KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

TAM METİN BİLDİRİ KİTABI

FULL TEXT PROCEEDING BOOK

ARİTMİ

I.ULUSLARARASI
SANAT SEMPOZYUMU VE SERGİSİ
16-20 KASIM 2021

Ist INTERNATIONAL
ART SYMPOSIUM AND EXHIBITION
16-20 NOVEMBER 2021

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

TAM METİN BİLDİRİ KİTABI

FULL TEXT PROCEEDING BOOK

ARİTOMİ

I.ULUSLARARASI
SANAT SEMPOZYUMU VE SERGİSİ
16-20 KASIM 2021

Ist INTERNATIONAL
ART SYMPOSIUM AND EXHIBITION
16-20 NOVEMBER 2021

KÜNYE / TAG

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
KOCAELİ UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS

I. ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU TAM METİN BİLDİRİ KİTABI
1st INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM FULL TEXT PROCEEDING BOOK

ISBN: 978-605-5116-97-2

Düzenleyen / Organizer
Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Kocaeli University Faculty of Fine Arts

Yayıncı / Publisher
Kocaeli Büyükşehir Belediyesi
Kocaeli Municipality

Basım Tarihi / Print Date
2022

Onursal Başkan / Honorary President
Prof. Dr. Sadettin HÜLAGÜ (Rektör / Rector)

Sempozyum Başkanı / Symposium Chairman
Prof. Süreyya TEMEL (Dekan / Dean)

Editör / Editor
Doç. Dr. Hakan BAĞCI

Mizanpaj / Layout
Arş. Gör. Ali Yıldırım

Sempozyum Takvimi / Symposium Date
16-20 Kasım (November) 2021

Sempozyum Dili / Symposium Language
Türkçe / İngilizce (English)

Sempozyum Web Sitesi / Symposium Website
www.iartsymp.org

Bildirilerdeki tüm içeriklerin sorumlulukları yazarlarına aittir.
Responsibilities of all contents in the papers belong to their authors.

Paydaşlarımız

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

I - IV **ÖNSÖZ** / PREFACE
V - VIII **KURULLAR** / BOARDS
IX - XV **OTURUMLAR** / SESSIONS

DAVETLİ KONUŞMACILAR - INVITED SPEAKERS

XVII - XLVIII Prof. Dr. Masafumi OGAWA
XLIX - LXX Dr. Kerry BOYLE
LXXI - XCV Prof. Dr. Hüseyin ELMAS
XCVI - XCVII Prof. Dr. Çağatan AKENGİN
XCVIII - CXII Dr. Feride DEMİR
CXIII - CXXVI Dr. Jennie HENLEY

BİLDİRİ ÖZETLERİ - ABSTRACTS

Dr. Öğr. Üyesi (Dr.) Nuray ER BIYIKLI, Dr. Öğr. Üyesi (Dr.) Kenan SATÇIOĞLU, Seyhan Elvan YAYKIRAN SEZGİN
1-11 **DOKUMA KUMAŞ TASARIMININ ENDÜSTRİYELLEŞME SÜRECİ: MARLI EHRMAN**
THE INDUSTRIALIZATION PROCESS OF WOVEN FABRIC DESIGN: MARLI EHRMAND

Dr. Öğr. Üyesi (Dr.) Şirin YILMAZ, Ece Ceren GÖÇMEN
12-35 **KATILIMCI SANAT PRATİKLERİ: YARATICI DENEYİM, İLETİŞİM ve DAYANIŞMA ÜZERİNE**
PARTICIPANT ART PRACTICES: ON CREATIVE EXPERIENCE, COMMUNICATION AND SOLIDARITY

Doç. (Assoc. Prof.) Duygu KAHRAMAN
36-49 **SERAMİK SANATINDA ZAMAN KAVRAMI BETİMLEMELERİ**
CONCEPT OF TIME DESCRIPTIONS IN CERAMIC ART

Selin PERK
50-63 **SOVYET MODERNİZMİNDE KIZIL BAUHAUS ve VKHUTEMAS OKULU**
RED BAUHAUS AND VKHUTEMAS SCHOOL IN SOVIET MODERNISM

Arş. Gör. (Assist.) Ayşe EKİCİ
64-77 **PANDEMİ - SANAT - SANATÇI ÜÇGENİ: NEŞ'E ERDOK'UN RESİMLERİNDE KORONAVİRÜS SALGINI**
PANDEMIC - ART - ARTIST TRIANGLE: CORONAVIRUS OUTBREAK IN NEŞ'E ERDOK'S PAINTINGS

Öğr. Gör. (Lect.) Bayram ARMUTCI, Arş. Gör. (Assist.) Murat ÇALIŞ
78-91 **VIDEO OYUNLARINDA HAREKETLİ İLLÜSTRASYONLARIN HİKAYE ANLATIMINDA KULLANIMI**
USE OF MOTION ILLUSTRATIONS FOR STORYTELLING IN VIDEO GAMES

Dr. Aşkın ERCAN
92-101 **GÖSTERİ DÜNYASINDA NESNESİZ SANAT**
NON-OBJECTS ART ON SPECTACLE WORLD

Muhammet Mustafa ATEŞ, Prof. Dr. Tuğba KİPER
102-115 **TÜRKİYE'DE GÖRSEL PEYZAJ ANALİZİNE YÖNELİK YAPILAN ÇALIŞMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ**
A REVIEW OF STUDIES REGARDING TO VISUAL LANDSCAPING IN TURKEY

Esence Mısra AKYÜZ, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Sehran DİLMAÇ
116-127 **KADINA BİÇİLEN ROLE KARŞI OLMA BAĞLAMINDA ŞÜKRAN MORAL'İN ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**
AN INVESTIGATION ON ŞÜKRAN MORAL'S WORKS IN CONTEXT OF BEING AGAINST THE ROLE PLACED ON WOMEN

Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ayşe OKVURAN, Prof. Dr. Ayşe ÇAKIR İLHAN, Prof. Dr. Ömay ÇOKLUK BÖKEOĞLU,
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ayhan ÖZER, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ceren GÜNERÖZ, Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.)Nergiz ÜÇÜNCÜ ALTUĞ
128-139 **COVID-19 SALGINI SÜRECİNDE YÜKSEKÖĞRETİMDE SANAT VE SANAT EĞİTİMİNİN SORUNLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ**
IN HIGHER EDUCATION DURING THE COVID-19 EPIDEMIC PROBLEMS OF ART AND ART EDUCATION AND SOLUTIONS SUGGESTIONS

Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Mehmet Fatih YELMEN
140-153 **FOTOĞRAFÇILARIN KENT ALGISI ÜZERİNE BİR KATEGORİZASYON ÖNERİSİ: İSTANBUL ÖRNEĞİ**
A CATEGORIZATION PROPOSAL ON PHOTOGRAPHERS' PERCEPTION OF THE CITY: THE CASE OF İSTANBUL

Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Yeşim ZÜMRÜT
154-171 **GELENEK İLE GELECEĞİN "ÇANAKKALE SERAMİKLERİ" BULUŞMASI**
"ÇANAKKALE CERAMICS" MEETING OF TRADITION AND FUTURE

Semra KAYIKÇI KOTAN, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Asuman AYPEK ARSLAN
172-183 **TÜRK TASARIM TARİHİNDE ÖNCÜ BİR İSİM; SABİHA RÜŞTÜ BOZCALI**
A LEADING NAME IN TURKISH DESIGN HISTORY; SABIHA RUSTU BOZCALI

Arş. Gör. (Assist.) Ali Cihan KAYALIOĞLU, Prof. Ezgi HAKAN
184-193 **SERAMİK SANATINDA ÜÇ BOYUTLU TARAMA (FOTOGRAMETRİ)**
VE ÜÇ BOYUTLU YAZICI YARDIMIYLA FORM ŞEKİLLENDİRME
SHAPING FORM IN CERAMIC ART WITH THE HELP OF THREE-DIMENSIONAL SCANNING (PHOTOGRAMMETRY)
AND THREE-DIMENSIONAL PRINTER

Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Serpil KAPAR
194-201 **RUHSAL ONARIM ÇAĞINDA SANAT VE TERAPÖTİK ETKİLERİ**
ART AND ITS THERAPEUTIC EFFECTS IN THE AGE OF PSYCHOLOGICAL RECUPERATION

Dr. Öğr. Üyesi (Dr.) Makbule ORAL
202-215 **TÜRKÜLERDE SALGIN HASTALIKLAR**
EPIDEMIC DISEASES IN TURKISH FOLK SONGS

Doç. (Assoc. Prof.) Osman YILMAZ
216-223 **TAŞ HEYKEL TEKNİĞİNDE İÇSELLEŞTİRME VE DIŞSALLAŞTIRMA**
INTERNALIZATION AND EXTERNALIZATION IN STONE SCULPTURE TECHNIQUE

Arş. Gör. (Assist.) Itır ARAT
224-237 **COVID-19 PANDEMİ DÖNEMİNDE KIRMIZI HALI MODASI: 78. ALTIN KÜRE ÖDÜL TÖRENİ ÖRNEĞİ**
RED CARPET FASHION DURING THE COVID-19 PANDEMIC PERIOD: THE CASE OF 78TH GOLDEN GLOBE AWARDS CEREMONY

Öğr. Gör. (Lect.) Ümit DİKMEN
238-251 **POSTER TASARIMINDA ETİK VE İNTİHAL SORUNLARI**
ETHICAL AND PLAGIARISM PROBLEMS IN POSTER DESIGN

Yılmaz ÖZTUTAN
252-265 **ZARA'LI HALİL SÖYLER'İN HAYATI VE MÜZİKAL KİŞİLİĞİ**
LIFE AND MUSICAL PERSONALITY OF HALİL SOYLER FROM ZARA

Arş. Gör. (Assist.) Esma Burcu SERELİ HAVASI, Arş. Gör. (Assist.) Sezen SAVRAN PENBECİOĞLU
266-279 **KENTİN AZ BİLİNEN SİMGESEL DEĞERLERİNİ GÖRÜNÜR HALE GETİRMEDE KAMUSAL ALANDA SANATIN ROLÜ:**
OSMANİYE KENTİNDE BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ
THE ROLE OF ART IN PUBLIC SPACE TO MAKE VISIBLE THE LESSER-KNOWN SYMBOLIC VALUES OF THE CITY:
THE CASE OF OSMANIYE

Doç. (Assoc. Prof.) Atilla Cengiz KILIÇ
280-295 **ÇİNİ EĞİTİMİNDE FRİTLİ (SIRÇALI) ÇAMUR DENEMELERİ**
FRIT (FRIT) CLAY TRIALS IN TILE EDUCATION

Prof. Dr. Yunus BERKLİ, Öğr. Gör. (Lect.) Sevda GÜL
296-309 **ANADOLU MİMARİSİNDEKİ ÇÖRTENLER İLE AVRUPA MİMARİSİNDEKİ GARGOYLELERİN**
İKONOGRAFİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI
ICONOGRAPHIC COMPARISON OF CORTENS IN ANATOLIAN ARCHITECTURE AND GARGOYLES
IN EUROPEAN ARCHITECTURE

Dr. Öğr. Üyesi (Dr.) Nurhan ÖZKAN KUŞ, Fatma ERBEN
310-325 **SÜRDÜRÜLEBİLİR MODADA FİRESİZ KESİM TEKNİĞİ İLE SANATSAL TASARIMLAR**
ARTISTIC DESIGNS WITH SUSTAINABLE FASHION AND WASTELESS CUTTING TECHNIQUE

Kıymet Güven AK
326-341 **POSTMODERN SANATIN NESNESİ: POST NESNE**
OBJECT OF POSTMODERN ART: POST OBJECT

Nergis DENİZ
342-351 **PANDEMİ VE DİJİTALLEŞEN SANAT**
PANDEMIC AND DIGITILAZED ART

Dr. Öğr. Üyesi (Dr.) Serap AKBAŞ
352-361 **ÇOCUKLARIN GELİŞİMİNDE SANATIN ÖNEMİ**
THE IMPORTANCE OF ARTS IN CHILDREN'S DEVELOPMENT

Dr. Öğr. Üyesi (Dr.) Leyla GAFAROVA
362-377 **BAROK VE KLASİK DÖNEMLERİNİN ÖZELLİKLERİ: LÜDVİG van BEETHOVEN'IN NN 1, 2 OP. 39 PİYANO/ORG İÇİN PRELÜDLERİNİN STİLİSTİK ANALİZİ**
FEATURES OF THE BAROQUE AND CLASSIC PERIODS: STYLISTIC ANALYSIS OF LUDVIG VAN BEETHOVEN'S NN 1, 2 OP. 39 PRELUDES FOR PIANO/ORG

Arş. Gör. (Assist.) Gonca KATMAN
378-391 **HAZ VE ACININ TRAGEDYASI MACBETH'TE STOACILIK VE EPİKÜRCÜLÜK**
STOICISM AND EPICURISM IN MACBETH, THE TRAGEDY OF PLEASURE AND PAIN

Arş. Gör. (Assist.) Gül Sevgi KARACA
392-401 **BERKUN OYA OYUNLARINDA SUÇ UNSURUNUN KULLANIMI**
USE OF CRIME NOTION IN PLAYS OF BERKUN OYA

Dr. Öğr. Üyesi (Dr.) H. Yarkın BİÇER
402-421 **JANNIS KOUNELLIS'İN ESERLERİNDE EKOZOFİ**
ECOSOPHY IN THE WORKS OF JANNIS KOUNELLIS

Kıymet Güven AK
422-435 **POSTMODERNİZMİN PERFORMATİF KİMLİKLERİ: CINDY SHERMAN**
PERFORMATIVE IDENTITIES OF POSTMODERNISM: CINDY SHERMAN

Dr. Öğr. Üyesi (Dr.) İmran UZUN, Öğr. Gör. (Lect.) Savaş KESKİN, Öğr. Gör. (Lect.) İsmail Birlik
436-451 **AKIŞ - OLUŞUM BAĞLAMINDA SEMİYOLOJİK BAKIŞ AÇISIYLA VİDEO ART**
VIDEO ART WITH A SEMIOLOGICAL PERSPECTIVE IN THE CONTEXT OF FLOW - FORMATION

Dr. Öğr. Üyesi (Dr.) Melike BAKAR FINDIKÇI, Arş. Gör. (Assist.) Mediha ESMERAY
452-465 **COVID-19 SÜRECİNDE KULLANILAN GÖRSEL TASARIMLARIN İNCELENMESİ**
EXAMINATION OF VISUAL DESIGNS USED IN THE COVID-19 PROCESS

Doç. (Assoc. Prof.) Sevim Tuğba ARABALI KOŞAR
466-479 **TAPESTRY SANATININ DİJİTAL ÇAĞDA DEĞİŞEN GERÇEKLİKLERE TEPKİSİ**
TAPESTRY ART'S REACTION TO THE CHANGING REALITIES IN THE DIGITAL AGE

Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ali Akın AKYOL, Selma KÖSEOĞLU
480-499 **HİTİT YERLEŞİMLERİNDE ARKEOLOJİ EĞİTİMİ PROJESİ**
ARCHAEOLOGY EDUCATION PROJECT IN HITTITE SETTLEMENTS

Arş. Gör. (Assist.) Gönül ESENTÜRK
500-507 **YENİ MATERYALİZM VE BİYOSERMAYEYE ESTETİK YAKLAŞIM: PAKUI HARDWARE'NİN BİYOMORFİK NESNELERİNDE İNSAN SONRASI DURUM**
AN AESTHETICS APPROACH TO NEW MATERIALISM AND BIOCAPITAL: THE POSTHUMAN CONDITION IN BIOMORPHIC OBJECTS OF PAKUI HARDWARE

Asuman DAŞDEMİR, Prof. Ayşe Dilek KIRATLI
508-519 **"ÇOCUK OLMAYA HAKKIM VAR"**
"I HAVE THE RIGHT TO BE A CHILD"

Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Gülşen ERDAL
520-533 **GÖLCÜK DONANMA BANDOSU VE GÖLCÜK KENTİ MÜZİK KÜLTÜRÜNE KATKILARI**
GÖLCÜK NAVY BAND AND ITS CONTRIBUTIONS TO MUSIC CULTURE OF GÖLCÜK CITY

Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Arzu GULİYEVA KARAMAN
534-541 **AZERBAYCAN HALK DANSLARI MÜZİĞİNİN GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE NOTAYA YAZILMASI VE ÖNEMİ**
NOTATION OF THE AZERBAIJANI FOLK DANCE MUSIC FROM PAST TO PRESENT AND ITS IMPORTANCE

Öğr. Gör. (Lect.) Nur Meriç AFACAN
542-556 **OSMANLI DÖNEMİ MÜZİK NOTA YAZIMINA TİPOGRAFİK BİR BAKIŞ: HAMPARSUM NOTA YAZIMI ÖRNEĞİ**
A TYPOGRAPHICAL LOOK ON OTTOMAN PERIOD MUSIC NOT WRITING: AN EXAMPLE OF HAMPARSUM NOTE WRITING


ARiT
MI

Ülkemizde bilimsel ölçekte iyi bir noktada olan üniversitemizin, bilim ve sanat alanında öncü merkezlerden biri olması için çalışmalarımıza devam ediyor, araştırma üniversitesi olma yolunda emin adımlarla ilerliyoruz. Bu çerçevede tek bir alanda değil üniversite hayatına mal olmuş her alanda faaliyetlerimizin hız kazanarak devam ettiğini görmek mutluluk verici. Bilim ve sanat, açık, yalın, konuşulur, anlaşılır, birbirini destekleyen, evrensel dillerdir. Bilimden yararlanmayan sanat etkisiz, sanattan yararlanmayan bilim ise yeknesak olma tehdidini her an yaşar. Ülkemizin lokomotifi konumunda yer alabilmek, üniversitemizi bir dünya üniversitesine, küresel ölçekte bir akademiye dönüştürebilmek adına bilimin yakınlaştıran, sanatın birleştiren gücünden faydalanmaya özen gösteriyoruz.

Bu kapsamda, Üniversitemiz Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 16-20 Kasım 2021 tarihlerinde gerçekleştirilen *"ARİTMİ"* temalı 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu (IARTSYMP: 1st International Art Symposium), farklı disiplinlerden ulusal ve uluslararası sanatçı, akademisyen ve tasarımcıları bir araya getirerek, disiplinler arası yaklaşımla bilimsel ve sanatsal bir açılım ortaya koymayı hedeflemektedir.

Bu sempozyumun temel amacı; bütün dünyayı derinden etkileyen pandemi süreci ile hızla ivme kazanan dijitalleşme sonucunda sanatın sorunları, gündelik hayat, sosyal çevre, insan psikolojisi, kamusal alan tanımları, yeni kent hafızası, sanat üretimleri ve gösterimlerinde karşılaşılan sorunları akademik alanda ortaya koyma, yeni çözüm önerileri geliştirebilmek, özgün bir bakışla yansıtabilmektir.

Hareketin kısıtlandığı, kentlerin ıssızlaştığı ve yan yana olmanın korkutucu bir hal aldığı, yaşamın olağan ritminin bozulduğu bir dünyanın içinden çıkılması için yeni bilgilere, bilime ve sanata ihtiyaç duyulduğu açıktır. İnsanlık, edindiği böylesi zorlu tecrübe süreçlerinde özellikle sanata sığınır ve her alanda üretimleriyle başa çıkmaya çalışır. İşte bu güdü ile Kocaeli Üniversitesi olarak, "Pandemi Sürecinin Sanat ve Sanat Eğitimi" üzerine olan etkilerini, yeni oluşumları ve değişimleri akademik bir platformda tartışmak ve bu tartışmadan çıkacak sonuçları tarihe not düşmek amacındayız.

İnsana ve çevresine, bu doğrultuda topluma değer katan sanat alanında nitelikli çalışmalara duyulan ihtiyaç gün geçtikçe artmaktadır. Böyle bir amaca hizmet edeceğine gönülden inandığım 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu içerdiği nitelikli çalışmalarla önemli bir kazanım olacaktır. Kocaeli Üniversitesi Rektörlüğü olarak yapılan bilimsel etkinliklerin tümüne destek vermeyi ilke edinmekle birlikte, çalışmalarımızın hepsinde aziz milletimize hizmet etme bilincini yerleştirmenin önceliğimiz olduğunu ifade etmeliyim. Böylesi bir çalışmanın milletimizin entelektüel birikimine gerçekçi bir katkı sağlayacağına yürekten inanıyorum.

Üniversitemiz akademik birimlerinin gayretleriyle gerçekleşecek benzeri faaliyetlerin artmasını diliyor, bu çalışmaları ölümsüz hale getiren elinizde bulunan bu sempozyum sonrası yayınların daha güzel faaliyetlerin gerçekleştirilmesine vesile olmasını temenni ediyorum. Ülkemiz ve milletimiz adına çok önemli eser ve çalışmaların ortaya konulmasına aracılık eden kongrenin düzenlenmesi sürecinde emeği geçen herkese, başta düzenleme kurulu olmak üzere en kalbi teşekkürlerimi sunuyor, basılan kitabıyla birlikte ölümsüzleşen etkinliğin ve onun çıktılarının hayırlara vesile olmasını temenni ediyorum.

Prof. Dr. Sadettin Hülagü
Kocaeli Üniversitesi Rektörü

We continue our efforts to make our university, which is in a good scientific scale in our country, one of the leading centers in the field of science and art, and we are taking firm steps towards becoming a research university. In this context, it is pleasing to see that our activities continue by gaining momentum, not in a single field, but in every field that has an essential part in university life. Science and art are open, plain, spoken, understandable, universal languages that support each other. Art that does not make use of science is ineffective, and science that does not use art is always threatened to be uniform. In order to be the locomotive of our country and to transform our university into a world university, an academy on a global scale, we take care to benefit from the converging power of science and the unifying power of art.

In this context, the 1st International Art Symposium (IARTSYMP: 1st International Art Symposium) with the theme of "ARIT-HMI" held by the Faculty of Fine Arts of our University on 16-20 November 2021, brings together national and international artists, academicians and designers from different disciplines, with an interdisciplinary approach. aims to reveal a scientific and artistic opening.

The main purpose of this symposium include art, daily life, social environment, human psychology, definitions of public space, new urban memory, problems encountered in art productions and performances, to reveal new solutions in the academic field, to develop new solutions, to be able to reflect and the purpose are specified as a result of digitalization, which has gained momentum with the pandemic process that has deeply affected the whole world.

It is clear that new knowledge, science and art are needed to get out of a world where movement is restricted, cities become desolate and being side by side becomes frightening and the normal rhythm of life is disrupted. Humanity especially takes shelter in art in such difficult experience processes and tries to cope with its productions in every field. With this motive, as Kocaeli University, we aim to discuss the effects of the "Pandemic Process on Art and Art Education", new formations and changes on an academic platform and write down the results of this discussion in history.

The need for qualified works in the field of art, which adds value to people and their environment, and to society in this direction, is increasing day by day. The 1st International Art Symposium, which I wholeheartedly believe will serve such a purpose, will be an important gain with the qualified works it contains. As the president of Kocaeli University, I have adopted the principle of supporting all scientific activities, but I must state that it is our priority to place the awareness of serving our beloved nation in all of our works. I sincerely believe that such a study will make a realistic contribution to the intellectual accumulation of our nation.

I wish that similar activities that will be realized with the efforts of the academic units of our university will increase, and I hope that the publications after the symposium, which make these studies immortal, will be instrumental in the realization of better activities. I would like to express my heartfelt thanks, especially the organizing committee, to everyone who contributed to the organization of the congress, which mediated the presentation of very important works and studies on behalf of our country and nation, and I hope that the event, which has become immortal with its published book, and its outputs will be beneficial.

Prof. Dr. Sadettin Hülagü
Rector of Kocaeli University

Bu seneki teması sanatın ritmi Aritmi olarak belirlediğimiz sempozyumumuz değerli katılımcılarla birlikte 4 gün boyunca farklı disiplinlerden ulusal ve uluslararası sanatçı, akademisyen ve tasarımcıların sunacağı bilimsel, sanatsal, tespit öneri ve eserlerden oluşacak açılımlarla akademik ortama sağlayacağı katkılar için büyük heyecan içindeyiz.

Aritmi temalı Sempozyumumuzun gerçekleşmesinde biz Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile aynı duygulara sahip olan ve sempozyuma ev sahipliği yapan Kocaeli Üniversitesi Rektörlüğü'ne ve bizlerle paydaş olan Kırgızistan Manas Üniversitesi'ne, MÜZED, TÜRKSOY, SEDER, GÖRSED, TÜRKMEB, OISTAT, Kocaeli Büyük Şehir Belediyesi SPOR DAİRESİNE katkılarından dolayı teşekkür ederim.

El, akıl ve beden uyumunu yaratıcı bir biçimde ortaya koyan sanat; farklı disiplinlerle hayatın içinde varlık gösterir ve etki gücünü çeşitli etkileşimler ile genişletir. 2019 yılı Kasım ayından itibaren dünyayı etkisi altına alan Covid19 Pandemisi gündelik hayatı kesintiye uğratmasına benzer bir durumu doğal olarak sanatçıları, sanat üretimini, sanat eğitimi ve sanat izleyicisi üzerinde derin etkiler bırakarak etkilemiş bulunmaktadır.

