlandırılmasında uzlaşımsal (saymaca) değerler aramak mantıklı değildir. Şayet plastik sanatlarda incelenen göstergelerde uzlaşımsal dokulara rastlanırsa bu durumun tesadüfi olabileceği unutulmamalıdır. "…resim bir yanıyla bir şeyi açığa çıkaran, diğer yanıyla ise bir şeyi saklayan bir durumdur" (Günay, 2014: 125). Göstergebilim ise, resmin sakladığı dokuların çözümlenmesine yönelik kullanılabilecek en önemli disiplindir. Fakat göstergebilim bu anlamlandırma sürecini gerçekleştirirken, yazınsal metinlerin anlamlandırılmasında kullandığı yöntemlerden ziyade, sanatın ontolojisine uygun olarak geliştireceği farklı çözümleme metotlarıyla çözümlemenin sağlanabileceği söylenebilir.

Öneriler

Zafer Gençaydın "sanatçı çağının filozofudur" diyerek bir bakıma sanatçıyı, yaşadığı dönemin sosyo-kültürel yapısını en iyi analiz edip eserlerine yansıtan kişi olarak ifade eder. Sanatsal üretimler tarihsel belge niteliğindedir. Dolayısıyla göstergebilim, sanatsal üretimlerin çözümlenme sürecinde "tarihsellik" olgusunu göz ardı etmemelidir.

1950 sonrası sanatsal üretimler, klasik sanat eleştirisinde referans alınan; biçim, renk, imge, simge, nesne, vb. birimlerin yanında, eserin

üretildiği çağın sosyo-kültürel yapısı ile sanatçının kuramsal alt yapısı da anlamlandırma sürecinde göz önünde bulundurulmalıdır.

Göstergebilim sanatsal üretimlerin çözümlenmesi noktasında geliştirmiş olduğu metotların günümüz sanatsal formlarının anlamlandırılması noktasında yetersiz kaldığı aşikardır. Sanatsal üretimlerin çözümlenme sürecinde, eserlerin dönemsellik özelliği, biçimsellik özelliği ve en önemlisi eserin üreticisi olan sanatçının kuramsal alt yapısı eserin anlamlandırılma sürecinde ipucu ve kodları izleyiciye sunar. Dolayısıyla bu değerler göz önünde bulundurularak göstergebilimsel çözümleme metotları geliştirilmelidir.

Kaynakça:

Aysever, R. Levent. (2004), "Bu Çağın Metinleri", Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 21, Sayı: 2, s.s. 91-100.

Batu, Bengü. (2014), "Sanat Yapıtı Eleştirisinde Karşılaşılan Sıkıntılar ve Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi", SDÜ Arte - Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Cilt:7, Sayı:13, s.s. 114-128.

Benjamin, Walter. (2013), "Pasajlar", Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı, Çev. Ahmet Cemal, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 10. Bas.

Benveniste, Emile. (1995), "Genel Dilbilim Sorunları", Çev. Erdim Öztokat, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Danto, Arthur C. . (2014), "Sanatın Sonundan Sonra", Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, Çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2. Bas.

Eco, Umberto. (2013), "Yorum ve Aşırı Yorum", Çev. Kemal Atakay, Can Sanat Yayınları: İstanbul, 7. Bas.

Erkman-Akerson, Fatma. (2005), "Göstergebilime Giriş" , Multilingual Yayınları: İstanbul.

Etike, Serap. (1995), "Sanat Eğitimi Yazıları", İlke Kitabevi Yayınları: Ankara: 1. Baskı.

Fontanille, Jacques. (2008), "Pratiques Sémiotiques", Paris: PUF, Coll, "Formes Sémiotiques".

Guiraud, Pierre. (1994), "Göstergebilim", Çev. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi Yayınları: Ankara, 2. Bas.

Guiraud, Pierre. (1999), "Anlambilim", La Semantique, Çev. Berke Vardar, Multılıngual Yayınevi: İstanbul.

Günay, Veli Doğan. (2014), "Doğrulama Ulamı Bağlamında Sanat Yapıtında Doğru Ya Da Yanlış", İletişim Araştırmalarında Göstergebilim-Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı, Literatürk Academia: Konya, s.s.111-134.

Kagan, S. Moıssej. (2008), "Estetik ve Sanat Notları", Çev. Aziz Çalışlar, Karakalem Kitabevi: İzmir, 1. Baskı.

Karahan, Çağatay. (2004), "Dil Dışı Gösterge Olarak Sanat/Resim", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 1, s.s. 75-83.

Kıran, Ayşe. (1994), "Dil İle Resmin Buluştuğu Yer", Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:2, s.s. 89-104.

Öztokat, Nedret. (1998), "Göstergebilim ve Plastik Sanatlarda Çözümleme", Xll. Dilbilim Kurultayı Bildirileri, s.s. 253-258.

Öztokat, Nedret. (2004), "Göstergebilimsel Bir Okuma: Germinal", Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 2, s.s. 151-168.

Read, Herbert. (2014), "Sanatın Anlamı", Çev. Nusin Asgari, Hayalperest Yayınevi: İstanbul, 1. Baskı.

Rifat, Mehmet. (2011), "Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları", Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 2. Bas.

Rifat, Mehmet. (2013), "Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü", Kavramlar-Yöntemler-Kuramcılar-Okullar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul, 1. Bas.

Sönmez, Özge. (2012), "Soyutlamacı Resmin Okunmasına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım", SDÜ Arte - Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 9, s.s. 1-21.

Tansuğ, Sezer. (1993), "Sanatın Görsel Dili", Remzi Kitabevi: İstanbul, 3. Baskı.

Tükel, Uşun. (1989), "Resim Gösterge Bilimi'nin Bazı Sorunları", Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 4, s.s. 9-15.

Vardar, Berke. (2001), "Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri", Multilingual: İstanbul.

Yavuz, Hilmi. (2005), "Yazın, Dil ve Sanat", Boyut Yayın Grubu: İstanbul, 3. Baskı.

Yavuz, Hilmi. (2010), "Okuma Biçimleri", Varlığın ve Sanatın Dili, Timaş Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

"GRAFİK TASARIMDA KOMPOZİSYONUN FİBONACCİ SPİRALİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ"

Arş. Gör. Melike Atılkan
Ar ş. Gör. Duygu Kızıldemir

Özet

Geçmişten günümüze birçok sanat alanında karşılaşılan ve aslen doğada var olduğu gözlemlenen Fibonacci Spirali'nin grafik tasarımda da sıkça kullanıldığı görülmektedir. Bu bulgunun sahibi Ortaçağ'ın en büyük matematikçilerinden Fibonacci'dir. Fibonacci dizisi 0'dan başlayarak kendinden önceki iki sayının toplanması ile sonsuza dek sürer. Bu oranlarla oluşturulan spiralin kapsadığı alan içerisine yerleştirilen düzenlemelerle, orantılı ve herkes tarafından beğenilen bir estetik algı oluşturulmaktadır. Bu spiral, Rönesans dönemi mimari ve sanat eserlerinde, fotoğraf sanatında ve günümüzde artık hemen her yerde karşılaştığımız grafik tasarıma kadar birçok alanda kullanılmaktadır. Her ne kadar günümüzde grafik tasarımda modern yaklaşımlardan yararlanılsa da, belli bir oran-orantıdan oluşan kompozisyon değeri, önemini her zaman korumaktadır. Yapılan tasarımlarda kullanılacak olan kompozisyon elemanlarının, bu spirale göre yerleştirildiğindeki dağılımın doğruluğu ve verilmek istenen mesajın spiralin merkezine yerleştirilmesiyle oluşturduğu etki şaşırtıcıdır. Bu çalışmada Fibonacci spirali kullanılarak yapılmış olan tasarımların etkisi ele alınarak, ne derece işe yaradığı aktarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Fibonacci Spirali, Kompozisyon, Oran ve Orantı

"EXAMINATION OF COMPOSITION IN GRAPHIC DESIGN WITHIN THE CONTEXT OF FIBONACCI SPIRAL"

Abstract:

Fibonacci spiral that is encountered and observed in many different art fields from past to present, which originally exists in nature, is also being frequently used in Graphic Design. The owner of this finding is one of the largest medieval mathematicians Leonardo Fibonacci. Fibonacci sequence starts from zero and goes on with the addition of the two previous numbers and it lasts forever. Arrangements, which are placed in the areas that are covered by this spiral, which created with this ratio, help to create an aesthetic perception, which is commonly approved. This spiral is being used in Renaissance architecture and art, in photography and in many other fields like graphic design that we come across everywhere in nowadays. Although modern approaches are being used in graphic design in these days, value of a composition, which is created by a specific ratio and proportions, still remains. The accuracy of distribution of the design's composition elements, which arranged according to this spiral and the effectiveness of the given message, which placed at the center of this spiral, is surprising. In this study, the effect of the designs that are created by using Fibonacci spiral will be discussed, and their effectiveness will be conveyed.

Key Words: Graphic Design, Fibonacci Spiral, Composition, Ratio and Proportion

FIBONACCI KİMDİR?

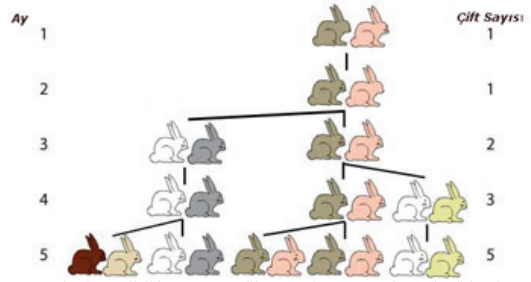
Guglielmo isminde zengin bir tüccarın oğlu olan Fibonacci asıl ismiyle Leonardo 1170 yılında İtalya'nın Pisa kentinde dünyaya geldiği bilinmektedir. (Grimaldi, 2011, s.3) Babasının işi gereği sürekli seyahat halinde olan Fibonacci bu durumun avantajlarından yararlanmıştır. 1190 yılında babasının diplomatik görevi gereği Cezayir kentinde Bugia, şimdiki ismiyle Bejaia bölgesine taşınmalarıyla birlikte Leonardo Kuzey Afrika da eğitim görme olanağı elde etmiştir. (O'Connor ve Robertson, 1998) Burası Fibonacci'nin Müslüman bir öğretmenden ders almasıyla, Hint-Arap rakamlarıyla tanıştığı yer olarak bilinmektedir. Bu sayede Hint-Arap rakamlarıyla işlem yapmayı öğrenmiş olup Latin rakamlarıyla Hint-Arap rakamları arasında kıyaslama şansına sahip olmuş ve aralarındaki farkı çözümleme olanağı elde etmiştir. Aynı zamanda bir ticaret adamı olarak sürdürdüğü yaşam sayesinde birçok Akdeniz

ülkesini gezme fırsatı yakalamış ve yine bu sayede birçok farklı aritmetik sistemleri kullanabilme ve birçok Arap matematikçiyle çalışma olanağı da elde etmiştir. 1200 yılında Pisa şehrine geri döndüğünde, Hint-Arap rakamlarının İtalya'da kullanılan Roma rakamlarıyla kıyasladığında, zariflik, sadelik ve pratiklik yönünden daha başarılı olduğunu savunmaya başlamıştır. (Grimaldi, 2011, s.3)

O dönemlerde Avrupa'da roma sayı sistemi yaygın olarak kullanılmaktadır. Tecir (2013)'e göre bu geleneğe karşı çıkan bilim insanı yayınladığı eserinde 9 hint rakamı 9,8,7,6,5,4,3,2,1 ve bu dokuz rakama 0 işaretinin de eklenmesiyle herhangi bir sayı yazılabilir ifadesini kullanarak hint arap sayı sistemini avrupalılara tanıtmıştır. Fibonacci öğrendiklerini ünlü eseri Liber Abaci isimli kitabında toplamıştır. (O'Connor ve Robertson, 1998) Bu sayede, Avrupa'da Roma sayı sisteminin yaygın olarak kullanıldığı bu dönemlerde doğu ve batı arasında bir köprü oluşmuş ve Hint-Arap rakamları Batı Avrupa'lılar tarafından tanınmaya başlanmıştır.

FIBONACCI DİZİLİMİ:

Ortaçağın önemli matematikçilerinden olan Fibonacci lakaplı Pisa'lı Leonardo, 1202 yılında yazmış olduğu "Liber Abaci" isimli kitabı matematik alanında önemli bir çalışmadır. Zamanın aritmetik ve cebirsel bilgisinin çoğunu içermektedir. Batı Avrupa'da matematiğin, özellikle de Arap rakamlarının ve gösterim biçimlerinin gelişimini ilerletmeye yardımcı olmuştur. (Rose, 2014, s.21) Bu kitabın içerisinde sorduğu bir soru Fibonacci'nin adının sonraki yıllarda da anılmasının en büyük nedenlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu problemin uzunca bir süre akıllarda kalmasının sebebi çözümünün oldukça ilginç bir sayı dizisini ortaya çıkarmış olmasıdır. Bu soruya göre varsayımsal olarak bir çift tavşanın nüfusunun büyümesi söz konusudur. Bir erkek ve bir dişiden oluşan bir çift tavşanın bir çiftliğe yerleştirilmesi, bir yıl içinde ölmeyecekleri ve her ay bir çift tavşan doğacağı varsayılan bu soruda, 1 yıl sonra kaç çift tavşan olacağı hesaplanması istenmektedir ve sorunun cevabı Fibonacci dizilimiyle açıklanmaktadır. (McQuade, 2009) (Görsel 1)

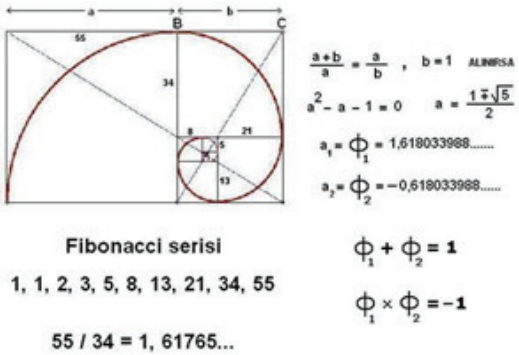


Görsel 1:https://eliftugcegezer.files.wordpress.com/2015/03/blog.jpg

Peki nedir bu Fibonacci dizilimi? 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89,… Fibonacci dizilimine göre ilk iki sayı hariç, her sayı kendisinden önce gelen iki sayının toplamını oluşturmaktadır. (Görsel 2) 1, 1, 2 (1+1), 3 (1+2), 5 (2+3), 8 (3+5), 13 (5+8), 21 (8+13), 34 (13+21), 55 (21+34), 89 (34+55), 144 (55+89), 233 (89+144), 377 (144+233), ... (Murchie, 1999, s. 58-59). Aynı zamanda belli bir yerden sonraki sayıların arasındaki oran ise altın oranı yani yaklaşık 1,618 sayısını vermektedir. (Görsel 3) Böylelikle tavşan probleminde 12 ayın sonunda 144, 13 ayında sonunda 233 tavşan elde edileceği kolaylıkla hesaplanmaktadır.

n.	F(n)	F(n)/F(n+1)	F(n+1)/F(n)
1	1	1	1
2	1	0,5	2
3	2	0,666666667	1,5
4	3	0,6	1,666666667
5	5	0,625	1,6
6	8	0,615384615	1,625
7	13	0,619047619	1,615384615
8	21	0,617647059	1,619047619
9	34	0,618181818	1,617647059
10	55	0,617977528	1,618181818
11	89	0,618055556	1,617977528
12	144	0,618025751	1,618055556
13	233	0,618037135	1,618025751
14	377	0,618032787	1,618037135
15	610	0,618034448	1,618032787
16	987	0,618033813	1,618034448
17	1597	0,618034056	1,618033813
18	2584	0,618033963	1,618034056
19	4181	0,618033999	1,618033963
20	6765	0,618033985	1,618033999
21	10946	0,61803399	1,618033985
22	17711	0,618033988	1,61803399
23	28657	0,618033989	1,618033988
24	46368	0,618033989	1,618033989

Görsel 2:http://www.bilgitimi.com/fibonacci-sayilari-ve-altin-oran-nedir.html



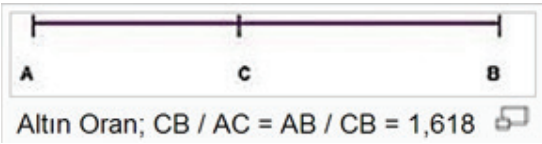
Görsel 3: http://elsissmila.blogcu.com/altinoran/5964331

1950'li yıllardan bu yana Fibonacci terimlerinin bitmez tükenmez özellikleri derinlemesine araştırılmış ve bu konuda çok sayıda kitap ve makale yayınlanmıştır. (Bergil, 1993, s:57) Fibonacci diziliminin altın oranla da birebir ilişkilidir ancak altın oranın çok daha eski yıllarda bulunduğu rivayet edilirken, bu sayı dizisi 13. Yüzyılda ortaya çıkmıştır.

ALTIN ORAN VE FİBONACCİ SPİRALİ İLİŞKİSİ

Bergile (1993)'e göre bilindiği kadarıyla, Altın Oran'a ilişkin matematik bilgisi ilk kez İ.Ö. 3. Yüzyıl'da Euklid'in Stokheia (Öğeler) adlı yapıtında "aşıt ve ortalama oran" (extreme and mean ratio) adıyla kayda geçirilmiştir. Sonraki bulgulara göre, bu bilginin geçmişinin aslında Eski Mısır'da İ.Ö. 3000'li yıllara kadar dayandığını göstermektedir. Grek dünyasına da Pythagoras ve Pythagorasçılar tarafından tanıtıldığı ileri sürülmektedir. (s.3) Daha sonraki dönemlerde bu oranın yeniden gündeme geldiği ve sanat eserleri üzerinde de ugulanmaya başlandığı görülmektedir.

Ortaçağın düşünür ve sanatçıları insan yapısındaki düzeni ve bitkilerin, varlıkların gelişmesindeki ahengi farkederek ilahi mistik bir ölçünün var olduğunu sezmişlerdir. 15. Yüzyılda yaşayan bilgin Pacionellinin İlahi Oran (Proportio Divin) yapıtıyla ve "orantısız hiçbir sanat eseri yoktur" sözleriyle de desteklenen bu sihirli oranın somutluğuna ve kainatın ölçülü ve düzenli yaratıldığına inanmışlardır. Böylelikle bu ölçüyü araştırmaya ve uygulamaya başlamışlardır. (Çağlarca,1997, s.5) Bu sihirli oranın açıklayıcı şekli Görsel 4'teki şekilde verilmiştir.



Görsel 4: http://www.dijitalakademi.com/icerik.asp?f=icerik/altinoran.htm

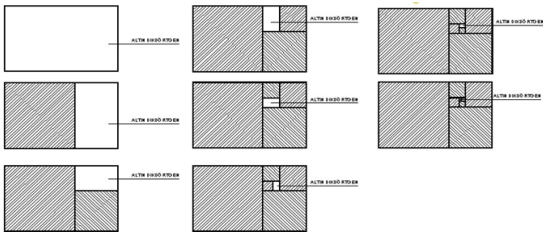
Bu orantının işaret ettiği oran bir uzunluğun veya alanın eşit olmayan fakat uyumlu ahenkli iki parçaya ayrılmasından ve birbirlerine orantılandıklarında ortaya çıkan sabit değerden meyadan gelmektedir. (Görsel 5). Plastik sanatlarda, mimari, heykel ve resimde kullanılan 1,618 değeri, canlı varlıkların düzenli gelişmelerinin zaman ve uzunluk farklarının birbirine orantılanmalarından bulunmuştur. (Çağlarca,1997, s.5) Altın oran 20. Yüzyılın ortalarında Grek heykeltıraş Phidios tarafından isminin ilk harfiyle isimlendirilmiştir. Fi diye okunan bu harf aynı zamanda Grek alfabesinin 21. harfidir. (Görsel 6). (Roberts, 2015)

$$\frac{CB}{AC}=\frac{AB}{CB}=1.618$$

Görsel 5: http://www.kameraarkasi.org/kompozisyon/resim/altinoran/altinoran.html

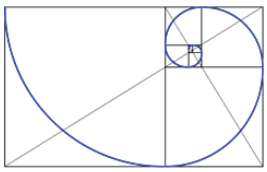
Görsel 6: http://www.citoyenhmida.org/des-lettres-et-des-nombres/phi-300x199/

Euklid'in üzerinde çalıştığı diğer bir konu ise altın dikdörtgendir. Euklid'e göre bu dikdörtgenin içinden bir kare çıkarıldığında geriye kalan dikdörtgenin uzun kenarının kısa kenarına oranı kendininkisiyle aynı olmalıdır. Çağlarca (1997)'ye göre: "Altın dikdörtgenin araştırılması ve kullanma isteğinin nedeni bu dikdörtgenin (tuval) kenarlarında ve iç örgü sisteminde altın oran kesit noktalarının belli edilerek konunun sözü geçen (obje, figür, renk, ışık) gölge gibi plastik değerlerinin bu noktalara tesadüf ettirilerek dengeli, ahenkli, oranlı, ekspresyonlu bir kompoziyon düzeni kurmaktır." (s.14) Bu denklem altın dikdörtgen üzerinde incelenecek olursa Görsel 7'de Fibonacci saylarının bu dikdörtgenler içerisinde nasıl bir sarmala dönüştüğü görülmektedir.

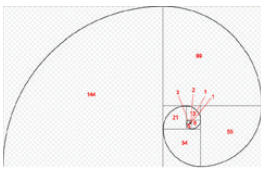


Görsel 7: http://ftpmirror.your.org/pub/wikimedia/images/wikipedia/tr/archive/6/64/

Görülen bu dikdörtgen sarmalı birbirine oranlı dikdörtgenlerden oluşmaktadır ve kendinden önceki ve sonraki dikdörtgenlerle oranı tek bir sayıyı vermektedir: 1,618. İçeriye doğru bir sarmal çizildiğinde görülen sayıların Fibonacci sayıları olduğu da görülmektedir. (Görsel 8 ve 9).

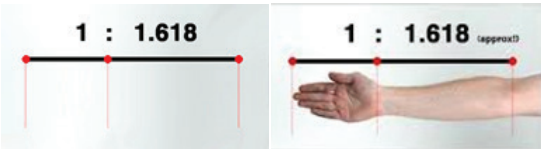


Görsel 8: http://www.espritsciencemetaphysiques.com/la-magie-de-fibonacci-dans-la-nature-les-maths-de-dieu.html



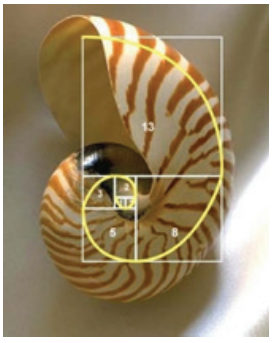
Görsel 9: Gareth E. Roberts, The Fibonacci Numbers and The Golden Ratio Math, Music and Identity Montserrat Seminar Spring 2015

Bu oran doğada doğal bir biçimde büyüyen canlı varlıkların temelini oluşturmaktadır ve altın oranla ilgili ilk bakılacak canlı insanoğlunun kendisidir. Parmaklardaki oranlar görselde görüldüğü gibi el ve kol eklemlerindeki aynı orana sahiptir (Görsel 10).



Görsel 10: http://www.handmadesoapuk.org/the-golden-ratio-of-health-ultimate-beauty/

Yapraklarda, ayçiçeğinde, çam kozalağında, palmiyede, örümcek ağında, ideal insan vücudunda, ...vb. bir çok yerde altın oranı ve Fibonacci sayıları görülmektedir. Bu özellik, yeryüzündeki milyarlarca bitki türlerini sınıflandırmak için de iyi bir araç olarak kullanılmaktadır. Örneğin, Alanya'da yetişen bir muz ağacı ile Uzakdoğu'da yetişen bir muz ağacının yaprakları aynı kurala göre dizilmiştir. (Karaçay, 2008) En önemli örneklerinden birisi de Fibonacci spirali olarak adlandırılan salyangoz şeklidir. Örnekte de görüldüğü gibi (Görsel 11) kendinden önceki sayının toplamıyla oluşan sayıların oluşturdukları alan da salyangoz şeklini oluşturmaktadır ve bu şekil farkında olarak veya olmayarak birçok sanatta yer almaktadır.

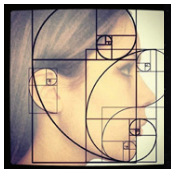


Görsel 11: Kaynak: http://www.bugunbugece.com/oku-bak/haber/buyuleyici-bir-dongu-fibonacci

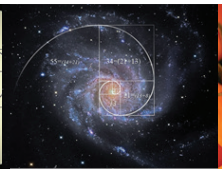
Estetik algıda yol gösterici olan ve bu dizilime göre oluşturulmuş tasarımların insan algısında estetik ve oranlı bir şekilde yer edinmesinin nedeninin Fibonacci'nin sayılarla sembolleştirdiği bu dizgi olarak açıklanabilmektedir. Bu sayılar Tanrının Sayısı, Tanrının Yeryüzündeki İmzası, Tanrının Mucizesi, İlahi Oran gibi birçok isimle adlandırılan altın oranın dizgisidir.

FİBONACCİ VE ALTIN ORAN'IN SANAT ALANINDA KULLANIMI

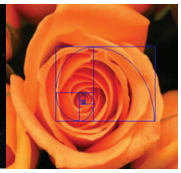
Geçmişten günümüze çiçeklerde, bal peteğinde, kozalakta, salyangozda, insan vücudunda, gökyüzünde ve birçok yerde (Görsel 12, 13 ve 14) oldukça karşılaşılan Fibonacci dizilimi ve altın oran doğadan ilham alınarak, matematiksel formüllerle, bilim ve sanatın buluştuğu noktalarda da birçok sanat eserlerine yansımıştır



Görsel 12:Kaynak: http://www.matematikcanavari.net/2015/03/altin-oran-avizeleri-matematikcinin.html



Görsel 13: http://www.osservatoriosormano.it/newsdett/177/Magia,-Musica-e-Armonia



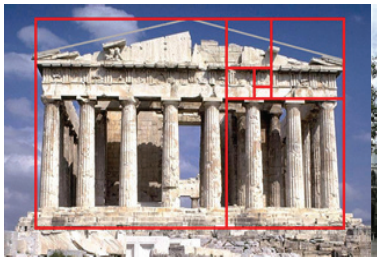
Görsel 14: http://www.phimatrix.com/photo-cropping-composition/

Çağlarca'ya göre "Sanatçılar kompozisyonlarında güzellik, ahenk, etkinlik ve birlik sağlamak amacıyla plastik değerler kullanırlardı. Işık, gölge, denge, simetri aproporsiyon, ritm, direksiyon, form ve bu değerlerin tuvalin altın bölümlerine (geometrik sistemli) bir örgüyle yerleştirilmelerini araştırırlardı." (Çağlarca, 1997, s.10) Bu geometrik sistemle yapılan sanat eserlerindeki altın noktaların, sarmalın iç kısımlarına nasıl yerleştiğini ve bu sayıların sanatın içerisindeki uyumunun kompozisyonlarda nasıl doğru sonuçlar oluşturduğunu görmek mümkündür. "Yayların çizimi için ipten başka bir şeyin gerekmediğini düşünürsek, Altın Dikdörtgen'in inşaat sahasında oluşturulmasındaki kolaylık, geçmişte mimarların Altın dikdörtgenlerden yararlanmış oldukları konusunda insanı ikna eden bir husustur. Üstelik, Altın Dikdörtgen 'in doğal fenomenlerde rastlanan

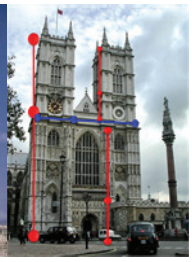
sarmal yapılarla olan akrabalığı gerçekten ilginçtir." S. Abercrombie, Architecture as Art, Van Nostrand Reinhold Co., 1984 (aktaran Bergil, 1993, s:17) Bu düşünceden yola çıkarak, ilk ne zaman bilinçli olarak kullanıldığı bilinmemekle birlikte, bir matematik dehası olarak hala birçok sır barındıran Mısır piramitlerinde de bu oranla karşılaşılmaktadır. (Görsel 15).

Görsel 15: http://kaplanpicturemaker.com/yahoo_site_admin/assets/images/great_pyramid_01.25980725_std.jpg

Antik Yunan'dan günümüze kadar gelen ünlü Parthenon Tapınağı'nın (Görsel 16) ön cephesi ile planının tasarımında da altın oranların rol oynadığı çeşitli araştırmacıların vardığı bir diğer sonuçtur. (Bergil, 1993, s:135) Aynı şekilde Pariste'ki ünlü Notre Dame Katedrali de (Görsel 17) bu estetik oranın bir diğer önemli örneklerindendir.

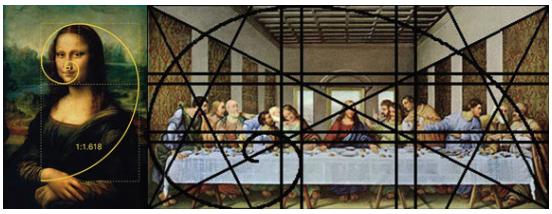


Görsel 16: http://britton.disted.camosun.bc.ca/goldslide/gold08.jpg



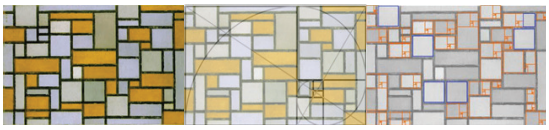
Görsel 17: http://www.odec.ca/projects/2010/josexg2/wesminster.png

Mimar Sinan'ın eserleri, Divriği Külliyesi, Anıtkabir gibi birçok mimari tasarımlarda altın oranın izleri görüldüğü araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir. Aynı şekilde resim sanatında da bir matematik dehası olan Leonardo da Vinci'nin eserlerinde de (Görsel 18 ve 19) bu oranlar kullanılmıştır.



Görsel 18 ve 19: http://www.erimsever.com/1618.htm

Piet Mondrian da eserlerinde (Görsel 20) Fibonacci spiralini ve altın oranı kullanan diğer önemli sanatçılardan biridir.



Görsel 20: https://87mickmac.wordpress.com/2011/08/17/

Birçok sanat alanında kullanılan bu oran fotoğraf sanatında da yaygın olarak kullanılmaktadır (Görsel 21). Örneklerde de olduğu gibi odak noktasının tam merkeze denk getirilmeyip altın oranın görsel estetik noktasına denk getirilen fotoğrafların estetik algıda beğeni oluşturduğu görülmektedir.

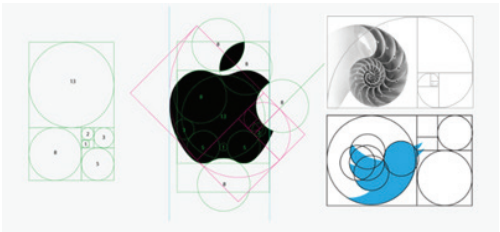
Görsel 21: http://img06.deviantart.net/66db/i/2009/108/4/6/fibonacci_spiral_by_jakegarn.jpg

FIBONACCI SPİRALİ'NİN GRAFİK TASARIMDA KULLANIMI

Grafik tasarımın birçok alanında bu Fibonacci Spiraliyle tasarlanmış uygulamalar görülmektedir. Grafik ürünlerininin başında gelen logolarda da bu sayılarla tasarlanmış olan uygulamalarla karşılaşılmaktadır. Örneklerde görüldüğü gibi birçok logoda Fibonacci spiraliyle orantılı çaplara sahip çerçeveler vardır. (Görsel 22 ve 23)

Görsel 22: https://dribbble.com/shots/874020-Logo-Sketch, Görsel 22: https://dribbble.com/shots/874020-Logo-Sketch

Ünlü logoların tasarımlarında Fibonacci Spiralini ve Phi sayısını görmek şaşırtıcı değildir. Bu logoların, bu oran sayesinde ikna ediciliğini arttırdığı, mükemmel bir uyum ve dengeye sahip olduğu söylenebilir. (Görsel 24 ve 25). Örnekte görüldüğü gibi sadece ısırılmış bir elma şeklinde basit bir görüntüye sahip Apple logosunda da bütün eğimler hesaplanmıştır ve Fibonacci spiraliyle ölçülendirilerek yapılmıştır. Dünyaca ünlü Twitter logosu da aynı şekilde hesaplanarak tasarlanmış güzel bir örnektir.



Görsel 24: http://www.doris-wimmer.com/de/design-brainygames.html

Görsel 25: http://blog.htc.ca/2012/11/30/tips-for-effective-logo-design/

Yüksek kalitede tasarlanmış bir grafik tasarım ürünü için, bu bir kampanya, kimlik oluşturma, marka yaratma veya tanıtım ilanı afiş, broşür vb. olabilir, bu oranlar geçmişten beri kullanılmaktadır. (Görsel 26, 27 ve 28) Üstelik bu sistem ile yapılacak işler, özellikle tasarım ofislerinde, birkaç kişi tarafından aynı anda çalışılsa dahi ortak bir matematiksel orana ve orantıya sahip olacağı için benzer kalitede ve görsel uyumda sonuçlar elde edilebilmektedir. Bu, oranın ve sistemin görünmez gücüdür.

Görsel 26: https://ikegbus.wordpress.com/category/logo/

Görsel 27: https://ikegbus.wordpress.com/category/logo/

Görsel 28: https://www.behance.net/gallery/8402033/Framing-the-Face-Poster-Project

Grafik tasarım tarihine damga vurmuş afişlerden örneklerde Fibonacci Spiralinin başlangıç ve bitiş noktaları arasında kalan kısım tasarımın algı alanını oluşturmaktadır. İzleyici spiralin başlangıç noktasından başlayarak bitiş noktasına kadar istemdışı bir şekilde kompoziyondaki elemanları takip etmektedir. Görsel 29'daki afişte spiralin başlangıç noktası ön taraftaki figürün eline denk gelmektedir. Aslında bu algı perspektifle de ilgilidir. Göz farkında olmadan ilk olarak öndeki figürü, sonrasında tipografik öğeleri en son olarak da dans eden figürü görmektedir. Aynı şekilde Görsel 30'deki afişte de izleyicinin ilk olarak spiralin başlangıç noktasına denk gelen alttaki tipografik öğe, sonrasında ise figür dikkatini çeker.

Görsel 29: http://www.elite-view.com/art/Museum_Art/Post_Impressionism/af2-00041_old~Moulin-Rouge-c-1891-Posters.jpg

Görsel 30: https://artcanyon.files.wordpress.com/2013/03/folies-bergere-art-print.jpg?w=630

Günümüz afişlerinde de sıkça karşılaştığımız bu Fibonacci Spirali ile farkında olarak veya olmayarak yapılmış tasarımlarda da (Görsel 31, 32 ve 33) bu oranlar mevcuttur ve bu sayede düzenli ve estetik görüntüler oluşmaktadır. Aynı zamanda bu spiral, izleyiciye sayfa üzerindeki takip yolu açısından kılavuzluk yapmaktadır.

Görsel 31: http://www.sinefesto.com/wp-content/uploads/kill-bill1.jpg

Görsel 32: http://www.erimsever.com/1618.htm

Görsel 33: http://www.allposters.com.tr/-sp/Otomatik-Portakal-Posterler_i8036530_.htm

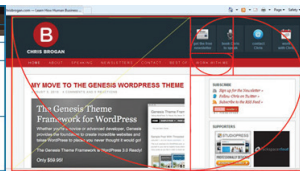
Grafik tasarımcılar olarak sayfa düzenini belirlemek için de yararlanılan Fibonacci Spirali, her sanat alanında ve tasarımlarda olduğu gibi mizanpajlarda da kullanılarak estetik ahenk oluşturmaktadır (Görsel 34 ve 35). Doğru oranlara sahip bir sayfa düzeni oluşturabilmek için yapılması gereken şey sayfanın bir kenarının uzunluğunu belirledikten sonra bu uzunluğun 1.618 ile çarpılmasıdır. Ortaya çıkacak oran sayfanın diğer kenarının uzunluğunu belirlemektedir. Örneğin 5 birimlik bir uzunluğa sahip bir sayfanın diğer kenarının uzunluğunu belirlemek için 5 x 1,618 = 8.09 işleminin sonucunda Altın Oran'a göre 5 x 8 birimlik bir tasarım alanı ortaya çıkmaktadır. (" Golden Section and Fibonacci Series", 2014)

Görsel 34: https://emilyalldis.wordpress.com/tag/golden-ratio/

Görsel 35: https://samcox891.wordpress.com

Günümüzde web tasarımında da bu estetik orandan yararlanıldığı sıkça görülmektedir. Bu oranlar web tasarımlarının yapılmasını son derece kolay bir hale getirmiştir. Örneğin web tasarımlarını yaparken sayfadaki oranları görmek için uygulanan üçler kuralı: Bu kurala göre üç yatay ve üç dikey çizgiyle sayfa bölünerek, tasarımcıya odak noktası oluşturmaktadır. Brown (2014)'a göre bu sayfadaki tüm içeriğin yerleştirilmesi için doğru kompozisyonu yakalamak adına uygulanabilecek en hızlı yöntemdir. (Görsel 36 ve 37) Sayfaya bakıldığında sayfa birçok şekilde çalışabilirmiş gibi görünse de dikdörtgen kullanımı, altın dikdörtgene yakın bir oranla daha doğru bir biçim oluşturmaktadır. Böylelikle de daha doğru ve algılanabilir sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

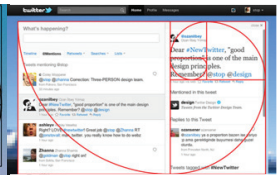
Görsel 36: http://14clicks.com/rules-responsive-web-design/



Görsel 37: http://www.johnakerson.com/blog/2010/09/why-you-should-avoid-the-golden-ratio/

Dikdörtgen kullanırken de en iyi sonucu almak için 1.618'e en yakın oran ve Fibonacci Spirali kullanılmaktadır. Böylelikle sayfanın takip yolu ve odak noktası ortaya çıkmaktadır. (Görsel 38 ve 39)

Görsel 38: http://www.webdesignstuff.co.uk/nl004/graphicdesign/graphic-design-fundamentals/



Görsel 39:http://gizmodo.com/5651122/why-twitters-new-design-might-seem-familiar

SONUÇ

Fibonacci Spirali'nin birçok sanat alanında kullanıldığı örneklerle ifade edilmiştir. Günümüzde artık hemen her yerde karşılaşılan grafik tasarım ürünlerinde de Fibonacci Spirali'nin kullanılması göz ardı edilemez. Halihazırda grafik tasarım ürünlerinin baskısı için kullanılan uluslararası standartlardaki kağıt boyutlarından (A4, A3, A5...), baskı plakalarına kadar bu oranla oluşturulmuş malzemeler kullanılmaktadır. Fibonacci Spirali'yle tasarlanmış grafik ürünlerde, estetik algının dışında izleyiciye bir takip yolu belirlenmektedir. Aynı zamanda izleyicinin dikkat dağınıklığını engelleyen bu tasarımlar sayesinde izleyici odak noktasına yöneltilir. Böylelikle tasarımcı tarafından odak noktasına yerleştirilen mesaj izleyiciye en hızlı şekilde ulaşmaktadır. Bu oranlar grafik tasarımda kullanılan imajlar, tipografik elemanlar, boşluklar ile kompozisyon oluşturulurken hangi görsel

elemanın nereye yerleştirileceği, odak noktasına hangi tasarım elemanının geleceği konusunda fikir sağlamaktadır.

Altın Oran ve Fibonacci Spirali bir kılavuz olarak tasarımlarda grid sistemi oluşturularak da kullanılmaktadır. Günümüzde artık birçok tasarım programında rehber katman olarak bu spiralden oluşturulan gridlerle tasarımlar yapmak mümkün hale gelmiştir. Etkili kompozisyonlar oluşturmayı sağlayan bu sistem sayesinde tasarımlar, ortak bir görsel uyuma sahip olacağı gibi izleyiciler tarafından mesajın daha kolay algılanmasını sağlar.

Bu sayılar ve oranlar doğada var olan birçok şeyin sistemini oluşturmaktadır. Görsel olarak insan algıları bu oranlara aşina olduğu ve doğru olarak kabul ettiği için tasarımcılar bu oranları kullanarak ve bu spiralden yararlanarak izleyiciyle daha kolay iletişim kurabilir. Bu da görsel iletişim çağında ki günümüz için etkin ve mükemmel bir araç olarak düşünülebilir. Zaten bir grafik ürün tasarlanırken tasarımcının asıl görevi bir mesajı iletirken, mesajın kolay ve doğru algılanmasını sağlamak ve aynı anda estetik değerleri de hesaplamak değil midir?

KAYNAKÇA

Bergil, M. S. (1993). Doğada, Bilimde, Sanatta Altın Oran. (2. Baskı). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Brown, E. (2014). Designmantic web page. Golden Ratio: Nature's Key to Perfect Design.

<http://www.designmantic.com/blog/the-golden-ratio-in-design/> (31.08.2015)

Çağlarca, S. (1997). Altın Oran. İstanbul: İnkilap Kitabevi

Grimaldi, R. (2011) Fibonacci and Catalan Numbers : An Introduction. Somerset, NJ, USA: John Wiley & Sons

Karaçay, T. (2008). Başkent Üniversitesi web sitesi. Doğada Fibonacci Sayılar.

http://www.baskent.edu.tr/~tkaracay/etudio/agora/zv/2008/fibonacci3.htm#_ftn1> (30.08.2015)

"Lecture: Golden Section & Fibonacci Series" (2014)

<http://www.artfly.com/downloads/Golden&FibLecture.pdf > 31.08.2015

McQuade, F. (2009) Boğaziçi Üniversitesi web sayfası. Problem Çözme Stratejileri.

<http://pred.boun.edu.tr/ps/turkish/ps5.html> (30.08.2015)

Murchie, G. (1999). The Seven Mysteries of Life. New York: Mariner Books

O'Connor , J.J., Robertson E.F. (1998). School of Mathematical and Computational Sciences

University of St Andrews. Leonardo Pisano Fibonacci

http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/Biographies/Fibonacci.html> (30.08.2015)

Roberts, G.E. (2015). College of the Holy Cross web page. The Fibonacci Numbers and the Golden Ratio.

http://mathcs.holycross.edu/~groberts/Courses/Mont2/Handouts/Lectures/Fib-web.pdf> (27.08.2015)

Rose, N.J. (2014). N.C. State Univercity web page. The Golden Mean and Fibonacci Numbers.

http://www4.ncsu.edu/~njrose/pdfFiles/GoldenMean.pdf.> (27.08.2015)

Tecir, K. (2013). Storify web sitesi. Fibonacci'nin Hayatı <https://storify.com/kubratecir/fi-bonacci-ni-n-hayati> (22.08.2015)

Yıldırım, E. (2013). Blogger web sitesi. Fibonacci Sayılar.

http://fibonacciproje.blogspot.com.tr/2013/05/leonardo-da-vinci-iliskisi.html> (31.08.2015)

GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE ANAMORFİK İLLÜZYONLAR / GÖRÜNTÜLER

Arş. Gör. Mustafa Kocalan

Özet

21.yüzyılda, başta teknolojik gelişmeler olmak üzere sanal toplum, sanal ağ, post-modernist vb. yaklaşımlar her alanda olduğu gibi sanat alanında da büyük değişimlere ve çeşitliliğe yol açmaktadır. Teknolojik imkanlar, sanatçılara fırsatlar sunarak yeni ifade biçimlerinin ve anlamların keşfedildiği çeşitli sanat dinamiklerinin gelişmesine olanak sağlamaktadır. Bu gelişmelerin temelinde yatan deneysellik ve sınırsız malzeme çeşitliliği sayesinde yapılan bazı çalışmalar görsel algıyı şaşırtarak duygu ve düşünceyi mutasyona uğratmaktadır. Özel araçlar yardımıyla yapılan ve sadece belirli bir açıdan bakıldığında gerçek şeklini gösteren "*anamorfoz tekniği, anamorfik görüntü/yanılsama*" özelliğine sahip çalışmalar güncel sanat ortamında disiplinler arası ilişkileri, sokak sanatını ve ruhunu yansıtmaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın amacını; teknolojik imkanlar ve malzemeler sayesinde çeşitlilik gösteren anamorfik yanılsama özelliğine sahip güncel sanat pratiklerinden örnekler sunularak görsel algıyı etkileme biçimlerini inceleme ve değerlendirme oluşturmaktadır.

Araştırmanın yönteminde tarama modeli kullanılmıştır. Konuya uygun kitap, dergi, makale gibi çeşitli çalışmalar ve internette yer alan kaynaklar araştırılmış, elde edilen veri ve bilgiler doğrultusunda görsel örnekler sunulup değerlendirilmiştir.

Araştırma, çeşitli sanat disiplinlerinde uygulanmasına rağmen, 1980 sonrası özellikle de 21. yüzyıl güncel sanat anlayışına uygun anamorfoz tekniğinin kullanıldığı yerleştirme, resim ve heykel sanatı alanında eserler veren bazı sanatçılar ve seçilmiş çalışma örnekleri ile sınırlandırılmıştır.

Araştırma, anamorfoz tekniğinin kullanım biçimi ve uygulandığı güncel sanat pratikleri üzerinedir. Dolayısıyla araştırmanın evrenini, bu konu kapsamında yapılmış sanatsal uygulamalar oluşturmaktadır. 1980 yılından günümüze kadar enstalasyon, resim, heykel alanında yapılmış ve yayınlamış bazı eserler örneklem olarak seçilmiştir.

Bu bağlamda varılan sonuca göre söylenebilir ki; günümüzde gerek yapısal farklılık, gerekse görsel anlatım biçimi olsun kalıplaşmış mekan algısını kırmaya hatta güncel yaşamı kolaylaştırmaya yardımcı olan anamorfik görüntü özelliğine sahip ve insanların son derece ilgisini çeken bir çok sanatsal uygulamalar yapılmaktadır.

Anahtar kelimeler: görsel algı, anamorfoz/ anamorfik görüntü, yanılsama, güncel sanat,

ANAMIRPHIC ILLUSION / IMAGES IN IMPLEMENTATIONS OF CONTEMPORARY ART

Abstract

In the 21st century, approaches such as post modernism, virtual community and network, and particularly developments in technology have led to gorgeous changes and variety in the field of art as in the other fields. By providing opportunities to the artists, technological supplies have allowed to improve various art dynamics where one can discover new ways of expressions and meanings. Some studies which have been carried out thanks to the experimentality and unlimited variety of supplies have mutated the thought and the feeling by amazing the visual perception. Studies which have the feature of anamorphic illusion / anamorphosis which is carried out by using specific tools and reveals the real image only when looked at from a specific perspective have reflected the interdisciplinary relations, street art and the soul of it. In this regard, the aim of the study is to analyze and evaluate the ways of affecting the visual perception by giving samples of contemporary art implementations with the characteristics of anamorphic illusion that vary due to the technological opportunities and the materials.

Screening model was used as a method in this research. Different studies such as books, magazines articles and sources on the internet have been searched and virtual samples have been presented and evaluated as a result of the data and information gained.

Even though the search has been applied on several disciplines, it has been limited to some artists after

1980s, especially those who create works applicable to the 21st century contemporary art concept where anamorphosis technique is used in types of placing, paingting and sculpting and their chosen works.

This search is on the use of the anamorphosis technique and its contemporary art practices. As a result, the content of the search is composed of the artistic works created within this frame. Some works in the fields of installation, painting and sculpture after 1980 upto today are chosen as examples.

As a result, it can be stated that today there are many works of art being produced with anamorphic vision quality which helps to make the daily life easier and break the structured space perception by both its structural difference and visual presentation, and which attracts people to a great extent.

Key words: Visual perception, Anamorphosis, anamorphic illusion, contemporary art,

1.Giriş

Sanat disiplinlerinin yenilik ve farklılık gösterdiği 21. yüzyılda, çeşitli çözümlemelere ulaşmak için özel araç ve malzemeler kullanarak yaptıkları matematiksel hesaplamalardan da anlaşılacağı üzere, sanatçılar sadece yaratıcılıklarını değil, mühendislik ve mimarlık gibi alanlarla ilgili yeteneklerini de sergilemektedirler. Görünen ve görünenin ötesindeki gerçekliği yansıtmaya çalışan ve yeni arayışlar içinde olan sanatçılar, projeksiyon, bilgisayar, dijital makine ve 3D yazıcı gibi birçok teknolojik imkânlar ve bilimsel buluşlar sayesinde heykel, yerleştirme, grafik, fotoğraf ve video gibi çeşitli görsel sanat pratikleriyle kendi düşüncelerini ifade etmeye çalışmaktadırlar. Çalışmalarda izleyicinin ilgisini çeken renk-biçim ilişkileri ve ışık kırılmaları gibi faktörlerin yarattığı yanılsama etkilerinin yanı sıra, geçmişten günümüze perspektif kurallarıyla iki boyutlu yüzeylerde üç boyutlu etkiye sahip çizimler yapılarak görsel algıda derinlik ve devinim duygusu da oluşturulmaktadır. Berger'in söylediği gibi, "Bugün biz geçmişin sanatını hiç kimsenin görmediği bir biçimde görüyoruz. Aslında bambaşka bir biçimde algılıyoruz. Bu değişiklik; perspektif geleneği denen şeyin aracılığıyla gösterilebilir" (Berger, 2013 s.16)

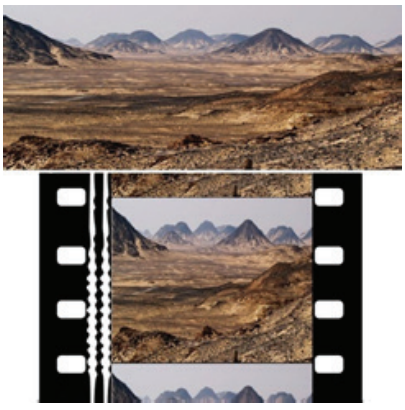
Orta çağ ve Erken Rönesans döneminden günümüze, sanatçılar üç boyutlu etkinin oluşmasında büyük rolü olan perspektifi bilinçli bir şekilde kullanmış ve bu konuda çeşitli çalışmalar yapmıştır. Paolo Uccello (1397-1475) Filippo Brunelleschi (1377-1446), Masaccio (1401-1428) ve Leon Batista Alberti (1404-1472) gibi isimler bu dönemde perspektif kuralları konusunda ustalıklarını sergilemiş olan sanatçı ve araştırmacılardır. Örneğin; Masaccio'nun 1427 yılında yaptığı "Kutsal Teslis (Kutsal Üçlü)" isimli duvar resmini dönemin insanları şaşkınlıkla karşılamıştır. İsa'yı çarmıha gerilmiş olarak gösteren resminde çizgisel perspektif kullanılarak duvar yüzeyinde derinlik hissi uyandıran üç boyutlu etki mükemmel bir şekilde yansıtılmıştır. Rönesans ve bir sonraki dönemlerde ise, içinde Leonardo da Vinci (1452-1519), Raffaello Sanzio (1483-1520) ve Andrea Pozzo (1642-1709) gibi büyük isimlerin de bulunduğu birçok sanatçı eserlerinde perspektif kurallarını mükemmel bir şekilde uygulamıştır. Örneğin; Barok dönemi sanatçılarından Pozzo' nun 1661 ve 1694 yılları arasında yaptığı "Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori" isimli eseri perspektif kurallarına son derece uygun bir biçimde tasarlanmıştır. Tavan yüzeyinde gerçek bir mekân yanılgısı yaratan resimde "nesnelerin ya da mekânın izleyicisine gerçekmiş gibi görünecek biçimde betimleyen tarz" anlamına gelen "Trompe- l'oeil ve Quadratura" tekniği kullanılmıştır. (Krausse, 2005: s.123) Daha sonraki dönemlerde ise, özelikle Sürrealizm, Kinetik Sanat ve Op-art gibi sanat akımlarında da her biri farklı bir amaca hizmet eden ve görsel algıyı yanıltan çeşitli eserler üretilmiştir.

Bahsedilen dönemler ve çalışmalar incelendiğinde, geçmişten günümüze perspektifin yanı sıra bazı teknik ve ilkeler kullanılarak iki boyutlu yüzeylerde görsel algıyı yanıltan çeşitli uygulamalar yapıldığı görülmektedir. Bu dönemlerdeki uygulamalarda kullanılan teknikler optik yanılsama dışında genellikle "trompe l-oeil", *"quadratura"* ve "*anamorfoz /anamorfik görüntü*" gibi yanılsama teknikleri olarak isimlendirilmektedir. Rönesans'tan itibaren bilinçli olarak uygulanmaya başlanan ve aynı zamanda araştırmanın da ana konusunu oluşturan anamorfik görüntüler güncel sanat pratiklerinde çeşitlilik göstermektedir. Sanatçılar bu tekniği kullanarak gün geçtikçe izleyiciyi daha çok

şaşırtmakta ve daha çok etkilemektedir. İki boyutlu yüzeyler ile birlikte özellikle kamusal alanlarda ve mekânlarda yapılan tasarımlarda uygulanan anamorfoz tekniği sayesinde görme ve algılama biçimine bağlı olan imgenin çözümlenmesi sırasında izleyici eserin bir parçası haline dönüşmektedir.

2.Anamorfik illüzyon ve uygulama biçimleri

"Anamorfik" teriminin en yalın tanımı, görüntünün eni ve boyu üzerinde farklı oranlarda büyütme yapılarak optik sistemler yaratmak anlamına gelmektedir. Sinematografi dilinde ise "anamorfik" kelimesi, geniş açı lens ile elde edilmiş bir görüntüyü, 35 mm film içerisine sıkıştırma ile elde edilen bir sinema çekim tekniği olarak tanımlanmaktadır" (Keleşoğlu, Uygungöz, 2014, s.5). Örnek görselde görülen Anamorfoz sinemaskop özelliğindeki filmde yanlardan sıkıştırılmış görüntü yayılarak yansıtılmış ve geniş ekran görüntü elde edilmiştir. (Resim 1) Üstün Alsaç "Hayranlık Uyandıran Görsel Yanılsamalar" isimli kitabında anamorphic kelimesinden şu şekilde bahsetmiştir; "Eski Yunanca "ana= yeniden" ve "morfe = biçim" sözcüklerinden oluşturulmuş bu terim ilk bakışta ne olduğu anlaşılmayacak biçim bozmalarına uğratılmış çizim ya da resimler için kullanılıyor"(Alsaç, 2010, s.72). Çalışmada ele alınacak özelliği bakımından, anamorfik (anamorphic) görüntü bir diğer adıyla anamorfoz; bozuk anlamsız bir resme belirli bir nokta ve açıdan bakıldığında normal gözükmesini sağlayan bir perspektif tekniği ve diğer taraftan çarpık bir görüntünün ayna, silindir gibi yansıtıcı aletler yardımıyla yansıtılarak anlamlı bir görüntü elde edilen teknik olarak bilinmektedir.



Resim: 1. "Anamorphose cinemascope desert" 2007, Anamorfik sinemaskop örneği, https://tr.wikipedia.org/wiki/Sinemaskop 29.08.2015

Resim: 2. Leonardo da Vinci (1485) "Leonardo's Eye /Leonardo'nun gözü". Christophe Dang Ngoc Chan. Michael Hoefner, http://maisiesaidwhat.myblog.arts.ac.uk21.08.2015

Araştırılan kaynaklara göre; perspektife dayalı anamorfik görüntüleri ilk kullanan sanatçı Leonardo da Vinci'dir (1452-1519). Da Vinci'nin 1485'te yaptığı göz çizimi "anamorfik perspektif" özelliğine sahip bir denemesidir. Resim 2'de görüldüğü gibi gerçek yapısından daha uzun görünen göze belirli bir açıdan bakıldığında normal boyutlarında algılanabilmektedir. Bengisu Keleşoğlu ve Mehtap Uygungöz' ün ortak kaleme aldığı "Sanat ve tasarımda anamorfik görüntüler" isimli makalede, Da Vinci'nin bu çalışmasında anamorfik çizimin mekanik bilimine değindiğinden bahsetmiştir. (Keleşoğlu, Uygungöz, 2014, s. 5)

Eserlerinde alışılmadık görüntülere yer veren Genç Hans Holbein'ın (1497-1543) 1533 yılında yaptığı "Elçiler" isimli tabloda ise ön planda bulunan kuru kafa imgesi anlamsız bir şekilde gözükmektedir. (Resim 3) "Eser, bilinçli olarak çarpıtılmış görüntülerin yalnızca değişik bir açıdan bakıldığında normal şekliyle görülebildiği anamorfik resim tekniği örneklerinden biridir. Bu resimler, büyük oranda Alman sanatçı Erhard Schön'ün (1491-1542) ağaç baskılarından esinlenerek yapılmış olup Almanya'da genellikle vexierbilder (bulmaca resimler) olarak adlandırıldılar." (Farthing, 2014 s.191) "Tablonun merdiven boşluğunda sergileneceği düşünülerek, basamakları çıkan kişinin açı gereği kafatasını fark ederek şaşırması, korkması üzerinedir. Rönesans sanatçıları görüntülerde yarattıkları bu tip perspektifi bozulmalar ile büyülenmiş ve izleyicisine görsel sürprizler hazırlamışlardır" (Keleşoğlu, Uygungöz, 2014, s.7) Tablodaki anlamsız gibi gözüken biçim'e yandan ve hafifçe başı yana eğerek bakıldığında kafatası algılanabilmektedir. (Resim 4)

Resim: 3. Genç Hans Holbein, "Elçiler/Büyükelçiler" 1533 National Gallery. Londra https://en.wikipedia.org/wiki/Anamorphosis#/media/File:Holbein_Skull.jpg 20.08.2015

Resim: 4. Genç Hans Holbein, "Elçiler/Büyükelçiler" 1533 (detay)

17 ve 18'inci yüzyıllarda popüler olan anamorfik görüntü tekniği ise genellikle silindir veya benzeri araçlar kullanılarak elde edilir. "Düz bir zemin üzerinde şekilsiz gibi görülen imge, resmin ortasına yerleştirilen silindirik bir aynadan bakıldığında normal haliyle görülür." (Farthing, 2014 s.191) Jean François Niceron'un (1613-1646) "Ritratto di Luigi XIII" isimli çalışması silindir kullanarak anamorfik görüntü elde ettiği bir eseridir. (Resim.5) Resmin belirli bir noktasına konulan silindir sayesinde zeminde amorf biçimde algılanan portre silindir üzerinde anlamlı bir görüntü haline gelmektedir. O dönemlerde bu teknik sayesinde uygun olmayan (erotik vb.) görüntüler ve verilmek istenen siyasi mesajlar gizemli bir şekilde ifade edilmekteydi. "Anamorfoz silindirleri" olarak adlandırılan bu silindir sayesinde oluşturulan anamorfik görüntü iç veya dışbükey aynalarla da elde edilebilmektedir.

Resim: 5. Jean François Niceron, Ritratto di Luigi XIII (1635); Silindirik anamorfik; T. üzerine yağlıboya; Roma, http://www.imss.fi.it/masaccio/08/appro/1_12.html 20.08.2015

Niceron'un eserlerine benzer çalışmalar yapan 1969 yılında Johannesburg'da doğan heykeltıraş ve mühendis Jonty Hurwitz ünlü anamorfik heykelleri ile bilinir. Sanatçı, toz, reçine, akrilik ve metal kullanarak oluşturduğu heykellerinde çeşitli hesaplamalar yaparak silindir veya ayna sayesinde anamorfik bir görüntü oluşturmaya çalışmaktadır.

Resim: 6. Jonty Hurwitz (the hurwitz singularity), http://designcollector.net/anamorphic-sculptures. 20.07.2015

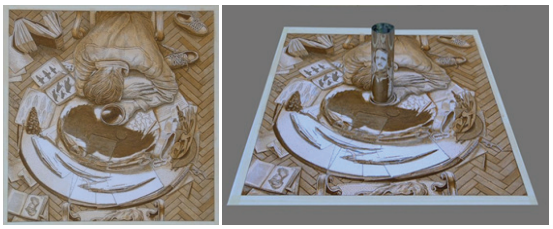
Resim: 7. 8. Jonty Hurwitz " Kis of Chytrid/ Mantarın Öpücüğü" 2009-2010, http://www.jontyhurwitz.com/kiss-of-chytrid/20.07.2015

"Salt görsel sunum yaratma eyleminde olmayan sanatçı, eserinde mesaj iletme kaygısını da taşımaktadır. Çünkü " Kis of Chytrid / Mantarın Öpücüğü" başlıklı işi ile nesli tükenmekte olan bir hayvan türüne ve diğer yaşam türleri ile insanoğlunun aynı gezegeni kullanırken yarış içinde olduğuna dikkat çekmek istediğini belirtmiştir". (Keleşoğlu, Uygungöz, 2014, s. 12) Görsele bakıldığında bir kurbağanın deformasyona uğratılan amorf şeklinin silindire yansıtıldığında normal bir kurbağa şeklinde algılandığını görebiliriz. Aynı zamanda sanatçının perspektif heykeller olarak nitelendirdiği çalışmaları da büyük ilgi görmektedir. Resim 6'da yer alan sistematik parçalara bölünmüş anamorfik büstünü, sanatçı şu şekilde yorumlar; *" -Bu heykel bakış açınızı ebediyen değiştiren hayatınızdaki kişisel görünüşün ortaya çıktığı o anı temsil eder... Ben teknolojinin izin verdiği kadar detaylı bir şekilde kendi fiziksel varlığımı yakalamak istedim..."*(Hurwitz.) Tasarım belirli büyüklüklerde ve aralıklarda parçaların sistematik olarak düzenlenmesiyle oluşmaktadır. Ancak tek bir açı ve noktadan bakıldığında art arda sabitlenmiş bölümler aynı sistem içine yerleşmekte ve görüntü normal bir heykele dönüşmektedir.

Anamorfoz tekniğini çağdaş sanatta yorumlayan sanatçılardan bir diğeri "Utisz" takma adıyla da bilinen Macaristan doğumlu Istvan Orosz'dur (1951). Sanatçı imkansız mimarileri, bilhassa etching veya heliogravür tekniğini kullanarak yaptığı anamorfik illüzyon özelliğine ve algı oyunlarına sahip çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Anamorfik perspektifle çözülebilen

çalışmalar da yapan Escher'in teknik ve düşünce biçimi sanatçının büyük ilgisini çekmiştir. "Orosz, geleneksel sayılacak bu teknikler üzerine yenilikler getirmiş, bozulmuş olan görüntüye de anlam katmıştır. Böylece sadece amorf görüntülerle uğraşmaktan çok, aynada görünen ya da belirli bir noktadan gözlemlenebilen anlam içeren sonuçlar elde etmiştir. Anamorfoz sanata getirdiği bu bakış açısı ile daha sofistike mesajlar ve daha çarpıcı sonuçlar ortaya çıkarmıştır." (Keleşoğlu, Uygungöz, 2014, s.10)

"Orosz'un eserlerinde birbiriyle ilişkili iki ayrı hikâye var. Kâğıt üzerindeki kuzgun, aynaya Poe olarak yansıyor, başka bir resimde ise elde tutulan bir kadeh Dionysos' a dönüşüveriyor". (Buket, Güler sanat,2014) "The Raven (Kuzgun)" isimli esere kuş bakışı ya da karşıdan bakıldığında üzerinde kitapların ve kuzgun resminin bulunduğu masaya başını koyan bir figür ve figürün elinde kadeh gözükmektedir. Kadehin bulunduğu noktaya silindir konularak resme farklı açıdan bakıldığında da silindir üzerinde Poe' nin portresi belirmektedir. Çift görüntünün ve anlamın ifade edildiği eserlerinden bir diğerinde ise; bilim kurgu yazarlarından Jules Verne' nin "The Mystterios Islan/ Gizemli Ada" adlı romanından esinlenerek manzara içinde bir gemi enkazını resmetmiştir. Bu gemi enkazı aynı zamanda silindir yardımıyla Jules Verne' nin portresine dönüşmektedir.



Resim: 9. 10. Istvan Orosz The Raven/ Kuzgun, Edgar Allen Poe. Heliogravure 2006, http://www.areasucia.com/istvan-orosz-2 / http://www.sanatblog.com/oroszdan-yanilsamali-hikayeler/19.08.2015

Bir röportajında sanatçı; anamorfozun genellikle perspektif ile uğraşırken ortaya çıkan ve perspektifin abartılması ya da hızlandırılmasıyla oluşan bir teknik olduğundan bahseder. Orosz:- "*Perspektifle oynayarak yarattığım görüntüleri, kavisli bir ayna yardımıyla sadece bir açıdan bakıldığında görünür kılıyorum. Böylece izleyiciyi "saklı gerçek" olgusuyla karşı karşıya bırakmak istiyorum. İzleyici iki farklı görüntüyle kaşı karşıya kalıyor: birincisi, tam karşıdan baktığında gördüğü çarpıtılan görüntü, diğeriyse farklı bir açıdan bakarak ya da bir cam silindir aracılığıyla gördüğü görüntü. Ben bu tekniğin diğer uygulamalarından farklı olarak, bu "çarpıtılan görüntüye" de bağımsız bir anlam kazandırıyorum, birbirini tamamlayan ya da birbirinin tamamen zıttı olan iki görüntü ortaya çıkarıyorum*" (Buket, Sanatblog /güler sanat 2014). Sanatçının resimlerinde saklı figürlerin ve objelerin silindir veya ayna yardımıyla farklı görüntülere dönüşmesini istemesinin sebeplerinden biri de, sergilerinde izleyicinin daha fazla zaman geçirmesini, ikinci bir anlamı aramaya çalışarak eserleri üzerinde yoğunlaşmasını ve seyircinin eserin yaratım sürecinin bir parçası olmasını istemesidir.

Geçmişle kıyaslandığında günümüzde dünyanın çeşitli bölgelerinde genellikle sokaklarda, caddelerde ve binalarda üç boyutlu etkiye sahip özel bir bakış noktası ve açısına bağlı çözülebilen anamorfik tasarımlar görülmektedir. Bu tasarımlarda varılmak istenen amaca göre matematiksel hesaplamalarla kullanılan malzeme ve ilkeler yardımıyla yanılsama etkisi oluşturulmakta ve bu sayede izleyicinin ilgisi çekilmektedir.

Anamorfik perspektiften yararlanan, klasik sanat teknikleri ve ilkelerini kullanarak sokak sanatını icra eden Amerikalı sanatçı Kurt Wenner, 1980'li yıllarda yaptığı şaşırtıcı üç boyutlu eserleriyle sanatseverlerin ilgisini çekmiştir. Sanatçı aynı yıllarda Wenner, Santa Barbara Sanat Müzesi'nde üç boyutlu kaldırım sanatını tanıtmıştır. Sayısız festivallere katılan sanatçı dekoratif freskleri, seramik duvar resimleri, mimari ve reklam amaçlı yapılan tasarımlarında mitolojik hikayeleri ve Rönesans dönemindeki klasik anlayışı çağdaş sanatta yeni bir ifadeyle ele almıştır. Örneğin, sanatçı görselde yer alan "Dies Irae" (Resim 11) isimli eseri gibi birçok çalışmasında ince hesaplamalar yaparak kullandığı perspektif sayesinde tek bir nokta ve açıdan bakıldığında üç boyutlu etkiye sahip görüntüler oluşturmaktadır.

Resme farklı açılardan bakıldığında anormal biçimde ve üç boyutlu etkisi olmayan, yüzeysel bir şekilde gözükmektedir. Wenner çıkarmış olduğu "*Asfalt Rönesans*" isimli kitabında kaldırım sanatı ve dinamiklerinden bahsetmiştir. Yayılan ünü sayesinde dünya çapında birçok sanatçıya ilham kaynağı olmaktadır.

Resim: 11. Kurt Wenner. Dies Irae. 2011- Mantua, Italy http://kurtwenner.com/pavement_gallery_1.html 19.08.2015

Kurt Wenner' nın yanı sıra Alman ressam Edgar Mueller (1968), Belçikalı sanatçı Julian Beever (1959), Eduardo Relero, Erik Johansson ve Manfred Stader gibi birçok sanatçı da üç boyutlu görsel yanılsama etkisine sahip sokak resimleri yapmaktadır. Sanatçılar genellikle bu tür çalışmaları projeksiyon ve anamorfik perspektif tekniğini kullanarak oluşturur. Bir nesnenin fotoğrafını aktarmak istediği yüzeye projeksiyonla yansıtır ve tek bir açıyı ayarlayarak yüzeye aktarırlar. Ayarlanan bakış açısı dışında resimlere farklı açılardan bakıldığında figürler çarpıtılmış veya olduğundan daha uzun gözükür. Planlanmış açıdan bakılırsa ya da resim eğik yüzeyli bir aynaya tutulursa, çarpıklık ortadan kalkar ve normal görüntü elde edilir.

Çalışmalarıyla mekâna farklı bir boyut ve etki veren Fransız sanatçı Georges Rousse (1947) profesyonel fotoğrafçılık ve baskı teknikleri ile uğraşmakta, uzay ve resim ilişkisini fotoğraflarına yansıtmaktadır. Eski ve terk edilmiş alanlar başta olmak üzere mekanlarda boyama tekniği ile çeşitli geometrik formlara ve şekillere farklı bir boyut kazandırarak izleyiciye boşluk duygusunu yaşatan çalışmalar yapmaktadır. "Son kertede ortaya çıkan fotografik görüntü, üç farklı mekan sunarak görsel alışkanlıklarımızı ve kanaatlerimizi altüst eder: Birincisi; yerleştirmelerin yapıldığı gerçek mekan, ikincisi; sanatçının icat ettiği ve seçtiği alana dikkatlice inşa ettiği hayali bir ütopya mekanı ve üçüncüsü; tek bir noktadan görülebilen, sadece çekilen fotoğrafta var olan yeni bir mekan". (Fırat, 2013)

Sanatçının "*Matsushima*" (Resim.12) isimli çalışmasına bakıldığında mekanın ortasında mavi transparan bir perdeden oluşan yıldız formu bilgisayarda fotoğraf üzerinde oynanmış bir tasarım gibi gözükmektedir. Fakat (Resim 13)'de görüldüğü gibi sanatçı projeksiyonla mekâna yansıttığı formu boyayarak oluşturmuştur.

Resim: 12. 13. Georges Rousse, Matsushima, 2013 http://www.dipnot.tv/duvar-illuzyonlari/74716 24.08.2015

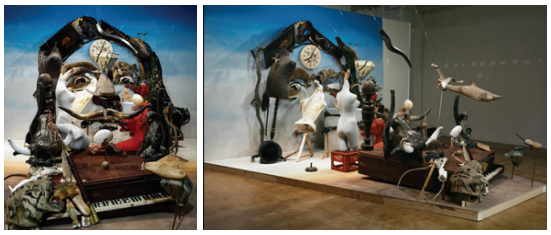
İsviçreli sanatçı Felice Varini'de (1952) Rousse gibi projeksiyon ve şablon tekniğini kullanarak kamusal alanlarda ve mekanlarda anamorfik görüntülerden oluşan eserler yapmaktadır. "Sanatçı yapıtlarını üç boyutlu yapay fiziksel çevrelerde, yani mimarlık ve kent ortamlarında düzenlemeyi yeğliyor."(Alsaç, 2010, s.125) 2000/2001 Marcel Duchamp Ödülü'ne layık görülen sanatçının genellikle geometrik formalardan oluşan eserlerinde mekana farklı bir boyutluluk katarak izleyiciyi etkilemekte ve yanıltmaktadır.

Resim: 14. Resim: 15.

Felice Varini, "Carré aux seize disques," " On altı disk ile kare" 2011 Kültür ve İletişim Bakanlığı. Fransa, http://www.gwarlingo.com/wp-content/uploads/2012/03/Felice-Varini 09.08.2015

Genellikle kentsel alanlarda çok daha büyük çalışmalar yapan Varini, diğer eserlerinde olduğu gibi "*Carré aux seize disques*" "On altı disk ile kare" isimli çalışmasına da tek bir açıdan bakıldığında dikey bir vaziyette duran ve içinde çemberler olan sarı kare izleyiciye uzaysal alanda bir yüzeyin veya mekanın daha olduğu hissini uyandırmaktadır. Ancak diğer açılarından bakıldığında kırık ve parçalanmış şekiller gibi görünen çalışma izleyiciyi tamamen farklı bir boyuta taşımakta ve yanıltmaktadır. Daire, kare, çizgi gibi genellikle basit geometrik şekillerden oluşan bu çalışmalarda tek renk hakim olmasına rağmen mekanda dokulu veya dokusuz, koyu veya açık yüzeylerin uzaklık yakınlık ilişkilerine bağlı olarak da formun bütünlüğünü oluşturan renk tonunda değişimler görülür. "Varini, düz bir tuval üzerinde çalışmanın kendisini kısıtladığını, ancak duvarlara yansıtılan bir dairenin biçimsel olarak bozulduğunu, çünkü kendisini kullanmayı tercih ettiği ve tuval olarak tanımladığı mekanların da düz formlardan oluşmadığını belirtmiştir." (Keleşoğlu, Uygungöz, 2014, s. 13) İlk bakışta bilgisayar düzenlenmesiyle sadece standart bir fotoğraf üstünde renkler ve şekiller kullanılarak yapıldığı sanılan minimalist şekiller, duvarları, zeminleri, tavanları ve hatta binanın bütününü boyayarak veya renkli malzemelerle kaplanarak yapılmış çalışmalardır. Özellikle mekanın kullanıldığı ve izleyicinin yer değiştirerek belirli bir perspektif yakaladığında farkına varabildiği bu görsel sürprizlere yer veren eserler, etkileşim kavramının etkisini ortaya çıkarır. "Seyirci duvarda asılı duran bir tablonun önüne geçerek izlemektense, her açıdan farklı bir görünüm sunan bu eserler ile mekanın sunduğu olanakları birleştirerek " keşfetme" duygusunu da tadar." (Keleşoğlu, Uygungöz, 2014, s.7)

Çeşitli nesne kurulumlarıyla oluşturduğu portreleri ile izleyicinin ilgisini çeken 1952 Fransa doğumlu sanatçı Bernard Pras' da anamorfoz tekniğini başarılı bir şekilde kullanmaktadır. Çalışmalarında kullandığı malzeme yığınları ilk bakışta düz önemsiz gibi gözükür, ancak özel bir aygıt aracılığıyla ya da özel bir açıdan bakıldığında anlamlı bir görüntü haline gelir.



Resim: 16-17. Bernard Pras. Salvador Dali (2004) http://bernardpras.fr/dali/26.08.2015

Genellikle ünlü kişilerin portrelerini yapan sanatçı anamorfik etkisi yaratmak amacıyla görünüşte rastgele kullandığı sanılan nesneleri renk ve boyutuna göre dikkatli ve planlı bir şekilde seçerek yerleştirir. Örneğin; Salvador Dali'nin portresini konu alan eserinde görüldüğü gibi, sanatçı yerleştirmelerinde ihtiyacı olan renk, biçim ve dokuyu oluşturmak için eski hurdalar, kutular, ağaçlar, kumaşlar, paketler, oyuncaklar, müzik aletleri, hayvan kemikleri, ev eşyaları, plastik atıklar ve akla gelmeyen birçok şey kullanır. Sanatçının kurguladığı portreler ancak doğru açıdan ve kadrajdan bakıldığında belirmektedir.

Çeşitli tasarımlarında ayna yardımıyla anamorfik görüntüler elde eden Japon sanatçı Shigeo Fukuda' nın (1932) 1984 yılında tasarladığı "Underground piano" isimli eserinde ilk görüşte karmaşık gözüken kurulumu aynaya yansıtıldığında bir piyanoya dönüşmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken bakış noktası ve açısıdır. (Resim 18)

Resim: 18. Shigeo Fukuda. Underground piano, 1984 https://en.wikipedia.org/wiki/Shigeo_Fukuda 29.08 2015

Resim: 19. Tim Noble & Sue Webster: Brıtısh Wıldlıfe, 2000, http://www.timnobleandsuewebster.com 14. 05. 2015

Doğru nokta ve açıdan bakıldığında anlamlı hale gelen görüntüler dışında çeşitli yerleştirme ve tasarımlar üzerine belirli bir açıdan yansıtılan ışık sayesinde oluşan gölgelerle de şaşırtıcı görüntüler elde edilmektedir. Bu tür enstalasyonlar yapan Tim Noble (1966) ve Sue Webster'ın (1967) konserve kutuları, çiviler ve çeşitli malzemeler kullanarak oluşturdukları tasarımlar ilk bakışta soyut ve karışık bir şekilde algılanmaktadır. Sanatçılar örneğin;

Brıtısh Wıldlıfe, 2000 (Resim 19), *Dead things*, 2010, ve *Cold Death*, 2009 isimli çalışmalarında tavşan, tilki, kedi fare, kuş türleri ve çeşitli hayvanların kemiklerini, postunu ve bazı organlarını kullanmıştır. Yerleştirmeler belirli hesaplamalar ve planlamalar doğrultusunda amaca uygun biçimde düzenlenmiştir. İlk bakışta anlamsız gibi gözüken tasarıma yansıtılan ışığın açısı belirlenmiş ve zemin üzerine tasarımın gölgesi düşürülmüştür.

Benzer çalışmalar yapan bir diğer sanatçı Japonya doğumlu enstalasyon sanatçısı Kumi Yamashita' dır. Çeşitli malzemelerden yapılmış rakam ve benzeri şekillerden oluşan objeleri planlanan görüntüye uygun düzenler. Çalışmalarını tek ve özel bir açıyla ışıtarak yansıttığı gölgelerde portre ve insan profilleri oluşmaktadır.

Anamorfik illüzyon tekniği, örnek olarak verilen çeşitli disiplinler ile birlikte grafik tasarımlarında da yaygın olarak kullanılmaktadır. Genellikle grafiti tekniği mekanlarda farklı bir yöntemle özel mesajlar vermek için kullanılmaktadır. Örneğin "Charlotte Knibbs' e ait bir projede "*it's not what you look at that matters, it's what you see / neye baktığın değil, neyi gördüğün önemlidir.*" yazısı ile "sadece bakmak eyleminin yeterli kalmadığı, görmek için bakış açısının da değiştirilmesi ile oluşan eylem cevabını bulmuştur". (Keleşoğlu, Uygungöz, 2014, s.11) Joseph Egan ve Thomas Quinn, gibi isimlerin de içinde bulunduğu sanatçıların genellikle mekânın içinde veya duvarlarda oluşturulan tipografi çalışmalarında üç boyutlu formlar yardımıyla izleyiciyi etkileyen yazıları teknik ve ifadeyi aynı anda yansıtmaktadır.

3.Sonuç

Yüzyıllardır görsel anlatımda yapılan göz yanıltıcı uygulamalar çağımızın sunduğu imkânlar sayesinde biçimsel değişikliklere uğramaktadır. Farklı mekanlarda özellikle iki boyutlu yüzeylerde uygulanmış olan bu çalışmaların yapım aşamasında çeşitli hesaplamalar ve kurallar göz önünde bulundurulmaktadır. Dolayısıyla bilinçli olarak görsel anlatımda kullanılan bu göz yanılsamaları, görsel tasarım elamanlarının ve ilkelerinin kurallara göre uygulanarak kişinin algı sistemindeki küçük aksamalar ve algılanan şeyin özelliklerine bağlı olarak ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak, güncel sanat ortamında sanatçılar, mekanın ve izleyicinin de eserin bir parçası haline dönüşmesini sağlayan anamorfik illüzyon tekniğini kullanarak izleyiciye yeni değerler ve yeni görseller sunmaktadır. Alsaç' ında söylediği gibi; "iyi gözüken bir tasarım gerçek yaşamda sürprizler yaratabilir". Görünenin ötesinde ve görünmeyenin arkasında olan gerçeği yakalamak için izleyicide tekrar bakma ve çözümleme isteği doğuran ve iki boyutlunun ötesine geçen üç boyutlu şaşırtıcı uygulamalar algıyı hem mutasyona uğratmakta hem de izleyiciyi düşündürmektedir. Resim sanatıyla birlikte diğer disiplinlerde de uygulanan ve bilmece gibi çözümlenmeye çalışılan bu şaşırtıcı görüntüler mimari alanlarda da yeni bir atmosfer yaratmaktadır. Günümüzde sanatsal ifade dışında anamorfik illüzyon tekniğinin sokaktaki yaşamı daha çok kolaylaştırmak hatta eğlenceli hale getirmek için trafik kurallarına ve çevre düzenlemelerine göre de uygulandığı görülmektedir. Gün geçtikçe sanatçıların yeni ve farklı ifade biçimlerini oluşturmaya çalıştığı bu anamorfik görüntülere videolarda, kliplerde, filmlerde, reklamlarda, belirli mekanlarda, internet sitelerinde, sergilerde ve diğer yaşam alanlarında da rastlanmaktadır.

4.Kaynakça

ALSAÇ, Üstün. (2010)"Hayranlık Uyandıran Görsel Yanılsamalar" (Erişim Tarihi 29.05.2015)

BERGER, John. (1986 -2013) "Görme Biçimleri" Metis

BUKET, (2014) "Orosz' dan yanılsama hikayeleri" Güler sanat. (Erişim Tarihi 21. 02.2015)

FARTHING, Stephen. (2014)"Sanatın Tüm Öyküsü" Çeviri: G. Aldoğan, F. Candil Çulcu Hayalperest yayınevi

FIRAT, (2013) "Anamorfik optik illuzyonlar" http://www.sanatblog.com/ (Erişim Tarihi 02. 03 2015)

KELEŞOĞLU, B. UYGUNGÖZ, M. "Sanat ve Tasarımda Anamorfik Görüntüler" Sanat ve Tasarım dergisi. Anadolu Üniversitesi yayınları N: 10

KRAUSSE, A. K. (2005) "Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü" Almanya: Literatür

http://www.jontyhurwitz.com/hurwitz-singularity (Erişim Tarihi 21.08.2015)

https://en.wikipedia.org/wiki/ (20,07,2015)

http://www.timnobleandsuewebster.com (21.06.2015)

https://histoiresdeloeil.wordpress.com/ (01.02 2015)

http://www.ustunalsac.com/gorsel_yanilsamalar/ (Erişim Tarihi 29.05.2015)

http://www.sanatblog.com/ (02.03.2015)

https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Wenner (Erişim Tarihi: 03.07.2015)

Görsellerin adresleri:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sinemaskop (29.08.2015)

http://www.hayatagaci.biz.tr/2014/08/anamorphic-anamorfik (Erişim Tarihi 21.08.2015)

https://en.wikipedia.org/wiki/Anamorphosis#/media/File:Holbein_Skull.jpg (Erişim Tarihi 20.08.2015)

http://www.imss.fi.it/masaccio/08/appro/1_12.html (Erişim Tarihi 20.08.2015)

http://designcollector.net/anamorphic-sculptures. (Erişim Tarihi 20. 07. 2015)

http://www.jontyhurwitz.com/kiss-of-chytrid/ (Erişim Tarihi 20.07.2015)

http://www.areasucia.com/istvan-orosz-2/ (Erişim Tarihi 19. 08 2015)

http://www.sanatblog.com/oroszdan-yanilsamali-hikayeler (Erişim Tarihi 19.08.2015)

http://kurtwenner.com/pavement_gallery_1.html (Erişim Tarihi 19.08.2015)

http://www.dipnot.tv/duvar-illuzyonlari/74716 (Erişim Tarihi 24.08.2015)

http://www.gwarlingo.com/wp-content/uploads/2012/03/Felice-Varini (09.08.2015)

http://bernardpras.fr/dali/ (Erişim Tarihi 26.08.2015)

https://en.wikipedia.org/wiki/Shigeo_Fukuda. (Erişim Tarihi 29.08 2015)

http://www.timnobleandsuewebster.com (14.05.2015)

GEÇ OSMANLI VE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE MODERMLEŞMENİN SOSYAL VE EKONOMİK BİR GÖSTERGESİ OLARAK AFİŞ / REKLAM SÜTUNLARININ TARİH

Ögr.Gör. Ömer Durmaz

Özet

'Kent mobilyası' kavramı, Türkiye'de 1980'den itibaren endüstriyel ürün tasarımı, peyzaj tasarımı, şehir planlama ve mimarlık disiplinleri tarafından irdelenmekte, tarihsel gelişimleri araştırılmaktadır. Aradan geçen zamana rağmen, bir kent mobilyası ve reklam mecrası olan 'afiş sütunu'nun Türkiye'deki geçmişinin tespit edilmediği, dolayısıyla gelişimi ve dönüşümü üzerine çalışılmadığı gözlemlenmiştir. Bu araştırma, disiplinlerarası bir ünite olan ve 20'nci yüzyılın başında İstanbul'da boy gösteren 'afiş sütunları'nın ortaya çıkışını tarihsel akış içerisinde fotoğraflarla kanıtlayarak, edindiği bulguları akademik platformda tartışmaya açmayı hedeflemiştir. Bildiri, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde, modernleşme hareketinin sosyo-kültürel ve ekonomik bir göstergesi olduğu düşünülen afiş/reklam sütunlarını kronolojik bilgiler ve görsel havuz ışığında incelemiş ve sonraki araştırmalara zemin hazırlamıştır.

Anahtar Sözcükler: Poster, Afiş Sütunu, Reklam Kulesi, Kent Mobilyası, Tasarım

Giriş

Endüstri devrimiyle birlikte Avrupa başkentlerinde hız kazanan modernleşme, 19'uncu yüzyılda 'kent mobilyası' kavramını ortaya çıkarmıştır. Kent mobilyaları; banklar, posta kutuları, telefon kulübeleri, sokak aydınlatma elemanları, duraklar, çöp kutuları, umumi tuvaletler gibi kamunun kullanımına açık endüstriyel tasarım nesnelerini, mimari yapıları kapsamaktadır.

Kent mobilyalarından biri olan afiş sütunu (poster column, poster kiosk, Morris column) ya da diğer adıyla reklam kolonu (advertising column); iletişim, tanıtım, reklam ve duyuru işlevlerinin yanı sıra, yayalar için farklı işlevler de üstlenmiştir. Yerden silindirik bir biçimde yükselen dört cepheli afiş sütunları, kamusal alanda bekleyenleri gövdesiyle güneşten/yağmurdan korumak ya da iç boşluğunun değerlendirilmesiyle satış kulübesi ve tuvalet gibi ihtiyaçlar için de kullanılmaktadır.

Avrupa'da 19'uncu yüzyılın ortasında kamu hizmetine sunulan afiş sütunu, Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da 20'nci yüzyılın başında boy göstermiş ve Cumhuriyet dönemine taşınmıştır. Dönemsel fotoğrafların taranması sonucunda, Geç Osmanlı, Erken Cumhuriyet dönemlerinde, İstanbul'un Divanyolu, Ayasofya, Eminönü, Karaköy, Galata, Pera, Tünel, Taksim, Harbiye gibi ana arterlerinde yer alan meydanlarında, farklı dönemlerde farklı tasarımlara bürünen afiş sütunları tespit edilmiştir. Fotoğraflarla oluşturulan görsel havuz göstermiştir ki, yılına göre çok dilli çok katmanlı toplum yapısını yansıtarak üzerinde birkaç dil barındıranlardan, sadece belirli bir topluluğa seslenenlere kadar geniş bir aralıkta afişler görülmüştür. Yerel içerikli afişlerden, ithal ürünleri tanıtmak ve satmak üzere yurtdışından getirilmiş afişlere kadar farklı içeriklere sahip tasarımlar gözlemlenmiştir. Afiş sütunlarının umumi tuvalet, abdesthane (Görsel 1A, 2B, 2C, 3B) ya da gazete bayii, satış büfesi olarak kullanılan versiyonlarının da üretilip kullanıldığı izlenmiştir (Görsel 4B).

Akademik kaynaklar, ilgili yayınlar tarandığında, afiş sütunlarının Türkiye'deki tarihsel kökleri, ortaya çıkışı ve kullanımındaki dönüşümü üzerine henüz çalışılmadığı belirlenmiştir. Dolayısıyla bu araştırma, disiplinlerarası bir ünite olan ve 20'nci yüzyıl başında İstanbul'da boy gösteren 'afiş sütunları'nın varlığını, yapısını tarihsel süreçte gözler önüne sererek akademik platformda tartışmaya açmayı hedeflemiştir. Bilgiler ve belgeler ışığında Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminde modernleşmenin sosyal ve ekonomik bir göstergesi olduğu düşünülen afiş/reklam sütunlarına ait bulgular, bu hedef doğrultusunda değerlendirecektir.

Araştırmanın Kaynakları

Türkiye'de –ilişkili olduğu disiplinlerin hiçbirinde– afiş sütunlarıyla ilgili bugüne kadar görsel ya da yazılı bir araştırma yapılmadığı için kaynaklar sınırlıdır; tespit edilenler de incelenip tartışılmamıştır. Dolayısıyla atıfta bulunabilecek belge ve bulgu yoksunluğu söz konusudur.

Afiş sütunları, çok sayıda kişi tarafından rahatlıkla görülebileceği ana arterlere, akslara ve meydanlara konulduğu için bu tür işlek geçiş yerlerine ait; özel fotoğraf koleksiyonlarından, ilgili arşivlerden, kütüphanelerden, müzayedelerden ve sahaflardan yararlanılarak oluşturulan görsel havuz, araştırmanın birincil kaynağını oluşturmaktadır. Geniş kapsamlı fotoğraf arşivinin farklı kaynaklardan derlenmesi, izinlerinin alınması, satın alma işlemleri, sayısal ortama aktarılması ve sınıflandırılıp tasnif edilmesi işlemleri yaklaşık iki yıl sürmüştür. Görseller incelendiğinde; asılan afişlerin nitelikleri, mesleği afiş asmak olan kişiler, afiş satıcıları, afiş sütunları ve bu sütunların nerelere konuldukları tespit edilmiştir. Yerel yönetimlerin afiş sütunlarıyla ilgili projelerini halka duyurmak için gazetelere verdikleri küçük ilanlar belirlenmiş, ilanlardaki bilgilerden çıkarımlarda bulunulmuştur. Az sayıda ve kısa cümlelerle de olsa konuyu tartışan yazılara, ilgililerin söyleşilerine erişilmiştir. Konunun müelliflerinin (afiş kulesini ticari bir reklam mecrası olarak sunan Şark İlanat-ı Umumiye Şirketi gibi) dergilere verdikleri ilanlara, sipariş ve ödeme bilgilerinin yer aldığı faturalara ulaşılmıştır.

Araştırmanın görsel kaynakları fotoğraflardan, kartpostallardan, kurumsal dokümanlardan oluşan 'efemera'lardır. Araştırmanın yazılı belgeleri, gazetelerde ve dergilerde yer almış içeriklerdir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Batılılaşma, modernleşme hareketi doğrultusunda Osmanlı Devleti'nde 19'uncu yüzyılın sonlarında doruğa ulaşmıştır. Bu dönemde Avrupa'dan getirtilen kent mobilyalarının İstanbul'da çeşitlilik kazanarak artması, Avrupa ile Osmanlı arasında artan endüstriyel, ekonomik ve sosyo-kültürel ilişkilerin önemli bir göstergesidir.

Araştırmanın temel amacı, modern kent mobilyalarının ve bu anlamdaki modernleşmenin tarihsel gelişimini 19'uncu yüzyıl İstanbul'undan itibaren ele alan yaklaşımı desteklemek ve 20'inci yüzyıla kadar etkisinin sürdüğünü belgelemektir. Endüstriyel ürün tasarımı, mimari, şehir planlama, grafik tasarım disiplinlerinin tarihinde önemli bir yeri olduğu düşünülen afiş sütunları, disiplinlerarası üretim açısından Türkiye'deki modernleşmenin önemli bir göstergesi olmasına rağmen, henüz akademik bir araştırmanın öznesi olmamıştır. Dolayısıyla araştırma, afiş sütunlarının varlığını tarihsel akış içerisinde kanıtlayarak akademik zeminde tartışmaya açmaktadır. Araştırma, İstanbul'un kent belleğine yönelik kaybolmuş bir tasarım mirasını gün yüzüne çıkararak dün ile bugün arasında köprü kurmayı ve sonraki araştırmalar için bir zemin oluşturmayı hedeflemiştir.

Afiş Sütunlarının Dünya Tarihi

Afiş sütunlarının ortaya çıkışı ilk kez Almanya'da gerçekleşmiştir. 1848 yılında, Berlin'deki reklam kaosu nedeniyle sokaklara afiş asılması yasaklanmıştır. 1854 yılında matbaacı ve yayıncı Ernst Litfass (1816-1874), afişlerin, sokaklara konulacak sütunlara asılmasını önermiştir. Bu sayede, istenmeyen yerlere asılan afişlerin, reklamların önüne geçilebileceği düşünülmüştür. Litfass, şehircilik açısından işlevi öne çıkarmış, sütunları afiş asmanın yanı sıra tuvalet, çeşme ve satış kulübesi olarak da kullanılabilecek şekilde projelendirmiştir. Yerel yönetim fikri kabul edince, 1855'te proje 100 kadar sütun ile hayata geçirilmiştir. Daha önce binaların, hatta ağaçların üzerine birbiri üzerine asılan afişler, artık vergilendirilerek ve içeriği denetlenerek bu sütunlara düzenli şekilde asılmaya başlanmıştır. Sütunlar, 'Litfass' patentiyle Avrupa'nın geneline yayılmıştır. Günümüzde Almanya'daki sayıları 70 bine yaklaşmıştır. 'Reklam Sütunu', 'Kiosk', 'Morris Sütunu', Avrupa'nın diğer ülkelerinde ve Amerika'da kullanılan diğer adlarıdır. (Sperber, 2013)

Avrupa'daki afiş sütunları, 150 yılı aşan kullanım sonucunda, kent mobilyası olmanın ötesine geçmiş ve kentlerin simgesi haline dönüşmüştür. 'Kent imgesi' olarak tablolara, kitaplara ve müzelere girmişlerdir. Zaman içerisinde bir tasarım fenomenine dönüşerek sanat ve tasarım tarihinin bir parçası olmuşlardır.

Afiş Sütunlarının Türkiye Tarihi

İlk örnek reklam mecralarından biri olan afiş sütunlarının Türkiye'deki varlığıyla ilgili bir çalışma yapılmadığı için edinilen bilgiler henüz devam eden araştırmanın erişebildikleriyle sınırlıdır. Görsel belgelerin ışığında, az sayıdaki yazılı kaynağın kronolojisiyle oluşturulan tarihsel akış, afiş sütunlarının sosyal algısını, kültürel etkisini ve ekonomik gelişimini izlemek için metodolojik bir yol olarak düşünülmüştür.

1921'de, "Ümid" dergisinde Şark İlanat-ı Umumiye Şirketi'nin verdiği tam sayfa afiş sütunu ilanları göze çarpar (Görsel 5A). İlanın metninde şöyle yazmaktadır: "*Elli adet ilan köşkü [afiş sütunu] rekz [dikme, saplama, kurma] etmiştir. Pek az zaman zarfında bu köşklere gösterilen rağbet bu suretle ilancılığın kıymetini isbata kafidir. (...)*" (Ümid, 1921) Aynı dergide iki kez yayımlanan ilanın metninde, reklamın satışa/duyuruya etkisi vurgulanırken, 'ilan köşk'lerinin afişleri daha etkili bir şekilde sunduğunun altı çizilmiştir. Şirketin sermayesi, projenin detayları açıklanmıştır.

Matbaacı, yayıncı, çevirmen ve editör Ahmet İhsan Tokgöz'ün (1868-1942) 1927'de "Servet-i Fünun" dergisinde yayımladığı "İstanbul'da Duvar İlanları" başlıklı yazısı, İstanbul'daki afişleri değerlendirmektedir. Metinden, 'afiş' yerine o dönemde 'duvar ilanı', 'afiş sütunu' yerine de 'ilan köşkü' ifadelerinin kabul gördüğü anlaşılmaktadır. Tokgöz yazısında ilan köşkünü, caddelerin uygun yerlerine dikilen, üzerine ilan yapıştırılan silindir biçiminde kule olarak tanımlamıştır. Tokgöz, bu tarihten sonra afiş asma işinin yönetiminin, devletin kurduğu Anadolu Ajansı'nın ilan şubesine verildiğini de yazmıştır. (Tokgöz, 1927) Devir işlemiyle ve yönetimine ilişkin kayıtlara Anadolu Ajansı'nın arşivinden ulaşılamamıştır.

1930'lu yıllardan itibaren, İstanbul Belediyesi'nin düzenli olarak gazetelere verdiği küçük ilanlar sayesinde, afiş sütunu projeleriyle ilgili detaylı bilgi alınabilmektedir. Bu ilanlar aracılığıyla afiş sütunlarının dağılımı ve ekonomisiyle ilgili bilgiler edinilmiştir. Bu ilanlara bir örnek vermek gerekirse: "*Belediyece yeniden on iki afiş kulesi daha yaptırılmıştır. Bunlar da Taksim'deki afiş kulesinin eşidir. Muhtelif yerlere konulacaktır. Şimdiki yerler muvakkat olup imar plânının tatbikinden sonra kat'î yerler tespit edilecektir.*" (Cumhuriyet, 1938)

1943 tarihli "Arkitekt" dergisinde, Güzel Sanatlar Akademisi'nin konuk profesörlerinden mühendis R. Öeisner, şehircilikle ilgili yazısında –afiş sütunlarını da dahil ettiği– kent mobilyalarının kent düzeni içerisindeki önemini işaret etmiştir:

> "*İktisada uygun şehirciliğin beşinci bir esas şartı da şehircilikte küçük tesislere lâyık oldukları ehemmiyeti vermektir. Tenvirat ve telefon direkleri, tramvaylar, elektrik nâkilleri, bekleme mahalleri, durak işaretleri, abdesthaneler, süt büvetleri, gazete satış kulübeleri, Litfass denilen ilân sütunları [afiş sütunları], benzin kulübeleri, telefon köşkleri ve saireden mürekkep olan bu küçük tesisler her büyük şehirde sayısız miktarlarda mevcuttur. Bunların şehrin görünüşü üzerine yaptıkları tesir ve şehri gezenler üzerinde bıraktıkları intiba çok defa birkaç âbideden daha ehemmiyetlidir, binaenaleyh bunların şekil ve tertibine çok ehemmiyet vermek lâzımgelir. (...)*" (Öeisner, 1943)

Afiş sütunları dahil olmak üzere kent mobilyalarının çoğu o yıllarda kullanılıyor olmasına rağmen, Öeisner, şehirciliğin ekonomik yeterliği için bu düzeyin artırılması yönünde görüş bildirmiştir. Öeisner, Almanya'dan Türkiye'ye geldiği için Almanlar'ın afiş sütunu için kullandığı 'litfass' terimini metninde özellikle vurgulamış olabilir.

1944 tarihinde, "Eski Bir İlancı, İstanbul Sokaklarında İlk Duvar İlanları" başlığıyla yayımlanan gazete söyleşisinde, 1900 başlarından itibaren mesleği afiş asmak olan bir kişinin afiş sütunlarıyla ilgili aktardığı bilgiler dikkat çekicidir:

> "*Bir aralık İstanbul'da Pujonti isminde bir Fransız ilâncılıkta mühim bir yenilik yaptı. Bir sabah Köprü [Galata] civarından geçenler Aziziye Karakolu'nun önünde küçük bir kule gördüler. Her tarafı yuvarlak ve ilânlarla dolu... İçinde bir adam, kuyudan su çeker gibi bir kolu habire döndürmekte... Gelip geçenler duruyorlar ve mütemadiyen*

dönen ilânları seyrediyorlar ve okuyorlar. İstanbul halkı o zaman bu ilân kuleciğini büyük bir merakla karşılamıştı. Fakat her nedense sonra bu kuleler çoğalmadı." (Tezcan, 1944)

Bu sözlü tarih görüşmesinden anlaşılıyor ki bugün elektrik motoru ile yapılan afişlerin döndürülmesi işi, o yıllarda kol gücüyle yapılmıştır. Yine söyleşiden öğrendiğimiz üzere afiş sütunlarıyla ilgili yatırımı gerçekleştiren kişi "Pujonti" adlı Fransız girişimcidir. Afiş sütunu tasarımlarının Fransa'da kullanılanlara benziyor olması, yatırımcısının Fransız asıllı olmasıyla açıklanabilir. Söyleşisi yapılan kişinin ismi metinde yer almamış olsa da bu kişinin afiş asmakla ünlenip tanınan "Fıstıkçı Nuri"[1] lakaplı Nuri Tezcan olduğu düşünülmektedir!? (Durmaz, 2013).

Türkiye'yi sanat, mimarlık tarihi ve şehircilik gibi disiplinlerle tanıştıran Celal Esad Arseven (1876-1971), 1947'de yayımladığı "Sanat Ansiklopedisi"nde, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde adlandırılması tamamlanan 'köşk' (kiosk) sözcüğünü, altı maddeyle anlatmış, afiş sütunlarını köşk tanımı içerisinde son maddede açıklamıştır. Camlı köşk, ilân köşkü, mızıka köşkü, tepe köşkü ve yangın köşkü çeşitlemelerini görsellerle örneklemiştir.

Bu maddeye göre 'İlan Köşkü': "*Sokaklarda üzerine ilânlar yapıştırılan ve içinde gazete satılan zarif şekilde kulübe.*" (Arseven, 1947) olarak belirtilmiştir. Görüldüğü üzere, Şark İlanat-ı Umumiye Şirketi'nin 1921'de "Ümid" dergisindeki ilanında kullandığı 'ilan köşkü' ifadesi, 1947'de ansiklopediye girmiştir.

1954 yılına ait gazete ilanında şu haber okunmaktadır: "*Belediyenin Satış Kuleleri Kiraya Veriliyor: Belediyenin Taksim'de yaptırdığı "satış kuleleri" üçer yıl müddetle kiraya verilecektir. Kuleler rağbet gördüğü takdirde Belediye 500 adet daha satış ve reklâm kulesi inşa ettirecektir."* (Milliyet, 1954) Metinden anlaşılacağı üzere "reklam kulesi" ve "satış kulesi" ifadeleri birbirlerinin yerine kullanılmıştır. Burada sözü edilen sütun tipi, silindirin iç boşluğunun satış kulübesi olarak kullanıldığı türden de olabilir ya da 'reklam' ve 'satış' sözcükleri eşanlamlı düşünülmüş de olabilir.

Tiyatrocu, sinemacı Muhsin Ertuğrul'un (1892-1979), grafik tasarımcı Mengü Ertel'i cesaretlendirmek için 1969'da yazdığı mektuba göre, afiş sütunlarının İstanbul'da olup olmadığından şüphe etmek gerekir:

"Varlıklarını koruyacak, savaşlarını sürdürecek cılız gelirlerinden artakalanla oynadıkları piyesin afişini yaptırmak, onu bastırmak, teker teker pullamak, onu astırmak olanağından yoksun olan bu özel tiyatrolar ortamında kim, nasıl sana 'duvar ilanı' [afiş] yaptırır? Diyelim ki bir babayiğit çıktı da yaptırdı. Sokaklarında 'Litfass Kuleleri' [afiş sütunu] olmayan bir şehirde bunlar nerelere yapıştırılır? Eğri büğrü tahta yapı perdelerine mi? Ertesi gün yeni fışkıran bir mantar bankasının ikramiye afişiyle kapatılmak için mi? Görüyorsun ki duvarlarımızda, bütün ülkenin kirlerini yıkayacak, yüzkaralarını ağartacak birbirinden zehirli 'deterjan' afişleri akını var. Onların arasında senin o ince, o derin anlamlı afişlerin nasıl yer bulur...?" (Ertuğrul, 1969)

1892 doğumlu Ertuğrul, yaşı gereği İstanbul'da 1920'de boy gösteren afiş sütunlarını görmüş olmalıdır. Bu durum, afiş sütunlarının 1960'ların sonunda İstanbul'da kullanılmadığını ya da ticari afişlerin yanında kültürel-sosyal afişlerin bu mecrada yer bulamadığını düşündürmektedir. Muhsin Ertuğrul'un metninden, grafik tasarımın o yıllarda bir sektör olarak henüz kurumsallaşamadığı, grafik tasarımcıların reklamdan uzak ürün verebilmeleri için gerekli koşulların bütünüyle olgunlaşmadığı anlaşılıyor.

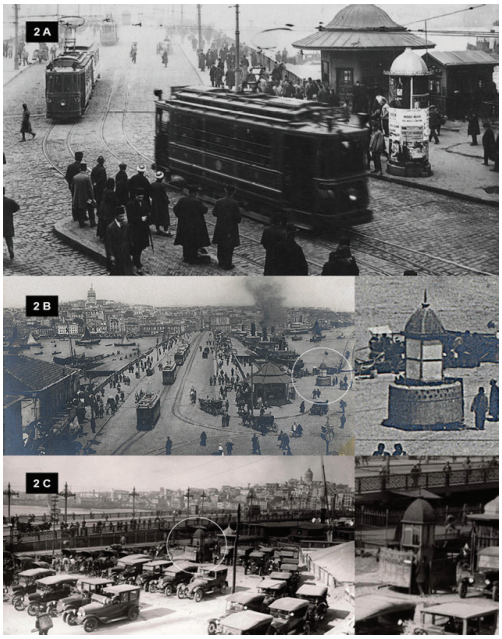
1970 tarihli gazete ilanına göre (Görsel 5C), o tarihten sonra Devlet Tiyatrosu'nun kullanımına özel afiş sütunları yaptırılmıştır. Devlet Tiyatrosu için afiş sütunu yapılmasında, bu konuyu dillendiren Muhsin Ertuğrul'un girişimlerinin etkisinin olduğunu düşünülebilir:

[1]. Nuri Tezcan, afiş asma işini bıraktığında açtığı fıstıkçı dükkânı nedeniyle "fıstıkçı" lakabını almıştır.

"Afiş Kulesi Yaptırılacaktır. Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'nden: 1) Devlet Tiyatrosu Kültür Sarayında temsil edilecek eserlere ait afişleri asmak üzere, İstanbul'un muhtelif semtlerine yaptırılacak çıplak betonarme gövdeli 50 adet afiş kulesi işi, kapalı zarf usulüyle eksiltmeye konulmuştur (...)."
(Cumhuriyet, 1970)

Görüldüğü üzere, afiş sütunlarının, Osmanlı'da "Küçük Avrupa" olarak bilinen, ağırlıklı olarak azınlıkların yaşadığı, Batı ile ticari ilişkilerin kurulup yönetildiği, ülke ve belde yönetiminin merkezi olduğu, basın-yayın endüstrisinin ve yaratıcı ekonominin kalbi olan Harbiye-Taksim-Tünel-Pera-Galata-Karaköy-Eminönü-Ayasofya-Divanyolu aksındaki bölgede yer aldığı, işlevine göre yapısal özelliklerinin farklılaştığı, aydın kesim tarafından önemsenip iletişim, reklamcılık ve şehircilik açısından irdelendiği söylenebilir.

Görsel 1: Ayasofya, Sultanahmet ve Divanyolu bölgelerindeki afiş sütunlarına ve tuvalet olarak kullanılan afiş sütunlarına örnekler. Görsel 1A'da (Amerikan Kongre Kütüphanesi arşivi) içi tuvalet olarak kullanılan, dışı afiş asmaya yarayan sütun görülmektedir. Görsel 1B'de (Sarkis Karamanik koleksiyonu) görüldüğü üzere, afiş sütunu toplanma ve dinleme için bir çekim alanı oluşturmuştur. Görsel 1C (Yazarın koleksiyonu) ve 1D'de (Corbis arşivi) aynı yerde, farklı zamanlarda farklı afişleri taşıyan bir afiş sütunu görülmektedir. Afişlerin bazısı Eski Türkçe, bazısı yabancı dildedir. Afiş sütunlarının tasarımı, aynı dönemde Paris'te kullanılan tasarımlarla neredeyse aynıdır. Fotoğraflar 1919-1921 yıllarına aittirler.



Görsel 2: Galata, Eminönü bölgesinde yer alan afiş sütunları ve umumi tuvalet olarak kullanılan kent mobilyaları. 2A'da görülen sütun tasarımı, Görsel 1'deki afiş sütunu tasarımından farklılık göstermektedir. Galata-Eminönü bölgesine konulan sütunların tasarımı, Karaköy-Pera-Tünel bölgesine konulanlarla aynıdır. Umumi tuvalet olarak kullanılan sütun tasarımı, aynı dönemde Paris'te kullanılan tasarımlarla neredeyse aynıdır. 2A: Eminönü, Sertaç Kayserilioğlu koleksiyonu, 1926. 2B: Eminönü, yazarın koleksiyonu, 1925. 2C: Eminönü, Het Leven magazine Spaarnestad, 1925.

Görsel 3: 3A Karaköy'deki afiş sütunu. 3B Harbiye'deki içi tuvalet olarak kullanılan, dışı afiş asmaya yarayan kent mobilyası tasarımı. Afiş sütunu tasarımı, Galata-Eminönü-Pera bölgesindeki tasarımlarla aynıdır. Üzerlerindeki afişler, gri-ton'larından anlaşılacağı üzere renkli, büyük boy ve yurtdışından getirildiği düşünülen afişlerdir. Afiş sütununun baş kısmında, bir yüzünde Osmanlıca bir yüzünde de Latin harfleriyle yazı bulunmaktaysa da okunamamıştır. Şark İlanat-ı Umumiye Şirketi yazdığı düşünülmektedir. 3A: Karaköy, yazarın koleksiyonu, 1926. 3B: Harbiye. Soldaki fotoğraf yazarın koleksiyonu, 1920'ler – Sağdaki fotoğraf Sait Beydeş koleksiyonu, 1930'lar. Harbiye'deki kent mobilyasının daha erken dönem fotoğrafları için 1913 tarihini veren kaynaklar da bulunmaktadır (!). Görüldüğü üzere, Harbiye'deki kent mobilyası uzun yıllar hizmet vermiştir.

Görsel 4: 4A Taksim'deki afiş sütunlarını, 4B Pera'daki afiş sütununu, 4C Tünel'deki afiş sütununu göstermektedir. Üç bölgedeki afiş sütunu tasarımları, baş bölümleri açısından aynıdır. Ancak Pera'daki afiş sütunun daha kısa ve aynı zamanda satış kulübesi olarak kullanılan bir pencereye sahip olduğu görülmektedir. Her üç afiş sütununda da yabancı dilde ve ithal ürünleri tanıtıcı afişler asılmıştır. Tünel bölgesinde, 1913 tarihli, geçici tramvay rayları döşenirken umumi tuvalet olarak kullanılan taşınabilir sütunların olduğu fotoğraflar da tespit edilmiştir. Tarih doğruysa, afiş sütunlarının ortaya çıkışından çok önce taşınabilir ya da sabit tuvalet olarak kullanılan sütun biçiminde kent mobilyaları söz konusudur. 4A: Taksim, İstanbul'un işgal günleri, İngiliz Ordusu geçit töreni. Aykut Altınelli arşivi, 1920. 4B: Pera, Sait Beydeş koleksiyonu, tarih bilinmiyor. 4C: Tünel, http://www.facebook.com/SemtSemtEskiIstanbulFotograflari/ tarih bilinmiyor. Erişim: 7.4.2015

Görsel 5: 5A: Şark İlanat-ı Umumiye Şirketi adıyla afiş sütunlarını reklam verenlerin hizmetine sunan şirketin "Ümid" dergisine verdiği ilanlar. 1921. Osmanlıca çeviri: Erdoğan Baydar. Gökhan Akçura ve Yazarın arşivi. 5B: Soudi Yayınevi'nin tanıtım kitapçığından bir illüstrasyon, 1919. Emin Nedret İşli koleksiyonu.5C: gazetelerde yer alan, belediyenin afiş sütunu projelerini duyurduğu ilanlara bir örnek.Cumhuriyet, 1970. Yazarın arşivi.

Sonuç

Araştırma kapsamındaki bulgular değerlendirildiğinde, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde, bugün Fransızca kökenli 'afiş (affiche)' ya da İngilizce 'poster (poster)' olarak kullandığımız sözcüklerin yerine 'duvar ilanı' ifadesinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Duvar ilanları, başta İstanbul olmak üzere Osmanlı coğrafyasında 19'uncu yüzyılın sonlarından itibaren ağırlıklı olarak ticari faaliyetleri, ürünleri, sinema filmlerini ve tiyatro oyunlarını duyurmak üzere kullanılmıştır. Günümüzde kullanılan 'afiş/reklam sütunu' tanımı yerine de önce 'ilan köşkü' daha sonra da 'afiş kulesi' denildiğini görüyoruz.

Afiş sütunlarının İstanbul'da ortaya çıkış nedenlerinin, Avrupa'daki gerekçelerle aynı olduğu söylenebilir: Reklam kaosunu engellemek, reklamı vergilendirmek ve duyuru söylemini denetlemek. Afiş sütunu yönetiminin sivil bir girişim ile başlayıp hemen sonra devletin kurduğu Anadolu Ajansı'na devredilmesi de bu görüşü desteklemektedir.

Afiş sütunun sadece bir reklam mecrası olarak kullanılmamış olması, Avrupa'da olduğu gibi tuvalet ve satış kulübesi işlevleriyle de çeşitlendirilmiş olması, toplamda bir 'kent mobilyası' olarak konumlandırıldığını göstermektedir.

Afiş sütununu pazarlayan Şark İlanat-ı Umumiye Şirketi ve dergilere verdiği ilanlar, mesleği afiş asmak olan Nuri Tezcan gibi emekçiler, İstanbul Belediyesi'nin afiş sütunu projeleri, afiş tasarımcıları gibi taraflar/oluşumlar, afiş sütunu reklam mecrasının birçok koldan beslenip kendi çözüm ortaklarını oluşturduğunu ve bir sektör olarak var olduğunu anlatmaktadır: Reklam pazarını büyütmüştür. Paydaşlarına gelir sağlamıştır. Üretim ve tüketim ilişkisi için gerekli tüketici arzını oluşturmuştur. Mikro-ekonomi barındıran yeni bir iş modeli olarak ticaret hayatında var olmuştur.

Afiş sütunları, nüfusun yoğun olduğu kamusal alanlara, tramvay, vapur, köprü gibi işlek geçiş noktalarına konulmuştur. Reklamın dışında, güneş ve yağmur gibi hava şartlarından koruduğu, tuvalet

ve satış kulübesi işlevleri de yerine getirdiği için –toplum tarafından– bir kent mobilyası olarak ilgi gördüğü düşünülebilir. Ticari olarak ilgi görüp görmemesi ya da yerel yönetimlerce iyi yönetilip yönetilmemesi bir yana, kent mobilyası özelliğiyle sosyal yaşamın bir parçası olabildiği gözlenmiştir.

Afiş sütunları; reklam, iletişim, duyuru ve haber mecrası olarak toplumun farklı katmanlarına, farklı hedef kitlelere seslenen içerikleriyle, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminde kitlesel iletişime yönelik özel bir mecra haline gelmiş, sosyo-kültürel iletişimin tamamlayıcılarından biri olarak servis edilmiştir.

Sonuç olarak araştırma, interdisipliner bir ünite olan afiş sütununun; üretim-tüketim dengesine dayalı reklam harcamalarıyla, mecranın işletilmesine dayalı sektörel ekonomisiyle, iletişime dayalı kültürel katalizör etkisiyle, kent mobilyası olarak kamusal alanda toplumla kurduğu işlevsellik ilişkisiyle ve kent hafızasına yönelik kent imgesi algısıyla, modernleşme hareketinin sosyo-kültürel ve ekonomik bir göstergesi olduğu düşüncesini taşımakta ve bu görüşü, belgelerle tartışmaya açmaktadır.

Kaynakça:

Arseven, C. E. (1947); Sanat Ansiklopedisi. Maarif Matbaası, İstanbul.

Cumhuriyet gazetesi (1970); "Afiş Kulesi Yaptırılacaktır". İstanbul.

Cumhuriyet gazetesi (1938); "On İki Afiş Kulesi Yaptırıldı". İstanbul.

Durmaz, Ömer (20 Aralık 2013); "Grafik Tasarım Tarihi için Yeniden Oryantasyon" Jeff-Talks sunum videosu: https://vimeo.com/98116716 Erişim: 15 Eylül 2015.

Ertuğrul, M. (1969); Muhsin Ertuğrul'dan Mengü Ertel'e Mektup. Ülfet Ertel arşivi.

Ümid dergisi (1921); Şark İlanat-ı Umumiye Şirketi. İstanbul. Osmanlıca çeviri: Erdoğan Baydar.

Milliyet gazetesi (1954); "Belediyenin Satış Kuleleri Kiraya Veriliyor". İstanbul.

Öeisner, S. R. (1943); "İktisadî Temel Kaideler". Arkitekt. İstanbul.

Sperber, J. (2013); One of the First Advertisement Pillars Designed by Ernst Litfaß in Berlin (c. 1860). 18 Mart 2013 tarihinde German History in Documents and Images: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2346 adresinden alındı

Tezcan, N. ?. (1944); "Eski Bir İlancı, İstanbul Sokaklarında İlk Duvar İlânları". Akşam gazetesi. Röportajı yapan anonim, İstanbul.

Tokgöz, A. İ. (1924); "İstanbul'da Duvar İlanları". Servet-i Fünun. İstanbul. Osmanlıca çeviri: Erdoğan Baydar.

SANAT-TASARIM KAYGISI İLE ÜRETİLMİŞ AFİŞ TASARIMLARINDA KUSURLULUK VE MÜKEMMELLİK OLGUSUNUN UZMAN VE ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ

Ögr. Gör. Yaşar Uslu

ÖZ

Bu çalışmada sanat-tasarım kaygısı güdülerek yapılan sosyal içerikli afişlerde, kusurluluk ve mükemmellik olgusunun uzman ve öğrenci görüşlerine göre değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Grafik tasarım öğrencilerinin ve alan uzmanlarının afiş tasarımlarının tasarım kriterine uygunluğu, estetik ve uygulama açısından biçimsel özelliklerine ilişkin algılarını belirlemek de hedeflenmiştir. Buna dayalı olarak; konusu demokrasi ve insan hakları eğitimi olan sosyal içerikli "Demokrasi Şöleni Çalıştayı" afişlerine yönelik öğrenci ve uzman görüşleri alınmış ve değerlendirilmiştir. Araştırmada nicel yöntemlerden betimsel alan taraması (survey) tipi araştırma modeli kullanılmıştır. Örnekleme yöntemlerinden, tabakalama örneklem yöntemi seçilmiştir. Veri toplama aracı formu 5'li likert ölçeği formunda hazırlanmıştır. Elde edilen bulgulara göre afişlerin genelinde tasarımcıların biçim ve içeriğe yönelik olarak tasarımı kusursuzluğa götüren çabalarının olduğu görülmektedir. Bunu çabalarken değişik kaygı ve endişeler onu beslemekte ve daha iyiye götürme sonucunda da mükemmelliğe ulaşmayı hedeflemektedir. Sonuç olarak kusurluluk bir eylemdir. Bozma hali vardır. İlk halinden son durumunu görme söz konusudur. Mükemmellik ise duygusal hazdır. Onarım vardır. Çoğu zaman ilk hali görülmez. Onun için sonradan böyle oldu derken birileri tarafından aktarım söz konusu olabilir. Bu ince çizgiyi anlamsal olarak bir eserde ayırmak zorunluluktur. Bu durum bazen insanı labirente sokar ve boş duvarlara bakmak zorunda bırakabilir.

Araştırmanın birinci bölümünde Problem durumu, Problem Cümlesi, Araştırmanın Amacı, Araştırmanın Önemi, Varsayımlar (Denenceler), Kapsam ve sınırlılıklara yer verilmiştir. İkinci bölümde kavramsal çerçeve kapsamında grafik tasarım sürecinde afiş konusu, sonrasında mükemmellik ve kusurluluk kavramları ele alınmıştır. Kusurluluk ve mükemmellik sanatsal yönelimler ile felsefi yönden ele alınmıştır. Üçüncü bölümde araştırma modeli, araştırmanın evren ve örneklemi, verilerin toplanması ve verilerin analizine yer verilmiştir. Araştırmanın son bölümünde ise araştırmanın verileri, teori ve uygulamadaki önemine göre değerlendirilip, elde edilen sonuçlara göre öneriler geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mükemmellik, Kusur, Sanatsal Kaygı, Grafik Tasarım, Afiş

ART-DESIGN POSTER DESIGN MADE WITH ANXIETY IN THE IMPERFECTION AND PERFECTION CASE EVALUATION BY EXPERT OPINIONS AND STUDENTS

ABSTRACT

In this study, art-design made in social anxiety propelled poster is intended to be assessed according to the perfection of imperfection and expert patients and students' opinions. Graphic design students and design experts in the field of poster design, eligibility criteria, terms of aesthetics and practices aimed at determining perceptions of formal features. Based on this; issues of democracy and human rights education with social content "Democracy Festival Workshop" for students and expert opinion for banners taken and evaluated. Descriptive field survey of quantitative methods in the study (survey) research model type is used. The sampling method is stratified sampling method has been selected. Data collection tool was prepared as a Likert scale form 5s.

According to the findings as to the form and content of the designers of the poster design in general it seems to be the effort that leads to perfection. He struggles to feed her various worries and concerns and aims to bring better result in the attainment of perfection. As a result imperfection is an action. There are disturbing the state. To see if the first word is the subject of the recent situation. Perfection is the emotional gratification. There are repair. Most of the time the first version is not

visible. It was later said that for him could then transfer by someone. It is imperative to distinguish semantic fine line as at work. This sometimes puts maze leave to look for people and empty walls

Problem situations in the first part of the study, Problem Status, Problem statement, objectives of the study, the importance of research, assumptions (hypotheses), the place is given to the scope and limitations. Banner graphic design process within the scope of the subject of the second part of the conceptual framework, then the concepts are discussed perfection and imperfection. Imperfection and perfection is considered the philosophical aspects with artistic tendencies. The third chapter in the research model, the universe and sample research is devoted to the analysis of the data collection and data. In the last part of the research data of the study, evaluated according to the importance of theory and practice, proposals have been developed according to the results obtained.

Keywords: Perfection, İmperfection, Artistic Anxiety, Graphic Design, Poster

1.GİRİŞ

Tasarım, günümüzde sürekli tekrar edilen; çeşitli meslek dallarının çalışma sahalarına hitap eden, bu meslek dalları arasında gün geçtikçe artan işbölümünün bir sonucu olarak da anlamı gitgide genişleyip genel bir çerçeve niteliği kazanan bir kavramdır. Türk Dil Kurumunun Türkçe Sözlüğünden yola çıkmakta fayda vardır. "Zihinde canlandırılan biçim tasavvur" (http://www.tdk.gov.tr/tdksozluk/sozbul.asp 13.10.2014). İngilizce de desing olarak nitelendirilen tasarım sözlük anlamı ile Odabaşına göre, zihinde kurmak, niyet etmek, kastetmek, çizmek, plan yapmak, proje yapmak, tertip etmek, icat etmek, yaratmak gibi kelimelerle ifadesini bulmaktadır (Odabaşı, 2002, s. 17).

Tasarım, hayalde canlandırılan bir olayın, projesi çizimi veya üç boyutlu görüntüsü olarak uygulanan ve ortaya konulan eserlerin tümüne verilen isimdir. Bu tanıma göre tasarlama, zihinde hazırlanan bir düşünceyi ve bir eylemi gerçekleştirmektir. Tasarım ise, zihinde tasarlanan bir düşüncenin, bir eserin ilk biçimi sayılabilir. Tasarı, çizilen ilk biçim anlamına gelmektedir. Tasarım, sadece belirli alan için ele alınan bir kavram değildir ve her alanda tasarım olgusu söz konusudur.

Bir görsel iletişim tasarımı sistemi olan grafik tasarım, belki de tasarım ürünleri içerisinde en sık karşılaşılan tasarım alanının başında gelmektedir. Grafik tasarım ürünlerinin, bir mesaj iletmek, bir konuyu duyurmak veya tanıtmak gibi işlevleri vardır. Grafik tasarım fikirlerini iletişim sanatı ve teknolojiyi birleştiren yaratıcı bir süreçtir(Helmer, 1993). Grafik tasarım, kendi içinde pek çok ihtisas alanlarına sahip, yoğun teknik ve uzantıları olan, her geçen gün yeniliklerin kazanıldığı dinamik bir görsel iletişim dalı olmaktadır(Uçar, 2004, s. 156) ve gelişerek olmaya devam edecektir.

Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afiş Halk arasında ifşa, bir şeyi faş etme, açığa çıkararak gösterme denilmektedir. Diğer bir deyişle bir konuyu, bir bilgiyi, iki boyutlu yüzeyde göstermektir. Afiş, ürün ve hizmet tanıtımında önemli bir yere sahiptir. Grafik tasarım olarak afişler, görüntü ve sözün mümkün olduğunca tek anlama ve hatırlanma değerine sahip olmak zorunda olduğu, sunum ve tanıtım kategorilerine aittirler(Hollis, 2005, s. 11). Afişler konuları bakımından üç kategoride incelenebilir. Kültürel, sosyal ve reklam afişleridir (Becer, 2006, s. 201/202).

Tasarımda Sanatsal Kaygı Herkesin benzer biçimde yaşadığı / algıladığı bir dış gerçeklik dünyası vardır. Estetik kaygı (veya sanatsal kaygı), beğenilerimizde ya da güzel dediğimizde ortaya koymuş olduğumuz yargı üzerine kaygılanmak kaygı duymaktır. William Shakespeare, "En çok zayıfları sarsar kaygılar" der (http://www.neokur.com/alintilar/&t=188&m=kaygi 10.11.2014). Sanatçıların, tasarımcıların belki de en çok duraksadığı, beklediği durak diyebiliriz. Kısaca Sanatsal kaygı, bir sanat tasarımı ürünü üretim sürecinde; düşünce yoğunluğu ve ürün üzerinde değişim, değiştirme eylemleri ile karşı tarafa estetik beğeni ve zevki yaşatma düşüncesidir denilebilir.

Tasarımdaki estetik kaygı, kendi yaşadığı, kendi düşündüğü estetik hazzı karşı tarafın da yaşayarak "haz paylaşımını" meydana getirmektir. Shoponheaur "dünya benim tasavvurumdur" derken düşündüğü dünyayı ve çevresel nesneleri

gösterebilme eğilimini görsel sanatlar alanındaki kişilere bu görevi yüklemektedir.

Tasarımlar görsel estetik duygusuyla hazırlanırken görsel kavrama kılavuzu veya tasarımda görsel rehbere ihtiyaç olmaktadır. Buna yapılacak afişin öncesindeki düşünce ve temel prensipler ya da alt yapı oluşumu da denilebilir. Becer'e göre bu ilkeler; mesaj, mesaj-imge bütünlüğü, sözel hiyerarşi, fark edilirlik (Becer, 2006, s. 202), Tepecik'e göre; dikkat çekicilik, sadelik ve biçim, endüstriyel (yani çoğaltma standartlarındaki faktörler) ve ekonomiklik, estetik özellikler sıralanır(Tepecik, 2002, s. 76). Mercin ve Alakuş bunların yanında afiş tasarımında, anlam ve biçim ilişkisi üzerinde durmaktadırlar(Mercin ve Alakuş, 2009, s.174).

Kaygıların ve verilen emeğin eser üzerinde görünümü yanında izleyici ile bağlantı kurma eksikliğini, kusurunu yaşayan tasarımcı ister istemez bu döngünün içine girmektedir. Farklı değer yargılarının değişimi, biçimsel yanılsamalar kusur kavramını ortaya koymuştur. İlk etapta zihinde olumsuz bir kelime gibi gözükse de, aslında kusursuzluğa giden süreçte dinamik bir rehberiniz olabilmektedir. Andrea Branzı ise "tasarımcı sürekli hata yapar" demektedir(Kart, 2009, s. 8). Tasarım kusurla kucaklaşır ve güzellik değerleriyle yetkinleşir ve yeterli olma yolunda eyleme geçer. Değişimlerle beğeni ve zevk arasında kendini kabul ettirir. Estetik sadece güzel olan değildir, biçim anlam taşıdığı ölçüde estetiktir(Erzen, 2011, sç 11). Güzelin anlam içeriği aslında biçimsel ifade gücünün sorunsalı olarak estetiğe yansımıştır.

Kusurluluk ve Mükemmellik Bağlamında Sanat Yönelimlerine baktığımızda Wabi-Sabi ve Glicht art ile karşılaşırız. Wabi-Sabi, Kendimizdeki ve çevremizdeki, kusur ve eksikliklerle barışıp, onları kabullenip birlikte daha güzele, uyuma ve mutluluğa ulaşmamızı sağlayacak bir yol(http://bizimkahve.gazetevatan.com/haberdetay.asp?hkat=1&hid=20047 17.06.2013) olarak tanımlanmaktadır. Koren, modernist sanatın, özellikle de wabi-sabi ile sıklıkla karıştırılan minimalizmin ilkelerinin wabi-sabi ilkelerinden ayırt edilmesini özellikle kullanılışlı bulur. Kısaca Wabi-Sabi, güzel olan şey bitmiş, doğru ve tam olan değil, bizimle ve bir başka şey arasındaki dinamik bir hadise, kusuruyla birlikte hatta kusurlu olduğu için güzel olan demek anlamına gelmektedir(Koren, 1994).

Glitch art, İngilizcede CD'lerde okuyucunun atlamasına sebebiyet veren çizik (http://www.uludagsozluk.com/k/glitch/ 06.11.2014). Kısaca, arıza, hata, kusur, bozukluk anlamlarına gelmektedir. Bu kavram İlk önce, 1962 yılında Amerikan uzay programı sırasında İngilizce olarak kaydedildi. John Glenn "Kelimenin tam anlamıyla, bir aksaklık, elektrik akımı gerilimindeki başat bir değişimdir.", diye açıkladı(Moradi, 2014). Başka bir yerde tasarımcı ya da sanatçı, sanattaki bu aksaklığı, "fotoğrafının içindeki dijital sürrealizm" olarak ifade etmektedir. Morandi ve Menkman'a göre bu "aksaklık sanatı" diğer tabirle "kusurluluk" dijital medya teknolojisinde, özel Modernist ve formalist bir yaklaşımdır. Hataları, kusurları içselleştirip eser üzerinde dramatize eder ve insanlara sunar"(Menkman, 2011).

Ortaya çıkan yeni teknolojilerin ve tekniklerindeki değişimlerin, tasarım kavrayışında ya da biçim anlayışında değişimler yarattığı açıktır. Birçok tasarımcı için geliştirilen sayısal grafik tasarım program tekniği, 15. yüzyılda Rönesans ile birlikte perspektifi, 18. yüzyılda tasarı geometriyi ve 20. Yüzyıl başlarında ve günümüzde tasarım geliştirmede eşik dönemler olarak tarif etmektedir. Bilgisayar teknolojisinin tasarım ve görselleştirme için sunduğu imkanlar mimarlıkta tasarım-biçim-görselleştirme- anlayışı ilişkisinde yeni bir eşik döneme gelindiğinin sinyallerini vermektedir. Bilgisayar tabanlı görselleştirme ve tasarım teknolojilerinin mekan anlayışını nasıl etkileyeceğini bugünden söylemek zordur, çünkü bu teknolojilerin tasarım sürecinde kullanılması yeni sayılabilecek ve tartışmalı bir alandır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, grafik tasarım alan uzmanlarının ve adaylarının; afiş tasarım uygulama sürecinde, estetiksel ve tasarım kriterlerine uygunluğu konusunda algılarını belirlemek ve böylece sosyal içerikli afiş tasarımlarında kusurluluk ve mükemmellik olgusunun uzman ve öğrenci görüşlerine göre değerlendirilmesidir.

Yöntem

Bu çalışmada ölçme aracını gerçekleştirmek için betimsel yöntemlerden alan taraması (survey) tipi araştırma modeli kullanılmıştır. Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır(Karasar, 2005, s. 77). Demokrasi Şöleni Çalıştayı için yapılmış afişlerden 15 tanesi seçilip bu afişlere yönelik öğrenci ve alan uzman görüşleri betimlenmeye çalışılmış, bu afişlere yönelik verilen cevaplar; öğrenci ve uzman görüşlerine dayanan veriler üzerinde yürütülmüştür. Bilgi toplama formu 5'li likert ölçeği formunda hazırlanmıştır.

Bu araştırmanın evrenini MEB Ortaöğretim Genel Müdürlüğü'ne bağlı Kütahya ilindeki Ortaöğretim kurumlarından, Kütahya Merkez Kız ve Teknik-Anadolu Kız Meslek Lisesi/Grafik ve Fotoğraf Alanı 4.sınıf öğrencileri ve derslerine giren branş alan öğretmenleri, Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı/Grafik ASD 3. ve 4. sınıf öğrencileri ve Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü Grafik Tasarım alanı 2. Sınıf öğrencileri ve Öğretim Elemanı alan uzmanları olarak toplam 160 kişiden oluşturmaktadır. Örnekleme yöntemlerinden, tabakalama örneklem yöntemi ile seçilmiştir. Çalışma grubu olarak son sınıf öğrencilerinin seçilme nedeni, tasarım bilgisi yönünden, yeterlik algılarının alt sınıflarına göre daha iyi geliştiği ve tasarım alanında kendilerini daha iyi ifade edebilecek olgunluğa sahip oldukları düşüncesidir. Bundan dolayı araştırmanın anketi bu ortaöğretim ve üniversitede öğrenim gören öğrencilere uygulanmıştır.

Örneklem almada, tesadüfî (random) örnekleme yöntemi kullanılmıştır.

Sınırlılıklar

1.Afişlere yönelik görüşlerin alındığı veri toplama aracı ile

2.Araştırma Kütahya ili;

• Kız Meslek Lisesi 3. Sınıf (20 öğrenci) ve 4. Sınıf (20 Öğrenci) toplam 40 öğrenci ve alan uzmanı 4 öğretmen ile

• Kütahya DPÜ KTBMYO-Tasarım Bölümü-Grafik Alanı 2. Sınıf (30 Öğrenci)ve KTBMYO görev yapan 3 alan uzmanı ile

• Kütahya DPÜ GSF- Görsel İletişim Tasarım Bölümü-Grafik ASD 3. Sınıf (30 Öğrenci) ve 4. Sınıf (40 Öğrenci) ile Grafik Tasarım Bölümlerinde görev yapan 13 grafik tasarım uzmanı ile

3.DPÜ "Demokrasi Şöleni" Projesi kataloğundan seçilen sosyal içerikli 15 adet afiş ile sınırlıdır.

Bulgular ve yorumlar

Bu bölümde ilgili veriler uygun ölçme araçları ile toplanmış, gerekli istatistiksel teknikler kullanılarak analiz edilmiş ve tablolar haline getirilerek açıklanıp yorumlanmıştır.

Elde edilen verilerin analizinde kullanılacak testleri belirlemek için verilere normallik testi uygulanmıştır. Afişler için Kolmogorow-Smirow testi sonuçlarına göre verilerin normal dağılım gösterdiği belirlenmiştir ($p < .05$).

Normal dağılımından dolayı gruplar arası t-testi uygulanmıştır. Her afiş için Uzman ve öğrenciler (GSF-MYO-KML) arasındaki bağımsız t-testi sonuçları tablolar (1-15 tablo) halinde aşağıda verilmiştir.

Demokrasi ve İnsan Hakları Eğitimi Amacıyla "Demokrasi Şöleni Konulu" Sosyal İçerikli Olarak Hazırlanmış Afiş Tasarımlarına İlişkin Betimsel Sonuçlar

Katılımcılara Ait Betimsel Sonuçları

Tablo 1: Katılımcılara ait afişlerin betimsel sonuçları

Item Statistics

Afişler	Ort.	Std. Sapma	N
AFS1	47,9813	11,45814	160
AFS2	50,8563	10,94747	160
AFS3	51,5750	10,55179	160
AFS4	51,4500	11,57899	160
AFS5	54,4688	12,62468	160
AFS6	49,6875	11,98489	160
AFS7	51,4750	13,10478	160
AFS8	51,8250	12,72375	160
AFS9	55,3750	10,92902	160
AFS10	53,2125	11,97292	160
AFS11	56,4250	11,90558	160
AFS12	56,7688	11,26090	160
AFS13	47,9000	12,07221	160
AFS14	47,0438	14,32302	160
AFS15	41,7375	14,35729	160

Tablo 1. incelendiğinde katılımcıların görüşlerinin ortalamalarına göre, 12. Afiş: 56,7688 ortalama ile en fazla değer görülen afiş olduğu anlaşılmaktadır. 15. Afiş: 41,7375 ortalama ile en az değer gören afiş olduğu görülmüştür. Bu anlamlı fark, afişler arasındaki tasarım farkı yanında izleyicide bulduğu iletişimsel karşılığın olup olmamasından kaynaklandığı söylenebilir. Mercin'e göre bir afiş tasarlanırken mesajın algılanabilir olduğuna, düz anlam yanında yan anlamları da içermesine, mesaj-imge bütünlüğü göstermesine, görsel- sözel hiyerarşiye ve beyaz-renkli boşluklara, fark edilir olduğuna, tipografik karakterlerin biçim veya imge ile uyumlu bir şekilde düzenlenmesine; çağın kültürel, sosyal ve ekonomik değerlerini en iyi şekilde ifade etmesine dikkat edildiği zaman afiş çok etkili bir iletişim aracı olmaktadır(Mercin, 2014, s. 56). Çivit'e göre ise sözsüz iletişimde algılama, iletilerin izleyiciler tarafından duyu organları aracılığıyla farkına varılma sürecidir(Çivitçi, 2013, s. 40).

Rand'a göre, tasarımda uzun ömürlü olabilmenin sırrı basitliktir. Tasarımcının en büyük sorunu yeni veya eski içerikle ilgili bir şeyler yapmaktır(Rand, 2002, s. 6).

Sonuç olarak elde edilen bu saptama göre, tasarım sürecinde mesajı en kısa zamanda ileten veya en hızlı ulaştıran tasarım daha fazla dikkat çekici ve değerlendirme sürecinde öncelikli olduğu belirtilebilir.

Uzmanlara ait Afişlerin betimsel Sonuçları

Uzman verileri betimsel tarama sonucuna göre afişler hakkındaki anket kriterlerine göre gruplar arasındaki ortalamalar aşağıdaki gibidir.

Tablo 2:Uzmanlara ait afişlerin betimsel sonuçları

Descriptive Statistics

UZMAN	f (N)	Min.	Max.	ORT.	Std.Sapma	Varyans
UA1	20	26,00	60,00	45,4500	9,96560	99,313
UA2	20	29,00	63,00	49,0000	8,94427	80,000
UA3	20	27,00	65,00	46,2500	10,33072	106,724
UA4	20	26,00	70,00	49,0000	10,37710	107,684
UA5	20	32,00	70,00	54,7000	11,17846	124,958
UA6	20	14,00	66,00	45,9000	12,30704	151,463
UA7	20	14,00	70,00	51,0000	12,66574	160,421
UA8	20	16,00	70,00	52,1000	11,95562	142,937
UA9	20	14,00	70,00	53,6500	12,86478	165,503
UA10	20	14,00	67,00	47,9000	11,84949	140,411
UA11	20	42,00	70,00	58,1500	9,49390	90,134
UA12	20	41,00	70,00	56,1000	10,47252	109,674
UA13	20	24,00	61,00	45,6000	11,13269	123,937
UA14	20	14,00	69,00	46,4500	13,58976	184,682
UA15	20	24,00	70,00	42,6000	12,42832	154,463
Valid N (listwise)	20					

Tablo 2. İncelendiğinde uzmanların görüşlerinin ortalamalarına göre, 11. Afiş: 58,15 ortalama ile en fazla değer görülen afiş olduğu anlaşılmaktadır. 15. Afiş: 42,60 ortalama ile en az değer gören afiş olduğu görülmüştür. Bu anlamlı fark, afişler arasındaki tasarım farkı yanında izleyicide bulduğu iletişimsel karşılığın olup olmamasından kaynaklandığı söylenebilir. Grafik ürünlerinin çoğunluğunda görsel öğeler ve tipografik öğeler yani yazı ile birlikte kullanılsalar da tasarımın odak noktası kimi zaman "görsel" kimi zamanda "yazı" olabilmektedir. Bu görsel sanatların aksine herkesin aynı mesajı almasını kolaylaştıran bir durum olarak değerlendirilebilir. Görsel iletişimde yazının görselden ya da görselin yazıdan daha iyi olduğunu söylemek mümkün değildir. Güçlü ve etkili grafik ürünler görsel ya da görsel merkezli grafik ürünler olarak çarpıcı özelliklere sahiptirler(İşler, 2013, s. 1). Sonuçta uzmanlara göre etkili ve güçlü ifade eden grafik ürünü tabloda da belirtilmiştir. Bu da şunu gösteriyor ki, sadece görselle hazırlanan ya da sadece tipografik özellikteki afişler görsel algıya göre farklılık gösterebiliyor sonucuna ulaşılabilir.

Güzel Sanatlar Fakültesi Lisans Öğrencilere ait Afişlerin betimsel Sonuçları

Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Grafik ASD Lisans Öğrenci verileri betimsel tarama sonucuna göre afişler hakkındaki anket kriterlerine göre gruplar arasındaki ortalamalar aşağıdaki gibidir.

Tablo 3: GSF öğrencilere ait afişlerin betimsel sonuçları

Descriptive Statistics

UZMAN	f (N)	Min.	Max.	ORT.	Std.Sapma	Varyans
GSFA1	70	23,00	70,00	51,4000	11,15036	124,330
GSFA2	70	19,00	70,00	53,0286	11,10552	123,333
GSFA3	70	28,00	70,00	52,2571	9,78121	95,672
GSFA4	70	25,00	70,00	52,8714	11,25195	126,606
GSFA5	70	27,00	70,00	57,3571	11,16157	124,581
GSFA6	70	15,00	70,00	48,2429	12,46262	155,317
GSFA7	70	16,00	70,00	51,8143	11,98464	143,632
GSFA8	70	14,00	70,00	53,9286	12,67466	160,647
GSFA9	70	28,00	70,00	56,3143	10,58101	111,958
GSFA10	70	14,00	70,00	56,2714	12,53392	157,099
GSFA11	70	18,00	70,00	56,3429	11,79276	139,069
GSFA12	70	30,00	70,00	57,6286	10,87501	118,266
GSFA13	70	22,00	70,00	51,2714	11,07147	122,577
GSFA14	70	24,00	70,00	48,2000	12,71037	161,554
GSFA15	70	14,00	70,00	43,5571	13,74998	189,062
Valid N (listwise)	70					

Tablo 3. incelendiğinde GSF Öğrencileri görüşlerinin ortalamaları göre, 12. Afiş: 57,62 en fazla değer görülen afiş olduğu anlaşılmaktadır. 15. Afiş: 43,55 ortalama ile en az değer gören

afiş olduğu görülmüştür. Bu anlamlı fark, afişler arasındaki tasarım farkı yanında izleyicide bulduğu iletişimsel karşılığın olup olmamasından kaynaklandığı söylenebilir. Arslan'a göre, tasarım sürecinde önemli olan öğrenilen bilgiyi farklı bağlamlara taşıyabilmek; bunun için ise sorgulayan, bütüncül bir bakış açısı ile bakabilmektir. Bu noktada her durum birbiriyle ilişkilendirilmeli ve içinde bulunduğu koşullar ile bağlantısı kurulmalıdır(Arslan, 2013, s. 110). Sonuçta öğrencilere göre bilginin tasarımsal boyutu tabloya göre belirlenmiştir.

Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu Ön Lisans Öğrencilere ait Afişlerin betimsel Sonuçları

Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu Tasarım Bölümü Grafik Tasarım Alanı Öğrenci verileri betimsel tarama sonucuna göre afişler hakkındaki anket kriterlerine göre gruplar arasındaki ortalamalar aşağıdaki gibidir.

Tablo 4: MYO öğrencilere ait afişlerin betimsel sonuçları

Descriptive Statistics

Meslek Yüksek Okulu	*f* (N)	Min.	Max.	ORT.	Std.Sapma	Varyans
MYOA1	30	23,00	67,00	39,9000	11,28731	127,403
MYOA2	30	22,00	68,00	45,2667	11,58159	134,133
MYOA3	30	22,00	68,00	47,0667	10,23494	104,754
MYOA4	30	16,00	68,00	46,0000	9,63471	92,828
MYOA5	30	14,00	68,00	44,9333	15,49846	240,202
MYOA6	30	31,00	70,00	51,2000	8,54764	73,062
MYOA7	30	22,00	67,00	45,0333	11,36080	129,068
MYOA8	30	28,00	69,00	46,0333	10,93707	119,620
MYOA9	30	32,00	70,00	51,8667	9,50402	90,326
MYOA10	30	38,00	70,00	50,7333	8,30427	68,961
MYOA11	30	41,00	70,00	50,8333	9,08991	82,626
MYOA12	30	42,00	70,00	54,6667	8,31838	69,195
MYOA13	30	14,00	64,00	45,0000	11,47411	131,655
MYOA14	30	14,00	70,00	44,2333	14,51440	210,668
MYOA15	30	14,00	68,00	42,8667	13,14831	172,878
Valid N (listwise)	30					

Tablo 4. incelendiğinde MYO öğrencileri görüşlerinin ortalamaları göre, 12. Afiş: 54,66 en fazla değer görülen afiş olduğu anlaşılmaktadır. 1. Afiş: 39,90 ortalama ile en az değer gören afiş olduğu görülmüştür. Bu anlamlı fark, afişler arasındaki tasarım farkı yanında izleyicide bulduğu iletişimsel karşılığın olup olmamasından kaynaklandığı söylenebilir. Ketizmen'e göre, bir görsel iletişim tasarımcısının kullanacağı birçok yöntem vardır. Ancak bunlardan en önemlisi bir mesajı en etkili bir şekilde en kısa sürede verebilme yeteneğidir. Hedef kitlenin dikkat ve algısı, tasarımcının vazgeçilmez malzemesi olmuştur(Ketizmen, 2013, s. 67).

12. afişte soğuk renk hâkimdir. Kılıçkan'a göre, sadece soğuk renklerin ya da sadece sıcak renklerin bulunması iyi bir etki bırakmayacağını, soğuk renklerin hakimiyetinde yapılan bir resimde sıcak renklerle, bir denge kurulması gerektiğini belirtmiştir(Kılıçkan, 2002).

Sonuç olarak MYO öğrencileri uzman ve GSF öğrencilerine göre farklı afişlerle değerlendirmelerini belirtmişlerdir.

Kız Meslek Lisesi Ortaöğretim Öğrencilerine ait Afişlerin betimsel Sonuçları

Kız Meslek Lisesi Grafik /Fotoğraf Grafik Alanı Ortaöğretim Öğrenci verileri betimsel tarama sonucuna göre afişler hakkındaki anket kriterlerine göre gruplar arasındaki ortalamalar aşağıdaki gibidir.

Tablo 5: KML öğrencilere ait afişlerin betimsel sonuçları

Descriptive Statistics

Kız Meslek Lisesi	*f* (N)	Min.	Max.	ORT.	Std.Sapma	Varyans
KMLA1	40	24,00	69,00	49,3250	9,78850	95,815
KMLA2	40	26,00	70,00	52,1750	9,77933	95,635
KMLA3	40	26,00	70,00	56,4250	9,98175	99,635
KMLA4	40	22,00	70,00	54,2750	12,78217	163,384
KMLA5	40	30,00	70,00	56,4500	10,04592	100,921
KMLA6	40	26,00	70,00	52,9750	12,59932	158,743
KMLA7	40	15,00	70,00	55,9500	14,80289	219,126
KMLA8	40	21,00	70,00	52,3500	13,53353	183,156
KMLA9	40	32,00	70,00	57,2250	11,18031	124,999
KMLA10	40	22,00	70,00	52,3750	12,25098	150,087
KMLA11	40	14,00	70,00	59,9000	13,72962	188,503
KMLA12	40	21,00	70,00	57,1750	14,06193	197,738
KMLA13	40	17,00	70,00	45,3250	13,51426	182,635
KMLA14	40	14,00	70,00	47,4250	17,17913	295,122
KMLA15	40	14,00	70,00	37,2750	16,56377	274,358
Valid N (listwise)	40					

Tablo 5. İncelendiğinde KML öğrencilerin görüşlerinin ortalamaları göre, 11. Afiş: 59,90 en fazla değer görülen afiş olduğu anlaşılmaktadır. 15. Afiş: 37,27 ortalama ile en az değer gören afiş olduğu görülmüştür. Bu anlamlı fark, afişler arasındaki tasarım farkı yanında izleyicide bulduğu iletişimsel karşılığın olup olmamasından kaynaklandığı söylenebilir. Tomak'a göre, Modernist grafik tasarım uygulamaları yalın ve anlaşılır, akılcı ve kuramsal, bütüncül ve minimalist, imgesel ve estetik, düzenli ve neden–sonuç ilişkisi içinde, hedef kitle için biçimin işlevi izlediği şekilde rasyonalist olarak tasarlanırken; postmodern grafik tasarım uygulamalarında nedensiz, simgesel ve estetik olmayan bir şekilde iç içe geçmiş, üst üste binmiş ve birbirine karışmış imajlarla parçalanmış bir etki yaratılır(Tomak, 2013, s. 91). Sonuç olarak görülebilen ile kişinin kendi gördüğü arasında

mutlaka bir bağ vardır. Uzman ve KML öğrencileri aynı değerlendirme sonucuna ulaşılabilir. Uzman Ve Öğrenciler Bağımsız T-Testi Genel Olarak Sonuçları Farklı iki gruba ait ölçüm sonuçlarının ortalamaları arasında anlamlı fark olup olmadığını sınamak ve bu iki grubu söz konusu ölçüm sonucuna göre karşılaştırmak istediğimiz için parametrik bağımsız T-Testi uygulanmıştır. Bağımsız iki gruba uygulanan anketlerin t-testi değerlendirmelerinde anlamlı bir farkın olduğu afişler; 3. ve 10 Afiştir. Diğerlerinde anlamlı bir farkın olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Gruplar Arası One –Way Anova Testi Genel Olarak Sonuçları Bu varyans analizinde iki ya da daha fazla ortalama arasında gruplar arasında fark olup olmadığı ile ilgili hipotezi test etmek için kullanılmıştır. İki ya da daha fazla ortalama arasında, gruplar Arası One –Way Anova Testi değerlendirmelerinde afişler arasında anlamlı bir farkın olmadığı afişler; 6. ve 14 Afişlerdir. Diğerlerinde anlamlı bir farkın olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Afişler toplumsal yapının içinde var olan ve görsel kültürün toplum yapısında üretimleriyle devamı sağlayan yardımcı elemanlardır. Afişler bu süreçte dönüşüm yaşayarak insanlık tarihine katkı sağlarlar. Toplumun dinamiğini değiştirerek kendimize yeni yaratımlar ve kullanım alanları oluştururlar. Afişler, popülerliğiyle ve yaşam tarzları ile hayata eş anlam katarlar.

Sanatsal kaygı güdülerek yapılan afişlerde mükemmel olma yoluna gidilirken değişik kusur veya sorunlarla da karşı karşıya gelinebilir. Bunun tam tersi olan, bu tasarım kusurlu olmuş diyebiliriz fakat farklı kişi ve izleyiciler tarafından değerlendirildiğinde ise mükemmel kavramı ile karşılaşabiliriz. Ancak belirli kriterler konulduğunda o kriterler çerçevesinde kusurlu veya mükemmel değerlendirmesi yapılabilir.

Bunun yanında tasarım alanında belirli bir alt yapı oluşturulmalıdır. Tasarımcı kendisini bilgi donanımı olarak yeterli düzeye çıkarma çabasına girebilir. Bunun için sanat tarihi, mitoloji, tasarım felsefesi, sanat sosyolojisi hatta farklı disipliner kaynaklardan yararlanabilir ve bu yönde yönlendirmeler yapılabilir. Konu alan uzmanları ve tasarımcıların röportajlarını, söyleyişlerini takip edebilir varsa makalelerini okuyabilirler.

Kitlelerin beğenileri farklı da olsa afiş bir duyguyu, düşünceyi ya da bir ürünü direk izleyiciye ileten enstrümanlardan biridir. İzleyicinin gerek sosyal, gerek siyasi gerekse kültürel alanlarda da başvurulan en güçlü iletişim aracıdır(Yayla, 2014). Bu sebepten bu afişlerde de farklı insan grupları olması, beğeni çeşitliğini ortaya koymuştur. Bunun göstergesi ise yapılan bu çalışma ile incelenen sosyal içerikli afişlerde, istatiksel analizlerle tekrar matematiksel okuma yapılmıştır.

"Demokrasi Şöleni Uluslararası Sanat çalıştayı" etkinliğinden yola çıkılarak çalışmanın konusu belirlenmiştir. Çalışma, Uluslararası boyutta yapılan afişlerin dönem içerisinde nasıl bir evrimsel süreçten geçtiğini ve içeriğinde ne gibi dilsel ve biçimsel değişikliklere uğradığını bugünkü anlamda güncelliğiyle gözlemlenerek bu amaç ile başlatılmıştır.

Çalışma öncesinde, demokrasi şöleni afişleri ön bir araştırma ile incelenmiş, doksana yakın afiş arasından seçilen afişler, tasarımların hangi değerlendirme kriterleri doğrultusunda analiz edileceğine karar verilmiş, çalışmayı oluşturan içerikler ve çözümleme yöntemi belirlenmiştir. Bu bağlamda etkinliğin on beş afişi, belirlenen kriterler üzerinden değerlendirilmiştir.

Tasarımcıların yaptığı veya ortaya koyduğu bu afişler estetiksel biçim açısından incelenmiştir. Mutlak kusurlu veya mutlak güzel-mükemmel eser yoktur denilebilir. Ancak belirli ölçütler ve yardımcı unsurlarla değerlendirmeye sunulursa iyi veya alt seviyede(vasat) yorumuna gidilebilir. Dolayısıyla çalışma kapsamında varılan istatiksel sonuçlar çalışmaların bir parçası biçiminde ve öneri niteliğinde olduğu düşünülmelidir. Çalışmalarda grafik sanatların bir disiplin olarak afiş konusunda ulaştığı genel teknik ilkelere bağlı kalınmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın bulgularına ve yorumlarına dayalı olarak ulaşılan sonuçlar ve bu sonuçlara bağlı olarak geliştirilen öneriler yer almaktadır. Bu sonuç ve öneriler, araştırmanın problemi çerçevesinde genel durum değerlendirmesine tâbi tutulmuştur.

Tüm Katılımcıların görüşlerinin ortalamalarına göre, 12. Afiş: 56,7688 ortalama ile en fazla değer görülen afiş olduğu anlaşılmaktadır. 15. Afiş: 41,7375 ortalama ile en az değer gören afiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır

Uzmanların görüşlerinin ortalamalarına göre, 11. Afiş: 58,15 ortalama ile en fazla değer görülen afiş olduğu anlaşılmaktadır. 15. Afiş: 42,60 ortalama ile en az değer gören afiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

GSF Öğrencileri görüşlerinin ortalamalarına göre, 12. Afiş: 57,62 en fazla değer görülen afiş olduğu anlaşılmaktadır. 15. Afiş: 43,55 ortalama ile en az değer gören afiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

MYO öğrencileri görüşlerinin ortalamalarına göre, 12. Afiş: 54,66 en fazla değer görülen afiş olduğu anlaşılmaktadır. 1. Afiş: 39,90 ortalama ile en az değer gören afiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

KML öğrencilerin görüşlerinin ortalamalarına göre, 11. Afiş: 59,90 en fazla değer görülen afiş olduğu anlaşılmaktadır. 15. Afiş: 37,27 ortalama ile en az değer gören afiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

GSF ve MYO öğrencilerine göre 12. Afiş, Uzman ve KML öğrencilerine göre ise 11. Afiş belirlenmiştir. En az değerlendirme ile Uzman, GSF ve KML'ye göre 15. Afiş, MYO göre 1.afiş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak elde edilen bu sonuçlara göre, tasarım sürecinde mesajı en kısa zamanda ileten veya en hızlı ulaştıran tasarım daha fazla dikkat çekici ve değerlendirme sürecinde öncelikli olduğu belirtilebilir. Bütün bu analizler sonucunda en yüksek oranda değerlendirilip, seçilen afişlere baktığımızda; tasarımda denge, alanda boşluk kullanımı, özgünlük, sadelik, dikkat çekicilik, mesaj-İmge bütünlüğü, bireyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik edici, verilmek istenen mesaj, renk kullanımı, görsellik gibi özellikler bulunmaktadır. En az oranla değerlendirilen afişlerde ise yukarıda sayılan özellikler eksik veya az kullanıldığı için seçilmemiş olabilir.

Afişler tasarlanırken tasarım kriterleri göz önünde bulundurulmalı, tasarım alanında uzman kişilere danışmalı, sonucunda bu kriterler çerçevesinde bir ürün ortaya konulmalıdır.

Uygulamaya Yönelik Öneriler

1. Sosyal içerikli ve Eğitsel afişler Yüksek Öğretim Kurumu, Milli Eğitim Bakanlığı ve diğer kamu kurumlarında tanıtım kitapları, broşür, afiş vb. grafik ürünlerini hazırlayan, grafik tasarım uzmanları ile eğitim bilimcilerden oluşan komisyona benzer bir komisyon oluşturularak, afişin konusu, görsel ve metinsel ögelerin yerleşimi, yazı biçimi ve rengi üzerinde çalışılmalıdır. Afişler; mesaj iletimi, davranış ve tutum değişimi ve tasarımının ilgi çekiciliği açısından değerlendirilerek ve gözden geçirilerek hazırlanmalı ve asılmalıdır.

2. Özellikle sosyal, eğitsel afişlerin, görsel tasarımcıların, öğrencilerin, sanatçıların, alana ilgisi olan veya olmayan kişilerin dikkatlerini çekebilecek alanlarda sergilenmesi konusunda panolar oluşturulup, görsel görgü kültürü ve estetiği kazandırılmalıdır. Afiş panoları;

- Alışveriş merkezi, hastane, üniversite, fakülte, Okul gibi insan topluluklarının yoğun olduğu mekanlarda, ortak kullanım alanlarında, koridorlarda mevcut panolar ile duyuru panoları karıştırılmamalıdır. Afiş panolarının amacı, hedef kitle olan insanlara sosyal, eğitsel konulara dikkati çekerek konudan haberdar etmek ve onları konu hakkında bilgilendirmek ve sorumluluk sahibi bireyler haline getirmek olmalıdır.

- Afişler; insanların ortak kullandığı, dinlenme aralarını kullandığı, vakit geçirdiği ve afişlerle sıklıkla karşılaşabileceği alanlar olmalıdır.

- Afişlerin renk, boyut ve biçimlerine göre değişebilecek esneklikte ve insanların dikkatlerini çekebilecek özelliklere göre oluşturulmalıdır.

3. Grafik tasarım alanlarında öğrenim gören tasarımcılara, öğrencilere eğitsel ve sosyal afişlere yönelik ilgilerini arttırmak için araştırma ve inceleme uygulamaları verebilirler. Öğrencileri afiş konusunda bireysel ya da ekiple proje çalışmaları yapmaya teşvik edebilirler.

Böylece öğrencilerin afişleri fark etmeleri onlar üzerinde eleştirel değerlendirmeler yapabilmeleri için bir fırsat oluşmuş olacaktır.

4. Tasarımcılar afişlerdeki görsel ve tipografik ögeleri göz önünde bulundurarak; tasarımsal açıdan afiş tasarımında kriterleri de dikkate alarak afişlerini tasarlamalıdırlar.

5. Alışıla gelmiş değil farkındalık yaratılabilen deneysel ve araştırma geliştirme prensibiyle izleyicinin dikkatini çeken, akılda kalıcılığı da ön plana alan afiş tasarımlarına yönlendirilmelidir.

6. Tasarımcının ortaya koyduğu afişler, sadece biçimsel olarak değil bu tasarımı ortaya koyan kişinin yaşamı, duyguları, tutum, ilgi ve davranışlarıyla tanımlanmalıdır.

7. Kusurluluk ve mükemmellik konusunun afiş tasarımları üzerindeki etkisi hakkında yeterli araştırma yoktur. Tasarımcılara, alan uzmanlarına, öğrenciler gelecekte bu alanda yardımcı olma, kapı aralama ve araştırma yapmaları için bu araştırma yapılmıştır ve geliştirebilir.

Araştırmaya Yönelik Öneriler

Araştırma sonuçlarına göre belirlenen öneriler aşağıda sıralanmıştır:

Tasarım öğrencilerinin özellikle bir tasarım öğretimi konusunda istekleri göz önüne alınarak, ilgili birimler ve öğretim elemanları danışmanlığında üniversite bünyesinde ortak grafik öğretimi atölye workshopları açılabilir.

Ortak seçmeli grafik tasarım dersleri, içerik ve yöntem olarak zengin, çok yönlü ve uygulama ağırlıklı olarak işlenebilecek hale getirilebilir.

Üniversitelerde öğrencilerin tasarım alışkanlıklarını yönlendirmek, bir bilinç oluşturmak ve onlara bu anlamda rehber olmak adına, ders dışı faaliyetler de düzenlenmelidir. Sergiler, yarışmalar, çalıştaylar vb. yönlendirilebilir.

Ortak grafik tasarım derslerinin içerik ve uygulanmasında, sadece geleneksel ve güncel türlerinin değil, yabancı kültürlerin sanatsal tasarım türlerinin de tanıtılmasına önem verilmelidir.

Ortak grafik tasarım dersleri, dört yıllık lisans ve iki yıllık ön lisans programlarının hepsinde ve her sınıfta hatta meslek lisesi alanı grafik olan ortaöğretim kurumlarında seçilebilen kredili bir ders olarak yaygınlaştırılmalıdır.

Grafik tasarım tarihinde afiş tasarımlarını dönem dönem ele alıp öğrencilerle görsel ve teknik açıdan değerlendirmesi yapılabilir.

Sosyal, kültürel ve sanatsal bir olgu olan tasarımın, daha iyi algılanabilmesi için, üniversite ve fakülte bünyesinde kurulacak topluluk veya birimlerle, grafik tasarım dersleri içselleştirilmeli ve işlevselleştirilmelidir.

Tasarım derslerini yürüten öğretim elemanlarının derslerini daha verimli işlemeleri için gerekli fiziksel ortam ve malzemeler ilgili birimlerce tekrardan revizyon yapılıp hazırlanmalıdır.

Öğrencilerin seçmeli derslerde kontenjan doluluğu gibi sorunlar yaşamaması için, mevzuatta gerekli düzenlemeler yapılarak danışmanlara konu ile ilgili yetkilerin verilmesi gerekmektedir.

Bu araştırmada Kütahya ili evreninde, araştırmaya katılan grafik tasarım alanı alan uzmanları ve grafik tasarım öğrencilerinden sağlanmıştır. Benzer bir araştırma diğer bölgelerde, şehirlerde, örneklemi daha geniş alınarak gerçekleştirilmeli ve tespit edilen sonuçlar karşılaştırılabilmelidir.

Araştırmada grafik tasarım alan uzmanları ve grafik tasarım öğrencilerini afiş tasarımı açısından ölçmek için geliştirilen anket formu farklı afiş görsellerini ölçmek için nitel araştırma yöntemi olarak kullanılabilir.

Araştırmaya katılan afişleri; biçimsel ve içerik açısından olduğu gibi, mesaj iletimi, davranış ve tutum değişimi ve tasarımın ilgi çekiciliği, grafik tasarım ilkeleri açısından öğrenci, öğretmen

ve uzman görüşleri alınmak üzere tekrardan geliştirilebilir. Hedef kitle olan tasarımcı, öğrenci ve uzmanlara, geliştirilen bu ölçekle benzer bir araştırma da uygulanabilir.

Kaynakça

http://www.tdk.gov.tr/tdksozluk/sozbul.asp [13.10.2014]

Odabaşı, A, Hatice. Grafikte Temel Tasarım. İstanbul: Yorum Sanat Yayınları, 2002. s. 17

Helmer, Sahron (1993), Graphic Design: A Career Guide and Education Directory, TheAmericanInstitute of GraphicArts, http://www.aiga.org/guide-whatisgraphicdesign/ [10.10.2014].

Uçar, Tevfik Fikret. Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2004. S.156

Hollis, R. Graphic Design A Concise History. London: Thames& Hudson, 2005.s.11

Becer, Emre. İletişim ve Grafik Tasarım, 5.Baskı; Ankara, Dost yay. 2006. S.201/202

http://www.neokur.com/alintilar/&t=188&m=kaygi [10.11.2014]

Becer, Emre. İletişim ve Grafik Tasarım, 5.Baskı; Ankara, Dost yay. 2006. s. 202

Tepecik, Adnan. Grafik Sanatlar, Tarih-Tasarım-Teknoloji. Birinci Baskı, Detay Sistem Ofset, Ankara, 2002. S.76-77-78

Mercin, Levent – Alakuş, Ali Osman. Sanat Eğitimi Ve Görsel Sanatlar Öğretimi. Birinci Baskı, Pegem yayınları, Ankara, 2009. S. 174

Kart, Umut. "Tasarımcı Sürekli Hata Yapar". Radikal Tasarım Gazetesi. Sayı:1, S.8, Ocak, 2009.

Erzen, Jale Nejdet. Çoğul Estetik. Metis yay. 1.Basım, Nisan, İstanbul, 2011.s.11-24

http://bizimkahve.gazetevatan.com/haberdetay.asp?hkat=1&hid=20047 [17.06.2013]

Koren, Leonard. Sanatçılar, Tasarımcılar, Şairler ve Filozoflar için Wabi-sabi, Berkeley, Stone Bridge Yayınları, 1994

http://www.uludagsozluk.com/k/glitch/ [06.11.2014]

Moradi, Iman. (2004) Acil Durum estetik, http://www.oculasm.org/glitch/download/Glitch_dissertation_print_with_pics.pdf [07.06.2014]

Menkman, Rosa. "Dosya Biçimleri Yöresel," Ağ Defterler 4: Acil Durum Moment (um) (Ağ Kültürleri Enstitüsü, Amsterdam: 2011). http://www.hz-journal.org/n19/betancourt.html [07.11.2014]

Niyazi Karasar. Bilimsel Araştırma Yöntemi. Nobel yay. Ankara. 2005. S. 77

Mercin, Levent. "Afiş Yarışmalarının Öğretici Yönü", Basım Dünyası Dergisi. Sayı: 89, Kasım Aralık, 2014. s.56

Şule Çivitçi. "Sözsüz İletişim Aracı Olarak Tasarım", İletişimde Tasarım-Tasarımda İletişim Bildiri Kitabı, DPÜ Yay. Kütahya, Ekim 2013. S.40

Paul Rand. "Modern Tasarımcı, Dedi ki", GMK, 2002, s.6

İşler Ahmet Şinasi. "Grafik Ürünlerde Yazı ve Görsel İlişkisi Bağlamında Üç Temel Yaklaşım". İletişimde Tasarım-Tasarımda İletişim Bildiri Kitabı, DPÜ Yay. Kütahya Ekim 2013. S.1

Arslan, Asuman Aypek. Tasarım sürecinde Eleştirel Düşünce, İletişimde Tasarım-Tasarımda İletişim Bildiri Kitabı, DPÜ Yay. Kütahya Ekim 2013, S.110

Ketizmen, Abbas. Grafik Tasarım Ve İletişimde Görsel Algı, İletişimde Tasarım-Tasarımda İletişim Bildiri Kitabı, DPÜ Yay. Kütahya Ekim 2013, S.67

Kılıçkan, Hüseyin. Resim Bilgisi. İstanbul: Anka Basım, 2002.

Tomak, Ali. Görsel İletişim Tasarımı Eğitiminde Gelenekçi Anlayışlar İle Gelecekçi Yaklaşımların Temsili, İletişimde Tasarım-Tasarımda İletişim Bildiri Kitabı, DPÜ Yay. Kütahya Ekim 2013, S.91

Yayla, Hüseyin. Afiş Sanatının Görsel İletişim Sanatlarındaki Yeri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul, 2014

Mercin, Levent. "Afiş Yarışmalarının Öğretici Yönü", Basım Dünyası Dergisi. Sayı: 89, Kasım Aralık, 2014. s.56

TARİH ÖNCESİNDE ANADOLU'DA KADIN VE HEYKEL

Yrd.Doç.Dr. Ayşe Okur,
Uğur Halıcı

Özet

Bu çalışmanın amacı; tarih öncesinde Anadolu'da yaşamış olan medeniyet ve topluluklarda, kadının; toplumsal, kültürel ve inançsal rolünün, yaşam şekline etkisi ve bunun neticesinde ortaya çıkmış olan kadın heykellerinin (Tanrıçalar) ele alınmasıdır. Anadolu coğrafyasında, anaerkil kültürün hüküm sürdüğü, kadının saygın ve bereketi sembolize eden rolünün Heykel sanatına yansımaları Neolitik dönem ağırlıklı olmak üzere örneklerle irdelenmiştir.

Kültürel zenginliğimizi gösteren ve uygarlık tarihine ışık tutan bu heykellere yönelik farkındalık yaratarak; bu eserlerin insanlarda merak uyandırması, tanıtımlarının yapılarak daha çok insanın görsel iletişim kurması ve bilgi sahibi olmasına katkı sağlamak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, Anadolu Medeniyetleri Müzesinden; birikimi, etkinlikleri ve zengin koleksiyon envanteriyle yararlanılmış, çalışmanın görsel iletişim boyutunu oluşturmuştur.

Anahtar sözcükler: Anadolu, Heykel, Tanrıça, Neolitik Dönem.

Abstract

The purpose of this study is showing women's social,cultural and religious role's effect on the way of life in the civilizations and communities who had lived in prehistorical ages in Anatolia; and dealing with woman statues (goddesses) that had come up as a result of this condition. The role of woman which was respected and symbolizing fertility in Anatolia geography in which matriarchal culture was dominant; and its reflections to the art of statue have been studied with examples especially throughout the neolithic period.

It's aimed to create awareness of these statues which show our cultural richness and set light to history of civilization; to make these works of art create curiosity among people and to contribute more and more people communicate visually and learn about these works of art by publicising them. In this direction Anatolian Civilizations Museum has been very useful for the study with its accumulation, activities and rich collection inventory and it has formed the visual communication dimension of the study.

Keywords: Anatolia, Statue, Goddess, Neolithic Period.

1. Giriş

Binlerce yıl öncesinin ilkel insanı zorlu doğa ve yaşam şartlarıyla savaşırken, şu anda bize açıklanması kolay gelen yığınla olgu karşısında, kafası cevabını bulamadığı bir yığın soru ile meşgul olmuştur. Açıklayamadığı, anlamlandıramadığı ne varsa ondan korkmuş ve ona ilahî bir anlam yüklemiştir. Bu durum ise; inançsal düşüncenin oluşmasında temel etken olmuştur (Tanilli, 1997, s. 27).

Günah fikri henüz oluşmamakla birlikte; ölülerini, ölüye ilişkin eşyalarla birlikte ve yaşayan bir insanın neye ihtiyacı varsa onlarla birlikte gömmüşlerdir. Öldükten sonra yaşamın devam ettiği inancıda bu dönemde oluşmaya başlamıştır (Turani, 1997, s. 31).

İnsanoğlu tarafından mağara duvarlarına ve kayalar üzerine yapılmış olan resimler, ortaya çıkartılmış heykeller, doğayla girişilmiş olan amansız mücadele, insanoğlunun doğaüstü bir güç arayışının ilk işaretleri olmuştur (Şenyapılı, 2003, s. 23).

Günümüzden yaklaşık olarak 9000-10000 yıl önce Anadolu halkları mağaralardan çıkarak ilk kalıcı barınaklarını, yerleşim yerlerini kurarak yerleşik köy yaşamının temellerini atmaya başlamışlardır. Bu ilk yerleşim yerlerinin en önemli özelliği; oldukça eski ve köklü bir birikime dayanan mimarlık geleneğinin gelişmiş bir şekilde uygulamaya koyulmuş olmasıdır. Ancak bu mimarlık geleneğinin de henüz yeterince tanıyamadığımız, mağaradan ilk köylere geçiş süreci içinde topluluklarca biçimlendirildiği anlaşılmıştır. Bu dönem; kentleşme sürecinin ilk aşaması, insanlık tarihindeki ilk yükseliş, medeniyetin emeklemeye başladığı dönem olarak tanımlanmıştır (Belli, 2001, s. 5).

Ön Asya tarihinde, en eski insan yerleşmelerinin Anadolu topraklarında görüldüğü yapılan bilimsel

araştırmalarla ortaya konulmuş bir gerçektir. Anadolu kuzey ve güney yarımküreleri arasında, subtropical (ılıman ve yağışlı) iklim kuşağında yer almaktadır. Bu özelliği Anadolu'ya tarihin en eski devirlerinden itibaren insan yerleşmelerini kendisine çekebilecek olanaklar sağlamıştır. Bu kuşak, çeşitli bitkileri ve hayvanları ile bu topraklara gelip yerleşen insanlara çok önemli gereksinimlerini karşılama imkanı sağlamıştır (Uhlıg, 2001, s. 74-75).

Neolitik Çağ; bereketi sağlayan, besleyen ve doğuran kadının, toplumdaki şükran duygusundan kaynaklanan saygın ve önemli bir yer edinmesine yol açmıştır. Neolitik Çağ'ın şişman, etli butlu, iri göğüslü, büyük karınlı, geniş kalçalı ve çeşitli biçimlerde betimlenmiş kadın heykelleri, "toprak-tohum-bereket" üçgeninde yüceltildiği ve sembolik olarak tanrılaştırıldığına dair düşünceleri daha da güçlendirmiştir. Yine de "Anaerkil" olarak tanımlanan Neolitik Çağ toplulukları kadın erkek ayrımına gitmeden, hayatı birlikte omuzlayan yükünü ve getirilerini paylaşan, ortak çıkarları gözeten ve birbirleri üzerinde hakimiyet kurma düşüncesini benimsemeyen bir yaşam biçimini ortaya koymuşlardır. Neolitik Çağın bütün "Anaerkil" toplumlarının inanç merkezinde yer alan "Ana Tanrıça" ile insanlar arasındaki ilişkinin "kulluk" mantığından değil sevgi ve şükran duygusundan ileri geldiği düşünülmektedir (Darga, 2013, s. 44-45).

Anadolu coğrafyasında, ana tanrıça düşüncesi, toprak kadın heykellerine yakıştırılan özelliklerin evrimiyle gelişmiştir. Belki bu heykeller, bereketi arttırmak amacıyla toprağa gömülmüştür. Büyü yüklü bu nesneler önceleri soyut bir kavram olan yaratıcı güçlere ait sayılmış, daha sonra ise heykellerin kendileri, yaratıcı güçle bir tutulmuştur. Bereketin ve doğurganlığın artması için heykellere adaklar adanarak kurbanlar sunulmuştur. Toprak kadın heykelleri, daha sonraki yüzyıllarda görünen tanrıçaların anaları olarak kabul edilmiştir (Ergener, 1988, s. 36-37).

Anadolu'nun hemen hemen tüm neolitik yerleşmelerinde karşımıza çıkan çıplak kadın heykelcikleri, din tarihi ve sosyal tarih açısından da büyük önem taşımaktadır. Tapınılan varlığın dişi olması, neolitik insanların, anaerkil (maderşahi) bir toplum içerisinde yaşadıklarının kanıtıdır. Anaerkil yaşam tarzı Anadolu'da çok uzun zaman devam etmiştir. Bu dönemlerde insanoğlunun belki de en orijinal ve etkin yaratısı, ilkel heykeltıraşlık örnekleri diyebileceğimiz çıplak kadın heykelcikleridir (Kulaçoğlu, 1992, s. 11).

Neolitik Çağ, Orta Anadolu'da Burdur-Isparta göller bölgesi, Konya-Çatalhöyük, Karaman'daki Canhasan, Burdur yakınlarındaki Hacılar yerleşmelerinde yaşanmıştır. Hacılar ve Çatalhöyük ise; dünyanın en eski ve en önemli Neolitik Çağ yerleşim yerleri olarak bilinmektedir (Alpagut vd., 2007, s. 5).

2. Çatalhöyük Tanrıçaları

Tarihöncesi çağlara ait en büyük yerleşme merkezlerinden biri olan Çatalhöyük; Konya'nın 52 km. güneydoğusunda, Çumra ilçesi sınırları içinde yer almaktadır. Yerleşme, doğuda Neolitik Çağa, batıda da Kalkolitik Çağa ait yan yana iki höyükten oluşmaktadır. Bugüne değin 14 yapı katı incelenmiş olan doğu Çatalhöyük'ün Erken Neolitik Çağ yerleşmesi 1000 den fazla konut ve 6 bin kişiyi bulduğu tahmin edilen nüfusuyla yakın doğunun bilinen en büyük kasabalarından biri durumunda olmuştur. Yaklaşık 7000-6500 yılları arasında tarihlenen höyüğün bu döneme ilişkin küçük bir bölümü kazılabilmiştir (Belli, 2001, s. 7).

Çatalhöyük'te dinsel açıdan boğa kültü ve ana tanrıça heykelcikleri çok önemlidir. Aynı zamanda insanın tapınma gereksinimleri sonucu ortaya çıkan ve mabetlerin temelini oluşturan "shrine" adlı kutsal mekanlar yapı komplekslerinin içerisinde yer almıştır. Bu alanlarda, pişmiş toprak ve taştan yapılmış olan heykelciklerle kabartmalar bulunmuştur. Bu betimlemelerde her yaş grubunun gösterilmiş olması dikkat çekicidir (Kulaçoğlu, 1992, s. 10).

Evlerde ve tapınaklarda bulunmuş olan figürinler eski yapı katlarında daha çok mermer ve kireçtaşından, yenilerdeyse çoğu kez boyalı kilden yapılmıştır. Boyları 0.30 m.yi aşmayan bu yontucuklardan kimileri gerçekçi, kimileride şematik biçimde, tek tek ya da grup halinde biçimlendirilmiştir (Sevin, 2002, s. 53).

Bu figürinlerde erkek tasviri azdır. Genelde kadın heykelcikleri ele geçirilmiştir. Çatalhöyük'teki kadın heykelcikleri: genç kadınlar, çocuklu ya da çocuk doğuracak kadınlar, yaşlı kadınlar şeklinde gruplanmıştır (Kulaçoğlu, 1992, s. 10).

Çatalhöyük'te ele geçirilen kadın heykelciklerinde, kadın, ağırlıklı olarak oturur durumdadır. Oturur olmasının nedeni doğum yapıyor olmasıdır. (Görsel-1) İlkel toplumlarda kadınlar, doğum esnasında ebelere ya da yardım eden kişilere tutunarak çömelir ya da oturma pozisyonu alırlardı. O nedenle heykelcikler ağırlıklı olarak bu şekilde biçimlendirilmiştir. Çatalhöyük'te oturan kadın heykelciklerinin çoğunun iki yanında vahşi hayvanlar durmaktadır. Bu hayvanlar gücü sembolize etmektedir. Kadınlar elleriyle; ya bu hayvanları, ya göğüslerini, ya da başlarını tutarlar. (Görsel-2) Kadınların göğüsleri iri ve sarkık, şişman ve iri kalçalıdır (Ergener, 1988, s. 33).

Görsel-1: Ana Tanrıça, Kaynak: Halıcı, 2015.

Görsel-2: Ana Tanrıça, Kaynak: Halıcı, 2015.

Çatalhöyük'te az sayıda da olsa ele geçmiş olan taş ve mermerden yapılmış, erkek heykelciklerinin de delikanlı ve olgun erkekleri yansıttığı düşünülmektedir. Bunlar kadın betimlemelerine göre daha zayıf olarak işlenmiştir (Darga, 2013, s. 50).

3. Hacılar Tanrıçaları

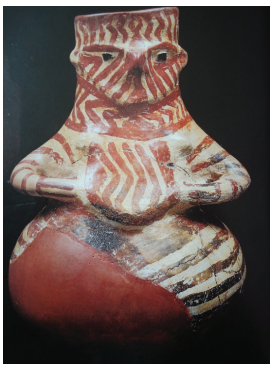
Burdur'un 26 km. güneybatısında Hacılar köyü yakınlarında yaklaşık 150 m. çapında, 5m. Yüksekliğin de bir höyüktür. Deniz yüzeyinden yüksekliği 940m.'dir. 1957-60 arasında James Mellaart tarafından kazılar yapılmış, kısa süreli dört kazı dönemi sonunda Neolitik ve Kalkolitik çağların çeşitli evrelerini yansıtan kültür belgeleri ortaya çıkartılmıştır (Şahan, 1998, s. 16).

Bunlar arasında her odada evlerde yapılan işlerle ilgili önemli kanıtlar bulunmuştur. Ocaklar, değirmen taşları, yiyecek ve dokuma hazırlama işleriyle ilgili kanıtlara rastlanmıştır. Topluluğun simgesel ya da dinsel yaşamına ilişkin tüm kanıtlar, buluntu yerinden çıkarılan zengin heykelcik serilerinden elde edilmiştir (Roller, 2004, s. 52-53).

Hacılarda, Neolitik Çağın sonlarında, ana erkil yaşam düzeninin kesintisiz olarak devam ettiğini gösteren buluntuların başında, topraktan yapılmış Ana Tanrıça heykelcikleri gelmektedir. Hacılarda evlerin tabanlarında, ocakların etrafında ele geçen tanrıça heykelcikleri; ayakta duran tanrıça heykelcikleri, oturan tanrıça heykelcikleri, uzanmış dinlenir durumdaki tanrıça heykelcikleri ve tahtında oturan tanrıça heykelcikleri olarak gruplandırabilir. Genç kadın heykelciklerinde saçlar atkuyruğu şeklinde, yaşlı kadın figürinlerinde ise; topuz yapılmış olarak ifade edilmiştir. Erkek heykelciklerinin Hacılarda hiç bulunmamasına karşın, erkek çocuk tasvirleri ise; anasının kucağında ya da tanrıçası ile birlikte yorumlanmıştır (Kulaçoğlu, 1992, s. 11).

Heykelciklerin çoğunluğu çıplaktır. (Görsel-3) Kadının anatomik özellikleri olan meme, kalça ve karın bölgeleri net bir şekilde betimlenmiş; bunun tersine yüz, kollar ve bacaklar gibi anatomik açıdan cinsiyet belirtmeyen özel bölümler ise; şematik bir tarzda gösterilmiştir. Hacılar figürinleri, insanın üremesi ile yırtıcı hayvanlar arasında yakın bir ilişki olduğunu da göstermektedir (Roller, 2004, s. 53-54).

Görsel-3: OturanTanrıça Figürini, Hacılar, Aktaran: Kulaçoğlu, 1992: 127.



Görsel-4: Kadın Figürini, Hacılar, Aktaran: Renda, 1993: 74

Bu dönemde sanatçılar heykelciklerini artık statik olarak biçimlendirmemiş, tam tersine sanki canlı, gözlemlerine dayanarak biçimlendirmeye başlamışlardır. Figürinlerde üreme organları abartılarak gösterilmiş, ana tanrıça figürinlerinde ise; ilk kez yüz ifadelerine önem verilmeye başlanmıştır. İri badem gözlerle, şematik bakışlarla ifade verilmeye çalışılmıştır. Vücut ayrıntıları çizgi tekniği ile işlenmiştir. (Görsel-4) Hacıların Geç Kalkolitik Çağ tabakalarından çıkarılan Ana Tanrıça figürinlerinde bu değişimi görmek mümkündür (Belli, 2001, s. 15-16).

3. Sonuç ve Öneriler

Resim sanatında olduğu gibi, heykel de insanın doğayla giriştiği mücadelenin sonucu olarak, gereksinimden doğmuştur. Tarih öncesi Anadolu'da yaşamış olan uygarlıkların "kadın"ı yaşımın içerisinde nereye koydukları, kadın'a bakış açıları ve bunun neticesinde, farklı anlamlar ve misyonlar yükleyerek ortaya çıkarmış oldukları kadın heykelleri, Heykel sanatının ilk örnekleri olmuştur.

Bugün üzerinde Türkiye Cumhuriyeti Devletinin yer aldığı bu topraklarda yaşamış insanların, dünya kültürü ve uygarlığının gelişmesinde çok büyük katkıları olmuştur. Özellikle; inanç tarihi açısından, Anadolu'nun Önasya ve antik Ege dünyasına katkıları çok önemlidir. Bu konuda en önemli yeri şüphesiz ki diğer tanrılara ve dinlere öncülük eden "Ana Tanrıça Kültü" almaktadır. Tarih öncesinin en gerilerinden tek tanrılı dinlerin yerleştiği dönemlere kadar uzanan ve Akdeniz yöresini kapladıktan sonra, bir yandan Asya'nın içlerine dek yayılan birçok ulus, uygarlık ve kültürlerde değişik adlarla anılıp, hep aynı prototipe indirgenebilen ana tanrıça inancının kaynağı, Anadolu olmuştur (Kulaçoğlu, 1992, s. 14-15).

Geçmişle olan tarihsel, kültürel bağlarımızın kopmasına engel olan bu heykelcikler, günümüzde hala mistik güçlerini koruyor gibidirler. Günümüz toplumu ile ana tanrıça inancının hakim olduğu devirler arasındaki iletişimin, yine o dönemlerden kalan ana tanrıça heykelcikleri ile sağlanabileceği düşüncesiyle; tarih öncesi, Anadolu da yapılmış olan "kadın" heykelciklerinin tarihi süreç içerisinde incelenmesi, Anadolu'da yaşamış olan kültür ve uygarlıkların yaratmış olduğu kadın heykelleri hakkında tarihsel, kültürel bilinç oluşturarak insanların bilgi sahibi olması, geçmiş ve günümüz arasında köprü oluşturularak; yapmış oldukları müze ziyaretleri ve müze uygulamaları neticesinde; bakış açıları ve düşüncelerinde farklılıklar yaratarak, müzelere olan ilgiyi arttırabilmek amaçlanmalıdır.

Ayrıca, Tarih öncesi Anadolu coğrafyasında yapılmış ve kazılar sonucu ele geçirilmiş olan bu kadın heykelciklerinin birçoğunu, 1997 yılında, İsviçre'de 68 müze arasında "Avrupa'da yılın Müzesi" seçilmiş olan Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde görebilme imkanına sahip olamayan; ilk, orta ve lise düzeyindeki öğrencilerin, MEB öcülüğünde, okulların maddi imkanları karşılanarak ve yıllık ders planlarında müze etkinlikleri zorunlu hale getirilerek, Okul-Müze işbirliği programları oluşturulabilir. Yetişkinlerde ve özellikle öğrencilerde; görsel kültür ve görsel algı oluşturabilmede katkı sağlayacak olan bu eserler ayrıca; toplum olarak mesafeli olduğumuz heykel sanatına bakışımıza olumlu düşünceler aşılayabilir.

Bu coğrafyada yaşamış atalarımızın ve yaşadığımız coğrafyanın kültürel-sanatsal mirasına sahip çıkabilmenin en önemli yolunun; eğitimden, bilinçlenmeden ve müzelerimizin aktif mekanlar haline getirilmesinden geçmektedir. Toplumda da bu vizyon oluşturulmalıdır.

KAYNAKÇA

Alpagut, Asuman, Çuhadar Yasemin ve Taşkıran Zehra F. (2007). Senden Önce Anadolu

Yeni Taş Çağı 2 (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Belli, Oktay. (2001). Anadolu Tanrıçaları (1. Baskı). İstanbul: Promete Yayıncılık.

Darga, Muhibbe. (2013). Anadolu'da Kadın On

Bin Yıldır Eş, Anne, Tüccar, Kraliçe

(1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Ergener, Reşit. (1988). Ana Tanrıçalar Diyarı Anadolu (1. Baskı). İstanbul: Yalçın Yayınları.

Kulaçoğlu, Belma. (1992). Tanrılar ve Tanrıçalar (1. Baskı). Ankara: T.C. Kültür

Bakanlığı Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü yayınları.

Roller, E. Lynn. (2004). Ana Tanrıça'nın İzinde (1. Baskı). İstanbul: Homer Kitapevi Yayınları.

Sevin, Veli. (2002). Anadolu Arkeolojisi (4.Baskı). İstanbul: D&R yayınları.

Şahan, Melek (1998). Tarih Öncesinden Friglere Kadar Anadolu'da Kadın Konulu

Heykeller, Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Şenyapılı, Önder. (2003). Otuz bin yıl Öncesinden Günümüze Heykel (1. Baskı).Ankara:

ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş.

Uhlig, Helmut. (2001). Avrupa'nın Anası Anadolu (1. Baskı). İstanbul: Telos Yayıncılık.

Tanilli, Server. (1997). Yaratıcı Aklın Sentezi (2. Baskı). İstanbul: Adam Yayıncılık.

Turani, Adnan. (1997). Dünya Sanat Tarihi (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Halıcı, Uğur. (2015). Kişisel Fotoğraf Albümü. Anadolu Medeniyetleri Müzesi Eser Envanterinden. Ankara.

Kulaçoğlu, Belma. (1992). Tanrılar ve Tanrıçalar (1. Baskı). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü yayınları.

Renda Günsel. (1993). Çağlar Boyu Anadolu'da Kadın- Anadolu Kadınının 9000 Yılı. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ALIŞ-VERİŞ MERKEZLERİNDE KURUMSAL KİMLİĞİN İÇ MEKANA YANSIMASI BAĞLAMINDA: İÇMİMARİ STÜDYO DENEYİMİ

Arş.Gör. Ali Akçaova,
Fatih Mazlum

ÖZET

Günümüzde alışveriş denildiğinde akla ilk gelen yerler Alış-Veriş Merkezleri olmaktadır.Dünya'da ve de özellikle Türkiye'de Alış-Veriş Merkezleri hızla çoğalmakta,kişi başına düşen metrekare rakamları yükselen bir ivmeyle artmaktadır.Alış-Veriş Merkezleri'nin oluşmasında önemli yere sahip olan kurumlar,kurumsallaşarak pazardaki yerlerini bir üst seviyeye taşımaya başlamışlardır.Kurumsal kimlik,markalaşmanın ilk ve önemli adımıdır. Kurumlar herşeyden önce toplumun karşısına çıktıkları görüntüleriyle algılanmaktadırlar. Kamuoyu ile doğrudan iletişimi gerçekleştiren de kimlik ve imajdır.

Bu bağlamda, bildiri kapsamında mağaza ve imaja dikkat çekerek Selçuk Üniversitesi İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü 2014/2015 Güz Dönemi Proje III Stüdyo dersinde,Konya ili örneğinde seçilen Alış-Veriş Merkezi'nin mağazaları, belirlenen markaların kurumsal kimlikleri esas alınarak yeniden tasarlanması amaçlanmıştır. Bu stüdyo deneyimi sonucunda kurumsal kimliğin öneminin mağazalara nasıl yansıdığı incelenecektir. Projeye yaklaşım,araştırma/ değerlendirme safhaları,eskiz süreçleri ve tasarım çıktıları değerlendirilerek bildiri de aktarılacaktır. Öğrenci çalışmaları 1/50 ölçek maket ve proje paftaları, Alış-Veriş Merkezi içinde açılan proje sergisi ile geniş katılımlı bir ziyaretçi kitlesine sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Alış-Veriş Merkezi, Mağaza, Vitrin, Kimlik, İmaj.

SHOPPING MALLS, CORPORATE IDENTITY, REFLECTION IN THE CONTEXT OF INTERIOR: INTERIOR DESIGN STUDIO EXPERIENCE

Abstract

Nowadays, Shopping Shopping centers are the first places that comes to mind when mentioned. The world and especially in Turkey rapidly increasing the number of shopping centers per capita is increasing with a rising momentum square foot figures. The formation of institutions which have a significant place in shopping centers,they were experienced as their place in the market have begun to move to the next level. Corporate identity branding is the first and important step. First of all widely across the community institutions with images are detected. Also that performs direct communication with the public identity and image.

In this context, the paper by drawing attention to the image within the scope of shops and Selcuk University, Department of interior architecture and Environmental Design in the course of the fall semester 2014/2015 third Studio project,selected in the example of the province of Konya Shopping Center, shops, Designated brands, corporate identities based on the redesign is intended to. As a result of experience of the importance of this studio will examine how corporate identity is reflected in the shops. The project approach to research/evaluation phases of the design process and sketching outcomes will be evaluated and notification will be transmitted. 1/50 scale model of student work and project boards, the exhibition opened in the Shopping Center project was presented to a well attended audience.

Keywords: Shopping Mall, Store, Display, Identification, Images

1. GİRİŞ

Alışveriş merkezlerini yıllar itibariyle çeşitli yazarlar ve kuruluşlar farklı sekilerde tanımlamışlardır. Bu kişi ve kuruluşlar her ne kadar farklı alışveriş merkezi tanımları ortaya koymuş olsalar da bu tanımların içerik bağlamında birbirlerine benzediği görülmektedir.

Günümüzde artık alışveriş dendiğinde akla ilk gelen yerler AVM‟ ler olmaktadır. Dünyada ve de özellikle güçlü bir büyüme oranına sahip ülkemizde AVM‟ ler, hızla çoğalmakta, kişi başı metrekare rakamları yükselen bir ivmeyle artmaktadır. Artık AVM‟ ler insanların araçlarını rahatlıkla park edebildikleri, içinde alışveriş yapmanın yanı sıra keyifle zamanlarını geçirebildikleri, yemeklerini yiyebildikleri korumalı, temiz ve güvenli yaşam merkezleri haline gelmiştir (Haque and Rahman,2009: 167-181).

Modern alışveriş merkezleri, bireylerin ve ailelerin gereksinimlerini bir defada alışveriş yaparak karşılamaları amacıyla, özel mülk sahiplerince, çok çeşitli dükkânların bir araya getirilerek koordineli ve bir sistem dâhilinde yönetilmesidir. Ayrıca bu merkezler, tüketicilerin alışveriş gereksinimleri yanında, hem sosyal (eğlence, dinlence) hem de kültürel gereksinimlerini de karşılamaya yönelik hizmetler vermektedir (Pride ve Ferrell, 1983: 275).

Uluslararası Alışveriş Merkezleri Konseyi‟nin (ICSC) alışveriş merkezi tanımlaması ise yukarıda belirtilen tanımların benzeridir. Buna göre alışveriş merkezleri diğer ticari kuruluşlar ile birlikte bir grup perakendecinin tek bir mülkiyet olarak planlanması, geliştirilmesi, sahiplendirilmesi ve yönetilmesidir. Bu merkezler müşterilerine otopark imkânı sağlarlar. Merkezin büyüklüğü, yönelimi ve konumlanması genellikle merkezin hizmet ettiği ticari alanın pazar karakteristiklerince belirlenir (ICSC, 2004).

Günümüzde kurumlar her şeyden önce toplumun karşısına çıktıkları görüntüleriyle algılanmaktadırlar. Kamuoyu ile doğrudan iletişimi gerçekleştiren de ‘kimlik, kültür ve imaj’ dır. Kimliğini, kültürünü oluşturamamış bir kurumun olumlu bir imaj yaratması mümkün değildir. Çoğu zaman bu kavramların yanlış kullanıldığı görülmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak, kimlik, kültür ve imaj arasındaki ilişkiyi irdeleyebilmek için, birbirine karıştırılan hatta birbiri yerine kullanılan bu kavramları öncelikle tek tek incelemek gerekir.

Kurumlar ve insanlar birbirine benzetilebilir. Onlar da insanlar gibi doğar, büyür ve olgunlaşır. İnsanlardan farkı kendini sürekli olarak yenileyip uzun ömürlü olabilmeleridir. Kurumlar da insanlar gibi kişilik özelliği taşır. Her kurum, kendisini diğerlerinden ayıran bir kimliğe sahiptir. Bir kurumun kimliğini, ait olduğu kültür örüntüsü ile sahip olduğu düşünce, tutum, davranış ve fiziki özellikleri belirler. Kurumlar arasındaki kimlik farkını da belirleyen bunlardır.

Kurumsallaşma, ülkemizde çoğu zaman başarıyla uygulandığı gibi, özellikle 1990‟lı yıllardan itibaren küreselleşen dünya ile birlikte kendini göstermeye başlamıştır. Öncelikle kişinin bireysel yaşamında, ailenin yaşamında, kurum ve kuruluşlarda, toplumda belli kurallardan ibarettir. Aynı zamanda kurumdaki yazılı kuralların da tarifidir (Nayır, 2010: 23-24).

Kurumsal kimlik; bir kuruma ait ürün, hizmet veya markanın ismi, logosu, antetli kağıdı, taşıt araçlarının tasarımından kurum binasının genel görünümüne ve iç dekorasyonuna, resepsiyondaki sekreterin kıyafetinden satış elemanlarının davranışlarına, çalıştırdığı yöneticilerin ve personelin kalitesinden üretimine, hizmet ve servis anlayışına, reklam ve halkla ilişkiler kullanılan her türlü görüntü, imaj ve mesajlara giden bir yoldur. (Bakan, 2005: 62)

Kurumsal kimlik, bireysel kimlikten farklı olarak kurumun ve organizasyonun kimliğini ifade etmektedir. Kurumsal kimlik, en eski iletişim biçimlerinden birisi olduğu gibi, ayırt edilmek için görünebilir kimlik anlamında görsel tanınmayı amaçlamıştır. Bu amaçlarını; logo, tipografi, renk, özel üniforma, elbise ve faaliyetlerle gerçekleştirmektedir. (Jefkins, 1995: 33)

Kurumsal kimliğin, bir kuruluşun kendisini topluma ifade etmek için seçtiği önemli bir yol olduğundan yola çıkılırsa, kurumsal kimliğin ilk düşünüldüğünde kurumun logosu, kullanıldığı renkler ve amblemi gibi görsel unsurlardan oluştuğu söylenebilmektedir. Ancak kurumsal kimlik sadece bu unsurlardan oluşmadığı gibi, sözü edilen görsel unsurların yanında; kurumsal iletişim, kurumsal davranış ve kurum felsefesi gibi konuları da içermektedir. Başarılı bir kurum kimliği, her zaman bütün bu unsurların özgün bir şekilde tasarlanması ve bu tasarımların uygulanmasıyla mümkündür. (Tuna ve Tuna, 2007: 6-7) Her kurumun bir kimliği vardır ve bu kimlik kurum markasının kaynağını oluşturmaktadır. Kurumsal kimlik, kurumu rakiplerinden ayırmak ve pazarlama fırsatları sunmak için kullanılmaktadır.

Kurumsal kimlik bir tür sıralama kullanılarak paydaşlara yansıtılmakta, kurumun nasıl algılanmak istediğini göstermekte ve kurumun ne olduğuna işaret etmektedir. Kurum kimliğinin fonksiyonları; kurumun özünün tanımlanması, yönetimin önemli stratejik konulara odaklanması, kaynak dağılım süreçlerini etkilemesi, çalışanların motivasyonu olarak sıralanabilmektedir. Kurumsal kimliğin tanımlanmasına ilişkin Görsel-Grafik Tasarım, Bütünleşik iletişim, Disiplinler arası (Kurumsal Kimlik Karması) olmak üzere üç yaklaşım bulunmaktadır. Grafiksel görüşlere göre; kurumsal kimlik logo ve görsel tanımlamalar ile eşanlamlı görülmektedir. Görsel kimlik; monolitik kimlik, aktarılan kimlik ve markalanan kimlik olmak üzere üç ana türe ayrılmaktadır. Bütünleşik iletişim Paradigmasındaki görüşlere göre; görsel tasarımcıların ve pazarlamacıların çalışmaları arasındaki uyumsuzluklar resmi iletişim çalışmalarının yapılması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Disiplinler arası değerler dizisi görüşlerine göre kurumsal kimlik; kurumun üyelerinin davranışları ile kökleşmiş kendine ait karakteristik özellikleridir. (Gümüş ve Öksüz, 2009: 23)

2. PROJE AŞAMASI

Konya-Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, 2014-2015 Eğitim-Öğretim Güz Dönemi, İç Mimari Proje-3 stüdyo dersi kapsamında 2.sınıf öğrencileriyle birlikte, Konya Kent Plaza Alışveriş Merkezi, şeçilen bazı markalar kapsamında kurumsal kimlik olgusuyla ele alınmıştır.

2.1. Proje Konusunun Seçilmesi

Şekil 1.2.3.4. Kent Plaza AVM Cephe ve İç Görünümü (URL 2,URL3)

Özellikle son yıllarda hızla artan nüfus ve buna paralel olarak aynı iş kollarında sayıları oldukça hızlı bir şekilde artan işyerleri, taşıma, ulaşım ve iletişim sektöründeki gelişmeler, aynı hatta daha kaliteli ürünlerin uzak ülkelerden daha az maliyetle bulunabilme kolaylıklarını da beraberinde getirmiştir. Bunlara, yoğun rekabet ortamı ve tüketicinin iyi markalara olan düşüncesi de eklenince, hemen hemen her iş alanında, firmaların ürettikleri mal ve hizmetlerin bir "Marka" olmaları gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu durum da firmaları tanıtıma daha çok önem vermeye zorlamıştır, (Ak, 1998: 17) çünkü iyi ve etkili bir markanın yaratılması ve piyasa içinde yerini alabilmesinin, daha çok, iyi araştırılmış, planlanmış ve tasarlanmış bir dizi kurumsal kimlik tasarımı ve reklam çalışmasıyla mümkün olabileceği görülmüştür.

Konya'nın en önemli ilçelerinden Selçuklu'da yükselen alışveriş ve yaşam merkezi Kentplaza 16 Kasım 2012 tarihinde hizmete açılmıştır. Kentplaza AVM, Konya'nın uluslararası tek alışveriş merkezi olma özelliğini taşımaktadır.

Kentplaza AVM, ofis bloğundan oluşan kulesi ile birlikte yaklaşık 110 bin metrekarelik alana sahip. 45 bin metrekare mağaza alanı, açık ve kapalı olmak üzere toplam 1750 araçlık otopark kapasitesine sahiptir. 160 mağazanın yer aldığı

Kentplaza'da, ulusal ve uluslararası olmak üzere 60'ın üzerinde marka Kentplaza AVM'de hizmet vermektedir. Dünya'da hızla gelişen ve değişen alışveriş merkezleri anlayışı son yıllarda Türkiye'de etkilenmektedir (URL 1). Bu bilinçle hareket ederek, 2014-2015 Eğitim-Öğretim Güz Dönemi, İç Mimari Proje-3 dersi kapsamında 60 adet öğrenci ile birlikte Konya Kent Müzesi ders kapsamında proje çalışma konusu seçildi. Proje konusu olarak Kent Plaza AVM'yi seçmemizdeki en önemli sebeplerden biri de , o zaman için kentte yapılan en kapsamlı alışveriş merkezi ve yaşam alanı olmasıdır.

Şekil 5.6.7. Kent Plaza AVM Mevcut Zemin, 1. Kat ve 2. Kat Planları

Kentplaza AVM , yaklaşık 5600 metrekarelik büyük eğlence merkezi, 22 adet yiyecek alanı, bowling salonu ve iki adet yüzme havuzu dahil yaklaşık 6500 m2'lik spor alanı, çocuklar için özel oyun alanı, 11 salonluk dev sinema kompleksine sahiptir.

2.2. Proje Konusu İçin Araştırmanın Yapılması:

Proje konusuna karar verildikten sonra öncelikli olarak, 60 kişilik proje grubumuzla birlikte ,gruplar halinde Kent Plaza AVM'de kapsamlı bir araştırma gezisi yaptık. AVM gezisi sırasında ,AVM'nin genel kuralları ,kullanım alanları, içerisinde bulunan mağazalar,markalar ve vitrinleri hakkında genel bilgiler aldık.

Proje çalışmasına başlamadan önce her öğrenci Alışveriş merkezlerinin tarihi, kültürü, günlük hayatı, kurumsal kimliğin esasları gibi konular başta olmak üzere, AVM ve seçmiş olduklarımarkaların tarihçeleri ile ilgili bir çok alanda okuma ve araştırmalar yaptılar. Dünya'da ve Türkiye'de yapılan AVM örneklerini incelediler ve bu araştırmalardan oluşan bir sunum hazırlayıp, sınıf içinde sundular

2.3. Proje Çalışma Aşaması

Proje çalışmasına başlamadan önce yapının ihtiyaç listesi belirlendi. Bu liste içinde, giriş-sirkülasyon alanı, sıcak satış birimi , depo, personel birimleri, ürün sergileme birimleri ve mağaza vitrini çözümlenmesinden oluşmaktadır. Bu aşamadan sonra fonksiyon şemaları çizildi. Projenin çalışma ölçeği 1/100 olarak belirlenmiştir. İhtiyaç duyulan alanlar 1/50 ve 1/20 ölçeklerde detaylıca çalışılmıştır. Vaziyet planı, bodrum kat planı, zemin kat planı, ara kat planı, birinci kat planları tefrişli ve teknik olarak çizilmesi istenmiştir. 4 adet kesit, cephe görünüşü, detay çizimleri ve iç mekanların tamamını anlatan görseller de hazırlanmıştır. Görseller, 3 boyutlu olarak serbest el çizimi, marker boyama tekniği, 3-ds max, sketch-up gibi programların yardımıyla çizilmiştir. Projeler için sunum-konsept paftası hazırlanmış, yazılan mekan kurgusu senaryosu ile araştırmalar dosya halinde ve cd için de teslim edilmiştir.

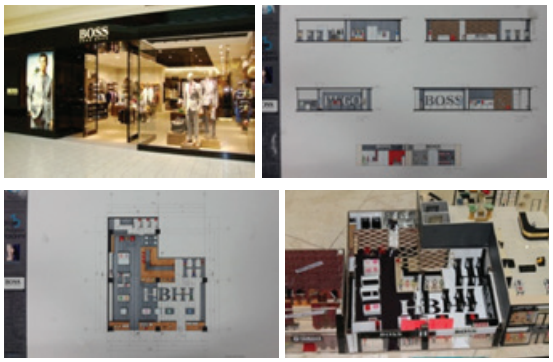
Proje çizimlerine ilaveten öğrencilerin 3 boyut algısını geliştirmek ve yapılan çalışmaları katlar arasındaki ilişki ve mekan düzleminde görmek için maket çalışması yapılmıştır. Çalışılan 60 adet projeden seçilen beş adet proje tema ve kurumsal kimlikleriyle birlikte örnek olarak incelenecektir.

A.S. Watson Group'un bir parçası olarak 1828 yılından beri faaliyet gösteren Watsons, bugün 12 ayrı pazardaki 4.600'den fazla mağazasıyla dünyanın önde gelen güzellik ve kişisel bakım zincirlerinden biridir. Kaliteli ve yenilikçi bir perakende anlayışını temsil eden Watsons'larda, zevkli ve eğlenceli bir mağaza konsepti içinde kozmetik, kişisel bakım ve onları tamamlayan yenilikçi ürün gruplarından 25.000'i aşkın ürün her hafta tüketici ile buluşmaktadır.

Watsons Türkiye, 50'den fazla şehirde 180'in üzerinde mağaza sayısı ile Türkiye'nin önde gelen güzellik ve bakım ürünleri zincirlerinden biridir.

Şekil 8.9.10.11. Watsons Kozmetik Mağazası Projeleri Ön Cephe-Plan-Kesitleri ,Büşra Tamdeğer (URL 4)

Hugo Boss Erkek ve kadın giyim konusunda uzmanlaşmış, Metzingen merkezli halka açık hazır giyim üreticisidir. İsmini kurucusu ve aynı zamanda moda tasarımcısı olan Hugo Boss'tan almıştır.



Şekil 12.13.14.15. Hugo Boss Mağazası Projeleri Ön Cephe-Plan-Kesitleri,Dila Yeşilyurt (URL 5)

Starbucks 1971 yılında tek bir mağaza ile hizmete girmiştir. Bugün Starbucks 65 ülkede 21.000'in üzerinde mağazasıyla, kahve satın alınması ve kavrulmasında dünyanın bir numaralı şirketidir.

Şekil 16.17.18.19. Starbucks Mğazası Projeleri Ön Cephe-Plan-Kesitleri ,Burcu Küçük(URL 6)

1985 yılındaki kuruluşundan bugüne, The Tommy Hilfiger Group dünya çapında müşterilerine erkek, kadın ve çocuk koleksiyonları ile birlikte spor koleksiyonları, denim, aksesuar, parfüm ve ev tekstili dahil olmak üzere mükemmel tasarımlı ve yüksek kaliteli geniş ürün yelpazesi sunarak, 5,6 milyar dolarlık giyim ve perakende şirketi haline gelmiştir.

Türkiye'den dünyaya açılan ilk moda markası olan Mavi, 1991 yılında İstanbul'da kuruldu. 19 yıldır Türkiye'nin lider markası olan Mavi bugün; ABD, Kanada, Almanya, Hollanda, Avustralya ve Rusya'nın aralarında bulunduğu 50 ülkede 370 shop 5.000'e yakın noktada müşterileriyle buluşmaktadır.

Şekil 20.21.22.23. Tommy Hilfiger Mağazası Projeleri Ön Cephe-Plan-Kesitleri ,Mustafa Özgün Çiçek (URL 7)

Şekil 24.25.26.27. Mavi Mağazası Projeleri Ön Cephe-Plan-Kesitleri, Aycan Güneş,(URL 8)

3. Proje Çalışmasının Sonuç Ürünleri:

Eylül 2015 tarihinde başlanan öğrenci proje çalışmaları Ocak 2015 tarihinde tamamlanmıştır. 13 Mart 2015 günü Kent plaza AVM' de tarafımızca hazırlanan platform üzerinde 'Mağaza Konsept Tasarımı '' proje sergisinin açılışı, dekanımız, dekan yardımcılarımız,bölüm başkanımız, üniversite hocaları, öğrenciler ve geniş katılımlı ziyaretçilerle yapılmıştır.

Şekil 23.24. Kent Plaza Mağaza Konsept Proje Sergi Davetiyesi ve Toplu Fotoğraf

Sergi açılışında, insanların sürekli kullandıkları markaların aslında gelişi güzel meydana gelmediği, her markanın kendine has özellikleri ve hedeflerinin olduğunu ve mağaza içerisindeki mekanlsal oluşumun profesyonelce yapıldığı bilgisi ,öğrenicler tarafından 60 farklı proje ile sunulmuş, son kullanıcıların konuya verdiği önem artmıştır. Öğrenciler açısından ise proje çalışmalarını topluma sunmaları ve insanlarla iletişime geçmeleri onlara unutulmaz bir deneyim yaşatmıştır.

SONUÇ

Markalar, tüketicilerin zihninde yer etmek için kimliğe ihtiyaç duymaktadırlar. Mağazalar, tüm görsel iletişim araçlarını ve tasarım unsurlarını kullanarak tüketiciye kurumsallıklarını yansıtmaktadır. Yansıtılan bu mesajın açık, anlaşılır ve tutarlı olması tüketicinin markaya sadakatini ve güvenini sağlamaktadır. Tüketicinin mağaza hakkında ilk fikirlerini edindiği ve mağazaya girip girmeyeceği kararını almasını sağlayan faktörlerin başında vitrin tasarımı, marka ve markanın kurumsallığının vitrine yansıtılması gelmektedir. AVM' ler iyi bir imaja sahip olmak istiyorlarsa, öncelikle tüm AVM unsurlarında etkin olacak bir imaj çalışması yapmalıdır. Tepeden tırnağa olan bu imaj çalıĢması; AVM‟ nin yönetiminden temizlikçisine, mağazada çalışan satış elemanlarından AVM iç dizaynına, çalışanların kıyafetinden, tüketiciye davranış tarzlarına, AVM bünyesinde yer alacak mağazalardan bu mağazaların dizaynına, tutundurma çalışmalarında verilen araçların markalarından, marka bağımlılığını artırmak için organize edilen eğlence etkinliklerine, bu etkinliklere çağrılan sanatçıların kim olacağına kadar tüm unsurları kapsayan bir çalışma olmalıdır. Burada tercih edilen her şey AVM‟ nin tüketici zihninde oturmak istediği imaja uygun olmalıdır. Bu çalışmaların belli bir bütünlük içerisinde yürütülmesi önemlidir. Gözden kaçırılan çok küçük detaylar yapılan çalışmalardan beklenen verimin alınamamasına sebep olabilir.

Tüm bu bilgiler göz önünde bulundurularak yapılan mağaza konsept projeleri, hem öğrencilerin hem de tüketicilerin çoklukla kullandıkları AVM' lerin, mağaza ve markaların, kurumsallıkları hakkında bilgi sahibi olmalarını ve farkındalıklarının daha da ön plana çıkmalarını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Ak, M. (1998). Firma / Markalarda Kurumsal Kimlik ve İmaj. Ġstanbul: Reklam ve Halkla ĠliĢkiler Sanat Dizisi.

Bakan, Ö. (2005). Kurumsal İmaj. (1.Basım). Konya: Tablet Kitabevi.

Gümüş, M. ve Öksüz, B. (2009). Turizm İşletmelerinde Kurumsal İtibar Yönetimi. (1.Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

HAQUE, Ahasanul, RAHMAN Sabbir; "Exploring Customers‟ Shopping Experience through Shopping Center Branding in Malaysia" , Journal of Management Research, Vol. 9, No. 3, December 2009, s. 167-181

ICSC (2004); "ICSC Shopping Center Definitions Basic Configurations and Types for the United States", http://www.icsc.org/srch/lib/USDefinitions.pdf, 03.03.2010

Jefkins, F. (Ocak 1995). Kurum Kimliği. Okay, A. (Çev). Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. Sayı:9.

Nayır, C. (2010). Kurumsallaşma ve Kriz Yönetimi, Kurumsallaşma ve Kriz Yönetimi Semineri. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, Yayın No: 2010-28.

PRIDE, William., FERREL Colin; Marketing Basic Concepts and Decisions, Boston, Houghton Mifflin Company, 1983.

Tuna, Akbaş, A. ve Tuna, M. (2007). Kurumsal Kimlik Yönetimi. (1.Baskı). Ankara: Detay Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

(URL1) http://www.konyakentplaza.com.tr/kurumsal/

(URL2) http://www.konyakentplaza.com.tr

(URL3) http://www.konyakentplaza.com.tr

(URL4) www.watsons.com.tr/

(URL5) http://modablog.org/hugo-boss-magazalari-satis-noktalari-subeleri.html

(URL6) www.iskur.us

(URL7) www.thetradeboss.com

(URL8) www.pelicanmall.com.tr

USTA EGEMEN DÖNEMDEN MİMAR VE MÜHENDİS EGEMEN DÖNEME GEÇİŞTE İÇ ANADOLU BÖLGESİ ÖRNEĞİ

Yrd. Doç. Dr. Bahatti n Küçük
Ögr. Gör. Hatice Çınar

ÖZET

Barınma içgüdüsü ile başlayan bina yapma dürtüsü önceleri doğal malzemelerle yapılmıştır. Taşları üst üste koymak ve ağaç direklerini birbirleri ile irtibatlandırmak suretiyle mekan oluşturulmuştur. İnsanların yerleşik düzene geçmesi, ihtiyaçlarının gelişmesi, bilim ve teknikteki gelişmeler, yeni malzemelerin keşfedilmesi bina yapım sürecinin çehresini değiştirmiştir.

Yapıda ilk sağlanması gereken unsur yapının sağlamlığıdır. Her dönem emniyetin yanı sıra mimari gelenekler, kullanım amacına uygunluk ve ekonomik yapım da gözetilmiştir. Günümüzde çağdaş strüktürel sistemlerin uygulanabilmesi ile binalarda estetik şartın sağlanması da önem arz etmektedir. Dünyada insanlığın üretici zekası yeni malzemeleri ve yeni yapım yöntemlerini geliştirirken mimari tasarım gücü de gelişmiş olmaktadır. Ancak belirli bir döneme kadar inşaat yapımı ustaları söz sahibi olmuştur. Mimarlık ve mühendislik mesleklerinin formel hale gelmesi ile de usta egemen dönem atlatılmıştır. Usta egemen dönemden mimar ve mühendis egemen döneme geçişin dünya ülkelerinde farklı zamanlara rastladığı görülmektedir.

Bu çalışmada Türkiye İç Anadolu Bölgesi'nde bu dönem yapıları incelenmiştir. Özellikle Konya ilinde 1980-1987 yılları arasında yapılan betonarme binalarda ustaların rolünün ön planda olduğu görülmüş ve birçok inşaat kusurları tespit edilmiştir. 2000'li yıllarda geliştirilmiş yapım sistemlerinin yaygınlaşması, hem beton santrallerinin çoğalması, beton ve çelik kalitelerinin artırılması zorunluluğu, yeni yönetmelik ve standart şartlarının uygulanması bu hataları ortadan kaldırmıştır. Bu bölgede bununla ilgili anket çalışmaları da yapılarak geçiş dönemi ile sonraki çağdaş yapılaşma dönemi değerlendirilmiştir.

1.GİRİŞ

Bir şehircilik uzmanı 'bana yaşadığın şehri göster, onun halkının kültürel durumunu ben söyleyeyim 'der. Uygarlığın gelişmesini sağlayacak en uygun ortam şehirlerde doğar. Tarihi gerçekler şimdiye kadar sanat ve bilimin şehirlerde geliştiğini gösterir. Bilindiği gibi, şehirciliğin temeli yerleşik düzleme dayanır. Dünyanın her yerinde insanlar yerleşik düzleme aynı zamanda geçmemiş ve şehirler de aynı zamanda kurulmamıştır (Cezar, 1977). İlk zamanlar ustalarla yürütülen halkın inşaat işleri, sanayi devriminden sonraki gelişmelerle mimarlar ve mühendisler tarafından gerçekleştirilmiştir. Zamanla proje ve hesap yöntemleri geliştirilerek ustanın insiyatifi azaltılmış daha formal ve teknik uygulamalar çoğalmıştır. Doğal malzemelerin kullanımı terk edilerek çelik ve betonarme gibi yeni malzemelerin kullanımıyla öncekilerden farklı yapım sistemleri keşfedilmiştir. Yeni yapım sistemleri sayesinde gökdelenler, asma köprüler, viyadükler, kemer ve eğik kabuk sistemler, stadyumlar ve nice prestij yapıların inşası kolaylaşmıştır (Türkçü, 2004).

Ancak bu gelişmelerle birlikte bazı ülkelerde, bazı bölgelerde bu geçiş döneminin dezavantajları da yaşanmıştır. Beton, demir ve çeliğin yol açtığı değişim, günümüzün yerleşim birimlerini doğadan kopuk, çok katlı binalarla doldurmaktadır. Hızlı şehirleşme ile birlikte konut yapımının bireysellikten çıkarak dev boyutlu ticari bir sektör haline dönüşmesi, özellikle de denetimsizlik kentlerimizdeki çarpık yapılaşmaya ve insanoğlunun binlerce yıllık deneyimiyle oluşturduğu bilgi birikiminin çoğunlukla göz ardı edilmesine neden olmaktadır (Başgelen, 1933). Gelecekte çok daha zor ve büyük sorunlarla karşılaşmamak için yapılan bu hatalı uygulamaların en önemlileri tespit edilmiştir. Bilhassa uygulamalara dikkat etmeleri ve daha gelişmiş teknikler kullanılarak gelecek asırlara unutulmaz eserler kazandırmaları hususunda hatırlatma yapılmıştır.

Aynı zamanda yapıların çevreye kazandırdıkları ve gerek sosyal çevreye gerekse teknik çevreye uyumları göz ardı edilmemeliydi. Çünkü mimarlık ve mimarlık ürünleri o toplumun aynası olmaktadır.

2. GEÇİŞ SÜRECİNDEKİ YAPI KUSURLARININ İNCELENMESİ

Konya merkezinde 1980-1987 yılları arasında inşa edilmiş olan betonarme binalar üzerinde bir inceleme yapılmıştır. Bunlardan 13 yığma,15 karkas olmak üzere toplam 28 adedinde 7 ayrı hatalar görülmüş ve Tablo-1'de listelenerek özetlenmiştir. Yığma ve karkas her yapı için kusur çeşitlerinin sayısına göre hata oranları Tablo-2'de saptanmıştır. Aslında şehirde imar faaliyeti düzenlidir.Mimar ya da mühendislerden oluşan şantiye şeflerinin ve belediye denetimlerinin işi ciddi tutmalarına rağmen o dönemlerde henüz ustaların nüfusu devam etmekteydi.Usta ağırlıklı dönemlerde yapı kusurlarına ve kalite düşüklüklerine neden olan hususların şunlar olduğu görülmüştür:

1-Uygulayıcı ekiplerin onaylı projeye bağlı kalmaması,

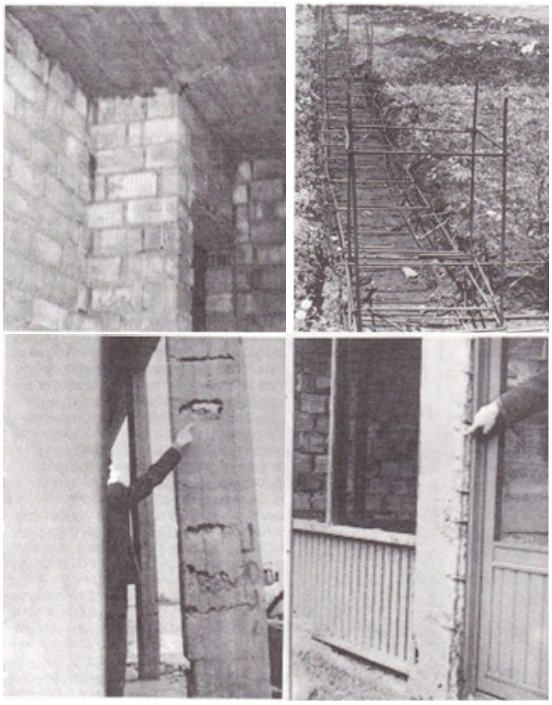
2-Proje müellifinin izni alınmadan ve tadilat projesi yapılmadan yapı sahibi tarafından projede değişiklik yaptırılması,

3-Denetim sürecinde sıva ve kaplama elemanları ile kapatıldığı için strüktürel elemanlardaki hasarların denetimden uzaklaştırılmış olması,

4-Yardımcı yapı elemanlarının montajı ve ince işçilikler aşamasında strüktürel elemanlarda oluşan tahribat,

5-Yapı sahibinin sosyal seviyesi ve ekonomik durumu.

Tablo-1'de özet bilgi halinde arz edilmiş bulunan bu yapı kusurlarına ait çekilen fotoğrafların bazıları Şekil 1'de görülmektedir.



Şekil 1.a- Yığma binalarda yanlış hatıl uygulması, b-Hatalı temel uygulaması, c-Hatalı beton uygulaması sonucu taşıyıcı elemanda oluşan boşluklar, d-Demir kapının montajı için kırılan kolon kenarı (Küçük,1989).

Daha sonraki dönemlerde aynı bölgelerde yapılan incelemeler, yapıların kusursuz inşa edildiklerini göstermiştir.Bunun en önemli sebepleri arasında;

1-Hesap yöntemlerindeki gelişmeler,

2-İmar yönetmelikleri ve standartlardaki yenileştirmeler,

3-Teknolojik yapılan sistemlerinin yaygınlaşması,

4-Mimar ve mühendislerin etkilerinin artmış,usta nüfusunun azalmış olması.

Tablo 1- Tespit Edilen Kusurlu Binalar ve Çeşitleri

Sıra No	Yapı Yeri veya Ruhsat Tarihi	Bina Özelliği ve Durumu	İncelenen Kusur Çeşitleri ve Hangi Strüktürel Elemanda Görüldüğü
1	Karaaslan Mahallesi	Karkas 230m^2	Temelin zemin yüzeyinden en az 90cm donma derinliği altında yapılmaması , ampatman teşkil edilmemesi.
2	Organize Sanayi Bölgesi	Karkas Hal binası	Beton karışım malzemelerinin standartlara aykırı olması. Beton üretimi, taşıma ve yerleştirme işlemlerinin ilkel yöntemle yapılması Düşük dayanımlı beton sebebiyle elemanlarda dökülme ve çatlamalar. Düğüm noktalarında deformasyonlar, kolon ve kirişlerde boşlukların oluşması.

3	Işıklar Mahallesi	Karkas İki katlı iş yeri	Betonarme kolonlarda boşluklar
4	Cumhuriyet Mahallesi	Karkas Sekiz katlı konut	Beton karışım malzemelerinin standartlara aykırı olması. Beton üretimi, taşıma ve yerleştirme işlemlerinin ilkel yöntemle yapılması. Kolon filiz boylarının kısa olması ve uçlarının kanca kıvrılması. Kolon aks hataları sonucu ekzantirisite. Betonarrme kirişlerde boşluklar
5	Melikşah Mahallesi 30.11.1983	Karkas Beş katlı konut	Kolonların hatalı akslanması nedeniyle ekzantirisite.
6	Alavadi mahallesi	Karkas Dört katlı konut	Temel kirişlerinde donatı düzenleme hataları. Beton örtü kalınlığının azlığı.
7	Melikşah Mahallesi 29.12.1983	Karkas Beş katlı konut ve işyeri	Kirşlerde donatı düzenleme hataları. Beton örtü kalınlığının azlığı. Demir donatı aderans boylarının kısalığı
8	Havzan Mahallesi	Karkas Dört katlı konut	Tesisat montajları için strüktürel elemanlarda tahribat yapılması
9	Çevre Yolu 29.12.1893	Karkas Beş katlı konut	Tesisat montajları ve demir kapıların montajı için betonarme strüktürel Elemanlarının kırılması. Demir çerçevelerin betonarme kolonun donatılarına kaynaklanması.
10	Çevre Yolu 27.06.1983	Karkas Beş katlı konut	Elektrik tesisat borularını ve borularını yerleştirmek için kiriş yanları oyularak kesit zayıflamasına yol açması.
11	Şeyh Sadreddin Mahallesi	Karkas Dokuz katlı lojman	Demir balkon korkulularının tespiti için döşeme ve kolon betonlarının kırılması ve betonarme donatılara kaynaklanması.
12	Cumhuriyet Mahallesi	Karkas Altı katlı konut	Kolonların hatalı akslanması ve kalıpların zayıflığı sebebiyle eğik çıkması.
13	Fatih Mahallesi	Karkas Altı katlı konut	Kolonların hatalı akslanması ve kalıpların zayıflığı sebebiyle eğik çıkması.
14	İstanbul Caddesi	Karkas Dört katlı konut	Beton malzemelerinin kalitesizliği ve priz safhasında su kürü yapılmadığı için kolon ve döşeme betonlarında rötre ve dökülmelerin olması.
15	Nalçacı Caddesi	Karkas Sekiz katlı işyeri	Beton malzemelerinin kalitesizliği ve dayanım düşüklüğü. Kiriş ve döşemelerde çatlamalar ve dökülmelerin olması.
16	Meram Yaka 09.07.1892	Yığma Dört katlı konut	Bodrum katlarda duvarların, deprem bölgesi için en az 40cm. olması gerekirken 19cm. kalınlıkta örülmesi.
17	Meram Yaka 15.04.1980	Yığma Üç katlı konut	Bodrum katlarda 19cm. kalınlıkta duvar örülmesi. Duvarda 3m. den fazla açıklık bırakılması.
18	Esenler Mahalesi	Yığma Üç katlı konut	Dış duvarda pencere boşlukları arasındaki dolu duvar boylarının yetersiz olması. Yığma binada konsol çıkma yapılası ve mesnetlendiği duvarın zayıflığı. Döşemelerin hatıl yapılmadan direkt duvarlara oturtulması.
19	Cumhuriyet Mahallesi	Yığma Üç katlı konut	Baca boşluğu duvar içerisinde baca briketiyle örülerek duvar kesitlerinin zayıflatılması. Döşemelerin hatıl yapılmadan direkt duvarlara oturtulması.

Tablo 2_ Hataların Değerlendirilmesi

	KARKAS BİNALAR		
Sıra No	İncelenen Kusur Çeşitleri	Hata sayısı	Hata oranı
1	Temelde 90cm donma derinliğine uyulmaması, ampatman teşkil edilmemesi.	1	%6
2	Beton karışım malzemelerinin standartlara aykırı olması.Beton üretimi, taşıma ve yerleştirme işlemlerinin ilkel yöntemlerle yapılması.Beton dayanımının düşmesi.Elemanlarda dökülme ve çatlamaların meydana gelmesi.	4	%26
3	Beton agregasının granülometrik olmaması,iri çakılların fazlalığı ve iyi yerleştirilmemesi gibi sebeplerle strüktürel elemanlarda boşluklar kalması.	3	%20
4	Kolonların hatalı akslanması nedeniyle eksantrisite ve kolon filiz hataları.	2	%13
5	Hatalı akslanma ve kalıpların zayıflığı.	2	%13
6	Betonarme donatı düzenleme hataları.Filiz boylarının kısa olması, aderans boylarının kısalığı.Beton örtü kalınlığı azlığı.	3	%20
7	Tesisat montajları, demir kapı ve korkuluk montajları için betonarme strüktürel elemanların kırılması, demir donatıya kaynaklanmaları.	4	%26
	YIĞMA BİNALAR		
Sıra No	İncelenen Kusur Çeşitleri	Hata sayısı	Hata oranı
1	Bodrum katlarda tuğla veya briketle 19cm kalınlıklı duvar örülmesi	3	%23
2	Duvarlarda 3m den fazla açıklık bırakılması.Konsol çıkma yapılması.Pencere boşlukları arasındaki dolu duvar uzunluklarının yetersiz olması.	2	%15
3	Döşemelerin hatıl yapılmadan direkt duvar üzerlerine oturtulması.	4	%30
4	Beton karışım malzemelerinin oransız olması.Beton dayanımının projc dayanımından düşük çıkması.Malzeme kalitesizliği.Beton agregalarının granülometrik olmaması.El ile karışım	2	%15
5	Temelde donatı azlığı, etriye aralıklarının uygunsuzluğu.Temel altı grobeton tabakası ve yalıtımın olmaması.	2	%15
6	Bodrum taş duvarlarının uygunsuz örülmesi.Harç ve derzlere dikkat edilmemiş olması.	2	%15

6	Bodrum taş duvarlarının uygunsuz örülmesi.Harç ve derzlere dikkat edilmemiş olması.	2	%15
7	Baca boşluları taşıyıcı duvar içerisinde baca briketi ile örülerek duvar kesitlerinin zayıflatılmış olması.	4	%30

3. GEÇİŞ DÖNEMİNDE MİMARLIK VE MÜHENDİSLİK HİZMETLERİNDE BOŞLUK OLUŞUMU

Mimarlık güzelin yaratılması yanı sıra yakın ve uzak çevrenin insancıllığını amaçlayan kullanıcıyı da düşünen bir meslektir.Yapı sahibinin, işverenin yada kullanıcının bunlara , onaylı projelere ve yapı mevzuatına aykırı müdahaleleri olmamalıdır. Ne yazık ki çoğu mimarın yaptıkları yapıların daha sonraları onların düşündüklerinden ve tasarladıklarından başka türlü kullanıldığı görülmüştür.Örneğin Almanya'da 1960'ların başında yapılan bir araştırma, konutların %80'inin mimarların tasarladığından başka türlü kullanıldığını ortaya koymaktadır (Bektaş ,2003). Bu olgu da usta egemen anlayışın bir başka tezahürü olmaktadır.Çünkü bu değişiklikler de para karşılığı ustalara, yapım ekiplerine yaptırılmıştır.

Bu geçiş dönemlerinde yapı sahibini ya da kullanıcının tasarımlara katılımları konusu, özellikle tecrübesiz mimar ve mühendislerde görev boşluğu, aşırı güven ya da sorumluluktan kaçınma gibi hataları da beraberinde getirebilmektedir.Değişik disiplinlerin yardımına başvurarak, çalışanların görüşlerine değer vermek, takım çalışması yapmak çağdaş davranışlardandır.Ancak bunu yönetmek ve kendi dalından sapmayacak kadar güçlü olmak zorundadır.

Yapım işleri planlama, projelendirme ve yapım aşamalarından geçilerek ve mal sahibi, projeci ve yapımcı üçgeni içinde tamamlanır.Bu üç ana rolden her birini bir mimar yada mühendis benimser ve benimsedikleri bu rolün getirdiği sorumlulukları da taşır. Böylece proje sorumluluğu, yapım sorumluluğu ve denetim sorumluluğu görevlerini üstlenmiş olmalıdırlar.Bir mimar ya da mühendisin kendi bilgi seviyesini ve mesleki yeteneklerini aşan konularda, karar veremediği ve müdahale edemediği durumlarda rapor almak, işe gelmemek gibi davranışlarla sorumluluktan kaçmaya çalıştığı görülmüştür.Bazıları da uzman ustalara sorumluluk aktarmak suretiyle umursamaz anlayış sergilemiş ve yozlaşmayı beraberinde getirmiş olmaktadırlar.

Bu tür geçiş dönemlerinde yetki-sorumluluk ilişkisinin dengeli tutulmaması da bu boşluğu oluşturmaktadır.Yetkili olmayan birisinin düzenlediği bir projeyi çıkar karşılığında işleme koyması ve denetim aşamasında teknik uygulama sorumluluğundan kaçınması da kusurlu imalatlara davetiye çıkarabilmektedir.Mesleki yetersizlik yanı sıra işinin çokluğu,ücretin yetersizliği,yanlış yönlendirilmesi gibi etkenler de bu boşluk oluşturucu faktörler arasında sayılmıştır. (Tankut,1993)

4.GEÇİŞ DÖNEMİNDE YAPIM TEKNİKLERİ VE BETON KALİTELERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Betonarme çağdaş taşıyıcı sistemlerin tasarlanması ve uygulanması,yüksek dayanımlı betonların uygulanmasıyla da artmıştır.Yüksek dayanımlı beton 1970'li yıllardan itibaren uygulanmaya başlanmıştır.Ulaşılan dayanımlar sonucu çelikle yarışabilen yüksek betonarme yapılar inşa edilebilmiştir.İlkin İskandinav ülkeleri ve Amerika'da yüksek dayanımlı beton üretimine önem verilmiştir.Avrupa Birliği'nde de gerek beton standartlarında,gerekse çimento standartlarında düzeltmeler yapılmıştır.Performans artışına imkan sağlayacak kompozit çimentoların üretimi,betonda mikrofiberlerin kullanımı birçok batılı ülkelerde yapılmaktadır.doğrudan

üçlü karışım çimento üretimi yapan tesislerin İzlanda,Kanada ve Avustralya'da başlatıldığı tespit edilmiştir.(Koca,1996).Türkiye'de beton ve çimento standartlarının yükseltilmesi ile hesap kriterlerinin yenilenmesi,yeni deprem yönetmeliğinin hazırlanması,ileri yapım tekniklerinin yaygınlaştırılması gibi sebeplerin 1990'lı yıllarda İç Anadolu Bölgesindeki yapılan yapıların kalitesini yükselttiği görülmüştür.

Hazır kalıp ve tünel kalıp sistemlerinin yaygınlaştırılması ile tesisat deliklerinin proje göre önceden hazır edilmesi mümkün olmuştur. Böylece tesisatların montajı sırasında strüktürel elemanların kırılması önlenmiştir. Aynı zamanda kalıpların modüler olması nedeniyle hassas yerleştirilmeleri gerekmiş, böylece aks kaymaları ve elemanlarda eğrilikler ortadan kalkmıştır. Özellikle hazır beton teknolojisinde karışımların bilgisayar kontrolünde ve sürekli denetim altında el değmeden beton santrallerinde hazırlanması, transmikserlerle alınıp inşaata taşınması ve beton pompası kullanılarak kalıplara dökülmesi, vibrasyonla yerleştirilmesi ve bakımı çok hassas ve teknik olarak yürütülmektedir. Böylece istenen kalite arttırılmış olmaktadır. Anılan bu hazır beton kuruluşları Türkiye'de ilk defa 1987 yılında ortaya çıkmış ve öncelikle İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Adana gibi yapılaşmanın yoğun olarak sürdüğü bölgelerde uygulanmıştır.1990 yılından itibaren de canlılık kazanarak tablo 3'te görüldüğü gibi artan oranlarla diğer illerde de gelişmesini sürdürmüştür.(Kozikoğlu,1994).

Tablo3. Türkiye'de Hazır Beton Santralleri ve Kapasiteleri

	1990	1991	1992	1993
Santral Sayısı	60	67	100	115
Transmixer	330	526	780	1100
Üretim(m^3)	2.080.000	2.700.000	4.800.000	11.000.000
Üretim artış oranı		%30	&78	%29

Yine bu geçiş dönemini üretilen beton kaliteleri bakımından kıyaslamak gerekirse; Türkiye'nin Anadolu illerinden Denizli'de 1980-1990 yılları arasında üretilen betonların basınç dayanımları incelenmiştir. Denizli Mühendislik Fakültesi laboratuarında denenen betonlara ait 1500'ün üzerinde belge bulunmuştur. Bunlar inşaatlarda uygulanan betonlardan yetkililerinin en az üçer numuneyi deneterek yazdıkları resmi raporlardır. Basınç dayanımlarına ait beton sınıf oranları tablo 4'te verilmiştir. Buna göre o dönemde BS14(B160)'ın altında olan sınıfın büyük çoğunlukta olduğu anlaşılmıştır (Özpınar ve diğerleri,1993).

Tablo4. Denizli ilinde resmi raporlara göre 1980-1990 yılları arasında beton sınıf oranları

BS14(B160)'ın altında %27
BS20veB225'in altında %59
BS20-BS30 arası %7
Diğer %7

1993 yılı verileri kullanılarak hazır beton üretiminin beton sınıflarına göre dağılımıyla ilgili yapılan bir çalışma sonucu tablo 5 'te verilmiştir. Buna göre Türkiye'de BS14(B160) tüketimi azalarak B225 ve BS20 sınıfına kaymış olduğu ve kaliteli beton kullanımının yaygınlaştığı görülmektedir.

Tablo 5. 1993 yılında üretilen beton sınıf oranları

BS14(B160)	%27
B225	%57,5
BS20	%5
BS25	%4
Diğer	%6,5

5. SONUÇ

Halkın kendi imkanları dahilinde yakın çevreden buldukları malzemelerle üretilen yapı ürünleri eski dönemlerde ustalar yardımı ile üretilmiştir. Üretilen bu mimarlık ürünleri ve geleneksel yapım yöntemleri bakımından özgün yapılardır. Fakat ustaların söz sahibi olduğu bu dönemde birçok yapı kusurları ortaya çıkmıştır. Mimar ve mühendis egemen döneme geçildiğinde ise teknoloji gelişimiyle beraber farklı ve sağlam malzemelerle kusursuz yapı ürünleri ortaya çıkmıştır. Bu yazıda ele alınan İç Anadolu bölgesinde incelenen yapılarda usta egemen dönemde karkas ve yağma yapı ürünlerinde karşılaşılan hatalar, mimar ve

mühendis egemen döneme geçildiğinde uygulanan standartlar ve kontrollerle müdahale edilip kusurlar ortadan kaldırılmıştır. Günümüzde ise 2000'li yıllardan yani mimar ve mühendis egemen dönemden sonra gelişen bu yapım teknikleri ve malzemelerle sağlam strüktüre sahip özgürce yapılar tasarlanmaktadır.

KAYNAKLAR

BEKTAŞ C., 2003, Yuva mı? Mal mı? , İstanbul.

CEZAR M., 1977, Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık, İstanbul.

KÜÇÜK B., 1989, Şartname, Standart ve İmar Mevzuatına Aykırı Yapılan İnşaatların İncelenmesi, İnşaat Dünyası Uluslararası Müteahhitlik ve Ticaret Mecmuası, Sayı 82,İstanbul.

KOCA C., 1996, Yüksek Performanslı beton Üretiminde Mikrosisilis, Curuf, Klinkar Karışımı Çimento Kullanımı, İMO 4. Ulusal Beton Kongresi,30-31 Ekim-1 Kasım,İstanbul.

KOZİKOĞLU M., 1994, Türkiye'de Hazır Betonun Dünü, Bugünü, Yarını, İMO 3. Ulusal Beton Kongresi, 19-20-21 Ekim ,İstanbul.

ÖZPINAR Y., KÜÇÜK B., GÖKGÖR A., KAPLAN H., ŞİMŞEK A., KÜLTÜR Ö.F., 1993, İNTAG603 nolu TÜBİTAK PROJESİ, Denizli.

TANKUT T., 1993, Mühendislikte Yetki ve Sorumluluk Üzerine,TMMOB,İMO XII. Teknik Kongre, 25-27 Mayıs, Ankara.

TÜRKÇÜ Ç., 2004, Yapım, İstanbul.

MİMARİDE MEDYA CEPHELERİNİN GELİŞİMİ VE İÇ MEKAN TASARIMINA ETKİLERİ

Yrd.Doç.Dr. Emine Yüksel
Doç.Dr. Murat Kılıç
Yrd.Doç. Onur Ülker

ÖZET

Günümüzde mimarlık, geleneksel normların dışına çıkarak, dijital sanatlar ve teknolojik gelişmelerin doğrultusunda yeni tasarım yaklaşımları sunmaktadır. Mimarlık alanında yeni gelişim gösteren medya mimarisi bu anlamda yeni bir oluşumun habercisi gibi gözükmektedir. Bu yaklaşıma uygun olarak, bina cephelerine yeniden işlev kazandırılarak iletişim, sergileme, reklam veya dekoratif nitelikler ön plana çıkarılmaktadır. Böylece, çeşitli video ve yansıtma teknikleriyle kurgulanan görüntüleri içeren cephe ve iç mekanlar tasarlanmaktadır. İç mekanlarda dev ekranlardan yansıyan görüntüler ve ışık panelleri yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu çalışmada, medya mimarisi yakından inceleyerek, gelişim süreci doğrultusunda çeşitli mimari yapı örneklerine yer verilmiştir. Çalışmada, ayrıca medya mimarisinin dış cephenin tasarımı ve iç mekan üzerindeki etkileri incelenmektedir. Buna ek olarak, medya mimarisinin anlamı ve tasarımının niteliği üzerinde durulmaktadır. Bu çalışmada elde edilen bulgular doğrultusunda görünüm, estetik ve iletişim üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Medya Mimarisi, Cephe, Aydınlatma, İç Mekan

THE DEVELOPMENT IN ARCHITECTURE MEDIA FACADES AND EFFECTS ON INTERIOR DESIGN

ABSTRACT

Today, media architecture provides new design approaches through digital arts and technological developments by excluding tradational norms. The media arthitecture which is flourishing in this field seems as an introduction to a new approach in design. Based on this approach, the fronts of the buildings gigantic screens are functioned through telecommunation, exhibition, advertisement or decorative qualities are kept in mind. Thus, front and interior spaces are are specualated by means of video and reflective techniques. In interior spaces light panels and views reflected from the gigantic screens are prodominatly used. We try to show some examples of the various arthitectural buildings with respect to development process of media arthitecture. We also concern with the explaination of the effects of the media arthitecture on the design of the front side of the building and interior design of it. In addition to this, we emphasise of the meaning of the media arthitecture and mention about the quality of its design. Along with the findings of this paper the effect of the media architecture with regard to sight, esthetics and communication are evaluated. In the conclusion section of this study we state the effects of media architecture on interior space.

Key Words: Media Architecture, Facade, Lighting, İnterior Design

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, son yıllarda gelişmiş ülkelerde görülen medya mimarisine ilişkin örneklerden yola çıkarak, medya mimarisinin cephe ve iç mekan tasarımına etkilerinin araştırılmasıdır. Mekan, nesneler ve onlar arasında yer alan boşluğun sınıflandırılmasında tanımlı bir bütün olarak yorumlanabilir. Bu yorum mekanı sadece dolulukla oluşmadığını boşluğun da bu oluşumun önemli bir parçası olduğuna işaret etmektedir. Mekan, nesnelerin yan yana yerleştirilebileceği, hareket ettirebileceği aynı anda algılanabileceği ve ya art arda gözlemlenebileceği bir olgudur. (Güler,Ö.2014:56)

Mimarlık ve sanatta her dönem farklı malzeme ve teknikleri kullanır. Günümüzde ortaya çıkan yeni medya sanatında daha çok dijital görüntülere, bilgisayar grafiklerine, animasyonlara, çeşitli obje ve video oyunlarına yer verilmektedir. Bu tekniklerin kullanılmasıyla, izleyici ile bina arasında karşılıklı bir etkileşim yaratılması amaçlanmaktadır.

Video sanatlarında kullanılan; ses, aydınlatma ve diğer görsel imgelerin kullanıldığı enstalasyon gösterilerinin etkileri mimariyi de etkilemiştir.

Aydınlatma, elektronik ve uydu sistemlerde yeni geliştirilen görüntü alma teknikleri ya da dev ekranlarla yansıtılarak, iç mekanların ve bina cephelerinin farklı şekillerde algılanmasını yardımcı olmaktadır. Bu örneklerde; kimi zaman yapının bir bölümü ya da cephesinde yapılan çeşitli uygulamalar binanın cephesinin yeni bir işleve bürünmesine ve kent içerisinde farklı bir görünüm kazanmasına neden olmaktadır. Şimdiye kadar kullanılmayan renk ve aydınlatma tekniklerinin kullanımı ile yapı iç ve dış mekanlarının görünümleri hareket kazanmıştır.

1. VİDEO VE ENSTALASYON SANATI

Sözlük anlamı olarak medya: kitle iletişim, iletişim ortamı ve araçları anlamına gelmektedir (TDK). "Medya Sanatı ise 'geçici objeleri yansıtan, ilişkilendiren ve yönlendiren ve karıştıran sanat yapıtlarını tanımlar" (Treske,A.,2014:5). Medya sanatında daha çok bir mesaj, bilgi veya görüntünün aktarılmasını sağlayan televizyon, kamera, bilgisayar gibi kitle iletişim araçları kullanılır. Teorik olarak iletilen bildiriye konu olan nesnenin veya düşüncenin doğru bir bilgi olması gerekir. Medya daha çok 'özgün olan nesne veya olguyu ileten kanalların çokluğudur. Birçok medya aynı yöntemi kullandığı için dolaylı olarak 'özgün olan' dolaysız olarak ortaya çıkar(Biro, G.A. ve Yürekli, F., 2010).

Son yıllarda kitle iletişim araçları olarak binaların kullanılması yaygınlaşmıştır. Özellikle bina cephe ve iç mekanlarına yeni işlevler yüklenmiştir. Bina cephelerinde renkli ışıklar, hareket eden görüntülerin dev ekranlardan yansıtılması ile yapıların dış ve iç mekanları daha renkli ve hareketli görünümler kazanması sağlanmıştır. Burada daha çok gelişen teknolojilerin etkileri vardır. Daha çok Uzakdoğu, Avrupa ve Amerika gibi ülkelerin mimari yapılarının yanı sıra Ülkemizde de bu tür uygulamalara yer verilmektedir.

MEDYA MİMARİSİ

Medya mimarisi olarak tasarlanan binalar, daha çok cephe tasarımlarıyla dikkat çekmektedir. Cephe veya fasat sözcüğü köken olarak Latince "facies', İtalyanca 'faccia' sözcüklerinin karşılığı olan 'face-yüz' kelimesinden gelmektedir. Fasat sözcüğü mimaride binanın ön cephesi için kullanılan bir terimdir. (Braun,S.2008:7) Cephe sözcüğü bir yapının dış yüzeylerinden her biri için kullanılmaktadır (Tanyeli, U.,1997). Ön cephe bir yapı hakkında izlenimlerimizin edinildiği ilk yerdir. Bir yapının ne amaçla kullanıldığı, yüksekliği, yapım tarihi gibi bilgiler yapının ön cephesinden anlaşılmaktadır. Ön cephe daha çok cadde ya da yapının sokak kısmına bakan yüzeyidir. Çok eski çağlardan beri mimari yapıların ön cepheleri dekoratif süslerle bezenmiştir. Anıtsal özellik taşıyan yapılarda giriş kapıları vurgulanmış ve cephe yüzeyleri mozaikler, taş ve ahşap işlemeciliği, resimler, rölyef kabartmalar gibi çok sayıda süsleme tekniği ile cephe yüzeyleri kaplanmıştır. Günümüz mimarisinde ise dış cephenin aydınlatma sistemleri ile süsleme eğilimi vardır.

20.yy.'ın başlarında gelişim gösteren modern mimarlık kuşkusuz teknolojik gelişmelerden etkilenmiştir. Bu teknolojiler arasında dijital teknolojilerin de mimaride yerini aldığı görülmektedir. Bina cepheleri daha çok kitle iletişim aracına dönüştürülmüştür. Reklam, bilgi- görüntü ve işaretlerin kullanıldığı veya yansıtıldığı dev ışıklı paneller ile geniş ekranlar cepheleri donatmaktadır. Media mimarisi halen geçici veya süreklilik gibi pratik bir fenomen olarak tespit edilebilmektedir. Ancak bir teori ve ontolojiye sahip değildir. Media Mimarisi daha çok mimaride bir panel olarak görülmektedir. Farklı şekil, ve ölçülerde olan bu panel televizyon, sinema veya reklam veya resimden olabilir. Belirli bir mesajın algılanması ve iletilmesi için gereken görsel elemanlarla birlikte inşa edilir. (Tobias, 2010)Televizyon ekranı ve dev fotoğraflar bina cephelerinin yeni bir işlev kazanmasını sağlamaktadır.

Medya mimarisinde cephe tasarımlarında, strüktür ve dış kabuğun daha fazla vurgulandığı görülmektedir. Çağdaş aydınlatma sistemleri ile mimari yapıların

cephelerinin aydınlatılırken görsel kirlilik yaratan veya rahat görmeyi engelleyen sistemlerin yerine gün ışığına göre ayarlanabilen ve daha az parlayan cephe tasarımları görsel kirliliği azaltmaya yardımcı olabilmektedir. Ayrıca yapıların cepheleri ortamın ışık yoğunluğuna göre renk değiştirebilen yüzeylere dönüşebilir. Bu anlamda, iklim değişikliği, gece-gündüz farkı gibi durumlarda bu yüzeyler uyum sağlar. Bir medya cephesinin amaçlarından biri özel veya önemlilik arz eden bir bilgiyi aydınlatma elemanları aracılığıyla dış çevreye aktarmaktır. İletilmek istenilen mesaj bilgisayar programları veya çeşitli üç boyutlu ekranlar ile iletilir. Görüntü-ses - aydınlatma düzeyi veya renk gibi elemanlar kontrol edilebilir durumdadır ve değiştirilme özelliklere sahiptirler. Bina cephelerine eklenen görüntülerin artması ile mimarinin değişen işlev ve algısı, 'medya cephesi' (media façades) konsepti altında tanımlanmakta ve cephelerin yeni dijital görüntülerle ne şekilde düzenleneceği ve ortaya çıkan yeni kentsel mekan tanımlamaları tartışılmaktadır (Erkayhan, 2011: 139).

Bina cephelerinde hareketlenmesi konusunda ilk kez 1971 yılında Paris'te Renzo Piano ve Richard Rogers tarafından inşa edilen George Pompidou kültür merkezi cephe tasarımıyla dikkat çekicidir. Pompidou Center'ın ön cephesinde hareketli bir ekran paneli kullanılmıştır. 1985 yılında ise Sony dış cephede ilk kez büyük ekranla sunum yapmıştır. Jumbo Tron diye adlandırılan 40 m genişliğinde ve 25 metre uzunluğundaki bu panel tüm Amerika'da yer almıştır. 1990'larda bezer ekranlar Times Square, Piccadily Sirki ve diğer ticari yapılarda kullanılmıştır. 90 adet yeşil aydınlatma paneli cephede yer alır. Berlin'de Alexanderplatz'ın bitişiğinde ki bir yapıda 144 video penceresi ve halojen lambalar merkezi bir bilgisayar programı ile kontrol edilmiştir. Cephede grafikler, oyunlar ve SMS mesajları yer almıştır. Bu projeye Blinkenlights' olarak adlandırılmıştır. Bu proje medya cepheleri için örnek teşkil etmektedir(Ebsen,T.,2010s:67).

Avusturya'nın Graz şehrinde Kunsthaus üzerine inşa edilen BIX binası enstalasyon ve medya mimarisi açısından önemli bir örnektir. 2001 yılında projesine başlanmış ve mimari ve cephesinde yer alan ilginç görüntüsüyle ilgi çekicidir. Koyu renkli camlarla cephe kaplanmış olup, 930 adet dairesel floresan tüp içermekte ve cam yüzeyin altına inşa edilmiştir. Gün ışığında lambalar kapanmakta ve gece ışığın yoğunluğuna göre açılmaktadır. Bazı tarih yazarlarına göre bu yapı ilk medya mimarisi için örnek teşkil etmektedir. Eğrisel ve amorf formu yeni bir mimarinin başlangıcı gibi sayılır (Ebsen,T. 2010 s:89).Günümüz sanat alanlarında etkisini gösteren enstalasyon ve video sanatlarının mimari yapılar ve iç mekanların tasarımlarını etkilemiştir. Mimari yapıların iletişim amacıyla kullanılması çok yeni bir fikir değildir. Post Modernizm döneminde de mimari yapılar bir takım mesajlarla göndermeler yapmaktaydı (Garzanlı,S.2013:1)."

Bugün kullandığımız ışık emisyonlu 'Diode Led' sistemleri, Nick Holonyak tarafından General Elektrik firması için ilk kez 1962 yılında 'Görülebilen Spectrum-(red)' Led aydınlatma elemanları olarak tasarlamıştır. Daha sonraki, dönemlerde George Craford 1972 yılında kırmızı ve turuncu renkleri ile yeni led'leri üretmiştir. 1976 yılında Pearsall ışık dalgalarının fiber optik geçişlerinin adapte olduğu fibertelekomminkasyon optik fiber daha parlak ve yüksek verimliliği sağlayan ledleri tasarlamıştır.(Bahamon,A.,Alvarez, Ana M.,2010).İlk örneklerine göre bu sistemlerde daha düşük yoğunluğun olduğu ve modern versiyonlarının daha parlak, güçlü alt yapı–dalga boyları, görülebilen ultraviyola ışınlarından elde edilmektedir. Reklam, cadde ve sokak ışıkları, iletişim tabelaları, video görüntüleri, sensor, bilgisayar ve televizyon gibi çok çeşitli cihazlarda kullanılarak mekan tasarımını etkilemiştir. (Bahamon,A.,Alvarez, Ana M.,2010:10).

Bu tür tasarlanan yapılar arasında ilk defa tasarlanan Almanya'daki 'Lucem Media' yapısı ilk örnek teşkil etmektedir. Bu yapıdan sonra inşa edilen yapıların tasarımlarında benzer özellikleri yer almaktadır. Mimar Carpus ve Ortakları tarafından ilk kez Almanya'da bulunan Rwth Aachen Üniversitesi tarafından 2012 yılında LUCEM Media Binasının cephesi için üretilen beton

malzeme ve ışık panelleriyle yapılan cephe ve iç mekan aydınlatma tasarımı ile dikkat çekmiştir. 50x150cm beton paneller 30 m genişliğinde ve 4 m yüksekliğindeki alan için 1.36 adet üretilmiştir. Panellerin özellikleri her bir panel gün doğmadan önce 1 saat yaklaşık olarak daha parlak hale gelen renk tonları geçişlerine sahip bir teknolojik özelliğe sahiptir. Led-paneller %3 optik fiber içeren her bir panel internet tabanlı DMX teknolojisiyle kontrol edilerek kullanılmaktadır.

Şekil1:Almanya Lucem Media Binası Dış Cephesi Görünüşü (Kaynak:(6) TobiasE.,(2010),ss.http://tobiasebsen.dk/wpcontent/uploads/2013/05/towards_a_media_architecture.pd

Bir diğer yapı Shenzen'deki Dünya Üniversiteler Oyun Stadyumudur. 26. Dünya Öğrenci Olimpiyatları Binası için çatı kaplamlarında 4069 m 24069 m2 yüzeyine 20.000 c65 pixel led kullanılmıştır.Mimar Stefan Hoffman'ın tasarlamış olduğu 'Light Box' dış cephesi görünüşü ile ilgi çekici bir başka örnektir. Bu yapı geniş arazi ve gece gündüz farkının çok olduğu kuzey ülkeleri için oldukça doğru bir tasarımdır. Led aydınlatmanın daha farklı işlevlerde kullanıldığı bu yapının cephe tasarımı son derece ilginçtir. Optik karakterine göre ledlerin renk ve ışık kaynaklarının parlaklıklarının kontrol edilebilme özelliği vardır. Cephe aydınlatması ışığın farklı tonlarda geçişi ile farklı renk tonları ile daha ilgi çekici hale gelebilmektedir. Ledlerin düşük enerji tüketimleri ile enerji tasarrufu sağlanabilmektedir.

Şekil 2: Mimar Stefan Hoffman'ın tasarlamış olduğu Light Box Dış Cephesi Görünüşü

Boxleds Viyana'da George Tscherteu, Wolfgang Leeb ve Martin Tomitsch tasarlanan Media Architecture 2010 yılı Bienali için tasarlanmıştır. Bu yapılardaki ışık panelleri pleksiglas kutular içerisine yerleştirilmiştir. İç mekanda farklı ışık tayflarının oluşmasıyla ilgi çekicidir. Londra'da 2011 yılında Reflex Enstalasyonu bir vitrin cephesinde düzenlenmiştir. Geleneksel olarak bu tür enstalasyon gösterileri daha çok heykel ve resim alanında yapılırken mimarlık alanında da yapılmaya başlanmıştır. Bu ışık seli tamamen tüm vitrini kaplamıştır (Braun,S.2008:66).

Bir başka bir örnek olarak Mimar Peter Cook ve Colin Fountier'in Avusturya'nın Graz şehrinde tasarlamış oldukları ilginç yapıyı örnek gösterebiliriz. 2003 yılında Graz Avrupa Kültür Başkenti kutlamaları için tasarlanmış olan bu yapı çevresindeki tarihi binaların arasında son derece sıra dışı biçimiyle ilgi çekicidir. Bunun yanı sıra bina cephesine yerleştirilen ekranlar sayesinde gece ilginç görüntüler yansıtmaktadır.

Şekil 3: Kunthaus Graz, Peter Cook ve Colin Fountier'in tasarımı, Graz, Avusturya (http://www.arch2o.com/kunsthaus-graz-peter-cook-and-colin-fournier)

Mimar Toyo İto'nun 'Tower of Wind'adlı mimari yapısı medya cephe düzenlemeleri için bir başka örnektir. 1986 yılında Japonya, Yokohama'da yapılmıştır. Neon lambalar ve rüzgarın hareketine göre ayarlanan silindir havalandırma ünitelerine sahiptir. Bu yapı ışığın oluşturduğu desenlerle ilgi çekicidir.

Şekil 4: Mimar Toyo İto'nun 'Tower of Wind' Binası,Yokohama, Japonya,(kaynak: http://www.archdaily.com/344664/ad-classics-tower-of-winds-toyo-ito/)

Medya Binaları konusunda son yıllarda çok sayıda yapı örnekleri vardır. Bunların arasında Frank Ghery'nin New York'ta ki İAC Binası, Postmazer Plazt'ın binasının Berlin'deki cephe düzenlemeleri, Jean Noven'in Barselona'da ki Torne Agbar binasının cephe düzenlemesi , Tokyo'daki Channel Binası, Brüksel'de bulunan Michael Jasper ve ortakları tarafından tasarlanan Dexia Tower, Simone Gastro'nun GreenPix gibi çok sayıda önemli metropollerde yer alan binaları ilgi çekicidir. Bu yapıların özelliği daha çok görüntü ve renk değiştirebilme özellikleridir. Kent içerisinde bu yapılar ilginç görüntüler sağlamaktadır.

Uzakdoğu ülkelerinde daha çok medya mimarisine yönelik çalışmalar yapılmaktadır. Bu tür ülkelerin elektronik eşya üretimlerinde ön sıralarda olmaları yapıların daha teknolojik olma özelliğini daha çok sağlamaktadır. Bir başka yapı güney Tayvan'da Kaohsiung şehrinde bulunan Star Place ve Danimarka Pavilyonu binasıdır. Star Place UNstudio, HCF mimarları tarafından 2008 yılında tasarlanmıştır. Binasının cephesi aydınlatma sistemi ile dikkat çekmektedir. Cephe 51.3metre yüksekliği ile iç bükey bir şekle sahiptir. Cephe kaplaması gün ışığına göre değişebilmektedir. 2500 adet Led aydınlatma kullanılmıştır. Danimarka Pavilyonu ise Çin'in Shangai bölgesinde 2010 yılında Bjarke İngels Mimarlık tarafından tasarlanmıştır. Bina cephesi enerji tasarruflu aydınlatma sistemi ile kaplanmıştır. 3500 adet led kullanılmıştır. (Haeusler,Tomitsch veTschertue,2014:27,43)

BULGULAR

Media mimarinin bir akım veya stil olması tartışmalı bir konudur. Bir yapı bu anlayışla tasarlanabilir veya dönüştürebilir. Günümüzde aydınlatma ve video teknolojisindeki gelişmeler sayesinde mimari cephe ve iç mekanların görünümleri değişmektedir. Bu konuda mimar, enstalasyon sanatçıları, aydınlatma konusunda uzman mimar ve tasarımcılar bir arada çalışmaktadır. Daha önceden kullanılmayan özgün mimari formların kullanımı, mimari yapı ve çevresinin görsel yönden daha etkileyici olmasını sağlamaktadır.

Özellikle mimari cephelerin düz ve monoton cephe yüzeylerine yeni işlevler kazandırılmıştır. Sıra dışı aydınlatma teknikleriyle yapının daha çok ilgi çekici hale gelmesi sağlanmıştır. İç mekanlar daha geniş ve kullanışlı hale gelebilmektedir. Kullanım amaçlarına göre bu tür tasarlanan yapıları belirli özelliklerle birbirinden ayrılabilir. Media mimari yapılarının 3 kategoride toplayabiliriz. Bunlar:

1)Mimari Yapılarda Görsellik

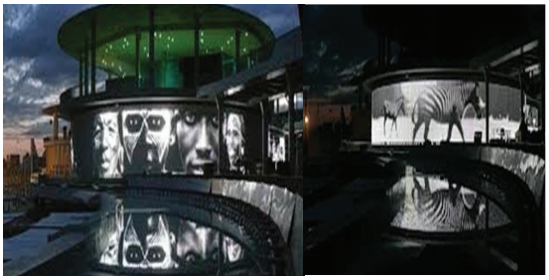
- Mimar veya yapının sahibi tarafından istenilen malzeme ve ışık efektlerinin yapı üzerinde vurgulanması amaçlanmaktadır,
- Yapının karakteri değiştirilmeden binanın aydınlatılması yapılır,
- Cephe elemanları ve strüktür aydınlatma ile vurgulanabilir,
- Parlak, yatay veya dikey yüzeyler yaratılabilir,
- Yapının diğer yapılara göre ön plana çıkması sağlanabilir,
- İstenilen süsleme yapılabilir,
- Modern veya tarihi görünüm verilebilir
- Sıradan bir görünümü olan bina, yeniden işlev kazandırılabilmektedir.

Şekil 5:Sıradan bir mimari cephenin Aydınlatma ile değişmesi, Emporio Hamburg, Mimar Hentrich-petchning&Ortakları

2) Cehpe ve İç Mekanların İletişim Sağlama Özellikleri

- Yapının cephesinin görünümün yanı sıra bir iletiyi, görüntüyü, reklamı veya bilgiyi aktaracak şekilde aydınlatmasıdır.
- Yazı, görüntü, reklam ve pazarlama, animasyon, film gibi görsel iletişim elemanları cephede ayarlanabilen led pixelleri ile görüntü yaratarak cepheye hareket sağlar,

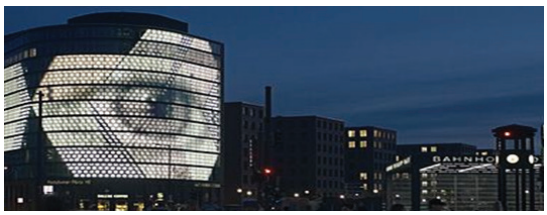
- Renkler değişken veya ayarlanabilir.
- Gece görüşüne yardımcı olur,
- Yönlendirmeler yapılabilir,
- Led teknolojisi ve aydınlatma kontrol sistemleri çok yönlü aydınlatma sağlayabilir. Yatırımcı, girişimciler sayesinde yapıya gelir sağlar.



Şekil 6:Yapı ve İç mekanın enstalasyona dönüşmesi, Afrika Pavilyonu Sergisi, 2008,Zaragoza

3) Estetik ve Eğlence

- İmaj aydınlatması bir yapı içinde basit bir düzenek değil de yapı içerisinde kurulan değişken ve görsel yönü güçlü olan aydınlatmalarıdır.
- İç mekan veya dış cepheden, gece veya gündüz sağlanabilir.
- Yapılar daha eğlenceli hale gelebilmektedir.
- Prestij arz eden veya dikkat çekmek istenen yapılarda gece aydınlatması sağlanmış olur.



Şekil 7: Kent içerisinde cephenin görsel imajlarla düzenlenmesi için bir örnek, Postmaner Platz Binası, Berlin,Almanya

SONUÇ

İçinde bulunduğumuz çağın iletişim çağı olma özelliği ile yapılar bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Mimari yapıların yüzeyleri görsel iletişimi sağlayan dev ekranlarda yansıtılan görüntü ve aydınlatma tekniği ile donatılmıştır. Medya mimarisini stil veya üslup olduğu konusunda herhangi bir şey söylenemez. Medya mimarisinin iç mekan tasarımındaki etkilerini ele alan bu çalışmamızla ulaştığımız sonuçları şöyle özetleyebiliriz;

Gelişmiş ülkelerde uygulanmakta olan ekonomik sistemin felsefesinde, reklamlarla tüketicilerde yeni istekler yaratma amacı önemli bir rol oynamaktadır. Bu anlayışa uygun olarak, mimari yapılarda ve iç mekan tasarımlarında yeni biçimler ortaya çıkmaktadır. Medya sanatı bu amaçla etkin bir araç olarak kullanıldığından, çalışmamızın konusunu enstalasyon ve video sanatının mimari yapılar ve iç mekan tasarımı üzerindeki etkilerini araştırma ile sınırladık. Bilindiği gibi, çok sayıda medya tekniğinden yararlanılarak, enstalasyon sanatıyla izleyicinin içinde bulunduğu bir mekandan ayrı bir mekanda bulunduğu hissi yaratılmaktadır. Böylece, iç mekanlara ve mimari yapılara göründüklerinden farklı bir mekan oldukları algısı kazandırılmaktadır. Örneğin Paris'teki Pompidou Center, içi dışında olan yapı konseptinde tasarlandığından, oldukça kritik edilmişti. Bilindiği gibi, bu çağdaş sanatlar müzesinde merdivenler ve her şey binanın dışında olduğundan sanat çevrelerince dünyanın en acayip binası olarak görülmüştür. Günümüzde ise, ziyaretçi sayısı bakımından ünlü Louvre Müzesini geçmektedir.

Ülkemizde, enstalasyon ve video sanatından yeterli ölçüde yararlanılmadığı görülmektedir. Ülkemizde konu ile ilgili yeni yeni çalışmalar yapılmaktadır. Konuya olan ilgiyi artırabilmek için gelişmiş ülkelerde olduğu gibi, başta bilim ve çağdaş sanatlar müzelerini geliştirmelidir. Bilindiği gibi, bilim müzeleri bir yandan eğitimin kalitesini artırırken, ayrıca sayısız sergiler sundukları için enstalasyon sanatının gelişmesine de katkıda bulunurlar. Çağdaş sanatlar müzeleri ise, Londra'daki Vittoria Albert Müzesi gibi, güzel sanatlar ve mimari tasarım alanlarında öğrenciler için bir atölye mekanı olarak da kullanılmaktadır. Sonuç olarak, video ve enstalasyon sanatının gelişmesi için, batıda

olduğu gibi Türkiye'de de oldukça kapsamlı bilim ve sanat müzelerinin geliştirilmesini gerektiğini söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Bahamon,A.,Alvarez,AnaM.,(2010). Light,Color,Sound;Sensory Effects in Contemporary Architecture.Barcelona:Paramon Ediciones.

Braun,S.(2008).Facades,Architectural Details. Almanya:Verlaghaus Braun.

Haeusler, Hank,Tomitsch,M.,Tscherteu,G. (2014).New Media Facades,A Global Survey.,Ludwigsburg:Avedition,Almanya

Mahnke, R.(1998). Communication in Architecture, Almanya:Brickhouse Basel Publishing, ss:63-69,

Oorterhius, K, ve Feireiss, L.(2001)The architecture Co-Labarotary,Game Set and Match, Cambridge:MIT Basın

Owerheim, D. R. (1982). Light and Color , New York:Wiley and Sons Publishing

Ran.F.(2009), He History of Instalation Art and Development New Art Forms. New York :Peter Lang Publishing.

Tanyeli,U.(1997) 'Cehpe'.Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınlarıhttp://www.arena.uio.no/publications/wp00_2.htm

Yehuda, E. (2004). Architecture's New Media, , Cambridge: MIT Press

11.Hareusler, H.(2009).Media Facades, Avedition

DERGİ

Güler, Ö.K.(2014) Çağdaş Sanata Mekan Bağlamından Bir Bakış, Mimar Sinan Üniversitesi,Tasarım ve Kuram Dergisi, 10 (17),40-52

İNTERNET

Garzanlı,S.'AllesistArchitecture,HansHollein-Herşeyin Mimarı' 2013,Cyberzenarchy, http://cyberze,narchy.com/2013/10/28/alles-ist-architektur-hans-hollein-1967-hersey-mimari/,(erişim tarihi 28 Ekim 2014)

Schienk, Ava F. "Toward integrated Architectural Media Spaces".(2015) http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/1550/1465(erişim tarihi:08Şubat2015)

Shanken,A.E.,(2009).Sanat ve Elektronik Medya. İstanbul:Akbank Kültür Dizisi.

Treske, A."Medya Sanatı nedir? Bir yaklaşım denemesi",Goethe İnstitue,(2014). http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/tr9755876.htm (erişim tarihi: 06.Ocak 2015)

Tobias,E.,"TowardaMediaArchitecture,(2010),ss. http://tobiasebsen.dk/wpcontent/uploads/2013/05/towards_a_media_architecture.pd (erişim tarihi:14.Ekim 2014)

TEZLER

Caplescu, A.O.(2012) "The implications of New Media in Architecture". Doktora Tezi,Danışman:Prof.Dr.DanielaR.Andronic. http://www.uauim.ro/files/doctorat/sustineri_teze/Rezumat_Oana_Caplescu.pdf

"İŞLEVİNİ KAYBETMİŞ BİNALARDA MEKANSAL DÖNÜŞÜM: OSMAN HAMDİ BEY SANAT GALERİSİ ÖRNEĞİ"

Öğr.Gör. Esra Aksoy
Öğr. Gör Ömer Koyuncu

Zaman içerisinde insanların ihtiyaçlarındaki değişim; mekanların dolayısıyla binaların geçmişteki işlevini kaybetmesine neden olmaktadır. Geçmişteki işlevini günümüze taşıyamayan binalarda zaman içerisinde yok olmaya mahkum kalırlar. Özgün işlevi ile yaşam bulamayan yapıların zamanın şartlarına göre yeniden işlevlendirilmesi hem kültürel, hem ekonomik hemde ekolojik açıdan önem teşkil etmektedir. Bu nedenle işlevini yitirmiş yapıları yıkmak yerine yeniden işlev vererek hayata kazandırmak sürdürülebilirlik açısından önemlidir. Binaların yeniden işlevlendirilmesi için öncelikle yüklenecek işlevin bulunduğu yerin ihtiyacına cevap verebilecek nitelikte ve mekan ile uyumlu olması gibi birçok konu ile bağlantılıdır. Bu bağlamda gerekli ve doğru analizlerin yapılarak binaya yüklenecek yeni işlevin ne olacağına karar verilmesi gereklidir. Bu çalışmada; Adnan Menderes Üniversitesi Karacasu Memnune İnci Meslek Yüksekokul'u yerleşkesinde konumlanan ve yeniden kullanım potansiyeline sahip olan tekel binasının mekansal ve yapısal analizleri tamamlanarak sanat galerisine dönüştürülmesi süreci ele alınmıştır. Yerleşkenin merkezinde konumlanan binaya; yeni bir işlev yüklenirken yüksekokulun ihtiyaçları tespit edilmiş, mekânların nitelikleri doğrultusunda yeniden kullanıma adaptasyon için alternatif işlevler plan bazında analiz edilmiştir. Yapıya yeniden sahip çıkmak ve devamlılığını sağlamak amacı ile sanat galerisi işlevi yüklenmesi uygun görülmüştür. Sonuç olarak; Bu çalışma ile yüksekokul, tanıtımını yapabileceği bir sergi salonuna kavuşmuştur. Düzenli olarak sergilerin yapılabileceği bir alan kazandırılmıştır. Depo olarak atıl durumda olan bina sanat galerisi işlevi ile öğretim elemanlarının ve öğrencilerin kişisel ve karma sergiler düzenlemesine olanak tanıyarak yeniden aktif bir kullanıma açılmıştır. En önemlisi ise yapıya yeniden hayat kazandırarak ve devamlılığını sağlayarak sosyal sorumluluğumuz yerine getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mekansal Dönüşüm, Sanat Galerisi, Yeniden kullanım, Sürdürülebilirlik

ABSTRACT

Changes of needs in the course of time; thus causing the places to lose the function of the buildings in the past. Comparison of the function, buildings which can not move today in the course of time, they are doomed to be disappeared. Structures can not find life with the original functions, according to time conditions, again functionalized important in terms of both cultural and economic, ecological, Therefore, rather than demolish the lost its function structures, giving life to bring back function is important in terms of sustainability. Refunctioned of buildings are linked to many subjects as primarily installed to the function in a position to answer the needs of the place and being compatible with the space,

In this context, it is necessary to decide what will happen to the building's new function with actualize necessary and accurate analysis. In this study, located in Adnan Menderes University Karacasu, Memnune İnci Vocational School campus and monopoly building which has potential reuse-was completed spatial and structural analysis, is discussed the process for to be converted an art gallery. Located in the center of campus buildings; established a new function has been determined by the needs of the high school, in accordance with characteristics of locations, for readaptation to use some alternative functions were analyzed in plan basis. In order to ensure the continuity and look after the building. As a result, college gained a showroom that can promote. Regularly, it is given a space to be used for exhibitions. Building, which was inactive as warehouse, with art gallery function, allow faculty and students to organize personal and group exhibitions, it was reopened active use. Most importantly, giving new life to the building and to provide continuity, It has fulfilled our social responsibility.

Keywords: Spatial Transformations, Art Gallery, Reuse, Sustainability

GİRİŞ

Günümüzde gelişimle birlikte süre gelen değişim, binalarımızı da etkilemektedir. Toplumların yaşam tarzını, sosyo-ekonomik düzeyini yansıtan binalar zamanla yaşamın şartlarından etkilenir. Bu düzeylerin değişimi ile birlikte kullanım süresini doldurmaya başlayan binalar ya atıl durumda bırakılır yada yıkılıp yerine günümüz koşullarına uygun yeni bir bina yapılır. Binaları yıkıp yeniden yapmak yerine yeni bir işlev yüklemek aslında topluma, hem ekonomik hem sosyal hem de ekolojik yarar sağlar.

Bu çalışmada Karacasu Memnune İnci Meslek Yüksekokulun' a ait olan ve yıllardır atıl durumda olan tekel binasının yeniden hayata kazandırılma süreci anlatılmaktadır. Yüksekokulun sahip olduğu teknik programların yapmış oldukları eserleri sergilemek ve eserlerin tanıtımını yapmak için sergi salonu ihtiyacı doğmuştur. Bu ihtiyaç da bir binanın dönüşümüne ve hayat bulmasına sebep olmuştur. Sergi salonu ihtiyacından doğan dönüşüm yapılırken öncelikle sergi salonlarının iç mekan tasarım kriterleri göz önünde bulundurulmuş ve işlev yüklenecek binanın yeni işlevle uyumu değerlendirilmiştir. Daha sonra yapılan tadilatlar ile yüksek okulun ihtiyacına cevap verebilecek bir galeri okula kazandırılmıştır. Hem yüksekokul içerisindeki programların yapmış olduğu ürünleri sergileyebileceği hem de kişisel sergilerin yapılabileceği bir mekan hayata geçirilmiştir.

Yeniden Kullanım-İşlevlendirme

Binalar konumlandıkları çevredeki toplumla her zaman bir ilişki içerisindedir. Zamanla değişen toplumun ihtiyaçları ve yapısı binalarında değişmesini zorunlu kılar. Zamanın şartlarına ve ihtiyaçlarına cevap veremeyen binalar terk edilme durumuyla karşı karşıya kalabilirler. Bu durum karşısında da işlev olarak eskimiş bir binanın yıkılması yada henüz yapısal ömrünü tamamlamamış binaya yeni bir işlev verilerek kullanılması durumu ortaya çıkmaktadır. Böyle bir durumda binayı yeni işleviyle sürdürmek hem çevresel hem de ekonomik kazanç sağlar.

Binalara yeni bir işlev yüklerken binanın çevresel ve yapısal analizleri gerçekleştirilmelidir. Verilecek yeni işlevin bina ile uyumluluğunu tespit etmek için öncelikle yapının malzeme ve teknik karakterine bakılarak, binanın mekânsal analizlerini yapmak gereklidir (Aksoy ve Aydın, 2015, s. 271). Bu analizler doğrultusunda ihtiyaca yönelik olarak, binaya sanat galerisi işlevi yüklenmesi uygun görülmüştür.

Sanat Galerilerinin İç Mekan Tasarım Kriterleri

Sanat galerileri yada sergileme mekanları Türk Dil Kurumu tarafından verilen tanıma göre; sanatsal ürünlerin topluma tanıtılması ve satışa sunulması amacı ile sergilendiği yerdir (tdk.gov.tr). Karma yada kişisel sergilerin yapıldığı bu sergilerde ortaya çıkan eserleri kişilerle buluşturan mekanlardır. Yani bu mekanların en önemli işlevi sergilemedir. Tüm mekanın tasarımının sergilenecek eserleri ön plana çıkartabilecek şekilde olması gereklidir. Yapılan tasarım, sergilenen eserin etkisini arttırmalı ve onu mekandan soyutlayarak tek başına vurgulama yapabilmelidir (Eldem, 2001). Tavan, duvar, döşeme yüzeylerinin renkleri, dokuları ve ışığı yansıtma düzeyleri eserlerin algılanmasında fazlasıyla etkilidir (Şener ve Yener, 2007). O yüzden eserin algılanmasını bozmayacak nitelikte renklerin seçilmesi ve parlak olmayan yüzeylerin kullanılması gereklidir.

Sergi mekanlarındaki bir diğer önemli tasarım kriteri ise aydınlatmadır. Galeri ve müze aydınlatmalarında dikkat edilecek noktalar; sergilenecek eserlerin zararlı ışınımlardan korunması, sergilenen ürünün görünmesini engelleyecek kamaşmaların yok edilmemesi, sergilenen eserin net ve doğru bir şekilde izlenmesine imkan tanıması, gün ışığına katkı sağlayacak yapay aydınlatmanın olması ve sergilenen eserlerin renksel, biçimsel v.b. tasarım ürünlerinin ortaya çıkartılmasıdır (Kurtay ve ark., 2003).

Resim1. Tematik Sergilerin Düzenlendiği Sanat Galerilerinden Örnekler (http://www.juskysg.com/gallery-categories/museums-thematics/)

Bu kriterler göz önüne alınarak mekanın tasarımı ele alınmış ve buna uygun olarak çözümlenmiştir. Sanat galerisi olarak dönüştürülen mevcut binanın içerisinde gerekli değişimler yapılmış ve sergilenecek eserler göz önünde bulundurularak mekanın ve sergi elemanlarının tasarımı yapılmıştır.

Osman Hamdi Bey Sanat Galerisi

Osman Hamdi Bey sanat galerisini içinde konumlandıran Karacasu Memnune İnci Meslek Yüksekokulu, 2000 yılında kurulmuştur. 2000 yılında 42 öğrencisi ve 2 programı ile yola çıkan yüksekokulun şu anda 900 öğrencisi ve 14 programı bulunmaktadır. Bu programlardan Mimari Restorasyon, Mimari Dekoratif Sanatlar, Kuyumculuk ve Takı Tasarımı ve Deri Teknolojileri programları teknik programlar olup, diğerleri ise sosyal programlardır (http://www.akademik.adu.edu.tr/myo/karacasu/default.asp?idx=323439). Bu teknik programların hepsi, eğitim-öğretim dönemleri içerisinde ders kapsamında yapmış oldukları eserleri sergileyememe ve yüksekokulun tanıtımını yapamama sıkıntısı yaşamıştır. Böylece bu sıkıntılardan doğan ihtiyaç da sanat galerisini yapılmasına sebep olmuştur.

Sanat galerisi 100 m2 lik bir alana sahiptir. Binanın ilk halinde, ilk işlevine göre konumlanmış 2 adet depo alanı bulunmaktadır. Giriş kapısı çift kanat olup, binanın sol yan duvarına yaslı bir şekilde yapılmıştır (Resim 2).

Resim 2. İç Mekandan Görüntüler

Pencere açıklıkları binanın üç duvarında olup, 13 adet dir. Yerler mozaik kaplama olup, duvarlar sarı ve somon olmak üzere çift renk boyalıdır. Bazı duvarlara, yarıya kadar ahşap plakalar kaplanıp raf düzeni yapılmıştır. Tavan aydınlatmaları uzun sabit floresan lamba şeklindedir (Resim 3).

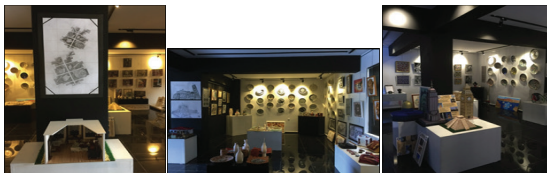
Resim 3. İç Mekandan Görüntüler

Dış cephe ise kolonlar beyaz renk olup duvarlar sarı renklidir. Bordo renk de bordür boya çekilmiştir (Resim 4).

Resim 4. Dış Cephe Görüntüsü

Binanın öncelikle dar olan iç mekanı biraz daha geniş bir hale getirmek için iki tane olan depo alanlarından bir tanesinin taşıyıcı olmayan duvarı kırılmıştır. Böylece kullanılacak alan daha da büyümüştür. Daha sonra, fazla olan pencere yüzeyleri tuğla malzeme ile kapatılmıştır. Sergilenecek ürünlerin yeterli gün ışığı alabileceği kadar pencere alanı bırakılmıştır. Eski yer döşemeleri ve süpürgelikler sökülerek zemine yeniden tesviye betonu atılmış ve düzgün olmayan zemin yüzeyleri böylece düzeltilmiştir. Zemin döşemesi olarak siyah granit malzeme tercih edilmiştir. Tüm duvarlar alçı malzeme ile düzeltilmiştir. Kolon ve kirişler de siyah renk tercih edilmiştir. Duvarlar da ise sergilenecek eserin ön planda olması için siyah ve beyaz renkte duvar boyası kullanılmıştır. Ana giriş kapısı ve depo kapısı mekana uyumlu olabilmesi için siyah demir profillerden yapılmıştır. Aydınlatma olarak da raylı spot aydınlatma tercih edilmiştir. Sergi elemanları içinde , objeleri ve heykelleri sergilemek için farklı boyutlarda ve yüksekliklerde siyah ve beyaz renkli kaideler tasarlanmıştır. Asılması gereken eserler için ise raylı metal teller kullanılmıştır. Kuyumculuk ve takı tasarımı programı için ise takı ve mücevherat eserlerini sergileyebilmeleri açısından 2 adet vitrin tasarlanmıştır. Vitrinler içinde eserlerin cam

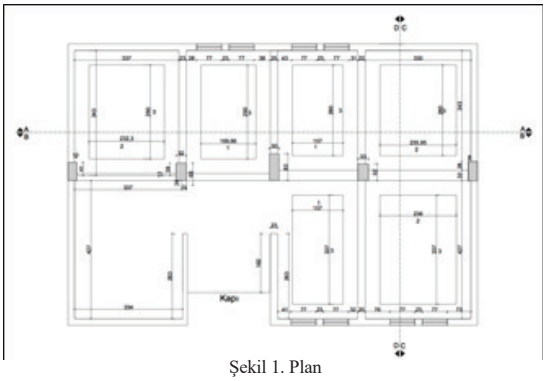
malzemeden rahat görünebilmesi açısından, vitrin içi aydınlatma kullanılmıştır.



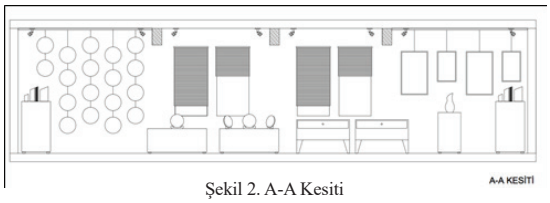
Resim 5. İç Mekandan Görüntüler

Dış cephe tasarımında ise öncelikle kötü görüntüyü düzeltmek amacıyla su boruları alçı malzeme ile kaplanmıştır. Asimetrik cephe tasarımı olması için cephenin tek duvarına ve kapı kenarlarına ateş tuğlası örülmüştür. Mekana giriş merdivenleri de iç mekanla bütünlük sağlaması amacıyla aynı zemin malzemesi ile kaplanmıştır.

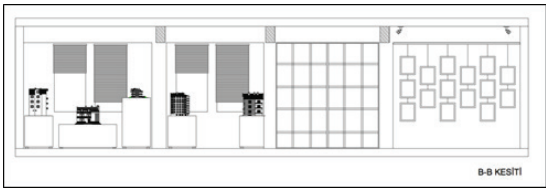
Resim 6. Dış Cephe Görüntüsü



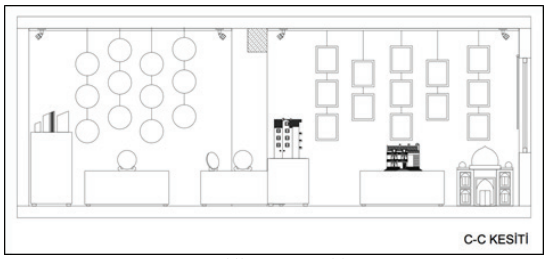
Şekil 1. Plan



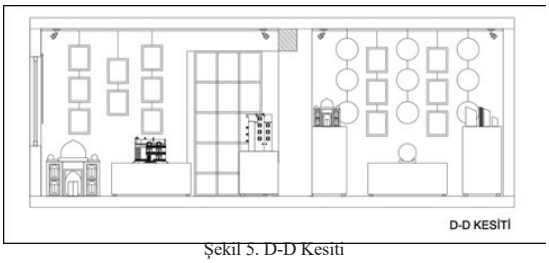
Şekil 2. A-A Kesiti



Şekil 3. B-B Kesiti



Şekil 4. C-C Kesiti



Şekil 5. D-D Kesiti

Sonuç

Bu çalışmada, bir binanın işlevsel ve mekânsal dönüşüm serüveni anlatılmıştır. Bu işlev değişikliği gerçekleştirilirken hangi analizlerin, nasıl yapıldığı aktarılmıştır. Sanat galerisine dönüştürülen binanın dönüşümünün öncesinde ve sonrasında yapılan uygulamalar görsellerle desteklenmiştir.

Yapılan çalışma ile kullanılmaz halde olan bir binaya yaşama hakkı kazandırılmıştır. Çalışmanın temelinde mimaride sürdürülebilirlik yer almaktadır. Binayı yıkmak yada yerine yenisini yapmak yerine mevcut olan bir binanın değerlendirilmesi yüksekokula hem ekonomik hem de sosyal kazanç sağlamıştır. Yüksekokulun tanıtımını yapabileceği, ürünlerini rahatlıkla sergileyebileceği bir mekanı oluşmuştur. Bu sayede Öğretim elemanlarının ve öğrencilerin kişisel ve karma sergilerini yapabilecekleri bir sanat galerisi yüksekokula kazandırılmıştır. Bu kazanımla birlikte okula ait olan bütün uygulamalı bölümlerin aktif olarak kullanabileceği bir alan oluşturulmuştur

Kaynaklar

Aksoy, E., Aydın, D. (2015). "Mimaride Yeniden Kullanım: Sürdürebilirlik Bağlamında Raziye Takkalı Evi'nin Yeniden Kullanımı İçin Mekansal Analizler", 2. International Sustainable Buildings Symposium, Ankara, sy:470-471.

Eldem, N.(2001). "Mekansal Kurgu ve Müzenin Mesajı", Kent, Toplum, Müze, Deneyimler-Katkılar, (ed.Burçak Mardan), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, Istanbul.

Şener, F., Yener A.K. (2007). "Müzelerde Aydınlatma Kriterleri ve İstanbul Deniz Müzesi Örneği", 4.Ulusal Aydınlatma Sempozyumu, İzmir, sy:153-161.

Kurtay, C., Aybar, U., Başkaya, A., Aksulu,I. (2003). "Müzelerde Algılama ve Aydınlatma Kriterlerinin Analizi: Ankara-Adana Medeniyetleri Müzesi Orta Holü", Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der. Cilt 18, No 2, sy:95-113.

tdk.gov.tr

http://www.juskysg.com/gallery-categories/museums-thematics/

http://www.akademik.adu.edu.tr/myo/karacasu/default.asp?idx=323439

İÇ MEKÂN DÜZENLEMELERİNDE FARKLI BAHÇE TİPLERİ ve MALZEME KULLANIMLARI

Yrd.Doç.Dr. Gülru Koca

Özet

Mimarlığın ilk ortaya çıktığı dönemden bu yana insanoğlu psikolojik ve fizyolojik olarak doğayla birlikte olma ihtiyacı içindedir. Burada bahsedilen psikolojik nedenler insanın doğaya olan ihtiyacının giderilmesi ve iyi olma hissinin artması gibi sıralanırken; fizyolojik nedenler bitkilerin iç mekân hava kalitesini iyileştirmesi ve akustik yönden olumlu etkileri şeklinde ifade edilmektedir. Bununla birlikte; Endüstri Devrimi ardından yaşanan hızlı ve yoğun kentleşme, yapılaşmanın artmasına, özellikle büyük kentlerde yapı ve çevrelerindeki peyzaj uygulamaları için gerekli olan alanların azalmasına neden olmuştur. Bu gibi nedenlerden dolayı; 1980'li yıllardan bu yana yapıların kendi bünyelerinde peyzaj düzenlemeleri gerçekleştirilmektedir. Yapının ölçek, fonksiyon ve konseptine bağlı olarak 4 grupta sınıflandırılan iç bahçelerin tümünün ortak özelliği; görsel olarak olumlu etki yaratmak, sağlıklı iç hava koşullarına sahip ve ekolojik bir ortam oluşturmaktır.

İnsanoğlunun üretimi olan yapılar ile doğaya ait bitkilerin bir araya getirilmesi sırasında kullanılan malzemelerin doğalarındaki farklılıktan ötürü bazı problemler ortaya çıkması mümkündür. Bu nedenle iç bahçelerin üretiminde malzeme seçimi ve detaylandırılması oldukça önemlidir. Özellikle son yıllarda petrol artıklarından üretilen, sadece insan sağlığını değil, bitkilerin sağlığını da olumsuz etkileyebilecek pek çok yapı malzemesinin kullanımı söz konusudur. Doğa ile bütünleşmek amacıyla oluşturulan iç bahçelerin çevreye uyumlu özellikte malzemelerle üretilmesi, sürdürülebilir bir yapı üretimi ve insan sağlığı açısından oldukça önemlidir.

Bu bildiride; günümüzde pek çok yapıda karşımıza çıkmakta olan iç bahçelerin genel sınıflandırması, sağlıklı bir iç mekânın sahip olması gereken koşullar, bu mekânın bileşenleri olarak bitki kabı, bitki yatağı, gölgelendirme ve konstrüksiyon sistemlerinde kullanılacak malzemelerin seçimi ile uygulamaları hakkında fikir verilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilir yapı malzemesi, iç mekân bahçeleri, ekoloji

Giriş

Mekân pek çok bilim insanı tarafından "bizi çeviren üç boyutlu boşluk" ve "mimari olarak biçimlendirilmiş boşluk" şeklinde tanımlanmaktadır [Kuloğlu, 2013]. "Dış mekân" yapılar arasında kalan boşluk, "iç mekân" ise yapının fonksiyonuna bağlı olarak bünyesinde yaratılan boşluk olarak ifade edilmektedir. İç mekân tasarlanırken, oluşturulan boşlukların yapı fonksiyonuna uygun planlanması öncelikli kriterdir. Ancak bunun dışında göz önünde bulundurulması gereken başka kriterler de bulunmaktadır. Kaynak tüketiminin artması sonucu sağlığa zararlı yapay yapı malzemelerinin sık kullanılır hale gelmesi ve iç mekânlarda geçirilen sürelerin eskiye oranla artması gibi nedenler günümüzde iç mekânların sahip olması gereken özellikleri önemli kılmaktadır. Özellikle gelişmiş ülkelerde insanlar günlerinin büyük kısmını iç mekânlarda geçirmektedirler. ABD'de 1997'de yapılan bir araştırmaya göre; insanlar günün %88'lik kısmını kapalı mekânlarda, %7'lik kısmını ise araçlarda geçirmektedirler. Dolayısıyla yapı sağlığı önem kazanmaktadır [Frontzac, Wargocki, 2011].

"Sağlıklı yapı tasarımı", "yeşil yapı tasarımı" olarak da adlandırılan bir tasarım yöntemidir. Son yıllarda pek çok özel ve kamu kuruluşunun üzerinde durduğu bu tasarım fikri farklı tanımlamalar nedeniyle karmaşıklaşsa ve sınırları tam olarak belirlenemese de, ortak amaç insan sağlığını olumsuz etkilemeyen yapılar oluşturmaktır. Yapılar tasarlanırken; sağlıklı bir iç mekân hava kalitesi yaratmak, uygun havalandırma ve aydınlatma sistemleri oluşturmak, akustiği ve vibrasyonu uygun hale getirmek, estetik, ergonomik, konforlu ve güvenli bir mekân yaratmak gibi kriterler önem kazanmaktadır [Frontzac, Wargocki, 2011; Spengler, Qingyan,

2000]. İç mekânların hava kalitesindeki düşüşün insan sağlığını ciddi şekilde azalttığı yapılan pek çok bilimsel araştırmada ortaya konmaktadır. Yapıların iyi havalandırılmaması sonucu oluşan küf, mantar gibi mikroorganizmaların, petrol artığı barındıran sağlıksız malzemelerin ve teknolojik aletlerin iç mekân ortamını bozarak "hasta bina sendromuna" yol açtığı, nefesle ilgili rahatsızlıkların artışına zemin hazırladığı belirtilmekte, bu nedenle sağlık harcamaları ve iş kaybı gibi ciddi ekonomik sonuçların oluştuğu eklenmektedir [Jones, 1999; Polizzi ve diğ., 2011; Menteşe ve diğ., 2015]. Yapılan araştırmalarda üniversite veya ofis binası gibi çalışma alanlarında kullanıcı performansının (ölçme, okuma, anlama ve yazma gibi eylemlerde) yükselmesinin iç mekân koşulları ve hava kalitesiyle doğrudan ilintili olduğu ortaya konmuştur [Lee ve diğ., 2012]. Son yıllarda yapılan yeşil bina sertifikalarının tümünde iç mekân hava kalitesinin yükseltilmesi için yapılması gereken düzenleme ve gereksinimlerden bahsedilmektedir [Wei, Ramalho, Mandin, 2015].

Sağlıklı yapı tasarımında, bahsedilen kriterlerin çoğunu sağlayabilmek amacıyla göz önünde bulundurulması gereken üç önemli madde vardır. Bu maddeler sürdürülebilir yapı üretiminin sağlanabilmesi, yapı bünyesindeki canlı ve cansız işgalcilerin iç mekân üzerindeki etkilerinin doğru düzenlenmesi ve sağlıklı yapı üretimini sağlayabilecek güncel malzemelerin kullanımı şeklinde sıralanmaktadır [Loftness, Hakkinen, Adan, Nevalainen, 2007; Vittori, 2002]. Yapının cansız işgalcileri dekorasyon ve bitirme malzemeleri, aydınlatma elemanları, elektronik aletler olarak, canlı işgalcileri ise insanlar, hayvanlar (bazı yapılarda) ve bitkiler olarak ifade edilebilir. Cansız işgalciler insan ve çevre sağlığına zarar vermeyen, zehirli gaz yaymayan, alerjen barındırmayan özellikte olmalı, canlı işgalcilerden insanlar ekoloji ve sürdürülebilirlik açısından doğru davranmalı, bitkiler ise yapı içinde doğru yerlerde konumlandırılmalıdır. Yapı sağlığı, kullanıcı psikolojisi ve fizyolojisi açısından bitkilerin yapı bünyesinde mutlaka kullanılması gerektiği ifade edilmektedir. 1989 yılında NASA'da yapılan bir araştırmanın sonucuna göre, bazı bitkilerin iç mekânda oluşan formaldehit, ksilen, amonyak gibi zararlı kimyasalları çözerek ortadan kaldırdığı belirlenmiştir [Wolverton, Johnson, Bounds, 1989; Wolverton, Wolverton, 1993]. Bu gibi faydalarından dolayı farklı fonksiyonlardaki iç mekânlarda, özellikle ofis, restoran, alışveriş merkezi gibi çok sayıda insanın kullandığı alanlarda bitki kullanımı artmış ve farklı tipte iç bahçeler yapı bünyelerinde oluşturulmaya başlanmıştır. Bununla birlikte; sağlıklı yapı üretmek için, doğaya yaklaşma çabasıyla oluşturulmuş iç bahçelerde kullanılan malzemelerin de ekolojik ve sürdürülebilir olması gerekmektedir.

İç Mekân Bahçeleri

İç bahçeler geçmişten bu yana önemsenen ve kullanılan mekânlardır. Tarih öncesi dönemden bu yana Mısır, Yunan, Roma, Çin gibi güçlü medeniyetler tarafından oluşturulan iç bahçelerin tıbbi bitki üretimi, hobi alanı, dekorasyon gibi farklı amaçlarla kullanıldığı bu medeniyetlere ait kalıntılarda görülmektedir. İlerleyen dönemlerde Amerika'nın keşfi ile günümüz iç bahçelerinde sık kullanılan eğrelti, sarmaşık, kaktüs türündeki bitkilere erişmek mümkün olmuş, böylelikle bahçecilik sanatı gelişmiş, bitkilerin sınıflandırılması yapılmış, kamuya ait mekânlarda da kullanımları başlamıştır. Estetik ve dekoratif kaygılar dışında, bitkilerin kullanıcıların fizyoloji ve psikolojisine yaptığı olumlu etkiler nedeniyle iç bahçe kullanımları gittikçe artmaktadır. Tercih edilmesinde önem kazanan bu etkiler; ısı yalıtımı sağlayarak enerji giderlerini azaltmak, nem değerini düzenlemek, ağır metalleri ve tozu hapsetmek, gürültüyü azaltarak akustiği sağlamak olarak ifade edilebilir [Wong, 2010; Köhler, 2008; Bass, Baskaran, 2001].

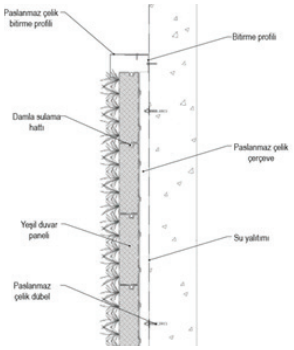
İç bahçeler, bahçeyi oluşturan konstrüksiyon elemanı, bitki altlığı (substrat), bitki, su, aydınlatma ve yalıtım sistemlerinden oluşmakta, yapıların ölçeklerine göre farklı şekillerde düzenlenmekte ve sınırları belirgin olmamakla birlikte dört farklı grupta sınıflandırılmaktadırlar [Falkenberg, 2011].

Dikey bahçeler

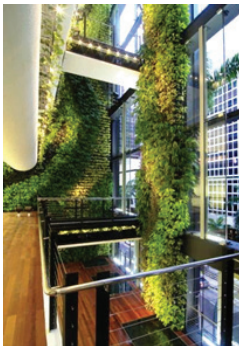
Dikey bahçeler farklı fonksiyonlardaki iç mekânlarda veya etrafı çevrilmiş avlularda zeminle teması olmayan bahçeler olarak tanımlanmaktadırlar. Zemin, bitki altlığı (substrat), bitki, su kaynağı katmanlarından oluşan dikey bahçeler düşey bir duvara monte edilerek uygulanır. Bu tip bahçelerin tasarımı sırasında yönlenme, ışık, hava hareketi, gölge, sıcaklık ve yağışa dikkat edilmeli, tasarım bu kriterlerin uygunluğuna göre gerçekleştirilmelidir. Uygulama sırasıyla su ve elektik tesisatının oluşturulması, ardından bitki altlığı ve bitkinin yerleştirilmesiyle gerçekleştirilir. Sistemi taşıyacak duvar tüm bu katmanları taşıyabilecek mukavemette olmalıdır. Uygulama sırasında mekânın özelliklerine göre iç bahçe düzenlemelerine ek sistemler kurulması gerekebilir [Falkenberg, 2011]. Örneğin, kamuya açık alanlarda akustik için ses emici bir katman veya doğal aydınlatmanın sağlanamadığı bir duvarda yapay aydınlatma sistemleri eklenebilir.

Kullanılan bitki altlığı (substrat); toprak, hidrokültür, veya çentilmiş ağaç kabuğu olabilir. Hidrokültür olarak son yıllarda genleştirilmiş kil kullanılmakta ve hafifliğinden dolayı tercih edilmektedir. Kullanılacak bitkiler sistemin kurulmasından 10-12 hafta önce başka bir ortamda üretilmeye başlanır, böylelikle uygulama sırasında sistemin %80'lik kısmı oluşturulmuş olur. Sistem kurulup bitki altlığı ve bitki yerleştirildikten sonra nem sensörleri ve kontrol üniteleri bağlanarak besin ve su ihtiyacı ayarlanır. Bitki altlığının su ihtiyacı gün içinde nem sensörleri ile belirlenir ve damlama tüpleriyle 5-10 dakikalık bir su takviyesi yapılır. Dikey bahçenin altında bulunan toplama kanalları ile suyun fazlası uzaklaştırılabilmektedir. Bu sistemlerde atık su veya yağmur suyu da kullanılabilmektedir [Falkenberg, 2011; Aydın İpekçi, Yüksel, 2012; Yazgan, Khabbazi, 2013].

Dikey bahçeler sahip oldukları özelliklerle (bitki ve bitki altlığı türü, yaprak boyutu, yoğunluğu vb.) bulundukları çevreyi estetik olarak desteklemekte, kalınlıklarının fazla olmayışı nedeniyle hacim kaybına neden olmamakta ve farklı boyuttaki her hacimde kullanılabilmektedirler [Wong, 2010; Köhler, 2008; Bass, Baskaran, 2001]. Şekil 1 ve 2'de dikey bahçeye ait detay ve örnekler bulunmaktadır.



Şekil 1. Dikey bahçe detayı



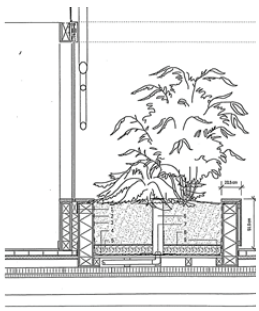
Şekil 2. Dikey bahçe örneği

Farklı fonksiyonlardaki yapılarda ufak iç bahçeler

Bu gruptaki iç bahçeler farklı kompozisyonlardaki tekil/çoğul bitki kabı veya yataklarını kapsamaktadır. Bitki kapları taşınabilir, bitki yatakları ise sabit elemanlardır. Uygulama sırasında bitki yatakları iyi izole edilmeli, su drenaj sistemi ile uzaklaştırılmalıdır. Böylelikle otomatik sulama sistemi de kullanılabilir. Zemin katlardaki uygulamalarda toprakla bütünleşen sistemler kurulması mümkündür. Eğer yapının izolasyonu iyi yapılmış, iç bahçe çevredeki mekânlardan bağımsız olarak kurgulanmışsa, sera etkisi nedeniyle ısıtma ve soğutmaya gerek kalmayabilir.

Bitki kapları ve yataklarında tekil bitkiler kullanılabileceği gibi, zemini kaplayan türde bitkiler eklenerek yaprak yüzeyi artırılabilir. Böylelikle havayı filtre etme, tozu bağlama, oksijen üretme, nem değerlerini iyileştirme ve terlemeyle havayı soğutma gibi iç mekân hava kalitesini iyileştirecek özellikler artırılabilir [Wong, 2010; Falkenberg, 2011].

Şekil 3. İç bahçe bitki yatağı



Şekil 4. Bitki yatağı detayı

Bu tip bahçelerde farklı tasarımlarla yaratıcı çözümlemeler yapılması da mümkündür. Şekil 3 ve 4'te bitki yatağına ait görünüm ve detay örneği bulunmaktadır.

Açık/kapalı avlu veya teraslar

Bu gruptaki iç bahçeler iç avlu ve teraslardan oluşur. İç avlular etrafı bina tarafından çevrelenen açık veya kapalı bahçelerdir. Teraslar ise mekânları serinletip ek bir yaşam alanı sağlayan bahçelerdir. Bu tip bahçeler kullanıcının konfor koşullarına getirilmiş bir alanda sosyalleşmesine yarar ve uygulama sırasında bu koşulları sağlamaya yönelik çalışılmalıdır. Tasarım sırasında yapının yaşı, yük taşıma durumu, doğal aydınlatmanın sebep olabileceği göz kamaşma, fotoselli kapılardan kaynaklanan rüzgâr tüneli etkisi göz önünde bulundurulmalıdır. Özellikle eski yapılardan dönüştürülen projelerde taşıyıcılık özellikleri dikkate alınmalı, gerekirse güçlendirme yapılmalıdır. Çatı konstrüksiyonu eğer yeterli gölge koşulu yaratmıyorsa, ek perdeleme sistemleri veya güneş kontrol camlarıyla istenen aydınlık seviyesi oluşturulmalıdır [Falkenberg, 2011]. Şekil 5 ve 6'da iç avlu ve çatı terasına ait örnekler bulunmaktadır.

Şekil 5. Hafif olması için özel kompozit malzemeden oluşturulmuş bitki kabı

Şekil 6. Bitki sardırma amaçlı oluşturulmuş çatı terası

Kapalı avlular iç ve dış sıcaklık değerleri arasında büyük farklar olduğu durumlarda iki ortamı ayırmak ve daha konforlu ortamlar yaratmak için de uygulanmakta, gerektiğinde su öğeleriyle desteklenmektedir. Örneğin, Şili'de çölde konumlandırılmış bir otelin iç bahçe düzenlemesinde tropik bir bahçe oluşturulmuş, dış mekânda bağıl nem değeri %10 iken iç mekânda %65 olması sağlanmış ve kullanıcılar için bir vaha oluşturulması düşünülmüştür [Falkenberg, 2011]. Şekil 7 ve 8'de Şili'deki ESO Otel'in dış ve iç görünüşüne ait resimler bulunmaktadır.

Şekil 7. Şili'de çölde bulunan bir otel binası

Şekil 8. Otelin içindeki tropik iç bahçe

Örtücü bir çatı konstrüksiyonu olmayan açık teraslarda metal tel vb. yardımıyla sarmaşık türü bitkiler sardırılarak gölge oluşturulabilir.

Atriyum ve seralar

Atriyum Roma mimarlığına özgü bir mekân türüdür ve konutlardaki içe dönük bahçeleri ifade eder. Aradan geçen uzun yıllar boyunca farklı malzeme ve tekniklerle yeniden yorumlanan atriyumlar günümüzde büyük ölçekli, çok katlı ve camekânlı alanlar olarak tasarlanmakta ve kullanılmaktadır [Falkenberg, 2011; Roth, 1999].

Seraların asıl kullanım amacı hassas bitkilerin kış boyunca iklimsel etkilerden korunmasını sağlamaktır. Camdan oluşturulan bu yapılar insanları ve iç mekân bitkilerini iklimsel etkilerden korur, dış sıcaklık değerlerini dengeler. Seralar günümüzde insanların vakit geçirdiği şeffaf ya da yarı şeffaf yapı parçalarını ifade ederler [Falkenberg, 2011].

Şekil 9-10. Lutfhansa Havacılık Merkezi Binası'nın plan ve iç görünüşü

Günümüzde alışveriş merkezi, ofis binası gibi büyük yapı komplekslerinde bu tip iç bahçeler uygulanmakta ve zaman zaman farklı fonksiyonlar da barındırmaktadır. Atriyum ve seralar oluşturulurken iç mekân konfor koşullarının yaratılabilmesi için yapının yalıtımı yeterli yapılmalı, gerekirse duvarları ve çatısı çift camlı olarak üretilmelidir. Bu tip yapıların bir kısmı tüm yıl kullanılan iklimlendirilmiş alanlar olarak tasarlanmakta, diğer bir kısmı ise ısıl olarak ana binadan ayrılarak sera etkisi ile

iklimlendirilmektedir. Sürdürülebilirlik açısından yapının sera etkisi ile mümkün olduğu kadar ısıtılıp serinletilebilmesi, enerji giderlerinin mümkün olduğu kadar azaltılması amaçlanmalıdır [Falkenberg, 2011]. Şekil 9 ve 10'da büyük kısmı iç bahçelerle oluşturulmuş Lufthansa Havacılık Merkezi'nin planı ve iç görünüşünden bir örnek bulunmaktadır.

İç Bahçe Tasarımında Önemli Faktörler

Yapılarda iç bahçe üretimindeki ortak amaç; insanların doğadan uzaklaşmalarını engelleyip fizyolojik ve psikolojik olarak desteklemek, ekolojik olarak uygun mekânlar yaratmak ve sürdürülebilirliği sağlamak olarak ifade edilebilir. Buna rağmen bu mekânlar doğal ile yapayın buluştuğu alanlardır ve birleştikleri noktalarda problemler oluşması mümkündür. Bu nedenle doğru düzenlenmeleri gerekmektedir.

İç bahçe tasarımlarında yapının konfor koşullarında olması kullanıcı ve bitki için gerekli olan en önemli kriterdir. Konfor koşullarının sağlanabilmesi için doğal ve yapay aydınlatma, hava sıcaklığı, nem, hava hareketi, çevreleyen yüzeylerin sıcaklıkları dengede olmalıdır. İyi düzenlenmiş bir iç bahçede aydınlatma en önemli elemanlardan biridir. Bitkinin ihtiyacı olan ve yaşayabileceği seviyede bir aydınlatma düzeni düşünülmeli ve düzenleme yapılırken kullanıcıların görsel konforunun korunması da amaçlanmalıdır. Gün içinde bitkinin yeterince aydınlık alması sağlanmalı, bu değerdeki azalmaların bitki sağlığını olumsuz etkileyeceği düşünülerek yansıtıcı yüzeyler eklenmeli, gerekiyorsa yapay aydınlatma elemanları ile desteklenmelidir [Falkenberg, 2011]. Şekil 11 ve 12'de iç mekân bitkileri için kullanılan yapay aydınlatma elemanlarına ait örnekler bulunmaktadır.

Şekil 11-12. İç mekân yapay aydınlatma elemanları

Mekânın sıcaklığı kullanılan bitki türleri ve kullanıcıların yaşayabileceği aralıkta olmalı (insan için 18-22°C aralığı), sera etkisi vb. etkiler nedeniyle yükselebilecek sıcaklık değerlerinin düşürülebilmesi için uygun bir havalandırma sistemi oluşturulmalıdır [Zhao, Kim, Srebric, 2015]. Nem değerinin korunabilmesi de oldukça önemlidir Aksi takdirde iç mekânda oluşan nem hareketi sonucu yapı elemanlarının zarar görmesi ve servis ömrünün azalması mümkündür. Camlarda yoğuşma, küflenme, böcek istilası gibi kullanıcı tarafından doğrudan görülebilecek estetik olmayan sorunlar da oluşabilmektedir [Falkenberg, 2011]. Bu gibi problemlerin ortadan kaldırılabilmesi amacıyla uygulamalarda düşük nemli toprak gerektiren bitkilerin kullanılması ya da hidrokültür kullanılması önerilebilir. Şekil 13'te hidrokültür olarak kullanılan genleştirilmiş şist bulunmaktadır.

Şekil 13. Hidrokültür

Ayrıca yapının taşıyıcı sisteminin oluşturulan iç bahçeyi taşıma kapasitesi de mutlaka değerlendirilmeli, eğer taşıyamayacak nitelikte ise güçlendirme gibi ek çalışmalar yapılmalıdır. İç bahçe düzenlemelerinin başarılı olabilmesi için projenin tüm ekibi birlikte çalışmalı, tüm detaylara proje aşamasındayken karar verilmiş olmalı, yapı ve bitkilere zarar vermeden iç mekânda istenilen etkinin yaratılması amaçlanmalıdır.

İç Bahçe Uygulamalarında Kullanılan Yapı Malzemeleri

İç bahçelerin oluşturulmasında kullanılan en önemli malzeme bitkilerdir, ancak bitki altlığı

(substrat), yalıtım ve aydınlatma elemanları, bitki kabı/yatağının üretildiği malzemeler ile çevreleyen bitirme malzemeleri de önemlidir [Falkenberg, 2011]. Doğayla bütünleşmek amacıyla oluşturulan bu mekânların karakterinin güçlü bir şekilde ortaya konulabilmesi ve çevreyle uyumlu olabilmeleri için kullanılan tüm malzemelerin çevreyle ve birbirleriyle uyum içinde tasarlanıp kullanılmaları gerekmektedir.

İç bahçe düzenlemelerinde sıklıkla ahşap, seramik, beton, doğal taş, metal ve plastik gibi malzemeler kullanılmaktadır.

Ahşap

Ağaçtan elde edilen ahşap, organik yapısı ve farklı görünüm alternatiflerine sahip olması nedeniyle iç bahçelerde bitki kabı ve yatağı üretiminde sık kullanılmaktadır. Kesimin ardından malzemenin dayanımının artırılabilmesi için uygun nem değerine kadar kurutulması gerekmekte, ardından biçilerek istenilen forma getirilmektedir. Masif veya kompozit halde kullanılması mümkündür. Ağacın kesilmesinin ardından doğrudan biçilmesi ile elde edilen masif ahşabın dayanıklı türlerden elde edilmesi, kimyasal koruyucularla işlem görerek dayanımının artırılması tavsiye edilebilir. MDF, HDF, sunta gibi kompozit türlerin suya dayanımlarının az olması nedeniyle malzeme sıklıkla kontrplak olarak kullanılmaktadır [Toydemir, Gürdal, Tanaçan, 2000]. Buna rağmen her iki malzeme türü de su ve güneş etkilerine maruz kalacakları için kararabilir ve boyutsal deformasyona maruz kalabilirler.

Ekolojik olarak değerlendirildiğinde ahşap, organik kökenli oluşundan dolayı uygun malzemelerden biridir. Son yıllarda kaynak tüketimi nedeniyle masif ahşap kullanımının sakıncaları ifade edilmekle birlikte; silvikültürel tedbirler alındığında malzemenin kullanımında herhangi bir sakınca olmadığı kanıtlanmıştır. Bunun yanında geri dönüştürülmüş ve kompozit malzeme kullanımı da zararlı kimyasallar kullanılmaması koşuluyla tavsiye edilmektedir [Joseph, Tretsiakova, 2010].

Seramik

Toprağın pişirilmesi ile elde edilen seramik, iç bahçelerde en fazla kullanılan malzemelerden biridir. Döşeme kaplaması, bitki kabı ve yatağı üretiminde kullanılabilen malzeme bu alanlarda farklı formlarda karşımıza çıkmaktadır. Bitki yatağı üretiminde tuğla üzeri kaplama olarak, yürüyüş yollarında seramik, porselen veya pişmiş toprak tuğla döşeme kaplaması olarak kullanılabilmekte; tercihinde tasarım kararları ve kullanıcı yoğunluğu önem kazanmaktadır [Toydemir, Gürdal, Tanaçan, 2000].

Tasarım kararları göreceli olmakta ve tasarımcı tarafından yapılmaktadır. Kullanıcı yoğunluğuna ilişkin değerlendirmeler ise yürüme güvenliği göz önünde bulundurularak yapılmalıdır. Konut vb. az yoğun bir mekânda seramik, porselen ve pişmiş toprak tuğla türlerinin hepsi kullanılabilmekte, ancak yüksek yoğunluklu kamusal bir alanda sırlanmamış seramik ve porselen türleri ya da yüzeyinde pürüzler barındıran pişmiş toprak tuğla kaplamaların kullanılması önerilmektedir.

Ekoloji ve sürdürülebilirlik açısından değerlendirildiğinde, seramik toprak kökenli oluşu nedeniyle çevresel etkisi düşük malzeme grubundadır. Bununla birlikte yüksek sıcaklıklarda pişirilmesi, arsenik, kurşun gibi zararlı kimyasallar içermesi ve sır tabakasındaki hammaddeler çevreye zararlarını artırmaktadır. Son yıllarda pişirilmemiş tuğla kullanımı ısı girdisi olmayışından dolayı önerilmektedir. İç mekân kullanımında bu tip malzeme kullanılabilmektedir [Joseph, Tretsiakova, 2010].

Beton

Endüstri Devrimi sonrası kullanılmaya başlanan beton, iç bahçe uygulamalarında da sık kullanılan malzemelerden biri haline gelmiştir. Tercih edilmesinde; kalıbı yapılabilen her formda üretilebilmesi, mukavemet ve servis ömrünün yüksek olması, ekonomik olması gibi sebepler yer almaktadır. Beton, kalıplanarak brüt beton bitki kabı

veya yatağı üretiminde, beton briket tuğla olarak veya döşemede parke taşı olarak kullanılmaktadır. Şekil 14'te brüt beton bitki yatağı görülmektedir.

Şekil 14. Brüt beton bitki yatağı

Betonun çevreyle ilişkisi değerlendirildiğinde; içeriğindeki çimentonun üretim sürecinde yüksek bir ısı girdisi gerekmesi, karbon salınımının yüksek olması, yenilenemez bazı mineral ve su kaynaklarını tüketmesi gibi sebeplerle sürdürülebilir olmadığı ifade edilmektedir. Son yıllarda çevreyle uyumlu alternatifleri üretilmekte ve kullanımı yaygınlaştırılmaya çalışılmaktadır. Alternatif malzemelerin kullanımındaki amaç, farklı agrega, bağlayıcı ve donatı malzemeleri ile kaynak tüketimine yol açan hammadde kullanımlarının azaltılmasıdır. Bu malzemeler yerine geri dönüştürülmüş veya başka üretimlerden elde edilen yan ürünlerin kullanılarak atıl maddelerin kullanımı sağlanmaktadır [Joseph, Tretsiakova, 2010].

Doğal taş

Doğal taşlar iç bahçelerde bitki yatağı duvarı oluşturmada çekirdek veya kaplama malzemesi olarak kullanılırlar. Doğadan elde edildikleri ve üretimleri büyük bir enerji girdisi gerektirmediği için çevreyle uyumlu malzeme grubundadırlar. İç bahçelerde kullanılabilecek çevreyle uyumlu şekli harçsız üretilen kuru duvarlardır. Doğal taşların çevreye olan zararlarının artmaması için asit ve kumla işlem görmemeleri de tavsiye edilmektedir [Joseph, Tretsiakova, 2010].

Metal

Metal kullanımı son yıllarda oldukça artmıştır. Bu artışta malzemenin yüksek dayanımlı, esnek, şekillendirilebilir, parlak ve hafif olması önem kazanan etmenlerdir. En büyük problemi olan oksitlenme farklı alaşımların kullanımı ile önlenmektedir. Metaller iç bahçelerde bitki kabı, yatağı ve detay bitirme elemanı olarak kullanılmaktadır. Bitkilerin uzayan köklerinin yapının diğer kısımlarına ilerlemesinin engellenebilmesi için bitirme profili olarak kullanımı oldukça yaygındır [Falkenberg, 2011; Toydemir, Gürdal, Tanaçan, 2000]. Şekil 15'te metal bir bitki yatağı bulunmaktadır.

Şekil 15. Metal bitki yatağı

Malzemenin üretim sürecindeki ortaya çıkan yüksek karbon salınımı ve zararlı yan ürünler metalin çevreye zararlı bir ürün olarak değerlendirilmesine neden olmaktadır. Buna rağmen geri dönüştürülebilir oluşu ve %35,4'lük kısmının geri dönüştürülmüş malzemeden elde edilmesi sürdürülebilir olarak kabul edilmesine ve kullanımının desteklenmesine yol açmaktadır [Yeang, 2012].

Plastik

Plastikler doğadaki çeşitli minerallerin işlenmesi ile elde edilen yapay malzemelerdir. Dayanımlarının yüksek oluşu, ucuz, hafif ve kolay elde edilebilir oluşları nedeniyle plastikler iç bahçe düzenlemelerinde sık tercih edilmektedirler. Bununla birlikte üretimleri sırasında karbon salınımının fazla olması, zararlı yan ürünler oluşturmaları, doğada çözünmemeleri plastiklerin

ekolojik olarak tercih edilmemesine neden olmaktadır. Çevre dostu olarak tanımlanabilecek grupta nişasta ve mısır gibi biyolojik kökenli malzemelerle elde edilen biyoçözünür plastikler bulunmaktadır [Joseph, Tretsiakova, 2010].

Sonuç ve Öneriler

Nüfus yoğunluğundan dolayı artan sık ve yüksek yapılaşma sonucunda çalışma ve yaşam alanlarının üst kotlara taşınması insanları doğadan ve doğanın sunduklarından uzaklaştırmaktadır. Doğaya yaklaşmak insanın psikolojik olarak ihtiyacıdır ancak fizyolojik olarak faydaları da bilim insanları tarafından irdelenmektedir. Bu nedenle farklı fonksiyona sahip büyük küçük pek çok yapıya iç bahçe eklenerek insanı doğaya yeniden yaklaştıracak yöntemler üzerinde durulmaktadır.

Yapının içinde yeterli alan bulunmadığı durumlarda gerekli duvarlarda dikey bahçeler düzenlenerek mevcut ortam görsel olarak desteklenebilir. Böylelikle iç mekân hava kalitesi iyileştirilebilir.

Ufak ölçekli mekânlarda tekil veya çoğul bitki kabı/yatakları ile iç bahçeler oluşturulabilir. Bitki kabı için zeminde uygun alan bulunmadığı durumlarda bitkiler örneğin tavandan sarkıtılarak yerleştirilebilir, merdiven boşluğu vb. boşluklarda yine benzeri çözümlemeler yaratılabilir.

Büyük ölçekli yapılarda oluşturulan iç bahçeler, sıklıkla kullanıcının zaman geçirebileceği ortak alanlar olarak tasarlanır. Bu alanlar bazen ofis binaları içindeki dinlenme ve oturma alanları olarak, bazen de bina içindeki atıl bir boşluğun değerlendirilmesi ile oluşturulmaktadır.

Büyük bina kompleksleri bünyesindeki atriyum ve seralar ise sıklıkla yapılar arasında kalan ve onları birbirine bağlayan büyük boşlukların kullanıcıyla bütünleştirilmesi amacıyla kullanılır. Ortamın iç hava kalitesini iyileştirme ve kullanıcıyı psikolojik olarak olumlu etkileme özelliklerinin yanında yarattığı sera etkisiyle mekânı ısıtıp serinleterek harcanan enerji miktarlarını büyük ölçüde azaltırlar. Bu tip iç bahçeler özel fonksiyona sahip etkinlik alanları eklenebilmekte, mekânlar su öğeleri ile desteklenmektedir.

Tüm bu düzenlemeler sırasında yapı ve bitkilerin zarar görmemesi amacıyla konfor koşulları oluşturulabilmesi, nem ve sıcaklık değerlerinin sabit tutulabilmesi için gerekli sistemlerin kurulması sağlanmalıdır. Doğal aydınlatmanın yeterli olmadığı durumlarda yapay aydınlatma sistemleri ile bitkilerin yeterli ışığı alabilmesi sağlanmalıdır. Farklı fonksiyondaki bir yapının büyük bir iç bahçeyle yeniden düzenlendiği projelerde yapının taşıyıcılık durumu gözden geçirilmeli, gerekirse güçlendirme yapılmalıdır.

Doğayla bütünleşme amacıyla yapılan iç bahçelerin üretiminde kullanılan malzemelerin de sürdürülebilir ve ekolojik olmasına dikkat edilmelidir. Kullanılan malzemelerden ahşap, doğal taş gibi doğadan elde edilen ve fazla enerji harcanmadan üretilen türlerin tercih edilmesi tavsiye edilmektedir. Üretimleri sırasında zararlı yan ürünler oluşturan seramik, beton, plastik, metal gibi malzemelerin çevreyle uyumlu yeni türlerinin kullanımına özen gösterilmeli, geri dönüştürülmüş malzeme kullanımı artırılarak doğal kaynakların korunması sağlanmalıdır.

Böylelikle doğa ile bütünleşen, psikolojik ve fizyolojik olarak insanı destekleyen, ayrıca bitkiler sayesinde enerji giderleri azaltılmış bir mekân elde edilmiş olur.

Kaynaklar

Aydın İpekçi C., Yüksel E. “Bitkilendirilmiş Yapı Kabuğu Sistemleri”, 6. Ulusal Çatı ve Cephe Sempozyumu, Görükle, Bursa. 2012.

Bass B., Baskaran B. “Evaluating Rooftop and Vertical Gardens as an Adaptation Strategy for Urban Areas”, National Research Council Canada, Toronto. 2001.

Falkenberg H. “Interior Gardens, Designing and Constructing Green Spaces in Private and Public Buildings”, Birkhäuser, Germany. 2011.

Frontczac M. Wargocki P. "Literature survey on how different factors influence human comfort in indoor environments", Building and Environment, 2011; 46: 922-937.

Jones A.P. "Indoor air quality and health", Atmospheric Environment, 1999; 33: 4535-4564.

Joseph P., Tretsiakova Mc N., "Sustainable non-metallic building materials", Sustainability, 2010; 2: 400-427.

Köhler M. "Green facades – a view back and some visions", Urban Ecosyst, 2008; 11: 423-436.

Kuloğlu N. "Boşluğun devinimi: Mimari mekândan kentsel mekâna", International Journal of Architecture and Planning, 2013; 1 (2): 201-214.

Lee M.C. ve diğerleri. "Student learning performance and indoor environmental quality (IEQ) in air-conditioned university teaching rooms", Building and Environment, 2012; 49: 238-244.

Loftness V., Hakkinen B., Adan O., Nevalainen A. "Elements that contribute to healthy building design", Environmental Health Perspectives, 2007; 115: 965-970.

Menteşe S. ve diğerleri."Association between respiratory health and indoor air pollution exposure in Çanakkale, Turkey", Building and Environment, 2015; 93: 72-83.

Polizzi V. ve diğerleri. "Influence of environmental conditions on production of volatiles by trichodermaatroviride in relation with the sick building syndrome", Building and Environment, 2011; 46: 945-954.

Roth L.M. "Mimarlığın Öyküsü", Kabalcı Yayınevi, İstanbul. 1999.

Spengler J.D. Qingyan C. "Indoor air quality factors in designing a healthy building", Annual Review of Energy and Environment, 2000; 25: 567-600.

Toydemir N., Gürdal E., Tanaçan L. "Yapı Elemanı Tasarımında Malzeme", Literatür Kitabevi, İstanbul. 2000.

Vittori G. "Green and Healthy Buildings for the Healthcare Industry", Texas, USA. 2002.

Wei W., Ramalho O., Mandin C. "Indoor air quality requirements in green building certifications", Building and Environment, 2015; 92: 10-19.

Wolverton B.C., Johnson A., Bounds K. "Interior Landscape Plants for Indoor Air Pollution Abatement", NASA John C. Stennis Space Center Science and Technology Laboratory Final Report. 1989.

Wolverton B.C., Wolverton J.D. "Plants and soil microorganisms: Removal of formaldehyde, xylene and ammonia from the indoor environment", Journal of the Mississippi Academy of Sciences, 1993; 38: 11-15.

Wong N.H. "Thermal evaluation of vertical greenery systems for building walls", Building and Environment, 2010; 45: 663-672.

Yazgan M.E., Khabbazi P.A. "İç ve Dış Mekânlarda Dikey Bahçe Uygulamaları", V. Süs Bitkileri Kongresi, Yalova. 2013.

Yeang K. "Ekotasarım, Ekolojik Tasarım Rehberi", YEM Yayın, İstanbul. 2012.

Zhao M., Kim Y.S., Srebric J. "Occupant perceptions and a health outcome in retail stores", Building and Environment, 2015; 93: 385-394.

ÇEVRE VE ŞEHİR TASARIMLARI BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DE DEĞİŞEN KENT ALGISI VE KENTSEL DÖNÜŞÜM ÜZERİNE KURUMSAL BİR TARTIŞMA

Yrd.Doç.Dr. Hasbi Aslan
Dr. Sanat Eğitimcisi Yavuz Yücel

ÖZET

Dinamik yaşam döngüsü içinde insanın, bulunduğu çevreyi biçimlendirme isteği ve gücü tarihin her döneminde etkin bir tasarım nedeni olarak varlık göstermiştir. İnsanoğlunun kendisi için tasarlamaya çalıştığı yuva, diğer canlılardan farklı olarak, dinamik bir nitelik taşıyan ve çoğul anlamlar içeren bir kavramdır. Nüfusu, yerleşim planı, kültürü ve yaşam biçimleri kapsamında kent olgusunun ve onun tanımlanma biçiminin coğrafyaya ve kültüre göre değişiklik arz ettiği görülür. Yuva olgusunun basitten karmaşığa doğru yükselişi kent ve şehir kavramlarının ortaya çıkışına neden olmuştur. Farklı tanımlamaları olmasına rağmen kent, insanın salt basit ihtiyaçlarını görebildiği bir olgu olmaktan öte, insanın doğa ile iç içe olmasını da gerektiren bir kavramdır. Modern bir kent bireye, onu her şeyden önce doğal yaşam olanakları ile bütünleştirebilen bir yuva ve bu alanların hâkimiyetinden oluşan bir yaşam olgusu ve döngüsü vadetmektedir. Ülkemizde kentsel dönüşüm tasarımlarındaki yaklaşımlar, ekoloji bağlamında ele alındığında birey için önemi daha net görülecektir. Bu çalışmada ülkemizdeki kent algısı ve yaşanan kentsel dönüşüm süreçlerine ilişkin yanlış algılar ve tasarımlar üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yuva, kent, kentsel dönüşüm, yaşam olgusu

A THEORETICAL DISCUSSION ABOUT CHANGING PERCEPTION OF URBAN AND URBAN TRANSFORMATION IN TURKEY IN THE CONTEXT OF ENVIROMENT AND URBAN DESIGN

ABSTRACT

It is being demonstrated as an cause of an effective design that the man, in the dynamic life cycle, wants to shape his environment every period of history. The home that mankind has tried to design is a concept that has dinamic qualifications and multiple explanations. With the aspects of population, settlement plan its culture and way of life, it can be seen that the urban phonemenon and its identification type can differ according to the geographic features and cultures. The rise of the notion of 'home' from the simplicity to complexity caused the concepts of urbanisation and city occur. Even tough it has various definations city apart from being a place for mankind to satisfy their basic needs, is a concept that requires human beings to be hand in hand with nature. A modern urban promises to human that a home which is integrated with the natural habitat and a case consisting of domination of these areas. Ecology, nature aesthetic and nature itself are prominent dynamics for gentrification designs. In this study, failures that occurred during gentrification period in our country and city perception are emphasized.

Key words: Home, urban, urban transformation, life cases.

1. Giriş

Kolektif olarak insanın ilişkili olduğu eserlerin başında şüphesiz şehirler gelir. Şehirler yatay ve dikey düzlemde çok katmanlı ve fazlaca bileşenli yapısıyla pek çok perspektiften bakılmayı mümkün ve gerekli kılan bir niteliktedir. Bu açıdan kent olgusu, mimariden bilime, tarihten ekonomiye, sanata, kültürden antropolojiye değin pek çok farklı disiplin aracılığıyla girift bir ifade biçimini gerektirebilmektedir.

Yeni yaşam alanları veya kent tasarımı, aynı zamanda toplumsal ve sosyolojik anlamda kültürel kimliğin ve buna yönelik bilinç ve süreklilik eğilimlerini gerçekleştiren bilimsel bir alandır. Türkiye'de nüfusun düzensiz grafiklerle giderek yoğunlaştığı yerleşim alanları, bölgesel ve yerel kültürlerin yaşatıldığı taşranın yerleşim mantığı ile karşılaştırıldığında, Türkiye'deki kent algısına dair değerleri daha net görmek mümkündür. Türkiye'de

gerçekleştirilen kentsel dönüşüm süreci yaşamı bütünüyle ele alamayan sadece konut kavramı ve olgusuyla ilişkili bir dönüşümdür. Yeni bir yerleşim mantığı ve kültürü önererek sunan ve devlet eliyle son derece hızlı bir şekilde sürdürülen yeni kent mimarisi, bireyin yerleşik kent algısını suni bir kent algısına dönüştürme eğilimi göstermektedir. Tümüyle yeni bir yaklaşım sergileyen, resmi ideolojinin bu eğilimi, geniş çerçevede bireyi geçmişinden koparan, doğa ve estetik bütünselliği içeren bir yaşam alanının ötesinde, kamusal alan ile birlikte yeniden tasarlanan ve algılanan bir kentsel yaşamın yaratımını öngörmektedir. Devlet eliyle gerçekleştirilen ve adına kentsel dönüşüm denilen bu yeni olguda, yuva kavramı ve ideal yapının kültürel atmosferine yönelik anlayışları öteleyen bir tutumu fark etmek mümkündür.

Çağdaş kentsel yaşam olgusu ve döngüsü, kentsel ve tarihsel değerler ölçüsünde bireyin doğa ve estetikle iç içe olmasını gerektiren bütüncül bir yaklaşımı önemsemektedir. Bugün için Türkiye'de gerçekleştirilen kentsel dönüşüm stratejileri, bu anlayışın ötesinde, geçmişle bu günün bütünselliğinden uzak, bireyin betonun ve yüksek binaların hâkimiyetine hapsolduğu bir yerleşim ve kent algısına karşılık gelmektedir. Bu anlayışla gerçekleştirilen kentsel dönüşüm modellerinin kavramsal çerçevesi, insanları bir araya toplayarak ev sahibi (yuva) yapmaya eşdeğerdir. Çağdaş kentsel dönüşümün gerektirdiği modelin kavramsal çerçevesi ise, doğa, estetik, kültürel miras ve sürdürülebilirlik şeklinde dört ana başlıktan oluşmaktadır.

Pek çok açıdan sorgulandığında kentsel dönüşüm uygulamaları, sağladığı faydalar yanında, yarattığı sorunlarla da ele alınabilir. Sanayileşme ile şehirleşme arasındaki uyumun ve kültürel dengelerin kurulamamasından kaynaklanan kentin yerleşim alanları ve konutlar arasındaki sürekli büyüyen uçurum, Türkiye'de şehirlerde yaşayan insanların pek çoğunu ilgilendiren büyük bir problem haline gelmiştir. Burada kendileri için ayrı bir kültür izah etmeye çalıştığımız kitle, yaşadıkları fiziksel ve sosyal çevre ile aynı tutum ve hayat biçimlerini paylaştıkları ve zamanla bulundukları kentin veya toplumun egemen kültüründen ayrılan kendilerine özgü bir 'yan kültür' alanı oluşturmuşlardır. Bu nedenle uygulanan kentsel dönüşüm projeleri bu tür sorunlara da çözüm üretebilecek kapsamda düşünülmesi gereken çalışmalar olmalıdır.

Bu çalışmada ülkemizdeki kentsel dönüşümün gerçekleştirildiği yerler ve bu dönüşümün öngörüldüğü sistemler üzerinden yerleşik kentsel dönüşüm algısı, doğa, çevre ve estetik perspektifinden ele alınan sürecin uygulamada yarattığı sorunlar üzerinde durulacaktır.

2. Çalışmanın Amacı

Türkiye'de sürdürülmekte olan kentsel dönüşüm süreçlerine ilişkin yanlış algılar ve tasarımlar üzerine gerçekleştirilen tartışmalara katkıda bulunmayı amaçlayan bu çalışma; ülkemizdeki kentsel dönüşümün kısa ve hızlı tarihi sürecini dikkate alarak, dönüşüm sürecinin estetik, doğa, yaşam olgusu ve kent olgusu ile olan ilişkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Buna ek olarak bu çalışma, yuva ve yaşam olgusunun temel bileşenlerinden doğa ve çevre olgusunun oluşturduğu basit anlamdaki kent varlığının kavramsal olarak, algılanma biçiminin zamanla evrilerek, doğa ve çevreden soyutlanarak ekonomik, endüstriyel ve çevresel faktörlerin etkisiyle medyana gelen kent ve kentsel dönüşüme dair yeni kavramsal çerçevenin tartışılmaya açılmasını sağlamayı amaçlamaktadır.

3. Yöntem ve Bulgular

Çalışma, Türkiye'de gerçekleştirilen kentsel dönüşüm süreçlerinin doğa, yaşam olgusu, estetik ve kent olgusuna yönelik modern bakış açıları ile olan ilişkileri üzerine yapılandırılarak bu amaç doğrultusunda alan yazın (literatür) taraması yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiş ve kavramsal açıklamalar ve alan araştırması üzerine kurgulanmıştır. Araştırma literatür incelemesi, doküman araştırması ve gözleme dayalıdır. Kavramsal altyapıda makale, tez, kitap ve internet taramalarından edinilen kaynaklarla

kentsel dönüşüm tanımı, hedefleri ve gelişim süreci incelenmiştir.

3.1. Yuva (Ev) Kavramı

İnsanoğlunun yuva ve ev kavramı tarihsel dönemlere göre -mağaradan teknik gerektiren yapılara kadar- son derece çeşitlilik arz etmektedir. Bunun yanı sıra yuva ve ev kavramı kültürden kültüre, yaşam biçimlerine göre de farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlu kendini ve dünyayı keşfedip bireysel ve toplumsal yaşama yönelik kültürleri geliştirme süreçlerinde ateşi ve doğayı kullanmayı öğrenip, tarım ve hayvancılığın kendisi için önemini kavradığından bu yana 10 binlerce yılı geride bırakmıştır. Bu süreçte doğada yaşayan ve doğanın sunduğu olanaklardan yararlanarak yaşam sürdüren toplumların, M.Ö 4000'li yıllardan itibaren, teknik gelişmelere bağlı olarak yuva ve ev kavramını geliştirdiği, günümüze gelindiğinde ise teknolojik gelişmelerin yaşam güvenliği sağladığına olan inanışla doğadan kopuk ev, kent ve yuva anlayışının oluştuğu görülmektedir. Teknolojinin insanoğlu için pek çok alanda olduğu gibi yaşam alanları için de bir güvenlik oluşturmasının yanında, düzensiz nüfus artışı ve plansız kentleşmelerle ihtiyacı olan alanlardan; doğadan ve estetikten uzaklaşmasına da neden olmaktadır.

"Genellikle ailenin veya bir kimsenin oturduğu ev, konut" anlamında kullanılan yuva kavramı (TDK, 2005: 665-2203), kent veya şehir kültürünün ortaya çıkması ve gelişmesinde olduğu gibi onun sürdürülebilirliğinde de gereken bir ön koşuldur. Kentsel gelişim faaliyetleri dâhilinde ev ve yuva kavramı farklı şekillerde ele alınmaya başlanmıştır. Ekonomik ve toplumsal gelişmelerle şekil alan yuva, ev veya konut, bireyin tüm yaşamsal ihtiyaçlarını karşılanabileceği alanlar olarak görülmektedir.

Şekil 1. Doğal yaşamın Anadolu'daki ilk örnekleri.

Şekil 2. Doğanın hakim olduğu estetik ve kentsel dönüşüm için örnek uygulamalar.

Şekil 3. Toplu Konut İdaresi (TOKİ) tarafından gerçekleştirilen kentsel dönüşüm sürecinde oluşturulan yapı geleneği.

3.2. Şehir, Şehirleşme ve Kent Algısı

Şehir kolektif bir kültürün varlığı, ekonomik, sosyal ve daha pek çok yönden insan varlığının dünyadaki yolculuğunun bir ifadesi olma özelliği taşımaktadır. İnsanlık tarihinde, uygarlık kavramı kentsel yerleşimlerle bağlantılıdır. Kentler ve kasabalar, insanın uğraşı alanlarında uzmanlaşması, becerilerini geliştirmesi ve fikir üreten bireylerin ortaya çıkmasıyla meydana gelmiştir. Şehir veya kentlerin oluşması ile onları var eden kültürün çeşitli cepheleri de oluşmaya başlamıştır. Ekonomik, sosyal, pedagojik, sanatsal ve daha pek çok alandaki kültürel faaliyetler kent ve şehir yaşamı kavramını günümüzdeki algı düzeyine ulaştırmıştır. Bu anlamda şehir ve kent, yuva kavramı içinde düşünülen bir sonuç özelliği taşımaktadır. Yuva özelliği taşıyan parçaların oluşturduğu büyük homojen yapı olarak şehir ve kent olgusu sanayileşme, küreselleşme ve temel gereksinimlerin karşılanmasını sağlamaktadır. Değişen dünya ve çevre koşullarına göre çeşitlilik arz eden şehircilik kavramına bakış açıları ile birlikte, günümüzde ulusal ve yerel yönetimlerin belirledikleri yerleşim alanı veya konut politikaları şehirlerin oluşumunun ve büyümesinin modern anlamda hangi düzeyde olup olmadığı konusunda ipuçları vermektedir.

Hout, kenti karmaşık bir toplum yapısının, bireysel düzeyde çözülemeyecek sorunların üstesinden gelmesine olanak sağladığı ve kendine özgü özellikleri bulunan bir yerleşim olarak tanımlar (Aktaran Topal, 2004: 281). Tarihin her döneminde ve günümüzün çeşitli bölgelerine göre

kent algısının farklı anlamları ve tanımlamaları mevcuttur. Buna göre "tarihsel gelişim içinde kentin kavramsal değişimi devam etmiş, geçmiş dönemlerde 'cite', 'polis', 'medine', ve 'kent' gibi az çok yakın anlamlarda kullanılan kavramların yerini, bugün 'bourg', 'ville', 'city' ve 'urban' kelimeleri almıştır" (Topal, 2004: 227). Bununla birlikte ekonomik ve sosyo-kültürel yapıların kent kavramına olan etkileri kent kavramını daima değişken bir zeminde tuttuğu da görülmektedir. Büyük Türkçe Sözlüğü'nde kent ve şehir aynı anlamda kullanılmaktadır (TDK, 2005: 1138). Aynı sözlükte, şehir kavramı için: "Nüfusun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı, kent" ifadesine yer verilmiştir. Doğan'a göre kent, yalnızca belli bir yerdeki ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal yapıların oluşturduğu bir mekansal örgü değildir. Bundan fazlası olarak, kent, bu yapıların içinde ve çevresinde yaşananların ve karşılıklı etkileşimlerin hem bağlamı hem de bir sonucudur (2002: 69).

Şehirler birçok disiplinin ortak konusu haline gelmiştir. Şehir ve şehircilik üzerine yapılabilecek tanımlamaların farklı disiplinler üzerinden gerçekleştirilebileceğini belirten İşbir, kamu yönetimi, ekonomi, coğrafya, mimarlık, mühendislik, sosyoloji, sosyal psikoloji, tarih, sanat tarihi ve kriminoloji'nin bir şehirin yapısını ve temel bileşenlerini oluşturduğundan söz etmektedir (2000: 2). Burada sözü edilen her bilim dalına ilişkin olarak şehir ve şehircilik kavramının farklı tanımlamalarının mevcut olduğunu belirten Avcı'ya göre ise "şehir ile ilgilenen her bilim kendi amacına uygun olarak bir şehir tanımı yapmıştır. Bu tanımlamalar yapılırken de belli kriterler kullanılmıştır. Bu kriterler; idari merkez oluş, nüfus büyüklüğü, ekonomik veya toplumsal özelliklerdir" (2004: 10). Ortak kültürün yüksek düzeyde paylaşıldığı ve yaşatıldığı sosyal, ekonomik ve kültürel faaliyetler, şehrin ve içinde yaşayan kitlenin toplumsal özelliklerini belirlemek için önemli bir etken olarak görülebilmektedir. Bütün bu özellikler, belirli bir insan topluluğunun yaşadığı yerleşim alanlarının şehir olarak tanımlanabilmesi için gerekli olan unsurlardır. Günümüz şehircilik kavramının oluşmasında, büyük insan kitlelerinin yaşamlarını sürdürebilmeleri için gerekli olan ticaretin önemli bir belirleyen olduğu dikkati çekmektedir. Brendan (2005), günümüzde bir yerleşkenin şehir olup olmadığının belirlenmesinde kabul gören kriterler için şunları söylemiştir:

Nüfus büyüklüğü,

- Nüfus yoğunluğu,
- Mekansal olarak kapladığı alan,
- Ekonomik ve sosyal organizasyon,
- Ekonomik fonksiyonlar,
- İşgücü talebi ve arzı,
- İdari merkez oluşu.

Şehirleşme genel olarak insan topluluklarının yapısal değişimlerindeki belirgin durumu ortaya koymaktadır. Yerleşim alanlarının tanımlanmasını nitelik ve nicelik olarak belirleyen unsurlar büyük oranda insan yoğunluğu, ekonomi, iş gücü ve bütün bunların koordinasyonunu sağlayan idari mekanizmaların mevcudiyeti olduğu görülebilir. Dolayısıyla günümüz şehirleri için belirleyici unsur ticaret ve ekonomidir. Şehirlerin oluşum ve taşıdıkları değerler geçmişten günümüze insanlığın bilgi birikimi ve uygarlık düzeyinin göstergesi olmuş ve –bugünkü yüksek binalar için yapılan yorumlar düşünüldüğünde- insanoğlunun geleceğinin şekillenmesindeki en önemli göstergelerden birisi haline gelmiştir. Dünya üzerindeki milletlerin ortak özelliklerini taşıyan şehircilik anlayışı aynı zamanda küreselleşmenin sonuçlarından birisi olarak da gösterilebilir. "Bir Avrupa şehrinin oldukça belirgin hatlara sahip iki farklı fiziksel kavramı mevcuttur. Birinci kavrama göre caddeler ve kamusal meydanlar orijinal bir katı materyal bloğundan oyularak ortaya çıkarılmıştır... Diğer ana kavrama göre şehir açık bir park arazisi şekline sahiptir ve bu arazi içerisine binalar üç boyutlu nesneler olarak

yerleştirilirler" (Ellis, 1986: 115). Şehirlerin ekonomik ve kültürel önemi dünya üzerinde siyasal olarak birbirleri ile mücadele etmelerini de ortaya çıkarmıştır. Bu güç sadece ekonomik savaşı değil, aynı zamanda mevcut dünyaya meydan okuma, ona karşı zafer kazanma ve hatta ona hükmetme anlamlarına da gelmektedir. Bu durum genel olarak endüstri devrimi sonrasında patlama göstermiştir. Şehirleşme 20. yüzyılda nüfus patlamasının da etkisiyle endüstrileşmenin bir yan ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle şehirleşme süreci sanayi öncesi ve sanayi sonrası şeklinde iki ana bölümde ele alınır. "Böyle bir ayrımın yapılmasının başlıca nedeni, şehirleşmenin sanayileşmeyle daha belirgin hale gelmesi ve hız kazanmış olmasıdır" (İşbir, 1986: 8). Şehirleşme sürecine büyük insan yoğunluğundan ziyade o yoğunluğun oluşturduğu ortamdaki ekonomik ve sosyal yapının ve bu yapıdaki değişimlerin büyük etkisi vardır. Bu bakımdan ekonomik ve sosyal olarak bir arada yaşayan, kendi ihtiyaçlarını karşılayan ve bunu bir sistem içinde gerçekleştirmeyi başarabilmiş büyük insan toplulukları için şehir ve şehirleşme geniş anlamda kültürel yaşamdaki değişimleri ifade edebilir. Şehirleşme, dar anlamda şehir sayısının ve şehir nüfusunun artması sürecidir. Sonuç olarak kentsel davranış kalıplarının ve değerlerin geçmişin kültürel kalıplarının üzerinde oluşturduğu baskın kültür de şehirleşme açısından ele alınabilmektedir.

3.2.1 Türkiye'de Kentleşme

Nüfus olarak potansiyel insan gücü ve ekonomi kentlerin aynı doğrultuda büyüyerek günümüze kadar gelmelerini sağlayan önemli bir unsur olmuştur. Dünyanın pek çok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de şehirlerin asıl gelişimi ve günümüz anlamında şehrin ortaya çıkışı sanayi devrimi sonrasında olmuştur. Sanayileşme öncelikle İngiltere, Fransa ve Almanya gibi gelişmiş ülkelerde kırsal kesimlerden şehre göçü hızlandırmış ve 2000 yılı itibariyle dünya nüfusunun % 48.6'sı şehirlerde yaşamaya başlaşmıştır (United Nations, 2000: 182).

Nüfusun hızlı bir şekilde artması, bir anlamda köy ve şehir nüfusunun birlikte artması anlamına da geliyor olsa bu durum Türkiye'de dengeli bir şekilde yaşanmamıştır. Verilere göre, şehir nüfusu düzenli olarak artan bir hızla, genel nüfustan olduğu kadar, köy nüfusundan da daha hızlı bir artış göstermiş ve nüfus artışının, köy ve şehir dengelerini, şehirlerin lehine gittikçe hızlanan bir şekilde bozduğu görülmüştür. Türkiye'deki kentleşme, dünyadaki gelişmelere paralel olarak, 1950'li yıllarda önemli bir hız kazanmıştır. Bu sürecin parametreleri göçlerin, Türkiye'deki ekonominin ve sanayinin geliştiği şehirlere yönelik olduğu görülmektedir. Cumhuriyet'in ilanından günümüze kadar geçen süreçte Türkiye'nin nüfusu kırsal bir nüfus olmaktan kentsel bir nüfus olmaya doğru dönüşmüştür. Türkiye'de kentleşme doğal nüfus artış hızının bir sonucu olmaktan ziyade kırsal alanlardan kentsel alanlara doğru gerçekleşen iç göçün bir sonucudur. Türkiye'de kentsel dönüşüm uygulamalarının gelişimi incelenecek olursa, kentlileşme sürecindeki planlama sistemine yönelik yaklaşımlar beş dönem altında değerlendirilebilir:

- Cumhuriyetçi modern imaj yönelimli kentsel yenileme (1923-1950): Tek partili rejimdeki cumhuriyetçi liderlik ve merkezi yönetim ağırlıklı ekonomik gelişme modeli, kent içi alanlarda kamulaştırma, arazi kullanımı değişiklikleri ve yıkıp yeniden yapma gibi büyük imar faaliyetlerinin gerçekleşmesine neden olmuştur.

- Endüstriyel modern imaj yönelimli kentsel yenileme (1950-1965): Savaş sonrası geçiş döneminde yaşanan çok partili rejimdeki siyasi çekişmeler ve liberalleşme odaklı ekonomik gelişme modeli, endüstriyel gelişimi ve askeri yeniden yapılanmayı amaçlayan, hükümetin ideolojisinin hakim olduğu, tarihi mirası dikkate almayan kentsel yenileme hareketlerini gündeme getirmiştir. Sanayileşmeye bağlı göçle birlikte kentsel doku içinde apartmanlaşma ve yasadışı yapılaşma başlamıştır.

- Kapitalist endüstri yönelimli kentsel canlandırma (1965-1980): Ülkenin endüstri yönelimli, denetimci ve otoriter politikası, ekonomik kalkınmayı hedeflemiştir. Kent içi tarihi alanların korunması ve sosyal ağırlıklı kentsel uygulamalar önem kazanmış, merkez çevresinde gelişen gecekondu bölgeleri büyümeye devam etmiştir.

• Endüstri-sonrası piyasa-yönelimli kentsel rönesans (1980-1990): Ülkenin entegrasyon yönelimli, desantralize ve liberal politikası ile ihracata yoğunlaşmış ekonomisi, post-modern harekete dayalı uygulamaları öne çıkarmıştır. Planlama yetkilerinin yerel yönetimlere aktarılmasıyla, büyük kentlerde imar faaliyetleri başlamış, kent içi tarihi alanların korunması, yeniden kullanımı ve rehabilitasyonu önem kazanmış, gereksinim sahiplerine sosyal konut sunamayan devlet, popülist politikalarla kaçak yapıları yasallaştırma yoluna gitmiştir.

• Endüstri-sonrası rant-yönelimli kentsel rönesans (1990 - günümüz): Bölünmüş ortaklık türünde politik koalisyonlar ve özelleştirme nitelikli ekonomik gelişim modeli ve küresel sürece entegrasyon gereksinimi, sermayenin kentleşmesini sağlamıştır. Bu dönemde sosyo-ekonomik rehabilitasyon ve turizm amaçlı yeniden canlandırma faaliyetleriyle, gecekondu bölgelerinin nitelikli konut alanlarına dönüştürülmesini içeren konut odaklı uygulamalar önem kazanmıştır (Gürler 2003'den aktaran Polat ve Dostoğlu 2007: 64).

Genel olarak kentsel dönüşüm tanımlamasıyla sürdürülen projelerde, kamu ve özel sektör ortaklığının, yalnızca kentsel yeniden yapılanmanın çekici olduğu ve rant değerinin bir başka deyişle rant paylaşımının yüksek olduğu kent merkezlerinde yoğunlaştığı dikkati çekmektedir. Bu durum doğal olarak bu sürecin ve kentsel dönüşüm projelerinin, rant paylaşma modeli olarak geliştiği şeklinde ifade edilen eleştirilerin ortaya çıkmasına da neden olmaktadır. Öte yandan, Türkiye'de daha çok kent merkezlerinde sürdürülen dönüşüm projelerinin, çevredeki fiziksel ve sosyal yapı ile tam olarak bütünleştirilemediği konusu da bir diğer eleştiri konusudur.

3.3. Kentsel Dönüşüm ve Kavramsal Çerçeve

Dönüşüm insanoğlunun ilgili olduğu üretim ve tüketim süreçlerinin veya bütünüyle kültürel faaliyetlerinin ortaya çıkması ve gelişmesi olguları için önemli ve gerekli bir ön koşuldur. Doğal olarak kentlerin ortaya çıkışı, büyümesi veya gelişmesi de bu doğrultuda cereyan eden sosyal bir durumdur. Yapılaşmaya yönelik bir dönüşümün esas alındığı kentsel dönüşüm kavramı, plansız bir büyümenin sonuçlarına karşı öngörülen bir tür çözümdür. Ancak sözü edilen dönüşümün veya çözümün, bireyler için sağlanan konut biçimi ile sınırlı kalması, kavramın ülkemizde uygulanan şekliyle ele alınışını tartışmaya açmak için yeterlidir. Daha çok gecekondularda yaşayan ve ekonomik durumu iyi olmayan kitlelerin yaşadığı alanlar için öngörülen kentsel dönüşümün, konut ve yerleşim biçiminin dönüşümünün ötesinde ondan beklenen sosyal, ekonomik, fiziksel ve mekânsal problemleri de çözmesi beklenmektedir.

Kavramsal olarak kentsel dönüşümün, şehir veya kent merkezlerine yönelik doğrudan nüfus hareketlerinin yarattığı çarpık yapılaşmaların önlenmesine yönelik olarak ortaya çıkan ve buna bağlı olarak toplumsallaşma ve ekonomik sorunların çözümlenmesi amacıyla geliştirilen bir kavram olduğu görülmektedir. "Kentsel dönüşüm, kentsel sorunlara çözüm üretmek amacıyla, değişime uğrayan bir bölgenin ekonomik, fiziksel, sosyal ve çevresel koşullarına kalıcı bir çözüm sağlamaya çalışan kapsamlı bir vizyon ve eylem olarak ifade edilmektedir (Clarke, 2003: 12). Dünyanın pek çok bölgesinde olduğu gibi Türkiye'deki kentsel dönüşüm süreci üzerine tartışmalar yapılmaktadır. Kentsel dönüşüm kentlerde yoğunlaşan insan nüfusunun konut ve yerleşim ihtiyaçlarına çözüm üretmek amacıyla gerçekleştirilen, bölgesel, kültürel, sosyal ve fiziksel dönüşüm olarak ifade edilebilir. Kentsel dönüşümün doğrusal ve nihai hedefi, kenti bir bütün olarak birbirinden ayıran faktörleri yok ederek bireylerin ortak kültürde kent varlığını oluşturma rolünün devamlılığına, birbirlerine yakın dokulardaki konutları bir enstrüman olarak kullanarak katkı sağlamayı amaçlamaktır. Kentsel gelişme veya Türkiye'de kullanıldığı şekliyle kentsel dönüşümün doğrudan algılanan ifadesi, yerleşim alanı olarak kente uyum sağlaması gereken kitle için mekânların konut yapımı olarak planlanması şeklinde kabul edilmektedir.

Kentsel dönüşüm modellerinin veya konutlaşma mantığında sürdürülen yeniden yapılaşmanın kaynağı birçok nedene bağlansa da, "kentsel yeniden yapılandırmanın öznesi olan ve birbiriyle etkileşim içinde bulunan sosyo-ekonomik, politik, kültürel ve fiziksel bileşenler bütünü olan kentin, devingen bir yapısı olduğu kabul edilmektedir. Bu bağlamda, kente yapılan bir müdahale biçimini ifade eden kentsel yenileştirme kavram ve süreçleri de evrilerek gelişen devingen bir yapıya sahiptir" (Kocabaş, 2012: 92) . Bu devingen yapıyla çevrenin bir bütün olarak ele alındığı, sadece yerleşim alanı olarak değil, bireylerin kültürel yapılarına etki edecek sosyal politikaların da öne çıkarıldığı, merkeziyetçi olmayan müdahale biçimlerine vurgu yapılmaktadır. "Batıda, daha geniş bir bakış açısı ile kentsel tasarım ve koruma disiplinleri içine giren her türlü yenileme (urban renewal), iyileştirme (rehabilitation), koruma ve soylulaştırma (conservation and gentrification), yeniden canlandırma (revitalization), yeniden imar etme (redevelopment), geliştirme (improvement), temizleme (clearance) gibi yaklaşımlarla ele alınan kentsel dönüşüm kavramı, ülkemizde daha dar bir bakış açısı ile ele alınmakta ve geniş çaplı yenilemeler üzerine temellendirilmektedir. Kentsel dönüşümün amacı, fiziksel çöküşü durdurmak ve tarihi dokunun sürdürülebilirliğini sağlamak, ekonomik yaşamı canlandırmak, mimarlık ve kentsel yaşam kalitesini arttırmak ve kültüre dayalı dinamikleri harekete geçirmek, proje sürecine her ölçekte ilgili aktörlerin katılımını sağlamak olarak sıralanmaktadır (Polat ve Dostoğlu'ndan aktaran Kocatürk ve Yücel 2012: 79).

Türkiye'de zaman içinde kentsel dönüşüm sürecinin politik ve ekonomik yapısı, kentsel dönüşümün gerçekleştiği gelişmiş ülkelerden çok farklı bir hedefe yönelerek gelişme göstermiştir. 21. Yüzyılda, dünyada ekonomik, politik, sosyal ve kültürel dönüşümlerin insanın sosyal, pedagojik, kültürel ve psikolojik ihtiyaçları göz önünde bulundurularak hazırlandığı ve sürdürülebilir projelerle hayata geçirildiği görülmektedir. Bu süreçte, yeniden yapılanmanın odağında insan yer almakta ve bu doğrultuda rekabet, fiziksel mekânda dönüşümü/yenileşmeyi de beraberinde getirmektedir. Kentsel dönüşüm;

- kent içindeki terk edilmiş çöküntü alanlarını canlandırmakta,
- kenti, sağlıklı ve etkili bir şekilde geliştirmekte,
- kent ekonomisini güçlendirmekte,
- kentsel yaşam kalitesini ve toplumsal gönenci artırmaktadır (Köktürk ve Köktürk, 2007: 3).

Dünya ölçeğinde kentsel dönüşümü gerekli kılan etkenler, genel olarak ülkelerin sanayi ve teknolojide söz sahibi olmaları ile doğru orantılı olarak farklılık göstermekle birlikte, farklılığın asıl kaynağını geçmiş ve gelecek arasında oluşturdukları kültürel anlamlandırmaların, küresel etkilerin, tarihin, turizmin, sağlığın ve sosyalitenin etkileri oluşturmaktadır. Gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerdeki kentsel dönüşüm süreçlerinin farklı anlamları ve nedenleri mevcuttur. Sanayi sonrası gelişmeye paralel olarak gerçekleştirilen sosyo-kültürel ve ekonomik bağlantılı mekânsal problemleri çözümlemeye yönelik kentsel dönüşümlerin gelişmiş ülkelerdeki mantığı çok daha farklıdır. Gelişmekte olan ülkelerde ise, göçle oluşan informâl yerleşim alanlarının formâl yapıya entegrasyonunu sağlayan dönüşümler söz konusudur. Öte yandan, doğal afetler sonucunda deformasyona uğrayan kentsel alanların canlandırılması, ekonomik durumu iyi olmayan kitlelerin konut alanlarının sağlıklı bir ortama kavuşturulması ve son yıllarda birçok ülkede olduğu gibi -kültürün ve turizmin öne çıkan önemi doğrultusunda- tarihi nitelikli şehirlerin korunması ve canlandırılmasını kapsayan kentsel dönüşümlerin hız kazandığı görülmektedir. Genel olarak dünyanın pek çok bölgesinde gerçekleştirilen kentsel dönüşüm uygulamalarının nedenlerini, makro-ekonomik, sosyolojik, kültürel, fiziksel, politik ve çevresel faktörlere bağlamak mümkündür.

Çağın zorunlu kıldığı değişim ve dönüşümlerden fazlasıyla etkilenen, şekil alan ve kendine özgü

bir forma kavuşan sosyal yapı, aynı zamanda aynı dönemin sosyal ilişkilerinden, iletişim biçimlerinden, iletişim teknolojilerinden, çevresel ve kültürel değer yargılarından ve çağın gereksinimlerinden de fazlasıyla etkilenmektedir. İnsanın yuva olarak belirlediği alanlar ve yapılar bütün çevresel faktörleri ile birlikte inşa edildikleri zamanın/dönemin izlerini taşımaktadır. Bu yapılar, zaman içinde ortaya çıkan ve kaçınılmaz olan kültürel, sosyal ve ekonomik değişimlere bağlı olarak oluşturuldukları zamanın ihtiyaçlarına karşılık verip verememelerine göre değerlendirmeye tabi tutulmaktadırlar. Bu doğrultuda inşa edilen ve amacına hizmet etmeyen, edemeyen veya bunu karşılamayan yerleşim alanlarının ve yuva olarak ifade ettiğimiz konutların değişime ve dönüşüme tabi tutulması son derece doğal bir gereksinim olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylesi bir amaçla gerçekleştirilen bütün dönüşüm faaliyetleri yararlı olarak düşünülebilir. Ancak, bu dönüşümün nasıl gerçekleştirileceği, sözü edilen alan ve konutun bütünüyle yıkılıp yenisinin mi yapılacağı veya var olanın yeniden gözden geçirilerek yenileme çalışmalarına mı tabi tutulacağı konusu önemli bir problemdir. Özellikle Türkiye'de kent merkezlerinde gerçekleştirilen kentsel dönüşüm uygulamaları düşünüldüğünde, yapı sektörünün doğal çevreye verdiği zararlar birçok açıdan değerlendirilmesi gerektirmektedir. Tarihi ve kültürel değerleri ile birlikte yeniden kullanıma kazandırmaya yönelik uygulamalarla konut ve yerleşim alanlarının topluma kazandırabileceği kültürel ve sosyal değerler düşünülmelidir. Bunun en somut ürünü geçmişle gelecek arasında oluşturacağı iletişim ve kültürel birikim olacaktır.

Özetle, dünyada pek çok bölgede yaygın olan anlayışla yeni şehirciliğin eylem alanı olarak planlama, tasarım ve koruma disiplinlerinin uygulama araçları haline gelen kentsel dönüşüm stratejileri, fiziksel ve çevresel problemlere çözümler üreterek, doğa içinde, sürdürülebilir evrelerde kaliteli yaşam koşullarının oluşturulmasını ve sosyo-ekonomik/teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkan yeni toplumsal gereksinimlere alternatifler üretebilmeyi amaçlayan sürdürülebilir, yenilikçi projeler olmak durumundadır.

3.4. Doğaya Kapalı Formlar Olarak Kentsel Dönüşümler: Doğa ve Estetiğin Mekânsal Dönüşümlere Bakışı

Kamusal ve öznel tahayyülde yuva ve kent olgusuna bakış biçimleri estetik, doğa ve sanatsal olanla ilgili anlayışlarımızın özünü oluşturmaktadır. Doğa kendi başına salt estetiğin kaynağıdır. Bu bakımdan doğanın kendisi ona bakmayı bilen ve onu algılayan birey için sonsuz bir kaynaktır. Genel çerçevede insanın bilgi ve ihtiyaçlarına yönelen herkes için doğa insanla ilgili düşünselliğin ve duygusallığın da temelini oluşturur. Estetik ve yaşamsal olan her şey doğa temelinde kendisini gösterebilir. "İnsan en genel anlamda doğadaki varlıktır. Dünya, insanı içeren doğadır. Bilincimiz bizi de içiren dünyanın bilincidir. İçle dışı, kendimizle dünyayı birbirinden ayıramayız. Dünyada olduğumuzu biliriz ve kendimizde dünyayı buluruz. Dünya doğayı ve insanı ya da doğadaki insanı içerir. Dünya bizden ötürü dünyadır. Doğadan ayrı bir dünya düşünemeyiz. Duyularımızla doğaya açılırız" (Timuçin, 2008: 125). İnsanoğlu doğa ile varlığını sürdürmeye başlamıştır. Bu bakımdan pek çok görüş insanı ve doğayı bir bütün olarak ele almaktadır. Dolayısıyla insanoğlu güzel olanı, faydalı ve estetik olanı öncelikle doğadan elde etmiş, ondan öğrenmiştir. Doğa insana salt gerçekliğin yanı sıra salt güzel ve estetik olanı da sunmaktadır. "Estetikte güzel olan değerli olandır, buna karşılık değersiz olan çirkin olandır. Burada çağdaş estetik açısından bir biçimsel tutarsızlık, bir plastik uyarsızlık değildir söz konusu olan. Çağdaş estetikte çirkin yalnızca ve yalnızca başarısız olandır, anlatamayandır, anlatmakta eksik kalandır, öte yandan insan adına herhangi bir derinlik taşımayandır" (Timuçin, 2008: 57). Bu bakımdan doğadan, çevreden, estetikten uzak olan bir kentsel dönüşüm projesi, kısa ve uzan vadede estetik, sosyolojik ve toplumsal açıdan derinliği bulunmayan yapılar olarak görülebilir.

Çevreci toplumlarda ekolojik topluma giden yolda önerilen sağlıklı çevre ve sağlıklı konutlaşma anlamının taşıdığı değer, öncelikle bireyin biyolojik ve psikolojik sağlığının dikkate alındığı,

önemsendiği ve bölgesel kaynakların buna göre değerlendirildiği sağlıklı ve akılcı perspektifte bir yapılanmayı öngörmektedir. Çevreci toplumlar açısından durum böyle iken, kavramsal boyutu ile değerlendirildiğinde, Avrupa'daki gelişim çizgisinde büyük, geniş kapsamlı sosyal programların bir parçası olarak uygulama imkânına kavuşan kent yenileme düşüncesinin ülkemizde, benzer sosyal dönüşüm programlarından ziyade küreselleşme ve bunun kamu yönetimi, kent yönetimi üzerindeki etkilerinin sonucunda ortaya çıktığı anlaşılmaktadır (Özden, 2007: 213). Ekonomik ve kültürel refahın dağılımında olduğu gibi, bölgeler arasındaki uçurumun hızla arttığı Türkiye'de kentsel dönüşüm projeleri de bu açıdan hiç iç açıcı değildir. Türkiye'de doğa ve insan dengelerini olumsuz etkileyen mevcut kent yapılarının, sürdürülen kentsel dönüşüm süreçlerinin, kavram, proje ve uygulamalarıyla daha da öne çıktığı görülmektedir. Doğadan uzaklaştığı her düzeyde günümüz bireyinin mücadele etmeye çalıştığı biyolojik ve psikolojik hastalıklar için öncelikle doğanın, tarihin ve çevreye bağlı olarak yaşamı öngören sürdürülebilir ve yaşanabilir projelerin oluşturulması çağdaş perspektiflerde kent dokularının önemini artırmıştır.

Kentsel dönüşüm olarak ifade edilen ve büyük oranda yerleşim alanları için geçici çözümler olarak görülün yaklaşımların birbiriyle çelişen tasarım, çevre, ekonomik ve sosyal yönden eleştirilen pek çok yanı bulunmaktadır. Tasarımsal iyileştirme, kentin genel fiziksel özelliklerini yansıtan boyutu ile ilgilenir. Çevresel iyileştirme, fiziksel gelişmenin yer aldığı, bütün doğal varlık içindeki konumu ve buna sağladığı uyumla ilgilenir. Kentsel dönüşümün içindeki ekonomik gelişim, yerleşim alanı ve bu alanın bulunduğu çevredeki iş imkânlarının boyutu ile ilgili bir durumdur. Sosyal boyut ise, kentsel yerleşim alanı içinde eğitim, sağlık ve kamu harcamalarının bireylerin yaşamına olan etkisi ile ilgilenir. Böylesine birbiriyle ilişkili bağlamların söz konusu olduğu bir yapıda kentsel dönüşümün gerçekleşmesi ve başarı grafiği, insan-doğa ve çevre bağlamının ilişkileri, bütüncül ve dengeli bir şekilde gerçekleştirilmesi ile sonuçlanan göstergelere bağlıdır. Buna yönelik her türlü dönüşüm projesinin kurgusu, doğayı hedef alan ve insanı doğanın bir parçası olarak düşünen yapıya sahip olması gerektiği düşünülmelidir. Buna göre kentsel dönüşüm projeleri, kent merkezindeki iş olanakları düşünülerek gerçekleştirilen konutlaşmayı hedef almanın ötesinde, doğaya açılan insanı, toprakla ve doğanın parçası olan unsurlarla bütünleştiren işlevlere sahip olması gerekir.

Bir sosyal ve kültürel dönüşüm hareketi olarak kentsel dönüşümün çevreyi değil asıl olarak bireyi dönüştürme ve değiştirme gücü söz konusudur. Gerçekte kültürel ve sosyal olarak dönüşümü gerçekleştirilen birey, toplumsal ekolojik tasavvurda, kendisi ve toplumu için gerekli olan gerçekliklerin farkına varabilir. Bireyin dönüşümü ve doğanın temel alındığı bir yuva ve kent olgusunun gelişmesi, öncelikle bireylerin bilinçlenmesi ile ilgilidir. Dünyanın pek çok bölgesinde olduğu gibi bireyin bilinç düzeyi, toplumun yaşam kalitesini olumlu yönde doğrudan etkilemektedir.

Avustralya'da bulunan Bangalow, yakın çevresiyle birlikte 3000 kişilik nüfusun yaşadığı bir yerleşim alanıdır. Bu bölgede 1990 yılında çevresel miras olarak değerlendirilen tarihi dokuyu korumak ve planlanan otoyolun, turizm merkezi olarak potansiyelini etkileyecek olması nedeniyle ilçenin geleceğinin yeniden değerlendirilmesi için Sydney Üniversitesi'nden bir tasarım ekibi oluşturulmuştur. Yerel mimar ve şehir plancılarıyla birlikte bölgeyi inceleyen araştırmacılar, mülk sahipleriyle birlikte ekonomik ve sosyal bakımdan önem taşıyan görüşmeler düzenlemiş ve kullanıcıların çoğunluğu tarihi mirasın korunması, sokak iyileştirmeleri yapılması, görsel ve sahne sanatları için birtakım olanakların yaratılması görüşünü benimsemişlerdir. Doğa ile iç içe bir yaşam sürdürülen bölgede, çocuklu ve genç aileler çoğunluktadır ve heterojen bir kitle dokusu hakimdir. Bölgede düzenlenen çalıştayda öncelikle yerleşkede oturanların düşüncelerini uygulama olanağı sağlayacak stratejiler ön

planda tutulmuştur. Bireylerin çok sayıda farklı görüş ürettiği çalıştayda, belirlenen amaç ve stratejiler kentin gereksinim ve koşullarına göre özetlenmiştir. Ayrıca tasarım ekibi projeye ilişkin çizimleri kullanıcılara göstererek var olan durumla öngörüleni karşılaştırmalarına olanak sağlamıştır. Çalıştay sonuçlarının analizinin ardından kent sakinlerinin belirlediği amaçları gerçek ürüne dönüştürmek için oluşturulan stratejik planların gereksinimi üzerine gönüllüler "Bangalow Ruhu" allı bir organizasyon kurmuştur. Bu organizasyon kurulmasından iki ay sonra kaynak sağlama ve park inşaatı veya eski sinemanın sanat merkezine dönüştürülmesi gibi çeşitli projeler uygulanması konusunda önemli gelişmeler göstermiştir. Çalıştaydan bir yıl sonra ise kentte bina cephelerine veranda eklenmesi ve çocuk parkı gibi istenen değişikliklere de gidilmiştir.

İnsanoğlunun doğa ile iç içe yaşamasına olanak tanıyan açık ve yarı açık mekân tasarımına dayalı geleneksel yerleşim alanı veya konut tasarımı anlayışı, 20. yüzyılla birlikte Türkiye'de sıkça görülen kapalı mekân tasarımı anlayışıyla birlikte terk edilmiştir. Kent olarak kabul edilen alanlarda insanların çok katlı olarak inşa edilen konutlarda yaşamalarını öngören bu anlayış dönemin kentsel dönüşüm projelerinde de sürdürülen bir anlayış olarak göze çarpmaktadır. Türkiye'de pek çok bölgede görülen, sanayi, teknoloji, politika ve yerel yönetimlerin gelecekçi olmayan anlayışları yoğun bir konutlaşma talebi ortaya çıkarmıştır. Tüketime dayalı bu anlayış, günümüz kentli kimliğinin sosyal, kültürel, ekonomik ve pedagojik alanlardaki dönüşümüne de etki etmiştir. Bireyi çevre, toprak, ağaç, çiçek bütünselliğindeki bir doğadan soyutlayan bu anlayış özellikle psiko-sosyal gereksinimlerinin ihmâl edildiği anlamını da taşımaktadır. Doğaya kapalı bu yerleşim alanları, kamusal alanın ve kentselleşmenin yeni kurgularını temsil etmektedirler. Geçmişte olduğu gibi günümüz insanının, doğaya yayılabilen/serpiştirilebilen, doğaya uyum sağlayan konut tasarımlarına ihtiyacı söz konusudur.

4. Sonuç

Kentsel dönüşüm projeleri eskiye oranla etkinliğini ve kullanım pratikliğini yitirmiş, ekonomik, çevresel, sosyal ve fiziksel bakımdan dejenere olmuş bölgelerde, kaliteli yaşam koşullarını oluşturmak ve sürdürülebilirliğini sağlamak; sosyo-kültürel ve ekonomik doğrultuların ortaya koymuş olduğu gelecekçi yapılara ayak uydurabilecek ve toplumsal gereksinimlere cevap verebilecek çok boyutlu hedeflerin önemsendiği süreçleri kapsamaktadır. Bu anlamda Türkiye'deki kentsel dönüşüm projelerinin birçoğunun kent ve yerleşim alanı perspektifindeki sorunların üstesinden gelemediği görülmektedir. Türkiye'de büyük insan topluluklarının, hayatlarını devam ettirebilmeleri için gerekli olan imkânlara kavuşmak ve gelir düzeylerine yönelik çabaları, kentsel büyümeyi doğurmuş, ancak bu durum insanın ihtiyacı olan doğal çevreden giderek uzaklaşmasına neden olmuştur. Türkiye'de sürdürülen kentsel dönüşüm projeleri konut merkezlidir. Böylesi bir dönüşümde doğal olan, tarihi olan, estetik olan, pedagojik olan ve sağlıklı olan ötelenmiş demektir. Türkiye'de kentsel dönüşüm sürecinde gerçekleştirilen iktisadi ve sosyal yapıya yönelik konutlaşma kapsamındaki kentsel dönüşüm hareketi, sürecin içindeki bireylere kültürel ve gelecekçi yaklaşımlar paralelinde bir şey kazandırmamaktadır.

Türkiye'nin doğa tabanlı bir çevresel dönüşüme ihtiyacı vardır. Sonuç olarak, yerleşim alanı ve yaşam olgusunun temel bileşenlerinden birisi olan doğa ve çevre olgusu zaman içinde evrilerek, günümüz kentsel dönüşüm anlayışını ortaya koymuştur. Kentsel dönüşüm sürecinin nasıl işlediğinin ve nasıl sonuçlandığının anlaşılması açısından Türkiye'deki yanlış algılar ve tasarımlara eleştirel bir yaklaşımı konu edinen bu makalede, kentsel alanda gerçekleştirilen konutlaşma veya yerleşim alanlarının ekonomi ile ilişkili bir gerektirme olduğu, kentleşme ve yerleşim alanı olgusunun gerçekte doğa, çevre, insan sağlığı ve insan yaşamını en üst düzeyde önemseyen bütünsellikte ele alan politikalarla

gerçekleştirilebilen ve tanımlanabilen gelecekçi ve sürdürülebilir bir nosyon olduğunu vurgulamaya çalışmaktır.

5. KAYNAKÇA

Avcı, S. (1993). Türkiye'de Şehirleşme ve Şehirli Nüfusun Dağılışı. Türk Coğrafya Dergisi 28.

Brendan, O'Flaherty, (2005). City Economics. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press. ISBN 0-674-01918-0.

Clarke, Patrick. 2003. "Urban Planning and design", Sustainable Urban Design Concept: An Environmental Approach, (Edited: Adam Ritchie & Randall Thomas), Spon Press, ed. K Peter vd., Sage Publications, page:34-42, New York.

Doğan, A. Ekber, (2002). Birikimin Hamalları-Kiriz, Neo- Liberalizm ve Kent, İstanbul: Donkişot Akademi Yayınları.

Ellis W. C., (1986) "The Spatial Structure of Streets", In On Streets, edited by Stanford Anderson, MIT Press,. Frey W.H. & Zimmer,

Göksu, Faruk, 2004, Kent Planlamada Yenilikçi Uygulama Araçları (İHT-İHTr-Menkulleştirme), 8 Kasım Dünya Şehircilik Günü 27. Kolokyum "Şehircilikte Reform", 6-7-8 Kasım 2003, Mersin, TMMOB Şehir Plancıları Odası-Mersin Üniversitesi, s: 199-209.

İşbir, Eyüp G.(1986). Şehirleşme ve Meseleleri, Ankara: Ocak Yay.

İşbir, Eyüp G., (2000) Şehirleşme, Editör: Ziyaettin Bildirici, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları

Kocabaş, Arzu, (2012). "Yeşil Sürdürülebilir Kentsel Dönüşüm: Kavramsal Çerçeve ve Uygulama Araçları", TMMOB Mimarlar Odası Bursa Şubesi 24. Uluslararası Yapı Yaşam Kongresi 05-07 Nisan 2012.

Kocatürk, Füsun, Yücel, Ceylan. (2012). "Demiryolları Arazileri Üzerinde Kentsel Dönüşüm Tehdidi; Kayseri Örneği", TMMOB Mimarlar Odası Bursa Şubesi 24. Uluslararası Yapı Yaşam Kongresi 05-07 Nisan 2012.

Köktürk, Erdal, Köktürk Erol, (2007). "Türkiye'de Kentsel Dönüşüm ve Almanya Deneyimi", 11. Türkiye Harita Bilimsel ve Teknik Kurultayı, TMMOB Harita ve Kadastro Mühendisleri Odası, Ankara, 2-6 Nisan 2007.

Özden, Pelin Pınar (2007) "Belediyelerin Sosyal Programları ve Kentsel Yenileme", Yerel Yönetimler Üzerine Güncel Yazılar: 197–225, (ed. M. Kösecik, H. Özgür), Nobel Yayın, Ankara.

Polat, Sibel, Dostoğlu, Neslihan, (2007). "Kentsel Dönüşüm Kavramı Üzerine: Bursa'da Kükürtlü Ve Mudanya Örnekleri", Uludağ Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt 12, Sayı 1, 2007

Timuçin, Afşar. (2008). Estetik, 8. Baskı, İstanbul: Bulut Yayınları.

Topal, A. Kadir, (2004). Kavramsal Olarak Kent Nedir ve Türkiye'de Kent Neresidir?, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 6, Sayı: 1.

TÜRKÇE SÖZLÜK, (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu KKY

UNITED NATIONS, (2000). "Wolld Populatıon Trends, Population and Developmend Interrelations and Population Policies" New York.

KEŞİF ARACI OLARAK ÇOCUK MOBİLYASI

Arş.Gör. İlayda Soyupak

Bireyin 0-18 yaş arası dönemini kapsayan çocuklukta, çocuk yapay çevresiyle etkileşimi, çevreyi oluşturan mobilyalar aracılığıyla kurar. Bu çalışma 3-6 yaş arası çocuklarda yapay çevreyle etkileşim sürecinde mobilyanın rolünü kapsamlı olarak incelemek amacıyla yapılmıştır. Bu etkileşim, araştırmanın evreni olan 3-6 yaş arası çocuklarda keşif özelliği de taşıdığı için çocuk kullanıcılarla etkileşimdeki mobilyalar da keşif araçları niteliği kazanır. Belirtilen yaş grubu çocukları beş duyusuyla çevresindeki unsurları algılayarak, bu nesneler ve kendisi arasında bağ kurmaya başlar, bu nesnelere ve nesneler etrafında oluşan dünyaya anlam yükler, bir başka deyişle çevresini keşfeder. Bu araştırmada çocuk ve mobilya etkileşimi ele alınırken literatür araştırması ve kişisel deneyimlerden yapılan çıkarımlar göz önünde bulundurulmuştur. Bütün bu yöntemlerden elde edilen verilerle, çocukların mobilya kullanımında öne çıkan unsurlar, mobilya kullanış biçimleri, beş duyularını kullanım sıraları belirlenmeye çalışılmıştır. Sonuçta geleceği anlamlandıracak bireyler olan çocukların çevresini keşfini anlayabilmek, çevresel unsurlardan mobilyanın bu süreçteki rolünü çözümlemek; çocuğun gelişiminde olumlu ya da olumsuz etkiler oluşturabilecek çevresel unsurlar hakkında farkındalık yaratabilecek ve çocuk mobilyası tasarımında bu farkındalığın izleri görülebilecektir.

Anahtar Kelimeler: çocuk, mekan, mobilya

KIDS' FURNITURE AS A MEDIUM OF EXPLORATION

In childhood period,which involves individual's 0-18 years of life,child interacts with her/his surrounding artificial environment via the furniture. This study is aimed at analysing the role of the furniture in environmental interaction process of 3-6 years' child. Since the environmental interaction process of 3-6 years of child can be defined as a way of exploration, furniture of this population serves as a medium of exploration. Determined population perceives the environment via five senses, links the objects and her/his self, adds meanings to objects and the environment, in other words explores the environment. In this study, while handling the interaction between furniture and kids, combination of literature review and personal experiences are applied as the methods.. With the help of gathered data, prominent elements of kids' furniture usage, kids' ways of furniture usage, order of applying five senses . For the last, understanding the environmental exploration of kids and analysing the role of furniture in this exploration process can create awareness on positive and negative effects of environmental elements and marks of this awareness can be seen on furniture designs.

Keywords: kids, space, furniture

1.Giriş

Kişinin yaşamı boyunca sürdürdüğü eylemlerin temelinde bireyin kendisinin ve ait olduğu toplumun tanımladığı ihtiyaçlar yatar. Maslow'un (1943, s.370) ihtiyaçlar hiyerarşisinde yer alan fizyolojik, güvenlik, ait olma ve sevgi, saygınlık, kendini gerçekleştirme (kişi-sel doyum) ihtiyaçlarını giderirken piramidin herhangi bir aşamasında kişi, çevresiyle sürekli etkileşim halindedir. Birey için çevre ihtiyaca yönelik keşiflerin yapıldığı doğal ya da yapay (insanlar tarafından oluşturulmuş) alanlardır. İç mekan tasarımı disiplini altında gerçekleşen bu çalışmada bireyin yapay çevresiyle etkileşimi belirli yaş grubu özelinde ele alınacaktır.

Kişi yapay çevresi ile etkileşim kurarken; beş duyusundan faydalanıp, çeşitli aracılar kullanarak çevreyi keşfeder. Etkileşimin keşif niteliği ve keşfin heyecanı, sonsuz merak ve ilgiye sahip olunan çocukluk evresinde daha baskındır. Bireyin 0-18 yaş arası dönemini kapsayan çocuklukta, çocuk yapay çevresiyle etkileşimi, çevreyi oluşturan mobilyalar aracılığıyla kurar. Bu çalışmanın evreni olarak, keşfin bilinçli olarak ilk başladığı dönem olarak niteleyebileceğimiz 3-6 yaş çocuk grubu belirlenmiştir. Belirtilen yaş grubu çocukları beş duyusuyla çevresindeki unsurları algılayarak, bu nesneler ve kendisi arasında bağ kurmaya başlar,

bu nesnelere ve nesneler etrafında oluşan dünyaya anlam yükler. Kendisinden önceki yaş gruplarında görülen dürtüsellik ve tesadüften uzaklaşarak, nedensellikle bir şeyleri farketmeye başlar. Bu noktadan hareketle, çalışmanın evreni olan 3-6 yaş arası çocuklar ilk kaşifler olur. Yapay çevreyle etkileşim bu grupta daha fazla keşif niteliği taşıdığı için de bu gruptaki çocuk kullanıcıların mobilyaları da ilk keşif araçları niteliği kazanır. Çocukların çevreyi keşfinde etkili olan özellikleri beş duyuları ve duygu durumlarıdır. Mobilyaların ise keşif aracı niteliği taşımasına olanak sağlayan özellikleri taşıdıkları tasarım ögeleridir. Bu çalışmada, iki ana unsur olan çocuk ve mobilyanın sahip olduğu, çevrenin keşfi sürecini etkileyen özellikleri ayrı ayrı incelenecektir. Bu çalışmanın odağı 3-6 yaş arası çocuklar olmasına karşın, çocuk ve mobilyanın sahip olduğu tasarım ögelerinin etkisi açıklanırken, farklı yaş gruplarındaki çocuklara dair konuyla ilgili bilgilere de yer verilecektir.

2. Çocukların Çevreyi Keşfinde Etkili Olan Özellikleri

Her sağlıklı bireyde olduğu gibi çocuklarda da, çevredeki nesneler dokunma, tatma, koklama, görme, işitme duyuları ile algılanır. Ancak çocukların çevreyi algılamada ve anlamlandırmada kullandıkları duyuların sıralması çocukların bulundukları yaşa göre değişiklik gösterir. Çocuk algıladığı çevreyi, yetişkin bireyler de görüldüğü gibi duygularıyla niteler ve bu nitelemeler kaşifin keşfine yaklaşımını belirler. Bu bölümde çocuğun çevreyi keşfinde kullandığı beş duyusunun sıralaması ve duygu durumunda çevrenin sahip olduğu belirli özelliklere göre değişkenlik gösterip göstermediği irdelenecektir.

2.1. Çevreyi keşifte beş duyunun kullanımı

Çocuk gelişimine yönelik bilimsel çalışmalarda yaygın olarak, çocukluk evresinin 0-18 yaş arası sürdüğü belirtilmektedir. Bu evre çocuğun fiziksel, zihinsel ve ruhsal gelişimine bağlı olarak çeşitli araştırmacılar tarafından alt evrelere bölünmüş ve bu evrelerde çocukların sahip olduğu özelliklerde gözlenen farklılıklar belirtilmiştir. Büyükpamukçu (2004, s. 59), çocukların sahip olduğu özellikleri kişisel özellikler, kişilik özellikleri, motor beceriler, psikolojik özellikler, davranışlar ve duyusal özellikler olarak niteler. Bu özelliklerin her biri birbiriyle ilişkilidir; bu nedenle çocukluk evresinin alt evrelerinde bu özelliklerde görülen farklılıklar çocuğun çevreyi algılamada kullandığı beş duyunun kullanım sıralamasında da farklılıklar yaratır. Çukur (2011, s.71), okul öncesi çocuğun gelişimine ilişkin farklı görüşlerden bahsetmiştir. Çukur (2011, s.71), Ergin(1982) ve Yörükoğlu (2006)'na göre 0-12 ay (süt çocukluğu dönemi) çocuğunun çevresini ağzıyla algıladığını, gürültülere tepki verdiğini, yakın çevresini fark edebildiğini, ellerini kullanamadığını; 12- 36 ay çocuğunun (özerklik dönemi) yürüme ve konuşmanın başladığını, koşma, tırmanma, atlama yapabildiğini; 3-6 yaş (oyun dönemi) çocuğunun hareketlilik, anlatım gücü, bağımsızlık gösterdiğini, sürekli konum değiştirdiğini, kayma, sallanma, kavrama, atma, ipe dizme, iç içe yerleştirme, yapıştırma, kesme gibi eylemleri sürdürebildiğini aktarır. Buna karşın Çukur (2011, s.71), Piaget ve Yavuzer (2003)'in 0-2 yaş (duyusal motor dönemi) çocuğunun emme ve yakalama refleksleri olduğu, yakın çevresi ile ilgili olduğu; 2-7 yaş (işlem öncesi dönemi) çocuğunun nesnelerin görüntüsünün etkisinde olduğu, maddeleri tek ve belirgin özelliklerine göre sıraladığı, ilişkisiz obje ve kavramları bütünleştirdiği yönündeki sınıflandırmasını aktarır. Fiziksel ve zihinsel becerilerdeki değişimi ortaya koyan bu araştırmacılara ek olarak, gelişim psikologu Erikson (2014) da okul öncesindeki dönemi, psikososyal gelişim aşamaları olarak nitelediği sisteminde, 0-18 ay bebeklik dönemi, 2-3 yaş erken çocukluk dönemi, 3-5 yaş okul öncesi çocukluk dönemi olarak üç ayrı alt gruba ayırır. Bu bilgilerden hareketle, hangi gruplandırma yöntemini kullanırsak kullanalım, okul öncesi dönemin ilk evresinde tatma, işitme, dokunma duyularının görme duyusu kadar çevreyi algılamada önemli olduğunu; ikinci evresinde dokunma duyusunun ve görme duyusunun daha baskın hale geldiğini, tatma duysunun etkisinin azaldığını; üçüncü evresinde

de dokunma, görme, işitme duyularının çevreyi keşifte kullanıldığını söyleyebiliriz.

2.2. Çevreyi keşifte duyguların önemi

Yetişkin bireyler olarak çevremizde nesnelere, mekanlara onların sahip oldukları çeşitli özellikler ya da bize yaptığı çağrışımlar ya da çevremizle etkileşim içine girdiğimiz anlarda etrafımızda bulunan diğer değişkenlere bağlı olarak duygular yükleriz. Kimi zaman mekanları ve nesneleri ifade ederken Ekman ve diğerlerinin (1969, s.86) sınıflandırmasına göre evrensel altı temel duygu olarak kabul edilen sevinç, üzüntü, korku, öfke, şaşkınlık, iğrenmeyi ifade eden sözcükler kullanır ya da bu ifadeleri sergileyen jest ve mimikler kullanırız. Duygu durumu kişinin psikolojik durumu ile ilgilidir bu nedenle çocukların çevrelerine gösterdikleri duygusal tepkiler de çocuk psikolojisi başlığı altına girer ve bu noktada çocuğun psikolojik gelişimi ve çevresinin durumu doğrudan ilişkili hale gelir. Çocuk duygularını ifade ederken "en..." gibi derecelendirme ve üstünlük belirten sözcüklere sık sık başvurur. Karabatak (2015, s. 23) çocukların mekanlara ve çevredeki nesnelere yüklediği anlam üzerine yapılmış çalışmalardan elde edilen verileri şöyle aktarır:

> "Korpela ve diğerleri (2002, s.388) duygu ve öz düzenlemenin en sevilen mekanlarda oluştuğunu savunur ve Lukashok ve Lynch (1956), Ladd (1977), Cooper Marcus (1978, 1979), Hester (1979), Wyman (1985), Sobel (1990)'in görüşlerine katılarak en sevilen mekanlarda öne çıkan durumları güvenlik, mahremiyet, kontrol edebilme olarak belirtmiştir.

Bu noktada, çocuğun çevresini ve çevresini oluşturan nesneleri ifade ederken olumlu duygularını yüksek derecelerle nitelediği anlarda öz kimlik, kendine güven, güvenlik, mahremiyet, kontrol oluşumunun gözleneceği sonucuna varılıp, mekan ve mekanı oluşturan mobilyalar çocukların psikolojik gelişimine yönelik bu ihtiyaçlarını karşılamak üzere tasarlanmalıdır. Bu durum da, çocukların çevrelerini keşif aracı olan mobilyaların taşıdığı tasarım unsurlarını çocuğun hem duyusal hem duygusal gelişimi açısından önemli kılar.

3. Mobilyanın Sahip Olduğu Tasarım Ögelerinin Etkisi

Bielefeld ve El Khouli (2010, s.9) oluşturdukları tasarım haritasında tasarımı; bütünlük, malzeme – strüktür, işlev ve bağlamın kesişimi olarak gösterir. Her üründe olduğu gibi, çocuk çevrelerinde kulanılan mobilyaların da taşıdığı tasarım değeri bu kesişime bağlı olarak değişir. İşlevi değerlendirmede ve strüktürü algılamada ilk anda doğru sonuca ulaşamayacak 3-6 yaş çocuğu için çevresindeki nesnelerin tasarım adına sahip olduğu malzeme ve bütünlük değeri önem kazanır. Daha önce aktarılan, Piaget ve Yavuzer (2003)'in 2-7 yaş çocuğunda bile gözlenen, olumsuz bir özellik olarak aktarılan, ilişkisiz obje ve kavramları bütünleştirme durumu ile oluşan bütünlükle nesnenin tasarım değeri olan bütünlük birbirinden farklıdır. Bu nedenle tasarım değeri olan bütünlük çocuk tarafından çeşitli yönleriyle kavranabilir. Tasarım değeri olan bütünlüğün içinde, çocuk mobilyasında renk, biçim, illutratif ögeler gibi görsel unsurlar vardır. Çocukların fiziksel, zihinsel, psikolojik gelişimlerine bağlı olarak çevreyi algılamada kullandıkları duyular değiştiği gibi, bu duyularla algılanan tasarım ögelerinin de algılanma sırası değişiklik gösterir. Karabatak (2015, s.25) Elibol ve diğerleri (2006, s.36), Konrot (1989)'un ortaya koyduğu 3-6 yaş arasındaki çocuklarda gözlenen, çevrelerini algılama sürecinde formdan önce rengin önem kazandığı görüşünü aktarır ve Sharpe (1974)'ın araştırmalarına dayanarak bu yaş aralığındaki çocuklar biçim-renk arası tercihlerde çocuklarda renk yönünde tercihin baskınlığının görüldüğünü, ilerleyen yaşlarla birlikte biçimin rengin önüne geçtiğini ifade eder. Ancak mobilyaya ait renk değeri yalnızca görme, biçim değeri ise görme ve dokunma duyuları ile algınabilir. Daha önce bahsedilen çocukların gelişim süreci boyunca, tatma, dokunma, görme,

işitme hatta koklama duyuların hepsini çevreyi algılamada yoğun biçimde kullandığını göz önünde bulundurarak, malzeme ögesinin bu duyulara hitap etmesi nedeniyle çocukların çevreyi keşfinde mobilyalardaki diğer bütün değerlerden daha baskın olduğu çıkarımı yapılabilir. Bu ögelere ek olarak yetişkinlere yönelik tasarımlarda çocuklara yönelik tasarımlara göre daha az sıklıkta başvurulan güncel çizgi kahramanları, oyuncakları anımsatan ya da doğadan unsurlara doğrudan gönderme yapan illustratif ögeler de çocuğun keşif isteğini artıran veya yönlendiren unsurlar olarak görev alır.