Pek tabi dijital dönemin farklılıkları ile ortaya konulan yeni kamusal alanlarda şimdi örneğin burada yaptığımız gibi; ne sanatçılar üretmekten ne de sanat sevenler üretilenleri takip etmekten vazgeçmemiştir. Yol ve yöntemler her iki tarafı zorlasa da, disiplinler olağan yapılarını tiyatro gibi, müzik gibi son derece zorlayarak başkaca dil ve yöntemler üzerine praksisler ortaya koymuş ve üretmeye devam etmişlerdir. Pek tabi bu dönemde plastisiteyi oluşturmanın zorlu geçtiği su götürmez bir gerçektir.

Hayatın ritminin bozulup farklılaştığı ve pek çok alanda yeni normallerle sürdürülen hayatın içerisinde başta sanat olmak üzere geliştirilen çözümler, yeni üretim biçimlerimiz, sanat eğitiminde karşılaşılan ve ortaya konulan çözümlemeler ile bu hayata uyumlanan durumların böylesi bilimsel ortamlarda tartışmaya açılması kanaatimce hem önemli hem de gereklidir. Gereklidir, çünkü sanat eğitimi geleneksel yapısını dijitalleşen dünya ile adapte etmek ve bu kazanımları paylaşarak çoğaltmak ve kabul alanları genişletilerek çok daha homojen bir yapıya kavuşturulabilir.

Önemlidir, çünkü sanat insanlığın kadim serüveninde, insanın karşılaştığı zorlukları ve bu zorluklarla başa çıkma yöntemlerini kendi zamanlarının bilgisini de içine alarak aktarabilen evrensel bir dildir. Dünyanın ve insanlığın böylesi zorlu sınavlar içerisinde çabaladığı süreçlerde Bilim ve Sanat büyük aydınlanma ve çözüm önerileri ile hayatı yeniden belki farklılaşsa da yaşanır ve anlamlı kılan temel öğelerin başında gelmektedir. Macar sanat sosyoloğu Arnold Hauser'in sanat yapıtı tanımını bu bağlamda önemli buluyorum.

Hem biçim hem içerik hem yanılgı hem oyun hem bildirimdir. Hem doğaya yakın hem doğadan uzak hem erekli hem ereksiz hem tarihi hem tarih üstü hem kişisel hem kişinin üstündedir.

Sanatın toplumları onarıcı gücünden hareketle birlikte gerçekleştirdiğimiz sanatın ritmi (aritmi) Sempozyumu hem tarihe not düşme hem de geleceğe ışık tutmak açısından önemli amaçlar edinmektedir.

Bizlerin heyecanını paylaşarak bu ereğe, akıl ve tecrübelerinizi bu platformda Aritmi Uluslararası Sanat Sempozyumunda bizlerle paylaştığınız ve eş güdümde sanat üretimlerinizden oluşan Sempozyum Sergimize katıldığınız için teşekkürler eder, hayatlarımızı değerli kılan sanatın insanlığa verdiği ilham ve umutların çoğalması dileğimle herkesi selamlarım...

Prof. Süreyya Temel
Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

For our symposium, in which we have determined this year's theme as the rhythm of art, Arrhythmia, we are really excited for its contributions to the academic environment with scientific, artistic, determination suggestions and works that will be presented by national and international artists, academicians and designers from different disciplines for 4 days, together with valuable participants.

In the realization of our arrhythmia-themed symposium, I would like to thank Kocaeli University Faculty of Fine Arts, with whom we have the same feelings as, and hosts of the symposium, Kocaeli University Rectorate, and Kyrgyzstan Manas University, which are partners with us, MÜZED, TÜRKSOY, SEDER, GÖRSED, TÜRKMEB, OISTAT, Kocaeli Metropolitan City Municipality Sports Department for their contributions.

Art, which creatively reveals the harmony of hand, mind and body exists in life with different disciplines and expands its influence with various interactions.

The Covid19 Pandemic, which has affected the world since November 2019, has naturally affected artists, art production, art education and art audiences by leaving a similar situation to the interruption of daily life. In fact, in the new public spaces revealed by the differences of the digital era, for example, as we did here; neither artists nor art lovers gave up on producing or following what is being produced.

Although the ways and methods challenged both sides, disciplines put forward and continued to produce praxis on other languages and methods by pushing their usual structures like theater and music.

Of course, it is an undeniable fact that it was difficult to create plasticity in this period.

In my opinion, it is both important and necessary in an environment where the rhythm of life is disrupted and differentiated and in the life that is continued with new normals in many areas, to have new production styles, the solutions for encountered problems and to put forward solution in art education, and to adapt to this life in such scientific environments. It is necessary, because the traditional structure of art education can be adapted to the digitalized world, and a more homogeneous structure can be achieved by sharing and multiplying these gains, and by expanding the acceptance areas.

It is important because art is a universal language that can convey the difficulties faced by people in the ancient adventure of humanity and the methods of coping with these difficulties, including the knowledge of their own time. In the processes where the world and humanity struggle through such difficult tests, Science and Art are at the forefront of the basic elements that make life livable and meaningful, even if it may differ again, with great enlightenment and solution proposals. I find Hungarian art sociologist Arnold Hauser's definition of a work of art important in this context.

It is both form and content, error, game and notification. It is both close to nature, far from nature, purposeful and aimless, historical and superhistorical, personal and above the person. The rhythm of art (arrhythmia) Symposium, which we hold together with the restorative power of art for societies, has important goals both in terms of noting history and shedding light on the future.

I would like to thank you for participating in our Symposium Exhibition, which consists of your art productions in coordination, and for sharing your invaluable ideas and experience with us at the Arrhythmia-themed International Art Symposium on this platform by sharing our excitement, and I greet everyone with the hope that the inspiration and hopes that art gives to humanity, which makes our lives valuable, will increase.

Prof. Süreyya Temel
The Dean of Facult of Fine Arts, Kocaeli University

KURULLAR / BOARDS

Onursal Başkan / Honorary President: Prof. Dr. Sadettin HÜLAGÜ (Rektör / Rector)

Sempozyum Başkanı / Symposium Chairman: Prof. Süreyya TEMEL (Dekan / Dean)

Bilim Kurulu / Scientific Board

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Serkan ECE	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Dr. Ali UÇAN	Türk Dünyası Müzik Eğitimcileri Birliği Bşk.
Prof. Dr. Ali ÖZTÜRK	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN	Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Belir TECİMER	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Çağatay AKENGİN	Manas Üniversitesi, Kırgızistan
Prof. Düriye Kozlu İSMAİLOĞLU	Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ece KARŞAL	Marmara Üniversitesi
Prof. Enver TUFAN	Gazi Üniversitesi
Prof. Erol İPEKLİ	Anadolu Üniversitesi
Prof. Evren KARAYEL GÖKKAYA	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ	Manas Üniversitesi, Kırgızistan
Prof. Fehim HUSKOVIC	Üsküp Cyril Methodius Üniversitesi, Makedonya
Prof. Dr. Fikri SALMAN	Katip Çelebi Üniversitesi
Prof. Dr. Işıl ALTUN	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Kadriye Didem ATİŞ	Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Levent MERCİN	Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Liviu DOSPINESCU	Laval Universitesi, Kanada
Prof. Dr. Masafumi OGAWA	Yokohama Ulusal Üniversitesi, Japonya
Prof. Mehmet KAVUKÇU	Erzincan Üniversitesi
Prof. Melihat TÜZÜN	Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa BULAT	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa KÜÇÜKÖNER	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa USLU	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Münevver ÜÇER	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Neslihan KIYAR	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Nesrin TÜRKMEN	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Nilgün SAZAK	Sakarya Üniversitesi
Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER	Marmara Üniversitesi
Prof. Rahmi ATALAY	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Reşat BAŞAR	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Rostislava TODOROVA-ENCHEVA	Shumen Konstantin Preslavsky Üniversitesi, Bulgaristan
Prof. Dr. Safa YEPREM	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Selçuk GÖLDERE	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Sena GÜRŞEN OTACIOĞLU	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Serdar YILMAZ	Balıkesir Üniversitesi

Prof. Dr. Serkan İLDEM	Kastamonu Üniversitesi
Prof. Dr. Sezen ÖZEKE	Uludağ Üniversitesi
Prof. Suna ÇEVİK	Müzik Eğitimcileri Derneği
Prof. Süreyya TEMEL	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Şirin AKBULUT DEMİRCİ	Uludağ Üniversitesi
Prof. Şive Neşe BAYDAR	Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur ALPAGUT	Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Dr. Ülkü ÖZGÜR	Gazi Üniversitesi
Prof. Valeri CHAKALOV	Shumen Konstantin Preslavsky Üniversitesi, Bulgaristan
Prof. Dr. Yunus BERKLİ	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Zafer KURTASLAN	Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) A. Sultan KARAOĞLU	Kocaeli Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Arzu PARTEN ALTUNCU	Kocaeli Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Aygün DİNÇER KIRCA	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) A. Aylin CAN	Marmara Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Ayşe BALYEMEZ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Bora ERDAĞI	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Boris Zhelev GEORGIEV	Veliko Tarnovo Aziz Cyril ve Aziz Methodius Üniversitesi, Bulgaristan
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Burim Ukiçi	Tetova Üniversitesi, Makedonya
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Bünyamin AYDEMİR	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Canan BAYER	Kocaeli Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Ceyhun KONAK	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Çiğdem KILIÇ	İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Duygu PİJİ KÜÇÜK	Marmara Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Ekin DEVECİ	Kocaeli Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Elif Sanem GÜLEÇ	Malatya Turgut Özal Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Emrah LEHİMLER	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Enver Mete ASLAN	Kocaeli Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Gülşen ERDAL	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Gürsoy DEĞİRMENCİOĞLU	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hakan BAĞCI	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Harun TÖLE	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hünkar YILMAZ IANIELLO	Kocaeli Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) İsmail TETİKÇİ	Uludağ Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) İsmail KESKİN	Kocaeli Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Koray ÇELENK	Atatürk Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) M. Çağatay GÖKTAN	Kocaeli Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) M. Ertuğrul TUNA	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Manuela BONCHEVA	Prof. Pancho Vladigerov Ulusal Müzik Akademisi, Bulgaristan
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Mine CAN	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Mine MUTLUGÜN	Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Moutushi CHAKRABORTY	Amity Üniversitesi, Hindistan.
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nermin DEMİRKOL	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Neslihan TÜRKMENOĞLU BAYRAKTAR	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nevin AYDUSLU	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nevzat ATALAY	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nilgün ŞENER	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Osman Nejat AKFIRAT	Kocaeli Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Osman ODABAŞ	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Özcan ÖZKARAKOÇ	Manas Üniversitesi, Kırgızistan
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Rasim Erol DEMİRBATIR	Uludağ Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Safiye BAŞAR	Kocaeli Üniversitesi

Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Seda YAVUZ	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Sedat ÖZEL	Kocaeli Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Serenay ŞAHİN	Osmangazi Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Suna Özgür KARAALAN	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Sezin TÜRK KAYA	Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Şengül AYDINGÜN	Kocaeli Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Şeniz KABADAYI	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Tamer TEMEL	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Tülin MALKOÇ	Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ümit Kubilay CAN	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Vladimir AVRAMOV	Veliko Tarnovo Aziz Cyril ve Aziz Methodius Üniversitesi, Bulgaristan
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Yusuf BİLEN	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. (Assoc. Prof.) Zafer LEHİMLER	Atatürk Üniversitesi
Dr. Alper AKGÜL	Trabzon Üniversitesi
Dr. Aydın KETENAĞ	Kocaeli Üniversitesi
Dr. A. Emre KESKİN	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Başak ÖZDOĞAN	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Carina JOLY	São João Del Rei Üniversitesi, Brezilya
Dr. Deniz ÖZDEMİR TUNCER	İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Dr. Ebru DEDE	Maltepe Üniversitesi
Dr. Emel GÜRAY	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Erbil GÖKTAŞ	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Gülnihal KÜPELİ	Marmara Üniversitesi
Dr. Hasan Hakan OKAY	Balıkesir Üniversitesi
Dr. Hazal AKSOY	Kocaeli Üniversitesi
Dr. H. Yarkın BİÇER	Kocaeli Üniversitesi
Dr. İlknur ERBAŞ	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Jennie HENLEY	Kraliyet Kuzey Müzik Koleji, İngiltere
Dr. Kadir ŞAHİN	Karabük Üniversitesi
Dr. Murat KADİROĞLU	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Neşe GRANÇER OKAY	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Nuray ER	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Oylum TUNÇELLİ	Kocaeli Universitesi
Dr. Sandra OBEROI	Harmony Müzik Okulu, Hindistan
Dr. Serpil ŞAHİN	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Üftade MUŞKARA	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Yasemin Sarı BAYER	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Yıldırım KARADENİZ	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Yusuf BUDAK	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Zekeriya ERDİNÇ	Kocaeli Üniversitesi

Düzenleme ve Yürütme Kurulu / Organizing and Executive Board

Doç. Dr. Hakan BAĞCI (Bşk.)	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Anarbek İBRAYEV	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi
Dr. Emel GÜRAY	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Arzu PARTEN ALTUNCU	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Özgür Suna KARAALAN	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Üftade MUŞKARA	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Serpil ŞAHİN	Kocaeli Üniversitesi
Öğr. Gör. Behiç KILIÇ	Kocaeli Üniversitesi
Öğr. Gör. Medine YILDIRIM	Kocaeli Üniversitesi
Öğr. Gör. Sebahattin SİVRİKAYA	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi
Öğr. Gör. Şefkat SAĞLAMER	Canterbury Christ Church Üniversitesi, İngiltere
Arş. Gör. Ali YILDIRIM	Kocaeli Üniversitesi
Arş. Gör. Büşra GÖKSU	Kocaeli Üniversitesi
Arş. Gör. Ceren YÜCEL	Kocaeli Üniversitesi
Arş. Gör. Ceyhun TOPÇU	Kocaeli Üniversitesi
Arş. Gör. Elif Nur ELMAS	Kocaeli Üniversitesi
Arş. Gör. Gül Sevgi KARACA	Kocaeli Üniversitesi
Arş. Gör. Ş. Aykut HIZLIOK	Kocaeli Üniversitesi
Arş. Gör. Yalım KESER	Kocaeli Üniversitesi

Sergi Jüri Kurulu / Exhibition Jury Board

Prof. Dr. Neslihan KIYAR	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Ekin DEVECİ	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Safiye BAŞAR	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Suna Özgür KARAALAN	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Şeniz KABADAYI	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Yasemin Sarı BAYER	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Yıldırım KARADENİZ	Kocaeli Üniversitesi
Dr. Zekeriya ERDİNÇ	Kocaeli Üniversitesi

Performans Kurulu / Performance Board

Dr. Erhan MUTLUGÜN	Uludağ Üniversitesi
Dr. İmran UZUN	Kocaeli Üniversitesi
Öğr. Gör. Selim CİNİSLİ	Atatürk Üniversitesi
Öğr. Gör. Sinan TAŞKAN	Kocaeli Üniversitesi
Arş. Gör. Ali Fuat ALTIN	Kocaeli Üniversitesi
Arş. Gör. Fatih YARŞI	Atatürk Üniversitesi

Paydaşlarımız / Partner Institutions

Kocaeli Üniversitesi, Türkiye (Ev Sahibi)	Kocaeli University, Turkey (Host)
Manas Üniversitesi, Kırgızistan	Manas University, Kyrgyzstan
MÜZED: Müzik Eğitimcileri Derneği	MUZED: Turkey Music Educators Asssociation
TÜRKSOY: Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı	TÜRKSOY: International Organization of Turkic Culture
SEDER: Sanat Eğitimcileri Derneği	SEDER: Art Educators Association
GÖRSED: Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği	GÖRSED: Visual Arts Education Asssociation
TÜRKMEB: Türk Dünyası Müzik Eğitimcileri Birliği	TÜRKMEB: Turkish World Music Educators Union
KBB: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi	KBB: Kocaeli Metropolitan Municipality

OTURUMLAR / SESSIONS / 17 KASIM 2021 - 17 NOVEMBER 2021

IARTSYMP I. ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU PROGRAMI / IARTSYMP 1st INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM PROGRAM			
ANITPARK OTURUMU 1 / ANITPARK SESSION 1	**Tarih / Date**	**17.11.2021 Çarşamba / Wednesday**	**10.00 - 11:20 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Gülnihal KÜPELİ	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nermin DEMİRKOL		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3oq17dx		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Doç. Dr. (Assoc Prof.) Mine CAN	**DİSİPLİNLERARASI SANAT BAĞLAMINDA DANTEL**		
	LACE IN THE CONTEXT OF INTERDISCIPLINARY ART		
Dr. Nazan OSKAY	**ÖRMENİN SANATSAL KİMLİK KAZANMASINDA SANATÇI MARY WALKER PHILLIPS'İN ROLÜ**		
	ROLE OF ARTIST MARY WALKER PHILLIPS IN THE DEVELOPMENT OF ARTISTIC IDENTITY OF WEAVING		
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Gülnihal KÜPELİ	**KEVKEBÎ HAMSE'SİNİN İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN BEZEMELİ BİR NÜSHASININ NAKKAŞINA DAİR TESPİTLER**		
	SOME DETERMINATIONS ABOUT NAQQASH OF A DECORATIVE MANUSCRIPT COPY OF KAWKABÎ'S AL-KHAMSA PRESERVED IN THE ISTANBUL UNIVERSITY LIBRARY		
Doç. (Assoc. Prof.) Atilla Cengiz KILIÇ	**ÇİNİ EĞİTİMİNDE FRİTLİ (SIRÇALI) ÇAMUR DENEMELERİ**		
	EXPERIMENTATION IN CERAMICS EDUCATION WITH FRIT		
UMUTTEPE OTURUMU 1 / UMUTTEPE SESSION 1	**Tarih / Date**	**17.11.2021 Çarşamba / Wednesday**	**10.00 - 11:20 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Prof. Dr. Neslihan KIYAR	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Yasemin SARI BAYER		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3ow7z2W		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Arş. Gör. (Assist.) Ayşe EKİCİ	**PANDEMİ- SANAT- SANATÇI ÜÇGENİ: NEŞ'E ERDOK'UN RESİMLERİNDE KORONAVİRÜS SALGINI**		
	PANDEMIC- ART- ARTIST TRIANGLE: CORONAVIRUS OUTBREAK IN NEŞ'E ERDOK'S PAINTINGS		
Semra KAYIKÇI KOTAN, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Asuman AYPEK ARSLAN	**TÜRK TASARIM TARİHİNDE ÖNCÜ BİR İSİM; SABİHA RÜŞTÜ BOZCALI**		
	A PIONEER IN TURKISH DESIGN HISTORY; SABİHA RÜŞTÜ BOZCALI		
Asuman DAŞDEMİR, Prof. Ayşe Dilek KIRATLI	**"ÇOCUK OLMAYA HAKKIM VAR"**		
	I HAVE THE RIGHT TO BE A CHILD		
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Serpil KAPAR	**RUHSAL ONARIM ÇAĞINDA SANAT VE TERAPÖTİK ETKİLERİ**		
	ART AND ITS THERAPEUTIC EFFECTS IN THE AGE OF PSYCHOLOGICAL RECUPERATION		

ANITPARK OTURUMU 2 / ANITPARK SESSION 2	**Tarih / Date**	**17.11.2021 Çarşamba / Wednesday**	**11.30 - 12:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Dr. Nuray ER BIYIKLI	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Yarkın BİÇER		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3wVzEo9		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Özden KAPLANCA, Doç. (Assoc. Prof.) Neslihan YAŞAR	**TEKSTİLLERİN PLASTİK SANATLARDA KULLANIMI; YUMUŞAK HEYKELLERİYLE CLAES OLDENBURG ÖRNEĞİ**		
	USE OF TEXTILES IN PLASTIC ARTS; THE CASE OF CLAES OLDENBURG WITH ITS SOFT SCULPTURE		
Hatice TÜMTÜRK, Dr. Ceyda LALE SANCAKTAR, Berk PEKİN	**GELENEKSEL MİLLİ SARAYLARIN İÇ MEKAN DEKORASYONUNDAN ESİNLENEREK OLUŞTURULAN SİLİNEBİLİR MASA ÖRTÜSÜ TASARIMLARI**		
	WIPEABLE TABLECLOTH DESIGNS INSPIRED BY INTERNAL DECORATIONS OF TRADITIONAL NATIONAL PALACES		
Arş. Gör. (Assist.) Itır ARAT	**COVID-19 PANDEMİ DÖNEMİNDE KIRMIZI HALI MODASI: 78. ALTIN KÜRE ÖDÜL TÖRENİ ÖRNEĞİ**		
	RED CARPET FASHION DURING THE COVID-19 PANDEMIC PERIOD: THE CASE OF 78TH GOLDEN GLOBE AWARDS CEREMONY		
Dr. Nurhan ÖZKAN KUŞ, Fatma ERBEN	**SÜRDÜRÜLEBİLİR MODA VE FİRESİZ KESİM TEKNİĞİ İLE SANATSAL TASARIMLAR**		
	ARTISTIC DESIGNS WITH SUSTAINABLE FASHION AND WASTELESS CUTTING TECHNIQUE		
UMUTTEPE OTURUMU 2 / UMUTTEPE SESSION 2	**Tarih / Date**	**17.11.2021 Çarşamba / Wednesday**	**11.30 - 12:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Dr. Emel GÜRAY	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Serpil ŞAHİN		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3c66CbN		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Dr. Ufuk BAKAN, Dr. E.Nilüfer ÜSTÜNDAĞ	**20. YÜZYIL ORTASI İLLÜSTRATİF ÜRETİMLERİNDE BİYOMİMİKRİ UYGULAMALARI**		
	APPLICATIONS OF BIOMIMICRY IN MID-TWENTIETH CENTURY ILLUSTRATIVE PRODUCTIONS		
Dr. Emin TOKSÖZ	**POP KÜLTÜR VE YENİDEN ÜRETİM ETKİSİNDE BİR SANAT AKIMI 'GEEK ART'**		
	AN ART MOVEMENT IN THE INFLUENCE OF POP CULTURE AND REPRODUCTION: "GEEK ART"		
Selin PERK	**SOVYET MODERNİZMİNDE KIZIL BAUHAUS ve VKHUTEMAS OKULU**		
	RED BAUHAUS AND VKHUTEMAS SCHOOL IN SOVIET MODERNISM		
Prof. Dr. Yunus BERKLİ, Feyza AKÇELİK	**GÖRSEL İLETİŞİM AÇISINDAN ŞAMAN DAVULLARINDAKİ SEMBOLLER**		
	SYMBOLS ON SHAMAN DRUMS IN TERMS OF VISUAL COMMUNICATION		

ANITPARK OTURUMU 3 / ANITPARK SESSION 3	Tarih / Date	17.11.2021 Çarşamba / Wednesday	13.30 - 14:50 (GMT +3)
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Çiğdem KILIÇ	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Prof. Süreyya TEMEL		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3caCAng		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Öğr. Gör. (Lect.) Selim CİNİSLİ, Arş. Gör. (Assist.) Fatih YARŞI	**GÖLGE TASVİRLERİNDEN, MEYDAN-I SÜHAN'A: ORTA OYUNUNDA ÖZ VE BİÇİM**		
	FROM SHADOW REPRESENTATIONS TO MEYDAN'I SÜHAN: FORM AND SUBSTANCE IN ORTAOYUNU		
Arş. Gör. (Assist.) Cem İÇYAR	**TİYATRO VE GÖSTERGEBİLİM**		
	THEATER AND SEMIOTICS		
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Uğur BAKAN, Dr. Ufuk BAKAN	**GHOST OF TSUSHIMA OYUNUNUN GREIMAS'IN EYLEYENSEL MODELİNE GÖRE ÇÖZÜMLENMESİ**		
	ANALYSIS OF GHOST OF TSUSHIMA IN THE FRAMEWORK OF GREIMAS' ACTANT MODEL		
Arş. Gör. (Assist.) Gül Sevgi KARACA	**BERKUN OYA OYUNLARINDA SUÇ UNSURUNUN KULLANIMI**		
	USE OF CRIME NOTION IN PLAYS OF BERKUN OYA		

UMUTTEPE OTURUMU 3 / UMUTTEPE SESSION 3	Tarih / Date	17.11.2021 Çarşamba / Wednesday	13.30 - 14:50 (GMT +3)
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. (Assoc. Prof.) Zafer LEHİMLER	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Aydın KETENAĞ		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/30oql45		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Doç. (Assoc. Prof.) Yaşar USLU	**JACQUES DERRIDA'NIN MARJ ANLAYIŞININ GRAFİK TASARIMDA YAZILI METİN TASARIMINDA ESPAS İLİŞKİSİ**		
	THE RELATIONSHIP OF JACQUES DERRIDA'S MARGIN APPROACH IN GRAPHIC DESIGN AND WRITTEN TEXT DESIGN		
Öğr. Gör. (Lect.) Bayram ARMUTCI, Arş. Gör. (Assist.) Murat ÇALIŞ	**VİDEO OYUNLARINDA HAREKETLİ İLLUSTRASYONLARIN HİKAYE ANLATIMINDA KULLANIMI**		
	USE OF MOTION ILLUSTRATIONS FOR STORYTELLING IN VIDEO GAMES		
Dr. Rahşan F. AKGÜL	**OPTİK SANATIN GRAFİK TASARIMDAKİ YANSIMALARI: GÖRDÜĞÜN HERŞEYE İNANMA**		
	REFLECTIONS OF OPTIC ART IN GRAPHIC DESIGN: DO NOT BELIEVE EVERYTHING YOU SEE		
Dr. Seda SAKİYAN	**HAREKETLİ GRAFİK İMGELERİN İNSAN DUYGULANIMLARINI HAREKETE GEÇİRMESİ: İNTERAKTİF ENSTALASYON SANATI**		
	MOTION GRAPHIC IMAGES ACTIVATE HUMAN EMOTIONS: THE ART OF INTERACTIVE INSTALLATION		

ANITPARK OTURUMU 4 / ANITPARK SESSION 4	Tarih / Date	17.11.2021 Çarşamba / Wednesday	15.00 - 16:20 (GMT +3)
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. (Assoc. Prof.) M. Çağatay GÖKTAN	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. İmran UZUN		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3nblHz3		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Mehmet Fatih YELMEN	**FOTOĞRAFÇILARIN KENT ALGISI ÜZERİNE BİR KATEGORİZASYON ÖNERİSİ: İSTANBUL ÖRNEĞİ**		
	A CATEGORIZATION PROPOSAL ON THE PHOTOGRAPHERS' PERCEPTION OF THE CITY: THE CASE OF İSTANBUL		
Arş. Gör. (Assist.) Yalım KESER	**21. YÜZYILDA ŞİDDETİN GÖRSEL PROPAGANDASI: 2021 İSRAİL-FİLİSTİN ÇATIŞMALARI ÖRNEĞİ**		
	VISUAL PROPAGANDA OF VIOLENCE IN 21st CENTURY:CASE STUDY OF 2021 ISRAEL-PALESTINE CONFLICT		
Muhammet Mustafa ATEŞ, Prof. Dr. Tuğba KİPER	**TÜRKİYE'DE GÖRSEL PEYZAJ ANALİZİNE YÖNELİK YAPILAN ÇALIŞMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ**		
	A REVIEW OF STUDIES REGARDING TO VISUAL LANDSCAPING IN TURKEY		
Prof. Dr. Yunus BERKLİ, Öğr. Gör. (Lect.) Sevda GÜL	**ANADOLU MİMARİSİNDEKİ ÇÖRTENLER İLE AVRUPA MİMARİSİNDEKİ GARGOYLELERİN İKONOGRAFİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI**		
	ICONOGRAPHIC COMPARISON OF CORTENS IN ANATOLIAN ARCHITECTURE AND GARGOYLES IN EUROPEAN ARCHITECTURE		

UMUTTEPE OTURUMU 4 / UMUTTEPE SESSION 4	Tarih / Date	17.11.2021 Çarşamba / Wednesday	15.00 - 16:20 (GMT +3)
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. (Assoc. Prof.) Osman ODABAŞ	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Oylum TUNÇELLİ		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3HlwONK		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Dr. Nuri ÖZÇELİK	**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ KENT ALGISI VE SANATÇILARIN KENT GÖRÜNÜMLERİNİ YORUMLAYIŞI**		
	THE PERCEPTION OF THE CITY AND THE ARTISTS' INTERPRETATION OF THE LANDSCAPE IN THE EARLY REPUBLIC PERIOD		
Dr. Şirin Yılmaz, Ece Ceren GÖÇMEN	**KATILIMCI SANAT PRATİKLERİ: YARATICI DENEYİM, İLETİŞİM ve DAYANIŞMA ÜZERİNE**		
	PARTICIPANT ART PRACTICES: ON CREATIVE EXPERIENCE, COMMUNICATION AND SOLIDARITY		
Öğr. Gör. (Lect.) Şebnem TELCİ DERELİ	**BİR ÇOCUK FİLMİ OLARAK KIRMIZI BALON FİLMİNİN ARKADAŞLIK FİKRİ AÇISINDAN GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA İNCELENMESİ**		
	AN ANALYSIS OF CHILDREN'S MOVIE "KIRMIZI BALON" IN TERMS OF FRIENDSHIP IN CONTEXT OF SEMIOTICS		
Dr. Seda SAKİYAN	**WILLIAM KENTRIDGE ÇİZGİ FİLMLERİNİN PRAKSİS KAVRAMI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**		
	EXAMINATION OF WILLIAM KENTRIDGE CARTOONS THROUGH THE CONCEPT OF PRAXIS		

OTURUMLAR / SESSIONS / 18 KASIM 2021 - 18 NOVEMBER 2021

IARTSYMP I. ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU PROGRAMI / IARTSYMP 1st INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM PROGRAM

ANITPARK OTURUMU 1 / ANITPARK SESSION 1		**Tarih / Date**	**18.11.2021 Perşembe / Thursday**	**10.00 - 11:20**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. (Assoc. Prof.) Enver Mete ASLAN		**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hakan BAĞCI		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/30gSfP2			
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**			
Öğr. Gör. (Lect.) Cengiz ÜNAL, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hakan BAĞCI, Prof. Dr. Şükrü TORUN	**MÜZİK TERAPİDE KULLANILAN VURMALI ÇALGILARIN ÜST EKSTREMİTE KASLARI İLE İLİŞKİSİ**			
	THE RELATIONSHIP OF PERCUSSION INSTRUMENTS USED IN MUSIC THERAPY WITH THE UPPER EXTREMITY MUSCLES			
Dr. Hakan Emre ZİYAGİL	**GÜNÜMÜZ TEKNOLOJİSİNDE MÜZİK KAYIT PROGRAMLARININ YERİ VE ÖNEMİ**			
	PLACE AND IMPORTANCE OF MUSIC RECORDING SOFTWARE IN CONTEMPORARY TECHNOLOGY			
Dr. Hilmi YAZICI	**SES EĞİTİMİ VE SAĞLIĞI ÇERÇEVESİNDE NEFES KULLANIMI**			
	BREATH USING REGARDING TO VOICE EDUCATION AND HEALTH			
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Sühan İRDEN	**TÜRK HALK MÜZİĞİNDE KARŞILAŞILAN EZGİ ÇİZGİLERİNİN İNCELENMESİ VE SINIFLANDIRILMASINDA MAKAM KAVRAMI**			
	NOTION OF MAKAM IN SURVEY AND CLASSIFICATION OF MELODIC STRUCTURE IN TURKISH FOLK MUSIC			
UMUTTEPE OTURUMU 1 / UMUTTEPE SESSION 1		**Tarih / Date**	**18.11.2021 Perşembe / Thursday**	**10.00 - 11:20 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. (Assoc. Prof.) Ekin DEVECİ		**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Prof. Dr. (Assoc. Prof.) Neslihan KIYAR		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3nbE9rl			
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**			
Prof. Dr. Çağatay AKENGİN	**1980 SONRASI EKONOMİ VE SANAT**			
	ECONOMY AND ART AFTER 1980			
Öğr. Gör. Dr. (Lect. Dr.) Lale ASLAN	**21. YÜZYIL SANATINDA GÖÇ ESTETİĞİ**			
	MIGRATION AESTHETIC IN 21st CENTURY ART			
Prof. Dr. Yunus BERKLİ, Ebru IŞIK	**ERZURUM DUTÇU (TUZCU) YUNUS EMRE MEZARLIĞINDAKİ ERKEK KİŞİLERE AİT TARİKAT GELENEĞİNDEKİ TARİHİ MEZARLIKLAR ve MEZAR TAŞLARI**			
	HISTORICAL CEMETERIES and GRAVESTONES IN THE TRADITION OF THE CULT BELONGING TO MALE PERSONS AT THE YUNUS EMRE CEMETERY IN ERZURUM (DUTCHU (TUZCU)			
Dr. Burcu Burçak ERDAL, Sibel PALA	**FEMİNİST BİR BAKIŞ AÇISINDAN: KENDİNE MAL ETME**			
	FROM A FEMINIST PERSPECTIVE: APPROPRIATION			

ANITPARK OTURUMU 2 / ANITPARK SESSION 2		**Tarih / Date**	**18.11.2021 Perşembe / Thursday**	**11.30 - 12:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. Dr. (Assoc Prof.) Mine CAN		**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Serpil ŞAHİN		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3F9BowP			
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**			
Dr. Nuray ER BIYIKLI, Dr. Kenan SAATÇIOĞLU, Seyhan Elvan YAYKIRAN SEZGİN	**DOKUMA KUMAŞ TASARIMININ ENDÜSTRİYELLEŞME SÜRECİ: MARLI EHRMAN**			
	THE INDUSTRIALIZATION PROCESS OF WOVEN FABRIC DESIGN: MARLI EHRMAN			
Prof. Günay ATALAYER, Öğr. Gör. Dr. (Lect. Dr.) F. Yelda GEZİCİOĞLU, Mine Beşen YALÇIN, Öğr. Gör. (Lect.) Handen DEMİR, Dr. Özge USLUCA ERİM, Büşra BALOTA, Melis VARDAR	**KÜLTÜREL BİR MİRASIN CANLANDIRILMASI ÜZERİNE DENEYSEL ATÖLYE UYGULAMALARI -1- "SEDEFLİ BATTANİYE İÇİN USTA ÖĞRETİCİ EĞİTİMİ"**			
	EXPERIMENTAL WORKSHOP APPLICATIONS ON REVITALIZING A CULTURAL HERITAGE -1- "MASTERS CLASS FOR CRETAN THROW BLANKETS"			
Dr. Sevim Tuğba ARABALI KOŞAR	**TAPESTRY (RESİMLİ DOKUMA) SANATININ DİJİTAL ÇAĞDA DEĞİŞEN GERÇEKLİKLERE TEPKİSİ**			
	REACTIONS OF TAPESTRY ART TO CHANGING REALITY OF DIGITAL AGE			
UMUTTEPE OTURUMU 2 / UMUTTEPE SESSION 2		**Tarih / Date**	**18.11.2021 Perşembe / Thursday**	**11.30 - 12:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nermin DEMİRKOL		**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hünkar YILMAZ IANNIELLO		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3CaD33m			
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**			
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ayşe OKVURAN, Prof. Dr. Ayşe ÇAKIR İLHAN, Prof. Dr. Ömay ÇOKLUK BÖKEOĞLU, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ayhan ÖZER, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ceren GÜNERÖZ, Dr. Nergiz ÜÇÜNCÜ ALTUĞ	**COVİD-19 SALGINI SÜRECİNDE YÜKSEKÖĞRETİMDE SANAT VE SANAT EĞİTİMİNİN SORUNLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ**			
	PROBLEMS AND SOLUTIONS OF ART AND ART EDUCATION IN HIGHER EDUCATION DURING THE COVID-19 PANDEMIC			
Öğr. Gör. (Lect.) Ümit DİKMEN	**POSTER TASARIMINDA ETİK VE İNTİHAL SORUNLARI**			
	ETHICAL AND PLAGIBILITY PROBLEMS IN POSTER DESIGN			
Dr. Şerafettin DEDEOĞLU	**OKUTMA VE GÖSTERME ÜZERİNE NESNE KİTAP İNCELEMESİ**			
	ART BOOK REVIEW ON READING AND SHOWING			

ANITPARK OTURUMU 3 / ANITPARK SESSION 3	**Tarih / Date**	**18.11.2021 Perşembe / Thursday**	**13.30 - 14:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Tamer TEMEL	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Zekeriya ERDİNÇ		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3oqI5DV		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Arş. Gör. (Assist.) Gonca KATMAN	**HAZ VE ACININ TRAGEDYASI MACBETH'TE STOACILIK VE EPİKÜRCÜLÜK**		
	STOICISM AND EPICURISM IN MACBETH, THE TRAGEDY OF PLEASURE AND PAIN		
Kıymet GÜVEN AK	**POSTMODERNİZMİN PERFORMATİF KİMLİKLERİ: CİNDY SHERMAN**		
	PERFORMATIVE IDENTITIES OF POSTMODERNISM: CİNDY SHERMAN		
Arş. Gör. (Assist.) Fatih YARŞI, Öğr. Gör. (Lect.) Selim CİNİSLİ	**PERFORMANSIN ÖZNE YARATIMI SÜRECİNE ETKİSİ**		
	EFFECT OF PERFORMANCE TO CREATION OF SUBJECT		
Arş. Gör. (Assist.) Ülkü ŞAHİN	**21. YÜZYILDA TİYATRO SANATINDA CANLI VE ÇEVRİMİÇİ DİJİTAL SAHNELEMELER**		
	LIVE AND ONLINE DIGITAL STAGING PRACTICES IN 21st CENTURY THEATER		

UMUTTEPE OTURUMU 3 / UMUTTEPE SESSION 3	**Tarih / Date**	**18.11.2021 Perşembe / Thursday**	**13.30 - 14:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. (Assoc. Prof.) Suna ÖZGÜR KARAALAN	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Aydın KETENAĞ		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/31NwYNA		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Dr. Çiğdem TANYEL BAŞAR	**SANATSAL İFADE ARACI OLARAK GOOGLE TILT BRUSH**		
	GOOGLE TILT BRUSH AS A TOOL OF ARTISTIC EXPRESSION		
Dr. Merva KELEKÇİ OLGUN	**PANDEMİ DÖNEMİNDE DİJİTAL ORTAMA TAŞINAN ATÖLYE DERSİ OLAN TİPOGRAFİNİN İNCELENMESİ**		
	REVIEW OF TIPOGRAPHY AS A WORKSHOP CLASS ADAPTED TO DIGITAL MEDIA IN PANDEMIC		
Yasemin DEDEOĞLU	**SESSİZ KİTAPLARIN BİÇİM VE İÇERİK ÖZELLİKLERİ: SUZZY LEE ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**		
	FORMAT AND CONTENT FEATURES OF SILENT BOOKS: A REVIEW OF SUZZY LEE WORKS		
Dr. Melike BAKAR FINDIKCI, Arş. Gör. (Assist.) Mediha ESMERAY	**COVİD-19 SÜRECİNDE KULLANILAN GÖRSEL TASARIMLARIN İNCELENMESİ**		
	EXAMINATION OF VISUAL DESIGNS USED IN THE COVID-19 PROCESS		

ANITPARK OTURUMU 4 / ANITPARK SESSION 4	**Tarih / Date**	**18.11.2021 Perşembe / Thursday**	**15.00 - 16:20 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Zehra Canan BAYER	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Oylum TUNÇELLİ		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3kypWmo		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nilgün ŞENER, Nursel AYDIN	**ŞEHRİ TABLO OLARAK KULLANAN SANATÇI JR**		
	JR THE ARTIST USING THE CITY AS PICTURE		
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Kamuran Özlem SARNIÇ, Öğr. Gör. (Lect.) Handan Sabriye YILDIRIM	**TÜRKİYE'DEKİ ÇAĞDAŞ KENTLEŞME İÇİNDE YAPISÖKÜM MOZAİK UYGULAMALARININ KENT KİMLİĞİNE KATKISI**		
	THE CONTRIBUTION OF DECONSTRUCTION MOSAIC APPLICATIONS TO URBAN IDENTITY IN CONTEMPORARY URBANIZATION IN TURKEY		
Dr. Zekiye ÇILDIR GÖKASLAN	**ÇEVRİMİÇİ MÜZE KAYNAKLARI YOLUYLA SANAT EĞİTİMİ**		
	ART EDUCATION THROUGH ONLINE MUSEUM RESOURCES		
Öğr. Gör. (Lect.) Adilet CANAPILOV	**KIRGIZ ULUSAL GÜZEL SANATLAR MÜZESİ GAPAR AYTİEV**		
	GAPAR AITIEV KYRGYZ NATIONAL MUSEUM OF FINE ARTS		

UMUTTEPE OTURUMU 4 / UMUTTEPE SESSION 4	**Tarih / Date**	**18.11.2021 Perşembe / Thursday**	**15.00 - 16:20 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Şeniz YUVARLAK	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Emel GÜRAY		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3HiM9Pf		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Dr. Serap AKBAŞ	**ÇOCUKLARIN GELİŞİMİNDE SANATIN ÖNEMİ**		
	THE İMPORTANCE OF ARTS IN CHILDREN'S DEVELOPMENT		
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hakan ÇİLOĞLU	**DOĞADAKİ SERTLİK - YUMUŞAKLIK KAVRAMLARI VE YÜZEYSEL TASARIM ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER**		
	TOUGHNESS AND SOFTNESS IN NATURE AND EXAMPLES OF SUPERFICIAL DESIGN WORKS		
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Doğan ARSLAN, Serra KIZILTAŞ	**HAREKETLİ TİPOGRAFİ KİMLİKLERİ: MELBOURNE VE NEW YORK ŞEHRİ ÖRNEK UYGULAMA ANALİZLERİ**		
	MOTION TYPOGRAPHY IDENTITIES: CASE STUDY ANALYSIS OF MELBOURNE AND NEW YORK CITY		
Doç. (Assoc. Prof.) Safiye BAŞAR	**PANDEMİ VE SANAT**		
	PANDEMIC AND ART		

ANITPARK OTURUMU 5 / ANITPARK SESSION 5	**Tarih / Date**	**18.11.2021 Perşembe / Thursday**	**16.30 - 17:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. (Assoc. Prof.) Arzu PARTEN ALTUNCU	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Serpil ŞAHİN		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3kAWQ65		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Kıymet GÜVEN AK	**POSTMODERN SANATIN NESNESİ: POST NESNE**		
	OBJECT OF POSTMODERN ART: POST OBJECT		
Dr. Hüseyin Yarkın BİÇER	**JANNİS KOUNELLİS'İN ESERLERİNDE EKOZOFİ**		
	ECOSOPHY IN THE WORKS OF JANNIS KOUNELLIS		
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nilgün ŞENER, Nazlı ALeyna SODACI	**KAMUSAL ALANDA SERGİLEME PRATİKLERİ**		
	EXHIBITION PRACTICES IN PUBLIC SPACE		
Arş. Gör. (Assist.) Gönül ESENTÜRK	**YENİ MATERYALİZM VE BİYOSERMAYEYE ESTETİK YAKLAŞIM: PAKUI HARDWARE'NİN BİYOMORFİK NESNELERİNDE İNSAN SONRASI DURUM**		
	AN AESTHETICS APPROACH TO NEW MATERIALISM AND BIOCAPITAL: THE POSTHUMAN CONDITION IN BIOMORPHIC OBJECTS OF PAKUI HARDWARE		

UMUTTEPE OTURUMU 5 / UMUTTEPE SESSION 5	**Tarih / Date**	**18.11.2021 Perşembe / Thursday**	**16.30 - 17:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. (Assoc. Prof.) Safiye BAŞAR	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Yusuf BUDAK		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/30jDJpC		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Doç. (Assoc. Prof.) Duygu KAHRAMAN	**SERAMİK SANATINDA ZAMAN KAVRAMI BETİMLEMELERİ**		
	CONCEPT OF TIME DESCRIPTIONS IN CERAMIC ART		
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Yeşim ZÜMRÜT	**GELENEK İLE GELECEĞİN 'ÇANAKKALE SERAMİKLERİ' BULUŞMASI**		
	"ÇANAKKALE CERAMICS" MEETING OF TRADITION AND FUTURE		
Arş. Gör. (Assist.) Ali Cihan KAYALIOĞLU, Prof. Ezgi HAKAN	**SERAMİK SANATINDA ÜÇ BOYUTLU TARAMA (FOTOGRAMETRİ) VE ÜÇ BOYUTLU YAZICI YARDIMIYLA FORM ŞEKİLLENDİRME**		
	SHAPING FORM IN CERAMIC ART WITH THE HELP OF THREE-DIMENSIONAL SCANNING (PHOTOGRAMMETRY) AND THREE-DIMENSIONAL PRINTER		
Doç. (Assoc. Prof.) Elif AĞATEKİN	**PANDEMİ SÜRECİNDE SERAMİK TASARIM VE UYGULAMA DERSİNİN UZAKTAN EĞİTİM DENEYİMİ**		
	CERAMICS DESIGN AND PRACTICE COURSE DURING THE PANDEMIC: DISTANCE TEACHING EXPERIENCE		
Doç. (Assoc. Prof.) Oya Aşan YÜKSEL, Doç. (Assoc. Prof.) Firdevs Müjde GÖKBEL	**HİBRİT SOFRA TAKIMLARI**		
	HYBRID TABLEWARE		

OTURUMLAR / SESSIONS / 19 KASIM 2021 - 19 NOVEMBER 2021

IARTSYMP I. ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU PROGRAMI / IARTSYMP 1st INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM PROGRAM

ANITPARK OTURUMU 1 / ANITPARK SESSION 1	**Tarih / Date**	**19.11.2021 Cuma / Friday**	**10.00 - 11:20 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. (Assoc. Prof.) Ceyhun KONAK	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ekin DEVECİ		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3oI2N2r		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Doç. (Assoc. Prof.) Firdevs Müjde GÖKBEL, Doç. (Assoc. Prof.) İsmet YÜKSEL	**SANAYİ DEVRİMİNİN BUTİK SERAMİK ÜRETİMİNE ETKİLERİ**		
	THE EFFECTS OF THE INDUSTRIAL REVOLUTION ON BOUTIQUE CERAMIC PRODUCTION		
Dr. Rezzan GÜMGÜM	**ÖĞRETİM MATERYALİ TASARIMINDA CİN ALİ MÜZESİ İNCELEMESİ**		
	EXAMINATION OF THE CİN ALİ MUSEUM IN TEACHING MATERIAL DESIGN		
Seçil TAYLAN ERDEMLİ, Doç. (Assoc. Prof.) Uğur GÜNAY YAVUZ	**SANATSAL MALZEME OLARAK BARBİE KULLANIMINA ÖRNEK YAKLAŞIMLAR**		
	EXAMPLE APPROACHES TO THE USE OF BARBIE AS ART MATERIAL		
Doç. (Assoc. Prof.) Arzu EVECEN, Melek KOÇ	**MODADA ÇİRKİNLİK ALGISI**		
	PERCEPTION OF UGLINESS IN FASHION		
UMUTTEPE OTURUMU 1 / UMUTTEPE SESSION 1	**Tarih / Date**	**19.11.2021 Cuma / Friday**	**10.00 - 11:20 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ümit Kubilay CAN	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hakan BAĞCI		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3D8eJAl		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Öğr. Gör. (Lect.) Nur MERİÇ AFACAN	**OSMANLI DÖNEMİ MÜZİK NOTA YAZIMINA TİPOGRAFİK BİR BAKIŞ: HAMPARSUM NOTA YAZIMI ÖRNEĞİ**		
	A TYPOGRAPHICAL LOOK ON OTTOMAN PERIOD MUSIC NOT WRITING: AN EXAMPLE OF HAMPARSUM NOTE WRITING		
Dr. Makbule ORAL	**TÜRKÜLERDE SALGIN HASTALIKLAR**		
	EPIDEMIC DISEASES IN TURKISH FOLK SONGS		
Betül YAZAR, Prof. Dr. Belir TECİMER	**TÜRKİYE'DE MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ EĞİTİMİ ALAN GÖRME ENGELLİLERİN MÜZİK EĞİTİMİ SÜRECİNDE KARŞILAŞILAN SORUNLARA İLİŞKİN EĞİTİMCİ GÖRÜŞLERİ**		
	EDUCATOR'S OPINIONS ON THE PROBLEMS FACED IN THE MUSIC EDUCATION PROCESS OF THE VISUALLY IMPAIRED TRAINEES OF MUSIC TEACHING IN TURKEY		
Nergis DENİZ	**PANDEMİ VE DİJİTALLEŞEN SANAT**		
	PANDEMIC AND DIGITILAZED ART		