3.1. Çocuk mobilyasında malzeme

Çukur (2011, s.71)'un aktardığı üzere, Ergin(1982) ve Yörükoğlu (2006)'nun açıklamalarına göre sürekli konum değiştiren, kayma, sallanma, kavrama, atma, ipe dizme, iç içe yerleştirme, yapıştırma, kesme gibi eylemleri gerçekleştiren 3-6 yaş çocuğu, bu eylemlerle çevresini keşfederken çevredeki unsurların oluştuğu malzemelerle sürekli temas halindedir. Bu nedenle malzemenin yumuşaklık, sertlik, kayganlık, yapışkanlık, dokulu olma, ısı iletkeni olması ya da olmaması gibi özellikleri kaşifin çevresini anlamasında önemli rol oynar. Bu değerleri anımsayarak çocuk çevresine olumlu ya da olumsuz anlamlar yükler.

3.2. Çocuk mobilyasında renk

Çocukların renk algısı üzerindeki yaygın kanı birincil renklerin, temel renkler olması ve kolay algılanması nedeniyle çocuklar tarafından beğenileceği ve çevreyi keşfi kolaylaştıracağı yönündedir. Bir diğer genel kanı da erkek ve kız çocuklarının renk tercihleri arasında pembe – mavi gibi net farklılıklar olacağı yönündedir. Ancak, Elibol ve diğerlerinin (2006, s.36) ortaya koyduğu, Ankara ili Beytepe Anaokulu'nda eğitim almakta olan 4 – 6 yaşlarındaki, 50 kız, 50 erkek olmak üzere toplam 100 üzerinde, oyun elemanlarının renginin çocuklardaki etkisi konulu araştırmada, sıcak renklerin hem erkek hem kız çocukları tarafından daha çok tercih edildiği gözlenmiştir. Çevresindeki her şeyi oyun olarak gören çocuk için bu durum mobilyalarda da aynıdır. Bu noktada, çevreyi keşif aşamasında mobilyaları araç olarak kullanırken çocuğun sıcak renk tonları olan mobilyaları seçmesi ya da sıcak tonlar kullanarak çevreyi nitelemede belirleyici, olumlu unsurlar olarak değerlendirmesi sağlanabilir.

3.3. Çocuk mobilyasında biçim

Çocuklar mobilyalardaki basit geometrik biçimleri ve doğadan gelen formların yalınlaştırılmış hallerini daha kolay algılarlar. Bu da onlarda öz güven, güvenlik, kontrol durumlarının oluşmasına ve bu biçimlere sahip nesneleri en sevilen olarak nitelemelerine neden olur. Çocukların bu tür biçimlere sahip nesneleri tercih etmesindeki bir başka neden de, Uğurel-Şemin'in (1988) çevirisinde Piaget (1926 / 1988)'nin çocuk ve çevresi arasındaki ilişkiyi ifade ederken varlığından bahsettiği görüngücülük, ortaklık, gayecilik, yapmacılık, canlıcılık ögeleriyle oluşan önnedenselliğin, doğadan unsurlara ait biçimleri olan nesnelerle daha kolay kurulmasıdır.

3.4. Çocuk mobilyasında illustratif ögeler

Çocuklar için, mobilyalarda ya da çevredeki diğer unsurlarda bulunan çizgi kahramanlar, onların kullandıkları araçlar, güncel oyuncaklar, hayvanlar ya da sevdikleri kişiler gibi şeylere doğrudan ya da dolaylı gönderme yapan illustratif ögeler, çocuk nesnelere de kimlik yüklediği için fazlasıyla belirleyicidir. Çocuk bu ögelerle, ögelerin ait olduğu karakterler arasında bağ kurup nesnelere de o karakterlerin sahip olduğu özellikleri aktarır ya da nesneler yoluyla o özellikleri kendine aktarır. Bu durumda çocukta öz güven, kontrol, güvenlik, kendi kendine yetebilme gibi durumlar gelişir.

4. Sonuç

Karabatak (2015, s.85) "Çocuk her çağda ve her toplumda, taşıdığı gelişim ve var olanı sürdürme potansiyelinden ötürü özel ve değerli olarak görülür." diye ifade eder. Çocuğun taşıdığı bu gelişim ve var olanı sürdürme potansiyeli, çocuk ancak keşif heyecanını her alanda sürdürebilirse kinetik enerjiye dönüşebilir. Çevreyi keşfetme noktasında da mobilyalar çocuğun bu heyecanını canlı tutabilecek ve doğru yönlendirebilecek nitelikte olmalıdır. Bu çalışmada, çocukların çevreyi keşfini anlayabilmek adına, çocukların

çevreyi algılaması ve mobilyaların taşıdığı çeşitli tasarım ögelerinin çocuk üzerindeki etkisinden kısaca bahsedilmiştir.

Sonuçta geleceği anlamlandıracak bireyler olan çocukların çevresini keşfini anlayabilmek, çevresel unsurlardan mobilyanın bu süreçteki rolünü çözümlemek; çocuğun gelişiminde olumlu ya da olumsuz etkiler oluşturabilecek çevresel unsurlar hakkında farkındalık yaratabilecek ve çocuk mobilyası tasarımında bu farkındalığın izleri görülebilecektir. Bu çalışmanın ilerleyen süreçte, çocukların dünyasını keşfetmekten hiç bıkmayan bir araştırmacı tarafından saha araştırması ve uygulamalarla desteklenmesi hedeflenmektedir.

Kaynakça

Bielefeld, B ve El Khouli, S. (2010). Tasarım Fikirleri. İstanbul: YEM Yayın.

Büyükpamukçu, H.(2004). Design Considerations In Children Bedroom Furniture Of Preschool Period With An Analysis Of Today's Turkish Children Furniture Market. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Endüstri Ürün-leri Tasarımı Bölümü

Cooper Marcus, C. (1978). Remembrance Of Landscapes Past. Landscape, 22,35-43.

Çukur, D. (2011).Okul Öncesi Çocukluk Döneminde Sağlıklı Gelişimi Destekleyici Dış Mek-an Tasarımı. SDÜ Orman Fakültesi Dergisi, 12, 7076.

Ekman, P. ,Richard S. Ve Wallace F. (1969). Pan Cultural Elements in Facial Displays of Emotion. Science, 164, 86. http://www.ekmaninternational.com/ResearchFiles/Pan-CulturalElements-In-Facial-Display-Of-Emotion.pdf (18 Mayıs 2014)

Elibol ,G.C. , Y. Kılıç ve E. Burdurlu (2006). Okul Öncesi Çocuk Oyuncaklarında Malzeme Kullanımı ve 4-6 Yaş Çocuklarının Renk Tercihleri. Aile ve Toplum Eğitim Kültür ve Araştırma Dergisi, 3.9, 3543.

Ergin, Ş., Çukur, D. (2007). Şehir Planlama'da Modül Kullanımı Ya Da Bir Öncekine Yanıt, Egemimarlık, 2.61, 22-25.

ErikErikson. (2014, 17 Eylül). http://en.wikipedia.org/wiki/Erik_Erikson 17 Eylül 2014).

Hester, R. (1979).A Womb With A View: How Spatial Nostalgia Affects The Designer. Landscape Architecture, 475-482.

Karabatak, İ.(2015). Mobilya Tasarımı Ve Çocuk Psikolojisi Etkileşimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, İçmimarlık Bölümü.

Konrot, M. (1989). Okul Öncesi Çocukların Oyun Odası Duvarları İçin Seçtikleri Renkler. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi.

Korpela, K. , M. Kytta ve T. Hartig. (2002). Restorating Experience, Self- Regulation And Children's Place Preferences. Journal Of Environmental Psychology, 22.4, 387-398. doi: 10.1006/jevp.2002.0277

Ladd, F. C.(1977). Residential History: You Can Go Home Again. Landscape, 21, 15-20.

Lukashok, A. K. ve K. Lynch (1956). Some Childhood Memories of The City. Journal of the American Institute of Planners, 22, 142-152.

Maslow, A. (1943). A Theory of Human Motivation. Psychological Review, 50. 4, 370-396. http://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm (18 Mayıs 2014).

Piaget, J.(1988). Çocukta Dünya Tasarımı. R.Uğurel-Şemin(çev.), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.(orijinal baskı tarihi 1926).

Sharpe, D. T.(1974). The Psychology Of Color And Design [by] Deborah T. Sharpe. Chicago: Nelson-Hall Co.

Sobel,D.(1990). A Place In The World: Adults' Memories of Childhood Special Places. Children's Environment Quarterly, 7, 5-12.

Wyman, M. (1985). Nature Experience and Outdoor Recreation Planning. Leisure Studies, 4, 175-188.

Yavuzer, H. (2003). Çocuk Psikolojisi (25. Baskı). Remzi Kitabevi: İstanbul.

Yörükoğlu, A.(2006) . Çocuk Ruh Sağlığı (28. Baskı). Özgür Yayınları: İstanbul.

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MİMARİ FORMLARDA İNSAN-DOĞA ETKİLEŞİMİ; "BİYOMİMESİS"

Ögr. Gör. Kübra Kaymaz
Arş. Gör. Mine Sungur

ÖZET

Mimari tasarımda doğadaki örneklerden yararlanmak günümüzde son derece yaygın olan bir yöntemdir. Doğanın evrimi, birçok verimli ve etkili biyolojik mekanizmaları ortaya çıkarmıştır. Benyus' a göre; milyarlarca yıllık evrim sonucunda, doğa neyin işe yaradığını, neyin uygun olduğunu ve neyin süreceğini öğrenmiştir ve insanlarda daima, doğayı taklit etme çabası içinde olmuştur. Bu bağlamda doğa, insanoğlu için ihtiyaçlarını karşılama konusunda bir model olarak görülebilir. Doğanın mekanizmalarını taklit etmek, yaşamımızın ve kullandığımız araçların iyileştirilmesinde önemli ipuçları sunmaktadır. Bu süreçte tasarımcıların doğayı öğrenebilmesi ve doğadan destek alması için biyomimesis kavramı ön plana çıkmaktadır. "Biyomimesis", yaşayan organizmalarla benzerlik gösteren fonksiyon ve formların yaratılmasıyla ilgili ortaya çıkmış bir kavramdır. "Biyonik" ve "Biyomimetik" olarak da adlandırılan bu bilimin amacı, takip etmek ya da kopyalamak değildir. Her modelin, mevcut var olanı geliştirecek olan yeni yöntem ve malzemelerin tasarımına ilişkin fikirler sağlama potansiyeli olduğu teziyle hareket eder. Doğanın yöntemleri, tasarımları ve süreçlerine ilişkin çalışmaları ve taklitlerini ifade eden "Biyomimesis" kavramı, 20.yüzyılın sonunda literatüre girmiştir. İlk kez 1969 yılında Otto H. Schmitt tarafından, biyomimetik terimi ile ifade edilen bu kavram en geniş anlamıyla canlı cansız varlıkların taklit edilerek yeni tasarımlara esin kaynağı olması anlamındadır.

Bu çalışmada; mekân tasarımında doğadan esinlenme yöntemleri, doğanın tekniğini değerlendirme, doğanın dehasını kullanma anlamına gelen "Biyomimesis Tasarım" kavramı ve mekân tasarımındaki yeri araştırılmıştır. Araştırma kapsamında gizemleri çözülmeye çalışılan doğanın karmaşık yapısı incelenirken, doğadaki yapılaşmalardan ve oluşumlardan öğrenilmiş/esinlenilmiş/modellenmiş/uyarlanmış ya da uygulanmış tasarımlar ve bunun nasıl mimari karşılıkları doğurabileceği yönünde örneklemeler yapılmıştır. Çalışmada doğadan esinlenmenin tasarıma aktarım metotları araştırılarak tasarıma sağlayacağı katkı tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Biyomimesis, Antropomorfik, Zoomorfik, Fitomorfik

Giriş

Antik çağlardan bu yana insanoğlu sanatın birçok alanında doğadan etkilenmiş olup mimari tasarım çerçevesinde, bakıldığında da doğa geçmişten beri insanların ilgisini çekmiş, ilham kaynağı ve çözüm yöntemi olmuştur. Bu ilginin sonucunda insan doğayı araştırmış ve öğrendiklerini taklit ederek, yorumlayarak, metaforik ve anolojik olarak mimari tasarımda kullanmıştır. Kendine mekân yaratma ihtiyacı içerisinde olan insanın doğaya yaklaşım biçimi mimari ürünlerin ana karakterini oluşturmuştur. Bir başka deyişle de mekân kültürünü belirleyen temel unsur, insanların doğayla kurduğu ilişkidedir.

İnsan - doğa ilişkisi ve bunun mimariye olan etkileri gelişen toplumsal, teknolojik, dini ve ekonomik koşullar ile şekillenmiştir. Doğa, mimaride 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar temelde biçimsel bir öykünme unsuru olarak görülmüştür. II. Dünya savaşından sonraki yıkım nedeniyle ve peşi sıra gelen teknolojik gelişmeler sayesinde biyolojik biçim yalnızca süsleme elemanı olarak değil aynı zamanda canlı biçimlerinin oluşum ve dönüşümünde de örnek alınmaya başlanmıştır. Özellikle son elli yılda ekolojik problemlerin ortaya çıkmasıyla, mimari tasarımda doğadan öğrenme yöntemleri yeniden şekillenmiş ve çok farklı bir boyuta taşınmıştır.

Antik çağlardan beri, doğa referanslı tasarım yöntemleri ve modellemeleri mimarlık alanında karşılığını "biyomimesis" yaklaşımı ile bulmuştur. Bu nedenle mimaride biyomimesis kavramının tartışılması, teorize edilmesi ve tarihsel bağlamda irdelenmesi bu yeni olmayan yaklaşımın doğru

anlaşılması ve potansiyellerinin ortaya çıkarılması açısından önemlidir. Bu bağlamda, bu çalışma biyomimesis kavramının anlam ve kapsamını, terimin mimarlık disiplininde nasıl algılandığını ve kullanım biçimlerini örneklerle incelemeyi hedeflemektedir. Doğadaki biçimleniş süreçlerinin mimarlıkta ne tür yeniliklere ve çeşitlenişe neden olduğunu kapsamlı olarak ortaya koymak çalışmanın temel amacıdır.

Biyomimesis Kavramı

1990'lı yıllardan bu yana "doğadaki yapılaşmalardan ve oluşumlardan öğrenilmiş/esinlenilmiş/modellenmiş/uyarlanmış ya da uygulanmış" tasarımlar "Biyomimesis" (biyos-hayat ve mimesis-taklit etmek) kavramıyla anlaşılmaya çalışılmaktadır (Antoniades,1992). Benzer şekilde "biyomimetik", "biyognosis" ve "biyonik" terimleri de farklı disiplinlerde aynı biçimde "doğadan öğrenerek" daha ileri teknolojiler geliştirilmesine yönelik araştırma ve çalışmalar için kullanıldığını görmekteyiz.

Biyomimesis kavramı, yaşayan organizmalarla benzerlik gösteren fonksiyon ve formların yaratılmasıyla ilgilidir. Yunancada "bios" (yaşam) ve "mimesis" (taklit etme) kelimelerinin birleşiminden meydana gelen ve ilk olarak 1969 yılında Amerikalı mühendis "Otto Schmidt" tarafından kullanılan biyomimesis (Eggermont, 2007) insanlığın problemlerine doğanın yüzyıllardır test ettiği dokuları ve stratejileri inceleyerek sürdürülebilir çözümler arayan bir tasarım prensibidir. Türkçede "biyo-taklit" olarak da kullanılan biyomimesis ilk kez biyoloji bilimleri yazarı Janine Benyus'un 1997 yılında yayımlanan "Biomimicry: Innovation Inspired by Nature (Biomimicry: Doğadan İlham Alan Yenilik)" kitabında somutlaştırılmıştır. Benyus'a göre doğa 3,8 milyar yıllık araştırmalar ve geliştirmelerden sonra neyin işlediğini, neyin uygun olduğunu ve en önemlisi neyin Dünya üzerinde bozulmadan kalacağını öğrenmiştir. Doğada insanoğlunun çözmeye çalıştığı birçok sorun hâlihazırda çözülmüş durumdadır, önemli olan insanların aradıkları çözüm için doğaya bakmalarıdır (Benyus, 1997).Doğanın mekanizmalarını taklit etmek, yaşamımızın ve kullandığımız araçların iyileştirilmesinde bizlere önemli ipuçları sunmaktadır.

Mimari Tasarımda Biyomimesis Anlayışı

İnsanlığın varoluşundan bu yana doğa, mekân tasarımını etkileyen önemli bir unsur olmuştur. Biyomimesis kavramının tamamıyla 'yeni' bir kavram olmadığı, doğa ile iç içe yaşayan eski toplulukların, örneğin, Amerika'nın yerlileri ve Amazon kabileleri her zaman doğayı örnek alarak, kendi ihtiyaçlarını karşıladıkları bilinmektedir. Ancak, doğa, özellikle 18. yüzyılda, Rönesans ve Aydınlanma Çağında insanın bilinçli bir şekilde inceleme alanına dönüşmüştür. Dolayısıyla, doğadan esinlenerek tasarım yapma fikri 20. yüzyıl öncesinde de karşımıza çıkmaktadır. Organik mimarlık anlayışıyla tasarımlarını gerçekleştiren Gaudi'den, 20. yüzyılın başlarındaki Ekspresyonizm akımına, kristal ve organik biçimlerde tasarımlar üreten Rudolf Steiner'den, bitkilerin büyümesi prensibini ilke edinerek organik tasarımlar yapan Goethe'ye, Alp Mimarlığındaki kristal yapılaşmalar tasarımı ile Bruno Taut'dan, doğayla uyum içinde mimarlık anlayışında olan Wright'a, strüktür tasarımlarıyla ön plana çıkan Nervi'den, Candela'ya kadar pek çok mimarın tasarımlarını doğadan esinlenerek oluşturdukları görülmektedir (Selçuk ve Sorguç, 2007). Ancak bu tasarımların doğayla etkileşiminin daha çok strüktürle sınırlı kaldığını söylemek mümkündür. Örneğin Şekil 1'de görülen resimlerde dünyanın farklı coğrafyalarında seçilmiş mimarlık örneklerinin doğal yapılaşmalarla gösterdikleri benzerlikler ilgi çekicidir.

Şekil 1. Doğa ve Mimarlık Benzeşimleri Üzerine Bazı Örnekler (Portoghesi, 2000)

20. Yüzyılın ortalarından sonra ve 21. Yüzyılda, artan çevre kirliliği, küresel ısınma ve doğal kaynakların yok olması gibi birçok etken mimarları daha doğayla barışık tasarımlar yapmaya yöneltmiş ve bu dönemde doğadan esinlenen sayısız bina tasarlanmıştır. Çünkü doğadaki kusursuz düzen, detaya inildikçe daha da şaşırtıcı bir boyut kazanmaktadır.

Biyomimesis kavramının anlaşılması için tasarımcının doğaya benzetme (analoji) ile biyomimesis tasarlama yöntemlerini birbirinden ayırt etmesi gerekmektedir. Biyomimesis tasarımda amaç; doğaya benzetmek değil doğadan öğrenmektir. Doğadan öğrenme sürecinde sonuç ürün biçimsel olarak esinlenilen örneğe benzeyebilir fakat amaç biçimsel benzetim değil, işlevsel benzetimdir. Bu doğrultuda çalışma kapsamında ele alınan mimari tasarımda Biyomimesis kavramı biçimsel yaklaşımlar ve işlevsel yaklaşımlar olmak üzere iki (2) ana başlık altında ele alınmış ve açıklanmıştır. Biçimsel yaklaşımlar alt başlığında tasarımların doğayla etkileşiminin daha çok strüktürle sınırlı kalan örneklerine, işlevsel yaklaşımlar alt başlığında ise bilgisayar destekli araçlar ve sistemlerle doğadaki oluşumların incelenmesi ve modellenmesi sonucunda elde edilen örneklere yer verilmiştir.

Biyomimesis Tasarımda Biçimsel Yaklaşımlar

Mimarlık mirasında doğadan esinlenilmiş/öğrenilmiş pek çok örnek vermek mümkündür. Örnekler incelendiğinde ağaç gibi dallanmış yapılardan, çiçek analojilerine, ağ yapılaşmalarından kabuklara, kristallerden yıldızlara kadar çok geniş bir yelpazede değişik metaforlardan yararlanıldığı görülmektedir. Bu bölümde Biyomimesis kavramında 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar temelde biçimsel bir öykünme unsuru olarak karşımıza çıkan tasarımlar; "Antropomorfik", "Zoomorfik" ve "Fitomorfik" yaklaşımlar olarak üç (3) başlık altında sınıflandırılmış ve örnekler üzerinden analizleri yapılmıştır.

Antropomorfik Yaklaşımlar

Antropomorfi, "insan biçimcilik" Yunanca antropos (insan) ve morphe (biçim) kelimelerinden türemiştir ve insan biçimlerinin veya özelliklerinin bir varlığa atfedilmesi anlamına gelmektedir (Cevizci, 2010).

İnsan bedeni ilk sanat eserleri olarak kabul edebileceğimiz mağara resimlerinden itibaren her türlü üretimde karşımıza çıkmaktadır. Mekânsal üretimlerde ve sanatta da insan bedeni sürekli yorumlanmış ve kullanılmıştır. Gruber, biyomimesis kavramının başlangıç noktası araştırıldığında geleneksel mimarlık örneklerinde antropomorfik yerleşim planlarıyla karşılaşıldığından bahsetmektedir (Gruber, 2011).

Mimarlık sanatının en erken kuramcılarından Vitruvius "Mimarlık Üzerine On Kitap' adlı kitabında doğa ve mimari arasındaki ilişkiyi vurgulayarak şunları söylemiştir, " Yeni bir biçemin güzelliği ile tapınak yapmak istediklerinde, bu ayak izlerini kadınların narinliğini anımsatan ölçülerde yorumlayarak bir sütun oluşturdular. Böylece kadınlara özgü inceliği, süslemeyi ve oranları vurguladılar" (Vitruvius, 1998). Görülmektedir ki tıpkı günümüzdeki gibi antik dönemde de kadın bedeni narinlik, incelik ve estetiği temsil etmektedir. Arzunun temsilcisi ve toprak tanrıçası olan Gaia'da bir Yunan ve Helenistik dönemlerde bir kadın bedeni imgesiyle tariflenmiştir.

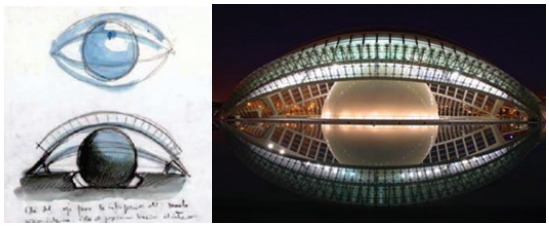
18. ve 19. yüzyılda insan bedeni üzerindeki incelemeler en üst noktalara gelmiştir, Batı sanatında dahi teşhir yok denecek kadar azalmıştır. Bu dönemde kadın ve erkek bedeni kuvvetli bir karşıtlık üzerinden tanımlanmıştır. 20. yüzyıla girmeden ise Art Nouveau akımının örneklerinde kadın bedenine atıf yapan birçok örnek ortaya çıkmıştır. Bu dönemde demir, cam gibi sert malzemeler bile çeşitli tekniklerle kıvrımlı, yuvarlak hatlara sahip bir şekilde tasarlanıp, kullanılmıştır (Karagöz, 2007).

Frank Gehry'in 1992'de tasarladığı Prag'da bulunan Fred & Ginger (Dancing House) binası, dans eden bir çifte benzetilmiştir (Şekil 2). Binada erkek güçlü ve egemen biçim, kadın ise zarif ve dinamik biçimde tasvir edilmiştir. İki kısım arasındaki

farklılıklar bu bölümde bahsedilen kadın-erkek anlayışındaki zıtlıkları ve mekânsal yansımalarını net bir şekilde örneklemektedir (Hasol, 1998)

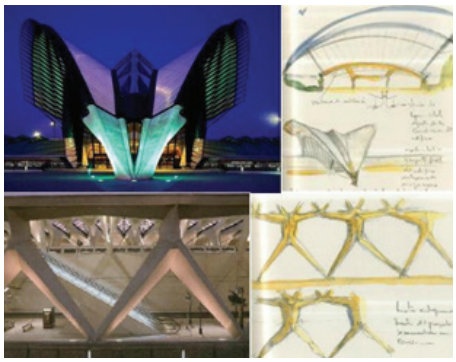
Şekil 2. Vlado Milunic ve Frank Gehry'nin Tasarımı Dancing House, 1992 (Url-2)

Tasarım ve uygulamaları ile çalışmalarında insan anatomisi öğelerinden yararlanan bir diğer tasarımcı ise Santiago Calatrava' dır. Şekil 3' de görüldüğü üzere Calatrava, Bilim ve Sanat Merkezi projesi için göz formundan esinlenmiştir. Etrafı su ile çevrili olan bu yapı ilizyonik olarak suyun etkisiyle göz formunu tamamlamaktadır.



Şekil 3. Calatrava'nın Tasarımlı Sanat ve Bilim Kenti İspanya, 1998 (Url-2)

Calatrava' nın bir başka antropomorfik yaklaşımını gördüğümüz yapısı Lyon Satolas Hava Alanıdır. Bu yapısını dans eden erkek strüktüründen esinlenerek tasarlamıştır (Şekil 4).



Şekil 4. Lyon Satolas Hava Alanı ve Dans Eden Erkek Strüktür Sketchleri (Url-3)

İncelenen örneklere baktığımızda mimarlık ve insan bedeni arasındaki analojik ilişki, güzelliğin doğal yasalarını ve doğanın mimarlığa geçişini sağlamıştır. Beden, bir arabulucu "değiştiricinin' bir biçimi halini almıştır.

Zoomorfik Yaklaşımlar

Zoomorfi, Yunanca ζωον (zōon) yani hayvan ve μορφη (morphē) yani biçim anlamına gelen kelimelerden türetilmiştir ve hayvansal özelliklerin canlı olmayan varlıklara, olaylara, insanlara ve tanrılara yüklenmesi anlamına gelmektedir. Her kültürde farklı sembolik anlamları olan hayvanlar birçok sanat ve edebiyat eserinin yanında günlük hayata, konuşma diline de girmiş, zoomorfolojik benzetmeler bu alanlarda her daim kullanılmıştır.

16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan Rönesans dönemi, Bomarzo Canavar Tema Parkı, 18. yüzyılda Jean Jacques Lequeu'nun inek biçimli mandıra tasarımı (Şekil 5) zoomorfik mimarinin ilk seçkin örnekleri arasında gösterilmektedir (Aldersey ve Williams, 2003).

Şekil 5. Canavar Tema Parkı ve Jean Jacques Lequeu Tasarımlı İnek Biçimli Mandıra (Aldersey ve Williams, 2003)

Mekân, kültüründeki hayvan biçimleri antropomorfik imgelere benzer bir evrim göstererek her dönemin dinamiklerini takip etmiş, dönüşerek yerlerini korumuştur. Bina cephelerinde korkunun simgesi olan bir hayvan soyutlamasından Art Nouvea' da ki hayvan bacaklarına benzer mobilya ayaklarına kadar hayvan figürleri farklı ölçeklerde mimaride sürekli karşımıza çıkmaktadır.

Mimarlık teorisine Bilbao Effect (Bilbao Etkisi) olarak giren Frank Gehry tasarımlı Bilbao Binası balıklardan esinlenilerek tasarlanmıştır (Şekil 6). Gehry imzalı, mimarın daha erken dönemlerinden,

daha ilkel denilebilecek balık görünümlü başka binaları da vardır. (Aldersey ve Williams, 2003). Frank O. Gehry Bilbao Binasının yüzeylerinde parça bazında doğadan çıkışlı formun mükemmelliğine ulaşmak amacıyla metal kullanımını ön plana çıkarmaya çalışmıştır.

Şekil 6. Frank Gehry tasarımlı Bilbao Binası (Aldersey ve Williams, 2003)

Zoomorfik yapılara örnek gösterilen önemli yapılardan biride, dış görünümü ile Armadillo denilen zırhlı bir hayvanı andıran Clyde Oditoryum'dur (Şekil 7). Yapı 1997 yılında açılmıştır. Strüktürel arayışlar içerisinde doğadan yararlanılmış, bina bütünü ile çelik kaburgalar ve kirişlerle desteklenen bir iskelet sistemi oluşturmaktadır (Türkçü, 2009).

Şekil 7. Normen Foster, Clyde Oditoryum, 1997 (Türkçü, 2009)

Le Corbusier'in 1955 yılında, tasarladığı bir başyapıtı olan Ronchamp Şapeli'nin tasarım sürecinde Einstein Kulesi'nde gerçekleştirilen formasyonun kendisine bir esin kaynağı olduğu yorumları yapılmıştır (Powers, 1999). Benzer bir geometrik formasyon mantığına sahip olan Ronchamp Şapelinde eğrisel duvar yüzeyleri, çatı örtüsü ve düzensiz bir yapıda yerleştirilmiş pencere açıklıkları göze çarpmaktadır (Şekil 8). Yapıda sanatın ve mimarlığın aynı potada eritildiği ve dolayısıyla da son derece güçlü bir görsel etkinin yakalandığı savunulmuştur.

Şekil 8. Ronchamp Şapeli ve Boynuz (Powers, 1999)

Fitomorfik Yaklaşımlar

Fito (phyto) bitki, bitkisel, bitkilerle ilgili anlamına gelirken fitomorfoloji (phytomorphology) bitki morfolojosini, biçimlerini inceleyen bilim dalıdır. "Bitki bilim' olarak da bilinen bu dal bitkilerin anatomisini, dış strüktürlerini mikroskobik ve nanoteknolojik seviyede incelemektedir (Anabritanica, 1993).

Batı'da Klasik dönemin ardından en yoğun bitki motifleri Arts & Craft ve Art Nouveau etkisinde tasarlanmış binalarda renk, kıvrım ve doku olarak karşımıza çıkmaktadır. Romantik bir yaklaşımla Klasisizm'e sırtını dönen Art Nouveau sanatçıları ilhamı doğada aramış ve doğaya yaklaşmayı temsil eden bitkilerin organik formlarını kullanmışlardır. Victor Horta, bitkileri nasıl kullandığını "ben çiçeği ve yaprağı attım, fakat onların yolunu sezdirmeden izleyip aldım' şeklinde tariflemiştir (Karagöz, 2007).

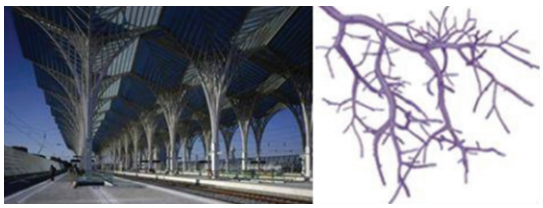
Burada görüldüğü gibi antropomorfik ve zoomorfik yaklaşımların paralelinde bitkiler Yunan ve Roma mimarisinde de süsleme aracı olarak, sonrasında ise fonksiyonel olarak kullanımına başvurulmuş kaynaklardır. Yunan ve Roma mimarisinde kolon başlarında, Art Nouveau döneminde cephelerde görülen bitkisel figürler, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında mikro ve makro ölçekte alıntılar şeklinde mimarlıkta yerini bulmuştur (Şekil 9).

Şekil 9. Korint Sütun Başlığındaki Yaprak Motifi (Url-6)

Hindistan'ın başkenti Delhi'de yer alan Bahai Tapınağı bitkilerden makro ölçekte faydalanmış bir yapıdır (Şekil 10). Lotus Tapınağı' olarak da tanınan bina 1986 yılında tamamlanmış; Hindistan ve civarındaki ülkelerde yaşayan, Bahai inancına sahip kişiler için bir inanç merkezi haline gelmiştir.

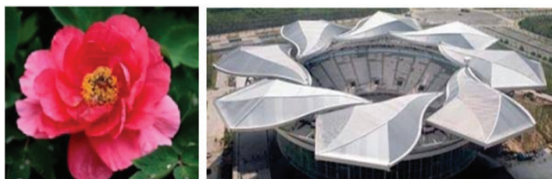
Şekil 10. Delhi'deki Bahai Tapınağı ve Lotus Çiçeği (Url-7)

Ünlü mimar Calatra'nın yapıları da biyomorfi hareketi için çok önemli örnekler teşkil ederken Calatrava' da yapılarının taşıyıcı sistemlerini inşa etmek için bitkilerin, statik yüklere nasıl karşı koyduğunu gözlemlemiş, gövde ve dallanma sistemlerinden öykünmüştür (Şekil 11).



Şekil 11. Santiago Calatrava, Lisbon Orient Tren İstasyonu, Portekiz, 1974 (Url-8)

Çin'in milli çiçeği olarak bilinen Peony'den esinlenerek tasarlanan Qizhong Stadyumu'nda (Şekil 12) bitkisel unsurlar hem fonksiyonel hem de biçimsel olarak kullanılmıştır. Stadyumun üst örtüsünü oluşturan yaprak görünümlü sekiz hareketli metal levha kapandığında yukarı yükselen sıcak hava tekrar stadyumun içine üflenerek ve aynı metal parçalar açıldığında dışarıdan gelen serin hava kontrol edilerek çiçeklerin güneş ve rüzgara göre taç yapraklarını hareket ettirmesi prensibi taklit edilmiştir (Starford, 2005).



Şekil 12. Çin'in Milli Çiçeği ve Qizhong Stadyumu'nun İç ve Dış Görünüşü (Starford, 2005)

Biyomimesis Tasarımda İşlevsel Yaklaşımlar

Mimarlık tarihinde ağaç dallarından, çiçeklere, kristallerden kabuklara kadar daha pek çok analojiden söz etmek mümkündür. Ancak, 20.yüzyılın ortasına kadar karşılaşılan yapılarda esinlenilen, uyarlanan örneğin formla kısıtlı kaldığı görülmektedir. Endüstri devriminden sonra üretimde ve teknolojideki hızlı gelişmeler sayesinde günümüzde doğada karşımıza çıkan bal arası peteklerinin geometrileri, örümcek ağının hafifliğinin yanı sıra yapısal rijitliği, yaprakların güneşe yönlenişi, yarasa kanatlarının kinetiği gibi birçok örnek incelenmeye ve yapılarda kullanılmaya başlanmıştır (Selçuk ve Sorguç, 2007).

Avustralya'nın ilk biyomimesis yapısı olarak bilinen Hidrokarbon (CH2) binası son dönemlerde yapılan en başarılı biyomimesis uygulamalarından biridir (Şekil 13). Projede akkarıncalarından esinlenilmesinin yanı sıra cephe kaplamasının seçiminden başlayarak, suyun nasıl kullanıldığı, güneş enerjisinden faydalanma ve korunma vb. tüm hususlar atmosferik olaylar gibi, belli bir dinamiği olan, sürekli bir süreç olarak ele alınmıştır (Url-1).

Şekil 13. Melbourne'de Bulunan CH2 Belediye Binası (Url-1)

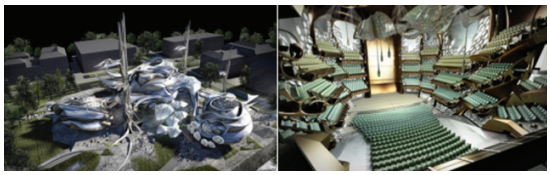
Biyomimesisin daha futuristik bir modeli de Belçikalı bir mimarlık şirketi olan Vincent Callebaut Mimarlık tarafından hayata geçirilmiştir (Şekil 14). Yusufçuk böceği (The Dragonfly) isimli proje New York'un merkezinde, genişleyen nüfusa yönelik olarak bünyesinde barındırdığı bahçelerle yemek ihtiyacını karşılayacak, doğal kaynakları tekrar kullanacak ve biyolojik olarak ayrıştırılabilir atıklar oluşturacak şekilde tasarlanmıştır (Url-1).

Şekil 14 Yusufçuk Böceğinden Esinlenilerek Tasarlanan The Dragonfly (Url-1)

Zari, 1993 yılında Londra'da Nicholas Grimshaw & Partners tarafından tasarlanan Waterloo Uluslararası Terminalini, organizma düzeyindeki biçim/süreç Biyomimesine örnek vermektedir (Şekil 15). Trenlerin terminale girişinde ve ayrılırken, hava basıncı üzerindeki değişikliklere cevap verebilmesi için tasarlanan 400 metre uzunluğundaki kavisli cam üst örtü, pangolinlerin hava basıncı karşısında verdikleri tepkiden esinlenilerek kurgulanmıştır.

Şekil 15. Grimshaw Architects, Waterloo Uluslararası Terminali (Zari, 2007)

Bu bölümde Biyomimesis tasarımda işlevsel yaklaşımlar adı altında verilen örnekler, yapılmış örneklerin bir kısmını oluşturmaktadır ve birçok örneğin olduğunu belirtmek gerekir. Ayrıca gerçekleşmemiş, tasarım aşamasında, gerçekleşmesi olası olan tasarımlarda mevcuttur ve bu tasarımlar Biyomimesis mimarlığına önemli katkılar sağlayan tasarımlardır. Buna örnek olarak Viyana kenti için Hernan Diaz Alonso'nun rehberliğinde Philip H. Wilck tarafından oluşturulan Konser Salonu tasarımı verilebilir (Şekil 16). Bu tasarımda çok katmanlı ve kompleks müzik deneyimleri için fırsatlar sunan farklı malzeme ve farklı geometrik biçimlenme gösteren bir yaklaşım izlenmiştir. Akustik yapısı oluşturulurken biyomimesisten etkilenilerek tasarım kurgulanmıştır. Kulak ya da kas yapısına benzer bir biçimlenme kullanılarak biyolojik kabuk geometrilerinden esinlenilmiştir (Şekil 16). Etkileşimli ve aktif malzemeler sayesinde, enerji açısından kendi kendine yeten bir mekân tasarlanmıştır.



Şekil 16. Philip H. Wilck, Konser Salonu (Url-5)

Doğa - tasarım etkileşiminin sonucu olarak ortaya çıkan biyomimesis, gerek mimarlık alanında gerek diğer disiplinlerde 'yeni' bir açılım sunmaktadır. Doğa – tasarım etkileşimli örnekler gün geçtikçe artmaktadır. Biyomimesis kavramı, mimarlık disiplininin sınırlarını genişleten, potansiyeli geniş, dinamik, çevreye saygılı bir alan oluşturmuştur ve oluşturmaya da devam etmektedir.

Sonuç

Antik çağlardan günümüze insanoğlunun yaşam biçimini, kültürünü inceleyen felsefenin temeli doğa olarak kabul edilmektedir. Yaratıcılığı ve insan emeğini simgeleyen, içinde soluk alıp verdiğimiz fiziki çevreyi biçimlendiren mimari tasarım, doğayla sürekli etkileşim içerisindedir. Doğa ilk çağlardan beri insanlar için ilham kaynağı olmuştur.

19. yüzyıl sonrası, II. dünya savaşı ve modern mimarlık akımları düşünüldüğünde 20. yüzyıl mimarisinin geliştiği koşullarla 21. yüzyılın içerisinde bulunduğu koşulların farklılığı doğal olarak biçimi ele alışta radikal değişimler yaratmıştır. 20. yüzyılda mimaride biçim doğadan etkilenirken, 21. yüzyılda mimari biçim ve doğa ortak bir sürecin unsurları olmaya başlamıştır. 20. yüzyılın başında özellikle Art Nouveau akımı ile doğa görsel esin kaynağıyken, yakın bir dönemde gelişen Organik Mimarlıkta kişiselleşme ve özelleşme kaynağı olarak doğal formlara başvurulmuştur. Bu dönemden itibaren ise teknolojinin doğayı kontrol etmesi değil doğa ile iç içe varlık bulması söz konusu olmuştur.

Günümüz mimarisinde doğadan ve formlarından etkilenme, yeni form arayışları, teknoloji ve bilimi mimariye entegre etme çabaları

mimari tasarımda yeni kapılar açmıştır. Tasarımdaki formlar güncel olan, organik, ekolojik, yaşayan, dinamik, uyum sağlaya bilen, metabolik, biyomimesis, morfogenesis gibi çeşitli "kavramlarla' karşılığını bulmaktadır. Bu kavramlar arayışlarına doğada, doğadaki malzemede ve doğadaki formlarda karşılık bulmuştur. Gelişen teknoloji sayesinde doğa biçimleri analiz edilmekte, bilgisayar destekli programların tasarıma kazandırdığı yazılımlarla doğanın biçimleri yeniden üretilmektedir.

Sonuç olarak, mimarlığın çoğu zaman doğayı taklit etme eğiliminde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ancak bu noktada, doğadan öğrenmede asıl hedefin doğadaki oluşumlar ile biçimsel analoji kurmak olmadığı unutmamalıdır. Nitekim biçim sadece, doğadaki düzeni ve oluşum süreçlerini anlama konusunda bazı ipuçları sunabilir. Ancak bunun ötesinde, süreci de bir boyut olarak içine alan sistemin / düşüncenin ele alınması gerekir. Kısaca, doğadaki sistematiğin anlaşılması büyük önem taşımaktadır.

Kaynaklar

Aldersey, H., ve Williams, 2003. Zoomorphic - New Animal Architecture, London.

Anabrıtanıca, 1993. D'Arcy Wentwoorth Thomson, Aydınlanma Çağı, Cilt: 4, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik AŞ İstanbul; R. Oldenbourg Graphische Betriebe, Münih.

Antoniades, A. C., 1992. Metaphors in Poetics of Architecture, Van Nostrand Reinhold NY, s 29-49.

Benyus, J. M., 1997. Biommicry: Innovation Inspired by Nature, Harper Collins Publishers, New York.

Cevizci, A., 2010. Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul, pp. 128,792.

Eggermont, M., 2007. Biomimetics as problem-solving, creativity and innovation tool. Schulich School of Engineering, University of Calgary.

Gruber, P., 2011. Biomimetics in Architecture, Strauss GmbH, Morlenbach, Germany.

Hasol, D., 1998. Dans Eden Bina, Yapı Dergisi, pp.69-78.

Karagöz, G., 2007. Doğadan Öykünme, Art Nouveau Mimarlığı, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Fakültesi Mimarlık Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Lampugnani, V.M., 1989. Encyclopedia of 20th Century Architecture, Thames and Hudson Ltd., London.

Portoghesi, P., 2000. Nature and Architecture, Skira Editore, Milan.

Powers A., 1999. Nature In Design, Shoestring Press, London, s:66.

Selçuk, S., ve Sorguç, A., 2007. Mimarlık Tasarımı Paradigmasında Biomimesis'in Etkisi. ODTÜ Mimarlık Fakültesi.

Starford, M., 2005. Towards A New Biological Age, Unpublished Thesis.

Türkçü, Ç., 2009. Çağdaş Taşıyıcı Sistemler, Birsen Yayın Evi, İstanbul.

Vıtruvıus, 1998. Mimarlık Üzerine On Kitap, (Çev. Dr. Suna Güven), Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Zari, M. P., 2007. "Biomimetic Approaches to Architectural Design for Increased Sustainability", Sustainable Building Conference, Victoria University of Wellington, Auckland, 1 - 24.

İnternet Kaynakları

Url-1: http://www.arkitera.com/k172-biomimicry-yeni-bir-mimarlik-tarzi-mi.html

Url-2: https://cultureofdesign.wordpress.com/tag/santiago-calatrava

Url-3: http://issuu.com/alkmini_papaioannou/docs/biomorphic_architecture

Url-4: http://happybuildings.blog.com/2012/12/02/dans-eden-ev-prag

Url-5: http://www.evolo.us/architecture

Url-6: http://turkmayasi.tr.gg/Bizans-Anitlari.htm

Url-7: http://en.wikipedia.org/wiki/Lotus_Temple

Url-8: http://en.wikipedia.org/wiki/Santiago_Calatrava

GESTALT BAĞLAMINDA MEKANSAL YAKLAŞIM

Arş.Gör. Mehmet Noraslı
Yrd.Doç.Dr. Rabia Köse Doğan

ÖZET

Gestalt kavramı 20.yüzyılın başında Almanya'da ortaya çıkmış olup; örüntü, şekil, bütün, görünüş anlamında kullanılmaktadır. Parçalara ayrılamaz bir bütünü temsil etmektedir. Gestalt kuramı, görsel algıya dayalı olduğu için görsel sanatların bünyesine de girerek özellikle; içmimarlık, grafik, endüstri ürünleri tasarımı, resim, heykel ve seramik alanlarında alternatif tasarım metodu olarak kullanılmaktadır.

Bu bağlamda, bildirinin giriş kısmında Gestalt'ın tanımına ve gelişim sürecine yer verilerek, çalışmanın amacı ve önemi vurgulanacaktır. Görsel algıda Gestalt'ın kuramsal temelleri ve kuramına göre algısal örgütlenmenin şeklini belirleyen beş ilke üzerinden mekan örneklemleriyle bildiri kapsamında, konu incelenecektir.

1.Yakınlık İlkesine göre, bir görsel düzen içerisinde bulunan elemanlardan birbirlerine daha yakın olanlar birlikte olma etkisi yaratır. Bu etkinin iç mekan örneği olarak, Karim Rashid'in tasarladığı Switch Restorant örnek verilecektir.

2.Benzerlik İlkesine göre, birçok biçim bir arada bulunduğunda benzer olanlar gruplaşır. Bu benzer olma durumu, biçim, renk, doku, ölçü, yön gibi değişkenlerle sağlanabilir. Santiago Calatrava ve RonArad'ın tasarladığı, Mediacite Alış-veriş Merkezinin iç mekan görselleriyle incelenecektir.

3.Şekil-Zemin İlkesine göre, fon ve obje birbiriyle etkileşim halindedir. Fon ve obje aynı anda değil ama sırayla farklı farklı algılanabilir olduğu için, fonda yer alan herhangi bir etki, algıyı tamamen değiştirebilir. Bu metodun iç mekana yansıması, Redbull için Sid Lee tasarım ekibi tarafından yapılan ofisin iç mekan örneği üzerinden incelenecektir.

4.Devamlılık İlkesine göre, insan uzanan bir formu bitiş noktasına kadar devam ettirme eğilimi gösterir. İç mekanda devamlılık ilkesi, Office DA'nın tasarladığı Banq Restorant örneğinde incelenecektir.

5.Kapalılık (Tamamlama) İlkesine göre, bireyler, görsel dünyada algıladıkları uyaranlarda var olan boşlukları doldurarak örgütleme ve bu yolla da kopuk parçalar yerine, bütün bir nesne olarak algılamaya eğilimlidirler. Bu algı ilkesinin iç mekan örneği, Zaha Hadid tarafından tasarlanan Galerie Gmurzynska görselleriyle incelenecektir.

Sonuç olarak, Gestalt kuramının, görsel sanatlar içerisine dahil olup, tasarım sırasında tasarımcının yolunu açacak ve kullanıcıya görsel açıdan farklı estetik mesajlar verebilecek nitelikte alternatif bir metot olduğu örnekler üzerinden değerlendirilecektir.

GESTALT BAĞLAMINDA MEKANSAL YAKLAŞIM

"Dünyayı olduğu gibi görmeyiz, dünyayı olduğumuz gibi görürüz."
FritzPerls, Cesur Sorular, 2007

GİRİŞ

Psikoloji kökenli olan 'Gestalt' terimi 20. yy'ın başlarında Almanya'da ortaya çıkan bir kavramdır. 1940'lı yıllarda Fritz Perls, Laura Perls ve Paul Goodman tarafından geliştirilmeye başlanmıştır ve günümüzde terapi olarak kullanılmaktadır. Gestalt Almanca bir sözcüktür ve tam bir Türkçe karşılığı yoktur. Bu nedenle anlamını tek bir sözcük ile açıklamak mümkün değildir ve örüntü, şekil, bütün, görünüş, anlamına gelmektedir (Korb ve ark. 1989). Gestalt parçalara ayrılamaz bir bütünü temsil etmektedir. Gestaltın ne olduğunu tanımlayabilmek için üç özellikten söz etmek gerekir. Bunlardan ilki bir nesne (veya insan, hayvan, renk ya da herhangi bir şey), ikincisi bu nesnenin içinde bulunduğu ortam veya çevre ve üçüncüsü de bu nesne ile çevrenin ilişkisidir (Daş, 2012). Örneğin bir bıçağın işlevi; bir düğünde pasta keserken, mutfakta salata yaparken ya da karanlık bir odada cinayet sırasında görülebilir yani nesneler bulunduğu ortama göre farklılık gösterebilir.

Mekan; yerde, yeraltında ve yerüstünde, doğal olarak oluşmuş ya da insan tarafından oluşturulmuş, içinden yararlanılabilen boşluklardır (Ünal, 2013).

Mekan kavramına göre, bütün duyu organlarımız bize çevremiz ve içinde yaşadığımız mekanlar hakkında bilgi verir fakat, insan bütün bu bilgileri kavramsal bir görüş dünyasına tercüme eder. (Altan, 1993). Mekan ve mekan algısını, geştalt kuramının parçalara ayrılamaz bütünü temel alan felsefesiyle ilişkilendirdiğimizde, ortaya mekan tasarımı ile Gestaltın, algısal örgütlenmenin şeklini belirleyen ilkelerinin aynı doğrultuda olduğu çıkmaktadır. Gestalt ilkelerine ve Gestaltın görsel algıda parçaların bütünü sağlaması tanımlamasına baktığımızda, mekan tasarımında bir yöntem biçimi olarak kullanılabileceği tanımlaması yapılabilir.

Şekil 1. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Gestalt Çalışması (URL-1)

1.GESTALT KAVRAMININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Gestalt psikolojisi 1910'larda ortaya çıkmış olmakla birlikte, Gestalt terapi yaklaşımı klinik çalışmacı Alman Terapist olan Frederick (Fritz) Salomon Perls ve Laura Perls tarafından geliştirilmiştir (Latner, 1992).

Gestalt terapi yaklaşımının ilk kez literatüre girmesi, Fritz Perls'ün 1936 yılında Çekoslavakya Psikanaliz Birliğine sunduğu "Oral Resistance" çalışması ile olmuştur.1941-1942 yıllarında bu çalışma Fritz Pels, Laura Perls ve Paul Goodman tarafından"Ego, Hunger And Aggression" adlı bir kitap haline getirilmiştir. Gestalt yaklaşımını oluşturan bu ekibe daha sonra Hefferline da katılmıştır. Gestalt Terapi terimi ilk kez bir kitap adı olarak Fritz Perls, Ralph Hefferline ve Paul Goodman tarafından 1951'deyazılan "Gestalt Therapy: Excitementand Growth in the Human Personality" adlı kitapta kullanılmıştır. (Mutlu Tagay, 2010)

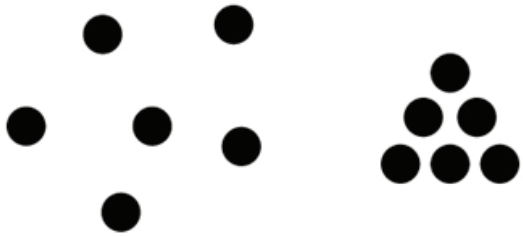
Gestalt terapi yaklaşımının giderek yaygınlaşması ise 1960'lı yıllarda Perls'ün Kalifornya'da Esalen Enstitüsü'ndeki çalışmalarıyla başlamıştır. Bugün için Amerika'da 400'den fazla Gestalt Enstitüsü bulunmaktadır. Ayrıca Avrupa, Asya, hatta Avusturalya kıtasındaki çeşitli ülkelerde terapi eğitimi veren çok sayıda Gestalt Enstitüsü ve merkezi bulunmaktadır. Ülkemizde de 2000 yılında Ankara'da kurulmuş olan Gestalt Terapi Derneği bu konuda eğitim vermektedir. Bu yaklaşım dünyanın pek çok yerinde kullanılmakta ve bu konuda çeşitli toplantılar, konferanslar ve kongreler düzenlenmektedir. İngilizce olarak yayımlanan altı Gestalt dergisi bulunmaktadır. Ayrıca Rusça, Fıransızca, Almanca, İspanyolca, Norveççe ve Portekizce yayımlanan Gestalt dergilerinin yanı sıra Türkçe olarak da Gestalt Terapi Derneği'nin bir yayını olan Temas: Gestalt Terapi Dergisi 2001 yılından itibaren yayımlanmaktadır.(Daş, 2012)

2.GESTALT BAĞLAMINDA MEKANSAL YAKLAŞIM

Görsel algıda bir araya getirilmiş, düzenlenmiş yapı ya da biçim olarak tasvir edilen gestalt, görsel sanat alanında önemli yer tutar (Aydıntan ve Sağsöz, 2009).20. yy'ın başlarında ortaya çıkan ve psikolojik terapi olarak kullanılan gestalt, görsel algı ile yakından ilişki sağlaması neticesinde, iç mekan tasarımlarında farklı metotlarla kullanılmaya başlanmıştır. Bu metotlar aslında,bir araya getirilmiş, düzenlenmiş yapı ya da biçim olarak tasvir edilen gestalt kuramına göre, algısal örgütlenmenin şeklini belirleyen; yakınlık ilkesi, benzerlik ilkesi, şekil-zaman ilkesi, devamlılık ilkesi ve kapalılık (tamamlama) ilkesidir.

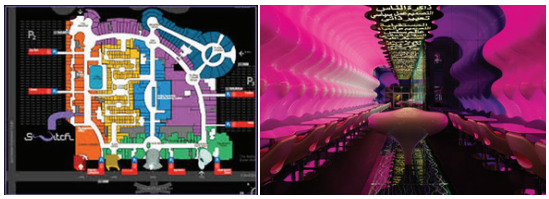
Şekil 2. Algısal Örgütlenmenin Şeklini Belirleyen İlkelerin Şematik Gösterimi (URL-2)

2.1.Yakınlık İlkesi ve Mekansal Örneği: Bu ilkeye göre, bir görsel düzen içerisinde bulunan elemanlardan birbirlerine daha yakın olanlar birlikte olma etkisi yaratır.



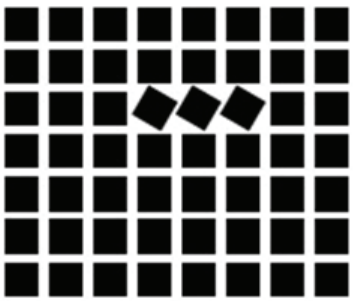
Şekil3. Yakınlık İlkesinin Gösterimi (URL-3)

Karim Rashid'in, Dubai'de tasarladığı Switch Restaurant, gestaltın yakınlık ilkesiyle ilişkilendirilebilir iç mekan örneklerinden biridir. Switch Restaurant'daki mekanı saran, birbiri ardına gelen sürekli ve dalgalı duvarlar, gestaltın yakınlık ilkesini destekler niteliktedir.



Şekil 4 ve 5. Switch Restaurant Planı (URL-4) ve İç Mekan Görünüşü (URL-5)

2.2.Benzerlik İlkesi ve Mekansal Örneği: Bu ilkeye göre birçok biçim bir arada bulunduğunda benzer olanlar gruplaşır. Bu benzer olma durumu, biçim, renk, doku, ölçü, yön...gibi değişkenlerle sağlanabilir.



Şekil 6. Benzerlik İlkesinin Gösterimi (URL-6)

2009 yılında Belçika'da yapılan, Ron Arad'ın tasarımı olan Mediacite Alışveriş merkezinin bölünmüş cam tavan yüzeyi, gestaltın benzerlik ilkesiyle örtüşmektedir.

Şekil 7 ve 8. Mediacite Alışveriş Merkezi Planı (URL-7) ve İç Mekan Görünüşü (URL-8)

2.3.Şekil- Zemin İlişkisi ve Mekansal Örneği: Fon ve obje birbiriyle etkileşim halindedir. Fon ve obje aynı anda değil ama sırayla farklı farklı algılanabilir olduğu için, fonda yer alan herhangi bir etki algıyı tamamen değiştirebilir.

Şekil 9.Şekil-Zemin İlişkisinin Gösterimi (URL-9)

Sid Lee tasarım ekibinin, Amsterdam'da uyguladığı Redbull Ofis binası Şekil-Zemin İlişkisine örnek verilebilir. Ofisin duvar zemininde kullanılan resimler, üç boyutlu donatılarla birleştirilerek Şekil-Zemin ilişkisi oluşturmuştur.

Şekil 10 ve 11. Redbull Ofis Binası Planı (URL-10) ve İç Mekan Görünüşü (URL-11)

2.4.Devamlılık İlkesi ve Mekansal Örneği:İnsanın uzanan bir formu bitiş noktasına kadar devam ettirme eğilimigöstermesi, devamlılık ilkesi ile açıklanır.

Şekil 12. Devamlılık İlkesinin Gösterimi (URL-12)

Office DA tarafından 2008 yılında Amerika'da yapılan Banq Restaurant geniş açıklıklarda uyguladığı esnek ve süregelen formlara sahip bir projedir (URL-13).Bu örnek eğrisel hatlarda ahşap formlarıyla devamlılık ilkesini destekler nitelikte.

Şekil 13 ve 14. BanqRestaurant Plan Gösterimi (URL-14) ve İç Mekan Görünüşü (URL-15)

2.5.Kapalılık (Tamamlama) İlkesi: Bireyler, görsel dünyada algıladıkları uyaranlarda var olan boşlukları doldurarak örgütleme ve bu yolla da kopuk parçalar yerine, bütün bir nesne algılamaya eğilimlidirler. Kapalılık durumu yakınlık ve benzerlikten daha belirgin olarak algılanır (Yardım, 2012).

Şekil 15. Kapalılık (Tamamlama) İlkesinin Gösterimi (URL-16)

Zaha Hadid tarafından Zürih'de yapılan Galerie Gmurzynska, Kapalılık (Tamamlama) ilkesine paralel olarak gösterilebilecek örneklerdendir. Galerie Gmurzynska, kullanılan güçlü geometriler ağır kütleler halinde heykelsi hacimlere dönüşen bir yapıdır (BaşarıkAytekin, 2015). Duvarlardaki konstrat renklerle oluşturulan doluluklu ve boşluklu formlar görsel olarak bir bütünü ifade etme eğilimindedir.

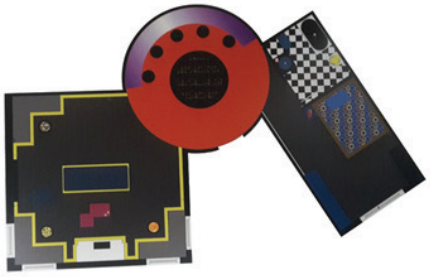
Şekil 16 ve 17. Galeria Gmurzynska Üç Boyut Kütle Gösterimi (URL-17) ve İç Mekan Görünüşü (URL-18)

3. MEKANSAL PLAN ŞEMASI ÜZERİNDE GESTALTIN ANALİZİ

Gestalt algısal örgütlenmenin şeklini belirleyen ilkeleriyle, iç mekan içerisinde ki görünümlerde varlığını hissettirdiği gibi mekansal plan şeması üzerinde de gestaltın ilkelerini görebilmekteyiz.

2013-2014 Eğitim-Öğretim yılı güz döneminde, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, birinci sınıf öğrencileri ile İç Mimari Proje-1 dersi kapsamında, farklı hobileri olan kişilere ait yaşam alanı tasarlanmıştır. Gerçekleştirilen proje çalışmalarının plan şemaları gestaltın algısal örgütlenmenin şeklini belirleyen ilkelerini destekler niteliktedir.

Şekil 18'de belirtilen plan şemasında senaryo gereği, hobisi Türk sanat müziği ve taş plaklar olan bir kişiye yaşam alanı tasarlanmıştır. Dairesel alanın içinde, barın önünde bulunan taburelerin ritmik dizilişinde yakınlık ilkesi görülmektedir.

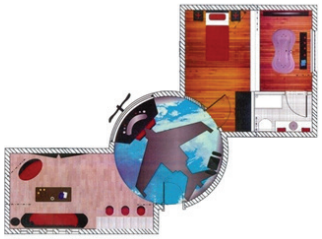


Şekil 18. Yakınlık İlkesine Örnek Teşkil Eden Plan Şeması (Gülşah ÜNER)

Şekil 19'daki plan şemasında, hobisi yoga ve meditasyon olan bir kişiye doğa ve su öğesini kullanarak bir yaşam alanı tasarlanmıştır. Zeminde uygulanan su dalgalarının tekrar eden organik formu benzerlik ilkesini vurgulamaktadır.

Şekil 19. Benzerlik İlkesine Örnek Teşkil Eden Plan Şeması (Tuğba BOZULMAZ)

Şekil 20'de gösterilen plan şeması, hobisi uçak ve uçmak olan bir kişiye yöneliktir. Mekanın ortasında oluşturulan dairesel zemin üzerine uygulanmış uçağın gökyüzü üstünde görünüşü, şekil-zemin ilişkisinin mantığını plan şeması üzerinde kanıtlamaktadır.

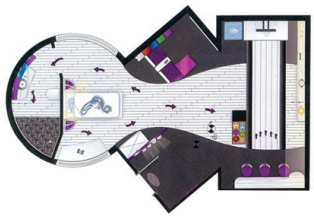


Şekil 20. Şekil-Zemin İlkesine Örnek Teşkil Eden Plan Şeması (Deniz GÜRKAN)

Şekil 21'deki plan şemasında hobi olarak disk jokeylik yapan bir kişiye yaşam alanı tasarlanmıştır. Siyah zemin üzerinde bulunan figür, parçalı formlardan oluşmuştur. Parçaların bir araya gelerek plan formuna anlamlı bir bütünlük kazandırması kapalılık (tamamlama) ilkesine örnektir.

Şekil 21. Kapalılık (Tamamlama) İlkesine Örnek Teşkil Eden Plan Şeması (Hülya İPEK)

Şekil 22'de plan şemasında, senaryo gereği hobisi bowling olan bir kişiye yaşam alanı tasarlanmıştır. Plan şemasında görüldüğü gibi, labut formunun zeminde malzeme farkı ile ortaya çıkarılması, planın bütününe baktığımızda formun görülmesi ve şekli zihnimizin tamamlaması, devamlılık ilkesi ile örtüşmektedir.



Şekil 22. Devamlılık İlkesine Örnek Teşkil Eden Plan Şeması (Burcu GÜVEN)

SONUÇ:

20. yy'ın başlarında ortaya çıkan, gelişen süreçte psikolojik terapi olarak kullanılan gestalt, günümüzde görsel algılamada organizasyon üzerine yapılan tespitlerle tasarım tabanlı olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Gestaltın algısal örgütlenmedeki belirleyici sınıflandırmaları tasarımcı için temel tasarım içeriğine girebilecek bir konu niteliğindedir ve iç mekan tasarımında sıkça uygulanan yöntemlerden biri olmuştur.

Gestaltın bütünü görsel algıda anlamlı hale getirmesi iç mimaride önemli bir nitelik taşımaktadır. Gestaltın algısal örgütlenmenin şeklini belirleyen yasalarını; iç mekan tasarımı, donatı, iç mekan-donatı ilişkisi, malzeme elemanlarının tekrarlı, ritmik, kontrast vb. gibi düzenlemelerle kullanımı ve plan şemalarında algılanan bütünlükte rahatlıkla görebilmekteyiz. Dolayısıyla Gestalt tasarım sırasında tasarımcının yolunu açacak ve kullanıcıya görsel açıdan estetik mesajlar verebilecek nitelikte bir görsel algı yoludur.

KAYNAKLAR:

Altan, İ., Mimarlıkta Mekan Kavramı, İstanbul Üniversitesi Psikoloji Çalışmaları Dergisi, İstanbul, 1993.

Aydıntan, E., Sağsöz A., Grafik Tasarım ve İç Mekan, Mimarlar Odası Trabzon Şubesi Yayınları, Trabzon, 2012.

Başarık Aytekin, E., Sanat ve Mimarlıkta Bir

İfade Aracı Olarak Mekan, Mekan Tasarımında Disiplinler Arası Yaklaşımlar, İstanbul, 2015.

Candeniz, D., Cesur Sorular, Hayat Yayınları, İstanbul, 2000.

Daş, C.,Gestalt Terapi, HYB Yayıncılık, Ankara, 2012.Yardım, S., Bilim Kurgu Filmlerinde

Korb, M. P.,Gorrel, J., Van De Riet, V., GestaltTherapy: PracticeandTheory, Boston, 1989.

Latner, J.,TheTheory of GestaltTherapy, Mexico, 1992.

Yardım, S.,Mekan ve Öğelerinin Biçimlenişiyle Gelecek Algısının Oluşturulması Üzerine Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012.

Mutlu Tagay, Ö.,Gestalt Temas Engelleri Ölçeğinin Geliştirilmesi ve Üniversite Öğrencilerinin Temas Engellerinin İncelenmesi, Doktora Tezi, Ankara, 2012

Ünal, B., Mobil Konutların İç Mekan Tasarımlarının Görsel Algı Açısından İrdelenmesi: Geçici Afet Konutları Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013.

İNTERNET KAYNAKLARI:

(URL-1)http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/ict/?page_id=121&lang=tr#prettyPhoto[gallery2]/0/ (30.08.2015)

(URL-2) http://indigodergisi.com/2013/01/gestaltci-yaklasim-sezgilerin-varligi-tablet-cumlelere-elestirel-bakis/ (28.03.2013)

(URL-3) http://duygubuga.blogspot.com.tr/2012/09/algda-gestalt-ilkeleri.html (27.02.2014)

(URL-4) http://safrni.D8%A7%D9%83%D8%AA%D8%B4%D9%81/switch/ (30.08.2015)

(URL-5)http://www.fastcodesign.com/3028951/12-restaurants-with-mouthwatering-decor#1 (30.08.2015)

(URL-6) http://www.mimaristil.com/wp-content/uploads/benzesme1.gif (27.02.2014)

(URL-7)http://www.archdaily.com/84872/mediacite-ron-arad (30.08.2015)

(URL-8)http://www.ronarad.co.uk/architecture/ (30.08.2015)

(URL-9)https://tr.instela.com/m/gestalt-psikolojisi--i84691 (27.02.2015)

(URL-10)http://zellsee.tistory.com/?page=1139 (30.08.2015)

(URL-11) http://zellsee.tistory.com/?page=1139 (30.08.2015)

(URL-12) http://graphicdesign.spokanefalls.edu/tutorials/process/gestaltprinciples/gestaltprinc .htm (27.02.2014)

(URL-13)http://www.australiandesignreview.com/interiors/661-banq (30.08.2015)

(URL-14) http://v1.world-architects.com/en/projects/39877_banq_restaurant/all/indexAZ(30.08.2015)

(URL-15) http://v1.world-architects.com/en/projects/39877_banq_restaurant/all/indexAZ(30.08.2015)

(URL-16) http://paupdrbolumu.blogspot.com.tr/2013/04/gestalt-ornekleri.html (27.02.2015)

(URL-17) https://www.competitionline.com/en/projects/57148 (30.08.2015)

(URL-18) https://www.competitionline.com/en/projects/57148 (30.08.2015)

ESİNLENME/TAKLİT SINIRLARININ MİMARİ CEPHE TASARIMI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Arş.Gör. Mine Sungur
Ögr.Gör. Kübra Kaymaz

ÖZET

"İnsan her seferinde yeni baştan yaratmak adına sürekli kendisini yok etmelidir"
Theo van Doesburg, 1918

Mimari tasarım veya tasarımın diğer alanlarında faaliyet gösteren kişiler, yaratıcı doğaları gereği gözlem yeteneği gelişkin bireylerdir. Gözlem yapmanın olası etkilerinden biri olan "esinlenme" kavramı, yaratıcı faaliyet neticesi ortaya çıkan eserde etkisini göstermektedir. Teknolojinin gelişmesi, yeni malzeme ve tekniklerin ortaya çıkması ve bilgiye erişimin hızlanması ile daha önceki zamanlara oranla hayatımızı kolaylaştırmaktadır. Teknolojik gelişmelerle beraber bire bir kopya olarak tanımlayacağımız mimari tasarımda "taklitin" yaygınlaşması ve daha az önlenebilir olmasından kaynaklanan sorunlar, tasarım alanları çerçevesince her geçen gün artmaktadır. Mimarlıkta taklitten bahsettiğimizde, taklit edilen görüntüdür, biçimdir, bazen de fonksiyondur. Esinlenme ve taklit çok ince noktada birbirlerinden ayrılırlar. Tasarımda taklit ve esinlenme söz konusu olabilir. Konusu mimarlık olan her tasarım, kendisinden öncekilere belli ölçülerde referans verir, alıntılar barındırır. Keza, doğadan etkilenerek yapılmış birçok tasarım bulunmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken nüans, esinlenme ve taklidin ileri boyutlara giderek, tasarımcının düşünme yetisinin önüne geçmesi ve kopyala yapıştır girdabına sürüklemesidir.

Bu çalışmada; esinlenmenin yaratıcı faaliyette göz ardı edilmeden; tasarımda yeni kapılar açarak değişik yorumlar getirilebileceğine dair farklı ülkelerde ve Türkiye'de yer alan yapılar üzerinden bahsedilmiştir. Öte yandan tasarımda taklidin olumsuz etkileri ifade edilerek; dünyanın çeşitli ülkelerinde neredeyse bire bir kopyası bulunan yapılar ele alınmıştır. Diğer tasarım ürünlerinden farklı olarak mimarlık alanında "yerellik" tasarımda önemli bir girdi oluştururken "olduğu gibi aktarma" ile sahte mimarlığı da ortaya çıkarmaktadır. Böylece sahteyle orijinal yapı arasında küreselleşmeyle birlikte "yersizlik" kavramını desteklemektedir.

Anahtar Kelimeler: Taklit, Esinlenme, yerellik, küreselleşme

GİRİŞ

Teknoloji ve iletişim teknolojisindeki devasa gelişmeler ülkeleri kültür, ekonomi, mimari ve hatta siyasete kadar pek çok alanda birbirlerine doğru iyice yakınlaştırmıştır. Bu yakınlaşmaya olanak sağlayan küreselleşme sürecinde iş gücü, sermaye, teknoloji ve bilgi sınır tanımaz hale gelmiştir. Bu küreselleşme olgusunun mimarlık alanı üzerine etkine baktığımız zaman coğrafya, iklim, kültür ve sosyal yaşam gibi mimari tasarımda olmasa olmaz faktör olan "yerellik" kavramıyla küreselleşme kavramı çatışmaktadır. Küreselleşmeden öte evrensel bir olguya sahip olan mimarlık aynı zamanda kültürel, coğrafyasal ve kentsel özelliğiyle de yerel olma özelliği göstermektedir.

Günümüzde mimari tasarımların özellikle de görsel etkinin daha fazla algılandığı cephe yüzeylerinde teknoloji ve bilgi çağının hızlı ivme kazanmasıyla yapılarda "yerellik" olgusu gün geçtikçe kaybolmaktadır. Dünyanın farklı bölgelerinde benzer hatta tıpa tıp aynı görsel etkiye sahip mimari yapıları görmek artık yadsınamaz bir durumdur. Bu durum aslında yeni bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir. "Esinlenme' ve 'Taklit". Mimaride taklit geleneği süregelen bir olgudur. Taklit, kültür tarihi içinde en önemli yere sahip olan mimari ve güzel sanatların en geleneksel ve aşılamayan yöntemidir. Sanatsal yaratım ile mimari yaratım arasında önemli benzerlikler vardır: taklit, dışavurum, tarz, dil, imge, ortak bilgi, bilinç, eğitim, sekilendirme, güzelleştirme işlevi bunların başında gelir (Gür, 2007).

Esinlenme ya da taklit yoluyla ithal edilmiş denenmiş seçenekler, tasarımcıyı yanlış yapma olasılığının önüne geçmek için gereken gayretlerden kurtarmaktadır. Yani kolaycılığı,

taklit etmeyi seçerek, bir bakıma aidiyet ve kimlik sorunları konusunda da küreselleşme, uluslararası olma gerekçelerine sığınmaktadır (Vanlı, 2007).

Farklı disiplinlerde bile tasarımda esinlenme ve taklit söz konusu olabilir. Doğadaki canlı cansız tüm varlıklar tasarımcılar için bir esin kaynağı olmuş, onları taklit ederek tasarımlarına yön vermişlerdir. Fakat bu çalışmada, esinlenme/taklit kavramları bir mimari yapının bir bölümünün ya da tamamının kopya edilerek/doğrudan taşınarak başka bir mimari yapının oluşturulması ile ilgili söz edilmektedir.

Taklitle gerçek, sahte ile orijinal arasındaki farkların yeniden anlaşılmasında belirleyici olan ortam mimarlığın eleştirel kültürüdür. Eleştirel olarak nitelediğimiz kültür ortamı, temel olarak tasarımın karmaşık yapısını ve doğasını bir bütün olarak algılamaya, tasarım sürecini bütün iç ve dış dinamiklerinin etkileri altında anlamaya ve değerlendirmeye çalışan bir ortamı temsil eder. Bu ortam içinde taklit, doğrudan olumsuzluk ifade eden bir sıfat değil, bağlamsal varoluşu içinde sınırları tartışılması gereken bir olgudur. Bu sınırlar süreklilik oluşturarak tasarımı dönüştürme gücüne sahip bir aktarma biçimi ile, tasarımın anlamını yapay bir algılama ile yok eden, sahte işaret ve anlamlar üreten naif aktarmacılık arasında değişir (Güzer, 2007).

Bu çalışma ile küreselleşmenin farklı boyutlarda mimari biçimler üzerinde nasıl etkilediği gerek dünya gerekse de Türkiye'deki yapılar üzerinden incelenmesi yoluyla araştırılacaktır. Özellikle Internet'in yaygınlaşmasıyla, her türlü görsel veriye çok çabuk ulaşılması göz önüne alınırsa, hem dünyada hem de Türkiye'de, aynı anda etkileme ve etkilenme şansının ne kadar yüksek olacağı açıktır. Bu gerçekliğin saptanması ve bunun önüne geçilerek yerellerde alternatif stratejiler üretmek için duyulan gereksinimleri tartışmayı amaçlanmıştır.

Esinlenme ve Benzerlik

TDK sözlüğünde ilham almak, içine doğmak, mülhem olmak olarak tanımlanmaktadır (URL.1). Eski dilde anlatımı ise "ilham"dır. İlham ise, içe doğan buluş ve yaratış gücü olarak tanımlanabilir. Esinin, yaratım aşamasında neredeyse ilk adım halinde olması, yaratma gücünde esinden ve esinlenmekten vazgeçilemeyeceği olgusunu bizlere hatırlatmaktadır. Neticede yaratım halinde iken karşılaşılan bu duygu durumu, yaratıcı bir eser meydana getiren her kişide bir anlamda ihtiyaç halindedir. Esinlenmek, başka bir deyişle insanın doğal bir davranış halidir. Doğada var olan her şeyden etkilenmek ve ilham almak mümkündür.

Esinlenme eylemini, daha önceden vücuda getirilmiş bir eserden istifade suretiyle, yeni bir eser meydana getirmek; fakat oluşturulan eserin, asıl eserden müstakil olması şeklinde tarif etmek mümkündür (Şengel, 2008). Esinlenme olgusunun özgünlük kavramıyla ilişkisi göz ardı edilemez. Bu noktada tasarımda, sanatta ve mimarlıkta da esinlenmenin doğallığından bahsetmek mümkündür. Yüzyıllardır doğadan esinlenme mimarlığa yön verici olmuştur. Günümüzde sürdürülebilir bir çevre gelişimini sağlamak için esinlenme mimaride yöntem olarak uygulanarak özgün tasarımlar elde edilmiştir.

Güzer'e (2007) göre mimarlık, her zaman sanat ve yaratıcılıkla yakın ilişkili bir etkinlik olarak ele alınmıştır. Tasarım ürünü söz konusu olduğunda orijinal, yeni, özgün, öncü, farklı olmak olumluluğun bir ön koşulu olmuş, "vazgeçilmez bir beklenti" olarak kabul görmüştür. Tersten gidildiğinde de bildik, sıradan ya da kopya olmak, tekrar etmek, taklit etmek, olumsuz çağrışımları olan tutumlardır.

Benzer şekilde mimarlık alanında da sınırsız özgünlükten ya da tamamen özgünlük yoksunluğundan bahsedilemez. Bir mimarın, başka bir mimarın ürününden etkilenmiş olması da tasarlanan eserde özgünlüğün olamayacağı anlamına gelmez. Ancak özgünlük durumunun "derecelerinden" söz edilebilir. Her mimari eser toplumsal bir yapıda ve belli zaman diliminde ortaya çıktığına göre ve her toplumsal ve tarihsel olgu da kendi içinde tek, eşsiz ve bir bütün olduğuna göre ilintili olarak her mimari eserin de kendine has bir özgünlük ve farklılık taşıması beklenebilir. Dolayısıyla bir mimari eserde mutlak özgünlüğün

olmadığını ifade edebilmek her zaman o kadar da kolay değildir. Burada önemli olan özgünlüğün, mimari üründe hangi düzeyde var olduğudur.

Buna karşın Şenyapılı (1999,) "Birçok binada içerik ve teknik yeni/değişik/farklı olmayabilir. Bilinen bir içerik, bilinen teknikler kullanılarak gerçekleştirilmiş olabilir ama biçimlenmesinin "bilinen" olmaması gerekir. Başka binalara öykünen bir mimarlık yapısı "özgün" değildir. Bir başka mimarın biçimleme yaklaşımı uygulandığında, özgünlükten yoksun binalar ortaya çıkması kaçınılmaz" demektedir. Oysa Vanlı (2006) bundan farklı olarak, var olanı kavramanın ve var olandan yola çıkmanın, var olmayanı bulmada en etkin yöntem olduğunu vurgulamakta ve zamanın süzgecinden geçerek kalıcı değerlerini kanıtlamış olan nesnelliğin, yarınlarda var olacak niteliklerin ipuçlarını da sakladığı inancına yakın olduğunu belirtmektedir.

Goff (1968) da, sanatta ve mimarlıkta her şeyin bütünüyle özgün olamayacağı görüşündedir. Ona göre sanatsal ya da mimari eserin üretiminde geçmişe ya da bugüne ait birçok şeyden etkilenilmektedir ve ancak bu etkilenilen şeylerin yorumlanmasıyla özgünlüğe ulaşılabilir. Öteki özgün eserlerden, yeni metotlardan, bilimdeki gelişmelerden yararlanılarak sezgi, ilham, hayal gücüyle özgün ürün elde edilir (Goff 1968). Benzer düşüncelerle Abdi Güzer de (2006) mimarlık söz konusu olduğunda tamamen özgün ve orijinal bir üründen söz etmenin çok kolay olmadığı ve aslında burada tartışılanın bir sınır meselesi olduğunu ileri sürmektedir. Konusu mimarlık olan her tasarım, kendisinden öncekilere belli ölçülerde referans verir, alıntılar barındırır. Öte yandan ona göre mimarlık, diğer tasarım ürünlerinden farklı olarak, sabit bir fiziksel bağlamla birlikte var olur ve anlam kazanır. Bu nedenle "yer" mimarlığın belirleyici girdisi, var olma zeminidir (Özorhon, 2008).

Mimarlıkta özgünlük sadece yapının biçiminde değil aynı zamanda malzeme ve teknoloji kullanımındaki farklılıklar da özgün sonuçlar doğurabilmektedir. Malzemenin mimari üründe nasıl değerlendirildiği strüktürün nasıl yorumlandığı ve farklılığı da bu noktada önem kazanmaktadır. Ayrıca, diğer tasarım ürünlerinden farklı olarak, fiziksel bağlamla birlikte var olan mimarlıkta "yer", önemli bir tasarım girdisidir ve bağlama duyarlı bir tasarım çevreyle kurduğu ilişkilerin önerdiği anlamları ifade ettiği ölçüde özgün olabilmektedir.

Esinlenme, tasarımın hemen hemen her alanında karşımıza çıkar. Tasarım ürünü ne olursa olsun farklı alanlardaki tasarımcılar aynı esinlenme duygusu ile hareket eder. Aydan Balamir'in "Mimaride Esinlenmeler" başlıklı sempozyumunda yaptığı konuşmadan anlaşıldığı üzere tasarım yapma surecinde eseri meydana getiren kişide ortaya çıkan esinlenme ihtiyacı, olağan ve hatta gerekli bir süreçtir. Birçok kaynakta da belirtildiği gibi "iyi fikir bulma" olgusu altında yer alan maddelerde esinlenme, kişiyi yaratıma götüren bir basamaktır. Yaratıcı bir eyleme kişiyi iten, "içe doğma", "yaratıcı coşku" olarak tanımlanan esinlenme, düşünceyi yaşama geçiren, gövdesini bulduran, ona can veren bir çeşit etkilenme, büyülenme sureci olarak hep anlatılmış ve o şekilde yorumlanmıştır (Balamir, 2001).

Esinlenilen şeyden tamamen bağımsız olan başka bir yapıt ortaya çıkıyorsa, esinlenme, yaratıcılığa katkıda bulunmuştur ve her yaratımda bir parça esinlenme vardır kanısına varabiliriz. "Çünkü kişiler yeni bir eseri yoktan var etmemektedirler" (Şengel, 2009). Önemli olan bu yaratımdaki benzerliklerin esinlenilen esere benzerliği derecesidir. Orijinal esere olan yakınlık ve aynılık fark edilir derecede ise burada bir kotu niyet algısı yaratılmış olur. Bu anlamda çalıntı fikir, aşırma, ya da intihal değerlendirmesinde bulunmak oldukça mümkün hale gelir.

Taklit ve Kopya

Yukarıda bahsedilen özgünlük arayışında "t a k l i t" kavramı nerededir? Tasarım, kelime anlamı itibariyle incelendiğinde; işaretlemek, iz bırakmak, damga vurmak, biricik ve tek olmak, belirginleştirmek, ayrıştırmak eylemlerini vurgulamaktadır. Buradaki

biricik olma durumu özgünlüğü anlatmaktadır. Bu anlamda özgünlük, tasarımın kelime anlamı altında geçmekle beraber tasarımı tamamlayan bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Taklit etmeyi, bir şeyin bir kısmının ya da tümünün benzerini üretmek veya benzetmeye çalışma, kopyalamayı ise bire bir, tıpkısını uygulamaya çalışmak, bir şeyin aslına benzetilerek yapılan, düzme, düzmece olarak tanımlayabiliriz. Mimari tasarımda mevcutta var olan yapıyı taklit etme ya da kopyalama eylemi sonucu elde edilen yeni yapı aslında sahte mimarlık ürünü olarak değerlendirilmektedir.

Murat Belge (2005) "Özgün denecek düşünce yaratılamayınca, 'yaratma' nın yerini 'ödünç alma' tutar ve birinin söylediğini başkaları tekrarlamaya başlar. Böylece bu 'düşünce' yaygınlaşınca, bu kadar çok söylenen bir şeyin doğru olması gerektiğine göre, sonunda doğru da 'olmuş olur'." diyor.

Günümüzde internetin yaygın bir şekilde kullanımından ötürü bilgiye ve kaynağa erişim de kolaylaşmıştır. Tasarımcıların bu kaynaklar aracılığıyla, başka tasarım problemlerine çözüm olarak üretilmiş tasarımları doğrudan ve neredeyse hiçbir değişiklik yapmadan kullanması kopya olarak sonuçlanacaktır. Bu farkı ayırt edebilmek ve ortaya çıkarılan tasarımlarda özgün bir duruş sergilemek gerekmektedir. Aksi halde taklit ile oluşturulmuş bir çözümde yaratıcılık etkisi görülememekte ve zamanla basmakalıp çalışmalar ile bağlı bulunan sektör de gelişmekten alıkoyulmuş olacaktır.

Şekil 1 Farklı disiplinlerde orjinal/taklit tasarımlar (URL-2, Şahin, 2010)

Tasarımcılar, yaratıcı yapılarını besleyecek düşünce yöntemleri ile çalışmalı, başkasının çözüm fikri ile yetinmemeli ve her zaman farklı olanı sunmaya çalışmalıdırlar. Yaratıcılığın etkili bir şekilde tasarımlarda yansıması gereği, biricik ve tek olma güdüsü ile çalışmanın sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaratıcı bir bireydeki farklı olanı yakalama güdüsü, hâlihazırda özgün olmayı da beraberinde getirmektedir. Aksi halde karşılaşılacak olan; bir kalıptan türemiş, benzerleri çok ve diğerlerinden ayırt edilemeyecek kadar "aynı" olan bir çözümleme olacaktır.

Dünya ve Türkiye'deki Mimari Cepheler Üzerinden Esinlenme ve Taklit Kavramlarının Değerlendirilmesi

İnsanlar daha iyiyi bulma çabasıyla gerek göçlerle gerekse savaşlarla bir yerden bir yere taşınmaya başlamasıyla, toplumlar arası kültür ve bilgi akışı bu hareketle beraber başlamıştır. Çünkü insan sosyal bir varlıktır. Dolayısıyla toplumlar da birer sosyal kurum olması nedeniyle farklı toplumlarla sürekli iletişim halindedir. Bu şekilde küreselleşme olgusunun belki de ilk adımları atılmış oldu. İlk çağlardan günümüze gelinceye kadar endüstrileşme, teknoloji ve bilgi akışının her geçen gün büyümesi, özellikle 1990'lı yıllardan sonra iyice ivme kazanan küreselleşme kavramı karşısında mimarlığın kayıtsız kalması düşünülemez. Ulaşılmak istenen her türlü bilgiye sanal ortam sayesinde çok hızlı bir şekilde elde etmek mümkündür. Bu bağlamda mimarlık bölgesel bir olgu olmaktan çıkmış, artık sınırları olmayan ve dünyanın her yerinde boy gösterebilen uluslararası bir olgu haline gelmiştir. Kimlik ve aidiyet gibi geleneksel olarak mimarlığın önemli paradigmaları arasında sayılan kavramlar değişmiş, bilişim teknolojileriyle önem ve anlamları sorgulanır hale gelmiştir.

Teknolojinin getirdiği olanaklar sayesinde tasarımcılar artık esinlenme ve ilham verici kaynakların sayısı oldukça artmıştır. Dünya ve Türkiye Mimarlığına bakıldığında form ve cephe düzeyinde esinlenmelerin olduğu belirlenmiştir. Fakat bu esinlenmenin derecesi bazı yapılar üzerinde sınırları aşarak birebir kopya seviyesine ulaşmıştır. Özellikle bulunduğu ülkenin tarihi simgesini içeren her türlü ilgi çekici, popüler mimari yapıların aynısının başka bir yerde yapılması "yer" olgusunu koparmıştır.

Dünya ve Türkiye'deki bazı yapıların esinlenme ve taklit yoluyla yapılmış yeni yapılara aşağıdaki tablolarda yer verilmiştir.

Boston City Hall binasında özellikle brütalizm akımının etkisiyle yatay ve düşey elemanların cephede sıklıkla kullanıldığı yapıda Türkiye'de benzer bir uygulamayı Merih Karaaslan İzmir hükümet konağında uygulamıştır (Tablo 1).

Yapının Adı	Mimarı	Konumu	Yıl
Boston City Hall	Kallmann McKinnell Knowles	Boston, ABD	1963

Yapının Adı	Mimarı	Konumu	Yıl
Aliağa Hükümet Konağı	Nuran - Merih Karaaslan	İzmir Türkiye	1983

Tablo 1. Cephede Yatay ve düşey elamanların kullanımı (URL. 3-4)

Geçmişte de örneklere rastladığımız arkatlarla cepheyi vurgulama Modern Mimaride de kullanılmaya devam etmektedir. Yurt dışında örnekleri bulunan arkatlı cephe öğesi ülkemizde de benzer şekilde kullanılmaktadır (Tablo 2).

Yapının Adı	Mimarı	Konumu	Yıl
Weishaupt Forum,	Richard Meier,	Schwendi Almanya	1988

Yapının Adı	Mimarı	Konumu	Yıl
GOSB Sosyal v İdari Merkezi	Doğan Tekeli Sami Sisa	Kocaeli Türkiye	1999

Tablo 2. Cephenin Arkatlarla Vurgulanması (URL-5- ,Erbay, 2007)

Modern Mimarlıkta yapının yatay dikdörtgen içerine alınması sık kullanılan bir formdur. Jose Louis Sert'in 1935 yılında tasarladığı Casa Del Garraf ile Han Tümertekin'in 2001 yılında yaptığı B2 Evi'nin benzerliği dikkat çekicidir. Yapılar arasında benzerlik olsa da yerellik kavramıyla her iki yapı kendine özgüdür. Çünkü B2 Evi, 2004 yılında dünyanın en saygın mimarlık ödüllerinden biri olan Ağa Han Mimarlık Ödülü'ne layık görülme sebebi yerellik olgusunu yerine getirmesidir (Tablo 3) .

Yapının Adı	Mimarı	Konumu	Yıl
Casa Del Garraf	Josep Lluís Sert	Barselona İspanya	1935

Yapının Adı	Mimarı	Konumu	Yıl
B2 Evi	Han Tümertekin	Çanakkale Türkiye	2001

Tablo 3. Yapının yatay dikdörtgen form içerisine alınması (URL. 6-7)

Wright'ın geometriye olan üstün hâkimiyeti nedeniyle 1947 yılında ait bir kilise tasarımında oldukça keskin ve dik açılı bir cephe tasarlamıştır. Bu formdaki yapının o zamanki teknoloji ile oluşturulabilmesi oldukça zordur. Fakat Wright geometri ve yapım tekniğiyle yapıyı günümüze kadar ayakta tutmayı başarmıştır. Buna benzer şekildeki cephe tasarımı 2002 yılında Türkiye'de tasarlanmıştır (Tablo 4)

Yapının Adı	Mimarı	Konumu	Yıl
Unitarian Church,	F. Lloyd Wright	Winconsin ABD	1947

Yapının Adı	Mimarı	Konumu	Yıl
Metin Karaoğlan E.	D. Tevfik Çiper	Ankara Türkiye	2002

Tablo 4. Cephede keskin ve dik açılarla form oluşturma (URL-8 , Sönmez,2006)

Bauhaus binası cephesinde kullanılan yatay prizma ve bir yüzeyi sağır cephe formu Türkiye'de de yaygın kullanılan cephe formudur. Özellikle birçok kamusal mimarinin yanında sivil mimaride de 1950'lerden sonra kullanılmaya başlanmıştır (Erbay, 2007) (Tablo 5).

Yapının Adı	Mimarı	Konumu	Yıl
Bauhaus Binası	Walter Gropius	Almanya	1926

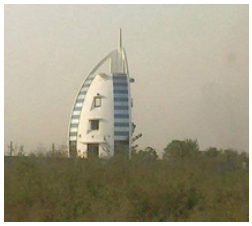
Yapının Adı	Mimarı	Konumu	Yıl
Vakıfbank B. Şubesi	Çoban Bayrak Yertutan Çoba	Ankara	2001

Tablo 5. Bir Cephesi Sağır İzlemi Uyandıran Yatay Prizma (URL- 9,Erbay, 2007)

Yukarıdaki tablolarda Dünyanın farklı yerlerinden esinlenerek Türkiye'de uygulanmış olan benzer örneklere yer verilmiştir. Ancak bu benzerlik derecesi bazı yerlerde sınırları aşarak taklit edilmesi sonucu kopyası ortaya çıkmıştır (Tablo 5).

Orjinal Yapı - Ülke
Burj Al Arab Hotel -Dubai

Taklit Yapı- Ülke
Hindistan

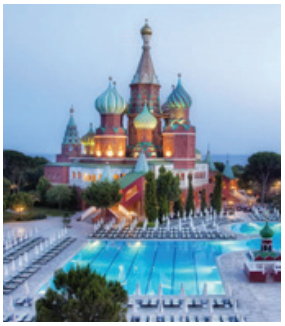


Notre Dame-du-Haut Kilisesi – Fransa

Restorant- Çin

Aziz Vasili Katedrali –Rusya

Otel-Türkiye



Avusturya Kasabası- Avusturya

Çin

Tablo 5. Dünya ve Türkiye taklit Mimari Yapılar (URL-10-11-12-13-14)

SONUÇ

Yerellik, kimlik ve aidiyet sayesinde insan kendini bir kültüre, bir coğrafyaya ait hisseder. Oysa hızlı gelişen teknoloji ve bilgi çağıyla beraber ulusal kimlik kavramı sadece Türkiye'de değil tüm dünyada gerçek bir sorun haline gelmiştir. Hele ki ülkelerin kendine özgü imajlarını yansıtmakta mimarlık yadsınamaz. Çünkü Sidney Opera Binası Avustralya'yı ya da Guggenheim Müzesi ise Bilbao'yu temsil eden yapılardır. Belki bu yapılarda yerellik bulunmasa da onları diğerlerinden ayıran ve kabul gören en önemli noktası daha önce yapılmamış olanın denenmesi ve taklit olmamasıdır.

Çalışmada ifade edilen örnekleri incelediğimiz zaman başarılı mimari yapılar ilerleyen dönemler içerinde benzer fakat kendine özgü biçimde yeniden yorumlanmıştır. Başarılı olanı taklit etmek ile takip etmek arasındaki fark tartışılmayacak derecede büyüktür. Takip etmek, yani örnek almak, başarıya ulaşmak için esas alınması gereken önemli davranışlardan biriyken, taklit etmek ise başkalarının emeklerini çalmak olarak tanımlanabilir. Herhangi bir mimari yapının üzerine kişilerin kendilerinden bir şeyler koyarak yeni bir ürün oluşturmalarının çok hatalı bir davranış olduğu söylenemez. Zaten, esinlenmek için diğer mimari yapıları gözlemlemek olması gereken bir durumdur. Fakat örnek almak ile kopyalamayı karıştırmamak gerekmektedir. Özellikle yerelliği ve yer kavramını mimari tasarımlarda bilinçli olarak kullanılmalıdır.

Sonuç olarak, tasarımın her alanında esinlenmek ilk çağlardan bu yana kullanılan bir yöntemdir. Yaygın bilgi ulaşımı, esinlenme için gereken gözlem kolaylığı sağlamaktadır. Ancak tasarımcıların bu bilgiler aracılığıyla, başka tasarım problemlerine çözüm olarak üretilmiş tasarımları doğrudan ve neredeyse hiçbir değişiklik yapmadan kullanması taklit olarak değerlendirilir. Bu nedenle tasarımcılar, yaratıcılık fikirlerini besleyecek yöntemlerle çalışmalıdır, başkasının çözüm fikriyle yetinmemeli özgün tasarımlar oluşturabilmelidir. Ayrıca tasarımcı mevcut olan tasarımı yeniden yorumlama güdüsü, halihazırda özgün olmayı da beraberinde getirmektedir.

KAYNAKLAR

Belge, M., 2005. Devlete düşman olmak, Radikal Gazetesi, 24.06. 2005.

Balamir, A. (2001). Mimaride Esinlenmeler. Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Bölümü Yayınları. İstanbul

Erbay, M., (2007), "Küreselleşme Etkisi altında Türkiye Mimarlığı" Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi,Trabzon

Gür, Ş. O., 2007. Mimarlıkta Taklit: Eski Türkü-Yeni Aranjman, Mimarlık 333, TMMBO Mimarlar Odası Yayınları, Ankara, 37-40.

Güzer, A. C., 2007. Mimarlıkta Gerçekle Taklidin Sınırları, Mimarlık 333, TMMBO Mimarlar Odası Yayınları, Ankara, 30-32.

Özorhon, İ., F., (2008), "Mimarlıkta Özgünlük Arayışları 1950-60 Arası Türkiye Modernliği" Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Sözmez, F., (2006), "Konut Tasarımı Boyunca Türkiye'deki Organik Mimarlık ve Frank Lloyd"

Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, Ankara

Şahin, S., (2010), "Grafik Tasarımında Esinlenme, İntihal ve Özgünlük İncelemesi" Y.L. Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Sengel, F.C. (2008). Fikir ve Sanat Eserleri Hukukunda İntihal ve Esinlenme. (1.Baskı). İstanbul: Seçkin Yayınları

Şenyapılı, Ö., 1999. Mimarlık (yapılarının) Anlam(sızlığını) Beğeni(yor muyuz), Mimar Anlam Beğeni, YEM Yayınları, s.248, İstanbul.

Vanlı, Ş., 2007. Daha İyisi Yapılamaz Saplantısı: Tarihte Kültürel Ortaklık ve Taklit

Üzerine Düşünceler, Mimarlık 333, TMMBO Mimarlar Odası Yayınları, Ankara, 3-36.

İnternet Kaynakları

(Erişimler Ağustos 2015)

URL-1http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=ilham%20almak&cesit=1&guid=TDK.GTS.535ac1aec54e00.77923435

URL-2 http://plagiarius.de/index.php?ID=42&SETSPRACHE=2

URL-3https://en.wikipedia.org/wiki/Boston_City_Hall

URL-4 http://3.bp.blogspot.com/-Dn3gpBDS3s8/U2ZPXi93s9I/AAAAAAAADq4/1qrodGGUofI/s1600/a%25C4%259Fa+h%25C3%25BCk%25C3%25BCmet+kona%25C4%259F%25C4%25B1.jpg

URL-5 https://www.pinterest.com/pin/422001427557695879/

URL -6 http://www.etsav.upc.es/personals/tih03/anteriors/tardor03/t03s02/grupo04.html

URL -7 http://www.mimarlikforumu.com/showthread.php?t=4395

URL -8 http://www.forconstructionpros.com/article/10686252/green-roof-harmonizes-historic-church-designed-by-frank-lloyd-wright

URL -9 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bauhaus-Dessau_main_building.jpg

URL -10 http://www.sevaltur.com/dubai-turlari-21-urun

URL -11http://www.arabianbusiness.com/jumeirah-may-take-legal-action-over-mini-burj-al-arab-in-india-559740.html

URL -12 http://www.dailymail.co.uk/news/article-2258975/Chinese-fakeaway-How-worlds-famous-buildings--cities--cloned.html

URL -13 www.yerbilgisi.com

URL -14 http://mimi-gallery.com/antaliya-otel-kremlin-palas?p=1

RENK-IŞIK KAVRAMININ EĞİTİM YAPILARINDA İNSAN PSİKOLOJİSİNE ETKİLERİ

Yrd. Doç. Müge Göker Paktaş

Özet

Renk ancak ışıkla var olduğundan; bir mekanı aydınlatırken, kullanılan aydınlatma türü ne olursa olsun, ışığın şiddeti, parlaklığı, rengi, yönü ve gölge oranlarının insanın fizyolojik, psikolojik gereksinimlerini dikkate alarak değerlendirmek gerekir. Tasarımcının görevi, koşullara göre fiziksel ve duygusal kullanım ve beğeni sağlayacak bir mekan yaratmaktır. Duygusal isteklerin ve ihtiyaçların uygun çözümleriyle mekanlardaki insanlar duygusal açıdan tatmin edilebilmelidir. Tasarımcının yaratacağı çevrenin algılanmasında birinci etken olan ışık öğesini bilinçli olarak kullanabilmesi için ışığın fiziksel özelliklerinin yanı sıra psikolojik etkilerinin de iyi bilinmesi gereklidir. Işığın psikolojik etkisi söz konusu olduğunda ışığı gölge ile birlikte ele almak gerekir. Işık-gölge mekanın yaratılmasında, mekana karakter kazandırmada ve anlam yüklemede büyük rol oynayan önemli bir tasarım öğesidir. İnsanların yaşamlarının büyük kısmını geçirdiği mekanlar, içinde yaşayan kişilere ilk önce huzur vermelidir. İnsanın fiziksel gereksinimleri dikkate alınarak, uygun görme, işitme, vb. duyularını harekete geçirecek, alışkanlıklarına uyum sağlayacak mekanlar tasarlanmalıdır. Bir mekan tasarımında, hacmin algılanmasını sağlayan ışığın mekana katkısı, fizyolojik ve psikolojik etkileri iyi bilinmelidir. Işıkla birlikte algılamaya başladığımız rengin, insanda yaratacak psikolojik etkilerinin bir tasarımcı tarafından bilinmesi gerekir.

Bildiride; renk kavramının ışık ile ilişkisi kurularak, eğitim yapıları, içmekan uygulamalarında elde edilen sonuçların birey üzerinde oluşturduğu psikolojik etkileri ele alınacak, konu görsel örneklerle desteklenerek sunulacaktır.

Anahtar sözcükler: Renk, Işık, İç Hacimlerde Renk, Rengin Psikolojik Etkileri.

PSYCHOLOGICAL EFFECTS OF COLOR AND LIGHT ONCEPTION AT EDUCATION BUILDINGS ON HUMAN BEINGS

Abstract

Although color is obtained with light, we should perceive both physiological and psychological needs at space illumination; at what kind of lighting system we have used included intensity, color, luminosity, proportions of direction and shading. One of responsibility of designer is, creating space to be perfect functions on physiological and psychological needs. Human beings could be satisfied as emotional at spaces under the conditions of suitable analysis on emotional needs and necessities. Using the light as determining factor at designing creative spaces, we should know light's psychological properties furthermore physiological properties. While designing with light we have to deal it by shadow. Light and shadow are important components of design on creating character on spaces. They are important areas, in which human beings spent most of their lives, have to give mostly serenity. We have to design spaces both have necessary psychological needs; also have to active our senses of sight and hearing. Color which we perceive with light and its properties especially psychological effects should be well known perfectly by designers.

On proceeding, the conception of color is formed a relationship with light, under the examples of education buildings and interiors and the results of psychological effects on human beings. The subject will be handled by visual examples.

Keywords: Color, Light, Color on Interior Spaces, Psychological Effects of Color.

Giriş

Eğitim yapıları; bireyin ev ortamından ayrıldıktan sonra girdiği ilk sosyal yapılardandır. Üç yaşına kadar ebeveynlerinin denetimi aldığında eğitim gören birey, bu yaştan sonra içinde kişi sayısı yavaş yavaş artan ortamlara girmeye başlar. Bu yapılardan biri olan eğitim kurumlarında; eğitimine

öğretmenlerle, eğitim seviyesini yükselterek yetişkin bir birey olana kadar sürdürür. Bu aşamaları yaşarken, eğitim alınan mekanlar psikolojik olarak yaşamı etkileyen hacimler olarak sürekliliğine devam ederler.

Aydınlatma, bireyin yaşına göre değişiklik göstermesi gereken fizyolojik bir olaydır. Işık ile var olan renk, bireyi her yaşında psikolojik olarak etkileyen en önemli tasarım öğelerinden biridir. Aydınlatmayı eğitim yapılarında ele alarak bireyin eğitim hayatına kattığı değerleri göz önüne alarak tasarımlara yön vermek tasarımcıların önemli görevlerindendir.

Işık-Renk Kavramları

Işık

Yaşamın vazgeçilmez parçası olan ışık mimaride ilk önce doğal ışığın yorumlanmasıyla etkileyiciliğini gösteriyor. Yüzyıllardır doğal ışık mimarinin vazgeçilmez bir parçası olarak kullanılmıştır. İnsanoğlu yapay ışığı ilk önce ateşin yaydığı ışık ışınları ile tanımıştır. Daha sonra elektrik yardımıyla sağlanan ışık ışınlarının kullanımı ise yaşamımızın önemli bir parçası haline gelerek yapay aydınlatma tekniğinin de gelişimini zorunlu hale getirmiştir. Değişik aydınlatma araçlarının tasarımları, mimaride ve yaşamımızda kullanımını yaygınlaştırmıştır. Yaşamın gece de devam etmesi mimarinin de karanlıkta canlılığının algılanması zorunluluğunu getirmiştir. Önceleri mekanla ilişkisi kurulan ışık, yapay ışığın kullanımı ile binaların iç ve dış yüzeylerinde de yorumlanmıştır. (Halıcıoğlu, F. H., 2001, s. 29-33,28-30).

Cisimlerin görülmesine ve renklerin ayırt edilmesini sağlayan ışık, mimaride göz ardı edilemeyecek bir güçtür. Çünkü ışık, yapıda mekanın var oluşunu belirleyen bir özelliktir (Dalkılıç, N.-Halifeoğlu, F.M., 2003). Işığın; binaların mimari estetik bütünlüğünü etkilemede de büyük bir önemi vardır. Kent atmosferinde ve mimaride yarattığı etki ile aydınlatmanın önemi, binaların gündüz ve gece imajının insanüstünde yarattığı farklı algılamalarla oluşturduğu etkide görülebilir. Bir binanın gece kimliğinin vurgulanmasında mimarinin etkileyiciliğini sağlayan kontrastlar, malzemeler, renkler, hacimler kısacası estetik değerler aydınlatma teknolojisindeki gelişmelerin katkısıyla zenginlik kazanmaktadır (Halıcıoğlu, F. H., 2001, s. 29-33,28-30).

Renk

Renk; ışığın oluşturduğu fiziksel ve psikolojik bir olaydır. Rengin etkisi; düşen ışığın spektral yapısına, rengi geçiren veya yansıtan maddelerin yapısına, her insanda var olan beyindeki renk alıcılarına, göze ve beyne bağlıdır. Doğru renk oluşumu ancak bu sistemin düzenli çalışmasıyla meydana gelir.

Göz bir cismi bütün olarak göremez. Parçaların yan yana gelmesiyle oluşturduğu şekil sayesinde bütünlük varmış gibi hisseder. Gözün görüş açısı kişiden kişiye değişir. Bir cismin görünür olabilmesi için ya kendisinin bir ışık kaynağı olması ya da başka kaynaklardan aydınlanıyor ve bu ışığı yansıtıyor olması gerekir. Bir cismin üzerine düşen ışık; ışınlarının bir kısmını yutar, bir kısmını yansıtır. Cisim hiç ışık yansıtmıyorsa siyah, hepsini yansıtıyorsa beyaz görünür. Aslında beyaz ve siyah renk yoktur. Çünkü hangi ortamda olursa olsun yansıma sürekli olduğundan, beyaz da bu yansımalardan etkilenerek değişikliğe uğrar. Cisimler, üzerine gelen ışınların, bir kısmını emerler diğer kısmını yansıtırlar. Beyaz cisimler en çok ışığı yansıtanlar, siyah cisimler en çok emen cisimdirler.

Renkli bir ışığın yaptığı etkiyi iki değişik rengi karıştırarak vermek de mümkündür. Fizik bakımından arada fark vardır, ama psikolojik olarak durum değişmemektedir. Renklerin karışımı, birbirlerini tamamlamaları, saydam ve donuk renkler, renkli yüzey ile çevresi arasındaki ilişkiler gibi olaylar fizik bakımdan bir özellik göstermezler ama psikolojik yönlerden belirli temelleri bulunmaktadır ([Işıngör, M.-Eti E.-Aslıer M., 1986). Renkler en büyük dalga boyundan en küçüğe doğru sıralandığında, beyaz ışık, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor birleşiminden oluşur. Sıralama en büyük dalga boyundan küçüğe doğrudur. Gün ışığının bileşiminde en küçük dalga boyuna sahip olan ışıma mor'dur.

Nesneler üzerine düşen ışık ışınları karşısındaki davranışlarına bağlı olarak renk, özelliklerini farklı görünümlerde ortaya koyarlar. Belli bir rengi tanımlamak için Amerikan Optik cemiyeti (O.S.A.) tarafından belirlenmiş üç ayrı nitelik vardır: Renk türü, doygunluğu ve parlaklığı.

a. Renk türü; 'Renk' sözcüğünün bilimsel karşılığıdır. Kırmızı, sarı, yeşil ve mavi başlıca türleridir. Oranj, mavi-yeşil ve mor ise ikinci derecede türlerdir. Tür, rengin en dikkate değer niteliğidir. Bir rengi dalga boyu anlamında tanımlamayı mümkün kılan faktördür. (I.C.I.) sistemi bu esasa dayanır. En uygun şartlarda insan gözü 200 türü ayırt edebilir.

b. Doygunluk; rengin saflık ölçüsüdür. Bir rengin içerdiği tür miktarını işaret eder. Yüksek derecede doygun renk, en kuvvetli, en parlak ve en canlı görünendir. Tersine doygunluğun en az olduğu hal, rengin nötr griye yaklaştığı haldir.

c. Parlaklık; renklerin açıklık ve koyuluğunun ölçümüdür. Siyah ve beyazın içerdiği gri skalada açık renklerin parlaklığı yüksek, koyu renklerinki ise düşük kabul edilir. Oysa halk dilinde parlaklık, renk terminolojisine göre farklılıklar gösterir. (Örneğin; bir itfaiye arabası kırmızısı genel olarak parlak olarak anılırken bunun terminolojideki değerlendirilmesi parlak değil doygundur.)

Rengin Psikolojik Olarak Algılanma Süreci

Renk; biyolojimizi ve psikolojimizi etkiler. Renk ile insan psikolojisi arasında önemli bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi bireyin kültür düzeyi, sosyo-ekonomik durumu, sağlık durumu, geçmişi, anıları, anlık psikolojik durumu, yaşı, yaşadığı coğrafi konumu ve bulunduğu mekanın etkisi belirlemektedir.

Renkler, bireylerin duygu, düşünce ve eylemlerinde değişiklikler yaparak, onları doğrudan etkilemektedir (Öztuna, 2007, s. 88). Leonardo ve Holbein renk kavramını; "maddi bir gerçekliği olan ve bütün değerini kendinde taşıyan güzel bir madde" olarak tanımlamıştır (Wölfflin, 1985, s. 66).

Isaac Newton 1666'da, cam prizma kullanarak yaptığı renk deneyleriyle, her rengin farklı bir hızda cam prizmadan geçerken değişik dalga uzunluğuna sahip olduğunu görmüştür. En uzun dalga uzunluğuna sahip olan kırmızı, daha kısa dalga boyuna sahip olan mordan daha hızlı bir şekilde camdan içeri girer. Işık olmadan rengi görmek mümkün değildir. Çünkü objelerin kendi başlarına renkleri yoktur. Renk olarak algıladığımız şey, ışık ışınlarının yansımasıdır (Öztuna, 2007, s. 88-89).

Arnheim'a göre; sıcak renkler kan basıncını yükseltir, soğuk renkler düşürür. Konuya ilişkin olarak Kandinsky de şunları söylemiştir: Renk psişik bir titreşim uyandırır. Fiziksel görme hemen ikinci bir olay olarak psikolojik tepkiyi uyandırır. Sıcak kırmızının uyarıcı bir etkisi vardır. Çünkü kana benzemektedir, yarattığı izlenim acılı, üzücü olabilir. Burada renk, renk üzerine üzücü etki yapan başka bir fiziksel olayı canlandırmaktadır. Kandinsky'ye göre açık sarı bize ekşi ve asitli bir izlenim vermektedir. Çünkü bize bir limonu düşündürmektedir (Kandinsky, 1969).

Renk tek başına mesaj verebilir, davranışları yönlendirebilir ve insan fizyolojisi üzerinde etkiye sahiptir. Renkler değişik coğrafya ve kültürlerde farklı anlamlar ifade ederler ve izleyenler üzerinde birçok değişik duygular uyandırabilirler. Bunların bir bölümü kişisel, bir bölümü ise genellenebilir duygulardır. Renk aynı zamanda soyut kavramları ve düşünceleri simgeleştirmekte, hayal dünyasını, istekleri ve arzuları dışa vurup; zaman ve mekanı hatırlatmakta ve görsel yanıtlar üretebilmektedir (Mazlum, 2011, s.127-128).

Renk aynı zamanda fizyolojiye etki eden bir alternatif tıp aracıdır. Rengin tıp tarihi ile ilişkisine bakıldığında Ortaçağ'da sinir sistemi ile ilgili tedavilerde mor ve açık tonlarının sakinleştirici, doğanın rengi olan yeşilin canlandırıcı, sarı ve turuncu tonlarının kan ve iç organların hastalıklarına karşı, kırmızının üşüme ve ısı kaybını önleyici birer ilaç gibi kullanılmışlardır. Günümüzde tıp, renklerin hastalıklar üzerinde doğrudan etkisini reddediyor olmasına rağmen, psikoloji üzerine etkilerini tartışmasız kabul etmiştir. Ruh sağlığı ve fiziksel sağlığın çok yakın ilişkide olduğu bilindiğinden ışık-renk ilişkisinin vücut sağlığı açısından önemi göz ardı edilemez. Işık göz ile temas ettiğinde, tüm vücudu harekete geçiren "heyecan, depresyon, sinirsel refleksler", vb. duyular oluşturur.

Ruh sağlığı düzgün bireyler tüm renkleri, özelikle de sıcak renkleri kendilerine yakın bulurken, ruh sağlığı düzgün olmayan bireyler soğuk renkleri tercih etmekte ve hangi renk olursa olsun tüm renklere genelde olumsuz tepki vermektedirler. Sağlıklı psikolojiye sahip bireyler; dış etkenlere "açık, sosyal ilişkileri kuvvetli", duygusal hayatlarında "sıcak, güçlü ve kolay etkilenebilen" duygulara sahip, beyinsel fonksiyonları hızlı ve uyumlu insanlar olurken, diğerleri; "dünyadan kopuk, yeniliğe adapte olamayan, kendilerini rahatça ifade edemeyen, duygusal hayatlarında soğuk, hareketleri her şart altında kontrollü" insanlardır. Yapılan çeşitli araştırmalar sonucunda insanların yaşları ilerledikçe görme bozuklukları artsa bile, renkler ve tonları arasındaki farklılıkları iyi derecede ayırt ettikleri kaynaklarda belirtilmektedir.

Mekan

Yapay çevreyi oluşturan bir alt kademeler ise mekânlardır. Hacim, bir mekan veya mekanlar sisteminin örtülmesiyle ortaya çıkan katı cisimdir (Silverstein, 1993). Hacim; mekan, insanın yasam deneyimleriyle oluşturulan, üç boyutta sınır öğeleriyle algılanıp tanımlanan, salt boşluklardır. Mekanı insansız, insanı da mekansız düşünmek imkansızdır. Kişiler tarafından boşlukta hareket halinde ya da durur halde bile olsa bireysel tanımlı mekan kurgusu yapılarak, belli bir sınır tanımlanır. Mekanın bugüne kadar çok çeşitli tanımları yapılmıştır. İnsan, içinde yaşadığı boşluğu tanımlanabilir kılar, dolayısıyla mekân insanın içinde yaşadığı yaşamsal çevredir.

Mekanların başarılı bir niteliğe kavuşması ölçü biçim, renk, doku gibi tasarı öğelerinin vurgulanması, kullanıcıların alışkanlıklarına, tepkilerine, içgüdülerine, cevap verecek şekilde düşünmesi gerekliliği unutulmamalıdır. Mekan kişiyi istenmeyen fiziksel (soğuk, güneş, karanlık… vb) toplumsal ve psikolojik etmenlerden koruyarak, kişiye güvenli bir ortam yaratma özelliğine sahip olmalıdır. Mekanın fiziksel değerleri ile birlikte kendisini oluşturan öğelerin nitelikleri de mekanın çevre içinde etkin bir karakter taşımasını sağlamalıdır. Böylece mekan için yaşanılabilirdik ve yaşam kalitesi sürekliliği kazanacaktır (Schulz, 1974).

Mekanın Algılanmasında Çevresel Etkenler

Bireyin çocukluğundan itibaren belleğinde biriktirdiği çeşitli veriler; önce aile içinde aldığı eğitim, sonrasında okul yaşamı boyunca edindiği bilgiler ve geri kalan yaşamını sürdürdüğü süreç içinde kazandığı deneyimlerin bir araya gelmesinden oluşmaktadır. İçinde yaşadığımız mekanlar; sahip oluğumuz kültürel birikimlerin bir sonucu olarak bireyin kendi tercihleri doğrultusunda seçilmiş alanlardır. Bireyin yaşamının ilk yıllarında aile içinde geleneksel yaşam biçiminin bir sonucu olarak belleğinde yer eden mekanlar, kişiler ve olaylar gelecekteki yaşamını sürdürmek için ihtiyaç duyulan temel bilgilerin oluşmasını sağlamaktadır. Kültürel birikim sonucu; yaşamsal alışkanlıklar bireyin tasarım konusundaki tercihlerini doğrudan etkilemektedir. Yaşamımızın büyük çoğunluğunu geçirdiğimiz iç mekanların; hacim içi eylemlerin ve fonksiyonların belirlenmesinde, buna bağlı olarak genel gereksinimleri saptamak ve kullanım alanlarının oluşturulmasında coğrafi konum, iklim, kültür vb. etkenlerin dikkate alınarak tasarım sürecinin başlanması sağlanır.

Eğitim Yapılarında Mekan Organizasyonu

Çağımızda okullar bir öğrenme yeri olarak tanımlanmakta ve okullardaki öğrenmenin etkili bir biçimde gerçekleştirilmesi beklenmektedir. Bütün okullar, gerekli ortam ve koşullar sağlandığında, uygun bir eğitim ve öğretim hizmeti sağlayabilir; iç ve dış çevrelerinde yapılacak iyileştirmelerle etkili ve başarılı bir öğrenmeyi gerçekleştirebilirler.

Okullar, ülkemizdeki ve dünyadaki toplumsal, kültürel, teknolojik ve ekonomik gelişmeleri yakından izleyip, benimseyip, genç nesillere aktararak toplumun gelişimine katkıda bulunurlar. Okulların hem toplumun mevcut kültürünü koruması ve yaşatması hem de kendisiyle birlikte içinde bulunduğu toplumu geliştirmesi ve değiştirmesi beklenmektedir. Bu nedenle okulların hareketli ve dinamik yapılar olması gerekir. Bu dinamizm ise, okullarda yeterli fiziki mekânların oluşturulmasıyla mümkündür (Atabay).

Eğitim yapıları konusunda yapılan araştırmalar; eğitim yapıları tasarımının, öğrenci performansını arttırıp, öğretim ve öğrenimde daha yaratıcı bir

yaklaşım sağladığını göstermektedir. İngiltere'de yapılan bir araştırmada, sermaye yatırımının çalışanlar üzerinde, öğrencilerin motivasyonunda ve verimli öğrenim üzerinde etkisi olduğunu ortaya çıkartmıştır. Öğrenci performansı, başarı, davranış ve yapılı çevre arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmada, iyi tasarlanmış binalardaki sınav sonuçlarının normalden %11 daha yüksek olduğu ortaya çıkmıştır.

Doğru bir tasarım süreci; kamu hizmetlerinin ulaştırılmasını kolaylaştırarak, üretkenliği arttırmaktadır. Bir okulda, oyun bahçesinin ve okul holünün tekrar tasarlanması gözetmenlerin ortak alanlarda oynayan çocukları izlemesini kolaylaştırmaktadır. Bu, öğlen yemeği arasında gereken gözetmen asistan sayısını sekizden beşe düşürürken, tasarruf edilen para doğrudan eğitim giderlerine eklenebilmektedir. Belirlenen öngörülere göre tasarlanan eğitim yapıları başarı oranını yükseltirken, aynı zamanda sadece tasarımın iyi eğitimi garantileyememektedir. Ancak, kötü tasarlanmış bir eğitim yapısı; belirli bir seviyenin üzerine çıkmakta olan eğitim standartları önünde bir engel olabilmektedir (Tuncer, 2009).

Eğitim Yapılarında Renk Kullanımı

Mimari mekanlardan biri olarak okulları ele aldığımızda kullanılan renklerle kullanıcıların renk tercihleri arasında bir ilişki görülür. Kullanıcılar yani genç öğrenciler, aslında sert ve koyu renkleri tercih eder, yaşları büyüdükçe ve beğenileri değiştikçe renk tercihleri daha çeşitli hale gelir. Renk Psikolojisi Enstitüsü'nden Henrich Frieling, 5-19 yaşları arasında 10000 öğrenci üzerinde yaptığı çalışmalar sonunda şöyle bir sonuca varmıştır: Siyah, gri ve koyu kahverengi, 5-8 yaş arası çocuklar tarafından reddedilmiş, onların yerine kırmızı, turuncu, sarı ve mor renk tercih edilmiştir. 9-10 yaş arası çocuklar ise griyi, koyu kahverengiyi, siyahı, pastel yeşili ve maviyi reddederken kırmızıyı, kırmızı- turuncuyu ve mavi-yeşili tercih etmişlerdir (Şekil 1). 11-14 yaş arası çocukların tercihi ise mavi ve turuncu olmuştur. Günümüzde okullarda, öğrencilerin kendilerini daha rahat hissedebilmeleri için genelde parlak ve açık renkler kullanılmaktadır (Şekil 2). Koridorlar çoğunlukla sarı ve onun gibi açık tonlarda boyanıp kapılarda kullanılan renklerle mekanda hareketlilik sağlanmıştır (Şekil 3). Sınıflar da eğer serin kuzey ışığına açıksa sıcak tonlarda, sıcak güney ışığına açıksa soğuk tonlarda boyanır. Okullarda kullanılan renklere bir genelleme yapamayız ama renklerin öğrenciler üzerindeki etkileri açısından aydınlatmayla da ilgili olarak yukarıda anlatılan renklerin kullanımına sıklıkla rastlanmaktadır (Ankara, 2011, s. 10-12).

Şekil 1- Şekil 2- Eğitim kurumlarında renk kullanımı (Paktaş, 2014)

Şekil 3- Eğitim kurumlarında renk kullanımı (Paktaş, 2014)

Bulunduğumuz coğrafik bölgenin özelliklerine göre gelişen iklim değişiklikleri ve buna bağlı gelişen gökyüzünün yaydığı aydınlık miktarı her ülkede farklılık göstermektedir. Buna bağlı olarak kuzey yarımküreye yakın yer alan ülkelerdeki renk deneyimleri ile güzey yarım kürede bulunan ülkelerin renk algıları göz ardı edilmemelidir.

Şekil 4- Eğitim kurumlarında renk kullanımı (Paktaş, 2014)

Her iki bölgede yaşayan toplumların iç mekanlarında ve renk uygulamalarında da benzer etkiler görülmektedir. Doğu kültüründe yine parlaklığı fazla olan renkler tercih edilirken, Batı kültüründe yer alan ülkelerde çeşitli renklerin bir arada görülmesine rağmen parlaklığı daha az olanların tercih edildiği ortaya çıkmaktadır. Bireyin yaşadığı coğrafi konuma göre farklılık gösteren insan psikolojisi yaşadığı iç hacimlerdeki renk seçiminin bir araya gelmesiyle davranışsal farklılıklar gösterebilmektedir (Şekil 4). Yine doğu ülkelerinde bulunulan coğrafi konum gereği, sıcak iklim ve buna bağlı olarak dış mekanlardaki sıcak renklerin hakim olduğu renklilik insanları daha sıcak kanlı, heyecanlı, hızlı, çabuk tepki verme ve ani yükselip-alçalan duygusal değişikliklere neden olmakta, batı ülkelerinde coğrafi konum gereği, soğuk iklim ve buna bağlı olarak dış mekanda yer alan soğuk renklerin hakim olduğu renklilik insanların daha soğuk kanlı, sakin, yavaş ve geç tepki verme gibi davranışlara neden olmaktadır. Tespit edilen bu davranışları dengeleme amacı ile bireyin yaşadığı hacimlerde uygun renk seçimleri yapmanın gerekliliği ortaya çıkmaktadır. O nedenledir ki; çevresel ve kültürel renkliliğin çok olduğu Doğu ülkelerindeki iç hacimlerde dengeyi sağlamak amacıyla, özellikle yaz aylarında doygunluğu azaltılmış renkler tercih edilirken, Batı ülkelerinde kış aylarında doygunluğu arttırılmış renkler tercih edilmektedir.

Sınıflarda Renk Kullanımı

Sınıflar, dikkati dağıtmayacak renklerle tasarlanmalıdır (Şekil 5). Hacimlerin renklendirilmesinde, daha açık ve canlı renkler kullanılmalıdır. Bunun yanında fazla gözü yoracak beyaz gibi parlak tonlar ve çok açık renkler de tercih edilmemelidir.

Şekil 5- Atölye/sınıflarda renk kullanımı (Paktaş, 2014)

Çok Amaçlı Salonlarda Renk Kullanımı

Spor amaçlı, beden eğitimi ve kültürel faaliyetler için okul binalarında planlanan hacimlerdir (Şekil 6). Bu hacimlere yerine göre dikkat çekici etkiye sahip renk tasarımları yapılabilir. Bunun yanında dış hava şartlarına açık olmaları nedeniyle renk tasarımları kullanım amaçlarına uygun olarak yapılmalıdır (Ankara, 2011, s. 10-12).

Öğretmen Odalarında Renk Kullanımı

Okullarda öğretmenlerinin ders saatleri dışında oturacakları, çalışacakları, öğrencilerin eğitim aşamalarını kendi aralarında tartışabilecekleri, öğrenci aileleri ile konuşacakları, eşyalarını koyacakları bir mekan olarak, öğretmen odalarının kurum içinde çok çeşitli fonksiyonları vardır. Öğretmen odası, okulun idare bölümüne yakın bir konumda yer alarak, sınıflara yakın olarak genel organizasyonda yerini alır. Odanın boyutları, öğretmen sayısına bağlı kalınarak programlanır. Hacmin, mümkün olduğunca gün ışığından yaralanır olması, buna uygun renk seçiminin yapılmış olması dikkate edilmesi gereken önemli öğelerdir. Bu mekanlarda seçilecek renkler, birey üzerinde dinlendirici ve sakinleştirici etkilere sahip olmalıdır.

Şekil 6-Eğitim kurumlarında renk kullanımı (Paktaş, 2014)

Sonuç

Rengi sadece ışık var olduğu zaman algılayabildiğimizden, ışık olmayınca en renkli objeler bile rengini kaybederek "siyah" renkte görünür. Renk kontrolünün dikkatli yapılması, algılanabilir ve anlaşılabilir hacimlerin tasarlanmasında uygun parlaklık kontrollerinin oluşturulmasında etkin rol oynamaktadır. Mevcut var olan ışığa göre çevresel etkenler belirlenerek seçilen renk, aynı zamanda hacme karakter kazandırarak farklı bir anlam yüklemiş olacaktır.

Öncelikle renk dairesinde yer alan temel renklerin özelliklerini iyi bilmek, her bir rengin fizyolojik olarak bedenimize etkilerini iyi kavramakla mümkün olacaktır: Heyecan verici bir renk olarak bilinen kırmızı tüm renklerin içinde en baskın renk olarak karşımıza çıkmaktadır. Parlak turuncu "heyecan verici", açık turuncu "haykırma" duygularını bizde uyandırırken; "hayat dolu, enerjik, sosyal olma" gibi ifadeleri de içinde barındırır. Sarı; saf tonu ile diğer bütün renkler arasında en çok "mutluluk" veren renktir. Etrafına "sıcaklık, neşe, telkin etme" duygularını verir. Yeşil; "dinlendirici, huzur verme" duyularını hissetmemizi sağlayarak, yaşamın doğal yanını simgelemektedir. Rahatlatıcı bir etkiye sahip mavi; kırmızının sahip olduğu sıcaklık ve heyecan verici etkisinin tam tersi olarak karşımıza çıkmaktadır. Durgun bir renk olan mor; "asil, ağırbaşlı, seçkin olma" gibi anlamları bizde çağrıştırdığı gibi bazı tonlarında "nezaket" gibi anlamları da çağrıştırabilir.

Bütün bu bilgilere sahip olmamıza rağmen, farklı gelenek ve kültürlerde kullanılan renkler bireyin bulunduğu konuma göre değişiklik göstermekte, bu konu eğitim kurumları göz önüne alındığında konunun önemi daha da artmaktadır. Eğitim alan kişilerin yaş aralıklarına göre değişen fizyolojik ve psikolojik değişiklikler hacmin kullanıcısı tarafından öğrenme eylemini pozitif etkileyecek biçimde organize edilmeli ve renklendirilmelidir. Bir hacimde soğuk renk kullanarak yaratılan hacimsel etki, sıcak renk kullanıldığında oluşan etkiden farklı olup; eğitim kurumunun yer aldığı coğrafi bölge ve iklim şartları dikkate alındığında ortama uygun, doğru olan renk seçimi ile bireyin psikolojinin doğru etkilenerek, gerekli olan fizyolojik ihtiyaçlarını doğru biçimde karşılayacağı yadsınamaz.

Kaynaklar

Atabay, S https://www.ted.org.tr/TR/Genel/BelgeGoster .aspx?F6E10F8892433C 1B43FF44EA474750BABA90

Dalkılıç, N. & Halifeoğlu, F.M. (2003). Geçmişte Geleneksel Diyarbakır Mimarisinde Kullanılan Aydınlatma Elemanları. II. Ulusal Aydınlatma Sempozyumu ve Sergisi Bildirileri, Diyarbakır.

http://www.emo.org.tr/etkinlikler/aysem/etkinlik_bildirileri_detay.php?etkinli kkod=29&bilkod=310

Paktaş, E. (2014). Özel Fotoğraf Arşivi, İstanbul.

Halıcıoğlu, F. H. (2001). Işığın Binaların Mimari Estetik Bütünlüğüne Gizemli Etkisi. Aydınlatma Sempozyumu, TMMOB Elektrik Mühendisleri Odası İzmir Şubesi, s. 29-33, 28-30, İzmir.

Işıngör, M.-Eti E.-Aslıer M. (1986). Resim I, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Web Ofset Tesisleri, Ankara.

Kandinsky, W. (1969). Du Spiritüel Dans I'art, Editions Dencel, Paris.

Mazlum, M. (2011). Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 31, 127-128, Kütahya.

Schulz, C. N. (1974). Syteme Longuquie de I2Architecture, Charles Dessart et Pierre Mardaga, Bruxelles.

Silverstein, M. (1993). The First Roof; Interpreting a Spatial Pattern, Dwelling, Seeing and Designing (D. SEAMON editörlüğünde), Albany, State University of New York Press.Tuncer, B. (2009).

http://v3.arkitera.com/g167-basarili-okul-tasarimi.html?year=&aID=2949Öztuna, H. Y. (2007). Temel Tasarım Öğeleri-Renk. Grafik Tasarım- Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 8, 88-91.

Wolfflin, H. (1985). Sanat Tarihinin Temel Kavramları. İstanbul: Remzi Kitabevi.

(2011). Bina Durumu Renk Tasarımı, TC Milli Eğitim Bakanlığı, İnşaat Teknolojisi, Ankara.

TÜRKİYE'DE İÇ MİMARLIK EĞİTİM PROGRAMLARININ GELİŞTİRİLMESİ

Öğr.Gör. Nilay Özsavaş
Doç. B. Burak Kaptan

Özet

Eğitim, belirlenen amaçlar doğrultusunda gelişme için düzenlenen planlı etkinlikleri kapsamaktadır. Meslek eğitimi ise seçilen alanda meslek bilgisi, geliştirilmesi ve uygulanması konusunda kişiye planlı bir aktarım yapılarak gerçekleştirilmektedir. Türkiye'de Yükseköğretim Kurulu ile üniversitelerin belirlediği programlar çerçevesinde eğitim yürütülmektedir. Yakın tarihlere kadar standart bir yapısı olmayan eğitim, Bologna Süreci ile yükseköğretim alanında yeniden yapılanmakta ve eğitim programlarının yapısı düzenlenmektedir. Türkiye'de İçmimarlık alanında yapılan düzenlemelerde mesleğin gerektirdiği içerik ve konular açısından bazı eksikliklerin olduğu görülmektedir. Bu eksiklikler mezun olan içmimarların farklı bilgi ve yeterliklerinin olması sonucunu doğurmaktadır.

Bu çalışmada Türkiye'deki içmimarlık eğitim süreci ve bu sürecin gelişimi irdelenmekte, İç Tasarım Akreditasyon Konseyi'nin (CIDA: The Council for Interior Design Accreditation) ölçütleri bu alanda kapsamlı değerlendirme sağlamaktadır. Yöntem olarak, CIDA'nın belirlemiş olduğu ölçütlere göre Türkiye'deki İçmimarlık, İçmimarlık ve Çevre Tasarımı eğitim programları incelenmekte ve eksiklikler belirlenmektedir. Bu ölçütlere göre insan merkezli tasarım, küresel bakış, yönetmelikler, renk ve işbirliği konuları zorunlu ders olarak çok sayıda programda görülmemektedir. Bu eksikliklerin giderilmesi içmimarlık eğitimini ve meslek gelişimini sağlayacağı için önemlidir.

Anahtar Kelimeler: İçmimarlık, Eğitim, Akreditasyon, Eğitim Programları, CIDA.

Abstract

Education includes development of organizing planned activities with the specific purpose. Professional education occurs to make a planned transfer in selected areas about professional knowledge, development and practice. In Turkey, education is conducted within the frame of determined programs by Council of Higher Education and universities. Until recently, education does not have a standard structure, with the Bologna Process higher education is restructured and education programs are organized. It is seen that there are some deficiencies in regulation of Interior Design field, in terms of content and topic as required by the profession in Turkey. These deficiencies lead to different knowledge and proficiency between graduated interior designers.

In this study, it is examined that interior design education process and the development of this process, The Council for Interior Design Accreditation (CIDA) criteria provide more comprehensive assessment in this area. As a methodology, in Turkey, Interior Design, Interior Architecture and Environmental Design education programs are analyzed and deficiencies are determined according to the criteria of CIDA. Based on these criteria; human-centered design, global perspective, regulations, color and collaboration issues are not seen in many programs as a must course. Overcoming these deficiencies is important for interior design education and professional development.

Keywords: Interior Design, Education, Accreditation, Education Programs, CIDA.

1.Giriş

Meslek eğitiminde bireysel gelişimden çok meslek gelişimi ve meslek kültürü ön planda tutularak eğitim süreci hazırlanmaktadır. Bu nedenle mesleki yeterliklere sahip bir meslek adamının yetiştirilebilmesi için eğitim sağlayan kurumların belirli niteliklere sahip olması beklenmektedir. Bir meslek için doğru eğitim; yeterli koşulların sağlanması, doğru donanıma sahip eğitmenlerin olması ve meslekle ilgili doğru bilginin aktarılmasını sağlayacak bir programın düzenlenmesiyle gerçekleşmektedir.

İçmimarlık, iç mekanı kullanıcının fiziksel ve psikolojik gereksinimlerine uygun olarak tasarlarken, aynı zamanda estetik ve işlevsel

bakımından da değerlendirmektedir. 1983'te Uluslararası İçmimarlar Federasyonu'nun (IFI) belirttiği ve federasyona bağlı tüm örgütlerinde kabul ettiği tanıma göre içmimar/tasarımcı;

- İç mekanın işlev ve niteliğine ilişkin sorunları tanımlayan, araştıran ve yaratıcı bir biçimde çözen,
- İç mekanla ilgili program yapma, tasarım analizi, mekan planlama, estetik ve şantiyede iş takibi gibi hizmetleri, özelleşmiş bilgiler kullanarak yerine getiren,
- İç mekan yapı bilgisi, bina sistemleri ve bileşenleri bilgisi, imar yönetmelikleri bilgisi, donanım, malzeme ve mobilya bilgisine sahip,
- Yaşam kalitesini artırmak, kullanıcıların sağlığını ve rahatını korumak, güvenliğini sağlamak amacıyla bir iç mekanın tasarımına ilişkin şemalar, çizimler ve belgeler hazırlayan kişidir.[1]

Günümüzde iç mekan kullanımı, geçmişe göre daha fazla öneme sahip olmaktadır. İnsanlar, günlük yaşamlarında zamanlarının çoğunu iç mekanlarda geçirmektedir. Bu nedenle kullanıcıların gereksinimleri, istekleri ve beğenileri önemli hale gelmektedir. İçmimarlık, bu duruma odaklanan ve insanı merkeze alarak hizmet sunan bir meslek alanıdır. Bu durum sadece iç mekanın fiziksel yapısını değil, insan psikolojisini de etkilemektedir. Bu durumda iç mekanı tasarlayan ve düzenleyen meslek eğitiminin çağın gerekliliklerini izleyen ve toplumun kültürüne uygun bir yaklaşım sergileyen biçimde olması gerekmektedir.

2.İçmimarlık Eğitim Tarihi

İçmimarlığın profesyonel anlamda meslek olarak ilk uygulamaları ve ilk eğitim programları 20. yüzyıl başlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde oluşmaya başlamaktadır. Aynı zamanda içmimarlığın iki farklı anlayışı yansıttığı görülmektedir: İçmimarlık (Interior Architecture) ve İç Tasarım (Interior Design). Tate (1986, s.235), "bu iki yaklaşım; ilgi alanı ve detay düzeyi gibi kaygılarının büyüklüğüne göre ayrılmıştır. Biri daha çok nasıl göründüğü ile ilgilenirken, diğeri işlev kaygısı duymuştur" diye ifade etmektedir. Bu iki tutum farklı eğitim modelleriyle uluslararası düzeyde günümüze kadar taşınmaktadır. Bu süreç içinde iki farklı anlayışı yansıtan eğitim kurumları, mesleğe ait bilgi, hak ve sınırlılıkları düzenleyen meslek kuruluşları ve eğitimin niteliğini denetleyen akreditasyon kuruluşlarının oluştuğu belirtilmektedir.

İç mekan kullanım ve tasarımı başladığı dönemlerde tüm sanat ve tasarım dallarında olduğu gibi bir zanaat olarak görülmektedir. 17. yüzyıl sonunda Ecole des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Okulu) kurulmasıyla akademi sistemine geçilmektedir. İçmimarlığın kurumsallaşmaya başladığı 20. yüzyılın ilk yıllarında Bauhaus ekolü hem eğitimi hem de uygulamaları etkilemektedir. "Temel Tasarım" dersi yeniliği ile günümüz sanat ve tasarım eğitimine büyük katkısı olmaktadır. Bauhaus; sanat, zanaat ve mimariyi birleştirmeyi amaçlayarak kurulmaktadır (Malnar ve Vodvarka, 1992, s.173). Bauhaus'un getirdiği en büyük yenilik olan tasarım kavramı içmimarlık mesleğini hem yapısal hem de eğitim açısından etkilemektedir. Erken dönemde iç dekorasyon olan bu mesleğin adı daha sonra "İç Tasarım" olarak anılmaya başlamaktadır. 1980'li yıllarda başlayan profesyonel uygulamalarla birlikte eğitime duyulan gereksinim artarak, yurtdışında ve yurtiçinde akademiler açılmaktadır.

Türkiye'de bu süreç benzer bir biçimde gelişmektedir. "Beaux Arts" geleneğine dayanan bir eğitim sistemi uygulayan ve Türkiye'deki ilk resmi sanat eğitimini veren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi olan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir (Yücel, 2010, s.22). Bir diğer önemli okul ise "Bauhaus" ekolüne bağlı olan ve Türkiye'de tasarım eğitimine "Temel Tasarım" dersi yeniliği getirmesiyle bilinen, Marmara Üniversitesi olan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'dur (Marmara Üniversitesi, 2015). 1980 sonrası kurulan Hacettepe Üniversitesi ve İ.D. Bilkent Üniversitesi ile içmimarlık programlarında artış görülmektedir.

Buna karşın meslek kültürünün bozulmaması ve gelişimin engellenmemesi açısından eğitim programlarında belirlenen standartlara uygun bir eğitim sürecine gereksinim duyulmaktadır. Bologna Süreci ile birlikte yapılandırılan yükseköğretim alanları içinde, içmimarlığın iki farklı alanda yer

[1]IFI, Definition of A Professional Interior Architect/Designer. http://www.ifiworld.org/#Definition_of_an_IA/D (05.08.2015)

almasıyla oluşturulan farklı eğitim modelleri bu ayrımı belirginleşmektedir. İçmimarlık eğitimi; güzel sanatlar temel alanı ile birlikte, mimarlık ve yapı temel alanı altında sınıflandırılırken eğitim veren okullarda İçmimarlık, İçmimarlık ve Çevre Tasarımı bölümleri olarak yer almaktadır.

İçmimarlık eğitimi alanında çalışmalar yapan kuruluşlar içinde, Avrupa Birliği'nde İçmimarlık alanı ortak platformunu oluşturan Avrupa İçmimarlar Konseyi (ECIA: European Council of Interior Architects) ile ABD'de eğitim alanında yeterlikler konusunda ölçüt belirten İç Tasarım Akreditasyon Konseyi (CIDA: The Council for Interior Design Accreditation) öne çıkmaktadır. Diğer kuruluşlara göre daha kapsamlı ölçütler oluşturan CIDA, içmimarlık alanında bir meslek adamının yeterlik kazanabilmesi için, eğitimle alması gereken bilgi yükünü sınıflara ve kavramlara ayırarak belirlemektedir. Bu sınıflandırmaya göre (Tablo 1), küresel bakış, insan merkezli tasarım, işbirliği, tarih, mekan ve biçim, renk, mobilya ve aksesuarlar, çevresel sistemler, yapı sistemleri ve iç mekan konstrüksiyonu ana ölçütleri oluşturmaktadır.

3. CIDA Ölçütleri

ABD ve Kanada'da içmimarlık eğitimi programlarını akredite eden CIDA, mezun olan ve profesyonel anlamda bu meslekte çalışacak içmimarların eğitim kalite standartlarını belirlemeyi, geliştirmeyi ve içmimarlık mesleğini zenginleştirmeyi ana hedef olarak belirtmektedir. Bu hedefler doğrultusunda 16 ayrı başlıkta sınıflandırılan ölçütler aşağıdaki gibi sıralanmaktadır.

Tablo 1 CIDA Ölçütleri

CIDA: The Council for Interior Design Accreditation (İç Tasarım Akreditasyon Konseyi)		
Ölçüt 1	Amaç, Hedefler ve Müfredat Programı	İç tasarım programı, programın kapsam ve amacını açıklayan bir görev bildirimine sahip olmalıdır. Programın hedefleri bu görev bildiriminden yola çıkılarak elde edilmiş olmalı ve müfredat bu hedeflere ulaşacak biçimde yapılandırılmış olmalıdır.
Ölçüt 2	Tasarım için Küresel Bakış	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar küresel bir bakışa sahip olmalı ve tasarım kararlarını ekolojik, sosyo-ekonomik, ve kültürel bağlamlarda tartabilmelidirler.
Ölçüt 3	İnsan Merkezli Tasarım	İç tasarımcıların işi, insan faktörü, yapı çevresiyle ilişkili davranış bilimi teorilerini bilmektir.
Ölçüt 4	Tasarım Süreci	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar tasarım sürecinin tüm yönlerini, yaratıcı sorun çözümü sürecine uygulayabilmelidirler. Tasarım süreci tasarımcıların karmaşık sorunlar saptayıp incelemelerine olanak sağlar ve insan davranışını iç mekanda destekleyecek yaratıcı çözümler üretmesini sağlar.
Ölçüt 5	İşbirliği	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar çok disiplinli işbirlikleri ve fikir birliği oluşturma süreçlerine girebilmelidir.
Ölçüt 6	İletişim	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar etkili iletişim kurma becerisine sahiptir.
Ölçüt 7	Profesyonellik ve Mesleki Uygulama	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar etik ve kabul görmüş mesleki standartları kullanırlar, mesleki gelişim ve endüstriyel gelişime kendilerini adamışlardır. Yapılı çevreye olan katkılarının değerinin bilincindedirler.

Ölçüt 8	Tarih	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar iç mekan, mimari, sanat ve dekoratif sanatlar konularında bilgilerini tarihi ve kültürel bir içerik çerçevesinde uygulayabilirler.
Ölçüt 9	Mekan ve Biçim	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar iki ve üç boyutlu tasarım, kuram ve prensiplerini uygulayabilirler.
Ölçüt 10	Renk	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar renk prensipleri ve teorilerini bilmelidirler.
Ölçüt 11	Mobilya, Aksesuar, Ekipman ve Bitiş Malzemeleri	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar iç mekan tasarımlarında kullandıkları mobilya, aksesuar, ekipman ve bitiş malzemelerini seçip belirtebilirler.
Ölçüt 12	Çevresel Sistemler	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar aydınlatma, akustik, ısı konforu ve iç mekanda hava kalitesi ilkelerini, yapının kullanıcılarının sağlık, güvenlik, refah ve performanslarını artırmak için kullanırlar.
Ölçüt 13	Yapı Sistemleri ve İç Mekan Konstrüksiyonu	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar yapı sistemleri ve iç mekan konstrüksiyonu konusunda bilgi sahibidirler.
Ölçüt 14	Yönetmelik ve Yönergeler	Başlangıç düzeyindeki iç tasarımcılar iç mekan tasarımı üzerinde etkisi olan kanunlar, yönetmelikler, standartlar ve kılavuzlar konusunda bilgi sahibidir.
Ölçüt 15	Değerlendirme ve İzlenebilirlik	İç tasarım programı, süregelen program gelişimine İç tasarım programı, süregelen program gelişimine değerlendirmesi süreci içerisine girecektir. Ek olarak, program topluma görevi ve gereksinimleri konusunda açık, tutarlı ve güvenilir bilgi sunmalıdır.
Ölçüt 16	Destek ve Kaynaklar	İç tasarım programı program hedeflerine ulaşabilmek için yeterli sayıda fakülte üyesi, yeterli yönetimsel destek ve kaynağa sahip olmalıdır.

Belirtilen ölçütler içerisinden 1, 15 ve 16 içmimarlık ders programının değerlendirilmesini kapsamamaktadır. Diğer ölçütlere bakıldığında;

Ölçüt 2; insan, çevre ve mekan, ekolojik, sosyo-ekonomik ve kültür derslerini,

Ölçüt 3; tasarımda insan faktörü, insan bilimi, ergonomi ve psikoloji derslerini,

Ölçüt 4; proje, atölye, mekan tasarlama derslerini,

Ölçüt 5; çok disiplinli işbirlikleri ve fikir birliği oluşturma derslerini,

Ölçüt 6; anlatım teknikleri, teknik resim, bilgisayar destekli tasarım derslerini,

Ölçüt 7; yapım yönetimi, mesleki uygulama pratikleri ve meslek bilgisi derslerini,

Ölçüt 8; sanat, tasarım, mimarlık ve içmimarlık tarihi derslerini,

Ölçüt 9; temel sanat/tasarım derslerini,

Ölçüt 10; renk bilgisi derslerini,

Ölçüt 11; mobilya konstrüksiyon, mobilya tasarım ve malzeme derslerini,

Ölçüt 12; ısıtma havalandırma, sıhhi tesisat ve çevresel kontrol sistemleri derslerini,

Ölçüt 13; yapı bilgisi, rölöve, restorasyon, iç mekan konstrüksiyonu derslerini,

Ölçüt 14; tasarım hukuku ve yönetmelik derslerini kapsamaktadır.

Bu ölçütler bir içmimarlık programının yeterliliği için gerekli olan mesleki bilgileri göstermektedir. Diğer bir anlatımla bir içmimarlık eğitim programını oluşturacak derslerin ve içeriklerinin bu ölçütleri kapsaması gerekmektedir.

4. Eğitim Programlarının Ölçütlere Göre Değerlendirilmesi

Türkiye'de 2015-2016 Eğitim Dönemi aktif olarak eğitim veren 62 adet İçmimarlık ile İçmimarlık ve Çevre Tasarımı bölümü bulunmaktadır (ÖSYM, 2015). Ancak bu bölümlerden 10'unun ders programı, içerikleri ve bilgi paketlerine ulaşılamamaktadır. Değerlendirmeye alınmayan bu bölümler dışında yer alan 52 bölümün ders programları CIDA ölçütlerine göre değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmede derslerin içerik analizleri yapılarak CIDA ölçütlerinde karşılıkları aranmaktadır. Ölçütlerden 4, 6, 9, 13 yani tasarım süreci, iletişim, mekan ve biçim ile iç mekan konstrüksiyonu ve yapı sistemleri konuları tüm bölümlerde ders olarak yer almaktadır. Bu ölçütleri oluşturan bilgiler, tasarımı buluş yöntemi olarak kullanan her meslek alanı için ortak değerlerdir. Dolayısıyla içmimarlık mesleği gibi mekanı ele alan her meslek eğitimi bu içeriklerle yapılandırılmış meslek derslerine sahiptir. Mekan kavramı gibi farklı meslekler için farklı olguları içeren kavramlar bulunmaktadır. Örneğin, içmimarlıkta mekan kavramı altı yüzü sınırlandırılmış bir iç hacimken, peyzaj tasarımında bu sınırlar dış kavramıyla ilişkilendirilerek kapalılık oluşturmamaktadır. Bu ölçütler dışında diğer ölçütlerin değerlendirilmesiyle oluşan veriler Tablo 2'de yer almaktadır.

Tablo 2 Derslerin Bulunma Yüzdeleri

Ölçüt	İçerik	Ders %
Ölçüt 8	Tarih	96,2
Ölçüt 12	Çevresel Sistemler	90,4
Ölçüt 7	Profesyonellik ve Mesleki Uygulama	88,5
Ölçüt 11	Mobilya, Aksesuar, Ekipman ve Bitiş Malzemeleri	88,5
Ölçüt 3	İnsan Merkezli Tasarım	48,1
Ölçüt 2	Tasarım için Küresel Bakış	30,8
Ölçüt 14	Yönetmelik ve Yönergeler	19,2
Ölçüt 10	Renk	15,4
Ölçüt 5	İşbirliği	0

Ölçüt 8 tarih, ölçüt 12 çevresel sistemler, ölçüt 7 profesyonellik ve mesleki uygulama ile ölçüt 11 mobilya, aksesuar, ekipman ve bitiş malzemeleri büyük oranda ders programlarında yer almaktadır. Bu ölçütlerin içmimarların mesleki yeterlikleri için sektör temelinde etkin bir biçimde gereksinim duyduğu bilgiler olduğu görülmektedir. Oysa ölçüt 2 küresel içerik ile ölçüt 3 insan davranışı, % 50'nin altında kalmaktadır. Bu iki ölçüt içmimarlık için olmazsa olmaz iki önemli veriyi içermektedir. İlki olan küresel içerik çağın gerektirdiği bakış açısı dışında günceli yakalamak ve vizyon sahibi olmak için gereklidir. Bir içmimar mesleği gereği her konuda bilgili ya da bilgiye ulaşabilen ve yaratıcı bir kimliğe sahip olmalıdır. Bunun

yolu da mesleğiyle ilgili küresel bilgiyi ve gelişmeleri izlemesidir. İkinci olan insan merkezli tasarım ise içmimarlığı, tasarımı buluş yöntemi olarak kullanan diğer mesleklerden ayıran önemli bir etkendir. Bir içmimar, mekanı kullanıcı gereksinimleri, istekleri ve beğenileri doğrultusunda yaratıcılığını katarak tasarlamaktadır. Bu nedenle iç mekan kullanıcısı ile yaşar, yaşamayan mekanlar değiştirilmeye ya da başka amaçla kullanılmaya mahkumdur. Diğer bir deyişle kullanıcısı olmayan bir iç mekan bulunmamaktadır. Bu iki ölçütün eksikliği içmimarlık eğitiminde çağın gerektirdiği insan ve yaşam olgularından uzak kalmasına neden olmaktadır.

% 20'nin altında olan iki ölçüt 10 renk ile ölçüt 14 yönetmelik ve yönergeler ise daha vahim bir sonucu göstermektedir. Renk, tasarım anlayışını yansıtan önemli ögelerden biridir. Tasarımda yer almadığında estetik değerler eksik kalmaktadır. Bu durum sadece kullanıcının beğenilerini değil psikolojik etkiyi de eğitim konusu dışında bırakmaktadır. Bir diğer önemli durum ise içmimarın tasarımlarının tek boyutlu hale gelmesine neden olmasıdır. Çünkü renk başlı başına bir değer değil doku ile ilişkilidir. Bu iki kavram malzemenin temelini oluşturmaktadır. Bu nedenle eğitimde malzeme bilgisinin de eksik olduğu görülmektedir. Bunlarla bağlantılı olarak iç mekanın varoluşunu tanımlayan ışık konusunu da doğrudan etkilemektedir. Kısaca renk bilgisi, dokuyla ilişkilendirilerek malzemeyi ve ışık ile ilişkilendirilerek aydınlatma bilgisini bütünleyen bir içeriğe sahiptir. İçmimarların %15,4'lük bir oranı bu bilgi ile sektörde yer almakta ve içmimarlık hizmeti sunabilmektedir. İkinci ölçüt olan yönetmelik ve yönergeler ise mesleğin gerçekleştirilebilmesi için gerekli olan yasal çerçeveyi belirlemektedir. Bunlar içinde Türkiye'de içmimarları temsil yetkisine sahip olan meslek kuruluşu TMMOB İçmimarlar Odası (İÇMO) içmimarın yasal uygulama alanlarını, bu alanlarda nasıl hizmet sunacağını resmi gazetede yayınlanan yönetmeliklerle belirlemiştir. Bunların dışında içmimar tasarladığı iç mekanın işlevine uygun olarak çeşitli alanlardaki yasa ve yönetmeliklere uymak zorundadır. Bunların bir kısmı aşağıdaki gibidir.

1. TMMOB İçmimarlar Odası Ana Yönetmeliği.
2. TMMOB İçmimarlar Odası Serbest İçmimarlık Hizmetlerini Uygulama, Tescil ve Mesleki Denetim Yönetmeliği.
3. TMMOB İçmimarlar Odasının İçmimari Proje Çizim ve Sunuş Standartları Şartnamesi
4. Binaların Yangından Korunması Hakkında Yönetmelik
5. Deprem Bölgelerinde Yapılacak Binalar Hakkında Yönetmelik

6. İş Güvenliği

Bu ölçütler kapsamında Türkiye'de üniversitelerde yer alan İçmimarlık ile İçmimarlık ve Çevre Tasarımı bölümleri eğitim programlarının CIDA ölçütlerine göre değerlendirilmesi sonucu aşağıdaki tablo oluşmaktadır (Tablo 3). Bu tabloda ölçütlere karşılık gelen dersleri eğitim programında bulunduran okullar belirtilmektedir

NO	ÜNİVERSİTE	ÖLÇÜT 2	ÖLÇÜT 3	ÖLÇÜT 4	ÖLÇÜT 5	ÖLÇÜT 6	ÖLÇÜT 7	ÖLÇÜT 8	ÖLÇÜT 9	ÖLÇÜT 10	ÖLÇÜT 11	ÖLÇÜT 12	ÖLÇÜT 13	ÖLÇÜT 14
1	Afyon Kocatepe Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
2	Akdeniz Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
3	Anadolu Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓
4	Atılım Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
5	Avrasya Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
6	Bahçeşehir Üniversitesi			✓		✓		✓	✓		✓	✓	✓	
7	Başkent Üniversitesi	✓		✓		✓		✓	✓		✓	✓	✓	
8	Beykent Üniversitesi			✓		✓	✓		✓		✓	✓	✓	
9	Bursa Orhangazi Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
10	Canik Başarı Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓
11	Çankaya Üniversitesi	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
12	Çukurova Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
13	Doğuş Üniversitesi	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
14	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
15	Gediz Üniversitesi	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓			✓	✓	
16	Hacettepe Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
17	Haliç Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓				✓	
18	Işık Üniversitesi (GSF)		✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓
19	Işık Üniversitesi (MTF)			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
20	İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
21	İstanbul Arel Üniversitesi	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓
22	İstanbul Aydın Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓			✓	✓	
23	İstanbul Bilgi Üniversitesi	✓		✓		✓	✓	✓	✓		✓		✓	
24	İstanbul Esenyurt Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
25	İstanbul Gelişim Üniversitesi			✓		✓		✓	✓		✓	✓	✓	
26	İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi		✓	✓		✓		✓	✓		✓	✓	✓	

NO	ÜNİVERSİTE	ÖLÇÜT 2	ÖLÇÜT 3	ÖLÇÜT 4	ÖLÇÜT 5	ÖLÇÜT 6	ÖLÇÜT 7	ÖLÇÜT 8	ÖLÇÜT 9	ÖLÇÜT 10	ÖLÇÜT 11	ÖLÇÜT 12	ÖLÇÜT 13	ÖLÇÜT 14
27	İstanbul Kültür Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
28	İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
29	İstanbul Teknik Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
30	İstanbul Ticaret Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
31	İzmir Ekonomi Üniversitesi	✓		✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
32	İzmir Üniversitesi	✓		✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓
33	Kadir Has Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓			✓	✓	
34	Karadeniz Teknik Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
35	Kocaeli Üniversitesi	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
36	Maltepe Üniversitesi	✓		✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓
37	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓
38	Nişantaşı Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	
39	Nuh Naci Yazgan Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
40	Okan Üniversitesi	✓	✓	✓		✓		✓	✓	✓	✓		✓	
41	Özyeğin Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
42	Selçuk Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
43	TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi		✓	✓		✓	✓		✓		✓	✓	✓	
44	Toros Üniversitesi	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
45	Yaşar Üniversitesi	✓		✓		✓		✓	✓		✓	✓	✓	
46	Yeditepe Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
47	Yeni Yüzyıl Üniversitesi			✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
48	Zirve Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓
49	Doğu Akdeniz Üniversitesi	✓		✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓	
50	Girne Amerikan Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	
51	Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓
52	Yakın Doğu Üniversitesi		✓	✓		✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	

5. Değerlendirme ve Sonuç

Yapılan analizler sonucunda Türkiye'deki içmimarlık eğitim programlarında meslek yapı taşlarını oluşturan bazı konuların eksik olduğu belirlenmiştir. İncelenen eğitim programları ve CIDA ölçütleriyle değerlendirilmesi sonucu belirlenen 13 ölçütten sadece 4 tanesi tam olarak karşılanabilmektedir. Eğitim programlarında eksik olduğu görülen konulardan tarih ve çevresel sistemler %90'ın üzerinde, mesleki uygulama ve mobilya konuları da %85'in üzerinde yer almaktadır. Fakat insan merkezli tasarım sadece %48,1, küresel bakış %30,8, yönetmeliklerle ilgili dersler sadece %19,2 ve renk konusunda %15,4 oranında ders görülmektedir. İşbirliği konusunda ise hiçbir bölümde ders bulunmamaktadır. Bu durum içmimarlık meslek temelini oluşturan bazı bilgilere yeterli bir biçimde yer verilmediğini göstermektedir.

Bu eksiklikler ele alındığında;

- Mesleki açıdan yeterli bilgiye sahip olmadan mezun olan
- Mesleki gelişimleri izleyemeyen
- Mesleki uygulama bilgisine sahip olmayan
- Mesleki uygulamalara ait yasal gereklilik ve yönetmelikler hakkında bilgi sahibi olmayan
- Tasarımda insan faktörünü sosyolojik ve psikolojik yönden değerlendiremeyen
- İçmimarlıktan ayrı düşünülemeyen renk konusunda gerekli bilgi ve deneyime sahip olmayan
- Renk ile ilişkili olarak doku, malzeme ve ışık bilgisi eksik olan
- Disiplinler arası çalışma ve çok disiplinli işbirliklerine uyum sağlayamayan bir içmimarın, nitelikli mekanlar oluşturamayacağı açıkça görülmektedir.

Çalışmadan elde edilen verilere dayanarak Türkiye'deki eğitim sisteminde bulunan eksiklikler konu ve ders içerikleri olarak belirlenmektedir. İçmimarlık eğitimi için gereksinimleri sağlayacak minimum yeterlik koşulları ortaya çıkmakta ve bir eğitim modeli oluşturmaktadır. Eğitimdeki bu eksikliklerin giderilmesi eğitim programlarının geliştirilmesi açısından önemlidir. Ortaya çıkan bu eğitim modelinin uygulanması meslek kültürünün korunmasını ve mesleki gelişimi sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

CIDA Council for Interior Design Accreditation Professional Standards (2014: 12-27)

http://accredit-id.org/wp-content/uploads/2015/03/Professional-Standards-2014.pdf [Erişim Tarihi: 20.06.2015]

International Federation of Interior Archhitects / Designer (IFI). Definition of A Professional

Interior Architect/Designer. http://www.ifiworld.org/#Definition_of_an_IA/D [Erişim Tarihi: 05.08.2015]

Kaptan, B. B. (2003). 20. Yüzyıldaki Toplumsal Değişimler Paralelinde İç Mekan Tasarımı

Eğitiminin Gelişimi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Kurtich, J., Eakin, G. (1997). Interior Architecture. New York: Van Nostrand Reinhold.

Malnar, J.M., Vodvarka, F. (1992) The Interior Dimension. New York: Van Nostrand Reinhold.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Tarihçe.http://gsf.marmara.edu.tr/fakulte/tarihce/ [Erişim Tarihi: 01.08.2015]

ÖSYM T.C. Ölçme, Seçme ve Yerleştirme Merkezi

http://www.osym.gov.tr/ [Erişim Tarihi: 01.08.2015]

Özsavaş, N. (2011). Türkiye'deki İçmimarlık Eğitimi: Eğitim Süreci, Farklı Eğitim Programları

ve Uluslararası İçmimarlık Ölçütlerine Göre Programların Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Tate, A. (1986). Interior Design In The 20th Century. New York: Harper and Row.

Yücel, Z. (2010). Yüksek İçmimar Selçuk Uçku'nun Sanatçı ve Tasarımcı Kişiliği. Yüksek Lisans Tezi, Paris: American University.

IKEA TASARIMLARININ SÜRDÜRÜLEBİRLİĞİNİN ARAŞTIRILMASI

Yrd.Doç. Dr. Emine Yüksel
Doç.Dr. Murat Kılıç
Yrd.Doç. Onur Ülker

Özet

Bu çalışmada pazarlama politikalarındaki farklılık ve ürün gamındaki modülerlik ile demonte tasarım anlayışı ile dünya devi olmayı başaran IKEA'nın tarihçesi ve ürün felsefesi incelenmiş, mobilyadaki farklılık anlayışı, satış ve pazarlama politikası incelenmiştir. Mobilya ile iç mekan arasındaki dengenin nasıl oluştuğu minimal tasarımların insan hayatını nasıl kolaylaştırdığı ve etkin pazarlama stratejileri ile globalleşmenin nasıl yaşandığı araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: IKEA, Tasarım, Sürdürülebilirlik, Pazarlama

INVESTIGATION OF SUSTAINABILITY IN THE IKEA DESIGN

Abstract

In this study, the modularity of the range of differences in marketing strategies and product range of the product phlosophy and history examined the world managed to become giant IKEA, furniture differences in understanding, how sales and marketing policies were examined. Furniture and interior design with minimal human life, how does the formation of how the balance between globalization and to facilitate the effective marketing strategies that has been investigated.

Key Worlds: IKEA, Design, Maintainability, Marketing

1.GİRİŞ

IKEA, kurucusu olan Ingvar Kamprad'ın beş yaşında iken yakın komşularına kibrit satmaya başlamasıyla oluşmuştur. Zamanla gelişen ve dünya çapında kaliteli mobilya satışını başaran tek firmadır. Son yıllarda ülkemizde başarılı atılımlar yaparak 2005 yılında Dünya'da 213.'ü Türkiye'deki ilk mağzasını Ümraniye'de açmıştır. IKEA satış ve tasarım ruhu, büyük bir spektruma sahip iyi tasarlanmış, fonksiyonelliği ve estetiği birleştiren ürünlerin geniş kitlelere ulaşmasıyla oluşmuştur. (Mather 1992). IKEA modelleri genellikle müşteri temsilcileri ile işbirliği yapılarak tasarlanmaktadır, bu durum ürün montajını, yatay ve dikey taşıma işlemlerini müşterilere bırakmaktadır. IKEA nın ürün kombinasyonundaki en büyük başarısı dünya çapındaki taseron üretimine bağlıdır (Barthelemy 2006).

Son zamanlarda IKEA modelinin idelojisi, populer kültüre dayalı yaygınlığı savunan forma gelmiştir. Genellikle ucuz ve hızlı mantığına dayalı politika güdülmektedir. Kendin yap modeli bu durumu kısaca özetlemektedir (Wall 1999:159-162), mesela, bu durum şöyle açıklanabilir değişim yapmak istediğiniz alanları kendi kendinize değiştirin… bu politikanın direkt sonucu, istenilen etkiyi vatandaşların kendi istedikleri gibi yapaması olarak açıklanır (Vinthagen 2006).

Seri üretim yapan firmalar son yüz yılda üretimde ve verimlilikte göze çarpan gelişmler sağlamıştır. Bu çalışmalar malesef yapı ve mobilya sektörüne tam olarak yansımamıştır. Bunun pek çok nedeni vardır, fazla mesai çalışma yapılması, sağlıksız ortamlar, düşük kaliteli işçilik ve üretim olarak açıklanabilir (Xue et al 2007; Love et al 2004; Tserng et al 2006). Mobilya sektüründe araştırma yapan bilimadamları genellikle üretim teknolojisindeki uygulamaları geliştirmeyi hedefler (Bresnen ve Marshall 2001) ve yeni üretim modelleri planlarlar. Mesala,toplam kalite yönetimi (TQM), tedarik zincir yönetimi (SCM) ve taşeron üretim yönetimi (Wong ve Fung 1999; Green 1998; Lapinski vd. 2007) mobilya üretimindeki temel çalışma alanlarıdır. Bu çalışma yöntemlerini IKEA en iyi şekilde modellemiş ve başarılı olmuştur.

Özellikle geleneksel zaman-maliyet-kalite paradigmasını çözmek için yeni moddeller üretilmiştir (Koskela 1992) Ballard ve Howell tarafından bu modeller geliştirilmiştir (1994a,

1994b), üretim sistemleri tasarlamak için yeni bir yol geliştirilmiştir bu yeni modelin amacı materyallerin, zaman israfını ve en aza indirmek için planlamalar yapmaktır (Koskela ve Howell 2002). IKEA Grubun mühendisleri geleneksel üretim modellerine yeni yalaşımlar getirmiştir. Söz konusu yaklaşımda hedef görsel prototip teknolojisinin geliştirlmesidir. Dünya üzerindeki en büyük (ve tartışmasız en başarılı) mobilya perakende firması olan IKEA'nın çalışma yöntemi pek çok bilim insanı tarafından incelenmiştir (Klevas 2005), devrimsel stratejisi (Barthelemy 2006) ve yönetim sistemi (Weisbord ve Jandoff 2005) diger sektörlerde çalışan firmalara ilham kaynağı olmuştur. Görsel prototip teknolojisinin temeli mobilya üretim endüstrisine (Slaughter ve Eraso 1997), üretim hattı planlamasına (Tawfik and Fernando 2001) , proje yönetim sistemine (Sarshar vd. 2004; Hobbs ve Dawood 1999; Riese 2006) dayanmaktadır.

Er'e göre (2008) IKEA'nın modern İskandinav tarzı, tasarım anlamında dünyada önemli bir yere sahiptir. Öyle ki bazıları, "IKEA değilse trend değildir" diyecek kadar durumu ileri götürmektedir. Dünyada kendine böylesine yer edinen IKEA mobilyalarının arkasında uluslararası tasarımcılardan oluşan bir ekip vardır. 12 tam zamanlı, 80 yarım zamanlı tasarımcı IKEA için çalışmaktadır, tasarımcıların fotoğrafları, IKEA mağazalarında, tasarladıkları ürünün yanında müşterilere gülümsemekte IKEA böylece tasarımcı ve müşteri arasında duygusal bir bağ kurmaktadır.

Satır'a göre (2008) IKEA'nın çok orijinal, alışılmışın dışında tasarımları bulunmakta, Örneğin; bildiğimiz standart, dikdörtgen prizma bir yapıyı pat diye ortasından bir çukurluk açarak U şekline dönüştürebilmekte ve böylece farklılık yaratmaktadır. Üst tarafını geniş, alt tarafını daha dar bırakarak ortasına bir ayna yerleştirebilir, lavabonun üzerine monte edebilirsiniz. L şeklinde kullanarak, vestiyerin bulunduğu yerde bir dolap haline getirebilirsiniz. Sır sırta iki tane yerleştirip ya da karşı karşıya simetrisini koyup, araya küçük bir ayna yerleştirerek saçınızı tarayabilirsiniz. Ardı ardına koyup, derinliği varsa ayakkabı dolabı olarak kullanabilirsiniz.

Aydın'a göre (2012), Uluslararası bir yapıda etik ilkeler çerçevesinde, sağlam kurum kültürü temelinde, doğru halkla ilişkiler tekniklerini uygulayan ve kitlelere olumlu bir kurum imajı çizen IKEA, örgütsel başarısında tüm dünyada olduğu gibi Türki'yede de kendini ispatlamaktadır. Genel olarak farklı çerçevelerden IKEA incelendiğinde tasarım-pazarlama-satış üçgeninde başarı sağladığı görülmüştür.

2. IKEA'NIN TARİHSEL GELİŞMİ

Aşağıdaki tarihçe IKEA'nın, nasıl altmış yılı aşkın bir süre içinde güney İsveç'in ormanlarından çıkarak dünyanın 40 ülkesinde iş yapan önde gelen bir perakende mağazası olduğunu anlatmaktadır. IKEA'nın hikâyesi, kurucusu Ingvar Kamprad'ın İsveç'in güneyindeki Småland'da doğduğu 1926 yılında başladı. Ingvar, Agunnaryd'ın küçük bir köyüne yakın bir çiftlikte, Elmtaryd'ta büyüdü. Genç bir delikanlıyken bile Ingvar bir iş kurmak istediğini biliyordu.

1930'lar Ingvar Kamprad beş yaşındayken yakın komşularına kibrit satmaya başlar, yedisine geldiğinde bisikletini kullanarak daha uzak çiftliklere ulaşır. Kibritleri Stockholm'dan topluca ucuza alabileceğini ve onları birer birer çok düşük fiyatla satabileceğini ama yine de iyi bir kâr yapabileceğini anlar. Satışları kibritten başlayarak çiçek tohumları, tebrik kartları, yılbaşı ağacı süsleri, daha sonra da kurşun ve tükenmez kaleme kadar çeşitlenir.

1943 IKEA Ingvar Kamprad tarafından kurulur Ingvar Kamprad 17 yaşında iken babası ona çalışmalarında başarılı olduğundan ödül olarak para vermiştir. Ingvar da bunu kendi işini kurmakta kullanır. IKEA kısaltması adı ve soyadının baş harfleri (I.K.) ile büyüdüğü köy ve çiftlik adlarının baş harflerinden oluşur (Elmtaryd (E) ve Agunnaryd (A). IKEA düşük fiyatlı kurşun kalemler, cüzdanlar, resim çerçeveleri, masa

servis örtüleri, saatler, mücevherat ve naylon çorap satmaktadır.

1945 Ingvar Kamprad bireylere doğrudan satış yapmayı düşünür ve böylece yerel gazetelere ilan vererek posta ile sipariş yapanlara mal göndermeye başlar. Ürünlerini teslim etmek üzere tren istasyonuna yerli yapım bir süt kamyoneti ile gitmektedir. 1948 Mobilyanın IKEA malları arasında sunumu Kamprad'ın evi yakınındaki ormanlarda yerli mobilyacılar tarafından mobilya üretimine başlanır. Sonuç olumludur ve ürün gamı giderek genişler.

1951 İlk IKEA kataloğu yayınlanır. IKEA kurucusu, bir katalog yaparak daha fazla mobilya satmayı düşünür. Sonuçta bugün bildiğimiz IKEA kataloğu doğar. 1953 İlk mobilya galerisi İsveç Älmhult'da açılır Bu galerinin açılması, IKEA konseptinin gelişimi için önemlidir çünkü müşteri satın almadan önce ilk kez IKEA ev mobilyalarını burada görecektir. Galeri açma fikri IKEA'nın ana rakibi ile arasındaki fiyat savaşından doğar. İki şirket fiyatları düşürdükçe kalitenin korunması zorlaşır ama IKEA bu galeriyi açarak düşük fiyatlı ürünlerinin işlevlerini ve kalitesini halka açıkça gösterme şansı bulur. Bu yenilik bir başarı olmuştur. Halk, parasına göre en iyi ürünü seçmeye başlar.

1956 "Yassı kutu" içinde demonte mobilya tasarımı IKEA'nın demonte tasarım fikri, rakiplerinin IKEA'yı boykot etmeleri için IKEA'ya mal verenlere yaptıkları baskılar sonucu doğdu. Yassı kutu buluşu ise IKEA'nın ilk çalışanlarından birisinin bir LÖVET masanın bacaklarını sökmesiyle başladı. Böylece masa araca kolay sığacak ve taşıma sırasında hasar görmeyecekti. Bu buluştan sonra yassı kutu ve demonte fikirleri, konseptin bir parçası olur. 1958 İlk IKEA mağazası İsveç'te açılır Älmhult'daki ilk IKEA mağazası ev mobilyalarını içeren 6.700 metre karelik bir yerde açılır. O tarihte İskandinavya'nın en büyük mobilya mağazasıdır. Gillis Lundgen, TORE çekmeceli dolabı tasarlar... En eski IKEA çalışanlarından Gillis Lundgren, IKEA'nın mutfak imalatçılarından birisini ziyareti sırasında IKEA mutfaklarında kullanılan basit ve pratik dolap biçimlerini farkeder ve bundan esinlenerek aynı düşünceyi tüm ev mobilyalarına uygulamayı düşünür. Älmhult'a döner dönmez oturur ve TORE çekmeceli dolabı tasarlar. 1960 İlk IKEA restoranı İlk IKEA restoranı İsveç'te Älmhult'daki IKEA mağazasında açılır.

1961 Ürün testleri başlar IKEA İsveç test standartlarını kullanarak ürün kalite testlerine başlar. ÖGLA sandalye piyasada ÖGLA kafe sandalyesi IKEA'nın biçim, işlev ve fiyat konsepti dikkate alınarak piyasaya çıkar. Bugün kompozit plastikten ve daha az taşıma maliyeti ile üretimi devam etmektedir. 1962 Marian Grabinski MTP kitaplığı tasarlar MTP kitaplık çağdaş bir klasik haline gelir ve yıllar boyu çok sayıda taklidi yapılır. Bu ve diğer ahşap ürünlerin geliştirilmesi, 1960'larda IKEA ile cila satıcıları arasındaki güçlü ilişkilerin gelişmesinin nedeni olmuştur. Bu ilişkiler bugün de devam etmektedir ve çoğu insanın alım gücü az olduğu için bu durum düşük fiyat politikası sürdüren IKEA için önemlidir. 1963 IKEA Norveç'te İsveç dışında ilk IKEA mağazası Oslo'da açılır. 1965 En büyük IKEA mağazası İsveç Stockholm'de açılır IKEA'nın 31.000 metre karelik amiral gemisi Kungens Kurva'nın açılışında binlerce kişi kuyruk olur. Mağaza, New York'un Guggenheim Müzesi'nden esinlenilen dairesel bir tasarıma sahiptir. Mağazanın başarısı, bir "kendi-işini-kendin-gör" deposu açılışına götürür. IKEA'nın yeni bir konsepti doğmaktadır. Diğer taraftan müşterilerin düşük fiyatla kaliteli mutfak aletlerini satın alabilecekleri Accenten adlı bir mağaza açılır. 1968 Sunta, kendi damgasını vuruyor Bu pahalı olmayan, çabuk eskimeyen ve işlenmesi kolay malzeme IKEA'ya çok uygundu. 1969'da mimar Åke Fribryter PRIVAT kanepeyi tasarlar. PRIVAT, sunta üzerine beyaz lake iskelet ve tekstil tasarımcısı Sven Fristedt'in kahverengi çiçek desenli kreton kumaşından yapılma bir kılıftan oluşuyordu. Bu kanepe, düz çizgilerinin

güzelliği ve inanılmaz düşük fiyatıyla çok başarılı bir ürün olur.

1969 IKEA Danimarka'da İlk IKEA mağazası Kopenhag'da açılır. 1973 IKEA İsviçre'de İskandinavya dışındaki ilk IKEA mağazası Zürih'te açılır. Mobilyada jean kumaş kullanılır TAJT çok işlevli yataklı kanepe IKEA'nın nasıl farklı şeyler ürettiğini gösteren bir çok örnekten birisidir. Başka bir sanayide kullanılan düşük maliyetli hammaddeyi kullanarak dayanıklı ve düşük fiyatlı bir ürün yaratılmıştır. Bu kez kahraman jean'dir! 1974 IKEA Almanya'da İlk IKEA mağazası Münih'te açılır. İsviçre'deki başarı bugün IKEA'nın en büyük pazarı olan Almanya'da hızlı bir gelişmenin de yolunu açar. Görenlerin hayretle baktığı SKOPA sandalye Olle Gjerlöv-Knudsen ve Torben Lind'in birlikte tasarladığı SKOPA sandalye için imalatçı seçmek çok kolaydı. Gerçi bu seçim bazılarını çok şaşırttı. Çünkü bu sandalyenin, esasında plastik kova üreten bir imalatçı tarafından üretilmesine karar verildi. Böylesine alışılmışın dışında bir üretimin ise tasarımın şekil ve işlevini tehlikeye atmasına izin verilmedi.

1975 IKEA Avustralya'da İlk IKEA mağazası Sidney'de açılır. 1976 IKEA Kanada'da İlk IKEA mağazası Vancouver'de açılır. POEM piyasada (bilinen adıyla: POÄNG) Daha sonraları evrim geçirerek POÄNG adını alan bir diğer IKEA klasiği, katmanlı ahşaptan yapılan rahat koltuk POEM doğar. Bir Mobilya Satıcısının Vasiyetnamesi Ingvar Kamprad "Bir Mobilya Satıcısının Vasiyetnamesi"ni kaleme alır ve 1976'da yayınlatır. Bu eser IKEA'nın vizyonu ile iş fikrini belgelemektedir ve IKEA'nın gelişimi ve yaşamı üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. 1977 İlk IKEA restoranı İlk IKEA restoranı İsveç'te Älmhult'daki IKEA mağazasında açılır. 1978 BILLY kitaplık doğar. BILLY kitaplık bir IKEA klasiği olarak ürün yelpazesine katılır. 1979 IKEA Hollanda'da İlk IKEA mağazası Rotterdam'da açılır. 1980 KLIPPAN kanepe – Bir diğer IKEA klasiği KLIPPAN kanepe hem çocukların tüm işkencelerine dayanacak kadar sağlam hem de uzun masallar sırasında uyuyup kalacakları kadar yumuşaktır. Kılıfını çıkarıp makinede yıkayabilirsiniz. LACK sehpa geliyor Bu düşük fiyatlı ve kullanışlı sehpa, oda kapılarında kullanılan bir teknikle üretildiğinden normalden çok daha sağlam ve daha hafiftir. "Karkas-kaplama" denilen bu sandviç tekniği yıllardır bir çok IKEA ürününde kullanılmaktadır.

1981 IKEA Fransa'da İlk IKEA mağazası Paris'te açılır. 1982 IKEA Grubu oluşuyor IKEA Grubu oluşur. Grubun sahibi, merkezi Hollanda'da bulunan Stitchting INGKA Foundation adlı vakıftır. LACK serisi genişliyor LACK sehpayı tamamlaması için LACK raflar tasarlanır. 1984 IKEA Belçika'da İlk IKEA mağazası Brüksel'de açılır. STOCKHOLM serisi mobilyalar piyasaya çıkar IKEA mobilya tasarımlarında huş ağacı, deri ve kreton kumaş gibi bazı çok sevilen melzemeleri kullanarak bir seri üstün kaliteli mobilya yapar. Bu seri, yüksek etiket fiyatı dışında üstün kaliteli klasiklerden beklenen her şeye sahiptir. STOCKHOLM serisi, İsveç Üstün Tasarım Ödülü'nü kazanır.

1985 IKEA ABD'de İlk IKEA mağazası Philadelphia'da açılır. Çalışanlarımız IKEA'nın bugün 10.000 çalışanı ve IKEA Grubu'nda ise 60 mağazası vardır. Niels Gammelgaard MOMENT kanepeyi tasarlar IKEA uygun bir imalatçı ararken, marketler için alışveriş sepeti üreten bir fabrika ziyaret edilir. Burası dayanıklılık ve denge bilgisini kullanımında başarısını kanıtlamış görür. IKEA bu üretimi, modern görünümü ile modaya uygun, konforlu ve düşük fiyatlı bir kanepe yaratmakta bir başlangıç noktası olarak alır. Kanepeyi tamamlayan ve 1987'de tasarlanan sehpa ise gurur duyduğumuz bir ödül olan, İsveç Üstün Tasarım Ödülü'nü kazanır. 1986 Yeni bir Başkan ve İcra Başkanı Ingvar Kamprad, ana şirket INGKA Holding B.V.'ye danışman olmak üzere Grup Yönetimi'nden emekli olur. Yerine IKEA Grubu'nun Başkanı ve İcra Başkanı olarak Anders Moberg atanır. 1987 IKEA İngiltere'de İlk IKEA mağazası Warrington,

Manchester'da açılır. 1989 IKEA İtalya'da İlk IKEA mağazası Milano'da açılır. 1990 IKEA Macaristan'da İlk IKEA mağazası Budapeşte'de açılır. IKEA'nın ilk çevre politikası IKEA Grubu, şirket ve çalışanlarının işletme içinde yapılan tüm faaliyetlerde çevre sorumluluğunu almalarını sağlamak için bir çevre politikası geliştirir.

1991 IKEA Çek Cumhuriyeti ve Polonya'da İlk IKEA mağazası eski Çekoslovakya'da Prag'da açılır. Polonya'daki ilk IKEA mağazası ise Poznan'da açılmıştır. Swedwood, IKEA'nın sanayi grubu IKEA kendi hızar atölyesini ve üretim fabrikalarını edinir ve ahşap esaslı mobilya ve ahşap elemanları üretmek üzere Sweedwood sanayi grubunu kurar. 1993 IKEA ve FSC IKEA Grubu, Küresel Orman Sertifikasyon Örgütü Orman Yönetim Konseyi'nin (Forest Stewardship Council (FSC)) üyesi olur. 1994 MAMMUT Farklı olmak cesaret ister. Yalnızca çocukların en çılgın hayal alemlerine ev sahipliği yapmak için değil, aynı zamanda en çılgın oyunlarına da dayanacak kadar sağlam bir seri çocuk mobilyası piyasaya sunulur. Tüm ürünler sağlam ve esnek malzemelerden yapılmış ve güvenlik nedeniyle köşeler yuvarlatılmıştır.

1995 İlk IKEA PS koleksiyonu piyasada Milano Mobilya Fuarı sırasında piyasa çıkan PS, POST SCRIPTUM'un kısaltmasıdır ya da bir başka deyişle IKEA'nın tasarım dünyasına en son katılan mobilyalardır. IKEA PS koleksiyonu, IKEA'nın tasarım değerlerini paylaşmasının bir yoludur: Düşük fiyata biçim ve işlevsellik. IKEA, kişisel beğenilerini genel beğenilerden üstün görenlere karşılık duygusal, eğlenceli ürünler yaratmak üzere PS serisi tasarımcılarını yeni kreasyonlarında özgür bırakır.

1996 IKEA İspanya'da İlk IKEA mağazası Madrid'te açılır. Richard Clack'ın DAGIS marka çocuk sandalyesi doğar Richard Clack, sandalyesini tasarlamadan önce çocuklar üzerinde uzun ve sıkı bir gözlem yapar. Çocuklar için keskin kenarlar yoktur, kenarlar oldukça yumuşak ancak bazen biraz kabaca ve düzensiz olabilir. Richard da sandalyeyi çocukların ihtiyaçlarını karşılayacak gibi tasarlar. Ama üzerine bir ek daha yapar: DAGIS sandalyeler iç içe geçebilir. Yani daha az yer kaplar ve daha kolay taşınır.

1997 IKEA internette IKEA web sayfası, www.ikea.com açılır. "IKEA Çocuk" piyasada IKEA, ailenin tümü için mobilya üretir. Ama çocuklar dünyadaki en önemli varlıklardır ve IKEA özellikle onlar için yeni bir seri geliştirmeye karar verir. Biz, çocukların koordinasyon becerileri, sosyal becerileri ve yaratıcılıklarını geliştirmeye uygun ürünler geliştirmek üzere birçok uzmanla birlikte çalışırız. 1997'de piyasaya çıkardığımız ve bugün satmaya devam ettiğimiz ürünler ise en önemli uzmanlarımız yani çocukların kendileri tarafından seçilir. Mağazalarımız bile oyun alanları, çocuk odası düzenlemeleri, bebek takımları ve restoranda özel yiyecekler sağlayarak çocukların gereksinimlerini karşılar.

1998 IKEA Çin'de İlk IKEA mağazası Pekin'de açılır IKEA Grubu'nda ilk ormancılık müdürü atanır IKEA, ormancılık kaynaklarının kullanımını güvenle sürdürebilmek üzere tam gün çalışacak ilk Orman Müdürü'nü atar. 1999 Çalışanlarımız ve mağazalarımız IKEA Grubu 50.000 çalışana ve 29 ülkede 158 mağazaya ulaşır. VÄRDE serisi, mutfak konusunda yeni bir düşünce tarzıdır. Eşsiz modül tasarımı müşterinin isterse tüm mutfağı baştan yaratma ya da sadece basit bir parça eklemesine izin verir. Çekiciliği ile birleşen yenilikçi tasarımı, işlevselliği, ergonomisi, ekolojik uyumluluğu ve dayanıklılığı VÄRDE'ye, Almanya'daki Kuzey Ren Vestfalya Tasarım Merkezi tarafından verilen En Üstün Tasarım Kalitesi Kırmızı Nokta Ödülü'nü kazandırmıştır.

2000 IKEA Rusya'da İlk IKEA mağazası Moskova'da açılır. Davranış kuralları düzenlenir Mobilya ve ev aksesuarları satın alımında IKEA Tarzı (IWAY) adı verilen davranış kuralları düzenlenir. 2001 IKEA Demiryolları İşletmesi IKEA Grubu, IKEA Demiryolları Şirketi vasıtasıyla kendi demiryolu işletmesini devreye sokar. Tren İsveç Älmhult ile Almanya Duisburg arasında

haftada bir kez gidiş-dönüş seferi yapar. 2004'te demiryolları işletimi IKEA'nın bu güzergahı kullanmayı devamı ile birlikte bir dış firma tarafından devralınır. Demiryolununu kullanmak, IKEA malzemeleri ve ürünlerinin sürdürülebilir taşımacılığını artırmakta ve IKEA'nın önemli bir parçası olmaya devam etmektedir.

Bir başka buluş ürünü IKEA, Polonya'daki fabrikada duralit ve sunta üzerinde doğrudan model mobilya üretiminin ilk imalatçılardan birisi olur. Bu tekniğe "ahşap-üzerine-baskı" denir. Anders Dahlvig Londra'da Yeşil Barış Konferansı'nda konuşma yapar IIKEA, Yeşil Barış Çevre Örgütü gibi farklı sivil toplum kuruluşları ile 1991'de başlayan uzun bir işbirliği geleneğine sahiptir. Bu gelenek IKEA'nın ürünlerinde kağıt beyazlatma maddesi ile PVC kullanımını sonlandırması ve balta girmemiş doğal ormanların korunması yolunda doğru çalışmalar yapmasına yardımcı olmuştur. IKEA Grubu için yeni bir genel merkez The IKEA Grubu Genel merkezini, Danimarka'daki Humlebaek'ten Hollanda'daki Leiden'e taşır.

2004 IKEA Portekiz'de İlk IKEA mağazası Lizbon'da açılır. İlk çevre raporu IKEA Grubu ilk Sosyal ve Çevre Sorumluluğu Raporu'nu yayınlar. Bu rapor web sitesinde çıkar, olayları ve rakamları da verir. 200'üncü IKEA mağazası açılır ABD'nin New Haven kentindeki IKEA mağazası, IKEA Grubu'nun 200'üncü mağazası olarak açılır.

2005 IKEA Türkiye'de İlk IKEA mağazası İstanbul, Ümraniye'de açılır. IKEA Türk pazarında Dünya genelinde franchise sistemi ile mağazalar açan IKEA, Türkiye'de Maya Holding A.Ş.'nin ana hissedarı olduğu MAPA Mobilya ve Aksesuar A.Ş. ile iş ortaklığına girer. 5 Mayıs 2005'te İstanbul Ümraniye'de ilk mağazanın açılmasının ardından, büyük başarı yakalayan IKEA, 6 Nisan 2006'da İzmir Bornova'da 2. mağazasını açar. 8 Kasım 2007 tarihinde, Türkiye'nin üçüncü, İstanbul'un ise ikinci IKEA mağazası Bayrampaşa'da açılır. IKEA 13 Kasım 2008'de ise Bursa Osmangazi'de 4.mağazasını açmıştır. Yatak odaları için gereken herşey aynı çatı altında Yataktan, dolaplara, şifonyerlere, komodinlere ve tüm tekstil çeşitlerine kadar herşeyin uyumlu ve düşünülmüş olduğu bir yatak odası mobilyaları koleksiyonu piyasaya sunulur. 28 tasarımcı içinde malzeme, tasarım, işlev ve teknikler konusunda "buluş"un kilit sözcük olduğu bir mobilya serisi geliştirirler. Bu seri, menteşeli halılar ve ayak yastıklarından tutun da, tişört biçiminde yastıklara ve ahşap-plastikten sallanan yemek sandalyelerine kadar herşeyi içermektedir.

2006 IKEA Japonya'da Japonların 70'lerde kurulan bir ortak girişimle sayasinde yaptıkları incelemeler sonucu IKEA Grubu, tamamına sahip olduğu ilk mağazasını Tokyo'da açar. IKEA marka gıdalar IKEA,mağazalarında satılan gıda çeşitleri içindeki 150 üründen yaklaşık yüzde 30'unu kapsayan kendisine ait bir gıda markası piyasaya çıkarır. Bu seri, İsveç tarifleri ve geleneklerine dayalı gıda ürünleri üzerine odaklıdır. Ürünlerde IKEA etiketi bulunmakta, IKEA mağazalarındaki İsveç Gıda Marketleri'nde satılmakta ve IKEA restoranlarında servis edilmektedir. Çalışanlarımız IKEA Grubu 100.000 çalışanı aşmıştır ve 44 ülkede iş yapmaktadır. Yasaya aykırı ağaç kesimini engelleme IKEA Grubu ve WWF, Rusya'da yasaya aykırı ağaç kesimini sınırlamak için güçlerini birleştirir, Rusya ve Çin'de yasalara uygun olan ormancılk etkinliklerine ödül verirler. (Aydın, 2012)

3.IKEA ÜRÜN STRATEJİSİ

IKEA'da yeni ürün geliştirme süreçleri, IKEA'nın ürün çizgisi için öncelikleri belirleyen üst düzey yöneticilerden oluşan bir ürün strateji konseyi tarafından yönetilirdi. Bu öncelikler dünyayı sıkça gezen konsey üyelerinin belirlediği müşteri trendleri tabanlıydı. Bir ürün önceliği belirlendikten sonra, bir ürün geliştiricisi şirkette "matris" olarak bilinen tabloyu kullanarak ürünün hedef perakende satış fiyatlarını belirlerdi. Matris üç temel fiyat aralığı ve dört temel stilden oluşmaktaydı. Her fiyat aralığı için şirket kriter olarak rekabetçiler üzerine anket yapmakta ve rakiplerin fiyatlarından %30 ile %50 arasında daha aşağı seviyede fiyat belirlemekteydi (Dedeoğlu, 2012) .

Tablo.1 IKEA Ürün fiyat matrisi

	STİL				
FİYAT ARALIĞI		İSKANDİNAV PARLAK AHŞAP	MODERN MINIMALIST	KIRSAL YENİLİKÇİ	GENÇ İSVEÇLİ
	YÜKSEK FİYAT				
	ORTA FİYAT				
	DÜŞÜK FİYAT				

3.1. IKEA'nın Rakiplerinden Farklı Yönleri

Günümüzde sadece ürün satmak değil aynı zamanda onun sorunların arkasında durmakta büyük önem taşımaktadır. Kendimizi örnek olarak ele aldığımızda evimize kaliteli güvenilir mallar getirmeyi ve kullanmayı hedefleriz. Bu durum Ankara Siteler veya İstambul Modeko , Masko gibi mobilya imalatçılarının ve aynı zamanda satış firmlarının temel amacı olsa bile firmaların geridönüşü kalite anlayışı farklı olmakta bireylerin insiyatifine kalmakta yada bazı problemler tükeci mahkemelerince çözülmektedir. IKEA 'nın geleneksel firmalara kıyasla olan farklılıkları,

a- Kalite fiyat dengesine göre fiyatların düşük olması,

b- Tasarımların, yenilikçi ve farklı olduğu görülmüştür,

c- Müşterilerin ürün alırken deneyimlemesi,

d- Ürünlerin konsept çevresinde satılması, mobilya yanında İsveç köftesi gibi,

e- Rekabet üstünlüğü,

f- Profesyonel yaklaşım,

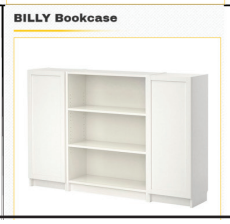
g- Ingvar Kamprad'ın yaşam biçimi,

h- Sosyal sorumluluk projeleri,

3.2. En Populer IKEA Ürünleri

İngiltere'de e-bay isimli bir internet sitesinin yapmış olduğu araştırmaya göre IKEA ürünleri içerisinde en çok satılan 10 ürün Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo.2. En çok satılan 10 IKEA ürünleri (e-bay, 2014)

Sıra No	Ürün Adı	Fotografı	Sıra No	Ürün Adı	Fotografı
1	PAX Kayar Kapaklı Gardolap Sistemleri		6	EKTORP Kanepe	
2	BILLY Kitaplık		7	BRIMNES İki Kişilik Karyola	

3	POANG Sandalyesi		8	MALM Çekmeceli Şifonyer	
4	KALLAX Raf Sistemi		9	SOLSTA İkili Yataklı Kanepe	
5	HEMNES Çekmeceli Şifonyer		10	LACK Yan Sehpa 55x55 cm	

Tablo 2'den görüleceği üzere insanlar mobilya seçiminde öncelikle depolama ve oturma eylemlerini rahatlıkla yapabilecekleri mobilyaları almaktadırlar. Yukarıda seçilen ürünlerin diğer firmalarda yapılan ürünlere kıyasla en öenmli farkı sürdürülebilir tasarım olmalarıdır. Burada kullanılan tasarımların tarihçesi incelendiğinde 1950'lerden günümüze uzanan pek çok ürün olduğu görülmektedir.

Tasarımcılar bu ürünlere ergonomi, estetik ve fonksiyonellik özelliklerini yüklemiş, böylelikle kullanımı kolay demonte ve modülerlik çerçevesinde ürün gamı oluşmuştur.

4.SONUÇ VE ÖNERİLER

Mobilya ve tasrım firmaları zorlu rekabet şartları altında farklı yöntemler kullanarak piyasada tutunmaya çalışmaktadırlar. Rekabet ortamında en önemli olan müşteri memnuniyeti ve ürün sürdürülebilirliğidir. IKEA, 70 yılı aşın tecrübesi ile mobilya ve ev aksesuarında farklılaşma sağlamış, müşteri güvenini kazanmış öncü mobilya firmasıdır. IKEA tasarımlarındaki sadelik, yenilikçi yaklaşım ürün gamının modüler ve demonte olmasıyla birlikte hayatımıza farklı noktadan bakış açısı yakalamamızı sağlamıştır. Fiyat ve ürün kalitesi açısından IKEA geleneksel mobilya firmalarına kıyasla daha avantajlıdır.

IKEA tasarımları sadece insanların mutlu olmasını değil beraberinde sosyal sorumluluk projelirinde önemli yer teşkil etmesinden dolayı IKEA pek çok ülkede lider mobilyacı olarak faaliyet göstermektedir. Eğer gelecek nesillere yenilenebilir hammadde destekli tasarımlar sunulursa IKEA satışlarının daha da başarılı olabileceği düşünülmektedir.

Yapılan araştırmalar, uluslararası platformda kendini ispatlamış, kurum kimliği olan, kaliteli, ergonomik, kullanışlı ve estetik ürün gamına sahip olan IKEA'nın Türkiye'de beğenildiğini göstermektedir.

KAYNAKLAR

Aydın F. (2012), ''Halkla ilişkiler perspektifinden kurum imajının tüketici davranışına etkisi IKEA örneği'' Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım ABD Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Barthelemy, J. (2006). "The experimental roots of revolutionary vision." MIT Sloan Management Review, 3, 81-84.

Bresnen, M., and Marshall, N. (2001). "Understanding the diffusion and application

of new management ideas in construction." Engineering, Construction and Architectural Management, 5/6, 335–345.

Ebay, (2014), ''Best selling IKEA items'' (http://www.ebay.com/gds/best-selling/ikea/v.html)

Dedeoğlu T. (2012), ''IKEA Stratejik Yönetimi'' Melihşah Üniversitesi İİBF Stretejik Yönetim Ders Notları , Kayseri

Er, A. (2012), '' Tasarlanmış mobilyanın tüketiciler açısından önemi ve IKEA tarzı üzerine'' Mimarizim Mimarlık ve Tasarım Platformu, (www.mimarizim.com/kentintozu/makale.aspx?id482)

Green, S. D. (1998). "The technocratic totalitarianism of construction process improvement: a critical perspective." Engineering, Construction and Architectural Management, 5, 376–386.

Hobbs, B. and Dawood, N. (1999) Harnessing the power of Virtual Reality – The potential for VR as a Virtual Integrated Environment for Project Development in Construction, Proceedings of the Berkeley-Stanford CE&M Workshop: Defining a Research Agenda for AEC Process/Product Development in 2000 and Beyond, 26-28 August, Stanford University, USA

Lapinski, A. R., Horman, M. J., and Riley, D. R. (2007). "Lean processes for sustainable project delivery." ASCE Journal of Construction Engineering and Management, 132(10), 1083–1091.

Love, P. E. D., Irani, Z., and Edwards, D. J. (2004). "A seamless supply chain management model for construction Supply Chain Management." Supply Chain Management, 9(1), 43–56.

Klevas, J. (2005). "Organization of packaging resources at a product-developing company." International Journal of Physical Distribution and Logistics Management, 35(2), 116–131.