ANITPARK OTURUMU 2 / ANITPARK SESSION 2	**Tarih / Date**	**19.11.2021 Cuma / Friday**	**11.30 - 12:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hakan BAĞCI	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Neşe GRANÇER OKAY		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3F7fBFQ		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Yılmaz ÖZTUTAN	**ZARA'LI HALİL SÖYLER'İN HAYATI VE MÜZİKAL KİŞİLİĞİ**		
	LIFE AND MUSICAL PERSONALITY OF HALİL SÖYLER OF ZARA		
Dr. Leyla GAFAROVA	**BAROK VE KLASİK DÖNEMLERİN ÖZELLİKLERİ: LÜDVİG van BEETHOVEN'IN NN 1, 2 OP. 39 PİYANO/ORG İÇİN PRELÜDLERİNİN STİLİSTİK ANALİZİ**		
	FEATURES OF THE BAROQUE AND CLASSIC PERIODS: STYLISTIC ANALYSIS OF LUDVIG van BEETHOVEN'S NN 1, 2 OP. 39 PRELUDES FOR PIANO/ORG		
Arş. Gör. (Assist.) Ayşegül DİNÇ	**TÜRKİYE'DE EPİK TİYATRODA MÜZİK**		
	MUSIC IN EPIC THEATER IN TURKEY		
Arş. Gör. (Assist.) Ayşegül PARALI, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hatice HARMANKAYA	**METROPOLITAN MUSEUM OF ART MÜZESİNDE YER ALAN CHARLES FREDERICK WORTH GİYSİLERİNE AİT TASARIM ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ**		
	ANALYSIS OF THE DESIGN FEATURES OF CHARLES FREDERICK WORTH CLOTHES AT THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART		
UMUTTEPE OTURUMU 2 / UMUTTEPE SESSION 2	**Tarih / Date**	**19.11.2021 Cuma / Friday**	**11.30 - 12:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN	**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ümit Kubilay CAN		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3nact60		
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**		
Öğr. Gör. (Lect.) Sebahattin SİVRİKAYA	**TÜRK GELENEKSEL ATLI CİRİT OYUNLARINDA MÜZİK GELENEĞİ VE MÜZİK HAVALARI**		
	MUSIC TRADITION AND THE MUSICAL MELODY IN TURKISH TRADITIONAL JAVELİN GAMES		
Doç. (Assoc. Prof.) Kutup Ata TUNCER	**PANDEMİ SÜRECİYLE BİRLİKTE 21. YÜZYILIN YENİ SANATI BİLİMSEL PARADİGMADA NEREYE EVRİLİYOR**		
	WHERE DOES THE 21st CENTURY NEW ART EVOLVES WITH PANDEMIC WITHIN THE SCIENTIFIC PARADIGM		
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Gülşen ERDAL	**GÖLCÜK DONANMA BANDOSU VE GÖLCÜK KENTİ MÜZİK KÜLTÜRÜNE KATKILARI**		
	GÖLCÜK NAVY BAND AND ITS CONTRIBUTIONS TO MUSIC CULTURE OF GÖLCÜK CITY		

ANITPARK OTURUMU 3 / ANITPARK SESSION 3		**Tarih / Date**	**19.11.2021 Cuma / Friday**	**13.30 - 14:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Dr. Üftade MUŞKARA		**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. İlknur ERBAŞ		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3CchFdO			
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**			
Doç. (Assoc. Prof.) Oya AŞAN YÜKSEL, Doç. (Assoc. Prof.) İsmet YÜKSEL	**İKLİM KRİZİ VE KÜLTÜR-SANAT ALANINA YANSIMASI**			
	CLIMATE CRISIS AND ITS REFLECTION ON THE CULTURE-ARTS DISTRICTS			
Prof. Dr. Yunus BERKLİ, Arş. Gör. (Assist.) Ayşegül ZENCİRKIRAN	**TÜRK SANATINDAKİ (HEYKEL VE RESİM ÖRNEKLERİNDE) FİGÜRLERİN DURUŞ POZİSYONLARINDA EL BAĞLAMA GELENEĞİ SİMGESELLİĞİNİN ANLAM VE ÖNEMİ**			
	THE MEANING AND IMPORTANCE OF THE TRADITIONAL SYMBOLICITY OF TICING HAND IN THE STOP POSITIONS OF FIGURES IN TURKISH ART (IN THE EXAMPLES OF SCULPTURE AND PAINTING)			
Arş. Gör. (Assist.) Şeyma ÖZSAĞLICAK, Prof. Dr. Yunus BERKLİ	**ERZURUM ŞEYHLER HAMAMI'NIN RESTORASYONU**			
	RESTORATION OF ERZURUM ŞEYHLER BATHHOUSE			
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ali Akın AKYOL, Selma KÖSEOĞLU	**HİTİT YERLEŞİMLERİNDE ARKEOLOJİ EĞİTİMİ PROJESİ**			
	ARCHAEOLOGY EDUCATION PROJECT IN HITTITE SETTLEMENTS			
UMUTTEPE OTURUMU 3 / UMUTTEPE SESSION 3		**Tarih / Date**	**19.11.2021 Cuma / Friday**	**13.30 - 14:50 (GMT +3)**
Oturum 1. Başkanı / 1st Moderator: Prof. Dr. Uğur ALPAGUT		**Oturum 2. Başkanı / 2st Moderator:** Dr. Alper AKGÜL		
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3FdZ6YE			
Katılımcı / Participant	**Bildiri Konusu / The Subject of the Paper**			
Dr. Moutushi CHAKRABORTY	**CONTINUING ART EDUCATION DURING THE PANDEMIC**			
	PANDEMİ SÜRESİNCE DEVAM EDEN SANAT EĞİTİMİ			
Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Arzu GULİYEVA KARAMAN	**AZERBAYCAN HALK DANSLARI MÜZİĞİNİN GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE NOTAYA YAZILMASI VE ÖNEMİ**			
	NOTATION OF THE AZERBAIJANI FOLK DANCE MUSIC FROM PAST TO PRESENT AND ITS IMPORTANCE			
Olga GUSEYNOVA, Prof. Dr. Uğur ALPAGUT	**FOLKLORE IN RUSSIAN CLASSICAL MUSIC AT THE BEGINNING OF 19TH CENTURY**			
	19. YÜZYIL BAŞLARINDA RUS KLASİK MÜZİĞİNDE FOLKLÖR			
Dr. Aşkın ERCAN	**GÖSTERİ DÜNYASINDA NESNESİZ SANAT**			
	NON-OBJECTS ART ON SPECTACLE WORLD			
DEĞERLENDİRME TOPLANTISI VE KAPANIŞ		**Tarih / Date**	**19.11.2021 Cuma / Friday**	**15.30 (GMT +3)**
EVALUATION MEETING AND CLOSING				
Microsoft Teams Oturum Bağlantısı / Session Link:	https://bit.ly/3HkPr4j			

DAVETLİ KONUŞMACILAR

INVITED SPEAKERS

THE DEVELOPMENT OF SCHOOL MUSIC EDUCATION IN JAPAN

FROM 1880 TO 2020

Prof.Dr. Masafumi OGAWA, D.M.E.

Professor of Music Education, Yokohama National University, Yokohama, Japan.

ogawa-masafumi-xn@ynu.ac.jp, ORCID ID: 0000-0001-8432-9601.

INTRODUCTION

I am very honored to be invited to this "Arrhythmia" conference. Turkey and Japan have been in a good relationship both politically and culturally for long years. I have visited Turkey three times, 2014, 2017, and 2019 and have always had a wonderful time. During my stay in Turkey, I had an opportunity to visit universities, art high schools, and elementary schools and to observe music lessons in Ankara, Bolu, and Istanbul. My impression of Turkish music education is that students were seriously studying music, and every member of the schools was enthusiastic about the music. In the meantime, I also felt there was something in common with music education in Japan on the issue of curriculum and music teacher education.

This article is about the brief history of school music education in Japan from the beginning until today about how it has developed, what has happened, and how these can be interpreted. I focus mainly on compulsory music education from the first grade to the ninth grade. The reason for choosing this topic is that I am a Japanese music educator and researcher, but the content of my speech may not be heard in Turkey. It, therefore, may be helpful and exciting for Turkish educators and researchers. I am optimistic that there will be common issues to share

with Turkish friends here, like what music education is for and why music education is necessary. After my speech, we could discuss these issues to better our future music education in both countries.

The history of school music education in Japan can be divided into six periods, approximately thirty years of each span. In each period, I will explain (1) the social situations at that time, (2) the legal or structural aspects of music education, (3) what has happened in music education, and (4) a summary of that period.

1. The 1st Period (1880-1906) The Dawn of School Music Education

1.1. The social situation at that time

After 265 years of seclusion from the world, Japan finally opened its door to the world in 1868.

Since then, Western civilization entered Japan as if a dam had been cut. Japan had to catch up with the level of Western countries to modernize. The social and cultural infrastructure of Japan was to be replaced following the Western countries. The Japanese government invited the top-ranked engineers, scholars, and administrators from all over the world as "The hired employees." This included the system of education. The Japanese government invited a few American professors of education to establish the modern school system (Ogawa 1991).

1.2. The legal and structural aspects of school music education

In 1879, Japan established the first institution of music education. It was called "*Ongaku torishirabe kakari* (Music Investigation Agency)" where three missions were obligated to achieve. These three missions were (1) to create new music by blending Western and Eastern music (*Wa-yōsecchū*), (2) to educate personnel who would make a new "national music" in the future, and (3) to execute music instruction in schools throughout Japan (Ogawa 1994).



Figure 1. The Photo of the First Music Institution "*Ongaku Torishirabe Kakari*"

Before this, the first education law, "Fundamental Law of Education (*Gakusei*)," was promulgated. Music was included as a curriculum subject in this law, but it was suspended due to the lack of previous practices. Therefore, Japan invited Mr. Luther Whiting Mason (1818-1896), then superintendent of the Boston public school and leading music educators in the United States in 1880. He was asked to teach music to the students of the Music Investigation Agency as well as Japanese school children. He also edited the first music textbook, "*Shōgaku shōkashū* (Elementary Music)," published in 1881.

The central aims of school music education then were to nurture morals and mind as a subject of the emperor. Music was considered a tool for the education of morals and patriotism. Although music was included in the curriculum from the beginning of the school education, music lesson was exempted as a mandated subject. It was challenging to execute music lessons across the nation because of the lack of infrastructure (Ogawa 2010).

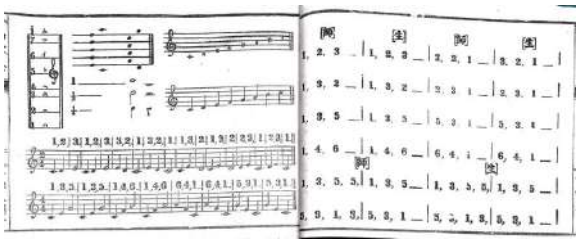


Figure 2. The First Music Textbook "*Shōgaku shōkashū"* issued in 1881.

1.3. What has happened in school music education?

At that time, music class was called "*Shōka* (singing)." Like other Western countries, the beginning of school music education was to learn how to sing songs and read notes. Luther Whiting Mason was fired in 1881 due to his long time leave from Japan. In 1882, the music investigation agency hired German Composer Franz Eckert (1852-1916) as the second foreign music professor. Since then, German classical music has become mainstream Western music in Japan until today. Although the law of education changed more than eight times according to the situation, music did not become a compulsory subject (Ogawa 2000).

1.4. Summary

The school music education in Japan had started based on the American music education method and materials. The first thirty years of school music education were a period of trial and error. The modern school education system was imported from Western countries. As years went by, the system gradually became stabilized and permeated into the general society.

2. The 2nd Period (1907-1941) Modernizing and Imperializing Music Education

2.1. The Social situation at that time

The years of 1907-1941 were the period of completion of modernization and imperialization. Japan defeated China and Russia at the wars and became one of the top-ranked nations in the world. The Meiji period ended in 1912, and the *Taishō* period began until 1926. The *Taishō* period was a time of democracy and freedom. People enjoyed a short time of peace.

Nevertheless, when the *Sh*ōwa period began, Japan became a state of war again with China. School education had shifted from liberal to totalistic. The school system functioned as a factory of making faithful and obedient citizens to the government.

2.2. The legal or structural aspects of school music education

By this period, the music lessons were taught in most of the elementary and secondary schools. In 1907, the law of elementary education was amended, and music was legally mandated. The title of the music class was still called "singing." The purpose of school music education was described as "to sing plain chants and to cultivate the aesthetic sensitivity and moral character.

The school music education was used to develop morals. Music lessons were taught twice a week in elementary schools, once a week in middle schools, and twice a week in women's high schools (Uehara 1988).

2.3. What has happened in school music education?

In 1911, the new series of music textbooks "*Jinjō shōgaku shōka* (Songs for the normal elementary school)" was published. These were the first official music textbooks compiled and edited by the Ministry of Education and unique in that all song materials were newly composed. The Ministry formed a team consisting of five poets and six musicians to make new songs for these textbooks. The Ministry intentionally hid the authorship of these songs, meaning the copyright belonged to the government. These songs were called "*Monbushō shōka* (Songs of the Ministry of Education)," and some of them are still sung in elementary schools today. This

series of music textbooks were revised in 1931 and renamed "*Shintei Jinjō shōgaku shōka shōgaku shōka* (New series of songs for the normal elementary school) (Iwai 2003).

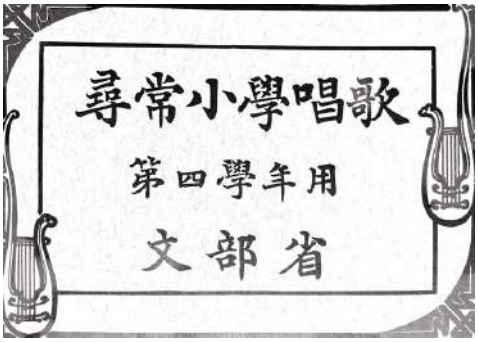


Figure 3. Cover Page of *"Jinjō shōgaku shōka"* 4th grade issued in 1926.

2.4. Summary

This period was the phase of establishment and stabilization of school music education. Music was taught in almost all elementary and secondary schools. The official series of music textbooks were published. In addition, leading music teachers, including Jun Ikuo, Hisashi Yamamoto, became famous for the new music teaching approach. Although educational practices shifted from teacher-centered to child-centered in the Taishō period, these were discontinued in the next Shōwa period, when the war began, and militarism pervaded into society and education.

3. The 3rd Period (1941-1945) Music Education at War

3.1. The social situation at that time

The years 1941-1945 were the period of wartime. Japan began the war against the United States and allied forces. All Japanese people were in an emergency and had to cooperate in fighting against the enemies in exchange for their fear of losing their lives. The educational practices were also geared to backing up to the war.

3.2. The legal or structural aspects of school music education

The new educational law "The National School Ordinance" was issued in 1941, and the music subject was renamed from "*Shōka* (singing)" to "*Geinōka Ongaku* (entertainment course music)." Along with this name change, other music activities such as instrumental playing, music listening were added. Therefore, the current style of music lessons in schools is originated from this act.

The purpose of school music education was to "nurture and education for imperial citizens," meaning children were educated to become faithful citizens to follow the emperor. The texts of song materials were patriotic and praised the military heroes. However, musically speaking, more choral pieces were included in the music textbooks. In addition, music theory was also taught in schools (Honda 2015).

3.3. What has happened in school music education?

One of the salient events in this period was that the government endorsed the fixed-Do approach in the music lessons at compulsory schools. The reason for this was that the fixed-Do method was believed to enhance the hearing ability to distinguish the sounds of the enemies and allies. Again, school music education was a means to other objectives (Shibata 1991).

In 1941, the national music textbook "*Shotōka Ongaku* (Elementary music) was published. This series was the first textbook to be used in every school in Japan. No other textbook was allowed to use. During wartime, music from the United States and allied forces were strictly prohibited from playing and listening to jazz.

3.4. Summary

The period of 1941-1945 was exceptionally unusual in school music education. While school music education aimed solely at educating patriotism and morals, the current music teaching style had begun.

4. The 4th Period (1947-1957) Building a New School Music Education from Scratch

4.1. The social situation at that time

After World War II, Japan was occupied by the United States and had to restructure the nation completely. Every social structure, politics, economy, and educational system were renewed. Imperialism and patriotism were denied. Instead, peace and freedom were brought as a basis of the colonial building. The new educational system was established in 1947. The school education was to be based on the national course of study. From that on, Japan had moved for the modernizing and industrializing country again (Ogawa 2000).

4.2. The legal or structural aspects of school music education

The new educational law "*Kyōiku Kihon hō* (Basic rule of schooling) was issued in 1947, and the new course of study was also announced in the same year. The course of study served as a guideline for teachers since the curriculum and contents were new to the teachers. The next course of study was announced in 1951 and served as a guideline as well.

The music was included in the official curriculum of elementary and junior high schools. The number of music classes per week was three for elementary school and two for junior high school. The objectives of school music education were (1) to nurture the aesthetic sentiment and rich humanity through understanding the beauty of music, (2) to acquire knowledge and skills of music, (3) to improve creativity in music, (4) to improve the ability of expression, (5) to improve music literacy, and (6) to improve the ability of music listening.(Ogawa 2010)

4.3. What has happened in school music education?

A new version of the music textbook "*Ongaku* (Music)" was published by the Ministry of Education in each grade (1-9). These textbooks were used throughout the country because no other books were available at that time. However, after 1950, publishers began to publish music textbooks. At that time, schools were allowed to choose music textbooks.

In teaching music, the movable-Do approach was officially announced to be used in the classroom. Instrumental music, music appreciation, and composition activities were also included in the music curriculum. However, due to the lack of enough equipment, these activities were not popular except in the urban areas. The Ministry of Education negotiated with the Ministry of Finance, asking that the piano purchased by schools could be exempt from the tax to promote instrumental music education. The Ministry of Education also requested the Ministry of Commerce authorize the recorder maker companies to maintain the quality. With these actions, instrumental music became spread rapidly (Ogawa 2020).

Since the beginning of the new education system, there have been fundamental problems for the next version of the course of study. Another notable event in this period was that the Ministry of Education nominated "experimental schools" to study music curriculum issues. In 1950, the Ministry of Education chose the Kamakura elementary school attached to the Yokohama National University to investigate the children's ability to read music. In 1951, the

Ministry of Education investigated whether the movable-Do approach or the fixed-Do approach was effective in elementary schools, resulting in the former being the better. In 1952, the Ministry of Education ordered *Minami-zaimoku* elementary school to develop the teaching method of singing in "head voice." The "experiments" continued almost every year until 1966. Although no university music educators and professional musicians had participated, these projects were meaningful in creating the future version of the national curriculum.(Shibata 1991)

4.4. Summary

The period of 1947-1957 was another time of trial and error. Japan had to rebuild and restructure the educational system. In policy, there was a significant shift change from imperialism to democracy. In music education, the purpose had changed from nurturing morals to aesthetic sentiment and musical literacy.

5. The 5th Period (1958-1987) Peak of School Music Education in Japan

5.1. The social situation at that time

The years from 1958 until 1987 were probably the most shining time in modern Japanese history. Japan became of the most industrialized and economically developed nations in the world. The population of Japan exceeded 100 million in 1966 and now 126.2 million. The third version of the national course of study became the compulsory national curriculum that all schools and teachers had to follow in education. The Japanese government has controlled education since then.

5.2. The legal or structural aspects of school music education

Between 1958 and 1987, the national course of study had been revised three times (1958, 1968, 1977). Music was included in the school curriculum, and the number of music lessons was two hours per week in elementary schools and 1.5 hours in junior high schools. The aims of school music education had set the main objective as “nurturing the attitudes toward enriching lives and fostering the aesthetic sensitivity.” These aims did not change throughout these years.

The contents of the music curriculum consisted of four areas: singing, playing instruments, listening, and composing. In 1968, the new category "basics" was added in the fourth version of the course of study. However, it disappeared in the next version of the course of study.

Interestingly, Japanese traditional music had not been included in the music curriculum until 1957. In the third version of the course of study, Japanese traditional music became included for the first time. However, it was meant merely as an appreciation activity. This was because not only that it had not been taught before, but also that it was not considered as an essential material in the music classes (Ogawa 2000).

5.3. What has happened in school music education?

Almost all aspects of school music education today were initiated in these periods. Due to the space limit, I will point out four significant movements: (1) foreign influences, (2) traditional Japanese and non-Western music, (3) creative music-making, and (4) research in music education.

After the 1960s, several foreign music education approaches were introduced into Japan, contributing to the internationalization of music education in Japan. Carl Orff came to Japan in 1962 with Gunild Keetman, and he gave lectures and workshops. The International Society for Music Education international conference was held in Tokyo in July 1963. The conference’s

theme was “The Orient and Occident in the World of Music and Music Education.” In 1981, the fifth international conference of the Kodaly Symposium was held in Sapporo.

Around this time, it became popular to include Japanese traditional music and non-Western music in the music lessons. Part of this phenomenon was due to the effort of Fumio Koizumi (1927-1983), a pioneering musicologist who introduced music from all over the world to Japan. This movement also seemed to correspond with the Tanglewood symposium held in the United States in 1968.

The third movement was the introduction of “creative music-making” by John Paynter and Peter Aston. Their book “Sound and Silence” was translated and published in 1982 by Fumishige Yamamoto, then a professor of music education at Tokyo National University of Fine Arts and Music. From this publication, the national music course of study included this activity.

The fourth movement was the rise of research in music education. The Japan Music Education Association (JMES) was established in 1970. It has held a national conference, regional conference every year, and published bulletins twice a year. Currently, it has more than 2500 members. The first master’s degree course in music education was established in 1966 at Tokyo Gakugei University. Now all teacher training colleges have master’s studies. In the meantime, the first doctoral course was founded in 1996.

During this period, one of the distinctive episodes was the debate between a composer and a musicologist about whether the movable-Do system or the fix-Do system should be employed in school music education. In 1979, Akira Miyoshi (1933-2013), then leading composer in Japan, asserted that the fixed-Do system was better than the movable-Do system in the classroom. Seiichi Tōkawa (1930-), musicologist and theorist, denied Miyoshi’s assertion that the movable-Do is theoretically correct and should be taught in the school. My stance as a

music educator is the latter. However, the fixed-Do system predominates in school music education today because most music teachers study music in the fixed-Do system (Ogawa 2000).

5.4. Summary

The fifth period in the history of school music education can be described as the culminating point from the previous four periods. Every aspect of music education was successful both in the curriculum and actual practice. However, one shadow of this period may be that the aim of school music education seems to be back to where it was before World War. The purpose emphasized the moral aspects again over music literacy or music itself.

6. The 6th period (1989-2020) School Music Education in Uncertain World

6.1. The social situation at that time

The period between 1989 and 2020 was precisely the reign of the previous emperor. Socially it is a period of turmoil and deconstruction. In these thirty years, the paradigm of the last social structure has changed drastically. This can also be applied to education. While computer technology and ICT brought a significant change in learning and teaching, it revealed that education has continuously produced a gap that cannot be filled between those who own and those who do not.

6.2. The legal or structural aspects of school music education

Legally speaking, the basic structure of the music course of study has not changed much, although there were three revisions made in 1989, 1998, and 2009. The contents of the school music are singing, instrument, listening, composing, and listening. The aims are to foster a sense of musicality and to nurture aesthetic sentiment. In 2017, the latest version of the music curriculum had a minor change. The curriculum of all subjects has shifted competency-based

from content-based. However, in reality, the music curriculum remained content-based (Ogawa 2021).

6.3. What has happened in school music education?

Perhaps the most salient feature of the recent is that the post-modern idea of music education became popular among music education researchers and teachers. Until the end of the twentieth century, the notion of "aesthetic theory" predominated music education philosophy throughout the world. However, after the 1990s, when David Elliott, Thomas Regelski, and other progressive philosophers claimed “the praxial approach,” this philosophy has taken the world by storm. My position of music education philosophy is also at the praxial approach. However, most nations’ policy of music education has stayed the aesthetic theory except some European countries. The music course of study of Japan also has the characteristic of the aesthetic theory.

6.4. Summary

At this time, it may be challenging to summarize the last thirty years of school music education since a significant paradigm change is being occurring. It seems that the pandemic situation of the previous two years might have accelerated the shift in school music education.

CONCLUSION

I have sketched a brief history of school music education in Japan. In this span of 140 years, school music education in Japan has developed so much by the general policy of school education in Japan. The school music education in Japan has been strongly influenced by American music education, mainly teaching methods and content. However, the purpose of school music education has never been music itself nor music-centered. Music in schools has been given the role of achieving other objectives, such as patriotism, morals, and aesthetic

sentiments. I am not in that position. In addition, there are still unsolved issues, including solmization, teacher training, and teaching methods. I want to continue to work on these problems from a global perspective. Lastly, I strongly hope that my presentation today can benefit the betterment of the school music education in Turkey. Thank you very much.

REFERENCES

Honda, S., Kou, Hanako, Nishijima, Ou, Fujii, Yasuyuki, Imagawa, Kyoko (2015). *Senjika no kodomo, gakkō: Kokumin gakkō no ongaku kyōiku* (Children, Schools and Music Education at the Wartime). Tokyo, Kaisei shuppan.

Iwai, M. (2003). *Kodomo no uta no bunnkashi: 20 seiki zenhan no Nihon* （A Cultural History of Childrens' Songs: The First Half Century of the Twentieth Century Japan）, Daiichi Shobo.

Ogawa, M. (1991). "American contributions to the beginning of public music education in Japan." The Bulletin of Historical Research in Music Education: 113-128.

Ogawa, M. (1994). "Japanese traditional music and school music education." Philosophy of Music Education Review **2**(1): 25-36.

Ogawa, M. (2000). Early nineteenth century American influences on the beginning of Japanese public music education : an analysis and comparison of selected music textbooks published in Japan and the United States, Indiana University, 2000.**:** xiv, 498 leaves.

Ogawa, M. (2000). *Ongakuka kyōiku ni okeru muttsu no danshō to kongo no kadai* (The Six Tableaux of Music Education HIstroy of Japan and the Issues for the Future). 21 Seiki chikyū shakai to kyōshi kyōiku vision (The Society for the 21st Century and the Vision

of Teacher Training). 58. Tokyo, Kyōiku Kaihatsu Kenkyūsho**:** 47-58.

Ogawa, M. (2010). Japan: Music as a tool for moral education? The Origins and Foundations of Music Education: Cross-Cultural Historical Studies of Music in Compulsory Schooling, Continuum**:** 205-220.

Ogawa, M. (2020). Instrumental Music Education in the New Curriculum: Challenges and Strategies from a Japanese Perspective. Culture-Art Education In the Context of International Integration and Industry Revolution 4.0, Hanoi, Vietnam, National University of Arts Education.

Ogawa, M., Sato, Toshinao, Shigeno Manabu (2021). "Introducing “A Theory of My Music” into School Music Education Practice: A Case Study of Kamakura Elementary School and Kamakura Junior High School of Yokohama National University." Jouranl of College of Education, Yokohama National University. The educational sciences **4**: 47-66.

Shibata, A. (1991). *Shōwa 10 nendai no onkan kyõiku*, (Ear Training at School from 1935 to 1945). Music Education. 1991, Tokyo Geijutsu Daigaku. **Master of Art:** 297.

Uehara, K. (1988). *Nihon ongaku kyōiku bunka shi* (A Cultural History of Music Education in Japan). Tokyo, Ongaku no Tomo sha.

1880'DEN 2020'YE JAPONYA'DA OKUL MÜZIK EĞİTİMİNİN GELİŞİMİ

Masafumi OGAWA, D.M.E.

Prof.Dr. Yokohama Ulusal Üniversitesi, Yokohama, Japonya.

ogawa-masafumi-xn@ynu.ac.jp, ORCID ID: 0000-0001-8432-9601.

GIRIŞ

"Aritmi" Konferansına davet edildiğim için onur duydum. Türkiye ve Japonya uzun yıllardır hem siyasi hem de kültürel olarak iyi ilişkilere sahiptir. Türkiye'yi 2014, 2017 ve 2019 olmak üzere üç kez ziyaret ettim ve şahane zaman geçirdim. Türkiye'de geçirdiğim süre boyunca Ankara, Bolu ve İstanbul'da üniversiteleri, sanat liselerini ve ilkokulları ziyaret etme ve müzik derslerini inceleme fırsatım oldu. Türk müzik eğitimine dair izlenimim öğrencilerin ciddi bir şekilde müzik çalıştığı ve okulların bütün üyelerinin müzik hakkında tutkulu olduklarıdır. Ayrıca Japonya'daki müzik eğitimiyle program ve müzik öğretmeni eğitimi açısından benzerlikler olduğunu hissettim.

Bu çalışma başlangıcından günümüze Japonya'daki müzik eğitiminin nasıl geliştiği, neler olduğu ve bu olayların nasıl yorumlanabileceği üzerine kısa bir tarih çalışmasıdır. Özellikle birinci sınıftan dokuzuncu sınıfa kadar olan aralıktaki zorunlu müzik eğitimi yoğunlaşıyorum. Bu konuyu seçmemin sebebi Japon bir müzik eğitmeni ve araştırmacı olmam ve çalışmalarımın Türkiye'de duyulmamış olabileceği ihtimali. Bu sebeple bu çalışma Türk eğitmenler ve araştırmacılar için faydalı ve heyecan verici olabilir. Müzik eğitimi ne içindir ve müzik eğitimi neden gereklidir gibi konularda buradaki Türk dostlarımla paylaşacağımız ortak meselelerin olacağına dair umutluyum. Konuşmamdan sonra her iki ülke için de gelecekteki müzik

eğitimini daha iyi hale getirmek bu konuları tartışabiliriz.

Japonya'daki okul müzik eğitimi tarihi her biri neredeyse otuz yıl süren altı döneme bölünebilir. Her bir dönem için (1) dönemin toplumsal koşullarını, (2) müzik eğitiminin yasal ya da yapısal durumunu, (3) müzik eğitiminde ne olduğunu ve (4) söz konusu dönemin özetini inceleyeceğim.

1. Birinci Dönem (1880-1906) Okul Müzik Eğitiminin Şafağı

1.1. Dönemin Toplumsal Koşulları

Japonya 1868'de nihayet, 265 yıl süren dünyadan yalıtımdan sonra, kapılarını dünyaya açtı. O andan itibaren Batı Uygarlığı Japonya'ya, yıkılan bir barajdan taşan sel gibi nüfuz etti. Japonya Batı ülkelerinin seviyesine ulaşmak modernize olmalıydı. Japonya'nın toplumsal ve kültürel altyapısı Batı ülkelerininki ile değiştirilecekti. Japon hükümeti tüm dünyadan mühendisleri, akademisyenleri ve idarecileri "çalışan" olarak davet etti. Bu eğitim sistemini de kapsamaktaydı. Japon hükümeti modern eğitim sistemini kurmak için Amerika'dan eğitim profesörleri davet etti (Ogawa 1991).

1.2. Müzik Eğitiminin Yasal ya da Yapısal Durumu

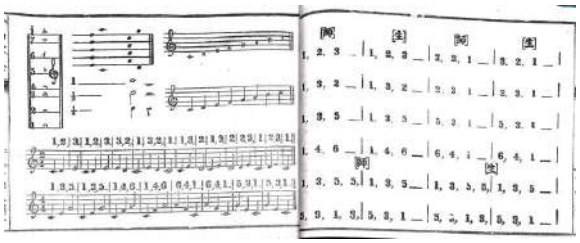
1897'de Japonya ilk müzik eğitimi kurumunu kurdu. "Ongaku torishirabe kakari (Müzik Araştırma Ajansı)" isimli bu yapıda üç hedefi yerine getirmek amaçlanmıştı. Bu üç hedef şu şekildeydi; (1) Doğu ve Batı müziğini harmanlayarak yeni bir müzik yaratmak (Wa-yō secchū), (2) gelecekte yeni bir "ulusal müzik" yaratacak kadro yetiştirmek ve (3) Japonya genelinde okullarda müzik talimatları uygulamak (Ogawa, 1994).



Görsel 1. İlk Müzik Enstitüsünün Fotoğrafı “Ongaku Torishirabe Kakari”

Bundan önce ilk eğitim yasası olan “Temel Eğitim Yasası (Gakusei)” ilan edildi. Müzik, bu yasaya müfredat konusu olarak dahil edilmiş, ancak önceki uygulamaların eksikliği nedeniyle askıya alınmıştır. Bu nedenle Japonya, o zamanki Boston devlet okulları başmüfettişi ve Amerika Birleşik Devletleri’nin önde gelen müzik eğitimcilerinden olan Bay Luther Whiting Mason’ı (1818-1896) 1880’de ülkeye davet etti. Müzik Araştırma Ajansı’nın öğrencilerine ve okul çağındaki Japon çocuklara müzik öğretmesi istendi. Aynı zamanda ilk müzik okul kitabı olan 1881’de yayınlanan “Shōgaku shōkashū (Temel Müzik)” kitabının editörlüğünü yaptı.

Okul müzik eğitiminin o zamanki temel hedefi imparatorun tebaasının ahlak ve zihnini geliştirmekti. Müzik, ahlak ve vatanseverlik eğitiminin bir aracı olarak değerlendiriliyordu. Her ne kadar müzik okul eğitiminin başından itibaren müfredata dâhil edilmiş olsa da, müzik dersi zorunlu olmaktan muaf tutulmuştu. Altyapı eksikliğinden ötürü müzik dersini ülke genelinde uygulamak zorluydu (Ogawa 2010).



Görsel 2. 1881'de yayınlanmış İlk Müzik Ders Kitabı "Shōgaku shōkashū"

1.3. Müzik Eğitiminde Ne Oldu?

O zamanlar müzik dersi "Shōka (şarkı söylemek)" olarak isimlendirilmişti. Batı ülkelerinde olduğu gibi okul müzik eğitiminin başlangıcı nasıl şarkı söyleneceği ve nasıl nota okunacağı üzerineydi. Luther Whiting Mason 1881'de Japonya'dan uzun süreli ayrılığı sebebiyle kovuldu. 1882'de Müzik Araştırma Ajansı ikinci yabancı eğitmen olarak Alman besteci Franz Eckert'i (1852-1916) tuttu. O zamandan günümüze dek Alman klasik müziği Japonya'daki anaakım Batı müziği olmayı sürdürdü. Her ne kadar eğitim yasası şartlara göre sekiz kez değiştirilmiş olsa da müzik hiç zorunlu bir başlık haline gelmedi (Ogawa, 2000).

1.4. Özet

Japonya'da okul müzik eğitimi Amerikan müzik eğitim yöntemleri ve araçları ile başladı. Ilk otuz yıl deneme yanılma dönemiydi. Modern eğitim sistemi Batı ülkelerinden ithal edilmişti. Yıllar geçtikçe sistem yavaş yavaş istikrara kavuştu ve genel topluma nüfuz etti.

2. İkinci Dönem (1907-1941) Müzik Eğitiminin Modernleşmesi ve Emperyal Hale Getirilmesi

2.1. Dönemin Toplumsal Koşulları

1907-1941 arası yıllar modernleşmenin ve imparatorluklaşmanın tamamlanması dönemiydi.

Japonya ÇİN ve Rusya'yı savaşlarda mağlup etmiş ve dünyadaki başı çeken ülkelerden bir tanesi haline gelmişti. Meiji dönemi 1912'de sona erdi ve Taishō dönemi 1926'ya kadar sürdü. Taishō dönemi demokrasi ve özgürlük dönemiydi. İnsanlar kısa bir barışın tadını çıkardılar.

Fakat Shōwa dönemi başladığında, Japonya tekrar Çin ile savaşmaya başlamıştı. Okul eğitimi liberalden totalitere doğru bir kayma yaşadı. Okul sistemi hükümete sadık ve itaatkâr yurttaşlar yetiştiren bir fabrika rolünü üstlenmişti.

2.2. Müzik eğitiminin yasal ya da yapısal durumu

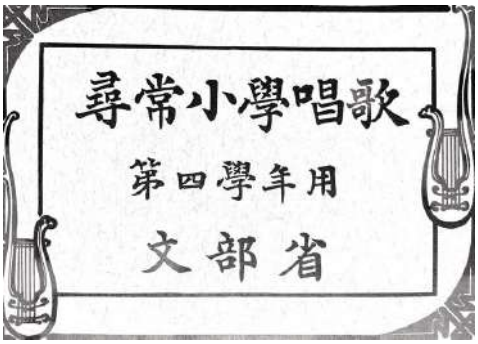
Bu dönem itibariyle müzik dersi ilk ve orta öğretimin neredeyse tamamında verilmekteydi. 1907'de ilköğretim yasası değiştirildi ve müzik yasal olarak zorunlu hale getirildi. Müzik dersinin adı hala "Şarkı Söyleme"ydi. Okul müzik eğitiminin amacı "basit ilahileri söylemek vs estetik hassasiyet ve ahlaklı karakter inşa etmek" idi.

Okul müzik eğitimi ahlak geliştirmek için kullanıldı. Müzik dersleri ilkokullarda haftada iki kere, ortaokullarda haftada bir kere ve kız liselerinde haftada iki kere görülmekteydi (Uchara, 1988).

2.3. Müzik eğitiminde ne oldu?

1911'de yeni bir okul kitabı serisi olan "Jinjō shōgaku shōka (Normal İlkokul için Şarkılar)" yayınlandı. Bu kitaplar Eğitim Bakanlığı tarafından derlenen ve düzenlenen ilk resmi müzik ders kitaplarıydı ve içerdiği bütün şarkıların yeni bestelenmiş olması ile özgündü. Bakanlık bu kitaplarda yer alacak yeni şarkıların yapılması için beş şair ve altı müzisyenden oluşan bir ekip oluşturmuştu. Bakanlık kasıtlı bir şekilde bu şarkıların eser sahipliğini gizledi; telif hükümete aitti. Bu şarkılara "Monbushō shōka (Eğitim Bakanlığı Şarkıları) deniyordu ve bazıları bugün hala ilkokullarda söylenmektedir. Bu dizi müzik ders kitapları 1931'de revize edildi ve "Shintei Jinjō shōgaku shōka shōgaku shōka (Yeni normal ilkokul için bir dizi şarkı) olarak

isimlendirildi (Iwai, 2003).



Görsel 3. "Jinjō shōgaku shōka" Kapak Sayfası, Dördüncü Sınıflar Sayısı, 1926.

2.4. Özet

Bu dönem, okul müzik eğitiminin kuruluş ve istikrar aşamasıdır. Müzik eğitimi neredeyse bütün ilköğretime yayılır. Resmi müzik ders kitabı dizisi yayınlanır. Ek olarak, Jun Ikuo, Hisashi Yamamoto gibi önde gelen müzik öğretmenleri yeni müzik eğitimi yaklaşımıyla ünlü olurlar. Her ne kadar Taishō döneminde öğretmen-merkezli eğitimden çocuk-merkezli eğitime kayılmış olsa da, savaş başlayınca toplum ve eğitimde militarizm baskın gelir ve bu uygulamaya Shōwa döneminde devam edilmez.

3. 3. Dönem (1941-1945) Savaş Zamanı Müzik Eğitimi

3.1. Dönemin Toplumsal Koşulları

1941-1945 yılları arası savaş zamanıdır. Japon Birleşik Devlet ve müttefiklerine karşı savaş açar. Bütün Japon halkı olağanüstü haldedir ve yaşamlarını kaybetme korkusu ile düşmana karşı savaşta işbirliğine giderler. Eğitim pratikleri de benzer şekilde savaşı desteklemeye yönelir.

3.2 Müzik eğitiminin yasal ya da yapısal durumu

"Ulusal Okul Yönetmeliği" isimli yeni eğitim yasası 1941'de yürürlüğe girer ve müzik dersinin adı "Shōka (şarkı söyleme)"den "Geinōka Ongaku (müzik eğlence dersi)"ne değiştirilir. Bu isim değişikliği ile birlikte derse, çalgı çalma ve müzik dinleme gibi diğer müzik etkinlikleri de eklenir. Günümüzdeki müzik dersi tarzının kökü bu yasadadır.

Müzik eğitiminin amacı "imparatorluk vatandaşları için eğitim ve gelişme" idi. Bunun anlamı, çocukların imparatora itaat edecek sadık vatandaşlar haline getirilmesiydi. Şarkı materyallerinin güfteleri vatanseverlik üzerine kuruluydu ve asker kahramanları överdi. Ancak, müzik anlamında değerlendirecek olursak, müzik ders kitaplarına daha fazla koro parçası eklenmişti. Ek olarak, okullarda müzik kuramı da verilmeye başlanmıştı (Honda, 2015).

3.3 Müzik eğitiminde ne oldu?

Bu dönemin en göze çarpan eylemlerinden biri hükümetin okullardaki müzik eğitiminde sabit-Do yaklaşımını dayatmış olmasıdır. Bunun sebebi, sabit-Do metodunun düşman ve dost unsurlar arasındaki ses farkını tespit etmeye yarayacağına dair inançtı. Bir kez daha okul müzik eğitimi, başka maksatlar için sadece bir araç haline getirilmişti (Shibata 1991).

1941'de ulusal müzik ders kitabı "Shotōka Ongaku (Temel müzik) yayınlandı. Bu dizi, Japonya'daki okulların tamamında kullanılan ilk ders kitabıydı. Başka hiç bir kitabın kullanımına izin verilmiyordu. Savaş zamanı, Birleşik Devletler ve müttefiklerinden müzik, örneğin jazz dinlemek veya çalmak, katı bir şekilde yasaklanmıştı.

3.4. Özet

1941-1945 dönemi okul müzik eğitimi açısından olağandışıydı. Her ne kadar müzik eğitimiyle sadece vatanseverlik ve ahlak eğitimi hedeflenmiş olsa da günümüzde süren müzik eğitim tarzı başlamış oldu.

4. 4. Dönem (1947-1957) Sıfırdan Yeni Müzik Eğitimi Okulu Kurmak

4.1. Dönemin Toplumsal Koşulları

İkinci Dünya Savaşından sonra Japonya ABD tarafından işgal edildi ve bütün ulus yeniden yapılandırıldı. Her toplumsal yapı, siyaset, ekonomi ve eğitim sistemi yenilendi. Emperyalizm ve vatanseverlik reddedildi. Yerine, barış ve özgürlük şiarı koloni inşasına temel olarak öne sürüldü. Yeni eğitim sistemi 1947'de yürürlüğe kondu. Okul eğitimi ulusal eğitim temelli şekillendirildi. O andan itibaren Japonya tekrar ülkeyi modernize etme ve endüstriyelleşmeye yöneldi (Ogawa, 2000).

4.2. Müzik eğitiminin yasal ya da yapısal durumu

Yeni eğitim yasası "Kyōiku Kihon hō (Temel okul eğitimi hükmü)" 1947'de yürürlüğe girdi ve yeni eğitim biçimi aynı yıl ilan edildi. Bu eğitim biçimi müfredat ve içerik yeni olduğu için öğretmenlere yönerge işlevi gördü. Bir sonraki de 1951'de ilan edildi ve aynı şekilde yönerge işlevi gördü.

Müzik ilköğretim okullarında resmi müfredatın bir parçası haline geldi. Haftalık müzik dersi sayısı ilkokullarda üç, ortaokullar için ise ikiydi. Okul müzik eğitimi hedefleri (1) müziğin güzelliğinin farkına varılması üzerinden insanlığın zenginliğini vurgulamak ve estetik hassasiyet oluşturmak, (2) müzik bilgi ve becerisi kazandırmak, (3)müzikte yaratıcılığı artırmak, (4) ifade becerisini geliştirmek, (5) müzik okur-yazarlığını geliştirmek ve (6) müzik dinleme becerisini geliştirmekti (Ogawa 2010).

4.3. Müzik eğitiminde ne oldu?

Her sınıf için (1-9) ayrı bir versiyonu olan "Ongaku (Müzik)" isimli ders kitabı dizisi Eğitim Bakanlığı tarafından yayınlandı. Başka bir kitap mevcut olmadığı için yurt genelinde bu kitap

dizisi kullanıldı. Ancak 1950'den sonra yayınevleri müzik ders kitabı yayınlamaya başladılar. Bu noktadan itibaren okullara kendi müzik ders kitaplarını seçme hakkı tanındı.

Müzik eğitiminde, resmi olarak sınıfta kullanılmak üzere hareketli-Do yaklaşımı duyuruldu. Müzik müfredatına aynı zamanda çalgısal müzik, müzik takdiri ve beste faaliyetleri eklenildi. Ancak, yeterli ekipman eksikliğinden kaynaklı olarak kentsel alanlar dışında bu aktiviteler popüler değildi. Eğitim Bakanlığı, çalgısal müzik eğitimini pekiştirmek için okulların yapacağı piyano alımlarında vergi muafiyeti sağlanması için Maliye Bakanlığı ile temasa geçti. Eğitim Bakanlığı ayrıca Ticaret Bakanlığından kayıt cihazı üreten firmalara kalite standardı getirilmesini talep etti. Bu eylem sonucundan çalgısal müzik hızlı bir şekilde yayıldı (Ogawa 2020).

Yeni eğitim sisteminin başından itibaren bir sonraki eğitim biçimi için kökten sorunlarla karşılaşıldı. Bu döneme dair bir başka önemli olay ise Eğitim Bakanlığının müzik müfredatı üzerine çalışmaları için "deneysel okullar" tahsis etmesiydi. 1950'de Eğitim Bakanlığı, Yokohama Ulusal Üniversitesine bağlı Kamakura ilkokulunu çocukların müzik okuma becerilerini araştırmak üzere görevlendirdi. 1951'de, Eğitim Bakanlığı ilkokullar için hareketli-Do ile sabit-Do yaklaşımının hangisinin daha verimli olduğunu inceleyip, ilkinde karar kıldı. 1952'de Eğitim Bakanlığı Minami-zaimoku ilkokulunu "kafa sesi" ile şarkı söylemeyi öğretmek için bir yöntem geliştirmekle görevlendirdi. Bu "deneyler" 1966'ya kadar neredeyse her yıl sürdü. Her ne kadar üniversite müzik eğitmenleri ve profesyonel müzisyenler dahil olmuş olmasa da, bu projeler ulusal müfredatın gelecekteki halinin yaratılması için anlamlı girişimlerdi. (Shibata 1991).

4.4. Özet

1947-1957 arası dönem bir başka deneme yanılma dönemiydi. Japonya, eğitim sistemini tekrar inşa etmek ve tekrar yapılandırmak zorundaydı. Yaklaşımda emperyalizmden demokrasiye

doğru hatrı sayılır bir kayma vardı. Müzik eğitiminde ise amaç, ahlaki değer inşasından estetik algı ve müzik okur-yazarlığına doğru değişti.

5. 5. Dönem (1958-1987) Japonya'da Müzik Eğitiminin Doruk Noktası

5.1. Dönemin Toplumsal Koşulları

1958 ile 1987 yılları arası modern Japonya tarihi açısından belki de en parlak zamandı. Japonya dünyadaki en endüstriyelleşmiş ve ekonomik olarak gelişmiş ülkelerden bir tanesi haline geldi. 1966'da Japon nüfusu 100 milyonu geçti ve günümüzde 126.2 milyondur. Ulusal eğitim biçiminin üçüncü versiyonu mecburi ulusal müfredat halini aldı ve bütün okullar ve öğretmenler eğitimde bunu takip etmek zorundaydı. O günden beri eğitim Japon devletinin yönetimindedir.

5.2 Müzik eğitiminin yasal ya da yapısal durumu

1958 ile 1987 yılları arası ulusal eğitim biçimi üç kez revize edildi (1958,1968, 1977). İlkokullarda hafta iki ortaokullarda ise haftada bir buçuk saat olacak şekilde müzik, okul müfredatına dahil edildi. Okul müzik eğitiminin ana hedefi "hayatı zenginleştiren davranışları pekiştirmek ve estetik hassasiyet inşa etmek" olarak tanımlandı. Bu hedefler bu yıllar arasında değişikliğe uğramadı.

Müzik müfredatı dört ana alandan oluşmaktaydı; şarkı söyleme, çalgı çalma, dinleme ve besteleme. 1968'de eğitim biçiminin dördüncü versiyonuna "temel" isimli yeni kategori eklendi. Ancak bir sonraki eğitim biçiminde kaldırıldı.

İlginç bir şekilde, geleneksel Japon müziği 1957'ye kadar müzik müfredatına dâhil edilmedi. Eğitim biçiminin üçüncü versiyonunda geleneksel Japon müziği ilk defa dâhil edildi. Ancak bu sadece bir takdir aktivitesi olmaktan öteye gidemedi. Bunun sebebi sadece daha önce

öğretilmemiş olması değil, aynı zamanda müzik dersleri için temel materyal olarak değerlendirilmemesi ile alakalıydı (Ogawa, 2000).

5.3. Müzik eğitiminde ne oldu?

Günümüz okul müzik eğitiminin neredeyse bütün özelliklerinin temeli bu dönem içerisinde atıldı. Yer darlığından ötürü önemli dört harekete dikkat çekeceğim; (1) yabancı etkiler, (2) geleneksel Japon müziği ve Batılı-olmayan müzik, (3) yaratıcı müzik yapımı ve (4) müzik eğitiminde araştırma.

1960'lardan sonra Japonya bazı yabancı müzik eğitimi yaklaşımlarıyla tanıştı ve bu Japonya'da müzik eğitiminin uluslararasılaşmasına katkıda bulundu. Carl Orff 1962'de Gunild Keetman ile birlikte Japonya'ya geldi ve dersler ve atölyeler yürüttü. Uluslararası Müzik Eğitimi Topluluğu'nun uluslararası konferansı 1963 Temmuzunda Tokyo'da düzenlendi. Konferansın teması "Müzik ve Müzik Eğitimi Dünyasında Doğu ve Batı" idi. 1981 yılında Kodaly Sempozyumu'nun beşinci uluslararası konferansı Sapporo'da gerçekleştirildi.

Yaklaşık bu zamanlarda, müzik derslerine geleneksel Japon müziği ve Batılı-olmayan müzikleri dâhil etmek popüler hale geldi. Bu olgu kısmen öncü müzikolog Fumio Koizumi'nin (1927-1983) dünyanın her yerinden müziği Japonya'ya tanıtması ile gerçekleşti. Bu hareket aynı zamanda 1968'de ABD'de düzenlenen Tanglewood Sempozyumu ile de örtüşüyor gibi görünüyor.

Üçüncü hareket ise John Paynter ve Peter Aston'ın "yaratıcı müzik yapımı"nı tanıtmasıydı. "Sound and Silence (Ses ve Sessizlik)" isimli kitapları 1982'de, o zamanlar Tokyo Ulusal Güzel Sanatlar ve Müzik Üniversitesi'nde müzik profesörü olan, Fumishige Yamamoto tarafından çevrildi ve yayınlandı. Yayınlanması itibariyle ulusal müzik eğitimi biçimi bu etkinliği içerir hale geldi.