Koskela, L. (1992). "Application of the New Production Philosophy to Construction". Technical Report # 72, Center for Integrated Facility Engineering, Department of Civil Engineering, Stanford University, CA

Koskela, L. and Howell, G., (2002). "The Underlying Theory of Project Management is Obsolete." Proceedings of the PMI Research Conference, 293-302.

Mather, H. (1992). "Design for logistics (DFL) - the next challenge for designer." Production and Inventory Management Journal, 33(1), 7–10.

Riese, M. (2006) One Island East, Hong Kong: a case study in construction virtual prototyping. In: Proceedings of virtual prototyping workshop, University of Salford, 10–12 September 2006.

Sarshar M., Christiansson P, and Winter J (2004), Towards virtual prototyping in the construction industry: the case study of the DIVERCITY project, World IT for Design and Construction (INCITE) Conference, Designing, Managing and Supporting Construction Projects through Innovation and IT solutions, Langkawi, Malaysia, 581-8.

Slaughter, E.S., Eraso, M. (1997) Simulation of structural steel erection to assess innovations, IEEE Transactions on Engineering Management, 44(2) 196-207.

Şatır Ş. (2012), '' Bir tasarımcı gözüyle IKEA mobilyalarını değerlendirilmesi'' Mimarizim Mimarlık ve Tasarım Platformu, (www.mimarizim.com/kentintozu/makale.aspx?id484)

Tawfik, H., Fernando, T. (2001), "A simulation environment for construction site planning", 5th International Conference on Information Visualisation, London, UK, 25- 27 July.

Tserng, H. P., Yin, S. Y. L., and Li, S. (2006). "Developing a resource supply chain planning system for construction projects." Journal of Construction Engineering and Management, 132(4), 393–407.

Vinthagen, S. (2006), "Political undergrounds – can raging and everyday theft become politics of normality? Department of Peace and Development Research, Göteborg University Box 700, SE 405 30 Göteborg, Sweden (http://resistancestudies.org/files/SVUnderground.pdf accessed 29 Feb 2008)

Wall, D. (1999) Earth first! and the anti-roads movement – radical environmentalism and comaparative social movements, Routledge: London.

Weisbord, M., and Jandoff, S. (2005). "Faster, shorter, cheaper may be simple: it's never easy." The Journal of Applied Behavioral Science, 41(1), 70–82.

Wong, A., and Fung, P. (1999). "Total quality management in the construction industry in Hong Kong: A supply chain management perspective." Total Quality Management, 10(2), 199–208.

Xue, X. L., Wang, Y. W., Shen, Q. P., and Yu, X. G. (2007). "Coordination mechanisms for construction supply chain management in the Internet environment." International Journal of Project Management, 25, 150–157.

KURGUSAL GERÇEKLİK VE MEKÂN

Doç. Dr. Serdar Yılmaz

ÖZET

Bu araştırmada sanatçının, sanat eseri, zaman, mekân üçlemesinin içerisinde değişen, dönüşen gerçeklik algısı üzerine zihin karıştıran-açan sorular üzerinden farklı okumalar yapılacaktır. Güzel Sanatlarda sanat eseri gerçekliği-gerçeği nasıl yansıtır? Sanat eserinin gerçeği yansıtması, temsil ettiği şey gerçek mi yoksa sadece yeni bir kurgu mudur? Sanatçı bedeninin içinde bulunduğu, yaşadığı fiziksel mekân ile tasarladığı, dönüştürdüğü (maddi bile olmayan uzamsız elektronik (dijital) dünya da olabilir) mekân arasında ne hisseder? Bir eserin ne düşündürdüğü değil ne hissettirdiği, verdiği duygu ne zaman önemli olmaya başlayacak? Filmin yönetmenine; "Filminiz ne hakkında, bu filmi çekerken ne düşündünüz?" sorusunu sormak yerine bu film, iş beni nasıl duygular içine soktu, beni nereye götürdü, ne hissettirdi soruları ve olası yanıtları bu araştırmanın dünyasını ve kaosunu oluşturmaktadır. Bu noktada günümüzde sanat yapıtının artık "proje" ye dönüşmesi durumunda, projedeki tüm değişkenler, geçen zaman, bütün mekânsal, algısal dönüşüm, yolculuklar bu yapıtın dışında mı kalacak? Peki içine girerse ne olacak? Taşınabilir bir teşhir alanı, esnek bir zaman çerçevesinde aktif bir izleyici olabilecek mi? Bu tebliğ 20 yüzyılda ortaya çıkan sanat formlarını ele alırken, bir yandan da öncelikle sinema filmleri ve enstalasyonlardaki iç ve dış mekan tasarımını farklı sanat disiplinlerinden yararlanarak incelemeyi, ikinci olarak ise bu süreç içerisindeki dönüşümleri eserler, sanatçılar ve faklı sanatçı grupları arasındaki ilişkilere değinerek incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gerçeklik, mekân, kurgu, kurgusal mekân, sanat

FICTIONAL REALITY AND SPACE

ABSTRACT

This research interprets the perception of reality changing within the artwork-time-space trio. How does artwork reflect reality-truth? When it reflects reality, is it the reality or is it another fiction? How does the artist feel about the physical space, and the space (or digital world) he designs and transforms? When do feelings become more important rather than the thoughts evoked by artwork? Instead of "What is it about?" the questions and possible answers of "How did it make me feel? Where did it take me?" create the chaotic basis of this research. When art becomes a "project", will all variables, the spatial and perceptive transformation and journeys be excluded from the artwork? What if they are included? Then will art become a mobile display within a flexible time period? While taking 20th century developments in art forms into consideration, this paper will also examine first the process of inner and outer location/ space design in motion picture and installation art through drawing upon different art disciplines, secondly the transformation of the idea of location design with the advent of time by referring to certain works of art, various artists and connections among them.

Key Words: Reality, space, fiction, fictional reality, art

GİRİŞ

Bu bölümde sanat tarihinin tarihsel sürecinde sanat eserinin, sanatçının, sanatın tanımının yanında, gerçeklik algısının da değişik bakış açılarında ne kadar farklı değerlendirildiğini farklı sanat disiplinlerinde üretilmiş sanat eserleri, sanatçılar ve dönemleri üzerinden incelenecektir.

Uygarlık tarihinin ilk topluluklarından günümüze kadar, sanatta ve bilimde gerçekliğin algılanış biçimleri sürekli olarak - gerçekliğin üretim ilişkilerine bağlı olarak- farklılık göstermiştir. Fischer'e göre "Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar... Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır" (Fischer, 1974:114-115).

Sanat tarihi boyunca pek çok sanat akımı belli bir zamana ve mekâna ait olarak kendi sınırlarını, teorisini, düşünce tarzını ortaya koymuştur.

Yaşadıkları dönemdeki dış gerçeklikleri olan coğrafya, toplum, aile, yaşantıları v.b. ile iç gerçeklikleri olan duyguları, sezgileri, hayalleri v.b. sanatçının gerçekliğidir. Sanatçının bakış açısı, politik duruşu yaşadığı dönemdeki siyasal, ekonomik, sosyal değişimlerden doğal olarak etkilenmiştir.

Gerçeklik kavramına felsefik ve kavramsal bir açıdan baktığımızda temelde metafizik ve ironik yaklaşımların farklılıklarından bahsederek konu geliştirilebilir. Gerçeklik kavramı yüzyıllar içerisinde ne kadar devinim içerisinde bulunursa bulunsun gerçek, töz, bulmak kavramlarının metafizik yaklaşımda kullanıldığını; aramak, gerçeği tekrar tekrar sorgulamak gibi bakış açısını ironik bakış açısında görülebilmektedir. Değişemiyecek tek gerçek değişimin kendisidir sözü kesinlikle ironik bir bakış açısını niteleyebilmektedir.

Andre Bazin'e göre (1918-1958) insanda hep var varolan gerçeğin yetkin bir kopyasını yaratma tutkusu, onun ölüme karşı geliştirdiği bir tepkidir. Eski Mısır'da ölüsünü mumyalatan Firavun ölümsüzlüğün ardındaydı. Avrupalı krallar ise portre resimleri yaptırarak ölümsüz kalacaklarını düşünüyorlardı. Perspektifin bulunuşu ile nesneler uzama doğal algılarımıza benzer bir biçimde yerleştirilebilmiştir (Büker, 1996).

1. SANAT, GERÇEKLİK VE MEKÂN

Resim, tiyatro, edebiyat, fotograf, sinema gibi sanatların çoğu hem varolan mekânı mimariyi kullanırken, bir yandan da tasarladığı kurgusal mekânı yaratmaya ve anlatmaya çalışmıştır. Roman, müzik, şiir ya da resim mekândan bağımsız düşünülebilirken, film ve fotoğraf düşünülemez. Mekânın yaratılması, tasarlanması sinemada ve diğer sanat dallarında bir araçken, mimaride ana unsurdur. Bu özellik sinemasal mekânı, mimari mekândan ayıran önemli farklılıklardan biridir. Sinema mekânının tasarlanması senaryoda istenen etkinin, duygunun, fikrin somutlaştırılması için gerekli olan araçtır, amaç değildir. Mekân; sinemada senaryo, müzik, ses, hareket, ışık, gölge ve oyuncular gibi kaçınılmaz elemanlardan biridir. Filmin çekim aşamasında kullanılan kadraj, ışık ve çekim ölçeği gibi pek çok kararın alınması ile zaten filme dair mekânın sınırları belirlenmiş olmaktadır. Pallasma'nın da belirttiği gibi, her olay kendi özel anlamını, yaşandığı günün zamanına, mekânına, havaya, ortamdaki seslere göre içinde farklı anlamlar barındırmaktadır. Senaryonun realizasyonu olan çekimler ve sonuçta ortaya çıkan film, mimari mekândan, yerden ve zamandan ayrılamaz. Pallasma, bu yüzden her yönetmenin senaryoya özgün bir mekân yaratmak zorunda olduğunu ve bunun bazen hiç deneyimlenmemiş bir mekân olabildiğini belirtmektedir. Bu noktada bu bildirinin asıl konusu olan kurgusal mekânın çağımız sanat disiplinleri içerisindeki önemi ve gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Sinema sanatının dilini oluşturan bu sanat disiplinlerindeki imgeler, gerçekliğin yerini tutmaktadır. Yani kurgulanan gerçeğin yanılsamasını yaratan mekânlar, yaşanılan hikayeyi temsil eden oyuncular, objeler, diyaloglar, ses, müzik birer gösterge değil, gösterileni, orjinal değil kopyayı ifade etmektedir. Ancak kurgulanan bu yeni dünyada yeni bir gerçeklik yaratan, ard arda gelen görüntüler, mekân, obje ve karakterler, sesler gerçeklikle kurguyu yeniden harmanlayarak gündelik hayata yeni bir gerçeklik koymaktadır.

Mimari mekân; görme, duyma, koklama, dokunma ve hatta tatma olmak üzere beş duyuya hitap etmektedir. Kamera bu duyuların yalnızca ikisini kaydedebilmektedir; görüntüleri ve sesleri. Jarvie bu konuda şöyle demektedir [Jarvie, 1987]; ''Filmleri koklayamaz, dokunamaz ve tadamayız; ama kesinlikle onları gördüğümüz gibi duyarız''. Sinemada mekân, bire bir aktarılsa bile, mimari mekânın bir kopyası değil onun yorumlanmış halidir [Kaçmaz, 1996]. Mekân, filmin zamanını ve karakterlerin hareketlerini belirler. Diğer sanatların ötesinde, sinema filmlerinde mekân, gerçek hayatta olduğu gibi zamanın içinde değişiklik göstererek algılanır ve zaman-mekân birlikteliği ile mekânın

dördüncü boyutu yakalanmış olur. (Filmde zaman akışı filmde mekânın dönüşümü veya karakterin yaşlanması gibi göstergelerle ifade edilebilir.)

André Malraux sinemayı plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak tanımlamıştır. Başlangıç noktası olarak Barok resmini ve Rönesans dönemini almıştır. (Bazin, 2000:16) Onu resimden ayıran en büyük özellik, işin içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır (Bazin, 2000:20). Zaman ve uzam ilişkisi filmde derinlik duygusunun devinimin de yardımıyla daha gerçekçi sunulması, izleyiciyi içine alırcasına hareketli daha canlı ve gerçekçi yapısıdır. Sinema, renklerden ışığa, sesten kurguya, kamera hareketlerinden objektif açısına kadar tüm araçlarla ve simge olarak imajları kullanarak bir dil kurar. Filme alınıp görüntülenecek mekânın düzenlenmesi, sahne tasarımı, dekor, kostüm, makyaj ve efektler yönetmene gerçek yaşamdaki mekân ve görünümleri kendi görüş ve amacı doğrultusunda değiştirme olanağı sağlar. Yönetmen somut görüntülerle gerçek yaşamdan düşlere, kurgusal mekânlarla da hayallere, gerçeküstüne, bilinçdışı duygulara geçebilir.

Günümüzün sinema teknolojisinde üç boyutlu gösterimlerde gerçeklik algısı daha da güçlenmiş ve izleyici adeta yanılsamanın içine alınmıştır. Baudrillard, sanatın dünyanın olumlu ya da olumsuz koşullarının mekânik yansıması olmadığını ileri sürer. Baudrillard'a göre, sinemada, Wenders, Jarmusch, Antonioni, Altman, Godard, Warhol gibi "auteur" yönetmenler, imge aracılığıyla dünyanın anlamsızlığını keşfe çıkar ve kendi imgeleri aracılığıyla dünyanın anlamsızlığına, gerçek veya hipergerçek yanılsamasına katkıda bulunurlar. Ama Scorcese'nin, Greenaway'in son filmleri, ileri teknoloji ve çok hareketli çekim ve kurgu teknikleriyle imgenin boşluğunu doldurur, böylece hayal gücümüzün yanılsama kaybına katkıda bulunurlar (Baudrillard, 2010)."

Tysen'a göre tutarsız gerçekliklerle baş etmenin bir yolu da, öznel okumalara yönelmektedir. Sanat eserinin bir seferde izlenerek, bakılarak anlaşılması, eserin fikrininin yanında hissettirdiği duygunun izleyiciye geçmesi yeni bir bakış açısına yol açmaktadır. Sanat eseri sanatçının kişisel deneyimleri, fikri ve duygularından çıksada bir ürün olarak sanatçıdan bağımsız bir noktada izleyiciyle buluşur. Bu noktada izleyici olarak yönetmene "filminiz ne hakkında, bu filmi çekerken ne düşündünüz?" sorusunu sormak yerine "Ben bu filmi izlerken nasıl duygular içindeyim? Beni bu iş nereye götürdü, ne hissettirdi?" sorusunun gerekliliği başgösteriyor. Burada izleyicinin bir alımlayıcı olarak işin bir parçası haline dönüşerek, pasifden aktif pozisyona geçmesinin gerekliliği görülmektedir.

2. KURGUSAL GERÇEKLİK VE MEKÂN

Bu bölümde 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımlarını, bu dönemlerdeki farklı sanat disiplinlerini ve formlarını mekân, kurgu ve gerçeklik perspektifinden incelerken, iç ve dış mekân tasarımını incelemeyi, ikinci olarak ise bu süreç içerisindeki dönüşümleri eserler, sanatçılar ve farklı sanatçı grupları arasındaki ilişkilere değinerek irdelenecektir.

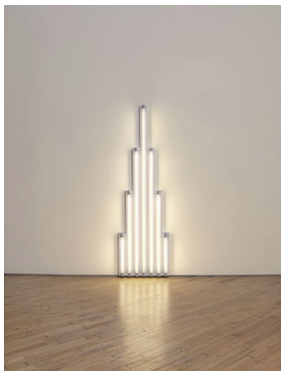
Realizme tepki olarak gelişen Ekspresyonizm'de sanatçılar dışsal görünüme değil, içsel duygulanıma önem vermek gerektiğini savunuyorlardı. 1920'li yıllarda savaştan geriye kalan etki altında ekspresyonist sanatçılar karanlık, fantastik ögeler, insanüstü yaratıklar, kendi dürtülerinin esiri olmuş acımasız insanlar resmettiler. Böylece savaş sonrasının gerçekliğinden bir kaçışı ifade ettiler (AAS.2010). Film tarihinde iç mekan tasarımının en önemli örneklerini Alman Ekspresyonizmi'nin etkilerini gördüğümüz 1919 yılında Robert Weine'nın yönetmenliğini yaptığı, Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi'nde (The Cabinet of The Dr. Caligari) görebiliriz. Resim 2'de görülen, 1927 yılında Fritz Lang'ın yönetmenliğini yaptığı "Metropolis" filmi çok büyük platoların içerisinde iç mekanın kurulduğu, devasa boyutlarda matte painting (arka plan resimler) uygulamalarıyla, ışık, aksesuar ve kostüm tasarımıyla çok etkileyici bir iç mekan tasarımı örneğidir.

Şekil 1: Robert Weine, "Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi" (The Cabinet of The Dr. Caligari), 1919

Şekil 2: Fritz Lang, "Metropolis", 1927

Plastik sanatlarda tarihsel süreçte biçimsel sorunlar çözülsede, 20. yüzyılın başından itibaren çözülemeyen hayatın akışını betimleyen, gerçekliğin en önemli temsilcisi olan devinim, sinema disiplini ve film teknikleri ile çözülebilmiştir. Bazin, resim sanatını gerçeklik tutkusundan Nieppe ile Lumiere'nin kurtardığını ileri sürer. Çünkü fotoğraf gerçeğin benzerini o denli iyi yarattı ki resim sanatı izlenimci estetiğini yaratmak için özgür olabildi. Ressamlar artık gerçeğin yetkin bir benzerini yaratmak zorunda değildiler. Ressamlar artık fotoğrafın giremeyeceği alanları, gösteremeyeceği güzellikleri arıyordu.

Şekil 3: Vladimir Tatlin, "3. Enternasyonel Anıtı için Model", 1920



Şekil 4 Dan Flavin, "Tatlin için anıt", Florasan ve metal, Tate Museum Collection, 1966-9

Avangardın içerdiği, sanatın tözünü, nedenini, gereğini sorgulama yolundaki süreçler, 1. Dünya Savaşı'nın ardından, sanatı inkar etmeye, saldırarak yok etmeye dönüşür. Gerek Dada ve Sürrealizm gibi tarihsel avangardlar, gerekse Sitüasyonizm, Fluxus gibi 2. Dünya Savaşı sonrası avangardlar, sanata karşı sanatsallaşırlar. 1. Dünya Savaşı sonrası Rusya'da gelişen Konstrüktivizim, Almanya'da Bauhaus gibi akımlarda yeni bir dünyanın inşaası için farklı malzemelerle yeni bir sanatsal dil, yeni ifade biçimleri, sanat disiplinleri içerisinde gelişmiştir. Resim 3'te Vladimir Tatlin'in 1919 yılında III. Enternasyonal için hazırladığı anıtın maketi görülmektedir. Bu anıt 396.5 metre olarak tasarlanmış, fakat bu proje hiçbir zaman hayata geçememiştir. Resim 4'de ise Dan Flavin 1964 yılında florasan tüplerle ürettiği bu işine "Tatlin için anıt" ismini koymuştur. Tarihsel avangard ve yeni (neo) avangard karşılaştırması yapabildiğimiz bu iki dönem ve işte Konstrüktivizm ve Minimalizm karşılaştırması da yapılabilir. Aslında yüzyıllardır bir kaideyle iç veya dış mekânda anıtsallaşan heykel sanatı izleyiciyle arasındaki mesafeyle kendini soyutlamaktaydı. Heykelin başka nesnelerle ilişkiye geçtiği, başka nesnelerin arasında konumlandırıldığı, mekânın da tasarlanmasıyla, izleyici bu objeleşmiş heykel yerine bir müdahale alanı, farklı bir gerçeklik, kurgulanmış bir dünya görmüştür. Aslında izleyici bu müdahaleyi farkettiği, alımladığı ölçüde sahiplenir, içine girer, yerini değiştirir, incelemeye başlar. Minimalizmin getirdiği yeniliklerden biri aslında budur. Minimalizmde görsel algı sadece sanat eserini alımlamak yerine, sanat eserini mekânsal olarak algılamaya başlamıştır. Artık objeler Donald Judd'ın Resim 5'teki işi gibi duvara monte edilirken mekânın kendisiyle kurgulanarak sergilenmektedir. Eserin biçimsel süslemelerden, akıtmalardan arındırılmış, formunun, konstrüksiyonunun estetik değerlerin yerini aldığı yeni bakış açısında aslında obje, izleyici gibi mekânda yapıbozuma uğratılmıştır. Her mekâna uyabilen soyut heykeller yerine o mekân için tasarlanmış ve mekânı tekrar tanımlayan, kurgulayan objeler 1960 sonrası heykel sanatının yeniden tanımlanmasında çok önemli olmuştur. Burada sanat eserinin sürekli bir inşaa, kurma ve uygulama yapısı yerine karar verme, parçalama yapısı bizi içine alır. Bu noktada Minimalizm de heykelden kopmanın tam tersine, kendine has, aynı zamanda gerçek bir uzama sahip olan heykelin gerçeğe uygun ve özgün doğasının farkına varır. Minimalizme mekânın bu kadar önem kazanması enstalasyon sanatı gibi çevresel bir sanat disiplini olduğu anlamına gelmemelidir.

Kökleri Kavramsal Sanat ve hatta 20. yüzyıl başındaki Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri ve

Kurt Schwitters'e kadar giden Enstalasyon Sanatı, Çağdaş Sanatta birçok görsel sanat disiplininden de destek alan melez bir tarzdır. Günümüz enstalasyonlarında günlük ve doğal malzemelerin yanısıra video, ses, ışık, performans, bilgisayarlar ve internet gibi yeni mecralar da kullanılmaktadır. Enstalasyon, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş, 20. yüzyıl sonlarında baskın sanat türü olmuştur ve hala da bu özelliğini korumaktadır. Hollandalı sanat tarihci Camiel Von Winkel'in "İç Mekân Sanatı" olarak adlandırdığı Enstalasyon Sanatında, sanatçılar mekânsal deneyimlerini özelleştirdikleri, yeni anlamlar ürettikleri, aynı galeri, müze mekânını defalarca ihtiyaçlarına göre dönüştürdükleri bir modül olarak ifade etmiştir. (De Oliveria 2005).

Enstalasyon geleneksel sanat eserlerinin aksine, mekândan ve çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip, belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür. İzleyici işin içinde dolaşır, zaman geçirir, yerini oynatabilir, çalıştırabilir. İç veya dış mekânlarda uygulanabilir. Enstalasyonda ışık, ses, video kullanımı Video Enstalasyonu, Ses Enstalayonu, Işık Enstalasyonu gibi yeni alanlar ortaya koyarken sinemanın dilinde bu bileşenlerin tamamı çok büyük bir önem ve gereklilik taşımaktadır. Kameranın gördüğü her türlü mekân, obje ve karakterler bu sunulan gerçekliğin, hikayenin, duygunun, konseptin araçlarıdır. Bu noktada sinemada yaratılan kurgulanmış hikayenin ve bu yolda hazırlanan mekân tasarımının enstalasyonla olan ilişkisi çok önemlidir.

Şekil 5: Dan Graham, "Kamusal Alan / İki İzleyici", 37. Venedik Bianeli, Marian Goodman Galeri'nin izniyle, 1976

Resim 6'da görülen Dan Graham'ın enstalasyonunda izleyici hem alımlayan, hem yaratım sürecinin parçası olarak kendi gerçekliğini yaşamaktadır. Burada kurgusal gerçeklik ve mekân konusuna hem izleyici, hem sanatçı, hem kurgulanan mekân açısından bakabiliriz. İzleyici nesneyi değişik konumlarda ve değişen ışık ve mekân bağlamında (sürekli yer değiştirdiğinden, açı ve yükseklik olarak da değişik kadrajlardan bakabileceğinden) algılarken, bağlantıları kendisinin kurduğunun eskisinden daha çok bilincindedir. (Foster, 1996. s:79)

1960 sonrası yapılan filmlerde imajların kurgusal olarak fotomontajlarla yeniden işlevlendirilmesi, nesnelerin yapısalcı çözümlenmesi, hazır yapıtın sergilenmesine yönelik eleştiriler yeni avangardın sorunsallarıdır. 1970 sonrası sanatçının mekâna müdahalesi farklı görme biçimlerinin ve sanat tanımlarının yeniden yapılmasına olanak tanımıştır. Aslında neo-avangardda (yeni avangardda) sanatçılar da ve işlerinde tarihsel avangarda dönüş vardır, ama işlerde mekânın kullanımı, mekânın kurgusu ve dönüşümünde farklılıklar ortaya çıkmıştır. Pop-art'ın reklam estetiğini yeniden üreterek Amerikan kültürüne yaptığı referans, Duchamp'ın 'hazır nesne'lerinde fikrin tekrarı (bir nevi pastiş) gibi yorumlanır. Frederic Jameson'a göre kurumsal yapıya olan bu müdahaleler, eleştirel bakışta benzerlik gösterir.

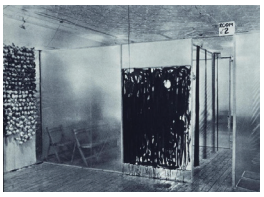
Cindy Sherman performanslarında kimlik, kadın, toplumsal cinsiyet ve roller gibi konuları sorgulamıştır. Resim 7'de Cindy Sherman'ın durdurulmuş film karelerinde kendisini ABD toplumsal hayatının ve sinemasının geleneksel kalıplarına sıkıştırılmış bir kadın olarak görüntülemiştir. Burada toplumun bir kadın olarak kendisinden beklediği roller üzerinden kurguladığı mekanlarda, çekimlerin yapıldığı fotoğraf kareleri serisi Feminist Sanat, Kavramsal Sanat gibi 1970 sonrası avangard sanat akımların önemli örneklerinden sayılmaktadır.

Şekil 6: Donald Judd, "İsimsiz", 1991

Şekil 7: Cindy Sherman, "İsimsiz Film Karesi", 1978

Günümüz sanatında halka açık olmayan, terkedilmiş bir havaalanı, bir pist, eski bir ev yeni bir bakış açısıyla, yeni bir kurguyla deneyimlenmeye açılabilmektedir. 1960'lardan sonra gerçek beden ve mekân, performanslarda, enstalasyonlarda ön plana çıkmaktadır. Allan Kaprow'un Resim 8'deki happeninginden bahsetmeden önce 1966'da yayımladığı sanatçı tanımını bu bildiride ifade etmek istiyorum. "Sanatçı belirli bir alanda uzmanlaşmış bir yeteneğin ifadesi değil, tam olarak ne sanat, ne de yaşam olan anlaşılması zor alternatifler karşısındaki felsefi bir duruşun ifadesidir. Bu ikilemde sanatçı kendi isteğiyle bulunur ve böyle bir ikilem yokmuş gibi hareket eder." Allan Kaprow'un enstalasyonunda sanatçı; hem mekâna müdahale ederek performansdaki fikre göre tekrar kurguladığını, hem de üretim sürecini, mekândaki dönüşümü, performansın bir kurgusu haline getirdiğini görüyoruz.

Güzel Sanatlarda sanat eserinin gerçeği yansıtması, temsil edişi birebir gerçeği yansıtması ile değil dönüştürmesi ile gerçekleşir. Dönüşüm bu sanat eserinin üretimi aşamasında pek çok farklı elemanın ve parçaların biraraya getirilerek; zaman ve mekân kavramlarının dualitesinde hem eserde, hem de sanatçıda oluşmaktadır. Kurgulanan dünya ilk olarak sanatçının bulunduğu iç gerçekliktir. Bu noktada sanatçının seçtiği tema, bu temayı işleyiş biçimi, eserin biçimsel yapısını da şekillendirir. Sanatçının seçtiği temayı önceden varolan anlayışları kullanarak, edinilmiş varsayımlarla ifade etmesi geleneksel bir estetik anlayışı ortaya koyar. Seçilen konunun yeni bir temsil anlayışı ile sunulması geleneksel bakış açısının değiştirebilir. Temaların önceki kavrayış biçimiyle çağdaş toplumumuzun bunları anlayış biçimi arasında bir alışveriş, durmadan gelişen bir "karşılıklı konuşma" vardır. Bu konuda aklımıza gelen diğer bir hususda her sanat eserinin yarattığı yeni kurgunun hayatımızın akışı içine girmesi ve yeni bir gerçeklik sunabilmesidir. Sanat eseri sadece yeni bir kurgu mudur?



Şekil 8: Allan Kaprow, "6 Bölümde 18 Happening"den, New York, 1959

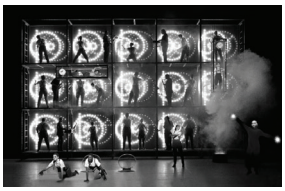
Şekil 9: Chen Zhen, "Arınma Odası, Enstalasyon, 2000

Chen Zhen, Resim 9'daki enstalasyonunda tasarladığı iç mekanın tamamını balçıkla sıvamış ve enstalasyonun ismini "Arınma Odası" olarak tanımlamıştır. Chen Zhen'in enstalasyonlarında Doğu ve Batı kültürlerinden beslenerek yeni bir sentez yaptığı görülmektedir. Geleneksel resim eğitimiyle başladığı sanat yaşamında göçmen olarak Fransa'ya yerleşmiştir. Yapılan söyleşide Zhen yaratıcılığın aslında Dünya'nın tözünün keşfi ve iletişim olarak gördüğünü ve asıl temelin bir "ben" inşası olduğunu ifade etmiştir.

Fotoğraf ve film, gerçekliği kullandığı teknoloji ve teknikten dolayı yeniden sunar. Fotoğraf gerçeği işleme (manipulation) aracı değil, gerçeği yansıtma (projection) aracıdır. Sinemada ise anlatılan hikaye, durum yapılan çekimlerle oluşturulan kurgu var olanı değil, daha önce olanı, yani geçmişi (ya da geleceği) gösterir. Gözümüzle algıladığımız dünya ile sinematografik ve fotoğrafik imgelerden bize yansıyan dünya arasındaki fark sinematografik ve fotoğrafik imge ve imajların "-mış" gibi yapmalarıdır. Sadece gerçekliğin imajlarını kullanarak farklı bir gerçeklik kurgularlar. Bizim dünyayı ve gerçeği algılamamız bir kadraj sınırlamasının ötesindedir. (Resim 10) Sinema kitle iletişim araçları sayesinde, pasif olarak bütün dünyanın bir gösteri mekânı gibi izleyicinin kendi ayağına getirilmesi, sunulması ve bu sayede tüketilmesi sözkonusudur. Burada sinemanın gücü pek çok görsel, işitsel, metinsel dili birlikte kullanarak göz kamaştırıcı bir seyir halinde kuşatarak yeni bir dil yaratabilmesidir. Resim 12'de tasarlanmış mekan, gerçek görüntü, dijital teknolojilerin kullanıldığı stop-motion animasyonla yerleştirilmiş kuş filme yeni bir üst-gerçeklik sunmaktadır. Günümüz video ve sinema teknolojisinde blue-green box da mekansız olarak

çekilen ve post-prodüksiyonda tasarlanan ve yerleştirilen mekanlar hayatımıza da yeni bir cyber gerçeklik sunmaktadır.

Şekil 10: Pedro Almodovar, "Annem hakkında Herşey", 2000



Şekil 11: Robert Wilson, Einstein on the beach", 1976

Gösterge, kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her şeydir." (Erkman 1987). Wollen'a göre sinemada üç gösterge kipi olan; belirti, ikon (görüntüsel gösterge) ve simge bulunur. Sinemanın da bir iletişim dizgesi, bir dil olduğu gerçeğinden yola çıkılacak olursa, sinemanın zenginliği göstergenin üç boyutunu dışlamadan birleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Wollen sinemada belirtisel ve ikonik belirlenimlerin çok güçlü olduğunu, ancak simgesel belirlenimin sınırlı ve ikincil olduğunu belirtmektedir. Ancak yine Wollen'a göre, göstergenin "su altında kalan" ikincil belirlenimi sanatta önemlidir. (Wollen 1989).

Şekil 12: Serdar Yılmaz, "Su Birikintisi" kısa filminden kare, 2015

Sonuç

Sanatçı kendisini içinde yaşadığı zaman, mekân ile tasarladığı, yarattığı, kurguladığı, dönüştürdüğü mekân arasında bulur. Bedenlerimizin içinde bulunduğu fiziksel, geniş alan bir yanda çağdaş teknolojik kültürün maddi bile olmayan uzamsız elektronik (dijital) dünyaları bir diğer taraftadır. Hızla akan zaman ve hızla değişen mekan anlayışı içinde varolmaya çalışan sanatçı aslında kendi gerçekliğini kurgulamaya çalışır. Günümüz sanat anlayışı içinde bütün sanatsal oluşumların ilişki ve etkileşim içinde oluşu, sürekli yeni anlatım biçimlerini ve uygulamalarını ortaya çıkartmaktadır. İronik bir bakış açısıyla, bu bildirinin sorunsalları farklı yeni sorularla ve problemlerle sonuçlanmaktadır. Sinema, enstalasyon, video, fotoğraf, heykel gibi farklı sanat disiplinlerinde üretilmiş eserlerin temsil ettiği gerçeklik, gerçeğin bir yanılsaması, sıkıcı dış dünyanın yeni bir gerçeklikle kurgusu, ancak hayal kurabileceğimiz ilginç bir dünya için ağıt olabilir mi? Bu noktada sanatçı bedeninin içinde bulunduğu, yaşadığı fiziksel mekân ile sanat eseri olarak tasarladığı, dönüştürdüğü (maddi bile olmayan uzamsız elektronik (dijital) dünya da olabilir) mekân arasında kaos, boşluk, haz hissedebilir, peki izleyici için kurgulanmış bu gerçeklik onu hayattan bir saatliğine yeni bir duyguya, hayata, zamana, mekana götüremez mi?

Kaynakça

Antmen, Ahu. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul, 2008

AAS 2010. Avrupa Avantgarde Sineması, http://www.tr.wikipedia.org/wiki/.(Erişim Tarihi: 10.04.2012)

Aydın, Erdal. "BilimKurgu sineması, Yapım Tasarımı sürecinde Bilgisayar teknolojilerinin kullanımı" İstanbul: Yıldız Teknik Üni. Fen Bilimleri Ens. Mimarlık Fak. Yüksek Lisans Tezi

Baudrillard, J. Sanat Komplosu. İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

Battal, S. "Asıl Film Şimdi Başlıyor.", Vadi Yayınları, 2006.

Büker, S. Film Dili-Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler. Kavram Yayınları, İstanbul. 1996.

De Oliveria, N., Oxley, N., Petry, M., Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 73, İstanbul, 2005

Fischer, E. Sanatın Gerekliliği. Kuzey Yayınları, İstanbul, 1985.

Foster, Hal. "Gerçeğin Geri Dönüşü", Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, 1996

Meyer, James. "Minimalism", Phaidon, 2011

Pallasma, Juhanna. "The Architecture of Image: Existential Space in Cinema". Helsinki: Rakennustieto Oy, 2001.

Wollen, Peter. "Sinemada Göstergeler ve Anlam". İstanbul: Metis Yayınları, 1989.

METAFOR KAVRAMI İLE MEKANA YAKLAŞIM

Şeyma Özer
Yrd.Doç.Dr. Rabia Köse Doğan

ÖZET

Metafor kavramını, bir nesneyi veya olguyu başka bir anlam içeriği ile birleştirerek yeni bir yönle görmek, olarak tanımlayabiliriz. Kavramı bireyselleştirerek tanımlayacak olursak, kişinin iç dünyasına yapılan yolculuk veya keşif anlamına gelmektedir. Metafor kavramının olgusu olarak mimarlığı, bireyi olarak da mimarı aldığımız zaman karşımıza nasıl bir sonuç çıkacağı bildiri kapsamında yer alacaktır. Mimarın iç dünyasında yapılan metaforik yolculuk sırasında dış dünyaya açılan yapıları, iki ana başlık altında inceleyeceğiz.

Bunlardan ilki somut metaforlar, diğeri ise soyut metaforlardır. Somut metaforla yapının başka bir kavrama analog yapılması, Frank Gehry'nin Prag'da yapmış olduğu dönemin iki ünlü danscısına atıfta bulunduğu Fred&Ginger Binası, Fuksas Studio tarafından Frankfurt'da yapılan My Zeil Shopping Center, Jürgen Mayer tarafından Sevilla'da tasarlanan Metropol Şemsiyesi örnekleri üzerinden ele alınacaktır. Soyut metafora ise, ilham kaynağı olan doğa, topografya, kültür, dinamizm gibi ele alınan temalarla yapılan Zaha Hadid'in tarih ve topografyaya analog yaptığı Bakü'de yer alan Hayder Aliyev Kültür Merkezi, Daniel Libeskind'in Toronto'da dinamizmi yansıtan Royal Ontario Müzesi ile Peter Zumthor tarafından tasarlanan Kolumba Müzesi örnek olarak incelenecektir.

Sonuç olarak, metafor yöntemi tasarım sürecinin başında iyi soyutlanıp ele alınırsa, konu alınan çalışmanın daha açık, net ve anlaşılabilir olmasını sağlar. Tasarımcının iç dünyasına yapmış olduğu yolculuk, yapısı ve eseri ile dış dünyaya yansımaktadır. Bu yansıma ile gizli kalmış tasarım yönleri açığa çıkmakta ve kavram yapı ile hayat bulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Metafor, Mimari, Mekan, Tasarım, Keşif.

SPACE APPROACH WITH THE METAPHOR CONCEPT

ABSTRACT

We can define the metaphor concept as seeing an object or a phenomenon from a new perspective by combining it with another meaning. When we define the metaphor concept individualised, it means a discovery journey to the inner world of the individual. If we take architecture as the phenomenon of the metaphor concept, and the architect as the individual the result will be part of the notification.We will analyse the buildings, opened to the outer world during the metaphoric journey to the inner world of the architect, under two main topics.

The first one is tangible metaphor, the other one is intangible metaphor. As examples for tangible metaphor buildings, made analogous to a different concept, the Fred&Ginger Building in Prague, designed by Frank Gehry, who referred to two famous dancers of the period, the My Zeil Shopping Center, designed by Fuksas Studio in Frankfurt, the Metropol Parasol, designed by Jürgen Mayer in Sevilla, will be analyzed. Intangible metaphor, source of inspiration, which is nature, topography, culture, history and topography done with his dynamism the theme of Zaha Hadid's analog, located in Baku, Haydar Aliyev Cultural Center, which reflects the dynamism of Daniel libeskind Royal Ontario Museum in Toronto, designed by Peter Zumthor, Kolumba Museum will be examined as an example.

As result of if the metaphor method will be handled well abstracted at the beginning of the design phase, it will lead to an open, clear and understandable result. The journey to the inner world of the designer is reflected trough her/his work to the outer world. With this reflection, hidden design aspects are revealed and the concept is brought into being with the building.

Key Words: Metaphor, Architecture, Space, Design, Discovery.

METAFOR KAVRAMI İLE MEKANA YAKLAŞIM

''Metafor, farklılıklardaki benzerlikleri sezgisel bir soyutlamasıdır.''
Aristo

Metafor Kavramı

Metafor sözcüğü köken olarak "bir yerden başka bir yere taşımak" anlamına gelen Yunanca "metafora" sözcüğünden türemiştir. "Öte" anlamına gelen meta ve taşımak anlamındaki "pherein" kelimeleri birleşerek metafor kelimesini oluşturmuştur (Corbett ve Connors, 1999). Metafor, bilinmeyen şeylerin öğretilmesi için bir teknik, öğrenilen bilgilerin akılda tutulması ve hatırlanması konusunda geçerliliği kanıtlanmış bir araçtır.

Metafor kavramı, sözü süsleme sanatı olarak görülse de metafor kullanımı dünyayı kavrayışımıza yardım eden bir düşünme ve görme biçimi anlamına gelir. Çeşitli alanlarda yapılan araştırmalar göstermiştir ki metafor, düşünme biçimi, dil ve bilim üzerinde olduğu kadar, insanın kendini ifade edişi üzerinde de biçimlendirici bir etki yaratmaktadır (Morgan, 1980). Fakat dilimizin ve düşüncemizin önemli bir parçası olabilmelerine rağmen bunları yeterince farkında değiliz. Farkına vardığımızda ise içlerinde barındırdıkları anlam üzerinde derinlemesine düşünmemekteyiz (Lakoff ve Johnson, 1980).

Metafor kullanılarak düşünce üretme sürecine de "metaforik düşünce" denir. Metaforik düşünme süreci çeşitli aşamalardan meydana gelmektedir (Sezer, 2003).

1. Açıklanmak ya da anlamlandırılmak istenen soyut bir olgu (durum, olay, kavram)

2. Bu olguyu açıklamak için kullandığımız somut (belirgin) bir olgu ve bu olgunun dilsel ifadesi

3. Bu iki olgu arasında kurulan (kurgulanan) özel denklikler (benzeşmeler)

Metafor, bir deney alanını bir başkasına taşıyarak, geçmiş deneyler ışığında yeni deneylere anlam kazandırmayı sağlayan sözel bir araçtır. Metaforlar özellikle tasarım yöntem bilimi araştırmalarında mimari geçerlilik kazanmıştır. Tasarımcılar görsel metaforları sık sık kullanırlar. Metafor kavramını, bir çok mimar ve düşünür farklı şekillerde tanımlamıştır. Fakat hemen hepsinde de aynı anlama gelebilecek olan çağrışımlarla soyut olanı somut olana benzetmek yani ima etmekle ilgilidir. Metafor kavramının kullanılmasıyla birlikte mimari dil daha anlamlı ve güçlü bir şekilde kurulmuş olur.

İnceoğlu, mimarlıkta metafor'u şöyle açıklamaktadır: "Metafor, bir anlamı ya da tanımı başka bir şeye, sanki o şeymiş gibi taşıma, transfer tekniğidir. Fakat bir olgunun esin kaynağı olarak kullanılması ile metaforik amaçlı kullanılması arasında, çoğu zaman kesin sınırlar çizilemese de fark vardır." Burada direk bir benzetmeden söz edilemez, izlerini taşıma, yorumlama ve çağrıştırma söz konusudur. "Mimarlıkta metaforun en yaygın kullanımlarından biri yüksek bir binanın güç, zenginlik, diğerlerinden daha yüksekte olması gibi anlamlar taşımasıdır." Bu tür çalışmalar aslında çok eski tarihlerden beri mimaride söz konusu olsa da, özellikle son dönem mimari ve post-modernizm ile anlamsal esin kaynağı haline gelmiştir.

Antoniades ise metaforun daha iyi bilinen konulara dayanarak daha az bilinen konuları aydınlatmada yararlı olduğunu söyler. "Bir nesneyi diğerine referans verirken ya da bir nesneyi başka bir şeymiş gibi görmeye çalıştığımızda başvurduğumuz benzetme" olarak tanımlamıştır. Antoniades'in Poetics of Architecture (1997) kitabında yaptığı kategori en temel ayrım olarak görülebilir. Poetics of Achitecture kitabında Antoniades metaforları şu şekilde ayrıştırmıştır:

1. Somut metaforlar; bazı görsel ve maddesel karakterlerden yola çıkılarak metaforik bir yenilik ortaya koyar (bir kale olarak ev, gökyüzü olarak düşünülen bir tapınağın çatısı).

2. Soyut metaforlar; bir kavram, bir düşünce ya da özel bir niteliğe dayanan (özgünlük, doğallık, ortaklık, geleneksel, kültürel) metaforlar.

3. Bir araya getirilmiş metaforlar; kavramsal ve görsel olarak üst üste getirilmiş metaforlardır.

Metaforlar, mimari de bir yol olarak 20. yüzyıl içinde oldukça yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Metaforik tasarımlar, kullanıcılar ve eleştirmenler açısından güçlü bir anlatım yolu olarak belirlenmiştir. Tasarımda metaforların kullanımı, hem bir formun açıklaması şeklinde hem de bir analizin aracı olarak ortaya çıkar. Mimari tasarımın ortaya çıkışında kullanılan "küçük sırlar" olarak da ifade edilmektedir. Metaforik düşünme yetisi, özellikle mimarlık, iç mimarlık, tasarım ve sanat eğitimde yadsınamayacak kadar önemli olduğu söylenebilir. Metafor; tasarım aşamasında yeni alanlar bulmak için bir nokta oluşturur.

Metaforik bağlam, aslında bir inşa etme aracı değil, bir sorgulama aracıdır. Mimaride metaforu gerçek anlamda algılayabilmek, onun kavramsal zenginliğe yaptığı vurguyla anlaşılabilmektedir. Bu noktada metafor, sıklıkla dekoratif nitelikli bir bakış açısıyla mimarinin sadece sanatsal genlerini ilgilendiren bir ek olarak telaffuz edilmiştir. Ancak, mimarlıkta metafor kendi özüyle ilgili temel önemde bir kavramdır (Whiteman, Kipnis, Burden, 1992). Mimaride metaforun önemi, kavramın doğasından gelen biliçsel içeriğe dayanmaktadır (Demirkaynak, 2010).

Metaforlar farklı düşünür ve mimarlar tarafından çeşitli başlıklar altında toplanmış olsa da biz mimarin iç dünyasına yapılan metaforik yolculuk sırasında dış dünyaya açılan yapıları iki ana başlık altında inceleyeceğiz. Bunlardan ilki somut metaforlar, ikinci ise soyut metaforlardır.

1.Somut Metaforlarla Mekana Yaklaşım: Bir olgu, bir figür, bir objeye bağlı tasarımlardır. Somut olan bir kavramın somut araçlarla anlatılma biçimidir. Bu grupta Frank Gehry'i tarafından Prag'da tasarlanan Fred and Ginger Binası, Massimiliano Fuksas tarafından Almanya'da tasarlanan My Zeil Alışveriş Merkezi, Jürgen Mayer tarafından Sevilla'da tasarlanan Metropol Parasol yapıları incelenecektir.

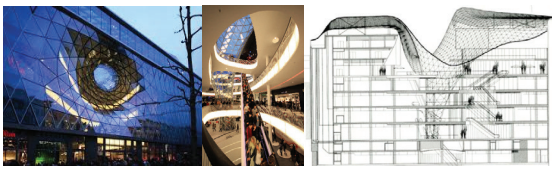
1.1. Fred ve Ginger Binası-Prag

Çek Cumhuriyeti'nin başkenti Prag'da merkezi bir caddenin köşe noktasında bulunan Fred ve Ginger Binası, dönemin iki ünlü dansçısı olan Fred ve Ginger'a analog yapılarak Frank Gehry tarafından tasarlanmıştır. Büro ve restorant olarak kullanılan binada erkek güçlü ve egemen biçim, kadın ise zarif ve dinamik biçimdir (Hasol, 1998). Prag'ın mimari, ekonomik ve siyasal yenileşmesinin bir simgesi olarak görülmektedir. Yapının, tasarımındaki şeffaflık ve masiflik dengeli bir birliktelik oluşturmuştur. Cam ve beton yüzeyin birleşmesiyle zıtlıkların uyumu görülmektedir. Beton yüzeyin bitişiğindeki doku ile pencere oranları benzerlik gösterse de, bunların organizasyonundaki hareketler ve akışkanlık hissi ile tatlı bir karmaşıklık oluşmaktadır. Dans eden bina olarak da bilinen yapı, somut metafor kavramına örnek oluşturacak bir simge yapıdır.

Şekil 1. 2. 3. Fred and Ginger-Binası ve İç Mekan Görünüşü (URL 1-2-3)

1.2. My Zeil Alışveriş Merkezi-Frankfurt

Massimiliano Fuksas tarafından tasarlanmış olan My Zeil Alışveriş Merkezi Almanya'nın Frankfurt şehrinde 2009 yılında açılmıştır. 77 bin m² yapı alanına sahip bu 6 katlı alışveriş merkezinde çok sayıda mağaza ve alışveriş alanları, eğlence alanları, çocuk oyun alanları, restorantlar, spor merkezi ve otopark alanı bulunmaktadır. Proje nin tasarım felsefesinde, doğadan ilham alınmıştır. Yapı bir nehir gibi akışkan, Dünya'nın derinliklerine ulaşan, farklı derinliklere ve katmanlara sahip bir alan olduğu düşünülerek tasarlanmıştır. Yapının formu ve malzeme seçimi, kullanıcıya mekan da iç-dış ilişkisini sağlayan günün farklı saatlerinde güneşin ışığı ve ısısından yararlanmalarına imkan sunmaktadır. Yapının kabuğunu oluşturan cam ve çelik paneller, alışveriş merkezinin her noktasında, doğal ışık içermesine ve faydalanmasına yardımcı olmaktadır (Krauel, 2012).



Şekil 4. 5. 6. My Zeil Alışveriş Merkezi Cephe-İç Mekan ve Kesiti (URL 4-5-6)

1.3. Metropol Parasol-Sevilla

İspanya'nın Sevilla kentinde, Mayer Architects tarafından tasarlanan Metropol Parasol, Dünya'nın en büyük ahşap konstrüksiyonlu kent şemsiyesidir. Şemsiye, arı kovanına benzeyen panellerden ve bütününde mantara benzeyen dev strüktürlerden oluşmaktadır. Zengin tarihli bir şehir olan aynı zamanda iç kısımlarında eşsiz ortaçağ esintilerini barındıran Sevilla'da Metropol Parasol, tarihi arkeolojik bir yeri, şık çağdaş bir kent simgesine dönüştürmektedir. Yapının asıl amacı kent meydanına gölge sağlarken, etrafında toplanan kullanıcıları rahatlatmak ve sosyalleştirmekle beraber, bir çok özel bölümü de içinde barındırmaktadır. Bu yapı, farklı yerlerden gelen ziyaretçilere bütün şehri en iyi görebilecekleri noktayı da sağlamaktadır. Şemsiye, dört kattan oluşmaktadır. Yer altında tarihi eserlerin bulunduğu bir müze, giriş katında bir organik pazar yeri, iki adet teras ve rüzgar rampaları da en üst iki katı oluşturmakta ve tüm bu imkanları açık havada sunmaktadır. Ahşap Parasolların altında mağaza önleri ve merdivenler bulunuyor ve birlikte dünyanın en büyük ahşap yapısını oluşturuyorlar. Bağlanmış kerestelerden ve poliüretan kaplamadan yapılmış bu yenilikçi yapı, merkezi canlandıran gelişmiş bir altyapı göreviyle turistleri ve yerlileri çeken bir odak noktasıdır (URL 7-8).

Şekil 7. 8. 9. Metropol Parasol Yapısı Görünüşleri ve Kesitleri (URL 9)

2. Soyut Metaforlarla Mekana Yaklaşım: İlham kaynağı olarak doğa, kültür, dinamizm gibi soyut olgular ele alınır. Soyut olan bir kavramın somut araçlarla anlatılma biçimidir. Bu grupta örnek olarak, Zaha Hadid'in Bakü'de tasarladığı Haydar Aliyev Kültür Merkezi, Daniel Libeskind'in Toronto'da tasarladığı Royal Ontario Müzesi ve Peter Zumthor- Cologne'da tasarladığı Kolumba Müzesi ele alınacaktır.

2.1. Haydar Aliyev Kültür Merkezi-Bakü

Azerbaycan'ın başkenti olan Bakü'de 2013 yılında hizmete giren 101 bin m²'den oluşan kültür merkezidir. Mimar Zaha Hadid tarafından tasarlanan bina, geniş ve kıvrımlı hatlarıyla Design Museum's Design of the Year Award 2014 ödülünü kazanmıştır. Yapının tasarımını incelersek, başlangıç ve çıkış noktasında metaforik düşünce olduğu açıkça görülmektedir. Merkezin yükselip alçalan yapısı, Aliyev'in doğduğu yerdeki dağ ve Hazar'ın yükselişi gibi. Ayrıca yapıda amaç form oluşturmaktan çok sınırları eritmektir. Bu metaforik yaklaşımı yapının tamamında görmek ve fark etmek mümkündür. Zaha Hadid ve çalışma ekibi uzun zaman alan beyin fırtınaları ve düşünme teknikleri ile yapıyı tasarladıkları anlaşılmaktadır. İç mekânda sürükleyicilik ve dışarısı ile kurulan ilişki öne çıkmaktadır. Tartışılan ve geliştirilen fikirler sonucunda şehir yapısı içerisinde gerek biçim ve malzeme olarak gerekse yapısal bütünlük olarak birbirini tamamlayan bir tasarım ortaya koymaktadır. (Hasırcılar, 2014)

Şekil 10.11.12. Haydar Aliyev Kültür Merkezi Cephe-İç Mekan ve Projesi (URL 10-11)

2.2. Royal Ontario Müzesi-Toronto

Kanada'da Toronto'da yer alan Royal Ontario Müzesi, mimar Daniel Libeskind tarafından tasarlanmış ve yarışma projesi sonucu seçilip uygulanmıştır. Metaforik düşünce olarak adeta yerden bir anda fışkırmış dev bir kristali anımsatmaktadır. Yapı, müzenin içeriğini ve alanın tekilliğini kristalize eden tek ve özel bir hikayeyi anlatmaktadır. Kristal, yapının karakterini

Toronto'nun dinamik merkezi olarak yeniden ortaya çıkarmaya adanmış bir atmosfere dönüştürmektedir. Daniel Libeskind, göz kamaştırıcı adeta kristalden yapılmış bir kütleyi eski bina ile birleştirmiştir. Eski yapıdan fırlayarak çıkan ve yapıya sarılan kütle metal ve camdan yapılmıştır. Müzenin bulunduğu yapı adasındaki eski yapıların ortasına yerleşmiştir ve müzenin önünde yeni bir kentsel toplanma alanı oluşturmuştur. Formundan dolayı "kristal" olarak anılan yapı, kent içinde yeni odak noktası olmuştur, kristalin önü kentin küçük bir meydanı haline dönüşmüştür (URL 12).

Şekil 13. 14. 15. Royal Ontario Müzesi Cephe-İç Mekan ve Planı (URL 13-14)

2.3. Kolumba Müzesi-Cologne

Almanya, Cologne'de yer alan Kolumba Müzesi'nin tasarımı Peter Zumthor tarafından yapılmıştır. Müzenin inşa edildiği bölgede var olan tarihi parçaların tümü, tam ve bütün olarak yapıya aktarılmıştır. Roma dönemine ait kalıntıların yanı sıra, savaş sırasında yıkılmış 19. yüzyıl kilisesinin de kalıntılarının bulunduğu bir bölgeye yapılmıştır. Özgün planı ve harabelerin olduğu yapıyla birlikte günümüze uyarlarken, yeni yapının, mimarlığın sürekliliğinin bir parçası haline geldiğini görmek mümkündür. Yeni yapı eski kalıntılardan yükselirken, her ayrıntı da ona duyduğu saygıyı ifade etmektedir (URL 15).

Zumthor'un madde ve durum üzerinde yaptığı işlem, azaltmaktan, indirgemekten çok yoğunlaştırmaktır. Kolumba Müzesi bu tarihsel katmanlaşmanın yoğun olduğu aynı zamanda farklı katmanların metaforik açılımlarının da bir arada bulunduğu bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Zumthor, maddeyi ve durumu her şeyi üzerine çeken, üzerinde toplayan bir mıknatısa dönüştürmektedir. Hiç bir şeyden vazgeçilmemiş, hiçbirinin yükü ötekine atılmamıştır. Bu adeta bir sıkıştırılma işlemidir. Sıkıştırıldıkça parçalarının birbirini güçlendirdiği yekpare bir enerji kaynağına dönüşmüştür, adeta nesne; verili olan, dağınık duran her şeyi üzerinde toplamanın gücüyle göz kamaştırmaktadır. Üstelik bunu yaparken biçimsel bir çabadan çok metaforik bir yönelime başvurmuş ve bağlamın gerçek ilişkilerini yorumlamıştır (Bilgin, 2002).

Şekil 16. 17. 18. Kolumba Müzesi Cephe-İç Mekan ve Plan-Kesitleri (URL 16-17)

3. Sonuç

Metafor yöntemi tasarım sürecinin başında iyi soyutlanarak ele alınırsa, konu alınan çalışmanın daha açık, net ve anlaşılabilir olmasını sağlar. Tasarımcının iç dünyasına yaptığı yolculuk, yapısı ve eseri ile dış dünyaya yansımaktadır. Bu yansıma ile gizli kalmış tasarım yöntemleri açığa çıkmakta kavram yapı ile hayat bulmaktadır. Metaforlar, olayları normal algılama şeklimizi genişletir ve çok çeşitli bireysel anlamlar ortaya koyabilir.

Çalışma sonucunda, somut metaforla mekana yaklaşımlarda somut kavramların yapıyla hayat bulduğu, soyut metaforla mekana yaklaşımda soyut kavramların somutlaştığı yapı örnekleri incelenmiştir. Her iki grupta da yapı örneklerinin dikkat çekici, kentin odak noktası ve merkezi olduğu görülmektedir. Metaforik düşüncenin tasarım dünyasını derinden etkilediği örnekler üzerinden açıkça ifade edilmektedir. Metaforlar, ayrıca, metaforik formda gizli kalmış belirsizlikler yardımıyla alıcının şaşırmasını sağlamayı amaçlar. Ancak tasarıma başlarken ne anlatmak istenildiğine karar verilmeli, somut metafor, soyut metafor veya bir araya getirilmiş metafor kavramlarından uygun olanı seçilmelidir.

Metaforla tasarım sihir yapmak gibidir, dokunduğu yapıya sihirli değnek dokunuşu yapan metaforların tasarım eğitiminde ve uygulamalarında kullanılması tasarım dünyasını zenginleştirecektir.

4. Kaynaklar

Bilgin, İ., 2002, Maddenin Yoğunluğu-Mimarlar ve İşleri Üzerine Yazılarından Örnekler Diyalog 2002 - II, http://v3.arkitera.com/v1/diyalog/ihsanbilgin/miesvanderrohe3.htm

Corbett, E.,and Connors, R., 1999, Classical Rhetoric For The Modern Student, New York: Oxford University Press.

Demirkaynak, M., 2010, Mimaride Bağlam Kavramı ve Metaforik Temelli Yaklaşımlar, Yüksek Lisans Tezi, Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Hasırcılar, T., 2014, Mimari Yapı Değerlendirme/ Haydar Aliyev Kültür Merkezi, http://tugcehasircilardesigns.blogspot.com.tr/2014/04/mimari-yap degerlendirmehaydar-aliyev.html..
Hasol, D., 1998, Prag ve Dans Eden Bina, Yapı Dergisi, S. 203, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Krauel, J., 2012 , Shopping Malls Now, Links International, Ceg.

Lakoff, G., and Johnson, M., 1980, Metaphors, We Live By, Chicago: University of Chicago Press.

Morgan, G., 1980, Paradigms, Metaphors and Puzzle Solving in Organizational Analysis Administrative Science Quarterly.

Sezer, E., 2003, Dilde ve Edebiyatta "Yol" Metaforu, Kitaplık, S.65, Ekim.

Whiteman, J., Kipnis, J., Burdett, R.,(eds.), 1992, Startegies in Architecture Thinking, M.I.T. Press, Cambridge, Mass.

(URL1) http://happybuildings.blog.com/files/2012/12/fred_and_ginger_web2.jpg, 07.08.2015

(URL 2) http://www.fanpop.com/clubs/astaire-and-rogers/images/26876724/title/fred-ginger-photo, 08.08.2015

(URL3)http://www.3oda1salon.net/index.php/guzel-evler/prag-daki-dans-eden-ev, 08.08.2015

(URL 4) www.arcrealestate.ir, 09.08.2015

(URL5)http://openbuildings.com/buildings/myzeil-shopping-mall-profile 43960?_show_description=1#!buildings-media/5, 09.08.2015

(URL6) http://www.evolo.us/architecture/funneled-glass-void-creates-vertical-city-in-myzeil-shopping-mall-fuksas-studio/, 10.08.2015

(URL7) http://blog.stfa.com/metropol-parasol-ispanya/, 10.08.2015

(URL8) http://www.mimdap.org/?p=68390, 10.08.2015

(URL9) http://blog.stfa.com/metropol-parasol-ispanya/, 11.08.2015

(URL10) http://www.mimarlikbankasi.com/mimar/mimarlik/medya/haber/haydar-aliyev-kultur-merkezi, 11.08.2015

(URL11) http://www.mimdap.org/?p=49543, 11.08.2015

(URL12) http://artlog.art50.net/2014/08/royal-ontario-museum, 12.08.2015

(URL13) http://www.mimdap.org/?p=26432, 12.08.2015

(URL14) http://www.arch-news.net/, 12.08.2015

(URL15) http://www.yapi.com.tr/haberler/kolnde-kolumba-muzesi-acildi_43247.html, 12.08.2015

(URL16) http://seenselcuk.blogspot.com.tr/2009/11/uykunun-sessizligi.html, 13.08.2015

(URL17) https://greskadesign.files.wordpress.com/2014/04/precident-plans2.jpg, 13.08.2015

YATLARDA İÇ MEKAN TASARIMININ GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE DEĞİŞİM SÜRECİ

Ögr. Gör. Tonguç Tokol

Özet

Yat sınıfı deniz araçlarının ilk ortaya çıkışları 17. Yüzyıla kadar dayanmaktadır. O dönemde kraliyet mensupları ve soylular gibi belli bir kesimin sahip olabildiği yatlar zamanla daha geniş bir kitle tarafından kullanılan deniz araçları olmuştur. Gezi, eğlence, spor gibi keyif amaçlarıyla kullanılan yatlar hareket kabiliyetlerini önceleri sadece yelken donanımlarından ve sanayi devrimi ile birlikte makine gücünden sağlamışlardır. Böylece yatlar kendi aralarında; yelkenli yatlar ve motoryatlar olarak iki temel sınıfa ayrılmıştır. Kendi içlerinde de kullanım amaçlarına göre sınıflara ayrılan yelkenli yatlar ve motoryatların, yapım malzemeleri ve teknolojilerindeki gelişim sonucunda seri olarak da üretimleri mümkün olmuş, böylece yat sınıfı deniz araçları daha yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu süreç içinde gelişmiş ülkelerde yat tasarımcılığı bir meslek alanı olarak gündeme gelmiş, bu konuda eğitim veren kurumlar oluşmaya başlamıştır. Bugün dünya yat üretiminde ilk sıralarda bulunan ülkemizde yat tasarımcılığı konusuna ilgi duyulmaya başlanmış, bu amaca yönelik çeşitli eğitim faaliyetleri başlamıştır.

Yat tasarımı genel olarak; gövde/kabuk tasarımı, su üstünde kalan dış bölümlerin tasarımı ve iç yerleşim tasarımı başlıkları altında toplanmaktadır. Mühendislerin, mimarların ve tasarımcıların birlikte çalışmalarını gerektiren yat tasarımı sürecinde iç mekan tasarımı bu konuda uzmanlaşmış iç mimarlar tarafından da yapılabilmektedir. Yatlarda iç mekan tasarımı, gereksinimler ve işlevler bağlamında karasal mekanlardan konut tasarımı ile örtüşmektedir. Ancak bazı ek fonksiyonlar ile birlikte mekanın hareketlilik özelliği de bir tasarım kriteri olarak öne çıkmaktadır.

Yatlarda iç mekan tasarım kriterleri çeşitli yat sınıfları arasında farklılıklar gösterebilmekle birlikte genellikle aynı temellerden çıkışlı olmaktadır. Bununla birlikte malzeme ve yapım yöntemleri konusundaki yenilikler ile teknolojik gelişim de mekan tasarımı sürecinde etkin bir rol oynamaktadır. Bildiride; geleneksel yatların iç mekan tasarımından günümüz modern yaklaşımlarına kadar olan süreçteki değişim; malzeme, üretim yöntemi ve teknoloji bağlamında irdelenecek, belirli dönemlere ait yat tasarımlarından örnekler verilerek karşılaştırmalar yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yat Tasarımı, İç Mimarlık, Tasarım Süreci

HISTORICAL TRANSFORMATION OF INTERIOR YACHT DESIGN

Abstract

The first appearance of yacht type of marine crafts dates back to the 17th Century. Yachts, which could only by used by members of royal families and the nobility during that period, evolved into marine crafts available for a wider mass in the following period. Yachts, used for leisure activities such as travel, entertainment and sports were driven by sailing rigs at the beginning, until the introduction of mechanical power with the industrial revolution. As a result, yachts were divided into two subcategories as sailing yachts and motor yachts. Sail yachts and motor yachts are further subcategorized according to their intended use and their mass production also started as a result of the development in their construction materials and technologies which expanded the use of yacht type of marine crafts. During this phase, yacht designing turned into a profession in developed countries and institutions to provide education in this subject began to appear. In our country, which is in the first ranks of yacht production in the world at present, an interest has awaken on yacht design, and various training activities were started for this purpose.

Yacht design is generally gathered under the headlines of hull/body design, exterior deck design and interior layout design. During the process of yacht design which requires collaboration of engineers, architects and designers, the interior design can also be performed by the interior architects who are specialized in this field. The interior design of yachts matches with those of housing design among the spaces on the land in

terms of its requirements and functions. However, the mobility of the space, in addition to certain extra functions also appear as a design criterion.

The interior design criteria of yachts may differ among various categories of yachts, while they all originate from the same foundations. Nevertheless, the innovations on material and construction methods and the technological development also play an effective role in the spatial design process. This presentation shall ponder the phase from the interior design of conventional yachts to the current modern approaches in the context of materials, production method and technology; and make comparisons between different periods with examples from yacht designs of different periods.

Keywords: Yacht Design, Interior Architecture, Design Process

1. Yat Sınıfı Deniz Araçlarının Tanımı ve Sınıflandırılması

Deniz araçları kullanım amaçlarına göre sınıflara ayrılmaktadır. Bunlardan biri de yat sınıfı deniz araçlarıdır. "Yat" sözlük anlamı olarak şöyle tanımlanmaktadır; "Felemenkçe jacht kelimesinden türeyen bu terimin orijinal anlamı 'prens, elçi gibi bir krallıktan diğerine yolculuk eden önemli şahsiyetleri taşıyan tekne' (Falconer, Denizcilik Sözlüğü, 1771); günümüzdeki anlamı ise ticaret değil de keyif için kullanılan yelkenli veya motorlu teknelerdir". (Dear ve Kemp, 2005, s. 348).

Tarih boyunca deniz araçları yük ve yolcu taşımacılığı, balıkçılık, keşifler ve çeşitli teknik hizmetler ile savaşmak amaçlarıyla kullanılmıştır. Geçmişleri 17. yüzyıla dayanan yat sınıfı deniz araçları ise benzer bir hizmet için değil de gezmek, eğlenmek, spor yapmak gibi amaçlara yönelik olarak tasarlanmaktadır.

Kullanım amaçlarına göre diğer deniz araçlarından ayrılan yatlar, kendi aralarında da sınıflara ayrılmaktadır. Bu sınıflandırma çeşitli şekillerde yapılmaktadır. Temel olarak yatlar "yelkenli yatlar" ve "motoryatlar" olarak sınıflandırılmaktadır. Teknenin hareket gücünü sağlayan donanımdan (yelken ya da motor) çıkışlı olarak böyle bir sınıflandırmaya gidilmektedir. Bununla birlikte motoryatlar ve yelkenli yatlar, kullanım amaçlarına göre kendi içlerinde de sınıflandırılmaktadırlar. Yatların sınıflandırılması; "gezi, yarış, günübirlik ya da uzunyol gibi kullanım amaçlarına göre yapılabilmekle beraber, bu sınıflandırmaya çok gövdeliler, katamaran (çift gövdeli), trimaran (üç gövdeli) gibi gövde tasarımı özellikleri de eklenebilmektedir" (Tokol, 2015, s. 172).

Yatların motoryatlar (Şekil 1) ve yelkenli yatlar (Şekil 2) olarak sınıflandırılmasında motoryatlar; "tek veya çift motorlu, iyi donatılmış, güvenli kıyı ve açık deniz seyri yapılabilen, tekneler" olarak tanımlanmaktadır. Motoryatlar; "geçmişleri yelkenli yatlara göre daha az olmasına rağmen, önce benzinli, daha sonra dizel motorların geliştirilmesiyle hızla yayılmışlardır" (Atmaca, 2005, s. 23). Yelkenli yatlar ile motoryatlar karşılaştırıldığında yelkenli yatın tasarımı; "teknenin yakalandığı ağır deniz şartlarında hasar görmeden, yavaş bir hızla, uzun süre seyredebilecek şekilde yapılırken", motoryatların; "genelde fırtına ve kötü hava şartlarının önünden kaçabilecek tasarım özelliklerine ve hıza sahip olması beklenmektedir" şeklinde bir görüş bulunmaktadır (Atmaca, 2005, s. 24).

Şekil 1. Motoryat

Şekil 2. Yelkenli yat

Tüm deniz araçlarında olduğu gibi yapım malzemelerine göre de bir sınıflandırma yapmak olasıdır. Buna göre ahşap, metal, kompozit ve beton malzemeden yapılan yatlar bir alt sınıflandırma oluşturabilmektedir. Örneğin, fiberglas yelkenli yat ya da alüminyum motoryat gibi.

Yatlar kendi aralarında boyutlarına göre de sınıflandırılmaktadır. Aydın'a göre yatlar tam boylarına göre;

Yat ve gezinti tekneleri (2,5 – 25 m boy aralığındaki tekneler),

Süper yatlar (25 – 50 m boy aralığındaki yatlar),

Mega yatlar (50 – 100 m boy aralığındaki yatlar),

Giga yatlar (100 m' den daha büyük yatlar) olarak sınıflandırılmaktadır (Aydın, 2015, s. 42).

Bununla beraber yatların tam boy aralıkları dikkate alınarak yapılan sınıflandırılmalarda çeşitli kaynaklara göre farklılıklar olduğu da görülmektedir. Göksel'e göre; "Megayat (megayacht) ya da süperyat (superyacht) sözcüğü kesin bir tanıma kavuşmamış olmasına karşın, bugün otuz metreye varan büyüklükte motoryat (motoryacht) ve yelkenli yatlar (sailing yacht) için en çok benimsenen ve kullanılan terimdir" (Göksel, 2012, Temmuz-Ağustos, s. 54).

Buraya kadar olan bölümde yatların bir deniz aracı olarak herhangi bir hizmet amacı gütmeden, gezi, eğlence, keyif ve bazen prestij amaçlı kullanıldıkları sonucuna varılmaktadır. Kendi içlerinde yelkenli yatlar ve motoryatlar olarak ayrılmalarıyla birlikte, boyut kavramının da tanımlamalarda belirleyici bir unsur olduğu görülmektedir.

İlk dönemlerinde belli bir kesimin kullanabildiği yat sınıfı deniz araçları zamanla daha geniş bir kitle tarafından da kullanılabilir hale gelmiştir. Bunda yeni malzeme ve üretim teknikleri ile seri üretim yöntemlerinin maliyetleri düşürmesi de önemli bir rol oynamaktadır. "Yakın dönemlerde Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde, alım gücü yüksek olan kesime olduğu kadar orta ve düşük alım gücü düzeyindeki kesimlere de çeşitli seçenekler sunan, kredi olanaklarıyla tekne satın almayı mümkün kılan, marina ve servis hizmetlerini kolay ulaşılabilir ve devamlı kılan bir sistem oluşturulmuştur" (Dedeal, 2008). Ülkemizde de benzer bir sistem özellikle son on yılda, sektörle ilgili fuarların ve katılımcı yabancı markaların çoğalması, marina yatırımlarının artması ve kredi olanakları ile belirli bir ivme kazanmıştır. Ancak boyut olarak bakıldığında sipariş üzerine üretilen megayat, süperyat gibi belli bir boyun üzerindeki yatlara olan talep daha yüksek bir alım gücü gerektirdiğinden adet olarak daha sınırlı sayıda kalmaktadır. Bu nedenle bildiri konusu olan yatlardaki değişim süreci daha yaygın olan boyutlardaki yatlar olarak sınırlı kalacaktır.

2. Yatlarda İç Mekan Tasarımı ve Mekansal Tanımlar

Kullanım amacı ne olursa olsun belli bir boyun üzerindeki deniz araçlarının çoğunda yaşamsal mekanlar bulunmaktadır. İnsanların genel ve kişisel kullanım gereksinimlerine yönelik olan bu mekanların tasarımı deniz aracının kullanım amacına göre sınırlandırılabilmektedir. "Yük taşımada kullanılan gemiler, balıkçı gemileri, savaş gemileri, römorkör gibi görev gemileri sınırlı sayıda insan barındırmakta ve daha çok bir iş makinesi gibi çalışmaktadırlar" (Dedeal, 2008). Bu nedenle bu örnekteki ve benzeri özelliklerdeki deniz araçlarında insan gereksinimlerine yönelik mekanların tasarımlarında estetik ve konfor daha geri planda tutulmaktadır. Ancak böyle bir hizmet amacı gütmeyen yatların yaşam alanlarının tasarımında durum farklıdır. "Yatlar, karasal mekanlarla karşılaştırıldığında yaşam alanları ve işlevler açısından konutlar ile örtüşen bir yapıya sahiptir. Konutların temel işlevleri olan yemek hazırlama ve yeme, dinlenme, uyuma, kişisel temizlik ve tuvalet gibi gereksinimler yatlar için de geçerlidir" (Tokol, 2015, s. 174). Ancak diğer deniz araçlarıyla karşılaştırıldığında, yatlarda yaşam alanlarının işlevselliği ile birlikte konfor ve estetik kavramlarında da beklentilerin fazla olduğu gözlenmektedir. "Kullanıcı beklentileri ve kullanım amacına göre farklılıklar gösterse de, yatlarda konutlarda bulunan fonksiyonlara ek olarak bazı özel hacimler de mekana dahil olmaktadır" (Tokol, 2015, s. 173). Bu fonksiyonlar genellikle yatın sevk ve idaresiyle ilgili kumanda bölümleri ile tekneye hareket gücünü sağlayan makine dairesi ve onunla ilgili işlevleri olan mekanlardır. Bu fonksiyonlar ile amaca yönelik tasarlanmış gövde yapısı ve donanım diğer mekanların planlamasını doğrudan etkilemektedir. Bu bağlamda yelkenli yatlar ve motoryatlar arasında mekan tasarımı konusunda farklılıklar ortaya çıkmaktadır. "Aynı boyutlardaki yelkenli bir tekneyle bir motoryat arasında ciddi

yerleşim ve fonksiyon farkları vardır" (Arslan, 2010, s. 18). Bu farklılıkların önde gelen nedenleri, tekne gövde yapısı ve donanımı ile seyir sırasında çeşitli yönlerde meydana gelen karakteristik gövde hareketleridir. Bu nedenle burada söz edilen ve çoğaltılabilecek olan faktöreler bağlı olan yatlarda mekan tasarımında; "tekne işleyişini bilmek, o teknede yer alacak fonksiyonları düzenlerken nelerin vazgeçilmez, nelerin vazgeçilebilir olduğunu idrak etmede iç mekan tasarımcısına yol gösterir. Bunun yanı sıra teknede kullanıcının öncelikleri bilinmeli, mekanlar ve mekanlar arası ilişkiler buna göre tanımlanmalıdır" (Arslan, 2010, s. 119). Yatın kullanım amacı, hangi koşullarda kimler tarafından kullanılacağı, menzili ve kullanılacağı bölge gibi konular teknenin boyutları, gövde tasarımı ve donanımı beraberinde mekan tasarımını da etkilemektedir.

2.1. Yaşam Alanı

Salon da denilen yaşam alanları yatlarda günlük yaşamın geçtiği ortak kullanıma yönelik bir mekanlardır. "Yelkenli yatlarda yaşam alanı, yemek yeme, oturma ve dinlenme gibi işlevleri olan, aynı zamanda kuzine ve navigasyon bölümü ile ilişkili, ortak kullanıma yönelik bir mekandır. Bu bölüm teknenin en geniş yeri olan orta bölümündedir. Burası aynı zamanda teknenin baş-kıç vurma hareketlerinden en az etkilenen yerdir" (Tokol, 2013, s. 97). Salon; "teknenin en göz alıcı mekanlarından biridir. Konumu ve alan genişliği bakımından tekneye girişte dikkati çeker bu sebeple tekne hakkında ilk izlenimi edinebileceğimiz mekandır. Böyle bir mekanın görsel ve fonksiyonel tasarımına ayrıca özen gösterilmelidir" (Arslan, 2010, s. 127). Yaşam alanları özellikle küçük yatlarda ek fonksiyonlar içerebilmektedir. Örneğin yemek çevresine ait masa ve oturma elemanları yatağa dönüşebilmektedir. Birçok motoryat tasarımlarında kumanda bölümü salondan ayrı tutulmamakta aynı mekan içinde bulunmaktadır. Çoğu yelkenli yatta ise kuzine ve navigasyon bölümü salonla aynı hacimde olmaktadır.

2.2. Kuzine

Kuzineler yatların mutfak bölümleridir. Konuttaki bir mutfağın sahip olduğu tüm temel işlevleri içermesi gerekmektedir. Ancak yatın dahil olduğu sınıfa göre yerleşim ve donanımlarıyla ilgili bazı özelikleri taşımalıdır. Bir yatın kuzinesi, yemek hazırlama, pişirme ve bulaşık yıkma gibi işlevleri tekne gövdesinin hareketleri sırasında emniyetli bir şekilde yerine getirilebilmelidir. Kuzinedeki ocaklar deniz ortamında güvenli bir şekilde kullanılmak üzere tasarlanmışlardır. Buna göre; "yelkenli teknelerde kullanılan ocakların şu özelliklere sahip olması gerekmektedir. Paslanmaz çelik konstrüksiyon, kolay temizlik için çıkarılabilir üst ızgaralar, kapların devrilmesini engelleyen ayarlanabilir kıskaçlar, teknenin yalpa ve bayılma hareketlerinde ocağın yatay pozisyonunu koruyan salıncaklar, kapağı kilitlenebilen bir fırın ve gazlı ocaklarda alevin sönme durumunda gazı kesme özelliği olmalıdır" (Tokol, 2013, s. 109). Bununla birlikte kuzinenin yeri de planlama için önemlidir. "Geçmişte yelkenli teknelerde kuzineler teknenin her hangi bir yerine konulmaktayken, günümüzde çoğunlukla giriş merdiveninin yakınına yerleştirilmektedir. Bunun nedeni ise buranın şiddetli baş-kıç vurma hareketlerinden en az etkilenen yer olmasıdır. Ayrıca bu konumda merdiven açıklığından havalandırma sağlanabilmekle beraber, yemeklerin havuzluğa servisi de kolay olmaktadır" (Larsson, ve Eliasson, 2006, s. 314). Kuzinelerde; "kap kacak ve diğer mutfak eşyaları açık deniz şartlarında, yalpa ve bayılma hareketlerinde yerlerinde emniyetli bir şekilde durabilmelidir. Ayrıca kuzinede depolanan her türlü eşya ve ürüne tekne her iki kontrada da seyir yaparken rahatlıkla ulaşılabilmelidir" (Dashew, 1998, s. 971).

2.3. Navigasyon Bölümü

"Navigasyon bölümü, deniz aracının sevk ve idaresi ile ilgili araç, gereç ve cihazların bir arada bulunduğu ve kullanıldığı bölümdür. Yelkenli teknelerde navigasyon bölümü kabin içindedir ve havuzluğa yakın bir konumdadır" (Tokol, 2013, s. 117). Ancak yelkenli yatlarda kabin içinde bulunan navigaston bölümünden tekneye kumanda edilmemektedir ve bu noktada yelkenli yatlar ve motoryatlar birbirlerinden ayrılırlar. Yelkenli

yatlarda tekneye kumanda edilen ve dümen dolabının bulunduğu havuzluk denilen bölüm teknenin kıç tarafında ya da yakın bir yerdedir. "Motoryatlarda yelkenli teknelerden farklı olarak dümen merkezleri teknenin baş bölümüne yakın olur" (Arslan, 2010, s. 140). Teknenin sevk ve idaresi ile ilgili araç, gereç ve navigasyon cihazlarının tamamı burada bulunmaktadır.

"Navigasyon bölümünün ana fonksiyonu harita üzerinde çalışma yapılabilmesidir ve bu alanda amaca yönelik bir harita masası ve bir oturma elemanı bulunmaktadır. Günümüzde tüm dünyanın deniz haritalarının yüklü olduğu elektronik harita sistemleri olsa da kağıt haritalardan vazgeçilmiş değildir." (Tokol, 2013, s. 118).

Navigasyon ve kumanda bölümünün çevresinde, V.H.F. (Very High Frequency) ve S.S.B. (Single Side Band) telsiz cihazları gibi iletişim araçları, radar ekranı gibi elektronikler, hava raporu alıcısı Navtex (Navigational Telex) cihazı, chart plotter adı verilen elektronik haritalar, teknenin bulunduğu pozisyonu veren G.P.S. (Global Positioning System) gibi modern seyir yardımcıları bulunmaktadır. Bununla beraber teknenin tüm elektrik sigorta panelleri ve bazı göstergeler de bu bölümdedir.

2.4. Kamaralar / Yatma Bölümleri

Kamara; "Teknelerde, subay, yolcu ve mürettebatın kalması için yapılmış bölüm, oda" (Dear ve Kemp, 2005, s. 174) şeklinde tanımlanmaktadır. "Kamaralar uyumak ve dinlenmek amacıyla kullanılan bölümlerdir. Deniz araçlarının boyutlarına ve mürettebat sayısına göre kamara adeti ve boyutları değişmektedir. Kamaraların temel fonksiyonu, yatma eyleminin gerçekleştirilmesidir. Ancak, teknenin kapasitesi doğrultusunda kamara fonksiyonları artabilmektedir. Örneğin büyük bir yatta kamaralarda bir tuvalet ve duş fonksiyonu ile kişisel çalışma masası da bulunabilmektedir" (Tokol, 2013, s. 122). Kamaralarda yatakların omurga hattına paralel yerleştirilmesi teknenin gövde hareketlerine karşı olabilecek en konforlu yatma pozisyonunu sağlamaktadır. Özellikle yelkenli teknelerde salınımlar sırasında yataktan düşmeyi engelleyecek yalpalıklar kullanılmaktadır. Motoryatlarda ise kamaraların makine dairesinin gürültüsünden etkilenmeyecek mesafede olması ya da çok iyi bir ses izolasyonu yapılması gerekmektedir. Ayrıca tekne sahibi dışında personelin bulunduğu büyüklükteki yatlarda tekne sahibi ve misafirler ile personelin kamara geçişlerinin çakışmayacak şekilde planlanması da önemli bir konudur.

2.5. Tuvalet / Banyo Bölümleri

Yatlarda kullanılan klozet ve duş sistemlerinin çalışma şekli konutlardakinden farklıdır; "tekne tuvaletlerinde manuel ya da elektrikli bir pompa yardımı ile atıklar deşarj edilmektedir. Önce pompa yardımı ile klozetin deniz suyu giriş hortumundan bir miktar su çekilmektedir, tuvalet kullanıldıktan sonra atıklar yine pompalanarak pis su tankına ya da direkt denize gönderilmektedir" (Tokol, 2013, s. 160). Tuvalet bölümünde genellikle bir duş fonksiyonu da bulunmaktadır. Belli bir boyun üzerindeki yatlarda kamaraların kendine ait tuvalet / banyo bölümleri olabilmektedir. "Klozetin montajı ise oturma pozisyonunda mümkünse baç-kıç hattına bakacak şekilde ve iki duvar arasında olmalıdır. Bunun nedeni, yalpalayarak seyir halinde ya da teknenin bayılması durumunda, hareketleri yandan karşılayarak düşmeyi engellemektir" (Calder, 2001, s. 149).

2.6. Havuzluk

"Yelkenli teknelerde havuzluk, diğer bir tanımlama ile kokpit, teknenin kumanda bölümüdür. Genellikle havuzluklar kıç üstünde yer almaktadır. Bazı yelkenli tasarımlarında ise kıç altı kamarasının yükseltisi nedeniyle biraz daha öne alınmıştır. Bu tür tasarımlara center kokpit denilmektedir" (Tokol, 2013, s. 145). Yelkenli teknelerde havuzluk aynı zamanda bir yaşam alanıdır. Uygun hava koşullarında dinlenme, eğlenme, yemek yeme, denize girme vb. gibi aktiviteler bu ortak kullanım alanında yerine getirilmektedir. Yelken donanımından dolayı yelkenli yatlarda dış mekanın kullanım kısıtlı olmakla birlikte motoryatlarda bu

durum tersinedir. Aynı boyuttaki bir yelkenli yata göre motoryatın dış mekan kullanım alanı daha fazladır.

3. Yatlarda İç Mekan Tasarımının Değişim Süreci

Yat tasarımcılığının gündeme geldiği dönemden günümüze kadar üretilen yatlarda gerek malzeme ve yapım yöntemleri gerekse teknolojinin getirdiği yenilikler nedeniyle bazı değişimlerin olduğu görülmektedir. Bu süreç içinde tasarımlarda sadece teknolojik değil biçimsel olarak da bir değişim söz konusu olmuş, insan ve mekan ilişkisinin söz konusu olduğu yüzer mekanlardan işlevsellik, konfor ve estetik kavramları konusundaki beklentiler de artmıştır. "Yat sınıfı başta olmak üzere, deniz araçlarının styling (mimari biçimlendirme) ve iç mekan tasarımının bağımsız bir meslek olarak belirlenmesi 20. yüzyılın sonlarına rastlamaktadır" (Göksel, 2012, Mart-Nisan, s. 46). Yat tasarımcılığının bir meslek alanı olduğu bu süreçte, mühendislerle birlikte bir ekip olarak çalışması gereken tasarımcıların da kendi içlerinde belirli konularda uzmanlaştıkları gözlenmektedir. Örneğin, bir megayatın ya da belli bir kalite üzerinde seri üretim yapan büyük firmaların iç mekan tasarımcılarının ayrı oldukları görülmektedir. Bir yatın tasarım aşamaları; "hull design (gövde-kabuk tasarımı), exterior styling (teknenin su üstünde kalan dış kısmının tasarımı), interior design (iç yerleşim tasarımı)" olarak ayrıştırılmaktadır (Dedeal, 2008). Yatlarda iç mekanın planlanmasında tasarımı etkileyen önde gelen faktörlerden biri teknenin gövde yapısıdır. Gövde yapısının biçimlenmesi de bir mühendislik konusudur ve gemi inşa mühendisliği alanına girmektedir.

Deniz aracı yapımının geleneksel malzemesi olan ahşap, tarih boyunca kullanılan ve günümüzde de kullanılmakta olan bir malzemedir. Ahşap teknelerin her parçası için uygun özellikteki ağaç cinsleri kullanılmaktadır. Örneğin güvertede kullanılan ağaçlar ile omurgada kullanılan ağaçlar faklıdır. Ahşap tekneler en basit anlatımla bir iskelet yapının üzerinin kaplanması ile üretilmektedirler. Ahşap ürünlerinin kullanıldığı birkaç yapım yöntemi daha bulunmaktadır. Ancak deniz araçlarında ahşap yapım yöntemi seri üretim için çok uygun değildir. Deniz araçlarında kullanılan bir diğer malzeme olan metalin kullanımı "yirminci yüzyılın başlarında perçinle birleştirme yöntemi ile başlamıştır. Çelik, II. Dünya Savaşı'nı takiben kaynak teknolojisinin gelişimi, korozyon ve paslanmaya karşı alınan önlemler ve beraberinde ucuzluğu ve sağlamlığı nedeniyle günümüzde de en çok kullanılan deniz aracı yapım malzemesidir" (Tokol, 2013, s. 34). Yat üretiminde çelik ve alüminyum gibi metal malzemeler kullanılmaktadır ancak metal yapım yöntemi de seri üretim için çok uygun değildir. Belli bir boya kadar olan deniz araçlarının seri üretimi için en uygun malzeme olan fiberglasın yatlarda uygulanması ile gezi tekneleri ve yatların kullanımı daha yaygınlaşmıştır. "II. Dünya Savaşı'nın sonrasında bulunan fiberglas malzemenin tekne yapımında kullanımı 60'lı yıllarda başlamıştır" (Tokol, 2013, s. 36). Çeşitli yöntemlerle tekne yapımında kullanılan fiberglas malzeme; seri üretime uygunluğu ile bakım kolaylığı özellikleri ve istenilen biçimin verilebilmesi gibi olanakları nedeniyle üretim sektörüne büyük bir ivme kazandırmıştır. Bununla birlikte yeni malzemelerin ve üretim yöntemlerinin tanıdığı olanaklar tasarımcıların konuya daha geniş bir açıdan bakabilmelerini sağlamıştır. Bu da malzeme teknolojisinin tasarım açısından taşıdığı önemi göstermektedir.

Yat tasarımlarındaki değişim sürecinde yalnızca malzeme ve üretim yöntemleri değil aynı zamanda bazı teknolojik yeniliklerde etkili olmaktadır. Örneğin; zahmetli bir yöntem olan, astronomik navigasyon denilen, haritalar, güncel bir almanak ve sekstant ile yapılan açık deniz seyri, GPS (Global Positioning System) olarak adlandırılan cihazın deniz araçlarında kullanılmaya başlamasıyla çok daha kolaylaşmıştır. Bu gün chart plotter adı verilen cihazlar elektronik ortamda barındırdığı haritaların üzerinde teknenin bulunduğu pozisyonu verebilmektedir (Tokol, 2013, s. 51-54). Yatlarda harita üzerinde çalışma zorunluluğunu ortadan

kaldıran bu ve benzeri cihazların kullanımı iç mekana dahil olan navigasyon ve kumanda bölümünün tasarımını etkilemektedir.

4. Farklı Dönemlere Ait İki Tasarımın Karşılaştırması

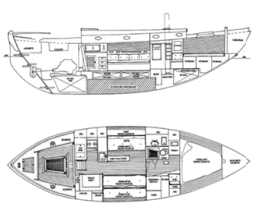
Bu bölümde; 30'lu yılların tasarımı olup, 70'li yıllarda fiberglas malzemeden üretimi yapılan, Amerikalı tasarımcı William Atkin'in tasarımı 38 feet (11,5 metre) boyundaki yelkenli gezi yatı Alajuela 38 (Şekil 3) ile günümüzden bir örnek olan Arjantinli tasarımcı Germán Frers'in tasarımı 37 feet (11,3 metre) boyundaki Hallberg-Rassy 372 (Şekil 4) karşılaştırılmaktadır.

Şekil 3. Alajuela 38

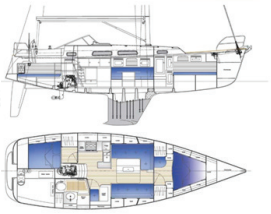
Şekil 4. Hallberg-Rassy 372

Alajuela 38'in teknik verileri şunlardır: Boy: 11,5 m. En: 3,5 m. Ağırlık: 12,2 ton. Yapım malzemesi: 70'li yıllara kadar ahşap sonrasında fiberglas (Sailboatdata, 2003). Hallberg-Rassy 372'nin teknik verileri şunlardır: Boy: 11,3 m. En: 3,6 m. Ağırlık: 7,5 ton. Yapım malzemesi: Fiberglas (Sailboatdata, 2003).

Teknik verilerde ilk göze çarpan detay, her iki teknenin de boyutlarının aynı olmasına rağmen Hallberg-Rassy 372'nin Alajuela 38'den çok daha hafif olmasıdır. Bu da genel anlamda hafif olan teknenin daha hızlı ve uzun bir menzile sahip olmasını sağlamaktadır. Bu durumda Hallberg-Rassy 372'nin daha az yakıt tankı alanına gereksinimi bulunmaktadır ve bu da iç mekanda alan kazanmak anlamına gelmektedir. Alajuela 38'nin gövde yapısı nedeniyle havuzluğu oldukça küçüktür ve havuzluk altında kalan bölüm depolama amaçlı kullanılmaktadır (Şekil 5). Hallberg-Rassy 372'nin ise oldukça geniş bir havuzluğu bulunmaktadır. Havuzluğun altındaki bölümde ise çift kişilik yatak ile dolaplara sahip bir kamarası bulunmaktadır (Şekil 6).



Şekil 5. Alajuela 38'in kesitleri



Şekil 6. Hallberg-Rassy 372'nin kesitleri

Ayrıca burada depolama alanı da mevcuttur. Salon hariç toplam yatak adeti, Hallberg-Rassy 372'de dört iken Alajuela 38'de ikidir. Ayrıca her iki teknenin de salonunda iki ya da üç kişi yatabilmektedir. Hallberg-Rassy 372'nin kuzinesinin ve tuvalet/banyo bölümünün daha geniş olduğu görülmektedir. Bu da daha konforlu bir yaşam anlamına gelmektedir. Buna karşılık Hallberg-Rassy 372'nin navigasyon bölümüne ayrılan alan önceki bölümde aktarılan nedenlerden dolayı daha küçüktür. Çünkü navigasyon bölümü seyirle ilgili birçok modern cihazla donatılmış harita gereksinimi azalmış ve diğer alanlar kazanılmıştır. Ancak Alajuela 38'de daha geniş bir harita masası ve harita çekmeceleri olduğu görülmektedir (Şekil 7).

Şekil 7. Alajuela 38'in harita masası

Şekil 8. Alajuela 38'in iç mekanı

Genel olarak Alajuela 38'nin iç mekanına (Şekil 8) göre Hallberg-Rassy 372'nin iç mekanı daha geniş ve ferahtır bu da yaşam kalitesini arttıran önemli bir unsurdur (Şekil 9).

Şekil 9. Hallberg-Rassy 372'nin iç mekanı

5. Sonuç

Burada verilen ve belli dönemlere ait karakteristik özellikleri taşımakta olan örneklerde olduğu gibi, farklı sınıflarda ve çeşitli boyutlarda yatlar için de karşılaştırmalar yapmak mümkündür. Yakın boyutlarda ve aynı amaca yönelik ancak farklı dönemlerin tasarımları olan motoryat sınıflarında da gerek malzeme ve yapım yöntemi gerekse teknolojik faktörler benzer bir değişimin yaşandığının gösterecektir. Bildiride ele alınan yatların ortak özellikleri gezi sınıfı yelkenli tekneler olmalarıdır. Kullanım amacı aynı olsa da zaman içerisinde gövde yapısı ile birlikte mekansal olarak da bir değişim söz konusu olmuştur. Verilen güncel örnekte teknenin gövde yapısı itibariyle hızı ve manevra yeteneği artmaktadır. Bununla birlikte iç ve dış mekanlardaki kullanım alanları genişleyerek yaşam daha konforlu bir hale gelmektedir. Ancak, geçmiş dönemlere ait klasik ya da geleneksel olarak tanımlayabileceğimiz birçok yat sınıfı deniz aracının, modern malzeme ve yapım yöntemleri ile en yeni teknolojik olanaklarla donatılarak üretildiği de görülmektedir. Bu tür teknelerin güncel tasarımlara nazaran kullanım zorlukları ya da verilen örnekte olduğu gibi mekansal kısıtlamaları olsa da konuya bir tarz olarak bakan kullanıcılar tarafından talep gördükleri bilinmektedir.

Günümüzde yat sınıfı deniz araçlarına olan talep, kullanım kolaylığı ve mekansal konfor beklentileriyle birlikte artmaktadır. Özellikle seri üretim yapmakta olan firmalar, estetik değerlerin de ön plana çıktığı tasarımları ve teknolojik yenilikleri ile her yıl düzenlenmekte olan fuarlarda boy göstermektedir. İster kişiye özel, ister seri üretim olsun styling konusundaki yaklaşım tercihlere bağlı kalmak üzere, teknolojinin getireceği yenilikler birçok alanda olduğu gibi yat tasarımı sürecinde de etkili olmaya devam edecektir.

Kaynaklar

Arslan, B. (2010). Motoryatlarda İç Mekan Tasarım Süreç ve Kriterleri. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Atmaca, S. (2005). Amatör Denizci Elkitabı. İstanbul: Amatör Denizcilik Federasyonu.

Aydın, M. (2015, Ocak-Şubat). Ülkemizde Yat ve Gezinti Teknesi Dizaynı, Üretimi ve Kullanımı – 1. Boat Builder Türkiye, 48, 42.

Calder, N. (2001). Nigel Calder's Cruising Handbook. USA: International Marine/Mc Graw Hill.

Dashew, S. ve L. (1998). Offshore Cruising Encyclopedia-2. Arizona: Beowulf, Inc.

Dear, I.ve Kemp, P. (2005). A'dan Z'ye Yelkende Denizcilik Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Kropi Yayınları.

Göksel, M. A. (2012, Mart-Nisan). Denizel Tasarımda Yaratıcılık ve Buluş Olgusu. Boat Builder Türkiye, 31, 46.

Göksel, M. A. (2012, Temmuz-Ağustos). Megayatların Tarihi. Boat Builder Türkiye, 33, 54.

Howard, J. (2000). Handbook of Offshore Cruising. NY: Sheridan House.

Larsson, L. ve Eliasson, R. (2006). Yat Tasarımı Genel İlkeler. İstanbul: Birsen Yayınevi.

Tokol, T. (2013). Okyanusaşırı Uzunyol Yelkenli Gezi Yatlarında Yaşam, Mekan ve Donanım İlişkisi. Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Tokol, T. (2015). Yatlarda İç Mekan Tasarımı ve İç Mimarın Tasarım Sarmalındaki Yeri. 4. Ulusal İç Mimarlık Sempozyumu bildiriler kitabı içinde (s. 171-179). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü.

İnternet Kaynakları

Dedeal, U. D. (2008). Mimarlık ve Yat Tasarımı.

16 Ağustos 2015 tarihinde, http://www.dedeal.com/deniz/mimar.htm adresinden erişildi.

Sailboatdata. (2003). Alajuela 38.

16 Ağustos 2015 tarihinde, http://sailboatdata.com/viewrecord.asp?class_id=2127 adresinden erişildi.

Sailboatdata. (2003). Hallberg-Rassy 372.

16 Ağustos 2015 tarihinde, http://sailboatdata.com/viewrecord.asp?class_id=7641 adresinden erişildi.

Şekil Kaynakları

Şekil 1. 15 Ağustos 2015 tarihinde, http://www.sunseeker.de/range/predator-60/ adresinden erişildi.Şekil 2. 15 Ağustos 2015 tarihinde, http://jeanneau57yacht.com/wp-content/uploads/2013/06/JEA57-124I9871-e1371104072547.jpg adresinden erişildi.

Şekil 3. 15 Ağustos 2015 tarihinde,http://bluewaterboats.org/alajuela-38/ adresinden erişildi.

Şekil 4. 15 Ağustos 2015 tarihinde,http://www.hallberg-rassy.com/fileadmin/images/gc_gallery/hallbergrassy372exterior/HR372sailing1.jpg adresinden erişildi.

Şekil 5. 15 Ağustos 2015 tarihinde,http://www.buildingofnarnia.com/Building_of_Narnia/Other_Information/Pages/Alajuela_info.html#79 adresinden erişildi.

Şekil 6. 15 Ağustos 2015 tarihinde,http://www.hallberg-rassy.com/fileadmin/images/Exterior_and_interior_photo_gallery/Hallberg-Rassy_372/HR372interiordrawing.jpg adresinden erişildi.

Şekil 7. 15 Ağustos 2015 tarihinde,http://www.mostsailboats.org/1976-alajuela-yachts-alajuela-38/ adresinden erişildi.

Şekil 7. 15 Ağustos 2015 tarihinde,http://www.mostsailboats.org/1976-alajuela-yachts-alajuela-38/ adresinden erişildi.

Şekil 9. 15 Ağustos 2015 tarihinde,http://www.hallberg-rassy.com/yachts/aft-cockpit-boats/372/ adresinden erişildi.

VERNAKÜLER MİMARLIK BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZDE KERPİÇ KULLANIMI

Tuğba Öksüz Küçükköseler

Özet

Yeni malzemelerin tasarıma ve mimariye kazandırdığı özgünlüğün yanı sıra, bilindik malzemelerin çağdaş ve farklı bakış açılarıyla kullanımları da tasarıma yeni bir boyut kazandırmaktadır. Tasarımcılar, günlük yaşamımızda sıradan olarak algılamaya başladığımız ve genellikle sık karşıladığımız basit malzemeleri alışılandan farklı kullanımlarıyla yeni tasarımlar oluşturmaktadırlar.

Günümüzde artan çevre kirliliği, tasarımcıları, ekolojik, sürdürülebilir ve geri dönüşümlü malzeme arayışına itmiş, bu malzemelerin varlığı hakkında bilinçlendirmiş, tasarımlarda bu ilkeler doğrultusunda malzemeler kullanılması tasarımların temeli olarak algılanmaya başlamıştır. Bu nedenle günümüzde, toplum tarafından kırsal yapı malzemesi olarak görünen ve tercihler arasında popülerliğini yitirmiş kerpiç, tekrar dış mekân, iç mekân ve donatı tasarımlarında malzemenin yeniden yorumlanması ile karşımıza çıkmaktadır. Dünya'da ve ülkemizde vernaküler bağlamda yüzyıllardır kullanılan kerpiç, ekolojik mimarlık kavramının ortaya çıkışıyla, sahip olduğu pek çok avantajdan ötürü değeri anlaşılmış ve günümüz tasarımlarda sıkça tercih edilen bir yapı malzemesi olmaya başlamıştır.

Çalışmada bilindik bir malzeme olan kerpicin geleneksel ve modern kullanımıyla tasarlanan örnekler incelenmiş, özgün atmosferler oluşturan kerpiç mimari ve iç mimari örneklere değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kerpiç, Vernaküler, Yöresel, Ekolojik, Sürdürülebilirlik

USE OF ADOBE TODAY IN THE CONTEXT OF VERNACULAR ARCHITECTURE

Abstract

The uniqueness of the design and architecture of the new material, as well as the usual materials are use with different perspectives on contemporary and design a new dimension. As designers, we start to detect and often ordinary daily lives often is different from the usual simple ingredients we use, it meets with the new designs.

Today, the increasing environmental pollution, designers began to look for ecological, sustainable and recycled materials, it will raise awareness about the presence of these materials, in accordance with these principles in the design of materials should be used as the basis of design began to be perceived. For this reason, nowadays, as apparent and rural building material by the Community preferences, one of the most popular out of mud-brick, Interior and exterior, again used in accessory design. Vernaküler in our country and in the world context, Adobe has been used for centuries, with the concept of ecological architecture, which has many advantages because of the value of the agreed-upon and in modern designs often has been a preferred building material.

Keywords: Adobe, Vernaküler, Local, Ecological, Sustainability

1.GİRİŞ

Malzemeler bir mekânı kullanan kişilerin davranışlarını yönlendirip değiştirebilir: soğuk ya da sıcak; heyecanlı ya da sönük; rahatlamış ya da tedirgin hissettirebilir. Tasarımın başarısı ya da başarısızlığı genellikle malzemelerin yaratıcı bir biçimde kullanımına, işlevsel performanslarına ve mekâna kattığı imgeye, markaya, kimliğe, hisse ve havaya dayanmaktadır. Malzemelerin teknik özellikleri ve başarımları, yapım ve uygulama teknikleri, kısıtlamaları, yarattıkları his, sahip oldukları yüzey sıcaklığı, ağırlık (hem fiziksel hem de görsel), dayanıklılık, diğer malzemelerle, nem, ses ve ışıkla olan etkileşimleri ve dokularla sonlandırmaların uygulanmasına yönelik potansiyelleri, bilgi edinilmesi gereken konular arasındadır [1].

"Sürdürülebilirlik" kavramı 1970'li yıllardan itibaren önemi kavranmış ve bu kavram karşılığını, "ekolojik mimarlık" olarak adlandırılan bir yaklaşımla bulmuştur. Ekolojik mimarlık,

binanın tüm girdi ve çıktılarıyla biyosferin ekolojik sistemlerine entegre olabildiği, enerji tasarrufu yapan hatta kendi enerjisini üretebilen, dönüştürülerek tekrar kullanılmaya olanak tanıyan bileşenlere sahip ve çevreye zararlı atık üretmemeye özen gösteren yaklaşımlar olarak tanımlanabilir [2].

Yapı malzemelerinin üretiminde birim üretim için harcanan toplam enerji miktarı ekolojik açıdan büyük önem taşımaktadır. Sürdürülebilir tasarımlarda enerji tüketim miktarını etkileyen ve tasarımcı tarafından seçilebilecek farklı unsurlar da söz konusudur. Malzeme üretim teknikleri, malzemenin üretildiği yer ile kullanılacağı yer arasındaki mesafe, malzemenin yapıda doğru yerde ve biçimde kullanımı enerji tüketiminde dikkat edilmesi gereken diğer unsurlardır. Kerpiç ise hemen hemen yok denecek enerji kullanımı ile ekolojik açıdan, malzeme üretiminde kullanılan enerji kriterlerinde, ideal bir yapı malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır [3].

Şekil 1. Çamur (URL1)

Toprağın yapı malzemesi olarak kullanımı M.Ö.8000 - 6000 yıllarına kadar dayanır. Antik medeniyetlerde toprak bir mimari eleman olarak yalnız barınma amaçlı değil, aynı zamanda dini yapılarda da kullanılan bir malzemedir. Mısır'da bulunan II. Ramses Tapınağı ve Çin Seddi toprak malzemelerle inşa edilmiştir. Sıkıştırılmış toprak üzerine yerleştirilen kil tuğlalar bu yapılara taş bina izlenimi vermektedir. Kuru iklime sahip her bölgede ağaç zor bulunan bir çevre elemanı olduğundan yapılarda toprak tercih edilmiştir.

M.Ö.7400 - 6200 arası tarihlenen Çatalhöyük Neolitik yerleşkesi de kerpiç kullanımının antik çağlardaki kullanımına örnek verilebilir. Yapılan çalışmalarda konutların dörtgen biçimli kerpiç tuğlalarla taş temel kullanılmadan dörtgen planlı olarak yapıldığı ortaya çıkmıştır (Şekil 2,3).

Şekil 2.3. Çatalhöyük Yerleşkesi ve Çatalhöyük Oda Görüntüsü (URL2, URL3)

Geleneksel kerpiç malzeme yörelere göre farklılıklar göstermekle birlikte, toprağa saman, keten, bitki sapları, küçük taneli çakıl taşları gibi malzemelerin su ile belirli oranlarda karıştırılıp, çamur haline gelmesi ve çeşitli boyutlardaki kalıplara dökülen bu karışımın güneşte kurumaya bırakılması ile oluşturulur. Geleneksel bir malzeme olan kerpiç, üretim, tedarik edilme ve nakliye sürecinde yok denecek kadar az enerji harcar. Ayrıca defalarca geri dönüştürülebilir, ne kadar eski olursa olsun suda bekletildiğinde çözünür ve tekrar kullanıma hazır hale gelir. Bu nedenle atık olarak çevre kirliliğine neden olmaz. Oldukça iyi bir nem dengeleyici olduğundan ve yapısı gereği ısı yalıtımı sağladığından iç mekân hava kalitesini artırır ve konforun elde edilmesini sağlar. Kolay şekil alabilme özelliği sayesinde tasarımcı ve uygulayıcıya özgür form kullanımı sunmasının yanında kolay işlenebilmesiyle yüzey üzerine çeşitli motif ve süslemeler yapılmasına olanak sağlar. Geleneksel olarak kullanılan kerpiç malzemenin tüm bu olumlu yönlerine karşın, basınç dayanımının azlığı ve suya karşı duyarlılığının fazla olması geleneksel kerpicin olumsuz yönleridir. Kerpiç malzemenin olumsuz yönleri çeşitli önlem ve güçlendirmelerle en aza indirilebilmekte, basınç mukavemeti ve atmosfer etkilerine dayanımı yüksek kerpiç yapılar elde edilebilmektedir. Son yıllarda kerpiç malzeme içerisine alçı malzeme ilave edilmekte ve basınç dayanımı oldukça yüksek ve su dayanımı fazla bir malzeme olan alçılı kerpiç (alker) malzeme ortaya çıkmıştır. Alker, uygun kerpiç toprağına % 10-20 arasında alçı katılmış bir kerpiç türüdür. Fiziksel ve mekanik özellikleri normal kerpice göre daha üstündür. Alkere katılan alçının çabuk priz yapması, kalıptan çıktığı sırada yeterli sağlamlık kazanmasını sağlar. Uygulamada, kurutma için işçilik ve zaman sarfına ve kurutma

alanı ayrılmasına gerek kalmadan kullanma olanağını kazandırır. Alçının çabuk priz yapması kilin kuruma sırasında normal olarak yapacağı büzülmeyi ve kurumanın dengeli sağlanamadığı zamanlarda bünyede oluşacak çatlama ve biçim değişmelerini önler [4]. Yapılan araştırmalara göre alçılı kerpiç, geleneksel kerpicin olumsuz yönlerini ortadan kaldırmakla beraber, ısı yalıtımı konusunda daha yüksek performans göstermektedir. Özellikle Avrupa ve Amerika'da geleneksel kerpiç kullanımı ile birlikte, çağdaş yapılarda içine çok az miktarda çimento karıştırılarak mukavemeti artırılmış kerpiç çeşidi de 90'lı yılların sonları itibariyle kullanılmaya başlanmıştır.

2. KERPİÇ MALZEMENİN GELENEKSEL KULLANIMI

Yöresel mimarlık ya da vernaküler mimarlık kapsamında ele alınan halk yapıları, temelde bulunduğu bölgedeki mevcut yapı malzemelerinin, yöresel ihtiyaçlara dayalı olarak, geleneksel yapım teknikleriyle kullanılmasıdır. İnsanlık tarihi içinde çok eski bir yapı malzemesi olan kerpiç, binlerce yıldır yapılarda duvar, döşeme, çatı elemanı, dış ve iç cephe elemanı olarak hatta iç mekân donatıları olarak kullanılmıştır. Kerpiç yapım sistemi ile başta Anadolu olmak üzere, Orta Asya, Afrika, Amerika gibi Dünya'nın pek çok ülkesinde karşılaşılmaktadır.

Şekil4. Dünya Haritası Üzerindeki Taralı Alanlar kerpicin kullanıldığı bölgeleri göstermektedir.

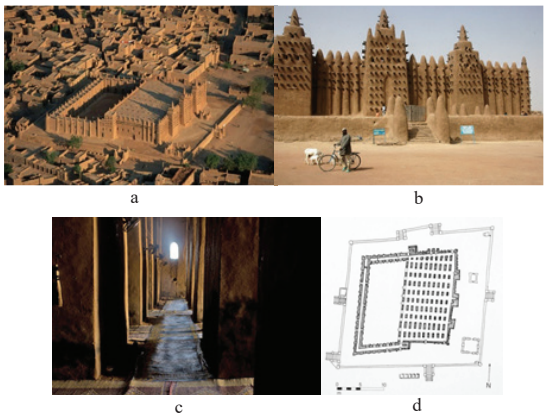
Malzeme seçimi eskiden genellikle yapı alanı civarında bulunan doğal kaynaklara dayanırdı; tasarımın hayata geçirilmesi kaynakların yeterliliğine bağlıydı. Yerel mimari geleneklerin gelişimi, kullanılan malzeme türleriyle yakından ilişkilidir: malzeme çeşitliliğinin yerel kaynaklarla sınırlı olması ve uzun süre aynı tür malzemelerin kullanılması mimarlık anlayışlarını belirlemiştir [5].

Kerpiç malzeme ile yapılmış tek veya çok katlı ve özgün yöresel mimari örneklerinin bir bölümü günümüzde varlığını sürdürmektedir. Günümüzde varlığını sürdüren bu kerpiç yapılar için tüm Dünya'da kültürel mirasın korunması adına çalışmalar yapılmakta ve gelecek kuşaklara mimari ve kültürel miras olarak aktarılmaya çalışılmaktadır.

Anadolu'da kerpiç bina yapımı binlerce yıl öncesine dayanmaktadır. İklim koşulları, topoğrafya yapısı, yörede mevcut malzemeler ve ekonomik koşullar kerpicin sık kullanılmasına neden olmuştur. Kerpiç malzeme zamanla değersiz görülmüş ve yoksulların kullandığı, kırsal bir malzeme gibi adlandırılmıştır. Bu duruma deprem kuşağında bulunan ülkemizdeki depremlerin bazı kerpiç binaların yıkımına yol açması da örnek olarak gösterilmiştir. Ancak yapılan çalışmalar, kerpiç malzeme doğru kullanıldığında şiddetli depremlere bile dayanım gösterdiğini kanıtlamıştır (Şekil 5).

Şekil 5. Anadolu'da Çeşitli Kerpiç Evler (URL4, URL5, URL6, URL7)

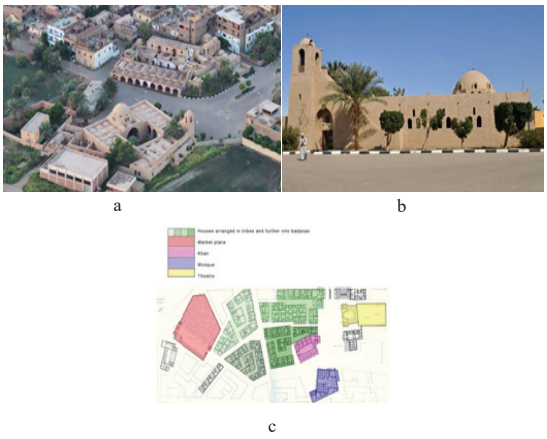
Aşağıda örneklerde sunulan geleneksel kerpiç yapılardan ilki Mali'de yer alan Djenne Büyük Cami'dir. Yapı topraktan yapılmış büyük bir heykeli andırmaktadır. Unesco Dünya Mirası içerisinde bulunan bu yapı her sene yerel halk tarafından, yağmur ve rüzgârın yapıya vermiş olduğu deformasyonu yok etmek için çamurla sıvanır. Bu sayede ısı yalıtımı da yenilenmiş olur. İç mekânda da malzeme sürekliliğini devam ettirmekte ve özgünlüğünü korumaktadır (Şekil 6).



a b c d

Şekil 6. Djenne Büyük Cami (URL8)
(a) Djenne Büyük Cami ve Çevresindeki Kerpiç Dokusu, (b) Cepheden Görünüm, (c) İç Mekanda Kerpiç Taşıyıcılar, (d) Cami Planı

Mısır'da, Nil Nehri'nin batı yakasında bulunan Yeni Gourna Köyü 1946- 1952 yılları arasında Mısırlı mimar Hassan Fathy tarafından inşa edilmiştir. Yeni Gourna Köyü Fathy'nin tasarımlarının temel özelliklerini taşımaktadır. Yerel malzeme ve geleneksel teknikler yeniden yorumlanarak kullanılmış, tamamı kerpiç olan yapılar çevresiyle uyum sağlayan bir doku oluşturmuştur (Şekil 7).



a b c

Şekil 7. Yeni Gourna Köyü (URL9)
(a)Yeni Gourna Köyü, (b) Yeni Gourna Camisi, (c) Yeni Gourna Köyü Planı

Yemen'in Şibam Kentinde, 5 ten 11 kata kadar olan, her katta tek bir ailenin yaşadığı 500 kadar kule konut varlığını yüzyıllardır sürdürmektedir. Şibam halen pek çoğu 30m üzerinde yüksekliğe sahip olarak, dünyanın en yüksek kerpiç yapılarına sahiptir. Yemen mimarisinde kerpiç malzemenin işlenebilir özelliği cephe yüzeylerindeki ince işlemeler, kabartma ve oyma motiflerde görülür. Yöre halkı yapılarını, geleneksel malzemeler ve geleneksel yapım teknikleriyle yapmaya devam etmektedir (Şekil 8,9).

Şekil 8.9. Cephesi İnce İşlemelerle Süslü Yemen Kerpiç Evleri (URL10), (URL11)

Amerika'nın New Mexico Eyaleti'ne bağlı Santa Fe bölgesinde bulunan yapılar ise, geleneksel kerpiç yerleşimler için bir diğer örnek olarak gösterilebilir. Yaklaşık 400 yıl önce inşa edilmiş olan binalar halen varlığını sürdürmektedir ve koruma altına alınmıştır. Buradaki yapı formlarının en temel özelliği keskin hatların yumuşatılarak kullanılmasıdır ve bölgede yeni yapılan yapıların kerpiç malzemeden yapımı devam etmektedir (Şekil 10,11).

Şekil 10.11. Santa Fe Bölgesinde Bulunan Kerpiç Evler ve Santa Fe Antropoloji Laboratuvarı (URL12), (URL13)

3. KERPİÇ MALZEMENİN GÜNÜMÜZ YAPILARINDA KULLANIMI

Teknolojinin gelişmesi ile ileri teknoloji ürünü olan çağdaş yapı malzemelerinin üretimi ve kullanımından kaynaklı çevre ve sağlık sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Bunun sonucunda çevre bilimciler ve çevre korumasını ön planda tutan tasarımcı ve uygulayıcılar, daha az enerji harcayan ve ekolojik malzeme seçimlerine yönelmişlerdir. Geleneksel bir malzeme olan kerpiç, üretim aşamasından kullanım ve tüketim aşamasına kadar her aşamada çevreye duyarlı, ekolojik, maliyeti düşük, üretimi için tesis kurulumuna gerek duyulmayan ve doğal yapısıyla insan sağlığı açısından da olumlu bir malzemedir.

Binlerce yıldır kullanılan kerpiç, günümüzde önem kazanan sürdürülebilirlik ve ekolojik özellik niteliği bakımından, tasarımcılara yeni olanaklar sunmaktadır. Kerpiç malzemenin tekdüzelikten uzak, kolay işlenebilir olması estetik yönden, üretiminde enerji harcamaması ve bol miktarda mevcut olması ekonomik yönden, doğal ısıl konforu sağlaması iç mekân konforu yönünden, basınç dayanımının ve atmosfer etkilerine karşı dayanımının artırılması durumunda ise yapı fiziği yönünden tercih edilmesine sebep olmuştur.

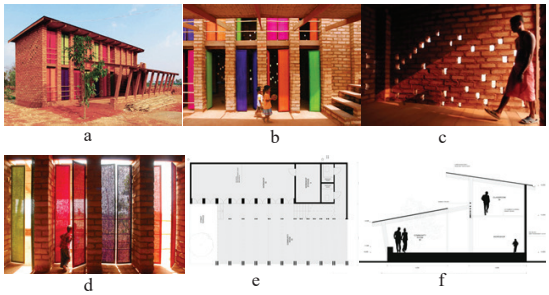
Malzemelerin özelliklerini sistemli bir şekilde geliştirme çabaları günümüzde artarak devam etmektedir [6]. Tanıdık bir malzeme olan kerpiç ile dikkat çekici uygulamalar, özgün mekânlar tasarlanmaktadır.

Muyinga Çocuk Kütüphanesi, 2012 yılında işitme engelli çocuklar için tasarlanmış, yerel malzemeler ve yerel yapım teknikleri ile inşa edilmiş bir yapıdır.

Yörede bulunan topraktan elde edilen kerpiç bloklar yapının ana malzemesidir ve kerpiç malzeme yapının duvarlarını oluştururken, pişmiş toprak tuğlalar ise çatı örtüsünde kullanılmıştır. Yöredeki okaliptus ağaçlarından elde edilen ham ahşap, çatıyı taşıyan kirişlerde kullanıldığı gibi iç mekan donatılarında da kullanılmıştır. İç mekanda duvarlarda kullanılan toprak sıva bölge toprağından elde edilmiş bir türdür. Yapının iç mekan donatılarında kullanılan bambu malzeme ise aydınlatma armatürleri gibi hafif donatılarda kullanılmıştır (Şekil 12).

Şekil 12. Muyinga Afrika Çocuk Kütüphanesi (URL14)
(a) Kütüphane Dış Mekân Görünümü, (b) İç mekândan Görünüm, (c) Dinlenme ve okuma birimleri olarak kullanılabilen aynı zamanda kitap depolanabilen üniteler, (d) Halatlardan tasarlanmış dinlenme birimleri, (e) Kütüphane planı, (f) Kütüphane kesiti

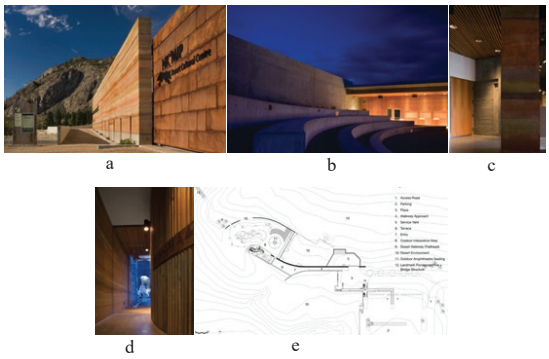
2011 yılında, Kamboçya'da halkın meslek edinmesi amacıyla inşa edilmiş olan eğitim yapısı, yörede bulunan toprak malzemenin duvar, döşeme ve taşıyıcılarda kerpiç bloklar olarak kullanılması ile oluşturulmuş ve bölge halkının inşaatta çalışmasıyla meydana gelmiştir. Kerpiç duvarlarda oluşturulan küçük delikler sayesinde yapı içinde doğal bir hava sirkülasyon alanı oluşturulurken aynı zamanda doğal bir aydınlatma da sağlanmıştır. Kapılar ise yöre halkının hasır malzemeyi dokumasıyla oluşturulup boyalar ile renklendirilmiştir (Şekil 13).



ekil 13. Kamboçya Mesleki Eğitim Okulu (URL15)

Dış Mekan Görünümü, (b) Dış mekandan Görünüm, (c) Kerpiç tuğla detayı ve tuğlalar arası boşlukların havalandırma ve aydınlatma özelliği, (d) Yerel Halkın dokumuş olduğu hasır kapılar, (e) Okul planı, (f) Okul kesiti

Kolombiya'da 2006 yılında tamamlanmış olan Nk'Mip Çöl Kültür Merkezi'nin ana yapım malzemesi, bölgedeki çöl ikliminin kuraklığı, bölgenin ahşaptan yoksunluğu ve toprak zenginliğinden dolayı topraktır. Bölgede bulunan topraklar alçı ile karıştırılıp çamur şeklinde katmanlar halinde ahşap kalıplara dökülüp, preslenmiş ve 80 metre uzunluğa, 550 cm yüksekliğe ve 60cm kalınlığa sahip farklı toprak renklerini barındıran duvarlar ortaya çıkmıştır. Duvarların sahip olduğu tonlamaların etkisi zarif ve topoğrafyaya oldukça uyumludur. Yapı 2007 ve 2008 yıllarında çeşitli ödüllere layık görülmüştür (Şekil 14).



Şekil 14. Nk' Mip Çöl Kültür Merkezi (URL16)
(a) Toprak Duvar, (b) Dış Mekandaki Atriumdan Görünüm, (c) İç Mekandan Görünüm, (d) Yerel Malzemelerden Elde Edilmiş Toprak ve Dekoratif Ahşap Duvar, (e) Kültür Merkezi Planı

Avustralya'da bulunan yapı kısa süreli kullanım için tasarlanmış on iki adet mobil evi içerir. Yapının dış duvarı, bölgenin topraklarından elde edilmiş bir kerpiç türüdür ve yapı arazi eğimine göre arazi içine gömülmüştür. Bu sayede yapının çatısı bahçe olarak kullanılabilmektedir. Kerpiç duvarlar iç mekanda da devamlılığını sürdürmektedir (Şekil 15).

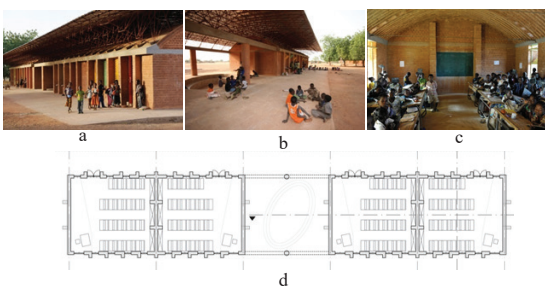
Şekil 15. WA Seddi (URL17)
(a) Topoğrafya İçine Gizlenmiş Evlerin Dış Duvarları, (b) Dış Mekandan Görünüm, (c) İç Mekanda Banyodan Görünüm.

Guelmim Teknoloji Fakültesi cephelerde yoğun olarak kullanılan kerpiç malzemesi ve kübik formları ile dikkat çekmektedir. Binanın dış duvarları tamamıyla kerpiç olan yapıda pencere kenarlarında kullanılan formlar ilgi çekicidir. Ancak binanın dışındaki

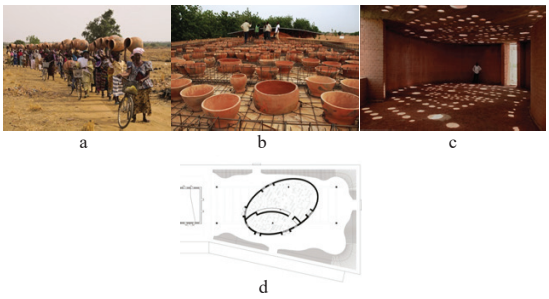
yoğun toprak doku iç mekanda kullanılmamış, yerini teknolojik malzemelere ve beyazın hakim olduğu bir tasarıma bırakmıştır (Şekil 16).

Şekil 16. Guelmim Teknoloji Okulu (URL 18) (a) Okul binalarından Görünüm, (b),(c) Pencere Kenarlarında Kerpiç Detayları, (d) Konferans Salonundan Görünüm, (e) Bina Girişi

Afrika'da Gando köyünde, 2001 yılında tasarlanan ilkokul binası ve yanı başındaki kütüphane binası Gando'ya özgü topraklardan elde edilmiş olan kerpiç bloklar ile oluşturulmuş yığma bir yapıdır. Çevreye uyumlu, sürdürülebilir, doğal yöntemlerle ve malzemelerle yapılmış olan tasarımda doğal havalandırma için duvarlarda ve tavanda bazı açıklıklar bırakılıp enerji harcamadan hava dolaşımı sağlanmıştır. Tamamen doğal malzemelerden elde edilen sıkıştırılmış toprak bloklar, binanın inşasını kolaylaştırırken aynı zamanda yerel halktan da yardım alınmıştır (Şekil 17). Kütüphane binasında ise aynı toprak malzeme kullanılmıştır. Binanın çatısında kullanılan çömlekler Gando'lu kadınların el emekleri olup, ortadan ikiye bölerek çatıya yerleştirilmiş, böylece doğal havalandırma ve aydınlatma görevinin yanında estetik bir değer katması sağlanmıştır. Tasarımcısı Francis Kéré Gando İlkokul Binası ile 2004 Ağa Han ve 2009 Küresel Sürdürülebilir Mimarlık Ödülü' ne layık görülmüştür (Şekil 18).

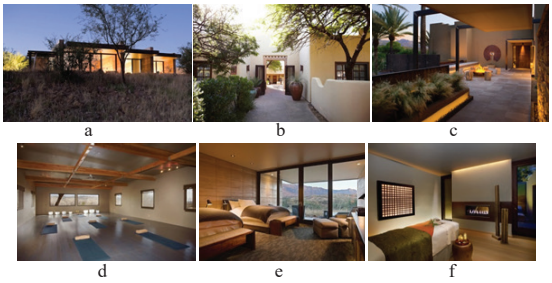


Şekil 17. Gando'da İlkokul Binası (URL 19) (a) Okul binası Cephesi, (b) Okul Bahçesi, (c) Sınıftan Görünüm, (d) Okul Planı.



Şekil 18. Gando'da İlkokul Yanında Kütüphane (URL20), (a) Binaya Çömlek Taşıyan Yerel Halk, (b) Çatının Yapım Aşamasından Görünüm, (c) Kütüphane İç Mekânı, (d) Kütüphane Planı

Toskana Vadisinde yer alan, spa ve konukevi projesi, bölgenin konumuna göre şekillenen ve kerpiç, taş, ahşap gibi sürdürülebilir malzemelerin kullanıldığı bir yapıdır. Yapının baskın malzemesi olan kerpiç çağdaş biçimde yorumlanarak kullanılmış, hem iç mekânda hem de dış mekânda yer almıştır. İç mekânda dikkat çekici bir diğer unsur kullanılan renklerin toprak tonlarında seçilmiş olmasıdır. Toprağın vermiş olduğu huzur ve dinginlik hissi renklerle desteklenmiştir. İç ve dış mekânda dokusal ve görsel anlamda bütünlük oluşmuştur (Şekil 19).



(Şekil 19. Miraval Spa ve Konukevi (URL 21) Dış Mekan Görünümü, (b) Kerpiç Giriş ve Kerpiç Bahçe Duvarı, (c) Spa Yapısı ve Spaya Giriş, (d) Kerpiç Duvarlı Yoga Salonu, (e) Toprak Renklerinin Hakim Olduğu Yatak Odası ve Kerpiç İç Duvarlar, (f) Masaj Odasından Görünüm

Martin Rauch tarafından Avusturya'da 1996 yılında tasarlanmış olan müstakil ev kerpiç olarak inşa edilmiş, iç ve dış mekânda malzemenin sürekliliği devam etmiştir. Evin çeşitli noktalarında kerpiç odak noktası haline getirilmiş ve görsel bir öğe olarak kullanılmıştır (Şekil 20). 2009 yılında tasarlanmış olan apartman dairesinde ise, kerpiç bloklar kaplama malzemesi olarak kullanılarak, duvar, şömine ve yarı bölücü duvarlarda kullanılmış, aynı zamanda şömine yanında kerpiç bir oturma alanı oluşturulmuştur (Şekil 21).

a b c d

Şekil 20. Avusturya'da Ev (URL22), (a) Evin Cephedeki Kerpiç Kullanımı, (b) Evin Dış Cepheden Genel Görünümü, (c) İç Mekanda Odak Noktası Haline Getirilmiş Kerpiç Duvar, (d) İç mekandan Görünüm.

a b c d

Şekil 21. Avusturya'da Apartman Dairesi (URL23) (a) Yaşama Mekânında Kerpiç Kullanımı, (b) Şömine Görünümü, (c) Mutfak ve Yaşam Alanını Ayıran Yarı Bölücü Kerpiç Duvar, (d) Mutfaktan Genel Bakış.

4.SONUÇ

Malzemeyi kullanma becerisi ve onunla özgün tasarımlar yapma fikri, mimarlığı her geçen gün geliştirmektedir. Birçok tasarımcı, eşsiz yapılar tasarlamak adına malzeme seçiminde farklı arayışlar içine girer. Bu arayışlar, zamanla mimarlığın ana fikrine dönüşür ve özgün tasarımların ortaya çıkmasına yol açar.

Bina malzemelerinde üretimden, taşınması ve kullanılmasına kadar geçen süre içerisinde harcanan enerji, malzemenin çevresel performansının önemli bir göstergesidir. Bu sebeple bina malzemelerinin hayat süreçlerinin değerlendirilmesi önemlidir. Teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkan binalar yaşam standartlarını yükseltmesine karşın pek çok çevresel problemi ortaya çıkartmaktadır. Çevresel problemlere duyarlı tasarımcıların geri dönüştürülebilir, enerji gereksinimi minimum olan, sürekliliğe sahip ve ekolojik olan malzeme arayışları taş, toprak, ahşap gibi malzemelerin değerinin farkındalığını ortaya çıkartmış ve bu malzemelere yönelimi artırmıştır. Bu sayede topraktan elde edilen kerpiç farklı kullanım olanakları bulmuştur. Dünya'da en çok kullanılan yapı malzemelerinden kerpiç, teknik ve yapısal anlamda sağladığı pek çok yararın yanı sıra, estetik açıdan da oldukça kullanışlı olduğunu kanıtlayan örneklerin varlığıyla tercih edilebilmektedir.

KAYNAKLAR

[1] Gagg, R., 2013, İç Mimarlıkta Doku+Malzeme, Literatür Yayınevi, İstanbul.

[2] Utkutuğ, G., 2002, Bilim ve Teknik: Mimarlık Eki, Ed: Gönül Utkutuğ, Tübitak Yayınları, İstanbul.

[3] Arpacıoğlu, Ü., 2006, ²Geçmişten Günümüze Kerpiç Malzeme Üretim Teknikleri ve Güncel Kullanım Olanakları², 3. Ulusal Yapı Malzemesi Kongresi, Bildiri, 15-17 Kasım, s.667-679, İstanbul.

[4] Gürdal,E., Acun, S., 2003,²Yenilenebilir Bir Malzeme: Kerpiç ve Alçılı Kerpiç², Türkiye Mühendislik Haberleri Dergisi, Sayı:427, s.71-77.

[5], [6] Hegger, M., Drexler, H., ve Zeumer, M., 2007,Yapı Malzemeleri, YEM Yayın, İstanbul

Koçu, N., 2011, ²Toprak 'Kerpiç' Malzemeli Binalar ve Özellikleri², KTO, İpek Yolu, Yıl:24, Sayı:286, s.56-60, Konya.

Toydemir, N., Gürdal, E., Tanaçan, L., 2000, Yapı Elemanı Tasarımında Malzeme, Literatür Yayınları, İstanbul.

Binici,H., Durgun, M.,Yardım, Y., 2010, ²Kerpiç Yapıların Avantaj ve Dezavantajları², Dizayn Konstrüksiyon Dergisi, Sayı: 293, s. 80-88.

Resim Kaynakları

URL1. http://www.mari-rinklin.de/Bilder/lehm.png 30.08.2015

URL2. http://arkeolojihaber.net/2014/09/23/catalhoyukte-9-bin-yil-once-hukumetsiz-esit-bir-yasam-vardi/ 07.08.2015

TEKSTİLDE İNOVASYONUN TASARIM BAĞLAMINDA YARATTIĞI DÖNÜŞÜM

Doç. Dr. Banu H. Gürcüm

ÖZET

18. yüzyıldan günümüze kadar insanlık tarihi iki temel Sanayi Devrimi'nden (1760-1850 ile 1870-1914) bahsetmektedir. Bu iki dönemde yaşanan bilimsel, endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin sonucu olarak yüksek teknolojili materyal ve cihazlar üretilmiş, nükleer enerji, bilişim teknolojisi, mikro-elektronik teknoloji, fiber optik ve telekomünikasyon, biyo-genetik, biyo-tarım ve robotik alanlarında çok önemli buluşlar gerçekleşmiştir. Sanayide yaşanan bu devrimlerin başlangıcında oldukça etkili bir rol oynadığı bilinen Tekstil Endüstrisi, aynı zamanda bu devrimlerin yaratmış olduğu teknolojik, sosyal, kültürel, ekonomik değişimlerden de en çok etkilenen alanlardan birisi olmuş, zanaat ve sanatla iç içe olan tekstil tasarım bağlamı mühendislik bilimleri, yenilikçi materyaller ve teknoloji ile yakınlaşmıştır.

Bu çalışmanın amacı bilimsel ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak bir dönüşüm yaşayan Tekstil Endüstrisi'nde değişen tasarım bağlamının ortaya konması ve multidisipliner çalışma yaklaşımının öneminin vurgulanmasıdır. Çalışmada tasarım bağlamı, kullanıcı, kaynaklar, teknoloji ve organizasyon olmak üzere dört alt başlıkta ele alınmaktadır. Kullanıcı bağlamında yaşanan dönüşüm, teknolojik gelişmelere bağlı olarak değişen tüketici ihtiyaçları ve fonksiyonel, estetik ve ekolojik beklentilere; kaynak bağlamında yaşanan dönüşüm, hammadde kısıtları ve sürdürülebilirlik yaklaşımına, teknolojik bağlamda yaşanan dönüşüm, nanoteknoloji, elektronik teknolojiler ve görüntüleme/analiz teknolojilerinin gelişimine ve biyomimetik yaklaşımlara; organizasyon bağlamındaki dönüşüm, tasarımcıların çalışma yaklaşımları, metotları ve multidisipliner çalışma gereksinimlerine değinilerek ele alınacaktır. Çalışmada, Tekstil Endüstri'sinde devrim niteliği taşıyan gelişme ve yaklaşımlar, farklı tasarımcıların gerçekleştirdiği ilgi çekici çalışmalar ele alınarak örneklendirilecektir. Sonuç bölümünde ise bu tekstil devrimini yakalayabilmek ve bir parçası olabilmek adına ülkemizde tekstil teknoloji ve tasarımına dair akademik ve ticari çalışmalar ve uygulanabilecek potansiyel işbirliği yaklaşım ve önerileri sunulacaktır.

Anahtar kelimeler: Tekstil tasarımı, inovasyon tabanlı tasarım yaklaşımı, teknoloji, dönüşüm, tasarım bağlamı

ABSTRACT

History of humanity has been speaking of two major industrial revolutions (1760-1850 and 1870-1914) as a result of which many high–tech devices and materials have been manufactured, many important inventions have been made in the fields of nuclear energy, IT, micro-electronics, fiber optics and telecommunication, biogenetics, bio-agriculture and robotics. Textile industry which was very well known from the beginnings of all these inventions, has become one of the most effected fields with the advent of cultural, social, technological and economical transformations caused by these revolutions and the context of textile design, which has progressed parallel to crafts and art, has come to contact with the engineering sciences, innovative materials and the high-technology.

The aim of this study is to emphasize the importance of multidisciplinary approaches and to comment on the transformation of the design context in textile industry. In the study design context has been divided and studied under four topics such as users, sources, technology and organization. Design shapes ideas to become practical and attractive propositions for users or customers. Design is the creation between creativity and innovation. Strikingly, innovative products broaden and change the boundaries of performance, usefulness, and meaning. In the study the revolutive transformations and developments happened in Textile Industry in the last decades, will be mentioned. The Result part will concern about the approaches and studies that should be done to catch up with this high tech revolution.

Key words: Textile design, innovation oriented design approach, technology, transformation, design context

GİRİŞ

1760-1850 yılları arasında yaşanan ve tekstil, metal, ziraat, ulaşım, ekonomi ve sosyal yaşamdaki yeniliklerle başlayan I.Sanayi Devrimi ile 1870-1914 yılları arasında yaşanan ve enerji, malzeme, kimya ve tıp alanındaki bilimsel gelişmelerin endüstriye aktarıldığı ve Teknoloji Devrimi olarak da bilinen II.Sanayi Devrimi sonrasında teknolojik kullanımı olan etkileyici materyal ve cihazlar üretilmiş, nükleer enerji, sentetik ürünler, bilişim teknolojisi, mikro-elektronik teknoloji, fiber optikler ve telekomünikasyon, biyogenetikler, biyotarım, lazerler ve holografi (Greenwood, 1997) alanlarında çok önemli buluşlar gerçekleştirilmiştir. Sanayide yaşanan bu devrimlerin oluşumunda oldukça etkili bir rol oynadığı bilinen Tekstil Endüstrisi, aynı zamanda bu devrimlerin yaratmış olduğu teknolojik, sosyal, kültürel, ekonomik değişimlerden de en çok etkilenen alanlardan birisi olmuş, zanaat ve sanatla iç içe olan tekstil tasarım mühendislik bilimleri, yenilikçi materyaller ve teknoloji ile yakınlaşmıştır.

Dünyada yaşanan bu iki Sanayi Devrimi'nde gerçekleşen en önemli olay ise bilimin mühendislik uygulamaları ile üretime entegre edilmesi olarak ifade edilebilir. Zanaatkârın aksine mühendis kendisini ve ürünlerini anlatabilmek için kesin ve tanımlanabilir bir dil kullanmış, ne yaptığını ve neden yaptığını bildiğinden; ölçüm ve hesaplamaları meydana gelecek problemleri öngörmesini sağladığından tasarım engellerini kolaylıkla aşmıştır. Artık önemli husus zanaatkâr tarafından şekillendirilen bir parça tahta ya da elyaf tutamı olmaktan çıkmış parametreler, özellikler ve bu parametrelerin birbirleriyle ilişkileri ile şekillendirilmiş bir soyut model yaratmak haline dönüşmüştür. Şüphesiz bu kodlanmış ve soyut ilişkiler alanına geçiş bir anda ortaya çıkmamış, iki yüz yılı aşkın bir süre boyunca teorik bilgi ve pratik deneyim birlikte varlığını sürdürmüş ve bu hibrit bilgi günümüzün inovatif tasarımcısını oluşturmuştur (Lottenberger, 2012, s.60).

İnovasyon, Latince bir sözcük olan "innovatus"tan türemiş, "toplumsal, kültürel ve idari ortamda yeni yöntemlerin kullanılmaya başlanması" anlamına gelen bir terimdir. Webster, inovasyonu "yeni ve farklı bir sonuç" olarak tanımlar (Innovation, n.d.). Türkçe'de "yenilik", "yenilikçi" "yenilikçilik" gibi anlamlara karşılık gelen inovasyonun anlamında bulunan iyileştirilmişlik ürün, hizmet veya yöntemi geliştirmek ve bunu ticari gelir elde edecek hale getirmek için yürütülen tüm süreçleri kapsamaktadır. İnovasyonun içinde sürekli bir ürün, hizmet, organizasyon, yöntem, süreç geliştirme, yenileştirme vardır. Bir dizi geliştirme ve iyileştirme faaliyetini içeren çalışmaların sonucu olarak mevcut olanın geliştirilip iyileştirilmesine "artımsal inovasyon"; daha önce hiç denenmemiş yöntem ve materyalleri deneyerek büyük atılımlar oluşturulmasına "radikal inovasyon" denmektedir (www.focusinnovation.net).

Günümüzde tasarımcılar soyut ve teorik malzeme bilgisine kolaylıkla erişim sağlayabilmektedir. Zanaatkârlık geleneğinden gelen sınıflandırılmamış bilgi ve metodik olmayan uygulamalar tekstil dâhil pek çok alanda mevcuttur. Ancak zanaatkâr olmaktan kendini kurtaran tasarımcı tekstil ve moda alanındaki trendi de takip etmeli, güncel olanı bugün erişilebileni uygulamalı, hatta malzeme, uygulama, teknik ve süreçte inovasyon yaklaşımı ile rutin tasarımın önüne geçmelidir.

Tekstil tasarımının inovatif tabanlı tasarım metodolojisine tam anlamıyla uyamamasının temel nedeni tekstilin ısmarlama özelliğinde yatmaktadır. Bilindiği gibi tekstil tasarımında müşteri ya da siparişin sahibi oldukça önemli bir ağırlığa sahiptir ve ürünün estetik ve teknik detaylarını belirlemektedir. Manzini (1989) "ısmarlama üzerine üretilen (made-to-order) ürünlerde malzemenin görünümü inovatif tabanlı tasarım metodolojisinin uygulanmasında kavramsal bir imkânsızlık doğurmaktadır" diye bildirmektedir (Lottenberger, 2012, s.60'den).

Bu çalışmanın amacı bilimsel ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak bir dönüşüm yaşayan Tekstil Endüstrisi'nde değişen tasarım bağlamının ortaya konması ve multidisipliner çalışma

yaklaşımının öneminin vurgulanmasıdır. Çalışmada tasarım bağlamı kullanıcı, kaynaklar, teknoloji ve organizasyon olmak üzere dört alt başlıkta incelenecektir. Kullanıcı bağlamında yaşanan dönüşüm, teknolojik gelişmelere bağlı olarak değişen tüketici ihtiyaçları ve fonksiyonel, estetik ve ekolojik beklentilere; kaynak bağlamında yaşanan dönüşüm, hammadde kısıtları ve sürdürülebilirlik yaklaşımına, teknolojik bağlamda yaşanan dönüşüm, nanoteknoloji, elektronik teknolojiler ve görüntüleme/analiz teknolojilerinin gelişimine ve biyomimetik yaklaşımlara; organizasyon bağlamındaki dönüşüm, tasarımcıların çalışma yaklaşımları, metotları ve multidisipliner çalışma gereksinimlerine değinilerek ele alınacaktır. Çalışmada, Tekstil Endüstri'sinde devrim niteliği taşıyan gelişme ve yaklaşımlar, farklı tasarımcıların gerçekleştirdiği ilgi çekici çalışmalar ele alınarak örneklendirilecektir. Sonuç bölümünde ise bu tekstil devrimini yakalayabilmek ve bir parçası olabilmek adına ülkemizde tekstil teknoloji ve tasarımına dair akademik, ticari çalışmalar ve uygulanabilecek potansiyel işbirliği yaklaşım ve önerileri sunulacaktır.

TEKSTİL VE İNOVASYON

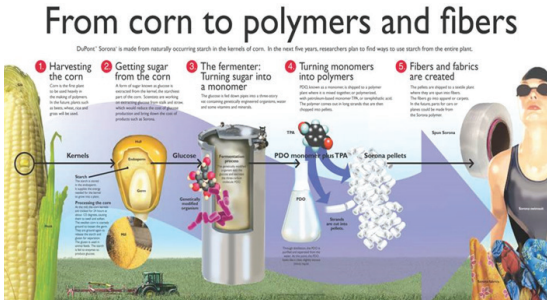
Mimarlık, Endüstriyel tasarım gibi tekstil dışındaki diğer tasarım disiplinlerinin bilim ve sosyo-ekonomi arasında oluşan etki noktaları pek çok araştırmaya konu olmuştur. Bu bağlantı noktalarının oluşturulmasındaki temel yaklaşım kültür, ekonomi ve teknolojide meydana gelen hızlı değişimleri, inovasyonları ve stratejik fikirleri liderlik vasfı ve kişisel vizyonu ile önerebilecek, gerçekleştirebilecek, dinamik zeki ve sorumluluk sahibi tasarımcılara ihtiyaç duyulan alanlarda bilimsel alt yapılarının güçlendirilmesi olmuştur. Bu durum tekstil ve moda tasarımı için günümüzde yeni yeni yapılanmaktadır. Lottenberger (2012, s.17). gibi pek çok tasarım araştırmacısı tekstil tasarımcılarının gelecek için tasarım yapabilmeleri, fikirleri yeşertmeleri, kişisel deneyimlerini katmaları, tekstil tasarımının limitlerini zorlamaları için multidisipliner yeteneklerle donatılmaları gerektiğinin farkına varılmasının gerekliliğine dikkat çekmektedir. Yeni jenerasyon tekstil tasarımcısı, Manzini (1989) tarafından ortaya konan endüstri tasarımcısının rolüne çok yakındır. Geleneksel olarak bakıldığında tekstil tasarımcısının dokuma, baskı, örgü ve nakış alanlarında bir ya da iki temel alana hâkim olması ve kendisine öğretilenin dışına pek fazla çıkmadan bu yeteneğini sürdürebilmesi yeterlidir. Buna karşın günümüzde tekstilin geleneksel sınıflandırılmasını sorgulayan tasarımcıların öne çıktığı gözlenmektedir. Esasında 21. yüzyılın ilk yarısında teknoloji ve materyal biliminde yaşanan gelişmeler tekstil tasarımının başlangıç malzemelerini iplik ve kumaşın ötesine götürmüş ve çeşitlendirmiş, tüketicilerin hayat tarzlarında ve ürün taleplerinde meydana gelene değişiklikler ise tasarımcıların sunması gereken çözümleri çoğaltmış, başkalaştırmıştır. Gale ve Kaur (2004) teknolojik gelişmelerin, detaycı tüketimin, toplum ve hayat tarzlarında yaşanan değişimlerin, derin inovatif düşüncenin, medya ve iletişimin sadece tekstil uygulamalarına ve prensiplerine değil genel anlamda tasarım disiplinlerine de dokunacağını ifade etmektedir. Onlara göre tekstil üreticileri ve moda giysileri tüketicileri arasındaki mesafe giderek küçülmektedir.

Tekstilde meydana gelen ilerlemelerin moda ve hazır giyim sektörlerine etkisi büyük olmaktadır. Vücut tipleri ile ilgili pek çok çalışmayı yaparak moda tasarımcıları yaratıcılıklarındaki en önemli motivasyon faktörünü malzemede yenilikçilik üzerine kurmaktadırlar. Buna karşın bazı durumlarda tekstil malzemesinin kendisi moda tasarımındaki siluet üzerinde etkili olmaktadır. Günümüzde bir grup tekstil tasarımcısı yüksek teknolojili materyalleri araştıran laboratuvarlarda tasarım yaparken, bir diğer grup da uygulamalı çalışmalarla moda ve hazır giyim arenasında etkileyici ve alışılmadık tasarımlar ortaya koymaktadır. Tüm bu çalışmaların ortak noktalarının tekstilin her safhasında inovatif yaklaşımla yapılan tasarımlar olduğu açıktır.

Bu nedenle inovasyon yaratan tasarımın önemi ve ülke genelinde yaratacağı rekabetçiliğin önemi büyüktür (Lottenberger, 2012, s.19). Tasarım tek

başına bir büyüme ölçütü olarak kabul edilmemekle birlikte temelde önemli bir iş politikası ve sonunda gelişme yaratan bir etkinlik olarak kabul edilmektedir. İnovasyon yaratan tasarım ise deneyimlemenin en üst noktası olmaktadır.

Sinha ve Studd (2005) moda tasarım sürecinde deneyimlemenin önemine dikkat çekmekte ve yeni şekiller ve tasarım fikirleri ortaya çıkartmak için moda tasarımcısına kumaşın uyarıcı bir etkisi olduğunu ifade etmektedirler. Moda tasarımında çok duygusal ve içten gelerek yapılan tasarımların yanı sıra kişisel inançlardan, şiir ve edebiyattan veya kendini ifade etme isteğini bir tasarım felsefesi haline getirmiş basitçe avangart tasarımlar yapan, moda ve hazır giyim ortamına tamamen uyumsuz tasarımlar yaratan tasarımcılar da vardır. Tekstil tasarımında tasarım kalıbı biraz daha teknik temellere dayanmakla birlikte deneyimleme ya da tasarımcının kişisel yapısını veya kültürel "ethos"unu ortaya koymak için alışılmışın dışına çıktığı da olmaktadır. Bu tasarımcıların genel olarak radikal bir yaklaşımları olduğundan, öncesinde kullanmak için ikna oldukları materyaller üzerinden inovasyona doğru giderler. Bu nedenle tekstil tasarımcıları için inovasyon tabanlı tasarım yaklaşımı radikal tasarımcılardan ve materyal alanında geniş bilgi ve farkındalıktan geçmektedir. Wilcox (2002) tasarımda maceraperestlik için moda tasarımcısına materyal alanındaki inovasyonun yardım ettiğini belirtmektedir.

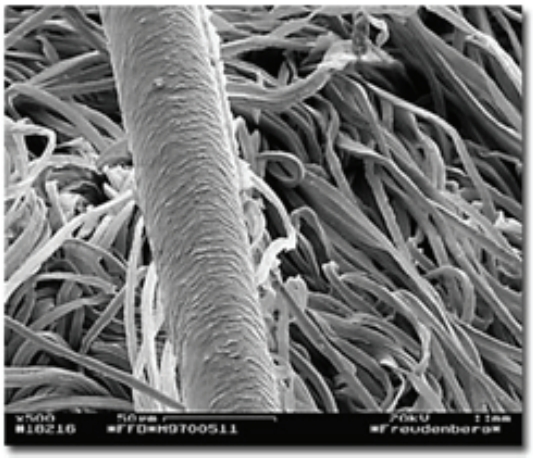


Resim.1-Mısırdan polimere ve liflere geçiş http://www.snipview.com/q/Bioplastic

Geleceğin lifleri

Geleceğin tekstilleri yeni kaynakların keşfi ve yeni liflerin geliştirilmesinde yatmaktadır. Estetiğin performans kadar önemli olduğu en son gelişmeler gerçekten inovatif çalışmalardır. 1930 yılında Wallace Carothers tarafından icat edilen dünyanın ilk ticari sentetik lifi olan Poliamid 6'dan günümüze çok özelliğin değiştiği görülmektedir. İlk tanıtıldıklarından bu yana doğal lifleri taklit etmek amacıyla üretilmiş olan sentetik lifler bilinen tüm olumsuzluklarından kurtulmuş Bioplastiklere doğru inovatif bir gelişme göstermişlerdir (Resim1). Bioplastik lifler örneğin Terryl (PA66) mukavemet, aşınma dayanımı, nem emmesi, rahatlığı, boyanma, antistatik ve alev geciktirici özellikleri ile geleceğin lifleri hakkında fikir vermektedir. DuPont tarafından 2000'de üretilen Sorona yüksek mukavemet, leke tutmazlık ve yumuşaklık özelliklerini bulunduran bir biopolimerdir. En inovatif özelliği ise ağırlığının %37'si oranında geri dönüşüm özelliği bulunmasıdır.

Geleceğin lifleri arasında mikrolifleri saymamak olmaz. Bir mikrolif tanım olarak bir insan saçının 1/60'ı kalınlığında olan bir ipliktir (Braddock Clarke ve O'Mahony, 2005, s.14) (Resim.2). İnovatif mikroliflere örnek olarak Trevira Finesse (polyester), Fortrel Microspun (polyester), DuPont Micromattique (polyester), Shingosen (polyester), Supplex Microfiber (naylon), Tactel Micro (naylon), Silky Touch (naylon) ve Microsupreme (akrilik) verilebilir. Geliştirilen elyaf ne kadar inceyse kumaşa getirdiği özellikler o kadar fazladır şeklinde bir inovatif yaklaşım üzerine kurulmuş mikrolif teknolojisi insan saçının 1/200'i kalınlığına kadar inmeyi başarmıştır. Bu ince lifler ultra mikrolifler olarak ifade edilmektedir. Genel olarak mikroliflerin kullanılması ekonomik olmadığı için mikroliflerin rejenere liflerler, pamuk, keten, ipek ve diğer sentetiklerle birleştirilmesi geleceğin liflerini çok çeşitlendirmekte ve elyaf sektöründe inovasyon malzeme ile hayat bulmaktadır. Terital Zero.4 adı verilen mikropolyester Montefibre/Enimont tarafından sporgiyim için üretilmiş olmasına rağmen konfeksiyon ve içgiyimde yaygın kullanım alanı bulmuştur. Kuraray tarafından üretilmiş olan Clarino ve Sofrina liflerinde ise derinin tüm özellikleri çalışılmış, bu lifler mukavim ancak hafif, yumuşak ve su geçirmez özelliklerini kazandıkları için spor giyim, bavul ve moda alanında kullanılmıştır.



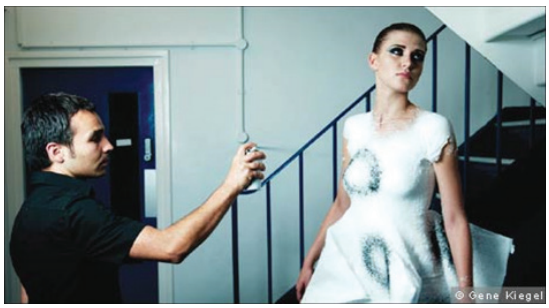
Resim.2-Evolon mikrolifler ile insan saçı arasındaki boyut farkı -SEM mikroskobu fotoğrafı, http://www.textileworldasia.com/Issues/2012/October-November-December/Features/Filter_Media_For_Dust_Control

Geleceğin kumaşları, Elektronik tekstiller, Biyokumaşlar

Mikroliflerden üretilen mikrokumaşlar geleceğin temel tekstil alanı olarak kabul edilmektedir. Inovatif lif teknolojisinin ortaya koymuş olduğu pek çok özellik kumaşları daha ilginç ve fonksiyonel hale getirmekte ve estetik özellikleri önemli kriter olarak göz önünde tutulmaktadır. Mikro kumaşlara örnek olarak Logantex tarafından üretilen Carisma (giysilik ağırlığında ama süet tuşesinde) ve Ultima (su itici kumaş), Thompson of California tarafından üretilen Moonstruck (yumuşak süet apreli ipek tuşeli kumaş) ve Micromist (şardon tuşeli kumaş), Springs Mills tarafından üretilen Silkmore (taşlanmış ipek görünümlü kumaş), Stanza (su itici mikrodimi kumaş) ve Vanessa (ikiyüzlü yağmurluk kumaşı) verilebilir. Kolon Fibres tarafından üretilen Rojel ultra-mikrolif ten üretilmiş bir kumaştır. Görünümü ve dokusu deri gibi olmasına rağmen çözgülü örme ile üretilmiştir. Moncler markası yarattığı ultra-hafif, rüzgâr geçirmez naylon kumaşın metretül gramajının 40 gr geldiğini açıklamıştır. Ermenegildo Zegna tarafından üretilen Zero Weight (sıfır ağırlık) isimli dış giyim ve takım elbiselik çözgü sayısının erişilen en yüksek tel sayısı olan 600 tel olduğu ve kumaşın metretül gramajının 145gr ölçüldüğü belirtmiştir (http://www.ft.com/cms/s/2/f5e4b02a-2a61-11e0-804a-00144feab49a.html#axzz3kba6MzD3).

Resim.3-(sol) Reiko Sudo tasarımı origami pileli kumaş: Origami Pleat. 1997 https://www.pinterest.com/pin/568016571724520891/
Resim.4-(sağ) Reiko Sudo tasarımı inovatif konstrüktif kumaş https://www.pinterest.com/pin/568016571724520899/

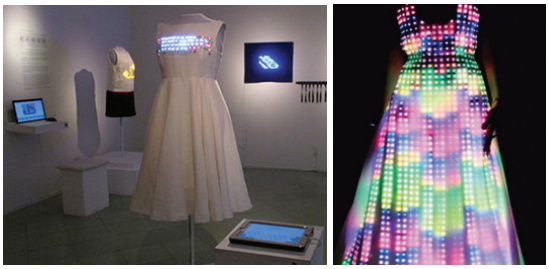
Inovatif kumaşlar ise pek çok teknik ve estetik özelliğin kazandırılmış olduğu tekstiller olarak ifade edilebilir. Tekstil ürünlerinde yaygın kullanımı olmayan geleneksel üretim tekniklerinin kumaşa kazandırılması da inovasyon olarak kabul edilir. Reiko Sudo'nun tasarlamış olduğu origami pileli kumaşlar bunlara bir örnek olarak verilebilir (Resim 3-4).



Resim.5- Tasarımcı Manel Torres dünyanın ilk üste sıkılan kumaşı Fabrican'ı model üzerine püskürtüyor. http://www.ft.com/cms/s/2/f5e4b02a-2a61-11e0-804a-00144feab49a.html#axzz3kba6MzD3

Resim.6-Fabrican özellikleri, üretim aşamaları ve 2011 Moskova moda haftasında sunulan defile http://www.ft.com/cms/s/2/f5e4b02a-2a61-11e0-804a-00144feab49a.html#axzz3kba6MzD3

Kumaş alanında inovasyonu Japon tasarımcılar Tekstil konstrüksiyonunda ve kumaş yapısında ararken, İngiliz tasarımcılar inovasyonu Tekstil Kimyası ve polimer teknolojisinde yaratmaktadır. Imperial College London ile birlikte tasarımcı Manel Torres dünyanın ilk spreylenebilir kumaşını üretmiştir. Torres'in ürettiği kumaş kişi üzerine doğrudan spreylenmekte, çözücü ve polimerle birlikte bulunan küçük lifler hava ile temas ettiğinde bir nonwoven halini almaktadır (Resim 5-6). Bu kumaş giyen kişinin üzerinden kolayca çıkartılabilir, kesilip, yıkanabilir hatta tekrar tekrar giyilebilir, gereksiz olduğunda ise çözülebilir. Bu inovatif ürün aynı zamanda spor sakatlanmalarında sabitleştirici olarak ya da hijyenik olduğu için Medikal alanında bandaj vs olarak da kullanılabilmektedir. Bu kumaşın Fabrican adında satışa sunulması kararlaştırılmıştır.



Resim.7-(sol) Barbara Layne tarafından tasarlanan LED dokumaların giysiye uygulanmış hali http://arcintex.hb.se/news/28/17/The-Re-enchantment-of-Cloth-by-Barbara-Layne/

Resim.8-(sağ) Swarovski kiristalleri ve 1500 adet elle dikilmiş kablosuz LED ışık ile oluşturulmuş LiPo pil ile çalışan Cute Circuit tasarımı LED elbise http://students.egfi-k12.org/high-tech-textiles/

Resim 9-(sol) Katty Perry Cutecircuit tasarımı giyerken, http://www.webelowwear.com/wwblog/katy-perry-in-cutecircuit/

Resim 10-(sağ) Hollandalı tasarımcı Leon Klaassen Bos tarafından tasarlanan NEMO led elbise üzerinde küçük kompakt bir bilgisayar tarafından kontrol edilen 2000 led bulunan retro futuristic bir giysidir, https://www.pinterest.com/pin/400750066818232040/

Tekstil alanında inovasyonun yönlendiği bir başka alan da Elektronik ve yazılım olmaktadır. Gömülü sistemler, bilgisayar destekli tasarım (CAD), giyilebilir elektronikler, pek çok farklı tasarımı ortaya koymakta ve elektronik tekstiller, genel kullanımıyla e-tekstiller tasarlanmakta, Rihanna, Lady Gaga ve Katy Perry gibi sanatçılar tarafından giyilmektedir (Resim7-10). Giyilebilir elektronik teknolojisi sadece moda alanında değil spor, siber güvenlik ve tıp alanında da önemli kullanım alanı bulmuştur. Sensör destekli e-tekstiller rehabilitasyon, hasta bakımı, hastanın durumunun izlenmesi yönünden önem kazanmaktadır.

Resim.11-Suzanne Lee tarafından yetiştirilen biyolojik kültür ve onun süretim aşamaları ve sonuç ürünler, bio-couture, http://www.designboom.com/design/suzanne-lee-biocouture-growing-textiles/

Tekstil tasarımında inovasyonu görebildiğimiz bir başka alan da Biyokültürler ve Biyoloji bilimi olmaktadır. Tasarımcı Suzanne Lee kendi kumaşını kendin yetiştir sloganıyla simbiyotik kültür (bir anne) kullanarak yetiştirdiği mikroorganizmalardan elde ettiği dokuyu kurutup şekil vererek bir kumaş elde etmiş ve bu tarz tasarıma "Bio-couture" adını vermiştir (Resim11).

TASARIM BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜM

Tekstil tasarımı genel olarak metodik ve analitik yaklaşımdan uzaktır. Tasarımcı neden ve nasıl yaptığını önemsemeden pek çok şey üretir. Tasarımcı olarak kendinde bilinçsizce bir içgüdü oluşturmaya çalışır ki, bir tasarım problemiyle

karşılaştığında, neden ve sonuçların oluşturduğu ilişki ağı ile beraber, kendi beğeni ve hayallerini o problemi çözmek için kullanmasıyla; çözüme yönelik ilk adımını oluşturacaktır. Her tasarım bir deneyimleme sürecidir. Her deneyimlemede bağlam (context) önemlidir ve amaçlar, deney yöntem ve araçlarını belirler. Girdiler zaten bağlamın içinden çıkan amaçlar tarafından tanımlanır. Sonuç ürün, bağlam bünyesinde kalan doğrulayan ya da yanlışlayan bir sondur.

Webster bağlamı belirli bir durumu ya da olayı çevreleyen şartlar ya da gerçekler olarak tanımlamaktadır (context, n.d.). Dey vd. (1999)'e göre ise bağlam bir varlık durumunu ortaya koymakta kullanılacak herhangi bir veridir. Burada varlık bir insan, bir yer veya nesne, ürün olabilir. Ürün boşlukta değildir, farklı fiziksel özelliklere sahip, farklı eğitim, kültür vs.den gelen kişiler tarafından, gündelik hayatta farklı ortamlarda, farklı zamanlarda durumsallıktan geri plandan veya geçmişten beslenen süreçlerde kullanılmaktadır. Ürünün kullanıldığı ana ait ve geçmişten getirilen faktörlerin bütünü tasarımın bağlamını oluşturur. Tekstil tasarımında da her koleksiyonun bir bağlamı bulunmaktadır. Bağlamın tasarımcı tarafından bilinmesi gereklidir, aksi durumda verilmemişse veya sınırlandırılmışsa, tasarımcının bağlam eklemesi, bağlamı tasarlaması ve sunması gereklidir. Bağlam katı, amaçlar kesin ise; sonuç da önceki benzer deneylemelerden farklı olmayacaktır. Şaşırtmayacak, yeni bir şey söylemeyecek, deney yapanları alışkanlıklara ve kesin kurallara iterek, farklı bağlamlar kurma becerisinden uzaklaştıracaktır. Günümüzde tekstil tasarımı müşteri beğenisi ve satılabilirlik ile ilgili bir bağlam sunmaktadır. Etkinliğini geliştiren bağlamlar tekstil ve moda sektöründe amaç haline dönüşerek ürünü tanımlayıcı konuma gelmektedir. Oysa bağlamlar ürün tasarımında tanımlanabilmeli ve her ürüne veya koleksiyona özgü olabilmelidir. Bu nedenle tekstil tasarımında bağlam detaylı incelenmesi gereken önemli bir tasarım parametresidir. Kenneth Noland "Bağlam bana göre her şeyin anlaşılması noktasındaki anahtardır" demektedir (http://www.kennethnoland.com).

İçerisinde bulunduğumuz yüzyılda, mikro-nanoteknolojiler, elektronik ve bilgisayar teknolojileri gibi alanlarda yaşanan devrim niteliğindeki gelişmeler, değişen yaşam şartları ve tüketici beklentileri, artan nüfus ve azalan hammadde ve enerji kaynakları nedeni ile yükselen ekolojik yaklaşımlar ve sürdürülebilirlik politikaları, tekstil tasarımının doğasını hızla değiştirmektedir. Bu değişim tekstil tasarımının yalnızca konsept olarak değil kullanıcı, kaynak, teknoloji ve organizasyon açısından bağlamsal olarak da bir dönüşüm yaşamasına sebep olmaktadır.

Kullanıcı Bağlamında Dönüşüm

Halaçeli (2008) bilgi toplumunda, üretim, ekonomi ve yaşamın hızına bağlı olarak sosyal ve psikolojik dönüşüm geçiren bireyin ihtiyaçlarının ve tüketim ölçütlerinin değişime uğradığını belirtmektedir. Bu değişim sonucunda tüketicinin tekstil yüzeylerinden beklentileri giderek değişmektedir. Kalite ve ucuzluğun yanında çok işlevlilik, kolay satın alabilme, teknolojik üstünlük daha çok aranır hale gelmektedir (Arslan, 2009). Artık insanlar bir tekstil mamulünün birincil işlevinin yanı sıra o mamulde ikincil fonksiyonlar da beklemekte, kullanım ve bakım kolaylığı aramakta, ayrıca gelişen tekstil ekolojisi bilinci ile doğaya, çevreye ve insan sağlığına zararı olmayan ürünleri daha çok tercih etmektedir (Niinimaki, 2009). Tüketicinin birden fazla ihtiyacının aynı üründe gerçekleşmesini sağlayan çok fonksiyonluluk kavramı ve birden fazla ürünün tek bir ürüne entegre edildiği çok fonksiyonlu ürünler otaya çıkmaktadır. 1970'lerden itibaren kamuoyunda oluşan çevre duyarlılığının artması ile çevre kirliliği, ekoloji, geri dönüşüm, çevresi ile uyumlu tasarım yaklaşımlarının ön plana çıktığı gözlenmektedir. Günümüzde çok fonksiyonlu ürünler, tüketicinin günlük hayatın hızı içinde konfor ve rahatlığını sağlamak yanında kendisini daha özgür hissetmesine yönelik olarak tasarlanmaktadırlar. Bu ürünler arasında müzik çalar ceketler, taşınabilir bilgisayar, form değiştiren tekstiller, vücut ısısına uyum sağlayan giysiler ve masaj yapan ve vitamin salgılayan çoraplar sayılabilir (Halaçeli, 2008).

Kaynak Bağlamında Dönüşüm

Endüstri devriminden sonra sanayide yaşanan gelişmeler sadece toplumların sosyal ve ekonomik durumlarını değil çevreyi de büyük ölçüde etkilemiştir. Sanayileşme, tüketim kültürü ve hızlı nüfus artışına bağlı olarak giderek azalan hammadde ve artan atık sorunları ortaya çıkmakta, bu sorunlar, gelecek nesillerin yaşam kalitesini ve gezegenin geleceğini tehlikeye sokan ciddi çevresel problemlere neden olmaktadır. Bu bağlamda ortaya çıkan sürdürülebilir tekstil yaklaşımı ile 2000'lerin ortalarından itibaren organik ürünler, yenilenebilir lifler ve geri dönüşüm lifleri yeniliklere temel olmuş ve birçok tasarımcı ve üretici firmanın, koleksiyonlarını alternatif materyaller kullanarak oluşturmasına neden olmuştur. Konvansiyonel tekstil hammaddelerine alternatif olarak kullanılabilecek organik lifler, yenilenebilir kaynaklardan elde edilen biyobozunur lifler, geri dönüşümlü liflerin kullanılmaya başlaması ve hammadde ve enerji kaynaklarının korunmasını sağlayan üretim prosesleri ile gelişen sürdürülebilirlik yaklaşımları, tekstil tasarımının kaynak bağlamında da dönüşüm yaşamasına sebep olmaktadır. Günümüzde tekstil tasarımcıları, çevresel sürdürülebilirlik adına üretim sürecini ve davranış alışkanlıklarını değiştirebilmeli, ürünün kullanım ömrünü tamamladıktan sonra geri dönüşümünü ya da doğada yok olmasını planlayabilmelidir (Niinimaki, 2009; Kanışkan, 2013; Balpetek, 2012).

Teknoloji Bağlamında Dönüşüm

İletken tekstiller, elektronik mürekkepler, fotovoltaik malzemeler, biomateryaller ve nanoteknolojinin ortaya çıkışı tekstil proses ve ürünlerinin devrim niteliğinde bir dönüşüm yaşamasına neden olmuştur. Bu yeni teknolojiler, tekstil komponentlerinin bilgisayarlı sistemlere entegre edilmesine olanak sağlayan, gümüş ve karbon liflerinden yapılan iletken tekstiller yada sensör veya kumanda gibi davranan tekstiller gibi yeni ürünlerin geliştirilmesi için muazzam bir potansiyel sunmaktadır. Teknoloji transferi disiplinin sınırlarının da genişlemesini sağlamaktadır. Örneğin medikal endüstrisindeki şekil hafızalı materyallerin kullanımı yeni tekstil ürünlerinin yaratılmasına olanak tanımıştır. Örneğin; Corpo Nove'nin ortam sıcaklığı arttığında kolları kıvrılarak sıyırılan akıllı t-shirt'ü gibi (Collet, 2007).

21. yüzyılın anahtar teknolojisi olarak bilinen Nanoteknoloji bir yandan eski teknolojilere yeni bakış açıları getirirken diğer yandan da, daha önemli ve kritik olan, önceleri imkânsız gibi gözüken yeni teknolojilere ve uygulamalara kapı aralamıştır. Nanoteknolojinin tekstil alanında elde edilecek katma değeri yüksek ürünler insanoğlunun hayatını kolaylaştırması beklenmektedir. Günümüzde Nanoteknolojiyle; sıcak ve soğuğa, yırtılmaya, kimyasallara karsı dayanıklı, kursun geçirmez, su ve yağ itici, leke tutmayan, terlemeyi önleyen, su tutmayan, ince, pamuk yumuşaklığında, hafif, nefes alabilen, hava geçirgenliği olan tekstil malzemeleri; ayrıca ayak kokusunu kesen, vücudu zinde tutan enerji veren tabanlık, yüze ve göze masaj yapan maskeler, anti bakteriyel filtreler, kışın sıcak yazın serin tutan ev tekstilleri üretilmektedir (Bayındır, 2006).

Gelişen teknolojiyle birlikte doğanın sırları da yavaş yavaş çözülmeye başlayınca, bilim adamları endüstriyel malzemeleri geliştirmek ve onlara yeni nitelikler kazandırmak için doğadaki malzemelerin üstün özelliklerinden faydalanma yoluna gitmişlerdir. Böylece doğadan alınan fikirlerin teknolojiye uyarlandığı 'Biyomimetik' (Biyotaklit) adı verilen yeni bir bilim dalı ortaya çıkmıştır. Doğadaki bitkiler, hayvanlar ve böcekler, milyarlarca pek çok efektif çözüm sunmakta, bu çözümlerden pek çoğu insan hayatını kolaylaştırmak ve inovatif ürünler geliştirebilmek için teknolojiye ilham kaynağı olmaktadır. Tekstil, biyomimetik bilmi açısından en çok uygulama bulan alanlardan biridir ve biyomimetik, nanoteknoloji ve elektronik teknolojisinin tekstil teknolojisi ile entegre edilmesi sonucu çok fonksiyonlu tekstillerin üretimi mümkün olmuştur (Halaçeli, 2008; Eadie ve Ghosh, 2011). Nilüfer çiçeği

yaprağının yapısından esinlenerek nanokaplamalar ile elde edilen Lotus Effect adı verilen kendi kendini temizleyebilen tekstil yüzeyleri, Morpho-alae kelebeğinin nano yapısından esinlenerek üretilen pigment içermeksizin ışığın yoğunluğuna bağlı olarak kırmızı, sarı, yeşil ve mavinin varyasyonlarını yansıtan Morphotex lifleri ya da köpek balığı derisinin sürtünmeyi azaltan oluklu yapısından esinlenerek Speedo firmasının Fastskin ticari adı ile piyasaya sürdüğü yüzücü mayoları, buna örnek olarak verilebilir (Bhushan, 2009).

Organizasyon Bağlamında Dönüşüm

Yeni ve inovatif teknolojilerin ortaya çıkması ile tasarımda da yeni metot ve yaklaşımlar gelişmiş ve tasarımcı, teknolojist ve mühendislerin bilgilerinden yararlanılan multidisipliner tasarım takımları artmıştır. Tekstil tasarımı alanında estetiğe geleneksel tanımların ötesinde bakış açıları ve konvansiyonel olmayan teknikler ve prosesler gelmiştir (Chan vd.,2002). İnovatif tasarımlar, disiplinler arası uygulamalarla hayata geçirilmekte, bu disiplinler arası çalışma ve uygulamalar, farklı sektörlerin birbirleriyle etkileşimini de sağlamaktadır. Bilim adamları/mühendislerin bulduğu bir yeniliği, sanatçılar ve tasarımcılar kendi tasarımlarına aktarmakta, bu safhada fonksiyonelliğin yanında estetik ve sanatsal değerler de önem kazanmaktadır (Uçar, 2006).

SONUÇ

Tekstil ve deri sektörü, hammadde işletmeleri ve hazır giyim markaları ile en çok dış ticaret fazlasını vermekte, işsizliği azaltarak istihdam yaratmakta, toplumun refahına çok ciddi düzeyde katkılar sağlamakta ve yüksek ihracat potansiyeli ile Türkiye ekonomisinin lokomotif sektörlerinden kabul edilmektedir. Güçlü bağlantıları olan bu sektörlerin inovasyondan etkilenmemesi mümkün olmamaktadır. Küresel rekabet koşulları altında ve rakip ülkelerin sektörlere tanıdığı olumlu katkılar göz önünde bulundurulduğunda, bu sektörlerdeki rekabet gücünün devam edebilmesi için tekstil sektöründe de inovasyonun ve inovasyona bağlı tasarım yaklaşımlarının artırılması gerekmektedir. Bu hedefler doğrultusunda bu üç sektör tasarım, moda, Ar-Ge ve inovasyona odaklanmalı, küresel rekabette, dünya arenasında diğer gelişmiş ülkelerden geri kalmamalıdır. Hatta bu hususlarda seferberlik başlatılmalı, zirveler, uluslararası konferanslar, kongreler tertip edilmeli, eğitimler düzenlenmeli, hibe ve destekler yaygınlaştırılmalı ve kolaylaştırılmalı ve bu bilinç tüm sektörde oluşturulmalıdır. Bu anlamda dünyada da çeşitli girişimler yapılmaktadır: Örneğin, Haziran 2003'te Hong Kong Politeknik Üniversitesi'nde Tekstil ve Hazır Giyim bölümüne bağlı "Nanotechnology Centre for Functional and Intelligent Textiles and Apparel" (İşlevsel ve Akıllı Tekstil Malzemeleri ve Nanoteknoloji Merkezi) isimli bir merkez kurulmuştur. Yaklaşık 2 milyon dolarlık bütçe ve yedi ticari firmanın desteğiyle kurulan bu merkezde, üç yıl içerisinde nanoteknoloji tabanlı antimikrobiyel malzemeler, UV koruyucu, su geçirmez ve kendi kendini temizleyebilen kumaşlar, elektronik tekstiller gibi pek çok ürün geliştirilerek piyasaya sürülmüştür. Ülkemizde de multidisipliner çalışmaların yapıldığı, malzeme bilimleri, elektronik, kimya, biyoloji, mühendislik ve tasarım disiplinlerinden araştırmacıların bir arada çalıştığı projelerin, araştırma alanlarının, merkezlerin oluşturulması gerekmektedir. Yaşanan bu tekstil devrimini kaçırmamak ve onun bir parçası olabilmek için, yaşanan dönüşümü kullanıcı, teknoloji, kaynak ve organizasyon açısından çok iyi analiz edebilmek için tekstil tasarımında multidisipliner çalışma anlayışı yerleştirilmeli ve malzeme, kullanıcı, kaynak teknoloji ve organizasyon açısından inovasyon tabanlı tasarım yaklaşımları benimsenmelidir.

KAYNAKLAR

context. (n.d.). Dictionary.com Unabridged. Erişildi 23 Ağustos 2015, Dictionary.com website: http://dictionary.reference.com/browse/context

innovation. (n.d.). Erişildi 2 Eylül 2015, http://www.merriam-webster.com/dictionary/innovation

Arslan, K. (2009). Teknik Tekstiller –Genel ve Güncel Bilgiler, MÜSİAD Araştırma Raporları:58, Mavi Ofset Basım Yayın Tic. San., İstanbul.

Balpetek, F.G., E. Alay, E. Özdoğan. (2012). Sürdürülebilir Kalkınma İçin Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi ve Tekstil Sanayi, Tekstil Teknolojileri Elektronik Dergisi, 6(2), 37-49.

Bayındır,M. (2006)"Nano Teknoloji Tekstilin Emrinde", Bilim ve Teknik Aralık/2006:1

Bhushan, B. (2009), Biomimetics: Lessons from nature-an overview. Phil. Trans. R. Soc. A 367; 1445-1486.

Chan, Y. F. F., R.C.C. Winchester, T.Y. Wan ve G.K. Stylios (2002). The Concept of Aesthetic Intelligence of Textile Fabrics and Their Application for Interior and Apparel, in IFFTI International Conference Proceedings, Hong Kong.

Collet, C. (2007). The Next Textile Revolution, Bonnemaison, S., Macy, C. (Ed.) Responsive Textile Environments, (pp.15 - 25), Canadian Design Research Network, Tuns Press, Canada

Dey, A.K., G. D. Abowd, P.J. Brown, N. Davies, M. Smith, ve P. Steggles. Towards a better understanding of context and context-awareness. Içinde HUC '99: Proceedings of the 1st international symposium on Handheld and Ubiquitous Computing, pages 304–307, London, UK, 1999. Springer-Verlag.

Eadie, L., T.K. Ghosh (2011), Biomimicry in Textiles: past, present and potential. An overview, J.R. Soc. Interface, 8;761-775

Gale, C. ve J. Kaur (2004), Fashion and Textiles – an Overview, Berg, Oxford.

Greenwood, J. (1997). The Third Industrial Revolution: Technology, Productivity and Income Unequality, AEI Press, Washington D.C., USA.

Halaçeli Metlioğlu H., "Bilgi Toplumunda Yüksek Teknoloji Ürünü Çok Fonksiyonlu Tekstiller", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, ss.67-72, 2008.

http://arcintex.hb.se/news/28/17/The-Re-enchantment-of-Cloth-by-Barbara-Layne/

http://students.egfi-k12.org/high-tech-textiles/

http://www.designboom.com/design/suzanne-lee-biocouture-growing-textiles/

http://www.focusinnovation.net

http://www.ft.com/cms/s/2/f5e4b02a-2a61-11e0-804a-00144feab49a.html#axzz3kba6MzD3

http://www.kolonfm.com/eng/pdf/Rojel_ENG.pdf

http://www.snipview.com/q/Bioplastic

http://www.textileworldasia.com/Issues/2012/October-November-December/Features/Filter_Media_For_Dust_Control

http://www.webelowwear.com/wwblog/katy-perry-in-cutecircuit/

https://www.pinterest.com/pin/400750066818232040/

https://www.pinterest.com/pin/568016571724520891/

https://www.pinterest.com/pin/568016571724520899/

Kanışkan, E. (2013). Moda Tasarımında Sürdürülebilirlik, Füsun Curaoğlu, (Ed.), Moda Tasarımı, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, No:3014, Eskişehir s.192-214.

Lottersberger, A. (2012). Design, Innovation And Competitiveness in the Textile Industry, Upstream Design Driven Innovation, Phd Thesis, Politecnico Di Milano.

Manzini E. (1989), The Material of Invention, MIT Press, Cambridge.

Niinimaki, K. (2009). Consumer Values and Eco-fashion in the Future, Future of the Consumer Society Conference Proceedings, Tampere, Finland, p.125-134.

Sinha P.ve R. Studd. (2005), Towards an Integrated Fashion and Textile Design Process, International Symposium at London College of Fashion, June 2005.

Uçar, S. (2006). Teknik/Akıllı Tekstiller ve Tasarımda Kullanımları, Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Wilcox C. (2002), Radical Fashion, V&A Publisher, London.

POSTMODERN MİMARİ VE MODA TASARIMI ARASINDAKİ ETKİLEŞİM

Yrd. Doç. Mustafa Gürgüler
Mina Baghban Orandı

ÖZET

Giyim ve barınma biz insanların en temel ihtiyacı olmuştur çağlar boyunca. Binalar ve giysiler toplumsal statü, güç gösterisi, zenginlik ve gelişmişlik simgesi olarak günümüze kadar gelmiştir. İnsanlık tarihini incelediğimizde farklı coğrafyalarda yaşayan değişik kültürlerin gelişmişlik süreçlerini bu iki temel ihtiyaçların karakteristik özelliklerinden anlarız. Büyük bir sıçrama yaparak bu iki temel ihtiyacımızın günümüzde seçenek çokluğunu moda ve postmodern mimari perspektifinden bakarak nasıl geliştirdiğini incelemek ilginç olacaktır.

Yarım yüzyıldan daha fazla bir zaman dilimi içinde yaşadığımız postmodern dönemde sanatsal, kültürel, sosyal ve çevresel faktörler teknoloji, küreselleşme sayesinde büyük bir gelişim, değişim göstermektedir. Mimarlık ve moda gibi sanat, teknik ve tüketimle doğrudan ilişkisi olan disiplinler kendileri arasında etkilenmişlerdir.

Başlangıcından itibaren mimarlık, kendi özelliklerini en belirgin şekilde yansıtan disiplindir. Bununla beraber moda için de önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Her ikisinin de başlangıç noktası insan bedenidir. Bu yönüyle de mimarlık modayı da etkileyen bütün kavramları içinde barındıran bir olgu olmuştur.

Postmodern dönemde moda mimariden ilham almıştır. Bu durum tasar'ın uygulama alanında görülen özelliklerle kendini göstermiştir. Günümüzde devam eden postmodern akım mimarlık ve moda moda üzerindeki sanatsal, kültürel, sosyal, çevresel olarak etkilediği anlamını taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, post modern mimari, post modern tasarım.

GİRİŞ

"Dar anlamda moda kavramından anlaşılan giysi ve bağlantılı ürünlerin kesim, biçim, renk ve malzemesindeki her sezon yerini farklı biçimlere bırakan beğeni devreleridir." (ÇELİKSAP, 2015: 762) Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi moda; kendi içinde ve dışında gelişen her türlü siyasal, sanatsal, ekonomi ve coğrafya gibi faktörlerden etkilenir. Kendisine yenilik için sürekli kaynak oluşturur. İşte postmodern mimari anlayış, kaçınılmaz olarak özellikle giyim modasının bir dönem de olsa ana fikri olmuştur.

POSTMODERNİZM

"Postmodernizm terimi, modernizm sonrası ve ötesi diye kullanılmakla beraber daha çok modernizme bir çare olarak görülmüştür."(HELLMAN,L. 2016:12) Modern akımından farklı olduğu bir çok kesimde, örneğin; mimarlık, felsefe, edebiyat, güzel sanatlar ve benzeri alanlarda yeni bir kültür biçiminin başlangıcı olarak görülmüştür. Zaman içinde birçok alanlara, disiplinlere yayılarak modernizmi sorgulamak, çözüm üretmek için bir arayış olmuştur. Yeni bir zaman dilimine sığdırmaktan çok modernizmin kendi içinde bir arayışı olarak algılamak da söz konusudur. Kendine karşı bütün eleştirileri, tartışmaları, karşı çıkmaları bile içine alarak, modernliğin tartışma biçimi şeklinde gelişme göstermştir. Postmodernizm ile modernizmi birbirinden ayırmak zorlaşmakta, bazen birbirini tamamlayıp bir bütün olarak görülmektedir. Bir dönemin ismi olduğu görüşünün yanında günümüz de devam etmekte olan yeni bir felsefi düşüncenin, tarzın ve kavramı temsil eden bir dönemi kapsamaktadır.

Postmodernizmin başlangıcı modernizmin sona erdiği ikinci dünya savaşının sonrasına denk gelmektedir. Bir dönemin içinde değerlendirilmesi ya da bir tarihle sınırlandırılması zor bir konudur. İlk postmodernizmi benimseyenler dahi modernite içinde olan kişilerdir. Fransa'da ortaya çıkarak daha sonra tüm dünyaya yayılan felsefi düşünceler, eleştiriler ve tartışmaların siyasete, bilime, sanata ve teknolojiye yansımalarına bakıldığında Postmodernizm şu anki yaşadığımız dönemin bir

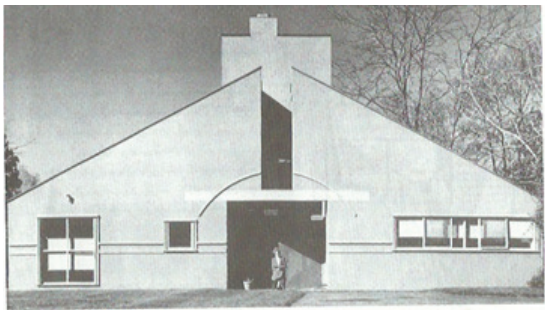
akımıdır. Bu akım siyasetten, yediğimiz günlük yemeğe kadar her şeyi etkileyerek çağdaş kültürün bütün boyutlarında, özellikle sanatta kendini göstermektedir.

Öncülerinden sayılan Fransız Jean-François Lyotard postmodern yaşamı şöyle anlatıyor:

"Biz şu an öyle bir dünyada yaşıyoruz ki melezleme odaklı olmak genel kültürün temel öğesi: reggae müzik dinliyor; western film izliyoruz; öğlen Mc Donald's ve akşam geleneksel yemek yiyoruz; Tokyo'da Fransız parfüm kullanıp; Hong-Kong'da retro giyiyoruz. Bilim, televizyon yarışmalarının konusu oluyor. Hepimiz hep beraber ressam, sanatçı, galeri sahibi, eleştirmeniz ve bütün insanlar birbirlerini "Her şey yasal" sloganına davet ediyor. Devir rahatlama devridir." (JAMESON, LYOTARD, HARERMAS, ZEKA,1990: 50)

Mimarlık, bina yapısı ve tasarımının bilimi ile birlikte gelişen bir sanat. Bu tanıma göre mimarlık, sanat ve tekniği birbiriyle harmanlayarak uygun bir yaşanılabilir çevreyi insanların ihtiyacını karşılamak için tasarlanmaktadır. Yapısı gereği birçok tasarım ve sanat alanını etkilerken, bir çoğundan da etkilenmektedir. İnsan ile bire bir ilişki kurmaktadır. Bazen rahatsız edici olurken, ilham da verebilmektedir. Sosyal, siyasal, kültürel konular gibi toplumla ilgili bütün değerlere ayna tutarak diğer alanlarla ilgisini devamlı sürdürmektedir. Günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olması nedeniyle postmodernizm dönemin en büyük etkisi mimaride görülmektedir. Bunu sebebi ise içinde yaşanılan, çalışılan, yer değiştirilen çevre ve mimari alanlar toplum bireylerinin birbiriyle olan ilişkisi ve edindikleri tecrübeler üzerinde doğrudan derin bir etkisi olmasıdır.

Postmodern mimarinin öncüsü Robert Venturi 1962-1964 yılları arasında annesine yaptığı bir evle mimarlığa yeni bir boyut katarak, modern mimariyi eleştiren bir dille aslında mimarinin sadece mantıkla alakalı olmadığını ve geleneklerin de işin içine girmesi gerektiğini göstermiştir ve bir evin "ev" olduğunu söylemiştir. Bütün karmaşıklığı ve hacminde olan dengesizliğinin yanı sıra, tasarladığı bu eve bakan herkeste bir "ev" hissi yaratmıştır.



Fotoğraf No 1. Robert Venturi. Annesine tasarladığı ev.,1962-64

Postmodern mimari, modern mimarinin temelini değiştirmeye çalışmadan modern malzemeleri geleneksel teknik dışında kullanmakta, sürekli ironik bir şekilde eski stilleri günümüz toplumundan uzaklaşmadan, çağdaş mimarinin özelliklerinden de faydalanarak geleceğe yönelik harmanlamayı amaçlamaktadır.

Postmodern mimaride hedef modern malzeme ve inşaat teknolojisinin en iyi sekilde kullanarak önceden belirlenmiş uygun sistemi değiştirmeden sosyal çevrenin daha uygun koşullarda yaşam alanları şeklinde devamını sağlamaktır.

"Mimari açıdan bakıldığında postmodernizm 1960'lardan sonra mimarlığın anlam ve referanslarını genişletme arayışında olan çeşitli eğilimleri içerir."(ZAREI, 2012: 23) Çıkış noktası tarihsel birikimden popüler kültüre kadar çeşitli kaynakları referans alarak gelenek ve toplumla yeniden bir araya getirmeye amaçlamıştır.

1970 ve 1980'li yıllar boyunca birçok avant-garde Amerikalı mimarlar insanın mimarideki etkisini gösteren örnekler vermişlerdir.Philip Johnson 1978-84 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nde tasaraldığı AT&T binası postmodern mimarlığın ilk örneklerinden biri olmuştur.

Fotoğraf No 2-3. AT&T Binası,New York,1980

Postmodern mimarinin küresel düzeyde etkisi 1980 'ler sonrası hızla gelişerek modern mimarinin devamı olarak değişik akımlar ortaya çıkarmıştır."Teknoizm (Hi-Tech) ,"mimarların hayal ürünü imajlarla, yeni teknolojinini sunuduğu gerçek olanaklar arasında farkılıkları kaldırma çabalarını anlatır." (MELVIN, 2007: 132) Piano ve Rogers, Pompidu Kültür Merkezi projesinde olduğu gibi makinanın iç yapısını ve birleşenlerini tasarımlarında gösteren , kendi enerjisini sağlayabilen ,bağımsız bölümlerden oluşan ,akıllı binalar tasarlamışlardır.

Fotoğraf No.4-5-6 Pompidu Kültür Merkezi, Paris, Fransa, , 1971-1977

"Geleneksel Avrupa şehirlerinin dokularında strüktür veya soyut biçimde kullanan yeni akılcılık veya diğer adıyla rasyonalizm bu yönüyle kendinden önce gelen izm'ler den ayrılmaktadır. Batı Dünyası'nın sosyal ve düşünsel temelini oluşturan Yunan ve Eski Romallıların medeniyetinden etkilenen Neoklasik akım, modern mimarini yoğun olduğu dönemde göz ardı edilmesi nedeniyle ortaya çıkmıştır."(GHOBADIAN, 2009: 27)

Fotoğraf No7.San Cataldo Mezarlığı, modena, Italy, Aldo Rossi, 1980'lerin başı, Fotoğraf No 8. Amerika Dışişleri Bakanlığı'nda misafir odaları, Washington, Amerika, 1984, Fotoğraf No 9.Apartman Kompleksi, Marne-la-Vallée,1960,Fransa

Dekonstrüktivist, mimari, tasarım, kavram ve uygulamada şaşırtıcı etikler yaratarak Folding ve Yeni Akılcıl mimarilere bir başlangıç olmuştur.1990'larda savaş uçakları için geliştirinen bilgisayar programını kullanarak titanyum kaplı karmaşık biçimler geliştiren Mimar Frank Gehry, Gugenheim Müzesi binasında ve Düsseldorf'da bulunan Rheinhafen Sanat ve Medya Merkezi binalarında görüldüğü gibi yapının strüktürü dış kabukla iç mekan arasında kullanılması olanaksız tasarımları uygulamıştır. Folding mimari de ise esnek ve katlanan katmanlar, duvar ve hacimlerin esnekliği yeni teknolojiler sayesinde yapılmaktadır.

Fotoğraf 10.Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, Frank Gehry, 1997, Fotoğraf No 11 Rheinhafen Media ve Sanat Merkezi,, Düseldrof, Almanya, 1999, Fotoğraf No 12. Imendrof'un evi, Peter Eisenmen, Düseldrof, Almanya, 1993

POSTMODERNİZM DÖNEM ve MODA TASARIMINA ETKİLERİ

"20. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan tasarım arayışlarında tasarım fikirlerinde ve kavram repertuarlarında yeni arayışlar, çok çeşitli yönlenmeler görülmektedir.Kavramlar ideolojileri yok saymakta, temel tipolojik sınıflandırmalardanuzaklaşarak, toplumsal yaşamın ve doğanın sürekliliğini içine katıp, başka disiplinlerden destek alarak, çevre-insan-yaşam örüntüleriyle soyut kavramlara doğru yönlenmektedir. Tasarımcılar toplum yapısını, akışkanlığını, doğayı, doğanın süregelen yapısını yeniden gözden geçirmekte, yeni verilerin ipuçları için de yeni disiplinlerden ilgi alanlarına uygun düşecek katkıları araştırıp, işbirliğine gitmektedirler." "(GEZER, 2008: 22)

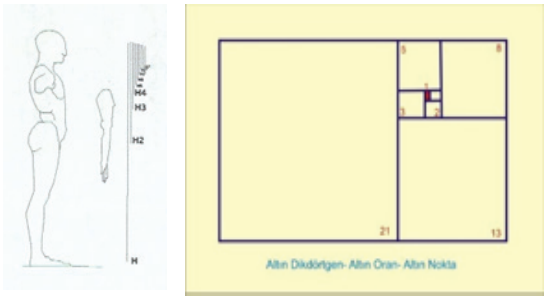
Kitle iletişim araçları 20.yüzyıl boyunca gelişimini sürdürmüştür. Moda artık elit bir güç tarafından halka dikey yayılmadan, dergiler, televizyon programları ve internet siteleri tarafından toplumun tüm katmanlarına ulaşmıştır.

1960'lar ve mini eteğin ortaya çıkması ve evrensel başarısından sonra hiçbir özel stil diğerlerine hakim olmadan moda postmodernizmin etkilerini göstermeye başlayarak geçici, heterojen ve demokratik hale gelmiştir. 1960'lı yıllarda, yüzyıllardan beri terzi işçiliğinin mükemmelliğiyle ünlü Londra şehri genç ve saygısız modasıyla kendini göstermiş, 20.yüzyılın sonunda cesur ve deneysel modanın merkezi olmuştur.

Fotoğraf No 13. 1960'ların Modası,Londra,
Fotoğraf No 14. Mary Quant tarzı, 1960

Postmodernin etkileriyle ortaya çıkan modanın belirgin tarzlarının bir çoğu mimari ile örtüşmektedir. Modanın kavramsal ve fiziksel özelliklerinin daha detaylı araştırılmasıyla mimariden etkileşimi daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Mimarinin düzenli bir plana göre her detay ile bir bütün oluşturması, yakın benzerlikleri olan modaya örnek bir araştırma alanı sağlamıştır. Ortak temaları işleyen moda tasarımcısı ve mimarlar postmodern dönemde birbirlerinden etkilenerek geniş ufuklar açmışlardır.

Mimari yapılar ve giysilerin biçim ve işlevselliği yanında tasarım yüzeyinin eni ile boyu, görsel unsurların genişlikleri ve yükseklikleri ile bir arada oluşturduğu kitlelerin boyutları arasında daima orantılı ilişkiler kurulmuştur.



Fotoğraf No 15-16.Orantı

İspanyol mimar, inşaat mühendisi, ressam ve heykel sanatçısı Santiago Calatrava insan ve hayvan iskeletinin orantıları ve yapısından esinlenerek binalarını tasarlamaktadır. 1994 yılında Calatrava tarafında tasarlanan Lyon-Satolas Havaalanı Metro istasyonu ve Balmain 2009 Sonbahar/Kış elbisesi arasında orantısal, yapısal ve görsel bağlantılar kurulabilir.

Fotoğraf No 17 Lyon-Satolas Havaalanı Metro istasyonu,1994
Fotoğraf No 18 Balmain 2009 Sonbahar/Kış Kolleksiyonundan

Doğal objeler; deniz kabukları, çiçek. gibi temel bilgi olarak toplanabilecek çok geniş ve çeşitli esin kaynakları sunmaktadır. Doğanın bu özelliği tasarımcıyı etkileyerek yeni ve işlevsel tasarımlar için ilham kaynağı olmuştur. İspanya, Valencia'daki Sanat ve Bilim Sitesi'ne ait 1998 yapımı yapıt Santiago Calatrava tarafından tasarlanmıştır. Bu yapıt suyun kenarında olduğundan ortama görüntü olarak uyum sağlayabilmesi için deniz kabuğu şeklinden yararlanarak tasarlanmıştır.

Sopia Kokosalaki, 2006 İlkbahar/Yaz koleksiyonunda, deniz kabuğu dokusu ve motifinden esinlenerek vücut hatlarıyla kıvrılan, bol drape olan bir elbise tasarlamıştır. Bu elbisenin vücut orantılarıyla kıvrılan ve onu saran formu benzerlik göstermektedir.

Fotoğraf No 19. Ernst Haeckel'in doğadaki sanatsal biçimleri araştıran illüstrasyonları. Fotoğraf No 20. Santiago Calatrava, City of Arts and Sciences, 1998 Fotoğraf No 21. Sopia Kokosalaki, 2006 İlkbahar/Yaz

Geçmişte mimari tasarımların kavramlarında yer alan iç-dış bölünmelerinde kurulan bağlantıların yapısı ve çeşitliliği moda tasarımının ilk fikir altyapısı ve kavramını oluştururken günümüzde de önemli potansiyel oluşturmaktadır. Victor&Rolf, 2011 ilkbahar/yaz koleksiyonda yer alan giysinin omuzlarında bulunan hacimler 1973 yılında yapılan, 20.yüzyılın en ünlü yapısı olan ve bir çok

tasarımcı ve sanatçıya ilham veren Sydney Opera Binası'nı anımsatmaktadır.

Fotoğraf No 22. Sydney Opera Evi,1973, Fotoğraf No 23. Viktor & Rolf 2011 İlkbahar/Yaz Koleksiyonu

Bilgisayar destekli tasarım (CAD) sistemleri mimarlar ve moda tasarımcılarının tasarımlarında gerçekçi kumaş davranışı olan prototipleri .mimar ve mühendisler için iki, üç boyutlu çizimler yapabilmesine olanak sağlamıştır. Postmodern dönemdeki teknolojik gelişmeler yeni akımların gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Fotoğraf No 24. X projesi - konut ve ofis binası
Fotoğraf No 25. Heykelimsi pililer,

Norman Foster'ın 1992-1999 yıllarında tasarladığı Reichtag kubbesinin görülen iç strüktürü 19.yüzyıl tel kafeslerini andırmaktadır. Jean Paul Gaultier'nin 2008 yılında tasarladığı deriden kafes etek, eski korseler ve kafesler gibi insan bedenini abartmak için kullanılmıştır .Foster'ın tasarladığı kubbemsi yapı ile Gaultier'in tasarladığı kafes eteğin strüktürel ve görsel benzerlikleri vardır.

Fotoğraf No 26. Normen Foster'in Reichstag kubbesinin içeriden iskelet yapısı,1992-99
Fotoğraf No 27. Jean Paul Gaultier - 2008

Doku, desen tekrarı, yüzeysel manipilasyon gibi tekstil yüzeyleri mimari yapının dekoratif parçalarını oluşturarak , teknik tasarım anlayışları ile yeniden biçimlendirmektedir. Her mimari tasarımın ana karakterini yüzeyi belirlemektedir.

Mimar Daniel Libeskind Londra'da Victoria & Albert müzesinin sonradan yapılan bölümünü tasarlamıştır. Binanın dış cephesini betondan tasarlayarak farklı bir yüzey hissi yaratmıştır.

Maurizio Galante'nin Sonbahar/Kış 1994 koleksiyonlarında tasarladığı giysilerde yüzeyinde yeni bir dokunma hissi yaratılmıştır.Her iki tasarımın da özelliği yeni yöntemlerle oluşturan yüzeylerinin farklı ve yeni bir görsellik ve doku oluşturarak görünüşte yenilikçi, öncü bir akım ortaya çıkmasıdır.

Fotoğraf No 28. Daniel Libeskind - Victoria & Albert müzesi,1996
Fotoğraf No 29. Maurizio Galante'nin Sonbahar/Kış 1994

Mimar Frank Gehry, tasarladığı eğimli parlak titanyum uygulamalı yapıtlarıyla tanınmaktadır. Mimar ; giysiler, takılar ve aynı zaman da ünlü markalar için tasarladığı mağaza tasarımlarıyla da bilinmektedir. Gehry ,mimari kavramı ve malzemelerini modada en iyi kullanabilen

tasarımcıdır ve bir çok alanda yeni kavramlar ve teknikler geliştirmiştir.

Fütürist moda tasarımcısı Paco Rabanne 1967 yılında tasarladığı mini elbisede alüminyum varakları metal tellerle birbirine bağlayarak tasarladığı giysileri mimariye çağrışım yapmaktadır.

Paco Rabanne'nin alüminyum varaklı kıyafeti ve Gehry'nin titanyum varaklı binaları arasında malzeme, teknik ve görüntü olarak benzerlikler vardır.

Fotoğraf No 30. Weisman Sanat Müzesi, Frank O. Gehry
Fotoğraf No 31. Paco Rabanne– Askılı Elbise - 1967

Postmodern dönemde birçok moda tasarımcısı mimari formların geometrisini kullanarak hacmi vurgulayan giysi tasarımları yapmışlardır. Binalarda geometri, farklı biçim ve şekillerin birbiri ile ilişkisi, etkileşimleri bina veya giysi formunu dinamik bir tasarıma dönüştürmüştür.

Tasarımcı Issey Miyake de mimarinin abartılı boşluklarını ve kıvrımlı formlarını kullanmış, oluşturduğu pililerle katlamalarıyla vücudun arasındaki uyumu çözerek iç boşlukları dolduran giysiler tasarlamıştır.

Gehry'nin Golden Fish isimli eseri ve Miyake'nin kıyafeti arasında görüntü, doku ve form benzerlikleri vardır.

Fotoğraf No 32 Frank Gehry, Golden Fish,1992
Fotoğraf No 33. Issey Miyake - Elbise- Sonbahar/Kış1989

Japonya'nın Odawara şehrinde tasarlanan stadyumun çatısı içindeki alanlara göre akışkan bir şekil gibi tasarlanmıştır. Çatının uzunluğu iniş çıkışlı olarak azalıp çoğalarak ve bir kumaş hissi yaratılmak istenmiştir. Yves Saint Laurent'in 2008 yılında tasarladığı elbisenin üstündeki kumaş kıvrılarak ve tekrarlanarak bir kumaş yüzeyi oluşturmuştur. Kumaş vücudu sararken kendini destekleyebilen bir hacim oluşturmaktadır.

Fotoğraf No 34. Odawara stadyumu
Fotoğraf No 35. Yves Saint Laurent- 2008

SONUÇ

Moda ve mimarlığın şaşırtıcı şekilde birçok ortak yönü vardır. Her ikisi de insan bedeninden başlayarak kişisel, kültürel ve sosyal kimlikleri de ifade ederken, bireyi bu iki yapının içinde yaşadığı bilinmektedir. Moda ve mimarlık aynı zamanda mekan, hacim ve form – fonksiyon özelliğiyle kullanım açısından benzer özellik taşıdığı dikkat çekicidir.

Moda tasarımcıları için mimarlık mükemmel bir veri sunarken, modanın yeni tarzlar, teknikler ve tasarımlar geliştirmesine neden olduğu görülebilir.

KAYNAKÇA

1-Hellman, L.(2016). Architecture A-Z, Tehran:Khak

2-Çeliksap, S. (2015). Giyim ve Modanın Kısa Öyküsü , İstanbul: Aydın Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,S.1

3-Jameson,F.Lyotard,J-F.,Habermas,J.(1990). Postmodernizim,Çev:Necmi Zeka,İstanbul: Kıyı Yayınları

4-Zarei,M.E.J.(2012).Getting To Know World Architecture ,Tehran: Fanavaran

5-Ghobadian,V.(2009).Theories and Concepts in Contemporary Western Architecture, Tehran: Cultural Research Bureau

6-Gezer,Hale.(2008).Tekstil ve Mimari Arasındaki Etkileşim, İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi,S.13

7-Melvin,J.(2007). …izmler Sanatı Anlamak, Çev:Derya Nükhet Özer, İstanbul:YEM

FOTOĞRAFLAR

Fotoğraf No 1. Robert Venturi'nin annesine tasarladığı evin resim ve planları,1962-64

Kaynak: Ghobadian,V.(2009).Theories and Concepts in Contemporary Western Architecture, Tehran: Cultural Research Bureau ,S.101-102

Fotoğraf 2-3. AT&T Binası,New York,1980

Kaynak 1: Ghobadian,V.(2009).Theories and Concepts in Contemporary Western Architecture, Tehran: Cultural Research Bureau ,S.108

Fotoğraf No. 4-5-6. Pompidu Kültür Merkezi, Paris, Fransa, Renzo Piano ve Richard Rogers, 1971-1977Kaynak: Melvin.J.(2007). …izmler Sanatı Anlamak, Çev:Derya Nükhet Özer, İstanbul:YEM 2007, S.130-131

Fotoğraf No 7. San Cataldo Mezarlığı, Modena, Italy, Aldo Rossi, 1980Kaynak: Melvin.J.(2007). …izmler Sanatı Anlamak, Çev:Derya Nükhet Özer, İstanbul:YEM 2007, S.134

Fotoğraf No 8. Amerika Dışişleri Bakanlığı'nda misafir odaları, Washington, Amerika, 1984, Allan Greenberg Kaynak: Ghobadian,V.(2009). Theories and Concepts in Contemporary Western Architecture, Tehran: Cultural Research Bureau ,S.131

Fotoğraf No 9.Apartman Kompleksi, Marne-la-Vallée,1960,FransaKaynak: https://www.bluffton.edu/~sullivanm/france/paris/abraxas/bofill.html(04.03.2015)

Fotoğraf No 10.Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, Frank Gehry, 1997Kaynak: http://www.guggenheim-bilbao.es(20.07.2015)

Fotoğraf No 11 Rheinhafen Media ve Sanat Merkezi,, Düseldrof, Almanya, 1999 Kaynak: Ghobadian,V.(2009).Theories and Concepts in Contemporary Western Architecture, Tehran: Cultural Research Bureau ,S.158

Fotoğraf No 12. Imendrof'un evi, Peter Eisenmen, Düseldrof, Almanya, 1993 Kaynak: Ghobadian,V.(2009).Theories and Concepts in Contemporary Western Architecture, Tehran: Cultural Research Bureau ,S.85

Fotoğraf No 13. 1960'ların Modası Kaynak: Cavanagh,M.(2013),Moda: Geçmişten Günümüze Giyim kuşam ve Stil Rehberi, Çev:Duygu Özen, İstanbul:Kaktüs Yayınevi, S.358

Fotoğraf 14. Mary Quant tarzı,1960 Kaynak: Cavanagh,M.(2013),Moda: Geçmişten Günümüze Giyim kuşam ve Stil Rehberi, Çev:Duygu Özen, İstanbul:Kaktüs Yayınevi, S.356

Fotoğraf 15-16. Orantı Kaynak: Amin Jafari.A.(2012) , Architectural Theory „Tehran: S.143

Fotoğraf 17.. Lyon-Satolas Havaalanı Metro istasyonu,1994 Kaynak: Seivewright.S.(2013) Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım,, İstanbul: Litaretür,Eylül, s.63

Fotoğraf 18. Balmain 2009 Sonbahar/Kış elbisesi Kaynak: Seivewright.S.(2013) Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım,, İstanbul: Litaretür,Eylül, s.63

Fotoğraf 19. Ernst Haeckel'in doğadaki sanatsal biçimleri araştıran illüstrasyonları. Kaynak: Seivewright.S.(2013) Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım,, İstanbul: Litaretür,Eylül, s.21

Fotoğraf 20. Santiago Calatrava, City of Arts and Sciences, 1998 Kaynak: http://www.cuatro.com/noticias/cultura(13.12.2014)

Fotoğraf 21. Sopia Kokosalaki, 2006 İlkbahar/Yaz Kaynak: : Seivewright.S.(2013) Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım,, İstanbul: Litaretür,Eylül, s.20

Fotoğraf No 22. Sydney Opera Binası Kaynak: http://www.seesydneypass.iventurecard.com(13.12.2014)

Fotoğraf No 23. Viktor & Rolf 2011 İlkbahar/Yaz Koleksiyonu Kaynak: Seivewright.S.(2013) Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım,, İstanbul: Litaretür,Eylül, s.23

Fotoğraf 24. X projesi - konut ve ofis binası, Kaynak: Amir Bani Masou.A.B.(2002),Postmodernity and Contemporary Architecture, Tehran,:Khak , S.330

Fotoğraf 25. Heykelimsi pililer,Kaynak: Sorger, Udale,(2001),Moda Tasarımının Temelleri, Literatür, İstanbul, Eylül 2013, S.129

Fotoğraf No 26. Normen Foster'in Reichstag kubbesinin içeriden iskelet yapısı,1992-99, Kaynak: Seivewright.S.(2013) Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım,, İstanbul: Litaretür,Eylül, s.15

Fotoğraf No 27. Jean Paul Gaultier - 2008, aynak: Foulkes.F.(2013), How To Read Fashion, , New YorkRizzoli, 2013, S.36

Fotoğraf No 28. Daniel Libeskind - Victoria & Albert müzesi, Kaynak: http://citycomfortsblog.typepad.com/cities/2005/05/clearly_they_ar.html(11.12.2004)

Fotoğraf No 29. Maurizio Galante'nin Sonbahar/Kış 1994 Kolleksiyonu, Kaynak: A Fashion History of the 20th Century, Köln:Taschen, 2013, S.319

Fotoğraf No 30. Weisman Sanat Müzesi, Frank O. Gehry, Kaynak:http://tr.wikipedia.org/wiki/Weisman_Art_Museum#mediaviewer/File:Frederick_Weisman_Museum_of_Art.jpg(17.12.2014)

Fotoğraf No 31. Paco Rabanne– Elbise - 1967, Kaynak: A Fashion History of the 20th Century, Kyoto Costume Institute,Taschen, Köln, 2013, S.218

Fotoğraf No 32. Frank Gehry, Golden Fish,1992, Kaynak:http://www.dailymail.co.uk(18.12.2014)

Fotoğraf No 33. Issey Miyake - Elbise- Sonbahar/Kış1989, Kaynak: A Fashion History of the 20th Century, Kyoto Costume Institute,Taschen, Köln, 2013, S.246

Fotoğraf No 34. Odawara stadyumu, Kaynak: Ghobadian,V.(2009).Theories and Concepts in Contemporary Western Architecture, Tehran: Cultural Research Bureau ,S.155

Fotoğraf No 35. Yves Saint Laurent- 2008, Kaynak: Marnie Fogg.M(2011), The Fashion Design Directory,London: Thames & Hudsun, London, S.323

18. YY'DAN GÜNÜMÜZE AVRUPA SANATI VE GİYSİ MODASI İLE OSMANLI GİYİM MODASI ARASINDAKİ ETKİLEŞİM

Yrd.Doç. Şöhret Aktepe

ÖZET

Edebiyattan arkeoloji ve müziğe, güzel sanatlardan sahne sanatlarına ve modaya kadar pek çok farklı alanı kapsayan, Batı dünyasını etkisi altına alarak 19.yüzyılda Doğu ülkelerini inceleyen bir bilim dalı olarak gelişen Oryantalizmde, Batı özellikle Türk kültürüne, sanat ve giyim kuşamına ilişkin zengin unsurlara büyük ilgi göstermiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 18.yüzyılda Batı'ya açılmaya başlamasıyla, iki kültür birbirinden etkilenmiştir. Farklı kültür unsurları birbirine karışarak siyasal ve sosyal alanda yeni bir yaşam tarzının oluşmasına neden olmuştur. Bu dönem geçiş ya da sentez dönemi oluşturmuştur. Kültürel ve tarihsel olaylara göre gelişen Moda ise bu dönemde yoğun bir şekilde Batı etkilerine tabi kalmıştır. Aynı dönemde Batıda ise özellikle 18.yüzyılda Giysi modasında etkili olan Turquerie modasında ve devamında Oryantalizm modasında Osmanlı giyim – kuşamı, Osmanlı kumaşları ve halılara da etkin kaynak olmuştur. Turquare giyim tarzı ile porselen, kumaş ve daha farklı ürünler üretilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte Doğu'ya ilgi duyan Oryantalist ressamlar Türk kültürünün Avrupa'da yaygınlaşmasına neden olmuştur. Geçmişte Turquerie modası olarak Batı'yı etkisine alan Türk Modası, günümüzde Oryantalist Giysi Modası olarak halen dünya' modasına esin kaynağı olmaya devam etmektedir.

Bu çalışmada karşılıklı olarak birbirinden etkilenecek şekilde gelişen Avrupa ve Osmanlı giysi modasının başlangıçta tablolar ve soylular aracılığıyla nasıl ilgi gördüğü, toplumun bütün katmanlarına nasıl yansıdığı irdelenecektir. Bu etkileşim süresince Türk giyim-kuşamında kadın kıyafetleri ile Batı kültür ve sanatının karşılıklı yoğun etkileşimleri çerçevesinde Batı'nın Doğu'ya bakışı ve beslendiği alanlar tarihsel bir perspektifle ele alınacak Batı ile Doğu arasındaki etkileşimler görsellerle desteklenerek değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Turquerie, Moda, Osmanlı, Oryantalizm, Oryantalist Resim

THE INTERACTION BETWEEN THE EUROPEAN ART AND CLOTHING FASHION AND OTTOMAN CLOTHİNG FASHION IN 18. CENTURY

ABSTRACT

Orientalism which have included great numbers of area that from literature to archaeology and music, from fine arts to visual arts and fashion and which have improved as discipline that analyze East countries in nineteenth century penetrating Western World, show great intereseted in wealthy factors about especially western, Turkish culture, art and apparel.

Two culture were affected from each other with begining open to Western world in eighteenth century of Ottoman empire and constitued that syntheses or passing period for new life style in social and political area mixing different culture factors.Fashion which improved as cultural and historical events have showed western affects intensively.Same period, especially in eighteenth century in Wsetern World, Turquerie and afterwards Ottoman appral which affected in appral fashion was a resource to Ottoman fabrics and carpets.It has began to different products, fabric, porcelain with Turquare appral style. Besides Orientalist painter which show interest to East have caused to proliferation Turkish culture in Europe. In past,Turkish fashion which penetrate to Western World as Turquerie fashion, have followed that source of inspiration to world fashion as Orientalist Appral fashion in our day.

In this study, It will scrutinized how get attention by way of noble and painting at first as improving as affect each other Europe and Ottoman appral fashion. In interaction period, with intensive interactions of women garments with western culture and art in Turkish appral, overlook of western to east and feeding areas scrutinize with historical perspective, It will evaluated that interactions between east and western.

Key Words: Turquerie, Fashion, Ottoman, Orientalism, Orientalist painting

18. YY'DAN GÜNÜMÜZE AVRUPA SANATI VE GİYSİ MODASI İLE OSMANLI GİYİM MODASI ARASINDAKİ ETKİLEŞİM

"Moda" sosyo-kültürel, sanatsal, siyasi, ekonomik birçok etkenin bir araya gelmesi ile değişen dönemlerde sürekli yenilenen bir olgudur. Buna ek olarak "Giysi Modası" ile " Resim Sanatı" arasında süregelen etkileşim konuyu daha geniş bir perspektifle ele almayı gerektirmektedir. Dolayısı ile 18.yüzyıldan günümüze, Avrupa ile Osmanlı Giyim Modası arasındaki etkileşiminin incelenmesi bu dönemlerde Batı ile yaşanan siyasi gelişmelerin, sosyo-kültürel ilişkilerin, Batı resminde "Osmanlı" konularının yoğun olarak ele alınmasını gerektirmektedir. Bütün bunların Avrupa Giysi modasını ne şekilde etkilediği ve bu etkileşim sürecinde Oryantalizmin yeri ve önemini vurgulamak için konuyu görsellerle açıklamak temel yöntem olmuştur.

17.yüzyılın ikinci yarısına kadar güçlü ve kısmen dışarı kapalı olan Osmanlı İmparatorluğu, 17.yüzyılın ikinci yarısından sonra duraksama ve gerileme dönemlerini takiben giderek Avrupa ile artan temaslara girmiştir. 18.yüzyıla gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu' nun Batıya açılmaya başlamasıyla yaşanan siyasi gelişmeler ve temaslar, Avrupa ve Osmanlı arasında, resim, edebiyat, arkeoloji, müzik ve giysi modası gibi birçok alanda yoğun etkileşimi beraberinde getirmiştir. Başka bir ifade ile 18.yüzyıla kadar Avrupa'nın çok da iyi tanımadığı, sadece gezginlerin resimlerinden betimlenen Osmanlı Devleti ve Osmanlı kültürünü, söz konusu temaslarla Avrupa daha yakından tanımaya başlamıştır. Aynı dönemlerde şekillenen ve 19.yüzyılda son halini alarak bir bilim dalı olan Oryantalizm ise Avrupa ile yaşanan tüm gelişmelerde üzerinde hassasiyetle düşünülmesi gereken bir olgu olarak etkisini göstermektedir.

Sözlük anlamı Doğu Bilimi olan Oryantalizm olgusunda Avrupa' nın temel olarak, iki farklı bakış açısını temel aldığı görülür. Birinci bakış açısında salt objektif bir bilimsel çalışma, inceleme, araştırma ve ilham alma vardır. İkinci bakış açısı ise daha çok siyasi, ticari ve ekonomik nedenlere dayalı eleştirel, yargılayıcı ve 'ötekileştirici' dir.

Edward Said'in Oryantalizm / Şarkiyatçılık adlı çarpıcı eseri (1978) Batı'nın Doğu'ya bakış algılarına yeni bir duruş ve yorum getirmiştir. Said, Oryantalizmi Doğu Bilimi ya da Doğu kültürüne duyulan masum bir hayranlık olmanın çok ötesine taşıyarak, bir ideoloji ve sistemli bir operasyon olarak ele alarak konuya bu yönü ile dikkat çekilmesini sağlamıştır. Said'e göre Doğu'ya ilişkin her türlü bilginin adeta depolandığı Oryantalizm alanında, Batı, Doğu'yu objektif olarak incelemekten ziyade, kendi söylemlerine dayalı olarak yeniden üretmiş ve bu üretimi birçok alanda hizmete sokmuştur. "Buna göre Oryantalizm, edebiyat eserlerinden, gazete yazılarına, teolojik tartışmalardan, sosyal ve beşeri bilimlere ve hatta güzel sanatlara varıncaya kadar Batılı zihin dünyasının her noktasında izini süreceğimiz bir alandır" (Bulut, 2014: 4).

Özellikle Osmanlı temalarının işlendiği Oryantalist resim türü, Avrupa'yı neredeyse yeni bir sanat akımı kadar etkilemiştir. Ancak ironik şekilde, Avrupa, özellikle sanat ve moda alanında Osmanlı kültürüne çok büyük hayranlık ve ilgi beslemiştir. Bu ilginin en üst seviyeye taşındığı dönem olan 18. yüzyılda Avrupa'da "Turqueri" modası hakim olmuştur. 19. Yüzyıldan günümüze kadar gelen süreçte ise, Oryantalist moda çerçevesinde, Osmanlı Giysi Modası, Akseuarları, Osmanlı motifleri ve benzeri birçok unsur, Batı modasını etkilemeye devam etmektedir. Ancak, Oryantalizm kavramının genişliği, içinde barındırdığı çelişkilerden dolayı tanımlanmasının güçlüğü ve etki altına aldığı alanlar, iki farklı Oryantalist yaklaşımı beraberinde getirmiştir. Ve buda Oryantalizmi ve Oryantalist moda'nın izahını da güçleştirmektedir. Said'in de dikkati çektiği gibi tamamen siyasal alt yapıya dayanan ve "ötekileştiren" Oryantalizmle, Doğu kültürüne masum bir ilgi ile şekillenen, sanat ve özellikle moda alanında kendini gösteren Oryantalizm modasının, birbirinden ayrı iki Oryantalist bakış açısı vardır.

İlk yapıdaki eleştirel Oryantalistlerle ikinci yapıdaki romantik Oryantalistlerin, yani Batı'lı birçok

tarihçi, bilim adamı, yazar ve ressamın, Osmanlı ile alakalı birçok araştırma ve eser yapması, yine Oryantalizm kavramının karmaşık bir hal almasına neden olmaktadır. Buna rağmen 19.yüzyılda bilim dalı olan Oryantalizmin en önemli kollarından biri olarak kabul gören Oryantalist resim türündeki eserler incelendiğinde, sanatçılar tarafından Osmanlı'nın ve Doğu'nun betimleniş şekilleri Batı'nın subjektif bakış açısını da gözlemlememize olanak sağlamaktadır.

Sanatçıların bu dönemde gerçekleştirdiği oryantalist konulu bu resimlerin büyük bir kısmı, büyük ölçüde hayal ürünü olmakla birlikte, resimler genelde egzotizm temalıdır. Silahların, sancakların, renkli kıyafetlerin, çingenelerin, iç oğlanlarının, yeniçerilerin ve benzeri kültürel unsurların betimlemelerine dayalı kompozisyonlardır ve o dönemin Avrupa'sına oldukça çekici gelen ve sanatçılar tarafından sıkça işlenen konulardır. Vahşet, işkence, savaş, acımasızlık gibi temaların işlendiği politik içerikli oryantalizm resim türünün öncülerinden biri olarak kabul edilen Eugène Delacroix'nun, bu türe örnek olarak verilebilecek "Sakız Adası Katliamı" (1824) adlı tablosu ile Avrupa'da oldukça önemli ve imtiyazlı bir üne kavuşması da Oryantalizmin karanlık tarafına ışık tutmaktadır. 1824'teki Yunan bağımsızlık hareketinin Osmanlılar tarafından bastırılmasını konu alındığı eserde, insanların çektiği acılar ve savaşın felaketleri doğrudan doğruya Osmanlı'ya mal edilmektedir.

Resim 1: Eugène Delacroix, Scène des massacres de Scio, (Sakız Adası Katliamı) ,1824.

Bunların dışında harem, hamam ve esir pazarı sahnelerinin tasvir edildiği erotik ya da egzotik temalı oryantalist resimler de, alıcıların erotizm merakını tatmin etme yönünde çok rağbet görmüştür. Oryantalist yaklaşımlarla resmedilen bu sahneler, ya daha önce yapılmış bir esere ya da hareme ilişkin anlatılan hikâyelerden esinlenilerek gerçekleştirilmiş hayali tasvirlerdir. Buna örnek teşkil edecek, Jean-Auguste-Dominique Ingres'ın, LadyMontagu'nün anılarına dayanarak yaptığı Türk Hamamı gibi resimler, gerçekleri yansıtmaktan çok uzak kalan hayal ürünü resimlere önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Resim 2: Ingres, The Turkish Bath, Türk Hamamı , 1862 (Germaner, İnankur; 1989: 25).

Bu noktada Oryantalist ressamlarında, bakış açılarını iki farklı kategoride değerlendirmek gerekmektedir. Türkiye'ye elçi heyetleri ve kişisel gezilerle gelen birçok Oryantalist ressam ilk kategoride yer alan ressamların aksine Türk kültürüne, sanatına ve özellikle giyim kuşamına ait zengin unsurları da gerçekçi bir gözle betimleyerek eserlerine taşımıştır.

Resim 3: Pierre DésiréGuillemet, Saraylı Kadın, 1874, Dolmabahçe Sarayı, İstanbul (Germaner, İnankur; 1989: 122).
Resim 4: Zonaro, Kayığa Binen Kadınlar, Dolmabahçe Sarayı, İstanbul (Germaner,İnankur; 1989: 168).

Tüm çelişkilerine ve derinliğine rağmen, çok köklü ve yönlü Oryantalizmi sanat ve Giysi modasından ayrıştırmak mümkün değildir. Sanat ve moda'nın

büyük ölçüde dönemin sosyo-kültürel, siyasal ve ekonomik olaylarına göre şekillendiği göz önüne alındığında, bir bilim dalı olarak Avrupa'nın gündemine oturmuş olan Oryantalizmin de, güzel sanatları etkilemesi doğal bir sonuç olarak değerlendirilmelidir. Doğu'yu genellikle eleştirel bir gözle betimleyen Oryantalist resim türü, ironik şekilde Avrupa'da Osmanlıya karşı bir merak uyandırmış, Osmanlı'ya ait unsurları fanteziye dönüştürerek Türk Modası'nın (Turqueri) doğmasına neden olmuştur. Pierre Désiré Guillemet, John Frederick Lewis gibi, gerçekçi ve objektif Oryantalist ressamların betimlediği Osmanlı giysileri içindeki kadın figürleri ise günümüze kadar uzanan "Oryantalist Giysi Moda' sının temellerini atmıştır.

18. yüzyılda söz konusu Oryantalist ressamların tablolarında bu tür unsurlara çok sık yer vermesi, bunların Batı'ya tanıtılmasına büyük katkı sağlamış, aynı zamanda Batı'nın Tekstil ve Giysi modasına da geniş bir kaynak oluşturmuştur. Ve bu kaynaktan beslenen Avrupa'da, Turquerie modası doğmuş, 19.yüzyılda da Oryantalist modası ile içeriği genişletilerek günümüze değin devam etmiştir. Bu durumda günümüzde dahi Batı'daki etkisini devam ettiren Türk Modası'nın çıkış noktasının Turqueri modası olduğunu söylemek mümkündür

Resim 5: John Frederick Lewis, Harem Hayatı, İstanbul, 1857 (Germaner, İnankur; 1989: 38).

18. YÜZYILDA AVRUPA GÖRÜLEN TURQUERIE MODASI İLE AYNI DÖNEM OSMANLI MODASINDA GÖRÜLEN BATI MODASI

Turquerie, Avrupa'da XVIII. yüzyılda müzik, edebiyat ve plastik sanatlar alanlarında Türk sanatı temalarının, giysilerinin, aksesuarlarının ve motiflerinin ele alındığı eserler ve eşyalar için kullanılan Fransızca bir terimdir. XVIII. yüzyılda önce Fransa'da başlayan ardından bütün Avrupa merkezlerine yayılan Türk modasına, Avrupa'da Turquerie denmiştir. Turquerie modası, XVIII. yüzyıl boyunca tüm Avrupa'da, edebiyat, müzik, sahne sanatları, resim, dekorasyon ve moda gibi birçok alanda etkisini göstermiştir. Özellikle İstanbul ve Saray kaynaklı bir akım olan Turquerie modası ile Osmanlı saray yaşantısının betimlendiği egzotik temalı oryantalist resimler arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu dönemlerde bir çok oryantalist ressamın hayali tasvirlerine dayalı, Osmanlı yaşantısı ve egzotik temalı harem sahnelerini içeren resimler, cariyeler, Avrupalıların bilinçaltında öylesine yer etmişlerdir ki, bu resimlerde yaratılan imaj, Avrupalı soyluların marjinal yaşamlarını renklendiren bir olgu haline de gelmişti. Öyle ki, Avrupalı kadınların Türk harem kadınları ya da cariyeleri, erkeklerin ise, Osmanlı sultanları gibi giyindiği ve günümüzde dahi geçerliliğini koruyan çeşitli maskeli balolar düzenlenmiştir. Bu yönüyle Turquerie, genel bir ifadeyle Avrupa'da Türk kültürü ve sanatının taklit edildiği bir moda olarak da tanımlanabilir.

Osmanlı kültürünün bütün unsurlarının Avrupa'ya tanıtılmasında ve Turqueri modasının doğmasında en önemli etkenlerden biride, 18. yüzyılda, Avrupa ile yoğunlaşan siyasal ilişkilerdir. Bu dönemde karşılıklı olarak gönderilen elçiler, elçi heyetlerine eşlik eden ressamlar ve İstanbul'da yaşayan bazı Avrupalı ressamlar Turqueri modasının oluşumunda, çok etkili olmuşlardır. Bu zamana değin yakından tanıma imkanı bulamadığı bu güçlü ve gizemli İmparatorluğu işleyen bütün unsurlara karşı Avrupa'da derhal büyük bir ilgi oluşmuştur. Bu ilgi etkisini o denli güçlü hissettirmiştir ki, Avrupa'da, Turquerie modası, "Turkomanie", "Alla Turca" veya "Türk uslûbu" olarak da adlandırılan güçlü bir moda akımı halini almıştır.

Bu dönemdeki Batı'nın Osmanlı'ya olan ilgisi karşılıksız değildir. Aynı şekilde, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal ve kültürel alanlarda Batı'ya açıldığı 18. yüzyılda, Batı bilincinin

ve kültürünün benimsenmesi yolunda yapılan girişimler, sosyal alandan giysi modasına kadar hemen her alana yayılan bir Batı hayranlığının oluşmasına neden olarak, Osmanlı'da yeni bir yaşam tarzının oluşmasına neden olmuştur. 15. ve 17. Yüzyıllarda ferace adı verilen yalın giysiler, 18. Yüzyılda çeşitli aksesuar ve başlıklarla süslenen, gösterişli renklerdeki kaliteli kumaşlardan oluşan giysiler halini almıştır. Tarih boyunca Osmanlı kadın giysisinin en önemli unsurlarından olan ve Batı'da sıkça taklit edilen başlıklar bezemelerle süslenerek yine daha ihtişamlı bir hal almıştır.

Resim 6: Abdullah Buhari, Osmanlı Kadını, 1734. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi.

Dönemin modasının saray kadınları tarafından yönlendirildiği bu dönemde, daha önce sadece saray kadınına özgü gösterişli kıyafetler, yavaş yavaş topluma yayılarak toplumun her kesiminde benimsenmeye başlanmıştır. Mesire ziyaretlerinin, kayık sefalarının yapıldığı bu dönemde kadınların sosyal alanda kendini daha çok göstererek göz önünde olması dönemin kadınlarının, giyim-kuşamına olan özenini de arttırmıştır.

Türk kıyafetlerini ayrıntılı olarak betimlediği anıları ile İngiltere'de Türk giyim kuşamının tanıtılmasına önemli katkılar sağlamış olan Lady Montegue'de bu yönüyle, Turquerie modasının Avrupa'daki ilk öncülerinden biri olarak kabul edilebilir. Resim 7'deki Jean-Baptiste van Mour tarafından 1717'de yapılmış olan yağlı boya tabloda, Geleneksel Türk giysileri içindeki Mary Wortley Montague oğlu Edward Wortley Montague ve hizmetlileriyle birlikte görülmektedir.

Resim 7: Jean-Baptiste van Mour tarafından 1717 de yapılmış olan yağlı boya tablo.

"Turquerie bağlamında, geleneksel Türk giyim – kuşamının Avrupa'ya tanıtılmasında öne çıkan bir diğer isim ise, Osmanlı yaşamını ve giyim kuşamını detaylı bir şekilde değerlendiren 1662 tarihli 'Histoire Generale des Turcs' adlı eseri yazılarla desteklenen Nicolas De Nicolay'dır." (Germaner, İnankur, 1989: 53). De Nicolay' ın resimleri Türk giysilerini detaylı şekilde göstermektedir.

Resim 8: N. De Nicolay, Ev Giysisiyle Türk Kadını.'Histoire Generale desTurcs'http://www.swaen.com/antique-map.

Resim 9: N. De Nicolay, Yumurta satan Karamanlı. 'Histoire Generale desTurcs'.

Ancak Turquerie modasının başlıca ilham kaynağı ve yaygınlaşmasını sağlayan şüphesiz, dönemin ünlü ressamlarının ayrıntılı olarak betimledikleri resimlerdir. Bunun bir örneği (Resim 10) olarak Fransız ressam Fidel Gudin'in 1832'de yapmış olduğu Bir Türk Hanımın Portresi adlı eseri gösterilebilir.

Başına seraser kumaştan yapılmış bir başlık giymiş olan genç kadının üstünde beyaz şalvar; etek kenarları ve kol yenleri renkli işlemeli, uzun bir

gömlek; göğüsleri iyice açığa çıkaran kısa kollu bir hırka ve içi kürklü ceket vardır. Ayaklarına ise işlemeli yüksek topuklu nalınlar giymiştir.

Resim 10

Resim 11

Resim 11'de, 18. yüzyılın ikinci yarısına ait, Fransız ekolünden ressamı bilinmeyen bir Genç Kadın Portresi'nde betimlenen kadın, derin dekolteli iç kaftanı, yaka kenarlarına kürk giymiş dış kaftanı, murassa kemeri, başına taktığı hotoz ve takılarıyla, Osmanlı'nın Lale Devri olarak da bilinen III. Ahmed döneminin modasını yansıtır.

BATILILAŞMA DÖNEMİ OSMANLI KADIN MODASINDA BATI ETKİSİ VE 19 YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE AVRUPA GİYSİ MODASINDA OSMANLI ETKİSİ

19. Yüzyıl, şalvar, iç entarisi ve üç etekten oluşan geleneksel Osmanlı kadın kıyafetlerinin giderek değiştiği ve değişerek yoğun olarak Batı etkisinde bir modanın hüküm sürdüğü bir dönemdir. Bu yöndeki keskin değişimler 19.yüzyılın sonlarında daha da belirgin bir şekil almıştır. Giysi silüetlerinde, aksesuarlarda, kullanılan kumaşlarda, giysi ve aksesuarlarda kullanılan bezemelerdeki yeniliklerle geleneksel kadın kıyafetlerdeki değişim, önce Saray kadınlarının giysilerinde başlamış daha sonra moda olarak toplumun diğer kesimlerine yayılmıştır. Resim 12'de, Pamuklu kumaştan dikilmiş ve renkli ipek ipliklerle işlenmiş, Üç etek Entari'de kademeli olarak değişen bu etki görülmektedir.

Resim 12

Resim 13

Resim 13: Charles Frederick Worth, Osmanlı Gece kıyafeti, Paris, 1890 civarı, LesArtsDécoratifs, Paris.

19. yüzyılın Avrupa modasında ise genel olarak Doğu teması önde olmakla birlikte, eklektizm hakimdi. 18. yüzyılda her alanda görülen rokoko, ampir ve Turquerie modası, Doğu temalarının daha belirgin şekilde öne çıktığı 19. yüzyılda da devam etmiştir. Avrupa'nın önde gelen moda tasarımcılarının kostümlerinde ise yoğun olarak Osmanlı temaları görülmekteydi.

Genelde Doğu ve özelde Osmanlı giyim-kuşamının unsurlarına çok büyük ilgi duyan Charles FrederickWorth ve Paul Poiret gibi dönemin en ünlü tasarımcıları, Oryantalizm modasının öncüleri olmuşlardır. Worth birçok tasarımında, Osmanlı giysi unsurları ve kumaşlarından ilham almıştır. Böylelikle moda da Oryantalizmin uluslararası bir üne de kavuşmasına katkı sağlamıştır (Seeling Charlotte, 2000: 15).

Avrupa modasında Oryantalizmi tetikleyen en önemli olgunun Sergey Diaghilev'in yönetimindeki ünlü Rus Balesi 'Şehrazad' olduğu kabul edilmektedir. (1910) Rus Balesinin kostüm tasarımcısı LeonBakst tarafından hazırlanan birbirinden renkli ve göz alıcı Doğu tarzı kıyafetleri Modada Oryantalizme yeni bir ivme kazandırmıştır. Türk etkisi, günümüze dek değişen formlarda etkisini göstermiştir. 1910' lara geldiğimizde, Paris'in en eski ve en ünlü modaevi olan Worth'te çalışmış olan Paul Poiret karşımıza çıkmaktadır. Poiret, dönemin kadın modasında birçok reformlar yapmıştır. Doğu fantezilerinin etkisiyle 1910'da hazırladığı koleksiyonuyla, kadın modasına harem şalvarını, şalvar eteklerini ve kaftan tarzı ceketleri getirmiştir.

Resim 14: Poiret'in Osmanlı kaftanından esinlenerek hazırladığı ceket, (Fukai ve diğ., 2006: 420).

Resim 15: Poiret, Geleneksel Osmanlı Kadın Kıyafeti İç ve Dış Entariyi anımsatan ağır el işi nakış işlemeli Üç Parça'dan oluşan Tasarımı, (Fukai ve diğ., 2006: 340).

Oryantalist modanın bütün dünyayı sardığı 19. Yüzyılda, Poiret'den başka, dönemin diğer ünlü moda tasarımcıları da bu modanın etkisi altına girmiştir. Ancak Poiret'in moda alanında Oryantalizmin adeta simgesi olan tasarımları, sadece kendi döneminde değil sonraki dönemlerde yetişen birçok ünlü tasarımcının koleksiyonuna esin kaynağı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Döneminin çok ötesinde sürrealist tasarımlar yapan ve Salvador Dali gibi önemli sanatçılar ile çeşitli ortak projelere imza atan Elsa Schiaparelli de Doğu temalı tasarımları ile öne çıkan bir diğer ünlü moda tasarımcısıdır. Kendisinden sonra yetişen birçok önemli tasarımcıya esin kaynağı olan Moda tarihinin sıra dışı tasarımcısı Elsa Schiaparelli Osmanlı kaftanları ve kumaşlarından esinlenerek birçok tasarım yapmıştır.

Resim 16: Schiaparelli, tasarımı olan uzun yün cekette Osmanlı kaftanını kendi tarzına göre yorumlamıştır.

Resim 17: (Sağdaki Resim) Jacques Doucet imzalı, boncuk ipek işlemeli gece elbisesinde Osmanlı kadın giyisisinin etkisi görülmektedir.

Yeteneğiyle ve geniş vizyonuyla HouteCouture yeni bir ivme kazandıran Jacques Doucet de, dönemin Oryantalizm modasından etkilenmiştir. Doucet el işi boncuk işlemeli elbiseleri, kürklü dış kaftanlardan esinlenerek hazırladığı kıyafetleriyle bu etkiyi yansıtmaktadır.

Moda endüstrisinde yenilik arayışı içinde olan tasarımcılar, sık sık geriye dönüş yaparak geçmiş dönemlerdeki çeşitli giysi ve kostümlerden ilham almıştır. Bu durum Modanın kendini tekrar eden döngüsüne neden olmakla birlikte, geçmiş dönemlere ait giysi kültürünün başarılı moda tasarımcıları tarafından günümüz tasarım anlayışına göre sentezlendiği bir yorum olarak da değerlendirilebilir.

Bu noktada Turquerie ve Oryantalizm modası 21. yüzyılda da, tasarımcıların başlıca esin kaynağı olmuştur. Bilindiği gibi Avrupa'da Turqueri modasının esin kaynağı olan Oryantalist temalı resimler, 19. Yüzyıldan itibaren birçok tasarımcıya kaynak teşkil ederek, günümüz giysi modasında da Oryantalist modanın başlıca ilham kaynağı olmuştur. Bunun örneklerini Paul Smith, Ungaro ve Jean Paul Gaultier'in, Oryantalist ressam, John Frederick Lewis'in tablolarından esinlenerek hazırladıkları koleksiyonlarında görmek mümkündür.

Osmanlı'nın ihtişamlı kıyafetlerini günümüze taşıyan en önemli isimlerden biri de John Galliano'dur. Bu yönüyle Oryantalizm modasının günümüzdeki temsilcilerinden biri sayılan Galliano'nun, birçok koleksiyonunda Oryantalist modacı Poiret'nin tasarımlarından esinlendiği görülür.

Resim 18: John Galliano, Osmanlı Esintileri Taşıyan 2010 Sonbahar/ Kış Koleksiyonu (http://the polyglot. blogspot.com: 07.06.2013).

Resim 19: Laurent'in Tasarımlarında Oryantalizm Etkisinin Görüldüğü Değişik Dönemlere Ait Koleksiyonlarından ve fotoğraflarından oluşan Kolaj çalışması.

1950'li yılların Giysi Modasını belirleyen, moda tarihinin en önemli isimlerinden biri olan Yves Saint Laurent değişik etnik kültürlere ilgi duymuş ve bunu tasarımlarına yansıtmıştır. Laurent, Avrupa giysi modasında kalıcı izler bırakan Turqueri ve Osmanlı modasının unsurlarından da oldukça etkilenmiştir. Tasarımcının, değişik dönemlere ait koleksiyonları bu etkiyi yansıtmaktadır.

18. ve 19. yüzyıldan itibaren Oryantalizm ve özellikle Osmanlı motiflerinden, giysilerinden esinlenilen tasarımların önemli bir kaynak olan Oryantalist ressamların tablolarından esinlenilerek hazırlanan giysiler ve aksesuarlar da günümüz tasarımcıları için halen önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Bu etki Paul Smith'in, John Frederick Lewis'in tablosundan esinlenerek hazırladığı 2009 Bahar koleksiyonunda Ungaro'nun ise 1993 yılına ait koleksiyonunda net bir şekilde görülmektedir.

Resim 20: John Frederick Lewis'in tablosu (Soldaki Resim), Paul Smith 2009 Bahar Koleksiyonu (Sağdaki Resim).

Resim 21: Ungaro'nun, John Frederick Lewis'in, tablosundaki giysilerden esinlendiği 1993 Koleksiyonu

Gerek Osmanlı Motiflerini gerekse Osmanlı kadın giysi formunu en çok kullanan ve bunu günümüze taşıyarak adeta tarzı haline getiren bir diğer başarılı moda tasarımcısı ise Elie Saab'dır.

Resim 22: (Soldaki Resim) JJ Valaya'nın yine Hint Kültürü ile Osmanlı Kültürünü birleştirdiği, kumaşlarda Osmanlı motiflerine yer verdiği erkek koleksiyonu, Delhi Couture Haftası, 2012.

Resim 23: (Sağdaki Resim) JJ Valaya, geleneksel Osmanlı Motifli Kumaşlardan Hazırladığı Kadın Koleksiyonu, Delhi Couture Haftası, 2012.

Resim 24: Elie Saab, Paris Haute Couture, Moda Haftası, 2013.

SONUÇ

Oryantalist resimle Oryantalist giysi modası arasında çok kuvvetli bir paralellik vardır. Oryantalist resimler incelendiğinde ise üslup birliği olmadığı, ancak ortak bir tema olduğu görülmektedir. Birçok sanat akımına bağlı ve değişik teknikler kullanan ressamlar, kendi üslupları doğrultusunda Oryantalist türde eserler vermiştir. Bu durumun giysi modasında da aynı olduğu gözlenmektedir. Farklı tarzlarda tasarım anlayışı olan moda tasarımcıları, kendi çizgileri doğrultusunda Oryantalist etki taşıyan tasarımlar yapmıştır. Örneğin Laurent, Jean Paul Gaultier'in, ya da Galliano'nun tasarımlarında Oryantalizmin etkisi çok avangard bir hale bürünürken, Jill Sander gibi minimalist modacıların tasarımlarında, bu etki daha abartısız ve modern bir hale gelmektedir.

Batılı ressamların tablolarıyla Avrupa'ya tanıtılan geleneksel Türk sanatının en nadide örneklerinden olan Türk kumaşları ve Türk giysileri, Batı'nın moda ve tekstil dünyasında geniş bir repertuar oluşturmuş ve hala etkilerini devam ettiren kalıcı izler bırakmıştır. Birbirinin devamı gibi görünmesine rağmen Turquerie modası ile moda da Oryantalizm bazı küçük farklarla birbirinden ayrılır. Saray kaynaklı bir moda olan Turquerie günümüzde, Avrupa sosyetesinde ve saray çevrelerinde, daha çok Osmanlı yaşantısının taklit edildiği bir moda olarak yorumlanmaktadır. Geleneksel Osmanlı motifleri, kumaşları ve giyim kuşamına ilişkin unsurlar, halen dünyanın Tekstil desinatörleri ve moda tasarımcıları için başlı başına ilham kaynağı olmaktadır. Oryantalizmdeki Türk etkisinin moda üzerindeki bu geniş ve kalıcı kaynaklığı ise, günümüz Avrupası'nda bu etkinin bir tarz haline gelerek geniş kitlelere yayılması olarak gözlemlenmektedir.

KAYNAKÇA

FUKAİ, Akiko ve diğ. (2006), The Collection of the Kyoto CostumeInstituteFashion A Historyfromthe 18th tothe 20th Century, Volume II: 20th Century, TaschenGmbH Publishing, Köln

GERMANER, Semra, İNANKUR, Zeynep, (1989), Oryantalizm ve Türkiye, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul

İNALCIK, Halil, RENDA, Günsel, (2004), Osmanlı Uygarlığı 2, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara

MAHİR, Banu, (1998), Abdullah Buhari'nin Minyatürlerinde XVIII.yüzyıl, Osmanlı Kadın Modası, Makale, P Dergisi, Sayı:12, 98-99, Mas Matbaacılık, İstanbul

SEELING, Charlotte, (2000), FashionTheCenturyof The Designer, KönemannVerlagsgesellschaftmbH Publishing, Spain.

YÜCEL, Bulut., (2014), Oryantalizmin kısa Tarihi, Küre Yayınları, 5. Baskı, İstanbul.

http://the polyglot.blogspot.com: 07.06.2013).

KÜLTÜREL VE KİŞİSEL BELLEKLE DERİN BİR İLİŞKİ: YENİ DIŞAVURUMCU RESİM ALEGORİSİ VE SEMBOLLERİ ÜZERİNE BİR OKUMA

Doç.Dr. C.Arzu Aytekin

ÖZET

Araştırmada 20. Yy.'dan günümüze kadar etkili olan ve özellikle de resim sanatında Alman ve Amerika'lı ressamların ulusal, kültürel ve kişisel travmalarına dair bellekleri, otobiyografileri ile derin bir ilişkinin yeni bir sanatsal ifadesi olarak Yeni Dışavurumcu sanat üzerinde durulmaktadır. Araştırmada amaç; 1980'li yılların çoğu zaman önemli bir kısmı, bölünmüş bir ülke ya da psişe olarak yaşanan sorunlarla açık bir yüzleşme çağrısı olan neo-ekspresyonist çalışmaları, iki bellek türü – kültürel ya da kolektif ve kişisel bellek kapsamında seçilen örnekler üzerinden okuma denemesinde bulunmaktır. Buna göre, nitel araştırma yöntemi kullanılarak, alanyazın taramaları yapılmıştır. Yazılı ve görsel belgeler incelenmiştir. İnceleme ve analize dayalı belgesel tarama sonucunda elde edilen bulgular, yorumbilgisi tekniği(hermenötik) ile yorumlanmaktadır. Sonuç olarak elde edilen veriler,kültürel ve kişisel bellek- sanat ilişkisi bakımından değerlendirilmiş ve öneriler getirilmiştir.

Yeni dışavurumcu ressamlar boyaların yanında, farklı, doğal malzemeleri ve zengin dokuları, çizgileri, sembolleri, soyut düşüncelerin kişileştirilerek anlatıldığı Postmodern alegoriyi ve yeni bir figür anlayışını kullanmışlardır. Yeni dışavurumcu resim çoğu zaman, eski bir ulusun mitolojisine atıflar içeren, idealize edilmiş siyasal resimlerdir. Kültürel kimlik ve ulus olma meselelerine eğilmenin yanında, bu akımdaki sanatçıların resimlerinde, toplumun ya da benliğin bütünselleşmesi, özselin (tinsel) ve kutsalın peşinde oldukları da vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Dışavurumculuk, Resim, Kültürel ve Kişisel Bellek, Yorumbilgisi, Postmodern Alegori, Sembol.

Sanatçı, sanat nesneleri üreten kişiden çok göstergelerin yöneticisi, izleyici de estetiğin pasif alıcısından ziyade mesajların aktif bir okuyucusu…

Hal Foster
(d.1955)

GİRİŞ

Kültürel ve Kişisel Bellek Kavramları

Kültürel ya da toplumsal bellek ve kişisel bellek; yaşanmış, geçmişte kalan olayların yeniden zihinde canlandırılmasıdır. Ancak bellek kavramı Connerton'un (1999) da belirttiği gibi, sadece geçmişe ait değildir. Çünkü içinde bulunulan anın da etkisi altındadır. Yani değişken bir süreçtir. Bellek içeriği zamanın akışı içinde sürekli yenilenme içindedir.

Toplumsal bellek kavramı, biyolojik ve kişisel bir çerçeveden 1920'li yıllarda çıkartılıp, sosyal ve kültürel çerçeve içine oturtulmuştur. Bellek her zaman bireye ait bir şeydir. Ancak bu bireyin belleği yani hatırlaması toplumsal yapı içinde belirlenmektedir. Kısaca bellek; bireyin sosyalleşme sürecinde oluşan bir şeydir. Kültürel bellek denildiğinde toplumlara ait bir bellek akla gelmemelidir. "Toplumlara ait bir bellek yoktur, ama toplumlar üyelerinin belleğini oluştururlar"(Assman, 2001:40). Toplumsal bir fenomen olan bellek; kültürel ve kişisel olarak da toplumsaldır ve bireyler topluluğun bir parçası olmadan hatırlayamazlar (Halbwachs, 1992:39). Yeniden bir kurma işlemine dayalı tüm bellek türlerinde geçmiş asla olduğu gibi korunamaz. Kendine özgü yeniden kurulabildiği şekli ile ancak kalabilir.

Yeni Dışavurumculuk

Yeni Dışavurumcu sanat ; 20.Yy.'dan günümüze kadar etkili olan ve özellikle de resim sanatında Alman ve Amerika'lı ressamların ulusal, kültürel ve kişisel travmalarına dair bellekleri, otobiyografileri ile derin bir ilişkinin yeni bir sanatsal ifadesidir. "Neo-Dışavurumculuk" dönemi, 1970'lerin

sonunda ve 1980'de 20. Yüzyıl'ın sonlarında ressamlar arasında ortaya çıkan son uluslararası çağdaş sanat hareketlerinden biridir.

Yapılan bir tanıma göre, " Yeni Dışavurumculuk; 80'lerin Alman Sanatı, Expresyonizm'in ifadesel ve gestural (jestsel) resmine yakınlık ya da benzerlik gösterir" (Krausse, A.,1995:122). Aslında 1980'lerin Yeni Dışavurumculuğunun başında geçen yeni kelimesi yenilikten çok bugünkü anlamına gelmektedir. Neo-Dışavurumcular, sadece 80'lerin bir Alman Sanatı değil, uluslararası bir hareket olarak, Ekspresyonizm'in ifadesel güçlü renkleri, biçimleri yanı sıra Maniyerizm, Kübizm, Fovizm, Sürrealizm'den ve Pop-Art'dan alınan motiflerle de resimlerini canlandırmışlardır. 1970'ler boyunca baskın olan postmodern sanat içinde yeralan Kavramsal sanat ve Minimalizm'e tepki olarak tarihçiler tarafından görülen bu hareket, resimde belirli ortak özellikleri paylaşan ulusal stilleri geniş bir yelpazede kucaklamıştır. Almanya'da, Neue WILDEN (Yeni Fovlar) olarak; İtalya'da, Trans-avantgarde (Transavantguardia) (avant-garde ötesi); Fransa'da ise, Figüration Libre (Serbest Figürasyon) olarak biliniyordu. Amerika'da ise, tarz bakımından enerjik bir hareket olarak kabul edilen yeni dışavurumculuk, aynı zamanda Bad Painting (kötü resim) ve New Image Painting'i (yeni görüntü resmi) kapsamaktadır.

Amerika ve Avrupa'da 1980 lerin resim ve heykel sanatındaki yeni resim anlayışı, özellikle Avrupa'da yeni-dışavurumcu (neo expressionist) sanat, 1980 Venedik Bienali ve bu bienalin devamında 1981'de "Resmin Yeni Ruhu"adıyla Londra Akademi'de düzenlenen ve sonuncusu 1982'de Berlin'deki "Zeitgeist"adıyla düzenlenen uluslararası sergiler ile tanınmış ve tüm dünyada yaygınlaşmıştır (Wheeler, 1991:312).

Batı'da ve paralel zamanlarda, farklı yerlerde resim sanatında Türkiye'de de benzer anlayışlarla görülen ve etkisini günümüze dek sürdüren Yeni Dışavurumcu sanat eğilimi, sistemli bir tepki ya da planlı bir grup oluşumu olmasa da resim sanatı kapsamında belirlenen ortak özellikleri: ayırtedici dışavurumcu renk, figüratif konu yanı sıra aşırı anlamlılık, önemli yüzey aktivitesi ve dokusallık, daha geleneksel formatta bir şövale resminin dönüş sinyallerini verme, varoluş sorununa ve simgesel anlatıma yönelme, bireysel yaklaşım, abartılmış öznellik, özgün ve özgür biçimlendirme ve teknik uygulamalar, güçlü renkler, dokular, çizgiler, biçim çarpıtmaları, biçem (üslup) çeşitliliği, dinamik etki, devingen çizgisel boya sürüşleri , minimal olana tepki, insan ve toplum psikolojisinin dışavurumu, düşünsel-politik yaklaşım, emek ve güzellik kavramlarının alışılmamış biçimde kullanılması, düşünsel alt yapı, düşüncede şekillenme, bedende yoğun enerjiye dönüşerek dışavurum, dans, tiyatro,sinema, şiir, mitoloji,tarih vb. farklı alanları kullanma, hayvansı yabanıllık, ürkütücü yanlar, cinsellik, kara mizah ve eleştirelliktir.

Anılan ortak özelliklere rağmen, neo-ekspresyonizm terimi tarafından kapsanan tarzların çokluğu ve rastlantısallık, neyin tam bir yeni dışavurumcu sanat olduğu, ya da kimin tam bir neo-ekspresyonist ressam olduğu üzerinde net bir fikir birliğine varılamayacağı anlamına gelmektedir(http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/neo-expressionism.htmer.tr.11.08.2015).Toplumsal teori olarak 70'lerin sonunda ortaya çıkan Postyapısalcı eleştirilerde, postmodernist eserlerin artık bilgilendirme ve iletişim için hazırlanan ürünlerden farkı kalmadığı vurgulanmaktadır. "Roland Barthes'a göre, dilde olduğu gibi bütün göstergelerde anlam, göstergeler hangi iletişim ortamına ait olursa olsun, rastlantısal bir biçimde yapılır. Bu durumda, modernist eleştiri kuramcılarının varsaydığı gibi, göstergelerin bir ölçüde değişmez ve oldukça belirli mesajları okur ya da seyirciye aktarmaları da söz konusu değildir" (Doltaş, 1991:178).

Postmodern Resimde Alegori ve Sembol

Alegori genel tanımı ile; canlandırma olarak soyut bir düşüncenin ya da eylemin kavranmasında simgesel ve figüratif bir anlatımdır. Alegori ile bağlantılı olarak, sembol ise; düşünceyi, soyut bir kavramı belirten, toplumca üzerinde uzlaşılarak anlam yüklenen im ya da işarettir.

1945'ler Avangard sanat ve 1960 sonrası Pop Sanat, sonrası Postmodern dönem, Batı sanatında ilerici Batı toplumlarında iyice beliren, kurgunun gerçekliğin yerini aldığı bilincinin yerleştiği ve sanatın da buna göre şekillendiği devam eden bir süreçtir. Günümüzde sanatta da yaşanıyormuş gibi yeniden kurulan, artık gerçek anlamından uzaklaşan, toplumların ilkel dönemlerine özgü görünen, ancak eski anlamı vermeyen ya da artık anlamı olmayan, anlamı kolay çözülemeyen sanat içerisinde yeralan Yeni-Dışavurumcu resimler söz konusudur. Bu resimler, Postmodern dönemin eklektizmi ve sanattaki eski kültürlere dair kültürel ve kişisel bellekle derin bir ilişki ile dışavurulan toplumsal, kültürel kimlik göstergeleridir. 1970 'lerin sonundan itibaren Avrupa ve Amerika çağdaş resim sanatında günlük yaşamdaki dönüşümlerin, Postmodern alegorik ve sembolik yansımalarıdır.

Yorumbilim-Hermeneutik Yaklaşım ve Sanat

Genel bir tanımla, bir metni, eseri değerlendirme, anlaşılması zor yönlerinin açıklanması olarak yorumlama; bilinmeyen ve simgesel olandan anlam çıkarma eylemidir. Çağdaş felsefe ve Varoluşçuluk akımının öncülerinden Jaspers'e göre, varlığın açıklığa kavuşması için gerekli olan dil aracı; 'anlam'dır. Düşünme ürünleri olarak anlamlar, olanaklı anlaşılırlık ve anlayış ile kavranabilir ve anlamı kavramak da bilincin başlangıcı olarak görülmektedir. Evrensel dil anlam için gereklidir. Dil anlamlara aracılık eder ve tüm öteki varlıklarla ilişki içerisindedir.Jaspers'a göre anlam vermenin özü temel olarak iki biçimde gerçekleşmektedir;

> *İstenmeden ortaya çıkan anlama 'anlatım' denir. İnsan ve hayvanlarla ilgili eylemlerde, biçimlerde anlatım vardır. Aktarma anlamı bakımından uzam ve zamanda her olayın bir anlatımı bulunur. Her nesnenin bir tini varmış gibi, bu anlamı bilmeden algılarız.*
>
> *İstenerek ortaya konan anlama yapıt, kuruluş, niteleme denir. Biz araçlar ortaya koyarız, bunlar da kullanım nesneleri, konut ve giysi, yapılar, şiir,sanat,felsefe,bilim gibi varlıklardır. Bunların hepsi teknik yapımın, yöntemsel gelişimin, bireysel işlemin süreçleri içindeki din ve ekin uygulamalarıdır. Bütün bu kuruluşları, kendi kullanımları içinde anlarız. Eskiçağ araçlarını, sanat yapıtlarını, yapı biçimlerini, yazı imlerini uzun süredir insan ürünleri olarak tanımlayabilmekteyiz. Onları, anlamlarını düşünmeden, içinde anlamlarını taşıdıkları dünya bize açılıncaya değin tanımak isteriz. Onların anlamlarının gerçekleştiği insan eyleminin bütün özel ilişkilerini anlamak eğilimindeyiz. (1997: 351)*

Yorumbilim, yorumlama ve anlamanın en iyi ifade edilebildiği alan olarak sanatı merkeze almaktadır. Çünkü sanat yapıtı üretildiği dönemin neredeyse aynası gibidir. Tarihselin ruhunu taşıyan sanat yapıtı, tarihselliğinin tümü olarak üretilmekte ve bize en doğruya yakın anlamı verebilmektedir. Her yorumcu kendi önyargıları ve anlamıyla yorumladığı sanat yapıtının anlamını kendi dünya ve sanat görüşüne göre yeniden yakalama çabasındadır. Yorumlama girişimi, sosyal bilimlerde arzulanan görüş birliğinin de imkânsızlığını ifade eder. Ancak buna rağmen yine de, 'farklılıklar arasındaki ortak olanı bulmak' için bu gereklidir.

Problem ve Amaç

Günlük yaşamda araçların ve amaçların yer değiştirmesi, gerçek anlamın da yitirilmesi sonucunu doğurmaktadır. Postmodern zamanlarda geçen zamana ve bellek kaybına, çok katmanlılığa rağmen, yaşamın ve sanatın yitirilen asıl anlamının araştırılması, yaşamın yeniden anlamlandırılması çabası olarak ele alınan hermeneutik yaklaşım kısaca; özne ve nesne ayrımının yanlış anlamlara sürükleyen yanını aşmaya çabalayan bir yaklaşım olarak burada ele alınmıştır.

Hermeneutik yaklaşım varlığı her yönü ve ilişkisiyle, bir bütün olarak görmemizi sağlamaktadır. Sanat eserine, varlık ve varolan tartışmalarına yeni bir açıdan bakmamız gerektiğini vurgulamaktadır. Yorumbilime göre, eser yorumlanmasında, yorumlayan kişinin kendi iç dünyasıyla, eser birbirine ne kadar çok yaklaşırsa ortaya çıkacak

olan anlam da o derece anlamlı olabilmektedir. Araştırmada da bu durum, çıkarılacak anlam bakımından, resim örneklerinin seçiminde etken olmuştur.

Araştırmada temel amaç; 1980'li yılların çoğu zaman önemli bir kısmı, bölünmüş bir ülke ya da psişe olarak yaşanan sorunlarla açık bir yüzleşme çağrısı olan neo-ekspresyonist çalışmaları, iki bellek türü – kültürel ya da kolektif ve kişisel bellek kapsamında seçilen örnekler üzerinden, yorumbilime dayalı olarak bir okuma denemesinde bulunmaktır. Kültürel ve kişisel bellekle derin bir ilişki olarak, Yeni Dışavurumcu Resim alegorisi ve sembollerinin anlamı(içindeki derin mânâ) bütüncül bir yaklaşıma-yorumbilime göre yeniden, yorumlayanın 'ben'liğine ve sanatsal dilde onca belirsizliğe, kutsal bir düzen ya da merkezi bir gerçek düşüncesinin olmamasına rağmen nasıl yorumlanabilir? sorusuna cevap aranmaktadır.

Bulgular ve Yorum

Bilinmeyen ve simgesel olan, varlığın (sanat eserinin) açıklanmasında, sanatsal dilinin aracı 'anlam'ın kavranabilmesinin mantıklı yolu, bunlardaki anlatımı ve nitelemeleri yeterince ortaya koyabilmekten geçer. Hem bilinçli bir tasarım olarak, hem de içerisinde bilinç ötesine dair unsurlarında yer aldığı gerçek bir sanat eserinin, yaratıldığı tarih ve kültür bağlamları yanında, psişeden(İnsan ruhundan ve psikolojisinden), dolayısı ile öz yaşam öyküsünden (otobiyografisinden) kaynaklı, zamana bağlı ve de ondan öte, zamansız, 'sonsuz evrensel insan varoluşunun özü'nü de yansıtan tarafları da aranmaktadır. Bir anlam (semantik) bilimi olan yorumbilimsel yöntemde, insan tininin dışlaşmaları olan (objectivation) varlık; sanat yapıtını anlamak demek; onu aynı zamanda yorumlamak demektir. Sanat eserinin derin öz'ünün, derin anlamın kavranması için öncelikle eserin bir anlam varlığı olarak kavranması gerekmektedir. Erinç'in de belirttiği gibi, varoluşun karşıtı öz; aslında eseri üreten sanatçısının demek istediğinden çok, eserin alıcısı izleyicinin, yine eserden hareketle yakalayabildiği ya da kanıtlayabildiği içerikten (denilenden)çıkan, kıssadan hissedir(2004, s.91).

Araştırmada derin anlam yani 'öz'ün taşıyıcısı tinsel, tarihsel anlam varlığı olarak okuma girişiminde bulunulan, kültürel ve kişisel bellekle derin bir ilişkiyi Postmodern alegori ve sembollerle veren, yeni dışavurumcu Batı'lı ressamlar : - A.R. Penck (Almanya), -Mimmo Paladino (İtalya) dur. Yorumlanan eserler: Penck ", 'der Teufel' (the Daemon)"1982, Paladino "'Untitled'-Green, 1989". Seçilen resimlerin iç dünyasında sakladıkları derin 'öz'ün, yani felsefi etkinlik olan yorumlamada 'anlamanın objesi' ya da yaratıcı iradenin kavranması oldukça güçtür.

Yorumbilimci Gadamer'in de belirttiği gibi, " Tanrısal iradenin kehanet dilini bilen çevirmen bu yolda ilk örnektir"(Gadamer'den aktaran Bozkurt ,1995, s. 294) yani bu etkinlik (okuma) oldukça güç olsa da, çağdaş sanat alanında anlamın ifadesini dilsel dışlaştırmada bulabiliriz. Bu etkinlik zorda olsa, anlam varlığı olarak bir dilde dışlaşmış eseri yorumlama, ortak anlama katılma ya da kendini anlama olabilmektedir. Doğaya bakış biçimi, sanat anlayışının da özünü oluşturması bakımından önemlidir.

Resimlerdeki anlam katmanlarına- ontik yapıya ulaşabilmek aşağıda verilen iki yorum çeşidi; dilsel ve anlamsal yorum kullanılmaktadır.

1- dilsel yorum ; anlatı (ilk düzey), fiziksel tabaka, yüzeysel yapı,resim biçiminin verdikleri

2- anlamsal yorum; son,arka, derin yapı (Bnz. Ingarden, Nicolai Hartmann)

2. maddenin yani kapalı anlamsal yorumun ontolojik alt maddeleri;

derin yapı ; bildiri, görünmeyeni görünür kılma (konu, tema olarak değil, nasıl bir deyiş olduğu) ,alegori, sembol, mit, imgeler.

derin tasarım; ruhi tabaka, insanın moral özelliği, karakterini veren

en derin tabaka, hayatın bütünü ve insanın bütün varlığı ile ilgili ana düşünce, izlek, derin tasarım basamağındaki tespit ve tanımlamaların bütün insanlık için genelleştirilmesi

Resim 1. Penck, Woodcut, 'Anfang im Osten' -East Germany in the Beginning (Başlangıçta Doğu Almanya)

Resim 2. Penck, Woodcut, 'der Teufel' (the Daemon)Demon, 1982

Resim 2: 1-Dilsel yorum ; Penck (d.1939-) Doğu Almanya'lı ressam, özünde geleneksel ve 1920'ler Alman Dışavurumculuğu ve Beckmann'ın resimlerinin türevi olarak nitelendirilen resimsel anlatıma sahiptir. Alman ressam Jörg Immendorf (d.1945-) gibi büyük boyutlu, yoğun ve akıtılmış boya ile resmedilmiş dışavurumcu eserler üretmiştir. Penck, bilinçli bir biçimde ilkel ve kaba görüntülü orijinal eserler üretmiştir. Kaba çizgileri, karikatür ve grafiti arasında bir görünüme sahiptir. Resim 1 ve 2 de görüldüğü gibi, stilize, çizgisel, siluet figürler en belirgin dilsel yorum işaretleridir. Resimlerinde derin yapıda anlamlı arkaik semboller ve parçalı yazılar kavranması hemen olamayan toplumsal ve kişisel belleğe dair izler barındırmaktadır. Penck, kaba ifadeleri ve karakteristik impasto hareketi ile yerelde 70'lerin sonunda ve 80'lerin başlarında uluslararası tanınarak ün kazanır. Resim 2'de dilsel yorum olarak resim biçiminin verdikleri incelendiğinde soyutlama ve indirgemenin (hem biçimde hem de renkte), işaret ve simge dilinin sanatının temel ifade biçimleri olduğu görülmektedir.

2-Anlamsal Yorum;

derin yapı ; Penck'in imgeleri, çok-erken Kathe Kollwitz , aynı zamanda Asger Johns psişeleri ve ön sürrealistlerin Neo İlkelci keşiflerini çağrıştırır (Breton,vd.)(http://c4gallery.com/artist/database/a.r.-penck_/ar-penck.html). Penck'in psiko-kültürel ve primitif yani ilkel imgeleri, yaşanan zor zamanlar ve zalim politik kural hegemonyası altında ezilmeye karşı bir tavrın, gerçek ve nesnel dünyanın öznel yansımalarıdır. Bir bakıma Penck, Immendorf ve diğer Alman ressam vatandaşlar imgelerini, hakiki Doğu Alman duruşu içinde ve postmodern kültürde kurumlar tarafından da görülmek ve duyulmak için talep gören çağdaş sanatsal bir hareket içinde oluşturmuşlardır. Penck'in pek çok resminde olduğu gibi bu resminde (Resim 2) de sol kenarda görülen mağara ya da çocuk resimlerini çağrıştıran bir simge, üstü örtülü anlam içeren bireysel şekiller, dinsel ve ilkel savaşçıları hatırlatan çöp adam yani en soyut ve de yalın bir insan simgesi görülmektedir. Bu simgede sanatçının kendi dünya görüşü, yaşantısı doğrultusunda vurgulanan noktalar; ileti taşıyıcısı işaretler, el, ayak, baş ve cinsel organdır.1981 de Batı Berlin'e yerleştikten sonra ürettiği bir resim olan Demon'da başat figür olan çok kollu ya da kanatlı (çok kollu ve kanatlı olma, önce kapitalist, sonra sosyalist toplumlarda görülen bir sembol) kara, kocaman ve ağzı açık demon sembolü, bu kez Batı toplumu ile hesaplaşmanın, kapitalist toplumda bireyin özgürlüğünün yanında, karanlık ve korkunç bir karamsarlık içinde olduğu düşüncesinin postmodern alegorisidir.

Penck'in resminde çoğu zaman, kültürel belleğe dair, eski bir ulusun üyesi olarak toplumsal bilinçaltını yansıtan, gerçeküstü unsur içeren vahşi ve ilksel motifler (demon ve kuş başlı figür) içeren mitolojiye atıf ve idealize edilmiş siyasal görüş bulunmaktadır. Kültürel kimlik ve ulus olma meselelerine eğilme yanında, evrensel çoğulculuğa, küreselleşmeye ve ekonomik, kültürel açgözlülükle bağlantılı içe dönük ben merkezli özne ayrımı ve yabancılaşmanın sembollerini içermektedir. Aynı zamanda da toplumdaki çöküş ve parçalanmaya

karşın, bireyde bir bütünselleşme, özseli (tinseli) ve kutsalı arama(resmin sağ kenarında yer alan eski uygarlıklara özgü totemik yapıya gönderme) isteği ya da yaratılış mitoslarındaki başlangıçtaki kaos ve kutsal tek olana, ilksiz sonsuz kaynağa dönüş (spiraller) ve 'ben'i aşma paradoksu yaşanmaktadır. Kendisi de artık paradoksal bir nesne haline gelen sanat eserinin varoluş sürecinde ve görüntüdeki imgelerinde, bilinçli ve dengeli, bütüncül, merkezci, net bir sezgisel kavrayışa dayalı benliğin anlatımından çok, ruhsal bölünmüşlüğün yansıması (resmin asimetrik dengeli yapısı), anlamsal ve görüntüsel bir karmaşa içinde, figürlerdeki çok üslupluluk, parçaları üst üste, yan yana kolajlama, eklektik yapı, sayısal görsel kültürdeki gibi görüntü çokluğu yanında anlamda belirsizlik ve gizemlilik vardır. Resimde görülen gizemli kadın figürü ve dans edercesine ellerini ayağını kaldırması tinsel enerji ve yıkıcılığın kıyısında, yapıcı, oluşturucu olumlu yönlerin de varlığını hissettirmektedir.

derin tasarım; Almanya , Dresden'de- Berlin dışında, daha sonraları DDR (ya da Doğu Almanya) haline gelen küçük post-emperyal kasabada Nazi Blitzkrieg'in başlangıcı sırasında doğan Penck (daha sonra Ralf Winkler olarak da bilinir)ve meslektaşı Jörg Immendorff, savaştan kaynaklanan (doğu-batı)Almanya'nın (ve Berlin'in) bölünmesi bilinci ile uğraşmak zorunda kaldılar.Bu nedenle Penck'in kavranması her zaman kolay olmayan kişisel siyasal bir gündemi bulunmaktadır.Penck'in ilk anılarını doğduğu şehir olan Dresden'in 1945 yılında bombalanması oluşturur (Cumming, 2008:462). "Herşey Eski, Tekrar Yenidir – ya da duvar yolu ile, karanlık" başlıklı yazıdan sanatçının eserlerinin ruhi tabakasının kaynaklarını bulabiliriz; "Penck'in ve Immendorf'un ifadeleri, şizofrenik Almanya'dan çıkan sanatsal bir çıktının kontrollü deneyi içinde çok ilginç bir başvuru kaynağı sağlayan Batı Almanya vatandaşları olan Anselm Kiefer ve Joseph Beuys'un yardımcı vizyonları ile tamamlanmaktadır" (http://c4gallery.com/artist/database/a.r.-penck_/ar-penck.html).Penck'in dünya görüşü Kiefer ve Beuys 'un görüşleri ile son derece uyumludur. Penck Sosyalist sistemde yetişmiş ve bu sisteme inanmış bir karakter olarak yansıtılmaktadır. Söyleşilerinde kendisinin sanatı ile sistemin düzgün işlemesine katkıda bulunmayı hedeflediğini ancak, devletin güdümlü sanatına uyum sağlayamamış olmalı ki, resimlerini basit acemi gördüklerini ve anlamlandıramadıklarını belirtmektedir. Doğayla uyumlu, çağın paradoksal durumunun farkında ve onun istemeden bir parçası olan, modern Almanya'nın ikilemlerini, enerjisini ve çocukluk deneyimlerini vahşi bir hayvan gibi olan kendi varlığını belirlercesine işaret dili kullanan bir karakterin görüşleri de resimleri gibi ilgi çeker. Resim 2, 'der Teufel'(Demon) DDR'nin (Demokratisches Deutches Republik) kolektif bellek izlerini taşıyan çalışma Batı Almanya'da da çok ilgi görür.1980'lerin diğer Yeni Dışavurumcu ressamları gibi mistik, farklı, modern tarihi suçluluk (Nazi katliamları ve Yahudi soykırımı) içinde tedirgin ancak karizmatik bir karakter sergiler. Penck, serbest Batı'daki sergilere katılır. 1985'de NewYork, Mary Boone Galerisinde vermiş olduğu röportajda, küçük resimler yapmış olsa da, büyük ve dev formata da merakı olduğunu, küçük-büyük, mikro-makro ilişkisinin ilgisini çektiğini belirtmiştir. Ayrıca işaret dilini nasıl geliştirdiğini anlatmıştır. Öncelikle başka sanatçıların eserlerini incelemiş ve sonra resimlerine binaların blok sistemi gibi bir sistemi transfer etmeyi denediğini ve bununla oynayarak işaret dilini geliştirdiğini ifade etmiştir. Bazı işaretlerinin (spiral, üçgen) mağara resimlerinden kaynaklandığına ve Afrika kaya resimlerine benzediğine ilişkin görüşlerin olduğunu, ancak taş çağında yaşamadığını ve modern bir insan olduğunu göstermek istediğini belirtir. En büyük hobisinin de müzik olduğunu ve resimlerinde müziğin ritminin etkisi olduğunu vurgular (http://www.jca-online.com/penck.html).

en derin tabaka; Resim 2'den daha önceleri resmedilmiş olan Resim 1'de ((Başlangıçta Doğu Almanya) ağaç oyma baskıresimde görüldüğü gibi kültürel belleğin doğallığının izleri; evrenin başlangıcına dair hikayelerde olduğu gibi bu sefer onun resminde, kişisel ve toplumsal bellekle bağlantılı olarak, Demokratisches Deutches Republik (DDR)'in doğumu tarafından yaratılan

kaotik dünyaya göndergedir. Her iki resimde, orada bulunan sefalete doğrudan bir duygusal ve psişik bir reaksiyon olarak görülebilir.

Penck'in resimlerinin en derin anlam tabakası ve içinde bulunan izlek bakımından çoğu zaman önemli bir kısmının bölünmüş bir ülke , kaotik ortama dair hatıralara ya da tedirgin psişede (ruhta) yaşanan sorunlara ilişkin derin izlerin dışavurulduğu ve bunlarla açık bir yüzleşme alanı, insani bir tepki olarak neo-ekspresyonist hareketin genel ortak özelliklerini en iyi şekilde yansıttığını söyleyebiliriz. Sanatçı, belli bir zaman diliminde yaşamış olduğu bir gerçek durumu yani Berlin'in bölünmesini, iki sistemi ve bununla ilgili belleğindekileri yeniden resimlerinde kurgulamıştır. "Ezen- ezilen ilişkisi, sınıflaşma, bireycilik, saldırganlık, savaş, barışçıl yaklaşım… bu resimlerde okuduğumuz her şey tarihsel süreç içinde ve her coğrafyada görülebilir" (İpşiroğlu,2010 :53).

Resim 3.MimmoPaladino,'Untitled'-Green,1989
Medium: Mixed Media on Cardboard (106.68 cm x 78.74 cm)

Resim 4. Mimmo Paladino, 1999, "İsimsiz", T.Ü,Mixed Media.

Resim 3: 1-Dilsel yorum ; Mimmo Paladino (d.1948-) İtalyan ressam. Sanatının özünde klasik mitolojinin güçlü hayal gücü ve ikonografik gelenek vardır. Paladino'nun İtalyan Yeni Dışavurumcu yeni figür- postmodern alegori ve sembol içeren resmi ayrıca, sadece İtalyan ressamlar için kulanılan, Avangard ötesi ile de bağlantılıdır. Avangard ötesi, 1970'lerin sonunda geleneksel tuval resmine ve yeni figüratif anlatım biçimlerine önem veren ve yeni dışavurumculuğa benzer bir sanattır. Ancak her türlü siyasi görüşten uzak duran ve eklektik bir sanattır.

Paladino'nun 1989'da resmettiği resim (Resim 3) ve daha sonraları 1999 tarihli isimsiz resminde olduğu gibi genelde resimlerinde, çok renkli, büyük boyutlu, serbest akıcı ve yoğun boyasallığa sahip dışavurumcu anlatım bulunmaktadır. "Sanatçıların büyük bir kısmının tuval üzerine pahalı boyalara karşılık ucuz, Amerikan bezi üzerine dispersiyon renklerini kullandıkları görülmektedir. Renk geniş fırça vuruşları ile hızla resme taşınmakta, öyle ki tuvallerde renk alanları arasındaki zemin görülmektedir" (Erkayhan, 2011: 138).Paladino'nun resim anlayışı yukarıdaki ifadeye uymaktadır. Penck'in bilinçli biçimde ilkel ve kaba görüntülerindeki gibi özgün ve çok kişisel ancak, daha da gösterişli ve de gizemli bir işaret dili kullanmaktadır. "Ekspresyonist olarak tarif edilen ve de bütün İtalyan ressamların içinde en güçlüsü Mimmo Paladino'dur. Roma usülü Fresk resmi, özellikle de geldiği Güney İtalya'nın hatıralarını resmeder. Hissettirdiklerinin, doğrudan ruhsal bir patlamanın ürünü olan resimleri aynı zamanda egzotik kültürlere göndermeler de taşır" (Aytekin, 1999:149).Paladino'nun resimlerinde bazen yerinden çıkmış hayvan parçaları, ölüm maskeleri, yazılar, dinsel motifler, mitler, kişisel efsanevi, çözülmesi zor hatta olanaksız gibi görünen mistik işaretler ve kurgu göze çarpar. Resim 3'de dilsel yorum olarak resim biçiminin verdikleri incelendiğinde, başlığında RES yazısı olan daha küçük boyutlu tinsellik sembolü, beyaz başka bir figürlü, heykelimsi, mistik ve ilkel maske benzeri, soyutlamacı ve sadeleştirilmiş

çizgisel baş biçiminin ve yoğun yeşil rengin vurgulandığı parçalı, bölünmüş, irreal mekan kurgusu, postmodern alegorik işaret ve simge dili, sanatının temel özelliklerinin dışavurumudur.

2-Anlamsal Yorum;

-derin yapı ; Paladino'nun postmodern alegorisi ve sembolleri, anlamı iletmek üzere, ilk bakışta göründüğünden daha fazla şeye göndermede bulunur gibidir. Gizli anlamların simgesel dilini ve göndergeleri izlemek çok kolay olamamaktadır. Paladino'nun resimleri (Resim 3 ve 4) kasıtlı bir biçimde bulmaca gibi örtülü yani kapalı anlam katmanlarına sahiptir. Paladino, Resim 3'de dışavurumcu renk ve bireysellik, orjinalite gibi modern resmin geleneksel önceliklerini yeniden resmine yerleştirmiştir. Ancak bu sefer postmodern zamana özgü olarak, avangard sanatın da ötesi, Transavangardia, İtalyan hareketi içindedir. Resimlerde belli bir konu ve tutarlı bir yaklaşım yoktur. Daha çok minimalizmin anonimliğine bir tepkidir. Resimlerinin anlamsal yorumunda, derin yapıyı veren ve görünmeyeni görünür kılan bir deyiş olarak alegori, sembol, mit ve imgeleri, İtalyan yeni dışavurumcu ressamlar; Enzo Cucchi ve Francesco Clemente'nin resimleriyle benzerlikler göstermektedir.Ancak 1970'lerde İtalyan ulusal sanatının ortaya koyduğu grup, yani Avangard Ötesi yasaları altında gruplaşma, bir sanat hareketi olarak da kabul edilmemektedir. Mimmo Paladino ve bu grubun diğer ressamları insanın bir hayvan olarak diğer hayvanlar arasındaki yerine ve doğaya karşı duyarlılıklarında, 1960'ların İtalyan avangard grubu olan Arte Povera (Yoksul Sanat) etkisini paylaşırlar. Ancak grubun resimlerinde, Yoksul Sanatta olduğu gibi güçlü politik günlüklerin izleri semboller olmasa da, ucuz ve adi, doğal malzemeleri kullanma, kan, çuval, alev vb. farklı malzemelerin izlerine özel bir ilgi duyma bakımından benzerlikler bulunmaktadır. Paladino kısa sürede alegorik figüratif bir stil geliştirir. Resimlerindeki imgeler Hıristiyanlık ve Klasik mitolojiden aynı zamanda kabile ve modern sanattan, hatta eski Mısır'dan da etkiler taşır. Bazı çalışmalarında ölüm ve kurban temalı, kaygılı ruh halini yansıtan, gizemli arkaik figürler (örneğin, boynuz şekilli gemiyi taşıyan erkek figürü)görülmektedir (http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T064788). Paladino'nun resimleri ayrıca, antik Rus ikonografik geleneğinden de izler taşır. Resimlerinde Resim 3 ve 4 de olduğu gibi eski bir ikon gibi üzgün, koyu tonlarda maskemsi yüzler görülür.

derin tasarım; İtalyan ressam, baskı sanatçısı ve teknik ressam Paladino, 1964'den 68'e kadar Liceo Artistico di Benevento'ya katılır. Paladino'nun teknik olarak çok yönlülüğü vardır. 1980'den bugüne kadar baskı resim alanında, linol ve aquatinta baskı gibi tekniklerde resimleri bulunmaktadır.1970'lerin başında çizime ağırlık verir. Bu sürede geliştirdiği imgeleri daha sonra resimlerinde de görürüz. 1976'da ilk kişisel sergisini açar. Paladino, kilise resimleri yapmış ve müzik, film gibi sanatlarla da ilgilenmiş çok yönlü sanatsal kişiliğe sahiptir. 1977'de Milan'a taşınır ve bu süreçte çoğunlukla mavi, kırmızı ya da sarı renkte monokrom buluntu objelerin birleştirildiği resimler üretir. 1980'de eleştirmen Achille Bonito Oliva'nın oluşturduğu 'Transavanguardia' ressamları; Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve Nicola De Maria grubuna katılır (http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T064788). Mimmo Paladino'nun da, diğer İtalyan yeni dışavurumcu ressamlar gibi, günümüzde de etkisini sürdüren İtalyan sanatının tarihinin varlığına yani kültürel belleğinde kalanlara, bir İtalya vatandaşı olarak özel bir duyarlılığı bulunmaktadır. Ayrıca sanatçının resimleri, merkezsiz, kaygılı bir ruh halinin ve bireysel kimlik duygusu ve tensel yakınlığın, orijinal bir karışımını iletmektedir.

-en derin tabaka: Genel olarak bakıldığında, İtalyan sanatçılarının, aynı şekilde Paladino'nun sanatında da, diğer Batı ülkelerinin yeni dışavurumcu ressamlarının aksine, ticari, politik ya da tarihsel, sisteme ait sanatsal projelerden kaçındıkları görülmektedir. Bunun yerine resimlerini zenginleştirmek için grafik

sanatlar, baskı resim, kolaj, heykel gibi sanat uygulamalarını birleştirerek, daha bireysel biçimde öncelikle duygularını ve tinsel, inançsal yönlerini öne çıkarmışlardır. Modern dünya üzerine farklı tepkileri bir araya getiren İtalyan ulusunun yeni dışavurumcu ressamları gibi Paladino'nun resimlerinde de, soyut alt yapıda, yeni figüratif her görüntü, tarihsel veya siyasi değil, fakat sanatçının kişisel belleğindeki öz yaşamöyküsüne ve derin fantezi ve duygularınının kaynağı, büyük bir iç arka plana sahiptir. Sanat zaten özünde, nesnel dünyanın öznel bir yansıması yani enigmatik ve sezgisel bir olgudur. Postmodern dünyada, güdülerin bastırıldığı, bilimsel aklın, sezginin ve hayal gücünün yerini aldığı teknolojik toplumlarda, insanın ruhunun doğallığının yitirilişini ve bedenin sonluluğunun -ölümün izlerini aslında 'yeni' olmayan fakat bir o kadar da çağına ait, öncü sanat ötesi, yeni dışavurumcu bu görüntülerde yeniden bulabiliriz.

SONUÇ

Sonuçta evrensel olarak, dönemden döneme, değişen yaşam şartlarına göre incelenen ve yorumlanan sanat ürünleri, yeniden anlamlandırılırken, aslında geçmişi bir zenginleştirme, ona yeni anlamlar katma ya da günümüzün şartlarından doğan anlamlara uygun olarak yeniden yaşatma girişiminde de bulunulmaktadır. Araştırmada yeni dışavurumcu sanat anlayışı içerisinde, çağdaş resim sanatı somut örnekleri üzerinden yapılan yorumlar ışığında, elde edilen farklılıklar arasındaki anlamlı bazı ortaklıklar şöyle özetlenebilir; -Resim dilinde, soyut dışavurumcu, minimalist ve kavramsal anlayışın yerine, postmodern alegori ve sembol kullanımı, avangard soyut dışavurumcu ve modern sonrası, post-modern yeni bir figür görüntüsü (tamamen optik görüntüye dayalı figür ve mekan biçimleme yerine, soyut kompozisyon düzenleri ve boyasal yenilikleri olan görüntü) ile kişisel ve kültürel belleğe dair soyut düşüncelerin, kavramların yerine geçen simgesel işaretlerin yeniden yüzeyde görülmesi. -Ekonomik, kültürel, siyasi açıdan çalkantılı bir dönem olan 1980'li yıllardaki üretimlerin, çoğu zaman önemli bir kısmının bölünmüş bir ülke, kaotik ortama dair hatıralara ya da tedirgin psişede (ruhta) yaşanan sorunlara ilişkin izlerin dışavurulduğu ve bunlarla açık bir yüzleşme alanı olarak neo-ekspresyonist çalışmaların, iki bellek türü – kültürel ya da kolektif ve kişisel bellekle bağlantılı olması.-Resimde çoğu zaman, kültürel belleğe dair, eski bir ulusun bilinçaltını yansıtan, gerçeküstü unsurlar içeren vahşi ve ilksel motifler içeren mitolojiye atıf ve idealize edilmiş siyasal görüş.-Kültürel kimlik ve ulus olma meselelerine eğilme yanında, evrensel çoğulculuğa, küreselleşmeye ve ekonomik, kültürel açgözlülükle bağlantılı içe dönük ben merkezli özne ayrımı ve yabancılaşma . Aynı zamanda da toplumda ya da bireyde bir bütünselleşme, özseli (tinseli) ve kutsalı arama isteği ya da kutsal tek olana, ilksiz sonsuz kaynağa dönüş ve 'ben'i aşma paradoksu.-Kendisi de artık paradoksal bir nesne haline gelen sanat eserinin varoluş sürecinde ve görüntüdeki imgelerinde, bilinçli ve dengeli, bütüncül, merkezci, net bir sezgisel kavrayışa dayalı benliğin anlatımından çok, ruhsal bölünmüşlüğün yansıması anlamsal ve görüntüsel bir karmaşa içinde, çok üslupluluk, parçaları üst üste, yan yana kolajlama, eklektik yapı, sayısal görsel kültürdeki gibi görüntü çokluğu yanında anlamda belirsizlik ve gizleme.-Onca düzene ve düzenlemelere rağmen, iyice karmaşık ve çok renkli, hızlı hale gelen yaşamda olduğu gibi, resimde de giderek gizlenen doğal olanın, varolanın ruhunda ve bedeninde saklı kalan irreal ve real unsurların, özgür bir boyasallıkla yeniden film sahnesindeki gibi ard arda imgelemde ve çok büyük boyutlu yüzeylerde, spontan jestle, varmış gibi yeniden canlandırılması, üslupsuz ve zamansız bir geçicilik ve kapalı anlam katmanlılığı içinde kurgulanması.

Son olarak, yeni dışavurumcu resmin varlığının tarihselliği, kültürel ve kişisel belleği kullanması yanında, şimdiye dair oluşu, sanatsal yaratma sürecinde özerk salt bir estetik tutumdan çok, toplumsal, kültürel,eknomik, dinsel,politik,

cinsiyetsel deneyim ve koşullarla ilişkili oluşu, kuralsızlığı, ucuz boyayı bile kullanması, tuval ya da resim yüzeyinin ölçülerinin büyüklüğü ve belli bir biçeme bağlı olmayışı, seçkinci olmayan, yaşamla bir giden yanları özgürlüğünün asıl öğeleridir. 1980'lerin çağdaş sanat eleştirmeni ve kuramcısı Hal Foster'ın "Subversive Signs" (Yıkıcı İşaretler ya da Göstergeler) başlıklı yazısı(2013: 44) ile bağlantılı olarak ele alındığında, çağdaş yeni dışavurumcu resmin alımlanmasında da artık, estetik temelli ilerlemeci bir sanatla düşünceye dalma değil, mesaj temelli bir yaklaşımla, toplumsal ve kişisel belleğe dair bilinçli ve bilinçdışı mesajları,Postmodern alegorik ve sembolik anlatımı, aktif ve analitik çözümlemeye dayalı biçimde alımlayan bir izleyici-okuyucuya geçişin de yaşandığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

ASSMAN,J. (2001) Kültürel Bellek, Çev. A.Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BOZKURT, N. (1995) Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

CAMBAZOĞLU (AYTEKİN), C. (1999) 2.Dünya Savaşı Sonrası Çağdaş Batı Resminde Yeni Figüratif Eğilimler, Yayınlanmamış Yük.Lis. Tezi,D.E.Ü,İzmir.

CONNERTON, P. (1999) Toplumlar Nasıl Anımsar? , Çev. Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

CUMMING,R.(2008) Sanat(Görsel Rehberler), Çev, A.Önol& A. Çetinkaya, İnkılap Yayını, Çin.

DOLTAŞ,D. Postmodernizmin Getirdikleri ve Götürdükleri, Çağdaş Düşünce ve Sanat Plastik Sanatlar Derneği Yazı Dizisi, İstanbul.

ERKAYHAN, Ş. (2011) 1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar:Göç ve Kültürel Kimlik, Lulu.com yayıncılık.

ERİNÇ,S. (2004) Resmin Eleştirisi Üzerine, Ütopya Sanat Dizisi, Ankara.

HALBWACHS, M. (1992) On Collective Memory, Çev.L.A.Coser, University of Chicago Press, Chicago.

İPŞİROĞLU, N.(2010) Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlar Arası Etkileşim, Hayalbaz Yayınları, İstanbul.

JASPERS, Karl (1997) Felsefe Nedir?. Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları,İstanbul.

KRAUSSE, A. (1995) The Story of Painting. Konemann Publishing.

WHEELER, D. (1991) Art Since Mid Century 1945 to Present. Thames and Hudson, NY.

WHITHAM,G&POOKE,G.(2013)Çağdaş Sanatı Anlamak, Çev: Tufan Göbekçin, Optimist Yayınları, İstanbul.

"Neo-Ekspresyonizm", http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/neo-expressionism.htm (er. tr.11.08.2015).

"Everything Old is New Again -or through a wall, darkly..." (http://c4gallery.com/artist/database/a.r.-penck_/ar-penck.html, (er.tar.11.08.2015)

"Interview with A.R.Penck, 1985, Mary Boone Gallery", Journal of Contemporary Art, Inc.,November 2"http://www.jca-online.com/penck.html (er.tar.11.08.2015)

"Mimmo Paladino: Recent Painting and Sculpture," 1982–86 (exh. cat. by M. A. Crutchfield, Richmond, VA, Mus. F.A., 1986) http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T064788 (er. tr.11.08.2015)

MUTLULUK PARADOKSU YARATMANIN YOLU "DENEYİM OLARAK SANAT"

Doç. Dr. Aygül AYKUT

Özet

Sanatsal yaratmanın diğer insani üretim biçimlerinden farklı olup olmadığı tarihin ilk çağlarından beri zihinleri meşgul etmiştir. Bugün sanatsal yaratma etkinliği Estetik deneyim kavramıyla diğer yaşamsal deneyimlerden ayrılmıştır. Estetik deneyim kavramının psikolojik ve felsefi kökenleri tartışılmakla beraber, kesin olan sanatsal deneyimin farkında olma yoluyla tasarım problemlerini anlama, yorumlama gibi bilgi ve becerileri geliştirdiğidir.

Burada sanatsal deneyimin yaşam ve insan için değeri üzerine tartışılmaktadır. Çünkü Deneyim kavramı, günlük yaşamda sanatla birey ilişkisini güçlü kılacak bazı ipuçları sağlar. Bu ipuçları bireyi kendi tasarım dünyasının olanaklarını tanımaya yöneltebilir.

Yeni görme, düşünme biçimleri oluşturma çabaları ise kuram ve uygulama arasındaki kopukluğu ortadan kaldırabilir. Yaşam algısında duyarlık, olaylara yaklaşımlarda esneklik ve olumlu değişimler yaratabilir. Tasarım dünyası bilgi nesnelerinin dünyasıdır. Nesnel bilgileri elde etme durumu olarak sanatsal deneyim, beğeni ya da haz ile metonimi oluşturabilir. Aynı zamanda metaforik açıdan ruhsal bir duruma da işaret eder. Bu nedenle sanatsal deneyimlerle sezgi/yaratıcılık süreçleri hareke geçirilerek bir mutluluk paradoksu yaratabilmek mümkün gözükür.

Araştırmanın amacı sanat pratiklerinde ve deneyim olgusu etrafında gelişen kavramlarla yaratıcılık sürecini, doğasını ve problemlerini incelemektir. Araştırma verileri betimsel yolla elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcılık, Estetik Deneyim, İlham.

Problem Durumu

Sanat denince aklımıza güzel, haz duyduğumuz bir dünya ve sanat yapıtları gelir. O zaman sanat eğitiminin bize güzel bir dünyanın anahtarını vermesini beklemek doğaldır. Acaba bu düş gerçekleşebilir mi? Sanat eğitimi bize mutluluk ülkesinin anahtarını sunabilir mi? Eğer öyleyse insanoğlunun mutluluğa adadığı bir yaşamda sanatın payı nedir veya sanat yoluyla dış gerçeklik yapılandırılabilir mi?

Geçen yüzyılda Dostoyevski Dünyayı güzel kurtaracağını savunmuştur. Günümüzde bu kolay söylenmiş bir söz olarak görülebilir. Ancak güzel' in anlamını "insanın genel bilgisi" olarak ele aldığımızda günümüz insanın kendi bilgisine felsefede, bilimde ve sanatta ulaşabilmesi söz konusudur. Çünkü etrafımızdaki nesnelere farklı tepkiler verir ve meydana getirdiklerimizi farklı ve değişik amaç ya da nedenlerle yaratırız. Bu tepkilerimizden birinin nesnelerin ne olduğunu bilmek, tanımak olduğunu biliyoruz. Başka bir deyişle dünyaya onu tanımak, anlamak üzere yönelmişizdir ki bu, bilimin yönelme biçimidir. Öte yandan gerek bireysel, gerekse toplumsal açıdan iyi olanı gerçekleştirmek üzere birtakım eylemlerde de bulunduğumuz açıktır. Bu eylemlerimiz ahlaki, kültürel veya siyasal eylemlerimiz gibi tutumlar hatta ideolojiler ile toplumsal alana etki eden ve yön veren sistemler meydana getirir.

Bunların dışında gerek doğada hazır bulduğumuz, gerekse kendimizin meydana getirdiği bir takım nesneler de vardır. Bu nesneleri sırf algılanmak için meydana getirir ve onları algılamamızın kendisi bize diğer iki faaliyet biçimimizden farklı haz ve heyecan gibi duygular verir. Bu sonuncu nesneler ile kastettiğimiz "güzel" diye adlandırılan şeylerdir ve bu güzel denen şeyleri seyretmemiz veya algılamamızın bizde uyandırdığı duygu, hoş veya zevk gibi de nitelendirilebilir.

İnsanlık tarihinden bildiğimiz insanoğlunun yaşam serüveninde öncelikle çevresiyle ihtiyaçlar ve işlevsellik temelinde iletişim kurmuş olduğudur.

Kısaca o dış gerçekliği kendi arzuları ve istekleri doğrultusunda şekillendirebildiği ölçüde bu nesnelere ne denli egemen olabildiğini deneme/yanılma yoluyla sınamıştır. Başka bir ifade ile o kendi bireysel tasarım olgusunu gerçekleştirebilme hedefine ilerlerken çevresinde onu engelleyen güçleri tanıma sürecine yönelmiştir.

Ancak insan yaşam denen bu deneyimde sadece temel fiziksel ihtiyaçlarını, istek ve arzularını doyurmakla kalmaz onu tanır, açıklar ve anlamlandırır, ona farklı ifadeler katarak çevresini yeniden-yeniden yaratır/tasarlar. Örneğin, insan sadece giyinmekle kalmaz birde süslenir ya da avından elde ettiği payı biriktirir, saklar veya onu daha çok istediği bir başka şeyle değiş tokuş yapabilir. Böylece ihtiyaçlarını aşıp, istekler ve arzularının tatmini için tüm olanakları kendi lehine çevirme gücünü sınar. Somut nesnelerle yetinmez hayal gücüyle soyut bir dünya yaratır ve bu dünyayı gerçekle bütünleştirir.

Kısaca İnsanoğlu kendi bireysel alanının içsel ve dışsal çevresine zevk veren bu tür bir hazzı ya da heyecanın bilincine vardığında onu yönlendirmenin ne denli önemli olduğunu da anlamıştır. Bu süreç insana kendine ait bir dünyanın yani nesneleri dönüştürme dünyasının (tasarımın) kapısını aralamış ve çevresini deneyimleriyle şekillendirmeye başlayan insan taklidi aşmayı bir diğer anlamda doğayı alt etmeyi başarmıştır. Artık o tasarımın dönüştürme gücünü fark etmekle kalmamış kendiyle bütünleşen düşünme biçimlerini evrensel yasaları bile aşarak ideolojiler, kanunlar ve bazı sistemler oluşturmuştur. İşte o zaman aradığı yaratabilme gücünün bir anlamda aradığı ilhamın kendi deneyiminde olduğunu keşfeder insan.

Kısaca, insan yaparak yaşayarak öğrenen bir canlıdır. "İnsanoğlu yokken sanatta yoktu" der ünlü sanat tarihçisi Gombrich. İnsanın sanatsal gelişim sürecinde taklit nesneleri önceleri büyük av hayvanları ya da doğa olayları gibi onun hâkimiyetini sınırlayan ya da baş etmekte güçlük çektiği şeylerdir. Dünyaya karşı duyulan Merak, Hayret ve Şüphe deneyim denen farklı bir kapıyı araladıkça insanın kendi tasarım şemalarıyla yeniden yorumladığı çevre artık algı dünyasının izleriyle taklidi aşarak bilgide varlığı sürdürür. Bu bilgi türü Baumgarten'in deyimiyle duyu verilerinden elde edilir ve zihin halleri içerisinde bulanık olma durumuna işaret eden Estetik bilgiyi imler. Bu yenidünyadaki rolü onun tasarlayabilme ve yaratma özelliği ile varlıklar dünyasındaki tüm canlılardan üstünlüğü olur. İnsanın tasarım dünyası karmaşıklaştıkça nesneler insanileşir, yeni sistemler bütünü olan bu çevrede doğa-insan ilişkisi doğadaki güzeli öykünmektense onu yeniden yaratmak için şekillenir. Adem'i tekrar yaratmaya çalışan Michelangelo'nun bir resmi ya da çeliğin icadından sonra yapılan gökdelenler insanın yaratma gücünü tanrısallaştırma çabasına örnektir.

Bu ifadesel deneyim alanında, tüm insani olanakları aşan bu üretimin adı sanattır. Sanatsal yaratmanın diğer insani üretim biçimlerinden farklı olup olmadığı tarihin ilk çağlarından beri zihinleri işte böyle meşgul etmiştir. Bugün sanatsal yaratma etkinliği Estetik deneyim kavramıyla diğer yaşamsal deneyimlerden ayrılmıştır. Estetik deneyim kavramının psikolojik ve felsefi kökenleri tartışılmakla beraber, kesin olan sanatsal deneyimin farkında olma yoluyla tasarım problemlerini anlama, yorumlama gibi bilgi ve becerileri geliştirdiğidir.

Amaç

Burada sanatsal deneyimin yaşam ve insan için değeri üzerine tartışılmaktadır. Çünkü Deneyim kavramı, günlük yaşamda sanatla birey ilişkisini güçlü kılacak bazı ipuçları sağlar. Bu ipuçları bireyi kendi tasarım dünyasının olanaklarını tanımaya yöneltebilir. Yeni görme, düşünme biçimleri oluşturma çabaları kuram ve uygulama arasındaki kopukluğu ortadan kaldırır. Yaşam algısında duyarlık, olaylara yaklaşımlarda esneklik ve olumlu değişimler yaratabilir. Tasarım dünyası bilgi nesnelerinin dünyasıdır. Nesnel bilgileri elde etme durumu olarak görülen sanatsal deneyim beğeni ya da haz ile metonimi oluşturabilir ancak metaforik açıdan ruhsal bir duruma işaret eder. Bu

nedenle sanatsal deneyimler yaratma sürecinde sezgi süreçlerinin hareke geçirilmesiyle kişide bir mutluluk paradoksu yaratabilir.

Araştırmanın amacı sanat pratiklerinde görülen ve deneyim olgusu etrafında gelişen yaratıcılık sürecinin doğasını ve problemlerini incelemektir. Araştırma verileri betimsel yolla elde edilmiştir.

Sanat denince aklımıza güzel, haz duyduğumuz bir dünya ve sanat yapıtları gelir. O zaman sanat eğitiminin bize güzel bir dünyanın ve mutluluğun anahtarını vermesini beklemek doğaldır. Acaba bu düşünce gerçekleşebilir mi? Sanat eğitimi bize düşler ülkesinin anahtarını sunabilir mi? İnsanoğlunun mutluluğa adadığı yaşamda sanatın payı nedir?

Geçen yüzyılda Dostoyevski Dünyayı güzel kurtaracağını savunmuştur. Günümüzde bu söz kolay söylenmiş bir söz olarak görülebilir. Ancak güzel' in anlamını "insanın genel bilgisi" olarak ele aldığımızda günümüz insanın kendi bilgisine felsefede, bilimde ve sanatta ulaşabilmesi söz konusudur (Atan, 2003b, s. 268).

Tartışma

Yaşamı tasarım dünyasına dönüştürme sadece mantıksal düzlemde gerçekleşmemiştir. İhtiyaçlar hiyerarşisi, istekler dünyasıyla iç içedir. Öyle olmasaydı neler olurdu? İnsan hayal kurabilir ancak hayallerini sadece ihtiyaçları besleseydi bugünkü bazı buluşların ve sanatın kaynağını nasıl açıklayabilirdik. İhtiyaçlar insanın öncelikleri gibi görünseler de, insanın elle tutulan gözle görülen duyumsal bölümünün çalışmak dışında da işlevleri vardır. Çünkü ihtiyaçlar görünenin dışında bir varlık alanını da beslerler. Aynı zamanda istekleri teşvik eder. İlham denilen olgu belki de böyle açıklanabilir. İlham insanoğlunun ayrılmaz bir parçası olmuştur. İnsan için ihtiyaç ve isteklerin anlamını çözebilirsek belki de onu gerekli kılan koşulların altında yatan gerçeklere varabiliriz.

O zaman her tasarımın altında ihtiyaç duygusundan fazlası vardır. Bu tasarım dünyası bir bilgi nesnesi olarak nitelik ve değerlerini taklit edildiği kaynaktan alsa da artık o kaynağın kendisi dışında bir şey olmuştur. Acaba bunun altında yatan isteklerin ilhamı çağırmasından ona kendi doğasından bir şeyler katmasından olabilir mi? O zaman ilham da bir bilgi türdür diyebilir miyiz? Bu varsayımla bilgi kaynaklarının, buluşların ve sanatın doğası birlik özelliği taşır.

Bu nedenle sanat özel anlamlar ve olgular içeren bir bilgi alanıdır. Estetik söylemler sanat eğitimi yazınında görülmekte ve sıklıkla eğitim alanına hizmet etmektedir. Söylem bu anlamda deneyim olgusuna özel bir estetik terimine gönderme yapılarak kullanılmaktadır. Bu anlamda tüm kişisel ve kurumsal kurallar, kanunlar, tartışma ve düşünce eğilimleri ve sanat eğitimindeki estetik deneyimler yani zihnimizdekiler kast edilmektedir (Bourdieu, 1987: 56).

Sanat eğitimcisi sanata gönderme yapmak için sanatsal nitelikleri, sanatsal seçimleri, güzelliği, uzmanlığı, yaratıcılığı, deneyimi, duyguları, biçimi, yüksek farkındalığı, yargıları, anlamı, derin düşünmeyi, algıyı, kaliteyi, arınmayı, yansıtmayı, duyumu, sitili, hazzı ve önseziyi kullanmaktadır. Buna rağmen sayısız uygulamaları ve şaşırtıcı özellikleri nedeniyle sanat eğitimcilerinin çoğu kültürel üretimler ve insanın zengin deneyimlerini genelleyebilmek için bu söyleme, estetiğe yönelmişlerdir.

Pek çok sanat eğitimcisi estetiği tek bir öz söyleme yerleştirmektedir. Estetiğin gerçeğe ilişkin gözden kaçan şeylere dikkat çektiğine ve özellikle sanatın özel durumlarında (çoğunlukla biçimsel) öğrencilerin gözlerini açtığına inanıyorlardı. Bu göz açıklığı süreci kabul edilebilir bir süreçte farklı duyarlıkları zenginleştiriyor ve kilit açıyor ve sanatta yeni fikirlerin üretimine olanaklar tanıyor. Bazıları için bu süreç, sanatı başarmanın büyüsüdür (Csikszentmihalyi, 2000). Bu bir keşfetme, hayrete düşme ve zevk alma deneyimi, zihnin kilidi açan büyülü bir harekettir. Bunun gibi pek çok büyü görülür ama hayret, uyarımlar ve duygusal alaka gözünüzü diktiğiniz objedeki kaynaklanmaz ancak

görüşün engellenmesiyle ve seyircinin illüzyon serisinden gözünü kaydırmasından da kaynaklanmaz. Bu büyü sadece kuşatılmış bir seyirci ve büyücüyle mümkündür (Eisner, 1991, s. 121)

Özetle, bu tür söylemlerden insan deneyimlerinin özel bir tasarım alanı olarak görülmesi gerekliliği doğar. İnsanın yeniyi şekillendirişinde taklit ettiği objenin bilgisini yaratması ya da başka bir değişle onun doğasında var olanı ortaya çıkarması gerekir. Böyle bir gerekliliğin altında insanın merak duygusunun yattığını söyleyebiliriz. İnsan merak duygusu ile çevresine yaklaşmış ve bilgi dediğimiz bu olguların tasarımı için gerekli görülen koşulları sağlayabilmiştir. Bilgi evren tasarımlarında ister nesnenin tanımı isterse çözümlemesi olarak anlaşılsın, aslında onun kökenindeki biricik hakikat kendisini var edecek olan bir suje ve objeye ihtiyaç duymasıdır. Bu açıdan sanatı bir bilgi türü olarak insanın doğasından ayrı tutmanın imkânsızlığı da anlaşılmış olur; ilhamı da öyle… Ziss sanat tasarım-uygulayım sürecinin çözümleme, sorgulama ve değerlendirmesinin kişisel beğenilerden, ya da öznel isteklerden ve eğilimlerden değil; estetiğin nesnel- bilimsel ilkelerinde temellendiğini savunur (Ziss, 1984, s.22–25) .

Sanatın bir bilgi türü olarak çevrenin taklidi ile başlayan serüveninde insan onun aracı olarak, onu dillendirme görevini üstlenmiştir. Çünkü bilgi her zaman olduğu gibi varlığını sürdürebilmesi için bu varlığı bilen birine ihtiyaç duymaktadır. Varlık bilinmek istemiştir bekli de. Bu açıdan bilgi insan için vardır. Ve tüm varlık dünyası da. Tümünü anlamlı kılacak olan insandır. İnsansal yaratmanın kökenindeki bu bilgi kaynağı ise ilham olarak adlandırılır. İlham bir anlamda yaratıcılık dediğimiz şey olsa da ben ilham kelimesine daha yakın durmak istiyorum. İlhamda daha çok metafizik bir çözümleme varken yaratıcılıktaki bilişsel öğeler, onun bir sistemmiş gibi algılattığını düşünüyorum ki bu da düşüncelerimi sınırlamaktadır. İlhamdaki bilinmezlik bizim tasarım dünyamızda oldukça işler dinamikler yaratmak için etkin bir seçim olacaktır. İlham metafizik bir olgu olarak anlaşılabilir. İlham estetik duyguların taşıyıcısı olarak somut görünmez nadir rastlanan bir zihinsel haldir. Akıl ve zihnin farkının felsefeyi epeyce meşgul ettiğini biliyoruz. Bu felsefi tartışmayı ilhamın tanrı vergisi olduğu veya ondan bir esinti taşıdığı söylemini kabul etmenin tıpkı Hume'un pozitivist felsefesini açıklamakta kullandığı yoruma dahil ederek ilhamın bir inanç meselesi olduğunu söylemekle yetineceğiz. Duruma böyle bakılınca ilham'ın nedenlerine ilişkin tespitlerde bulunabilsek de onun nerede olduğunu somut olarak görmenin en azından bilinen uzay parametreleriyle tanımlamanın mümkün olamayacağını ancak bu durumda onun var olmadığını kabul etmenin de şüphe götüreceğini söyleyebiliriz.

Konumuza dönersek özetle, tasarım bilginin oluşması için gereklidir. Tasarım bir çeşit ihtiyaçtan doğar. Çünkü insan yukarıda açıklandığı üzere çevresi ile duyumları aracılığı ile ilişki içindedir. Bu ilişkiyi şekillendirebilmenin yoludur bilgi. İlham bilmenin önemli bir yoludur. İster bilişsel isterse duyuşsal olsun ilham çevremizi yeniden tasarlamamızın özel bir şeklidir. Bilim ve Sanat varlıkların duyum alanımızda tasarlamasıdır. Hem uygulayıcı hem de izleyici olarak bu bilgi alanından uzak kalamayız. Çevremizle ve kendimizle kurduğumuz tüm ilişkilerin en azından iki yüzü vardır. Varlıkları niteliklerine basit olarak ayırt etme bile bu alanın sınırlarını zorlar. Çünkü deneyimlerimiz güzel ve çirkin, iyi ve kötü, doğru ve yanlış gibi ikilemlerin içerisindedir bu düalizm de bir bilgi türüdür. Bu nedenle bilim ve sanat hem bilişsel düşünce dizgelerinin yeniden tasarlamasında hem de bu yolla duyumlar dünyasının zenginleşmesinde yeni problemlerle uğraşır. Bu problemlerle uğraşmak insana insanlığını tanıtır. Çevresiyle etkileşen insan kendisiyle de etkileşmektedir. Bazen kendisi kendi egosunu çevre olarak algılarken bazen de aynadaki yansımasıyla ikilem yaşamaktadır. İkilemler tasarım dünyasının şekillenmesinde gereklidir.

İkilemler yeni ihtiyaçları yaratır. Her ikilemin içinde tasarımı oluşturacak unsurların izleri bulunur. En azından iki seçenekli bir varlık dünyasında olmamızın anlamını çözmek üzerine inşa edilen bir geçmişe sahibiz. Aynı zamanda sınırsız gibi görünen seçeneklerin olabilirliği üzerine kurduğumuz bir algı düzeyindeyiz. En azından günümüzde kuantum denen bilgi alanının varsayımları bu yenidünya tasarımının yeni varlıkları olarak yaşamlarımızda yerini almaya

başladı bile. Belki de bu gerçeği değiştirebilecek bilgi türleri yine varlığın kendisinde bulunabilir. O zaman bu ikilem seçimleri, seçimlerimiz bizi ihtiyaçlar ve istekler sisteminden öte ilham verici bir dünyaya kavuşturabilir diyebilir miyiz?

Seçimlerimiz seçeceklerimizin önceliğine göre varlık dünyamızda sıralanmaktadır. En azından seçenekleri ikiye indirmenin sorunu çözmeyeceğinin farkındayız. Çünkü insanın seçme durumunda kalmasıdır önemli olan. Her şeyi var eden karşıtı olduğu müddetçe seçimleri yadsımak boşuna bir çabadır. O zaman tasarımımızın hem kendi içinde hem de başkalarıyla kıyaslandığında sonsuz şekil veya biçimde olması doğal bir sonuçtur. Evrensel yasalarda benzer gerçeklere dayanır. Karanlığa karşılık aydınlığın, ateşe karşı suyun varlığı gibi. Tez antitez kendisinin ikilemi değil onu var eden bir diğer parçasıdır, varlığın tasarımıyla bütünleşen ise sentezdir.

İkilemleri anlamak, seçimlerden geçer. Ancak seçmek zorunda kalırsak seçtiğimiz şeylerle ilgili düşünmeye de başlarız. Düşünme tasarım dünyamızı görünür yani işler hale getirir. Aynı zamanda tasarım dünyamızdaki bu işlevsellik düşüncelerimizi canlı tutar. Seçimlerimizi tanımak için giriştiğimiz çabada eski tasarım dünyamızdaki bilgiler, kendi varlık alanlarını kaybetmek istemez bölgelerini savunurlarken canlı varlıklar gibi davranabilir. Oluşumlarını ve gerekliliklerine sımsıkı bağlanarak yaşam mücadelesi veren bu geçmiş gerçekler kendi varlıkları için adeta savaşırlar. Sımsıkı tutundukları yerlerde önceden pek tehditkâr görünmeseler de alanlarına giren başka bir canlıyı yok etmeye hazırdırlar. Yok, edecekleri belki de kendi yansımaları, antitezleri olsa da bu durumu değiştirmez. Bu çaba yeni dinamikler oluşturur bu seçimler gezegeninde. Değişimler bu nedenle sancılıdır. İhtiyaçlar isteklerin antitezi olur.

Bu durumda sinema perdesinde seyrettiğimiz şey senaristliği yaptığımız, yazdığımız ve oynadığımız tek kişilik bir oyuna benzetilebilir. Ancak bu oyunda geçmişten günümüze taşıdığımız tasarımlarımızla oluşturduğumuz yeni bir dünya kurgusu vardır. Bu dünyanın gölge oyuncuları, repliklerini bizim yazdığımız oyunları yazar ve oynarlar. Zihnin dinamikleri seçimlerin gerekçelerini görünür kılan bu hayaletleri seslendirir ve yönetirler. Bazende bu tasarım gezegenin canlıları kimlikleri değiştirerek sürekli taktığı maskelerin arkasına gizli bir yaşama mahkûmdur. İçinde bulundukları anı duyumsamış gibi yaşamsal bir farkındalık gösterseler de aslında birer hayalettirler. Hepsinin kendi öznel seçimleri varmışçasına oylarını kullanırlar. Başkalarının seçimleri arasından seçerler. Seçimleri kendilerini var edebilme çabasından başka bir şey de değildir aslında.

Sonuç

Tasarım, bilmek için seçimlerimizin var olma çabasıdır. Bilginin temellendirilmesinde oldukça önemlidir. Bu açıdan ihtiyaçların isteklerle bütünleşmesi gerekir. Bilmenin temelinde zihin kadar etkin olan duyumlardır. Çünkü bilgi seçimlerin kendilerini var etme işini bu iki kaynaktan beslenerek elde edebilir. Çevremizi tanırken, seçerken, nesnelerin "ne" liği kadar ilgilendiğimiz başka bir şey daha vardır. Ne olduğunu tasarlayabilmek için o şeyin duyum alanımızda varlık gösterebilmesi de gerekmektedir. "Akulka" sözcüğünü bilmek için kendi gezegenimizdeki hayali dünya vatandaşlarına danışırız. Onların kendini var etme çabaları sonucunda, bu şeye ait "?" (soru işaretinden) başka bir şey elde edemezsek. Bu şeyin var olmadığına ilişkin bir yargı oluşturmak kaçınılmaz bir seçimdir. Ancak bu bir sonuç değildir. Bu kelimeyi karşılayan bir kavram veya varlığın tanımlanabilir olması şartını koşan zihin, onunla ilgili bir varlık tasarımı yaratmamıştır. Olan budur. O zaman kendi tasarımımızda onu var edebilmek için adından daha farklı özelliklerini deneyimlememiz gerekir. Şu an onu hiç deneyimlememiş de değiliz aslında. Yaklaşık iki dakika öncesine kadar bu sözcük bizim için var olmamışken şu anda gezegenimizin bir köşesinde yerine konulacağı yeri ve zamanı beklemektedir. Aslında bu sözcük kendiside değildir. O her an başka bir şey olma veya ona benzeme olasılığı taşır. Onu var eden harfler onu o yapan niteliklerin kendisi değil ancak göstergeleri olabilirler. Bu kelimenin var oluşundaki gerçeklikte harf dizişlinin ne anlam taşıdığı konusunda sonsuz fikir veya hiçbir şey üretemeyebiliriz. Aslında sorun bu sözcüğün bizim tasarımımızdaki sınırları aşmasıyla ilgilidir. O bizim için kaçınılmaz bir

sorundur, artık bir bilgidir. "Ne" liğini aşmıştır. Bu nedenle bir şeyin "Ne" liği, duyum alanımızdaki bağlamı ve yeri ile ilgilidir. Şekillenmemiş bir gerçeklik içinde şekillenmiş bir veri türüdür. Çünkü zihin her şeyi şekillendirmeye yönelir. Ve biz biliyoruz ki her şey sonuçta şekliyle vardır.

Bu nedenle sanat yukarıdaki örneğe benzer bir şekilde varlığın "Ne" liğin sorunsalında kaybolmadan, şeklin, biçimin sınırlarını gerçeklik boyutuna taşıyan bir bilgi türü olur. Sanat nesnesinin "Ne" liği tartışmak seçimleri bir bilgi türü olmaktan çok bir tanıma indirger. Bir varlığın deneyimiyle yaşanacak bir an ve anda yaşanan bu çözümsel süreç ise, sanatın asıl amacıdır. Kendi gezegenimizin belirginleşen hayaletlerinin bize neler fısıldadığı ise, sonsuz seçimlerin yorumlarla zenginleşeceği yeni tasarım dünyalarının kapılarını aralar. Bu dünya da "Ne" yi aradığınız önemli değildir, önemli olan bulmak için gerekli deneyim cesaretine ve belki de ilhama sahip olabilmeye duyulan istektir. Bulunandan çok, o varlığın yaşam alanına girmek değer taşır. Değer dediğimiz de bu olgusal deneyimlerin sonuçlarından doğsa gerek. Tasarımın olanaklarını fark ettiğimiz yeni yaşam alanlarında mutlu olabilmenin yoludur bu tür bir "bilme". O zaman ikilemler varlığımızın çözüm anahtarları olarak belirir. Ancak bu anahtarlar için doğru kapıları aramak yerine, bu anahtara uygun bir kapıyı var edebilmektir insanı insan yapan. İşte o zaman gerçek kapı bilgisine ulaşabiliriz. İşte sanat eğitimi de belki de bu tür bir yaklaşımla mutluluğun yolunu gösterebilir.

KAYNAKÇA

Atan, A. 2003a, "Estetik ve Sanat", SBArD, Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, Mart Sayısı, s.115-137, Diyarbakır.

Atan, A. 2003b, "Güzel Sanat ve Toplum", SBArD, Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, Eylül Sayısı, s.267-273, Diyarbakır.

Aykut, A. (2012). Sanat Eğitiminde Estetik. Hayalperest Yayınevi, İst.

Bourdieu, P. (1987). Seçilmiş Metinler. Heretik Yayıncılık.

Dewey, J. (1934). Art As Experience. New York: Minton, Balch.

Eisner, E. W. (1991). The Enlightened Eye: Qualitative İnquiry and The Enhancement Of Educational Practice. New York: Macmillan.

Eisner, E. W. (1997). Educating Artistic Vision. New York: Macmillan. (First published 1972. Reprinted by the National Art Education Association). http// www. ebscohost.com adresinden 2 Temmuz 2006 tarihinde alınmıştır.

Eisner, E. W., & Ecker, D. (Eds.). (1966). Readings İn Art Education. Waltham, MA: St. Louis: CEMREL. http//www. ebscohost.com adresinden 2 Temmuz 2006 tarihinde alınmıştır.

Eisner, W, E. (1998). Does Experience İn The Arts Boost Academic Achievement?, Vol.72, No: 3. National Art Education Association. http//www. ebscohost.com adresinden 20 Mayıs 2006 tarihinde alınmıştır.

Erzen, J. (2011). Çoğul Estetik. Metis yayınları, Birinci Basım, İstanbul.

Fenner, D. E.W. (2000) . Aesthetic Experience and Aesthetic Analysis , Journal of Aesthetic Education, Volume 38, winter 2000, University of İllinois Pres. http//www. ebscohost.com adresinden 25 Mayıs 2006 tarihinde alınmıştır.

Csikszentmihalyi, M. (1997). Assessing Aesthetic Education: Measuring The Ability to "Ward Off Chaos." Arts Education Policy Review, 99(1), 33–38. http//www. ebscohost.com adresinden 6 Temmuz 2006 tarihinde alınmıştır.

Csikszentmihalyi, M. (2000). Notes on Art Museum Experiences. In R. Smith (Editor). Readings in Dicipline-Based Art Education. Reston, VA. USA: National Art Education Association. http//www. ebscohost.com adresinden 20 Mayıs 2006 tarihinde alınmıştır.

Ziss, A, (1984). Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik. İngilizce'den Çeviren: Yakup Şahan. İstanbul: De Yayınevi.

KARŞILIKLI KATKI AÇISINDAN GÜZEL SANATLAR VE ARKEOLOJİ

Yrd.Doç.Dr.Ayşe Okur
Öğr.Gör. Barış Bozok

ÖZET

Bu makale, Güzel Sanatlar ile Arkeoloji alanının ortak yönlerini tespit etmek ve birbirlerine sağlayabileceği katkıların neler olabileceğine yönelik nitel bir araştırmadan oluşmuştur. Arkeolojik kazılarda elde edilen çoğu eserin üretim süreci ile günümüz plastik sanat eserlerinin üretim süreci neredeyse aynıdır. Bu nedenle iki alanın ortak çalışabileceği noktaları tespit etmek önem arz etmektedir. Evren, Kütahya ili Çavdarhisar ilçesi'nde bulunan Aizanoi Antik Kenti kazı alanıdır. Kazı alanında gerçekleştirilen çalışmalar ve alandan uzmanlar ile yapılan görüşmeler neticesinde elde edilen bulguların yorumlanması ile getirilen öneriler bu makalenin konusudur. Özellikle, restorasyon ve konservasyonun inceleneceği makalenin konuyla ilgili yeni araştırmalara kapı aralaması umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Güzel Sanatlar, Arkeoloji, Restorasyon, Konservasyon

FINE ARTS AND ARCHEOLOGY IN TERMS OF MUTUAL CONTRIBUTION

ABSTRACT

This study involves qualitative research to specify common ways of Fine Arts and Archeology and their mutual contributions to each other. The production process of work acquired in the archeological excavation and that of the plastic work of arts today are almost the same. For that reason, it is important to determine the common points of these fields. Evren is an Aizanoi Ancient City excavation site found in the Province of Kütahya in the district of Çavdarhisar. The subject matter of this article is the suggestion through interpreting the findings founded as a result of the works conducted in the excavation site and interviews with field experts. It is expected that article examining the restoration and conservation will open new doors into new researches.

Key Words: Fine Arts, Archeology, Restoration, Conservation

GİRİŞ

Sanat değeri taşıyan kültür varlıklarının, gelecekte de varlıklarını sürdürebilmeleri için uygun koşullar altında korunmaları ve gerekiyorsa restore edilmeleri gerekmektedir. (Tozun,2009, s. III)

Disiplinler arası çalışmayı gerektiren konservasyon ve restorasyon çalışmalarında, plastik sanatlar disiplininin sağlayabileceği katkılarda göz önünde bulundurulmalıdır. Günümüzde plastik sanatlar üzerine eğitim veren Güzel Sanatlar Fakülteleri ile hangi ortak çalışmalar yapılabileceğine dair tespitler ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu bildiri, yapılan incelemeler, konunun uzmanlarına sorulan yarı yapılandırılmış açık uçlu sorular ile yapılan görüşmeler neticesinde ortaya çıkan, tespitler ve önerilerden oluşmaktadır. Konuyla ilgili yapılmış çalışmaları sorgulamak için değil, bir sanat eğitmeni olarak kendi bakışımızı ifade etmek için hazırlanan bu bildirinin, her iki alan içinde verimli sonuçlar ortaya koyacağı umulmaktadır. Buluntuların sanatsal değerlerinin ortak nokta olması nedeniyle, konu sadece plastik sanatlar ürünü olan buluntular için, restorasyon ve konservasyon çalışmaları ile sınırlandırılmıştır.

Arkeolojik kazılarda elde edilen çoğu eserin üretim süreci ile günümüz plastik sanat eserlerinin üretim süreci neredeyse aynıdır. Arkeolojik buluntu olarakta karşımıza çıkan mimari, resim, heykel, seramik, cam, mozaik, çini, halı, kilim, takı vb. eserlerin üretimi günümüzde de devam etmektedir. Bazı kolaylıklar sağlayan teknolojik alet ve malzemeler dışında ana tekniklerde çokta fazla değişim yoktur. Bu nedenle günümüz sanat eserlerini üreten sanatçılar, sanat eğitmenleri ve sanatçı adaylarınında konuya katkılarının olacağı bir gerçektir.

Restorasyon ile konservasyonun dünyada ve Türkiye'de ki tarihsel gelişimi, ortak paydada buluşma çabaları, ayrıca sorgulanması gereken bir çalışma konusudur. Bu konuyla ilgili yapılmış pekçok araştırma vardır. Biz buradaki ilkesel

yaklaşımları ve gelinen noktayı tartışmak yerine, yukarıda da bahsettiğimiz gibi günümüz sanat eserlerini üreten sanatçılar, sanat eğitmenleri ve sanatçı adaylarının konuya katkılarının neler olabileceğini ele aldık. Ama kısaca bazı bilgiler vermek gerekli diye düşünüyoruz.

Ülkemizde "taşınabilir kültür varlıklarının" konunun uzmanları tarafından korunması ve onarımına, bu bilim dalının hizmetine, desteğine ve bilgisine gereksinimi olanlar tarafından farklı biçimlerde yaklaşılmaktadır. Bu durum, konservasyon uygulamalarının bilimsel kimliğe kavuşmasının gecikmeli olarak gerçekleşmesine ve bu bilim dalının yöntem ve prensiplerinin yeterince tanıtlamamasına da bağlıdır. (Kökten,1999, s.17)

Kültür varlıklarının korunmasına dair çalışmalar Türkiye'de 19. Yüzyıl ortalarında başlamıştır. Günümüzde de devam etmekte olan çalışmalarda halen ortak paydada buluşulabildiği söylenemez. İlkesel olarak restorasyon ve konservasyon uygulamalarının nasıl olması, kimler tarafından yapılması gerektiği tartışılmaya devam etmektedir.

1846'da içerisi cephane ambarı olarak kullanılan Aya İrini, Tophane Müşiri Fethi Ahmet Paşa tarafından Eski Eser (Mecma-i Âsârı Atiha) ve Eski Silahların (Mecma-i Eslihâ -i Atika) toplandığı iki koleksiyonla müzeye dönüştürülmüştür. (Pasinli,1992, s.148). Daha sonra 1874'te "Asar-ı Atika Nizamnamesi" yürürlüğe girmiştir. Koruma ve onarım adına atılmış ciddi ilk adım olarak değerlendirilmektedir. Osman Hamdi Bey Müze-i Hümayun'un başına gelmesi ve 1883'te Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ni kurması ile eski eserlerin korunması adına önemli bir adım atmıştır.

Cumhuriyet dönemi ile birlikte ise konuyla ilgili gelişmeler batı dünyasınında ki uygulamaları kendine örnek almış, ilkesel yaklaşımları netleştirme çabaları ortaya çıkmıştır. 20 Mayıs 1946 tarihli 4895 sayılı kanunla UNECCO Sözleşmesini tanıyan Türkiye, eserlerin korunması adına yeni bir adım atmış ve 1951 tarihinde yürürlüğe giren 5805 sayılı "Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Teşkiline ve Vazifelerine Dair Kanun"la, günümüzde restorasyon ve onarım uygulamalarında uyulacak ilkeleri belirlemeye ışık tutacak kapıyı açmıştır. Daha sonra çıkarılan birçok kanun ve yönetmelikle konu hakkında birçok gelişme sağlanmış ve en son, 2004 yılında çıkarılan 5226 sayılı "Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ile Çeşitli Kanunlarda Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun" ile dünya normlarında bir sonuç elde edilmeye çalışılmıştır. Halen devam eden çalışmalar neticesinde çok yol alınmasına rağmen, ilkesel yaklaşımlardaki farklılıklar son bulmamış ve bunun sonucunda oluşan uygulama farklılıkları da devam etmiştir. Medyanın bütün kanallarında nerdeyse gün aşırı çıkan haberlerde de görülmektedir ki, restorasyon ve konservasyon uygulamalarına yönelik olumsuz eleştiriler haklı olarak devam etmektedir.

Sanat eseri topluma zengin bir görsel deneyim sunar ve bu deneyim eserin topluma kazandırdığı değer ile yakından ilişkilidir. Aynı zamanda sanat eseri tarihi bir nesnedir, belli koşullar sanatçıyı şekillendirirken objenin formunu da belirler. Bu noktada yapıtın önemi ve değeri onu estetiksel tarihin bir parçası haline getirir. Sanat tarihi bir bilim dalı olarak eseri, sahibini, eserin oluştuğu koşulları, dönemi, sanatçısının etkilendiği ve etkilediği kuşakları karşılaştırmalı olarak inceler. Sanat eserinin incelenmesi tarihsel bir yaklaşım ile yapılır ve tarihsel yaklaşımla bütünden nesneye doğru hareket edilir. Yapıtın yaratıcısının yaşadığı dönem, ekol, ustaları ve öğrencileri, onların yaklaşımları analiz edilir. Ayrıca ikonografik ve sembolik açılımlar da eserin anlaşılmasında etkili olduğu gibi, sanatçıyı destekleyen, sipariş veren, eser satın alan kesimin arzuları dikkate alınarak bunun sanatçıyı hangi yönde motive ettiği de önemsenir. Sanat geleneklerinin ve üslupsal değişimlerinin büyük ölçekte, geniş bir tarihsel perspektif içinde kavranması ve buna bağlı olarak sınıflandırılması sağlanır.(Dedeal, 2010, s.21-22) Restorasyon teknik bir operasyondur. Sanat eserinin materyaliyle ilgilidir. Eserin maddesel varlığını korumayı ve eskime sürecini mümkün olduğunca yavaslatmayı amaçlar. Ancak aynı

zamanda elestirel bir operasyondur. Eserin estetik ve tarihsel gerçeğini değerlendirmeyi gerektirir. (Kaptan,C. 2009, s.1)

Artık restorasyon bir 'bilim' dalıdır. Restoratörlük de sıklıkla cerrahlığa benzetilir. Bir cerrahın hastalara müdahale etmeden önce anatomi ve tıp konusunda tümüyle yeterli olması gerektiği gibi; bir restoratör de isinin tüm teknik ayrıntılarına, çalıstığı sanat alanındaki el yetisine ve gerekli sanat tarihi bilgisine sahip olmalıdır. Öyle ki bugün bir resim restoratörü, yapısal ve estetik restorasyon tekniklerini içeren bir atölye eğitiminin yanında; desen, restorasyon tarihi, teori ve kimya eğitimi de almalıdır. Yoksa eğitimsiz bir cerrahın hastasını öldürebileceği gibi, eğitimsiz bir restoratör de kültürel mirasa ait bir sanat eserinde geri dönüsü olmayan hasarlara neden olabilir .(Kaptan,C. 2009, s.21)

Bulunan eserlerin, ancak sanatsal üretim yapanlar tarafından algılanabilecek estetik bilimsel yönü gözardı edilmeden konu değerlendirilecek olursa; Bauhaus okulunun kullanım eşyalarında estetiği yakalamak için, sanatçılardan faydalanması gibi restorasyon ve konservasyonda da sanatçılardan faydalanmak gerekmektedir. Bir mühendisin ve tasarımcının birlikte çalışmasını ön gören bu yaklaşımın sonuçlarının başarılı olduğu, yadsınamaz bir gerçektir. Bu başarıda sanatçıların etkisini görmezden gelmek mümkün değildir.

İki kavramı hatırlamakta fayda var. Bunlar;

1-Konservasyon: Herhangi bir nesne ya da olguyu elden geldiği kadar bozulmadan, o andaki durumunda tutmaya denir. Nesne; mümkün olabilen en az değişimle saklanır. Amaç; çevre koşullarını kontrol altına alarak olabilecek yeni hasarları önlemek ve bozulma sürecini yavaşlatmaktır (Alsaç, 1992, s. 62).

2-Restorasyon: Malzemenin eksik parçalarını tamamlayarak orijinal halinden ayırt edilemeyecek bir onarım yapmaktır.

Restorasyon ve Konservasyon birbirini tamamlayan ancak birbirinden ayrı uzmanlık gerektiren meslek dallarıdır. Restorasyon ve Konservasyon eğitimleri temelde de birbirinden farklılıklar arz eder. Konservasyonda kimya temelli ve araştırma ağırlıklı bir eğitim söz konusu iken Restorasyon uygulama ağırlıklı pratiğe yönelik bir eğitim vermektedir. Ülkemizde hatalı olarak restorasyon ve konservasyon sözcükleri, genellikle aynı anlamı ifade etmek üzere kullanılmaktadır. (Küçük,1999, s.23)

Aizanoi Antik Kenti kazı alanında çalışma yapan arkeologlar, bakanlık temsilcileri ve kazı başkanlığı da yapmış öğretim üyeleri ile yapılan görüşmeler neticesinde, restorasyon ve konservasyon alanında ilkesel olarak çokça farklı anlayış olduğu, bunun yansımalarında da farklı restorasyon-konservasyon uygulamaları olduğu belirlenmiştir. Özellikle taş işçiliği gerektiren restorasyonların çoğunda alaylı ustaların veya farklı disiplinlerden insanların çalıştığı belirtilmiştir. Diğer buluntular diye adlandırabileceğimiz seramik, cam, metal, halı-kilim, mozaik, resim, heykel, çini vb. restorasyon ve konservasyonlarının ise restoratörler tarafından yapıldığı ifade edilmiştir. Yapılan onarımların yukarıda bahsettiğimiz farklı anlayışlardan kaynaklanan düşünceler dışında, estetik olarakta sorgulandığı bu görüşmeler neticesinde tespit edilmiştir.

Güzel Sanatlar Fakülteleri'nin değişik bölümlerinde görev yapan 10 öğretim elemanı ve 30 öğreci ile yapılan görüşmeler neticesinde ise; Restorasyon ve konservasyon ile ilgili yeterli bilgiye sahip olmadıklarını ama eserin üretim sürecini bildiklerini, bazı küçük değişiklikler hariç yine aynı tekniklerle üretim yaptıklarını ifade etmişlerdir. Yapılan restorasyon ve konservasyon örneklerinin gösterilmesinden sonra yapılan eleştiriler ile getirilen çözümler yine farklılıklar göstermiş, ama neticesinin estetik olarak daha iyi sonuçlar doğuracağı ifade edilmiştir.

Aizanoi Antik Kenti kazı alanından çıkan eserlerin restorasyon laboratuvarında yapılan tamlama çalışmaları incelenmiş, bazı parçalar üzerinde restoratör ve sanatçı ile deneysel tamlama uygulamaları yapılmıştır. Restorasyonda temel

ilkeler olarak sayabileceğimiz bilgileri aktaran restoratör, kendisinin tamlamayı nasıl yaptığını göstermiş ve aynı objenin sanatçı tarafından onarılmasını istemiştir. Malzeme ve teknik konusunda serbest olan sanatçı restorasyonun temel ilkelerinede uyarak, uygulamasını yapmıştır. Seramik buluntular üzerinde sanatçı tarafından yapılan tamlamaların, kullandığı malzeme ve tekniklerin restoratöre de yeni bir bilgi alanı eklediği gözlemlenmiştir. Daha önce yapılan uygulamaların üzerine sanatçının getirdiği estetik yaklaşım beğeni görmüş ve restorasyon ilkelerinin dışında olmadığı ifade edilmiştir. Uygulanan teknik ve kullanılan malzemeler sanatçının alanla ilgili olarak Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünde aldığı temel eğitim ve kalıp bilgilerine dayanmaktadır. Sanatçı üretimlerini hala aynı teniklerle ve aynı malzemeleri kullanarak yaptığınıda ifade etmiştir.

Ülkemizdeki restorasyon eğitimi dünyadaki örnekleri ile karşılaştırıldığında eğitim programlarının henüz tam oturmadığı ve bir branşlaşmanın olmadığı görülür. Tüm restorasyon eğitimi veren okullar özel yetenek sınavına gerek görmeden öğrenci alırlar. Halbuki restoratör sanat eserleri üzerinde uygulama yapan kişidir ve bu nedenle de özel bir yeteneğe sahip olması gerekir. Restorasyon eğitimi veren okulların tercih edilen bir okul olmaktan çok şans eseri gelinen bir okul haline gelmesi düşük puanlarla ve bu alanı tercih edecek öğrenci de belirli yetenekleri arayan eğitim kurumları olmasından kaynaklanmaktadır. (Küçük,1999, s.26)

Hassas bir çalışmayı gerektiren eser üretimi için gereken teknik bilgi ile el becerisinin, restorasyon ve konservasyon için de gerekliliği tartışılamaz bir gerçektir. Oysa ki halihazırda restorasyon ve konservasyon bölümlerine öğrenci alımında birkaç bölüm hariç bu beceri ölçülmemekte, LYS puanı ile öğrenci alımı yapılmaktadır. Bu bölümler, genelde 2 yıllık eğitim vermekte ve mimari restorasyon alanında yoğunlaşmaktadır.

Sayıları 70'i bulan, 4 yıl eğitim veren, özel ve devlet üniversitelerinde ki Güzel Sanatlar Fakültelerinde ise restorasyon ve konservasyonla ilgili bölüm sayısı oldukça azdır. Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü olan Gazi Üniversitesi ve Batman Üniversitesi'nde ise yine puanla alım yapılmaktadır. Eğitim programlarında restorasyon ve konservasyon dersi barındıran diğer bölümler ise geleneksel sanatlar olarak adlandırılan alanda yoğunlaşmıştır. Oysa ki Güzel Sanatlar Fakülteleri'nde bulunan Resim, Heykel, Seramik, Cam vb. diğer bölümlerin çoğunda konuyla ilgili eğitim verilmemektedir.

Ülkemizin tarihi eser birikimi, çeşitliliği ve yoğunluğu düşünüldüğünde, esaslı bir bilgi birikimine, iyi örgütlenmiş, restorasyon eğitimi almış bir uzman kadrosuna ve araştırma kurumlarına ihtiyacı olduğu açıkça görülmektedir. Bu nedenle de restorasyon eğitiminden geçmiş kişilerin diplomalarının yasal bir anlamının ve geçerliliğinin olması gerekir. Bir mesleğin eğitimle kazanıldığı ve zamanla 'kendiliğinden oluşan' bir kavram olmadığı iyi bilinmelidir. (Tozun,2009, s. 137).

SONUÇ

Ülkemizde devam eden karmaşanın sonlandırılmasına yönelik çalışmalar ivedi bir şekilde yapılmalı, restorasyon ve konservasyon ile ilgili tüm disiplinlerin katılacağı, fikir üreteceği platformlar oluşturulmalıdır. Herkesin farklı yaklaşımlar savunduğu yapı yerine ulusal bir anlayış geliştirilerek, eğitim programıda buna göre hazırlanmalıdır. Farklı ülkelerin restorasyon ve konservasyon eğitimlerini almış olan uzmanların ortak noktada buluşması elbette beklenmemelidir. Dolayısı ile kendi ulusal restorasyon ve konservasyon ilkelerimizi derhal belirlemeli ve yapılan uygulamalara bir standart getirmeliyiz.

Konuyla ilgili eğitim kurumları öğrenci alırken, yukarıda da bahsettiğimiz gibi bir zorunluluk olan beceriyi gözardı etmemeli ve mutlaka özel yetenek sınavı yaparak öğrenci seçmelidir. Halihazırda yetenek sınavı ile alınmış Güzel Sanatlar öğrencilerinin yeteneklerinin değerlendirilmesi ve buna uygun eğitim programı geliştirmek

öncelikli arayışlarımızdan biri olamalıdır. Restorasyon ve konservasyonda şu an için bahsedemeyeceğimiz ama bu bölümlerde zaten var olan branşlaşma, ihtiyaç duyduğumuz insan kaynağını bize sağlamaktadır. Üreticisi olduğu eserlerin onarımında yapacak şekilde eğitilmeleri, restorasyon ve konservasyonda başarı açısından daha olası bir seçenektir. Şu an için öncelik arz eden öneriler aşağıdadır.

- Güzel Sanatlar Fakültelerinin ilgili bölümlerine konulacak restorasyon ve konservasyon dersleri ile yan dal yapabilme imkanının oluşturulması
- Diplomalarında gerekli derslerin alındığının belirtilmesi
- Kadro tanımlarının yapılması
- Restorasyon ve konservasyon bölümlerinin 4 yıllık eğitim vermesi ve öğrenci alımlarında muhakkak yetenek sınavı yapılması
- Yüksek lisans düzeyinde eğitim veren restorasyon ve konservasyonla ilgili bölümlere, Güzel Sanatlar Fakültesi öğrenci kontenjanı ayrılması
- Güzel Sanatlar öğrencilerinin ve restorasyon öğrencilerinin branş bazında karşılıklı olarak uygulama stajı yapması
- Restorasyon ve konservasyon konusunda eğitim veren yüksek öğretim kurumlarının, programlarının yeniden ele alınması

KAYNAKLAR

ALSAÇ, Ü. (1992). Türkiye'de Restorasyon. İstanbul: İletişim Yayınları.

DEDEAL,H. (2010) ''Teknik Sanat Tarihi: Sanat ESseri İncelemelerine Disiplinlerarası Yaklaşım'' Sanat Tarihi Yıllığı Sayı 22, Yıl 2010, S:21-37

KAPTAN,C. (2009) ''Tuval Resmi Restorasyonunda Yanlış Uygulamalar Ve Önermeler'' Yayınlanmış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Estitüsü Resim Anasanat Dalı https://tez.yok.gov.tr/

KÜÇÜK,C. (1999) ''1.Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu Ve Restorasyonu Kolokyumu''Ankara Üniversitesi Başkent Meslek Yüksekokulu Restorasyon ve Konservasyon Programı Ankara

KÖKTEN,H. (1999) ''1.Ulusal Taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu Ve Restorasyonu Kolokyumu''Ankara Üniversitesi Başkent Meslek Yüksekokulu Restorasyon ve Konservasyon Programı Ankara

PASİNLİ, A. (1992) "Osman Hamdi Bey'in Müzecilik Yönü ve İstanbul ArkeolojiMüzeleri", 1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler, 2-5 Ekim 1990,Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

TOZUN, H. (2009) ''Güzel Sanatlar Fakültelerinde Geleneksel Tekstil Ürünlerinin Konservasyon ve Retorasyonu İle İlgili Derslerin Program ve Uygulama Açısından İncelenmesi '' Yayınlanmış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-iş Öğretmenliği Bilim Dalı. https://tez.yok.gov.tr/

İKONOGRAFİ VE İKONOLOJİ YÖNTEMİ İLE CEMAL TOLLU' NUN "ÇOBAN VE TİFTİK KEÇİLERİ" İSİMLİ ESERİNİN ANALİZİ

Arş.Gör. Deniz Özeski
Doç. Necla Çoşkun

ÖZET

Bu araştırmada Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunan Cemal Tollu' nun, yaşadığı toplumun ve çağın bir göstergesi olan eserlerinin içinde barındırdığı anlam katmanları "Çoban ve Tiftik Keçileri" isimli resmi merkeze alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Bunun için Erwin Panofsky' nin bir sanat tarihi yöntemi olan ikonografi ve ikonoloji yönteminden yararlanılmıştır. Araştırmanın sanatın temel disiplin alanlarından sanat tarihi ve sanat eleştirisi alanlarının işbirliği içinde kullanılmasının sonucunda genel olarak sanatçılar ve eserleri özel olarak Cemal Tollu ve eserleri hakkında farklı bakış açıları geliştirme, eleştirel düşünme ve yorumlama sürecine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Panofsky yöntemini 3 aşamada tasarlamıştır: ilki ön- ikonografik inceleme, ikincisi ikonografik çözümleme, sonuncusu ikonolojik tanımlamadır. Ön-ikonografik inceleme sonucunda Tollu'nun resimlerindeki figürlerin ve mekanın soyutlanmış bir resim diliyle ifade edildiği söylenebilir. Fakat günlük yaşamdaki biçimlerden tamamen kopuk formlar olmadıkları için görsel olarak adlandırılabilecek durumdadırlar. İkonografik çözümleme aşamasında ise günlük yaşamdan kesitlerin yer aldığı bu resimlerde evrensel bir insanlık halinden ziyade belli bir kültürel yapının yani Anadolu kültürüne ait kodların okunabildiği ifade edilebilir. Son aşamada yani ikonolojik tanımlamada ise bu kültürel bağlam, sanatçının batıda aldığı sanat eğitiminin kazandırmış olduğu sanat anlayışıyla harmanlanarak görselleştirilmiş denilebilir. Bir başka deyişle Anadolu'ya özgü figür ve peyzaj bütünlüğünden oluşan Anadolu motiflerini çağdaş bir biçim diliyle yansıttığı görülebilmektedir. Sonuç olarak sanat eserlerinin hatta çağdaş sanat çalışmalarının eser analiz yöntemleri ya da günümüzdeki görsel kültür çalışmalarında olduğu gibi disiplinlerarası yöntemlerle analizlerinin yapılması sanat ya da sanat eğitimi alanıyla ilgili bireylere farklı bakış açıları, eleştirel düşünce ve yorumlama becerileri kazandırılmasında ayrıca sanat uygulamalarında nitelikli çalışmalar oluşturabilmelerine katkı sağlayabilir.

Anahtar Kelimeler: Cemal Tollu, Eser Analizi, Erwin Panofsky, İkonografi, İkonoloji

CEMAL (SAİT) TOLLU VE D GRUBU

Sanatçı yaşadığı dönemin özelliklerini yansıtan bir ayna gibidir. Bu nedenle ilk bölümde Cemal Tollu' nun yaşamı, içinde bulunduğu dönem ve tarihsel geçmişi üzerinde durmak aynı zamanda Tollu' nun sanatı hakkında bilgi sahibi olmamız ve onu daha iyi anlamamız açısından önemlidir. İkinci bölümde ise sanatçının sanat anlayışı üzerine diğer sanatçıların yorumları ve kendi pencerelerinden bakış açılarına yer verilmiştir. Son bölümde ise Erwin Panofsky' nin İkonografi ve İkonoloji yöntemi ile Cemal Tollu' nun "Çoban ve Tiftik Keçileri" isimli eseri incelenmeye çalışılmıştır.

Cemal Tollu D Grubunun ve Türk Resim Sanatının en önemli temsilcilerin biridir. Tollu,

1899 yılında İstanbul' da doğmuştur. İlk ve ortaöğrenimini tamamladıktan sonra sanat öğrenimini Sanayi-i Nefise Mektebi' nde savaş öncesi ve sonrası olarak iki dönemde yapmış ve bu öğrenimini pekiştirmek için Paris' e giderek Andre Lhote ve Fernand Leger özel akademilerine devam etmiştir. İkinci dünya savaşına yakın yıllarda Münih' teki Hoffman Atölye' sinde çalışmıştır (Ertürk, 2012, s. 82).

1932' de Avrupa' da aldığı eğitimden sonra ülkesine dönen Tollu yazıları ve kendine özgü kişiliği ile ön plana çıkmıştır. Erzincan' da 3 yıl öğretmenlik yapan Tollu 1935' de Ankara Arkeoloji Müzesi Müdür yardımcılığına getirilmiş ve başkentin plastik sanatlar ortamında etkin bir duruma gelmiştir (Büyükişleyen, 1991, s. 49).

1933 yılının Temmuz ayında evvelce sanatçı birliklerinin karma sergilerine katılmış olan biri heykeltıraş, beşi ressam, altı sanatçı. Zeki Faik

İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, D grubu adını verdikleri yeni bir sanatçı birliği kurmuşlar ve ilk sergilerini Beyoğlu' ndaki Narmanlı Yurdu' nun altındaki Mimoza adlı şapkacı dükkânında açmışlardır (Tansuğ, 1993, s. 179).

Çeşitli dergilerde yazılar yazan Cemal Tollu düşünce ve fikirlerini halk ile paylaşma fırsatı buluyor aynı zamanda halkın sanata bakış açısına etki etmeye çalışıyordu. Türkiye' deki plastik sanatlar ortamında dönemin heyecan veren dergi ve günlük gazetelerinde yazılar yazmıştır. "Ar" ve "Ülkü" dergilerinde yazdığı yazılar onun aydın, eğitici, sanatçı kişiliğinin göstergesi olup, görüş ve fikirlerinin halk ile buluşmasını sağlamıştır. (Büyükişleyen, 1991, s. 49).

Adnan Çoker D Grubu' na yönelik yapılan eleştirilere karşı şunları söylemiştir:

D Grubu söz konusu olduğunda mesleğin kutsallığına inanmış ve yeni Türkiye Cumhuriyeti' nin gelişimine inançla bağlı bir grup düşünülmelidir. Bu inanç ve bağdan soyutlamak onun gerçek portresini yakalayamamak demektir. Gerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, gerekse D Grubu Yeni Türkiye Cumhuriyeti' yle ruhsal bütünlük içindedir. Çağdaş, düşünsel, yapısal (Çoker, 1996, s. 13).

Türkiye Cumhuriyeti' nin bu ruhsal bütünlüğü içinde, Türk Resim Sanatına büyük katkılarda bulunan Tollu 26 Temmuz 1968 yılında yaşama veda etmiştir. Gerek D Grubu ile birlikte, gerek öncesi ve sonrasında yapmış olduğu çalışmalarla eserleri, yazıları, düşünce ve fikirleriyle Türk Resim Sanatına önemli katkılarda bulunmuştur.

CEMAL TOLLU' NUN ESERLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Cumhuriyetin kuruluşunu takip eden ilk 10 yıl ve sonrası Türk resim ve heykel sanatının batı sanatı ile daha çok etkileşime girdiği, eğitim kurumlarının modernleştiği üniversite reformunun eski medrese eğitim sisteminin yerini aldığı yıllar olarak önemlidir (Tansuğ, 1993, s. 179). Bu yıllarda aktif olarak sanat yapma çabası içine giren gruplardan birisi de D Grubu' dur. "Türk resim ve heykel sanatının dördüncü topluluğu olan D Grubu kübizmin ve soyut sanatın genel kabul görmesine eğilimli sanatçılardan oluşmuştu" (Başkan, 1991, s. 2). Cemal Tollu' nun eserlerinde de bu izlere rastlanmaktadır.

Tollu' nun ilk boyaları özellikle çok sevdiği hocası Gromaire' in, biraz Lhote' un etkilerini taşır. Desenlerinin çoğunda Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi' ye hocalık etmiş olan Hoffman' ın köşeli sert çiziş tarzı da sezilirdi. Boyalarında özellikle beğenilen, değer, renklerin, tatlı grilerin ölçülü valörlerinin yardımları ile zengin renk senfonileri idi (Berk, 1972, s. 31).

Yurtdışında giden birçok ressam gibi Cemal Tollu' da eğitim aldığı hocalarından etkilenmiş ve kübist anlayış çerçevesinde Anadolu toplumunun yaşantısını başarılı bir dil ile ortaya koymuştur. Almış olduğu eğitimi kendine özel üslubu ile birleştirerek farklı çalışmalar meydana getirmiştir. Onun bu üslubu peyzaj ve figüratif resimlerinde belirgin olarak ortaya çıkmıştır. Adnan Çoker, Cemal Tollu' nun peyzaj resimlerindeki genel vurgu ve farklılığı şu cümlelerle anlatmaktadır.

> *"Ele aldığı figür ya da figür gruplarının çevresini ve fonunu oluşturan peyzaj, figürlere paralellik kurmuş ve onlarla bütünleşmiştir. Burada dağlar, ağaçlar, evler ve benzerleri birer kompozisyon elemanı gibi rol alırlar. Pasif değil aktif duruma da gelebilirler. Tollu' ya göre örneğin bir "bulut", uçucu değil, espasta kalıcı bir yapı elemanıdır. "Bulut" ayrıca sanatçının yapıtları üzerinde araştırma yapanlara, yapıtlarındaki değişimi, gelişimi ele veren ve tarihsiz yapıtlarının yıl saptamalarını sağlayan ilginç bir eleman olacaktır. Dağları ise zaman zaman Cezanne' nın St. Victoire dağı ile uzaktan konusal akrabadırlar ama daha çok Anadolu dağları ile diyalog halindedirler* (Çoker, 1996, s. 14).

Cemal Tollu, kübist modleli, hacimli, yöresel konulu resimlerinden düz yüzeylerin hakim olduğu

bir resim anlayışına yönelmiştir. (Turani, 1984, s. 11). Tollu Anadolu' ya özgü motiflere yer verdiği resimlerde kübizm yapma amacından çok kübizmi çalışmalarında bir araç, anlatımsal ifade olarak kullanmıştır. Türk toplumuna ve kültürüne ait olan unsurları kendi tarzı ile birleştirerek resmetmiştir. Ankara' da Arkeoloji Müzesi' ne müdür yardımcısı olarak atanmasıyla birlikte müzede bulunan Eti ve Mezopotamya kültürüne ait eserleri inceleme fırsatı bulmuş, bu eserleri kendi tarzı ve yurtdışından aldığı eğitim ile yorumlayarak çalışmalarına yansıtmıştır (Özsezgin, 2005, s. 13).

Nurullah Berk, Tollu' nun retrospektif sergisinden sonra şu sözleri söylemiştir:

> *"Cemal Tollu' nun kübist anlayışının geometrik şematizminden Eti sanatının kunt, geniş kütleli tekniğine geçişi bugünün Türk sanatı içinde önemle üstünde durulacak bir olaydır. Eti alçak, kabartmalarında ve heykellerinde beliren stil özelliğini inceleyip onu resim planına aktarabilmek Tollu için bir başarı olmuştur.*" (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 58).

İKONOGRAFİK VE İKONOLOJİK ÇÖZÜMLEME

Resim 1: Çoban ve Tiftik Keçileri, 1955, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 90,5 x 121 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Çoker, 1996, s. 152).

Cemal Tollu' nun "Çoban ve Tiftik Keçileri" isimli eseri bir bakıma Picasso' nun "Guernica" isimli eserindeki gibi birçok ön çalışma ve eskiz ile oluşturmuştur. "Anadolu Çobanları" ve kâğıt üzerine füzen ile yaptığı "Çoban ve Tiftik Keçileri" bu çalışmalardan sadece bir kaçıdır. Bu da bize sanatçının önem verdiği ve üzerinde yoğun olarak çalıştığı bir eser olduğunu göstermektedir. İçinde bulunduğu çağın izlerini de taşıyan bu önemli eserin Erwin Panofsky' nin ikonografi ve ikonoloji yöntemi ile incelenmesi eserinin değerinin anlaşılmasında katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Erwin Panofsky sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan ikonografi ve ikonoloji yöntemini 20. yüzyılın ilk yarısında yaptığı araştırmalar sonucunda oluşturmuştur. Panofsky yöntemini birincil (doğal konu), ikincil (danışıklı konu) ve son olarak içsel anlam (içerik) olmak üzere 3 bölüme ayırmıştır.

Birincil ya da doğal konu biri olgusal, diğeri anlatımsal olmak üzere iki alt gruba ayrılır. Bu salt biçimlerin benzetilmesi ile algılanır: Yani belli çizgi ve renk oluşumlarının ya da belli bir özgünlükte biçimlenmiş bronz ve taş kütlelerinin insan, hayvan, bitki, ev gereçleri vb. gibi doğal nesnelere benzetilmesiyle; bunların karşılıklı ilişkilerinin olay olarak tanımlanmasıyla; bir duruş ya da davranışın hüznü, bir iç mekanın evcil ve sakin havası gibi anlatımcı niteliklerin algılanması ile öğrenilir (Panofsky, 1995, s. 27).

Sanatçının "Çoban ve Tiftik Keçileri" isimli çalışmasına bu açıdan baktığımızda ilk dikkatimizi çeken insan ve hayvan motifleridir. Resmin ortasındaki erkek figürünün vücudunu tamamen örten giyside beyazın ağırlıklı olduğu pastel tonlar hâkimdir ve elinde ince bir değnek olduğu görülmektedir. Erkeğin sağ tarafında ise koyu yeşil renk elbise giymiş kadın figürü yer almaktadır. Başında bir örtü ile resmedilmediği ve saçlarının örgülü olduğu söylenebilir. Ayrıca kadın figürünün elbisesindeki zikzak detaylar dikkat çekmektedir. Elinde bir nesne tuttuğu anlaşılan kadın figürü erkeğe göre açık tenli ve koyu saçlıdır. Burada açık ve koyu değerlerle bir karşıtlık oluşturulmuştur. Üç tane keçi figürü bulunmaktadır. İki keçinin yönü sağa, arka taraf da ki keçinin yönü sola bakmaktadır. Keçiler sarı, beyaz ve yeşil renklerin tonlarından oluşan uyumlu bir armoniyle ifade edilmiştir. Beyaz, sarı, gri, yeşil ve kırmızı tonların hakim olduğu resmin genelinde geometrik ve köşeli formlardan oluşmuş kübist bir anlayışın

benimsendiği söylenebilir. Figürlerin belli konturlarla belirgin hale getirildiği görülmektedir. Resmin kurgusu düşünüldüğünde her bir öğenin, rengin, biçimin belli bir resimsel kaygı güdülerek ele alındığı fark edilmektedir. Resimde hem hayvan hem de insan figürleri yürür pozisyonda gösterilseler de ifadesel olarak durağan, sakin, dingin bir anı yansıttığı görülmektedir.

Turgut Zaim' in resimleri Anadolu' dan kesitleri ve gündelik yaşamı anlatması bakımında konu olarak Tollu ile benzerlik göstermektedir. Bunun yanı sıra her iki sanatçının da detaydan uzak yalın ve sade bir biçim dili kullanması ortak noktalarıdır. Tollu' nun biçim dili soyutlamaya giderken Zaim' de böyle bir etki göremeyiz. Buna karşın Zaim' in çalışmalarında canlı renkler hakimken Tollu' nun resimlerinde ise gri, pastel renkler ön plandadır. Tollu' nun resimlerindeki yapısal özelliklere karşın Zaim' in resimlerinde daha canlı, yaşayan bir Anadolu ifade edilmiştir denilebilir.

Bu aşamadan sonra ikincil ya da danışıklı konu, ikonografik çözümleme aşaması gelmektedir.

Genel anlamıyla "biçime karşı içerik" ten söz ettiğimizde, esas olarak ikincil ya da uzlaşımsal konu alanını, yani sanatsal motiflerle, anlatılmış birincil ya da doğal konunun alanına karşıt olarak, imgeler, öyküler ve alegorilerle dile getirilmiş belirli temalar ya da kavramlar dünyasını algılamaktayız (Panofsky, 1995, s. 29).

Bu açıdan bakıldığında "Çoban ve Tiftik Keçileri" resminde kimlik özelliklerini yansıtan figür ve motiflerin yer aldığı söylenebilir. Kompozisyonda geleneksel Türk toplumuna ait figürler bulunmaktadır. Resim Anadolu' nun gündelik yaşantısından bir kesit olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemdeki Türk toplumu düşünüldüğünde geçim kaynağının tarım ve hayvancılık olduğu ifade edilebilir. Buna bağlı olarak resimdeki erkek figürünün üzerindeki giysinin kepenek, kendisinin de çoban olduğunu düşünülebilir. Kadın figürünün elinde tuttuğu nesnenin ne olduğu tam olarak anlaşılamamasına rağmen ellerinin duruş şeklinden dolayı bunun keçilerin yününü sararak ip yapmak için kullanılan bir eğirtmeç olduğu söylenebilir. Kadın figürünün elbisesinin eteğinin uçlarındaki zikzak motiflerin Anadolu' ya özgü soyutlanmış motifler olduğu ifade edilebilir. Resimde hayvancılıkla geçimini sağladığını tahmin ettiğimiz genç bir çift bulunmaktadır. Kentsel yaşamın henüz ön planda olmadığı daha çok kırsal kesimin yaşamına ilişkin bir bakış açısı sanatçı tarafından aktarılmıştır.

Tiftik keçilerinin ise Ankara ve çevresinde yoğun olarak bulunması resmin hangi coğrafyaya ait olduğu konusunda ipuçları vermektedir. Mekân ile ilgili belirgin nesne bulunmadığı için sarı tonların tarla veya ekini, kahverengi tonların ise toprağı temsil ettiği söylenebilir.

Tollu' nun resimleri Nuri Abaç' ın resimleri ile karşılaştırıldığında, Abaç' ın resimlerinde Anadolu' ya özgü bazı özelliklerin, günlük hayatın masalsı bir anlatımı ile ifade edildiği, Tollu' nun resimlerinin ise günlük hayatın gerçekliklerini aktardığı görülmektedir. Biçimsel olarak bakıldığında Abaç' ın resimlerinde kalabalık figür gruplarının detaylı bir şekilde ele alındığı kompozisyonlar göze çarpmaktadır. Tollu' nun resimleri ise geniş modleli geometrik şekillerden oluşmaktadır. Ayrıca Abaç' ın resimleri minyatür etkisi ve nakış izleri taşırken Tollu' nun daha sade bir dil kullandığı söylenebilir.

İkonografik çözümleme aşamasından sonra son aşama olan ikonolojik tanımlama aşamasına gelindiğinde eserlerin içsel anlamları sorgulanır.

İçsel anlam ya da içerik, bir ulusun bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da felsefi inancın temel tutumunu açıklayan- ve bir kişilik tarafından nitelendirilmiş bir yapıtta yoğunlaştırılmış olan ilkelerin soruşturulması ile kavranır (Panofsky, 1995: 30). Bir sanat yapıtının ikonolojik çözümlemesi, bu yapıtı aynı zamanda yaratıldığı çağın, kültürünü ve dünya görüşünü, sanatçının kişiliğini yansıtan bir belge haline de getirmektedir. Bu aşama Panofsky' nin en üst aşamasıdır. (Panofsky, 1995, s. 13).

İkonografik anlamdaki resmin hikayesi içsel anlamla bağlantılıdır. Resimde erkek figürünün yanında bayan figürünün olması kadın ve erkek arasındaki iş bölümü ve dayanışmayı vurguladığı düşünülebilir. Bu durum kadın ve erkeğin görev ve sorumluluklarının eşit, bunun yanı sıra birlik ve

beraberlik içinde oldukları izlenimini oluşmaktadır. Resmin kurgusuna bakıldığında kadın figürünün formunun erkek figürüyle kapatılmadığı, böylece resimde kadın figürünün de kompozisyonda etkisinin güçlendirildiği görülmektedir. Bu durum, resmin yapıldığı dönem özelliklerine bakıldığında, Cumhuriyet ile birlikte kadına verilen değer ve önemin artması, kadının ön planda olması ile ilişkilendirilebilir.

Türk resminde Anadolu teması sanatçıların vazgeçilmez konularından olmuştur ve her sanatçı farklı bakış açıları ve anlatım biçimleriyle bunu yansıtmaya çalışmıştır. Bunlardan biri de Neşet Günal' dır. Günal' ın resimlerinde Anadolu' daki yoksul, zor durumda olan halkın günlük hayatından konular hakimdir. Günal' ın resimlerinde gerçekçilikle beraber figürlerdeki duygusallık ön plandadır. Yüzlerdeki ifadeler belirgin bir şekilde resmedilmiştir. Biçim özellikleri olarak Günal' ın resimlerinde derinlik ya da hacimsel etkiler önemsenir. Tollu' nun resimlerinde ise yapısal özellikleri belirgin geometrik formlar bulunmaktadır. Ayrıca Tollu figürlerin duygusal ifadelerini aktarma konusunda bir kaygı taşımamaktadır, kaygısı daha çok resimsel kurgu üzerinedir. Bu açıdan bakıldığında yaşanılan dönem kadar bireysellikde çalışmaların ortak ve ayrılan noktalarını belirlemede önemli bir unsurdur.

SONUÇLAR

Bu araştırmada Cemal Tollu' nun "Çoban ve Tiftik Keçileri" isimli eseri Erwin Panofsky' nin İkonografik ve İkonolojik çözümleme yöntemi ile incelenmiştir. Birinci aşamada resmin biçimsel ve ifadesel anlamı, ikinci aşamada uzlaşımsal anlam ve son aşamada ise içsel anlamı üzerinde durulmuştur. Türk resminde önemli bir yere sahip olan Tollu' nun resimlerinin anlam derinliğine inilmeye çalışılmıştır. Bu inceleme sonucunda sanatçının, yaşadığı dönemin toplumsal konularını resimlerine aktardığı görülmektedir. Tollu' nun "Çoban ve Tiftik Keçileri" isimli eseri dönemin ve toplumun özelliklerini yansıtan bir belge niteliğinde olduğu ifade edilebilir. Sanatsal kodların anlamları kültüre ait özellikleri barındırmaktadır. Bu nedenle sanatçının "Alfabe Okuyan Köylüler" ,"Hatay' da Portakal Bahçesi" , "Toprak Ana" ve "Pamuk Toplayanlar" resimleri de kültüre ait kodları içeren başlıca çalışmalarındandır. Sanatçının batıdan aldığı eğitimi yerel değerlerle harmanlayarak kendine özgü bir resim diline dönüştürdüğü görülmektedir.

Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunan Cemal Tollu ve diğer Türk sanatçılar hakkında daha fazla bilimsel çalışma yapılması bu sanatçıların ve eserlerinin hak ettiği önemi ve yeri edinmelerinde katkı sağlayabilir. Ayrıca, görsel kültür incelemelerinde olduğu gibi, disiplinlerarası yöntemlerle eser analizlerinin yapılması sanat eğitimi alanıyla ilgili bireylere farklı bakış açıları, eleştirel düşünce, yorumlama becerileri kazandırılmasında ve sanat uygulamalarında nitelikli çalışmalar oluşturabilmelerine katkı sağlayabilir.

KAYNAKÇA

Başkan, S. (1991). Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları. (1. Basım). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Berk, N. (1972). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. (1. basım). İstanbul: Akbank Yayınları.

Berk, N., Özsezgin, K. (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi. (3. basım). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Büyükişleyen, Z. (1991). Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar. (1. Basım). Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.

Çoker, A. (1996). Cemal Tollu. (1. basım). İstanbul: Galeri B Yayınları.

Ertürk, Y. (2012). Bursa ve Resim Sanatı Tarihi. (1. basım). Bursa: Nilüfer Akkılıç Kütüphanesi Yayınları.

Özsezgin, K. (2005). Cemal Tollu: Retrospektif. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık A.Ş.

Panofsky, E. (1995). İkonografi ve İkonoloji. (Çeviren: Akyürek, E.). (1. basım). İstanbul: AFA Yayıncılık.

Tansuğ, S. (1993). Çağdaş Türk Sanatı. (3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Turani, A. (1984). Türk Resim Sanatı. (2. basım). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

SANATTA GELENEK VARMIDIR?

Yrd.Doç. Evren Kavukçu

Sanatta geleneğin sorgulanması her daima süregelen bir sorun olmuştur.Sanatta gelenek var mıdır? Ya da sanatın geleneksel ve yenilikçi tavrı üzerine çözümlemeler nedir yeterlimidir ? Bu iki kavram sanat tarihinde hep sorgulanmış, sanatçılar tarafından farklı ele alınmıştır.

1789 Fransız Devrimi ile başlayan geleneğe karşı özgürlük kavramı hem siyaset hem sanat hemde edebiyatı etkisi altına almıştır. Bu süreçte Fransız devrimi sırasında, sanatın otoriteye karşı direnen ve giderek bireyselleşen yenilikçi bir tavır takındığı sanat anlayışından söz edebiliriz. Bu süreçin sonucunda XIX. yy'da ortaya çıkan sanat akım ve hareketlerinin bir çoğunun, gelenek karşıtı tavır ve yenilikçi söylemlerle ortaya çıktıkları görülmektedir. Birçok avangard sanat hareketi, geleneği reddederek yenilik manifestoları ile ortaya çıkmışlardır. Yeninin var olabilmesi için geleneği yok etmek gerekliliği ile karşı tavır sergilemektedirler. Bu bağlamda I. Dönem Avangard diye adlandırabileceğimiz Courbet ve Manet, düşünce bazında geleneksel sanat yaklaşımına karşılık, yenilik düşüncesini savunmuşlardır. Courbet, sanatçının toplum içindeki sorunları ve yaşadığı yabancılaşma sorunu üzerine avangard bir tavır sergilemiştir. Courbet ve Manet, tüm gelenekleri yıkmak yerine yenilikçi bir sanatın varlığını işaret ederler. II. Dönem Avangard diye adlandırabileceğimiz sanatçılar ve akımlar ise geleneği tamamen yıkması ve anti-sanat tavırlarıyla yenilikçi söylemler gerçekleştirmişlerdir. Özellikle bu dönemdeki en baskın sanatçı Duchamp'ın geleneği tamamen yıkması dikkate değerdir. Duchamp'ın bir nesne olmaksızın bir sanat yapıtının gerçekleştirebileceği düşüncesi ile tüm geleneksel sanat sınıflandırmalarının dışında, önünde ve üstünde bir yaratıcı düşüncenin hakim olduğunu dile getirmiştir.

Sanat her ne kadar geleneksel tavırlardan beslense de hep yenilik peşindedir. Sanat bir zincirin halkası bağlamında kendinden önceki dönemlerden etkilenmiş ya da reddetmesi ile hep yenilik peşinde sürekli devinim içinde olmuştur. Bu durum sanatın doğasında olması gereken en önemli dinamiktir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Gelenek, Avangard, Yenilik, Modern sanat

IS THERE TRADITION IN ART?

Inquisition of tradition in art has always been an ongoing question. Is there tradition in art? Or how many analyses are there on traditional and innovative attitude of art? These two concepts have always been questioned in art history and analyzed in different perspectives by the artists.

The concept of freedom against tradition which started with 1789 French Revolution influenced both politics and art and literature. In this process, during French Revolution, we can talk about a sense of art in which art resists against authority and adopts an innovative attitude which infividualizes day by day. At the end of this process it is seen that most of the art movements and actions which emerged in XIX century has emerged with anti-traditional attitude and innovative discourses. Many avant-garde art movement rejects traditional and emerged with innovation manifesto. They display reaction with the necessity of destroying traditional in order to survive the new. In this sense, Courbet and Manet whom we can name as I. Period Avant-garde defended innovation against traditional art approach in the sense of thought. Courbet has displayed an avant-garde attiude for problems of artists within society and the problem of alienation. Courbet and Manet point out to an innovation art instead of demolishing all traditions. Artists and movements which we can name as II. Period Avant-garde have demolished tradition completely and made innovative discourses with anti-artistic attitude. It is remarkable that Duchamp, the most dominant artist in this period, has demolished tradition completely. With the thought that piece of art can be formed without an object, Duchamp has stated the existence of a creative thought out of, in front of and above all traditional artistics restrictions.

Although art is fed on traditional attitudes, it is always in search for innovation. As the rings of the chain, art has been influenced from previous

periods and always been in search for innovation through rejection. This is the most important dynamic which should exist in the nature of art.

Key words: Art, Tradition, Avant-garde, İnnovative, Modern art

GİRİŞ

Sanatta geleneğin sorgulanması her daim süregelen bir sorun olmuştur. Sanatta gelenek var mıdır? Ya da sanatın geleneksel ve yenilikçi tavrı üzerine çözümlemeler nedir ve yeterlidir? Bu iki kavram sanat tarihinde hep sorgulanmış, sanatçılar tarafından farklı ele alınmıştır. Belki de öncelikli olarak sormamız gereken soruların başında sanatta geleneksellik nedir? Ve yenilik –yenilikçilik nedir? Olmalıdır.

Geleneksellik kavramının sözlük anlamına baktığımızda;" Toplum bilimi bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon"olaraktanımlanmaktadır.(http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.55e058cdc8ea17.14730208)

Yenilik kavramının sözlük anlamına baktığımızda; "Eskimiş, zararlı veya yetersiz sayılan şeyleri yeni, yararlı ve yeterli olanlarıyla değiştirme, teceddüt" diye ifade bulmaktadır.(http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.55e0590e34d3b6.14742504) Yenilik-yenilikçilik ise, var olan durumun üzerinden bir çıkışla ya da karşı bir duruşla kendi ifadesini bulabilmektedir diyebiliriz. "Sanatta yeniliğin gerçekleşebilmesi için 'yeni' nin 'eski' yi değiştirmesi, dolayısıyla, 'eski' den hem biçimce, hem de içerikçe farklı olması gerekir."(Çalışırlar, Sanatta Yenilik Nedir, S:4)Tarihsel süreç izlediğinde 'yenilikçi' olarak nitelendirilen bir durum sonra ki bir başka zaman diliminde 'gelenekçi' bir yaklaşımla değerlendirilebilir. Art arda gelen zincirleme bir döngü olarak izlenebilmektedir. Aslında sanat içerik ve biçim olarak 'yeni'yi ararken sonsuz ve çeşitli ilgiler üzerinden hareket eder. 'Yeni 'arayışında sanat günün koşulları üzerinden içerik ve biçimi değişime, yenilenmeye açarken sosyo ekonomik yapılar, teknoloji, toplumsal bilinç ve ideolojiler gibi etkenler önem arz eder.

Klasik dönemden günümüze sanat bu dinamikler üzerinden art arda dönüşerek, gelişerek yaşadığı topluma öncülük ederek yenilenmeyi-yeniyi aramayı sürdürmüştür. Bilim, teknoloji ve toplumsal etkiler Rönesans 'ta geçmiş ve gelecek bağlamında yeni arayışında antikiteden Rönesans'a, eski-gelenekçi yapıyı içinde barındırıp, günün koşullarını da değerlendirerek yeniyi gerçekleştiren, geleceğe kapı açabilen bir durumun varlığı söz konusudur. İzlenimcilikte bu bağlamda art arda gelen zincirin devamı niteliğindedir.İzlenimciler bilim,teknoloji,sanayi ve toplumsal dönüşümleri yüzeye yansıtarak sanat tarihinin en önemli kırılma noktalarından birini oluşturmaktadır..

Gelenekçi-yeni kavramların da önemle üzerinde durulması gereken durum kendini yenileyerek dönüştürebilen, teknoloji, sanayi ve toplumsal dinamikleri içinde barındırarak aşkınlık kazanan, gelecekte de yeni olarak varlığını sürdürebilecek dinamik bir yapı olmasıdır. İzlenimcilik ve öncesinin çıkış noktaları her ne kadar aynı olsa da aklın ve bilimin getirileriyle bir başka sonuca ulaşılması ve yeni, devrimci bir sanat anlayışına önemli bir kapı açması açısından önemli bir örnektir. Burjuva sanatı, içerikte değil, biçimde yenilik ister. Bütün modernizm tarihi bunun başlıca tanığıdır. Örneğin, sanat tarihinde birbiri ardınca ortaya çıkan yeni eğilimler; Minimalizm, Op Art, Pop Art, Kavramsal Sanat, Happening, Hiper Realizm, Foto Gerçekçilik, Land Art, gibi akımlar sadece biçimde yaratılan yenilikler, daha doğrusu, değişkenliklerdir. Modern Sanat akımlarının dışında yeni yapılanmalarda da söz konusu olmuştur. Sanat tarihine baktığımızda kimi kavramların hep yenilenerek yaşatılmış olduğunu görmekteyiz. Bunların başında modern sanatın üstünde çokça durduğu otoriteye karşı direnmek gelmektedir. 19.yy sanat akımlarının

genelinde her anlayışta kendinilerini koruduklari ve yeni çözümlemelerle yenilenerek geleceğe kendilerini taşıdıkları görülmektedir. Yeni bir değerlendirmeyle kendini güncelleyen sanat bir sonraki aşamada gelenekselleşmiş olabilmektedir. Bunun en önemli sebebi bugün yenilikçi anlayış olarak kabul edilen bir kavram kendini hızlı bir şekilde tüketebilmektedir. Yeni geleneksel bir duruma düşebilmektedir. Aslında bir döngüden bahsediyoruz. Her yenilikçilik gelenekselleşmeye tüketilmişliğe mahkûmdur diyebiliriz. Gelecekte varlığını sürdürebilecek kavramlar kendini yenileyerek dönüştürebilmekte, yorum, çözümleme, teknoloji ilgisinde sürekli yenilenebilme dinamiğinde yaşamını sürdürebilmektedir.

Modern sanatın en önemli sanat akımlarından olan Fütürizm'in 'geleneğe' karşı genel sanatsal yaklaşımını manifestolarında açık bir şekilde ifade etmişlerdir.

> *"Eski yıkılmalıdır; gelenek yerle bir olmalıdır; iyi, güzel ve doğru imha edilmelidir; dil bozulmalıdır; aklın dehşet verici kabuğu kırılmalıdır; gerçek parçalanmalıdır; üniversitelere son verilmelidir; bütün müzeler, kütüphaneler ve akademiler tahrip edilmelidir; kiliseler, en güzellerinden başlayarak taş taş üstünde kalmayana dek yıkılmalıdır; bir gösteriden (spectacle) ibaret olan meta toplumu alaşağı edilmelidir; dadalar her şeyin ve her yerin üstüne rengârenk pisleyerek, elçilikleri ve otoritenin barındığı yerleri kirletmelidir; patronlar ortadan kaldırılmalıdır"*(Artun,2013,s:31)

Fütüristlere göre geleneği yok etmenin tek bir kuralı vardır. Bunun için geleneksel sanat yok edilmelidir. Yapıtların, müzelerin hepsini imha etmek! Yeniyi var etmek için gelenekten tamamen kopmak gerekir. Bu anlayışta yıkmak, parçalamak, yakmak hiç bir şey kalmayıncaya kadar yok etmek söz konusudur. Aslında var olabilmek için geleneğin yok edilmesi gerekliliğini ortaya koymaları bakımından avangard bir tavır sergilerler. Ama sadece bu söylemlerinde, manifestolarında kalmıştır. Fütürizm'in yeni bir sanat fikriyle çıkmasına karşın sanatsal yaklaşımları geleneksel normları içerir. Fütürist bir resim geleneksel, ilgileri de içinde barındırmaktadır. Böylesi radikal bir söyleme karşın yapıtlarında gelenekselleşmiş tuval yüzeyini, figürü, tonu, rengi vs hepsini görmekteyiz. Buna karşın Fütüristlerin sanata getirdikleri yenilikçi söylem avangard bir tutum olarak nitelendirilmiştir.

Umberto Boccioni, Sokağın gürültüsü evi etkliyor, (https://tasarimtarihi.wordpress.com/2013.01.04/dadaizm-futurizm/)

Modern sanatın en temel özelliği avangard bir tavır takınmasıdır. Avangard tavır 'yeni'ile beslenmektedir. Geleneksel tüm normlardan kopmuş olan modern sanat akımları hep 'yeni'nin peşindedirler.

> "*Avangardist tutum ele alınırken çokça yer verilen kategorilerden biri de yenilik kavramıdır.Bürger, modernite kavramıyla eşleştirilen avangardist tutumu açımlarken sıkça Adorno'nun Astetische Theorie'de dile getirdiği yaklaşımlara gönderme yapmaktadır. Modernizm'deki yeni kategorisi ile bu kategorinin aynı ölçüde meşru olan eski kullanımları arasındaki fark, o döneme kadar hakim olan şeyden radikal bir şekilde kopulmuş olmasıdır. Burada yalnızca, geçerli sayılagelmiş sanatsal teknikler ya da stil ilkeleri değil, bütün bir sanat geleneği olumsuzlanır. Bürger'e göre Adorno'nun "yeni" kategorisi kullanımı tam da bu noktada sorgulanmalıdır. Çünkü Adorno, tarihsel avangard hareketlerinin gerçekleştirdiği,*

tarihsel açıdan benzersiz bir olgu olan "gelenekten kopuş"u, modern sanatın gelişme ilkesi haline getirme eğilimindedir: "Cahil kişi, artan bir hızla birbirinin yerini alan estetik programlara ve ekollere geçici hevesler diye bakıp burun kıvırır; ama bu hızlı değişim, ilk kez Valery'nin gözlediği bir olgudan, giderek güçlenen reddetme zorunluluğundan kaynaklanır"(Bürger,2003,s:120)

Sanatta yenilik, sanatta yaratıcılıkla, özgün ve sahici yaratımla ilgili bir olgudur. Her ortaya çıkan şey, yenilik değildir; ancak daha sonraki gelişmeyi ileriye götüren ve tarihsel koşullar altında gelişmeye yön veren şeyler yeniliktir. Gelişmeyi ileriye doğru götürecek ve yön verecek olgularsa, belli tarihsel koşulların kendi özgün gereksinimlerinden doğması gerekir. Ancak bu gibi yaratımlar gerçek bir yenilik niteliğini kazanabilir; belli bir toplumun sanat ilgisinde gelişmesi içinde kalıcı olabilir; gelişme süreci diyalektiğinin bir ileri adımını oluşturabilirler.

Sanatta gerçek yenilik anlayışı, ancak içerikçe 'yeni'nin yaratılıp ortaya konmasına bağlıdır. İçerikçe yenilik ise, gerçekliğin yeni bir yaklaşımla sanatsal olarak özümlenmesi; yaşamdaki yeni görünüşleri belirleyen öz'ün özelliklerinin bu yeni bakış açısı altında, yani, yeni sanatsal-estetik idealler yönünde, yeni yöntemlerle ortaya konması demektir ki bu yeni sanatsal-estetik idealler, yaşamın içinde ortaya çıkan güncel tarihsel-maddi koşulların, toplumsal belirlenmelerin bir sonucudur. Bu nedenle de, sanatın içeriğindeki yeniliğin, eski ya da varolan, egemen bakış açısından nitelikçe farklı olması gerektiği gibi, sanatsal yaratmadaki amacın ya da toplumsal işlevselliğin de eskisinden nitelikçe farklı olması, dolayısıyla, nitelikçe farklı bir karakter taşıması gerekir. Bu ise, 'eski'yle 'yeni'nin çatışması yeni'nin eski'yi yaratıcı bir şekilde değiştirmeye yönelmesi demektir. Bunun için de, kendi tarihsel göreceliğinde, ancak ilerici olan sanat, sanatta gerçek yeniliği gerçekleştirebilir.

Çağımız sanatında gerçek yenilik kavramı, içerikçe çağımıza yeniliği getirmiş olan toplumcu sanattır. Toplumcu sanatla birlikte, gerçekliği yaratıcı bir şekilde özümleyen yeni sanatsal-estetik idealler; dünyayı değiştirici, toplumun yeni gereksinimlerine karşılık veren, yeni amaçlar ve işlevsellikler yüklenmiş, yeni bir sanat yaklaşımıdır. Böylece, çağımızda yeni üretici güçler, yeni üretim tarzı ve ilişkileri başka bir manevi üretim, sanatsal yaratım sürecinde karşılık bulmaktadır.

Sanat bir sonraki aşamaya yeni kavramıyla geçiş yapması eski-gelenekçi yapıdan tümüyle kopması anlamına gelmez. Evrende var olan yasalar uyarınca eski ya da gelenekçi kavramını içeren bir bağıntı ile gerçekleşir. Eskinin gelişim süreci her ne şekilde olursa olsun yeni kavramının içinde olumsuzlanarak da olsa yerini korur. Böyle bir bireşimde eskiyi olumsuzlama onu aşabilmek için gerekliliktir. Bazen de tam bir yıkıma tümüyle reddederek yeniyi yapılandırma, ortaya koyma çabası izlenmektedir. Bunun en iyi örneklerinin sanat tarihinde çokça görmekteyiz. Yeni Dada, Yeni Dışavurumculuk, Yeni Gerçekçiler, Yeni İzlenimcilik, Yeni Klasikçilik, Yeni Modernizm gibi akımlar hemen akla gelmektedir. Bu akımlar kendilerinden önceki akımlardan tam anlamıyla kopmadan üzerine farklı bir anlayış getirmişlerdir.

Bunu daha açık bir şekilde anlatırsak, II. Dünya savaşından sonra ortaya çıkan Dada akımının mirasçısı sayılan Yeni Gerçekçilik akımı Dada'nın temelleri üzerine kurulmuştur. Duchamp'ın başlattığı hazır nesne kullanımından yola çıkarak yeniçağın yeni bir estetiği olarak ortaya çıkmışlardır. Aslında Duchamp hazır nesnesinde bir isyan barındırmaktadır. Duchamp bu anlamda sanat kurumlarının yıkımını da hedeflerken aynı zamanda da avangard isyanı da tersine çevirmiştir. Fakat Duchamp'ın hazır nesne mantığından yola çıkan Yeni Gerçekçiler için radikal bir isyan söz konusu değildir. Onlar için hazır nesnenin estetiği ile modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Duchamp'ın aksine çıkış noktası modern çağın akışını tersine çevrilmeyeceğine olan inancıdır. Pierre Restany'e göre; Yeni Gerçekçilik için Duchamp'ın hazır nesne kavramı yeni bir boyut ve anlam kazandırmaktadır.

Yeni bir anlayış getirmelerine karşın aslında içerikte geleneksel bir tavır beslemektedirler. Yeni Gerçekçilerin var oldukları dönemde Duchamp ve onun hazır nesnesi geleneksel biçime dönüşmüştür. Yeni olma özelliğini kaybetmiş olmasına karşın ilk olma ve kendinden sonra gelen sanatçılar ve akımlar için yeniliğin önünü açan avangard bir tavır göstermektedir.

> *"Pierrre Restany,1961 yılında Paris'te açılan "Dadadan 40 Derece Yüksekte"başlıklı serginin broşüründe yer alan düşüncelerinde, Yeni Gerçekçilik için Marcel Duchamp'ın hazır –nesne kavramını şu şekilde anlatmıştır: İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp'ın hazır –nesnesi (ve aynı zamanda Camille Bryen'ın foksiyonel nesneleri) yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir. Sıradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz, tipik bir 'dada eylemi'dir. Ret ve sıfır noktasının ardından, efsanenin üçüncü ayağı hayata geçmektedir: Marcel Duchamp'ın sanat karşıtıt eylemi, olumlanmaktadır. Dada aklı, modern dünyanın dışsal gerçekliğinin kendine mal etmeyi kendini uygun bulmuştur. Hazır nesne artık olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repertuarının temel öğesidir*" "(Antmen,2010:177).

Duchamp, Fountain 1917, replica 1964, http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573

Sanat tarihindeki başka bir örneğe baktığımızda Yeni Dışavurumculuk akımı karşımıza çıkmaktadır. Yeni Dışavurumculuk akımının özünde 1960 ve 1980'e damgasını vuran modernist sanatın kavramsalcı eğilimleri reddetmesi ile geleneksel sanat unsurların yeniden sahiplenmesi söz konusudur. Özellikle Almanya'da daha etkin olan Yeni Dışavurumculuk akımı tuval resminin figürün yeniden canlanmasını ortaya atmaktadır. Akımın adında yeni kelimesi olmasına rağmen özünde geleneksel biçimleri içermektedir. Aslında yeni kavramının üzerine kurulu olan modern resmin dışladığı figür yeniden ilgi odağı olmuştur.

> *"Alman Yeni Dışavurumcuları, bir anlamda Joseph Beuys'un açtığı yolda, ama daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır"*(Antmen,2010:266).

Avangard bir sanatçı olan Beuys'un geleneksel sanat yaklaşımlarını reddetmesine karşın Yeni Dışavurumcular buradan çıkışla geleneksel yaklaşımı benimsemişlerdir. 'Yeniliğin' karşısında 'Gelenekselliği' yüceltirken aynı zamanda yeniliği de aramaktadırlar. Beuys'un performanslarının aksine tuval resmine dönen sanatçılar kavramdan ziyade biçime yönelmişlerdir.

Diğer bir örnek ise, Neo Dada akımı Dada akımına benzer buluntu nesnelerden yapılan kolâjlar ile anti sanat tarzı eserler vermişlerdir. Anti sanat terimi sanat tarihine Duchamp'la birlikte girmiş bir kavramdır. Anti sanat terimi devrimci sanat akımları tarafından benimsenmiştir. Anti sanat -anti estetik- karşı sanat kavramları 1950'den sonra yenilik arayışı içinde olan akımlar için vazgeçilmez bir norm olmuştur. Anti sanat kavramının temelinde geleneksel sanat kavramlarına, geleneksel sanatsal standartlara bir karşı tavır söz konusudur. Aynı zamanda sanat piyasasına, sanat ile hayat arasındaki ayrıma da karşı çıkmaktadırlar. İlk anti sanat olarak kabul edilen Dadacılık ile ilk anti sanatçı Duchamp olmasına karşılık 1950'lerden sonra ki çoğu akımın felsefesini oluşturmaktadır. Dadacıların aksine Neo Dadacıların eserlerinde modern malzemeler popüler kişiler ve ya ikonlar ile çelişkili düzenlemeler yer alır. Kolâjlarında buluntu nesne kullanmaları ile

Duchamp'ın hazır nesnesinden hareketle asemblaja yönelmişlerdir. Neo Dadacılar geleneksel estetik değerlerinin ötesine bakmaya amaçlamışlardır. Dadacıların burjuva kültürüne karşı çıkış olarak sanatı kullanmalarına, yaşadıkları toplum kültürünü aşağılamalarına karşın Neo Dadacılar ise benzer yöntemleri kullanmalarına rağmen güzel sanatların sınırlarını geliştirmişlerdir. Rauschenberg'in "Yatak" adlı çalışması ile "Silinmiş De Kooning Çizimi"bu bağlamda en iyi örneklerden biridir. Anti sanat tavrı ile geleneği tamamen yok ederek yeni kavramını ortaya koymaya çalışan sanatçıların aslında geleneksel olmaya başlayan Dada akımdan da beslenmeleri ile bir ikilik söz konusudur.

Rauschenberg, "bed", 1955. Oil and pencil on pillow, quilt, and sheet on wood supports, 6' 3 1/4" x 31 1/2" x 8" (191,1 x 80 x 20,3 cm) (https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955)

Robert Rauschenberg, "ERASED DE KOONİNG DRAWİNG, 1953" (http://www.pablogt.com/robert-rauschenberg-erases-a-de-kooning-drawing-1953/)

SONUÇ

Sanat tarihine baktığımızda tüm akımların kendilerinden önceki akımlara karşıt bir şekilde var olma çabası güttükleri görülmektedir. Sanatın var olabilmesi için gerekli olan normlar eskiyi reddetme, yeniyi var etme düşüncesinden yola çıkarak yeninin ortaya konmasıdır. Bazen tam bir yıkım söz konusu olurken, bazen de bir basamak şeklinde üstüne farklı yeni bir bakış açısı getirmektedir. Sanat tarihinde eski ve yeninin çatışması sanatın var olduğu günden günümüze kadar devam etmektedir. Sanat tarihinde belli kırılma noktalarında bu çatışmanın en radikal örneklerini görmekteyiz. I.dönem olarak adlandırabileceğimiz avangard sanatçılar ile geleneğin yıkılması gerekliliğinde üretimlerinde düşünce olarak öne çıkmaktadır. Courbet ve Manet politik bir söylemle karşımıza çıkmaktadır. Bu söylem sanatsal ürettiklerinde göstermez. Fütürizmle başlayan geleneğin yok edilmesi ile yeni bir sanatın varlığı söylemi Dada akımının da asıl varlığı olmuştur. Özellikle Duchamp'la başlayan süreçte geleneğin tamamen yıkılması yeni bir söylemin artık geleneksel bir söyleme dönüştüğü bir sanat döngüsü söz konusudur.

Bugün için anti-sanat geçmişe tümüyle karşı çıkarak, tanımayarak yeni kavramına ulaşma çabasın da Sanat tarihi boyunca yeni kavramına ulaşma amacı dün gibi bugün ve yarında devam ederek, sanat tarihinin gelişim ve değişim halkalarına yenilerini ekleyerek sürecektir. Bu halkalar bilim, teknoloji, toplumsal yapılar, düşünce ve ideolojiler ilgisinde yeni içerik ve biçimlerinin kendini bulmasıyla yenilenerek devam edecektir.

KAYNAKCA

Antmen, A.(2010), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, A. (2013), Sanat Manifestoları: Avangart sanat ve Direniş, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bürger, P. (2004), "Avangard Kuramı", 3. Basım, Çeviren: Ali ARTUN, İstanbul: lİetişim Yay.

Yılmaz, M. (2006), "Modernizmden Postmodernizme Sanat", 1. Basım Ankara:Ütopya Yay.

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.55e058cdc8ea17.14730208) http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.55e0590e34d3b6.14742504)

http://www.halksahnesi.org/yazilar/sanatta_yenilik_aziz_calislar/sanatta_yenilik_aziz_calislar.htm

YENİDEN ÜRETİM Mİ, GEÇMİŞİ TÜKETMEK Mİ? GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA GELENEĞİN KULLANILMA BİÇİMLERİ

Yrd.Doç.Dr. Ferhunde Küçükşen Öner

ÖZET

Gelenek, son dönem Türk sanatının hemen her alanında birkaç farklı konumlandırılma biçimiyle kendine yer bulmaktadır. Geleneğin yer bulma biçimleri de sanat dallarına ve sanatçıların tercihlerine göre değişmektedir. Bu tercihler dünya görüşlerinin de etkisiyle bazen bir 'gelenek' tartışmasına dönüşmektedir.

Bu tercihler, son dönem Türk resminde de farklı yaklaşımların ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. 'Gelenek' kavramını 'geçmiş' duygusuyla birleştiren ve modern bir birey olarak geçmişten ilham alan Erol Akyavaş, Murat Morova gibi sanatçılar tasavvuf düşüncesini resimlerinin odağına yerleştirirken, süsleme ve hat sanatını modern kompozisyonlarının içinde kullanan Ergin İnan bu farklılaşmanın örneklerindendir. Resim sanatının geleneği kullanma biçimleri 'gelenek' unsurunun bir 'duygu' biçiminde mi bir üretim malzemesi olarak mı kullanıldığına dair tartışmanın da kapılarını aralar. Bu bağlamda Son dönem Türk resmi, geleneği yeniden üretmekte midir yoksa geçmişi tüketme midir? Soruları da tartışmanın odağına yerleşir. Bu tartışma sanat boyutunu da aşarak günümüz insanının genelde geçmiş, özelde geleneksel sanatlara bakışının da sorgulandığı sosyolojik bir sorunsal haline dönüşebilir.