Dördüncü hareket müzik eğitiminde araştırmanın yükselmesiydi. Japon Müzik Eğitimi Birliği 1970'de kuruldu. Her yıl bölgesel ve ulusal konferanslar düzenlediler ve yılda iki kere bülten yayınladılar. An itibariyle 2500'den fazla üyesi vardır. Müzik eğitimi branşında ilk yüksek lisans programı 1966'da Tokyo Gakugei Üniversitesi'nde açıldı. Şimdi bütün eğitim fakültelerinde yüksek lisans programı bulunmaktadır. Doktora seviyesinde eğitime ise 1996 yılında başlandı.

Bu dönem içerisindeki önemli bölümlerden biri ise, bir besteci ve bir müzikolog arasındaki hareketli-Do ve sabit-Do yöntemlerinden hangisinin okul müzik eğitiminde kullanılması gerektiğine dair olan tartışmadır. 1979'da zamanının önde gelen bestecilerinden Akira Miyoshi (1933-2013) sınıftaki eğitim için sabit-Do yönteminin daha iyi olduğunu iddia etti. Müzikolog ve kuramcı Seiichi Tōkawa ise Miyoshi'nin iddiasını reddedip hareketli-Do'nun kuramsal olarak daha doğru olduğunu ve okullarda öğretilmesi gerektiğini savundu. Ben bir müzik eğitmeni olarak ikinci tavrın yanındayım. Ancak günümüzde okul müzik eğitimininde hala sabit-Do sistemi baskındır çünkü müzik öğretmenlerinin çoğu müziği sabit-Do yöntemi ile öğrenmişlerdir (Ogawa, 2000).

5.4. Özet

Okul müzik eğitiminin beşinci dönemi önceki dört dönemin doruk noktası olarak nitelendirilebilir. Müzik eğitiminin her yönü, hem müfredat hem de gerçek pratik açısından başarıya ulaşmıştır. Ancak bu dönemin başarısının üstüne düşen tek gölge, okul müzik eğitiminin amacının Dünya Savaşı'ndan önceki haline geri dönmesidir. Bir kez daha müzik okur-yazarlığının ya da müziğin kendisinin önüne ahlaki değerler konulmuştur.

6. 6. Dönem (1989-2020) Belirsiz Dünyada Okul Müzik Eğitimi

6.1. Dönemin Toplumsal Koşulları

1989 ile 2020 arası dönem önceki imparatorun hükümranlığıydı. Toplumsal olarak kargaşa ve yapısöküm zamanıydı. Bu otuz yıl içerisinde son toplumsal yapı paradigması büyük ölçüde değişti. Bu eğitim için de söylenebilir. Her ne kadar bilgisayar teknolojisi ve ICT öğrenme ve öğretmede önemli değişimlere yol açsa da, eğitimin varlıklılar ve yoksullar arasında doldurulması mümkün olmayan bir boşluk yarattığı ortaya çıktı.

6.2. Müzik eğitiminin yasal ya da yapısal durumu

Yasal olarak ele aldığımızda müzik eğitim biçiminin temel yapısı pek değişmedi. Sadece 1989, 1998 ve 2009 yıllarında revizyonlar yapıldı. Okul müzik eğitiminin içeriği; şarkı söyleme, çalgı, dinleme ve bestelemeden oluşmakta. Hedef bir müzikalite algısı oluşturmak ve estetik duyarlılık geliştirmektir. 2017'de müzik müfredatının en güncel halinde ufak bir değişikliğe gidildi. Bütün konuların müfredatında içerik-tabanlıdan yeterlilik-tabanlı yaklaşıma bir kayma yaşandı. Ancak gerçekte ise müzik müfredatı içerik-tabanlı olmaya devam ediyor (Ogawa, 2021)

6.3. Müzik eğitiminde ne oldu?

Yakın dönemin belki de en belirgin özelliği müzik eğitiminde postmodern yaklaşımın müzik eğitimi araştırmacıları ve öğretmenler arasında popüler hale gelmesidir. Yirminci yüzyılın sonuna kadar "estetik kuram" olgusu dünya genelinde müzik eğitimi felsefesinde baskındı. Ancak, 1990'lardan sonra David Elliott, Thomas Regelski ve diğer ilerici düşünürler "praksiyel yaklaşım"ı ortaya attılar ve bu felsefe dünyayı kasıp kavurdu. Ancak, bazı Avrupa ülkeleri hariç neredeyse bütün ülkelerde müzik eğitimi politikasi estetik kuram yaklaşımında kaldı. Japonya'daki müzik eğitimi yaklaşımı da estetik kuram karakterine sahiptir.

6.4. Özet

Şu an okul müzik eğitiminin son otuz yılını özetlemek ciddi bir paradigma değişimi gerçekleştiği için çok zordur. Geçtiğimiz iki senenin pandemi durumu da, okul müzik eğitiminde gerçekleşen kaymayı hızlandırmıştır.

SONUÇ

Japonya'daki okul müzik eğitiminin kısa tarihini çizmeye çalıştım. Bu 140 yıllık aralıkta Japonya'daki okul müzik eğitimi genel okul eğitim politikasına uyacak şekilde değişmiştir. Japonya'daki okul müzik eğitimi Amerikan müzik eğitiminden başta eğitim yöntemleri ve içerik olarak fazlasıyla etkilenmiştir. Ancak okul müzik eğitiminin amacı hiç bir zaman müziğin kendisi ya da müzik-merkezli olmamıştır. Okullarda müziğe vatanseverlik, ahlak ve estetik algı gibi başka hedeflere ulaşmak için araç gözüyle bakılmıştır. Ben bu konumda değilim. Ek olarak, solfej, öğretmen eğitimi ve eğitim yöntemlerini de içeren, hala çözülmeyi bekleyen meseleler de vardır. Bu sorunlar üzerine küresel bir perspektifte çalışmaya devam etmek istiyorum. Son olarak, bugün yaptığım sunumun Türkiye'deki okul müzik eğitimine olumlu yönde katkısı olacağını umuyorum. Teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

Honda, S., Kou, Hanako, Nishijima, Ou, Fujii, Yasuyuki, Imagawa, Kyoko (2015). *Senjika no kodomo, gakkō: Kokumin gakkō no ongaku kyōiku* (Children, Schools and Music Education at the Wartime). Tokyo, Kaisei shuppan.

Iwai, M. (2003). *Kodomo no uta no bunnkashi: 20 seiki zenhan no Nihon* （A Cultural History

of Childrens' Songs: The First Half Century of the Twentieth Century Japan）, Daiichi Shobo.

Ogawa, M. (1991). "American contributions to the beginning of public music education in Japan." The Bulletin of Historical Research in Music Education: 113-128.

Ogawa, M. (1994). "Japanese traditional music and school music education." Philosophy of Music Education Review **2**(1): 25-36.

Ogawa, M. (2000). Early nineteenth century American influences on the beginning of Japanese public music education : an analysis and comparison of selected music textbooks published in Japan and the United States, Indiana University, 2000.**:** xiv, 498 leaves.

Ogawa, M. (2000). *Ongakuka kyōiku ni okeru muttsu no danshō to kongo no kadai* (The Six Tableaux of Music Education HIstroy of Japan and the Issues for the Future). 21 Seiki chikyū shakai to kyōshi kyōiku vision (The Society for the 21st Century and the Vision of Teacher Training). 58. Tokyo, Kyōiku Kaihatsu Kenkyūsho**:** 47-58.

Ogawa, M. (2010). Japan: Music as a tool for moral education? The Origins and Foundations of Music Education: Cross-Cultural Historical Studies of Music in Compulsory Schooling, Continuum**:** 205-220.

Ogawa, M. (2020). Instrumental Music Education in the New Curriculum: Challenges and Strategies from a Japanese Perspective. Culture-Art Education In the Context of International Integration and Industry Revolution 4.0, Hanoi, Vietnam, National University of Arts Education.

Ogawa, M., Sato, Toshinao, Shigeno Manabu (2021). "Introducing "A Theory of My Music" into School Music Education Practice: A Case Study of Kamakura Elementary School

and Kamakura Junior High School of Yokohama National University." Jouranl of College of Education, Yokohama National University. The educational sciences **4**: 47-66.

Shibata, A. (1991). *Shōwa 10 nendai no onkan kyõiku*, (Ear Training at School from 1935 to 1945). Music Education. 1991, Tokyo Geijutsu Daigaku. **Master of Art:** 297.

Uehara, K. (1988). *Nihon ongaku kyōiku bunka shi* (A Cultural History of Music Education in Japan). Tokyo, Ongaku no Tomo sha.

INITIAL FINDINGS FROM AN INTERNATIONAL STUDY OF THE IMPACT OF COVID-19 ON CHOIRS*

Dr. Kerry BOYLE

Canterbury Christ Church University, UK. kboyle@canterbury.ac.uk.

INTRODUCTION

I am a lecturer, singing teacher and associate researcher at *Canterbury Christ Church University* and I also work with various choirs and vocal ensembles in a range of contexts. Before the Covid 19 pandemic, the choirs enjoyed an active and varied perform schedule with regular performances in concerts, festivals and charity functions as well as trips and concert tours. Like many other choirs and music ensembles, these activities are an important aspect of participation for many involved in these groups and the regular performance commitments provide an incentive for regular attendance at rehearsals and practice. In addition, the profile of the choirs is enhanced and maintained through a range of concert events and this in turn encourages new members to become involved in the groups. While some members my be more driven by an interest in performing than others, for these choirs as with many similar ensembles, concert performances and trips are important both as a motivation for existing members to commit to regular attendance and as a way to attract new members.

In March 2020 choir face to face rehearsals became impossible due to Covid restrictions and like many other choirs and ensembles, the various groups started to rehearse online. As the weeks and months went by, each concert, performance, recording and tour was cancelled, until eventually we had nothing left in the calendar. Despite this, and throughout the pandemic, the majority of choir members continued to attend weekly rehearsals online and as the pandemic progressed, it became clear that many choirs were still rehearsing using online platforms and finding other ways to connect and sing together. Choir members were unable to hear each other and yet they carried on rehearsing and meeting online. Given the absence of concerts and other events as a motivation to attend rehearsals and with more limited opportunity for social

* This report presents preliminary findings from an ongoing international study exploring motivations to participate in choirs and the impact of the Covid 19 pandemic on these activities.

interaction in the online arrangements, one might expect choir members to lose interest or at least stop attended sessions during the pandemic, but the majority continued to participate. This raised questions about the motivation to participate in these groups and in choirs generally and as a researcher I decided to explore why people sing in choirs and what is really important about these activities for those involved.

Why do people participate in choirs and what it is the role of these activities people's lives?

This study aims to explore why people participate in choirs and asks what it is that motivates members to attend regular rehearsals in normal circumstances, what aspects of choirs are the most important to those involved, how these activities have been impacted during the pandemic.

While various studies suggest that singing with others can be linked to health benefits for those involved, there is limited research around motivations to participate in group singing activities. Research in this field examines the perceptions of participants in choirs and singing groups in a range of settings and suggests that this form of activity can have a positive impact on participants' mood and emotional state and that these benefits can be linked to an enhanced sense of well-being for those involved (Valentine and Evans 2001; Unwin et al. 2002; Sandgren 2009, Clift and Hancox 2010). Other studies suggest that group singing can benefit overall physical health and examine the physiological impact of singing with others by monitoring participants before, during and after these activities to assess changes in heart rate, blood pressure and bio markers including salivary immunoglobulin A and Cortisol (Valentine and Evans 2001; Kreutz et al, 2004). Measuring and promoting the impact of singing on the physical and mental health of participants is central to the work of specific groups such as the Sydney De Haan Research Centre for Arts and Health in the UK and linked to community singing initiatives such as *Sing for Your Life* and the *'Silver Song Clubs'* for older people (Bungay et al, 2010). Other valuable work in this field examines the impact of singing projects with the elderly and patients with ongoing health conditions such as dementia, COPD and Parkinson's Disease in community and institutional contexts (Clift 2010, Myskja and Nord 2008; Benedetto et al 2009).

This study does not aim to add to existing literature around the benefits of group singing, but to ask why individuals choose to sing in choirs and to identify those aspects of singing with others which are most significant for those involved. Existing studies which explore

motivations to sing in choirs suggest that participants commonly have previous musical experience and enjoy aspects of social bonding and group achievement provided by these activities. However, these studies are generally concerned with specific national or institutional contexts or particular types of choirs (Bell 2004; Sichivitsa 2003, Jacob et al. 2009; Redman and Bugos 2019). The aim of this research project is to broaden understandings of the role of group singing in people's lives by exploring motivations to participate in all kinds of choirs, chorus's and singing groups in a range of international contexts.

The study

The study builds on existing understandings of participation in choirs and singing groups, providing an international perspective which will enable the sharing of experiences and perceptions from a range of cultures and contexts. The aim of the research is to explore individual motivations to participate in choirs and singing groups, asking why individuals are involved rather than whether they experience any benefits. In adopting this strategy, the research aims to identify potential themes which can be used to influence the planning, organisation and direction of choirs to match the key motivators of participants. In addition, the study seeks to establish whether there are any universal motivations to participate in this form of activity.

The study involves an online survey and individual case study interviews. The aim of the survey is to gather information about the age, employment, experience and musical preferences of people involved in choirs along with their musical experience and confidence as singers. The survey also asks questions about choir activities during the pandemic; where rehearsals have continued (or not) online and how this has impacted on participants' experience of singing. In cases where singers have not been able to sing during this period, the survey asks what they have missed and what they look forward to most about returning to singing when this is possible. These insights will help inform understandings of those aspects of singing in groups which are perhaps most significant to participants. The aims of the survey are as follows:

a) *To understand the experience of participants in choirs by exploring*

* How the participant first began singing in choirs
* How and why they joined their current group
* What the most aspects of participation are for them

* Whether there are links between early experience of choirs and participation in later life
* The relevance of friends or family members being involved in choirs
* The relevance of repertoire / type of choir

b) *To understand the experience of choirs during the pandemic*

* Did choirs rehearse on Zoom
* How did participants feel about these rehearsals
* What was valuable in online sessions
* What did participants miss most about 'normal' choir activities

The online survey includes an invitation for individual case study volunteers. Case study volunteers are invited to participate in an individual, semi-structured interview either online or by telephone to discuss their experience of singing in choirs, choruses and singing groups. In addition, the interviews include discussion about the experience of choir rehearsals during the Covid-19 pandemic. The interviews are recorded, transcribed and verified by the participants before being anonymised. The aims of the case study interviews are:

- To examine the lived experience as expressed by individual choir members
- To understand the role of choirs in people's lives
- To explore the experience of choirs during the pandemic across various cultures and contexts

These individual case study interviews provide a further opportunity for individuals to share their experiences of participating in choirs, choruses and singing groups and to discuss the role of these activities in their lives. This is a valuable opportunity to examine the lived experience of choir participants during the Covid 19 pandemic. In order to participate in the study as a case study volunteer, individuals are required to be a member or to participate regularly in a choir, chorus or singing group with at least 6 members.

Survey Distribution

The initial stage of the project involved the creation of a distribution network for the survey. It became clear in these early conversations that there was a considerable interest in the study, with choral networks and organisations from the UK, Canada, USA, Australia, New Zealand,

Europe, Israel and Africa as well as international choral organisations including A Coeur Joie, Choir Place and the IFCM agreeing to distribute and share the survey. We were also approached by colleagues from the University of Aveiro in Portugal who expressed an interest in sharing the study with Portuguese – speaking countries. As a result of interest from various organisations, we developed French and Portuguese versions of the survey for wider international distribution in addition to the English version.

The survey was distributed and shared through existing choir contacts and the network established for the project. The international choral network, including organisations such as Choral Canada, the ACDA, IFCM, RSCM, Choir Place and A Coeur Joie embraced the project and within a matter of weeks responses started to come in from all over the world. The survey responses gathered so far include choir participants from the UK, USA, Canada, Australia, New Zealand, France, Germany, Spain, Portugal, Belgium, Italy, Japan, China, Russia, Brazil, Argentina, Croatia, Iceland, Kenya, Ghana, Norway, Oman, South Africa, Hungary, Romania, Faroe Islands, Qatar, South Korea, Sierra Leone, Switzerland, Ireland, Bulgaria, Nigeria, Venezuela, Turkey, Poland, Philippines, Iran, Albania, Malta, Senegal, Netherlands, Lithuania, Denmark, Israel, Hong Kong, Cyprus, Mozambique

PRELIMINARY FINDINGS

Survey

So far, there are 1,334 survey responses (1,143 English, 81 Portuguese and 110 French) from 48 countries. The majority of survey respondents are aged between 25 and 74 years with 72% female and 26% male. This seems to reflect the existing age and male/ female ratio in choirs and singing groups.

The groups represented in the study so far appear to be largely community choir or choral society models, since 40% of the choirs represented have more than 60 members and the majority of groups meet on a weekly basis. This is also represented in the type of repertoire sung as 47% of choirs sing a mixture of styles while 31% sing classical choral music. (38% of participants suggest that the type of repertoire is extremely important while 42% stated that it is very important).

The majority of participants suggest that they attend all rehearsals and 41% have been in their current choir for more than 10 years, and 34% were introduced to the group by a friend while 90% suggested that they have friends who regularly sing in choirs and singing groups. The majority (86%) of participants had sung with other groups prior to their current choir and 73% sang with choirs at school, college or university, suggesting a life-long interest in singing with others. In response to the question asking what participants enjoy most about being in a choir, 38% selected *singing with others*, while 23% chose *making music*. A significant number of participants opted to comment rather than select one answer from the list provided, and the majority of these pointed out that it was not possible to select one specific thing and suggesting *all of the above*. These responses are valuable in providing an overview of participation in choirs and singing groups, including those aspects which are most important to those involved.

The survey responses also provide insights into the experience of participating in choirs during the pandemic. We asked whether choirs continued to rehearse online during Covid restrictions and whether respondents had attended these sessions. 71% of the respondents suggested that their choirs represented in this study *did* rehearse online during the pandemic, and 73% reported that they had attended these rehearsals. We also asked about the experience of these sessions and whether participants found them enjoyable. Participants were able to provide a comment to describe their experience and while 64% of those who attended online rehearsals suggested that they enjoyed the sessions, the comments also suggested participants reported that these rehearsals were unsatisfactory because it was not possible to *'sing 'as one*'. Individuals described the experience in emotionally charged terms, reflecting on online rehearsals as '*heart-breaking because you can't hear the harmonies',* while also suggesting that online rehearsals are *'not the same, but better than nothing at all'*.

Participants also reflected on the function of online rehearsals, commenting that the online experience doesn't represent a rehearsal in the traditional sense, but provides a way to '*just keep the habit and connection going'* and that this was in itself a useful thing for some choir members. Many survey respondents commented that they missed being able to hear other people in the online sessions and there is a recurring theme in the comments of hearing others, where *being able to hear other voices*, *blending* and *enjoying the harmonies* are identified as significant aspects of participation which were missed in these activities, along with connecting, chatting and meeting other members of the group in person. The words 'community', 'camaraderie' and

'family' are used frequently in comments to describe the social aspects of choirs, along with hearing the combined voices in rehearsals.

Case study interviews

In total, 62 interviews have been recorded so far with volunteers from the UK, USA, Canada, France, Germany, Kenya, Brazil, Argentina, South Africa, Australia, New Zealand and Portugal. These conversations with individual choir members from a range of choirs in very varied cultural contexts reveal significant similarities in practice, including reference to common rituals and practices in rehearsals and performances, aspects of administration and etiquette, organisation, expectations, repertoire selection and the role of the director. In relation to the pandemic, preliminary analysis of the case study interviews suggests the following themes:

Loss - Case study participants described a loss of community and connection as well as the loss of hearing each other. This loss of connection through shared singing is linked in the interviews to reflections on the way in which the experience of being part of a collective sound is enriching 'for the soul'. The significance of the loss therefore relates to perceptions of singing together as something which the participants regard as an enriching human experience.

Zoom rehearsals as 'acts of remembrance' - While online rehearsals were better than nothing at all, the interviews include perceptions of online rehearsals as *'Acts of remembrance'* and reflections on the role of these rehearsals as a way to stay connected to the habit of choirs and maintain this habit rather than being a rehearsal opportunity. For some participants, this sense of online rehearsals as *act of remembrance* was very depressing and exacerbated the sense of loss and isolation during this period.

Deterioration and impact on health – Interview participants described the impact on their physical and mental health of not being able to attend rehearsals and especially the impact of online rehearsals where individuals lived alone. For some participants, the online experience increased the sense of isolation. Several participants talked about the impact on their physical well-being including their breathing and vocal strength and several noticed a deterioration in their speaking and singing voice as a result of not supporting the voice and singing quietly during online rehearsals to avoid disturbing others or being heard.

For some case study volunteers, the sense of isolation was increased where they were singing alone and the ends of rehearsals were especially upsetting for some participants as they switched off the machine and were alone once again. In addition, accounts suggest that singing in homes with others in adjoining rooms or neighbours who could potentially hear the singing meant that participants were unable to sing properly and were aware of the deterioration in their voices and breathing capacities.

Adjustment and adaptation – Many interview participants have spoken about adjustment and adaptation as choir leaders and members recognized the need to adapt within the first few weeks of lockdown and worked to provide alternative ways of rehearsing and connecting. In some cases, rehearsals were held online throughout the pandemic restrictions and were used as an opportunity to learn new repertoire or revise existing repertoire. In other cases, the rehearsals were adapted in recognition that it wasn't possible to continue with normal sessions, and featured song classes, breathing classes and singing lessons, music theory sessions, music history classes to develop understandings of repertoire and specific cultural initiatives. Choir leaders and members also established online forums and newsletters and arranged online social activities including quiz evenings for groups members along with their friends and families.

Resilience - The interviews suggest that choirs demonstrated remarkable resilience in finding ways to keep going during the lockdowns by rehearsing in parks, gardens, playgrounds, streets, car parks, pub gardens, in masks, behind screens, and in hybrid rehearsals. Church services continued with music recorded by participants in lockdown or streamed live and concerts were performed in parks and gardens or streamed. Across a range of cultural contexts, throughout the lockdown restrictions individuals in choirs and groups of varying styles and abilities stepped up, developing the necessary skills to be able to hold rehearsals and put videos and recordings together, often with no prior experience at all, ensuring that choirs and singing groups could carry on connecting and making music together.

Recognizing and seizing opportunities - With these new skills and modes of connecting with others, choirs have been able to explore collaborations with groups and projects which would not have happened pre Covid. These include streamed performances, choir videos, world online choir events, national and international collaborations, connections and projects. Through these activities, choirs have developed new skills which will potentially help them to be able to move forward and reach wider audiences in future.

What has the pandemic taught us about the role of choirs in people's lives?

The experience of not being able to sing together during the pandemic has highlighted way in which choirs offer social, musical and human connection for individuals. The case study interview and survey responses so far reveal a truly global community of choirs with shared understandings of practice, repertoire, rituals and goals. From community choirs to choral societies, college, school and youth choirs, church choirs, rock choirs, jazz choirs, workplace choirs, women's choirs, men's choirs, LGBTQ choirs and even tuneless choirs, there is a real sense of these activities bringing enjoyment, fulfilment, connection and meaning which enriches people's lives. This is reflected in both the survey and the case study interviews, where the word most commonly used to express the experience of singing with others in this study is ***joy***. The case study accounts identify the sharing of one's own singing voice with others in the creation of a combined sound along with the need to listen to each other during this process as contributory factors in creating this uniquely moving shared activity. This corresponds with expressions of singing with others, hearing other voices, blending with others and group achievement as the most valued aspects of singing in choirs.

The pandemic has also highlighted the way in which participation in choirs contributes to the emotional and physical well-being of participants. The most difficult, and often emotional question in the case study interviews was *'how has his felt for you'* in relation to not being able to sing with others during the pandemic. The responses ranged from expressions of sorrow and loss to descriptions of physical deterioration of breathing and vocal strength. The loss of these activities impacted on all participants in significant ways and in each case, this loss was central to their experience of the pandemic.

What next?

The study is ongoing and the survey will close in Spring 2022. The findings will be published in due course and we are also planning to develop an online resource where we will be able to feature choir stories from around the world and maintain the international network of choirs and singing groups established during this project. The platform will also include authentic materials and guidelines from various cultures to help share understandings of repertoire from

around the world in context. For more information about this study, please contact Dr Kerry Boyle at kboyle@canterbury.ac.uk

REFERENCES

Bell, L. (2004). *Update on Community Choirs and Singing in the United States*. International Journal of Research in Choral Singing 2 (1), 39-52.

Benedetto, P. et al. (2009). *Voice and choral singing treatment: a new approach for speech and voice disorders in Parkinson's disease.* European Journal of Physical and Rehabilitation Medicine, 45 (1), 13-19.

Bungay, H., Clift, S. and Skingley, A. (2010). *The Silver Song Club Project: A Sense of Wellbeing Through Participatory Singing.* Journal of Applied Arts and Health, 1 (2), 165-178.

Clift, S. (2010). *Singing for Health: A Musical Remedy.* British Journal of Wellbeing. 1 (6), 19-21.

Clift, S. and Hancox, G. (2010). *The Significance of Choral Singing for Sustained Psychological Well-Being: Findings from a survey of choristers in England, Australia and Germany.* Music Performance Research. 3 (1), 79-96.

Jacob, C., Guptill, C. and Sumsion, T. (2009) *Motivation for continuing involvement in a leisure-based choir: The lived experiences of university choir members.* Journal of Occupational Science, 16 (3), 187-193.

Kreutz, G. et al, (2004). *Effects of Choir Singing or Listening on Secretory Immunoglobulin A, Cortisol and Emotional State.* Journal of Behavioural Medicine, 27 (6), 623-35.

Myskja, A. and Nord, P. G. (2008*). 'The Day the Music Died': A Pilot Study on Music and Depression in a Nursing Home.* Nordic Journal od Music Therapy, 17 (1), 30-40.

Redman, D. and Bugos, J. (2019). *Motivational factors in adult, auditioned community choirs: The power of aesthetic experiences.* Psychology of Music, 47 (5), 694-705

Sandgren, M. (2009). *Evidence of Strong Immediate Well-Being Effects of Choral Singing – With More Enjoyment for Women than For Men.* In: Louhivouri, J. et al., (eds),

Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009), Jyvaskyla, Finland.

Sichivitsa, V. (2003). *College Choir Members' Motivation to Persist in Music: Application of the Tinto Model.* Journal of Research in Music Education, 51 (4) 330-341.

Valentine, E. and Evans, C. (2001). *The Effects of Solo Singing, Choral Singing and Swimming on Mood and Physiological Indices.* British Journal of Medical Psychology, 74, 115-120.

Unwin, M. M., Kenny, D. T., and Davis, P. J. (2002). *The Effects of Group Singing on Mood.* Psychology of Music, 30, 175-185.

COVİD-19'UN KOROLAR ÜZERİNDEKİ ETKİSİNE İLİŞKİN ULUSLARARASI BİR ARAŞTIRMADAN İLK BULGULAR [†]

Dr. Kerry BOYLE

Canterbury Christ Church University, UK. kboyle@canterbury.ac.uk.

GİRİŞ

Eğitmen, şan öğretmeni ve *Canterbury Christ Church University*'de yardımcı araştırmacıyım ve aynı zamanda geniş bir yelpazeye karşılık gelecek şekilde çeşitli korolarda ve vokal topluluklarında çalışmaktayım. Covid 19 salgınından önce korolar; konserlerde performanslar, festivaller ve yardım etkinlikleri ve aynı zamanda geziler ve turnelerde aktif ve çeşitli bir program yoğunluğunun keyfini sürmekteydi. Birçok diğer koro ve müzik topluluğunda olduğu gibi bu aktiviteler ekipteki insanların katılımının önemli bir parçasıydı ve düzenli performansa yönelik çalışma, prova ve pratiklere katılımın temel teşvikini oluşturmaktaydı. Buna ek olarak, koroların profili bir dizi konser etkinliği ile geliştirilir ve sürdürülür ve sonuç itibariyle bu durum yeni katılanları gruba dâhil olması için teşvik eder. Bazı üyeler diğerlerine nazaran performansa daha ilgi duysa da, söz konusu korolarda da tıpkı benzer topluluklarda olduğu gibi, konser performansları ve geziler hem mevcut üyelerin düzenli katılımı için motivasyon sağlamakta hem de yeni üyeleri cezbetmeye dair bir yol olmaktadır.

Mart 2020'de yüz yüze koro provaları Covid kısıtlamaları nedeniyle imkânsız hale geldi ve benzeri korolar ve topluluklarda olduğu gibi, çeşitli gruplar çevrimiçi olarak prova yapmaya başladı. Haftalar ve aylar geçtikçe, her bir konser, performans, kayıt ve turne iptal edildi ve nihayetinde takvimde hiçbir şey kalmadı. Buna rağmen, pandemi boyunca, koro üyelerinin çoğu haftalık çevrimiçi provalara devam etti ve pandemi ilerledikçe görüldü ki koroların çoğu çevrimiçi platformlar üzerinden prova yapmaya devam ediyor ve bağlanmanın ve şarkı söylemenin başka yollarını buluyordu. Koro üyeleri birbirlerini duyamıyordu ancak çevrimiçi olarak buluşmaya prova yapmaya devam ettiler. Konserlerin ve provalara katılma motivasyonu

[†] Bu rapor korolara katılım motivasyonlarını ve söz konusu aktivitelere Covid 19 salgının etkisini inceleyen devam etmekte olan uluslararası çalışmanın ön sonuçlarını sunmaktadır.

sağlayacak diğer etkinliklerin yokluğunda ve çevrimiçi faaliyetlerin sosyal etkileşim için sunduğu sınırlı imkânlar düşünüldüğünde, koro üyelerinin ilgilerini kaybetmesi ya da en azından pandemi sırasında oturumlara katılmayı bırakmasını beklerdik ancak çoğunluk katılmaya devam etti. Bu durum, insanların bu gruplara ve korolara katılımının motivasyonu hakkında sorulara yol açtı ve bir araştırmacı olarak insanlar neden korolarda şarkı söyler ve katılımcılar için söz konusu aktivitelerde esas önemli olan şey nedir araştırmaya karar verdim.

İnsan neden koroya katılır ve bu etkinliklerin insanların hayatındaki rolü nedir?

Bu çalışma, normal koşullar altında insanlar neden korolara katılır sorusunu inceler ve üyeleri düzenli provalara katılmaya teşvik eden şey nedir, koronun hangi özellikleri katılımcılar için en önemlidir ve hangi etkinlikler pandemi sürecinden etkilenmiştir cevaplamaya çalışır.

Her ne kadar çeşitli çalışmalar başkalarıyla beraber şarkı söylemenin katılımcılar için sağlık açısından iyi olduğunu gösterse de, grup şarkı söyleme etkinliklerine katılım motivasyonu üzerine çalışmalar sınırlı. Bu alandaki araştırmalar, farklı koro ve şarkı söyleme gruplarındaki katılımcıların algısını inceler, bu çeşit etkinliklerin katılımcıların ruh halinde ve duygu durumlarında olumlu sonuçlara sebep olduğunu saptar ve söz konusu olumlu sonuçların katılımcılar için esenliğe dair artırılmış bir algı ile ilişkili olduğunu ortaya koyar (Valentine ve Evans 2001; Unwin et al. 2002; Sandgren 2009,Clift ve Hancox 2010). Başka çalışmalarsa grup halinde şarkı söyleme etkinliğinin genel fiziksel sağlığı olumlu etkileyebileceğini iddia eder ve başkalarıyla beraber şarkı söylemenin fizyolojik etkisini gözlemlemek adına katılımcıların söz konusu aktivitelerden önce, sırasında ve sonrasında nabız, tansiyon ve tükürük immunoglobin A ve Kortizol seviyeleri de dâhil olmak üzere bio markörlerdeki değişiklikleri inceler (Valentine ve Evans 2001; Kreutz et al, 2004). Şarkı söylemenin katılımcının fiziksel ve mental sağlığındaki etkilerini ölçmek ve tanıtmak Birleşik Krallık'taki Sydney De Haan Research Centre for Arts and Health gibi grupların çalışmalarında merkezi bir role sahip ve *Sing for Your Life* ve '*Silver Song Clubs'* gibi yaşlıları kapsayan topluluk şarkı söyleme inisiyatifleri ile de doğrudan ilişkilidir (Bungay et al, 2010). Bu alandaki bir başka kıymetli çalışma ise şarkı söyleme projelerinin yaşlılarda ve demans, COPD ve Parkinson Hastalığı gibi sağlık koşullarına sahip hastalardaki etkisini kurumsal bağlamda inceler (Clift 2010, Myskja and Nord 2008; Benedetto et al 2009).

Bu çalışmanın amacı grup şarkı söyleme etkinlikleri hakkındaki mevcut literatüre ek yapmak değil, bireylerin neden korolarda şarkı söylemeyi seçtiklerini ve katılımcılar için başkalarıyla şarkı söylemenin en önemli yanının ne olduğunu araştırmaktır. Korolarda şarkı söylemeye dair motivasyonları araştıran mevcut araştırmalar katılımcıların genel olarak önceden müzikal deneyime sahip olduklarını ve bu etkinlikler tarafından sağlanan toplumsal bağlanma ve grup başarısından keyif aldıklarını göstermektedir. Ancak, bu çalışmalar genel olarak belirli ulusal ya da kurumsal bağlamlarla ilgilenmekte ya da belirli çeşit koroları kapsamaktadır (Bell 2004; Sichivitsa 2003, Jacob et al. 2009; Redman ve Bugos 2019). Bu araştırma projesinin amacı ise, uluslararası bağlamda her çeşit koro ve şan gruplarına insanların hangi motivasyonlarla katıldığını tespit ederek, grup şarkı söyleme etkinliklerinin insanların hayatlarındaki rolüne dair anlayışı genişletmektir.

Çalışma

Çalışma korolara ve şan gruplarına katılıma dair mevcut anlayışın üzerine inşa olacak şekilde, farklı kültür ve bağlamlara dair deneyim ve algıların paylaşılmasına olanak sağlayacak bir uluslararası perspektif sunacaktır. Araştırmanın amacı korolara ve şan gruplarına katılıma dair bireysel motivasyonları keşfetmek olup, bireylerin herhangi bir fayda deneyimleyip deneyimlemediklerinden ziyade, hangi sebeplerle katıldıklarını sorgulamaktır. Bu stratejiyi uygulamak adına çalışma, koroların planlanması, örgütlenmesi ve yönetilmesini etkileyen potansiyel temaları tespit ederek bunları katılımcıların ana motivasyonları ile eşleştirmeye çalışır. Ek olarak çalışma bu çeşit aktivitelere katılım için evrensel motivasyonların olup olmadığını belirlemeyi amaçlar.

Çalışma, çevrimiçi bir anket ve bireysel vaka değerlendirmesi mülakatı içermektedir. Çalışmanın amacı, korolara katılan insanların yaşı, iş durumu, deneyimi ve müzikal tercihlerinin yanında müzikal deneyimleri ve şarkıcı olarak kendine güvenleri hakkında bilgi toplamaktır. Çalışma aynı zamanda, provalar çevrimiçi olarak devam etti mi (ya da etmedi mi) ve bu katılımcının şarkı söyleme deneyimini nasıl etkiledi gibi pandemi sürecindeki koro aktiviteleri hakkında sorular sorar. Şarkıcıların bu dönemde şarkı söyleyemedikleri durumda çalışma, neyi özlediklerini ve mümkün olduğunda şarkı söylemeye dönecekleri zaman için neyi

iple çektiklerini sorar. Bu öngörüler, grup halinde şarkı söylemenin hangi yönünün katılımcılar için en önemlisi olduğunu anlamaya dair veri sunacaktır. Çalışmanın amacı aşağıdaki gibidir:

a) Koro katılımcılarının deneyimlerini anlamak için aşağıdaki başlıkların incelenmesi

* Katılımcı ilk defa koroda şarkı söylemeye ne zaman başladı

* Mevcut grubuna nasıl ve neden katıldı

* Katılımın en önemli yanı nedir

* Önceki koro deneyimleri ile sonraki koro katılımı arasında bir bağ var mıdır

* Koroda bulunan arkadaş veya aile üyelerinin etkisi var mıdır

* Koronun repertuarının veya çeşidinin etkisi var mıdır

b) Pandemi sırasında koro deneyiminin anlaşılması

*Korolar Zoom üzerinden prova yaptı mı

*Katılımcılar söz konusu provalar hakkında ne hissetti

*Çevrimiçi seanslarda kıymetli olan neydi

*Katılımcı ‘normal’ koro aktivitelerine dair en çok neyi özledi

Çevrimiçi anket bireysel vaka çalışması gönüllüsü olmak için bir davetiye içermektedir. Vaka çalışması gönüllüleri, korolarda ya da şan gruplarındaki şarkı söyleme deneyimleri üzerine görüşmek üzere çevrimiçi ya da telefon üzerinden gerçekleştirilecek bireysel, yarı-yapılandırılmış bir görüşmeye davet edilirler. Ek olarak görüşmeler, Covid -19 salgını sırasındaki koro provaları hakkında sorular içerir. Görüşmeler anonim hale getirilmeden önce kaydedilir, çözümlenir ve katılımcıya onaylatılır. Vaka çalışmasının amacı:

- Bireysel koro üyeleri tarafından ifade edilen yaşam deneyimini incelemek
- Koroların insanların hayatlarındaki rolünü anlamak
- Farklı kültür ve bağlamlardaki salgın zamanı koro deneyimini keşfetmek

Bu bireysel vaka çalışması mülakatları bireylere koro ve şarkı gruplarına katılıma dair deneyimlerini paylaşma ve bu aktivitelerin hayatlarındaki rolünü tartışma fırsatı sunuyor. Bu koro katılımcılarının Covid-19 salgını sırasında deneyimlediklerini incelemek için kıymetli bir fırsat. Vaka çalışma gönüllüsü olarak çalışmaya katılmak için bireyin en az 6 üyesi olan koro ya da şarkı grubuna üye olması ve çalışmalara aktif olarak katılması gerekmektedir.

Anket Dağıtımı

Projenin başlangıç aşaması anket için bir dağıtım ağı oluşturmaktı. Bu erken dönem konuşmalarında; UK, Kanada, ABD, Avusturya, Yeni Zelanda, Avrupa, İsrail ve Afrika'dan koro çevreleri ve örgütleri ve aynı zamanda A Coeur Joie, Choir Place ve IFCM gibi uluslararası koro örgütleri anketi dağıtmayı ve paylaşmayı kabul ederek çalışmaya dair önemli bir ilgi olduğunu ortaya koydular. Aynı zamanda Portekiz'deki Aveiro Üniversitesi'nden meslektaşlarımız bizlerle temasa geçerek Portekizce konuşulan ülkelerde çalışmayı yaymak için ilgilendiklerini ilettiler. Sayısız örgütün gösterdiği ilgi sonucunda, İngilizce versiyonuna ek olarak, geniş uluslararası dağıtımı için anketin Fransızca ve Portekizce versiyonlarını da geliştirdik.

Anket, mevcut koro bağlantıları ve proje için kurulmuş ağ üzerinden dağıtıldı ve paylaşıldı. Choral Canada, ACDA, IFCM, RSCM, Choir Place ve A Coeur Joie gibi örgütleri de içeren uluslararası koro ağı projeye sahip çıktı ve haftalar içerisinde dünya genelinden cevaplar gelmeye başladı. Şimdiye dek ankete geri dönüş yapılan ülkeler arasında Birleşik Krallık, ABD, Kanada, Avustralya, Yeni Zelanda, Fransa, Almanya, İspanya, Portekiz, Belçika, İtalya, Japonya, Çin, Rusya, Brezilya, Arjantin, Hırvatistan, İzlanda, Kenya, Gana, Norveç, Umman, Güney Afrika, Macaristan, Romanya, Faroe Adaları, Katar, Güney Kore, Sierra Leone, İsviçre, İrlanda, Bulgaristan, Nijerya, Venezuela, Türkiye, Polonya, Filipinler, İran, Arnavutluk, Malta, Senegal, Hollanda, Litvanya, Danimarka, İsrail, Hong Kong, Kıbrıs ve Mozambik bulunmaktadır.

ÖN BULGULAR

Anket

Şimdiye dek 48 ülkeden 1334 (1143 İngilizce, 81 Portekizce, 110 Fransızca) anket sonucu geldi. Anket katılımcılarının çoğunluğu 25 ve 74 yaş aralığında ve %72'sini kadınlar %26'sını erkekler oluşturuyor. Bu, koro ve şarkı gruplarındaki mevcut yaş dağılımını ve kadın/erkek oranını yansıtıyor.

Çalışmada temsil edilen gruplar çoğunlukla topluluk koroları ve koro toplum modellerinden oluşuyor gibi görünmekte. Temsil edilen koroların %40'ı 60'tan fazla üyeye sahip ve çoğunluğu haftalık aralıklarla toplanıyor. Bu aynı zamanda repertuar çeşidinde de kendini gösteriyor. Koroların %47'si karışık stilde söylerken %31'i klasik koro müziği icra ediyor. (Katılımcıların %38'i repertuarın aşırı önemli olduğunu belirtirken %42'si çok önemli olduğunu belirtiyor).

Katılımcıların çoğu bütün provalara katıldığını belirtirken %41'i şu anki korolarında 10 yılı aşkın süredir yer aldıklarını, %34'ü grupla bir arkadaş vasıtasıyla tanıştıklarını, %90'ı ise korolarda ve şarkı gruplarında söyleyen arkadaşları olduğunu belirtiyor. Katılımcıların çoğu (%86) mevcut korolarından önce başka gruplarla şarkı söylemiş ve %73'ü okulda ya da üniversitede koroda bulunmuş. Bu, başkalarıyla beraber şarkı söylemeye dair ömür boyu bir ilginin göstergesi. Koroda şarkı söylemeye dair en çok neyin hoşuna gittiğine dair soruya katılımcıların %38'i *başkalarıyla şarkı söylemek* cevabını verirken, %23'ü *müzik yapmak* diye cevap veriyor. Katılımcıların önemli bir kısmı listeden bir şık seçmek yerine yorum yapmayı tercih etti ve bu yorumların çoğunluğu sadece tek bir şıkkı seçmek yerine *yukarıdakilerin hepsi* demeyi doğru buluyor. Katılımcılar için önemli olanın ne olduğuna dair kısımlar da dâhil olmak üzere bu cevaplar koro ve gruplara katılıma dair önemli bir genel bakış sunuyor.

Anket sonuçları aynı zamanda pandemi sırasında koroya katılma deneyimine dair de öngörü sunuyor. Covid kısıtlamaları sırasında koronun çevrimiçi olarak provalara devam edip etmediği ve eğer ettiyse katılımcının bu seanslara katılıp katılmadığını sorduk. Cevap verenlerin %71'i temsilcisi oldukları korolarının pandemi zamanı çevrimiçi olarak prova yaptığını ve %73'ü bu provalara katıldıklarını belirtti. Ayrıca bu oturumlara dair deneyimlerini ve eğlenceli bulup bulmadıklarını sorduk. Katılımcılar deneyimleri hakkında yorum yapabiliyordu ve çevrimiçi provalara katılanların %64'ü seanstan keyif aldıklarını belirtirken, yorumlar aynı zamanda gösterdi ki bu provalar *beraber söylemek* mümkün olmadığı için tatmin edici değildi. Bireyler

deneyimi duygu yüklü kelimelerle çevrimiçi provaları *'armonileri duyamadığı için çok üzücü'* diye tanımlarken aynı zamanda *'aynı değil ama hiç olmamasından iyidir'* diye belirtiyorlar.

Katılımcılar aynı zamanda çevrimiçi provaların bir başka işlevine dikkat çekerek, çevrimiçi deneyimin geleneksel anlamda provayı temsil etmediğini ancak *'alışkanlığı ve bağlantıyı canlı tutmak'* için bir yol olduğunu belirtiyor. Bu, bazı koro üyeleri için başlı başına bile faydalıymış. Çok sayıda anket katılımcısı çevrimiçi oturumlarda diğer insanları duyabilmeyi özlediklerine işaret ediyor ve yorumlarda diğerlerini duymaya dair tekrar tekrar karşımıza çıkan bir tema var. *Başkalarını duymak*, *karışmak* ve *armonilerin keyfini çıkartmak*; bağ kurmak, sohbet etmek ve yeni üyelerle bizzat tanışmak ile beraber katılımın önemli bir parçası. 'Topluluk', 'dostluk' ve 'aile' gibi kelimeler, provalarda birlik olmuş sesleri duymanın yanı sıra, koronun toplumsal yönünü tarif etmek için yorumlarda sıkça kullanılıyor

Vaka çalışması mülakatları

Şimdiye dek; İngiltere, ABD, Kanada, Fransa, Almanya, Kenya, Brezilya, Arjantin, Güney Afrika, Avustralya, Yeni Zelanda ve Portekiz'den toplamda 68 mülakat kayıt altına alındı. Çok farklı kültürel bağlamlardan çok geniş bir yelpazeye yayılan bir koro deneyimine dahil bireyler ile gerçekleştirilen bu görüşmeler; prova ve performanslarda benzer ritüellere, idare ve görgüye, yapıya, beklentilere, repertuar seçimine ve şefin görevine dair uygulamada önemli benzerliklere işaret ediyor. Pandemiye dair, vaka çalışması mülakatlarına dair ön analizler şu temaları ortaya koyuyor:

Kayıp - Vaka çalışması katılımcıları topluluğa ve bağlantıya ve aynı zamanda birbirini duymaya dair bir kayıp tarif ediyor. Görüşmelerde, beraber şarkı söyleme üzerinden kurulan bağın kaybı, kolektif bir sesin parçası olma deneyiminin 'ruhu zenginleştirici' olduğuna dair vurguyla bağlantılı görünüyor. Dolayısıyla kaybın önemi, beraber şarkı söylemeyi insanı zenginleştiren bir deneyim olarak gören algı ile doğrudan ilişkili.

Bir 'anma eylemi' olarak Zoom provaları - Her ne kadar çevrimiçi provalar hiç yoktan iyi olsa da, görüşmeler çevrimiçi provaları *'Anma eylemi'* olarak gören bir algı içermektedir. Bu provaların görevi gerçek manada bir prova olmaktan ziyade, koro alışkanlıklarına bağlı kalmak ve bu alışkanlığı sürdürmektir. Bazı katılımcılar için çevrimiçi provaların *anma eylemi* olduğu

algısı fazlasıyla bunaltıcıydı bu dönemdeki kayıp ve yalıtılmışlık hissini daha da şiddetlendiriyordu.

Kötüye gitme ve sağlık üzerindeki etki - Görüşme katılımcıları prova yapamamanın ve özellikle çevrimiçi provaların fiziksel ve ruhsal sağlıkları üzerine etkisini tarif ettiler. Bazı katılımcılar için çevrimiçi deneyim yalıtılmışlık hissini pekiştirdi. Çok sayıda katılımcı, sesi desteklememekten ve çevrimiçi seanslarda başkalarını rahatsız etmemek veya duyulmamak için için kısık sesle söylemekten kaynaklı olacak şekilde, nefes ve vokal güç de dahil olmak üzere fiziksel sağlıklarının etkilendiğini ifade etti.

Bazı vaka çalışması katılımcıları, yalıtılmışlık hissinin yalnız başına şarkı söylemekten ve bazı katılımcılar için özellikle üzücü olacak şekilde, provaların sonunda makineyi de kapatıp bir kez daha yalnız kalmaktan dolayı yalıtılmışlık hissinin arttığını belirtti. Ek olarak bazı ifadeler gösteriyor ki, yan odadakiler ve komşuların duyacağına dair çekince yüzünden katılımcılar düzgün bir şekilde şarkı söyleyemediklerini ve seslerinde ve ciğer kapasitelerinde gerileme tespit etmişler.

Uyum sağlama - Çok sayıda katılımcı, şeflerin ve üyelerin uyum sağlamaya dair ihtiyacı karantinanın ilk bir kaç haftasında tespit edip prova yapmak ve bağ kurmak için alternatif yollar sağlamaya çalıştığından bahsediyor. Bazı vakalarda, provaların pandemi kısıtlamaları süresince çevrimiçi olarak gerçekleştirildiğini ve yeni repertuar oluşturmak ya da mevcut olanın üzerinden geçmek için bir fırsat olarak değerlendirildiğini görüyoruz. Diğer durumlarda ise, provalarda normal seans şeklinde devam edilemeyeceğinin tespiti ile şarkı dersleri, repertuar anlayışı ve belirli kültürel inisiyatifleri geliştirmek için nefes dersleri, şan dersleri, müzik kuramı seansları ve müzik tarihi dersleri içermeye başlar. Şefler ve üyeler ayrıca çevrimiçi forumlar, haber bültenleri oluşturup, grup üyelerinin arkadaşları ve aileleri ile katılabilecekleri bilgi yarışmaları gibi çevrimiçi sosyal aktiviteler de düzenlediler.

Dayanıklılık - Görüşmeler, koroların; parklarda, bahçelerde, oyun alanlarında, sokaklarda, araba parklarında, bar bahçelerinde, maskeyle, panellerin ardından ve karma provalarla çalışmaya devam ederek etkileyici bir dayanıklılık örneği gösterdiklerini gösteriyor. Kilise hizmetleri, katılımcıların önceki kayıtları üzerinden ya da canlı yayınlarla devam etti ve konserler parklarda bahçelerde icra edildi ve kayıtları canlı yayınlandı. Geniş bir kültürel bağlama yayılacak şekilde, kapanma tedbirleri boyunca koro ve gruplardaki bireylerin,

genellikle de önceden bir deneyimi olmamasına rağmen, prova yapabilecek, beraber kayıt ve video koyabilecek şekilde kendini geliştirdiği ve koro ve şan gruplarının bağlanmaya ve beraber müzik yapmaya devam ettiği görülüyor.