Bu bildiride son dönem Türk resminde geleneksel unsurların kullanılma biçimleri sanatçı örneklerinden yola çıkılarak ortaya konmaya çalışılacaktır. Böylece resim sanatında geleneğin kullanılma ve konumlandırılma biçimlerindeki farklı yaklaşımlar, bu yaklaşımların doğurduğu tartışmalar üzerinde durulacaktır. Bu tartışmaların getirdiği sorulara yanıt aranırken gelenek ve yenilik kavramlarının sanat pratiğinde yan yana geliş biçimleri de gözler önüne serilmiş olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sanatı, yeniden üretim, gelenek, geleneksel sanatlar, tasavvuf

IS IT RE-PRODUCTION OR DESTROYING THE PAST? THE WAYS TRADITION IS USED IN TODAY'S ART OF DRAWING

ABSTRACT

In almost all fields of recent Turkish art, tradition finds a place for itself in a few different positioning types. The way tradition finds a place for itself changes according to fields of art and the choices of artists. These choices, sometimes with the impact of world views, turn into a discussion of 'tradition'.

These choices resulted in the emergence of different approaches in recent Turkish drawing art. Such artists as Erol Akyavaş, Murat Morova who combine the concept of 'tradition' with the feeling of the 'past' and who are inspired from the past as modern individuals, put the images of the philosophy of islamic sufism into the center of their drawings; on the other hand, Ergin İnan uses the art of ornamentation and calligraphy in modern compositions. And they are examples of this differentiation. The ways that the art of drawing uses tradition open the doors of discussions regarding whether 'tradition is used in the form of an 'emotion' or as a production material. In this context, such questions as "Is the late Turkish art of drawing kind of re-producing the tradition or destroying the past?" is positioned to the heart of the discussions. This discussion could even go beyond the art dimension of the issue and turn into a sociological problem in which the history of the people is questioned, in general, and their point of view towards traditional arts is questioned, in private.

In the light of the artists, this paper works on revealing the use of traditional elements in late Turkish art of drawing. Thus, different approaches in the way tradition is used and positioned in the art of drawing and the discussions that these approaches create will be discussed. While looking for answers to the questions arising from these discussions, the way tradition and innovation concepts come together in arts will be revealed.

Key words: Turkish art of drawing, re-production, tradition, arts

Türk sanatında, özellikle 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan 'yenileşme' hamlelerinin ve bu hamlelerin hem pratiğe hem sosyolojik bir olguya dönüştürdüğü 'gelenek' kavramının bir sorunsal biçiminde ortaya çıktığını söylemek yanlış olmaz. Toplumumuzun kavramsallaştırılmış adıyla 'Batılılaşma' macerasının kültür tarihindeki miladı, bu kavramın gündelik yaşam pratiklerine dolayısıyla sanata yansıma biçimlerinin ortaya çıkışıdır. Bu yansıma biçimleri sosyolojik bir dönüşüm uğraşını anlama çabalarıyla birlikte yürümüştür. Köklü bir dönüşümü/yenileşmeyi anlama uğraşındaki toplumun sanatı, kendini konumlandırmak için gelenekle arasına sınırlar koyma refleksi geliştirmiştir. Zira 'yeni' ve 'yenileşme' anlayışı eskinin varlığını olmasa da pratikleri, metotları eleştirilerek yerlileştirilebilir ve yerleştirilebilirdi.

Yenileşme adımlarının atıldığı 19. Yüzyılın bu anlamda sanatsal açıdan 'karnaval'ı andıran bir ortama sahip olduğu söylenebilir. Yeni türler, yeni sanat alanları dönem sosyolojisinin hatta politikalarının bir sonucu olarak sanat literatürümüze girmeye başlamıştır. Bu alanlardan biri de modern anlamda resim sanatıdır. Modern anlamda resim sanatı ortaya çıkana kadar minyatür, hat, kaligrafi, halı-kilim dokumacılığı, yazmalar, nakışlar, damga ve tezyin sanatlarının görsel sanatlar olarak kabul gördüğü söylenebilir. Yerleşik ve köklü bir geleneğe sahip olan bu sanatların asıl özelliği kaynağını yerleşik kalıplardan, kimi zaman ilahi öğretilerden almaları ve gelenek kavramını sanat pratiğine dönüştürme gücüne sahip olmalarıdır. 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat literatürümüze giren modern resmin kendine geleneksel sanatları eleştirerek yer açmaya çalıştığını söyleyemeyiz. Yeni bir sanat dalı olarak ortaya çıkan modern resim, gelenek eleştirisini biçimsel kaygılarla ortaya koymamış, geleneksel sanatların varlığından rahatsızlık duymamıştır. Modern resim, çoğunlukla zihniyet eleştirisi bağlamında, yaşamın bütün alanlarına yerleşmiş bir kavram ve pratik olarak gördüğü geleneği eleştirmiştir. Osman Hamdi Bey'in "Mihrap" diye tanınan ancak asıl adı "Yaradılış" olan tablosu modern resmin gelenek kavramını nasıl algıladığı ve hangi açılardan eleştirdiğinin resmidir.

Cumhuriyet dönemine gelinceye kadar kendini kabul ettirme uğraşındaki modern Türk resminin Cumhuriyet'ten sonra hızlı bir gelişim gösterdiği söylenebilir. Bu tarihten itibaren kendi geleneğini oluşturabilecek bir geçmişe sahip resim sanatı, gelenekle ilişkisini konumlandıracak çoklu anlayışlara da sahip olmuştur. Cumhuriyet sonrasında yaşanan sosyal değişimlerin (çağdaşlaşma girişimlerinin) resim sanatının gelişmesine uygun bir ortam yaratmasının da etkisiyle modern Türk resmi sanat metnini oluşturma ve metni oluştururken kendini geleneğe göre konumlandırma becerisini de kazanmıştır.

Sanat çalışmalarına Cumhuriyet'ten önce başlayan "1914, Türk İzlenimciler veya Çallı Kuşağı" olarak adlandırılan -Paris tecrübelerinden sonra İstanbul'a dönüp izlenimci etkilerle genellikle manzara, ölü doğa, İstanbul, ve portre resimleri yapan- İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Sami Yetik ve Ali Sami Boyar gibi sanatçılarının çoğu kendilerinden önceki sanat geleneğini gündemlerine bir sorunsal biçiminde almamışlardır. "İbrahim Çallı, resimlerinde yerel bir atmosferin tadını kazandırırken, izlenimci sınırları aşan bir duyarlılığı yansıtmıştır. (Atan, 2006, s.193) Başta İbrahim Çallı olmak üzere 1914 Kuşağı sanatçılarının resimlerinde gelenek, gündelik yaşamın bir parçası olarak düşünülmüş, yalnızca sanatsal kaygılar bağlamında değerlendirilip eleştirilmemiştir: "1914 Kuşağı ressamları, gelenek bağını açıkça ret etmeseler de pek umursamamışlardır. İzlenimciliği kendi görüşleriyle bağdaştırarak, kendilerinden öncekilerin koyu gölgeli geleneksel paletini güneş ışınlarının parlaklığı ile değiştirmişlerdir. Böylece siyasal, sosyal ve ekonomik şartların bunalttığı insanları ışıklı, aydınlık renklerle boyadıkları tablolarıyla ferahlatmışlardır."(Başbuğ, 2010,s.384)

Cumhuriyet'ten 1940'lı yılların ortalarına kadar Türk ressamlarının yeni ideolojinin yaratmak istediği yeni aydın tipinin birer temsilcisi olduğu söylenebilir. Sanatçılar bu bağlamda geleneksel unsurları biçimsel etkilerden uzak bir yaklaşımla

kullanmışlardır. Bu dönem resimlerinde gelenek, "Anadolu insanı, folklorik unsurlar ve motifler", "halk" gibi anahtar kavramların ışığında kendini gösterir.

Anadolu insanını, halk kültürünü resim ve şiirlerinin ana malzemesi olarak kullanan önemli isimlerden biri Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Nurullah Berk Bedri Rahmi'nin Batı estetiğini yerli buluşlarla birleştiren özgün bir sanatçı olduğunu belirtir. (Berk, Cumhuriyet Gazetesi, 1964) Anadolu insanı ve motifleri, halk kültürü, damga vb. geleneksel unsurlar Bedri Rahmi sanatının önde gelen imleridir. Sanatçı pek çok yapıtında -yapıtların isimlerinden başlayarak- gelenekten etkilenme biçimlerini örnekler. Aslına bakılırsa Bedri Rahmi'nin sanat metinlerinde gelenekten etkilenme yerine beslenme tanımlaması daha doğru olacaktır: "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 'Ebabil Kuşu', 'Hayatağacı', 'İstanbul', 'Motif', 'Kilimli', 'Horon', 'Kırkayak', 'Eski Yazıtlar' isimli eserlerinde ve çeşitli yerlerde uyguladığı mozaik ve rölyef panolarında damga, im vb. motiflerle karşılaşılır. Özellikle Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Çağdaş Sanat Müzesinde sergilenen "Anadolu" isimli tablosu, sanatçının damga ve benzeri motiflere bilinçli yaklaşımı, konu ile plastik elemanların uyumlu sentezi, damga ikonografisinin çağdaş yorumu gibi özellikleri ile dikkat çekmektedir." (Bayramoğlu, 2013,s.9)

1950'li yıllarda Türk resminde çoklu sanat anlayışları bir arada görülür. Modernizm algısının yaşam alanlarında kendini göstermesi, birbirine uzak hatta birbirini ötekileştiren dünya görüşlerinin sınırlarını net biçimde ortaya koyuşu resim sanatında da farklı yaklaşımların ortaya çıkışını sağlar. Bu nedenle 1950 sonrası Türk resminde gelenek etkisi arka plan okumalarıyla sağlam bir zemine oturtulabilir. Toplumcu gerçekçi anlayışın temelini emek, temel hak ve hürriyetler gibi kavramlar oluşturur. Bu anlayışa sahip Nuri İyem, Abidin Dino, Haşmet Akal, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Melih Devrim, Kemal Sönmezler gibi ressamların yapıtlarında gelenek "halk", "kadın", "eşitlik" gibi kavramların yönlendirdiği bir anlayışla kendini gösterir. Bu ressamların yapıtlarında yalnızca sanat merkezli bir gelenek etkisinden bahsedilemez. Toplumsal anlamda geleneksel etkilerin varlığından söz edilebilir ki bu etki kendini çoğunlukla eleştirel yaklaşımlarla göstermiştir.

Müstakiller Grubu, D Grubu ve Heykeltraşlar Birliğinin sergilerinde yer alan Turgut Zaim de dünya görüşüne paralel olarak gelenek unsurlarını resimlerine yansıtmıştır. Anadolu'daki yaşam biçiminden etkilendiğini belirten sanatçı resimlerinde Anadolu insanlarını yerli halleriyle, sosyal yaşamlarını biçimlendiren ortak rutinleriyle anlatır. Folklorik unsurlar ve bu unsurların yarattığı halk kültüründen -yanı sıra- minyatür sanatının öz olanı anlatma biçiminden izleri de resimlerinde görmek mümkündür. "Çallı Kuşağı diye bilinen Türk empresyonistlerinde henüz bir Türk Resmi kimliği oluşturmak gibi bir çabaya rastlamıyoruz. Çallı Kuşağı resim tarihimizde Batı tarzı pentür resim tekniğini olgunlaştırmıştır. Müstakiller diye bilinen grup ise, Türkiye'nin modernleşme projesine bağlı olarak, daha çağdaş bir sanat anlayışını Türkiye'ye getirmek için çaba sarf etmişler ve yeni batılı biçimleri resimde denemişlerdir. Henüz gelenekle bir bağlantıları olmamasına rağmen, bu grubun çağdaşlarından yalnızca Turgut Zaim'in resimlerinde çağdaşlarından farklı bir anlayış görmekteyiz. Turgut Zaim teknik yönden Batı resmine bağlı kalmakla birlikte, geleneksel Türk biçim ve renk duyarlığını yasatma isteğini yansıtıyor. Zaim, minyatür düzenlemelerinde yöresel nakışlara kadar birçok yerli unsuru yıllar boyu kararlı tutumu ile kendine özgü bir biçimde araştıran ve deneyen biri olarak kalmıştır." (Kılıç, 2013, s.330)

1950li yıllardan günümüze modern resim sanatında geleneğin kullanım biçimine dair en önemli gelişme metin odaklı bir gelenek etkisinin varlığını hissettirmesidir. Özellikle 1970'li yıllardan günümüze kadarki süreçte gelenekten etkilenen ya da beslenen sanatçıların çoğunda gelenek kavramı ve pratiği yaşam merkezli bir algıdan sanat geçmişine dönük bir alımlamaya dönüşmüştür. Kaligrafi, damga,

minyatür, tezyin gibi geleneksel sanat metinlerinden etkilenen ya da beslenen sanatçılar kendi yapıtlarına bu etkileri yansıtmışlardır. Erol Kılıç, "Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim"[1] adlı önemli makalesinde bu etkileri sınıflandırmıştır. Kaligrafi geleneğinden izleri yapıtlarına yansıtan Şemsi Arel, Elif Naci, Sabri Berkel, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Fahrünnisa Zeid, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova gibi sanatçıların her birinin kaligrafiyi kendi metinlerinde kullanmasının farklı nedenleri vardır. Örneğin Elif Naci'nin yerlilik düşüncesi "milli olmanın önemi ile çağdaşlaşmanın sentezi" inancına dönüştüğü için geleneksel sanatlar dolayısıyla kaligrafi sanatının yeniden gündeme gelmesi önemlidir. Buna karşılık Murat Morova'nın kaligrafi sanatını kullanmasının ardılında postmodern sanat anlayışının yansımaları bulunabilir. Geçmişe dair bütün unsurların katmanlı bir içselleştirme sürecinden geçerek yeniden üretim malzemesi biçimine dönüştürülmesinin esas olduğu bu yaklaşım, gelenek kavramını, postmodern sanat bağlamında -tartışmalar ışığında- yeniden gündeme getirir.

Cevat Dereli, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboglu, Turgut Zaim, Mehmet Pesen, Nedim Günsür'le başlayan minyatür etkileri, Oya Katoğlu, Dinçer Erimez, Devrim Erbil, Erol Akyavaş, Ömer Uluç gibi sanatçıların yapıtlarıyla bugüne taşınmıştır. Görsel sanatlar alanında köklü bir geleneğe sahip Minyatür sanatının modern Türk resmine etkilerini tarihsel arka planıyla ya da kronolojik sürecin getirdiği değişimlerle anlamak doğru olacaktır. Bedri Rahmi, Nedim Pesen gibi -son yıllara kadar yaşamış olsalar da- Cumhuriyet'in hemen sonrasında yetişmiş sanatçılar, aidiyet hissi ile Batılı teknikleri birleştiren bir sentezin parçası olarak minyatür sanatını kullanırken aynı sentezi farklı biçimsel kaygılarla yapan Erol Akyavaş gibi ressamların minyatür sanatını kullanması arasında farklar olduğunu göz ardı etmemek gerekir.

1 Erol Kılıç'ın bahsedilen makalesi Uluslararası Sosyal Arastırmalar Dergisi'nin 6. Sayısında yayınlanmıştır. Makalemizin bu kısmındaki geleneksel etkiler sınıflaması da bu makaleden alınmıştır.

SONUÇ

Modern resim tarihimizdeki kırılmaların, değişimlerin anlaşılabilmesi için sosyolojik okuma yapmanın gerekliliği tartışılamaz. Modern anlamda resim sanatında geleneksel etkileri anlayabilmek ve geleneğin kullanılma biçimleri ile kullanılma niyetlerini anlayabilmek için sosyolojik okuma yapmak gerekir. Batılılaşma sürecinin başında yeni bir sanat alanı olarak ortaya çıkan 'resim'in geleneksel etkileri formal bir düzende kullanması beklenemez. Başlangıç döneminde gelenek, ritüeller bağlamında resim sanatında kendine yer bulmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında resim sanatında gelenek, yerlilik anlayışının ulus kökenli bir tarihsellikle yerleşmeye başladığı toplumsal yapının tamamlayıcı unsuru olarak kullanılır. Cumhuriyet döneminde motif kavramıyla esen gelenek rüzgârı yerlilik anlayışını ulusal çizgide oluşturmaya çalışan sosyolojik hareketin uzantısı gibidir. Bu nedenle Anadolu coğrafyasının hemen bütün folklorik unsurları, motifleri resimlerde yer bulan öncelikli geleneksel unsurlardandır. Bedri Rahmi gibi sanatçıların resimlerindeki motif unsurları bu sosyolojinin resim sanatına yansıdığı alanlar/metinler olarak da düşünülebilir.

1950li yıllardan itibaren toplumun ve sanatın Modernizm'le tanışması ile geleneğe bakışı, geleneği resim metinlerinde kullanma biçimi arasında kendiliğinden oluşmuş bir bağ vardır. Soyut anlayış ve Modernizm'i tanıma döneminde geleneksel etkiler, Modernizm'in geleneğe karşı takındığı net tavır nedeniyle yok denecek kadar azdır. Modernizm etkisindeki sanatçılar toplumsal bir kavram olan geleneği, bireyci yaklaşımları, bireyin bölünmüşlüğünü anlatan poetikaları nedeniyle yok saymışlardır. Modernizmin getirdiği ve yaşam alanlarına yansıyan en önemli pratik 'birey' merkezli bir yaşam ve algıdır. Modern Türk ressamları da çoğunlukla yine Modernizm etkisiyle gelenek kavramını dışlayan bir yaklaşım sergileseler de geleneği aidiyet hissinden uzak, kendi poetikalarının bir parçası olarak resimlerine yansıtmışlardır.

1970'li yıllardan itibaren geleneğe yeniden üretim ya da tüketim bağlamında bir dönüş söz konusudur. Bu yıllardan günümüze gelindiğinde geleneğin sanat metinlerinde postmodern algılarla kendine yeniden yer bulduğu görülmektedir. Ancak geleneksel sanatların günümüz resimlerinde kendine yer bulma biçimi –Postmodernizm'in doğasına uygun bir içkinlikle- çok katmanlı bir yapıyla olmuştur. Tabi bu çok katmanlı nedensellikler beraberinde tartışmaları da getirmiştir. Günümüz resim sanatçılarının geleneği kullanma biçimleri 'gelenek' unsurunun bir 'duygu' biçiminde mi bir üretim malzemesi olarak mı kullanıldığına yahut gelenek kavramını da içine alan bir geçmişi tüketme eyleminin uzantısı olup olmadığına dair tartışmalar, bu katmanlardan yalnızca biridir. Tartışmanın bir diğer boyutu da sanatçıların evrensel ölçülerde sanat çevrelerinde yer bulabilmek için geleneği evrensel değerlerle entegre olabilecek yerli ve özgün değerler bağlamında poetikalarının içine yerleştirme uğraşlarıdır ve bu uğraşların gelenek kavramını angaje edip etmediğine dair soruya verilen çift kutuplu yanıtlardır. Bu yanıtlar ve tartışmalar beraberinde sanat eleştirisi ve beğenisi kavramlarının da sorgulandığı bir sanat ortamı doğurmuştur. Gelenek' kavramını 'geçmiş' duygusuyla birleştiren ve çağdaş bir birey olarak geçmişten ilham alan Erol Akyavaş, Murat Morova gibi sanatçılar tasavvuf düşüncesini resimlerinin odağına yerleştirirken; Ergin İnan süsleme ve hat sanatını modern kompozisyonlarının içinde kullanırken yeni sanatsal ortamın sanatçıları olarak ayrı ayrı incelenebilir. Bu bağlamda son dönem Türk resmi, 'geleneği yeniden üretmekte midir' yoksa 'geçmişi tüketme midir?' soruları da tartışmanın odağına yerleşir. Bu tartışma sanat boyutunu da aşarak günümüz insanının genelde geçmişe, özelde geleneksel sanatlara bakışının da sorgulandığı sosyolojik bir sorunsal haline dönüşebilir.

Bir diğer önemli ve bizce şaşırtıcı nokta da Modern Türk resminde geleneksel etkilerin son dönemlere kadar çoğunlukla sanatsal değerlerin, biçimsel kaygıların bir uzantısı olarak değil de zihinsel arka plana sahip dünya görüşlerinin, gelenekselleşmiş yaşam pratiklerinin ve yerlilik temelli ritüellerin yansımasıyla görünür olmasıdır. Ancak Modern sonrası dönemle birlikte kaligrafi, hat, tezyin gibi geleneksel sanatlar ve sanat geleneğinden yararlanma sıklığı artmıştır.

Gelenek, son dönem Türk sanatının hemen her alanında toplumsal değişimin bir uzantısı olarak birkaç farklı konumlandırılma biçimiyle kendine yer bulmaktadır. Geleneğin yer bulma biçimleri de sanat dallarına ve sanatçıların tercihlerine göre değişmektedir. Bu tercihler dünya görüşlerinin de etkisiyle bazen bir 'gelenek' tartışmasına dönüşmektedir.

KAYNAKÇA

Aslanapa, O. (2011) Türk Sanatı İstanbul: Remzi Kitabevi.

Atan, A. (2006), Resimli Resim Sözlüğü, Ankara: Asil Yayın ve Dağıtım.

Başbuğ, F. (2010) 1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatına Etkisi, Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi Sayı 29, 371 -392.

Bayramoğlu, M. (2013) 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi, Kalemişi Dergisi, Cilt 1, Sayı 2, 1-40.

Berk, N. (1964 11 Aralık) Bedri Rahmi Eyüboğlu. Cumhuriyet Gazetesi

Ersoy, A. (1998) Günümüz Türk Resim Sanatı, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları

Girgin, Figen. "Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler" Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi, 2009.

Kılıç, E. (2013), Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim Uluslararası Sosyal Arastırmalar Dergisi Cilt: 6 Sayı: 25 328-340.

Tansuğ, S. (1997) Gelenek Işığında Çağdaş Sanat, İstanbul: İz Yayınları.

https://www.galerizilberman.com/zilberman/balkan-naci-islimyeli-a41-tr.htm

https://www.artsy.net/artist/murat-morova

http://www.maroon.com.tr/galeri/Bedri-Rahmi-Eyuboglu/Bedri-Rahmi-Ey-bo-lu-Ebabil-Ku-u

http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/guncel-sergiler/erol-akyavas-retrospektif_1169.html

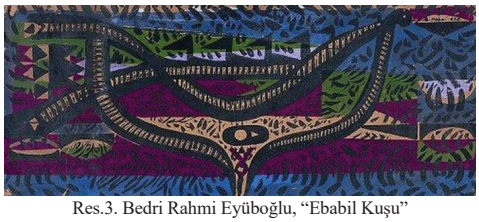
http://sablon.sdu.edu.tr/dergi/sosbilder/dosyalar/27/27_11.pdf

http://artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=740&auction_id=17

RESİMLER

Res.1. Balkan Naci İslimyeli, "TR-Doom Series"

Res.2. Murat Morova, "Ah Min'el Aşk-ı Memnu"



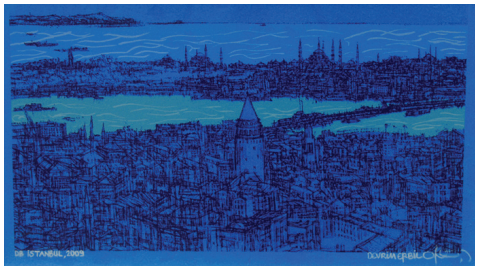
Res.3. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Ebabil Kuşu"

Res.4. Erol Akyavaş, "En'el Hak"

Res.5. Semsi Arel, "Geometrik Kaligraf"

Res.6. Turgut Zaim, "Türbeli Kompozisyon"

Res.7. Elif Naci, "Çarşamba'nın Çarşambası"



Res.8. Devrim Erbil, "İstanbul"

Res.9. Süleyman Saim Tekcan, "Atlar ve Hatlar"

Res.10. Ergin İnan, "El 44/100"

ŞİMDİKİ ZAMAN ASLINDA KİTSCH MİDİR

Filiz Hatipoğlu

Zaman terimsel olarak, ölçülmüş veya ölçülebilen dönemdir.. Zaman, göreceli bir kavramdır.Bir eylemin içinde geçtiği, geçmekte olduğu ya da geçeceği süreyi kapsar.Kronolojik olarak tarihte, bilimde, edebiyatta, sanatta, felsefede matematikte ki önemli bilgi alanlarındandır.

Zaman kavramı, sonsuz sayıda şimdiki zamanların biraraya gelmesinden oluşur. Ne geçmiştir, ne de gelecek! Geçmiş ve gelecek diye bir şey yoktur, şimdi vardır. Şimdiki zaman zamansızlığın anıdır.

Zamanın içiçe geçmişliği paradoksal bir yapı oluşturur.Bu paradoksal yapı günümüz kültüründe farklı kullanım alanlarıyla içinden çıkmaz bir hal alır.

Geçmişin nesnelliği ile karşımıza çıkan değerler, sanatta ve popüler kültürde eskinin izlerini sürerken şimdiliğini de şimdiki zaman yorumlamasıyla taşımaktadır.

Popüler kültür, endüstri devrimiyle ortaya çıkan, 20. yy'da küreselleşmeyle hız kazanan, halk kitlelerinin oluşturduğu arz-talep sonucunda ki durumdur. Popüler kültürün hızla yayılması sonucunda nostaljinin icadı ivme kazanır. Günlük yaşamda birçok alanda olduğu gibi yaşamımızın ayrılmaz bir parçası haline gelir. Sanatta da farklı bir durum olmaksızın bu anlayış devam eder

Popüler kültürün getirmiş olduğu, Almanların 'kitcsh' adını verdiği kitle kültürü, yerel kültürü yok eder. Geleneklerin, öz yaşamların kaybolmuşluğu, eskinin şimdiliğini yorumlayarak, boyayarak, parlatarak..., hız kazanır. Bu kültürel kimliğin kendini sürekli geçmişte inşa etmesi ise şimdiki zaman aslında'kitsch midir' bilmecesini ortaya atar.

Sanatçı, kendi zeka ve becerisini, yaşanmış şimdiliğinde kullanabildiğinde sanatına aktarmış olduğu yaratıcılığı sonucunda fazlasıyla yenilikçi,ilerici çağdaş sanatçı olma yolunda protatiplikten kurtulur.Zaman kavramının getirmiş olduğu çelişiklik sanatçının kendisinin ilerleyici anlayışında farkındalık yarattığında gerçek çağdaş olma yolunda gelecek nesillerin şimdiliğine doğru yol almaya başlar.

Anaktar Kelimeler: Zaman, Şimdiki Zaman,Paradoks, Popüler Kültür, Kitsch,

ŞİMDİKİ ZAMAN ASLINDA KİTSCH MİDİR

Zaman, bir işin içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süredir. Zaman göreceli bir kavramdır.Zaman kavramı kronolojik olarak tarihte, bilimde, sanatta, edebiyatta, felsefede, matematikte önemli belirleyici özellik taşır.Zamanı tanımlarken karşımıza sıklıkla çıkan paradoks şudur: Zaman, sonsuz sayıda şimdiki zamanın(an) biraraya gelmesinden oluşur. Geçmiş veya gelecek diye bir şey yoktur., şimdi vardır, şu an vardır, sonsuz sayıda. Böylece içiçe geçmiş zaman kavramları şimdininin izini sürdürür.

Zaman kavramlarının içiçe geçmişliği paradoksal bir yapı oluşturur. Zamanın paradoksal yapıda olması, onu kullanabilmenin belki de tek yoludur.

Zaman içinde zamanı, tarih içinde tarihi görmek bize olayları, objeleri, bireye ve sonuçta da bu nesnellik, hiç farkına varmadan onu anlayabilmemize, tasarlayabilmemize, kavrayabilmemize ve onları değişik açılarda kullanabilmemize olanak verir.. Çelişiklik ve nesnellik, bizim zaman kavrayışımızın öyle görünüyor ki iki ayrılmaz yüzüdür. Paradoksal yapının oluşturduğu çelişiklik, geçmişin nesnelliği ile bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (Ural, 2010).

Şimdiki zaman ise zaman kavramının belirlenmiş bir an olmasından dolayı hep var olanın hatırlanmasıdır. Şimdiki zaman, şu an yaşanan veya süreklilik arz eden bir olayı, bir durumu anlatan zaman yapısıdır.

Şimdiki zaman aslında zamansızlığın anıdır.Ne geçmiştir, ne de gelecek! Zamanın belirlenmiş bir an olması ise şimdiki zamanın hep var olan bellekteki anların , izlerin hatırlanmasının sonucundandır.

Şimdiki an, içinde yaşayan biz insanlar için zaman hem geçmişten, hem de gelecekten etkilenen bir yapıya sahiptir. Sadece tek yönlü akan zaman kavramı, bizim için sadece pratik önemi olan yaklaşımlardan ibarettir.(Altuntaş, 2009.)

Geçmişin nesnelliği ile karşımıza çıkan değerler, sanatta ve popüler kültürde geçmişin izlerini sürerken, şimdiliğini de şimdiki zaman yorumlamasıyla taşımaktadır. Zamansal paradokslar sonucunda şimdi olgusu yaşanılananların izlerini sürerken , popüler kültürde ve sanatta da sürekli karşımıza yorumlanarak çıkmaktadır.

Geçen zaman, bir nesneye tarihi olma özelliğini kazandırmasına rağmen, şimdiki zamanda onu, kullanabilmişliği popüler kültürün ayrılmaz bir parçası yapmaktadır.

Şimdinin gerçekliği o anı yaşayan bilincimiz ile farkına varılır. Diğer bir ifadeyle, bilincimiz sayesinde içinde yaşadığımız şimdimizin farkına varırken geçmişte ki şimdiliğin hatırlanmasıyla anlık duyguların hazları günümüze yorumlanarak uyarlanır.

Harward Üniversitesi Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü öğretim üyesi ve araştırmacı sanatçı yazar Svetlana Boym; 'geçmişe duyulan özlem' hastalığını Nostaljinin Geleceği adlı kitabında anlatırken, modernliğin ilerleme sonucu nostaljiyi sileceğine inanmasını, diğer yandan da hastalık olarak nitelendirdiği şifası olmayan nostalji hastalığının neredeyse kölesi olacak kadar sevmesini dile getiriyor. St. Petersburg, Moskova ve Berlin gibi kentlerin tarihsel coğrafyasında ve de Nabokov, Brodski ve Kabakov gibi modern sanatçıların eserlerinde gezinerek keşfe çıkıyor. Svetlana Boym, hafızanın duygusal topografyasının, kişisel ve tarihsel olayların genellikle birbirine karıştığından bahseder.Boym'a ulusal kimliği kişinin kendi kendini yaratma çabasına bağlayan kolektif nostalji mekanlarına uzanıyor. Eğer insanın en iyi hatırladığı şey salt kendi duygularının hazlarının hatıralarından oluşuyorsa, tarih milyonlarca görecenin kesiştiği noktaların birleşiminden ibarettir Ancak hatıralarıyla kucaklaşarak geleceği kurma hayallerini gerçekleştirebilenler ilerici bir adım atabilirler. Aksi

takdirde,nostaljinin esiri olarak gününe hitap eden kişi popüler kültürün esiri olmaktan kurtulamaz..

Popüler kültürün gündeme gelmesi,endüstrileşmeyle birlikte, Sanayi Devrimi'nden sonra ortaya çıkarak, büyük halk kitlelerinin kentlere göçüyle hız kazandı.. Farklı kültürlerden gelen halk kitleleri, kültürün mekanik ilişkisi içinde birleştirici etken olan popüler kültürün doğmasına olanak verdi.

Popüler kültür, geniş halk kitlelerinin benimsediği kültür olduğuna göre, seviye farklılığı kendi kültürlerinden sapma olasılığı ile örtüşünce olumsuz sonuçlar çıkarabildiği gibi tüketimin ve kullanabilirliğin artmasıyla da sanatta, edebiyatta, sinemada, müzikte…, ulaşılan kesim fazlalılığıyla da farkındalıkların artmasına da imkan verir. İş böyle olunca olumlu etkilerinin sonucunda, arz-talep doğrultusunda popülarizmin etkisine girilerek olumsuzluğun farklı versiyonu oluşur. Oysa ki sanat; ne sanat içindir, ne de toplum içindir. Sanat sanatçının kendisi içindir. Sanatı doğuran sanatçının kişisel hazları, öfkesi, neşesi, melankolisi olmalıdır, Sanatçı bu duyuları sanatına uyarlarken kendi şimdiliğinin etkisinde kalabilir ki bu durum onun için kaçınılmaz bir olasılıktır .Zeka, yetenek ve yaratıcılık bir sanatçı da olduğu takdirde , yorumlamalarıda biricik olur. Çağının ötesindeki sanatçı, popüler kültüre hizmet eden kişi değildir. Popüler kültürün etkisinde sanat yapmaya çalışan kesim, geçmişin şimdiliğini yorumlayarak kullanıp sunum yapandır. Kendi şimdiliğini kullanıp zekasıyla , yeteniğini birleştirerek bir öz, bir tarz yaratan değil; popüleritesinin güncel sanata dönüşümünü sağlayarak beğeni toplamaya çalışandır. Elbette popüler kültüre hizmet etmek, tasarım olgusunu da yanında getirmiş oldu böylelikle.

Popüler kültürün doğması,sanatta da tasarımlaşmayla birlikte hemen hemen herşeyin pop olmasına olanak verdi..Çağdaş sanatla da tasarım tüm hayatımızın parçası haline geldi Tasarımın vazgeçilmez boyutta hayatın içine girmesi estetik kaygısını da ister istemez meydana getirdi. Estetik

güzelliği altında tasarlanan herşey güzellik adı altında doğallıktan uzak , planlı bir zamanlamaya dönüştürüldü. Ve sonucunda da sanatta tasarıma teslim oldu, olmaya da devam ediyor..

Postmodern dönemde , sanat kadar önemli bir iletişim evresinin yönetilmeye ve tasarlanmaya direnmesine izin verilemez.Nitekim bir taraftan sanat tasrıma evrilmekte, diğer taraftan da tasarım sanatsallaştırılmaktadır.Sanat, giderek popüler kültüre baş eğmekte, biricik olmak yerine röprediksiyona öykünmektedir. Öte yandan sanat dünyası ile iş dünyasıyla , sanatçı iş adamıyla benzeşmekte, sanat eseri yükselen lüks kültürüne kaynamaktadır.(Artun,2011,73).

Sanatçı, ticari bir amaç doğrultusunda iş üretmeye başladığında tamamiyla popüler kültüre zaten teslim olur.Ticari kaygı, beğenilmek ve farkedilmek sanat yapan kişinin vazgeçilmezi olur. Oysa ki farkındalık yarabilmenin gerçek yolu kendi özünü benimsemesinden geçmektedir.

18. yüzyıl hem modern endüstrinin, hem de modern sanatın 'icat' edildiği zamandır..Tasarım da modern anlamını ve işlevini o zamana kadar biri diğerini içeren sanat ve sanayinin giderek birbirlerini dışlaması sürecinde kazanır.(Artun,2011,84).

Beğenilmek güdüsü, sanatçı kesiminde güncel sanatla mücadelesini verirken aynı zamanda da piyasada var olabilmenin bunun sonucunda da varlığını sürdürebilmenin kaygısını taşır. Var olabilmenin koşulu ise hiç kuşkusuz işadamı (koleksiyoner, galerici…), beğenisi, isteği doğrultusunda şekillenir.Piyasa için üretmek, Rönesans'tan beri sanatın temel koşullarından biridir aslında.

19. Yüzyılda Art and Crafts, Art Nouveau ve Bauhaus gibi tasarım hareketleri de endüstrileşmenin yol açtığı zanaatkar girişimlerdir.

II. Dünya Savaşı'ından sonra , 1960'larda ki sanata, özellikle de Amerikan Pop Sanatı için, sanat tarihçisi Thomas Crow'un deyişiyle 'ürün gibi satılıyor gibi duran ürünler' harcayacak

bir sermaye fazlasıyla ortaya çıkan uluslararası burjuvazinin doğurduğu bir sonuç (Foster, 2008)

Popartın önemli temsilcilerinden, Andy Warhol, 'Para yapmak sanattır' ve 'En müthiş sanat ticarettir.' diyerek, izleyicilerden işlerinde gördüklerinden başka anlam aramamalarını söyleyerek popüler kültürün vazgeçilmezliğini ve metalaşmasınının savunusunu açıkça dile getirmiştir.

1930'lardan başlayarak, özellikle 1970'lerde postmodernist 'aydınlanma' ile kitsch ve popüler kültür sanat tarihçileri tarafından ele alınmaya başlar. Özellikle Clement Greeberg' in manifesto havasında ki makalesinde, kitsch için; 'Mekaniktir ve formüllere dayanır. Kitsch aldatıcı deneyimler ve sahte duygulardır. Kitsch modaya göre değişir ama aslında hep aynı kalır. Kitsch zamanımız yaşantısındaki bütün düzmecelerin şahikasıdır. Kitsch müşterilerindenzamanlarını biryani , sadece paralarını talep eder.'(Baudelaire, 2003)

Endüstrileşme ve kentleşmeyle başlayan ve Almanların 'Kitsch' adını verdiği kitle kültürü sonucunda yerel kültür yok olmaya başlar.Bunun sonucunda da kitsch olgusu tüm hayatımıza girer.. Reklamlar, parlak dergiler, resimli romanlar,göz dolduran tüm renkli mizansenler, güncel sanat değeri olmayan eğlencelik filmler, müzikler danslar, gösteriler, okunması eğlenceli kitaplar ve tabii ki sanat!

Sahip olunan kültürel kimlik kendini sürekli geçmişte inşa ederken, Eric Hobsbawm'ındeyimiyle, gelenekler de icat ediliyordu. Başka bir deyişle yaşanan an, popüler kültür ile canlandırılmaya çalışılıyordu ve halen de çalışılıyor. Nostaljinin özlemi başka bir deyişle günümüzde medya, tv, görsel ve dijital yayın organlarıyla yayılarak, mutlu geçmiş imgesi ile hafızalarda yer edinerek güncelliğini korumaya devam ediyor. Belki de eskiye duyulan özlemin şimdiliğir bizi aile ocağından kurtaramayan. Geriye dönüp baktığımıza hissedilen anların şimdiliğini arzuluyor olmamızdan kaynaklanıyordur. Millet ocağının sınırlarına ulaşamamak. Zamansız düşünler inşa ediyorda olabilir geçmişin geleceğe taşınmasında ki şimdiliğin evrenselliğini.Sonsuz şu anların birleşiminden oluşuyorsa geçmiş-gelecek; o halde

nostaljiyi ticari kaygı gütmeden kullanabilirlik neden kitsch olsun ki?

Wassily Kandinsky'nin , Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı kitabında bahsettiği gibi, ' Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalı; çünkü amaç bir formda ustalaşmak değil formu içsel anlamına kavuşturmak' tır der.

Yine aynı kitapta sanatçının sanatında özgürse, yaşamında özgür olmadığından bahseder.Duygu, düşünce ve hareketlerinin, eserine zemin teşkil edecek ham malzemeler olduğunu ve sanatçının görevinin çoğu zaman çekilmesi gereken bir çile gibi sanatını yerine getirmesinin gerekliliğini savunur..

Sanatçı duygusal yapısındaki acımasız benliğinin izin verdiği sürece geçmişteki bağlarını silebilir. Öyle ki kendi yaşanmışlığı içinde bulunduğu geçmiş bağlarını hala an be an yaşıyorsa bunu sanatında icra edebilir. Hiçbir ticari ve güncel popülatüre gütmeden.Bu bağlamda sanatçı, Wassily Kandinsky'nin dediği gibi düşünce ve eylemlerin, ruhsal atmosferi etkileyecek olan eserlerinin malzemesi olmalıdır.

Ancak bu şekilde geçmiş bağlamı, sanatçın yaşamı içinde kabul edilebilir değerler olarak ivme kazanabilir. Kendi şimdiliğini kullanarak tasarlanmamış sanat olarak, geçmişin şimdiliğinde işler üretebilir. Popüler kültürün etkisinde değil, varoluş sürecinde yaşadığı duygularının esirinde güncelleme yapabilir.

Oysa ki günümüz sanatçılarının çoğu, popüler kültürün etkisini nostaljinin icadı olarak yenilemekte; kendi yaşanmışlığının ötesinde ki duyulardan bilinç dışı haz almakta ve işlerinde evrensellikten uzakta yeni çerçevesinde sunmaktadır. Bu sunuşlar bizlere geçmişin sorgulanmasına yol açabildiği gibi , parlak imajıyla biraz da dudak bükerek izlediğimiz hayali bir görsel şölene de dönüşebilmektedir.

20.yy dan sonra özellikle küreselleşmeyle yayılan popüler kültür, medyanın desteğiyle yayılır. Geniş kesime hitap etmesi sonucunda da istekler doğrultusunda yenilikçi bir arayışa girilir.bu da çağdaşlaşmak olarak görüldüğünden farklı kültürlerin etkileşiminden arabeks bir havaya bürünür. Televizyonda izlemiş olduğumuz 80'ler, 90'lar gibi diziler bize nostaljik bir hava sunarken geçmişi olduğu gibi kullanarak ,kimileri için anıları tazelemek, kimileri için de yaşamadıkları anları yaşatmaktır.. Belki 80'leri yaşamış olanlar için sadece güzel hoş mizansen olarak seyredilebilir. Ama o dönemi yaşamayan için özlem dışında kah özentiye, kah dudak büktüren küçümsemeye dönüşebilir. Yine de izleyici kitlesinin çokluğu dizinin kurgusundan, yaşayışlarına, oyuncularına kadar hepsini mutlu bir şekilde etkiler ve devamı niteliğinde arz- talep doğrultusunda popüler olarak devam ettirir.

Reklamlar başlı başına retro bir havada albenilik sunar zaten. İzleyici bu retrolukta kendinden bir şeyler bulurken kafa yormadan verilmek istenen mesajı espiriyle karışık alır, kabullenir. Böylece izlenme seviyesi diğer formatlarda aynı şekilde devam eder.Herşey tek tip olur çıkar. Buradaki sıkıntı, yaşanmışlığın şimdiliği değildir, sadece nostaljinin yad edilmesidir,!

Yapılması gereken kendi kültürümüze, örf ve ananelerimize sahip çıkmak olmalıdır. Sahip çıkılan ve korunulan değerler, yeniliklere açık bir şekilde korunabilmelidir. Hep yaşanmış olan şu anların hissiyatıyla birleşen, zeka, yetenek sanatta özgünlüğe açık hale gelir böylelikle .Popülatiranin esaretinden kurtulunduğu sanatın biricikliği tartışılmaz bir hale gelebilir.

Çağdaş sanat, popüler kültürün ivmesinde kalmış öteye geçememiş bir yenilik arayışıdır. Çağdaşlamak, şimdinin gücünün hissiyatını yitirmeden kullanabilen sanatçının olgunlaştırdığı; zeka, yetenek ve yaratıcılığını kullandığı yenilikçi hareket olmalıdır. Sadece üreticilerin oluşturduğu yüksek kültürün temeli böyle korunabilir.

Sanatçının günceli koruma adına yaptığı evrimler, popüler kültürde ilerici bir anlayışa gitmeden yerinde tek tip olarak kalmaya mahkum olur. Sanatçı sanatını meslek kabul ettiği sürece de bu böyle olmaya devam eder.

O halde şimdiki zaman,' Kitsch'leşmeye yüz mü tutmuştur? Hep kitsch olarak mı kalacaktır? Yoksa sanatçının kendi şimdiliğinde harmanlanan yeni bir anlayış ile duygu ve zekanın birleşiminden doğan, acı ile birleşen şu andalıkları mı sahiplenecektir?

Küreselleşmenin sancısını, evrenselleşerek biricik olma yolunda mı kullanacaktır?

Tüm bu soruları cevabı sadece ve sadece insanda yani kişinin kendisinde bitmektedir. Sanat yapan sanatçı, Kandinsky'nin söylediği gibi; 'sanatı sanat için, toplum için değil, sanatçı kendisi için yapmalıdır.'

İşte o zaman şimdiki zaman paradoksu, sanatta net bir şekilde parlamaya devam eder ve algıda seçiciliğin farkındalığıyla kendine yepyeni bir yol izlemeye başlar.

Kaynaklar

(1) Şafak Ural, safakural.com, İçiçe Geçmiş Zamanlar, makale, 2010.

(2) İsmail Hakkı Altuntaş, Zamandaki Geçmiş ve Gelecek İhramcizade,2009.

(3) Ali Artun,Çağdaşa Sanatın Örgütlenmesi,73,İstanbul,2011.(4)Age,84.

(5) Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İstanbul: İletişim, 2003.

(6) Hal Foster,London Review of Books 'The Medaum is the Message,2008.'

Svetlana Boym, 'Nostaljinin Geleceği'

Wassily Kandinsky, 'Sanatta RuhsallıkÜzerine'

Eric J. Hobsbawm Geleneğin İcadı'

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA RESSAM NEŞET GÜNAL

Öğrt.Gör.Dr. Hikmet Şahin

ÖZ

Türk Resmi'nin kuşkusuz en büyük isimlerinden biri olan ve Toplumsal Gerçekçilik bağlamında ele alabileceğimiz figüratif çalışmalarıyla Neşet Günal'ın sanatı, içerisinde bulunduğumuz sanatımız ve değerlerinin anlaşılması açısından önemlidir.

Anadolu'nun bağrından çıkarak İstanbul'da sanat eğitimi alan sanatçı, başladığı sanat serüvenine yurtdışında devam etmiş; döneminin en iyi sanatçılarıyla çalışma olanağı bulmuştur. Bir süre hocalarının etkisinde kalarak Kübist, Fovist ve İzlenimci eserler üreten sanatçı, 1960'lardan sonra Anadolu'nun gerçeği, köylü insanları ve Anadolu mitini oluşturmaya başlamıştır. Çalışmalarında toplumsal ve yerel temalardan oluşan realist üsluptaki eserlerin yanı sıra fantastik/melankolik olarak değerlendirilebileceğimiz, anıtsal desen karakteristiği taşıyan figürlerin yer aldığı birçok eseri Türk Resim Sanatı'na kazandırmıştır.

Çalışmanın amacı, Türk resim sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan Toplumsal Gerçekçilik Akımının temsilcilerinden Neşet Günal'ın sanatı ve Türk Resim sanatına etkilerini araştırmaktır. Türk Resim Sanatı ve kültürünü şekillendiren Toplumsal Gerçekçilik Akımı ve öne çıkan sanatçılarından ressam Neşet Günal'ın sanatının Türk sanatı açısından önemi büyüktür. Neşet Günal'ın hayatı, sanatı ve eserleri araştırmanın sınırlarını oluşturmaktadır.

Yöntem olarak konuyla ilgili olarak Neşet Günal'ın sanat hayatına ışık tutabilecek her türlü kitap, broşür, dergi gibi kaynaklardan literatür taraması yapılmış; sanal ortamda uygun görülen metinler ve görseller kaynak olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Neşet Günal, Toplumsal Gerçekçilik, Figüratif Resim

"Kıraç toprakların çocukları… Küçük bedenlerinin yarıdan çoğunu dışarıda bırakan giysileriyle boş topraklarda dolaşmaktadırlar. Minik bedenlerinin üstünde duran başları, büyük adam görünümlü bakışlarıyla izleyicileri ürpertirler"

(Giray, 1997: 524).

GİRİŞ

Çağdaş Türk Resminde Batı üsluplarının arkasından giden anlayışlara karşı tepki olarak 1940'lı yıllarda bazı sanatçılar yöresel ve yerel değerlere değinerek yeni bir sanat akımı oluşturmaya çalışmışlardır. Bu dönemden başlayarak günümüze kadar devam eden Çağdaş Türk Resmindeki Toplumsal Gerçekçiliği, ülkedeki sosyal ve kültürel değişimlerden beslenmiştir.

1960'lardan sonra soyut resim çalışmalarına figüratif bir yön veren pek çok sanatçı vardır. Figüratif resim alanında kararlı bir seçimle, iri figürlerden oluşan büyük boyutlu kompozisyonlarıyla dikkati çeken bir sanatçılardan birisi ressam Neşet Günal'dır. Neşet Günal, Paris'teki uzmanlık eğitimi aşamasında Fernand Leger'in öğrencisi olmuş, başlangıçta bu ustanın etkilerini yansıtan alegorik nitelikte kompozisyonlar meydana getirmiş, giderek içinden geldiği orta Anadolu köy yaşantısının izlenimlerinde karar kılmıştır. Her biri birer fresk tadı veren resimleriyle, Neşet Günal'ın genç sanatçıların figür eğitimlerine yön veren çok etkili bir usta olmuştur. Türk figür resminin bu gelişim serüveni içinde, köy ve kent gerçekleri özgün temalarla çarpıcı ifade biçimlerine kavuşturulmuştur. Çağdaş Türk figüratif ressamlığında köy ve kent temalarının birbirine karşıt eğilimler oluşturduğu söylenemez. Çünkü Neşet Günal'ın dışında da birçok ressam, kırsal ya da kentsel temalara zaman zaman ilgi göstermişlerdir (Tansuğ, 1993: 269-270).

Ressam Neşet Günal'ın kırsal temalara ilgi göstermesinin sebebinin çocukluk ve gençlik dönemlerinde yaşamış olduğu tecrübeler ve Orta Anadolu kırsal kesiminin sosyo-kültürel yapısından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Sanatçının çalışmaları, yaşadığı kültürle özdeşleşen; hüzünlü bir hava içerisinde olsa da samimi ve insancı bir özelliğe sahiptir.

NEŞET GÜNAL'IN HAYATI

1960'lı yıllarda Türk resminde iki belirgin yönelimlerden söz etmek mümkündür. Bunlar; soyut resim ve figüratif resim olarak gruplanabilir. Bu dönemlerde yaptıklarıyla ön plana çıkan ve figürü kendine anlatım dili olarak seçen sanatçılardan biri de Neşet Günal'dır.

Neşet Günal 1923 tarihinde, Nevşehir'de doğmuştur. Ailesinin içinde bulunduğu ekonomik koşullardan dolayı ilkokulu Şereflikoçhisar'da yaşayan dedesinin yanında tamamlamıştır. Ortaokulda yeniden Nevşehir'e dönen Neşet Günal okulunun son senesinde tanıştığı Kemal Zeren'in onu yönlendirmesi sonucunda Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolmuştur (Görsel 1).

Görsel 1: Ressam Neşet Günal.

Aynı kişi sanatçıya Belediye bursu alınmasına da önayak olmuştur. Böylelikle Günal'ın henüz ilkokul yıllarında doğayı ve insanları resmetme yetenek ve arzusu bir eğitimle temellenmeye başlamıştır. 1939 yılında başlayan ve yaklaşık yedi yıl süren Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimi süresince sanatçı, Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Leopold Levy'nin atölyelerinde çalışmıştır. Yine Akademi'deki bu atölyelerde Nuri İyem, Turgut Zaim ve Avni Arbaş ile olan dostlukları düşünsel anlamda onlardan etkilenmesine neden olmuştur. Sanatçı Akademi'de geçen bu yıllarını bize bir röportajında şöyle açıklamaktadır:

> *"Akademi'deki yıllarımız savaş dönemine rastladı. Belli yoksulluklar içindeydik… İyi arkadaşlık ilişkilerimiz vardı… Çok heyecanlıydık… Tutku ile çalışırdık bir şeyler öğrenmek için… Kitaplıkta bugünküne göre yararlanacak çok az kaynak olmasına rağmen, elimizin altında ne varsa onu yutarcasına okurduk… Modellerden resim yapma imkanı doğmuştu…"* (Akt: Ergüven, 1981: 2).

Sanatçı 1946 yılında Akademi'den birincilikle mezun olur ve aynı yıl İtalya bursunu kazanır. Fakat bürokratik birtakım engeller nedeniyle ve iki yıl sonra Paris'e gönderilmiştir. Kuvvetli deseni ve yorumuyla hocası Leopold Levy'nin beğenisini kazanan sanatçı iki çalışması daha 1946 yılında Unesco'nun Paris'te düzenlediği Modern Sanat konulu sergide katılan Türk sanatçılar arasında yerini almıştır.

1948 yılında Paris'teki sanat eğitimine başlayan Günal pek çok Türk sanatçı gibi Andre Lhote atölyesine girmiş ancak, Lhote'un öğretilerini beğenmeyerek, Fernand Leger'nin atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Fernand Leger, Günal'ın sanatında önemli bir dönüm noktasıdır, çünkü uzun süre Leger'nin etkisi resimlerinde hissedilecektir (Görsel 2-3). Sanatçı bir yandan Leger atölyesinde devam ederken Ecole des Beaux Arts'da fresk ve duvar resimleri yapmıştır (Sanal 1: 2015).

Önceleri onun anlatım yöntemlerini benzer şekilde sürdüren sanatçı, bir süre sonra resmine insani bir öz kazandırmak ve kendisine özgü olanı bulabilmek amacıyla yeni arayışlar içerisine girmiştir. Sanatçı hocası Fernand Leger ile arasındaki içerik farkını şöyle anlatır: *"Leger'in estetiği daha çok transformasyona dayanır. Benim gerçekleştirdiğim figürlerde ise deformasyon ön plandaydı…"*der (Akt: Tanaltay, 1989: 141).

Görsel 2: Fernand Leger, Figürlü Kompozisyon, Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris, 1932.

Görsel 3: Neşet Günal, Üç Güzel, 185x149cm, T.Ü.Y., 1951

Günal'ın erken dönem eserlerinde görülen dönemsel farklılıkları sebebi Batılı bazı sanatçılardan ilham aldığını, gerek desenlerinde ve gerekse resim çalışmalarında yapısal olarak bu sanatçılara ait benzer kompozisyon ve figürsel ifadeleri kullandığını söyleyebiliriz. Sanatçının etkilenmiş olduğu ressamlar arasında Van Gogh, Millet, Courbet ve Picasso ve Matisse'i sayabiliriz

Neşet Günal'ın yurda döndükten sonra Léger etkisinden kısa süre içinde kurtularak kendi bireysel biçemini oluşturduğunu görüyoruz. Bundan sonra sanatçı birbirini izleyen resim serileri üretecektir. Bu seriler birbirinin tekrarı değil aksine aynı konu üzerine rastlantısal olmayan bir insanlık durumunu tartışmaya açma eylemidir. Sanatçının toprağa bağlı yaşayan Anadolu insanın çaresiz, yoksul, umutla beslenen yaşamını anlattığı ve bu anlatımda mesajsız, iletişimsiz kılmadığı resimlerinde kimi zaman kendi çağdaşı olan edebiyatçıların eserlerinden yararlandığını gözlemleriz. Günal'ın resim dizileri arasında "Sorun", "Duvar Dibi", "Başakçı Kadın" ve "Korkuluklar" oldukça dikkati çeken ve sanatçının bireysel eylemini son noktasına kadar ortaya koyduğu yapıtlarıdır (Gürçağlar, 2006: 122-129).

1954'te yurda döndükten sonra Akademi'ye asistan olarak atanmış ve buradaki görevini uzun yıllar sürdürerek 1970 yılında profesör olmuştur. 1963'te ikinci kez yine bursla Paris'e giden sanatçı, burada vitray ve goblen[1] eğitim almıştır. 1969 yılında 30. Devlet Resim Heykel Sergisi'nde Kör Hasan'ın Oğlu (Görsel 4) adlı çalışmasıyla resim dalında birincilik kazanan sanatçı, yurtiçi ve yurtdışında pek çok karma sergiye katılmıştır (Sanal 2, 2015).

Görsel 4: Neşet Günal, Kör Hasan'ın Oğlu, T.Ü.Y., 185x85cm, MSÜ Resim ve Heykel Müzesi, 1962.

[1] Goblen, bir kumaş üzerine renkli iplerin iğne ile işlenmesi ile resim oluşturulması sanatıdır.

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK VE NEŞET GÜNAL

Türkiye'de Yeniler Grubu'yla sanat sahnesinde yerini alan toplumsal gerçekçilik, ortaya çıktığı 1940'lı yıllardan günümüze kadar toplumsal ve sanatsal gelişmelere koşut olarak çeşitli aşamalardan geçmiş; belli değişimler göstermiştir. Özellikle, 1940-60 yılları, 1960-70 ve 1970-80 dönemi Türkiye'de toplumsal yaşantı açısında birer dönüm noktasıdır. Konularını güncel yaşamdan seçen toplumsal sanat da doğal olarak bu gelişmelerden etkilenmiş, her dönem kendisine özgü bir sanat yaratmıştır.

Yaşanan siyasi dalgalanmalar, hızlı kentleşme ve gelir dağılımındaki dengesizliklerin biçimlendirdiği farklı yaşam standartları sanatçıların yeni figüratif anlatım biçimlerin geliştirmelerine kaynak oluşturmuştur: *"1960'lardan bu yana Türkiye'de artan toplumsal çelişkiler ortamında kentleşme olgularının yarattığı dramatik gerilim, sanatçıların yeni figüratif ifadeci keskinlikler aramalarına yol açan itici güç olmuştur"* (Tansuğ, 1990: 298).

Toplumsal gerçekçi alanda verdiği eserlerle ve yetiştirdiği ressamlarla bu geleneğin yerleşmesinde büyük katkısı olan Neşet Günal; sanatçı Cihat Burak'ın kara mizah içeren alaycı üslubuna karşın eleştirel bir anlatımı benimsediği görülmektedir (Görsel 5).

Görsel 5: Cihat Burak, Brigitte Bardot ve Domuz, 51x100cm, T.Ü.Y., 1965

Neşet Günal'ın kullandığı sanat dili yerel özellikler taşıyan ve evrensel ölçekteki insan gerçeğiyle hesaplaşma özleminden ibarettir. Doğa, çorak toprağa karşı verilen savaşta sessizce aradan çekilirken, giderek değiştirilmesi gereken yazgının tanıklığına bırakmıştır yerini. Günal'ın bütün

resimlerine damgasını vuran şey gizli bir alegoriye işaret eden, tek başına insaniyet ve anıtsal olmanın yeterli güvencesidir (Ergüven, 1996: 10). Tansuğ (1990: 55), sanatçının toplumsal gerçekçilik açısından ne denli önemli olduğunu şöyle açıklamaktadır: "*Eğer Akademi içinde sosyal içerik yönünden çarpıcı denilebilecek bir üslubun temsilcisi aranacaksa, bu elbet Nuri İyem olmayacak, bunu ancak akademik figür titizliği içinden gerçekleştiren Neşet Günal üstlenecekti…"* der.

Neşet Günal konuyu inandırıcı kılmak için ise onun gerçeklerine uygun bir biçim anlayışı geliştirmiştir. Nasıl Leger yapıtlarında özgün plastik formlarla çağdaş yaşamın mekanik ritmini vermeye çalışmışsa, Günal'da kırsal kesimin geri kalmış, durağan yaşam temposunu yakalayabilmek için daha çok statik, eylemsiz, yüzü izleyiciye dönük anıtsal figürlere başvurmuştur (Berksoy, 1998: 126). 1950'lerde oluşturduğu ve köy yaşantısını ele alan rengarenk resimlerin yerini artık toprak rengi yoksulluk öyküleri almıştır. Bir ev yıkıntısının önünde, bir duvarın dibinde, bir kapı eşiğinde, bir korkuluk gölgesinde ya da kırsal bir doğa parçası ortasında bekleşen insanları, kadınlı erkekli kalabalığı, çocuk gruplarını, Orta Anadolu yaylasının trajik yaşamının büyük boyutlu tablolarla anlatmıştır. 1960'lı yıllarda gelişen sosyal olaylar düşünce ve sanat dünyasına yansımış; sanatçıları ve sanatın geniş kitlelere nasıl ulaşabileceği konusunda yollar aranmaya başlanmıştır. Toplumsal sorunlarla ilişkili olarak 1968 yılında İstanbul Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkez Galerisinde açılan ve içerisinde Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Nuri İyem gibi toplumsal gerçekçiliğin eserlerinde hayat bulan sanatçıların olduğu "Resim Sanatı ve Toplum" isimli bir sergi açılmıştır (İskender, 1984: 1342).

Bütün eserlerinde figüratif resimlere ağırlık veren Neşet Günal, Anadolu insanı ve yaşantısını toplumcu gerçekçi bir anlayışla yorumlamaktadır. Neşet Günal, resmi bir gözlem sonucu ortaya çıkan her şeyin bilinçli bir sorgulamasıdır. Yoksulluk, bezgin insanların dramı, kurak-kıraç topraklar, gerçekler trajik-dramatik bir anlatımla ele alınmaktadır. Her resim, duruşu, oturuşu, giyinişi, çevresi ve vermek istediği mesajla öncelikle sanatçının düşüncesinde şekillenip, sonra plastik bir anlatımla tuvallere aktarılmaktadır. Ağır oturaklı ve abartılı bir deformasyonla şekillenen desenler, klasik renkler ve pastel tonlarla Anadolu toprağını ve bu toprağın insanlarının tüm özelliklerini veren titiz, sabırlı ve ince bir işçiliğin ürünleri olmaktadır (Akt: Ersoy, 1998: 82).

1960'lı yıllardan itibaren resminde insanı temel öğe olarak alan Günal, çocukluğu ve gençliği sırasında yakından tanıma olanağı bulduğu *Toprak Adamlar* tablolarının ana konusunu yapmıştır. Sanatçı konuyla ilgili şunları söyler: *"Benim kişiliğimi oluşturan resimlerimde anlatılan, içinde yaşadığım toplumsal ve doğal ortamın insanları, bana en yakın olan "toprak adamları", aşamalarının her yönüyle tanıdığım insanlardır…"* (Akt: Ergüven, 1996:13).

Neşet Günal'ın Orta Anadolu doğasından ve yaşamından izler taşıyan toplumsal içerikli resimleri dikkat çekicidir. Günal bu dönem resimlerini şöyle tanımlar:

> *"1960'lardan sonraki resimlerimde geriye düşme risklerini de omuzlayarak 'anlatımı' baş ilke edindim. Yaşam çabalarını, tasalarını, acılarını, yoksulluklarını yaşadığım 'Toprak Adamları'nın gerçeğinde kendi gerçeğimi yeniden buldum… Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu 'duyarlık' çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamı ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim…"* (Günal, 2000).

Neşet Günal'ın Toprak Adamı (Görsel 6) resimlerinde insan, çorak toprak, tepe ve deve dikeninin adeta bütünleşerek bir olduğu bir yaşam kültürü haline dönüştüğünü söyleyebiliriz. Sanatçının resimlerinde dikkati çeken temel

öğelerden birisi resmin merkezine yerleşen ve odağın direkt olarak üzerine algılandığı kompozisyon türüdür. Mesaj kompozisyonun tam ortasında yalın bir şekilde dolaysız olarak doğruca aktarılmaktadır.

Görsel 6: Neşet Günal, Toprak Adamı, T.Ü.Y., 185x96cm, 1974.

Günal'ın hem izleyiciyi hem de kendi kendilerini sorgulayan bir konumda değerlendirmek istediği köylü figürleri, bazı resimlerde gruplar halinde tuvale yansımıştır. Duvar Dibi III (Görsel 7) isimli çalışmasında toprak sarısı ve kıraç bir köy görünümü ile deve dikenleri önünde sıralanmış kasketli köy adamlarının yüzlerinde eziklik, yaşamı sorgulayışı, çıplak başlı aydınlık yüzlü köy çocuklarının gözlerinde ise kaygıyla karışık bir umut vardır.

Görsel 7: Neşet Günal, Duvar Dibi III, T.Ü.Y., 152x245cm, 1972-73.

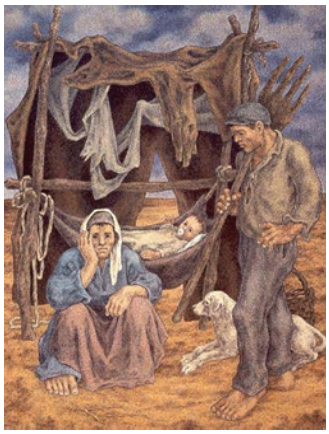
Günal'ın üzerinde durduğu ve seriler halinde yaptığı bir başka konu ise korkuluktur. "Korkuluk" serilerinin ilki 1968 yılında yapılmıştır ve sanatçı daha sonra bu seriyi 1980'lerde devam ettirir. 1968 tarihli Korkuluk I (Görsel 8) adlı yapıtına baktığımızda, aslında sanatçının 1958 tarihli Yaşantı I (Görsel 9) adlı eserinde bir ayrıntı olarak, bir çocuk oyuncağı biçiminde tasarladığı bir ayrıntıyı resmin ana konusu olarak ele aldığını görürüz. Burada yeni bir aşama ile karşılaşırız. Figür, resmin ana unsuruyken figür dışı katkı olarak görülebilecek olan korkuluk burada figürün önüne geçmiş, hatta figürler çıkarılsa bile tek başına tüm bir konuyu sağlam bir şekilde temsil edebilecek yapısal unsurlarla donatılmıştır. O nedenle "Korkuluk" serilerinde artık figür dışı katkıyla figür arasındaki çizginin belirsizleştiğine tanık oluruz. Korkuluk konusunun sanatçının öznel deneyimleri, yaşantılarıyla yakından ilişkili olduğu, Günal'ın çocukluğunda korkuyu yenmek için rüzgarda çırpınan korkulukların altında yattığı bilinir (Akt: Gürçağlar, 2006: 122-129).

Görsel 8: Neşet Günal, Korkuluk I, 220x165cm, T.Ü.Y., 1968.

Görsel 9: Neşet Günal, Yaşantı I, T.Ü.Y., 185x140cm, 1958.

Ressam Neşet Günal karşılaştığı ve yaşadığı "toplumsal sorunları" 1990'lı yıllarda sanatının merkezine koymuş ve bu sorunları resme dönüştürmeyi "sorumluluk" olarak kabul etmiştir. Sanatçının 52 parça küçüklü-büyüklü çalışmalarından oluşan ve 1992 yılında İstanbul Garanti Bankası Beyoğlu Sanat Galerisi'nde sergilenen Sorun-Sorum adlı serisi Anadolu'nun toplumsal sorunlarına ve kırsal Anadolu halkının yaşayışlarıyla ilgilidir. Sanatın toplumsal işlevi olduğuna ve sanatın yararlılığı ile gerçekçilik arasında yakın bir bağın bulunduğuna inanan Günal'ın resimlerinde insancıl yönün ağır bastığını,

gerçekliğin yalın bir şekilde ifade edildiğini görürüz (Görsel 10).



Görsel 10: Neşet Günal, Sorun-Sorum III, T.Ü.Y., 182x143, 1991.

Günal, herşeyden önce, hayatı boyunca sadık kaldığı bir ilkeler bütününü sunar bize; bu nedenle, üretimini yönlendiren itici güç, inandığı doğruları kanıtlamak değil, pekiştirmekten ibarettir. Başka bir deyişle, sanatçının yaşamına yön veren ilkeler sanatında da mevcuttur. Yapıtlarında doğduğu yerlerin yaşam biçimlerini gözler önüne seren sanatçı; bu yaşam biçimlerinin güçlüklerini bizlerin de duyabilmesini sağlamıştır. Bu güçlükler zaman zaman kuru bir dal, verimsiz, çatlamış bir toprak veya bir çocuğun bakışlarında anlam kazanır. Yine de bu anıtsal form değeri taşıyan bu figürler, sahip oldukları güçlü ellerle yaşamla olan mücadelelerini sürdürmektedirler (Ersoy, 1998: 99).

SONUÇ

Türk sanatının yapı taşlarından birisi olan Neşet Günal, "Toplumsal Gerçekçilik" bağlamında Türk resim sanatının en güzel örneklerini vermiş sanatçılarımızdan birisidir. Resim sanatının bir 'anlatım' sanatı olduğu ilkesinden hareket ederek çok sayıda eser vermiş; Anadolu'nun kırsal kültür ve yaşantısına ait gerçeklikleri eserlerinde yansıtmıştır. Sanatçının Batı sanatı tekniklerini özümseyerek yerel kültür özelliklerini harmanladığı çalışmaları figüratif resim sanatımız açısından oldukça önemlidir. Sanatçının gerçeklik olgusu içerisinde betimlediği eserleri, Anadolu figürlerinde görülen karamsar hava, yaşadığı dönemin sosyal ortamıyla ilgili olarak izleyiciye somut fikirler verir. Bu itibarla Günal'ın eserlerindeki yalnızlık, yoksulluk, mutsuzluk gibi tematik tavır, çoğu zaman hüzünlü/melankolik hava içerisinde izleyici aktarılmıştır. 1950'lerden itibaren figüratif resim sanatımıza büyük katkıları olan Günal'ın Anadolu'yu anlatan dramatik/sosyo-psikolojik hikayelerinin yerelden ulusala ve sonrasında uluslararası nitelikte bir ifade biçemine bürünmüş; resim sanatımız ve toplumsal gerçekçilik içerisinde müstesna bir yere sahip olmuştur.

KAYNAKÇA

BERKSOY, Funda (1998). 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

ERGÜVEN, Mehmet (1996). Neşet Günal. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

ERGÜVEN, Mehmet (Ocak 1981). Beş Gerçekçiden Biri. Gösteri Sanat Dergisi.

ERSOY, Ayla (1998). Günümüz Türk Sanatı. İstanbul: Bilim Sanat Yayınları.

GİRAY, Kıymet (1997). Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GÜNAL, Neşet (Ekim 2000). Onuncu İstanbul Sanat Fuarı Onur Sanatçısı Neşet Günal (Sergi Kataloğu).

GÜRÇAĞLAR, Aykut (Nisan-Mayıs 2006). Figüratif Resmin Toplumsal Gerçekçi Ustası: Neşet Günal. Paris: Antik Dekor Yayınları.

İSKENDER, Kemal (1984). Türk Resminde Toplumcu Eğilimler. İstanbul: 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi.

TANALTAY, Erdoğan (1989). Sanat Ustalarıyla Bir Gün. İstanbul: Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları

TANSUĞ, Sezer (1990). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TANSUĞ, Sezer (1993). Çağdaş Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. Baskı.

TUĞCU, Nemika (07 Mayıs 1992). Benim İçin Resim Zihinsel Bir Olay. Milliyet Gazetesi.

SANAL KAYNAKÇA

Sanal 1: http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=120

Sanal 2: http://galeribaraz.com/sanatcilar/neset-gunal/

RESİMLER KAYNAKÇA

Görsel 1:Ressam Neşet Günal http://galeribaraz.com/sanatcilar/neset-gunal/

Görsel 2:Fernand Leger, Figürlü Kompozisyon, 1932. http://www.wikiart.org/en/fernand-leger/composition-with-the-three-figures-1932

Görsel 3: Neşet Günal, Üç Güzel, 185x149cm, T.Ü.Y., 1951 http://www.artnet.com/artists/neset-g%C3%BCnal/%C3%BC%C3%A7-

Görsel 4: Neşet Günal, Kör Hasan'ın Oğlu, T.Ü.Y., 185x85cm, 1962. http://blog.daum.net/ywk1050/8909303

Görsel 5: Cihat Burak, BrigitteBardot ve Domuz, 51x100cm, T.Ü.Y., 1965 http://www.resim11.com/Cihat+Burak.html

Görsel 6: Neşet Günal, Toprak Adamı, T.Ü.Y., 185x96cm, 1974. http://www.istanbulmodern.org/en/collection/photography-collection/5?t=2

Görsel 7: Neşet Günal, Duvar Dibi III, T.Ü.Y., 152x245cm, 1972-73. ttp://www.nardugan.net/turkiyeden-bir-ressam-neset-gunal/

Görsel 8: Neşet Günal, Korkuluk I, 220x165cm, T.Ü.Y., 1968. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?

Görsel 9: Neşet Günal, Yaşantı I, 220x165cm, T.Ü.Y., 1968. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?

Görsel 10: Neşet Günal, Sorun-Sorum III, T.Ü.Y., 182x143, 1991. http://lebriz.com/ pages/artist.aspx?artistID=30&section=130&lang=TR&periodID =-1

Araştırmada kullanılan görsellerin erişimi 19 Ekim 2015 tarihlidir.

ESER SAHİBİNİN ESERLERİ ÜZERİNDEKİ YASAL HAKLARI VE HAK KAVRAMI

Doç.Dr. İsa Eliri

ÖZET

Eser sahibinin, eseri üzerinde mali ve manevi hakları bulunmaktadır. Bu haklar münhasıran eser sahibine aittir. Mali haklar, eserin ekonomik değerlendirilmesine yönelik işleme, çoğaltma ve yayma gibi haklardır. Bu haklar eser sahibinin, eserle ekonomik ve mal varlıksal ilişkisinden kaynaklanan haklarıdır. Eser sahibi, mali haklarından bağımsız olarak ve bu hakların devrinden sonra dahi, eseri üzerindeki sahipliğini ileri sürmek ve eserinin her türlü tahrifine, bozulmasına veya diğer değişikliklerine veya onur veya şöhretine zarar verebilecek her türlü küçük düşürücü fiilleri önlemek hakkına sahiptir. Mali hakların korunmasının nedeni, esas itibariyle eser sahibinin maddi menfaatlerinin tecavüze uğraması veya böyle bir tehlikeye maruz kalması ihtimalidir. Bu haklar, eser ile eser sahibi arasındaki kişisel bağı ifade ederken; mali haklar, eser sahibinin eserinden ekonomik olarak yararlanmasına imkan verir. Manevî hak ise, gayri maddî nitelik arz eden ve eser ile onu meydana getiren arasındaki şahsî münasebeti ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Manevî haklar; eseri meydana getirenin kamu nezdinde eser sahibi olarak bilinmesini, eser sahibi olarak kişiliğine, ismine ve eserine saygı duyulmasını istemek ve eseri dolayısıyla kişiliğine ve eserin bütünlüğüne karşı saldırılara hukukî yollardan karşı koymak gibi yetkilerden oluşur. Manevi haklar ise eserin bütünlüğünün, eser sahibinin şeref ve haysiyetinin korunmasına yönelik kamuya sunma, adının belirtilmesi ve eserde değişiklik yapılması gibi hakları içermektedir. Manevî haklar; eser sahibinin mahremiyetini, mesleki statüsünü, şeref ve şöhretini, ifade hürriyeti ve eser sahipliğinden kaynaklanan kişiliği ile ilgili diğer menfaatlerini koruması amacıyla tanınmış yetkilerdir. Manevi haklar devredilemezken mali haklar devredilebilir, lisansa konu olabilir, kiralanabilir veya ödünç verilebilir.

Anahtar Kelimeler: Eser, Hak, Sanat, Sanatçı

WORKS OF THE AUTHOR RİGHTS OVER LEGAL RIGHTS AND CONCEPT

SUMMARY

Of the author, there are financial and moral rights over the work. These rights belong exclusively to the work. Financial rights, working to assess the economic work are rights such as replication and dissemination. These rights of the author, is the artifact property rights arising from the economic and existential relationship. Author, even after independent and the transfer of these rights from financial rights, to assert ownership over the work and the work of all kinds of tampering, any possible damage to the deterioration or other changes or honor or reputation humiliating has the right to prevent verbs. The cause of protecting the financial rights, the basis of the financial interests of rape as author or the possibility of exposure to such hazards. These rights, while expressing personal bond between the author and work; financial rights, makes it possible to economically benefit from the work of the author.The moral right is a term used to refer to the intangible nature of the personal relationship between supplying and forming work with him. Moral rights; work forming the known as the owner of the work in public before, the personality as the author, the name and ask for respect for the work and work so people and the attack on the integrity of the work consists of authority as to counteract the legal way. The moral rights of integrity of the work, presenting to the public for the protection of honor and dignity of the author, as an amendment to the law include specifying the name and work. Moral rights; author of privacy, professional status, honor and reputation,

freedom of expression and the protection of other persons due to work related to ownership interests are recognized authority in order. Financial rights inalienable moral rights transferred may be subject to license, rented or loaned out.

Keywords; Work, Rights, Art, Artist

GİRİŞ

Gelişen dünyada temel hak ve özgürlüklerin yanında uygar dünyanın öne çıkardığı en temel hak alanlarından biri de emeğin ve fikrin korunması ve düşünce alanının genişletilmesidir. Dolayısıyla dünyamızdaki hızlı devinim ve teknolojik gelişmeler fikir ve sanat dünyasındaki ihlalleri de beraberinde getirmektedir. İçinde yaşadığımız topluma ve sosyal çevreye genel olarak baktığımızda fikri hak ihlallerinin Güzel Sanat Eserleri alanında da fazlaca yaşandığı gözlenmektedir. Yaşadığımız çağda toplumların kendi haklarını aramaları ve korumaları bir yaşam biçimine dönüşmüştür.

Bilgi toplumuna geçiş sürecinin yaşandığı içinde bulunduğumuz dönemde, bilgiyi üretmek ve korumak yaşamsal bir önem kazanmıştır. Bu açıdan düşünüldüğünde plastik ve görsel manada fikir ve sanat eserlerinin ve üreten sanatçının haklarının korunması günümüzde zaruri bir ihtiyaç haline gelmiştir. Düşünceyi üreten, düşünmeyi öğrenen, öğrendiğini üretime dönüştüren toplumlar, üreten ve üretirken de özgünlüğe önem veren taklitçiliğe düşmeyen toplumlardır. Bu toplumların en belirgin özelliği, özgün fikirleri geliştirebilen yaratıcı düşünceyi içermesi ve bu düşüncenin fikirlerin daha sonra korunmasının sağlanmasıdır (Uslu, 2003: 191).

Günümüzde toplum olarak yaşamanın bir zorunluluk olması sosyal gerçeği karşısında düşüncelerin önemi kat kat artmıştır. Böylelikle düşüncelerin ifade ediliş amacı, biçimi ve etkisi daha da ön plana çıkmaya başlamıştır. İnsanlığın ortak malı olan düşünceler, olması gereken anlamda, herkesin kullanımına açık, herkesçe ilham alınabilen, farkında olmadan yararlanılabilen bir kavram olarak belirginleşmekte iken, toplumların manevi yönlü zenginliğinin de vazgeçilmez ve yaşamsal bir parçası, yeni nesillerin ortak kültürel mirasıdır. (Tansuğ, 1988: 11)

Fikri hakların korunması, bir yandan eser sahiplerinin ve bu eserleri emek ve sermaye koyarak kamuya aktaranların haklarının korunması, diğer yandan da iç ve dış yaptırımların uluslararası anlaşmalar çerçevesinde çağdaş normlara uygun olarak yürütülmesi gereğini de beraberinde getirir. (Uslu, 2003: 167)

Fikri haklar, günlük yaşamda olduğu kadar ülkeler arası ilişkilerde de sıklıkla karşımıza çıkar. Uluslararası ilişkilerin de ötesinde, fikri hakların korunmasını gerekli ve yeterli şekilde sağlayamayan toplumların ekonomik, sosyal ve kültürel gelişimlerinde sorunlar ve aksaklıklar yaşamaları kaçınılmazdır. Bu gelişmelere paralel olarak Türkiye'nin de diğer ülkeler gibi uluslararası ve bölgesel entegrasyonlara katılımının hızlanmasıyla fikri hakların korunması konusu daha da önem kazanmış, bu hakların yasal ve kurumsal altyapısının belirli alanlarda yetersiz olduğu görülmeye başlamıştır. (Türkincekul ve İnce, 2000: 1)

İngilizce'deki "intellectual property", Almanca'daki "Immaterial- güter-recht" ve Fransızca'daki "propriete intellectuelle" terimlerinin karşılığı olan "fikrî mülkiyet " ya da "fikrî ve sınaî mülkiyet" hatta daha uzun bir şekilde kullanılan "edebî/ artistik, sınaî ve ticari mülkiyet" terimlerinin anlamı aynıdır. (Erdem, 2003: 20) Aidiyeti sahibine ait Fikri Düşünce ürünlerine haiz haklardır.

Fikri haklar büyük ölçüde temel insan hakları ile birlikte değerlendirildiğinden ve ayrıca toplumun ekonomik sosyal ve kültürel yaşamının yanı sıra sınai ve teknolojik gelişimini de etkilediğinden, korunması hem ulusal yasalarda hem de ikili ve çok taraflı uluslararası ve bölgesel sözleşme ve anlaşmalarda geniş bir boyutta ele alınmaktadır. Son zamanlarda teknolojinin gelişimi, özgün ürünlerin önemini artırmış ve bu özgün çalışmalardan teknolojik olarak yeni yararlanma imkanları

sunmuştur. Bu yönüyle teknolojinin gelişimi hak sahiplerinin menfaatine olduğu kadar zararına da olmuştur. Diğer yandan teknolojinin gelişmesiyle birlikte çoğaltma ve yaymaya bağlı hak ihlalleri de çığır atlamıştır. Fikir ve sanat eserlerinin kolayca ve sıklıkla kopyalanması ve eser sahiplerinin haklarının ihlali yasa koyucularını harekete geçirmiş, bu hakları daha iyi koruyabilmek için birtakım yeni düzenlemeler yapmaya mecbur etmiştir.

Günümüzde her yönüyle gelişmiş milletlerin toplum olma bilincinin temelinde, düşünceler yatmaktadır. Düşünce; bir yetenek sistemi, değerlendirme ve yargılama gücü olarak insanın en belirgin ve ayırıcı niteliği; yaratıcı düşünce de; insanların önceden bilmedikleri yeni bir düşünceyi, yeni bir eseri ortaya koyma ve edindikleri bilgileri bütünleme, tamamlama ve geliştirme gücü olarak ifade bulmaktadır. (Beşiroğlu, 1999: 31)

Düşünceler, bu anlamda, herkesin ortak kullanımına açık olup; kamusal nitelik taşımaktadırlar. Öncelikle fikri çabaların, fiziki bir olgu olarak, duyularımıza hitap edebilecek şekilde dış dünyaya çıkmasını ana şart olarak görmek gerekir. Fiziki olarak dış dünyaya aksetmemiş, şekillenmemiş bir fikri çabanın korunması zaten mümkün değildir. (Uslu, 2003: 192)

Düşünce ürünleri üzerindeki hakların korunmasını zorunlu kılan ilk neden toplumsal adaletin gerekleridir. Adalet, kişisel ve toplumsal haklar ve yararlar arasında denge sağlanmasını gerektirir. İnsan Hakları Evrensel Bildirgesinde, kültür yaşamında aralarında denge kurulması gerekli iki yarar gurubu vardır. Eser Sahipleri ve Toplum. Yaratıcı düşünce için, emeğinin ürünlerinden en iyi şekilde yararlanmasını sağlayacak koşulların düzenlenmesi yanında, bu ürünlerden toplumun da en uygun koşullarla ve adalet kavramının gerektirdiği biçimde yararlanabilmesi için gerekli yol ve yöntemlerin düzenlenmesi, gerçekte toplumlara da nicelik ve nitelik bakımından daha güçlü bir düşünce ürünü zenginliğinden yararlanma olanağını sağlayacaktır. (Beşiroğlu, 1999: 264)

Zorunlu sosyalleşme süreci, çok değişik fikirlerin doğmasına zemin hazırlamakta, bu gelişim de, fikir ve sanat alanında etkin bir korumanın sağlanmasını daha da gerekli kılmaktadır. Yaşayan, nefes alan toplumlarda bu hareketli süreç çok daha hızlı bir ivme kazanmakta, yasal düzenlemeleri de arkasından sürüklemektedir. Sahibine bazı üstün ve tekelci haklar sağlayan, bugün için temel insan hakları arasında sayılan fikri mülkiyet haklarının tarihçesi çok eskilere dayanmaktadır (Yüksel, 2001: 91).

Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda korumanın konusu "Eser"dir. (Ayiter, 1981:38) Eseri, üzerindeki maddi ve manevi haklarının devletin ve etkin yasal kuralların koruması altında bulunduğu inancının, düşünce ürünü sahiplerini özendireceği daha fazla ve daha nitelikli eser üretme gücünü vereceği kuşkusuzdur. Dünya ülkeleri arasında yapılan çeşitli incelemeler, düşünce ürünleri üzerindeki haklara daha kapsamlı ve etkin koruma sağlayan ülkelerin kültür ve sanat alanında daha da geliştiğini ve zenginleştiğini ortaya koymuştur. Kişisel özelliklerini, duygularını, bilgisini, deneyimlerini v.b katarak oluşturduğu ürünün, ne zaman topluma sunulmasının gerektiği, ne zaman, nasıl ve ne kadar çoğaltılması ve dağıtılması gerektiği, eserinin biçim ve içeriğinin başka ellerde bozulmaması için önlemler araması ve alması, düşünce ürünü sahibinin kişiliğine bağlı mutlak bir haktır. Düşünce ürünleri üzerindeki manevi ve parasal haklara, bir yanda toplumun saygı gösterilmesini ve öte yanda düşünce ürünü sahipleri ile bu ürünlerden yararlanmak isteyenler arasındaki ilişkilerin düzenlenmesini sağlamak, devletin temel görevleri arasındadır. Bu görev, düşünce ürünleri üzerindeki hakların korunmasına ilişkin ve kültürel yaşamın anayasası niteliğini taşıyan etkili ve yeterli yasal kuralların öngörülmesi ile yerine getirilir. Düşünce ürünleri, eser sahiplerinin içinde yaşadığı ülkenin ve toplumun kültürel geçmişi, gelenekleri ve değerlerini, toplumun yaşam koşullarını, umut ve arayışlarını dış dünyaya ve başka ülkelerin toplumlarına anlatan en önemli araçtır. (Beşiroğlu, 1999: 264)

Her hak mutlak surette bir hukuk kuralından doğar. Başka bir deyimle; hukukun korumadığı bir menfaat ve tanımadığı bir yetki "hak" olarak nitelendirilemez. Dolayısıyla neyin hak sayılıp sayılmayacağını, hakkın unsurlarını, kapsamını ve sınırlarını belirlemek hukuk düzeninin işidir. Hakkın konusunu "hukuken korunmaya değer görülen menfaat" olarak tanımlamak mümkündür. Korunan menfaatin konusu hukukî varlıklar ve değerlerdir. (Ateş, 2007: 4)

HAK SAHİBİ VE HAKLARI

Eser sahibinin, eseri üzerinde mali ve manevi hakları bulunmaktadır. Bu haklar münhasıran eser sahibine aittir. Bu haklar, eser ile eser sahibi arasındaki kişisel bağı ifade eder.

Eser sahibine tanınan mali ve manevi hakların, olumlu ve olumsuz yönleri bulunmaktadır. Buna göre, kanunen eser sahibine tanınan hakları ancak eser sahibi veya onun izin verdiği kişiler kullanabilir. Öte yandan eser sahibi, izinsiz olarak üçüncü kişilerin bu hak ve yetkileri kullanmasını engelleyebilir. Eser sahibinin mali ve manevi hakları eserin bütününe ve parçalarına şamildir. Manevi ve mali haklar sınırlı sayı ilkesine tabidir. Yani bu haklar kanunda sayılanlarla sınırlıdır. Manevi haklar, eser sahibine eser bağlamında kişiliğini korumak amacıyla tanınmıştır. Eser sahibinin kişiliği ve ünü, eseriyle çok yakın bir bağlantı içindedir. Bu nedenle eserde değişiklik, bozma gibi eylemleri engelleyebilir. HGK kararına göre, ölümle sona eren şahsiyet haklarından farklı olarak, en az mali haklar devam ettiği sürece, manevi haklarda devam eder. (Suluk, 2004: 79)

Eserlerin orijinal yaratımlar olması, eserlerin korunabilmesinin temel şartıdır. Eserin oluşturulma sürecinde temel teşkil eden düşüncelerin daha önceden hiç kimsenin üzerinde düşünmediği bir husus olması, gerekmez. Ancak, orijinal bir eserin güzel sanat özellikleri taşıyan bir formda ifade edilmiş olması ve yaratıcısının kişisel özelliklerini yansıtması yeterlidir. (Görmez, 2000: 43)

Bu temel hak ve özgürlük ilkesi incelendiğinde bir toplumun kültür hayatında dikkatle dengelenilmesi gerekli iki yarar alanı bulunduğu müşahede edilecektir. Bu yarar alanlarından ilki, "herkesin içinde yaşadığı toplumun kültür varlığına ortak olma, sanattan tat alma ve bilimsel gelişime katılma" hak alanıdır. Diğer hak alanı ise, "toplumun kültür ve sanat hayatının gelişiminde temel unsur olan fikir ürünü sahiplerinin üretmiş oldukları eserler üzerindeki maddi ve manevi haklarının korunmasını talep etme" hakkını ihtiva eder. Görülüyor ki, bu temel insan hakkının düzenlenmesinde kamusal ve özel yararlar arasında bir denge kurulması önem taşımaktadır. Bu denge hiç kuşkusuz devlet tarafından kurulacak ve gözetilecektir.

Devlet, görevini yasal kurallar öngörmek suretiyle yerine getirecek; eser sahipleri de eserleri üzerindeki manevi ve mali haklarının korunmasını yasalara uygun şekilde isteyecek ve takip edecektir. Dolayısıyla, herkes toplumun kültür faaliyetlerine katılmak, evrensel sözleşmede ifade edildiği biçimde güzel sanatları tatmak ve bilim alanındaki ilerleyişe katılmak ve yararlanmak hakkını, yasaların öngördüğü kurallara uygun şekilde kullanmak zorundadır. Eser sahibinin, eseri üzerinde mali ve manevi hakları bulunmaktadır. Bu haklar münhasıran eser sahibine aittir.

Mali haklar, eserin ekonomik değerlendirilmesine yönelik işleme, çoğaltma ve yayma gibi haklardır. Mali haklara ekonomik haklar da denebilir. Bu haklar eser sahibinin, eserle ekonomik ve mal varlıksal ilişkisinden kaynaklanan haklarıdır. Manevi haklar ise eserin bütünlüğünün, eser sahibinin şeref ve haysiyetinin korunmasına yönelik kamuya sunma, adın belirtilmesi ve eserde değişiklik yapılması gibi hakları içermektedir. Bu haklar, eser ile eser sahibi arasındaki kişisel bağı ifade ederken; mali haklar, eser sahibinin eserinden ekonomik olarak yararlanmasına imkan verir. Manevi haklar devredilemezken mali haklar devredilebilir, lisansa konu olabilir, kiralanabilir veya ödünç verilebilir. (Suluk, 2004: 78;Arkan, 2005: 25)

Fikrî haklar, kişinin hukukça korunan inhisar yetkilerinden oluşur. Fikrî ürün üzerinde eser sahibine tanınan bu yetkilerden bir kısmı değeri parayla ölçülebilen, bir kısmı da değeri parayla ölçülemeyen özelliklere sahiptir. Yasada ve uygulama, fikrî ürün üzerinde onu vücuda getirene tanınmış bulunan ve değeri parayla ölçülemeyen yetkilere "manevî haklar", değeri parayla ölçülebilen yetkilere ise "malî haklar" denilmektedir. (Ateş, 2003: 10-13)

Türkiye'de fikir ve sanat hayatı, eserler, eser sahiplerinin hakları ve bu hakların kullanım ilke ve usulleri 5846 sayılı yasa ile düzenlenmektedir. (Dericioğlu, 2000: 37)

HAK (ESER) SAHİBİNİN MANEVİ HAKLARI

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun 13'üncü maddesinde, "Fikir ve sanat eserleri üzerinde sahiplerinin mali ve manevî menfaatleri bu Kanun dairesinde himaye görür. Eser sahibine hak ve salâhiyetler, eserin bütününe ve parçalarına şamildir" dendikten sonra, müteakip maddelerde, manevî hakların neler olduğu gösterilmiştir. (Öztan, 2008: 286)

Eser sahibi, mali haklarından bağımsız olarak ve bu hakların devrinden sonra dahi, eseri üzerindeki sahipliğini ileri sürmek ve eserinin her türlü tahrifine, bozulmasına veya diğer değişikliklerine veya onur veya şöhretine zarar verebilecek küçük düşürücü fiilleri önlemek hakkına sahiptir. Manevî hak, gayri maddî nitelik arz eden ve eser ile onu meydana getiren arasındaki şahsî münasebeti ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Manevî haklar; eseri meydana getirenin kamu nezdinde eser sahibi olarak bilinmesini, eser sahibi olarak kişiliğine, ismine ve eserine saygı duyulmasını istemek ve eseri dolayısıyla kişiliğine ve eserin bütünlüğüne karşı saldırılara hukukî yollardan karşı koymak gibi yetkilerden oluşur. Manevî haklar; eser sahibinin mahremiyetini, mesleki statüsünü, şeref ve şöhretini, ifade hürriyeti ve eser sahipliğinden kaynaklanan kişiliği ile ilgili diğer menfaatlerini koruması amacıyla tanınmış yetkilerdir. Bunun sonucu olarak, mezkûr haklar eser sahibinin şahıs varlığına giren değerler kapsamında mütalaa olunur. (Velidedeoğlu, 1963: 88-91)

Manevî hakların, eser sahibine ait olduğunda şüphe yoktur. Bu haklar, eserin yaratılmasıyla birlikte doğmuştur; doğmaları, daha önce de açıkladığımız gibi, herhangi bir ehliyet şartına dahi bağlı değildir. Buna karşılık, eser sahipliğinden doğan manevî hakların kullanılması için mümeyyiz olmak (ayırt etme gücüne sahip olmak) gerekir. Ayırt etmek gücüne sahip küçükler ve kısıtlılar, bu haklarını kullanmada, kanunî temsilcilerinin rızasını almaya muhtaç değildirler. Eser sahibi, yaşadığı sürece, manevî haklarını kullanabilir. Manevî hakların bazıları, eser sahibinin iradesi veya kanun gereği, eser sahibi dışında bazı kişiler tarafından kullanılabilir. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun, manevî hakları, bazı sebeplerle, başkalarına kullandırabilme imkânı tanıması, çeşitli sebeplere dayandırılabilir: Eser sahibinin iradesine öncelik vermek, eser sahibini kendi yakınları aracılığıyla korumak, mali hak sahibini korumak, kültür varlıklarının tahriplerine, bozulmalarına engel olmak. Manevî haklarının bazılarının kullanılmasının bazı şartlar altında başkalarına bırakılabilmesi, bunların genel anlamda şahsiyet hakkı olmadığı, "sırf eser sahibi olmaktan kaynaklanan bir şahsiyet hakkı "olduğu görüşünü doğrulamaktadır. Bu nedenle, manevî haklara tecavüz halinde eser sahibi FSEK'in 70 inci maddesi uyarınca manevî tazminat davası açabilir, dava açılabilmesi için failin kusuru aranmaz. Eser sahibinin FSEK'ten kaynaklanan manevî hakları yanında kişilik hakları da ihlale uğramışsa, eser sahibi, FSEK'in mezkur maddesinin yanı sıra BK'nun 49 uncu maddesi hükümlerine göre de manevî tazminat talebinde bulunabilecektir. Fikrî ürünler üzerindeki manevî haklar, bu ürünlerin diğer gayri maddî mal olarak nitelendirilen hukukî varlık ve değerlerden farklı yönünün de ortaya çıkmasını sağlar. Manevî haklar, eser sahibinin mutlak haklarındandır. (Tekinalp,1978: 22-48-49)

MANEVÎ HAKLARIN NEVİLERİ

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, manevî haklar, sınırlayıcı bir şekilde sayılmıştır. (Öztan, 2008: 293)

Kanunda eser sahibinin dört çeşit manevî hakkından söz edilmiştir. (Ateş, 2007: 15)
Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun 14 - 17'nci maddeleri arasında ele alınan bu haklar, Kanun'daki sıra takip edilerek kısaca aşağıda verilmiştir.
Buna göre eser sahibi meydana getirdiği bir fikir ve sanat eseri üzerindeki manevî hakları şunlardır:

- Eseri kamuya sunmak, umuma arzı hakkı (FSEK md. 14),
- Eser sahibi olarak tanınmasını talep etme, istemek hakkı (FSEK md. 15),
- Eserde değişiklik yapılmasını engellemek, yasaklama hakkı (FSEK md. 16)
- Başkasının zilyetliğinde bulunan eserin aslına ulaşmak hakkı (FSEK md. 17). (Ateş, 2007: 15)

HAK (ESER) SAHİBİNİN MÂLÎ HAKLARI

Malî haklar, eser veya hak sahibinin hukukî bakımdan eser olarak nitelendirilebilecek fikrî ürünlerden iktisaden yararlanabilme yetkilerini ifade eder. Fikir ve Sanat Eserleri Hukuku, eserini mali açıdan değerlendirmek hususunda münhasır haklar tanıyarak, eser sahibini mali hakların hâkimi durumuna sokmuştur. Eser sahibi, ancak kendisince kullanılabilecek bu haklarıyla ilgili olarak, eserinden yararlanan belli kimselere karşı ücret, talebinde, bulunmak, hakkına sahiptir. Ancak şurasını da belirtelim ki, eser sahibi, Fikir ve Sanat Eserleri Hukuku'nun kendisine tekelci bir tutumla kullanmak üzere tanıdığı mali hakları, aslında, gayri maddi mallara ilişkin hukuk kuralları çerçevesinde başka bazı kimselerle de paylaşmak durumundadır. Mali haklar, eser sahibinin, eser sahipliğinden doğan ve kendisine münhasır yetkiler veren ve üçüncü şahısların yararlanma teşebbüslerini akamete uğratır. Mali hakların amacı, her şeyden önce, eser sahibinin eserinden yaralanabilmesini teminat altına almaktır; bunu onun kontrolüne sokmaktır. Bunun istisnası, "mecburî ruhsat" hallerinde görülür. (Öztan, 2008: 346)

Mali hak, eser sahibinin, eserinden ekonomik anlamda yararlanma hakkını ifade eder. Eser sahipleri, eserleri üzerindeki mali haklardan yararlandıklarında, bu hak karşılığında para kazanmaktadırlar. Kuşkusuz, bu hakların kullanılması, eser sahibi için her zaman parasal bir nitelik taşımayabilir. Ancak her ne biçimde olursa olsun, eserlerinden yararlanılmasına izin veren bir eser sahibi verdiği izin karşılığında maddi bir kazanç elde edip etmemeye özgür iradesi ile karar verme yetkisine sahiptir. (Beşiroğlu, 2000: 44)

Mali haklar eseri çoğaltma hakkından doğmuştur. Manevi haklardan farklı olarak mali haklardan vazgeçmek ise mümkündür. Çünkü ekonomik haklar, kişiliğin değil, mali hakların bir parçasıdır. Mali hakların korunmasının nedeni, esas itibariyle eser sahibinin maddi menfaatlerinin tecavüze uğraması veya böyle bir tehlikeye maruz kalması ihtimalidir. Hukukumuzda ancak kanunda öngörülen mali haklar kullanılabilir. Mali haklar, eser sahibine kanunen sınırları belirlenen süre, yer ve konu çerçevesinde tanınmıştır. Mali haklar, manevi haklardan farklı olarak hukuki işlemlere ve mirasa konu edilebilir. Ancak manevi hakları da kapsayan eser sahipliği, bir bütün olarak hukuki işlemlere konu olamayacağı gibi mirasla da intikal etmez. Gerçekten, eseri ekonomik bakımdan değerlendirebilmek için eser üzerinde hukuki işlemleri yapabilmek gerekir. Bu bağlamda mali hakların kendisi devredilebileceği gibi kullanımı da devredilebilir ve mirasla geçer. Mali haklara ilişkin sözleşme ve tasarruflar yazılı olmalı ve konu edilen haklar ayrı ayrı gösterilmelidir. Aksi halde yapılan işlem geçersizdir. (Suluk, 2004: 80)

MÂLÎ HAKLARIN NEVİLERİ

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nda, mali haklar, yukarıda da belirttiğimiz gibi, sınırlayıcı bir sayımla gösterilmiştir: "İşleme hakkı", "çoğaltma hakkı", "yayma hakkı", "kiralama hakkı", "kamuya ödünç verme hakkı", "temsil hakkı", "işaret, ses

ve/veya görüntü nakline yarayan araçlarla umuma iletim hakkı" ve "takip hakkı" olarak belirtilmiştir. (Öztan, 2008: 353; Arkan, 2005: 27)

- İşleme Hakkı
- Çoğaltma Hakkı
- Yayma Hakkı
- Pay ve Takip Hakkı
- Temsil, Yayın ve Umuma İletim Hakkı (Suluk, 2004: 105)

Kültür hayatının düzenlenmeye ve düzenleme hizmetini görecek etkili bir kuruluşa ihtiyacı vardır. Eser yaratıcı güçlerin teşvik ve desteklenmesi ise fikir ve sanat eserlerinin ve bu eserler üzerindeki hakların korunması ile ilgili hukuk kurallarının oynayacağı rol ile ilgilidir. Hukuk kurallarımızın fikir ve sanat hayatının koşul ve ihtiyaçlarını cevaplandırmaktan uzak olması, bu alanda etkili olabilecek uzman bir kuruluşun mevcut olmaması, uygulamada ve akademik alanda kayda değer bir çalışma ve araştırma yapılmaması, dolayısıyla fikir hukuku alanındaki uluslararası akımlardan habersiz kalınması bir düzenlemeyi ciddi bir zorunluluk olarak hissettirmektedir. (Beşiroğlu, 1971: 3)

Sonuç olarak; "Fikrî hak, kişinin her türlü fikrî ve zihnî çaba ve emeği sonucunda ortaya çıkardığı ürünler üzerinde hukuken korunan ve hak sahibi dilediği takdirde bu korumadan yararlanma yetkisi veren menfaatlerdir. "Bu tanım fikrî hakkın en geniş anlamda tarifi niteliğindedir. Zira kişinin her türlü fikrî ve zihnî çaba ve emeği sonucunda ortaya çıkan ürünler farklı farklıdır. Fikrî hak ise, bu ürünler üzerinde söz konusu olduğundan, her bir ürün münferit bir fikrî hakkın konusu olabilmektedir. Tüm bu sebep ve mülahazalar neticesinde "fikrî hak" kavramı dar anlamda ve sadece fikir ve sanat eserlerini kapsayacak şekilde kullanılmaktadır. Buna göre, bir kimsenin yaratıcı fikrî ve zihnî çabası sonucunda ortaya çıkardığı fikir ve sanat eserleri üzerinde hukuken korunan ve hak sahibine dilediği takdirde bu korumadan yararlanma yetkisi veren menfaatlere "fikrî hak"ve"fikri mülkiyet hakkı" olarak tanımlamak doğru olacaktır. (Ateş, 2003: 7-8)

Fikir ve Sanat Eserlerinin işaretlenmesi Fikir ve sanat eserlerinin kolaylıkla kopyalanabilmesi, kopyalama araç ve tekniklerinin her geçen gün artması ve bunun önüne geçilememesi, eser sahiplerinin zarara uğramasına neden olmakta, pek çok kışı kanunî boşluklardan ve teknik kolaylıklardan yararlanarak haksız kazanç sağlamaktadır. İşaret yönetmeliği güzel sanat eserleri olarak belirtilmiştir. İşaretlenmemiş, seri ve sıra numarasız fikir ve sanat eserlerini çoğaltan, dağıtan, satan veya her ne surete olursa olsun başkalarının istifadesine sunanlar hakkında FSEK hükümlerine göre işlem yapılacağı belirtilmiştir. (Arıdemir, 2003: 163)

Fikri haklar sistemi, yasal ve kurumsal olarak büyük ölçüde tamamlanmış olmakla birlikte, insanlığın ihtiyaçları çerçevesinde sürekli olarak değişen ve gelişen ulusal ve uluslararası koşullar karşısında zaman zaman yetersiz kaldığı görülmektedir. Fikri haklar alanında eğitime hemen hemen hiçbir kademede, özel olarak da mesleki eğitime önem ve öncelik verilmemektedir. Diğer taraftan, bu alanda toplumsal bilincin tam olarak oluşmaması sistem içerisinde fikri hak kayıplarına ve haksız uygulamalara neden olmaktadır. Bunların sonucunda, ekonomik, sosyal ve kültürel kalkınmanın itici gücü olan bireysel yaratıcılık yeni ve özgün eserlere, yeniliklere ve buluşlara yönlendirilememekte, ülke potansiyellerince değerlendirilememektedir. (DPT, 2000: 263)

Bir ülkenin uygarlık düzeyini belirleyen kültür ve sanat yaşamının gelişiminin hukuksal manada mutlak düzenli bir ortam gerektirdiği kabul edilmelidir. Düzensiz, dağınık, devlet gücünün etkisiz olduğu bir ortamda, düşünce ve sanat değerlerinin erimesi ve giderek kültür yaşamının yozlaşması kaçınılmazdır. (Beşiroğlu, 2000: 5)

Bu çerçevede, eser sahibinin hakları ve bağlantılı haklar alanıyla ilgili yapılacak desteklerde, konunun sadece ekonomik yanı değil, sosyal ve kültürel sonuçları da dikkate alınmalı ve tüm destekler oluşturulacak "kültür politikası" çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Esere ve emeğe saygının mutlak bir toplumsal hak olduğu bilincinin tüm sosyal ve yaşamsal mercilerce benimsenmesi ve bunun bireyin mutlak bir hakkı olduğunun bilincine varılması gerekmektedir. Tüm bunları ifade ettikten sonra bireyin en temel haklarından olan uygulamaya aktarılmış estetik niteliğe haiz düşünce ürünlerinin korunmasının gerek bireysel ve gerekse devlet tarafından kanun nezdinde korunmasının bir zaruret olduğu sonucuna varmak kaçınılmaz olacaktır. Ülkemizde her geçen gün gerek uluslararası platformda ve gerekse ulusal yasalar çerçevesinde sanatçının haklarının gözetilmesi ve korunması noktasında gelişmeler kaydedilmektedir. Ancak şu gerçekte unutulmamalıdır ki esere ve emeğe yapılan tecavüzler, düşünce ürünleri üzerindeki ihlaller, küreselleşen dünyamızda önemli bir rant kapısı haline gelmiştir ve ihlaller çok hızlı kabuk değiştirerek kendilerini mevcut yasalara göre menfi yönde güncellemektedirler. Bu sebeple her şart ve suretle toplumsal bilinci ve yasal düzenlemeleri ihlallerin ve tecavüzlerin önünde tutmak devletin, yasaların, sivil toplum kuruluşlarının, sanatçıların asli görevi olmalıdır.

KAYNAKÇA

ARIDEMİR, Arzu Genç. (2003) Türk Hukukunda Eser Sahibinin Çoğaltma ve Yayma Hakları. İstanbul: Vedat Kitapçılık.

ARKAN, Azra. (2005). Eser Sahibinin Haklarına Bağlantılı Haklar. İstanbul: Vedat Kitapçılık.

ATEŞ, Mustafa. (2003). Fikir ve Sanat Eserleri Üzerindeki Hakların Kapsamı ve Sınırlandırılması. Ankara : Seçkin.

ATEŞ, Mustafa. (2007). Fikri Hukukta Eser. Ankara: Turhan Kitabevi.

BEŞİROĞLU, Akın. (1971). Kültür Sorunu ve Devlet. Barış Gazetesi. Büyük Larousse, (1994). Milliyet Gazetesi.

BEŞİROĞLU, Akın. (1999) Düşünce Ürünleri Üzerindeki Haklar, Ankara: Beta Yayıncılık.

BEŞİROĞLU. Akın. (2000). Sekizinci Beş yıllık Kalkınma Planı Fikri Haklar Özel İhtisas Komisyonu Raporu. DPT. Ankara: Şafak Matbaası.

DERİCİOĞLU, M. Kaan. (2000). Sekizinci Beş yıllık Kalkınma Planı Fikri Haklar Özel İhtisas Komisyonu Raporu. DPT. Ankara: Şafak Matbaası.

DPT. (2000). Sekizinci Beş yıllık Kalkınma Planı Fikri Haklar Özel İhtisas Komisyonu Raporu. Ankara: Şafak Matbaası.

ERDEM, B. Bahadır. (2003), Fikri Hukukta Türk Mahkemelerinin Milletlerarası Yetkisi. İstanbul: Beta Yayıncılık.

GÖRMEZ, Günay. (2000). Sekizinci Beş yıllık Kalkınma Planı Fikri Haklar Özel İhtisas Komisyonu Raporu. DPT. Ankara: Şafak Matbaası.

ÖZTAN, Fırat. (2008). Fikir ve Sanat Eserleri Hukuku, Ankara: Turhan Kitabevi.

SULUK, Cahit. (2004). Telif Hakları ve Korsanlıkla Mücadele. İstanbul: Hayat.

TANSUĞ, Sezer.(1988). Sanatın Görsel Dili, (3. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

TEKİNALP, Ünal, (1978). Eser Sahipliği Haklarının Genişletilmesi Açısından Yasal Sistemimizin Değerlendirilmesi ve Bazı Öneriler. 6-7 Şubat 1978 tarihinde yapılan Yazar Hak ve Sorumluluktan Sempozyumu, Ankara: Türkiye Yazarlar Sendikası Yayımı.

TÜRKİNCEKUL, Erdem. İNCE, Murat. (2000). Sekizinci Beş yıllık Kalkınma Planı Fikri Haklar Özel İhtisas Komisyonu Raporu. DPT. Ankara: Şafak Matbası.

USLU, Ramazan. (2003).Türk Fikir ve Sanat Hukukunda Eser Kavramı. Ankara: Seçkin Matbaası.

VELİDEDEOĞLU, H. Veldet. (1963). Türk Medeni Hukuk, (3.Bası). İstanbul.

YÜKSEL, Mehmet. (2001). Fikri Mülkiyet Haklarının Tarihsel Temelleri, İstanbul: TMR.

"RESİM SANATINDA BİR İFADE ARACI OLARAK KOLAJ VE TÜRKİYE'DEKİ SANATÇILARIN KOLAJ ÖRNEKLERİ"

Kardelen Kılınç
Yrd.Doç. Sezin Türk Kaya

ÖZET

Çok eski tarihlere dayanan resim sanatı geçmişten günümüze kadar biçim, içerik ve anlam bakımından birçok değişikliğe uğramıştır. Sanat, 20. yüzyılın başlarında ilk defa Kübizmle birlikte geleneksel anlayışın dışına çıkmış ve endüstrileşme ile çeşitliliği artan nesne zamanla resim sanatın da kullanılmaya başlanmıştır. Batıda Kübizm dışında diğer sanat akımlarında da hem düşünsel anlamda hem de sanat dışı malzemenin yüzeyle ilişkilendirilmesi anlamında kullanılan kolaj tekniği; Türkiye'de 1950'li yıllarda soyut sanatın kabul görmesiyle ilk örneklerini vermiştir. Disiplinlerarası sanat anlayışının hakim olduğu günümüz sanatında, kolaj teknolojik ilerlemeler ile birlikte Türk ve Dünya sanatında güncelliğini korumaktadır. Bu araştırmada sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılan kolaj tekniğinin özellikleri, ortaya çıkış nedenleri, farklı disiplinlerde kullanımı ve Türk sanatına etkisi incelenmektedir. Yapılan araştırmada kolaj ile ilgili yazılı kaynakların daha çok batı sanatı ve sanatçıları merkezinde ele alındığı saptanmıştır. Bu doğrultu da çalışmanın amacı; Kolaj tekniğinin Türkiye'deki resim sanatındaki yerini, gelişimini ve Türkiye'deki sanatçıların kolaj kullanım şekillerini açıklamaktır.

Anahtar Kelimeler: Kolaj, Resim, Disiplinlerarası. Türk Sanatı

1. GİRİŞ

KOLAJ NEDİR?

Yapıştırma resim olarak bilinen kolaj, Fransızca yapıştırmak anlamına gelen 'coller' kelimesinden türemiştir. Görsel sanatlarda herhangi bir malzemeyi (Kağıt, kumaş, afiş vs.) pano veya tuval gibi düz bir yüzeyde ilişkilendirerek uygulanan bir yöntemdir. Kolajı anlam ve eylem bakımından ikiye ayırırsak, anlam olarak "yapıştırma" eylem olarak "bitiştirme" bir araya getirmedir. Kolajda bütünü oluşturacak parçaları bir araya getirme mantığı montajdan farklıdır. Montajda parçalar bütüne kaynaşırken, kolajda parçalar bütünle kaynaşmaz kendi özlerini koruyarak geçici ve göreli bir bütünlük oluşturur yani kolajda parçalar arasında geçici bir birliktelik söz konusuyken, montajda süreklilik vardır. Kolajda kes-yap-yapıştır amacı bakımından yeniden inşa etme ve yaratmadır. Sanatçı kolajda malzemenin hazır oluşunun verdiği güveni taşımakla birlikte yeni bir durum ve tasarım ortaya koyar bu yüzden kolajda kullanılan parçalar farklı sanatçılarda ya da farklı bir bütünlükte farklı bir anlamla karşımıza çıkar. (Durak, 2010)

KOLAJ TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ

Resim sanatının başlangıcından beri sanatçılar, çeşitli malzemeleri ve teknikleri kullanarak resimler üretmişlerdir. Bunlarda en yaygın olanı yağlıboyadır. Fakat bilim ve teknolojideki gelişmeler buna bağlı olarak toplumsal değişimler her alanı olduğu gibi sanatı da etkilemiştir. Gazete, cam, kum, metal vb. gibi geleneksel sanatın dışında malzemeler kullanılan kolaj tekniğiyle birlikte sanatçılar yeni arayışlarla resimlerine farklılık katmayı amaçlamışlardır. Kolajın geleneksel olanın dışında farklı ve günlük malzemelerden oluşu bir öncülük niteliğindeydi. Kolaj tekniğinde kullanılan gerçek nesneler kendilerine has özelliklerini kaybetmeden birbirleriyle ilişkilendirilerek farklı bir anlamı ifade ediyordu ve sanatsal bir bütünün parçası oluyordu.

İlk olarak 20. Yüzyılın başlarında Kübizm ile birlikte sanatsal bir form düzeyinde kullanılan bu teknik aslında çok eski tarihlerde karşımıza çıkmaktadır. Orta Asya Türk devletlerinde Hunlarda ve Uygur Türklerinde Kumaş ve deriden kesilen parçaların başka kumaş ve deri üzerine yapıştırılmasıyla oluşturulan "aplike" tekniği, kolaj tekniğinden farksızdır.

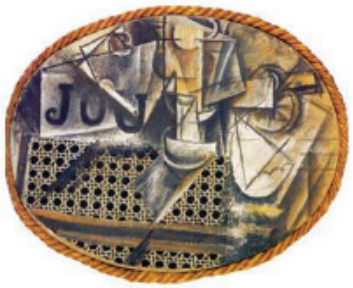
Genellikle mimaride kesme ve ekleme işleriyle kullanılmış olan vitrayda kolaj tekniğiyle ilişkili bir sanattır. Kolaj müzikte, sinemada, edebiyatta ve birçok alanda uygulanmış olan bir tekniktir. Edebiyatta Tristan Tzara, Apollinaie, Joyce kolajı

kullanan bazı yazarlardır. Dada akımın önemli sanatçılarından Tristan Tzara rastlantısal olarak seçtiği kelimeleri bir araya getirerek şiirler yazmaktaydı. Tzara gibi Apollinaie de duyduğu kelimelerden kendine özgü bir bütünlük sağlayarak şiirler yazmaktaydı. Arogan ise herhangi bir yazıdan kendi metnine aktarım yapmayı kolaj olarak değerlendirmiştir.

Kolajı kullanan bir diğer alan ise fotoğraftır. Oscar Rejlander kes yapıştır tekniğiyle otuz negatifi bir araya getirerek "Two Way of Life" adlı eserini oluşturdu. John Heartfield fotomontaj yöntemi kullanarak fotoğraftan kestiği parçaları başka bir fotoğrafa yapıştırarak yeni eser üretmiştir. (Güneş:7-10) Günümüzde bu teknik teknolojinin yardımıyla daha da kolay hale gelmiştir. Photoshop ve benzer bilgisayar programlarında fotoğrafa istenildiği gibi müdahale edilebilmektedir.

Kolaj özellikle günümüz mimarisinde de kullanım alanı bulmuştur. Günümüz mimarisinde çok sıkça rastladığımız düzen ile düzensizliği, basit ile karmaşığı, gelenek ve günceli bir arada barındıran mimari yapıların varlığına ve eklektik bir anlayışla bir araya getirilmiş mimari unsurların farklı disiplinlerin ortak bir dil yakalayarak bir bütüne hizmet etmesini kolaj tekniğiyle ilişkilendirebiliriz.

Kolajı sanatsal bir form olarak ilk defa 1911-14 arasındaki Sentetik (Birleşimsel) kübizm olarak adlandırılan dönemde Picasso ve Braque tarafından kullanılmıştır. Bu dönemde Picasso ve Braque yaptıkları çalışmaların yüzeylerine muşamba, gazete, duvar kağıdı gibi sanat dışı nesneler yapıştırarak farklı bir anlayışa kapı aralamış oldular. Kübizm sanatta sadece bakış açısını değiştirmemiş aynı zamanda tekniği (geleneksel yağlıboyayı) de değiştirmiştir. "Kübist kolaj aynı zamanda sanat eserinin ulaştığı özerklik derecesine de işaret eder." (Krausse: 94). Antmen'in ifade ettiği gibi neyin sanat olup olmadığıyla ilgili kalıplaşmış yargıların olduğu bir dönemde Kübizmde sanat dışı nesnelerin resme girmesi büyük ve öncü bir adım olmuştur.(Antmen:49). "1900'lü yılların başında Kübist ressam Braque desenlerinde kullandığı yapıştırma kâğıtlarını tuvallerinde de kullanmaya başladı. "Papier colle" olarak adlandırılan ve kesik kağıt parçalarının resim yüzeyine yapıştırılmasıyla elde edilen, kendine özgü bir kolaj tekniği geliştirdi"(Öztürk S,2011). Braque gerek boyaya metal tozu katarak, yapıştırma kağıtlarını tuvalde kullanarak yada boyaya doku kazandırıp farklı bir malzeme imajı vererek kolaj tekniğini kullanan öncülerden olmuştur. Braque'nin "Meyve Tabağı ve Bardak" isimli çalışmasında kimi yerler kara kalemle çizilmiş, arka planda ise ahşap görüntüsü vermek için ahşap etkisi yaratan bir duvar kağıdı kullanılmıştır. Sanatçı bazı çalışmalarında ise ahşap dokusunu boyaya doku kazandırarak vermekteydi. "Meyve Tabağı ve Bardak" adlı çalışmasında sanatçı "Resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırmıştır. Arkada duran duvar kağıdı resmin en gerçekçi öğesi gibi öne çıksa bile aslında biz onun yalan olduğunu bilmekteyiz"(Öztürk S,2011)



Resim 1:Pablo Picasso, "Bambu Sandalyeli Natürmort", kolaj, 29 x 37 cm,1912

DİĞER SANAT AKIMLARINDA KOLAJ ÖRNEKLERİ

Dadaist sanatçılardan Picabia da mekanik parçalardan kolajlar yaparak makinelerin insan ruhunu ele geçirdiğini yansıtmıştır. Sanatçı ''Kibritli Kadın'' adlı eserinde tel toka, kibrit ve düğme gibi hazır nesneler kullanmıştır.

Resim 2:Francis Picabia, "Kibritli Kadın", kolaj, 1920

Sürrealist sanatçı Ernst'in Kolajları, Braque ve Picasso'nun kolajlarından farklılık göstermekteydi. Ernst kolajlarında bildiğimiz nesneleri yan yana getirerek mantığın ve düşüncenin geleneksel yasalarına karşı çıkmaktaydı. Sanatçının çalışmalarında kullandığı tanınabilir nesneler; ansiklopedik bilgiler, ticari kataloglar, bilimsel anatomi incelemeleridir. Ernst bu nesneleri yan yana getirerek rahatsız edici zıtlıklar oluşturuyordu.

Resim 3:Max Ernst, "Santa Conversazione", kolaj, 1921

Fovist ressam olan Matisse de Kolaj tekniğini kullanan sanatçılardandır. Sanatçının doğaçlamalarla yaptığı kolaj çalışmaları, diğer kolaj örneklerinde olduğu gibi hazır nesnelerden değil kesilmiş ve boyanmış kağıt parçalarından oluşmaktaydı.

Resim 4:Henri Matisse, "Salyangoz", kesilmiş ve yapıştırılmış kağıt üzerine guaj, 2,86x2,87, 1953

Richard Hamilton'un "Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Cazip Kılan Nedir?" adlı kolaj çalışması Pop Art'ın ilk örneği olarak gösterilebilir.

Resim 5:Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Böyle Farklı ve Çekici Hale Getiren Nedir?", kolaj, 25x22,5cm 1956

2. TÜRK RESMİNDE KOLÂJ TEKNİĞİ VE TÜRKİYEDEKİ SANATÇILARDAN KOLÂJ ÖRNEKLERİ

Türk resminde ilk kolaj örnekleri 1950'li yıllarda Türk resminde soyut yaklaşımlarla birlikte görülmeye başlanmıştır. 1929 tarihinde kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin bireysel resim anlayışları, resimlerinde hacimsel değerlerin dışına çıkmaları ve bunu takiben D grubunun yenilikçi yaklaşımları Türk resminde resimsel anlayışın değişimine öncü olmuştur. 1933'ten 1950'li yıllara kadar etkinliğini devam ettiren D grubu sanatçıları Avrupa eğitimleri sırasında tanıdıkları Kübizm akımının doğrultusunda üretimler yapmışlardır fakat bu sanatçılar hiçbir zaman Kübizm akımın da mevcut olan kolajı resimsel üretimlerinde değerlendirmemiş, Kübizm yalnızca form anlayışını benimsemişlerdir.

> *"Batı trendleri Türkiye'de hiçbir zaman birbirine etki tepki şeklinde ele alınmadı, bu yüzden yerel tepkilerin sonucu olan yerel trendler oluşması yerine sadece bir hayli batı etkili yerel yorumlar oluştu. Sanatçılar; Empresyonizm'den sıkıldıklarında Kübizm'e, Fovizm'e yada Ekspresyonizm'e dönüyorlardı. Aynı şekilde D Grubu'nun ve Bağımsızlar'ın yaklaşımı 1945 yılını izleyen on yıl içerisinde bir tükenme noktasına geldi. Oysa ki Kübizm, Fovizm yada Ekspresyonizm söz konusu olduğunda ne Braque yada Picasso'nun anladığı anlamda sentetik*

yada analitik bir kübizm söz konusuydu ne de Ekspresyonist'lerin psikolojik kargaşayı yansıtmak için yoğun bir renk patlamasını kullanmaları.Hatta Türkiye'de; Sentetik Kübizm'de kolaj kullanarak objelerin işlendiğinin biliniyor olmasına rağmen, o dönemde bunlar Türk Resmi'nde hiçbir olumlu tepkiye yol açmamıştı.Sadece Kübist teknikte aynı nesneye ait iki imgenin üst üste bindirilmesine (biri önden biri yan taraftan) duyulan ufak bir sempati o kadar."(Güvensoy,2005: 20)

1950'li yıllara gelindiğinde D grubunun Kübist ve Konstruktivist temelli resimsel anlayışının Batı da 1910'lu yıllarda Rus ressam Kandinsky ile birlikte ilk örneklerini veren soyut resmin etkisiyle değişmeye başladığı görülmektedir. Türkiye'de Kolajı resimlerinde kullanan ilk sanatçılar soyut sanatın ilk temsilcileri olan sanatçılar olmuştur. Tüketim ve endüstrileşmenin hız kazandığı 1960'lı ve 70'li yıllarda Türk sanatçıları soyut sanat anlayışının dışında hazır nesnelerin çağdaş resimlerde kullanılmasından etkilenmişlerdir ve kendi üretimlerine de yansıtmaya başlamışlardır.

RESİMLERİNDE KOLAJI KULLANAN TÜRK SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

SABRİ BERKEL (1907-1993)

Sabri Berkel'in 1947-1950 arasındaki Kübizm ve Matisse sentezli çalışmalarında renkler nesnelerden bağımsız ve kolaj olarak nesnelere yapıştırılmış izlenimi vermektedir. Berkel bu dönemdeki çalışmalarında detaydan yoksun, sanki nesneler üzerine boyanarak yapıştırılmış yüzeyler yaratmıştır.

Resim 6: Sabri Berkel, "Peyzaj", kağıt üzerine guaj, 1948

Berkel 1948 tarihinde renkçi bir anlayışla ve detaylardan arınmış olarak kağıt üzerine guaj tekniğiyle yapmış olduğu bu çalışmada cami siluetini, gökyüzünü ve yeryüzünü aynı planda ve son derece yalınlaştırmış olarak ifade etmiştir. Berkel'in, biçim ve renk ilişkisini dikkate aldığı bu çalışma kesilmiş renkli kağıtların tuvale yapıştırılmasıyla oluşturulmuş bir kompozisyon izlenimini vermektedir. Sanatçının bu çalışması Matisse'in son dönemde renkli kağıtları keserek oluşturduğu "Caz" serisiyle de benzerlik göstermektir. Ancak Berkel, Matisse'in kendi deyimiyle "makasla desen çizmek" yerine, boyayla kolaj izlenimi vermektedir.

ZEKİ FAİK İZER(1905-1988)

D grubu sanatçılarından Zeki Faik İzer Kübizm'in form anlayışını yansıtan üretimlerinden sonraki dönemlerde renkçi ve dışavurumcu tarzda üretimler yapmıştır. Sanatçı 1970'li yıllarda canlı ve tek renkli, pürüzsüz düz yüzeylerle tezat oluşturan çizgisel parçalarla hareketlendirilmiş soyut kolajlar üretmiştir. İzer, çeşitli renk ve formlarda kesmiş olduğu kağıtları üst üste yapıştırarak üretmiş olduğu kolajlarıyla, Matisse'in kolaj çalışmalarıyla benzerlik gösteren üretimler yapmıştır.

Resim 7:Zeki Faik İzer, "Kompozisyon", 42x35 cm, 1975

Matisse hayatının son dönemlerinde yapmış olduğu kolajlarının resimden çok dekorasyona yakın saf ve statik bir yalınlığa sahip olmalarıyla eleştirilmiştir. (Güvensoy,2005: 33) Matisse'in kolajlarını diğer kolajlardan ayıran en önemli özellik bulunmuş nesnelerle çalışmayıp, yalın renklere boyadığı kağıtları keserek oluşturduğu kolajlar olmuştur. Bu sayede Matisse, biçim ve rengin en yalın anlatım

yoluna ulaşmıştır. Matisse'in kolajlarında görmüş olduğumuz saf renk ve yalınlık Sabri Berkel ve Zeki Faik İzer'in kolaj üretimlerinde de görülmektedir.

LÜTFÜ GÜNAY(1924)

Kolaj tekniğini kullanan bir diğer sanatçı Lütfü Günay'dır. Günay; gazete, kum, kül, demir, plastik vb. birçok hazır malzemeden yararlanarak doğadan soyutlamalar yapmıştır. Kullandığı malzemenin gerçekliği ise resimlerinde üçüncü boyut etkisi yaratmıştır. Sanatçı kolaja olan ilgisini resme üçüncü boyut kazandırmak ve dokuyu ön plana çıkarmak olarak, ifade etmektedir . Günay kolaja olan ilgisini şu şekilde açıklamaktadır:

> *"1950'lerde başlayan soyut resim denemelerimin ardından ilk kolaj çalışmalarım 1957'de başladı. Kullandığım malzemeler; havlu kağıtlar, kum, kül, talaş, gazete kağıdı, duvar afişleri, teneke ve naylon parçalarıydı. Bunlar doğada kolayca bulabildiğim malzemelerdi ve bana hem çok özgür soyut kompozisyonlar hazırlama olanağı sağlıyor, hem de somut bir resim tadı yakalamama yardımcı oluyordu. Çünkü kolaj; resmin tuvaldeki dümdüz yüzeyinin tersine esere üçüncü bir boyut getirdiğinden, dokunma duygumu da okşuyordu.Sanırım bu nedenle, benim soyut resim anlayışıma kolaj tekniği çok uygun düştü... Doğadan çalıştığım figüratif resimlerin düz yüzeyleri beni sıkmaya başladığında, arzuladığım kabarık dokuyu, resimsel değerler arasındaki plan farklarını, kısaca dokunma duyguma seslenen üçüncü boyutu, soyut kolajlarımla yakalamaya çalışıyorum.Elli yıldır,içimde tükenmeyen bir özlemle bunu sürdürüyorum."* (Güvensoy, 2008, s. 22)

Resim 8:Lütfü Günay, "Paslanmanın Direnişi VII", sunta üzerine tenekeli kolaj, 74x60 cm, 1992

Günay, kolajlarında sıklıkla teneke parçaları kullanmıştır. Kendi ifadeleriyle paslanmanın direnişini şu şekilde açıklamaktadır:

"Ben genel olarak yaptığım kolajlarda, teneke ve kumaşla çalışıyor, tenekenin yarattığı paslanmadan yararlanıyorum. Bu paslılık, bana başka bir tat veriyor ve duygularımı yoğunlaştırıyor.Duygunun yoğunlaşması resimde ayrı bir olgudur.Dümdüz, kupkuru bir resim yerine, duygu ve heyecanımı , boyanın yetmediği yerde bez,kağıt,naylon,kum gibi yabancı malzemeleri kullanarak yakalamak istiyorum. Tenekelerimi çöplükten topluyorum.Paslanmanın direncini ortaya çıkarmaya çalışıyorum bazen de tualin ters yüzünü kullanıyorum." (Güvensoy, 2008, s. 23) . Günay paslanan tenekelerde, dökülen duvarlarda ve yıpranan afişlerde rastlantısal olarak oluşmuş soyut görüntüleri, renk ve denge gibi tasarım unsurlarıyla yeniden kurgulamıştır.

ÖZDEMİR ALTAN(1931)

Özdemir Altan birçok buluntu nesneyi rastlantısal olarak kolaj tekniğiyle bir araya getirmiştir. İlk kolaj çalışmalarından biri olan "Kral İnönü" adlı çalışmasında, sağ alt köşede kullanmış olduğu ilaç kutusuyla çalışma asamblaja dönüştürmüştür. Altan sonraki döneminde kolaj tekniğine ara vermiş, 1970'li yıllarda tekrar kolaj tekniğiyle üretimler yapmaya başlamıştır. (Kolaj-asamblaj) "Gerçekçi Dönem" olarak adlandırılan bu dönemde, sanatçı yağlıboyalarının eskizlerini gazete ve dergilerden oluşturduğu kolaj tekniğiyle yapmıştır. "Kolaj ve Üç Boyutlular" olarak adlandırılan bir sonraki döneminde sanatçı, her türlü nesneyi çalışmalarında kullanmıştır. Birçok nesneyi boyayla birlikte kullanan sanatçı non-figüratif bir anlayışla, ışık gölge renk kullanımı gibi tüm değerleri göz ardı ederek tuvalin kendisini de resmin bir parçası olarak değerlendirdiği üretimler yapmıştır.

Resim 9:Özdemir Altan, "Karşılaşmalar" adlı projeden, ağaç üzerine karışık teknik, 300x400 cm, 1999

BURHAN DOĞANÇAY(1929-2013)

Kolaj ve asamblaj tekniği kullanan sanatçılardan olan Burhan Doğançay, eserlerinde gazete parçalarını, afişleri yırtarak ve farklı bir form kazandırarak kullanmaktadır. Sanatçı boyanmış tuval üzerine yapmış olduğu kolajlarıyla üçüncü boyutu elde etmiştir.

İşi ve eğitimi sebebiyle birçok ülkede bulunan Doğançay, gezdiği ülkelerdeki halkların dillerini ve sanatlarını inceleme fırsatı bulmuştur. Sanatçı bulunduğu bu ülkelerde duvardaki doğal kolajlar olan afişleri, sloganları yazı ve resimleri incelemiş ve fotoğraflamıştır. Fotoğraflamış olduğu bu duvarlar Doğançay'a göre bulundukları yerin toplumsal, sosyal ve kültürel öğelerine dair ipuçları vermektedir. Doğançay kolaja olan yaklaşımını şu şekilde açıklamaktadır:

> *"Birçok güncel sanatçı gibi benim de kolaj karşısında merakım uyandı. Benim için kolaj doğal bir teknik çünkü yirminci yüzyılın duvarlarının zaten kendileri dev kolajlar. Kullandığım malzemeler genellikle gerçek duvarlardan alınma kirli posterler ve kağıtlar. Kolaj; benim geçmiş ve şimdiki işlerimde üç boyutlu etkisi yaratmada mantıklı bir adımdı."* (Güvensoy, 2008, s. 45)

Resim 10:Burhan Doğançay, "Mavi Senfoni", tuval üzerine kolaj,akrilik ve guaj, 164x287cm, 1987

ALTAN GÜRMAN(1935-76)

Altan Gürman sanat hayatı boyunca çeşitli tekniklerle üretimler yapmıştır. Yalın peyzajlar çalışan sanatçı bir süre sonra kolaj, asemblaj ve dekupaj tekniğinde eserler vermiştir. Gürman'ın sanat anlayışını Beykal şu sözlerle açıklamıştır:

> *"Gürman bireyin, sanatın, tarihin, dünyanın, doğanın, insanlığın ve düşüncenin hızlı değişimleri karşısında köktenci değişebilirlik gerçeğini önemsemiş ve sanatsal yönünü geliştirmiş, dünya görüşüyle koşutluk kuran yeni sanatsal dil oluşturmuş, çağdaş ve evrensel sanat içerisinde yer almanın gereğine, yeninin eskiyle uzlaşmasıyla değil, yıkmasıyla olabileceğine inanmış, akademik eğitimin yerine yeni sanatçının gereksindiği bir eğitim sisteminin var edilmesine çabalamış,*
>
> *''Savaşa karşı*
>
> *Kireçlenmiş sanata karşı*
>
> *Sanat akrobatlığına karşı*
>
> *Biçimciliğe karşı*
>
> *Taşınabilir Pazar malı olan sanat nesnesine karşı*
>
> *Züppeliğe ve dedikoduya karşı*
>
> *Güzelliğe ve onun mükemmeliyetine karşı*
>
> *Yeni bir başlangıç yapmak için öncelikle eskimiş her şeyin yok edilmesi gerektiğini bilmek için sesimizi yükseltiyoruz"* diyen Dadaistlerle ortak görüşleri paylaşmıştır . (Öztürk, 2011, s. 64)

Gürman kolajlarında dikenli teller, tahta barikatlar ve askeri malzemeler kullanmıştır. Üretimlerinde bu malzemeleri kullanan sanatçı, otorite kavramına karşı çıkmıştır. Gürman çalışmaların da nesneyi hem gerçek hem de simgesel anlamlarıyla kullanmıştır. Sanatçı yapmış olduğu "Montaj 4" adlı çalışmasında, gerçek malzemelerle boyayı bir arada kullanmıştır. Kara ve gökyüzünü simgeleyen sanatçı, bu çalışmasında resim yüzeyinde kullandığı gerçek malzemelerle rölyef etkisi yaratmıştır. (Öztürk, 2011, s. 65)

Resim 11:Altan Gürman, "Montaj 4",tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 123x140x9cm, 1967

İRFAN ÖNÜRMEN(1958)

Önürmen Türkiye'de kolaj tekniğini kullanan bir diğer sanatçıdır. Sanatçı, gazetelerin üzerine yaptığı boya müdahaleleriyle bilinmektedir. Önürmen kolajlarında tül, gazete gibi malzemeler kullanmakta ve gazetelerin üzerine boya uygulayarak üretimler yapmaktadır.

Resim 12:İrfan Önürmen, "İsimsiz", gazete kağıdı üzerine karışık teknik, 29 x19 cm.

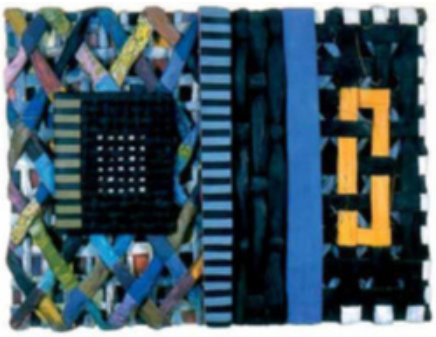
Emre Zeytinoğlu sanatçının kolaj tekniğiyle olan bağını şu şekilde ifade etmektedir:

> *"Gazete sayfaları, üzerinde taşıdıkları yazılar ve resimler ile kendi anlamlarını izleyiciye aktarırken, aynı anda Önürmen'in müdahalelerine de maruz kalırlar".* (Öztürk, 2011, s. 14)

Önürmen'in, ilgilendiği figürleri gazete sayfalarında araması, bu toplumsal sistemin geliştirdiği koşullara ve o koşulların direttiği "kadere", peşinen bir eleştiri geliştirdiğini açıklar" (Öztürk, 2011, s. 16)

BUBİ (1956)

Kolaj üretimleriyle bilinen Bubi, çalışmalarında genellikle ipler, halatlar ve gazete parçaları kullanmıştır. Sanatçı kolajlarında hiçbir anlam olmadığını, işlerinin sadece kendilerini anlattıklarını ifade etmiştir.



Resim 13:Bubi,tuval üzerine bez,tahta,iplik ve akrilik boya, 150 x200x15cm.

Bubi çalışmalarını şu şekilde açıklamaktadır:

> *"Tema yoktur benim işlerimde, bir biçim var gözle görülen… Sırf sanat için sanat düşünüyorum. Toplum için sanatı hiç düşünmedim. Ben sanatımı bir başka şeyle ayakta tutmayı düşlemedim hiç. Temayla, hikâyeyle cazip şeylerle ayakta durmasın. Ben sanata önem veriyorum. Görsel sanatlar, plastik sanatlar için bu çok önemli. Kaldı ki, daha çok heykele yakınım. Üç boyutlu severim. İllüzyondan çok, gerçek illüzyonu, gerçek üçüncü boyutu vurgulamışımdır işimde."* (Öztürk, 2011: 74)

BEDRİ BAYKAM (1957)

Kolaj, asamblaj ve benzeri teknikleri kullanan Türk sanatçılardan bir tanesi de Bedri Baykamdır. Sanatçı, kolajı neden ve nasıl kullandığını şu sözlerle açıklamıştır: "Hikayemi anlatma ve yüzeyi ve ifademi özgürce zenginleştirme imkanlarını kullandım. İzleyiciyi olaya sokmak istedim, boya ve yüzey arasında büyük bir kırılganlık ve farklı bir medium istedim kırık aynayı koydum, hikayeyi birbirinden farklı ve zenginlik yaratacak dokularla anlatmak istedim" (Öztürk, 2011: 70)

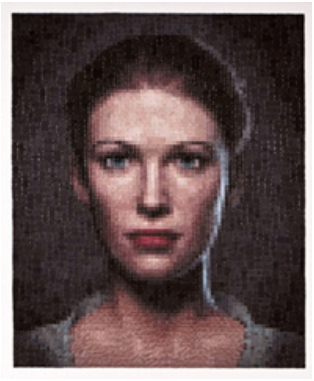
> *"Sanatçı Fahişenin Odası adlı kolaj çalışmasına ilişkin şu detayları aktarmaktadır: Ben kolaj yapmaya 1980 1981'de başladım dolayısıyla tabi ki bu benim kendi tarihim açısından önemli bir basamaktı. İlk kolajlarım dışında yine aynı yıllarda yaptığım dev boyutlu kırık aynaların yapıştırıldığı ve izleyiciyi de resmin içerisine çeken Fahişe'nin*

Odası ve onun yanında gelen diğer resimler yine aynı boy ve ebattaki seri... Fahişenin Odası o serinin ilki olma özelliğini taşıyor. O resimlerde de Kübizm ve Dışavurumculuğun bir ilginç sentezine gitmiştim, o zamanlar daha Yeni Dışavurumculuk diye bir şey yoktu, bu akımın 1982'den sonra adı kondu ve ortaya çıktı "Fahişe'nin Odası"nın yeni bir akımın ilk eserlerinden bir olduğu sonradan anlaşıldı. Ben bunu kendim için, taze bulduğum için yapıyordum, ben o açlıktaydım; resme farklı maddelerin, boyanın ağır biçimde girmesi, tekrar yüzeye figüratif ağır şeyler koyma arzusu güdüsü bende yoğun olarak belirmişti. Renk anlayışım çok canlı bir renk anlayışına geçiş yapmıştı, biçim bozmayı kullanıyordum. O biçim bozmayla beraber perspektif kırmayı kullanıyordum nasıl Kübizm bir nesneye önden arkadan yandan bakıp bunları aynı düzlemde bu üçgenle ve değişik geometrik şekillerle bunu veriyorsa ben de "Fahişe'nin Odası" ,"La Toilette" ya da "Hayalet"te uzamı kırıyordum. Yani uzamın içbükey ve dışbükey kırılmaları ve uzamda gezen bir göz ele alıyordum, örneğin başınıza tam direkt perspektiften bakıyordum, göğsünüze profilden bakıyordum, saçınıza aşağıdan bakıyordum, üzerinde bulunduğunuz yatağa tepeden bakıyordum böylece göz odada uzamda geziyordu." (Öztürk, 2011:69)

Resim 14:Bedri Baykam, "Fahişe'nin Odası",sunta üzerine yağlı boya ve kırık ayna, 120x240 cm,1981

SABİRE SUSUZ(1967)

Dokuz Eylül Üniversitesi akademik kariyerini sürdüren Sabire Susuz, kolaj tekniğinde üretimler yapmaktadır. Erken dönem çalışmalarında serigrafi baskılar gerçekleştiren sanatçının son dönemde yapmış olduğu kolajlarla farklı bir tarza yöneldiğini görülmektedir. Bir dönem üniversitede biyoloji eğitimi alan Susuz, elektronik mikroskopla incelediği organ parçalarının aslında birbirinin aynısı olan milyonlarca hücreden oluşmasından etkilenerek kolaj üretimlerine başlamıştır. Susuz, kendisini var eden parçalar olarak nitelendirdiği kişilerin giysi etiketlerini toplayarak bunlardan otoportreler yapmıştır. Kolaj otoportreleriyle kendi dışındakilere göndermeler yapan sanatçı, bireyselden toplumsal düzeye atıfta bulunmuştur. (http://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1182,Erişim:18 Temmuz 2015)



Resim 15:Sabire Susuz, "Olmayan Kadın", Toplu İğne ile İliştirilmiş Giysi Etiketleri, 220 x 185 cm, 2014

AYLİNE OLUKMAN(1981)

Türk bir baba, Fransız bir annenin kızı olan Olukman sanat yaşamını Almanya da sürdürmektedir. Sanatçı kolaj çalışmalarında siyah beyaz fotoğraflardan yaralanmaktadır. Kendi değimiyle "isimsiz idoller" olan kadın fotoğraflarını gittiği ülkelerdeki bitpazarlarından edinmektedir. Sanatçı, fotoğraf ve boya temelli çalışmalarında izleyicinin geçmişle olan bağıyla ilişki kurmasını istemektedir. (Yolaç Damla, Ayline Olukman Röportajı,Sanat Online,21/03/2015, http://sanatonline.net/kesif/ayline-olukman-roportaji)

Resim 16:Ayline Olukman , "İsimsiz" ,tuval üzeri karışık teknik, 160x140 cm, 2011

LEYLA EMALDİ(1977)

İran asıllı olan Leyla Emaldi, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik üretimler yapmaktadır. Çalışmalarında malzeme de kullanan sanatçı, malzeme kullanımıyla çalışmalarında üçüncü boyutu vermektedir. (Kelleci Rana,Hürriyet röportaj, 31/10/2015, http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/27494890.aspRana KELLECİ31 Ekim 2014)

Resim 17:Leyla Emaldi,"Karartma", tuval üzerine yağlıboya, akrilik, çuha, kuru pastel, ip, kum, 150x180cm, 2010

Resimlerinde sıkça halat ve ip kullanan Emaldi, kullandığı malzemelerle bağlanmak ve bağlamak gibi kavramlara atıfta bulunmaktadır.

SONUÇ

Uzun bir geçmişe sahip sanat, değişen düşünce ve algıyla sürekli değişim içinde olmuştur. Endüstride teknolojide ve bilimdeki değişiklikler, sanatın 20. Yüzyıl'da farklı bir bakış açısı geliştirmesini sağlamıştır. Bu dönemde endüstrinin gelişmesiyle birlikte hayatımıza giren nesneler arz-talep dengelerini değiştirmekle birlikte hayatımızın her alanına işgal ettiği gibi sanatta da yer bulmuştur. Kübizmle birlikte geleneksel yağlı boya resminin yerini alan kolaj tekniğiyle sanatçılar, günlük yaşantımızda sanat dışı malzemeleri, sanat yapıtlarında parçalar halinde kullanmaya başlamışlardır.

Kolaj tekniği; Türk sanatında varlığını 1950'li yıllarda Soyut sanatın kabul görmesiyle göstermiştir. Kolaj tekniği, Türk sanatında Batıya nazaran hem düşümsel olarak hem de teknik olarak geç benimsenmiştir. 1980'li yıllarda başlayan Güncel sanat eğilimlerinin etkisiyle Türkiye'deki sanatçılar kolaj, asamblaj ve geleneksel malzemelerin yadsındığı diğer tekniklere yönelmişlerdir.

Kolaj tekniğiyle birlikte değişen yalnızca malzeme olmamış, aynı zamanda sanatın nesnelere yüklediği anlam ve kavramlar da önem kazanmaya başlamıştır. 20. yüzyıldan önceki dönemlerdeki el becerisindeki ustalığı artık sanatta düşünce almıştır. Artık her türlü nesnenin sanat eseri olabileceği bu dönemde, sanat ve hayat arasındaki sınırlar kalkmış fotoğraf, müzik, heykel ve video gibi birçok disiplinin bir arada kullanıldığı disiplinler arası çalışmalar üretilmeye başlanmıştır. Günümüz sanatını ifade eden disiplinlerarasılık sürekli bir yenilenme göstererek sanatta farklı söylemlerin gelişmesine olanak tanımaya devam etmektedir. Kolaj tekniği de, sanatçıların bu özgürlükçü ortamda üretimlerini zenginleştiren vazgeçilmez bir teknik olarak varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKLAR

BERGER John, Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, Çevirenler: Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen,Metis Yayınları,5.b.İstanbul,2010

ANTMEN Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık,5.b.İstanbul,2013

GÜNEŞ Nurhayat "Resim Sanatında Kolaj, Asamblaj ve Türk Resmine Yansımaları" Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Edirne ,2013

ÖZTÜRK Suzan, ''Resimsel Öğe Olarak Parçalılık, Biçim ve Kolaj İlişkisi" Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara,2011

GÜVENSOY Deniz, "Türk Resminde Bir İfade Aracı Olarak Kolaj", Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul,2008

BASARAN Zehra, "Resim Eğitiminde Parça-Bütün İlişkisi Açısından Kolaj Tekniğinin Önemi", Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul,2006

KRAUSESE Anna-Carola(2005), Rönesanstan

Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Çeviren: Dilek Zaptcıoğlu, Literatür Yayıncılık, Almanya

DURAK Mustafa (2010) "Kolaj Nedir?"

GOMBRICH E.H.(2009),Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, Çin

HODGE Susie, Çeviri:Emre Gözgü,50 Sanat Fikri,Domingo

DALİ: İNSAN ZİHNİNİ KORKUSUZCA ÇALIŞTIRAN SANATÇI

Yrd. Doç. Dr. Melek Akyürek

Özet

Sürrealizmin öncü sanatçısı S. Dali'nin hayal dünyasından fırlamış nesneleri, izleyicisini gerçeküstü dünyada gezintiye çıkarır. Sanatçı, biçim dilini oluştururken anlatmak istediği mesajı kendi anlatım diline, üslubuna uygun olarak seçer. Sanatçının biçim diline baktığımızda da deformasyon ve soyutlama görülür. Bu çalışmada, resim sanatında sürrealizmin ustası olan sanatçının eserleri üzerinden kullandığı bu biçim dili açıklanmıştır. Sanatçının görsel algısının biçim diline etkisi üzerinde durulmuş ve sanatçının gerçeküstü resimlerine geniş bir perspektiften bakabilmek amaçlanmıştır. Belirtilen çalışmada, sanatçının eserleri incelenirken, alan taraması yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: sürrealizm, biçim, Dali

Abstract

The leading artist of surrealism S. Dali's dream world objects have thrown, to bring viewers a stroll in the surreal world. Artist chooses the message, which is wanted for creating his form language, according to style and his own expressive language. If we look at the artist's form language and abstraction deformation occurs. This study is described in this art form through the works of artists who use language in which the master of surrealism. The format of the language focuses on the influence on the visual perception of the artist, and the artist's surreal paintings is intended to be able to look from a broad perspective. In this study, which examined the artist's works, the field survey method was used.

Key words: surrealism, form, Dali

DALİ: İNSAN ZİHNİNİ KORKUSUZCA ÇALIŞTIRAN SANATÇI

Resim 1. Salvador Dali, Kendi Portresi

"Bence yarattıklarım açısından, oldukça sıradan bir ressamım ben. Dahice bulduğum şey, somut olarak yaptıklarım değil, bakış açımdır."
Salvador Dali

"Bir deliyle benim aramdaki tek fark, benim deli olmayışımdır."
Salvador Dali

Salvador Domingo Felipe Jacinto Dali Domènech, kısaca Salvador Dali (11 Mayıs 1904 - 23 Ocak 1989), sürrealizm akımının en önemli temsilcilerinden biri olan İspanyol sanatçısı.

Dali'nin kökleri Barselona' ya dayanmaktadır. Ailesi Katandır. (Federal İspanya için, Katalan dilinin konuşulduğu, özgürce düşüne bilmek ve biraz Sosyalizm havası taşımak ve İspanya'ya gelen değerli eşyaların önemli alıcıları kişiler demektir İspanyada.) Dali'nin çocukluğu Fransız sınırına çok yakın Figueras'de ve Barselona'da geçmiştir.

Entelektüel Katalanlardan oluşan çevre içinde, on altı yaşında, defterine "Bir dahi olacağım ve herkes bana hayran kalacak" diyen, çevresindekilerin üzerine titrediği sınırsız bir hayal gücüne sahip Dali, yaşamı süresince 1500'den fazla resim ve onlarca heykelin yanı sıra, özgün baskılar, kitap illüstrasyonları, tiyatro dekorları ve kostümleri üretmiştir.

Çocuk Dali babası tarafından laik bir okula gönderilmiştir. 1916'da İspanyolca orta öğrenimini görmek için yerel bir liseye ve Fransızca eğitim verdikleri için de Marist papazların okuluna

gitmiştir. Sonunda da Pepito Pitchot'nun önerisiyle Devlet Desen Okulu'nun akşam derslerine kaydolmuştur.(Gaillemin, 2005)

Dali, Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı Resim, Heykel ve Gravür özel okulundaki dersleri kaydolmuştur. Dali, olağanüstü hayal gücünü ve mükemmel yeteneğini ustaca kullanan bir sanatçıdır. Kompozisyonlarının belirli yerlerine değişik imgeler kullanmıştır. Küçük boyutları işlerini büyüteç yardımıyla çizmiştir.

Genç Dali, Studium adlı dergide şunları yazar: "*Her zaman büyük Fransız İzlenimcilere hayranlık duydum: Manet, Degas, Renoir.' 1920 Mayısı'nda "Denemeler, heyecanlar ve yalanlarla geçen bir yılın ardından, tüm bilincimi toplayıp çalışmaya, yaratıcı kişinin kutsal çalışmasına başlayabileceğim... Daha çok ışık... daha çok mavi.. daha çok güneş... doğanın içinde kendimi soyutlamak, onun uslu bir öğrencisi olmak.. Ah deliye döneceğim!"*(Gaillemin, 2005). 1922 yılındaki başarılar çok sevdiği annesinin ölümünün acısını yumuşatmıştır.

Sanatçı, gençlik dönemlerinde Ingres'cı bir yaklaşımla desenler çizmiştir ardından sert bir mimari öğelerin arka planında hacimli yapıları gerçekleştirmiştir (Resim 2).

Resim 2. Salvador Dali, Anna Maria'nın Portresi, 1928, 104-74 cm, Tuval üzerine yağlıboya

Dali'nin amacı biçimsel ya da heyecan verici etki yaratmak değildir. İstediği anlatımdaki basma kalıp düşünceleri altüst ederek gerçek olanı yakalamayı amaçlamaktadır (Gaillemin,2005).

Dali'nin Gerçeküstücülerle ilk tanışması 1924'te çıkmaya başlayan La Revolution Surrealiste adlı dergi aracılığıyla olur. Bundan itibaren tuvallerinde bu etkiler görülür. Sanatçıyı Andre Masson'un parçalanmış yapılarından da esinlenilmiş gerçekdışı organizmalar içinde birbirine yapışan küçük şeyleri özgürlüklerine kavuşturma konusunda Dali'yi yüreklendirir bu resimler. "Her şeyi Yves amcadan aşırdım" diye övünür ancak daha sonraki yıllarda, Paris'te kaldığı zamanlarda örnek aldığı kişi Miro'dur (Gaillemin, 2005).

Sanatçı, 1928'de iki kez Paris'e gitmiştir. Dali, Picasso ve Miro ile tanışmıştır. Dali şu sözleri sarfedecektir: "Efendim iyi ressam olmak çok kolaydır. Sadece iki şartı vardır. Birincisi İspanyol olmanız gerekir. İkincisi adınızın Salvador Dali olması gerekir." Bu söylevleri oldukça cesaret gerektiren ve hatta iddialı bir ukalalık barındırmaktadır. Sanatçının Picasso'yu çizdiği tablo o kadar çok şey anlatıyordu ki, hiç kimse büyük ustayı böyle anlatamazdı. Çok netti; onlar, herkesin gördüğünden başka bir şey görüyordu sanatçı.

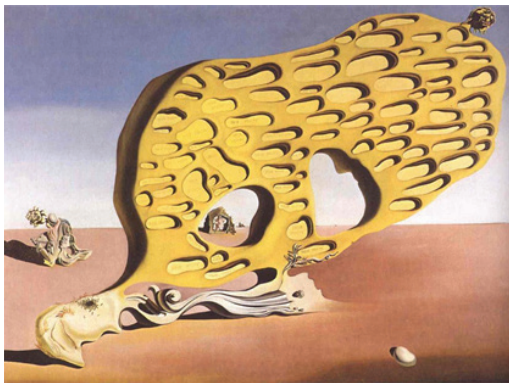
Bu dönemde yine Şair Paul Eluard'ın eski karısı Gala ile evlenmiştir. Gala, onun karısı, sevgilisi, sanat danışmanı, menajeri, modeli, arkadaşı, dostu, sakinleştireni, düzene koyanı kısacası onun her şeyiydi. Dali'nin yaşamında her zaman önemli bir yeri olan Gala, onun sanatında, kişiliğinde çok önemli bir rol oynamıştır.

Dali, 1936 yılında Londra'da düzenlenen Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'nin açılışına dalgıç giysileriyle gelmiştir. Bilinçaltına dalışı son noktaya götürmek için dalgıç kıyafetini kullanmıştır. Gerçeküstücü sergilerde günlük mizansenler düzenlemiştir.

Sanatçı, resmin yanında pek çok farklı disiplinle uğraşmıştır. Bunlardan Felsefe ve Psikanaliz üzerine de çalışmaları vardır. Sanatçılar, 20 yüzyılın başlarında I. Dünya Savaşı'nın ve neden olduğu felaketlerin nedeni olduğunu düşündükleri maddeci topluma inançlarını kaybetmişlerdir. Bu dönemde yepyeni bir sanat anlayışıyla çıktılar gerçeküstücüler. Gerçeküstücü sanat anlayışının

merkezindeki Sigmund Freud'un çalışmaları olmuştur. Sanatçı üzerinde, 1910 yılında Sigmund Freud'un çıkardığı Psikanaliz Üzerine adlı eserinin etkisi büyük olmuştur. Üst benin sansürcü yönünü reddetmiştir. Dali, Freud'un bulgularını o döneme kadar baskın olan uscu dünya görüşünün ardından zengin düşlerin ve hayal gücünün keşfi olarak görmüştür.

Dali'ye göre sanatçıya düşen görevin gerçeklik karmaşasını düzene koymak olduğunu ileri sürer. Bunu da "en saf bilinçaltının" etken olduğu kendi bireysel gerçekliğini işin içine katarak yapmalıdır. Sevdiğim her şey, düşündüğüm hissettiğim her şey, beni özel bir içtenlik felsefesine yöneltiyor, bu felsefeden de gerçeküstülüğün gerçekliğin içinde olduğu ve ondan daha üstün ya da onun dışında bir konum da bulunmadığı sonucu çıkıyor (Gaillemin, 2005).



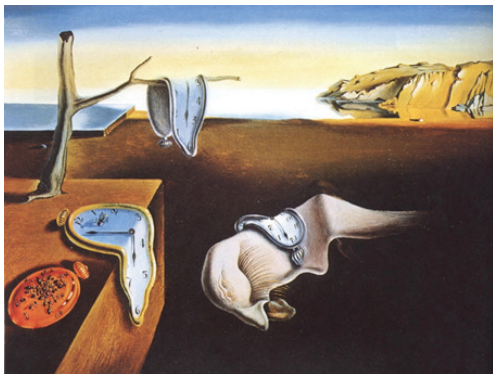
Resim 3. Salvador Dali, Arzunun Bilmecesi (Enigma), 1929, 110 x 150.7 cm, Tuval üzerine yağlıboya

Dali'ye göre, mantıkdışı karmaşık görünen eserlerini kendi içinde olduğu anın ruhsallığından başlayarak ama son derece bilinçli olarak yaratmıştır. Eserlerinin çoğunda gizlenmiş imgeler, biçimi bozulmuş formlar görülmektedir.

Resim 3'de bir otoportre görülmektedir. Dali'nin kafası olduğunu düşünülen kafası zemine konulmuş yatmaktadır. Uyuyan veya ölü olarak duran gözleri kapalı olan, kulaklarından dışarı çıkan karıncalar çürümeyi düşündürmektedir. Resmin tam ortasında büyük bir kütle olarak durmaktadır. Biçimi tam net olmayan deformasyona uğramış bir yapı vardır. Sanki bir jeolojik yapıyı andırmaktadır. Bu yapının her bölümüne annem (ma mera) sözcükleri yazılmıştır. Arka planda dağı andıran kütlenin yakınında bir figür sanki oğlu vardır. Resmin arka planında sırtı bize dönük genç, bir ihtiyarla sarılmaktadırlar. Saldırgan aslan başı ile ihtiyar adamın ak saçlı başı birbirine girifttir.Yaşlı adam arkasında gizlediği hançerden habersizce kucaklayan gençten oğuldan uzak durmak istemektedir. Çalışmanın arka planında kafatasının boş yerinden gözüken tapınak veya mağara içinde saklanmış çıplak kanlar içindeki kadın görülmektedir.

İzleyici tarafından resimdeki ayrıntılar çok yönlü geniş perspektiften yorumlanır ancak izleyiciyi resmin baş rolündeki ızdırap çeken yüzü yere düşmüş yüze ressamın kendisine yöneltmektedir.

Dali, kendi deyimiyle paranoyak eleştirel düşünceyi çift imgeler kullanarak, anamorfozlara başvurarak, türler ve konular arasında örneksemeler kurarak, belli belirsiz örtülerle gizlenmiş, gölgeleri birbirine uymayan gerçekdışı uzamlar yaratarak gerçeğin karmaşa düzenine koyarken, öte yandan da kişisel bir mitologyanın öğelerini hazırlamıştır.Utangaç Oğul, Wilherm Tell, Büyük Mastürbasyoncu, Gradiva (Gaillemin, 2005).



Resim 4. Salvador Dali, Beleğin Israrı (Yumuşayan Saatler, Eriyen Saatler), 1931, 24 x 33 cm,Tuval üzerine yağlıboya

Yukarıda görülen çalışmada ünlü gerçeküstücü tablo eriyen cep saatlerini konu almaktadır. Çalışma, Dali'nin o yıllardaki 'yumuşaklık' ve 'sertlik' anlayışına ışık tutmaktadır.

Tablonun ortasında formu bozulmuş, yere yüzüstü yatmış, bir insan figürü gözlenebilmektedir. Figürün üstünde deformasyona uğramış bir saat

bulunmaktadır. Dali'nin birçok çalışmasında kullandığı bu figür, sanatçının kendini betimlemesi olarak da algılanmaktadır. Resmin sol alt köşesindeki turuncu saat karıncalarla kaplanmıştır. Dali'ye göre, karınca görüntüsü, ölümü ve kadın üreme organlarını simgelemek amacıyla da kullanmıştır. Resmin arka planında Port Lligat Koyu ile kayalıklar göze çarpmaktadır. Geniş bir ovanın üzerinde birbirinden bağımsız değişik nesneler yer almaktadır. Çalışmanın sol kısmında masa gibi bir yüzeyde altın renkte saat durmaktadır. Hemen arkasında kurumuş ağacın dalına asılmış biçimi bozulmuş gümüş bir saat daha görünmektedir.

Sanatçı resimde fizik kurallarını önemsemeden ve renk tutarlığı göstermeden çalışmasını yapmıştır. Çalışmada üzerine üşüşmüş kırmızı saat tıpkı soldaki kurumuş ağaç gibi yaklaşan ölümün habercisidir.Sanatçı, yerde hareketsiz yatan başı ölüme göndermeler yapmaktadır. Dali, bilinçaltındaki ölüm korkusunu da sorguluyor olabilmektedir. Zaman ortadan kalkmıştır. Belleğin Israrı'ndaki eriyen saatlerin edilgen direnci karşısında yenilgiye uğramıştır. Dali, anılarında bu çalışmanın nasıl ortaya çıktığını anlatan resmin simgesel içeriğini belirtmez. Resmin anlamlarını kendine saklamıştır. Sanatçı, öz yaşamını anlattığı kitabında, eserin yaratım sürecinde şunları belirtmektedir. "Yorgun olduğum bir akşamdı. Başım çok ağrıyordu. Böyle bir baş ağrısını pek az yaşamıştım." diye sürdürür: "Arkadaşlarla sinemaya gidecektim. Son dakika evde kalmaya karar verdim. Gala, arkadaşlarla sinemaya gidecek, ben ise erkenden yatacaktım. Akşam yemeğini nefis bir kamember peyniriyle bitirdik. Gala'nın çıkmasından sonra bir süre, dirseklerim masaya dayalı öylece kaldım. Kamember peynirinin olağanüstü yumuşaklığının yarattığı sorunları düşündüm. Ayağa kalktım, gündüz yaptığım işe son bir kez göz atmak üzere her zaman yaptığım gibi atölyeye geçtim. Üzerinde çalıştığım tablo Port Lligat çevresinden bir manzaraydı: gün batımının saydam ışığı kayalıkların üzerine düşmüştü. Tablonun ön kısmına kesilmiş yapraksız bir zeytin ağacı oturttum. Manzara kimi düşüncelere bir zemin oluşturmalıydı, ama hangi düşüncelere. İnsanlarda bir şok etkisi yapacak bir imge gerekiyordu bana, oysa aklıma hiçbir şey gelmiyordu. Işığı kapatıp odadan çıkıyordum ki çözüm bütün açıklığıyla gözümün önünde beliriverdi: Biri zeytin ağacının dalından miskin miskin sarkan üç yumuşamış saat betimleyecektim.Başımın ağrısına aldırmadan paletimi hazırladım. Çalışmaya koyuldum."

Resim 5. Salvador Dali, Yanan Zürafa, 1936, 35-27 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kunstmuseum Basel, Emanuel-Hoffmann-Stiftung.

Çalışmada ön planda bedeni deformasyona uğramış, kolları açık, göğsünde ve bacağında çekmeceler bulunan bir kadın figürü görülmektedir. Figürün arka kısmında ayakta kalmasına yardımcı şeritler vardır. Resmin sağ arka planında biçimi bozulmuş, bedeni uzamış ikinci bir figür daha vardır. Eserin sol arka planında ise yanan soyutlanmış bir zürafa görülmektedir. Resimde arka planda uzakta düz bir yüzeyde tepeler fark edilmektedir. Eserde mavi hakim renk olarak ele alınmış ve turuncularla denge sağlanmıştır. Öndeki figürün kafası çizilmemiştir. Zayıf, kemikli gövdeleri çekmecelerle anatomiye uygun olmayan çıkıntılarla kadın figürü ele alınmıştır.

Yanan Zürafa, Salvador Dali'nin anlatımıyla "erkeksi kozmik kıyamet canavarıdır". Zürafa, Dali'ye göre savaşın önsezisidir.Öndeki ve arkadaki kadın figürünün sırtını iskelet benzeri bir yapıyla destekleyerek toplumun hatalarını ve zayıflıklarını anlatmak istemiştir. Bir Freud hayranı olan Dali psikanalize çok meraklıydı. En öndeki bacaklarında çekmeceler olan figür Dali'ye

göre bir insan figürüydü ve tıpkı çekmeler gibi insan ruhu da gizli bölmelerden oluşuyordu. Bu ancak psikanaliz ile açılabilirdi. Çoğul imgeler ve morfolojik yankılar kullanmıştır. Sanatçı otuzlu yıllar boyunca, paranoyak ereğe örnek olarak, çift imge yerine çoğul imgeye bırakmıştır.

Resim 6. Salvador Dali, Uyku, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim 6'da Sürrealizmin ustası Dali, uyuyan bir kimsenin başını resmetmiştir. Sanatçı, ele aldığı başı deformasyona uğratarak saçları ve kafatasını yok etmiştir. Çalışmanın zeminde çölü kullanmıştır. Resmin merkezinde desteklerle durmaya çalışan, gözleri kapalı bir figür yer almaktadır. Çalışmanın arka planında üst üste yapılmış evler topluluğu ve çarpıtılmış hayvanlar ve köpek vardır.

II. Dünya Savaşı nedeniyle 1940'ta birçok Avrupalı sanatçı gibi ABD'ye gitmiştir, 1941'de New York Modern Sanat Müzesi'nde bir retrospektif sergi açmıştır. Aynı yıl La vie secrète de Salvador Dalí (Salvador Dalí'nin Gizli Yaşamı) adlı otobiyografisini kaleme almıştır.

Dali, bilime apayrı bir önem vermiştir. 1930'larda ilham kaynağı optik illüzyonlar ve çifte görüntüler, 1940'da Max Planck'ın kuantum kuramı, 1945'teki Hiroşima faciasından sonra atomun parçalanmasıydı. 1950'lerin başında, atom bombasını bir yana bırakmış, dikkatini Alman fizikçi Werner Heisenberg'in taneciklerine vermiştir.

Sanatçı, Amerika'dan geldikten sonra dünya tasarımı farklılaştı. 6 Ağustos 1945'te patlayan atom bombası beni çok sarstı. O andan sonra en çok düşündüğüm tek şey atom oldu. Bu dönemde yaptığım pek çok manzara resmi, bu patlamayı haber aldığımda yaşadığım inanılmaz dehşeti anlatır. Dali'nin resmindeki yeni konular din ve bilimdi (Haydaroğlu, 2012) (Resim 7).

Resim 7. Salvador Dali, Yemek, 1955, 167-268 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

1953'te, Nature dergisinin 171. sayısında, Watson ve Crick'in DNA yapısını açıkladıkları ünlü makaleyi okuyup Crick'in karısı Odile'in çizdiği çift sarmal yapıyı gördüğünde, "İşte" dedi, "Tanrı'nın var olduğunun en önemli kanıtı. DNA, Yakub'un genetik meleklerden oluşturduğu bir merdiven ve insanla Tanrı arasındaki tek bağlantı."Bu tarihten başlayarak tam 23 yıl boyunca, DNA molekülünün yapısı, hem gündelik yaşamının, hem de sanatının ayrılmaz bir parçası oldu."(Resim 8).

Resim 8. Salvador Dali, Galatea of the Spheres , 1952, 65-54 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

Dali, 1965'te yayımlanan Journal d'un genie (Bir Dâhinin Günlüğü) adlı yapıtında kendisini şu sözlerle tanımlamışdır; "Bir deliyle benim aramdaki tek fark, benim deli olmayışımdır." Salvador Dali, 23 Ocak 1989 yılında kalp yetmezliğinden

ölmüştür ve Figueres'te kendi adını taşıyan müzenin mahzenine gömülmüştür. Olağan dışı ve şaşırtıcı kişiliğiyle ölünceye kadar kendinden söz ettirmiştir. Dali, kendisini bir sanat eseri olarak tanımlamış ve hatta tasarlamıştır.

KAYNAKÇA

Gaillemin, JL. (2005). Dali: büyük paranoyak. İstanbul: YKY

Dali, S. (2002). Bir dahinin güncesi (S. Aközlü, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi

Genzmer, H. (2000). Salvador ve Gala Dali: ressam ve ilham perisi (A. Dirim, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

Haydaroğlu, M. (Ed.) 2012. Dali. İstanbul: YKY

Barnes, R. (2010). Salvador Dali. London: Quercus

Klingsöhr-Leroy, C. ve Grosenick, U. (Ed.) 2006. Gerçeküstücülük (sürrealizm) (M.T. Yalım, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi

http://www.moma.org/collection/artists/1364?=undefined&page=1 Erişim Tarihi: 12.08.2015

http://www.nem.tku.edu.tw/courses/modernity/2B/Dali_01.htm Erişim Tarihi: 12.08.2015

https://tr.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dal%C3%AD Erişim Tarihi: 12.08.2015

http://www.salvadordalimuseum.org/timeline/ Erişim Tarihi: 12.08.2015

http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/istanbulda-bir-surrealist-salvador-dali Erişim Tarihi: 12.08.2015

http://insanvesanat.com/haber-dali-hakkinda-her-sey-168.html Erişim Tarihi: 12.08.2015

SANAT ESERLERİNİN ORİJİNALLERİNİ GÖRME SERÜVENİ ÜZERİNE, VİYANA KUNST HISTORISCHES MUSEUM, LEOPOLD MUSEUM, BELVEDERE PALACE AND MUSEUM'A YOLCULUK

Yrd.Doç. Melek Şahindokuyucu

Görme, sözcüklerden önce gelir.
J. Berger

GİRİŞ

İnsanoğlu için yaşam, temelde 'bakma' eylemi içinde oluşur ve yoğunlaşır. Bu bakmanın bilinçli ya da bilinçsiz olması, farkına varılarak ya da farkına varılmayarak yapılması, belki eylemde bulunduğu an için hiç de önemli değildir. Rastlantısal olarak nitelendirilebilecek bu bakışlar, görme eylemine dönüştüğünde de, çoğunluklar görme alanı içine giren duruk veya dirik durumların nedenini, nasılını ortaya çıkarabilecek bir yetkinlikte değillerdir. Çünkü görme, gündelik bir alışkanlık olma niteliğini kolay kolay yitirmez. Fakat biz, ne zaman görüntü alanımız içinde yer alan bir durum, bir olay, bir olgu, bir nesne ya da bir insan ile dolaysız bir ilişkiye, hatta bir çıkar ilişkisine geçeriz, o zaman görme şöyle dursun bir değer verme işine girişiriz. Özne, bu eylemleri sırasında, büyük bir olasılıkla görünenin niçinine, nasılına ve nedenine inmez, inemez. Görülenlerin, bakan için ne anlama geldiğini, görülende ise nasıl bir ileti amaçlandığını; bir savı, bir bildiriyi taşıyıp taşımadığını saptayabilmek, sadece bakanın tutum ve davranışlarını değil, görülenin değerini de dolaysız olarak (eleştirisini yayımlamak amacıyla bir yapıta bakanın öznel yapısının payını büyük ölçüde azaltarak) etkileyecektir. Günlük, sıradan bir yaşamda bakma işlemini, fiziksel bir kaçınılmazlık ya da tepke (refleks) olma durumundan çıkarabilmek, onu görmeye dönüştürmek, sonra da görmeyi inceltmek görüleni önce detayları ile bir bütün olarak yakalamak, sonra da detaylardan arındırmak - ve derinliğine etkileyici kılmak – esas varlık nedenini yakalayabilmek – yaşamı anlamlı hale getirebileceği gibi; sanat eserlerini anlamaya, sanat eseri olanla olmayanı ayırt etmeyi, yani seçici olmayı da olanaklı kılacaktır. (Erinç, M. 2004, s.14,15)

Bu durum özellikle; görsel sanatlar eğitimi almak için eğitim gören öğrencilerde çok daha önemlidir.

Bakma, görme ve estetik olanı fark edebilme yetisi sanat öğretiminde en az uygulama biçimlerini kavramak kadar önemlidir. Bu farkındalık Sanat Tarihçi ("Sanatın Öyküsü" kitabının yazarı) Gombrich'te eğitiminin ilk yıllarında sevdiği alanları fark etmesiyle başlamıştır. 1909'da Viyana'da doğan Gombrich, Viyana Üniversitesi'nde sanat tarihi okurken daha çok doğa tarihi ile ilgili görünmektedir. Viyana Maria-Theresa Meydanı'ndaki Doğa Tarihi Müzesi'ne sık sık gitmekte, mineralleri, kelebekleri giderek tarih öncesi canlıları incelemektedir. Öte yandan aynı meydanda bu müzenin tam karşısında ise dünyaca ünlü Sanat Tarihi Müzesi yer almakta (Kunshistorisches Mesuem), Karl Gombrich de çocuklarını düzenli olarak buraya götürmektedir. Bu durum, Gombrich'te sanata karşı giderek artan bir ilginin oluşmasına neden olur. Sanat Tarihi Müzesi'nin zengin koleksiyonu içinde önce Mısır Sanatı'na ilgi duyan Gombrich, giderek Yunan Sanatı'na yönelir. Artan ilgi sonucu kent sokaklarının zengin mimari kalıtını bulgular ve farklı dekoratif formlardan kendince çizimler yapmaya başlar. (Gombrich, E.H. 1995 s.15)

Gombrich'i böylesine etkileyen sanat eserleri, elbette Sanat Eğitimi alan bireylerde de farkındalık yaratır.

Özellikle Resim eğitimi alan öğrencilerin atölye ortamında geçen uygulama saatlerinin dışında da orijinal sanat eserlerini görmeleri onlarda oluşturulması hedeflenen sanat bilincini geliştiren önemli bir davranıştır.

Günümüzün sanal dünyası, atölye ortamında resim yapmakla uğraşan öğrencilerin cep telefonlarına,

tabletlerine gelmekte, ve öğrenciler küçük parmak hareketleriyle dünyanın bir ucundaki sanat eserlerini küçüklü büyüklü ekranlarda görüyor olsalar da, orijinal sanat eserlerini müzelerde görüp incelemek çok daha farklı bir haz ve yaşanmışlık yaratır. Sanal dünya görselleri suni bir ifadeye sahipken, müzeler, sanat eserlerini somut olarak bizlere sunarlar.

Müzeler, sanat objelerini kitleye tanıtmakta, ortada eserin kendisi olduğu için yapay (suni) bir aracı olamazlar. Sözlü açıklamalar ve etiketler objenin orada bulunan somut varlığına sıkıca bağlı zorunluklardır. (Tansuğ, S. 1988, s.12)

Özellikle resim eğitimi alan öğrencilerin sanat eserleriyle bire bir görsel iletişim kurabilmeleri de gerekliliktir. Avrupa ülkelerindeki sanat eğitiminde, sanat eserlerinin incelenmesi (orijinal eserin görülerek) öğretim metodu olarak kullanılmaktadır. Öyle ki; "Viyana Üniversitesi, Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nin uygulamalı Sanatlar Bölümünün başında bulunan Julius von Schlosse (kendisi, sanat tarihinde amatörlüğe karşı bilimsel yöntemleri oturtmaya çalışan Viyana okulunun bir temsilcisiydi.) Üniversitedeki düzenli derslerinin yanı sıra üç değişik semineri de yönetmekteydi. İlki Vasari'nin "Yaşamlar" ının incelenmesi, İkinci müzenin uygulamalı sanatlar bölümündeki yapıtların öğrencilerce değerlendirilmesi ve bu konuda ödevler hazırlanmasıdır. Burada Schlosser, öğrencilerin doğrudan sanat yapıtıyla hesaplaşmasını istiyor, onlardan yaratıcılık bekliyordu. Hatta Gombrich'e bu seminerde ödev olarak verilen genellikle geç-antik döneme ait olduğu benimsenen fildişi liturji kabıdır. (Gombrich, E.H, 1995. s.16)

Sanat tarihindeki el kitaplarının başında gelen "Sanatın Öyküsü" kitabının yazarı Gombrich teorik bilgisini, müzelerdeki sanat eserlerini analizleyerek pekiştirmiş bir sanat yazarı iken, resim bölümü öğrencileri zaten alanları olan uygulama mecralarında müzelerdeki orijinal sanat eserlerini görmek zorundadırlar; atölyelerde resim yapmak kadar, sanatçıların yaratıcılıklarıyla oluşturulmuş sanat eserlerini görmek de, sanat eğitiminin bir parçasıdır. Okudukları alanın bilincine varabilmek için resim bölümü öğrencileri mutlaka resim sergileri ve müzeleri gezmek, sanatçılar tarafından yapılmış resimleri görmek, imgelerinde onları milim milim betimlemek, eleştirmek ve hafızalarına kazımak zorundadırlar. Bazen, atölyede geçirilen o uzun yaratma süreçlerini bir müzedeki bir sanat eseri ile karşılaşma daha anlamlı hale getirebilir ve öğrenci alan bilincini geliştirebilir. Bu bilinç ona: nerede, nasıl, hangi zamanda yaşadığını da fark ettirir.

Çünkü, bilinç kazanmanın ilk şartı, insanın hangi yerde, hangi zamanı yaşadığının farkına varmasıdır. Sanat eseri karşısındaki tarihsel ve eleştirel tecrübe ve bilinçlilik bunun sürekli bir kontrol ve araştırısından başka hiçbir şey değildir. İnsan hayatını mutlu düzenli ve hoş görülü kılmanın sırları, ancak gerçek bir sanat eserinde ifşa olur. (Tansuğ, T. 1988, s.13)

Öyleyse sanatı, hayatı, kendimizi sorgulamak için sanat eserlerini yerinde, yaşayarak görmek için, atölyelerden biraz uzaklaşıp farklı kültürler ve sanatçıları eserlerinde analizleyebilmek için müzelere yolculuk yapılmalıdır.

Viyana-Müzeler-Sanat Eserleri-Sanatçılar:

Viyana, Avrupa Kültür başkenti sayılabilecek sanat ruhlu bir şehir. Atölye öğrencilerim ile sanat eserlerinin orijinallerini görme gerekliliğini sık sık paylaşırım. Bu yaklaşımım ve kendi gezip gördüğüm ülkelerdeki müze ziyaretlerimi öğrencilerim ile gerek anlatı, gerek de sanal görsellerle paylaşımlarım, öğrencilerimde müzeleri ve özellikle de sanat tarihi içinde çok bilinen sanat eserlerini görme istekliliğini teşvik etmiştir. Daha önce iki kez gittiğim Viyana, öğrencilerim için benim seçimimdi, çünkü müzeleri ve şehrin kendi atmosferi ilk kez yurt dışı deneyimi yaşayacak olan öğrencilerime çok uygun bir kültür kentiydi.

Sekiz Öğrencim ile planladığımız gezimiz, ancak üç öğrencinin vize alabilmesi ile gerçekleşebildi. Dolu dolu sekiz gün geçirdiğimiz Viyana, gerek şehir peyzajı, gerekse kültür anlamında yaşayan, Mozart'ın namelerinin sokaklarında çınladığı, bolca Türk nüfusuna sahip bir kent.

Öğrencilerimin (2.Sınıf iki öğrenci, 3.Sınıf bir öğrenci) ilk görmelerini istediğim müze Kunst Hıstorısches Museum Wien olmuştur. (Viyana Sanat Tarihi Müzesi)

(Aşağıdaki görseller Kunst Hıstorısches Museum'e aittir)

Res. 1. Kunst Hıstorısches Museum

Sanat Tarihi Müzesinin mimari yapısı hem içeriden hem de dışarıdan oldukça ihtişamlı. Müzenin giriş katında sağ kanatta Mısır, Antik Yunan ve Roma eserleri koleksiyonu sergileniyor. Sol kanatta heykel ve dekoratif sanatlar koleksiyonu yer alıyor. (viyanagunlugu.blogspot.com.tr/)

Öğrenciler özellikle bu müzede, sanat tarihi kitaplarında gördükleri birçok eseri görerek eleştiri yapabildiler. (Rembrandt, Rubens, Velasquez, Pieter Brugel, Dürer ve yüzlerce başyapıt) Müzenin tavanlarında Klimt'in duvar resimlerini izleme şansını yakaladılar.

Res. 2. Antanio Canova Thesus'un Centaur

Yukarıdaki görsel Antanio Canova (1557-1822)'nin Napoleon'un ısmarlaması üzerine yaptığı, "Thesus'un Centaur'u savunmasını simgeleyen heykel" 1.Franz Milano'daki Corsa'dan satın aldıktan sonra heykel 1891'den beri bu müzede sergileniyor.

Res. 3.4.5.6 Kunst Hıstorısches Museum'in içi

Res. 7 Raphael "Madonna Res.8 Dürer "venetian_woman ", Res. 9 Pieter Brugel "Hunter", Res. 10 Rembrandt "Auto Portrait" of the Meadows", Res. 11 Kunst Hıstorısches Museum iç giriş merdivenleri, gezi ekibi görseli

İkinci müzemiz; adı Viyana ile özdeşleşmiş olan Gustav Klimt'in birçok resmini içinde barındıran Belvedere Sarayı idi.

Belvedere aslında İtalyancadan gelme bir kelime. İtalyanca "belle (güzel)" ve "vedere (manzara)" kelimelerinin bir araya gelip kaynaşması sonucunda ortaya çıkmış, yani güzel manazara anlamına gelmekte. Zaten yukarı Belvedere'e çıkıp da ayaklarınız altında Viyana'yı görünce bu ismin boşuna verilmediğini anlıyorsunuz (angelicshomeforimaginaryfriends.blogspot.com.tr/)

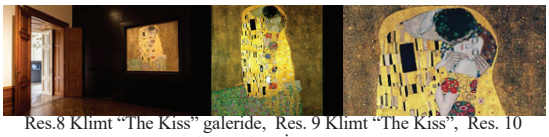
(Aşağıdaki görseller Belvedere Müzesine aittir.)

Res. 1.2 Belvedere Müze Bahçeleri, Res.3. "Napoleon Crossing the Alpes"

Res.4 oscar kokosha"Still life with a slaughtered lamb", Res. 5 Belvedere Müze içi, Res. 6 .Klimt "Judith 1." Res. 7 Klimt "Water Serpents"

Viyana "Sezession" grubunun en önemli ismi olan Klimt'in doğup büyüdüğü şehirdir. Ve birçok tarihi yapıyı bünyesinde barındıran bu büyüleyici şehir, Belvedere Sarayı'ndaki Klimt'in ve arkadaşlarının ilk sergilerinden birine de ev sahipliği yapmıştır.

"Sezession" grubu üyelerinin (Kolomon Moser, Joseph Maria Olbrich ve Max Kurzeil) eserleri de bu müzededir.



Res.8 Klimt "The Kıss" galeride, Res. 9 Klimt "The Kıss", Res. 10 Klimt "The Kİss" ayrıntı

"Müzenin Yukarı Belvedere Bölümü" Klimt'in en geniş koleksiyonunun sergilendiği bir sanat galerisi olarak faaliyet gösteriyor. Ünlü "Öpücük (The Kiss)" Tablosu da burada sergileniyor. (www.gezialemi.com/)

Klimt'in Art Nouveau (Jugendstil) tablosu öğrencilerin en çok görmek istedikleri resimdi. Sanal ortam ve kitaplarda görülen etkisi ile gerçek resmin karşısında hissedilen duygular tamamen farklıydı. Öncelikle resmin sergilenişi bile bir seremoniydi; Tek bir büyük salonda bir karşı duvarda, sadece resmin üzerinde spot ışıkları ve salonun her yeri simsiyah karanlık ve resmin dışındaki duvarlar siyah. Bir tek kare fotoğraf çekimine izin verilmeyen bu müzede bu güzel tabloyu öğrenciler uzun uzun inceleme fırsatı buldular ve bir kez daha bir resmin orijinalini görmenin ve sanatçının yaratıcılığının gerçek eserdeki coşkusunu hissedebilmenin tanıklığını yaşadılar. Öğrenciler Belvedere Müzesi'nde Klimt'in muhteşem eserlerinden başka, sarayın en eski sahibi Savoy Prensi Euge tarafından toplanan birçok resim, heykel ve Prens'in kendi kişisel eşyalarını, birçok sanatçı çalışmalarını da gördüler.

Leopold Müzesi ise ziyaret ettiğimiz üçüncü müzeydi. Bu müze Avusturya'nın modern sanatlar müzesi olarak da bilinir.

Leopold müzesi 2001 yılında Rudolf ve Elizabeth Leopold'un, Koleksiyonlarını bağışlaması ile kurulmuş. (www.imrentuzun.com/)

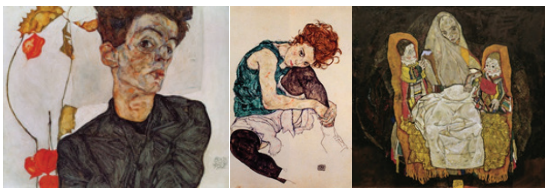
Leopold, 22 yaşında genç bir tıp öğrencisi olarak ilk kez Viyana'da Kunst Historicshes Museum'ı ziyaret ettiğinde, sanat tarihini incelemek ve kendi sanat koleksiyonunu derlemek için bir karar aldı. 1950'lerin ortasında sanat koleksiyonları toplamaya başladı, o zaman Egon Schiele eserleri ucuz olarak piyasada bulunuyordu. Onun bir kataloğunu satın aldıktan sonra sanatçının çalışmalarına hayran oldu. Dünyanın en büyük ve en önemli Egon Schiele koleksiyonunu topladı. (idilio.com/index.php/)

Leopold Müzesi'ne girmeden önce öğrencilerime; özellikle Leopold'un sanatçı olmamasına rağmen bir müzeyi doldurabilecek kadar sanat eseri biriktirebilme istek ve aşkını düşünerek bu müzeyi gezmelerini istediğimi söyledim.

Leopold Koleksiyonu modern Avusturya sanatına dair Dünyanın en iyi koleksiyonlarından biri olarak sayılmaktadır. Beş binden fazla eseri kapsayan Leopold Koleksiyonu sanatsever Leopold çifti tarafından elli yıl içinde bir araya getirilmiştir. 1994 yılında Rudolf Leopold'a ait koleksiyon Avusturya Cumhuriyeti ve Avusturya Merkez Bankasının destekleri ile kar amacı gütmeyen bir özel vakıf niteliğindeki Leopold Müzesi'ne ve dolayısıyla Avusturya Modernizm Eserleri'ni görmek isteyen ziyaretçilere bağışlanmıştır. Leopold müzesi, Egon Schiele'ye ait 41 yağlı boya tablo, 180 sulu boya ve karakalem resimlerini barındırarak dünyanın en büyük ve en önemli koleksiyonu olma özelliğine sahiptir. Müzede sanatçının dünyadaki

tüm müzelerdeki eserlerinden daha fazla yağlı boya tablo yer almaktadır. Ve aynı zamanda Schiele'nin 1910-1915 yıları arasında yaptığı en özgün çalışmaları sergilenmektedir. Bu dönemde Schiele yaratıcılık gücünün doruk noktasına ulaşmış ve kendisinin Ekspersyonizmin bir usta ressamı olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. Leopold Müzesi sanatçı tarafından tam bu süreçte yapılmış en belirgin ve önemli eserlerine sahiptir. Dolayısıyla Rudolf Leopold'un gerçekleştirdiği en önemli katkı Schiele resimlerini sadece büyük bir koleksiyonda bir araya getirmek değil, sanatçının en etkileyici sanat yapıtlarını uluslararası düzeyde tanıtmak olmuştur. (www.beyazatlipress.com)

(Aşağıdaki görseller Leopold Müzesine aittir.)



Res. 1 Egon Schiele "Auto Portrait", Res. 2 Egon Schiele "Seated Legs Drawn Up" her three children", Res. 3 Egon Schiele

Egon Schiele 28 yıllık hüzünlü, kısa yaşam öyküsünün yanı sıra eserleri ile ve özellikle bir sanatçının başka bir sanatçıya öykünmesi ve ona hayran olması örneği ile öğrencilerimin özellikle tanımasını istediğim bir sanatçıydı.

Schiele, sıkı bir Klimt hayranıydı ve Klimt'le tanışarak onun dikkatini çekebilmiş, Avusturya'nın önemli bir ressamıdır. Leopold Müzesi öğrencilerim için Schiele ve Klimt farkını da ortaya çıkarabilmiştir. Müzede ayrıca Klimt'in "Ölüm ve Yaşam" tablosu da bulunmaktadır. Ayrıca öğrenciler bu müzede Kolomon Moser'in, Anton Kolig, Rudolf Wacker, Paul Cezanne, Munch, Kokoschka, William Turner, Alfred Sisley, Rene Magritte, Andy Warhol, Emil Nolde, Oliver Masmonteil, John Constable, Ferdinand Hodler vb. sanatçıların da resimlerini görmüşlerdir.

Res. 4 Emil Nolde "Jungess Paar" Res. 5 Andy Warhol "silver clouts" Res. 6 Leopold Müze Girişi

Res. 7 Leopold Müze Lazerle dış, Res. 8 Rudolf Leopold Res. 9 Edvard_ Munch "Ashes" cephe enstelasyonu, Res. 10 Klimt "Ölüm ve Yaşam"

SONUÇ

Klimt'e, Schiele'ye, Gombrich'e ve birçok ünlü sanatçıya, klasik müziğin harikası Mozart'a ev sahipliği yapan Viyana ve müzeleri sekiz gün boyunca öğrencilerime Avrupa resminin birçok ünlü ressamının ve heykeltıraşının eserlerini görme ve tanıma imkânı sunmuştur. Kalıcı öğrenmeyi sağlayan en önemli eğitim araçlarından olan müze gezileri, resim bölümünde okuyan güzel sanatlar fakülteli öğrencilerime hayran oldukları sanatçıların eserlerinin orijinallerini görme ve inceleme olanağı vermiştir.

Viyana kentinin tarihi ve kültürel dokusu Türkiye'den ilk kez yurt dışına çıkmış olan genç bireyler olarak onlara sanatın birçok kulvarının (müzik, resim, heykel, mimari, tiyatro, vb.) bir şehri nasıl güzelleştirdiğini göstermiştir. Müzelerin ve sanatın bir şehrin ekonomisine nasıl bir gelir teşkil ettiğini, müzelerin önlerinde uzun insan kuyruklarını, insanların sanata nasıl yatırım yaptıklarını; yaparak, yaşayarak öğrenmişlerdir. Bir ülkenin kendi sanat ve sanatçısına verdiği değeri, sanatlarını ve sanatçılarını Dünya'ya tanıtma becerilerini fark edebilmişlerdir. Bir müzede Klimt'i izlerken, Mozart Müzesi'nde Mozart'ı anlamaya çalışmışlar, Mozart müzikleri ile Viyana sokaklarını gezmişlerdir.

Resim eğitimi alan öğrencilerim, Kunst Hıstorısches Müzesi'nin o muhteşem dış cephesi ve iç mimarisine hayran kalmışlar, Belvedere'de Klimt'i izlerken dekoratif bezemelerle iç içe geçmiş kadın ve erkek bedenlerinin birlikteliğine ve altın varağın Klimt'in eserlerine kattığı ışıltıyı fark etmişler, Leopold Müzesi'nde Egon Schiele'yi izlemişler, bir tek insanın bir müzeyi doldurabilecek kadar sanat eseri toplayabildiğini görerek şaşırmışlardır.

En önemlisi: Öğrencilerim atölyemde kendi resimlerini oluşturmaya çalışırken onlara sürekli olarak söylemeye çalıştığım "Sanatçıları ve onların eserlerini anlayabilmek için, müzeleri ziyaret

etmelisiniz. Orijinal bir sanat eserinin önünde uzun uzun o eseri inceleyebilmeli e o eser üzerinden sanatçı ile empati kurmaya çalışarak, kendi sanat üslubunuza bir çıkarsama yapmalısınız." Söylemimi öğrencilerimle Viyana'da gerçekleştirmiş oldum.

Bu sanat yolculuğu onların izleklerinde birçok atölye dersine bedel öğretiler bırakmıştır. Güzel Sanatlar Resim Bölümü Öğrencileri olarak, orijinal sanat eserlerini görerek analiz yapabilmenin, kitaplar ya da sanal ortamlardan ne kadar farklı olduğunu bizzat yaşayarak anlayabilmişlerdir. Görmek, bilmek, öğrenmek için bilinçli yapılan gezilerin, kitaplardaki kuramsal bilgilerin somutlaştırılmasında ne kadar önemli bir araç olduğunu fark edebilmişlerdir. Kitaplarda baskı kaliteleri düşük resimlerin, ya da sanal dünyada bilgisayarların ekranlarında fazla jan janlı parlayan eserlerin asıllarının, aslında ne kadar da duru olduklarını izleyebilmişlerdir. Boyanın kalitesini, fırça vuruşunun nesneyi nasıl biçimlendirdiğini, tablonun gerçek ebatlarını, figürlerin hareketini, ışığı ve gölgeyi, resmin nerede ve nasıl sergilendiğini ve çerçevesini orijinal resimler üzerinde görmenin o muhteşem hissini yaşayabilmişlerdir.

Bir kültür başkenti Viyana'da; öğrencilerimle kendi ülkemizde de görmeyi dilediğimiz birçok sanat eserini yerinde gördük. Müzelerde staj yapabilmeyi diledik. Mozart gibi bir büyük müzisyenin yaşamına dokunduk. Park ve bahçeleriyle peyzaj güzeli bir şehirde sokak sanatçılarıyla tanıştık, sanatı iliklerimize kadar hissettik.

Sanat eserlerini görebilmek için ülkeler aştık, müzelerde gezmekten bitap düştük ama, özellikle öğrencilerim Viyana ziyaretinde, kendilerini, sanat görüşlerini, ülke ve kültür farklılıklarını, orijinal sanat eseri görmenin heyecanlandırıcılığını ve Viyana'yı yaşadılar.

KAYNAKÇA

Gombrich, E.H. 1995. Resimde Anlam Sorunu, Hazırlayan: Uşun Tükel, İstanbul, Kabalcı Yayınevi

Erinç, S.M. 2004. Resmin Eleştirisi Üzerine, Ankara , Ütopya yayınevi

Tansuğ, S. 1988. Sanatın Görsel Dili, İstanbul, Remzi Kitapevi

İNTERNET KAYNAKÇA

angelicshomeforimaginaryfriends.blogspot.com.tr/2012/viyana-gunlukleri-belvedereguzel-bir-html

viyanagunlugu.blogspot.com.tr/2012/03/viyanann-muzeleri-sanat-tarihi-doga-html

www.gezialemi.com/geziayrinti.asp?ID=2368 Sayfa.2

www.imrentuzun.com/viyana.html

www.beyazatlipress.com/?P=125

idilio.com/index.php/gezintiler/item/465-leopoldmuze-viyana

KUNST HISTORISCHES MUSEUM GÖRSELLERİ İNTERNET KAYNAKÇASI

RES.1 .http:// http://img.travanto.de/portale/www.wien-lodge.com/fotos/7660-Maria-Theresien-
RES.2 http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com.tr/2014_08_01_archive.html

RES.3http://travelioo.com/images/austria/kunsthistorisches-museumPlatz.jpeg

RES.4 http://travelioo.com/img/Kunsthistorisches-Museum-Photo7.jpg

RES.5.özel çekim/Melek Şahindokuyucu

RES.6. Platz.jpegimg.travanto.de/portale/www.wien-lodge.com/fotos/7660-Maria-Theresien-

RES.7 http://www.britannica.com/ biography/Raphael-Italian-painter-and-architect /images-videos/ Madonna-del-Prato-oil-on-wood-panel-by-Ra6 http://tr.advisor.travel /poi/Viyana-Sanat-Tarihi-Muzesi-1424/photos

RES.8. http://artxart.com /wp-content/uploads/2011/07/durer_yng_venetian_woman.jpg

RES.9 http://5.hidemyass.com/ip-1 /encoded/Oi8vdXBsb2FkLndpa2 ltZWRpYS5vcmcvd2lraXBlZGlhL2NvbW1 vbnMvZS9lZC9QaW V0ZXJfQnJ1ZWdlb F9 kLl8lQzMlO DQuXzEwNmIuanBn

RES.10. http://f3.mylove.ru/O_nw2gSfE95UjziJ.jpg

Res.11.özel çekim Melek Şahindokuyucu

BELVEDERE MÜZESİ İNTERNET GÖRSELLERİ KAYNAKÇASI

RES.1. özel çekim / Melek Şahindokuyucu

RES.2. http://www.athoshellas.gr/dat/node/E4E4C029/gallery_2B8DABB4.jpg

RES.3.http://www.ayagimintozuyla.net/admin/global/plugins/userfiles/ckfinderimages/yurtdisi/Avusturya/Viyana/7.JPG

RES.4 http://images.cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/150.XAM.046570.7055475/72461.jpg

RES.5. http://images05.kurier.at/1310479582.jpg/674.697

RES.6. http://demiart.ru/forum/uploads16/post-1075095-1425235574.jpg

RES.7 http://25.media.tumblr.com/tumblr_lh12cmkS4C1qep93so1_1280.jpg

RES.8 http://www.art-port.cc/resources/cache/43/31/135796-kac8.jpg

RES 9 http://www.eokul-meb.com/HLIC/bf3109ae727744879ec6be6c4bcfaf61.jpg

RES.10. http://estaticos04.ocholeguas.com/imagenes/2012/01/13/otrosmundos/1326453981_2.jpg

LEOPOLD MÜZESİ İNTERNET GÖRSELLERİ KAYNAKÇASI

RES 1 16.jpg://www.ilgiornaledellarte.com/immagini/IMG20100223104446248_900_700.jpeg

RES.2 http://gallart.by/images/gallery/Muzei/Chech/National%20Gallery/3-16.jpg

RES.3. http://www.belvedere.at/website/var/tmp/thumb_1367__contentImage.jpeg

RES 4. http://le000310.host.inode.at/pressebilder/THYSSEN/04.jpg

RES 5. http://cdn.ipernity.com/127/05/45/17090545.df51db61.640.jpg?r2

RES 6. http://cdn1.austria.com/2012/11/1410402044_BLD_Online.jpg

RES 7. http://www.leopoldmuseum.org/media/image/800/2157.jpg

RES 8. http://www.leopoldmuseum.org/media/image/c950x576/30.jpg

RES 9. http://www.igiornielenotti.it /wp-content/uploads/ 2012/07/Edvard_Munch_Ashes.jpg

RES 10. http://www.leopoldmuseum.org/media/image/c950x576/17.jpg

KAMUSAL ALAN GÖRSELLERİ KAPSAMINDA TOPLUMUN BEĞENİ DÜZEYİNE YÖNELİK BİR ARAŞTIRMA

Doç. Dr. Meliha Yılmaz
Arş. Gör. Kerim Laçinbay

Özet

Bu çalışmada amaç, sadece kamusal alan görselleri temelinde, toplumun beğeni düzeyine yönelik bir araştırma yapmaktır. Araştırmada öncelikle, trafolar, parklar, meydanlar gibi kamusal alanlarda yer alan, görsel sanatların resim, heykel, seramik gibi çeşitli alanlarına yönelik sınırlı sayıda çalışma seçilmiş, bu çalışmaların sanatsal nitelikte veya kitch ürün olup olmadığı uzman görüşleriyle tespit edildikten sonra 'Kamusal Alan Görselleri Beğeni Anketi' geliştirilmiştir. Hazırlanmış olan anket, random yöntemiyle belirlenen farklı meslek ve eğitim düzeylerine sahip bireylere uygulanmıştır. Uygulama sonucunda, kitsch ürünlerin nitelikli çalışmalara oranla daha çok beğeni topladığı tespit edilmiş, eğitim seviyesi ve beğeni düzeyi arasında beklentileri tam olarak karşılamayan dikkat çekici sonuçlar ortaya çıkmış ve sonuca yönelik öneriler geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Sanatlar, Kamusal Alan, Toplum ve Sanat, Beğeni, Kiç

A RESEARCH ON DETERMINING ADMIRATION LEVELS OF SOCIETY IN TERMS OF VISUALS OF PUBLIC SPHERE

Abstract

Aim of this studies to make a research which is based on determining admiration levels, visuals of public spheres. Firstly, restricted numbers of studies were chosen to determine visual admiration level of public sphere for this research. Restricted number of these studies includes several visuals, such as paintings, sculptors, ceramics which present in public spheres like substations, squares and parks. Experts of field determined these studies whether qualified or kitsch handworks. Finally 'Survey of Visual Admiration Public Sphere' was developed. Prepared survey was applied with random method to determined people whose working and education levels are different. At the end of this study, it was determined that kitsch handworks were preferred when compared with qualified art works. There were attractive results which were associated with relationship between education levels and admiration levels. However, they weren't totally determined depend on this situation, suggestions were developed.

Key Words: Visual arts, Public Sphere, Public and Art, Admiration, Kitsch

GİRİŞ

Toplumun sanat kültürünün oluşmasında ve bireylerin estetik algısının şekillenmesinde şüphesiz ki örgün eğitim kurumlarında aldıkları sanat derslerinin önemli bir yeri vardır. Bununla birlikte, bireylerin yaşadıkları şehirlerin kamusal alanlarındaki görsel çalışmalar da örtük (gizil) öğrenme yoluyla bilinçaltına yerleşerek, bireyin görsel ve estetik algısının şekillenmesinde büyük bir rol oynar. "Estetik beğeni, tamamıyla estetik bir nesnenin yorumlanışı ile ortaya çıkan bir kavrama dayanır. Bir şeyi beğenmek ya da beğenmemek estetik olarak değerlendirmektir"(Atalay, 2013, s.92).

Kentler planlarıyla, mimari yapılarıyla, sokak, cadde, meydan gibi kamusal alanlarıyla birbirlerinden önemli ölçüde farklılık gösterirler. "Her kentin "kamusal bir oluşum" ya da "kamusal yaşamın odağı" olduğu düşünüldüğünde, kuşkusuz toplumsal yaşamın, sanatsal ve düşünsel gelişmelerin merkezi olan kentler, sokakları, caddeleri ve meydanlarıyla kamusal alanın içerdiği görsellik boyutunu yansıtan en önemli oluşumlardır" (Kedik, 2012, s.80).

"Kentlerde binalar arasında kalan tüm mekanlar, dış mekan, ya da kentsel toplumsal mekan olarak

değerlendirilmektedir. Kentsel mekanlar işlevsel ve yapısal olarak tanımlanmış kişi, grup veya grupların ortak toplumsal karakteristikleriyle olabildiği gibi çeşitli fiziksel, toplumsal, simgesel özelliklerle sınırları belirlenmiş oluşumlardır" (Erdönmez & Akı, 2005, s.70). Bu alanların hemen hepsi; resim, heykel, seramik, mozaik gibi farklı sanat disiplinleriyle oluşturulmuş birçok çalışma barındırır. Bu görseller genellikle yerel yönetimler tarafından şehir estetiğine ve karakteristiğine katkı sağlamak amacıyla oluşturulmuştur. Ancak, kamusal alanlarda oluşturulmuş söz konusu görseller içerisinde nitelikli çalışmaların yanı sıra, estetik kaygılar güdülmeden ya da sanatsal olarak yeterli danışmanlık desteği alınmadan yapılmış olmasından dolayı kiç ürünler de gözlemlenmektedir. "Şehir ve bölge planlaması programlarında sanat eğitimi veren kurumların onayı alınmalı ve sanat eğitimi kökenli mesleklere de yer verilmelidir" (Tepecik, 2003, s.169).

Büyükşehirlere ait kamusal alanlarda bulunan görsellerin niceliği, diğer şehirlere göre daha fazladır. Cadde ve sokaklarda üç boyutlu heykel ve rölyefler ile trafo vb yapılar üzerinde iki boyutlu duvar resimleri, grafitiler, mozaik tekniklerinde oluşturulmuş görseller bulunmaktadır. Bu çalışmaların bir kısmı estetik değere sahip ya da özgün sanat eseri niteliği taşıyorken, bir kısmı ise nitelikten yoksun, fabrikasyon ve(ya) kiç ürünlerden oluşmaktadır. Tema olarak bakıldığında ise, büyükşehirlerdeki kamusal alan görsellerinin büyük çoğunluğunu anıt heykellerin ve güncel tasarımların oluşturduğu görülmektedir. Bunların yanı sıra sosyo - kültürel dokuyu yansıtan iki ve üç boyutlu çalışmalara da rastlamak mümkündür.

Büyükşehirlerin haricinde kalan diğer Anadolu şehirlere bakıldığında ise; yerel yönetimlerin ağırlıklı olarak şehirlerinin kültürel, tarihi, edebi ve coğrafi ünlü karakterlerini şehirlerinin çeşitli kamusal alanlarında görsel sanatlar disiplinleri aracılığıyla sembolleştirdikleri ve halka sundukları görülmektedir. Yerel yönetimler, önemli tarihi olayların toplum belleğinde yer tutabilmesi amacıyla, yerel ve milli kültürde yer alan efsaneleri, masalları, kahramanlık öykülerini, şehirlerine ait ozanları, şairleri, sanatçı ve siyasetçileri de kamusal alanlarda tasvir etmektedirler. Bunlara örnek olarak, Resim 1'de Anonim Türk Edebiyatı'nda fıkralarındaki kıvrak zekasıyla tanınan Nasrettin Hoca'yı tasvir eden bir trafo üzeri resim çalışmasına, Resim 2'de ise Türk Halk Müziği'nde önemli yeri bulunan Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş heykeline yer verilmiştir. Bu görseller, yerel kültürün kamusal alan görsellerine yansımasına örnektir.

Resim 1. Nasrettin Hoca, Akşehir / Konya.

Resim 2. Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş / Kırşehir.

Ayrıca, birçok Anadolu şehrinin çeşitli kamusal alanlarında, şehirleriyle özdeşleşmiş olan hayvan veya bitki tasvirlerine de rastlanmak mümkündür. Yerel kültürün başlıca sembollerinden olan bu figürler; Denizli'de Horoz, Van'da Kedi, Sivas'da Kangal Köpeği, Malatya'da Kayısı, Kastamonu'da – Sarımsak, Gaziantep'de – Fıstık Heykeli'ne dönüşmesi gibi birçok şehirde de kendilerine özgü karakterlerle ve farklı görsel sanat formlarına dönüştürülmüş şekilde kamusal alanlarda yer

Resim 3. Horoz Heykeli, Denizli.

Resim 4. Sarımsak Heykeli, Kastamonu.

almaktadır. Resim 3'de Denizli'de yer alan ve kentin simgesi olan Horoz heykeline, Resim 4'de ise Kastamonu Taşköprü'de yer alan Sarımsak Heykeli'ne yer verilmiştir.

Ele alınan örneklerde görüldüğü gibi; kültürel, tarihi, edebi ve coğrafi vb. değerler, görsel sanat disiplinleriyle şehir karakteristiğine dahil edilmiştir.

Kamusal alanlarda yer alan bu görsellerin içinde de sanat eseri niteliği bulunan özgün eserler ve kiç ürünler bulunmaktadır. Bu çalışmalar, şehirlerin görsel kimliğini ve estetiğini doğrudan, şehrin insanlarının görsel estetik algısını ise dolaylı olarak etkilemektedir. Bunların yanı sıra, kamuya ait kurumların peyzaj tasarımları arasında da farklı niteliklerde görsel çalışmalar bulunmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, kentlerin kamusal alanlarında yer alan nitelikli veya kiç) görsellere ilişkin; farklı yaş, eğitim durumlarındaki bireylerin beğenisini belirlemeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma nicel verilere dayalı betimsel bir çalışmadır. Türkiye'de ve yurtdışında yer alan farklı niteliklerde (estetik veya kiç) 30 farklı kamusal alan görselinden faydalanılarak 'Kamusal Alan Görselleri Beğeni Anketi' geliştirilmiştir. Bu anketin maddelerini oluşturulan görseller, görsel sanat uzmanlarının görüşleri alınarak belirlenmiştir. Araştırmada, görsellerin niteliğini belirlemede alınan uzman görüşleri gizli tutulmuştur. Bu anket, farklı şehirlerde yaşayan çeşitli yaş ve eğitim durumlarına sahip toplam 93 bireye uygulanmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Araştırma kapsamında geliştirilmiş olan Kamusal Alan Görselleri Beğeni Anketi'nde bulunan maddelere ilişkin görsel sanatlar uzmanlarının görüşlerine Tablo 1'de yer verilmiştir.

Niteliksel Durumları	Görseller
K	R1
K	R2
E	R3
K	R4
E	R5
BN	R6
K	R7
K	R8
E	R9
BN	R10
E	R11
K	R12
K	R13
K	R14
BN	R15
BN	R16
E	R17
K	R18
E	R19
E	R20
E	R21
BN	R22
E	R23
E	R24
K	R25
E	R26
BN	R27
E	R28
K	R29
K	R30

Tablo 1. Görsel Sanatlar Uzman Görüşleri K: Kiç E: Estetik BN: Biraz Nitelikli

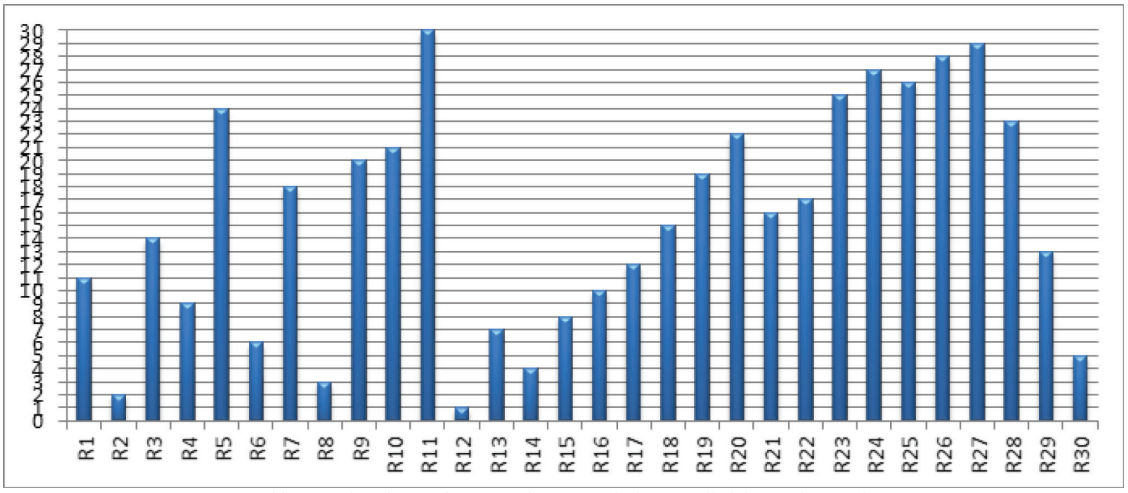
Öğrenim Düzeyleri	Katılımcı Sayısı	%
İlköğretim	9	9,7
Lise	21	48,4
Lisans	18	22,6
Lisansüstü	45	19,4
Toplam	**93**	**100,0**

Tablo 2. Katılımcı Bilgileri

'Kamusal Alan Görselleri Beğeni Anketi'ne katılan katılımcıların demografik bilgilerine Tablo 2'de yer verilmiştir.

Tablo2.degörüldüğügibiaraştırmaya;9'uilköğretim, 21'i lise, 18'i lisans, 45'i lisansüstü mezunu olan toplam 93 kişi katılmıştır. Yaş, cinsiyet ve eğitim durumu değişkenleri göz önünde bulundurularak yapılan analizler sonucunda yaş ve cinsiyet değişkeninin bireylerin beğeni farklılıklarında önemli rol oynamadığı görülmektedir. Ancak; mezuniyet durumları değiştiğinde, bireylerin beğendikleri - beğenmedikleri görseller arasında belirgin farklılıklar tespit edilmiştir. Aşağıda Tablo 3'de bütün katılımcıların ankette yer alan 30 görsel üzerindeki beğeni dağılımları belirtilmiştir.

Tablo 3 'de görüldüğü gibi katılımcı bireylerin en çok beğendiği üç görsel sırasıyla R11, R27, R26 iken, en az beğendikleri üç görsel ise R12, R2, R8'dir. En çok beğenilen bu üç görselden R11 ve R26 görsel sanat uzmanlarınca nitelikli eser R27 ise 'kısmen nitelikli' kabul edilmiştir. En az beğenilen görsellerin ise görsel sanatlar uzmanlarınca da kiç uygulamaların olduğu görülmektedir. R11 ve R27 ülkemizde kamusal alanlarında, R26 ise yurtdışında yer almaktadır. En az beğeni puanına sahip görsellerden üçü de ülkemizde yer almaktadır.



Tablo 3. Katılımcıların Ankette Yer Alan Kamusal Alan Görsellerini Beğeni Durumları

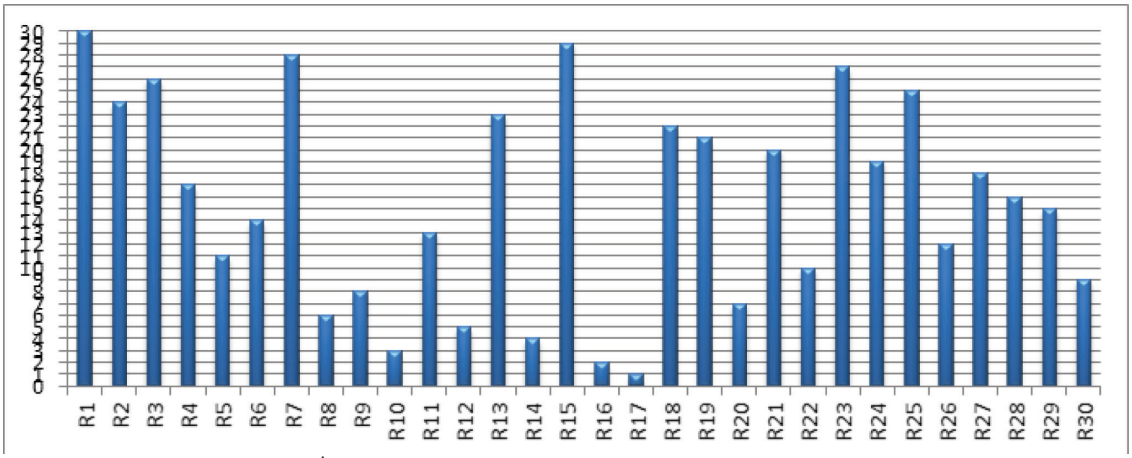
Bu grafikten yola çıkılarak, farklı eğitim durumlarından bireylerin beğeni durumlarının uzman görüşlerine uygun olduğu söylenebilir. Eğitim durumları değişkenini göz önüne alındığında ankete katılan İlköğretim Mezunu bireylerin görsellere karşı beğeni tepkilerine Tablo 4 'de yer verilmiştir.

Tablo 4'de görüldüğü gibi yalnızca İlköğretim Mezunu bireylerin beğenileri göz önünde bulundurulduğunda; en çok beğenilen üç görsel sırasıyla R1, R15 ve R7 iken, en az beğenilen üç görsel R17, R16 ve R10'dur. İlköğretim mezunu bireyler tarafından en çok beğenilen bu üç görselin (R1, R15 ve R7) görsel sanat uzmanları tarafından kiç ürünler olduğu belirtilmiştir. En az beğenilen görsellerin R17 nitelikli R16 ve R10 ise kısmen nitelikli eserler görsel sanatlar uzmanlarınca estetik değeri bulunan eserler olduğu belirtilmiştir.

Grafikteki veriler göz önünde bulundurulduğunda görsel sanatlar uzmanlarının kiç ürün olarak nitelendirdikleri görselleri ilköğretim mezunu bireylerin genel olarak en çok beğendiği görülmektedir. Bu durumdan yola çıkılarak, eğitim düzeyinin kamusal alanlarda yer alan 'nitelikli eser' ile 'kiç ürünü' ayırt etmede etkili olduğu düşünülebilir.

Aşağıda Tablo 5 'de eğitim durumları değişkenini göz önüne alındığında ankete katılan Lise Mezunu bireylerin görsellere karşı beğeni durumlarına yer verilmiştir.

Tablo 5'de görüldüğü gibi yalnızca Lise Mezunu bireylerin beğenileri göz önünde bulundurulduğunda; en çok beğenilen üç görsel sırasıyla R27, R4 ve R7 iken, en az beğenilen üç görsel R2, R30 ve R9'dur. Lise mezunu bireyler tarafından en çok beğenilen bu üç görselden R27'nin

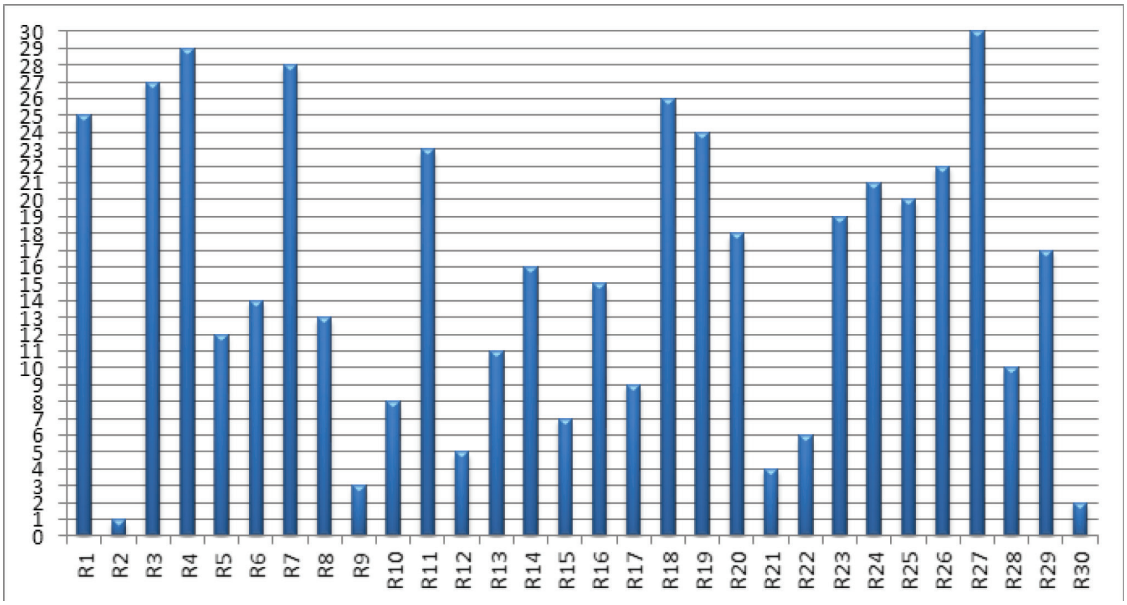


Tablo 4. İlköğretim Mezunu Bireylerin, Kamusal Alan Görsellerini Beğeni Durumları

kısmen nitelikli; R4 ve R7'nin ise kiç ürünler olduğu görsel sanat uzmanları tarafından belirtilmiştir. En az beğenilen görsellerin R2, R30'un kiç ürün; R9'un ise estetik değeri bulunan eser olduğu görsel sanatlar uzmanlarınca olduğu belirtilmiştir.

Grafikteki veriler göz önünde bulundurulduğunda görsel sanatlar uzmanlarının kiç ürün olarak nitelendirdikleri görselleri lise mezunu olan katılımcı bireylerin genel olarak en çok beğendiği görülmektedir. Bunun yanı sıra, görsel sanatlar uzmanlarının da kiç ürün olarak nitelendirdiği iki görsel lise mezunu katılımcıların da en az beğendikleri görülmektedir. Bu durumdan yola çıkılarak, eğitim düzeyinin kamusal alanlarda yer alan 'nitelikli eser' ile 'kiç ürünü' ayırt etmede etkili olduğu düşünülebilir.

Aşağıda Tablo 6 'de eğitim durumları değişkenini göz önüne alındığında ankete katılan Lisans Mezunu bireylerin görsellere karşı beğenilerine yer verilmiştir.Tablo 6'da görüldüğü gibi, yalnızca Üniversite Mezunu bireylerin beğeni durumları göz önünde bulundurulduğunda; en çok beğenilen üç görsel sırasıyla R11, R24 ve R23 iken, en az beğenilen üç görsel R12, R4 ve R2'dir. Lisans mezunu bireyler tarafından en çok beğenilen bu üç görselin (R11, R24 ve R23) görsel sanat uzmanları tarafından da estetik değeri bulunan eserler olduğu belirtilmiştir. En az beğenilen görseller de (R12,



Tablo 5. Lise Mezunu Bireylerin, Kamusal Alan Görsellerini Beğeni Durumları

R4 ve R2) da görsel sanatlar uzmanlarınca da sanatsal niteliği bulunmayan kiç ürünler olduğu belirtilmiştir.

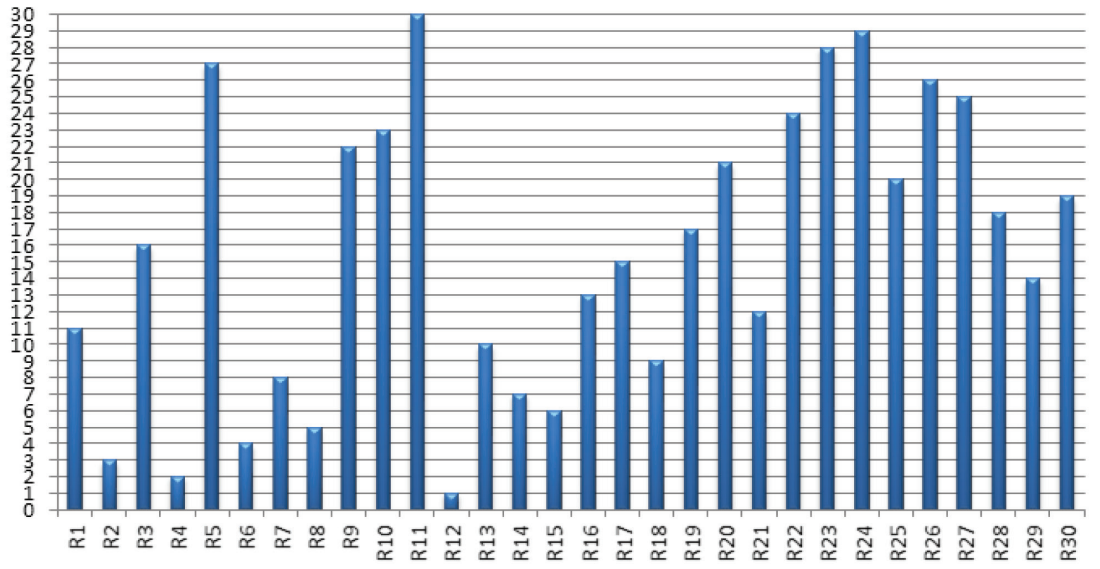
Aşağıda Tablo 7'de eğitim durumları değişkenini göz önüne alındığında ankete katılan Lisansüstü Mezunu olan bireylerin görsellere karşı beğenilerine yer verilmiştir.

Tablo 7'de görüldüğü gibi, yalnızca Lisansüstü Mezunu bireylerin beğenileri göz önünde bulundurulduğunda; en çok beğenilen üç görsel sırasıyla R11, R27 ve R26 iken, en az beğenilen üç görsel R2, R1 ve R12'dir. Lisansüstü mezunu bireyler tarafından en çok beğenilen bu üç görselin (R11, R27 ve R26) görsel sanat uzmanları tarafından da estetik değeri bulunan eserler olduğu belirtilmiştir. En az beğenilen görseller de (R2, R1 ve R12) da görsel sanatlar uzmanlarınca da sanatsal niteliği bulunmayan kiç ürünler olduğu belirtilmiştir.

Bu durumdan yola çıkılarak, eğitim düzeyinin kamusal alanlarda yer alan 'nitelikli eser' ile 'kiç ürünü' ayırt etmede etkili olduğu ve estetik beğeninin eğitim düzeyi ile doğru orantılı olarak arttığı söylenebilir.

SONUÇ

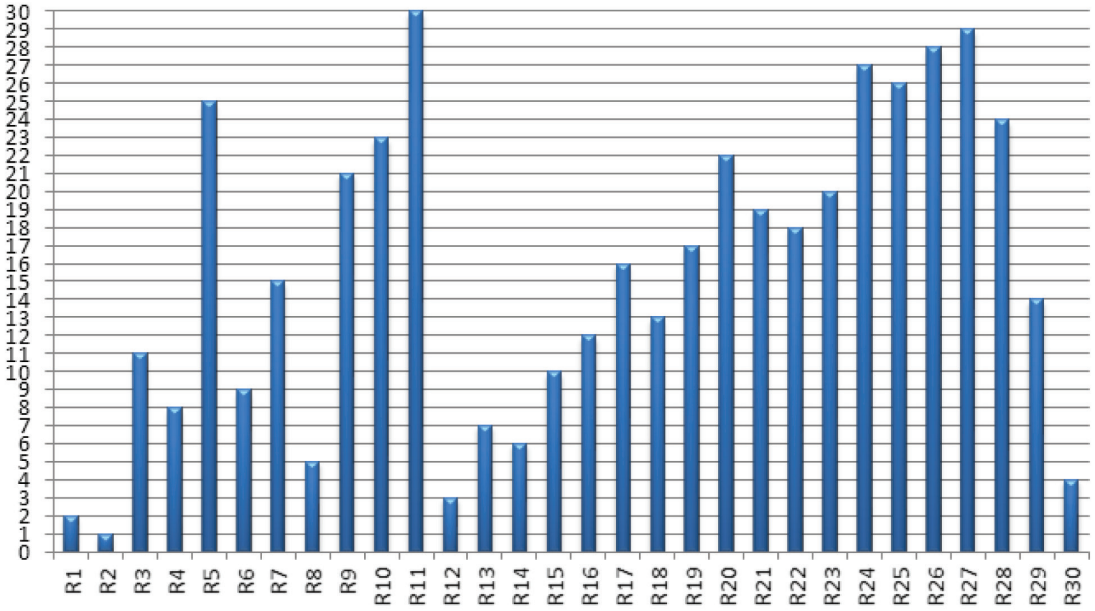
Sonuçlara, ankete katılan 93 katılımcının beğeni durumlarının karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesiyle ulaşılmıştır. Araştırma sonucunda bireylerin beğeni durumlarının



Tablo 6. Lisans Mezunu Bireylerin, Kamusal Alan Görsellerini Beğeni Durumları

farklılaşmasında yaş ve cinsiyetin ayırt edici bir unsur olmadığı; ancak eğitim durumları değiştiğinde görsellere olan beğeni durumlarının da farklılaştığı görülmektedir. İlköğretim mezunu olup, ankete katılan bireyler daha çok görsel sanatlar uzmanlarının 'kiç ürün' olarak nitelendirdiği görselleri beğenirken, üst eğitim kademelerinden mezun katılımcıların daha çok görsel sanatlar uzmanlarının estetik olarak nitelendirdikleri eserleri beğendikleri görülmüştür. Ancak bu durum okullarda verilen sanat eğitiminin yeterli olduğu anlamına gelmemektedir. Kaldı ki, bireyin yaratıcılığını ve estetik algısını şekillendirmeyi amaçlayan görsel sanatlar dersinde, kimi eğitimcilerin dahi öğrencileri kiç çalışmalara yönlendirdikleri de bilinen bir gerçektir.

Araştırma bulgularında belirtilen dağılım genel anlamda eğitim durumlarıyla estetik beğeni düzeylerinin doğru orantılı olduğunu gösterse de, lisansüstü öğrenime sahip bireylerin dahi yüksek oranda yaygın olarak kiç görselleri beğendikleri görülmektedir. Ayrıca bu çalışma esnasında, yerel yönetimlerin kamusal alanlarda çok sayıda kiç ürüne yer verdiği görülmüştür.



Tablo 7. Lisansüstü Mezunu Bireylerin, Kamusal Alan Görsellerini Beğeni Durumları

Üstelik kamusal alana ait kiç görsellerin, yerel yönetimler aracılığıyla halka estetik bir yapıtmış gibi sunulması da ayrıca üzerinde durulması gereken bir durumdur. Kiç görsellerin sayıca fazlalığı dikkate alındığında yerel yönetimlerin alanında uzman sanat danışmanlarıyla birlikte çalışmalarının ne denli önemli olduğu bu vesileyle bir kez daha ortaya çıkmıştır.

Kentlerdeki kamusal alan görsellerine her geçen yıl yenileri eklenmektedir. Süreç içerisinde niceliksel olarak artış gösteren görsellerin niteliğini belirlemeye yönelik yeni araştırmalar yapılabileceği gibi; özellikle, bireyin estetik beğenisinin şekillenmesinde ne kadar etkili olduğu da araştırılabilir.

KAYNAKÇA

Atalay, M. C. (2013). Yükseköğrenim Gören Öğrencilerin Estetik Tercihleri. Yayımlanmış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Erdönmez, E. M. & Akı A. (2005). Açık kamusal kent mekanlarının toplum ilişkilerindeki etkileri. YTU, Mimarlık Fakültesi e-Dergi, 1(1), 67-87.

Kedik, A. (2012). Kamusal Alan Ve Türkiye'de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları. Anadolu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, 6, 76-90.

Öztürk, Serdar, (2005), Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusal Alanın Dinamikleri, İletişim 21, (96-124) Ankara.

Tepecik, A. (2003, Mayıs). Sanat Eğitimi ve Görsel Çevre. 'Sanat ve Çevre' 7. Ulusal Sanat Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Yörükan, T. (2005). İnsanca Yaşamak İçin Şehir ve Sanat. Ankara: Babil.

NEŞET GÜNAL ESERLERİNDEKİ FİGÜRLERİN ANADOLU KÜLTÜRÜ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yrd. Doç. Dr. Mustafa Baytar

Özet

1960'lı yıllardan başlar Günal, kırsal kesim insanının acılarını resimlemeye. Anadolu kültürünün değerlerini ve insanının yaşam çabalarını belirgin kılacak bir anlatım yöntemi geliştirir. Biçimsel deformasyonlar içinde betimlediği figürlerindeki bu içli yaklaşımına yönelik şu açıklamayı getirmektedir: "Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu duyarlık, çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak, toprak adamlarının yaşamını ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim." Akademideki öğrencilik yıllarından başlayarak figüratif anlayışta çalışan Günal, 1948'de Paris'e giderek Andre Lhote ve Fernand Leger'nin atölyelerinde çalıştı. Ancak sanatçı, Batı'da çalışmış, Batı sanatını görmüş ve tanımış bir ressam olarak bilinçli bir tavırla ondan fazla bir şey almamıştır. Kendi döneminde batıda eğitim alan birçok sanatçının konularında batılı bir yaklaşıma bağlı kalmasına karşın, Neşet Günal ise bu anlayışın dışına çıkarak, eserlerinde Anadolu insanın yaşamına ve kültürünün toplumsal gerçekçiliğine yönelik bir yaklaşım sergilemiştir.

Bu bağlamda ortaya konan bu araştırmada, Neşet Günal'ın Batı'da çalışmış ve orada yıllarca sanat öğrenimi görmesine karşın, aldığı eğitimin etkisinde kalmadan, sanat anlayışında ısrarla kendi insanı ve kültürü üzerinde durulabileceğini göstermiştir. Bu çalışmada, Neşet Günal eserlerindeki figürler üzerinden Anadolu halk kültürünün ve bu kültür gerçeğinin önemi vurgulanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Neşet Günal, halk kültürü, geleneksel, figür

ASSESSMENT OF FIGURES IN NESET GUNAL'S WORKS IN TERMS OF ANATOLIAN CULTURE AND SOCIAL REASLISM

Abstract

From 1960s, Günal starts to illustrate the chagrins of rural humans and develops an expression method that would make significant the values of Anatolian culture and life endeavour of humans. Intended for his sensitive approach that he described in figures in formal deformations, he states that: "I could not fall apart from the social and natural environment from where i came. The sensitivity created in my personality by this environment became starting point of relation with my environment. It was natural that i was under effect of class problems forming the life of environment from where i came. As a product of this environment I am in a struggle to form life and psychology of landsman." Studying in figurative sensibilities since his student years in academy Günal went to Paris in 1948 and studied in workshops of Andre Lhote and Fernand Leger. However, as an artist studied in the West, saw and knew the Western Art, the artist could not master in a manner conscious. Although had trained in the West in his period many artists adhered to a western approach in their subjects Neşet Günal went out of this understanding and showed an approach to intended for social realism of human life and culture of Anatolian people.

In this study set out in this context, Neşet Günal revealed that he can focus persistently on his own people and their culture in his art concept even though he studied and saw art education for many years in the West. In this study, we will try to emphasize the importance of Anatolian folk culture and of this culture reality by way of figures in Neşet Günal's works.

Keywords: Neşet Günal, folk culture, traditional, figure

Çağdaş Türk resim sanatında "Toplumsal Gerçekçilik" akımının önde gelen temsilcilerinden olan Neşet Günal, anadolu insanının yaşam dramını, inanarak ve yaşayarak aktardığı figürleriyle, toprak ve insan arasındaki biçimsel ve biçemsel değerler bütününü resimlemiştir. Biçimsel deformasyonlar içinde betimlediği figürlerindeki bu içli yaklaşımına yönelik şu açıklamayı getirir:

> *"Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu duyarlık, çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak, toprak adamlarının yaşamını ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim."* (Giray, 1998, s. 524).

1939'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren sanatçı, önce Nurullah Berk ve Sabri Berkel'in, sonra da Leopold Levy'nin öğrencisi oldu. 1946'da Akademi'yi bitirdikten sonra, Paris'e giderek bir süre Andre Lhote'un atölyesinde çalıştı. Daha akademideki öğrencilik yıllarından başlayarak figüratif anlayışta çalışan Günal, desen yönünün ağır basmasıyla Fernand Leger'nin akademisine geçmiştir. (Ayan, 2008, s. 220). Yurdışında öğrenim gördüğü öğrencilik yıllarındaki ilk figürlerinde atölye hocası Fernand Leger'nin sağlam desen anlayışının oluşturduğu güçlü biçimlerden etkilenmiş, figürlerinde biçim ve hareket yapıları üzerinde durarak, kalın kontur çizgiler kullanmıştır. Ancak bu etkiler, sanatçının 1954'te Türkiye'ye dönmesinden sonra giderek azalmaya başlamış ve kendine özgü bir üsluba dönüşmüştür.

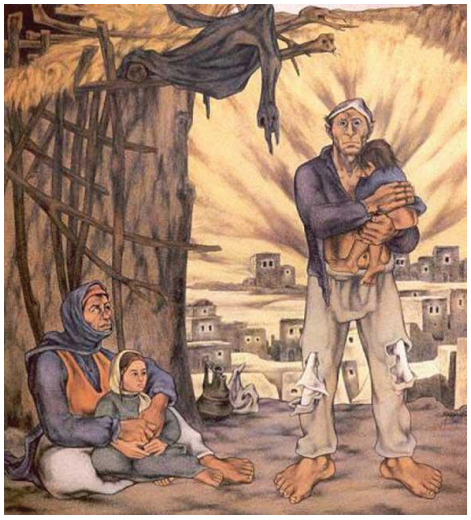
Resim 1: Neşet Günal, Üç Güzel, 149x150 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya, 1951 (Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, Başlangıcından Bugüne Tür Resmi İçin Bir Müze Denemesi, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 155)

Figürlerindeki işleyiş yönüyle hocası Leger'den aldığı bu etkileri, sanatçının "Üç Güzel" adlı çalışmasıyla, hocasının "Three Sisters" eserini karşılaştırdığımızda, dış çizgi, biçim ve hareket işleyişindeki bu benzerlikler daha açık bir şekilde görülebilmektedir. Sanatçı bir süre, Leger'nin biçimsel anlatım yöntemlerini geleneksel doğu sanatlarının özellikleriyle bütünleştirmeye çalışmış, öz ve biçimdeyse, doğu sanatının üslupçu ve ifadeci yanını yansıtmıştır.

Resim 2: Fernand Leger, Three Sisters, 127x95.2 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya (http://www.wikiart.org/en/fernand-leger/three-sisters-1952)

Günal, hocası Leger'e oranla daha gerçekçi bir yaklaşım içinde olduğunu, yerel görünümler içinde betimlediği figürlerle ispatlamaktadır. Onun yapıtlarındaki biçimin, rengin, kompozisyonun, akılcı ve üslupçu bir oluşum içinde bütünlüğü sağlama amacındaki anlayışının temel öğesi insan figürüdür. Figürlerindeki en belirgin iki özellik el, ayak ve giysilerdir. İri ve heykelsi bir plastik anlatımla işlediği bu el ve ayaklar, anıtsallık etkisini güçlendirmektedir. Figürü, deformasyona varan bu belirgin etkiler içinde ifade ederken, vermek istediği en büyük mesaj ise Anadolu insanının yaşam karşısında verdiği mücadeleyi en doğal haliyle ve gerçekçi bir açıdan yansıtmaktır. 1958'deki "Yaşantı" adlı kompozisyonu, onun kişisel anlatımını belgeleyen ilk örneklerdendir.

1960'tan sonraki çalışmalarında ise sanatçının figürlerindeki ifadeci ve anlatımcı yanı daha derin bir duygusallıkla etkileyici boyutlara ulaşmaktadır.



Resim 3: Neşet Günal, Yaşantı, 200x225 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya

(Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, 7. Basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. 2005, s.381)

Neşet Günal konu olarak Anadolu coğrafyasını ve insanını seçmiştir. Resimlerinde bu insanların yoksulluğunu, zor yaşam koşullarını ve doğaya karşı yaşam mücadelelerini ele alır. Figürlerin, el ve ayaklarındaki biçim bozmalar, onun anlatımcı tavrını belirtir. Yüzlerde, zor koşullara karşın ezilmeyen ve yılmayan onurlu bir direnç, acı ve bekleyiş görülür. Çocuklar da Günal'ın figürleri arasında önemli bir yer tutmaktadır. (TDÜ, 1983, s. 2550). Kıraç toprakların çocuklarını betimlediği yapıtında, küçük bedenlerinin yarıdan çoğunu dışarıda bırakan giysileriyle kıraç topraklarda dolaşmaktadırlar. Minik bedenlerinin üstünde duran başları ve yetişkin bir ifadeyi içinde gizleyen bakışlarıyla ürpertici bir duygusallık sergilemektedirler. Yüz ifadeleri, yaşamın daha başında karşılaştıkları zorlukların sıkıntısını yansıtmaktadır. Bütün bu zorlukların içinde gözleri, geleceklerini aydınlatacak günlere duyulan umudu da aynı zamanda içinde gizli tutmaktadır. İnsanın toprakla bütünleştiği bu güçlü ifade, toprağın insan için aynı zamanda umut olduğunu anlatan ve güçlükler içinde geçecek bir yaşama atılan ilk adımları betimlemiştir. Neşet Günal, resmindeki çocuk figürlerini bir anlatım sanatı olarak ele almış, duygu dozu yüksek, yalın ve dolaysız bir dil kullanmıştır. (Giray, 1998, s. 524).

Resim 4: Neşet Günal, Çocuklar, 27x27 cm. TÜYB, 1963.

(Kıymet Giray, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998, s. 525)

Günal, özellikle ve biliçli bir tavırla Anadolu insanını, onun yaşantısını ve doğayla olan ilişkisini konu almıştır, bunu kendi diliyle de bize daha önce ifade etmişti. O, anadolu insanını kendi derin duygu dünyaları içinde, sakin ve derin bir ifade bütünlüğü içinde betimlemiştir. Bu ifade tarzı onun birçok eserinde gördüğümüz, yine Anadolu yaşamından aktarılan ve anıtsal nitelikler taşıyan "Ana" figürlerinde özellikle hissedilmektedir. Sanatçının ilk dönemlerindeki figürlerinden, daha yakın yıllara doğru baktığımızda, bu gerçeklik bütün çıplaklığı ve olanca etkisiyle yansıtmaya yönelik bir ifadecilik mesajı çevresinde oluşup geliştiği gözlemlenir. Toprak insanlarından korkuluklar dizisine doğru, figürlerindeki bu mesaj daha da somutlaşır, resimlerin büyüyen boyutlarıyla birlikte dayandığı içeriksel mesajın etkisi de yoğunluk kazanır. Sanatçının anıtsal figür temasına duyduğu yakın ilgi, resmini bu tema üzerinde sürekli bir çeşitlemeye götürmüştür. Onun yapıtlarındaki anıtsal figürlerin içeriksel bağıntıları, "Kurbanlık" eserinde olduğu gibi, Anadolu gerçekliğini ifade eden değerler üzerine kurulmasından dolayı toplumsal özle de pekişmiştir.

Günal figürlerinde gerçekleştirdiği uyumlu öz ve biçim ilişkisiyle, toplumsal gerçekçilik akımının en özgün temsilcisi olmuştur. Konu, renk, kompozisyon ve figür ilişkisinin ön plana çıktığı, ışık ve biçim dengesiyle figürdeki deformasyonları

ustaca kullandığı resimler gerçekleştirmiştir. Çorak toprakların sahnelendiği mekânları, gökyüzünden gelen hüzünlü ışıkların oluşturduğu atmosferle birlikte dramatik bir ifade yansıtmaktadır.

Resim 5: Neşet Günal, Ana ve Çocuk, 200x67.5 cm, TÜYB.

(Kaya Özsezgin, Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 135)

Sanatçının, toprağın insanları olarak betimlediği figürlerinden oluşan anıtsal nitelikteki kompozisyonları, özgün üslubunun en belirgin örnekleridir. Sanatçı figürlerinde ifade ettiği toplumsal gerçekliği, insan yapısında yer alan doğal bir olgu olarak değerlendirmektedir. Neşet Günal, figürlerinin ifade ettiği gerçeği inanarak ve yaşayarak betimlerken, sanatın gerçeğinin de insan ve toplum gerçeğini dile getirmek olduğuna inanmıştır.

KAYNAKÇA

Ayan, Aydın. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan, Bir Seçki İki Sergi: 70+70, Yayın, MSGSÜ, 1.Basım, İstanbul, 2008.

Giray, Kıyamet. Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998.

Özsezgin, Kaya. Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1998.

Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 88, Başlangıcından Bugüne Tür Resmi İçin Bir Müze Denemesi, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2003.

Tansuğ, Sezer. Çağdaş Türk Sanatı, 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005.

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, İstanbul, Anadolu Yayıncılık, 1983.

http://www.wikiart.org/en/fernand-leger/three-sisters-1952

SOYUT RESMİN TEMSİLCİSİ WASSILY KANDINSKY ÜZERİNE BİR İNCELEME

Nilüfer Usta

GİRİŞ

İnsan, evrendeki diğer canlılardan farklı olduğunu anladığı andan itibaren varoluşsal anlamını sorgulamaya ve varlığının amacına dair sorular sormaya başlamıştır, kendine. İnsanın yaşadığı bu süreç, zihinseldir. Bu zihinsel süreç ile birlikte sanat, felsefe ve edebiyat alanında bir takım değişimler meydana gelmiştir. Bu değişim, "modernizm"[1] olarak adlandırılmıştır. XIX. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar gelen bu süreçte resim sanatında var olan kavramlar değişmiş, sanat dünyevileşmeye, yenilik ve ilerleme anlayışına, sanat için sanat ilkesine, deha ve yüce sanat gibi kavramlara kavuşmuştur. Soyut/non-figüratif sanat, modernizm dönemine ait olan bir üsluptur[2].

Soyut/Non Figüratif Sanatın Ortaya Çıkışı Ve Gelişimi

İnsan, içinde yaşamakta olduğu gerçeğin ötesine karşı hep bir merak içerisinde olmuştur. O, her zaman bulunduğu yerin, mekanın ötesinde ne olduğunu merak etmiştir. XX. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimlerinden biri olan soyut/non-figüratif sanatın, insanın bilinmeyene karşı duyduğu istek ve özleme bir yanıt verme gereksiniminden doğduğu belirtilebilir. Bu açıklamalar doğrultusunda düşünüldüğünde, soyut/non-figüratif sanatın düşünsel kökeninin Platon'a dayandığı söylenebilir. Platon, dünyadaki nesnelerin, göremediğimiz ideaların bir temsili olduğunu belirtmiştir.

Dünyadaki her görüntünün asıl temsili idealar dünyasındadır. İdea ise düşüncededir. Nesnenin ardına, özüne ulaşma düşüncesi modern[3] sanatçıları meşgul eden bir düşünce olmuş, onlar, nesne görüntüsünü aşıp, onun, ötesinde bulunan asıl gerçeğe/özüne ulaşma çabasında olmuşlardır. XX. yüzyıl sanatının önemli üsluplarından biri olan kübizm de kendine bu düşünceyi dert edinmişti. Ancak, nesnenin temsili görüntüsünden tam anlamıyla kopamamıştı. Sanatta tasvirin bir yeri olmadığı düşüncesine dayanan soyut/non-figüratif sanat, doğada var olan gerçek nesne ve varlıkları olduğu gibi betimlemek yerine, onları, renk ve çizgiler aracılığıyla temsili olmayan bir şekilde resmetmeyi amaçlayan bir modern sanat üslubudur. Bir soyut/non-figüratif sanatçı, çalışmasında doğadan hareket edebilir ancak, süreç sonunda ortaya çıkan ürün/eser doğada bulunan her hangi bir nesne ve varlığın görünüşünü yansıtmamalıdır. Bu açıklama doğrultusunda akla, bir Fransız ressam ve yazar olan Maurice Denis'in "*Unutmayalım ki resim-bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir konunun ifadesi olmasından önce- belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden ibaret düz bir yüzeydir"* cümleleri gelmektedir (Antmen, 2008, s. 79).

Soyut resim sanatçıları, görünen dünyanın temsili gerçekliğinden zamanla uzaklaşmışlardır. Sanatçıların ışık ile birlikte renge yönelmesinde, modern fizikte yaşanan bir takım gelişmeler etkili olmuştur. Bu gelişmelerden biri prizmadan güneş ışığının geçmesi ve prizmadan geçen güneş ışığının parçalara ayrıldığının görülmüş olmasıdır. Modern fizikte meydana gelen bu gelişme sayesinde, resim sanatında renk kuramı doğmuş ve renk kontrastlarının (sıcak-soğuk renkler) var olduğunun bilincine varılmıştır. Bunlara ek olarak, Alman teorik fizikçi Albert Einstein'nın görecelik kuramı da soyut/non figüratif sanatın oluşmasında etkili olmuştur. Einstein'nın kuramı özellikle kübist sanatçıların çalışma anlayışlarında önemli bir etkene sahiptir. Atomun parçalara ayrılması

1 'Modernizm' terimi modern dönemin sanatından söz etmek için kullanılan bir terimdir. Bu terim, modern sanatın felsefesine gönderme yapmak için kullanılmaktadır. Modernizm, kültürel anlamda geleneksel anlamdaki sanatsal ve edebi türlerin geçerliliğini yitirdiği düşüncesi ile bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Modern sanat XIX. yüzyılın sonlarına doğru empresyonizm akımı ile birlikte ortaya çıkmıştır. İlk modernist ressam Edouard Manet'ir (Bknz: Keser, 2009, s. 218)

2 Üslup: Tarz, stil, biçem… 'Üslup' terimi, Romalıların yazı yazdıkları materyal olan 'stilus' teriminden gelmektedir. Bir sanat eserinin belli bir sanatçıya, belli bir döneme ya da belli bir bölgeye özgü özellikler göstermesidir (Keser, s. 346).

3 Fransızca kökenli bir kelime olan "modern" Latince 'tam, şimdi' anlamına gelen 'modo' ve ondan türetilen 'modernus' sözcüğünden türetilmiştir. Kelime bir şeyin yeni ve güncel olduğunu ifade etmektedir. İlk kez XVI. yüzyılda kullanılmıştır.

sonucunda, görünür dünyada gerçek diye ifade edilen görüntülerin, mutlak doğru olduğuna dair inancın yıkılmış olması soyut/non figüratif sanatın ortaya çıkmasında ki etkenler arasında sayılabilir. Platon'un da belirttiği gibi gerçek ideadır, o da, zihindedir. Bu konuda, soyut resmin önde gelen sanatçılarından, hukuk ve ekonomi öğrenimi görmüş olan Wassily Kandinsky[4], 1913 yılında, kendisi için, atomun parçalanmasının dünyanın parçalanması gibi bir şey olduğunu dile getirerek, bilimde yaşanan birtakım gelişmelerin sanatta ne kadar önemli bir etkiye yol açtığını belirtmiştir. Onun ifadesi ile dünyanın yaşadığı değişimin ve onun parçalanmasının sanatı etkilememesi beklenemezdi. Yaşanan değişim sonucunda, düzensizlik, parçalanma ve karmaşıklık meydana gelmiş ve durum da sanata yansımıştır (Şenyapılı, 2004, s. 4-6). Bunlara ek olarak, sanatçıların artık dünyayı eserleriyle yansıtmak yerine, onu görünür kılarak, izleyici ile iletişim kurabilecek yeni bir sanat dili oluşturmak istemelerinin soyut/non figüratif sanatın ortaya çıkışında etkili olduğu söylenebilir (Krausse, 2005, s. 91).

Soyut/non-figüratif sanat, XIX. yüzyılda izlenimcilerden başlayarak gelişme göstermiştir. İzlenimci sanatçılardan olan Fransız ressamlar Claude Monet ve Paul Cezanne ile bir İngiliz ressam olan Joseph Mallord William Turner'ın çalışmaları dikkat çekmektedir. İsmi geçen sanatçılar doğanın görünen gerçekliğinden tamamen kopmadan, tuvale, doğanın birebir temsilini yapmak yerine, zihinlerindeki gerçeği aktarmışlardır. Monet'nin "Saman Yığınları" (Haystack) (Resim 1) adlı resmine bakıldığında, bu durum net bir şekilde görülmektedir. Sanatçının, doğa manzarası içinde oluşturduğu saman yığınlarının birebir aynısını dış dünyada görmek mümkün değildir. Onlar, sanatçının zihnindeki gerçeğin tuvale yansımış görüntüleridir.

Soyut/non figüratif sanatın ortaya çıkmasında yüzyıl içinde yaşanan savaşların da etkisi olmuştur. Sanatçılar savaşın olumsuz etkilerinden biraz olsun kurtulabilmek için kendi iç dünyalarına yönelmeye başlamışlardır. Kendine özgü üslubu ile, kübizm, gerçeküstücülük ve dışavurumculuk gibi pek çok akımın gelişmesinde etkili olan, Alman kökenli İsviçreli sanatçı Paul Klee, sanatçıların soyut/non figüratif sanata yönelimi ile ilgili olarak, giderek 'korkunçlaşan dünyaya' uyum sağlayamayan sanatçılar içsel ruh hallerine ve metafizik arayışlara yönelmeye başlamışlardır cümlesi ile üslubun ortaya çıkış nedeni hakkında ki fikirlerini açıklamıştır (Antmen, s. 84).

Sanatçılar zihinlerinde oluşturdukları dünyayı tuvallerinde resmederek, sanatçı, eser ve izleyici arasında karşılıklı iletişime dayalı olan bir dünya inşa etmişlerdir. Işık sayesinde rengi keşfetmişlerdir. Modern bilim alanında meydana gelen gelişmeler izlenimci ve soyut/non figüratif sanatçıların resimlerinde neden ışık ve renge yöneldiklerini açıklamaktadır. Tüm soyut resim sanatçıları (Hans Arp, Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Constantin Brancusi, Kazimir Maleviç vs.) bir şekilde dış dünyanın görünen gerçekliğinden koparak, sanatın kendi öz gerçekliğine yönelmeye çalışmışlardır. Başlangıçta, kompozisyonlarını renk ve çizgilerle oluşturmaya çalışan soyut/non-figüratif sanatçılar, yönlerini nesneden düşünceye çevirerek varmak istedikleri aşamaya ulaşmışlardır. Bu durumun en somut hali Maleviç'in (1913-1915) "Siyah Kare" ya da (1918) "Beyaz Üstüne Beyaz" adlı çalışmalarında görülmektedir. Sanatçı, modern sanatın saflık[5] ilkesini tuval yüzeyini bir hiçliğe indirgeyerek gerçekleştirmiştir. Maleviç çalışmasında, saf duyguyu siyah renk ile boşluğu/hiçliği ise beyaz renk ile ifade etmeye çalışmıştır. XX. yüzyıldaki her akım, soyutlamayı benimsemiş olup, akademik ve natüralist ifade anlayışından büyük oranda ayrılmıştır.

Soyut/non-figüratif sanatın kabul görmesindeki etkenlerden biri mevcut toplumsal gelişme düzeyinin varlığı ile gündelik hayatta var olan bir nesnenin tuval yüzeyinde de var olabileceği düşüncesidir. Dadaist sanatçılar gündelik hayatta kullanılan nesneleri sanatsal bir ifade ile

4 Soyut dışavurumculuk terimi ilk defa Kandinsky'nin çalışmaları için kullanılmıştır.

5 Saflık kelimesi modern sanatın temel kavramları arasında bulunmaktadır. Saf sanat her türlü yabancı elemandan arınmış, sadece kendisi için var olan, nesne temsilinden, araçsallıktan mümkün mertebe kurtulmuş sanattır (Bknz: Yılmaz, 2013, s. 24-27).

sunmuşlardı. Bu durum sanatçı-yapıt-izleyici arasındaki bağı kuvvetlendirerek, izleyiciyi yapıtı anlamaya yönlendirmiştir.

Soyut/non-figüratif sanatın kuramsal alt yapısına bakıldığında, bir neo-empresyonist sanatçı olan Paul Cezanne ile karşılaşılmaktadır. Sanatçıdan "modernizmin babası" diye söz edilmektedir. Cezanne, nesne ve varlıkları küp, silindir ve koni biçiminde görmüş, tuvalde resmettiği nesneyi yaşayan bir varlık haline getirmiştir. Bu nedenle Cezanne ile birlikte, tuval kendini temsil eden bir yapıya bürünmüştür.

Wassily Kandinsky Ve Soyut/Non-Figüratif Sanat

1866 yılında Moskova'da doğan Wassily Kandinsky, soyut/non-figüratif sanatın en önemli temsilcilerinden biridir. Soyut/non figüratif sanat, nesne ötesi mutlak bir varlığa ulaşma çabasında olmuştur. Bu sanat anlayışının en önemli temsilcisi olan Wassily Kandinsky, resmine zararlı olduğu gerekçesi ile çalışmalarından nesne görüntüsünü eleyen ilk sanatçıdır. Bu nedenle bu sanat anlayışının öncüsü kabul edilmektedir. O, *"soyut resim sadece abartılı renk ve kompozisyon hassaslığından değil aynı zamanda sanatçının gerçek bir şair olmasını gerektirdiği için diğer sanat türleri arasında en zor olanıdır"* sözleri ile soyut/non figüratif sanat hakkındaki görüşlerini ifade etmiştir (Kandinsky'nin Sanatsal ve Spiritüel Dünyası, 2014, s. 22).

Sanatçı, hukuk fakültesinde başarılı bir öğrenci iken "ruhsal ihtiyacımı tatmin edebilecek tek unsur" diyerek sanata yönelmiştir. Sanatçının ilk lirik soyut yapıtlarının 1910 yılında yaptığı suluboya çalışmaları ile başladığı bilinmektedir (bazı kaynaklar bu çalışmaların 1913 yılına tarihlendiğini belirtmektedir). Sanatçı, çalışmalarında temsili gerçeklikten zamanla uzaklaşarak, resmin konusunun kendini temsil eder bir duruma gelmesini sağlamıştır. O, sanatın iç gereklilik[6]ten kaynaklandığını belirtmiş ve çalışmalarını bu amaç doğrultusunda sürdürmüştür.

6 İç gereklilik ilkesi: Bir çalışmada nesne ve varlıkların biçimleri ile renkleri arasında kurulan uyumun, sanatçının ruhu ile de bağlantılı olması durumuna verilen isimdir. Resimdeki elemanlar arasındaki denge ve uyum sanatçının ruhsal varlığı ile tamamlanmaktadır.

Kandinsky, renk titreşimlerinin ruhsal etkiler oluşturduğuna inanmış, bu nedenle çalışmalarında rengi ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Zamanla renk ve geometrik biçimlere ağırlık vererek sanatsal serüvenini aşamalı bir şekilde sürdürmüştür. Sanatçı, "Bestelediği" (kompoze ettiği) soyut resimlerini ilk planda duyumların ifadesi olarak ele almış olup, onların entelektüel yaratıcılığın bir ürünü olmalarını ikinci sırada tutmuştur (Krausse, s. 91). *"Eğer renklerin sayıları sonsuzsa, bileşimleri de sonsuzdur"* sözleri ile resimlerinde renge verdiği önemi vurgulamıştır (Demir, 1999, s. 67).

Kandinsky, resim yapma davranışını ya da resmin ortaya çıkması durumunu, evrenin yaratılışına benzetmektedir ki, bu nedenle yapma etkinliği ona göre, tamamen kozmik bir olaydır. Sanatçıya göre, bir sanat yapıtını meydana getirebilmenin şartı iç gereklilik ilkesine sahip olmaktır. O, sanatsal çalışmalarını bireysel bir anlayış ile sürdürerek, zamanla ruhsal bir anlatım seviyesine ulaşmıştır. Sanatçı, kendisini resim yapmaya yönlendiren durumu ve çalışmalarında renk öğesi üzerine yoğunlaşmasının nedenini şu cümleler ile açıklamıştır:

> *Aynı zamanda, kendi içimde anlaşılmaz bazı dürtüler de hissederim, nasıl anlatayım, bir tür resim yapma dürtüsü gibi. Ve belli belirsiz bir şekilde bir resmin güzel bir manzaradan, ilginç ya da pitoreks bir görüntüden, hatta bir insanın portresi olmaktan başka bir şey olduğu duygusuna kapılmaya başlardım. Her şeyden çok renkleri sevdiğim için, o zaman bile, kafam ne kadar karışık olsa da, renk kompozisyonu üzerine düşünmeye ve renk tercihlerimi açıklayabilecek nesnel bir veriyi aramaya başlardım* (Antmen, s. 86).

Onun çalışmalarında, bir uyum ve denge bulunmaktadır. Sanatçının, renklerin insan ruhu üzerindeki etkilerini düşünmesi, saf sanatsal dil arayışı, iç gereklilik ilkesine inanması gibi etkenler düşünüldüğünde, onun, primitif öğelerden yararlanarak mistik bir resim dili oluşturmaya çalıştığı söylenebilir. Bu durumun oluşmasında

onun, ruhsal ve tinsel algısının etkili olduğu düşünülebilir. Sanatçının soyutlama anlayışı doğadan tamamen kopmak ya da onu taklit etmek yerine, kendi dünyasını oluşturmaya yönelik olmuştur. Kandinsky'nin, soyut/non figüratif sanata yönelmesinde üç önemli unsurun yer aldığı görülmektedir. Bunlar:

Bir izlenimci sanatçı olan Claude Monet'nin "Saman Yığınları"

(Haystack) adlı çalışmasını görmüş ve ondan çok etkilenmiştir. Kandinsky, çalışma için *"bu resim bütün fantezisiyle, bütün büyüleyiciliyle kendini bana sundu. İçimde ilk kez bir tabloda mutlaka bir nesne bulunması gerektiğine dair şüpheler doğdu"* demiştir (Demir, s. 16). Bu nedenle 1909 yılına kadar çalışmalarını, rengin canlılar üzerinde uyandırdığı duygusal etki doğrultusunda yapmıştır. Sanatçının, soyut/non figüratif resme yönelmesinde, sanat hayatının başlarında bir izlenimci sanatçı olan Monet'in "Saman Yığınları" adlı çalışmasını görmesinin yanı sıra 1909 yılında Münih'teki atölyesinde yaşamış olduğu bir olayın da etkisi bulunmaktadır.

> *Akşamüstü elimde bir taslakla dışarıdan yeni gelmiştim; karmaşık duygular içinde az önce yaptığım resmi düşünüyordum. İşliğin kapısını açtığımda birdenbire ışıl ışıl parlayan, anlatılmayacak kadar güzel bir resim gördüm. Şaşkınlık içinde bir an durduktan sonra dikkatimi toplayarak baktım. Resimde konu ya da tanınabilir bir nesne falan yoktu; baştanbaşa parlak renk benekleri vardı. Sonra, resme iyice yaklaştım. Bu, duvara yanlamasına dayanmış kendi resmimdi. Ertesi gün dışarıda aynı izlenimi yakalamayı denedim ama tam olarak başaramadım. Yanlamasına da olsa, nesneleri hala seçebiliyordum. Üstelik grubun o güzel parıltısı da yoktu. Derken şunu fark ettim: Resimlerimin nesnelliğe, nesne betimlemelerine ihtiyacı yoktu; bunlar resimlerime zararlıydılar* (Yılmaz, 2013, s. 106-7).

Sanatçı, Paris'e yapmış olduğu seyahat sırasında fovist sanatçılarla

tanışmış ve onların resimlerinde rengi kullanma biçiminden etkilenmiştir. Bunun yanı sıra bir Rus dışavurumcu sanatçı olan Alexej von Jawlensky'nin renk yoğunluğu fazla olan çalışmalarının Kandinsky üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

"Her sanat yapıtı, kendi çağının çocuğudur; ama daha çok da duygularımızın anasıdır" (Yılmaz, 2009, s. 51). Kandinsky'nin çalışmalarında ışığı kullanma biçimi dinsel bir geleneğin sembolleşmiş haline benzetilebilir. Bunun yanı sıra ortaçağ sanatı ve Rus simgeciliğe ile de bağlantı kurulabilir. Onun, Rus kökenli bir sanatçı olduğu düşünülürse, bu durum kaçınılmazdır. Her sanatçı gibi oda, çalışmalarında içinde bulunduğu toplumu ve çağı yansıtmıştır. Başka bir ifade ile her çağ kendi sanat yapıtını meydana getirmektedir. Kandinsky'de yaşadığı ortamın mistik ve masalsı doğasından etkilenmiş olmalıdır.

Bir Alman opera bestecisi ve tiyatro yönetmeni Richard Wagner'ın

"Logenhrin" adlı dramının bir temsilini izlemesidir. Bu açıklama doğrultusunda akla Kandinsky'nin, *müzik, doğadan tamamen bağımsız olması nedeniyle, kendini anlatabilmek için doğadan kendi dilinin biçimlerini almaya muhtaç değildir"* cümlesi gelmektedir (Yılmaz, 2009, s. 58). Ona göre bir müzik yapıtında, dinleyici ile eser arasında her hangi bir araç bulunmaması nedeni ile o, soyut bir yapıdadır. Sanatçı, renklerin tıpkı müzik notaları gibi insan ruhunda belli titreşimlere neden olduğunu fark etmiş ve bu nedenle resminden nesne görüntüsünü olabildiğince çıkararak renge ve geometrik formlara önem vermiştir. Kandinsky, resimlerinde renge verdiği önemi şu cümle ile ifade etmektedir: *"Resimdeki renk görkemi seyredeni büyük bir güçle çekmeli ve aynı zamanda, derindeki içeriği gizlemeli"* (Turan, 2011). "*Bir resmi bir müzik gibi bestelemek lazımdır, sonunda bir renk senfonisi çağrıştırmalıdır"* cümlesi onun, resimde renk öğesine verdiği önemi kanıtlar niteliktedir (Krausse, s. 91). Ona göre, doğa ve

biçimler, insan ruhunu yükseklere çıkaracak yolu tıkayan engellerdir. Bu yüzden biçimler tamamen ortadan kaldırılmalıdır. İnsan ruhu böylece, hayal gücünü ses ve renklerle besleyen yaşam akışının mükemmel özgürlüğüne ulaşabilecektir (Demir, s. 42). "*O, güzellik ruhsal ihtiyaçtan doğar, ruh bir piyanodur. Renkler, bir piyanonun tuşları, gözler ise tellerine vurulan çekiçlerdir. Sanatçıda, o veya bu tuşa basarak insan ruhunu titreten eldir"* diyerek sanatı hakkındaki görüşlerini ifade etmiştir (Ecevit, 2012). Kandinsky'nin, kullandığı renkler ve bu renklerin insanlar üzerinde ifade ettiği anlamlara bakıldığında: Sıcak bir renk olan sarı, dünyeviliği ve melankoliyi, soğuk bir renk olan mavi, sakinliği ve derinliği, yeşil renk, denge ve hareketsizliği, beyaz renk, sessizliği, kırmızı renk ise gücü, sevinci ve gururu yansıtmaktadır. Kırmızı renk için sanatçı, "kırmızı renk canlandırıcı birebir etki yapar ve bu, belki de akan kana benzeyişinden ötürü, can acıtıcı bir duyuma kadar ilerleyebilir. Yani bu renk başka bir fiziksel etkinin anısını uyandırmaktadır" diyerek renkler ve canlılar üzerindeki etkileri hakkındaki görüşlerini ifade etmiştir (Wassily, 2010). Elbette, Kandinsky'in renk ve geometrik biçimlerle oluşturduğu sanatsal dilin değişebilirlik özelliğine sahip olduğu unutulmamalıdır. Onun çalışmaları, renk ve geometrik biçimlerin egemen olduğu lirik bir düzenleme gibidir. Kandinsky'nin resimlerinde kurduğu sıcak/soğuk renk dengesi ve ton geçişleri dikkate alındığında, onun, resimlerinde gölge etkisinin oldukça az olduğu görülmektedir. Bu durumun onun, çalışmalarında kendi ruhsal gerçeğini aktarmak istemesinden kaynaklandığı düşünülebilir.

Kandinsky'nin yaptığı sanatsal çalışmalara bakıldığında, onun, XX. yüzyılın büyük ruhsallığının doğuşunu simgeleyen bir sanatçı olduğu söylenebilir. Sanatçının amacı, saf resimsel bir dil oluşturmaktır. O, bu amaç doğrultusunda, soyut sanata doğru ilerleyişinin evreleri olarak görülen çalışmalarını, üç kategori altında gerçekleştirmiştir. Bunlar: doğaçlamalar, kompozisyonlar ve izlenimler olarak adlandırılmıştır. Kandinsky'nin 1908-10 yılları arasında Bavyera'nın Murnau bölgesini ele aldığı manzara çalışmaları, onun, sanatında yeni ve özgün bir dilin habercisi sayılmaktadır. Bu çalışmalarda fovizmin renkçi anlayışı geleneksel kuzey dışavurumculuğu ile birleşerek etkileyici bir sanat dili meydana gelmiştir. Sanatçı, 1910-14 yılları arasında yedi büyük kompozisyon ile kırk civarında doğaçlama yapmıştır. Bu dönemdeki yapıtlarda soyut bir biçimcilik anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Doğaçlama türünde yapılan çalışmaların konusu Rus masalları ve efsaneleridir. Kompozisyon türündeki çalışmaları ise, suluboya ve yağlıboya çalışmalarının ön hazırlık sürecinde belli bir aşamadan geçerek gerçekleştirilen resimlerdir. Sanatçı, çalışmalarını doğa karşısında gerçekleştirmiştir ancak, tıpkı Monet'nin çalışmaları gibi, yapıtlar gerçek dünyada karşılaşılamayacak renk ve biçim anlayışlarına sahip olduğu için dikkat çekmektedir.

Kandinsky, çalışmalarında meydana gelen doğaçlamanın 'dış doğa'nın etkisi ile gerçekleştiğini, izlenimin ise 'iç doğa'nın iradi olmayan devinimlerinden kaynaklandığını belirtmiştir. Kompozisyon ise 'dış doğa' ve 'iç doğa'nın birleşiminden meydana gelmektedir. Ona göre, *bir resim ve onun biçimleri sadece doğrudan, bireysel ve maddi bir karaktere sahip değildir, aynı zamanda kendi başına ve estetik açıdan aklı ve yüreği "titreştirecek" güce de sahiptir* (Krausse, s. 91).

Kandinsky, sanatının başlangıç aşamasında doğaçlamalardan yola çıkmış, zamanla soyuta ulaşmıştır. 1909 yılında yaptığı Improvision VI (Resim 2) adlı yapıt onun sanatsal serüveninin ilk aşamalarına tanıklık etmektedir. Sanatçının bu tarihten sonra yaptığı eserlerde soyutlamaya yönelmeye başladığı görülür. Durmuş Akbulut, eseri "formlar basitleştirilmiş olmasına karşın tanına bilmektedir. Fırça vuruşları diyagonal bir şekilde uygulanmış renkler çok canlı verilmiş, ancak tam olarak doğalcı bir tarz yansıtılmamış" cümleleri ile yorumlamıştır (Akbulut, 2006, s. 218). Sanat serüveninin başlarında, doğa-figür- nesne üçlüsünü ilerleyen süreçteki yapıtlarına kıyasla, daha gerçekçi bir şekilde yorumlayan Kandinsky,

zamanla renk ve geometrik formun hakim olduğu eserler yapmıştır. O, sanat serüveninde geldiği bu aşamayı şu cümleler ile ifade etmektedir:

> *Bazen bir çalılığın gölgesinde öyle sesli, öyle kokulu bir mavi alanla karşılaşmışımdır ki sadece o alanın resmini yapabilmek için bir manzara boyamaya başlamışımdır. Tabii ki bu tip çalışmaların sonucu pek iyi olmazdı. Ben de o zaman resim içinde bazı alanlara bakıp, beni aynı derece etkileyen motifleri bulmaya çalışırdım. Ama hiç bulamazdım. Sonra, resmin o kadar da güçlü bir etki bırakmayan taraflarını daha etkili kılmaya çalışırdım. Sonraki becerilerim, bu tür deneyler sonucunda gelişmiştir…*(Antmen, s. 86).

Soyut ya da somut, her sanat eseri bir şekilde doğayı anımsatmaktadır. *"…Sanat, temsilin desteğine ihtiyaç duymaz. Aksine, temsil her zaman gereğinden çok aşina bir dünya içine gözlemciyi geri atma eğilimindedir. Temsil, gerçekliği saklayarak aşinalığın örtüsünü sürdürür"* (Harries, 1968, s. 135). İzleyici, tuval yüzeyinde, dünyada görmeye alışkın olduğu imgeleri görmek ister. Ancak, soyut/non figüratif sanat izleyiciye bu imkanı sunmamaktadır. Aksine, onun, resimle zihinsel ve ruhsal bir süreçte etkileşime girerek, yapıtı anlamlandırmasını beklemektedir. Bu durum izlenimci sanatçılardan itibaren bu süreçte gerçekleşmiştir. Kandinsky, bu konu hakkındaki düşüncelerini şu cümleler ile ifade etmiştir:

> *İzleyici 'anlamı' görmeye, yani resmin parçaları arasında yüzeysel bir ilişki aramaya çok alışmış. Hayat ve dolayısıyla sanat düzlemlerinde materyalist olmayı teşvik eden çağımız, bir resmi nasıl anlayacağını bilmeyen bir izleyici yaratmıştır. Bu izleyici, resme bakarak her olasılığı bulmaya çalışır fakat resmin, kendisini etkilemesine izin vermez. Önemli olan, ruh ile resmin arasındaki ilişkidir* (Demir, s. 67).

Kandinsky, doğayı görünen hali ile taklit etmek yerine, onu, kendi gerçeğinde resimlemeye çalışmıştır. Doğayı, nesneyi ve insanı kendi gerçekliğinde yeni bir resim diliyle ele almıştır. Nesne ve varlıkların biçimsel yapılarını incelemiş, bir takım etütler yapmış, onların yapılarını tanımaya çalışmış ve zamanla resimlerinde en saf aşamaya gelmek için çabalamıştır.

Sanatçı, sanatsal gelişim sürecinde çeşitli gruplarla etkileşime girmiş ve onların gelişimine destek olmuştur. 1911-12 yıllarında Franz Marc ile mavi süvari birliğini kurmuş, bu dönemde gerçekleştirdiği çalışmalarda gerçeklikten bağımsız, iç dünyasından izler taşıyan soyut imgelerden oluşan eserler üretmiştir. Onun, soyut/non figüratif aşamaya giden çalışmaları kompozisyonları ile başlamıştır. Kompozisyonlar ile birlikte başlayan serüveninde zamanla resminden figürü atmıştır. (1911) Composition IV (Resim 3), (1911) Composition V (Resim 4) ve (1912) Block Spot I (Resim 5) adlı çalışmalar, sanatçının soyut sanata olan yolculuğuna örnek gösterilebilir.

Kandinsky, 1913 yılına kadar olan çalışmalarında doğadan esinlenerek, duygusal bir etki ile doğaçlamalar yapmış ancak, bu tarihten sonra yaptığı çalışmaların da, nesnel gerçekliğinden uzaklaşarak yalnızca, renk ve geometrik biçimlerin hakim olduğu bir anlayışa doğru kaymıştır. Resminden nesne görüntüsünü tamamen eleyerek, çalışmalarını renk ve geometrik formların egemen olduğu bir düzlem haline getirmiştir. Bu durum, (1913) Composition VI (Resim 6), (1916) Moscow I (Resim 7) ve (1925) Yellow-Red-Blue (Resim 8) adlı çalışmalara bakıldığında, somut bir şekilde görülmektedir. Sanatçının Yellow-Red-Blue adlı yapıtı onun, soyut sanatının başlangıç aşamasına tanıklık ediyor olmasından dolayı, sanat tarihinde öncü olmanın etkilerini taşımaktadır. Durmuş Akbulut, sanatçının 1925 yılında yaptığı resim ile ilgili olarak aşağıdaki cümleleri dile getirmiştir:

> *Oldukça açık bir fon, bulutumsu ve renkli formların oluşturduğu düzenli geçiş her formu birbirine bağlamış. Mor, sarı, yeşil ve gökyüzü mavisi… Solda, sarı hakim aydınlık bir gölge ve bu renge bağlanmış*

> *geometrik şekiller: paralel düz çizgiler, kareler, üçgenler, daireler, yarım daireler ve trapezler. Sağda, kırmızı ve mavi hakim, koyu ve yoğun bir gölge. Bu renklere bağlanmış şekiller biraz daha iç içe geçmiş: kareler, dikdörtgenler, çokgenler, spiraller ve ters dönmüş figürler. Bu figürlerin arasından diyagonal olarak uzanan siyah bir çubuk ve üzerinde koyu renkli üçgenler. Tüm şekiller resme üçgen bir form içinde yerleştirilmiş. Çerçeve hiçbir figürü kesmiyor* (Akbulut, s. 216).

Kandinsky, çalışmalarında deneyim ve gözlemlerine dayalı olarak bir gelişim yaşamış ve bu gelişim aşamalarını şu cümleler ile açıklamıştır:

> *Sanatsal gelişimimi üç ana dönem altında ele alabilirim. Birinci dönem ya da heveskar dönem diyelim, iki farklı dürtünün aynı anda hissedilmesi sonucunda gelişmiştir. Sonraki gelişimimi göz önünde bulundurarak, bu iki dürtünün birbirinden temelde çok farklı olduğunu anlatmaktayım ki bunlar; 1. Doğa sevgisi 2. Belli belirsiz bir yaratma dürtüsü. Bu doğa sevgisi, temel olarak renk öğesine yönelik saf bir neşe ve hevesle kendini belli etmiştir* (Antmen, s. 85-86).

Sanatçı, nesnel görüntü yerine, resmin dili üzerine yoğunlaşmış, bir resmin öncelikle renk ve biçimlerden ibaret olması gerektiğini savunmuştur.

Kandinsky, *"sanatçı, zamanın öğretilerine ve arzularına karşı sağır olacağı gibi, 'bilinen' veya 'bilinmeyen' şekil karşısında da kör olmalıdır. Göz kendi iç dünyasına bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır"* cümleleri ile sanatsal ilkelerini ifade etmiştir (Kandisky, 1981, s. 58). Onun için sanat, manevi değerlerin betimlenmesi için bir araçtır. Ona göre resimde önemli olan, tuvale hayali renklerle yerleştirilen nesne ve figürler ile geometrik biçimler arasında belli bir uyum sağlamak, dolayısıyla tuval üzerinde lirik ritmik bir düzen oluşturmaktır.

Sanatçı, sanatın elemanlarından olan çizgi, renk ve biçimi görünür dünyadaki nesne ve varlıkları resmetmek için değil, görsel dil aracılığıyla duygu ve düşüncelerini aktarmak için kullanmıştır. Onun sanat yapıtlarındaki amacı, insan ruhunu arıtıp harekete geçirmektir. Kandinsky, "beni resim yapmaya iten doğa sevgisi ve yaratım istencindeki sonsuz heyecandır" diyerek kendisini resim yapmaya yönlendiren etkeni ifade etmiştir (Wassily, 2010). O, yapıtlarını sezgileri doğrultusunda renk ve biçimlerle oynayarak meydana getirmiştir. Bu nedenle onun yapıtlarının, izleyen üzerinde bir müzik enstrümanın notalarının oluşturduğu etkiyi bıraktığı söylenebilir. Ona göre, doğada bulunan her şeyin insan ile ritimsel bir ilişkisi bulunmaktadır. Resimlerinde kullandığı renk, çizgiler ve geometrik biçimler belli bir duyarlılık biçimini çağrıştırmaktadır. Kandinsky, renk ve biçimler ile soyut resmin geometrik temelini oluşturmuştur.

Sanatçının "Deluge" (Resim 9) adlı yapıtına bakıldığında, renk ve biçimlerle şiirsel bir kompozisyon kurmaya çalıştığı ve oluşan kompozisyonu yaşayan bir öğe haline getirdiği açık bir biçimde görülmektedir. Kandinsky, kompozisyonda renk ve biçim birliğini tam bir uyumla bütünleştirmiş olup, resmin oldukça hareketli bir hal almasını sağlamıştır. Eser, bir müzik bestesini andırmaktadır. Sanatçı, yalnız bu yapıtını değil, tüm yapıtlarını içsel gerekliliğin bir ürünü olarak görmüş, renk ve biçimlerle kurduğu düzen aracılığıyla kendine özgü sembolik bir dil oluşturmuştur. O, sanatsal yaşamının ilerleyen yıllarında nesne ve varlıkların hacimsel etkilerini ortadan kaldırarak, tuval yüzeyini ritmik üç boyutlu bir mekan haline getirmiştir. Kandinsky, 1913 yılından sonra yaptığı çalışmalarda belli bir konu ve nesneden hareket etmemiş, daha çok kendiliğinden oluşan (spiritüel) çalışmalar yapmıştır. Dekoratifliğin resim için zararlı bir etmen olabileceği düşüncesi ile 1920'li yıllarda yaptığı çalışmalarında, renk açısından sadeleştirmeye giderek, formun önem kazanmasını sağlamıştır.

Sanatçı, çalışmalarında içsel/sezgisel olanı ifade etmek istemiştir. Ona göre sanatçı, biçimsel bir zorunluluğa girmeksizin, sanat serüveninde

sezgilerini dinleyerek aradığı yolu bulabilmektedir. O, rengin olanaklarından uzaklaşmadan soyut/non figüratif resmi kendine özgü anlatım dili ile geliştirmeye çalışmış ve içinde bulunduğu çağın bu anlamda öncüsü olmuştur.

Kandinsky'i soyut sanata götüren yol onun, mistik duyguları ile harmanlanarak oluşmuştur. Sanatçının mistisizme olan eğilimi ve içsel/sezgisel olana yönelimi ona, sanatta yeni kapıları aralamış ve onun deyimi ile onu, sanatta ruhsal titreşimleri duyabilmek için evrensellik arayışına sokmuştur. Hayata ve sanata yaklaşımı dolayısıyla, geçiş dönemleri yaşamış ve zamanla tüm yaşamsal duygulardan arınarak, sanatında sadeliğe ulaşmıştır. O, sanatında geldiği aşamayı aşağıdaki cümleler ile açıklamaktadır:

> *...yıldızlardan, aydan yere düşmüş bir düğmeye, buruşturulup atılmış bir takvim yaprağına kadar her şey ona 'içyüzüyle', konuşmadan çok susan gizli ruhuyla görünüyor. Bütün varlığımla, duygularımla, figüratif sanatın karşıtı soyut denilen sanatın özünü ve olanaklarını kavramam için yeterliydi bu ama, ben hala bu tınlamayı resmedebilmek için umutsuz denemelerimi sürdürüyordum, doğanın ve sanatın bağımsız, birbirlerinden ayrı dünyalar olduklarını bütün varlığımla duyumsayabilmem için aradan yıllar geçmesi gerekti* (Turan, 2011).

Kandinsky'nin yanı sıra, soyut/non figüratif sanat adına birçok yapıt meydana getirmiş olan iki sanatçı daha bulunmaktadır. Bunlar: Piet Mondrian ve Kazimir Malevich'tir. Hollandalı Theo van Doesburg tarafından kurulmuş olan de stijl sanat hareketinin oluşmasına destek vermiş olan Mondrian, Kandinsky'nin sezgisel, duygusal ve bireysel olan sanat anlayışının tersine, sanatını akılcı ve geometrik öğelerin egemenliği doğrultusunda meydana getirmiştir. Mondrian, başlangıçta doğalcı manzaralar yapmış ancak, zamanla o da resimlerinden doğal görüntüleri çıkararak biçimi soyutlamaya başlamış, hatta yatay ve dikey çizgilerden ibaret olan şematik bir hale getirmiştir. Sanatçı, aynı zamanda üç ana renk ile siyah ve beyaz dışında her hangi bir renk kullanmayarak, sanatında saflaşmaya başlamıştır. Kimi zaman sadece siyah, beyaz ve gri renkten oluşan çalışmalar da yapmıştır. Başlangıçta çalışmalarında doğal görüntülerden yola çıkarak, zamanla doğal olmayan non figüratif bir aşamaya gelerek, modernist resim teorisinin son aşamasına ulaşmaya çalışmıştır. Ancak, modernizmin saflık ilkesini tam anlamıyla gerçekleştiren sanatçı Ukrayna asıllı Kazimir Malevich olmuştur. Malevich, başlangıçta hareketli, fütürizmi andıran bir üslupla çalışmış ancak, ilerleyen süreçte resminden nesne görüntüsünü tamamen atarak, resmi en saf haline getirmeyi başarmıştır. Bu durumun oluşmasında onun, felsefe ile ilgilenmesinin etkili olduğu düşünülebilir. Mondrian, evreni yatay ve dikey çizgilerden ibaret görmüş, Malevich, felsefi bir bakış açısını benimsemiş, Kandinsky ise, tuval yüzeyini içsel/sezgisel bir yaklaşımla ele alarak, onu, renk ya da çizgi olmadan yapmanın hiçbir zaman mümkün olamayacağını belirtmiştir (İlbak, 2011).

SONUÇ

Soyut/non figüratif resmin en önemli temsilcisi olan Wassily Kandinsky, her nesnenin ruhsal bir anlamı olduğuna inanmış ve bu anlayış doğrultusunda nesnenin anlamsal katmanına önem vermiştir. O, bu sebeple çalışmalarından nesneyi zamanla atarak, onu, geometrik formun etkisi olmadan algılanabilir bir hale getirmiştir. Bu sayede resminde kendine özgü lirik, mistik, ruhsal, içsel/sezgisel ve saf aşamaya ulaşmıştır. Sanatçı, iki boyutlu ritimsel yüzeyde kendince bir uyum aramıştır. Onu, soyut/non figüratif sanata götürende bu arayışıdır. Onun, yapıtları izleyen üzerinde ruhsal bir etkiye sebep olmuştur.

Kandinsky, doğayı taklit etmemiş, nesnenin dış formu yerine, içyapısı ile ilgilenmiş ve ortaya çıkan formu kendi iç dünyası ile bütünleştirerek, tuvalde kendine özgü görsel bir dil oluşturmuştur.

Her sanatçı, var olduğu toplumun sahip olduğu bir takım değer ve olguları eserlerine aktarmaktadır.

Bu, kaçınılmaz bir durumdur. Kandinsky, sanat serüveninde doğaçlamalar, kompozisyonlar ve izlenimler gibi belli dönemler yaşamış ve yaşadığı coğrafyanın masalsı öğelerini eserlerine aktarmıştır. Sanatçı, renklerin insanlar üzerinde ruhsal bir etkiye sahip olduğuna inanmış olup, renge büyük bir anlam yüklemiştir. Kandinsky, her rengin ve şeklin belli bir anlamı olduğuna inandığı için onları, tuvale bir düşünce doğrultusunda yerleştirmiştir. O, yapıtlarına kişisel/ruhsal yapısını katmaya çalışmıştır. Bu nedenle onun, içinde yaşadığı yüzyılda iç yaşamı tüm zenginliği ile yakalayabilen bir ruh ressamı olduğu söylenebilir. Kandinsky'nin resimlerinde, nesne yerine, insanın varoluşuna dair içsel bir durumun ifadesi bulunmaktadır. İzleyicinin onu ve yapıtlarını anlayabilmesi için onun, iç sesini algılaması gerekmektedir.

Sonuç olarak çalışmalarında ruhsal, sezgisel, mistik ve bireysel bir süreci takip eden ve bu doğrultuda çalışmalar yapan Kandinsky, kendi kuşağı içinde öncü bir konuma gelmiş ve soyut/non figüratif sanatta yeni bir kapıyı aralamıştır. Çağdaşlarının aksine, ilerleyen sanat serüveninde hep önem verdiği renk unsurunu kendine özgü üslubu ile geliştirerek saflaşmış bir sanat dili oluşturmuştur.

KAYNAKÇA:

Akbulut, Durmuş. (2006). Resim Neyi Anlatır. İstanbul: İstiklal.

Antmen, Ahu. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel.

Demir, Fisun. (Ed.) (1999). Art Book Kandinsky Soyut Sanatın Öncüsü. (Çev. Özge Özbek). Ankara: Dost.

Ecevit, Aygen. Soyut Resmin Yaratıcısı: Wassily Kandinsky. (11 Aralık 2012). http://www.gazetebilkent.com/2012/12/11/soyut-resmin-yaraticisi-wassily-kandinsky/

Harries, Karsten. (1968). The Meaning of Modern Art-A Philosophical Interpretation. USA: Northwestern University Press.

İlbak, S. Merve. (Ekim 2011). Sanat İçin İcra Edilen Sanat: Soyut Sanat. Dil Ve Edebiyat Dergisi, 34. http://www.kiyader.org.tr/?p=436

Kandinsky, Wassily. (1981). Sanatta Manevilik Üstüne. (Çev. A.N.Bigalı). İzmir: Özden Ofset.

Kandinsky'nin Sanatsal Ve Spiritüel Dünyası. (2014, Mart-Nisan). Artam Global Art&Design, 27.

Keser, Nimet. (2009). Sanat Sözlüğü. Ankara: Ütopya.

Krausse, A. Carola. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. Literatür.

Şenyapılı, Ömer. (2004). The Art Millennium Sanat Kitapları-Yirminci Yüzyıl. İstanbul: Boyut.

Turan, Tevfik. Sanatta Manevilik Üstüne. (23 Aralık 2011). http://ceviribilim.com/?p=5291

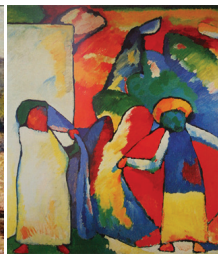
Yılmaz, Mehmet. (2009). Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler. Ankara: Ütopya.

Yılmaz, Mehmet. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya.

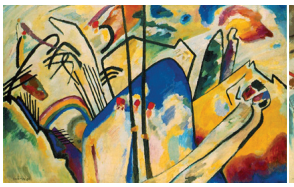
Wassily Kandinsky: Soyut Resmin Kuramcısı. (2010, 8 Şubat). http://blog.milliyet.com.tr/wassily-kandinsky--soyut-resmin-kuramcisi/Blog/?BlogNO=228271

EKLER:

(Resim 1): Claude Monet, "Haystack" (End of the Summer/Saman Yığınları), Tuval Üzerine Yağlıboya, 60.5x100.8 cm., 1890/91, Musee d'Orsay, Paris.



(Resim 2): Wassily Kandinsky, "Improvisation VI", Tuval Üzerine Yağlıboya, 107x99.5 cm., 1909, Munich, Germany, Lenbachhaus Gallery.



(Resim 3): Wassily Kandinsky, "Composition IV", Tuval Üzerine Yağlıboya, 159.5x250.5 cm., 1911, Kunstsammlung Nordrhein-Westfallen, Dusseldorf.

(Resim 4): Wassily Kandinsky, "Composition V", 190x275 cm., Özel Koleksiyon, Private

(Resim 5): Wassily Kandinsky, "Black Spot I", Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x130 cm., 1912, The Hermitage, St. Petersburg.

(Resim 6): Wassily Kandinsky, "Composition VI", Tuval Üzerine Yağlıboya, 195x300 cm., 1913, Hermitage Museum, St. Petersburg.

(Resim 7): Wassily Kandinsky, "Moscow I", Tuval Üzerine Yağlıboya, 51.5x49.5 cm., 1916, The State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia.

(Resim 8): Wassily Kandinsky, "Yellow-Red-Blue", Tuval Üzerine Yağlıboya, 127x200 cm., 1925, Paris, Centre Georges Pompidou.

(Resim 9): Wassily Kandinsky, "Ethe Deluge", Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x150 cm., 1913, Lenbachhaus Gallery, Munich, German.

ESERLERİN ALINDIĞI ADRESLER:

http://allart.biz/photos/image/oscar_claude_monet_0279_allart_biz_haystacks_end_of_summer_morning_1891.html

http://www.wassilykandinsky.net/work-19.php

http://www.wassilykandinsky.net/work-114.php

http://www.wassilykandinsky.net/work-115.php

http://www.wassilykandinsky.net/work-112.php

http://www.wassilykandinsky.net/work-35.php

http://www.wassilykandinsky.net/work-38.php

http://www.wassilykandinsky.net/work-52.php

http://www.wassilykandinsky.net/work-32.php

ARTIFAKT (EL YAPMASI) VE SANAT MESELESİ: BAUHAUS' A BAKIŞ

Ögr.Gör. Özgür Tosun

ÖZET

Çalışmanın amacı; çağdaş resim sanatı algısının şekillenmesinde önemli etkileri olan Bauhaus Okulu' nu, insanoğlunun toplumsal gelişimine yön veren tasarım olgusu üzerinden incelemektir. Antropolojik bulguların ışığında, Homo Erectus, Homo Sapiens ve Homo Faber olarak tanımlanan insan türlerine ait artifaktların (El yapması) ortaya çıkmasında etkin role sahip, tasarım kaygısının temellerine ilişkin sorgulamalar yapılmaktadır. Bauhaus Okulu' nu anlamak açısından önemli olduğu düşünülen; modernizm, sanayi devrimi, Fransız devrimi gibi toplumsal kırılma noktalarının doğurduğu sonuçlar da, çalışmaya yön veren tarihsel gelişmeler olarak yer almaktadır.

Bu çerçevede: tasarımın kökeni ve insanın toplumsal hayatına etkileri, tasarlanan sanat nesnesinin ifade bağlamında işlevselliği, güzelliği ve tecimselliği gibi sorunsallar, çağdaş resim sanatının seçilmiş Türk ve Batılı örnekleri üzerinden ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Artifakt, Bauhaus, İfade, Tasarım

ABSTRACT

The aim of the study is analyse the Bauhaus School, which has had important effects on embodiment to contemporary art perception, by means of design fact which directs to social evolution of human being. Enlightening of anthropological discoveries; is done questionings which are regarded to roots of design care in has effective role at appearance of artefacts which relate to identified as Homo Erectus, Homo Sapiens and, Homo Faber mankind. Historical facts, which are results of social breakpoints such as Modernism, industrial revolution and French Revolution which are thought as important to be comprehend to Bauhaus School, take place as facts which give direction to the study.

In this context, problemetics of design origin and, effects on social life of mankind, designed the object of art functionalty as part of expression, its aesthetics and, commercial attribution are discussed via selected contemporary painting art examples of Turkish and Western.

Key words: Modernism, Artefact, Bauhaus, Expression, Design

1. Sanat ve Tasarımın Kökeni: Homo Faber, Homo Sapiens, Homo Erectus

Artifakt (El yapması) kavramı, insanoğlunun ilk alet tasarımlarının yanı sıra tarih öncesi dönem insanlarının yaptığı sanat eserlerini de nitelemektedir. Bu nedenle sanatın kökeni, insanoğlunun ilk artifakt (el yapması) aletlerin ya da süs eşyalarının ortaya çıktığı dönemlere kadar uzanır. İçinde primitif bir duyarlığı barındırır. Kavram, latince "arte" ve "factum" kelimelerinden 19. yüzyılda türetilmiştir (artefact, Oxford Dictionary: 17.02.2015). Kubric' in "2001: Bir Uzay macerası" adlı filminde de "İnsanoğlunun Şafağı" temasıyla işlediği gibi; insanoğlunun "insan olma" macerası, Homo Erectus' un milyonlarca yıl önce, bitki köklerini topraktan çıkarmak için kullandığı sopayla başlar. Zamanla alet kullanmanın yaşamına getirdiği kolaylıkları fark ederek, doğal yollarla şekillenmiş, işlevsel sopa ve kemiklerin yanında, obsidyen gibi sert taşlara da biçim vermeyi akıl etmiş, böylelikle tasarlayarak üretimin ilk adımını atmıştır. İlkel insan, zaman içerisinde kullandığı aletlere biçim vermeyi sürdürmüş, alet yapmak için alet tasarlamış ve uzmanlık alanlarının oluşmasıyla günlük yaşamda sıklıkla kullandığımız çok karmaşık sistemlere sahip araçların üretimini başaracak kadar gelişmiştir. Bugün uzaya gönderilen uydular, araştırma robotları vb. ile topraktan bitki kökleri çıkarmak için kullanılan sopayı aynı düzleme oturtan çaba, insanoğlunun günlük ihtiyaçlarını alet kullanarak giderme çabasıdır. Homo Faber kavramı; yaptığı aletlerle doğayı kendi yararına dönüştürebilen, özellikle de alet yapmak için alet yapan Homo Sapiens' in zihinsel niteliklerini işaret etmektedir. Tasarlayarak

alet yapma yetisi, Homo Sapiens' i, Homo Erectus' tan ayıran en önemli özelliğidir.

1.Java Adasında Homo Erectus insanlarının yaşadığı bölgede bulunan ve 500.000 yaşında olduğu hesaplanan üzerinde insan yapımı zikzak kazımaların olduğu deniz kabuğu

İnsanoğlunun sanat serüveni de kültür üretimi ve aktarımı ihtiyacının uzantısı olarak başlar. Yaşanılan yerlere, kullanılan aletlere, çeşitli imgelerin, mesaj aktarımı, güzelleştirme ya da etki etme isteğinin sonucu betimlenmesiyle başlar. Günümüzde bilim adamları, insanoğlunun -söz konusu çerçevede- sanat deneyiminin bilinenden çok daha eskilere dayandığını saptamışlardır. 500.000 yıl önce Java adasında yaşamış Homo Erektus insanının, kesici alet olarak kullanıldığı düşünülen, deniz kabuğu üzerine sanatın ya da imgesel tasarımın ilk örneğini uyguladığı bilinmektedir. Üzerinde insan eliyle yapılmış çizimler bulunan deniz kabuğunda yapılan incelemeler; sadece modern insana (Homo Sapiens) özgü bilişsel bir yetenek olduğu düşünülen geometrik şekillendirmelerin, Homo Erektus' ta da olduğunu ortaya çıkarmıştır (Balter, 01.02.2015). Adı geçen örnekten yola çıkarak, insanoğlunun sanat deneyiminin sezgisel bağlamda ve tasarlayarak alet yapma aşamasının da öncesinde ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Başka bir deyişle; insanoğlu, doğadan hazır halde bulduğu bir takım işlevsel malzemeleri süsleyerek, güzelleştirme ya da özelleştirme/kişiselleştirme çabasına girmiştir. Kuşkusuz Homo Erectus, söz konusu süslemeleri sanat kaygısıyla yapmamıştır. James G. Frazer' in "Altın Dal" adlı çalışmasında da dünya genelinden pek çok kültürel örnekle ortaya koyduğu gibi; bugünkü anlamıyla sanat kurumu, insanoğlunun insan olma macerası boyunca estetik kaygıların yanında, toplumsal alanda pratik bir işlev de üstlenmiştir. Bu noktada artifaktların sanatsal değerine ilişkin Denis Dutton, primitif sanat ile ticari amaçlı ve seri olarak üretilen taklit artifaktlar arasındaki anlam farklılığını irdelediği makalesinde; pratik bir amaca yönelik üretilen ve primitif sanat kapsamında değerlendirilen artifaktların, tinsellik bağlamında biricik olduğunu ve sanatsal değerinin bulunduğunu ifade ederken, çoğunlukla Avrupalı turistler için seri olarak ve ticari amaçla üretilen artifaktların aynı değerlere sahip olmadığı görüşünü savunmaktadır (Dutton, 23.01.2015).

Bu çerçevede; zanaat ile sanatın iç içelik durumu da modernizmin başlangıcına kadar sürmüştür. Saptamayı bir örnekle desteklemek gerekirse; Lary Shinner, antik Yunan ve Roma dilindeki "techne ve ars" kavramlarının genel olarak "…insanlardaki imal ve icra kabiliyetlerine işaret…" ettiğini ifade etmektedir (Shinner, 2013: 45). Söz konusu ifadeden Antik Yunan ve Roma' da, sanat ve zanaat ayrımının olmadığı sonucu çıkmaktadır. Sanatın insanlık tarihi boyunca toplumsal alanda yüklendiği temel işlevlerden kısaca söz etmek gerekirse; ilkel topluluklarda önemli bir konuma sahip olan şamanlar, dini törenler esnasında kayalara ve mağara duvarlarına yaptıkları resimler aracılığıyla doğaüstü güçlerle iletişime geçebilmişlerdir. Pek çok doğal afet, saldırı, hastalık ve benzeri felaketler, şamanların doğaüstü güçlerle iyi iletişimi sayesinde, sorunsuz ya da en az kayıpla atlatılmıştır. Çok tanrılı dönemlerde tanrılar, sanat odaklı törenler ile memnun edilmiştir. Yine tek tanrılı dönemlerde sanat (resim ve heykel), tanrının emirlerini/mesajlarını toplumun okuma yazma bilmeyen kesimine iletmek/anlatmak için temel iletişim aracı işlevi görmüştür. Resim ve heykel sanatının söz konusu çerçevede üstlendiği işlev ile animizm inanç biçiminin benimsendiği kültürlerde şaman ve kamların yaptıkları kaya resimlerinin işlevi benzerlik taşımaktadır. Sanatın kurumsal yapılanması da bu çerçevede, yani pratik amaçlara uygun bir çerçevede olmuştur. Ali Artun "sanat ve özerklik" başlıklı metninde, Rönesans döneminde

sanatın kurumsal örgütlenmesini "Rönesans' ta sanat henüz zanaatten ve el sanatlarından ayrılmıyor ve onlar gibi loncalar içinde örgütleniyor"(Artun, 19.11.2014) biçiminde açıklamaktadır. Söz konusu ifadeden; Rönesans sanatının, kurumsal yapılanma anlamında da antik yunan sanatından beslendiği sonucunu çıkarmak mümkündür. Primitif toplulukların resimleri ya da antik dönem sanatı gibi, Rönesans ve Barok dönem resimleri de yoğunlukla dinsel temalar içermesi bakımından dinsel mesajların topluma aktarılması işlevi görmüş, sanatçılar, saray ve kilisenin himayesinde sipariş üzerine üretim biçimini benimsemişlerdir. Başka bir deyişle; modernizm öncesi dönemlere ait ve sanat eseri bağlamında incelediğimiz bütün resimlerin yapılış amacı pratik bir nedene ya da ihtiyaca dayanmaktadır ve ihtiyaç durumunda üretimi gündeme gelmiştir. Modernizm döneminde ise tam tersi bir yöntemle piyasaya, potansiyel tüketiciye yönelik, belirgin bir ihtiyaç olmaksızın endüstriyel mantıkla üretim yapılmıştır.

2. Modernite, Üretim Yöntemleri ve Sanat

Modernite, sanayi devrimi ile başlar. Geleneksel üretim yöntemlerinin yerini alan seri üretim biçimi, ister istemez toplumsal yaşamla birlikte resim sanatını da etkilemiştir. Modernist dönemde de resim sanatına olan ihtiyacın bağlamı değişmiş, seri üretim mantığıyla, önce sanat nesnesi olarak resimler üretilmiş, ardından da piyasaya sunulmuş ve alıcısı beklenmiştir.

Pek çok kaynakta, Modernist sanat hareket ve akımlarının ortaya çıkmasının başlıca nedeni olarak fotoğraf makinesinin keşfi gösterilmektedir. Temsil ya da suret oluşturma temel işlevinden uzaklaşmak zorunda kalan resim sanatı, henüz siyah beyaz olan fotoğrafa karşılık, empresyonizm akımı ile –bilimsel keşiflerin ışığında- rengin fiziksel yapısına ilişkin bulgulardan yola çıkarak resimsel çözümler üretmiştir. Expresyonizm akımı da, empresyonizm' in zihinselliğine karşı ifadeyi önceleyen duygusal bir tepki biçiminde gelişmiştir. Modernist süreçte ortaya çıkan sanat akımları da temelde, biçim-renk ya da akıl-duygu diyalektiği çerçevesinde birbirlerine tepki olarak ortaya çıkmış ve modernist sanata -üretim anlamında- bir dinamizm kazandırmıştır. Söz konusu akımların ortaya çıkmasındaki önemli bir başka etken de yeni toplumsal yapının beğeni yargıları ve üretim anlayışıdır. Modernist sanat akım ve hareketleri, Sanayi devrimiyle başlayıp, Fransız devrimi ile en üst seviyeye çıkan, toplumsal yapıyı kendi çıkarları, istekleri ve beğenileri çerçevesinde dönüştüren kent soylu (Burjuva) sınıfın, sanat alanındaki etkileridir. Başka bir değişle Batı Modernitesinin sanat kurumunda görülen yansımalarıdır. Hans Van Der Loo ve Williem Van Reijen, modern toplum ve modernleşmeye ilişkin değerlendirmelerinde;

> *"Modern toplumda üretim pazar için yapılıyor, bilim ve teknik öncelikli bir konum işgal ediyor, iktidar olma yolunda pek çok siyasal parti mücadele veriyor, kentleşme etrafımızı kuşatıyor ve bireycilik ileri boyutlar kazanıyor… Bütün bu gelişmeler, bize ne kadar doğal gözükürse gözüksün, aslında unutmamak gerekir ki, çevremizi saran bu modern dünya biricik (ünik) özellikleriyle tarihsel süreçte oluşan bir gerçekliktir."* (Van Der Loo, Van Reijen, 2003: 14)

ifadeleriyle modernleşmenin bütün olumsuz yanlarına karşın, tarihsel süreçte varılması kaçınılmaz sürecin bir parçası/basamağı olduğunu dile getirmektedirler. Sanayi devrimi ile birlikte değişen üretim ve tüketim biçimi, rekabet olgusunu da ticari ve toplumsal hayatın gündemine oturtmuştur. Artık modern toplum ticaret ilişkileri, arz ve talep dinamiği üzerinden işlemektedir. Özel galeri ve sanat okullarının ortaya çıkmasıyla sanatın kurumsal yapılanması da tecimsel dinamikler üzerine oturmuştur. Sanatçı artık modernizm öncesinde olduğu gibi sipariş üzerine değil, piyasayı, başka bir deyişle sanatı tüketen toplumsal sınıfın beğeni yargılarını gözeterek üretim yapmaya zorlanmıştır. Sanatın kurumsal yapısı tarafından kutsanmayan(!) sanatçıların, çalışmalarını pazarlama konusunda yaşadıkları –Van Gogh, Yüksel Arslan örneklerinde olduğu gibi- zorlukların nedenleri de, söz konusu kurumsallaşmanın kodları

arasında gizlidir. Resimlerinin değeri ancak ölümünden sonra anlaşılabilen, yaşadığı çağın ilerisinde algı, yaratıcılık ve dehaya sahip büyük sanatçı 'mit' i (!) sanat eğitimi alan herkes tarafından bilinmektedir. Söz konusu değerlendirmenin altında yatan gizemin ise pazarlama ve katma değer yaratma kaygısı olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada eleştiri mekanizmasının varoluş nedeni devreye girmektedir. Modern sanatı anlamakta ve tüketmekte zorlanan sanat koleksiyoncusu/ yatırımcısı, uzman bir görüşün yardımına ihtiyaç duymaktadır. Ortaya çıkan bu boşluğu da eleştirmen figürü doldurmaktadır. Halen güncelliğini koruyan bir olgu olması açısından Burhan Doğançay' ın 1. İstanbul Bienali için yaptığı "Mavi Senfoni-1987" isimli çalışmasının hikâyesi güzel bir örnek niteliği taşımaktadır. 2009 yılında Radikal gazetesinde çıkan habere göre; çıkarıldığı müzayedede rekor bir fiyata satılan resmin, sanatçısı tarafından 1987 yılında çok düşük bir fiyata satıldığı konu edilmektedir (Radikal, 10.02.2015). Sanatçıyla yapılan söyleşide ve haber yazısına konu diğer sanatçı örneklerinde de yukarıda yapılan çözümlemeleri destekleyen ifadeler yer almaktadır.

2.Burhan Doğançay, Mavi Senfoni, 1987, 162x285 cm

Moderniteye yönelik yukarıdaki ifadeler doğrultusunda Almanya' da 1919-1933 yılları arasında etkinlik göstermiş, modernitenin, sanatın kurumsal yapısına kazandırdığı Bauhaus okulu modernizmin üretim yöntemlerini kullanması ve modernist ekonomi dinamiklerine uygun sanat eğitimi ve öğretimi çözümleri üretmesi açısından dikkat çekmektedir.

3. Bauhaus Okulu

Bilindiği gibi Bauhaus Okulu, modern yaşamın ayrıntılarını estetize etme kaygısı ile ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede okul ve öğretisi; modern insanın günlük yaşamında kullandığı nesnelerin estetik kaygılarla tasarlanması ve tasarımların endüstriyel boyutta üretilebilmesinin teknik ve estetik bilgisini oluşturmaya yönelik bir girişim biçiminde değerlendirilebilir. Bu anlamda 500 bin yıl önce yapılmış ya da üzerindeki kazıma süslemeler ile kişiselleştirilmiş deniz kabuğu ile Bauhaus Okulunun ortaya çıkmasında ve etkili olmasında önemli yere sahip endüstri ürünlerini estetize etmeye yönelik kaygılar da aynı düzleme oturmaktadır.

İnsanoğlunun tarihsel süreçte geçirdiği -Üst Paleolitik dönem, Neolitik dönem, Feodal toplum, Modern-Kentsoylu- toplumsal yaşam modellerinin kültür kodları ışığında, Bauhaus okulunun kronolojik aşamalarına kısaca değinmek gerekirse; Bauhaus okulunun kurulmasından önceki süreçte; sanat alanında en dikkat çeken gelişme olarak modernist sanat akımlarının ortaya çıkması gösterilebilir. France Farago; modern sanata yönelik yaptığı değerlendirmede;

> *Uzamın algılanışı ve gerçeğin uzamda tasvir edilme biçimiyle ilgili radikal değişimlerin ortaya çıktığını görmek için, XIX. Yüzyılın ikinci yarısını ve XX. Yüzyılın ilk on yılını beklemek gerekecektir, ki bu değişimler, kopuşu yaratmaya yönelik güçlü manifestolarla dile getirilmiştir. Empresyonistler, resimle ilgili geleneksel anlayışı alt üst eden bir pratik ortaya koydukları halde resim sanatıyla ilgili düşüncelerini kaleme alıp savunma gibi bir kaygı duymamışlardır; bunun nedeniyse, anti-akademik başkaldırıların özünün, bir bütün olarak, kavramın "yabanıl" algıdan, dünyanın sürekli yenilenen ve nüfuz edilemeyen görünümünün ortaya konduğu saf duyumsallıktan üstün olduğunun reddedilmesinde yatıyor olmasıdır* (Farago, 2006; 160).

sözleriyle; modern sanatın öğretiminde, üretiminde ve tüketiminde etkili olan bilimsel bilgi ihtiyacına yönelik zamanlamayla, Bauhaus okulunun kurulma nedenlerini işaret etmektedir. Bu çerçevede; Bauhaus okulunun köklerinin 19.yy'a, endüstrileşmenin

toplumsal yapının her alanına ağırlığını koyduğu, geleneksel olan el yapımı üretim biçiminin, hızlı, ucuz ve çok sayıda üretim yöntemleri karşısında çaresiz kaldığı döneme kadar uzandığını söylemek mümkündür. Bu noktada; Bauhaus okulunun öncülü ya da fikir kaynağı biçiminde değerlendirilen "Arts and Crafts Hareketi 1880-1910" de aynı kaygıyla İngiltere' de ortaya çıktığını ifade etmek gerekmektedir. Söz konusu anlayışın İngiltere' den, Avrupa ve A.B.D. ne yayıldığını, Bauhaus Okulunun da "Arts and Crafts Hareketi" nin sanatsal ve endüstriyel üretim yöntemlerini bir araya getirme çabasının Almanya' daki yansıması olduğunu dile getirmek gerekmektedir. Her ne kadar hareketin temelinde endüstri ürünlerinin çirkinliğinin karşısına geleneksel yöntemle üretilen el yapımı günlük kullanım araçlarının bezeme ve işlevselliğindeki ustalık konulsa da, zamanla estetikten ve tasarımdan yoksun endüstri ürünlerinin estetik bir süzgeçten geçirilerek modern günlük yaşamın kodlarına uygun hale getirilmesi ereğine açılan kapı olmuştur. Bu çerçevede modern yaşamda, endüstri ürünleri tasarımı kültürünün oluşması ve gelenek haline gelmesi sağlanmıştır. Okulun fikir babası ve kurucusu Walter Gropius da okulun temel kaygısını; geleneksel zanaatkârlık (craftmanship), modern sanat ve malzemeye dayalı modern teknolojiyi aynı düzlemde buluşturmak olarak belirlemiştir (Winton, 29.06.2015). Bu temel kaygı çerçevesinde öğrencilere, malzeme bilgisi ve renk kuramlarının yanı sıra, geleneksel sanat ve zanaat alanlarına yönelik bilgi birikiminin aktarılması da hedeflenmiştir. Eğitim sürecinde okulun öğrencileri, metal işçiliği, mobilya, dokuma, seramik, matbaa, baskı teknikleri ve duvar resmi gibi sanat ve zanaat arasında ince bir çizgi barındıran uygulama alanlarına yönelik atölyelerde uzmanlaşarak, estetik ve teknik yönden önemli çalışmalar ortaya koymuşlardır (Winton, 29.06.2015).

Bauhaus okulunun önemli isimlerinden Kandinsky' nin "Sanatta zihinsellik üstüne" ve Klee' nin "Bauhaus ders notları ve yazılar" isimli çalışmaları ise okulun öğretisinin yanı sıra modern ve sonrası sanatın temel kavramlarını oluşturması açısından önem taşımaktadır. Jale Erzen okulun öğretisi ve tasarım üzerine etkilerine ilişkin; "Endüstrinin ekonomi ve teknoloji ile güçlenen bağları, pazar ekonomisine uygun bir üretim sisteminin gerçekleşmesinde ve Bauhaus ekolu ilkelerini temel alan tasarım eğitiminin tüm dünyada benimsenmesinde rol oynamıştır." (Erzen; 04.02.2015) değerlendirmesini yapmaktadır.

İnsanoğlu, insan olma macerasına alet kullanarak ve kullandığı aletleri şekillendirmenin yanında, süsleyerek başlamıştır. Tarihi boyunca edindiği bilgileri bir araya getirerek, toplum içerisinde uzmanlık alanlarını, başka bir ifadeyle toplumsal işbölümünü ortaya çıkarmıştır. Alet kullanarak doğaya karşı edindiği zihinsel ve teknik üstünlük bilgilerinin, kuşaktan kuşağa aktarılarak, eski bilgi ve tekniklerin üzerine yeni bilgi ve teknikler eklemiştir. Bir işin gerçekleştirilmesinde, daha az kaynak kullanımı, daha çabuk, daha çok, daha güzel, daha işlevsel, daha sağlam ürün ortaya çıkarma gibi -sınırsız kavramıyla tanımlanabilecek- ucu açık hedeflere yönelik çözümler geliştirmiştir. Bauhaus okulu da bu kapsamda değerlendirildiğinde; geleneksel üretim yöntemleri ile modern yaşamın algı, yargı ve değerlerini buluşturarak, geçmişin kültürel birikiminden kopmadan yeni egemen toplumsal yapının kültürel dinamiklerine uygun bir estetik değer ortaya çıkarmıştır.

KAYNAKÇA

Balter, Michael, "Etchings on a 500,000- year- old shell appear to have been made by human ancestor", Erişim: 01.02.2015 http://news.sciencemag.org/archaeology/2014/12/etchings-500000-year-old-shell-appear-have-been-made-human-ancestor

Dutton, Denis, "Tribal Art and Artifact" Erişim: 23.01.2015 http://www.denisdutton.com/art_and_artifact.htm

Erzen, Jale, "Mimarlık Tarihi; 90. Yılında Bauhause" www.mimarlikdergisi.com/index.sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2185, Erişim Tarihi: 04/02/2015

Farago, France, “Sanat” Doğu Batı Yayınları, 2006, Ankara

Frazer, James, “Altın Dal- Dinin ve Folklörün Kökleri I” Payel Yayınları, 1991, İstanbul

Kubric, Stanley, Yön. “2001: Bir Uzay Macerası”, Sen, Stanley Kubrick- Arthur C. Klarke, Oyn. Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Douglas Rain, DVD, MGM Film Company, 1968, A.B.D.

Shinner, Lary, “Sanatın İcadı” Ayrıntı Yayınları, 2013, İstanbul

Van Der Loo, Hans, Van Reijen, Williem, “Modernleşmenin Paradoksları” İnsan Yayınları, 2003, İstanbul

http://www.aliartun.com/content/detail/26, Erişim: 19.11.2014

http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=964585, Erişim: 10.02.2015

http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/artefact, Erişim: 17.02.2015

Winton, Alexandra Griffith. “The Bauhaus, 1919-1933” http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm, Erişim Tarihi: 26/09/2015

SANAT YAPITI ÜRETİMİNDE, GELENEKSEL OLANA REFERANS VEREREK SORUNSALLAŞTIRMAK

Yrd.Doç. Özlem Gök

ÖZET

Resim sanatının Türkiye'de "batı geleneğiyle" yer buluşu, tarihsel anlamda Osmanlı batılılaşma hareketleri ile başlar ve Cumhuriyet dönemi modernleşme hareketleriyle ivme kazanır. Burada batılı anlamda bir resim geleneğinden bahsetmek mümkündür, fakat modernleşmenin "batılılaşma" olarak görüldüğü dönemde Türkiye'de sanatçıların ürettikleri yapıtlarda henüz içselleştirilememiş "gelenek", sorun olarak belirmiştir. Şöyle ki, kendi geleneğine yabancı ve yasaklı oluş Türkiye'de sanatçıyı gelenek kavramıyla sorunlu bir ilişkiye sokmuştur. Dolayısıyla yöntem batılı anlamda bir geleneksellik barındırırken, resmin verileri için aynı şey söylenemez. Ulusal sanat yaratma girişimleri, geleneğin biçim olarak algılanmasını ve ideolojik anlamda anlatılara yoğunlaşılmasını sağlamıştır. 1950 sonrası Türkiye'de sanatçıların bireysel yaklaşımları ve soyut eğilimlerin ortaya çıkmasıyla oluşan kırılma, Batı sanatındaki soyut eğilimlerle zamansal olarak paralellik kurmaya başlamıştır. Küreselleşme ve postmodern düşüncenin etkisiyle başlayan süreçle beraber, çağımızın temel verilerinden biri eleştiridir. Bu çalışmada, eleştirel düşünce yöntemi ile analojiye dayanan bir yaklaşım kullanılmıştır. Dolayısıyla, Türkiye'de modern resim sanatında geleneğin sorun olarak algılandığı dönemden günümüze değişen paradigmaların sonucu olarak, sanatçıların anlatısallığı öncelediği, bağlamın geleneksel olana referans vererek sorunsallaştırıldığı, kuramsal olarak gelenek eleştirisinin ön plana çıktığı Özlem Şimşek yapıtları üzerinden okumalar yapılmıştır. Sonuç olarak modernist bakışın önerdiği eskiyi reddeden ve yeniyi ortaya koyan yapı, Türkiye modernleşme sürecinin, Batılılaşma/ Batı modernitesi üzerinden algılanması sebebiyle gelenekle hesaplaşma sürecini geciktirmiştir. Fakat günümüzde yansımaları devam eden postmodern sürecin etkisiyle, Türkiye'de sanat üretimleri, gelenek kavramını sadece biçimci yaklaşımla, görüntünün cazibesine kapılarak yer vermenin ötesinde, anlatısallığa bağlı olarak, eleştiriye dayalı, çoklu okumalara ait bir alana işaret eder.

Anahtar kelimeler: Türk resim sanatı, Gelenek, Modernizm, Batılılaşma, Postmodernizm, Özlem Şimşek.

PROBLEMATIZATION BY REFERENCING THE TRADITIONS DURING THE PRODUCTION OF WORKS OF ART

ABSTRACT

The art of painting's gaining a place in Turkey pertaining the "Western Tradition" historically starts with the westernization movements of Ottoman Empire and gears up with the modernization movements in the Republic era. It is possible to observe an art tradition in a western sense there; however, not internalizing the "tradition" has been a problem in the artists' works produced in Turkey during the period that the modernization is viewed as "westernization." That is, the artists in Turkey had a problematic relationship with the concept of tradition since they were stranger and banned to their own tradition. Therefore, while the method incorporated traditionality in a western sense, the same can't be said for the data of the painting. The initiatives of creating a national art caused the tradition to be perceived as a style and also caused the ideological narratives to be focused. The breaking point in Turkey which was occurred by the individual approaches of artists and the tendency to abstract art after 1950s has drawn parallelism with the abstract tendencies in western art in terms of time. In the process started with the effects of globalization and postmodern thinking system, one of the fundamental data of today is criticism. In this study, an approach based on critical thinking and analogy was used. Therefore, as a result of the changing paradigms in Turkey from

the era when the tradition was viewed as a problem until today, the readings were done on the works of Özlem Şimşek in which the artists prioritized the narratives, the context was problematized by referencing the traditional ones, and the criticism of traditions came into prominence. In conclusion, the structure, which rejects the old and produces the new as the modernist view proposes, delayed the process of making terms with the tradition since Turkey's modernization process was perceived in terms of the Westernization/Western modernity. However, with the effect of postmodernism whose reflections are still seen, art works in Turkey points at a field where there are multi-readings based on narration and criticism beyond using the concept of tradition in a stylist approach by taking a fancy to appearance.

Keywords: Turkish art of painting, tradition, modernism, westernization, postmodernism,

GİRİŞ

Gelenek, TDK'nın [1] sözlüğünde, "Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon" anlamına gelmektedir. Geleneği üreten toplumların, zamanla bu "kültür kalıntılarına" eklemeler ve çıkarmalar yaptıkları söylenebilir. Dolayısıyla geleneğin kendi içinde toplumlar tarafından belirlenen bir değişimi olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada Türkiye'de resim sanatının alt yapısını batı sanatından alan şekliyle, yer buluşu üzerinde durmak, günümüze gelindiğinde, gelenek olgusunun nasıl, referans gösterilerek sorunsallaştırıldığını anlamak açısından önemlidir. Çünkü postmodern düşüncenin etkisiyle artık Türkiye'de geleneksel olana referans vererek yapılan bir eleştiri söz konusudur. Burada "geleneksel olan" sözüyle modern Türk resim sanatı kastedilmektedir.

Türkiye'de altyapısını batıdan alan, resim geleneğinin nasıl oluşmaya başladığını kısaca hatırlamak gerekirse; Bilindiği gibi resim sanatının Türkiye'de "batı geleneğiyle" yer buluşu, tarihsel anlamda Osmanlı batılılaşma hareketleri ile başlar. Türkiye'de, batı etkileri lale devrine ait minyatürlerde görülmeye başlansa da, tam anlamıyla batı geleneğinde yer aldığı şekliyle resim ilk olarak 1793'te Mühendishane-i Berri Hümayun'da, resim dersleriyle başlamıştır ki, asker ressamların kökeni de bu okula dayanır. Türk Primitifleri olarak Fransızların adlandırdığı, asker ressamlar, padişaha ait yapıların fotoğraflarından şekillenen peyzajları figüre yer vermeden resmetmişlerdir.

19.yüzyılın başlarından itibaren subaylar ve askeri öğrenciler saray tarafından eğitim almak üzere batıya gönderilmiştir. Bu asker ressamlar Türk resminin klasikleri arasında yer alırlar. Meseleye daha geniş bir açıdan bakıldığında, asker ressamların Tanzimat devlet yönetiminin siyasal programında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu ressamlar dönemin çağdaşlaşma bilincinin, kültür ve sanat alanındaki temsilleri olarak görülebilir. Bu ithal sanat anlayışının Türk entelektüeli için yeni bir kültür ortamı oluşturulmasının temeli, 1883'te Osman Hamdi Bey tarafından kurulan Sanayi-i Nefise'nin ardından açılan sergilerin (İstanbul salon sergileri) çoğalmasından kaynaklanır. İkinci meşrutiyetin ilanını takip eden yılda Osmanlı Ressamlar cemiyeti, kurulmuş ve ilk defa 1911-1914 yıları arasında plastik sanatlardan bahseden bir dergi yayınlanmıştır. Tarihsel açıdan bakıldığında kuramsal alana ait gecikmeli bir yayın olduğu söylenebilir. Devlet eliyle oluşturulmaya çalışılan sanat anlayışının yeni önderleri, Avrupa'daki eğitimlerine birinci dünya savaşının çıkması sebebiyle son veren ressamlar (Çallı Kuşağı), dönemin kübist ve konstrüktivist akımlarını benimsemiş ve soyut resme yönelmişlerdir. Sanay-i Nefise ve İnas Sanay-i Nefise okullarında görev alan bu ressamlarla beraber Türk resminde uluslaşma çabaları simgeleşmeye başlar. Bu dönemde figüratif resimler yapılmakta, İstanbul yerine Anadolu temaları resimlere temel oluşturmaktadır.

Cumhuriyetin ilanından sonra sanatçılar, çağdaşlaşma yolunda ulusal kimliğin yaratılması

1 Türk Dil Kurumu.

ve bu yeni insan tipinin oluşturulmasında yeni bir misyonla karşı karşıya bırakılmışlardır. Hükümetin programındaki sanatçının görevi de diğer aydınlar gibi bu yeni vatandaş tipini yaratmaktır. Eğitim, öncelik olarak belirlenmiştir ve bu eğitim "milli" bir eğitimdir. 1930'larda devletin belirlediği resmi sanat politikasıyla beraber ideolojik söylemlere dayalı sanat üretimleri desteklenmiştir. Cumhuriyetin onuncu yılında devletin kültür politikalarının yaygınlaşması amacıyla kurulan halk evleri tarafından düzenlenen yurt gezileri ve sergilerinin amacı halk ve aydın kesim arasında ki yakınlaşmayı sağlamaktır. Bu dönemde resmi ideolojinin dışında sanat üretimleri yok sayılıyor, yaratılmak istenen modern Türkiye söyleminin dışına çıkılamıyordu. Bu söylemin dışına çıkan Müstakiller ve D grubu ressamları da kendilerini içinde bulundukları açmazdan kurtaramamışlardır. Şöyle ki Müstakillerin Ankara'da açılan ilk sergileri Paris manzaralarından oluştuğu için eleştirilmiş ve mevcut politikaya uygun resimlerle 4.Müstakiller sergisini açtıklarında büyük ilgiyle karşılanmışlardır. D grubu ressamları ise 1950'lere kadar varlıklarını sürdürürken 1934'de Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Turgut Zaim'in de aralarına katılmasıyla, empresyonizmi reddederek kübist ve konsrüktivist akımdan esinlenmiş, yerel motifleri, Anadolu'nun geometrik kilim motiflerini resimlerinde kullanmaya başlamışlardır. Kısaca özetlemek gerekirse Cumhuriyetle beraber devam eden, moderniteyi, batılılaşma olarak algılayan ve devlet politikalarıyla kültür inşa etme çabaları amacının, aksine kimliğini arayan, geleneğin sorun olarak algılandığı bir döneme işaret eder. Ulusal sanat yaratma sürecinde batı modernitesini taklit yoluna giden sanatçılar yerellik ideasıyla "köycülük" denilen yeni bir kavramın ortaya çıkmasını sağlamışlardır.

1950'li yıllar savaş sonrası Türkiye'de politika, ekonomi, dış ilişkiler ve dolayısıyla kültür ve sanat ortamı köklü değişikliklere uğramıştır; Başlatılan demokratik ve ekonomik liberalleşme çok partili döneme geçilmesiyle yeni bir partinin iktidara gelmesini sağlamıştır. Bu dönemle birlikte "… kırsal kesim üzerinde etkin denetimi olan merkezi devlet anlayışının, Halkevleri ve Halkodaları ile sürdürdüğü kültürel kalkınma modeli yerine, ekonomik kalkınma önemsenir olmuş… "tur (Yasa Yaman, 1998,s.95). Dolayısıyla 1923-1945 yılları arasında devletin kültür ortamını planlı şekilde yönlendirdiği, yeniden yapılanma sürecini, sanatsız düşünemediği dönem sona ermiştir. Yeni hükümetle beraber modernleşme hareketleri tarımda başlamış, kültür sanat, programda yer almamıştır. Demokrat Partinin modernleşmeyi tarımda başlatmasının, kültür ve sanat ortamına yansımalarını bir önceki dönemle karşılaştırıldığında; Zeynep Yasa Yaman (1998), "Bir başka mekândan, kentli olmanın bakış düzleminden odaklanarak gören/gözleyen entelektüel tutumun karşısına, kırsal kesimden, genel söyleyişle, halkın içinden gelerek kendi ortamını kaleme alan yazarlar çıkmıştır." (s.97) şeklinde ifade etmiş ve bu durumun plastik sanatlar alanını da etkilediğini belirtmiştir.

Kısaca 1950'ler de Türkiye'de plastik sanatlar alanında üç eğilim söz konusudur; İlki "Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sürdürdüğü akademik kübizm ki, bu yıllarda kendini doğu-batı birleşimiyle tariflemiştir,.." (Yasa Yaman, 1998, s.100). İkinci olarak "köylülüğün kent ortamında kabul görmesi ile sonuçlanan köylü gerçekçiliği ya da köylülük romantizmi" (Yasa Yaman, 1998, s.100) üçüncü olarak da akademi eğitimine karşı bir tepki olarak genç kuşağın başı çektiği soyut sanat anlayışıdır. Soyut sanatın bu dönemde politika dışı tutulması sebebiyle sanatçılara ciddi bir özgürlük alanı oluşturduğu söylenebilir. Soyut sanat, 1950 ve 1960'lı yıllarda Türkiye'de akademinin kübist yaklaşımlarına karşı çıkan, bireysel yaklaşımların, çoğulcu bir sanat ortamının oluşmaya başladığı bir süreç ile devam etmiştir. Sanatçıların geleneği bir sorun olarak görmekten çıkıp, gelenekle farklı bir hesaplaşma sürecine girdikleri söylenebilir. Fakat, her ne kadar bu dönem de,"...Türk sanatçıları ithal ettikleri sanatsal kalıpları Türk hat, nakış, vb. soyut süsleme motifleri ve elemanları ile karşılaştırarak kendi varlıklarını ve kimliklerini çözümlemeye çalışmışlardır." şeklinde ifade bulsa

da modernitenin, batılılaşma olarak algılandığı bu ortamda, yaratılan yeni kimliğe adapte olma sürecinin geçmişine yabancı, uzak oluşu da beraberinde getirdiği söylenebilir. Çoğu zaman içselleştirilmemiş, yabancı bir bakışla eklemlenen yerel motiflerin kuşkusuz "biçimci" bir yaklaşımın ürünü olduğu söylenebilir. Fakat, "Batı'da 1950'li ve 1960'lı yıllarda ve yaygın olarak 1980'lerde sürekli ilerleme fikrine odaklanmış ve sanatın kendi sorunları, kendi kendisi ile ilgili olmasını öngören Kantçı modernist söylemin yerini, geçmişle bağlarını koparmamış, şimdiyi ön plana alan ve çoğulculuğa vurgu yapan postmodernizme bıraktığı görülür." (Duben, 2008,s.13). Dolayısıyla Batı'da 1950'li yıllar ve 1960'larda "Klasik anlatıya, formalist sanat anlayışı, Fuluxus, Heppening, Kavramsal Sanat gibi hareketlerin/ oluşumların başı çektiği..." (Duben, 2008,s.20) görülür. Fakat "bu duruma paralel olarak 80'lerde Türkiye'de çağdaş sanatta paradoksal bir özgürleşmeden söz edilebilir." (Duben, 2008,s.20). Dolayısıyla Türkiye'de modern resim sanatında geleneğin sorun olarak algılandığı dönemden günümüze değişen paradigmaların sonucu olarak, Türkiye'de sanatçıların anlatısallığı önceledeği, bağlamın geleneksel olana referans vererek sorunsallaştırıldığı, kuramsal olarak gelenek eleştirisinin ön plana çıktığı yapıtların Türk resim sanatı geleneği bakımından sosyolojik verilerle okumasını yapmak mümkün.

Geleneksel Olana Referans Vererek Sorunsallaştirmak

Özlem Şimşek'in yapıtları, modern Türk resim sanatında yer alan kadın portrelerinin alıntılanmasına dayanır. Batılılaşma sonrası dönemlere atıfta bulunan bu resimlerin yeniden üretilerek dolaşıma girmesi kuşkusuz hem feminist anlamda, kadın kimliğinin tanımlanmasını sorunsallaştırırken, bir yandan da Türk resim sanatının oluşturduğu bir geleneği açık eder. Sanatçının 2011 yılına ait "Epik Ayartma-Modern Türk Resmi Olarak Selfportre" başlığında ürettiği yapıtları, Modern Türk sanat tarihinde, Osman Hamdi Bey, Abdülmecid Efendi, Halil Paşa gibi Osmanlı modernlerinden, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Mihri Müşfik, Hale Asaf gibi erken Cumhuriyet dönemi ressamlarından, Fahrelnissa Zeid, Mahmut Cüda, Nuri İyem, Leyla Gamsız'a uzanan geniş bir yelpazede yer alan ressamların yapıtlarına referans verir. Şimşek, bu sanatçıların kadın portrelerinden yola çıkarak yer değiştirme ile kendisini resmin verilerine dayanan bir kompozisyonda fotoğraflar. Şimşek, yapıtlarındaki bağlamını, *"Modern Türk sanat tarihinin başyapıtlarına göndermeler yapan fotoğraf ve video işlerinden oluşan bu seride kendimi model olarak kullanarak resimlerde gördüğümüz kadınların rol, mimik ve jestlerini performe ediyorum. Bu rolleri sahiplenirken fotografik imaj ve videonun gücünü kullanarak verili rolleri ifşa etmek niyetindeyim."* Özlem Şimşek (http://ozlemsimsek.com/?project=epic-seduction) şeklinde açıklar. Özellikle kadın portreleri üzerinde durarak seçkisini oluşturan Şimşek, batılılaşma süreciyle beraber, yaratılmaya çalışılan "modern kadın" kimliği üzerinden iktidar mekanizmalarını eleştiriyor. Türk resim sanatının klasikleri üzerinden, sosyolojik verilere dayalı yeni okumaları işaret eden Şimşek, "Ressamın sanat anlayışı, toplumsal görüşü, kadını görüşü var resimlerde. Onun yansıra o kadının kimliği de kendini gösteriyor poz verirken. Hepsi karşılıklı bir etkileşim içinde oluşuyor." Özlem Şimşek (http://ozlemsimsek.com/?project=epic-seduction) şeklinde ifade etmiştir. Türkiye'de geleneğin sarsılarak yeni yön buluşunun temsili sayılabilecek bu resimleri, yapıtlarında yeniden üreterek izleyiciyi yeniden karşılaştırıyor/ hatırlatıyor.

Teknik olarak fotoğraf ve video kullanan sanatçı, "Çoğu modern Türk sanatçısı fotoğraftan çalışıyordu. O poz verme anının görünümünden (yani fotoğraftan) başka bir mecraya, resme dönüşüyordu. Benim serimde ise resimden tekrar fotoğrafa dönüşüyor, dolayısıyla etrafında dönüp durduğumuz ama ne kadar ulaşmaya çalışırsak o kadar uzaklaştığımız orijinal anlardan bahsedebiliriz." Özlem Şimşek (http://ozlemsimsek.com/?project=epic-seduction) şeklinde ifade ettiği teknik süreci adeta, metafor olarak zamanı tersine çevirerek, resimler üzerine

yeniden düşünmeye zorlayan bir kıskaca alıyor bakışı. Fotoğraf olarak izleyicinin karşısında duran bu üretimler, imge olarak bir bilinene/ tanıdık olana bakma durumu yaratıyor.

Ahu Antmen (2013), *"...Şimşek yaşadığımız toplumda kadınların kimlik oluşum süreçlerine vurgu yapmakla kalmaz, toplumun görünüşe odaklı modernlik algısına işaret etmiş olur."* (s.48) şeklinde yorumladığı Özlem Şimşek'in yapıtları üzerinden sosyolojik bir çıkarımın izleğinde, bu "görünüşe odaklı modernlik algısı"nın Türk modern resim sanatına da yansıdığı söylenebilir. Şimşek'in yapıtları, batılılaşma ile oluşturulmuş bir resim geleneğine işaret eder. Postmodern yaklaşımıyla video görüntüsünde, "Özlem Şimşek, resimdeki kadını salt bir görünüş olmaktan çıkarır, bir deneyim yaşayan gerçek bir kadına dönüştürür."(Antmen, 2013, s.50) Dolayısıyla imajın temsil halini, yaratılan gerçeklik zemininde kendinden eder. Bu yeni gerçeklikte görüntüyü temsilinden bağımsız dolaşıma sokar.

SONUÇ

"Batı'nın gelişimi önceden teorisi yapılan ve bilinçli bir biçimde saptanan bir "toplum modeli "ne göre olmamıştır. Değişik düzeyde ve nitelikte bir sürü unsurun, yüzyıllar boyunca, kendiliğinden ve çelişkiler içinde gelişiminin bir ürünü olmuştur." (Timur, 1998, s.85). Türkiye üzerinden bakıldığında modernleşme, batılılaşma ile eş görüldüğünden durum apriori bir hal almıştır. Dolayısıyla, "görünüşe odaklı algı"nın şekillenmesi, içselleştirilememiş, bu deneyimden uzak taklit yöntemine dayalı modernite anlayışının ürünüdür. Sanat ve kültür ortamını da bu yapıdan ayrı düşünmek olanaksızdır. Özlem Şimşek'in yapıtlarında farklı bir geleneğe işaret edilmektedir; Bu gelenek iktidar mekanizmalarının neredeyse toplumun geçmişini yok sayacak bir noktada ilerlediği anda çıkan çatışmalardan, kaynaklı yeni bir toplum ve buna bağlı olarak yeni bir gelenek evirilişini gösterir. Şimdi burada, bu noktada geleneksel olana referans veren yapıtlarıyla Şimşek, postmodern yaklaşımıyla resim sanatı içerisinde açıkça görülen dönüşüm sancılarına işaret etmesi bakımından ele alındığında, Türkiye'de resim sanatına ait bir gelenek söz konusudur ve hatta bu gelenek günümüzde sorunsallaştırılarak eleştirilmektedir. Kuşkusuz bu durum geleneği oluşturan, "kültür kalıntıları"nın sanat yoluyla ayıklanmasını sağlar.

KAYNAKÇA

Antmen, Ahu. (2013).Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet İstanbul: Sel Yayıncılık

Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008). Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları

Timur, Taner.(1998). Osmanlı Çalışmaları, Ankara: İmge Kitapevi

Yasa Yaman, Zeynep. (1998). 1950'li yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu.

Toplum Bilim Dergisi, s.94-134

Şimşek, Ö.(2011). Epic Seduction – 2011. http://ozlemsimsek.com/?project=epic-seduction

ÖLÜMÜN DEĞİŞEN SEMBOLLERİ: GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE VANİTAS

Arş.Gör. Pınar Atlı

Ölüm; kimine göre hayatın son bulması, kimine göre başka bir hayatın başlangıç noktası, bir çeşit boyut değiştirme hali olabilir. Ve fakat ölümden sonra bir hayatın varlığına inanma hali ve inanmama hali ölümün anlamını da keskin bir biçimde değiştirir. Kültürel birikim ve yaşanılan çağın sosyal özellikleri de ölümün anlamlandırılması ve sanatsal bir biçim olarak dışa vurulmasında da ciddi farklılıklar oluşmasına neden olur.

Ölüm üzerine birçok inanç ve birçok kültür farklı söylemlerde bulunmuştur. Ölümün tanımı ve algılanışı birçok farklı şekillerde sürekli yeniden üretilmiştir. Hayatın anlamını arayış isteği ölümü anlamlandırma çabasını da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla ölüm imgesi kaçınılmaz olarak sanat içinde sayısız tasvirde kendine yer bulur. Cennet-cehennem, mahşer tasvirleriyle başlayan ölümün görselleştirilmesi, sonraki dönemlerde anlam olarak 'dünyevi zevklere' aldanan insanoğluna ölümü hatırlatma işleviyle 'Vanitas' resimlerinde karşımıza çıkar. Kelime anlamı olarak Latincede "vanitas" kelimesi genel anlamıyla dünyevi hayatın anlamsızlığını ve tüm dünyevi mal düşkünlüğünün geçiciliğine karşılık gelir. Yaşamın, doğum-ölüm/başlangıç-bitiş denklemleri arasında geçen süreç oluşundan dolayı ölüm, Vanitas resimlerinde zamanın sınırlılığını ifade eden kum saati, geçiciliği simgeleyen sabun köpüğü ve en çok da ölüm için herkesin eşit oluşunu ifade eden kemik ve kuru kafa görselleriyle simgelenmiştir. 20.yy da ölüm artık tek bir anlamda değil sanatçının yorumuna açık bir imge olarak karşımıza çıkar.

Postmodernizmin parçaladığı ve parçaları bambaşka biçimlerde birbirine ekleyerek değiştirdiği, kısacası yapı bozuma uğrattığı günümüzde; ölüm imgesi, ölüm kavramı, ölümü düşünüş biçiminin de değiştiği görülür. Yapılan bu çalışmada özellikle günümüz postmodern vanitas örnekleri incelenecek ve ölümün değişen yüzü olarak nasıl ifade bulduğu sorgulanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Vanitas, Ölüm, Postmodernizm

THE CHANGING SYMBOLS OF DEATH: VANITAS FROM PAST TO FUTURE

Death; for some people it is end of life, for others it is the beginning of another life or it is maybe a kind of changing form. The meaning of the death is strictly depends on believing or not believing in the life after death.

Cultural accumulation and social qualities of current era is effected by the meaning of the death. Similarly, its impacts can be expressed in various form of art. There have been various believes and cultural statements on the concept of death. Consequently several definition and perception of the death have been generated. There have been several definition and perception generated. The desire for pursuit of meaning of life is also related to give meaning to death. For this reason, numerously the image of the death has been shown in art. Hell-Heaven has been drawn with images of Armageddon. Respectively, "Vanites" emerged to show how profane delights are fake. In Latin "Vanites" generally means how the profane life is fake, meaningless and temporary. Since life is an equation and process between birth-death/beginning-end, Vanitas drawings shows the limitation of time as sandglass, bubble as a symbol of the temporality of the life, and mostly as skulls and bones as a symbol of equality of death for everyone. In twenty century the death can be seen not only as a single meaning but also it is open to interpretation of the artist.

As postmodern break the pieces in to the parts and join them completely in a different way, just like puzzle parts, nowadays the image of death, concept of death and the viewpoint to death have been changed. This study investigates how the changing face of death has been expressed especially by focusing on the nowadays post modern examples of Vanites.

Key Words: Vanitas, Death, Post Modernism

Ölüm; kimine göre hayatın son bulması, kimine göre başka bir hayatın başlangıç noktası, bir çeşit boyut değiştirme hali olabilir. Ve fakat ölümden sonra bir hayatın varlığına inanma hali ve inanmama hali ölümün anlamını da keskin bir biçimde değiştirir. Kültürel birikim ve yaşanılan çağın sosyal özellikleri de ölümün anlamlandırılması ve sanatsal bir biçim olarak dışa vurulmasında da ciddi farklılıklar oluşmasına neden olur.

Pieter Claesz, Vanitas, 1630

Ölüm üzerine birçok inanç ve birçok kültür farklı söylemlerde bulunmuştur. Ölümün tanımı ve algılanışı birçok farklı şekillerde sürekli yeniden üretilmiştir. *(Söz konusu ölüm tanımları Kaan H. Ökten tarafından yazılan "Ölüm- Nereden Nereye…"* başlıklı yazıda kapsamlı olarak işlenmiştir. Aşağıda yer alan tanımlar ve anlatımlar söz konusu makaleden faydalanılarak yazılmıştır) Ölüm, kutsal kitaplarda farklı tanımlara ve anlamlara sahiptir. Semai olmayan inançları sırasıyla şöyle açıklayabiliriz:

Zerdüştlerin kutsal kitabı Avesta'da "bu iki ruhlar bir araya geldiklerinde yaşam ve yaşam-değil yaratılmış. Hakikatsizliğin yoldaşları ve kötü insanlar en kötü akıl huzursuzluğunu yaşayacaklar, fakat hakikatin yoldaşları ve iyi insanlar en iyi akıl huzuruna kavuşacaklardır. Bu halleri ilelebet sürecektir" der. Hinduizm'in kast sistemi anlayışına uygun olarak kutsal kitapları Upanişadlar'da ölüm şöyle açıklanır "Ve fakat kim ki bedenle yoğrulmuş/ Bu uçurumda Atman'ı keşfedip onda uyanırsa,/ O her şeye kadir olan olur, kainatın yaratıcısı olur, / Dünya onun olur, çünkü artık kendisi dünyadır". Ökten makalesinde (s.12) bu dizeleri şöyle açıklar "kurtuluşa ermemiş olan kişinin ruhu için yeniden bedenlenmenin bir geçiş kapısı, kurtuluşa ermiş bir ruh için ise mutlak bir'in içinde hemhal oluşun imkanıdır".

Semai inançlardaki anlamları ise şu şekilde özetlenebilir:

İsrailoğullarının kutsal kitabı Tanakh'ta ölüm, tanrıya karşı çıkışın bir cezası olarak insan hayatında yer almaktadır. Kitapta "Artık yaşam ağacına uzanıp meyve almasına, yiyip ölümsüz olmasına izin verilmemeli" denir. İncil'de ölümle ilgili, Tanakh'ta olduğu gibi Adem ve Havva'nın yasak meyveyi yiyerek işledikleri büyük günahın bir cezası olarak yer almakta olduğu fakat İsa peygamberin kendini feda edişiyle ortadan kalkmış olduğu söylenir. İncil'de "Ölüm bir insan aracılığıyla geldiğine göre, ölümden diriliş de bir insan aracılığıyla gelir. Herkes nasıl Adem'de ölüyorsa, her kes Mesih'te yaşama kavuşacak…. Hepimiz ölmeyeceğiz; son borazan çalınınca hepimiz bir anda hepimiz bir anda, göz açıp kapayana dek değiştirileceğiz" denir. Diğer yandan Kuran-ı Kerim'de yaşam bir sınav ölüm ise bu sınavın sonu olarak anlatılmaktadır. Ölümün kaçınılmaz olduğu, insanların dünyadaki görünür ve görünmez işlerinden sorumlu tutulacağı ve Allah'ın rahmet ve hikmetine şahit olunması imkanı sağladığı bildirilmektedir. "Sizi topraktan yarattık, (ölümünüzle) sizi oraya döndüreceğiz ve sizi bir kere daha oradan çıkaracağız" (Ta-Ha 55). "Her nefis ölümü tadacaktır. Sizi bir imtihan olarak hayır ile de şer ile de deniyoruz. Ancak bize döndürüleceksiniz" (Enbiya 35) " O, hanginizin daha güzel amel yapacağını sınamak için ölümü ve hayatı yaratandır" (Mülk 2).

Filozoflar da ölüm konusunda çeşitli düşünceler ortaya koymuşlardır.. İlk filozoflardan Parmenides "Nasıl yok olabilir var olan öyleyse? Nasıl doğabilir? Doğduysa var değildir, ileride doğacaksa da öyle. Böylece doğmuş sönmüştür ve ölüm yok olmuştur" der. Platon "Doğal ölüm işte bu bedendeki sıcaklığın boğulmasıdır" der. Seneca ise "Sanıyoruz ölüm önümüzdedir; oysa

ölümün büyük bir kısmı şimdiden geçip gitmiştir. Hayatımızın geride kalan kısmını ölüm geçirmiştir eline" der. Ortaçağ düşünürlerinden Martin Luther "Her birimiz ölüme çağırılmışız ve hiç kimse başkasının yerine ölmeyecek" demiştir ve bu söylem yankılarını on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl felsefesinde bulmuştur. Rene Descartes, ölümü fiziksel boyutuyla ele almış ve onu organizmanın çöküşü olarak değerlendirmiştir. Spinoza ise "Hür bir insan hiçbir şeyi ölümden daha az düşünmez ve onun bilgeliği ölüm hakkında değil, hayat hakkında derin bir düşüncedir" der. Montaigne "Ömrümüzün her günkü işi, ölüm evini kurmaktır. Hayatın içinde iken ölümün de içindesiniz; çünkü hayattan çıkınca ölümden de çıkmış oluyorsunuz" der. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde Feuerbach "Ölümsüz bir yaşam, bizatihi kendi için var olan, kendi yazgısını, kendi amaç ve kıymetini kendinde bulan bir yaşamdır. Ölümsüz bir yaşam, içeriği dopdolu olan bir yaşamdır" der. Schopenhauer "Zihin, ikincil bir fenomen olup beyinden kaynaklanmaktadır; bu sebeple onunla birlikte başlamakta ve sona ermektedir. Oysa irade, zamanın da ait olduğu bütün tezahürlerin çekirdeği veya formudur, onun yegane koşuludur ve dolayısıyla hürdür ve bu nedenle de yok edilemezdir. Öyleyse ölümle birlikte bilinç kaybolmaktaysa da bilinci ortaya çıkartan ve devamını sağlayan şey yok olmamaktadır: Yaşam sona erse de onda kendini tezahür eden yaşamın ilkesi yok olmamaktadır". Nietzsche "Ölümünüz, insana ve yeryüzüne bir hareket olmamalı dostlarım: ben bunu istiyorum ruhunuzun balından. Ölümünüzde tininizin ve erdeminizin korları parlamalı hala, tıpkı yeryüzünü saran akşam kızıllığı gibi: aksi takdirde sizinkisi, yanlış bir ölümdür". Heidegger'in söylemi ise şöyledir: "Eksistensiyal olarak tasarlanan sahih ölüme yönelik varlığın karakterizasyonunu şu şekilde özetlememiz mümkündür artık: Öndeleme Dasein'a, herkes-benliğindeki kaybolmuşlunu açığa çıkartarak onu, ilgilenici itina-göstermekliğe birincil olarak dayanmaksızın kendi olma imkanıyla karşı karşıya getirir ki bu; tutkulu, herkesin vehimlerinden sıyrılmış, fiili, kendinden emin ve kendini havfeden ölüme yönelik hürriyet demektir". Varlık felsefesinin büyük düşünürü Sartre "Nitekim ölüm hiçbir biçimde ve en azından kendi için olduğu ölçüde, benim varlığımın ontolojik yapısı değildir; kendi varlığı içinde ölümlü olan başkasıdır. Kendi için varlıkta ölüme hiçbir yer yoktur; ölümü ne bekleyebilir, ne gerçekleştirebilir, ne de ona doğru atılımda bulunabilir; ölüm hiçbir biçimde sonluluğunun temeli olmadığı gibi, daha genelde ne kökensel özgürlüğün projesi olarak içeriden temellendirilebilir, ne de kendi-için tarafından bir nitelik olarak dışarıdan kabul edilebilir. O halde nedir ölüm? Olgusallığın ve başkası için varlığın belli bir veçhesinden, yani veriden başka bir şey değildir. Doğmuş olmamız saçmadır ölecek olmamız saçmadır; öte yandan, bu saçmalık, varlığımın devamlı yabancılaşması olarak ortaya çıkar -artık benim imkanım değil de başkasınınki olan imkan". Maurice Blanchot ölümü "varlığı tepeden tırnağa sarsan bir delilik" olarak tanımlar.

Hayatın anlamını arayış isteği ölümü anlamlandırma çabasını da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla ölüm imgesi kaçınılmaz olarak sanat içinde sayısız tasvirde kendine yer bulur. Cennet-cehennem, mahşer tasvirleriyle başlayan ölümün görselleştirilmesi, sonraki dönemlerde anlam olarak 'dünyevi zevklere' aldanan insanoğluna ölümü hatırlatma işleviyle 'Vanitas' resimlerinde karşımıza çıkar. Yaşamın, doğum-ölüm/başlangıç-bitiş denklemleri arasında geçen süreç oluşundan dolayı ölüm, Vanitas resimlerinde zamanın sınırlılığını ifade eden kum saati, geçiciliği simgeleyen sabun köpüğü ve en çok da ölüm için herkesin eşit oluşunu ifade eden kemik ve kuru kafa görselleriyle simgelenmiştir.

From the Dance of Death by Hans Holbein (1491)

The Mirror of Death, (detail) Sicily (1547)

Avrupalı ressam ve heykeltıraşlar, ortaçağın sonlarından itibaren birkaç yüzyıl boyunca, bedenin ölümü ile ruhun ölümsüzlüğünü yan yana getirmeyi hedefleyen sayısız imge ve mezar modeli yapmıştır. Sanatçılar genellikle bedenin iskelete dönüşmesi süreci üzerinde yoğunlaşmış ve bedenin çürümesini yaratıcı ve büyük bir dikkatle işlemişlerdir. Ölüm hem korkunç hem de iğrenç kılınmaktadır. 17.yy'la gelindiğinde ölüme duyulan ilgi azalmamıştır fakat artık Avrupa hümanizminin getirdiği sekülerleşme nedeniyle dünyaya ve yaşanan zamana yönelik konular daha popüler hale gelmiştir. Hayatın kısalığına, ölümün aniliğine boyun eğilmiş fakat buna karşı bir avuntu geliştirilmiştir. Yaşamanın ve dünyevi hazların en azından varlıklı insanlar için güçlü ve artan hazları bulunmaktadır. Görsel bir konu başlığı olarak ölüm soyutlanmış ve rasyonelleştirilerek natürmort başlığı altında daha simgesel bir şekilde işlenmeye başlanmıştır (Leppert, 2002, s.90-91).

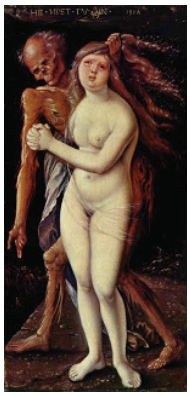
Ars.moriendi

Kelime anlamı olarak Latincede "vanitas" kelimesi genel anlamıyla dünyevi hayatın anlamsızlığını ve tüm dünyevi mal düşkünlüğünün geçiciliğine karşılık gelir. Vaizler genellikle bu terimin İncil'den alıntı olduğunu söyler. 'Vulgate' (İncil'in Latincedeki adı)de 'vanitas-vanitatum omnia vanitas' olarak bir ayet verilir. Kral James İncili tarafından ayet 'Vanity'nin batılı' olarak çevrilmiştir. Vanity burada (özellikle 14.yy'da) "boşuna" anlamında kullanılmıştır. Tamamen anlamsız! Yeni Uluslararası Sürüm İncil tarafından "her şey anlamsız" olarak çevrilmiştir. Vanitas temasının ilk örnekleri Ortaçağ'da yaygın olarak mezar sanatı denilen türde mezar taşı ve mezarlık heykellerinde görülmüştür. 15.yy'da "ölüm ve çürüme" kavramları artan bir saplantı olarak, son derece marazi bir hal alarak "Ars moriendi" (Ölüm Sanatı:1415-1450 yılları arasında popüler olan iyi ölme sanatı içerikli bir konsülde alınmış kararlardır) kavramıyla özdeşik olarak görülmeye başlandı. Danse Macabre (Ölüm/Ölülerin Dansı) ve "Momento Mori" (Ölümü Hatırla) ile örtüşen bir motif halini aldı. Ölüm dansının bilinen ilk örneğini 1424'te Paris'te Les Innocents (Masumlar) Mezarlığı Kilisesinin avlu duvarlarında tüm kilise ve devlet ileri gelenlerini iskeletler ve çürüyen bedenler eşliğinde mezarlarına doğru dans ederek ilerlerken gösteren bir dizi resim oluşturur (Acar,2010,s.82). Ölüm imgesi Rönesans'tan sonra giderek daha dolaylı bir anlatım halini alarak natürmort şeklinde popüler olmuş ve böyle yerleşmiştir. Vanitas resimleri izleyiciye hayatın faniliğini, boş zevkler ve ölümün kesinliğini hatırlatmak amacıyla sergilenmeye başlandı. Ayrıca çekici nesneleri konu edinen resimler için ahlaki bir gerekçe sağladı (wikipedia,'vanitas').

David Bailly, Vanitas, 1650

Kafatası ortak vanitas nesnesi olarak bilinir. Fakat onun dışında duman, saat, kum saati yaşamın kısalığını; çürük meyveler çürümeyi; baloncuklar, müzik aletleri, meyve, çiçek ve kelebekler yaşam ve ölümün aniliğini ve hayatın kısalığını simgelerler. Soyulmuş limon ve diğer nesnelere eşlik eden deniz ürünleri, bakmak için cazip fakat tadı acıdır; tıpkı hayat gibi (wikipedia,'vanitas'). Diğer taraftan bu imgelerin yanında mücevherler, gümüş levhalar, altın sikkeler, cüzdanlar, senetler

vb. lüks mallar dünyevi hazinelerin boşluğunu, beyhudeliğini gösterir biçimde resmediliyordu. 'Vita volupyevi' olarak adlandırılan bu nesnelerin yanı sıra resmedilen müzik aletleri ve müzik kitapları, ruhun kurtuluşu için harcanması gereken zamanları boşa harcattıran etkinliklere örnek olarak resmediliyordu. Aynı şekilde kitaplar ve bilimsel aletler 'vita contemplativa'ya (tefekküre, dünyevi hayatı bir kenara bırakıp sadece düşünmeye odaklanmaya): silahlar ve iktidar nişanları ise 'vita practica'ya (dünyevi etkinliklere) gönderme yapmaktadır. Sonuç olarak ise fani şeylerin mahkûmiyetinin karşısında imgesel bir panzehir olarak ise ruhun ebediliğini gösteren; olgun buğday başakları (ekildiklerinde tekrar filizlenip can bulmaları, gömüldükten sonra öteki dünyada yeniden canlanmayı ima etmektedir) ve diğer vanitas nesnelerini barındırıyordu (Leppert, 2002, s.92).



Ölüm ve Genç Kız Der Tod und das Mädchen - Hans Baldung Grien

Ölüm elbette sanatta sadece vanitas resimlerinde görülmemiştir. Aynı dönemin sıklıkla işlenen diğer konusu da "son yargı"dır. Kilisenin ölüm konusundaki marazi yaklaşımını Thomas Kempis "Tanrı sevgisi günahtan uzak tutmasa bile, şükür ki cehennem korkusu sizi dizginleyecektir" diyerek yorumlamıştır. Rönesans hümanizmine gelindiğinde ise Martin Luther'in görüşleri Ortaçağ Kilisesinin görüşlerindeki cezalandırıcı Tanrı kavramını kaldırıp, ölüme de doğanın eşitlikçi gücüne hizmet eden bir imge özelliği kazandırmıştır. Zaman akışının vurgulanması, aynı zamanda kökleri Antik Yunan'a uzanan "ölüm ve genç kız" tasvirlerinin Rönesans'ta –özellikle Almanya'da- zirveye oturmasına yol açarken; "yaşamın üç çağı ve ölüm" temasında da olduğu gibi, genç ve güzel kadın imajı ölüme karşı kullanılarak, cinsellik ve ölüm arasında giderek erotik bir kimlik kazanacak olan karanlık bir bağ kurulur. Aynı dönemde tıp bilimi de, Rönesans'a kadar kilisenin tekelinde olan, insana ölüme giden yolda kılavuzluk etme misyonunu üstlenir. Rönesans'a gelindiğinde üniversitelerinde uygulanmaya başlamış olan diseksiyon (kadavra üzerinde araştırma) ile mahremiyetini kaybederek teşhire açılan ölü beden ve halka açık operasyonlar giderek ressamların gözde konular arasına girmiştir (Acar, 2010, s.86). Bu dönemde idam edilen suçluların cesetleri ölüm anından hemen sonra parçalanıyor ve bu işlem halka suça yönelmemeleri için caydırıcı olma amacından çok izleyicinin vahşi meraklarını gidermek için gerçekleştirilmektedir. Gerçekleşen bu anatomik teşhirler avam için giriş biletliydi ve kadavranın kadın cesedi olması durumunda biletler epey pahalı satılmaktadır (seyirciler erkekti) (Leppert,2002,s.166-171). Örneğin; Mondino de'Luzzi İtalya'nın Bolonya şehrinde 1312 yılında Anatomia Mundini (Mundino'nun Anatomi Kitabı) adlı eserini tamamladı; bu eser insan kadavrası üzerinde çalışma yapılırken yüksek sesle okunmak üzere yazılmıştı. Mondino'nun kadavra çalışmalarını kendisinin mi yaptığı, yoksa bu işi 'gösterici'ye mi yaptırdığı bilinmemektedir (Ronan, 2003, s.319).

kompozisyon, 1701-1716

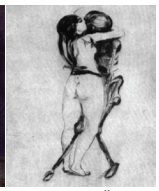
Fakat ünlü doktor Vesalius ise 1539'da, Pedua Ceza Mahkemesi hakiminin sayesinde, idam edilen suçluların cesetlerini temin etti. Hakim, infazları Vesalius'un çalışmalarına uygun olarak bazen

geciktirmekteydi. Dolayısıyla Vesalius çok sayıda kadavra üzerinde çalışma imkanı buldu (Ronan, 2003, s.320). Vesalius'un anatomi biliminde en ünlü isim olmasının önemli sebeplerinden biriside, ilki 1543'te ikincisi 1555'te basılan De Humani Corporis Fabrica kitabıdır. Kitabı özel ve önemli kılan ise içindeki ayrıntılı illüstrasyonlardır. Her biri tam sayfa olan bu resimler bedenin tamamını göstermektedir. Ve bu figürlerin her biri, tekil uzuvların gösterildiği illüstrasyonların tersine, anlatısal bir çerçeveye oturtulmuştur. Bu anlatımlar ya kişilerin ölümlerini açıklamakta ya da ölümle ilgili felsefi meselelere değinilmektedir. Bir bu kadar önemlisi de, bu illüstrasyonların bir kısmında yeni anatomi bilimi ile mahkumların idamı arasında bağ kurulmasıdır. Sanat burada, gizlenmesi gerekeni gizlemekten öteye geçerek; aynı zamanda izleyiciyi bakmaya zorlamakta ve hatta düşünmeye ve hayranlığa çağırmaktadır. 1700'lü yıllarda ise natürmort ressamı Rachel Ruysch'un babası Fredrik Ruysch'un 60 yıl süresince yaptığı koleksiyon ölümün tam anlamıyla seyirlik nesnelere dönüştürülmesine örnektir. Hayvan ve bitki numunelerinin yanı sıra iskeletler ve kesilmiş kol ve bacakların da yer aldığı düzenlemelerden oluşan koleksiyon halka açık bir müze gibi seyre sunulmaktadır. Ama burada sadece çeşitlilik ve zenginlik değil aynı zamanda güzellik ve şaşaa da bulunmaktadır. Bilim ve ölüm tam anlamıyla görsel birer dekorasyon unsuru haline getirilmiştir. Beden -bedenin parçaları- heykelcilik sanatına dönüştürülmüştür. Rusch sadece anatomik enformasyon sunmakla kalmıyor; aynı zamanda bilimi estetikle ve bir bu kadar önemlisi de, moral değerlerle harmanlamaya çalışmaktadır. Nitekim üç minik cenin iskeletini, içi doldurulmuş bir kuşla birlikte, kadavra parçaları kullanılarak tasarlanmış bir manzaraya yerleştirmiştir (Leppert, 2002, s.183-187).

Casper David Friedrich , The Abbey in the Oakwood (1809-10)

19.yy'a gelindiğinde ise sanatçı ve bilim adamının yolları ayrılmıştır. Bu dönemden itibaren ölüm kayıtlarının tutulmaya başlanmasına paralel olarak, bilim dünyası da patoloji çalışmalarına yönelmiştir. Neo-Klasisizm ölümü hayatın rahatsız edici gerçeklerinden uzak, destansı bir kimliğe büründürmüştür. Aynı yüzyıl içinde romantisist davranış ölümü Aydınlanma Felsefesi ve Neo-Klasisizm'e karşı, doğanın kaçınılmaz döngüsü olarak kabul eder. Dönem ressamlarından Casper David Friedrich'in eserlerinde mezarlıklar izleyeni büyüleyen, hayranlık uyandırıcı mekanlara dönüşür. Arnold Böcklin'in 'Ölüler Adası' resminde ise melankoli ve mitolojik sembolizmle yoğrulmuş bir rüya alemini yansıtmakta ve adeta ölüme adanmış bir yüceltmenin simgesidir. Ekspresyonizm'de ölüm Edvard Munch'un 'Ölümün Öpücüğü' resmindeki gibi teskin edici hatta beklenen, neredeyse özlenen bir kimliğe bürünür (Acar, 2010, s.87-88).

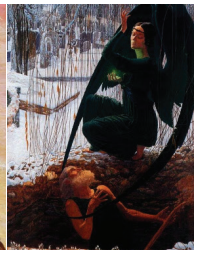
Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1886



Edward Munch, Ölümün Öpücüğü, 1894

20.yy da ölüm artık tek bir anlamda değil sanatçının yorumuna açık bir imge olarak karşımıza çıkar. Carlos Schwabe'nin 'Mezar Kazıcısının Ölümü' adlı resminde ölüm büyüleyici güzellikte bir kadındır. James Ensor'un resimlerinde ölüm adeta sevimli bir kimlikle karşımıza çıkar. Kavramsal Sanat'ın happening, enstalasyon gibi çalışmaları izleyiciyi görsel algılamadan çok zihinsel bir katılıma davet ederken, toplum hayatında her an karşılaşılan çirkinlik, yıkıcılık, isyan ve ölümü bütün çıplaklığı ile betimler. Fotoğraf sanatçısı Erwin Blumenfeld'in Dada-montajları bu konuda önemli birer örnektir (Acar, 2010, s.89-91).

James Ensor, Skeletons Fighting Over a Pickled Herring 1891



Carlos Schwabe'nin 'Mezar Kazıcısının Ölümü',1895

Ölü beden parçalarının kullanıldığı ve ölü bedenlerin doğrudan fotoğraflanarak, çarpıcı bir gerçeklik içinde sunulduğu çalışmalar da söz konusudur. Witkın'ın ve Serrano'nun çalışmaları ölümü tiksinti ve ürküntü duygularını birleştirdiği çarpıcı bir estetik içinde sunar. Çirkin, acı verici, pratik ve faydalı olanın da estetik yargılar içine dahil edildiği, haz duygusundan uzak bir estetik tanımı yapan Thomas Munro; böylelikle ölü bedenlerin yüzey ve derin anlamlarıyla bir bütün halindeki estetiğini açıklamada yardımcı olur. Yüzey anlamıyla ölü beden parçaları ya da ölü beden tasvirleri, izleyicisi için deneyimlenmemiş ve denenemeyecek olan bir hali yakından göstermesi, belki de izleyemeyeceği kadar uzun bir süre izlenmesini mümkün kılışıyla kişiyi merak duygusuyla karışık bir ürpertiye sokar. Çürümekte olan, kokuşmuş, kopmuş, kesilmiş beden parçaları ya da ifadeleri donmuş ceset yüzlerini yabanıl bir merakla seyreder izleyici. Derin anlamıyla ölüm, biten bir ömrün bir anda anlamını yitirip her şeyin hafızalarda bir anıdan ibaret kalışının, geçiciliğin, ölüm için herkesin eşit oluşunun, yaşamsal tüm zevklerin ve hırsların anlamını yitirdiğinin kanıtını taşır.

Joel Peter Witkin, Annaakhmatova, 2004

Andrea Serrano, Morg Serisinden,1992

Postmodernizmin parçaladığı ve parçaları bambaşka biçimlerde birbirine ekleyerek değiştirdiği, kısacası yapı bozuma uğrattığı günümüzde; ölüm imgesi, ölüm kavramı, ölümü düşünüş biçiminin de değiştiği görülür. Kimi sanatçılar ölümü tüketim nesneleri ve yaşam kavramı arasında bir özdeşlik kurarak, hayatın son buluşunu 'duygusunu yitirmiş' sıradan bir durum halinde sergiler.

Oskar Dawicki, Vanitas, 2005, Çağdaş Sanat Merkezi'nde sergi kurulumu (2005) (ambalajlı besinlerin bitmek üzere olan raf ömürleri önlerindeki dijital saatlerle gösteriliyor)

Dawicki'nin yerleştirmesinde raf ömrü tükenmekte olan ürünler çöpe gitmek (ölmek) için önlerindeki dijital saatin sıfırı göstermesini beklemektedir. Alegorik düşünülürse raf ömrü tükenen ürün kaldırılır yerine yenisi konur. Yani ölüm kimseye imtiyaz tanımaz, kimse özel değildir. Fakat burada ölümle birlikte sıradanlaştırılan şey hayattır. 'Değersizleşen bir hayatın sonlanması da önem arz etmeyecektir' alt metniyle okunduğunda durum çok daha acımasız bir hal alır (www.vvork.com).

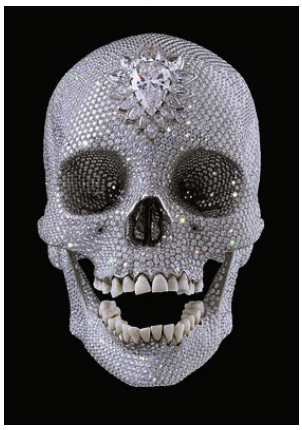
Anthony Clune, Vanitas, 2010

Anthony Clune'nın yukarıdaki fotoğrafı, postmodern hayatın bir özeti gibidir. Burada objeleri hayata dair birer simge haline getiren asıl nesne araya karışmış, tüm renkli objelerin yanında artık anlamı kesinleşmiş olan kuru kafadır. Bembeyaz alışıldık ifadesiyle her şeye sırtını dönmüş bizim görmediğimiz bir yere doğru bakmaktadır. Tüm oyunlar, sarhoşluklar, bilinenler, meraklar, hayaller ve zevkler arkasında kalmıştır. Fakat dikkat edilirse, nerdeyse masada ondan daha doğalı yoktur. Oyun konsolu, içki şişeleri gerçek dünyadan kaçışın işaretlerini vermektedir. Küçük oyuncaklar, prezervatifler, bilgisayar, kürede Amerika kıtasının bir temsili vs. nesnelerin arasında yapay olup olmadığı bilinmeyen birkaç yeşil yaprak fotoğrafı

tamamlamaktadır. Çürümekte olan meyveler ya da solmakta olan çiçekler yerlerini belki de doğada asla yok olmayacak plastik nesnelere bırakmıştır. Ölüm varlığın yok olmasından çok tükenişle, tüketimin tüketişiyle, geçmişe nazaran çok daha trajik bir 'son' olarak karşımıza çıkar. Sanatçı fotoğrafı sipariş üzerine kitap kapağı olarak tasarlamıştır fakat görülen şudur ki fotoğraf amacından çok daha fazlasına ulaşmıştır (www.tonkydesigns.com).

Bertozzi and Casoni, Electric Chair with Butterfllies, 2010

2010 tarihinde Londra'da gerçekleşen 'Vanitas: The Transience of Earthly Pleasures' sergisinde izleyiciye sunulan eserler arasında yer alan 'Electric Chair with Butterfllies' (Kelebekli elektrikli sandalye) ölümü iki kere görselleştirir. Ceza olan ölüm ve doğal ölüm. İkisi arasında açık bir fark vardır ki kişinin kendi ölümü Tanrı'ya ya da doğaya bağlı iken ceza olan ölüm beşeri yasalara (iktidarın ya da otoritenin mümkün kılmasına) bağlıdır. Bu yanıyla eser postmodern olmaktan çok yapıyı insana karşı yücelten (insan bedeni üzerine karar verebilen bir hukuk sistemi yapısı) nedeniyle modern izler taşıdığı söylenebilir. Burada üzerinde durulması gereken konu sistemin hükmettiği ölümün yaşam hakkıyla birlikte doğal ölme hakkını da kişinin elinden almasıdır. Beşeri yasaların sunduğu ölümü ceza yapan suçlar ortadan kalktığında ceza olan ölümde ortadan kalkar fakat Tanrı'nın verdiği ölüm (doğal ölüm) asla yok olmayacaktır. İyi bir insan olmak, Tanrı'ya ya da insanlığa karşı hiçbir suçu olmamak doğal ölüm için bir ayrıcalık gerekçesi olmaz. Bu eserde ölüm klasik vanitasların anlatımından öteye geçerek, 'yaşamın kısalığını hatırlatma' olarak değil daha çok 'doğal ölümün öldürülmesi' veya 'doğal ölme hakkı' üzerine bir tartışma olarak sunulmuştur.



Damien Hirst, Diamond skull / For the Love of God, 2007

Damien Hirst 'pırlantalarla kaplı kahkaha atan kuru kafa'yı yapış nedenini Afrika'da çıkarılan kanlı elmaslar olarak açıklar. New York Times dergisine verdiği bir röportajda düşüncelerini şöyle ifade eder; "Belki gülmenizi durdurabilirseniz, insanların uğruna ölmek zorunda olmadıkları bir şeyler yaratabilirsiniz" (www.nytimes.com) Burada var olan imgesel bütünlük içinde farklı kategorik parçalar taşımaktadır. Mutluluğa dair gülme (insana ait olan bir gülme), sınıfsal statüsünü belli eden kafasındaki koca bir elmas parçası vb... İnsani doğaya ait olan gülme reaksiyonu sınıfsal denkleme indirilince gülmeyi/mutluluğu mümkün kılan başka sınıfsal statülere ihtiyaç duyar hale gelmektedir. İktidara ait göstergeler (bir kralın tacı ya da zengin birinin gerdanlığı gibi) ancak sınıfsal rolleri gereği onu mümkün kılan başka statülere ihtiyaç duymaktadır. Burada da elması mümkün kılan ölümüne hayatlar, çok başka yerlerde gülmenin altındaki iktidarı mümkün kılan mutluluklara karşılık gelmektedir. Yani gülmeyi mümkün kılan ölümler/hayatlar aslında bir sınıf ayrışması açısından piyasa koşullarında nasıl işlediğini anlatmaktadır. Burada söz konusu olan ölüm 'ötekiler'in (belki de yoksulların) ölümüdür.

Ölmek, hayata dair bir sondur ama elmas işçiliği ölürken iktidarın başlangıcı olmaktadır. Bunu meşru kılan ise elitlerin hayata dair beklentileri olmaktadır. Piyasanın kuşatıcılığı ve iktidara dair tüketim nesnelerini üretmesi hatta başkalarının hayatlarına rağmen tüketimi teşvik etmesinin somut bir görseli gibi durmaktadır.

Charlotte Dumoncel d'Argence, The Lamb/Contenporary Vanitas

Fransız tasarımcı Charlotte Dumoncel d'Argence'ın tasarladığı bu lambaya 'Çağdaş Vanitas' ismini vererek, tasarımının amacını şöyle açıklıyor "Her gün endişe verici bilgiler tek bir sonuçta birleşiyormuş gibi görünüyor: dünyamız kaçınılmaz sona doğru ilerliyor. Çağdaş Vanitaslar toplumun kaderini hüzünlü bir şekilde sorguluyor. Dünyanın kırılganlığını taşıyan bu tasarım gibi, farkındalık yaratan bir bakış açısı taşıyorlar. Büyük bakır kablo gevşiyor ve hiçliğe doğru çatallaşıyor. Yanan ampulü ince bakır bir tel tutuyor; tüm nesnelerin çürüme işlemi zamanın içinde donuklaşıyor" (www.dezeen.com). Endistüriyel bir tasarımın taşıdığı anlam geleneksel vanitas objelerini içermese de oldukça dramatik bir ölüm duygusu taşımaktadır. Vanitasların genel kurgu yapısı tamamen bozulmuş olsa da yaşamın kırılganlığını, yapay (lambanın yapay bir aydınlatma aracı olması nedeniyle) canlılığını ölümün ansızlığıyla birleştirerek izleyicisini düşünmeye itiyor. Bu klasik dışı vanitas çalışmasının içinde var olan postmodern imge ölümü ve de insani sürece dair sonu çok başka bir noktaya taşımaktadır. Çünkü klasik vanitaslarda karşımıza çıkan bedenin ve de insanın sonuna dair objeler ve anlamların tamamıyla terk edildiği görülmektedir. İnsani olan ölüm de bu noktada hiç olmadığı kadar farklı bir bağlamın içine yerleştirilmiştir.

SONUÇ

Ölümün ortaçağda neredeyse bir fetiş unsuru gibi algılanışının ardından, inanç ekseninde ve kültürel anlamda değişen insan hayatı ve bilinci ölümü her çağda farklı biçimlerde anlamlandırmıştır. Bilinmez olanın, gizemli bir sonranın sırrını hala bünyesinde barındıran ölüm kavramı sanatı besleyen konular arasındadır. İmgesel ölü beden yorumlarından, sembollere dönüşür ve böylelikle içerik olarak ahlaki yükler edinir. Vanitas olarak sembol yüklü natürmortlara dönüşen ölüm konusu döneminin ahlaki, inanç ve kültürüne dair izler taşır. Dolayısıyla dayanak noktaları değiştikçe ölümün görünümü/sembolleri de değişir. Çalışma süresince yüzey ve derin anlamlarıyla ölümün sanatsal sembolik değişimi verilerek günümüz dünyasındaki algılanış biçimi çözümlenmeye çalışılmıştır. Ulaşılan sonuç şunu göstermektedir ki; günümüz sanatında ölüm, bireyden kitleye doğru bir eğilim göstermiş, tüketim toplumunun ölüm üzerinden bir eleştirisi haline geldiği ve ölümün bir tüketiş ve tüketiliş biçimi olarak yorumlandığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

Ökten, Kaan H. "Ölüm- Nereden Nereye…" , Ölüm Sanat Mekan Sempozyumu, 4-5 Kasım 2010,MSGSÜ, Dakam Yayınları

Acar, Gevher Gökçe, "Ölümün Estetiği: Batı Sanatında Ölümün Değişken Yüzü", Ölüm Sanat Mekan Sempozyumu, 4-5 Kasım 2010,MSGSÜ, Dakam Yayınları

Leppert, Richard, "Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi", Ayrıntı Yayınları, 2002: İSTANBUL

Ronan, Colin A. "Bilim Tarihi: Dünya Kültürlerinde Bilimin Tarihi ve Gelişmesi", TÜBİTAK Yayınları, 2003: ANKARA

http://en.wikipedia.org/wiki/Vanitas

http://en.wikipedia.org/wiki/Funerary_art

http://www.nytimes.com/2007/06/03/magazine/03Style-skull-t.html?_r=0

http://www.dezeen.com/2009/05/19/vanitas-lamp-by-charlotte-dumoncel-dargence/

http://www.tonkydesigns.com/portfolio/projects/nature-of-college/index.html

http://www.vvork.com/?p=13355

ÜÇ BOYUTLU OBJE KAPSAMINDA DESEN ÇİZİM YÖNTEMLERİNDE FORMLARIN ALGILANMASI VE UYGULAMA SÜRECİNE BİR ÖNERİ

Öğr.Gör. Ramazan Tilki

Özet

Desen derslerinin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri atölyelerinde önemli bir yere sahip olduğu, önemsendiği ve farklı yöntemlerle öğretildiği saptanmıştır.

Atölye derslerinde desenin ele alış biçimlerine verilen önemin nedeni, plastik sanatları oluşturan bölümlerin temelini oluşturuyor olmasıdır.

Desen eğitiminin çeşitli amaç ve ilkeler doğrultusunda nasıl gerçekleştirileceği, diğer bir deyişle nasıl öğretileceği sorusu, desen eğitiminde yöntem sorununu da ortaya koymaktadır. Bu sorun ve çözümü, alanın özelliği bakımından oldukça zordur. Bir tasarımın, bir nesnenin, bir konunun görsel elemanlarının betimlenmesi belirli disiplinlerin gerçekleştirilmesi, belirlenen yöntemlerin öğrenci üzerinde uygulaması ile elde edilebilir.

Görsel elemanların betimlenmesi, planlanan hedefe ulaşması için desen çizim aşamasında uygulanan yöntem ve teknikler belirleyici etken olmaktadır.

Üç boyutlu geometrik nesnelerin kullanımına yönelik yapılan desen çalışmalarında, yüzeylerin kullanımı, tespiti, desen ve resim alanlarının ve ya resim alanında yer alacak öğelerin, hem birbiri ile hem de desenin kendi alanı ile ilişkilerinin düzenlenmesi önemli aşamalarından biridir. Bu nedenle, desen çizim alanının amaca göre bölünmesi, kullanılan üç boyutlu objenin anatomik özelliklerini oluşturan yüzeylerin nerelere yerleştirileceğinin tasarlanması, planlanması bu yöntemle sağlanabilir.

Bu çalışma ile desen dersi için gerekli olan yeni bir bakış açısı önermek ve şuan da ilgili bölümlerde işlenen desen dersine alternatif sunmak amaçlanmıştır. Öğrenci ve öğretim elemanı açısından da derse yeni bir algı kazandırması bakımından çalışmanın önem kazandığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Desen dersi, form algısı, desen çizim yöntemleri.

Giriş

Yüksek Öğretim Kurumu'nun 2015–2016 yılında eğitim fakültelerine göndermiş olduğu, I. ve II. Yarıyıl verilen, kredisi (2.2.3) olan desen dersinin içeriğine göre; canlı model ya da nesnelerin gözlemine dayalı kompozisyon, oran-orantı, ışık-gölge, hareket, bütünlük, denge gibi öğe ve ilkeleri temel olarak görsel algının geliştirilmesini amaçlayan, çeşitli malzeme ve tekniklerle çizgisel çalışmalar yapıldığı bir derstir.

Desen eğitiminde planlanan hedeflere ulaşılmasında büyük ölçüde sınıflarda uygulanan yöntem, taktik ve metotlar belirleyici etkenlerdir.

Desen eğitiminin çeşitli amaç ve ilkeler doğrultusunda nasıl gerçekleştirileceği, diğer bir deyişle nasıl öğretileceği sorusu, desen eğitiminde yöntem sorununu da ortaya koymaktadır. Bu sorun ve çözümü, alanın özelliği bakımından oldukça zordur. Bir tasarımın, bir nesnenin, bir konunun görsel elemanlarının betimlenmesi belirli disiplinlerin gerçekleştirilmesi, belirlenen yöntemlerin öğrenci üzerinde uygulaması ile elde edilebilir.

Çalışmanın Amacı

Halen güzel sanatlar eğitimi resim-iş öğretmenliği programında eğitim gören öğrencilerin, desen dersi eğitiminde, formların algılanmasında ve uygulama sürecinde, nesnelerin (objelerin) anatomik özelliklerini saptayarak, uygulama aşamasında karşısına çıkabilecek problemlerin ortadan kaldırılması çözüme gidilmesi amaçlanmıştır.

Problem

İnsanlık tarihinin ilk dönemlerin de, mağaralarda yapılan çizimlerle birlikte günümüze kadar devam

eden ve gelişen desen, plastik sanatlar eğitiminde önemli bir yer tutmaktadır.

Plastik sanatlar eğitimi alan öğrencilerin, çalışmak, üretmek, beceri ve yeteneklerin gelişmesi, değişmesi ve yenilenmesi amacına temel sağlayan derslerin başında desen dersi gelmektedir.

Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği Programı öğrencilerinin, lisans derslerinde birinci yarıyıl ve ikinci yarıyıl da toplam sekiz saat zorunlu olarak aldıkları desen dersinin işlenmesi sürecinde; öğrencilerin kullandıkları atölye içerisinde, üç boyutlu olarak gördükleri-algıladıkları nesneleri iki boyutlu düzleme anatomik özelliklerini koruyarak aktarma da yetersizlikler gözlemlendiği bilinmektedir.

Üç boyutlu objelerin kavranabilmesi, algılanması bağlamın da, atölyeler de bulunan ve desen dersin de kullanılan üç boyutlu nesnelerin, nitelikli desen çizimine katkısı ne derecededir ve desen çizimine yardımcı olacak elemanlar neler olmalıdır?

Yöntem

Bu çalışma, Türkiye'de ki Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalında bulunan öğrencilerin, desen dersinde kullandıkları üç boyutlu nesnelerden oluşmaktadır. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencilerinin desen dersi eğitiminde kullandıkları objeler dikkate alınmıştır. Bu objelerin silindir, dikdörtgen, küp, tors, üçgen prizma, oval nesneler örneklemi oluşturan örneklerdir.

Bu araştırma da veri toplama aracı olarak, kaynak tarama, gözleme dayalı inceleme yöntemi kullanılmıştır. Var olan yerli ve yabancı kitaplar taranmış, süreli yayınlar incelenmiş, internette ki kaynaklar tespit edilip araştırma ile ilgili tezler incelenerek gerekli bilgilere ulaşılmıştır.

Desen dersinde ele alınan üç boyutlu nesnelerin ele alınış biçimleri,heykel dersinde model kullanımı ve çözümleme yöntemi ve süreci ile ilgili öğretim elemanlarından alınan görüşler, kaynaklardan elde edilen bulgular toplanarak bazı yöntemler belirlenmiştir.

Elde edilen yöntemlerin yorumlanması, sonuç ve öneriler bölümünün oluşmasına katkı sağlamıştır.

Bulgular ve Yorum

''Öğretmenler genellikle derslerinde birçok yöntem ve taktikler kullanırlar. Genellikle özel durumlarda konuya ilişkin en isabetli yöntem ve taktikleri seçmek gerekmektedir". (Artut, 2004, s. 119).

Desen eğitiminin kendine özgü özel öğretim yöntemleri bakımından düşünüldüğünde diğer alanlara göre uygulama açısından bazı farklılıklar göstermektedir. Desenin neyi, nasıl, hangi biçimde öğretileceği üzerinde durulmuştur. Bu sıralama ile diğer alanlarda benzerlik taşıdığı anlamını verebilir. Ancak desen sanatının öğretim aşaması daha kapsamlı olması gerekir.

Çünkü sorun sadece öğretmek değildir. Bu nedenle kullanılan yöntemler de farklı olabilmektedir. Günümüzün çağdaş sanat eğitimi ve öğretiminde öğrenciyi; yaratıcı düşünceye, analiz yapmaya, bir kavram elde etmeye, buluş (tarz) yapmaya ve bulduğunun değerlendirmeye götürmek yönündedir. Bu uğraşları sırasında öğrenciyi destekleyen bir takım bilgileri ona kazandıran çalışmaları kapsamaktadır. Örneğin göz eğitimi, doğa incelemesi, eser incelemesi gibi. Yöntemin ana ilkesi; kişinin kendi kendine bir "seziş", bir "görüş", bir "anlayış" ya da sanat alanından "bir kişilik" kazanmasını sağlamaktadır. Desenin öğretilebilir boyutundan yararlanırken; doğal evresindeki durumuna dış gerçekle yıkmamaya özen göstererek, ancak onun dışavurumlarında cesaretini arttırmaya çalışarak bir sonraki evreye ya da daha yüksek bir yorumlamaya doğru cesaretlendirmek gerekmektedir.

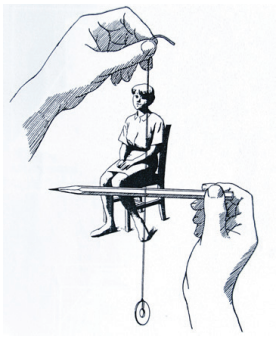
Burada kastedilen şey; dış gerçeğin çizime aktarımı aşamasında olacağı haz ve öğrencinin geliştireceği doğru çizim yöntemidir.

Desen dersinde yöntem kavramı ele alındığında öğrencilere yeni davranışları kazandırma işleminin

nasıl gerçekleşeceği konusunda karşımıza çıkar. Desen eğitiminde hedeflerin gerçekleşmesi için uygun bir yöntemin seçilmesiyle sağlanabilir. Bu nedenle desen dersi için tek bir yöntem değil, çok farklı yöntemlerin kullanılması söz konusu olmaktadır. Bu düşünceleri göz önünde bulundurarak, Desen dersinde kullanılan yöntemlerden biri olan üç boyutlu objelerin ve seçmeli sanat heykel dersinde kullanılan yöntem ve uygulamaların desen çizimindeki rolünü inceleyeceğiz.

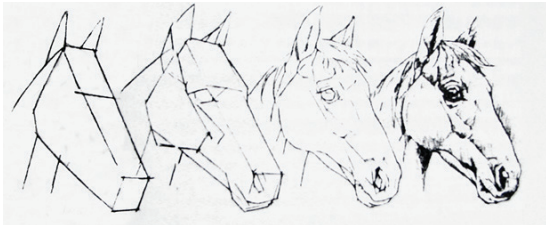
Figür çizimi sırasında gereken itibarı, orantıların saptanmasında, geometrik çatılı bir biçimlemeye gereksinme duyulmaktadır. Özellikle model karşısında yapılan desen çizimlerinde, optik görüntü nedeniyle değişen boyutların saptanması için, bir çeşit nirengi (başlangıç ve hareket) noktaları ve çizgiler geometrisine başvurulmalıdır. Değişik oranlı, ideal figür ve nesne desenleriyle oranların saptanması sırasında nirengi(başlangıç ve hareket) noktaları, geometrik biçimlerin (kare, dikdörtgen, üçgen, konik, silindir, vb.) desenin çözümlenmesinde önemli araçlar olacaklardır. (Resim–1)-(Resim–2)

Resim 1.



Resim 2.

Astin, David'in desen üzerine yapmış olduğu çalışmalar sonrasında varmış olduğu kanı; "Doğadaki tüm varlıkların kendine özgü geometrik biçimleri vardır." söylemlerimizi destekler niteliktedir. Ve bununla ilgili de birde örnek verilmiştir. (Resim 3)



Resim 3.

Bütün bu çalışmalar biçimin yakalanmasına yarayacak olan geometrinin (üç boyutlu formların) deseni çizen öğrenci için ne denli, kaçınılmaz bir işlem aracı olduğunu gösterecektir. Daha sonrasında, en basit bir mekân biçimlenmesi için, geometrik çizimli, simgesel, forumlara başvurulacaktır. Üç boyutlu mekân görüntüsü saptamaya yarayan bilimsel perspektif uygulaması içinde, aynı şekilde geometrik çizimli bir sisteme ihtiyaç duyulacaktır.

Yapıtların meydana getirilme aşamasında çok yönlü metotların yer aldığını bilinmektedir. Bunların arasında geometrik biçimlerin çözümlenmesiyle meydana getirilen desen yöntemi de bulunmaktadır. (Resim 4)

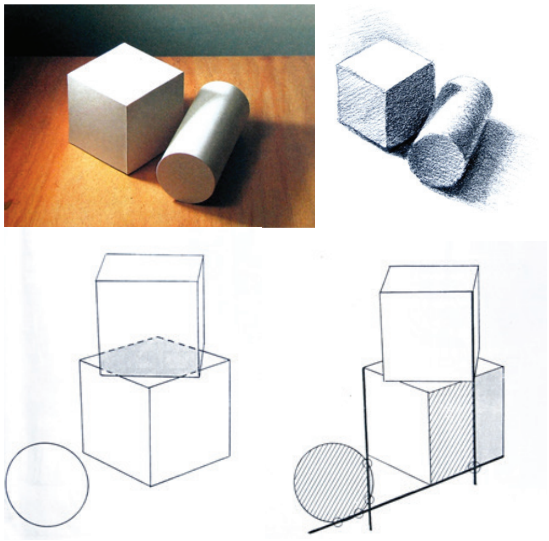
Resim 4.

Desen eğitimi aşamasında bir nesnenin biçiminin elips, üçgen, daire, küp gibi geometrik biçimlerle bağlantısı olduğunu bulmaya alıştırmak, yöneltmek gerekir.

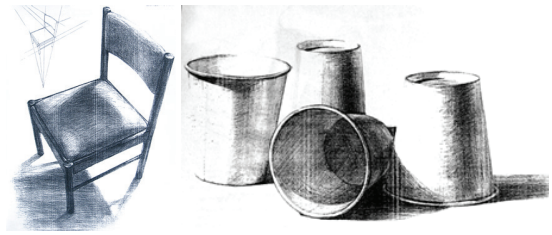
Bir insan başının, bir insan gövdesinin, kolların ya da diğer uzuvlarının hangi geometrik yapıya benzediğini bularak onun biçimini çizgilerle, yuvarlaklarla köşelerle göstermek yoluna gidilebilir.

Masalar, sandalyeler, stantlar, büyük kitaplar dikdörtgen prizma biçimini, formunu taşırlar. İç bükey çizgiler derin tabaklarda, bardaklarda, kâselerde dış bükey çizgiler bombeli eşyalarda daima karşımıza çıkarlar.

Tabaklar, şapkalar, şişeler, insan başı, yuvarlak kutular ve şişelerde daire ve silindirin temel görünümünü buluruz. (Resim 5)-(Resim 6)



Resim 5.



Resim 6.

Doğada, natürmort da, figür çizimlerinde ve diğer yerlerde bulunan temel figürleri tanıtabilmek için onların desenlerini kolay geometri kurallarıyla çizilmeli, onlar perspektife uygun bir biçimde iki boyutlu zemin üzerine aktarmak gerekir. Böylece göz bir nesnedeki temel biçimleri (form) parçaları ve ayrıntılarını (detay) görmeye alıştırılabilir.

Geometrik biçimlerin çözümlenmesi yöntemi ile, öğelerin çoğalması ile ortaya çıkan ilişki sorunlarında doğru bir yol izlenmesi, konunun daha sağlıklı bir biçimde ortaya konması sağlanabilir. *"Algılamanın başlangıcı üzerindeki çalışmalar görsel algılamanın birçok aşamalı süreçlerden meydana geldiğini belirlemiştir."* (Genç, 1990,s. 27).

"*Görme konuşmalardan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir."* (Berger, 1995,s. 7).

"İnsanlar binlerce uyarıcıdan, ancak bazılarına dikkat ederler. Diğer uyarıcılar, spanton olarak arka alan - geri plan oluştururlar." (Atalayer, 1994,s. 44).

Yani dikkat neyin algılanmasında veya neyin algılattırılmasında, önemli bir faktördür buna bakalım.

— **Dikkat;** görsel algımızın odak noktası ve sınır-mekân ayrımıdır.

— **Odak Noktası;** öncelikle ve özellikle bakmanın yoğunlaştığı şekilsel alandır.

—**Sınır Alan;** netleşen şekilsel alanla ilgili çevredir. Belirsiz olarak algılananlardır. (Atalayer, 1994,s. 44-45).

Öğrenciler iki uzunluk (yükseklik-genişlik) taşıyan resim kâğıdı üzerinde üç, uzunluklu (yükseklik-genişlik-derinlik)'i olan eşyaların çizimlerini göstermek için nesnelerin perspektif yapılarını görebilmelidir. nesnelerin perspektif yapılarını göstermek için eğitim fakültelerinde alınmakta olan seçmeli sanat heykel dersinin önemi ya da modelaj eğitiminin önemi de ortaya çıkmaktadır.

"Şekil uyarıcıları daima bir örgütlenme eğilimi taşıyarak "gruplaşırlar." Benzer, aralıksız, yakın aralıklara sahip biçimler, bir bütün olarak, küme olarak algılanırlar ve zeminden ayrılırlar." (Atalayer, 1994,s. 41).

Canlı model kullanılarak yapılan büst, rölyef, v.b. çalışması modeli oluşturan bütünün, anatomi yapısının geometrik basit yüzeylere dikkat edilirse birer eşkenar, üçgen, koni, dörtgen ya da dikdörtgen biçiminde geometrik yüzeylerdir.

Yüzeyler daima üç boyutlu nesnelerin tanımını yaparlar ve de çizgilerle sınırlandırılmışlardır. bu sınırlandırmada belirlilik ve anlaşılırlık köşeler ve köşelere yakın yerlerdedir. Sınırları tam olan, geometrik karakterleri bozulmamış, leke (ton) değeri düzenli olan biçimler kolay algılanırlar. (Atalayer, 1994,s. 47).

> *"Biçimler hem öz, hem geometri olarak farklılık gösterebilirler. Bu farklılıkların, kurallar çerçevesinde düzenlenmesi "belirlilik" sağlar."* (Atalayer, 1994,s. 47).

Böyle bir sistem ile anatomik yapıya uygun geometrik modelli bir desen yapısı oluşturulabilir. Vücut uzuvlarının üç boyutluluğu, geometrik hacim yaratmada olanak sağladığının göstergesidir.

> *"Düşünce ve anlama akıl yönünde neyse görebilme veya görsel farkına varabilme, hissedebilme yeteneği olarak aynıdır."* (Atalayer, 1994,s. 40).

> *"Algılama sürecinde, zekâ işlevlerinin de katıldığı, imgelerin nesnelleşmesi ve kişide üst seviyede örgütlenmesi şekli algılamanın özellikleri ile de ilgilidir."* (Atalayer, 1994,s. 40).

> *"Yaratıcı zekâ ile çalışan bir algılama sürecinde duyumsal imgelerin, simge-resim-kavram olarak anlamlı bir içerikle paketlenip, örgütlenmesi, şekil-zemin algısının da bilinmesini gerektirir."* (Atalayer, 1994,s. 40).

Genel olarak modelden büst çalışılmaya başlanıldığında, kil yığını üzerine nelerin alınacağına, yüzeyin nasıl düzenleneceğini, bütünü oluşturan elemanların nasıl kurgulanacağı kararlaştırılır. Sonrasında modelin bütününü oluşturan parçaların birbiriyle bağlantısı, geometrik biçimlerin meydana getirdiği yüzeyler yardımı ile gözlemlenir. Bütünü oluşturan parçaların; mesafe, boşluk, ön-arka, yatay-dikey vb. ilişkileri belirlenerek sonuca ulaşılır. (Resim 7)-(Resim 8)

Resim 7

Resim 8

Bu yöntemle, karmaşık bir yapıya sahip olan insan anatomisinin, desen çiziminde doğru bir biçimde sonuca ulaşılacaktır.

Sonuç

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz; biçimler, desende zıtlık, değişiklik, birlik ve benzeşmelerine göre kullanılmalıdır. Tüm bu kuralların bilinçli ve dengeli kullanımı sonucunda ortaya çıkan eser kendi içinde bir bütünlük sağlayacaktır.

Göz eğitildikten sonra bu türlü eşyaların biçimleri, geometrik formları içinde araştırmak suretiyle sadeleştirilerek kolaylıkla deseni çizebilir.

Desen öğretimi aşamasında da geometrik (üç boyutlu) nesnelerin kullanılmasının amacı çizimde derinliğin, büyüklüğün, biçimler arasındaki ilişkinin kâğıt ya da bir düzlem üzerinde, asıl temel görünüşlerine uygun olarak aktarmaktadır. Böylece bütünü oluşturan elemanların birbiriyle olan doğrudan ya da dolaylı ilişkilerini algılamada yol göstericiliği sağlanmış olur.

Desen dersi atölyelerinde kullanılan donanımlar, seçmeli sanat heykel dersinde öğretilen modelden çalışmalar(büst, rölyef, figür, v.b.), öğrencinin biçimler arasındaki yapı özelliklerini kavraması, biçimlerin birbirine olan kütlesel etkisini, üçüncü boyut içindeki değişimlerini ve birbirleri arasındaki hareketlerin gözlenmesini sağlayacaktır.

Desen dersine verilen önemin nedeni, desen dersinin plastik sanatların temel yapısını oluşturmasıdır.

Desen çizim aşamasında var olan üç boyutlu nesnelerin anatomik özelliklerine uygun aktarımı da desenin temelini oluşturur. Araştırmanın sonucunda Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nde, desen dersinin işlendiği atölyelerde, desen çizim yöntemlerinin temelini oluşturan üç boyutlu geometrik nesnelerin (küp, prizma, silindir, konik, tors v.b.), öğrenciye öncelikli olarak öğretilmesi gerektiği kanısına varılmıştır.

Heykel dersi atölyelerinde kullanılan üç boyutlu geometrik nesnelerin, öğrenciye teorik olarak anlatımı aşamasında, plastik sanatlarda sıkça kullanılan kavramlarla (çizgi, ton, değer, valör v.b.) öğretilmiş olur.

Desen dersin de anatomi konusu ele alınırken, üç boyutlu nesneler sadece bir çizim aracı değil, nesneler arasında ilişki kurma, fikir üretme, geliştirme ve anatomik yapıyı algılama aşamasında bir şeklin diğerine olan ilişkisini, görebilip, anlaşılması olduğu unutulmamalıdır.

Kaynakça

ARTUT, Kazım. 2004. Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri. Ankara: Anı Yayıncılık

ATALAYER, Faruk. 1994. Temel Sanat Ögeleri. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları

BERGER, John. 1995. Görme Biçimleri. İstanbul: Metis Yayınları

ENSTİCE, Wayne. Third Edition Drawing "Space, Form and Expression"

ARNOLD, Matthias. 1997. Toulouse-Lautrec. İstanbul: Taschen Yayınevi-ABC Kitabevi

BRİDGMAN, George B. Constructive Anatomy. New York: Dover Publications, İnc.

ENSTİCE, Wayne. Third Edition Drawing "Space, Form and Expression"

GENÇ, Adem. 1990. Görsel Algılama "Sanatta Yaratıcı Süreç". İzmir: Sergi Yayınevi

1998. Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi. Aralık, Sayı 52

SOKAKTA ÇALIŞAN ÇOCUKLARIN OYUN KAVRAMINA YÖNELİK DUYGULARININ RESİMLERİNE YANSIMASI

Prof.Dr. Serap Buyurgan
Arş. Gör. Ali Ertuğrul Küpeli
Dr. Öğrencisi Uğur Yıldız

ÖZET

Resim, çocuğun kendini ifadesinde en önemli araçlardan biridir. Çocuk yaptığı resimde isteklerini, mutluluğunu, korkularını ve kaygılarını ortaya koyar. Bu bakış açısından hareketle araştırmada, sokakta çalışmak zorunda olan çocukların hayatlarında oyun kavramının ne ifade ettiği yaptıkları resimler yolu ile ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Araştırma, tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Araştırmanın örneklemini Ankara ili, Kızılay semtinde sokakta, mendil, gül, midye vb. satan, otomobil camı silen on beş çocuk oluşturmaktadır. Çocuklara renkli resim teknikleri (pastel boya, kuru boya ve keçeli kalem) ile oyun konulu resim yaptırılmış ve bu resimler araştırmacılar tarafından geliştirilen resim değerlendirme ölçeği ile analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda sokakta çalışan çocukların tüm beklenti ve duygularının resimlerine yansıdıkları ve bir kısmının oyun kavramına ne kadar uzak oldukları ve şiddete yönelik duyguları normal olarak algıladıkları görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sokakta çalışan çocuklar, resim, oyun

THE REFLECTION OF THE EMOTIONS OF STREET CHILDREN WORKER'S ABOUT THEIR CONCEPTION OF GAME TO THEIR PAINTINGS

Summary

Painting is one of the most important tool for kids to self expression. Kids set forth desires, happinesses, horrors and anxieties on painting. From this point of view on the research, it has been tried to reveal that what does game notion means in the life of kids who need to work at street by painting done by the kids through open-ended interview form. Research is conducted in descriptive survey model. 15 samples are chosen around Ankara province, Kızılay district hawker kids who sell tissue, rose, mussel etc. Kids are requested to visualize game subject in colored painting tecnique which are crayon, dray paint, marker pen and these paintings analyzed via rating scale developed by experts researchers. Given answers for survey questions are listed and explicated as frequency and percent. In the research conclusion it has been seen that, hawker kids reflected their feelings, expectations, violents on their paintings and some of them are stranger to game notion.

Keywords: Street children worker, painting, game

GİRİŞ

Sanat eğitimi, genel eğitimin en önemli yapı taşlarından biridir. Sanatın öznel ve bireysel yaratım evresi olduğu düşünülürse sanat eğitimininde kendine has kural ve kaidelerinin olduğu söylenebilir (Artut, 2009). Buyurgan ve Buyurgan'a (2012: 11) göre, "Boyama, yırtma, yapıştırma, kile biçim verme gibi farklı sanatsal uygulamalar çocukların bedensel deşarj olmalarına ve ruhsal olarak da mutlu zaman geçirmelerine olanak tanıyan uygulamalardır. Yine çocuklar ve gençler yaptıkları çalışmalarda duygularını (sevinç, korku), isteklerini ve beklentilerini ortaya koyarlar". Görsel Sanatlar eğitimi ayrıca çocuğun el göz koordinasyonunu sağlayabilmesi, bazı motor becerilerini geliştirmesi açısından da önemli görülmektedir.

San'a göre (San, 1977, s. 57) çocuk resimleri, doğal bir ortam içersinde, istendik davranışlarının eşliğinde kendiliğinden gelişir. Çocuk resimlerinin çözümlenmesi ve yorumlanması aşamasında görsel sanatlar eğitimi daha çok göstergebilimsel çözümlenme, cinsiyet farklıkları, renk, biçim, konu çözümlemeleri ve figür kullanımı gibi alanlarda yoğunlaşmıştır (Baysal, 2010).

Çocukların erken yaşlarda çalışma hayatında yer almaları, gitgide daha fazla çocuğun çeşitli alan

ve iş kollarında çalışması Türkiye'de önemli bir toplumsal sorun olarak dikkati çekmektedir. Yine çocukların içinde bulundukları çevrelere göre farklı şekillerde ya da boyutlarda karşılaştıkları olaylar ile ilgili duyguları, tutumları, hayattan istek ve beklentileri farklılaşmaktadır. Ekonomik, sosyal ve kültürel nedenlerden dolayı güç yaşam koşullarında yaşayan çocukların resimsel imgeleri bulundukları sosyal çevreyle bağlantılı olarak şekillenmektedir. Günümüzde modern yaşamın getirileri olan; kırsal alanlardan kentlere göç ve bunun sonucu çarpık kentleşmenin getirdiği negatif koşullar, kontrol edilemeyen nüfus artışı ile kentlerde gelir dağılımındaki eşitsizliğin yaratmış olduğu bazı olumsuzluklar bulunmaktadır (Karakaya, 2011). Ayrıca aile dışı dinamiklere yenik düşen, sokağın ve arkadaş çevresinin ortamına yönelen, eğitim ortamından ayrılan, marjinal işlerde çalışan, suça yöneltilen, kanunla çatışan genel olarak risk grubu olarak adlandırılan genç ve çocuklar bulunmaktadır. Sosyal bilimler açısından risk; insan-doğa ilişkileri ile insan-insan ilişkilerine dayalı çelişkilerden kaynaklanmaktadır. Belirli bir üretim tarzına göre; toplumsal ve ekonomik oluşum içindeki toplumun yapısına ve değişme sürecine bağlı olarak ortaya çıkan çelişkiler, o toplumdaki risklerin kaynağı olarak görülmektedir. Bu çelişkilere maruz kalan çocuklarda risk altındaki çocuk bireyler olarak adlandırılmaktadır (Kanıcıoğlu, 2009).

Çalışan Çocuk

"Çalışan çocuk", "genç işçi" kavramları farklı sosyal yaplara sahip toplumlarda farklı anlamlar taşımaktadır. Bu kavram ve tanmlar bir ülkeden diğerine, gelişmiş bir ülkeden gelişmekte olan bir ülkeye, ülke içinde kırsal alandan kentsel alana farklılıklar göstermektedir.

Umumi Hıfzısıhha Kanunu'na göre 12 yaşndan küçükler çalıştırlamamaktadır. İş Kanunu çalışma yaşını 15 olarak belirlemiş, hafif işlerde bu yaşın 13'e çekilebileceğini hükme bağlamıştır. Türkiye'nin de imzaladığı, Birleşmiş Milletler'in Çocuk Haklarına Dair Sözleşmesi'nin 1. maddesine göre, 18 yaşına kadar her insan çocuktur. Medeni hukuktaki rüşt yaşı dikkate alndığında, 18 yaşını doldurmamış olan herkes "küçük" olarak adlandırılmaktadır (Cengiz, 2012, s. 205).

Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO , 2006), 15-24 yaş grubundaki kimseleri genç işçi kabul etmekte, 146 sayılı tavsiye kararıyla da taban yaşının yukarıya çekilmesini benimsemektedir. ILO'nun çocuk işçi tanımında benimsediği yaş sınırı ise 15'tir. ILO, Türkiye'nin de onayladığı , 138 sayılı İstihdama Kabulde Asgari Yaş Sözleşmesi ile çalışma yaş sınırını 15 olarak kabul etmiştir. Buna göre, 15 yaşın altnda, hayatını kazanmak, aile bütçesine katkıda bulunmak amacıyla çalışma hayatına atılan çocuklara "çalışan çocuk" ya da "çocuk işçi" denilmektedir.

"Çocuk işgücü, "sokakta yaşayan, sokakta çalış(tırıl)an ya da okul dışı zamanlarda mevsimlik olarak tarım sektörü, küçük sanayi sektörü ya da marjinal sektörlerde çalış(tırıl)an çocuklardır" (Gürçay ve Kumaş, 2002: 38). Çocuklar; politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel nedenlerle çalışmak zorunda bırakılırlar. Çocukların ortaya koydukları emek; sermaye tarafından ucuz iş gücü olarak kullanılmaktadır. Çocukların çalışmasının temel nedenlerinin ülkeler arasında büyük oranda birbirine paralel olduğu söylenebilmektedir. Çocuk işçiliğinin temel nedenlerinin yoksulluk, göç, geleneksel bakış açısı, eğitim olanaklarının yetersizliği, işsizlik, çocukların ucuz işgücü olarak görülmesi ve işverenlerin çocuk işgücüne talebi, mevzuatın yetersizliği ve etkin uygulanmamasıdır (Aydın, 2006). Çocuk Hakları Bildirgesi'ne göre, çocukların bedensel, akıl sağlığı ve ahlaki gelişimlerini olumsuz etkileyen işlerden ve sömürüden korunması gerekmektedir (SHÇEK, 1999).

Çocuklar 7-9 yaşları arasında yaşadıkları çevreyi gerçekçi şekilde algılayıp, resimlerinde gerçekçi nesne ve renk kullanmaya çalışırlar. Nesne ve objelerin renkleri aslına uygun şekilde resmedildikten sonra çevrelerinde beğenilme kaygısı taşırlar (Buyurgan & Buyurgan, 2007). Beğenme kaygısı ile birlikte 10-11 yaşından itibaren toplumun bir üyesi olduğu bilincine varıp, yaptıkları resimlerde ayrıntılı ve gerçekçi yaklaşımlar göstermektedir. 12-14 yaş aralığı ise

artık çevreye dair algıların, oranların, boyutların detaylandırılma başlandığı bir dönemdir. Nesneleri gerçek oranlarıyla çizme, ufuk çizgisinin dikkate alınmasıyla birlikte oranlardaki küçültme eğilimi fark edilir. 11 yaşını takiben perspektif algısı gelişir ve dünya olaylarını, çevresinde olup biteni, somut ve soyut düşünceleri kavramlaştırarak öğrenerek tüm bu bilgileri kendi yorumuyla dışarıya yansıtabilir (Kırışoğlu, 2002).

"Çocukken oyun oynamanın uyumsal bir etkinlik olduğu sonucuna varmak mantıklıdır. Genç canlı, oyun yoluyla hiyerşideki yerini öğrenir. Ayrıca gerektiğinde kendi ağırlığını koyabilmesi için saldırganlığını kullanmayı geri çekilme ya da boyun eğmenin ne zaman daha isabetli olacağını da öğrenir. Çocukların oyun oynaması da aynı şekilde uyumsaldır. Aslında, çocuklarda duygusal türden bir bozukluğun ilk belirtilerinden biri, yaşıtlarıyla kaynaşmaması ve oyun oynamamasıdır" (Storr, 1992, s. 166).

Oyun çocukların hayatında önemli bir yere sahiptir. Çocuklar oyun içerisinde bedensel ya da duygusal olarak deşarj olur, özellikle grup oyunları ile paylaşmayı öğrenir, sosyalleşir; arkadaş ilişkileri gelişir. Resim yapmak da çocukların dünyasında önemli bir yere sahiptir. Çocuklar sevinçlerini, korkularını, isteklerini ve özlemlerini, kısacası tüm duygularını çizgilerine ve renklerine yansıtır. Bu bakış açısından hareketle araştırmada sokakta çalışan çocukların oyun kavramına yönelik duyguları onların yaptıkları oyun konulu resimleri ile ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Yapılan resimler çocuklara oyun konusunda sorulan açık uçlu dört soruya verdikleri cevaplar ile desteklenerek yorumlanmıştır.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Araştırma tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Anket yolu ile ön bilgiler elde edilerek, konu ile ilgili uygulama çalışmaları yaptırılmış ve sonrasında projektif bir yöntem olan resim yorumla tekniği ile değerlendirilmiştir.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Ankara ili Kızılay merkezde sokakta çalışan 7-14 yaş grubundaki 14'ü erkek, 1'i kız toplam 15 çocuk oluşturmuştur. Seçilen çocuklar hali hazırda eğitimine devam eden daha önce görsel sanatlar dersini almış çocuklardır. 7-14 yaş grubu, duygusal ve fiziksel olarak değişime uğranıldığı, yaşadığı çevrenin bilincine varıp, gelişen ve değişen olaylara tepkisiz kalınmadığı yaşlardır. Bu dönemdeki çocukların sağlıklı gelişmeleri ve kimlik kazanımlarının oluşması için yaşanılan çevre ve ortamın önemi de büyüktür.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada kullanılan veriler, gözlem, oyun konusunda hazırlanan dört açık uçlu sorudan oluşan anket ve çocuklara yaptırılan "oyun" konulu resimlerinden elde edilmiştir.

Verilerin Analizi

Çocukların yaptığı resimler Buyurgan tarafından geliştirilen "Resim Değerlendirme Ölçeği" kullanılarak araştırmacılar tarafından değerlendirilmiştir. Resimler, ölçekte yer alan temalar çercevesinde değerlendirildikten sonra sonuçlar frekans(f) ve yüzde(%) olarak nicel verilerle ifade edilmiştir.

Gözlemlerde tutulan notlar (öğrencilerin davranışları, mimikleri, heyecanları, sordukları sorular, tedirginlikleri) araştırmanın "bulgular ve yorumlar" bölümünde kullanılmış ve yorumlanmıştır.

"Resim Değerlendirme Ölçeği"nde yer alan maddeler şöyledir:

1-Konuya Uygunluk

2-Renk Kullanımı

3-Resmedilen Sahneler (Bilişsel, Davranışsal ve Duygusal Tepkiler)

4-En Çok Kullandıkları Figür ve Nesneler

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, sokakta çalışan çocuklara uygulanan ankete verdikleri cevaplar ve çocukların "Oyun" konulu, pasatel boya, kuruboya ve keçeli kalemle, yaptıkları resimlerin, Buyurgan tarafından geliştirilen "Resim Değerlendirme Ölçeği" doğrultusunda araştırmacılar tarafından ortaya koyulması ve yorumlanması yer almaktadır.

Anketlerden Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Çocuklara resim yaptırılmadan önce oyun konusunda dört adet açık uçlu sorunun yer aldığı bir anket uygulanmıştır. Ankette çocuklara, en sevdikleri oyunların neler olduğu (sokakta oynanan oyunlar, bilgisayar oyunları, vb..), bu oyunları sevme nedenleri, her gün oyun oynayıp oyanmadıkları ve eğer her gün oyun oynuyorlarsa günlük oyun oynama süreleri sorulmuştur. Yapılan bu anket, sokakta çalışan çocukların oyun konusuna bakış açılarının yaptıkları resimlerin yorumlanmasında ve değerlendirilmesinde önemli veriler sunmuştur.

Tablo 1, Araştırmaya katılan çocukların "En Sevdiği Oyun Türlerini" gösterir dağılım:

Oyunlar	***f***	***%***
Savaş Oyunları (Bilgisayar Oyunu)	9	21,95
Saklambaç	7	17,073
Araba Oyunları(Bilgisayar Oyunu)	7	17,073
Futbol	6	14,63
Yakalamaca, Kovalamaca	3	7,31
Ortada Sıçan	2	4,87
Voleybol	2	4,87
Basketbol	1	2,43
Misket	1	2,43
İp Atlama	1	2,43
Topaç	1	2,43
Yakartop	1	2,43
Toplam	41	100

Tablo 1 incelendiğinde, çoçukların en çok % 21,9 oranla savaş oyunları, ikinci oyun türünün ise % 17,07 oranla saklanbaç ve Araba Oyunlarını (Bilgisaya Oyunu) sevdikleri görülmektedir. Tablodan en çok oynanan oyunlara bakıldığında şiddet içerikli oyunların daha çok tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Alparslan ve Karaoğlan (2012) çalışmasında, sokakta çalışan çocukların genel olarak alkol, sigara gibi kötü alışkanlıkları edinmediklerini söylemektedir. Ancak yine de aile kontrolünün olmadığı dış ortamlarda bulunan bu çocukların babalarının alışkanlıklarını da dikkate alacak olursak kötü alışkanlıklara karşı korunmasız durumda ve risk altında olduğu görülmektedir.

Tablo 2, Araştırmaya katılan çocukların "Oyun/Oyunları Sevme Nedenlerini" gösterir dağılım:

Sevme Nedenleri	f	%
Eğlenceli/zevkli olduğu için	8	53,33
İlerdeki hedefim olduğu için	2	13,33
Şiddet içerdiği için	2	13,33
Arkadaşlarımla vakit geçirdiğim için	2	13,33
Yöresel olduğu için	1	6,66
Toplam	15	100

Tablo 2 incelendiğinde, sokakta çalışan çocukların yarısının oyunları eğlenceli ve zevkli olduğu için sevdikleri görülmektedir. % 13.33'ü oyunları şiddet içerikli olduğu için sevmektedir. Çocukların yaşları dikkate alındığında şiddet içerikli oyunların özellikle duygusal yönden onları olumsuz etkileyeceği ortadadır.

Tablo 3, Araştırmaya katılan çocukların "Hergün Oyun Oyanayıp Oynamadıkları" gösterir dağılım:

Hergün Oyun Oyanayıp Oynamadıkları	f	%
Hayır	9	60
Evet	6	40
Toplam	15	100

Tablo 3 incelendiğinde, çoçukların hergün % 60'nın oyun oynayamadığı, %40 'nın oyun oynadığı görülmektedir. Bu sonuç sokakta çalışan çocukların çalışmak mecburiyetinde oldukları için çoğunluğunun her gün oyun oynayamadığının bir göstergesidir.

Tablo 4, Araştırmaya katılan çocukların " Oyun Oynama Süreleri" gösterir dağılım:

Oyun Oynama Süreleri	f	%
30'-60' arası	8	53,33
60'-120' arası	5	33,33
120' ve üzeri	2	13,33
Toplam	15	100

Tablo 4 incelendiğinde, çoçukların günlük oyun oynama sürelerinin % 53,33 oranla yarım-bir

saat arası ve %33,33 oranla ise 1-2 saat olduğu görülmektedir. Tablodan çocukların günlük oyun oynama sürelerinin çok kısıtlı olduğu, yaşlarına göre bu sürelerin son derece yetersiz olduğu düşünülmektedir.

Şişman'ın (2006) çalışmasında çocukların çoğunluğu okul dışı tüm vakitlerini sokakta çalışarak geçirmektedirler. Sokakta çalışan çocukların okula devam sorunu oluşturmasa da eğitimlerinin önüne geçebilmektedir. Çünkü sokakta çalışan çocuklar, diğer çocukların boş zamanlarında katıldıkları oyun, televizyon izleme, spor yapma, müzik dinleme, sinema, tiyatro gibi farklı kurs ve etkinliklerden de mahrum kalmaktadırlar.

Resimlerden Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Tablo 5, Sokakta çalışan çocukların yaptıkları resimlerin "Konuya uygunluğunu" gösterir dağılım:

Konuya Uygunluk	f	%
Uygun	15	100
Uygun Değil	0	0
Toplam	15	100

Tablo 5 incelendiğinde, çoçukların yapmış oldukları resimlerin % 100'ünün tamamının oyun konusunda olduğu görülmektedir.

Tablo 6, Sokakta çalışan çocukların yaptıkları resimlerdeki "En Çok Kullandıkları Renkleri " gösterir dağılım:

Renkler/Anlamı	f	%
Mavi/ Huzur	12	17,64
Siyah/Karamsarlık	10	14,70
Yeşil/Sakinlik	10	14,70
Kırmızı/Şiddet	10	14,70
Sarı/Hüzün	10	14,70
Kahverengi/Olgunluk	7	10,29
Pembe/Mutluluk	4	5,88
Turuncu/Sevinç	3	4,41
Mor/İçedönüklük	2	2,94
Toplam	68	100

Tablo 6 incelendiğinde, çoçukların yapmış oldukları resimlerde % 17,64 oranında mavi rengi kullandıkları, %14,70 oranında siyah, yeşil, kırmızı ve sarı rengi kulladıkları, %10,29 oranında kahverengi rengi kullandıkları görülmektedir. Renklerin insanların duygularını ve psikolojilerini yansıttıkları bilinmektedir ve bazı durumlarda tercih ettikleri renkler dikkate alınarak bireyin duyguları hakkında bir takım değerlendirmeler yapılabilmektedir. Mavi rengin huzuru, siyahın karamsarlığı, yeşilin sakinliği, kırmızının şiddeti, sarının hüzünü, kahverenginin olgunluğu yansıtığı düşünülmektedir (Buyurgan & Buyurgan, 2007). Araştırmada huzuru yansıttığı düşünülen mavi rengin çoçuklar tarafından % 17,64 oranında kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra %14,70 oranında siyah, yeşil, kırmızı ve sarı renklerini de kulladıkları görülmektedir. Çocukların kullandıkları renklerden öncelikle huzuru ve barışı arzuladıkları anlaşılmaktadır. Tablodan çocukların sağlıklı bir şekilde büyümesi ve oynaması için gerekli ortamdan mahrum olduğunun ipuçları görülmektedir. Çoçukların çoğunluğunun kullanmış oldukları renkler, ya bulundukları ortamın karamsarlığını ve çıkmazını ya da güzel günlerin özlemini ve umudunu yansıtmaktadır.

Tablo 7, Sokakta çalışan çocukların yaptıkları "Resimlerdeki Sahneleri" gösterir dağılım:

Resmedilen Sahneler/Bilişsel Tepkiler	f	%
Birlik-Beraberlik	11	36,66
Yoksunluk	8	26,66
Mağdurluk	7	23,33
Ölüm	4	13,33
Hastalık	0	0
Evlilik/Düğün	0	0
Toplam	30	100
Resmedilen Sahneler/Duygusal Tepkiler	f	%
Çaresizlik	7	21,21
Mutluluk	7	21,21
Korku	5	15,15
Öfke	4	12,12
Şaşkınlık	4	12,12
Aşk/Sevgi	3	9,09
Üzüntü/Yalnızlık	3	9,09
Cinsellik	0	0
Toplam	33	100
Resmedilen Sahneler/Davranışsal Tepkiler	f	%
Güç	8	40
İtaat	5	25
Suç	3	15
Kavga/Dövüş	3	15
İşkence	1	5
Hırsızlık	0	0
Toplam	20	100

Tablo 7'de çocukların resimlerinde yer alan bilişsel, duygusal ve davranışsal tepkiler ortaya koyulmuştur. Sokakta çalışan çocuklara uygulanan anket yoluyla elde edilen cevaplara bakıldığında, cevapların çocuklar tarafından

yapılan resimlerde ortaya çıkan bilişsel, duygusal ve davranışsal tepkilerle hemen hemen örtüştüğü görülmektedir. Yapılan resimler incelendiğinde öğrencilerin bilişsel anlamda genellikle birlik-beraberlik, yoksunluk, mağdurluk, ölüm gibi kavramlardan etkilendikleri ve bu kavramları yansıtan sahneleri resmettikleri görülmüştür. Resimlerde bilişsel anlamda en çok "birlik-beraberlik (%36,66)" kavramına rastlanırken diğer taraftan "yoksunluk (%26,66)", "mağdurluk (%23,33)" ve "ölüm (%13,33)" gibi kavramları anlatan sahneler de yer almaktadır. Bilişsel anlamda resimlerin çoğunluğunda birlik-beraberlik kavramı yoksunluk, mağdurluk ve ölüm kavramları ile iç içe kullanılmıştır. Duygusal tepkiler incelendiğinde ise, çocukların genelde çaresizlik, mutluluk, korku, öfke, şaşkınlık, aşk/sevgi ve üzüntü/yalnızlık gibi kavramları anlatan sahnelerden etkilendikleri görülmektedir. Özellikle "çaresizlik (%21,21)", "mutluluk (%21,21)", "korku (%15,15)" ve "öfke (%12,12)" gibi sahneleri resmetmişlerdir. Buna bağlı olarak çocuklar genellikle kendilerini yalnızlık duygusu içerisinde tedirgin ve korku içerisinde resmederken, mutluluk özlemini de resimlerinde çokça yansıtmışlardır. Davranışsal tepkiler incelendiğinde ise, güç, itaat, suç ve kavga gibi kavramları daha çok resmettikleri görülmektedir. Bu durum şiddetin bir araç olarak görüldüğünü ve "güç (%40)" ve "itaat (%25)" ağırlıklı sahnelerin çocukların üzerinde daha fazla etkili olduğu sonucunu ortaya koymaktadır.

Alparslan ve Karaoğlan (2012) çalışmasında, sokakta çalışan çocukların ailelerinin çocuğa vaktinden önce yetişkin rolü vermesi, sosyal ilişkilerini engellemesi, sevgi ve ilgi gereksinimlerini karşılamaması, çocuğu tek başına bırakma davranışlarının duygusal istismar kapsamına girdiğini dile getirmektedir.

Tablo 8, Sokakta çalışan çocukların yaptıkları resimlerde "En Çok Kullandıkları Figür ve Nesneleri" gösterir dağılım:

En Çok Kullanılan Figür	**f**	**%**
Erkek Çocuğu	13	56,52
Kuş	4	17,39
Kız Çocuğu	3	13,04
Köpek	2	8,69
Sevgili	1	4,34
Toplam	23	100
En Çok Kullanılan Nesne	**f**	**%**
Bulut	7	11,29
Ağaç	7	11,29
Araba	6	9,67
Güneş	6	9,67
Yazı	5	8,06
Top	5	8,06
Çimen	5	8,06
Ev	4	6,45
Bayrak	3	4,83
Tv	2	3,22
Çiçek	2	3,22
Silah	2	3,22
Yıldız	2	3,22
Bisiklet	1	1,61
Kalp	1	1,61
Uçak	1	1,61
Çit	1	1,61
Köprü	1	1,61
Nehir	1	1,61
Toplam	62	100

Tablo 8 incelendiğinde, çocukların oyun konulu resimlerinde en çok kullandıkları figür ve nesnelerin neler olduğu görülmektedir. Özellikle resimlerde en çok "erkek çocuğu (%56,52)" figürü kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra resimlerde "bulut (%11,29)", "ağaç (%11,29)", "araba (%9,67)", "güneş (%9,67)", "yazı (%8,06)", "top (%8,06)", "çimen (%8,06)", "ev (%6,45)" ve "bayrak (%4,83)" gibi nesneler resmedilmiştir. Çalışmalarda erkek çocuğu figürü sıkça kullanılmış ve çocuklar resimlerde kendilerini yetişkin gibi resmetmişlerdir. Erken yaşta çalışmak zorunda kalan çocuklar kendilerini yaşından büyük ağır bir sorumluluk altında hissetmektedirler. Oyun konulu yapılan resimlerde daha çok doğadan betimlenen nesnelerin yanı sıra araba ve bayrak da yer almaktadır. Sokakta çalışmak zorunda kalan çocuklar doğadan nesneler aracılığı ile özgürlüğü, araba ve bayrak ile ise bir yere ait olma isteğini yansıtmaktadır. Karagöz ve Mamur (2015) çalışmalarında çocukların resimlerini çoğu zaman bir oyun olarak ya da bir

görevin parçası olarak yaptıklarını ifade etmişlerdir. Çocuklar, kendisini, aile yaşamlarını, toplumu ve yaşanılan çevreyi algılayış biçimlerini resimlerine yansıtmaktadırlar. Buna bağlı olarak çocuk resimleri kapsamında yapılan birçok araştırmada, çocukların kendileri, aileleri ve çevreleri ile ilişkilerinin niteliği hakkında bilgilere rastlanmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma sonucunda, sokakta çalışan çocukların yarısından fazlasının hergün oyun oynayamadıkları, oyun oynayabilenlerin de oyun oynama sürelerinin çok kısa olduğu, oynadıkları oyunlar içerisinde şiddet içerikli bilgisayar oyunlarının daha fazla yer aldığı, çocukların oyun oynamaktan zevk aldıkları ve oyun esnasında eğlendikleri ortaya çıkmıştır. Çocukların tamamı oyun konulu resim yapmış; sokak çocuklarına uygulanan anket yoluyla elde edilen cevapların oyun konulu resimlerinde ortaya çıkan bilişsel, duygusal ve davranışsal tepkilerle hemen hemen örtüştüğü görülmüştür.

Sokakta çalışmalarına rağmen çocukların resimlerinde huzuru, mutluluğu daha fazla yansıtan mavi rengin ağırlıkta yer alması onların çocukça mutluluklarının bir göstergesidir. Resim yapmak, renklerle oynamak onlar için eğlenceli bir etkinliktir, yapılan resimlerin konusu oyun olsa bile ve sokakta çalışan çocuklar çok fazla oynayamasalar dahi kullandıkları renkler mutluluklarını yansıtmıştır.

Çocukların yaptıkları resimlerin çoğunluğunda birlik-beraberlik kavramı yoksunluk, mağdurluk ve ölüm kavramları ile iç içe kullanılmıştır; resimlerinde ağırlıkta çaresizlik, mutluluk, korku, öfke, şaşkınlık, aşk/sevgi ve üzüntü/yalnızlık gibi kavramları anlatan sahneler çizmişlerdir. Yine çocukların resimlerinde, güç, itaat, suç ve kavga gibi kavramların daha fazla yer aldığı görülmüştür. Farklı nedenlerden dolayı sokakta çalışmak zorunda olan çocuklar bütün duygularını renklerine ve çizgilerine yansıtmıştır. Resimlerinde daha çok erkek çocuk figürü çizmiş, bu figürleri de yaşından büyük yetişkin görüntüsünde çizmiştir. Oyun oynaması, sosyal etkinliklere katılması, ders çalışması, kitap okuması, dinlenmesi gereken zamanlarda çalışmak zorunda kalan çocuklar tüm duygularını, kendilerini zamanından önce büyüten şartlara karşı düşüncelerini en güzel ifade araçlarından biri olan resimleri ile anlatmışlardır. Bizler de onların bu mesajlarından gereken sonuçları çıkartabilmeli ve onlara hak ettikleri ortamları sunabilmeliyiz.

ÖNERİLER

Sokakta çalışan çocukların devlet tarafından tespit edilmesi (T.C. Aile ve Sosyal Politakalar Bakanlığı, Belediye, Polis Teşkilatı) ve bu çocukların ailelerinin ihtiyaçları giderilerek çocukların çocukluklarını yaşayabilmelerinin sağlanması, ailesi olmayan çocukların bakım ve giderlerinin de devlet tarafından karşılanması önemlidir.

Çocuklara okullarda, özellikle beden eğitimi derslerinde, sokakta oynanan çocuk oyunları öğretilmelidir (körebe, yakartop, saklambaç, ip atlama vb.).

Görsel Sanatlar, Müzik ve Beden Eğitimi dersleri ilkokul, ortaokul ve liselerde en az iki saat ve zorunlu olmalıdır.

Şiddet içerikli bilgisayar oyunlarının çocuk gelişimi uzmanı, psikiyatr, sanat eğitimcisinin de içinde bulunduğu uzmanlar tarafından denetlenmelidir.

KAYNAKÇA

Artut, K. (2001). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri. Ankara: Anı Yayıncılık.

Baysal, M. (2010). 1-11 yaş çocuk resimlerinde renk, biçim ve konuların tablolandırılması. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kütahya.

Buyurgan, S., & Buyurgan, U. (2007). Sanat Eğitimi ve Öğretimi : Eğitimin Her Kademesine Yönelik Yöntem ve Tekniklerle . Pegem A Yayıncılık.

Cengiz, İ. U. (2012). 4857 Sayılı İş Kanununa Göre Çocuk ve Gençlerin İş Sözleşmesi Ehliyetlerinin Sınırlandırılmasına Yönelik Düzenlemeler. Türkiye Barolar Birliği Dergisi , 205.

International Labour Office ILO . (2006). Çocuk işçiliğinde sona doğru: Ulaşılabilir bir hedef. Uluslararası Çalışma Konferansı (s. 1-50). Ankara: ILO.

Kanıcıoğlu, A. (2009). Cinsiyet farklılıklarının çocuk resmine yansıması (10 yaş çocuk resimleri

üzerine bir araştırma). Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Karakaya, S. (2011). Türk sinemasında sokak çocuğu imgesi ve bir örnek 'sır çocukları', I. Türkiye Çocuk Hakları Kongresi Yetişkin Bildirileri. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.

Karaoğlan, B., & Alparslan, Ö. (2012, 5 14). Sokakta Çalışan Çocukların Yaşam Koşulları. Anadolu Hemşirelik ve Sağlık Bilimleri Dergisi , 268-274.

Kırışoğlu, O. T. (2002). Sanatta Eğitim (2. Baskı b.). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

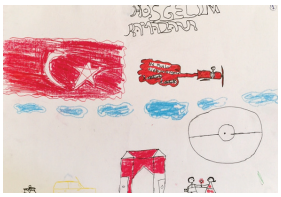
San, İ. (1977). Sanatsal Yaratma Çocukta Yaratıcılık. Ankara: Kırali ofset.

SHÇEK. (1999). Birleşmiş Milletler Çocuk Haklarına Dair Sözleşme. Sosyal Hizmetler Çocuk Esirgeme Kurumu. Ankara: Sistem Ofset.

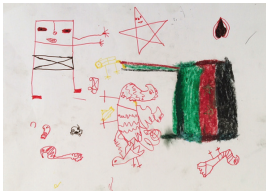
Storr, A. (1992). Yaratma Dürtüsü. İstanbul: Yön Matbaası.

Şişman, Y. (2006). Sokakta Çalışan Çocukların Yaşam Koşulları ve Gelecek Beklentileri. Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Yayınları , 74.

Ek 1: Araştırmaya katılan sokak çocuklarının "oyun" konulu resimlerinden örnekler



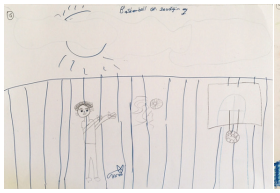
Resim 1. Uçak Oyunu (11 Yaş)



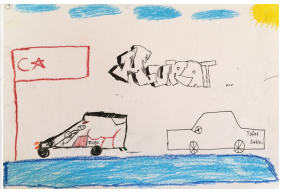
Resim 2. Kuş Oyunu (9 Yaş)

Resim 3. Yakartop Oyunu (10 Yaş) Kız

Resim 4. Oyun (9 Yaş)

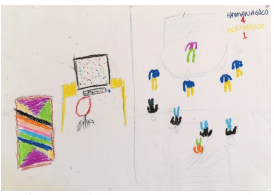


Resim 5. Basketbol Oyunu (9 Yaş)



Resim 6. Araba Oyunu (12 Yaş)

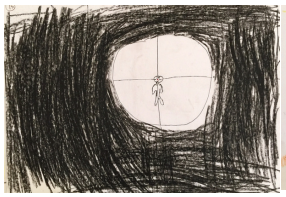
Resim 7. Futbol Oyunu (7 Yaş)



Resim 8. Bilgisyar Oyunu (11 Yaş)

Resim 9. Hırsız-Polis Oyunu (9 Yaş)

Resim 10. Top Oyunu (8 yaş)



Resim 11. Savaş Oyunu (11 Yaş)

Resim 12. Çiftçilik Oyunu (13 Yaş)

Resim 13. Dövüş Oyunu (7 Yaş)

Resim 14. Araba Çarpışma Oyunu (12 Yaş)

Resim 15. Hırsız-Polis Oyunu (12 Yaş)

LOUVRE MÜZESİ'NİN LA JOCONDE'U VE PRADO MÜZESİ'NİN MONNA LİSA'SI

Arş.Gör. Tuncay Murat Atal

ÖZET

Sanatsal imgeler, sanat camiasının ve sanat piyasasının kurumsal yapısından dolayı klasikleşir. Klasik sanat eserleri, çoğu zaman sanat yapıtının orijinali ile karşılaşmaya gerek kalmadan izleyicilerin bilinçaltı depolarının içerisinde yer almaktadır. Bu düzenin başlıca nedeni, Batılı sanat tarihi yapısının düz çizgisel sınıflandırma taxinomi mantık dizgesinde oluşan kendini örgütleyen imgede aranmalıdır. Bu makalenin konusu Louvre Müzesi'nin en popüler sanat eseri olan Leonardo Da Vinci'ye ait beş yüz yıllık La Joconde ve 2012 tarihinde Prado Müzesi'nin deposunda bulunan Monna Lisa tabloları özelinde sanatsal imgelerin örgütlenme ve kendilerini izleyicinin bakışına dayatma biçimlerini tartışmaya açacaktır. Sanatın izleyicilerden gizledikleri doğrultusunda gelişen makalenin konusu, modern zamanların imge dağarcığını Jean-Luc Nancy, Darian Leader, Louis Marin'in düşünsel pratiği eşliğinde irdeleyecektir. İmgebilim ve psikanaliz üzerinden yürütülecek bir çalışma disiplini, izleyicilere yeni algılama yöntemleri sunacaktır. Bunun yanı sıra sanatın sınırlarını imgebilimsel ve psikanalitik inceleme ve araştırma yöntemleri ile analiz etmek, günümüzde sanata dair üretimler gerçekleştirenlere yeni özgürlük alanları oluşturacaktır.

Anahtar kelimeler: Klasik sanat eseri, Mona Lisa orijinal, müze,imgebilim

LA JOCONDE OF LOUVRE MUSEUM AND MONNA LISA OF PRADO MUSEUM

ABSTRACT

Artistic images become a classic by virtue of the organizational structure of art community and market. Classical artworks mostly take part in subconscious storage of audience without taking on the original of work of art. The leading cause of the layout is to be sought in the self-organizing image that forms within the linear classification taxonomy logic system of Western art history structure. The subject of the article will bring the organizational forms of artistic images and the imposition forms of themselves to audience view up for discussion specific to five-hundred year La Jaconde, which is the most popular artwork of Louvre Museum, by Leonardo Da Vinci and Monna Lisa paintings found in Prado Museum on the date of 2012. In accordance with the things art conceals, the subject of the improving article will scrutinize image store of modern times in company with intellectual practice of Jean-Luc Nancy, Darian Leader and Louis Marin. A work discipline to be carried out via imagology and psychoanalysis will provide new sensing methods to audience. On the other hand, analyzing the boundaries of art with imagology and psychoanalysis inquisition and research methods will compose new realms of freedom for those producing in regard to art at the present time.

Key words: Classical artwork, Mona Lisa, original, museum, imagology

GİRİŞ

Fransız filozof Jean-Luc Nancy "Güzellik Üstüne Küçük Konferans" adlı metninde, güzellikten la beauté bahsetmektedir. Söz konusu olan kavram, güzel bir şey ya da bir güzellik değil, kendinde güzelliktir. Nancy'ye göre "bir güzellik" denildiğinde bu, güzellikle ilişkisi olan özel bir güzellikten söz etmek için bir alan açar. Bunun yanı sıra "Louvre Müzesi'ne gittim, La Joconde'u gördüm, o zaman 'bu tablo nefes kesici bir güzellikte' (...) '...bir güzellikte' dediğimizde, bunun güzelliğe katıldığını, güzellikle ilişkisi olduğunu kastederiz." örneğinden yola çıkarak Nancy (2013), mutlak güzelliğe ilişkin belli bir fikre idea sahip olmak gerektiğini izah etmektedir. Çünkü mutlak güzelliğe bir başka ifadeyle kendinde güzelliğe, ne gündelik "bir güzellik" deyimi ne de "...bir güzellikte" deyişi benzemez. (s. 140)

Nancy'nin güzellik tartışmasının içerisinde güzelin "sevimli" le joli ve sadece "hoşa giden" agréable olmadığı konusunda uzlaşılmaktadır. Fakat düşünür bu mutlak güzellik kavramının salt herhangi bir

yerde olmadığını örneklendirmektedir; "(...) o La Joconde'da, Kahire piramitlerinden Sfenks'de ya da bir Afrika heykelinde olduğundan daha fazla bulunmaz, Beethoven'ın 9. Senfonisi Ravel'in Bolero'sundan daha güzel değildir.". (Nancy, 2013, s. 142) Buraya kadarki tartışma ve tanımlamalar uzlaşılabilirlik ölçüsünde devam etmektedir. Fakat düşünür, güzelin içimizde uyandırdığı çekim, basit keyiften daha güçlü bir arzu, nesneyle tatmin olmayan bir arzudan (Nancy, 2013, s. 147) yola çıkarak her bir güzelin önünde durduğumuzdaki izleyiciler olarak yaşadığımız tedirginliği ve bunun önemini vurgulamaktadır. "Bu imgeler bizi yatıştırmaz, dengemizi bozar, bizi tedirgin eder, kendi kendimize ardında ne bulunduğunu sorarız, bizi nereye götürdüğünü, güzelliği bulduğumuz ve tatmin olduğumuz sonucuna varamayız." (Nancy, 2013, s. 156) Bu nedenle güzellik, izleyicileri karşısına konumlandırdığında yine Nancy'nin tabir ettiği gibi, kendi beğenilerimizden ya da toplumun modasının uyuşumundan özetle üzerinde uyuşulmuş her şeyden bir kez kurtulunca güzelliği selamlamayı biliriz.

Böylece bu makale kapsamında Leonardo Da Vinci'nin La Joconde'u ve bu ünlü resmin replikaları selamlanacaktır. La Jocondu'un sanatçısı tarafından resmedildiği tarihten itibaren günümüze kadar gelindiğinde, bu boyutları küçük tabloya göndermeleri olan kopyalar incelenmek istendiğinde, şüphesiz sayfalar yetersiz kalacak ve çok kapsamlı bir araştırmanın hakkı teslim edilemeyecektir. Bunun başlıca nedenleri tablonun bir resim olmaktan öte resim sanatının sembolü olması gerçekliğinde ve klasik sanatı ya da kabul görmüş, onaylanmış sanatı akla getirmek için Leonardo'nun tablosunun imgesinin akla getirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bir sanat yapıtı olarak sözü geçen tablo, sanat camiasının ve sanat piyasasının kurumsal yapısından dolayı buna ek olarak batılı sanat tarihi yapısının mantık dizgesinde kendini örgütleyen imgenin başat örneğini gözler önüne sermektedir. Orijinalini dahi görmemiş olan kitleler için bile La Joconde daha yaygın isimlendirmesi doğrultusunda Mona Lisa adı ile dolaşıma girmiş ve izleyicilerin zihin dünyalarında ve bilinçaltlarında yer almıştır. Tablonun ardında ne bulunduğu sorgulandığında ise yarattığı boşluk dahi izleyicileri, modern zamanların ibadet alanlarına dönüşmüş olan müzelere götürmektedir. Mona Lisa'yı ve varyasyonlarını imgebilimsel ve psikanalitik inceleme ve araştırma yöntemleri ile analiz etmenin gerekliliği boyutuna taşımaktadır.

I. LA JOCONDE

"Horoz Resmi
Başında kırmızı şapkası,
Çalımla yürür kar beyazı.
Kısık sesle konuşmaz hayatta,
Açılır tüm kapılar bağırdı mı.[1]"

Ünlü psikanalist Darian Leader sanatın izleyicilerden gizlediklerini konu aldığı Mona Lisa Kaçırıldı kitabında okurla paylaştığı, psikanaliz ve sanat konusundaki düşünceleri nedeniyle "kültürel dedektif" olarak tanımlanmaktadır. Leader'ın (2004) kitabı 21 Ağustos 1911 sabahı Fransa'nın ve dünyanın en prestijli müzelerinden biri olan Louvre Müzesi'nde çalışan bir badanacı olan Vincenzo Peruggia tarafından kaçırıldığını konu etmektedir. Olay tespit edilir edilmez izleyiciler, bir zamanlar resmin asılı olduğu fakat artık boş olan uzama öylece bakmak için Louvre'da toplanmış hatta izleyiciler arasında boş uzamı seyretmek için Franz Kafka ve arkadaşı Max Brod dahi hazır bulunmuşlardır. Brod'un günlüğünde yazdığı gibi, Mona Lisa'nın imgesi her yerdeydi. Boş uzamı seyretmek için sıraya giren izleyicilerin yanı sıra imge, bütün kültürel iletişim araçlarıyla kültürü doyurmayı başarmıştı. (s. 12) Resim tarihinin en çok reprodüksiyonu yapılmış olan resmi için Marcel Duchamp'dan Andy Warhol'a ve daha birçok sanatçı bir yan ürün endüstrisi ortaya çıkarmıştır. "Mona Lisa'yı çalıp iki yıl boyunca bekâr odasında gözden uzakta saklayan adam bile, eserin kartpostal reprodüksiyonlarını şömine

1. Tang Yin (1470-1523) Ming döneminin ünlü memur-şair, ressam ve kaligraflarından. Suzhou'da fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Aldığı eğitim sayesinde Suzhou'un önde gelen isimlerinin yanında bir yer edindi. 1498'de Nanjing'e gidip sınavlara katıldı. Bir sonraki yıl sınav şeflerinden birine çıkacak soruları almak için rüşvet vermekle suçlandı ve memuriyet yaşamı başlamadan bitti. Ünlü şair Shen Zhou'un öğrencisi oldu. Resimlerini satarak para kazanmaya başladı. Şiirlerinde o dönem kimsenin anlatmadığı kıskançlık, açgözlülük, masumiyetin yitirilişi ve mutsuzluk gibi konuları işledi. (Kurtuldu, 2010, s. 91) Tang Yin, Leonardo da Vinci'nin çağdaşıdır.

rafı üzerinde sergilemek zorunda hissetmişti kendini." (Leader, 2004, s. 14). Üstelik günümüzde internetin sunduğu imkanlar doğrultusunda Louvre Müzesi'nin kurumsal sitesi ziyaret edildiğinde La Joconde'un etrafında dolaşılıp üç boyutlu bir şekilde gezilebilmekte, yüksek görüntü kalitesinde birebir dijital çıktısı alınabilmektedir. Web, Mona Lisa'nın sonsuz sayıdaki dijital örnekleri, animasyonları ve parodileriyle dolup taşmaktadır.

Bu makalenin özelinde ilgilenilen durum, bir sanat yapıtı olan klasikleşmiş Mona Lisa tablosunun nasıl olup da yarattığı boşluğun dahi seyredilebilir kılınacak kadar izleyicilerin dünyasında yer kaplaması hakkındadır. En yalın ifadeyle cevabı batılı sanatın ve tarihinin kurgulanmasındaki toplumsal ve dolayısıyla siyasi süreçlerde aranmalıdır. Batılı düşünce portresi oluşturulan kişinin imgesinin tam karşısında, portreyle yüz yüze ve aynı düzlemden bakılması üzerine kurulmuştur. Bakılan portre tarafından izleyici, eş zamanlı olarak görülmektedir. Portreler açısından sanat tarihi La Joconde ve diğer portrelerin gözleriyle izleyicileri takip ettiklerini konu eden spekülasyonlarla doludur. Aynı sanat tarihsel süreç içerisinde imge, bozuk para misali çoğaltılarak dolaşıma sokulmaktadır. Boşluğunun dahi yarattığı çekim alanının yanı sıra Mona Lisa, eğer her hangi bir vesileyle tamamen yok olsa dahi yerini dolduracak binlercesini bulmak söz konusudur. Böyle olmasına rağmen onu koruyacak ve üzerinden maddi kazanç üretebilecek kurumlar her yeni gün bir başka popüler bilgiyle izleyicileri kendilerine çekmektedir.

I. MONNA LİSA

"Tanrı ölmüş olabilir ama kral ölmedi (...)[2]"

Psikolojinin yanı sıra sanat, eğitim ve antropoloji alanlarını da derinden etkileyen ve geniş tartışma alanları yaratan psikanaliz kuramıyla 20. Yüzyıla damgasını vurmuş düşünürler arasında yer alan Sigmund Freud, Sanat ve Sanatçılar Üzerine adlı kitabındaki "Leonardo Da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı" adlı 1910 tarihli makalesinde, Leonardo da Vinci'nin kişiliği üzerinden örneklerle kuramını gerçekleştirmiştir. Vinci hakkındaki tespitlerinde Freud (2001), dönemin sanat tarihçisi Vasari'nin sanatçıyla ilgili açıklamalarına başvurmaktadır. Vinci psikolojik nedenlerden kaynaklı sanatsal çalışmalarını bitirmekte zorlanmaktadır. Vasari'nin kaynaklarının gösterdiği üzere Freud, üstat Vinci'nin, Floransalı Francesco del Giocondo'nun eşi Mona Lisa'nın portresinin üzerinde dört yıl çalışmış ama ona son biçimini bir türlü kazandıramamış olduğundan bahseder. Böylece portre sahibine teslim edilemeyerek Leonardo'da kalışı ve Leonardo'nun sürecin sonunda portreyi yanına alarak Fransa'ya götürüşü Vasari'nin açıklamalarına da uygun düşmektedir. Fransa'da Kral François I tarafından satın alınan tablo, bugün Louvre Müzesi'nin en değerli hazinelerinden birini oluşturmaktadır. (s. 20) Louvre Müzesi'nin benzeri bir müzecilik programı dahilinde İspanya'nın en ünlü müzesi olan Prado Müzesi, ilk önceleri krallık koleksiyonu olarak başlayan sanat toplayıcılığına 1819'dan itibaren Prado Müzesi çatısı altında devam etmiştir.

2012 yılında konservasyon uzmanları tarafından Prado Müzesi'nde Mona Lisa'nın eşsiz bir kopyası bulundu. Bu sefer bulunan ünlü tablonun benzeri, iyi bir kopyası, geçen beş yüz yıllık süre içerisinde bir vakit oluşturulmuş bir eşi değil Leonardo da Vinci atölyesinde modelinin karşısında çalışırken yanındaki şövalede aynı modeli konu edinerek çalışmayı gerçekleştiren bir çırak tarafından resmedilmiştir. İktidar himayesinden müze sponsorluğunun kontrolüne taşınan Mona Lisa, hemen hemen her klasikleşmiş sanat eserinin izleğinin vardığı son noktanın habercisidir. İzleyicinin karşısına konmaktadır ve zamanında kralın bakışına sunulan imge artık müzenin ziyaretçileri tarafından görülmektedir.

Prado Müzesi'nin Mona Lisa'sı, orijinal İtalyanca isimlendirmesiyle Monna Lisa olarak anılması gereken sansasyonlara açık klasikleşmiş baş yapıtın bir başka parodisini metaforik olarak gözler önüne serer. Hiç zaman kaybetmeden hemen bir ay sonra Louvre Müzesi Prado Müzesi'nin Mona Lisa'sı

2 "(...) ve Leviathan'ı yeniden inşa edip kimlikler aracılığıyla bizi yeniden şekillendirip boğmaya uğraşıyor. Burada, yaratmak ve türetmek direniş biçimi haline gelir. Dahası bunlar, ıssızlığa terk ederek firar etme sanatının da –güç ve neşe arayarak başını alıp gitmek, aynı anda bu dünyanın hem içerisinde hem de onun dinamiklerinin dışarısında kalarak, kolektif anlam yaratarak, yeni ortak deneyimler icat ederek, başını alıp uzaklara gitmek– figürleridir. Yaratıma ilişkin yeni okuma yapmak gerekiyor ve bu zorunluluk bunu yapmanın yeni bir imkanının ifadesinden başka bir şey değil." (Negri, 2013, s. 102)

adıyla anılan tablonun sergilenmesi için özel bir gösterim gerçekleştirmiştir. Louvre Müzesi'ndeki bu sergi, yapan kişinin adına sahip olmamasından kaynaklı "isimsiz" Prado Müzesi'nin Mona Lisa'sının ve Leonardo'nun küçük eskizlerinin üzerinden bir yeniden prestij kazanma çabası olmasının yanı sıra kartpostallar, kalemler, not defterleri v.b. hediyelik eşyalar ile imgelerin çoğaltılarak dolaşıma sokulduğu bir etkinliktir. İmgenin tanrısallığı bir başka deyişle eşsizliğiyle kutsal hale getirilmişliği bir yana bırakılmış gibi görünmektedir. Fakat imgenin krallığı, imgeyi çoğaltmak ve yaygınlaştırmak dolayısıyla güzellik kavramını nesneleştirmek doğrultusunda devam etmektedir.

Bu makalenin ortaya koymaya çalıştığı düşünce, Leonardo'nun ünlü Mona Lisa tablosunun 1911'de Louvre Müzesi'nden çalındıktan sonraki bıraktığı boş olan uzamı dahi seyreden izleyicilerin konumlandırılışından yola çıkarak, klasikleşmiş sanat eserlerinin ardında yatan kavramsallaştırma pratiklerini ortaya çıkarmaktır. Batılı sanat tarihi ve sanat eleştirisi kurgusunun özünde yatan biçimlendirmesiyle imge, kavramlara ve kurumlara sıkıştırılmadığında kendiliğindenliğine dair bir özgürlük alanını ortaya koymaktadır. Prado Müzesi'nin deposunda saklı kalmışlığıyla Mona Lisa, 2012 yılında izleyicilerle buluştuğunda "isimsiz" sahipsizliğinde söylenecek sözlerle kendini bakışa sunmuştur. Bu yönüyle, orijinal dilindeki Monna Lisa'ya daha yakındır. Resmi yapan sanatçı, modelini başka bir perspektiften ve anlam olarak daha yakın bir yerden izleyicilerin görmesini sağlamaktadır. Böylece Fransız düşünür ve sanat eleştirmeni Louis Marin'in İmgenin İktidarları adlı kitabının giriş bölümü olan "İmgenin Varlığı ve Etkisi"nde ortaya koyduğu "Nedir imge?" sorusu, yazarın açımlamasıyla "imge –benzeşmeyle ve tezahürle– bize varlığın nesini tanıtır (nesini tanımamızı engeller)?" sorusuna evrilmektedir. Böylece "Varlık sorusuna, bir bakıma, tanıma anlamındaki varlıkbilimsel eksikliğiyle, var olana ilişkin karakteristik bir bilgi yokluğuyla, veya varlığın olumsuzlamayla, ya da hiç değilse varlığın kopyasındaki veya sahteliğindeki güçsüzlüğüyle yanıt verilir." (Marin, 2013, s. 12) İmgenin ardında yatan boşluk, iktidarın şekillenişindeki tarih kurgularından kurtulmaktadır.

SONUÇ

Sözün özü, imge, günümüze kadar kendisiyle birlikte getirdiği seyir düzenlerinden soyutlanarak yeni bir bakışla değerlendirildiğinde, Nancyci anlamda selamlandığında, mutlak güzellik tanımına yaklaşılmaktadır. Klasik sanat eserleri ve bununla birlikte güncel üretimler, her yeni gün başkalaşabilen değerlendirmeleri gereksinmektedirler. Bu gereksinim, klasikleşme yönteminin unutulan ödevidir. Klasik sanat eserleri, özellikle kavramlardan ve kurumlardan özgürleştirilip yeniden görülmeye başlandıklarında güzelliğin örnekleri çoğalmakla kalmayıp yeni sanatsal üretimler gerçekleştirilmek üzere bir etkinlik alanına davet çıkarırlar. Böylece meta üretimi şeklinde oluşturulacak klasik eserler ile varyasyonları yerine özgün üretimlerin bir başka deyişle yaşanılan zamanın klasiklerinin üretimi aşamasına geçilebilecektir. Günümüz üretiminin klasikler oluşturamayan kısır döngüsü aşılabilecektir.

Klasik sanat eserlerinin göze geliş biçimlerinin dolaysızlığıyla gerçekleşebilecek olan bu türden bir doğurgan üretim biçimi ile sanat hayat birlikteliği sağlanabilir. Sanat ve hayatın içiçeliğinin gerçekleştirilmesine olanak veren günümüz üretim biçimi, ancak bu şekilde üreticilerin ve izleyicilerin özgürlük alanına dönüştürülebilmektedir.

KAYNAKLAR

Kurtuldu, E. (2010). Klasik Çin Şiirinden Seçmeler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Leader, D. (2004). Mona Lisa Kaçırıldı Sanatın Bizden Gizledikleri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Marin, L. (2013). İMGENİN İKTİDARLARI Yorumlar. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Nancy, J. (2011). TANRI, ADALET, AŞK, GÜZELLİK Dört Küçük Konferans. İstanbul: Monokl Yayınları.

Negri, A. (2013). SANAT VE ÇOKLUK Sanat Üzerine Dokuz Mektup. İstanbul: Monokl Yayınları.

Freud, S. (2001). Sanat ve Sanatçılar Üzerine. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.

ADORNO'NUN "ESTETİK TEORİSİ" BALĞAMINDA POSTMODERN SANAT HEGEMONYALARI

Arş. Gör. Uğur Yılmaz

ÖZET

Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Frankfurt Okulunun en güçlü temsilcilerinden birisi olan Theodor W. Adorno, sanat sorunsalları üzerinde güçlü çalışmaları bulunan, özellikle Max Horkheimer ile birlikte kaleme aldıkları Aydınlanmanın Diyalektiği başlıklı çalışmalarında bu sorunsalları irdeleyen, bu doğrultuda yeni kavramlar ortaya koyan, 20. Yüzyıl içerisindeki önemli düşünürlerinden birisidir. Onun sanat üzerindeki devrimsel eğilimleri, sanatın özerkliğini tartışma konusu haline getirmiş, kültürel mallar olan sanat eserlerinin metasal yönüne yapılan vurguyu gün yüzüne çıkarmıştır. Kültür Endüstrisi kavramı ile ilişkilendirdiği bu vurgu, postmodern dönem sanatının alfabetik bir öğesi durumuna gelmiştir. Bu sebepten dolayı postmodern sanat üzerindeki sermaye sahibi güçlerin, sanat, sanatçı ve sanat eserleri üzerindeki rollerini, Adorno'nun estetik anlayışı çerçevesinde incelenmesi önemli görülmektedir.

Çalışma, Adorno'nun sanat üzerindeki okumalarını, bugünün sanatı içerisinde nasıl değerlendirmek gerektiği amacı ile oluşturulmuştur. Çalışmanın yöntemi tarama modelindedir. Verilerin toplanmasında belgesel tarama yöntemlerinden literatür taraması kullanılmıştır. Bu doğrultuda, çalışmada elde edilen sonuçlar, kuramsal olarak ifade edilirken, postmodern sanat üzerinde hegemonya oluşturan güçlerin, sanat üzerinde önemli rolleri olduğu görülmüştür. Bu rollerin en önemlilerinden birisi sanatın metalaşması şeklinde karşımıza çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Adorno, Estetik Teori, Postmodern Sanat, Meta

POSTMODERN ART HEGEMONIES IN THE CONTEXT OF ADORNO'S AESTHETİC THEORY

SUMARY

Institute of Social Studies, one of the most powerful representatives of the Frankfurt School, Theodor W. Adorno, with strong work on the art problematic, especially Max Horkheimer's Dialectic of Enlightenment were written along with examining this problematic in the study entitled, revealing a new concept in this direction, important in the 20th century thinkers from one is. Its revolutionary tendencies on art, has made discussion of the autonomy of art, cultural goods, which has brought to light the emphasis on commercial aspects of art. This emphasis is associated with the concept of culture industry, it has become an item alphabetically case of post-modern art. For this reason, with the power of capital owner on postmodern art, artists, and the role of the art work, it seems important in the context of Adorno's aesthetics.

The study on Adorno's reading of art has been created with the aim of assessing how it should in today's art. The method of working a screening model. The documentary screening method was used to collect data of the literature. In this regard, the results obtained in the study, while the theoretical expression of power hegemony on postmodern art forms, have been shown to have roles on art. One of the most important of these roles has emerged as the commodification of art.

Keywords: Adorno, Aesthetic Theory, Postmodern Art, Meta

GİRİŞ

21. Yüzyıl sanatı küreselleşme ile birlikte çok uluslu bir yapıya kavuşmuştur. Bu dönemin sosyal, kültürel ve bilimsel gelişmeleriyle paralel bir gelişme gösteren sanat aynı zamanda finansal açıdan güçlü dış aktörler tarafından desteklenmiştir. Sanatın finans güçlerinden aldığı bu destekler onu hızlı bir gelişime tabi tutmuştur.

Bu gelişim sanatın, özellikle bienal, fuar, galeri gibi ortamlarda kaliteli bir şekilde sergilenerek, uluslararası izleyici kitlesi ile buluşmasında etkili olmuştur. Sermayenin sanat üzerindeki etkisinin artması beraberinde birtakım olumsuzlukları getirmiştir. Bu olumsuzlukların başında belirli zümreler tarafından sanatın meta değerine vurgu yapılması olmuştur. Kitle kültürünün isteklerine önem veren bu düşünce tarzı sanatın otonomisini ikinci hatta üçüncü plana atarak, finans güçlerinin istekleri doğrultusunda bir sanat anlayışını egemen kılmaya çalışmıştır. Sanatın doğasına ters düşen bu anlayış, birtakım sanatçıların ve eleştirmenlerin üzerinde adeta bir hegemonya oluşturmuştur. 20. Yüzyıla damgasını vurmuş düşünürlerden Theodor W. Adorno'nun sanatın içerisinde bulunduğu krize yönelik açıklamaları, içerisinde bulunduğumuz dönemde önem kazandığı görülmüştür.

Adorno Ve Estetik Üzerine

Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Frankfurt Okulunun en güçlü temsilcilerinden birisi olan Theodor W. Adorno, sanat sorunsalları üzerinde güçlü çalışmaları bulunan, özellikle Max Horkheimer ile birlikte kaleme aldıkları Aydınlanmanın Diyalektiği başlıklı çalışmalarında bu sorunsalları irdeleyen, bu doğrultuda yeni kavramlar ortaya koyan, 20. Yüzyıl içerisindeki önemli düşünürlerinden birisidir. Onun sanat üzerindeki devrimsel eğilimleri, sanatın özerkliğini tartıma konusu haline getirmiş, kültürel mallar olan sanat eserlerinin metasal yönüne yapılan vurguyu gün yüzüne çıkarmıştır. Kültür Endüstrisi kavramı ile ilişkilendirdiği bu vurgu, post-modern dönem sanatının alfabetik bir öğesi durumuna gelmiştir.

Adorno'nun çalışmalarının temelinde Marksist anlayışın yattığı görülmektedir. Ona göre sanat eserleri ve diğer kültürel ürünler, tıpkı Marx'ın da belirttiği gibi meta ya dönüşmüştür (Altuğ,2012,s.196). Özellikle sermaye sahiplerinin sanatı meta ya dönüştürme çabalarını kapitalizm ilkesi ile ilişkili kılmış, buradaki ürünlerin estetik değerleri ile değişim değerleri arasındaki ilişkileri de tartışma konusu haline getirmiştir. Bu ürünlerin emtia olarak sunulması, eğlence ve reklam sektörleriyle olan ilişkisi, 20.yüzyılın başlarında şekillenen yeni bir kültürel yapının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu yapı modern hayat içerisindeki modern insanın tüketici bilincini popüler kültür ürünleri ile çevreleyip, yeni bir kültürel perspektifin kazanılması üzerinde etkili olmuştur.

Adorno ve diğer Frankfurt Okulu üyelerinin kültürün manipülasyonu üzerindeki eleştirileri, hem faşizm hem de kapitalizm karşıtlığı üzerine şekillendirdikleri görülür (Çağan,2003,s.186). Bu şekillenmede karşımıza çıkan estetik nesnenin kültürel değeri ile ekonomik değeri arasındaki ilişki, kapitalist anlayış tarafından şekillendirilen meta değerinin sonucunda oluşmuştur. Meta ve metalaşmanın sanat eseri üzerinde doğurduğu bu sonuç, modern sanat söylemlerinin karşısına konumlanmış, sanatın yatırım değerini diğer bir değişle kullanım değerini gün yüzüne çıkarmıştır. Yirminci yüzyıl içerisinde gerçekleşen bu değişim, başta Adorno olmak üzere pek çok düşünürü, tüketim kültürünün şekillendirdiği piyasadaki sanatın özerkliğini, dönemin koşulları içerisinde tartışmasını sağlamıştır.

Adorno'nun estetik açılımı, meta kültürü ile doğrudan ilişkilidir fakat ilişkinin yönünde karşıtlıklar yer almaktadır. Bunlar, estetik değere sahip objelerin, yani sanat eserlerinin, ekonomik değerlere sahip objelermiş gibi algılayan sistemlerin, dinamiklerin karşısında konumlandığı görülmektedir. Chris Murray'nin de ifade ettiği gibi; Adorno'nun ilgilendiği konu, sanatın diğer maddesel ürünler ile benzerlikleri ve farklılıklarıdır (Murray,2012,s.23). Bu ürünlerin benzerliklerini ve farklılıklarını sorunsal olarak Adorno'ya sorgulatan düşünce, çağdaş dünyadaki tüketim kavramını sorgulatan düşüncenin kendisidir. Bu yüzden, "Adorno'nun dili ve fikirleri kimi zaman ilk Avangard manifestoları, kimi zaman modernist eleştiriyi, kimi zaman tarihi, bazen de felsefi estetiği ve Marksizm'i yansıtır" (Murray,2012,s.25).

Frankfurt Okulu üyeleri amaçlarını, "bizler sanatı toplumun içinde cereyan eden süreçlerin bir tür kod dili saymakta ve [sanatın] eleştirel analizle deşifre

edilmesi gerektiğini düşünmekteyiz" (Jay'den aktaran Bal,2011,s.74) şeklinde belirtmişlerdir. Başta Adorno olmak üzere Frankfurt üyeleri, sanatın toplumla ilişkili bir alan olduğunu düşünmektedirler. Onlara göre sanat içerisinde bulunulan dönemi sosyokültürel açıdan inceleyen ve bu açıdan o dönemin özelliklerini yansıtan bir uğraştır. Bu sebepten dolayı sanatı Frankfurt Okulu üyeleri önemli ve incelenmesi gereken bir uğraş olarak görmektedir. Ek olarak Bal'ında belirttiği gibi; "sanatın deşifrasyonu Adorno'ya tarihi, ekonomiyi ve politikayı anlama imkânı da sağlayacaktır. Çünkü sanat yapıtı yalnızca kokuşmuş dünyanın üzerine sıkılan bir parfüm değildir. Sanat yapıtı mevcut dünyayı altüst ederek bambaşka yaşam olanaklarını gösteren alternatif bir zamansallığa sahiptir"(Bal,2011,s.74).

Sanatın bir nevi sosyokültürel araştırma özelliği taşıması, içerisinde bulunduğumuz kültür hakkında bizlere veri sunabileceğini göstermektedir. Bugün içerisinde bulunduğumuz kültürün genel özelliklerini Andy Warhol , Richard Hamilton, Martial Raysse, Alain Jacquet gibi sanatçıların çalışmalarında görebilmemiz, bizlere bu konu üzerinde fikir sahibi olabilmeyi sağlamaktadır.

Adorno'nun estetik teorisi üzerideki düşüncelerinde sanat eserinin özerkliği önemli bir konu durumundadır. Sanatın sahip olduğu bu özellik, sanatı kültürel deformasyonlara karşı dirençli kıldığına inanılmaktadır. Altuğ'unda belirttiği gibi, "Adorno, sanat eserlerinin, özeklikleri (autonomy) aracılığıyla kültür endüstrisi ne direnebileceğini düşünür. Özerklik sanat eserlerine başka bir doğal nesne ya da insan ürününe atfedilmeyen bir statü verir" (Altuğ,2012,s.196). Özerkliğin doğuşunda, sanatın oluşumunda etkisi olan doğa ve toplumdan çok sanatçının kendisi önemli rol oynar. Sanatçı ile eser arasındaki birliktelik seri şekillerde üretilen ürünlerden farklı bir üretimi ortaya koyar. Bu üretim eşi görülmeyecek bir otonomiyi ortaya çıkarır. Fakat içerisinde bulunduğumuz kültürün, sanat eserlerinin otonomisini ortadan kaldırmaya çalışması, günümüz sanatı üzerindeki en büyük problemlerden birisi haline gelmiştir. Becermen'in belirttiği üzere Adorno, günümüzün özerk sanatını, körleşme belirtileri içerisinde görmektedir (Becermen,2009,s.34).

Postmodern Sanatta Finans Ve Küreselleşme İlişkileri

Sanat ve finans ilişkileri üzerinde önemli çalışmalardan birisi olan Don Thompson'ın "Sanat Mezat" başlıklı kitabında, sanatın küresel finans güçleriyle nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu, küreselleşme ve tüketim kültürüyle ilişkili bir şekilde ele aldığı görülmektedir. 21. Yüzyıl içerisinde etkinliğini giderek arttıran bu iki kavram, birbiri ile ilişkili bir şekilde, çeşitli alanlar üzerinde yayılarak gelişmektedir. Bu kavramların gelişme gösterdiği alanlardan birisi olan sanat, küreselleşme ve tüketim kültürü ile birlikte, bu yüzyıl içerisinde finans güçlerince yatırım değerine sahip metalar olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda bu gün, sanatın sergilendiği diğer bir deyişle izleyici ile buluştuğu mekânlarda, yüksek rakamların konuşuluyor olması, kültürün özelleştirilmesi ve tüketim kültürünün yaşamımız üzerindeki etkisinin bir sonucu olduğu şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Evrensel bir olgu olan sanata küreselleşmeyle birlikte ulaşım kolaylaşmış, konu üzerinde küresel çapta rekabet beraberinde getirmiştir (Bayrak, 2013,s.125). Finansal açıdan güçlü küresel aktörler aracılığı ile dünyanın çeşitli yerlerinde reklamları yapılan sanatçılar ve sanat eserleri, rekabet ortamını kızdırmakta ve yeni aktörleri rekabete davet etmektedir. Büyüyen rekabet ortamı tıpkı diğer metalar gibi sanat eserlerini el değiştirme aracı olarak yatırımcısına sunmaktadır. 1980'lerdan itibaren gelişmesine devam eden bu rekabet ortamı, Adorno'nun ortaya koyduğu gibi tüketilmek için üretilen sanat eserlerinin doğmasını sağlamıştır.

Ekonomik bir pazar rekabeti içerisinde, sanatın sahip olduğu estetik değerlerin yerini giderek marka, reklam gibi popülarite unsurlarına bıraktığını görülmektedir. Bununla ilgili olarak, Theodor Adorno, Marx Horkheimer, ve Peter Bürger gibi eleştirel düşünürler, burjuva toplumunda sanat

izleyicisini, sanatsal estetikten ziyade sanatın imza gibi dışsal faktörleriyle ilgilendiklerini beyan etmektedirler (Velthuis,2005,s.25). Sanat izleyicilerinin ve sanat mesenlerinin sanat üzerinde bu şekilde bir düşünce içerisine girmeleri, içerisinde bulunduğumuz kültürün, tüketim alışkanlıklarının dışa vurumu sonucunda ortaya çıkmıştır.

Günümüzde sanatın tüketilmesine vesile olan sanat pazarı aktörleri, belirli sanatçıların isimlerini sanat dünyasında dolaştırarak o kişilerin marka değerini yükseltemeye yönelik girişimlerde bulundukları bilinmektedir. Aslında sanat pazarı aktörlerinin bu girişimleri, finansal çıkarlara hizmet ederek, sanatçının eserlerini yüksek rakamlara satabilmek amacıyla gerçekleştirilmektedir. Kapitalist düzen içerisindeki bu aktörler tamamen kar peşinde koştuklarından, sanat eserlerini olabildiğince kiçleştirip izleyicisine sunmayı amaçlamaktadırlar. Türkdoğan'ında belirttiği gibi, "Kapitalizmin gelişimi ile paralel olarak burjuvanın toplumdaki siyasal sınıfsal tahakkümünden sonra, sanat özlü bir anlatımla, batılı ve ağırlıklı olarak bu sistemin arz ve talepleri doğrultusunda, kapitalist estetiğe, piyasaya ve metalaşmaya uygun bir etkinlik olarak varlığını sürdürmüştür" (Türkdoğan,2014,s.173). Bu sebepten dolayı, tüketim kültürünün markaya, reklama verdiği önem sanatçıları kimi zaman doğrudan, kim zaman ise dolaylı yollardan etkilemiştir. Konu ile ilgili olarak Türkdoğan, sanat tarihi süreci içerisinde sanatçıların bu kültüre karşı pek de duyarsız kalmadıklarını belirtilmektedir (Türkdoğan,2014,s.165). Özellikle Pop-art sanatçılarının popüler imgeleri çalışmalarında kullanmaları, bu duruma gösterilebilecek güzel bir örnektir. Baudrillard'ın ifadesiyle, "Pop resmin nesnesi ile nesne-resmi uzaklaştırır… "markalaşmış" nesnelerin ve besin maddelerinin bu sınırsız kullanımı –ticari başarısıyla olduğu gibi- Pop kendi "imzalı" ve "tüketilen" nesne-sanat statüsünü keşfeden ilk olma niteliğine sahiptir" (Baudrillard,2013,s.133).

"Adorno'nun sanatın krizine ilişkin açıklaması, onun şeyleşeme (refication) teorisi ile bağlantılıdır. Şeyleşeme, insani özelliklerin ve bağlantıların şeylerin özellikleri ve bağlantılarıymış gibi görünmesidir. Bu olgu, kapitalist toplumlardaki bütün nesnellik ve öznellik biçimlerinin tümel yapılandırıcı ilkesi olan "meta biçimi"nden kaynaklanır" (Altuğ,2012,s.195-196). Bu gün dünyanın önde gelen Christie's, Sotheby's, Phillips de Pury, Bonhams gibi sanat pazarı devlerinin sanat üzerindeki etkileri, sanat eserlerinin metasal özellikleri üzerinde yoğunlaştığı görülür. Bu aktörler sanatı, reklam ve tanıtım araçları ile kitle üzerinde kalıcı bir imaj oluşturduktan sonra, bir gece müzayedesinde milyon dolarlarla ifade edilen bedellerde satar. Ve nihayetinde satış öncesindeki bu tür tanıtım eylemlerinin, meta değerine hizmet edecek şekilde zekice tasarlandığı görülür. Huyssen'ında belirttiği gibi "sanat eserinin metaya dönüşmesi ve bu şekilde alımlanması gibi, tüketim toplumunda metanın kendisi de imgeye, temsile ve gösteriye dönüşmüştür. Kullanım değerinin yerini ambalaj ve tanıtım almıştır. Sanatın metalaşmasının sonu, metanın estetize edilmesidir" (Huyssen'dan aktaran Brenstein,2012,s.38).

"Adorno, "estetik deneyim hem toplumsal hem de metafizik açıdan önemlidir," der, çünkü bir taraftan sanatın gerçeklikle olan ilişkisinin temelinde yatarken, bir taraftan da hemen her zaman şeyleşme tarafından etrafı sarılan deneyim boyutları sanat eserlerince kaydedilip nesneleştirilirler"(Adorno'dan aktaran Kuspit,2010,s.202). Adorno'nun estetiğe önem vermesi ve estetik üzerine düşünmeleri, estetik üzerinde daha önce ortaya koyulmayan yenilikleri beraberinde getirmiştir. Ona göre estetik, dönemin koşulları içerisinde incelenmesi gereken bir alandır. Bu yüzden Adorno, 20. yüzyıl koşullarını, estetiği meta estetiğine dönüştüren, kültürel bir endüstrinin hâkim olduğu dönem olarak görmektedir. Bu dönem içerisinde estetiğin metalaştırılması ve bu şekilde kitlelere sunulması, Adorno ve Horkheimer'ın birlikte ele aldıkları "Aydınlanmanın Diyalektiği" kitabında ortaya konulan kültür endüstrisini işaret etmektedir.

Kültür endüstrisinde tüm üretimler, kitlelere uygun olacak şekilde az çok planlı bir şekilde üretilirler (Adorno,2012,s.109). Sanatsal üretimleri de içerisine

alan bu görüş, günümüz sanat pazarı içerisindeki galeri, müzayede, bienal gibi pazar aktörlerinin, sanat eserindeki estetiği, kitlenin estetik anlayışına uydurma çabaları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda kitch olarak adlandırdığımız, Clement Greenberg'in ifadesiyle, yaklaşık olarak modernizm ile aynı dönemde ve endüstri devriminin ürünü olan estetik anlayışın (Kulka,2014,s.26), bu çabaların ürünü olduğu bilinmektedir. Kitch'in yanı sıra seri şekilde üretilen, bir sanatçının elinden değil de tıpkı fabrika üretimleri gibi birbirine benzer kompozisyonlar ve birbirine benzer renklerle oluşturulan çalışmalarda, kitle kültürüne sunulma amacıyla oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Brenstein'in ifadesi ile "kültür endüstrisinin sanattaki sitili geri dönüşümle sunması demek olan "hayat tarzı", vaktiyle yâdsıma unsuru barındıran bir estetik kategorinin meta tüketiminin bir niteliğine dönüşmesini temsil eder"(Brenstein,2012,s.37). Ve dönüşüme etkisi olan güçlerin, tüketim kültüründen beslendikleri görülür.

Sermayenin Postmodern Sanat üzerindeki etkileri

Bildiği üzere sermaye tarihten bugüne sanat üzerinde etkili olan bir güçtür. Rönesans dönemindeki Medici ailesinden bu güne sanat üzerinde pek çok sermaye sahibi gücün etkileri bulunmaktadır. Bugün olduğu gibi tarihte de sermayenin destekleri ile birçok sanatçı hayatını kazanmış ve sanatını devam ettirme olanağını bulmuştur. "Ancak sanatçılar başta olmak üzere sanat dünyası, aristokratların ve monarşinin sanattan desteğini çektiği 18. yüzyılın ortalarından beri sanat-para ilişkisine eleştirel gözle bakmakta, sanat ekonomisini genellikle kabul edilmez görmekte ve mali kazanca yönelme eğilimini küçümsemekte ya da inkar etmektedir" (Thompson;Stallabrass'dan aktaran Kaya,2013,s.33). Buradaki küçümseme ve inkâr eylemlerinin temeline baktığımızda, bugünün sanatı üzerindeki kapitalist pazar mantığının yattığını görülmektedir.

Sanat ve sermaye ilişkisi, tüketim çağında olduğundan daha fazla ticari değere önem verir hale gelmiştir ve bunun sonucu olarak bu ilişki, bugün geçmişte olduğundan daha fazla sorunlu bir ilişki olarak görülmeye başlanmıştır. Aynı zamanda tüketim çağında sanat ve sermaye ilişkisine sadece ticari boyutlu bakmamak gereklidir, Chin-tao Wu'nun Kültürün Özelleştirilmesi'nde belirttiği gibi sanat, şirketlerin imaj yaratmaları üzerinde de etkili bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır (Wu,2005,s.215-216). Yine Kültürün Özelleştirilmesinde belirtildiği gibi "sanat uzun süredir toplumda güç ve statü sahibi olanların himayesinde; sanat ürünleri piyasa değeri taşıyan nesneler olmanın yanı sıra statü simgeleri olarak da işlev görüyor" (Wu,2005,s.28). Bugün sanatın bu anlamda bir araç olarak kullanılıyor olması bizlere, sermaye sahiplerinin sanat üzerindeki rollerini geçmişte olduğundan daha farklı bir hamilik anlayışı ile hareket ettiklerini gösteriyor.

Wu'nun belirttiği üzere "20.yüzyılın sonlarının Batılı kapitalist demokrasilerinde çağdaş sanat, diğer kültür ürünleri ile birlikte, şirketler ve farklı bir biçimde de olsa üst düzey yöneticileri için hem maddi hem de simgesel değer taşıyan bir müdahale aracı gibi işlev görüyor" (Wu,2005,s.22). Sanatın bu şekilde bir araç olarak görülmesinin temeline baktığımız zaman, devletin sanata yönelik desteklerinin azalması etkili görülüyor. Bugün sanatın izleyici ile buluştuğu önemli mekânların, devlet desteğinden çok sermayenin destekleri ile ayakta durduğu bilinmektedir. Yeterli devlet desteği görmeyen bu mekânların giderek sermayeye hizmet etmesi sanat, sanatçı ve sanatseverler üzerinde de çeşitli olumsuz etkileri beraberinde getirmektedir. Konu üzerine Wu, "şirketler sanat müzelerini ele geçirmekle, bu kurumların çalışma tarzını önemli ölçüde değiştirdiler; aynı zamanda bizim bu kurumları ve barındıkları sanatı algılayışımızı da değiştirdiler. Sanat eserlerini kendi binalarında sergileyerek mekânı yeniden çevrelediler ve çağdaş sanat söylemini yeniden tanımladılar" (Wu,2005,s.466) şeklinde düşüncelerini belirtmiştir. Yine, Wu ile doğru orantılı olarak Pektaş, "bugün üretilen sanat ve sanatçının konumu… dünün koşullarından oldukça farklıdır. Özellikle de ülkemizde devletin sanata

desteğinin iyice azaldığı son yıllarda özel sektörün desteği ile yürütülen, kültür ve sanat üretirken de tüketirken de bağımlılığı artan, özgürlük söylemini bu bağımlılığın içinde eriten bir hal almaktadır" (Pektaş,2013,s.38) şeklinde düşüncelerini belirttiği görülmektedir. Wu ve Pektaş'ın açıklamalarında görüldüğü gibi sanat, giderek özel sermeyenin aracı olmakta ve onun hegemonyasında yaşama alanı bulan bir alana dönüşmektedir. Bu durum ise sanatın özgürlüğü üzerinde büyük bir tehdit oluşturmaktadır. Sanatın özgürlüğü üzerime Adorno düşüncelerini şu şekle belirtmiştir;

> *"Her sanatsal ilerleme ancak özgür olması halinde yaşamda kalıcı bir nitelik kazanır. Öte yandan, gündelik kültür üretiminin niteliği beyliktir. Bu türden kültürler, kültür endüstrisinin tekeli tarafından teşvik edilir, geliştirilir ve yaygınlaştırılır. Gündelik kültürde her şey kör bir belirlenmişlikle geniş kitlelere ulaşarak onları kıskacı içine alır"* (Adorno'dan aktaran Bozkurt,2013,s.256).

SONUÇ

Adorno'ya göre, "Sanat, zedelenmiş bir mutluluğun taşıdığı vaattir", çünkü "Tinsel, kültürel olgular ve sanat yapıtları bütünüyle maddi gerçekliğe indirgenemez, onların göreli bir özerklikleri vardır" (Bozkurt,2013,s.256). Adorno'nun sanatın içerisinde bulunduğu krize yönelik düşünceleri eleştirel bir bakışın ürünüdür. Ona göre kapitalizm sanatı adeta meta haline getirmektedir. Bu değişim, sanatın toplumla olan ilişkisini ortadan kaldırırken, sanatın özerkliğine zarar vermektedir. Bu bağlamda, içerisinde bulunduğumuz dönemde sanatın sermaye ile olan ilişkilerinin artması ona küreselleştirerek, sermaye sahiplerince bir statü göstergesi, bir imaj göstergesi ve nihayetinde meta olarak algılanmasına vesile olmuştur. Bu durumun sanatçı ve sanatsever üzerindeki etkileri, sanat üzerindeki egemen güçlerin sanattan beklentileri ve istekleri ile doğru orantılı bir şeklide yansıma bulmuştur. Adorno sanatın özerkliğini, baskıcı zihniyetlere direnen, sanatın sahip olduğu eleştirel tavrı olarak belirtir (Altuğ,2012,s.196). Fakat 21. yüzyıl kültürel ortamının sanat üzerindeki yansımaları sanat eserinin özerkliğine zarar veren etkileri içermektedir. Bu yüzden, sanatın kitle kültürüne hizmet eden bir araç olmaması için kendi sınırlarını koruyarak özerkliğini kaybetmemesi gereklidir. Bunun sağlanması için ise gerçek anlamda sanatçılara, sanatseverlere ve mesenlere ihtiyaç vardır.

KAYNAKÇA

Altuğ, T. (2012). Son bakışta sanat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bal, M. (2011). Geleneksel estetik anlayışının bir eleştirisi olarak Adorno'nun estetik teorisi. Sosyal Ve Beşeri Bilimler Dergisi, 3 (1) , 71-76. 25 Ağustos 2015 tarihinde http://www.sobiad.org/ejournals/dergi_SBD/arsiv/2011_1/07metin_bal.pdf sayfasından erişilmiştir.

Baudrillard, J. (2013).Tüketim toplumu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bayrak, B. (2013). Çağdaş sanatın ticarileşmesine küreselleşmenin etkisi.Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (1) , 123-137. 22 Ağustos 2015 tarihinde http://dergipark.ulakbim.gov.tr/bujss/article/view/5000107661/5000100445sayfasından erişilmiştir.

Becerman, M. (2009). Nietzsche ve adorno'da sanat ve hakikat ilişkisi üzerine bir inceleme. Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 13, 29-40. 25 Ağustos 2015 tarihinde http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423907357.pdf sayfasından erişilmiştir.

Bernstein, J,M. (2012). Kültür endüstrisi kültür yönetimi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bozkurt, N. (2013).Sanat ve estetik kuramları. Ankara: Sentez Yayıncılık.

Çağan, K. (2003). Popüler kültür ve sanat. Ankara: Altınküre Yayınları.

Kaya, F. (2013).Sanat ve pazarlama: Türkiye'deki sanat galerilerilerinde Pazar odaklılık ve performans ilişkisi. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Kulka, T (2014). Kitch ve sanat. İstanbul: Altıkırkbeş Yay.

Kuspit, D. (2010). Sanatın sonu. İstanbul: Metis Yay.

Murray, C. (2012). Yirminci yüzyılda sanatı okuyanlar (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Pektaş, N. (2013). Kültürün özelleştirilmesi" adlı kitabın yayımlanmasının ardından türkiye'de sanat ve sponsorluk ilişkisi hakkında bir değerlendirme. Sanat-Tasarım Dergisi, 1(4), 35-38. 28 Ağustos 2015 tarihinde http://e-dergi.marmara.edu.tr/marustd/article/view/1012001785/1012001487 sayfasından erişilmiştir

Türkdoğan, T. (2014). Sanat kültür politika modernizm sonrası tartışmalar. Ankara: Nobel.

Velthuis, O. (2005). Talking prices. Princeton :Princeton University Press.

Wu, C. (2005). Kültürün özelleştirilmesi 1980'lerden sonra şirketlerin sanata müdahalesi (E. Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

ANADOLU'DA CAM YAPIM TEKNOLOJİSİ ARKEOMETRİK SONUÇLARI: HELENİSTİK'TEN OSMANLI DÖNEMİNE

Yrd.Doç.Dr. Çetn Öztürk
Yrd.Doç.Dr. İ. Murat Kuşoğlu
Prof.Dr. Julan Henderson

Özet

Türkiye, malzemelerin antik üretimindeki teknolojik gelişmelerin incelenmesinde hala araştırmacıların ve bilim insanlarının ilgisini çekmektedir. Cam Türkiye'deki bu yeni araştırmalarda anahtar rol üstlenmektedir. Bugünkü gibi Anadolu kültürlerin ve ticaretin kavşağı konumundaydı. Bu sunumda, Helenistik Dönem'den Osmanlı Dönemi'ne kadar antik camların sınıflandırılması ve cam yapımında kullanılan ham maddeler tanıtılacaktır. Anadolu'da cam yapımındaki gelişmeleri ve kültürlerin etkileşimini açıklamak için, arkeometrik yaklaşımlar ve yayınlanmış analitik sonuçlar tartışılacaktır. Arkeometri antik cam üretiminin nasıl geliştiği ve Anadolu'daki farklı medeniyetlerin etkileşimini belirlemede kilit bir rol oynamaktadır. Sunum, arkeometri ile Anadolu'da Helenistik Dönem'den Osmanlı Dönemi'ne kadar cam yapımı ve kökenlerini belirlemede kullanılan analizleri anlatacaktır. Bu süreçte farklı sosyal grupların bazı önemli teknolojik değişimleri oluşturduğu ve böylelikle ekonomilerin değişimini kontol ederek sosyo-ekonomik değişimlerin oluştuğu anlatılacaktır.

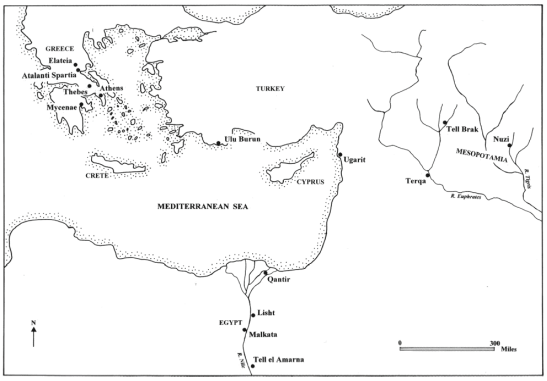
Anahtar kelimeler: Antik cam, Anadolu, Helenistik, Bizans, Selçuk, Osmanlı, Arkeometri

Giriş

Anadolu geçmişi geleceğe bağlamaktadır. Bazı arkeolojik gelişmeler, tarihteki en eski medeniyetlerin merkezi olduğunu göstermektedir. İnsan yapımı malzemeler bilgideki gelişimin izleridir ve Anadolu birçok kültürel evrimleşmeyi göstermketedir. Bugün kazılarda bulunan insan yapımı antik malzemeler o bölgede ne tür sosyal grupların yaşadığını belirlemeyi mümkün kılmaktadır. Cam bu bağlantıda önemli bir rol oynamaktadır. Farklı periyotlarda yaşamış antik toplulukların sosyo-ekonomik durumunu yansıtmakta ve teknolojik gelişmeler ve ticari bağlantılar hakkında ipuçları vermektedir.

İlk cam objeler doğal cam olan obsidiyenden yapılmıştır. İlk bilinen insan yapımı cam Mezopotamya'dan gelmektedir ve M.Ö. 23. yüzyıla aittir. M.Ö. 16. yüzyılda ilk cam kaplar Mezopotamya'da görülmeye başlamıştır fakat hammaddelerden camın ergitilmesine dair ilk buluntular M.Ö. 13. yy'da Qantir'in Mısır sitesinde bulunmuştur.

Geçmişte, Mısır, Suriye ve Akdeniz'in doğu sahilleri cam yapım merkezleriydi (Freestone, 2015, p. 45). Doğal sodyum karbonat tuz (natron) camı üretimi birincil (ergitme) ve ikincil (üfleme) olarak ikiye ayrılabilir. Diğer taraftan, Akdeniz Geç Bronz Çağı'nda ilk birincil üretiminde bitki külleri ve silika kaynaklarının ergitilmesi; ikincil cam üretimi ise yeniden ısıtma ve ham veya ingot camların kaplara, boncuklara ve kolye uçlarına şekillendirilmesine dayanmaktaydı. Arkeolojik değerlendirmelerde Mezopotanya'daki birincil cam üretimini ispatlayan iz elementler ve izotop analizlerine rağmen Bronz Çağı'nda Mezopotamya ve Yunanistan'daki cam teknolojisindeki gelişmeler hikâyenin eksik kalan kısmıdır. Julian Henderson, Akdeniz'de Geç Bronz Çağı'na ait cam üretim merkezlerini işaretlemiştir (Şekil 1. 1). Türkiye'nin güney sahilindeki Ulu Burun batığında bulunan ikincil üretim camlara rağmen şekilde görüldüğü gibi, Türk Geç Bronz Çağı camlarına dönük olarak çok az çalışma yapılmıştır.



Şekil 1. Cam buluntulara ratlanan Geç Bronz Çağı yerleşkelerin haritası. (Henderson, 2010, p.4).

Sonralarda birincil ve ikincil cam üretimi muhtemelen İtalya'dan tüm Roma Eyaletlerine Roma İmparatorluğu'nda gelişerek Doğu Akdeniz Ülkeleri'ne yayılmıştır. Miladi tarihin ilk 4 yüzyılı camın ilk Altın Çağı olarak adlandırılabilir ve sonra erken İslam Dünyasında yerini almıştır. Julian Henderson "Cam İslam İmparatorlukları'nın en prestijli malzemesiydi ve sadece kaplar ve boncuklar olarak değil aynı zamanda ham cam blokları olarak ticareti yapılmıştır" demektedir. Anadolu, Geç Bronz Çağı'ndan Osmanlı Dönemi'ne kadar camı kullanmıştır. Şimdi yapılması gereken ise medeniyetlerin ve kültürlerin oluştuğu Anadolu'daki arkeolojik katmanlara odaklanmaktır.

Cam kırılgan bir malzemedir ve bütün halinde cam objeler bulmak kolay olmamaktadır. Sualtı batıkları iyi korunmuş bazen ham cam blokları bazen de cam objeleri bulmadaki ufak ihtimallerden biridir. Diğer taraftan kazılar esnasında cam fırınların belirlenmesi de cam üretimini ve prosedürlerini aydnlatabilir. Anadolu'da Geç Helenistik Dönem'den Osmanlı Dönemi'ne uzanan süreçte bu gelişimi görmek daha kolaydır. Bu nedenle cam üretiminin hikâyesini incelemek, teknolojideki gelişmeleri aynı zamanda kültürel değişimi ve ticari yolları belirlemede arkeometriye ihtiyacımız vardır (Henderson, 2004, p. 439).

Camın hammaddeleri ve teknolojisi:

İnorganik amorf veya camsı katı halde süper-soğutulmuş sıvıdır ve yeteri kadar hızlı soğutulursa kristilizasyonu önleyecektir. Bugün camı bir mühendislik malzemesi olarak tartışacak olursak, cam üretiminde dört tip oksit kullanılmaktadır. Birinci grup; düşük kristallenme oranına SiO_2 ve B_2O_3 ve GeO_2, P_2O_5 gibi düşük soğuma hızlarında bile cam oluşturabilme özelliğine sahip temel cam oluşturucu oksitler. Belli şartlar altında cam oluşturan koşullu cam oluşturucu oksitler ise Al_2O_3, Bi_2O_3, WO_3 ve MoO_3. Kendi başına cam oluşturamayan ama oluşturucu oksitlerle beraber cam özelliği sergileyen orta seviye oksitler ise TiO_2, ZnO, PbO ve Zr_2O_3. Ağ modifiye edici oksitler kendi başlarıba cam oluşturamayan ve oluşturucu oksitlerle beraber kullanılanlar ise MgO, CaO, Na_2O ve K_2O. İlaveten, renk verici oksitler ise Fe_2O_3, CoO ve CuO düşük oranlarda kullanılabilmektedir. Kısaca, cam yapımı için ihtiyacımız olan iyi öğütülmüş ve karıştırılmış kum, soda ve az kireç ile beraber yüksek ısıdır. Fakat antik dönemde bu hammaddeleri doğada saf halde bulmak mümkün değildi. (Axinte, 2011, p.1117).

İlk cam yapımında kullanılan temel bileşenler silika, alkali, kurşun ve kalsiyumdu. Silika kımdan veya öğütümüş kuvarsdandı fakat tamamen saf SiO_2'den oluşmamaktaydı. Jeolojik oluşumlara bağlı olarak silika kaynaklarındaki safsızlıkların farklılıkları iz elementler ve izotop elemenetler ile köken hakkında parmak izlerini oluşturmaktadır. Alkaliler 1710 oC'de ergiyen saf SiO_2'nin ergime sıcaklığını en düşük likûdüs ergime sıcaklığına indirebilmektedir. Her zaman kabul edilmiştir ki tarih öncesinde soda-kireç-silika camlarda alkali kaynağı olarak Salicornia and Salsola gibi tuzlu ortamda yetişebilen bitkilerin birçok farklı türleri veya buharlaşan mineral natrondu. Metalik kurşun veya muhtemelen kurşun oksit cam yapıcı veya flaks olarak kullanılıyordur. Camın ergime sıcaklığındaki düşüş ile kurşun antimuan, kalay ve bakır oksidin çözünürlüğünü arttırarak camın opaklaşmasına sebep olur. M.Ö. 3.yy.'a tarihlenen Rodos'taki Helenistik cam fabrikasında kurşun folyolar ve kurşun içeren opak sarı boncuklar bulunmuştur. Pratikte, tarih öncesi camların bütün analizleri kalsiyumun varlığını işaret etmektedir. Düşük kurşunlu soda-kireç-silika kompozisyonunda yaklaşık % 8 CaO ve kurşunlu camlarda ise yaklaşık % 2-5 CaO belirlenmiştir. Kalsiyum ağ kararlaştırıcı görevi görür ve camlardaki aşınmayı azaltır. Daha yüksek oranlarda kullanımı ise hammadde yığınının ergime sıcaklığını yükseltecektir. Nadir durumlarda rastlanan ve CaO:MgO molar oranının 1 olduğu durumlarda camdaki kalsiyum kaynağı olarak dolomit veya dolomatik kumtaşının kullanıldığı sonucuna varılabilir. Sıkça rastlanan mavi cam

rengi için kobalt, opak kırmızı veya turkuaz rengi için bakır, turkuaz yeşil renk için hurda bronz, yeşil, sarı ve mavi renk için demir, pembe renk için mangan kullanılmaktadır. Aynı zamanda mangan ve antimuan oksitlerin ise parlak renksiz cam üretiminde renk giderici olarak kullanıldığı bildirilmiştir (Henderson, 1985, p. 267).

Burada zamansal olarak tartışılması gereken camlar genellikle natro camı ve bitki külü camıdır. 'Natron' terimi, genellikle sodyum karbonatça zengin çokfazlı buharlaşan göl depozitleridir. Tüm Roma Dönemi camları % 0,5-1,2 Cl ve % 0,2-0,5 SO3 içermektedir. Bitki külü ise hem alkali hemde kireç içerdiğinden dolayı cam üretimi esnasında ilave bir farklı kireç kaynağı gerektirmemektedir (Barkoudah and Henderson 2006). Diğer taraftan Natron, saf bir soda kaynağıdır ve camı oluşturacak kireç farklı bir kaynaktan alınmalıdır. Genellikle kumdaki deniz canlısı kabukları bu ihtiyacı doğal olarak karşılamaktadır (D. Brems, 2012, p. 2897).

Bitki külü camlarının üretiminde, bitki külleri sodyum karbonat ve kalsiyum oksit gibi farklı tuzlar içermektedir. Bitki küllerindeki temel safsızlıklar magnezyum, potasyum, fosfor, klor ve stronsiyumdur (Barkoudah and Henderson 2006). Kum veya kuvarsta ise temel element Si, minör element Ca ve mineral safsızlıkları ise alüminyum, demir, titanyum, neodyum ve zirkonyumdur. Sodyumca zengin halofitik yani tuzlu ortamda yetişebilen alkali toleranslı bitkilerin ise Salsola 'kali', Salsola soda, Salsola Jordanicola ve Halopeplis sp olduğu düşünülmektedir. Bunların külleri ise sodanın temel kaynağı olan sodyum karbonattır ve SiO2'nin ergime sıcaklığını yaklaşık olarak 1150 oC'ye düşürmektedir (Barkoudah and Henderson, 2006, p. 296).

M.Ö. ve M.S. 1 yy. Aralığında tarihlenmiş dört adet masif cam tankı fırınları Lübnan, Bayrut'ta bulunmuştur. Tank fırınların her ısıtıldığında 15 ton ham natron camı üretebildiği belirlenmiştir (Kowatli, 2008, p. 103). Diğer taraftan ilk antik Aşağı Doğru Hava Akımlı (Downdraught) cam ergitme fırını al-Raqqa, Suriye'de bulunmuştur ve 9. yy'ı işaret etmektedir. Fırının fotoğrafı Şekil 2'de verilmiştir. (Khalil, 2011)

Şekil 2. İlk antik Aşağı Doğru Hava Akımlı (Downdraught) cam ergitme fırını.

Antik Camların Analizi için Arkeometrik Teknikler:

Arkeometriyi tersine mühendislik olarak tanımlayabiliriz. Elimizde kullanım sonucunda oksitlenme, indirgenme, aşınma, depremler, yangınlar ve alterasyon gibi dış etkenlerden etkilenmiş nihai ürün vardır.

Yukarıda olduğu gibi cam oksitlerin bileşiminden oluşmaktadır. Dolayısıyla, elementel kompozisyonu belirlemek camdan ilk bilgileri almak için iyi bir başlangıçtır. Camlar kimyasal kompozisyonlarına göre sınıflandırılabilir ve oluşturucu oksitlerin, flaksların, kirecin be renklendiricilerin miktarını belirlemeye yardımcı olur. Camların ergime sıcaklığı ise bilgi almak için ikinci anahtar özelliktir çünkü camın üretim şartlarını belirlemek için önemlidir. Son olarakta izotop analizleri camların ve hammaddelerinin kökenlerini belirlemek için kullanılır. Her cam türünde Neodyum ve Strontiyum izotopları radyojenik izotop analizi için kullanılarak camın kökeni hakkında bilgi verir (Henderson, 2009, p. 1).

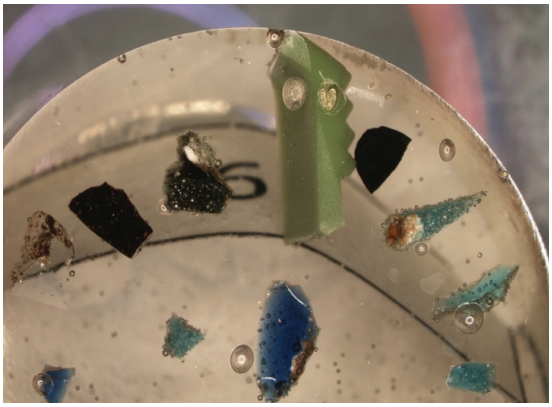
Camların hacimsel element analiz teknikleri ise genellikle Atomik Absorpsiyon Spektroskopisi (AAS), İndükleyerek Etkileşen Plazma-Optik Emisyon Spektrometresi veya – Kütle Spektrometresi ICP-OES or -MS) ve Aygıtsal Nötron Aktivasyon Analizi (INAA) kullanılmaktadır (Akyuz, 2012, p. 75).

Camların yüzey analizlerin, X-ışını fluoresans (XRF) ve Proton Uyarılmış X-ışını Emisyon Spektrometre (PIXE) teknikleri uygulanmaktadır. Bu tekniklerin aynı zamanda homojen bir yapıdan söz edebilirsek hacimsel analizler içinde uygundur (G. Weber, 2002, p. 350). Lazer Ablasyon İndüklenmiş Plazma Kütle Spektrometresi (LA-ICPMS) farklı bir teknik olarak katı (mikro) örneklendirilmiş objenin gerçek zamanlı deteksiyonu ile iz elementlerin belirlenmesinde kullanılabilir.

İlaveten, Elektron prob mikroanaliz majör ve minör elementlerin belirlenmesinde, Uçuş süreli İkincil İyon Kütle Spektrometre (ToF-SIMS) mikro haritalama ve iz elementlerin belirlemede ve Isısal İyon Kütle Spektrometresi (TIMS) radyojenik izotopların analizinde kullanılabilir (Duckworth, 2012, p. 2143).

Anadolu'da kullanılan camlardan bilgi almak için Efes üzerinden gidilmiştir. Efes'ten alınan camlar Bizans'tan Osmanlı Dönemi'ne kadar ki süreci kapsamaktadır. Verulanus Meydanı ve Artemisiyon Tribün kazılarından doksan bir adet mikro örnek değerlendirilmiştir.

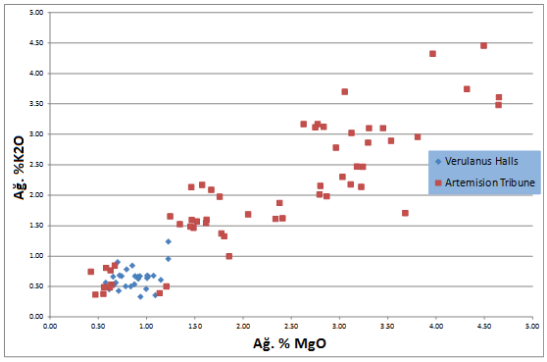
Şekil 3'de Nottingham Üniversitesi'nde kantitatif elektron prob mikroanalizi için hazırlanmış cam örnekler görülmektedir.



Şekil 3. Kantitatif elektron prob mikroanalizi için hazırlanmış cam örnekler.

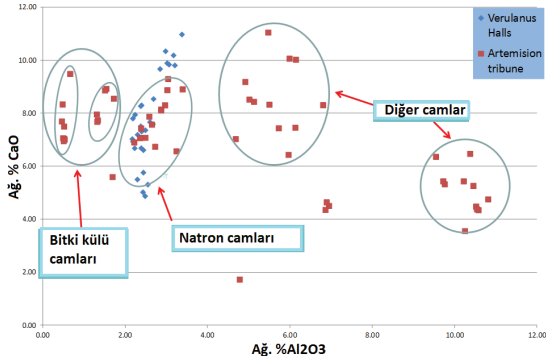
Deneysel Sonuçlar:

Verulanus Meydanı ve Artemision Tribünü'nden alınan cam örneklerin elementel analizlerinin kıyaslanması Şekil 4'de görülmektedir. Ağırlıkça % MgO'ya karşılık % K2O oranları cam üretiminde ne tür fluklar kullanıldığına dair bilgi vermektedir. Sonuçlar Efes'te ele geçen camlarda Natron (düşük MgO) ve bitki külü (yüksek MgO) fluklarının kullanıldığını işaret etmektedir. Değerler natron camlarının diğerlerine nazaran daha saf hammaddeler ile yapıldığını göstermektedir. İlk aşamada camları natron ve bitki külü camları olarak sınıflandırmak mümkündür.



Şekil 4. Efes camlarına ait ağırlıkça % MgO - % K2O değerleri.

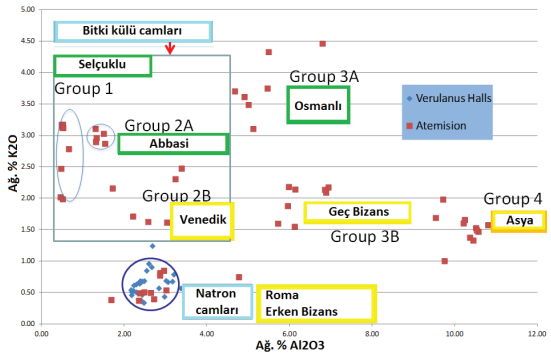
Şekil 5'de ise % Al2O3 ve % CaO'nun ağırlıkça göreceli değerlerine göre bitki külü camları, natron camları ve diğer camların sınıflandırılması görülmektedir.



Şekil 5. Efes camlarına ait ağırlıkça % Al2O3 ve % CaO değerleri

Son olarak Şekil 6'da ağırlıkça % Al2O3'ya karşılık % K2O oranları verilmiştir. Camlar beklenmeyen bir şekilde çok geniş aralıkta değişen aluminyum oksit miktarlarına sahiptir. Erken Bizans camları ise beklenildiği gibi natron cam kompozisyonuna sahiptir. Abbasi, Selçuk ve Venedik camları alkali bitki külü ile yapılmıştır. Geç Bizans Dönemi camları (Grup 3B) ise ağırlıkça yaklaşık % 5,5-7 arasında değişen biraz yüksek miktarda alumina oranına sahiptir ve Schibille (2011)'nin çalışmasıyla

benzer niteliktedir. Daha beklenmeyen ise Grup 3A'da yüksek aluminalı fakat aynı zamanda yüksek potasyum oksitli camlardır ve bunların Osmanlı cam kaplarına ait olduğu bağıntısı kurulmuştur. Son olarak görsel olarak 'siyah' cam boncuklar daha yüksek alumina oranlarına sahiptir (Grup 4 ve Grup 6) (Boulogne 2009). Gruplar periyotlarındaki kap şekli ve formları ile bağlantılıdırlar (Henderson, 2004, p. 439), (Freestone, 2015, p. 45).



Şekil 6. Efes camlarına ait ağırlıkça % Al2O3 ve % K2O değerleri

Sonuçlar :

Efes'te Verulanus Meydanı ve Artemisiyon Tribün'ünde ele geçen camlar aşağıdaki gibi gruplandırılabilir:

Grup 3B: Kararlı yüksek Al2O3, daha düşük K2O oranları. Schibille'nin Bergama'da bulduğu camlara benzer olarak Geç Bizans Dönemi'ne eşdeğer.

Grup 2A: Abbasî Dönemi 9. Yy. Bitki külü camı.

Grup 1: Ağırlıkça %1 'in altında Al2O3, Selçuklu Dönemi 11.yy. Bitki külü camı.

Grup 2B: Daha düşük % K2O, Ağırlıkça % 1-2 Al2O3, Venedik Dönemi yaklaşık 16. Yy. Bitki külü camı.

Grup 3A: Daha yüksek % K2O Ağırlıkça % 4-7Al2O3, hepsi aşınmış, Osmanlı Dönemi yaklaşık 16. Yy. Bu yeni bir bulgudur.

Grup 4: Çok yüksek Aluminyum Oksit oranı (yaklaşık ağ. % 10). Hindistan veya Güney-doğu Asya kaynaklı.

Geniş aralıklı cam tiplerinde natron, farklı bir mineral tipi ve bitki külü camları bulunmuştur. Camları karışım cam olup olmadığı hakkında kesin bir bulgu yoktur. Eğer bu olsaydı, kompozisyon grupları karışım çizgileri oluşturacaktı. Camların Filistin, Suriye, İtalya, Hindistan ve muhtemelen Türkiye'de üretildiğini göstermektedir. Bu şaşırtıcı sonuçlar Selçuk ve Osmanlı camlarına dönük olarak Türkiye ve çevresinde daha fazla analizlerin yapılması gerektiğini ortaya koymuştur.

Referanslar :

Th. Rehren, Ian C. Freestone, "Ancient glass: from kaleidoscope to crystal ball", Journal of Archaeological Science 56 (2015) 233-241

J. Henderson, J. Evans, Y. Barkoudah, "The roots of provenance: glass, plants and isotopes in the Islamic Middle East", Antiquity, 83 (2009) 414–429

S. Akyuz, T. Akyuz, N. M. Mukhamedshina, A. A. Mirsagatova, S. Basaran, B. Cakan, "Characterization of ancient glass excavated in Enez (Ancient Ainos) Turkey by combined Instrumental Neutron Activation Analysis and Fourier Transform Infrared spectrometry techniques", Spectrochimica Acta Part B 71–72 (2012) 75–79

Chloë N. Duckworth, Julian Henderson, Frank J.M. Rutten, Kalliopi Nikita, "Opacifiers in Late Bronze Age glasses: the use of ToF-SIMS to identify raw ingredients and production techniques", Journal of Archaeological Science 39 (2012) 2143-2152

I. C. Freestone, R. E. Jackson-Tal, I. Taxel, O. Tal, "Glass production at an Early Islamic workshop in Tel Aviv", Journal of Archaeological Science 62 (2015) 45-54

Eugen Axinte, "Glasses as engineering materials: A review", Materials and Design 32 (2011) 1717–1732

J. Henderson, J. Evans and K. Nikita, "Isotopic Evidence for the Primary Production, Provenance and Trade of Late Bronze Age Glass in the Mediterranean", Mediterranean Archaeology and Archaeometry, (2010), Vol. 10, No. 1, pp. 1□24

J. Henderson, "The Raw Materials of Early Glass Production", Oxford Journal of Archaeology 4(3), (1985), 267-291

G. Weber, D. Strivay, L. Martinot, H.P. Garnir, "Use of PIXE–PIGE under variable incident angle for

ancient glass corrosion measurements", Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B 189 (2002) 350–357

J. Henderson, S. D. McLoughlin and D. S. McPhail, "Radical Changes in Islamic Glass Technology: Evidence for Conservatism and Experimentation with new Glass Recipes from Early and Middle Islamic Raqqa, Syria", Archaeometry 46, 3 (2004) 439–468

Barkoudah Y. and Henderson J. "The use of halophytic plants in the manufacture of ancient glass: ethnographic evidence and the scientific analysis of plant ashes". Journal of Glass Studies 48, 297-321.

D. Brems and P. Degryse, "Trace element analysis in provenancing Roman glass-making", University of Oxford, Archaeometry, (2013), p. 1-21.

D. Brems, P. Degryse, F. Hasendoncks, D. Gimeno, A. Silvestri, E. Vassilieva, S. Luypaers, J. Honings, "Western Mediterranean sand deposits as a raw material for Roman glass production" Journal of Archaeological Science 39 (2012) 2897-2907.

Y. Barkoudah and J. Henderson, "Plant Ashes from Syria and the Manufacture of Ancient Glass: Ethnographic and Scientific Aspects", Journal of Glass Studies, 48, (2006), p. 296-321.

I. Kowatli, H. H. Curvers, B. Stuart, S. Yvette, J. Henderson, and P. Reynolds, A Pottery and "Glass Production Site in Beirut (BEY 015)", Bulletin d'Archéologie et d'Architecture Libanaises 10, (2008), 2006: 103-130.

Khalil, I. and Henderson, J. 2011. "An interim report on new evidence for early Islamic glass production at al-Raqqa, northern Syria", Journal of Glass Studies 53, (2011), 237-242

Schibille, N. Late Byzantine Mineral Soda High Alumina Glasses from Asia Minor: A NewPrimary Glass Production Group. 2011 Plos One.

Boulogne, S. and Henderson, J. "Indian Glass in the Middle East? Medieval and Ottoman Glass Bangles from Central Jordan", Journal of Glass Studies, 2009, 53-75.

DÜNYADA ATIK SERAMİK MALZEMELER KULLANILARAK KAMUSAL ALANLARA DÖNÜŞTÜRÜLMÜŞ MEKÂNLAR

Yrd. Doç. Elif Ağatekin
Prof. S. Sibel Sevim

ÖZET

Dünyada atık seramik malzemeler kullanılarak biçimlendirilmiş pek çok mekân bulunmaktadır. Bu mekânların her biri bir diğerinden farklı görünümleri, kendine özgü oluşum süreçleri, biçimlenmelerinde kullanılan malzemeler, kişiler ve/veya ekiplerle farklılıklar göstermiş ve göstermektedirler. Kimisi bilinçli olarak bir noktaya ilgi çekmek veya turistik bir cazibe merkezi olması için ekipler tarafından biçimlendirilmişken, kimisi yalnızca kişisel çabalarla, nedeni bile olmadan yıllarca gizli gizli var olmuştur. Ancak zaman içerisinde, atık seramik malzemeleri pique assiette tekniği kullanılarak biçimlendirilmiş park, ev, gizli bir orman alanı veya merdiven gibi yerler daha çok insan tarafından görülmek istenmiş, bulundukları şehri önemli kılmış ve kamusal alanlara dönüşmüşlerdir.

Bu metin, dünyada atık seramik malzemeler kullanılarak biçimlendirilmiş, Park Güell, La Maison Picassiette, Watts Kuleleri, Şandigar Kaya Bahçesi, Santa Teresa Merdivenleri ve Eskişehir Çağdaş Seramik Açık Hava Müzesi gibi önemli mekânları; bu mekânları yaratanları, mekânların oluşum süreçlerini, bu mekânlarda kullanılan malzemeleri ve bu mekânların bulundukları şehirlere olan katkılarını irdelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Atık Seramikler, Pique Assiette, Trencadis, Park Güell, La Maison Picassiette, Watts Kuleleri, Şandigar Kaya Bahçesi, Santa Teresa Merdivenleri, Eskişehir Çağdaş Seramik Açık Hava Müzesi

20. yüzyılın denenmemişi arayan sanat anlayışına; sanatçılar estetik beğenileri alt üst eden, devrimsel bir tavırla; değersiz, kıymetsiz, gündelik, sıradan, basit, kırık, dökük, ikinci el veya atık gibi malzemeleri sanat eserlerinde kullanarak cevap vermişlerdir. Seramik Sanatı tarihinde ise yeni bir şey üretmede tamir edilemeyen parçaların kırığını değerlendirmenin çok eskilere dayanan bir geçmişi vardır. *Seramik; Endüstri Devrimi'ne kadar, geleneksel nitelikte, kullanıma yönelik olarak ait olduğu kültürün izleriyle atölyelerde yapılmıştır. Atık seramiklerin sanatta kullanımına ait ilk örneklerse; atölyelerin ürettiği* (Sevim ve Ağatekin, 2012b:475) *seramik, tuğla veya çömlek parçalarının, renk aralığı sağlamak için mozaiklerde kullanılması* (Joy Of Shards, 2011a) olarak kabul edilebilir.

Görüntü 1. Memory Ware, Kaynak http://www.ohiofolk.com/ doll%20 head%20jug.html

Bugün sürdürülebilirlik bilincinin oluşturulması için yapılmaya çalışılan tüm çalışmalar, *Endüstri Devrimi öncesi toplumların kültürel anlayışında zaten önemli bir yer tutmakta idi. Eskiyen giysiler yamanmakta, kazaklar sökülüp tekrar örülmekte, yıpranan kumaşlar ters düz edilip yeniden değerlendirilmekte, kumaşların artık parçalarından yamalı bohça olarak bilinen yorganlar yapılmaktaydı. Benzer bir biçimde, yıpranan veya kırılan seramiklerse hiçbir zaman eski hallerine döndürülmeseler bile tarih boyunca onarım görmüşler, ya eski işlevlerini sürdürerek yaşamaya devam etmişler ya da bambaşka bir objeye dönüştürülmüşlerdir* (Ağatekin, 2012:33,34).

Atık seramik malzemeleri kullanılarak bambaşka bir obje biçimlendirilmede, Victoria Dönemi dekoratif sanatlarından Putty Pots, Memory Ware (G.1) olarak da bilinen Shard Art, Afrika

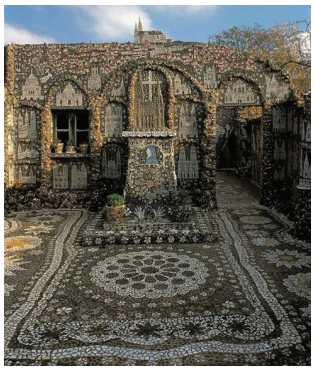
kültürünün Mourning Jars olarak anılan yas kapları ilk akla gelenleridir. Ayrıca türünün tek örneği olan kreasyonları oluşturmak için kırık çini parçaları, cam, seramik karo, çömlek, porselen, stoneware ve buluntuları kullanarak oluşturulan popüler bir halk sanat stili (Lester ve Rosenberg, 2003:8) olarak bilinen pique assiettenin (Katalanca adıyla trencadis), seramik atıklarını değerlendirmede çok önemli bir yeri vardır.

Görüntü 2 . Park Güell'den detaylar Kaynak: https://www.pinterest.com/pin/111745634477669289/

Pique assiette 20. yüzyılın denenmemişi arayan sanat anlayışına ilham olacak kadar etkili olmuş bir yöntemdir. *Gaudi bu yöntemle 1920'li yıllarda yeni yeni başlayacak bir sanat akımını daha yüzyılın başında gerçekleştirmiş; yani Dadaistler'in kolaj tekniğini* (Zerbst, 1999:149) seramik malzemenin atığını kullanarak uygulamış ve büyük estetik bir etki elde etmiştir. Bu etkiyi yaratmak için ucuz ve başkaları için önemsiz sayılan malzemeler kullanarak Gaudi, Kübistlere-özellikle Picasso ve Miro gibi yurttaşlarına- dünya çapında başarı getiren fikirleri (Zerbst, 1999:151) onlardan yaklaşık 20 yıl önce 1900'lerde seramik uzmanı ve mimar Josep Maria Jujol ile birlikte kullanmıştır. İkilinin, resim sanatı ve mimaride devrimsel bir fikre imza (Joy of Shards, 2011b) attıkları kabul edilebilir bir gerçektir. Yapımına 1920'de başlanan Park Güell, Mimar Antonio Gaudi ve seramik işlerinde uzman Mimar Josep Maria Jujol tarafından; *muhteşem, parlak karoları kolâj yöntemi ile kaplayarak biçimlendirilmiştir. Önce seramik atölyelerinden atık, imalat hatası, kırık parçaları toplamış daha sonra hala yumuşak iken harcın içine preslemişlerdir* (Zerbst, 1999:141). (G.2) Jujol tüm karoları kırıp yapıların kıvrımlarına yerleştirmekle kalmamış kendisinin pişirdiği karoları da kullanmıştır ayrıca renkli kırık şişeleri, kırık bir çini oyuncak bebeği ve kendi yemek takımının kırık tabaklarını bir araya getirmeye dahi cüret etmiştir (Joy of Shards, 2011b).

Görüntü 3. Park Güell, Gaudi, Barcelona, Kaynak:https://www.pinterest.com/pin/570479477773881537/

Gaudi'nin parlak ve cafcaflı renklerin zenginliğinden yoğun biçimde faydalandığı ve nerdeyse tüm mekânda bir kaplama malzemesi olarak kullandığı atık seramikleri mekanlarında tercih etmesinin estetik ve pratik açıdan bazı avantajları bulunmaktadır (Ağatekin, 2012:52). Öncelikle duvarların seramik kaplanan bölümleri dekoratifleşmiş ve duvarlar güneş ışığında parlamıştır ayrıca korunmadığı takdirde yağmurda erozyona uğrayabilecek olan alt malzeme, seramik ile kaplandığında su geçirmez (Zerbst, 1999:144) ve hijyenik olmuştur (G.3). Aynı zamanda, bu tasarımla Gaudi içeriye gizlice girmeye çalışan kişileri engellemeye de çalışmıştır. Çünkü parlak ve yuvarlak yüzey parmakların kaymasına neden olduğundan tutunmayı zorlaştırmış, böylece yardımcı malzemeler olmadan duvara tırmanmak ve içeri girmek neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Tüm bu özellikleri, Park Güell'i, hem estetik hem de pratik amaçların eşsiz bir (Zerbst, 1999:144) mimari sentezi haline getirmiştir. Barcelona kenti için bugün bir sembolle dönüşen Park Güell 1926 yılından bu yana kamuya açık tutulmaktadır. 1984'de UNESCO Dünya Kültür Mirası listesine alınan, pique assiette tekniğinin en önemli örneklerinden biri olan park, her yıl yüz binlerce yerli ve yabancı turist tarafından ziyaret edilmektedir.



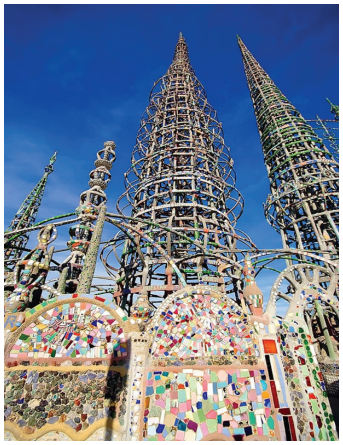
Görüntü 4. La Masion Picassiette, Kaynak: https://www.pinterest.com/pin/223631937722154870/

Pique assiette, türünün tek örneği olan kreasyonları oluşturmak için; kırık çini parçaları, cam, seramik karo, çömlek, porselen, stoneware ve buluntu objeler kullanılarak yapılan popüler bir halk sanat stilidir. Günümüzde de pique assiette dünyada birçok insana çekici gelmektedir; çünkü materyalleri geri dönüştürür, pahalı değildir ve hemen hemen herkes bunu yapabilir (Lester ve Rosenberg, 2003:8). Öyle ki pique assiette kelimesinin isim babası; Raymond Edouard Isidore isimli mütevazı bir mezarlık çöpçüsüdür (Lester ve Rosenberg, 2003:11). Isidore, 1928 yılında Fransa'da dört dönümlük alan üzerine küçük bir ev inşa etmiştir (Lester ve Rosenberg, 2003:11). Isidore'un buluntu nesneleri, kırık cam parçalarını, çanak çömlek kalıntılarını Paris yakınlarındaki evine ve bahçesine yapıştırmaya başlamasıyla (Wallach, 201:102) kasaba halkı ona toplayıcı veya tabak hırsızı anlamına gelen 'Picassiette' lakabını takmıştır. Bazıları ise 'Picassiette' isminin 'Picasso' ve Fransızca 'tabak' anlamındaki assiette kelimesinden oluştuğu görüşündedirler (Lester ve Rosenberg, 2003:11).

Görüntü 5. La Masion Picassiette, Kaynak: https://www.pinterest.com/pin/369224869428873522/

Isidore, ilk olarak evinin dış duvarına, kendi ruhu için kutsal bir mekân olması arzusuyla; minik bir şapel mozaiği yapmaya başlamıştır (G.4). Daha sonra, önce evinin içini, zamanla evinde bulunan tüm mobilyaları ömrünün sona erdiği 1964 yılına kadar 30 yıl boyunca (Ağatekin, 2012:53) çevrede bulduğu kırılmış renkli camlarla ve kırık çömlek parçalarıyla süslemeye kendini mecbur hissederek (Lester ve Rosenberg, 2003:11) La Masion Picassiette'yi yaratmıştır. Bugün, Isidore'nin uzun yıllarda tamamladığı bu çalışmanın sıra dışı bir sonucu olarak kabul edilen evine, sanat eseri olarak çok büyük değer verilmekte, (Wallach, 2010: 102) Fransa'nın kuzeyinde bulunan La Masion Picassiette her yıl on binlerce kişi tarafından ziyaret edilmekte ve 'pique assiette' terimi tüm dünyada kırık çanak çömlek mozaiğini tanımlamak için bir terim olarak kullanılmaya devam etmektedir (Ağatekin, 2012:54) (G:5).

Raymond Edouard Isidore gibi, onun yöntemini kullanılarak evlerini atık seramik malzemelerle kaplayan örnekleri çoğaltmak mümkündür. Süt toplayıcısı Robert Vasseur, Fransa-Louviers'ta bulunan evini, bahçesini, avlu, çeşme, köpek evi ve kömür deposunu kırık, çanak çömlekleri kullanarak dekore etmiştir. İkinci Dünya Savaşı'na katıldıktan sonra İtalya'nın Sicilya adasındaki Messina'ya 1947 yılında yerleşen Giovanni Cammarata, başlangıçta çimento ve taşları kullanarak biçimlendirdiği bahçesini, zamanla kullandığı deniz kabukları, çanak-çömlek parçaları ve çakıl taşlarıyla, eşsiz bir mekâna dönüştürmüştür (Lester ve Rosenberg, 2003:12).



Görüntü 6. Watts Kuleleri, Kaynak:https://www.pinterest.com/pin/260575528413985843/

İtalyan bir göçmen işçi olan Sabato (Simon) Rodia'da 33 yıl boyunca Amerika Birleşik Devletleri Los Angeles'ta bulunan bugün Watts Kuleleri olarak anılan mekânını kırık çömlek ve şişeler, seramik kırıkları, cam ve kabuklar (Lester ve Rosenberg, 2003:12) kullanarak biçimlendirmiştir (G.6). Sabato (Simon) Rodia 1921 yılında, Watts'ta üçgen bir alan üzerindeki küçük bir evi satın almış, heykelimsi kulelerini, sarılmış tel yığınlarından, bu telin üzerine çimento ve binlerce kırık fayans, çömlek parçaları eklenerek dünyanın eşsiz tasarımlarından biri sayılacak alana, yardım almadan dönüştürmüştür. 1955 yılında iki uzun kuleyle birlikte evini ve eşyalarını bir komşusuna bırakmış ve Kuzey Kaliforniya'ya bir daha dönmemek üzere taşınmıştır (Larry, 2012). Kuleler bugün turisteler tarafından gezilen bir mekana dönüşmüştür.

Atık seramikler kullanılarak biçimlendirilmiş mekânlara gösterilecek en enteresan ve özel örneklerden biri de, Tac Mahal'den sonra Hindistan'da görülen en büyük sanatsal başarı olarak kabul edilen (Nek Chand Foundation, 2002) Şandigar Kaya Bahçesi'dir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 1947 yılında bağımsızlığına kavuşan Hindistan'ın değişen sınırları içerisinde Punjabi'nin Hindistan'da kalan bölümüne yeni bir kent inşa edilmek istenmiştir. Hindistan'ın herkesçe bilinen keşmekeşine tezat Fransız ressam, yazar, tasarımcı, şehirci ve mimar Le Corbusier, Hint Tanrıçası (Chandi) ve kale (garh) kelimelerinden "Şandi'nin Kalesi" anlamına gelen Şandigar kentini ve kamu yapılarını plânlamış ve uygulamıştır (Şenyapılı, 2011:131). Sonuçta bugün Le Corbusier'in eserine dönüşen plânlı bir kent ortaya çıkmıştır (Sevim, Ağatekin, 2012a:93).

Görüntü 7. Şandigar Kaya Bahçesi, Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Chand2.jpg

Şandigar Kaya Bahçesi, bu kentin ortasında Le Corbusier'in planın dışında; Şandigar Kamu İşleri'nde yol kontrol memuru olarak çalışan Nek Chand tarafından büyük bir gizlilik içinde biçimlendirilmiştir (G.7). Nek Chand 1948'de Hindistan'ın bölünmesinden sonra evini, köyünü kaybedince 1951'de Le Corbusier'in yeni inşa edeceği Şandigar'a çalışmak için gelmiştir. Yeni kentin zemininin temizlemesi sırasında 20 köyün ve sayısız binanın yıkılmasıyla çokça atık birikmiştir (Maizels, 1996). Bu atıkların arasından işine yarayan parçaları toplayarak gizlice heykeller biçimlendirmeye başlayan Nek Chand; Mimar Le Corbusier'in inşa ettiği Capitol Complex'teki bulunan anıtsal binaların bitişiğindeki devlet alanı üzerine kısa sürede birkaç hektarlık alanı saracak biçimde eserini büyütmeye ve geliştirmeye devam etmiştir (Sevim, Ağatekin, 2012:94). Eşi Kamla ve birkaç yakın arkadaşı dışında kimse Nek Chand'ın yaptıklarının farkına bile varmadan (Maizels, 1996) 14 yıl geçmiştir. 1972'de devlete ait bir çalışma grubu ormanı temizlemeye başladıklarında hektarlarca alanı kaplayan taş ve heykellerle karşılaşmışlardır (Maizels, 1996). Le Corbusier'in planının bir parçası olmayan, izinsiz ve yasadışı, değişik boyutlardaki yaklaşık iki bin civarındaki heykelin karşısında büyülenen yetkililer; yasa dışı bir biçimde oluşturulmuş bu alanın yıkılmasını savunanlar ile korunması gerektiğini düşünenler olarak ikiye bölünmüştür (Sevim, Ağatekin, 2012a:94). 1972'de keşfedilen bahçe, 1976 yılında yasallaştırılmış, halen geliştirilmekte olan mekanın günlük 2000 civarında ziyaretçisi bulunmaktadır (Jackson ve Bandyonapadhy, 2007:116).

Görüntü 8. Şandigar Kaya Bahçesi, Kaynak: http://www.oktatabyebye.com/picture-gallery/29283-chandigarh-travel-photo.html

Nek Chand mekândaki heykellerinde binlerce cam parçadan, tüylerden, döküm atıklarından ve kırık seramiklerden yararlanmıştır… Geniş alanlarda kullandığı mozaikleri yalnızca kırık çanak çömlek ve karolardan değil, banyolardan çıkan seramiklerin tümünü kullanarak biçimlendirmiştir (Maizels, 1999) (G.8). Mekânda kullanılan atık seramikler arasında, üstü yanmış tuğlalar, izolatörler, kırık çömlekler, porselen parçaları, atık vitrifiye ürünleri ve karolardan oluşan zengin bir çeşitlilik vardır (Sevim, Ağatekin, 2012a:96). Nek Chand atık seramikleri; bu gizli bahçenin bölümlere ayrılmasında, zemininde ve cephelerini kaplamak için kullanmıştır. Ayrıca her biri Hindistan'ın sosyal yaşamındaki farklı katmanları betimlemiş (Ağatekin, 2012:57) adamlar, kadınlar, hayali yaratıklar, ayılar, atlar, kuşlar ve maymunlar (Sevim, Ağatekin, 2012a:97) gibi figür çeşitliliğindeki bu heykellerin dış yüzeyinde kullanılan atık seramiklerin mekânın ve heykellerin özgün dilini oluşturmada önemli bir rol (Ağatekin, 2012:57) oynamıştır.

Görüntü 9. Şandigar Kaya Bahçesi, Posta Pulu, Kaynak: http://colnect.com/tr/stamps/stamp/168561-Rock_Garden_Chandigarh-Hindistan

12 Haziran 2015 tarihinde 91 yaşındayken aramızdan ayrılan Nek Chand sıradan bir yol kontrol memuru olarak başlayan iş yaşamını, gizli hobisi sayesinde ünlü bir sanatçı olarak bitirmiş, 1951'den 2015 yılına kadar 64 yıl boyunca başlangıçta gizli gizli daha sonraları tüm dünyanın gözleri önünde; bahçesini atık malzemeler kullanarak biçimlendirmeye devam etmiştir. Koleksiyonlarından oluşan sergileri; Berlin, Paris, Londra, Madrid ve Hollanda'da sunulmuş, yüzü aşkın heykelini Washington DC'deki Merkez Çocuk Müzesine bağışlamış ve altı ayını bunları kurmak ve atölyede çalışmak adına harcamıştır. Hint hükümeti Nek Chand'i 1984'te "Padma Shri" unvanıyla ödüllendirmiş, bir yıl sonra Şandigar Kaya Bahçesi Hindistan posta pullarına basılmıştır (Maizels, 1999) (G.9). Nek Chand'ın Şandigar Kaya Bahçesi, modern zamanlardaki insanoğlunun yarattığı en önemli bireysel yapıtlardan biri (Maizels, 1996) olarak kabul edilmektedir.

Görüntü 10. Santa Teresa Merdivenleri, Kaynak: http://duruors.tumblr.com/

Bugün Rio'nun sembollerinden biri sayılan "Escadaria Selaron" olarak anılan Santa Teresa Merdivenleri de Şilili sanatçı Jorge Selaron'un bireysel girişimin sonucu olarak var olmuştur. Merdivenler, yüksek bir tepeye kurulu olan Santa Teresa'yı şehrin merkezine bağlayan en kestirme ve en ünlü yoldur (Pelit, 2013) (G.10). Selaron, yıllar önce Şili diktatörlüğünden kaçmış (Ors, 2015), 50 farklı ülkede ressam ve heykeltıraş olarak seyahat ederek ve çalışarak hayatını sürdürdükten sonra, 1983 yılında Brezilya'ya yerleşmeye karar vermiştir. 1990'da bir hevesle evinin önündeki bakımsız, 125 metre uzunluğundaki 215 basamaklı merdiveni yenilemeye başlamış, ilk olarak merdivenlerde komşularının renk seçiminden dolayı onunla dalga geçtiği; Brezilya bayrağındaki mavi, yeşil ve sarı renkleri kullanmıştır(Noad, 2010). Merdivenlerin duvarlarında kullanmaya başladığı kırmızı rengin ardından mekân çok daha dikkat çekici bir yer haline gelmiştir (Ağatekin, 2012:61).

Görüntü 11. Santa Teresa Merdivenleri'nde Hacıvat ve Karagöz karosu Kaynak: http://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review, -g303506-d2253896-Reviews-Escadaria_Selaron-Rio_de_Janeiro_State_of_Rio_de_Janeiro.html#photos

Seladon, merdivenler üzerinde çalışırken; inşaatlardan kalan malzemelerden Rio'nun şehir çöplüğüne kadar bulduğu her nevi seramik malzemeyi kullanmıştır (Noad, 2010). Zamanla mekânı ziyaret eden turistlerden de ülkelerine ait seramik kaplama malzemesi istemiş, mekan iki binden fazla ve dünyanın dört bir tarafından gelmiş farklı fayanslarla (Ors, 2015) daha da renklenmiştir. Aralarında Türkiye'den, Karagöz Hacivat (G.11), Fatih Sultan Mehmet, Kız Kulesi ve İznik Seramikleri'nden de örnekler bulunan, binlerce farklı renk ve desende, farklı kültürlere ait karolardan oluşan bu merdivenleri gezen turistler için kendi ülkesinden bir seramik parça arayıp bulmanın heyecanı rengârenk olan mekânı daha da eğlenceli kılmaktadır (Ağatekin, 2012:61).

Görüntü 12. 10 Ocak 2013 tarihinde merdivenlerininüzerinde yakılı bulunan SelaronKaynak: http://duruors.tumblr.com/

Zamanla mekân birçok dergi, gazete ve TV programına konu olmuş (Ors, 2015); Kola, American Express ve Kellog's Corn Flakes reklamlarında yerini almış, National Geographic, Wallpaper ve hatta Playboy fotoğrafçıları Seladon ve yapıtını görüntülemek için can atar hale gelmişlerdir (Noad, 2010). 2005 yılında Rio Belediyesi tarafından Selaron'a Rio de Janeiro Onursal Vatandaşlık ödülü verilmiş ve merdiven şehrin kültürel mirası olarak kayıtlara geçmiştir (Ors, 2015). Bir zamanlar tehlikeli oldukları için turistlerin uzak durduğu iki mahalleye hayat vererek şehrin güvenilir bir hale gelmesinin sanatla mümkün olabileceğini gösteren Selaron (Pelit, 2013), ne yazık ki ömrünü 10 Ocak 2013 tarihinde merdivenlerinin üzerinde yakılı olarak bulunduğu gün kaybetmiştir (G.12). Böylece 30 yıl boyunca işlemeye devam ettiği merdivenlerinin yapımını da bitirmiştir çünkü Selaron hayatımın eseri dediği merdivenlerini kendi sözleriyle deli ve özgün bir rüya, sadece öldüğüm gün sona erecektir. Her şeyin ötesinde; Brezilya halkına hürmetimdir ve beni bu kadar iyi ağırladıkları için onlara bir teşekkür etme şeklimdir(Ors, 2015) diyerek anlatmıştır.

Görüntü 13. Eskişehir Çağdaş Seramik Açık Hava Müzesi, Kaynak: Mehmet Namık Esen

Tüm bu örneklerin ışında Türkiye'de bir mekân oluşturma hayaliyle Eskişehir Yenikent bölgesinde Eskişehir Çağdaş Seramik Açık Hava Müzesi 17 Mart 2014 tarihinde ilk etabı tamamlanarak halka açılmıştır. Kısa adıyla Seramik Park, Eskişehir ve çevre illerde oldukça büyük bir öneme sahip olan seramik sektörünün üretim sonrası atıklarının değerlendirilmesiyle oluşturulmuş bir proje (Sevim, 2014:5) olarak dikkat çekicidir. Proje, kırılmış, bozulmuş, hatalı üretilmiş, standardı yakalayamamış, bu nedenlerle vazgeçilmiş, karodan porselene, tuğladan çiniye kadar üretim yapan seramik sektörünün ıskartaya yollanmış seramik atıkları kullanılarak oluşturulmuştur. Seramik Park, yalnızca seramik malzemenin üretim sonrası atıklarını kullanarak geri dönüşüme sanatsal bir katkı sağlamayı değil aynı zamanda Eskişehir turizmine de katkı sağlamayı hedeflenmiş, 18.000m2 alan üzerine yapılandırılmış alternatif bir mekândır (G.13).

Görüntü 14. Seramik Parkta görev yapan ekibin bir bölümü, Kaynak: Mehmet Namık Esen[']

Proje BEBKA (Bursa, Eskişehir, Bilecik, Kalkınma Ajansı) ve Odunpazarı Belediyesi'nin katkıları, Odunpazarı Belediye Başkanı Burhan Sakallı, Başkan Yardımcısı Süleyman Ekşi ve Park Bahçeler Müdürü Satı Karakaya ve belediye görevlilerinin destekleriyle, Prof. S. Sibel Sevim koordinatörlüğünde ve Yrd. Doç. Elif Aydoğdu Ağatekin ve Yard. Doç. Duygu Kahraman'ın koordinatör yardımcılığında gerçekleşmiştir. Projenin Saha Sorumlusu olarak Fatma Somer ve Gökhan Olgun; sahada Yıldız Cantürk, Yasin Dinçel, Gökalp Bingül, Serkan Tok, H. Hüseyin Coruk, Mustafa Duman, Kerem Karalom, T. Onur Şendur, Tayfun Gürol, Derya Esen, İhsan Erenci, İkbal Özpınar ve Eray Düzen'den oluşan ekip görev almıştır (G14).

Görüntü 15. Seramik Park Amfi Tiyatro, Kaynak: Mehmet Namık Esen[']

Eskişehir Çağdaş Seramik Açık Hava Müzesi, ziyaretçilerini çeşitli davetler, konser, tiyatro gibi farklı organizasyonlara ev sahipliği yapabilecek (Sevim, 2014:5) 1500 kişi kapasiteli amfi tiyatrosuyla karşılar. Atık seramik ve çini karolar kullanılarak Prof. S. Sibel Sevim'in eserlerinde kullandığı, geleneksel motiflerden çıkışlı tasarımıyla mekânın merkezinde bulunan amfi tiyatro, desen ve renkleriyle tüm dikkatleri üzerine toplayan bir heykel gibi algılanmaktadır (G.15).

Görüntü 16 . Seramik Park Çağdaş Seramik Eserler Müzesi, Kaynak: Mehmet Namık Esen[']

Park içerisine proje kapsamında inşa edilen 600 m2 büyüklüğünde; hem iç hem de dış bölümü atık seramiklerle bezeli Çağdaş Seramik Eserler Müzesi binasının; ulusal ve uluslararası çeşitli sergilerin düzenleneceği ve çağdaş seramik sanatçılarının eserlerinden oluşan (Sevim, 2014:5) bir müze-galeri alanı bulunmaktadır.

Müze binasında ayrıca; toplumun çeşitli kesimlerine sanat kurslarının verileceği ve hediyelik eşya üretiminin yapılacağı atölye bölümü ve ziyarete gelen misafirlerin dinlenip, parkta daha uzun keyifli anlar yaşayabilmeleri için kafeterya alanı da yer almaktadır (Sevim, 2014:05) (G.16). Seramik Park'ın farklı noktalarına konumlandırılan heykeller; Prof. Sibel Sevim, Yard. Doç. Cemalettin Sevim, Prof. Mustafa Ağatekin, Yard. Doç. Elif Aydoğdu Ağatekin ve Yard. Doç. Duygu Kahraman (G.17) tarafından hazırlanmıştır. Parkın bu alanlarını birbirine bağlayan yürüyüş yolları, özellikle çocukların dikkatini çekecek sürprizlerle detaylandırılmıştır (G.18).

Görüntü 17. Seramik Parkta bulunan Duygu Kahrama'a ait "Ruh Ayası" adlı heykelin içinde parkı gezen çocuklar, Kaynak: Mehmet Namık Esen[']

Görüntü 18. Seramik Parkın iç alanlarını birbirine bağlayan yürüyüş yolları, Kaynak: Mehmet Namık Esen[']

Seramik Park, yapımında kullanılan atık seramiklerin çeşitliliğiyle, ziyaretçilerinin keyifle vakit geçireceği, hem plastik hem de sahne sanatlarla ilgili etkinliklerde kullanılabilecek yapısıyla; geliştirilebilir, büyütülebilir saha alanıyla dünyadaki örnekleri gibi zamanla daha çok insan tarafından gezilip, fark edilerek önemsenecek, kamusal bir mekan olarak Türkiye'nin özel mekanlarından biridir.

Yukarıda aktarılan dünyanın farklı bölgelerinde bulunan mekânların her biri bir diğerinden farklı görünümleri, kendine özgü oluşum süreçleri, biçimlenmelerinde kullanılan malzemeler, kişiler ve/veya ekiplerle farklılıklar göstermiş ve göstermektedirler. Kimisi bilinçli olarak bir noktaya ilgi çekmek veya cazibe merkezi olması için biçimlendirilmişken, kimisi yalnızca kişisel çabalarla, nedeni bile olmadan yıllarca gizli gizli var olmuştur ancak hepsinin kabul görmesi, sahiplenilmesi ve kente ait olması yani kamusallaşabilmeleri zaman almıştır.

Park Güell; *Barselona şehrini ve denizi kuşbakışı gören, kent merkezinden uzak; zenginlerin evlerinin bulunacağı izole, elit ve büyülü bir dünya yaratmak için hayal edilmiş (Ağatekin, 2012:51) bir mekandır. Gaudi, 60 adet yapmayı planladığı evleri şehrin görüntüsünü engellemeyecek yüksek bölgelere, güneş alacak biçimde konumlandırmıştır. Eğlence alanları, bir alışveriş merkezi, bölgede yaşayacaklar için bir buluşma yeri, tiyatro ve folklor gösterileri için bir alan dahi öngörülmüş olmasına rağmen, şehir o dönemde bu harika girişime ilgi göstermemiş ve evlerden yalnızca ikisinin satılmasıyla* (Zerbst, 1999: 138-141-142) proje devam ettirilememiş, mekan parka dönüştürülmüştür. Ciddi bir restorasyon çalışmasının ardından park halka açılmış, bugün Barcelona kentinin en çok ziyaret edilmek istenen mekanlarından biri haline gelmiştir.

Yapımı sırasında komşularının dalga geçtiği, mezarlık çöpçüsüne ait bir ev olan La Masion Picassiette'nin kırık seramiklerle kaplı eşyalarını ve evini görmek için her yıl on binlerce kişi mekanı ziyaret etmek için Fransa'ya gitmektedir. Watts Kuleleri'ni yapan ve 1955 yılında terk eden Sabato Rodia'dan dört yıl sonra Los Angeles İnşaat Departmanı bu hurda yığınını yıkmak için planlar yapmış, bir grup duyarlı vatandaş da, kulelerin yıkımını engellemek için organize olmuştur. Kulelerin kaderinin belirlenmesi için bazı testlerin yapılması kararlaştırılmış ve Ekim 1959'da binden fazla insanın meraklı gözlerinin önünde kulelere saatte 128 km rüzgâra eşit bir kuvvet uygulanmıştır. Test aparatının çelik direği eğrilmeye başlayıp kulelere bir şey olmayınca test durdurulmuş halkın sevinç çığlıklarıyla kuleler yıkılmadan (Larry, 2012) bugünlere gelmeyi başarmış Kaliforniya'nın özel mekânlarından birine dönüşmüştür.

Nek Chand'in Kaya Bahçesi keşfedilmesinin ardından yıkılmasını savunanlarla korunması gerektiğini savunan gruplar oluşmuş, kent yetkililerinin karşı çıkmasına rağmen yerel iş adamları Nek Chand'a ilk çevre düzenlemesi için malzeme, nakliye ve ekstra yardım sunmuşlardır. Böylece doğal taş ve heykellerini sergilemek için küçük bahçe dizileri oluşturulmuş, eser geliştikçe Şandigar insanının ilgisi de aynı oranda artmıştır. 1976'da kamuoyunun baskısıyla Nek Chand'ın yol kontrol memurluğu görevinden alınarak tam gün maaşlı kendi yarattığı dünyada çalışması sağlanmıştır. Ayrıca Chand'a işine devam edebilmesi için maaşının yanında elli kişilik iş gücü, elektrik, su ve emrine bir kamyon verilmiştir (Maizels, 1996). Şandigar Kaya Bahçesi her yıl binlerce turistin ziyaret ettiği, yüzlerce kişinin çalışmaları devam ettirdiği bir mekana dönüşmüştür.

Jorge Selaron'un bireysel girişimin sonucu olarak var olan Santa Teresa Merdivenleri; bugün Rio de Janeiro'yu ziyaret edenlerin es geçemeyeceği bir sanat eseri (Ors, 2015) olarak kabul edilir. Başlangıçta Selaron'un vakit geçirmek için başladığı bu iş kısa bir süre sonra bir takıntı halini almış, Selaron bütün hayatını bu merdivenlere adamış ve bütün parasını da bu esere harcamıştır (Ors, 2015). Zamanla 60 farklı ülkeden gelmiş iki binden fazla fayansla sürekli olarak değişmiş, sanat eserinin yaşayan bir kimlik kazanmasını (Ors, 2015) sağlamıştır.

Metruk bir araziden, bugünkü durumuna gelen Eskişehir Çağdaş Seramik Açık Hava Müzesi-Seramik Parkı'nın, büyük bir inançla başlayan projesinin ilk aşaması 8 ay gibi kısa bir sürede tamamlanmıştır. 2014 Yerel Seçimlerinin ardından projenin ikinci etabı ile yapılması gerekenler değişen belediye başkanına sunulmuş dünyadaki örnekleri kendisine anlatılmış bu örneklerin ülkelerine sağlamış olduğu turizm-katma değeri ve kültür mirasının önemi belirtilmiştir. Ayrıca atık seramiklerin kullanımıyla Türkiye'de bir ilk olan parkın Eskişehir ve ülkemiz için değeri ve önemi vurgulanmıştır. Ancak ülkemizde yaşamaya pekte yabancı olmadığımız değişen yerel yönetimlerin önceki projelere destek vermemesi dolayısıyla birçok projenin yarım ve atıl kalmasına neden olan süreç, eksik bırakılan destek, tüm hatlarıyla sürdürülebilirliği savunan projenin sürdürülemez duruma gelmesine neden olmuştur. Bugün Eskişehir Çağdaş Seramik Açık Hava Müzesi-Seramik Parkı dünyadaki diğer örneklere benzer biçimde yapım aşamasının ardından; bürokratik engellerin sıkıntılarıyla yüz yüzedir. Şu an kendi kaderini yaşayan Seramik Park gelecek zamanlarda gelişerek büyüyecek tıpkı diğer örneklerinde olduğu gibi hak ettiği noktaya gelecek ve birçok insan tarafından görülmek istenecektir.

Yukarıda sıralanan ve arttırılabilecek örneklerdeki gibi dünyada pek çok kentte; kırılmış, defolu, hasarlı, ıskarta, vazgeçilmiş, önemsiz bulunmuş, çöpe atılmış; tabak çanak, kupa, karo hatta tuvaletlerin dahi kullanıldığı atık seramiklerle biçimlendirilmiş mekânlar bulunmakta, bu mekanların oluşumunda çeşitli sıkıntılar, bürokratik engeller yaşanmakta ancak her şeye rağmen bu mekânlar zaman içeresinde daha çok insan tarafından görülmek istenmekte, bulundukları kentin tanınırlığının artmasında etkili, gezilip görülmek istenmesinde çok önemli roller üstlenen kamusal alanlara zamanla dönüşmektedirler.

KAYNAKÇA

Ağatekin, E. (2012). Seramik Sanatında Alternatif Bir İfade Aracı Olarak Atık Seramik Kullanımı, Sanatta Yeterlik Tezi, Seramik Anasanat Dalı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Danışman: Prof. S. Sibel Sevim, Ağustos 2012

Jackson I., ve Bandyopadhyay, S., (2007). Nek Chand's Rock Garden and Le Corbusier in Chandigarh: reconsidering the primitive, SAJAH, ISSN 0258-3542, volume 22, number 3,2007: 116-137.

Joy Of Shards (2011a). The History Of Mosaic Art-Mosaic In The Ancient World, Erişim: [http://www.thejoyofshards.co.uk/history/index.shtml] Erişim Tarihi:21.08.2011

Joy of Shards, (2011b). Barcelona, Erişim: http://www.thejoyofshards.co.uk/ww/ barcelona/index.shtml, Erişim Tarihi:12.04.2011

Larry N., (2012). The Watts Towers (+Scale Model Of The Towers), Erişim: http://www.narrowlarry.com/nlwatts.html, Erişim Tarihi:21.08.2011

Lester, M. ve Rosenberg, M. J., (2003). Adventures In Mosaics: Creating Pique Assiette Mosaics from Broken China, Glass, Pottery and Found Treasures, Quarry Books; September 1, USA

Maizels J,. (1996). Nek Chand's Wonder of the World, from Raw Creation, Phaidon Press, http://www.rawvision.com/nekchand/theway.html ,Erişim tarihi: 05.05.2011

Nek Chand Foundation, (2002). About Nek Chand, http://www.nekchand.com/nek.html, Erişim tarihi: 23.09.2011.

Noad, S., (2010). Stairway to heaven, Erişim:http://www.thetravelrag.com/docs /10102.asp, Erişim Tarihi: 10.09.2011

Ors D., (2015). Selaron'nun Merdiveni, Yanık dil A Lingua Queimada, Erişim: http://duruors.tumblr.com/,Erişim Tarihi: 24.08.2015

Pelit, A. (2013). Şiddet ve tehlike Rio'nun sembolü mü?, Milliyet Gazetesi, Erişim: http://www.milliyet.com.tr/ siddet-ve-tehlike-rio-nun-sembolu-mu-/asli-pelit/ pazar/ yazardetay/20.01.2013/1657800/default.htm, Erişim Tarihi: 24.08.2015

Sevim S. ve Ağatekin E., (2012a). Kamusal Alanda Atık Seramiklerin Kullanımına Bir Örnek: Şandigar Taş Bahçesi-Hindistan, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt:3, Sayı:3, Aralık 2012, s.91-98, Eskişehir

Sevim S. ve Ağatekin E., (2012b). Seramik Sanatında Atık Seramik Kullanımı, İFAS

Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildiriler Kitapçığı, Selçuk Üniversitesi Matbaası Basımı, s.474-480, Konya

Sevim, S. S. (2014). Eskişehir Çağdaş Seramik Açık Hava Müzesi'nde 14 Mart-14 Nisan 2014 tarihlerinde gerçekleşen Seramik Sergisi Kataloğu, Eskişehir.

Şenyapılı, Ö., (2011). ""Outsider Art"ın Çarpıcı Bir Örneği: Çöplükten Dönüştürülen Şandigar Kaya Bahçesi", Yapı Dergisi, Aylık Mimarlık Tasarım Kültür Sanat Dergisi, Sayı:354, s:131.

Wallach, M., (2010). Making Mosaics with Found Objects, Stackpole Books, China

Zerbst, R. (1999). Antoni Gaudi, Taschen, Spain

AVENTURİN SIRLARDA ALTERNATİF HAMMADDE (UÇUCU KÜL) KULLANIMI

Doç. Ensar Taçyıldız

ÖZET

Uçucu küller termik enerji santrallerinde, öğütülmüş kömürün yanmasıyla ortaya çıkan atık bir malzemedir. Uçucu Kül içeriğinde silika, alüminyum ve demir yer almaktadır. Uygun oranlarda kullanıldığında, seramik bünyelerin birçok özelliğini olumlu yönde etkileyen bu malzeme, aynı zamanda seramik endüstrisinde üretim maliyetini düşürdüğü için tercih edilmektedir. Ülkemizde son birkaç yıldan bu yana kullanılmaya başlanan uçucu kül, tüm dünyada, özellikle gelişmiş ülkelerde yıllardır seramik bünyelerde bir hammadde olarak tercih edilmektedir.

Uçucu kül fiziksel özellikleri, kimyasal içeriği, renklendirici kapasitesi ve yüksek oranda cam içeriği nedeniyle, aventurin sırlarda alternatif bir hammadde olarak kullanılabileceği düşünülmektedir.

Bu çalışmada, Seyitömer termik santralinden elde edilen uçucu kül, aventurin sır reçetelerine ilave edilmiş ve sır özelliklerine uçucu külün etkileri araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Uçucu kül, aventurin sır, atık malzeme, alternatif hammadde.

THE USE OF ALTERNATIVE RAW MATERIAL (FLY ASH) IN AVENTURINE GLAZES

ABSTRACT

Fly ashes are waste producs of coal combustion in termal power plants. Fly ash contains silica, aluminum and iron. In the case of direct usage in the suitable ratio, it will enhance and improve many characteristics of ceramic bodies, at the same time it is particularly preferred ceramic industry, since it has been reducing the cost of ceramic production. Fly Ash concept which is used to our country during last few years is a raw material for ceramic bodies-glazes and preferred especially by the developed countries worldwide.

Owing to its physical charecteristics, cemical composition, colouring cabability and high rate of glass content, it was considered that fly ash can be used as a altarnative raw material in the aventrine glazes.

In this study, the fly ash obtaned by the Seyitömer thermal power plant were incorporated into the aventurine glaze recipes and the effects of fly ash on the glaze properties were investigated.

Key words: Fly ash, aventurine glaze, waste material, alternatıve raw materıal.

1. GİRİŞ

Uçucu küller termik enerji santralleri içinde, öğütülmüş kömürün yanmasıyla ortaya çıkan atık bir malzemedir. Genellikle endüstride kullanılmayan düşük kalorili kömürlerin çok ince öğütülerek termik santral fırınında yakılması sırasında yukarıya yükselen uçucu küller, bacanın üst kısmında elektrofiltreler veya siklon adı verilen toz tutuculardа, elektrostatik veya mekanik yöntemlerle tutulan malzemelerdir(Topçu ve Canbaz, 2001, s. 12).

Uçucu küllerin rengi, içeriğinde yer alan karbon oranına bağlı olarak değişse de genellikle gridir(Maitra, 1999, s. 32). Dünyadaki yıllık uçucu kül üretim miktarı yaklaşık 450 milyon ton civarında olup, bunun yaklaşık 15 milyon tonu Türkiye'de üretilmektedir. Dünya üretiminin çok az bir kısmı beton ve çimento üretiminde kullanılmaktadır(Karasu vd, 2004, s. 2501). Bunun yanı sıra, uçucu küller seramik endüstrisinde, tuğla, karo üretiminde maliyetini düşürmek için ana hammadde olarak da kullanılmaktadır(Karasu vd. 2004, s. 2501; Mishulovich ve Evanko, 2002, s. 1; Ilic vd, 2003, s. 331).

Uçucu küller, % 60-90 camsı bileşen ihtiva etmekte olup, çok ince taneciklerden meydana gelmektedir. Uçucu küllerin tane şekli yuvarlaktır ve çapları, 1-200 µm arasında değişmektedir. Taneciklerin yaklaşık % 75'inin çapı 45 µm'den, % 50'den çoğu

µm 'den büyüktür(http://www.kutahyacimento.com/tr). Ayrıca uçucu kül, kimyasal olarak önemli miktarda demir oksit içermektedir. Bu durum uçucu külün demir içerikli sırlarda alternatif bir hammadde ve renklendirici olabileceği olasılığını artırmaktadır.

Bu çalışmada, endüstriyel bir atık olan, Seyitömer termik santral uçucu külünün, alümina içeriği düşük, alkalice zengin ve demire doyurulmuş sırlar olarak adlandırılan aventurin sırlarda, hammadde olarak kullanılabileceği düşünülmüş ve çalışmalar bu bağlamda sürdürülmüştür.

2. MALZEME VE YÖNTEM

Uçucu külün aventurin sırda kullanılabilirliğinin araştırıldığı bu çalışmada, ilk aşamada uçucu külün kimyasal içeriği ve ısı karşısındaki davranışları belirlenmiştir. Uçucu külün kimyasal analizi Tablo 1'de, doğal rengi Şekil 1'de ve 800 ºC'de pişme rengi Şekil 2'de verilmiştir.

Çalışmanın ikinci aşamasında, aventurin sır oluşturmak amacıyla iki farklı grup sır reçetesi oluşturulmuş ve denemeler bu bağlamda sürdürülmüştür. Birinci grup sır reçetelerinde sodyum feldspat miktarı azaltılarak, demir oksit ve uçucu kül miktarı attırılmıştır. Bu sırlar "uçucu kül - demir oksit" içerikli aventurin sırlar olarak adlandırılmıştır. İkinci grup sır reçetelerinde ise demir oksit miktarı sabit tutularak, uçucu kül artan oranlarda sır reçetelerine ilave edilmiştir. Bu sırlar "uçucu kül" içerikli aventurin sırlar olarak adlandırılmıştır.

Hazırlanan sır reçetelerinin her biri 100 gr kuru hammadde kapasiteli porselen hazneli jet değirmende 10 dakika süreyle öğütülmüştür. Öğütme işleminde, su oranı hammadde miktarının % 65'i olarak seçilmiştir. Öğütme sonrası 100 mesh'lik elekten geçirilen sırlar 60 mm çapında ve 7 mm kalınlığında bisküvi pişirimi yapılmış stoneware bünyeden hazırlanmış deney plakası üzerine daldırma yöntemiyle uygulanmıştır. Sırlar 1070 ºC'de Şekil 3'de verilen pişirme eğirisine göre elektrikli kamera fırında pişirilmiştir. Pişirme işlemi sonrası, reçete bileşimlerine göre, aventurin sır oluşturma ve yüzey özellikleri değerlendirilmiştir.

Tablo 2. Uçucu Kül- Demir Oksit İçerikli Sırların Reçete ve Yüzey Özellikleri

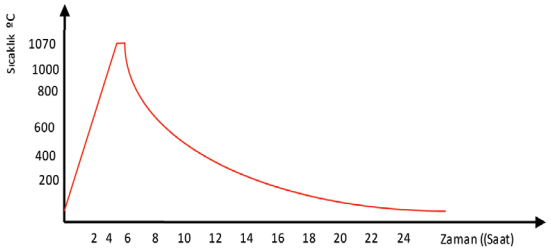
Sıra No	Sır Reçetesi		Parlak	Mat	Saydam	Opak	Çatlama	Avenurin
	Hammadde	%						
1	Kalsine Boraks	30	*		*		*	
	Lityum Karbonat	5						
	Üleksit	20						
	Kalsine Soda	4						
	Uşak Kaoleni	1						
	Na. Feldspat	36						
	Uçucu Kül	4						
	Demir Oksit	2						
2	Kalsine Boraks	30	*		*		*	
	Lityum Karbonat	5						
	Üleksit	20						
	Kalsine Soda	4						
	Uşak Kaoleni	1						
	Na. Feldspat	32						
	Uçucu Kül	8						
	Demir Oksit	4						
3	Kalsine Boraks	30	*		*		*	
	Lityum Karbonat	5						
	Üleksit	20						
	Kalsine Soda	4						
	Uşak Kaoleni	1						
	Na. Feldspat	28						
	Uçucu Kül	12						
	Demir Oksit	6						

Tablo 1. Uçucu Külün Kimyasal Analizi (%) *Kızdırma kaybı

SiO_2	Al_2O_3	K_2O	CaO	MgO	Fe_2O_3	SO_3	*K.K.
53.69	20.29	2.53	3.40	4.09	11.83	0.99	2.01

Şekil 1. Uçucu Külün Doğal Rengi

Şekil 2. Uçucu Külün Pişme Rengi



Şekil 3. Pişirime Eğrisi

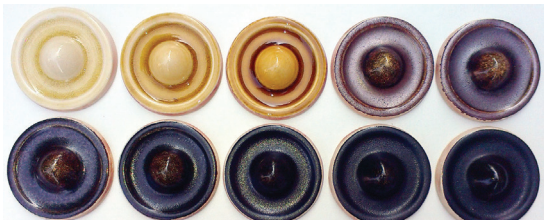
3. BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

3.1. Uçucu Kül - Demir Oksit İçerikli Aventurin Sırlar

Uçucu külün aventurin sır özelliklerine etkilerini araştırmak amacıyla hazırlanan "Uçucu Kül- Demir Oksit" içerikli sırların reçete bileşimi ve yüzey özellikleri Tablo 2'de, 1070 oC'de pişirme sonrası görsel sonuçları Şekil 4'de verilmiştir.

Sıra No	Sır Reçetesi		Parlak	Mat	Saydam	Opak	Çatlama	Avenurin
	Hammadde	%						
4	Kalsine Boraks	30	*			*		*
	Lityum Karbonat	5						
	Üleksit	20						
	Kalsine Soda	4						
	Uşak Kaoleni	1						
	Na. Feldspat	24						
	Uçucu Kül	16						
	Demir Oksit	8						
5	Kalsine Boraks	30	*			*		*
	Lityum Karbonat	5						
	Üleksit	20						
	Kalsine Soda	4						
	Uşak Kaoleni	1						
	Na. Feldspat	20						
	Uçucu Kül	20						
	Demir Oksit	10						
6	Kalsine Boraks	30	*			*		*
	Lityum Karbonat	5						
	Üleksit	20						
	Kalsine Soda	4						
	Uşak Kaoleni	1						
	Na. Feldspat	16						
	Uçucu Kül	24						
	Demir Oksit	12						
7	Kalsine Boraks	30	*			*		*
	Lityum Karbonat	5						
	Üleksit	20						
	Kalsine Soda	4						
	Uşak Kaoleni	1						
	Na. Feldspat	12						
	Uçucu Kül	28						
	Demir Oksit	14						
8	Kalsine Boraks	30	*			*		*
	Lityum Karbonat	5						
	Üleksit	20						
	Kalsine Soda	4						
	Uşak Kaoleni	1						
	Na. Feldspat	8						
	Uçucu Kül	32						
	Demir Oksit	16						

	Üleksit	20						
8	Kalsine Soda	4	*			*		*
	Uşak Kaoleni	1						
	Na. Feldspat	8						
	Uçucu Kül	32						
	Demir Oksit	16						
9	Kalsine Boraks	30						
	Lityum Karbonat	5						
	Üleksit	20						
	Kalsine Soda	4		*		*		*
	Uşak Kaoleni	1						
	Na. Feldspat	4						
	Uçucu Kül	36						
	Demir Oksit	18						
10	Kalsine Boraks	30						
	Lityum Karbonat	5						
	Üleksit	20						
	Kalsine Soda	4		*		*		*
	Uşak Kaoleni	1						
	Na. Feldspat	----						
	Uçucu Kül	40						
	Demir Oksit	20						



Şekil 4. Uçucu Kül- Demir Oksit İçerikli Sırların Pişirme Sonrası Görsel Sonuçları

Tablo 2'de yüzey özellikleri, Şekil 4'de oksidasyonlu pişirme ortamında görsel sonuçları verilen sırlar incelendiğinde, reçetede uçucu kül miktarı artıkça oksidasyonlu pişirim atmosferinde sırların renginin açık sarıdan koyu kızıl kahveye doğru değiştiği gözlenmiştir. Reçetede feldspat miktarının azaltılıp, demir oksittin % 8 ve uçucu külün % 16'nın altında yer aldığı sırlar aventurin özellik göstermemiştir. Ayrıca bu sırlarda bol miktarda sır çatlağı oluşmuştur. Ancak Şekil 5'de de görüldüğü gibi, reçetede % 8 demir oksit ve %16 uçucu kül kullanılmasıyla (Tablo 2, No 4) aventurin sır oluşumu başlamış, çatlaklar tamamen giderilmiştir. Buna paralel olarak demir oksit ve uçucu kül miktarının artmasıyla aventurinleşme daha da belirginleşmiştir.

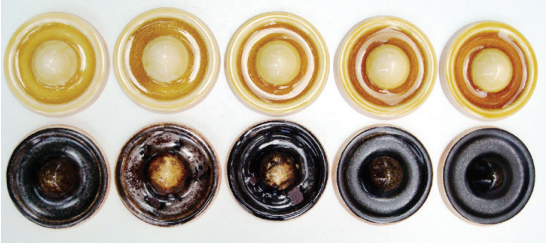
Şekil 5. Aventurin Sır Detay

3.2. Uçucu Kül İçerikli Karışımlı Aventurin Sırlar

Uçucu külün aventurin sır özelliklerine etkilerini araştırmak amacıyla hazırlanan "Uçucu Kül" içerikli sırların reçete bileşimi ve yüzey özellikleri Tablo 3'de, 1070 oC'de pişirme sonrası görsel sonuçları Şekil 6'da verilmiştir.

Tablo 3. Uçucu Kül İçerikli Sırların Reçete ve Yüzey Özellikleri

Sıra No	Sır Reçetesi		Parlak	Mat	Saydam	Opak	Çatlama	Avenurin
	Hammadde	%						
1	Potasy. Nitrat	11	*		*		*	
	Na. Feldspat	35						
	Lityum Karbonat	8						
	Üleksit	25						
	Kuvars	15						
	Demir Oksit	6						
	Uçucu Kül	8						
2	Potasy. Nitrat	11	*		*		*	
	Na. Feldspat	35						
	Lityum Karbonat	8						
	Üleksit	15						
	Kuvars	25						
	Demir Oksit	6						
	Uçucu Kül	12						
3	Potasy. Nitrat	11	*		*		*	
	Na. Feldspat	35						
	Lityum Karbonat	8						
	Üleksit	25						
	Kuvars	15						
	Demir Oksit	6						
	Uçucu Kül	16						
4	Potasy. Nitrat	11	*		*		*	
	Na. Feldspat	35						
	Lityum Karbonat	8						
	Üleksit	25						
	Kuvars	15						
	Demir Oksit	6						
	Uçucu Kül	20						
5	Potasy. Nitrat	11	*		*		*	
	Na. Feldspat	35						
	Lityum Karbonat	8						
	Üleksit	25						
	Kuvars	15						
	Demir Oksit	6						
	Uçucu Kül	24						
6	Potasy. Nitrat	11	*			*		*
	Na. Feldspat	35						
	Lityum Karbonat	8						
	Üleksit	25						
	Kuvars	15						
	Demir Oksit	6						
	Uçucu Kül	28						
7	Potasy. Nitrat	11	*			*		*
	Na. Feldspat	35						
	Lityum Karbonat	8						
	Üleksit	25						
	Kuvars	15						
	Demir Oksit	6						
	Uçucu Kül	32						
8	Potasy. Nitrat	11	*			*		*
	Na. Feldspat	35						
	Lityum Karbonat	8						
	Üleksit	25						
	Kuvars	15						
	Demir Oksit	6						
	Uçucu Kül	36						
9	Potasy. Nitrat	11		*		*		*
	Na. Feldspat	35						
	Lityum Karbonat	8						
	Üleksit	25						
	Kuvars	15						
	Demir Oksit	6						
	Uçucu Kül	40						
10	Potasy. Nitrat	11		*		*		*
	Na. Feldspat	35						
	Lityum Karbonat	8						
	Üleksit	25						
	Kuvars	15						
	Demir Oksit	6						
	Uçucu Kül	44						



Şekil 6. Uçucu Kül İçerikli Sırların Pişirme Sonrası Görsel Sonuçları

Tablo 3'de yüzey özellikleri, Şekil 6'da oksidasyonlu pişirme ortamında görsel sonuçları verilen sırlar incelendiğinde, reçetede uçucu kül miktarı artıkça oksidasyonlu pişirim atmosferinde sırların renginin açık sarıdan koyu kızıl kahveye doğru değiştiği gözlenmiştir. Reçetede uçucu külün % 28'nın altında yer aldığı sırlar aventurin özellik göstermemiştir. Ayrıca bu sırlarda bol miktarda sır çatlağı oluşmuştur. Ancak Şekil 6'dan da görüldüğü gibi, reçetede % 28'in üzerinde uçucu kül kullanılmasıyla (Tablo 3, No 6,7) aventurin sır oluşumu başlamış, çatlaklar tamamen giderilmiştir, uçucu kül miktarının artmasıyla aventurinleşme daha belirgin hale gelmiştir. Uçucu kül miktarının % 36'nın üzerine çıkmasıyla sırlar Aventurin karakterli olmasına karşın mat bir yüzey özelliği kazanmıştır.

Şekil 7. Aventurin Sır Detay

4. SONUÇLAR

Genel olarak uçucu kül miktarına bağlı olarak hem birinci hem de ikinci grup sırlarda oksidasyonlu ortamda, açık sütlü kahveden koyu kahveye doğru değişen ve aventurin özellik gösteren sırlar elde edilmiştir. Birinci grup sır denemelerinde reçetede % 12 uçucu kül ve % 6 demir oksit kullanılmasıyla aventurinleşme başlamış, uçucu kül ve demir oksit miktarı artıkça aventurinleşme devam etmiştir. Ancak uçucu kül miktarının % 32 'nin üzerine çıkmasıyla sırlar mat bir yüzey özelliği kazanmıştır.

İkinci grup sır denemelerinde ise reçetede uçucu külün % 28'nın altında yer aldığı sırlar aventurin özellik göstermemiş, bu sırlarda bol miktarda sır çatlağı oluşmuştur. Bu olumsuzluklara rağmen, reçetede % 28'in üzerinde uçucu kül kullanılmasıyla aventurin sır oluşumu başlamış, çatlaklar tamamen giderilmiş, uçucu kül miktarının artmasıyla aventurinleşme daha belirgin hale gelmiştir. Uçucu kül miktarının % 36'nın üzerine çıkmasıyla sırlar aventurin karakterli olmasına karşın mat bir yüzey özelliği kazanmıştır.

Sonuç olarak sır bileşimine bağlı olarak, uçucu külün demir içerikli sırlarda alternatif bir hammadde ve renklendirici olarak kullanılabileceği belirlenmiştir.

KAYNAKÇA

Topçu. İ.B., Canbaz, M., Uçucu kül kullanımının Betondaki Etkileri, Eng. Arch. Osmangazi University, Vol.XIV, No:2, 2001, s.12.

Maitra, S., Ceramic Products from Fly Ash: Global Perspectives, Flay Ash Utilisation for Value Added Products Eds. B. Chatterje, K.K. Singh& N. G. Goswami, NML, Jamshedpur, 1999, s.32.

Karasu, B., Kaya, G., Aydasgil, A and Kurama, H., Use of Tuncbilek Thermal Plant's Fly Ash in Stoneware Glazes as Coloring Agent, Key Engineering Materials Vols. 264-268, 2004, s.2501.

Mishulovich, A., Evanko, J. L., Ceramic Tiles from High-Carbon Fly Ash, International Ash Utilization Symposium, University of Kentucky, 2003, s:1.

Ilic M., Cheeseman, C., Sollars, C., Knight., Minerology and Microstucture of Sintered Lignite Coal Fly Ash, Elsevier, 2002, s.331.

http://www.kutahyacimento.com/tr/seyitomer-termik-santrali-pulverize-ucucu-kul-sinifi, Erişim 11 Mayıs 2015

TÜRK SERAMİK KAPLAMA SEKTÖRÜNDE BİR PİŞMİŞ ATIK GERİ DÖNÜŞÜM UYGULAMASI

Ögr.Gör. Zuhal Yılmaz
Ögr.Gör. Mine Poyraz

ÖZET

Günümüz seramik kaplama sektöründe hammadde, su, enerji gibi doğadaki kıt kaynaklar kullanılmakta ve bu üretimler sonucunda oluşan atıklar çevresel sorun yaratmaktadır. Ülkemiz seramik sektöründe 400 milyon metrekare karo üretilmektedir. Sadece ülkemizdeki firmaların üretimlerinden kaynaklanan atıklar azımsanmayacak miktarda olup, atıkların depolanması ya da yok edilmesinin ise bir problem olduğu bilinmektedir.

Bu çalışmada sektörde faaliyet gösteren Bien seramik kaplama firması işbirliği ile pişmiş atıklardan yenilikçi bakış açısı ile sürdürülebilir bir uygulama gerçekleştirilmiştir. Çalışmada iki farklı uygulama yapılmıştır. Uygulamanın birinde standart kaplama reçetesine pişmiş atıklar %5-20 aralığın da ilave edilerek teknik özellikleri incelenmiş, diğer uygulamada ise pişmiş atıklar %10-50 aralığında standart bünyeye tane boyutu daha iri olacak şekilde ilave edilerek artistik sonuçlar elde edilmiştir. Standart reçetede pişmiş atıkların %10, artistik uygulamalarda ise %20 oranında kullanılabileceği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Seramik kaplamaları, Geri dönüşüm, Pişmiş atık

1.GİRİŞ

2014 verilerine göre Türk seramik kaplama sektöründe yılda 400 milyon metrekare seramik karo üretilmektedir(yapimalzeme.com.tr). Sektörde yapılan üretim faaliyetleri sonucunda firmalarca en az %5 oranında pişmiş atık açığa çıkmakta, sadece ülkemizde yılda 20 milyon metre kare gibi büyük bir miktar pişmiş atık oluşmaktadır. Ülkemizde atıklar geri dönüşüm amaçlı çok fazla firma tarafından kullanılmamakta, çoğu firma ise yol yapım çalışmalarında agrega dolgu malzemesi olarak kullanmaktadır.

Bugün dünya seramik kaplama sektöründe yapılan üretimlerde, pişmiş atıkların geri dönüşümü yüksek oranlarda gerçekleştirilebilmektedir. Ayrıca Avrupa Birliğine üye ülkelerde kaynak verimliliği ve atığa verilen önem arttırılmış, çevreye verilen zararlı faaliyetler vergilendirilerek geri dönüşüm kanunlarla da desteklenmektedir (Atık yönetimi hakkında,2012). Ülkemizde seramik firmaları ile yapılan görüşmelerde firmalar tarafından pişmiş atık geri dönüşümünün kırma maliyetlerinden dolayı fazla tercih edilmediği, kırma işlemi maliyetleri yerine yeni hammadde kullanmayı tercih ettikleri gözlemlenmiştir. Pişmiş atık malzeme firmaların kendi kimyasal reçetelerinin analizine sahiptir. Dolayısıyla hammadde maliyetleri, atıkların depolanma ve yok etme işlem maliyetleri hesaplandığında firmaların kendi kırma işlemi hariç sıfır maliyetli pişmiş atıkları kullanmalarının daha karlı olabileceği düşünülmektedir. Amerika' da Fire Clay Tiles seramik firması(fireclaytile.com), Croswill seramik firması (crossvilleinc.com), İngiltere' de ise Johnson Tiles Seramik Firması (johnson-tiles.com) üretimlerinde yüksek oranda pişmiş atık kullanan firmalar arasındadır. Ayrıca David Binns ve Alexsandair Bramner (davidbinns ceramics.co.uk) tarafından yapılan çalışmalarda atık malzemelerin geri dönüşümü artistik uygulamalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dünyada sıklıkla karşımıza çıkan geri dönüşüm uygulamalarının ülkemizde daha az rastlanır olması sebebi ile Türk seramik kaplama sektöründe Bien Seramik firması ile yapılan işbirliği neticesinde firmanın kendi pişmiş atıklarının kullanılacağı bir geri dönüşüm uygulaması gerçekleştirilmiştir.

2.MALZEME VE YÖNTEM

Yapılan çalışmada iki farklı uygulama gerçekleştirilmiştir. Uygulamalardan birinde standart porselen bünye reçetesi içerisine pişmiş atık geri dönüşüm uygulaması, ikinci uygulamada ise tane boyutu daha iri pişmiş atıklar kullanılarak artistik sonuçlar elde etmek amacıyla farklı karo bünyelerinde çalışmalar yapılmıştır.

2.1. Pişmiş Atık İlaveli Standart Kaplama Uygulaması

Birinci çalışmada Bien Seramik standart porselen bünye reçetesi kullanılmıştır. Bu bünyenin içine % 5-20 aralığın da porselen bünye pişmiş atığı ilave edilerek 5 farklı çalışma gerçekleştirilmiştir. Numunelere ait kodlamalar Tablo1'de verilmiştir. Pişmiş atık halkalı öğütücüde ön öğütme işlemine tabi tutulmuştur.

Tablo 1: Numunelerdeki bünye ve atıkların % oranları

	N0	N5	N10	N15	N20
Standart reçete	100	100	100	100	100
Atık	-	5	10	15	20

Hammaddeler ve atık reçeteye göre tartılıp jet değirmenlerde 63 mikron elek üstü bakiyesi 3,5 - 4 gr olacak şekilde öğütme işlemi gerçekleştirilmiştir. Öğütme işlemi sonrasında çamur kurutularak %6 nemlendirilmiştir. Gabbrielli marka laboratuvar presi kullanılarak 100 bar basınç ile preslenerek 6 mm kalınlığında 5x10 cm boyutlarında şekillendirilmiştir. Şekillendirilen bünyeler kurutulduktan sonra 1190-1205oC' de 43 dakika da işletme roller fırınında pişirilmiştir. Kuru ve pişmiş bünyelerin TSE standartlarına göre ateş kaybı, küçülme, mukavemet ve su emme gibi fiziksel ve mekanik testleri yapılmıştır (TS EN ISO 10545-2, 3,4).

2.2. Pişmiş Atık İlaveli Artistik Kaplama Uygulaması

Bu uygulamada ise daha artistik sonuçlar elde etmek için Bien Seramik firmasından alınan 3 farklı renk ve türde pişmiş karo atığı geri dönüşüm amaçlı kullanılarak üç farklı uygulama yapılmıştır. Uygulamanın birinde atıklar en büyük parçası 5 mm'yi geçmeyecek tane iriliğinde olacak şekilde kırılmıştır. Çalışma da sırlı porselen ve teknik granit çamuru olmak üzere iki farklı bünye kullanılmıştır. Pişmiş atıklar bünye içerisine %20, %30 oranında ve %20 atık ilaveli çalışmalara %10 cam ilavesi olacak şekilde katılmıştır. Şekillendirme hazırlanan alçı kalıplar yardımıyla dolu döküm yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Pişmiş atık ve cam kırıkları alçı kalıp zeminine yayılarak üzerine standart bünye ile döküm yapılmıştır. Şekillendirilen numunelerin kuruma esnasında çatlaması sebebi ile çamur reçetesine %10 ve %20 oranında kil ilave edilerek çalışma da iyileştirme gerçekleştirilmiştir. Şekillendirilen bünyeler hassas bir şekilde kurutulduktan sonra 1184-1220oC' de 55 dakika işletmede roller fırınında pişirilmiştir.

İkinci uygulamada teknik granit massesi içerisine 5 mm'yi geçmeyecek tane iriliğindeki pişmiş atıklar %20 ve % 5 firit ilavesi yapılarak laboratuvar presi ile atıklar bünye yüzeyine yayılarak şekillendirilmiştir. Üçüncü bir uygulamada ise farklı renk bünyelerin içerisine tane boyutu 1-2 mm arasında sınıflandırılmış olan pişmiş atıklar %10-50 aralığın da farklı oranlarda homojen olarak ilave edilerek 5 farklı numune hazırlanmıştır. Numuneler laboratuvar presi kullanılarak şekillendirilmiş ve işletme fırınında pişirilmiştir. Ayrıca aynı yöntem ile farklı bünyelere %20 atık ilaveli sırlı ve sırsız artistik uygulamalarda yapılmıştır.

3.BULGULAR VE TARTIŞMA

3.1. Pişmiş Atık İlaveli Standart Kaplama Uygulama Sonuçları

Deneyler sonucu elde edilen veriler Tablo 2' de verilmiştir. N0 standart bünyesi ile % 5-20 aralığında pişmiş atık katkılı bünyelerin sonuçları karşılaştırılarak incelenmiştir.

Ateş kaybı sonuçları incelendiğinde atık oranının artması ile birlikte ateş kaybında azalma görülmüştür. % 20 pişmiş atık içeren bünye en düşük ateş kaybı değerine sahiptir. Sırlı porselen bünyeleri genel olarak % 50 kaolin ve/ veya kil, % 25-40 feldispat ve % 10-15 kuvars içermektedir(Márquez ve arkadaşları, 2008, s.1867-1873, springer.com, Sa´nchez ve arkadaşları, 2010, s.831–845). Bünyede ateş kaybına sebep olacak en fazla su ve organik madde içeren kil miktarı en yüksek oranda yer almaktadır. Artan pişmiş atık oranı ile kil miktarının azalması sonucu kütle kaybında da azalma olmaktadır. Bunun yanında

ısıl işlem görmüş ve tüm kütle kaybına sebep olan reaksiyonlarını daha önce tamamlamış olan pişmiş atık oranının artması da ateş kaybının azalmasına sebep olmaktadır. Ateş kaybının az olması seramik bünyeler artı avantaj sağlamaktadır. Çünkü organik içeriği azaldıkça pişirme esnasında atılması gereken gaz ve karbon oranı azalacaktır.

Numunelerin kuru ve pişme çekmesi değerleri incelendiğinde üretim prosesini etkileyecek bir çekme farkının olmadığı tespit edilmiştir. Pişme çekmesi değerleri incelendiğinde genel olarak standarttan çok az düşüktür. Bunun sebebinin ise pişmiş atıkların dolgu maddesi gibi davranmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Tablo 2: Karo bünyelerinin fiziksel özellikleri

Numune	% Ateş kaybı	% Kuru çekmesi	% Pişme çekmesi	Yaş mukavemet (N/mm^2)	Kuru mukavemet (N/mm^2)	Pişmiş mukavemet (N/mm^2)	% Su emme
N0	4,59	0,43	7,81	9,71	14,91	45,00	1,12
N5	4,5	0,49	7,08	8,92	14,12	44,30	0,80
N10	4,39	0,52	7,43	8,63	12,26	48,49	1,08
N15	4,18	0,4	7,29	7,84	11,28	43,52	1,59
N20	3,95	0,43	7,46	7,74	9,71	51,63	0,94

Atık oranının artması ile çekmenin azda olsa artmasının sebebi ise pişmiş atıkların yüzeyindeki sır uygulamalarından dolayı bünyede azda olsa yer alan sır bileşimlerinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Çünkü sır bileşimleri aynı feldispat gibi eritici ve sıvı faz sinterlemesini kolaylaştırıcı alkalilere sahiptir.

Yaş ve kuru mukavemet sonuçları incelendiğinde artan atık yüzdesine bağlı olarak mukavemet değerlerinde azalma görülmüştür. Bu durum, pişmiş atıkların bağlayıcılık özelliğinin olmamasından kaynaklanmaktadır. Pişmiş atık bünye içerisinde kuvars gibi dolgu görevi görmektedir.

Pişmiş mukavemet sonuçları incelendiğinde %5 ve %15 pişmiş atık içeren bünyelerde standarda göre bir miktar düşme gerçekleşmiştir. Bu düşme üretim prosesini etkileyecek miktarda değildir. %10 ve %20 pişmiş atık içeren bünyelerde ise mukavemette artış tespit edilmiştir. Pişmiş bünyede mukavemet artışının sebebinin pişmiş atık da yer alan sır bileşiminden dolayı camsı faz oluşturarak sinterleme esnasında taneler arası boşluğu doldurması ile daha yoğun bir yapı oluşturması olarak düşünülmektedir. Su emme sonuçları incelendiğinde artan atık oranı ile su emme değerlerindeki azalmada bunu desteklemektedir. Çünkü bünyede su emmeyi dolayısı ile yoğunluğu etkileyen en önemli faktörler sinterleme öncesi bünye yoğunluğunun yüksek olması ve camsı faz miktarının fazla olmasıdır(Ranogajec ve arkadaşları, 2010, s.71-77).

(a) (b) (c) (d) (e)

Şekil 1: a) Standart reçete b) %5 pişmiş atık c) %10 pişmiş atık d) 15 pişmiş atık e) %20 pişmiş atık ilaveli standart uygulamalar

Standart reçete ve atık ilaveli numunelerin fotoğrafları Şekil 1'de yer almaktadır. Deformasyon ve pişme rengi incelendiğinde atık miktarının olumsuz bir etki yaratmadığı gözlenmiştir.

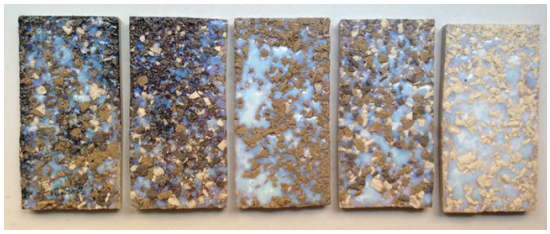
3.2.Pişmiş Atık İlaveli Artistik Kaplama Uygulama Sonuçları

Döküm yöntemi kullanılarak yapılan birinci uygulamaların genel görünümleri incelenmiş kuru ve pişmiş bünyede çatlama ve deformasyon tespit edilmiştir. Çatlamaların sebebinin karo bünyesinin döküm yöntemine uygun olmamasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

(a) (b) (c) (d) (e)

Şekil 2: Atıkların %20 kil ilaveli bünyelerin yüzeyine gömülü bir şekilde alçı kalıp ile şekillendirilmesi sonucu elde edilen numuneler a) ve b) %30 pişmiş atık, c) % 20 pişmiş atık d) %20 pişmiş atık ve %10 cam içeren e) %20 pişmiş atık

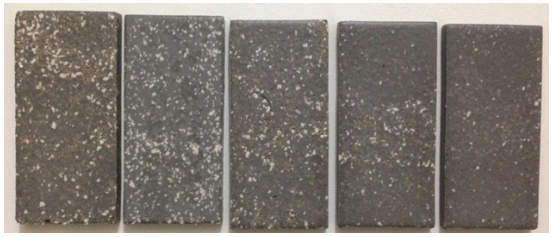
Çatlamaların sonucunda kuruma esnasında çatlamayı önlemek amacıyla bünyeye %10 ila %20 oranında kil ilave edilerek yapılan çalışmaların sonuçlarına bakıldığında %20 kil ilavesi yapılan bünyelerde (Şekil 2) çatlamaların engellendiği görülmüştür. Fakat deformasyonda azalma sağlanmakla birlikte tamamen engellenememiştir. Deformasyonun dolu dökümden dolayı alçı kalıp yüzeylerindeki fazla çekmeden kaynaklandığı düşünülmektedir. Numuneler de gözlenen deformasyonlardan dolayı döküm yöntemiyle şekillendirmek yerine laboratuvar ortamında pres ile şekillendirilme yöntemine gidilmiştir. Presle yapılan ikinci uygulamalarda (Şekil 3) şekillendirme sonrası bünyelerdeki deformasyon sorunu ortadan kaldırılmış, pişmiş atıklar ve frit sadece üst yüzeyde görünecek şekilde uygulanmıştır.



(a) (b) (c) (d) (e)

Şekil 3: Farklı renk bünye ve %20 pişmiş atık ilavesi ile yapılan pres ile şekillendirme sonucu elde edilen numuneler. a), b) üç farklı renk pişmiş atık, frit ve sim c) tek renk pişmiş atık ve frit d) üç farklı renk pişmiş atık ve frit e) tek renk pişmiş atık ve frit

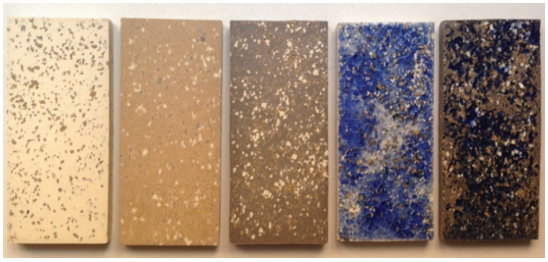
Presle yapılan uygulamalardan alınan olumlu sonuçlar doğrultusunda üçüncü uygulama olarak 1-2 mm tane boyut aralığındaki pişmiş atıkların kaplama bünyesine %10-50 oranında homojen bir şekilde ilave edilmesi sonucu elde edilen numuneler Şekil 4'de yer almaktadır. Yapılan uygulamaların pişirimi sonrası %20 atık ilavesinin olumlu sonuçlar verebileceği atık oranının arttırılmasının bünye yüzeyinde çatlamalara neden olabileceği gözlenmiştir.



(a) (b) (c) (d) (e)

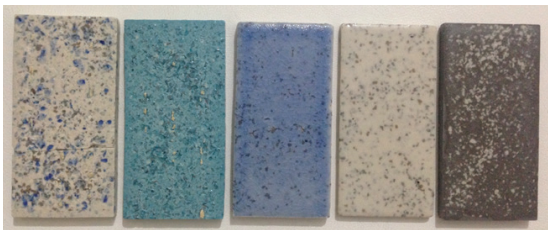
Şekil 4: a) %10 pişmiş atık b) %20 pişmiş atık c) %30 pişmiş atık d) %40 pişmiş atık e) %50 pişmiş atık ilaveli pres ile şekillendirilmiş numuneler

Pişmiş atıklar ile farklı bünyelere uygulanan artistik uygulama sonuçları Şekil 5'de yer almaktadır. Uygulamada 1-2 mm tane aralığındaki pişmiş atıklar % 20 oranında kullanılmıştır. Bu uygulamalarda beyaz bünyeye siyah ve kahverengi (a), ilk çalışmada %20 atık ilaveli olarak hazırlanmış standart masse recetesine beyaz ve siyah (b), siyah bünyeye ise beyaz ve kahverengi pişmiş atık ilave edilmiştir (c). Bunun yanısıra beyaz (d) ve siyah (e) bünyeye üç farklı renk atığa ilave olarak %10 mavi cam ilave edilerek olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Bu uygulamalar görsel açıdan çok daha zengin sonuçlar vermiştir.



(a) (b) (c) (d) (e)

Şekil 5: a) Beyaz bünyeye siyah ve kahverengi %20 pişmiş atık b) %20 atık ilaveli bünyeye %20 beyaz ve siyah pişmiş atık c) Siyah bünyeye beyaz ve kahverengi %20 pişmiş atık d)Beyaz bünyeye, siyah, kahve ve beyaz pişmiş atık ve %10 cam ilave e) Siyah bünyeye siyah, kahve ve beyaz %20 pişmiş atık ve %10 cam ilaveli pres ile şekillendirmiş numuneler



(a) (b) (c) (d) (e)

Şekil 6: a) %20 Pişmiş atık ve cam b) %20 atık ilaveli renklendirilmiş bünye ve cam c) %20 pişmiş atık ve mavi sır d) ve e) %20 pişmiş atık ve şeffaf sırlı pres ile şekillendirmiş numuneler

Pişmiş atık oranını %20'de sabitlenerek işletmede kullanılabilecek bünyeler araştırılmış atık ilavesinin yanı sıra bünyeye boya, bünye yüzeyine cam, şeffaf ve renkli sır uygulamaları yapılan daha artistik sonuçlar elde edebilmek amacı ile yeni denemeler yapılmıştır. Bu sonuçlar Şekil 6'da yer almaktadır. Görseller incelendiğinde işletmede uygulanabilecek artistik uygulamalar gerçekleştirilebileceği düşünülmektedir

4.SONUÇ

Seramik kaplama sektöründe üretimin her aşamasında oluşan atıklar yaratmış oldukları çevresel sorunlar dışında depolanma ve yok etme zorluğundan dolayı ilave bir maliyet getirmektedir. Ayrıca atıkların sadece çevreye olan zararlı etkilerini bertaraf etmek değil bunun yanında ekonomik açıdan sağladığı kazançlar göz önünde bulundurularak değerlendirilmesinin işletmelerde önemli kazançlar sağlayabileceği düşünülmektedir.

Araştırma sonucu pişmiş atıkların standart reçetede %10, artistik sonuçlarda ise %20'ye kadar kullanılabileceği tespit edilmiştir. Standart reçetede atık oranının artması ile pişme mukavemetinde kayda değer bir artış tespit edilmiştir. Bu da teknik açıdan önemli bir avantajdır. Artistik uygulama sonuçlarına bakıldığında pişmiş atıklar seramik kaplama bünyelerine farklı doku ve renk olarak değer katmış, atık ilavesi ile üretilen seramiklerin görsel ve estetik gerektiren alternatif sanatsal kaplama üretimlerinde de kullanılabileceği sonucuna varılmıştır. Ayrıca 1-2 mm boyutlarına indirilerek yapılan çalışmaların teknik özelliklerinin incelenip geliştirilerek standart üretimlerde kullanılabilirliği de incelenmelidir.

5.TEŞEKKÜR

Yapılan çalışmada verdiği destekten dolayı Bien Seramik firmasına, Bozüyük Karo Fabrikası Direktörü Yavuz ARICAN, Ar-Ge Müdürü Canan GÜVEN ve ekibine teşekkür ederiz.

Bu çalışma "Sürdürülebilir Tasarım ve Seramik Kaplama Sektöründe Sürdürülebilirlik" başlıklı Sanatta Yeterlilik tezinin uygulama bölümünden alınmıştır.

6.KAYNAKÇA

Atık yönetimi hakkında AB Müktesebat rehberi, MES için CPS tarafından hazırlanmıştır, Temmuz 2012, İstanbul&Brüksel

Erişim :(http://crossvilleinc.com/sustainability/) (06.07.2015)

Erişim: (http://www.davidbinnsceramics.co.uk//) (06.05.2015)

Erişim:(https://www.fireclaytile.com/sustainable-manufacturing/) (06.07.2015)

Erişim:(http://www.johnson-tiles.com/about/environment/) (06.05.2015)

Márquez,J.M., Rincón, J.M. and Romero,M. (2008) Effect of firing temperature on sintering of porcelain stoneware tiles, Ceramics Internacional, 34, 1867-1873

Ranogajec,J., Djurıc,M., Radeka,M., Jovanıc,P. (2000) Influence of particle size and furnace atmosphere on the sintering of powder for tiles production ceramics -silikaty, 44,71-77

Erişim:(http://www.springer.com/978-3-319-15280-6/ Porcelain Tile/)(06.07.2015)

Sa´nchez,E., Ten,J.G., Sanz,V., Moreno,A. (2010) Porcelain tile: Almost 30 years of steady scientific-technological evolution, Ceramics Internationa, 36, 831–845

TS EN ISO 10545-2

TS EN ISO 10545-3

TS EN ISO 10545-4

Erişim:(http://www.yapimalzeme.com.tr/turkiye-seramik-sektorunde-abye-girdi/) (09.07.2015)