Fırsatı tespit etmek ve lehine çevirmek - Bu yeni beceriler ve iletişim yöntemleri sayesinde korolar, Covid öncesi dönemde mümkün olmayan işbirliği ve proje olanaklarını keşfetme fırsatı buldu. Çevrimiçi yayınlar, koro videoları, dünya geneli çevrimiçi koro etkinlikleri, ulusal ve uluslararası işbirlikleri, bağlantılar ve projeler bunlardan bazıları. Bu etkinlikler aracılığıyla korolar ilerleyebilecek ve potansiyel olarak gelecekte daha geniş kitlelere ulaşmasına fırsat sunacak yeni beceriler edindiler.

Pandemi bize koroların insanların hayatı üzerindeki etkisi hakkında ne öğretti?

Pandemi zamanı beraber şarkı söyleyememe deneyimi, koroların bireyler için sosyal, müzikal ve insani bağ anlamında nasıl bir anlam taşıdığını vurguladı. Vaka çalışması mülakatları ve anket sonuçları, ortak uygulama deneyimleri, repertuar, ritüel ve amaçlarla; gerçekten küresel bir koro topluluğunun varlığını ortaya koydu. Topluluk korolarından, okul, üniversite ve gençlik korolarına, kilise koroları, rock koroları, jazz koroları, işyeri koroları, kadınlar koroları, erkekler koroları, LGBTQ koroları ve hatta armonisiz korolar. Bu etkinliklerin getirdiği neşe, tamamlanmışlık, bağ ve anlam insanların hayatını zenginleştiriyor. Bu durum, hem ankette hem de vaka çalışması mülakatlarında, başkalarıyla beraber şarkı söyleme deneyimini tanımlamak için en yaygın kullanılan kelimenin *neşe* olmasında da görülüyor. Vaka çalışması ifadeleri, insanın kendi sesini ortak bir sesin yaratılması için paylaşması ve bu süreç sırasında birbirini dinleme ihtiyacını, bu benzersiz ortak etkinliğin yaratılmasındaki önemli bir etmen olarak ortaya koyuyor. Bu, koroda şarkı söylemenin en kıymet verilen tarafının, başkalarıyla beraber söylemek, diğer sesleri duymak, başkalarıyla iç içe geçmek ve grup başarısı olduğuna dair ifadeler ile örtüşüyor.

Pandemi aynı zamanda koroya katılımın, katılımcının duygusal ve fiziksel sağlığına nasıl katkıda bulunduğuna da vurgu yaptı. Vaka çalışması mülakatlarındaki en zor ve genellikle de en duygusal soru, pandemi sırasında başkalarıyla birlikte şarkı söyleyememeye dair *'bu size nasıl hissettirdi'* sorusuydu. Cevaplar, acı ve kayıp ifadelerinden, nefeste ve vokal güçte fiziksel

kayba kadar geniş bir yelpazedeydi. Söz konusu etkinliklerin kaybı bütün katılımcıları önemli şekillerde etkilemiştir ve her bir vakada bu kayıp pandemi deneyiminin merkezindedir.

Sırada ne var?

Çalışma devam etmektedir ve ankete 2022 Baharında son verilecektir. Sonuçlar zamanı gelince yayınlanacak ve aynı zamanda dünya genelinden koro hikâyeleri paylaşacağımız ve bu proje sayesinde oluşmuş uluslararası koro ve şan grupları ağını sürdüreceğimiz çevrimiçi bir kaynak geliştirmeyi planlıyoruz. Platform aynı zamanda dünya genelindeki repertuar algısını bir bağlam içerisinde sunmak maksadıyla farklı kültürlerden özgün materyal ve yönergeleri de içerecektir. Çalışmaya dair daha fazla bilgi için lütfen kboyle@canterbury.ac.uk adresinden Dr. Kerry Boyle ile iletişime geçin

KAYNAKÇA

Bell, L. (2004). *Update on Community Choirs and Singing in the United States*. International Journal of Research in Choral Singing 2 (1), 39-52.

Benedetto, P. et al. (2009). *Voice and choral singing treatment: a new approach for speech and voice disorders in Parkinson's disease.* European Journal of Physical and Rehabilitation Medicine, 45 (1), 13-19.

Bungay, H., Clift, S. and Skingley, A. (2010). *The Silver Song Club Project: A Sense of Wellbeing Through Participatory Singing.* Journal of Applied Arts and Health, 1 (2), 165-178.

Clift, S. (2010). *Singing for Health: A Musical Remedy.* British Journal of Wellbeing. 1 (6), 19-21.

Clift, S. and Hancox, G. (2010). *The Significance of Choral Singing for Sustained Psychological Well-Being: Findings from a survey of choristers in England, Australia and Germany.* Music Performance Research. 3 (1), 79-96.

Jacob, C., Guptill, C. and Sumsion, T. (2009) *Motivation for continuing involvement in a leisure-based choir: The lived experiences of university choir members.* Journal of Occupational Science, 16 (3), 187-193.

Kreutz, G. et al, (2004). *Effects of Choir Singing or Listening on Secretory Immunoglobulin A, Cortisol and Emotional State.* Journal of Behavioural Medicine, 27 (6), 623-35.

Myskja, A. and Nord, P. G. (2008*). 'The Day the Music Died': A Pilot Study on Music and Depression in a Nursing Home.* Nordic Journal od Music Therapy, 17 (1), 30-40.

Redman, D. and Bugos, J. (2019). *Motivational factors in adult, auditioned community choirs: The power of aesthetic experiences.* Psychology of Music, 47 (5), 694-705

Sandgren, M. (2009). *Evidence of Strong Immediate Well-Being Effects of Choral Singing – With More Enjoyment for Women than For Men.* In: Louhivouri, J. et al., (eds), Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009), Jyvaskyla, Finland.

Sichivitsa, V. (2003). *College Choir Members' Motivation to Persist in Music: Application of the Tinto Model.* Journal of Research in Music Education, 51 (4) 330-341.

Valentine, E. and Evans, C. (2001). *The Effects of Solo Singing, Choral Singing and Swimming on Mood and Physiological Indices.* British Journal of Medical Psychology, 74, 115-120.

Unwin, M. M., Kenny, D. T., and Davis, P. J. (2002). *The Effects of Group Singing on Mood.* Psychology of Music, 30, 175-185.

TÜRK RESMİNDE DEĞİŞME VE YENİLEŞME

Prof. Dr. Hüseyin ELMAS

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara Türkiye.

helmas33@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9158-5264.

Özet

Günümüzde, teknoloji ve iletişim alanında yaşanan ilerlemeler, tüm dünyada, ekonomik, sosyal, siyasal, bilimsel vb. pek çok değişim ve etkileşimi beraberinde getirmiştir. Ekonomik ve teknik olguların belirlenmesi sonucunda neredeyse uluslararası sınırlar kaybolmuş, yeni değişim süreci, bir taraftan yeni imkânlar, zenginlikler sunarken, diğer taraftan da toplumlar arasındaki dengesizliklerin git gide artmasına, ülkeler ve sınıflar arasındaki uçurumların büyümesine, kültürlerin değişme ve yenileşme sürecine girmesine neden olmaktadır.

Hiç şüphesiz bu tür değişme ve yenileşmeler, uzun bir tarihî derinliğe ve geniş bir coğrafyaya sâhip bulunan Türk toplumunun, ilk defa karşılaştığı yeni bir olgu değildir. Var olduğu tarihten bu yana ekonomik, siyasal ve sosyal ilişkilere bağlı olarak farklı kültürlerin etkisiyle değişim ve yenileşmeye maruz kalan Türk kültürünün ayrılmaz bir parçası olan sanat da, yaşanılan tüm değişimlerden nasibini almış, içinde bulunduğu devrin özelliklerine bağlı kalarak evrimler geçirmiş ve günümüze kadar süregelmiştir.

Söz konusu çalışmada yaklaşık 2500 yıllık Türk resminin sosyal siyasal ve kültürel bağlamda değişme ve yenileşme sürecini değerlendirmek hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Değişme, Yenileşme, Türk Resmi

CHANGE AND INNOVATION IN TURKISH PAINTING

Abstract

Today, advances in technology and communication have brought many economic, social, political, scientific and similar changes and interactions all over the world. As a result of the determination of economic and technical facts, international borders have almost disappeared, the new process of change, on the one hand, offers new opportunities and riches, on the other hand, it causes the imbalances between societies to increase, the gaps between countries and classes to widen, and cultures to enter the process of change and innovation.

Undoubtedly, such changes and innovations are not a new phenomenon that the Turkish society, which has a long historical depth and a wide geography, has encountered for the first time. Art, which is an inseparable part of Turkish culture, which has been subject to change and innovation under the influence of different cultures, depending on the economic, political and social relations since its existence, has also taken its share from all the changes experienced, has evolved by adhering to the characteristics of the period it is in and has continued until today.

In this study, it is aimed to evaluate the change and innovation process of Turkish painting, which is approximately 2500 years old, in the social, political and cultural context.

Keywords: Change, Innovation, Turkish Painting

GİRİŞ

Değişim ve yenileşme 20. yüzyıl sonları ve henüz ilk çeyreğinde olduğumuz 21. yüzyılda karşımıza çok sık çıkan iki önemli kavramdır. Öyle ki, artık en küçük örgütten, en büyük örgüte, toplumsal yapılardan, toplumsal davranış örneklerine, toplumsal sistemlerden, toplumsal kurallara kadar her alanda ve her yerde karşımıza çıkmaktadır. Günümüz toplumlarını bu kadar çok meşgul eden her iki kavramın farklı bilim alanlarında farklı şekillerde algılandığı ve çoğu zaman bir biriyle karıştırıldığı görülmektedir. Konumuz bağlamında yanlış anlaşılmaların önlenmesi için her iki kavram üzerinde durmak kanımca yararlı olacaktır.

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre değişme "Bir zaman dilimi içerisindeki değişikliklerin bütünü" olarak tanımlanmaktadır. Yenileşme ise, önceden planlanmış belirli bir değişmedir. Rastlantıdan çok istenmiş ve planlanmış bir harekettir. Değişimin kendiliğinden gerçekleşmesine karşın yenileşmenin bir amacı ve planı vardır.

Değişme ve yenileşme, tüm toplumsal yapılarda olduğu gibi kültür alanında da geçerlidir. Her toplumsal olgu ve değer gibi, doğal olarak kültür de temsil ettiği toplumla birlikte, zaman ve çevre gereklerine uyarak kendini oluşturur ya da dış etki yoluyla değişir ve gelişir. Değişme, gelişmeye neden olur ve gelişme de yeni bir değişmenin başlangıcıdır. Kültürel gelişme, kültürü oluşturan öğelerin daha ileri biçimler oluşturabilmek üzere değişmesidir. (Elmas,2012:135). Toplumların gelişim ve değişimleri incelendiğinde, hiçbirinin diğerlerinin etkisinde kalmadan, salt kendi değerleri içerisinde varlık buldukları görülmez. Bütün toplumlar, ister istemez birbirlerini etkilemişler, birbirlerinden kültür alış verişinde bulunmuşlar,

değişmişlerdir. Onların sanat hayatına da yansıyan bu etkileşim sürecinde gelenekler, çoğu zaman kaybolup yerini modern olarak adlandırılan yeni anlayışlara bırakmıştır.

Hiç şüphesiz bu tür değişim ve oluşumlar uzun bir tarihî derinliğe ve geniş bir coğrafyaya sâhip bulunan Türk kültürünün ilk defa karşılaştığı yeni bir olgu değildir. Oldukça değişik kültürler, medeniyetler, toplumlar, büyük dinî sitemler ile temasa geçmiş ve oldukça köklü sosyo-kültürel değişim olgu ve süreçlerine maruz kalmış Türk milletinin muhtelif uzuvlarının mahallî ortamlarda yaşadıkları kültürel dönüşümleri bir tarafa bırakacak olursak, milletimizin, büyük ekseriyeti itibariyle, birkaç bin yıllık tarihinde, iki defa kendi havzası dışında oluşan, çağlarının güçlü medeniyetleriyle karşılaşması sonucunda, biri geçmişte tamamlanmış olan diğeri ise hâlâ süren iki büyük değişim olgusu tecrübesine sahip bulunduğunu söylenebilir. Bu değişimlerden birisi, Türklerin İslâm Medeniyeti dâiresine girmeleri olgusudur. Söz konusu durum birden bire olup biten bir hâdise değildir. Hatta bugün bile devam ettiği söylenebilecek olan bu oluşumun uzun sürmesinin sebeplerinden birisi, İslâmiyetin *hergün yeniden doğmayı* gerektiren bir anlayışa sahip olmasının sağladığı imkan ve kazandırdığı davranış şeklidir. Diğer bir sebep ise bu anlayışla hareket eden Türk toplumunun, başkalarını taklitten çok kendi terkibini yaparak tekamül etme yolunu benimsemiş olmasıdır(Yediyıldız,2022: https://yunus.hacettepe.edu.tr).

Türk tarihindeki ikinci kültürel değişim, Osmanlının 1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça antlaşmalarından sonra yenilginin kabul edilmesiyle birlikte askerlikten siyasete, ekonomi den sosyal hayata her şey yeniden biçimlenmeye başlamış Batı ile entegre olunmaya çalışılmıştır. Yaklaşık 300 yıl gibi bir geçmişe indirgenebilecek bu planlı değişim, başlangıçtan beri tüm değişimler göz önüne alındığında en uzun süreye yayılanı ve en köklü olduğu söylenebilir.

Yukarıda bahsedilen hususlar bağlamında Türk resmini genel olarak değerlendirecek olursak:

İslamiyet'ten önce Orta Asya'da, Göktanrı, Maniheizm ve Budizm dinlerinin getirdiği düzen üzerine yaşam biçimlerini şekillendiren Türk halkı, sanat ve zanaat alanlarındaki etkinliklerini de bu dinler çerçevesinde şekillendirmiş ve uygulamışlardır. Orta Asya bozkırlarında, yaylak ve kışlaklar arasında, konargöçer bir yaşam süren Hun Türkleri, bitkisel ve hayvansal motifleri ağırlıklı olarak, kayalar ve günlük yaşam malzemeleri üzerine resmederek Türk resminin ilk örneklerini ortaya koymuşlardır. Altıncı yüzyılın

ilk yarısında devlet kurmuş olan Göktürkler, erken dönemlerde Hunlardan devraldıkları bitkisel ve hayvansal motiflerle birlikte, süreç içerisinde, Kızıl, Huca, Bezeklik ve Turfan gibi şehirleri oluşturmaları, bu bölgelere sanatkârların yerleşmesi, heykellerin, insan figürlerinin yer aldığı duvar resimlerinin de bu dönemlerden günümüze ulaşmasına vesile olmuşlardır. Resim sanatında oldukça etkili ve verimli bir dönem olarak kabul edilen Uygurlar döneminde, duvar resimleri, heykeller ile birlikte elyazması kitaplar içerisine yapılmış minyatür örnekleri de günümüze ulaşmıştır. Buda'nın yaşamının anlatıldığı el yazması kitaplar içerisine 8. ve 9. yüzyılda ilk minyatür örneklerini yapan Uygurlar, yapmış oldukları portre resimlerle de Türk resim sanatı tarihi içerisinde portre resim yapan ilk Türkler olmuşlardır. Bu portrelerde insan yüzüne ferdi özellikler verilmiş, günümüzde Türk tipi olarak bilinen uzun örgülü saçlı, çekik gözlü, sivri kemerli burunlu ve elmacık kemikleri çıkık tiplemeleri ortaya koymuşlardır.

İslamiyet'in Türkler tarafından kabulünden önce Orta Asya'da geliştirilen mimarlık ve sanat öğeleri, İslamiyet'in kabulünden sonraki Türk sanatının temellerini oluşturmuştur. Yaklaşık üç yüzyıllık bir sürece yayılan Türklerin İslam dinini kabul süreci sonunda, başta inanç sistemi olmak üzere gelenek göreneklerimiz baştan sona değişime uğramış, buna bağlı olarak bütün sanat alanlarında olduğu gibi Türk resim sanatında değişimler yaşanmıştır. İslam dininin kabulünden sonra 1071 yılında Anadolu'ya giren Türkler, İslam dininin getirmiş olduğu değişimlere bir yenisini daha eklemiş Anadolu'da daha önce yaşamış ve yaşamakta olan, Hititler, Firigler, Etiler, Urartular gibi pek çok uygarlığın kültürüyle de tanışarak kendi bünyesine söz konusu uygarlıklardan bir şeyler ilave etmiştir. Bu etkileri erken dönem Selçuklu sanatında görmek mümkündür.

Bu dönemde İslâm dünyasının tek hakimi olan Selçuklu Türkleri, Uygurlu nakkaşlara sahip çıkmış ve Selçuklu çığrını yaratmışlardır. Büyük Selçuklular devrine rastlayan bu dönemden sonra minyatür sanatı, Anadolu Selçukluları zamanında da devam etmiş, ancak bu devre ait fazla minyatürlü yazma eser günümüze kadar gelememiştir. Günümüze ulaşan, Varka ve Gülşah, Otomato, Materia Medica, Kitap el Baytara gibi el yazma eserler ve eserler içerisinde yer alan minyatürler ise; ilim, hekimlik, tabiat ve edebi konular işlenmiştir.

Bu el yazmalar içerisinde ise en ilgi çekeni Varka ve Gülşah tır. Varka ve Gülşah arasında geçen hazin bir aşk öyküsünün 71 minyatürle anlatıldığı kitapta, minyatürler metin içerisine frizler halinde yerleştirilmiş ve ince bir çerçeve içerisine alınmıştır. Konular gayet açık bir şekilde, hareketli, canlı ve başarıyla anlatılmıştır. Benzerleri Beyşehir Kubadabad çinilerinde, minai tekniğindeki seramiklerde, maden işlerinde görülen yuvarlak yüzlü, çekik gözlü, uzun örgülü saçlı, küçük ağızlı figür tipleri, soyut, doğa betimlemeleri, gerçekçi üslupta çizilmiş hayvanlar, kırmızı ve mavi renklerin sıkça kullanılması, kimi tasvirlerde zemini dolduran sarmal dal ve yapraklar minyatürlerin başlıca özellikleridir. Minyatürlerde insan figürlerinin ve doğa betimlemelerinin iki boyutlu ve şematik anlatımına karşın, hayvan figürlerinin realist bir üslupla anlatılması dikkat çekicidir. Figürlerin etrafında konuyla bağlantılı olmayan dekoratif unsurlar (göl, stilize ağaç, nar, çiçek dalları, tavuk, horoz, ejder, tavşan, tilki, at, kedi ve fare) bulunmaktadır. Minyatürlerde görülen Türk, Orta Asya, Hint ve Çin etkilerinin Selçuklular'da birleşerek yeni bir senteze ulaştığı söylenebilir (Elmas, 2000: 3-8).

Yaklaşık 600 yıl, üç kıtada hüküm süren Osmanlı İmparatorluğu zamanında sanat ister istemez bu geniş coğrafya içerisinde farklı kültürlerden etkilenmiş ve farklı kültürleri de etkilemiştir. Osmanlı'dan günümüze kadar ulaşabilen eserler üzerinde yapılan araştırmalar, Osmanlı minyatür sanatının ilk örneklerinin Fatih Sultan Mehmed döneminden kaldığını ortaya koymaktadır. Ancak hiçbir gelişim daha önce yapılan çalışmalara dayanmadan gerçekleşmeyeceğine göre, Osmanlı'nın da Fatih öncesi bir resim sanatının varlığını kabul etmek gerekir. Fatihe kadar varlığı netleşmeyen Osmanlı minyatür sanatı, İstanbul'un 1453 yılında alınıp başkent olması, ülkenin ekonomik, siyasal-sosyal alanda ilerleme kaydetmesi ve Fatih'in sanata verdiği destekle yeniden hayat bulur. Osmanlı minyatür sanatının erken devri ya da Erken dönemi olarak da adlandırılan bu dönemde hazırlanan minyatürlü yazmaların ancak bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiştir.

İstanbul'un alınıp başkent seçilmesi ve sarayın buraya taşınmasından sonra Fatih yeni sarayında bir nakışhane kurar ve başına Özbek asıllı Baba Nakkaş adında birini getirir. Nakışhanede, yeni kurulan saray kütüphanesi için pek çok minyatürlü eser hazırlanır

ve padişaha takdim edilir (Binark, 1978: 277). İtalya'dan Gentille Bellini adında bir sanatçı getirtilir ve Fatih bu sanatçıya kendi portresini yaptırır. Ancak, Gentille Bellini tarafından yapılan, 25 Kasım 1480 tarihini taşıyan portre sonradan Henry Layord adlı bir İngiliz'e satılmıştır. Bellini'nin İstanbul'da bulunduğu sırada yaptığı bu çok kıymetli tablo ile şehzadelerin ve saray adamlarının portrelerinin, saraydan nasıl kaybolduğu ve yabancı memleketlere nasıl gittiği henüz doğru olarak ortaya konamamıştır.(Arseven,1948:225).

Türk minyatür sanatının yükseliş dönemi sayılan Kanuni döneminde saray atölyelerindeki sanatçı sayısı imparatorluk sınırlarının genişlemesine orantılı olarak artmıştır. Yavuz Sultan Selim'in (1512-1520) Doğu'da kazandığı zaferler sonunda Tebriz ve Mısır'dan bazı sanatçıları ve pek çok resimli el yazma eseri saraya gönderdiği bilinmektedir. Daha sonra Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) 46 (kırk altı) yıllık gibi uzun süren saltanat yıllarında Doğu ve Batıya yapılan seferler sonucu değişik sanat geleneklerine bağlı sanatçılar Osmanlı Sarayı'nda toplanmıştır. Birbirinden çok farklı resim geleneklerine bağlı bu sanatçıların birlikte çalışmaları sonucu Osmanlı minyatür sanatı oldukça ilginç bir gelişme göstermiştir. Belirli bir üslûp birliğinin görülmediği bu dönemde, Saray atölyelerinde hazırlanan minyatürlü yazmalara çoğunlukla İran resim okullarının egemen olduğu görülür. Bu etkiler bazı detaylarda, resmin kuruluşunda, kompozisyon veya figür tasvirlerinde açıkça kendini gösterir. Bununla birlikte bir kısım ayrıntıların dışında tamamen kendi geleneksel üslûplarında çalışan sanatçıların da eserlerine rastlanır (Çağman, 1982: 942).

Dönemin en ünlü nakkaşı Matrakçı Nasuh adıyla bilinen Nasuh el Silahi al Şehribi Matraki'dir. Nasuh yazmalar arasına hazırlamış olduğu minyatürlerle Osmanlı minyatür sanatına yeni yaklaşım biçimi, yeni bir dil getirmiştir. Minyatürlerinde bizzat katıldığı Kanuni Sultan Süleyman dönemi seferlerini ve seferler sırasında geçilen limanları, şehirleri, kasabaları, menzilleri ve kaleleri kuşbakışı bir düzen içerisinde ele almıştır.

Osmanlı ordusunun kuşattığı ya da içinde konakladığı kent, kasaba ve kale tasvirlerinin bugünkü araştırmalara belgesel kaynak oldukları söylenebilir. Bunlar kalıpçı bir gözle de yapılmış olsa, gözleme dayanan çizimlerdir. Önceleri Nasuh'un fırçasından izlenen

bu yaklaşım tarzı ileriki yüzyıllarda başka nakkaşlar tarafından da uygulanmıştır. Matrakçının bu yaklaşım biçimine Günsel Renda; minyatür sanatına kimi Batı etkilerinin, dolaylı yolla da olsa erken tarihlerden beri sızdığını düşündüğünü belirterek aşağıdaki gibi bir açıklama getirmektedir;

"...Sınırları Avrupa'nın ortalarına kadar yayılan Osmanlılar'ın Batı kültürüyle karşılaşmış olması, bu tür etkileşimi doğal kılar. Nitekim Kanuni Sultan Süleyman döneminde hazırlanmış olan kimi minyatürlü yazmalarda Balkanlardan gelen sanatçıların çalışmış olduğu bilinir. Örneğin, 1558 tarihli Süleymannâme'de Belgrad kalesini canlandıran minyatürde, Avrupa tipi kuleli yapılar ve kiliselerin bilgiyle çizilişi, yer yer gölgeli boyamalar, Batılı bir ustanın varlığını hissettirir. Topografik resim geleneğinin giderek yerleşmesinde bir başka etkeninde payı vardır. Bu dönemde İspanyol ve Portekiz haritalarından yararlanarak atlaslar hazırladıkları bilinir. Osmanlı büyükleri bununla kalmayıp, çıktıkları seferlerde uğradıkları yerleri belgeleyerek nakkaşları çoğu kez yanlarında götürmüşlerdir. Nitekim Kanuni döneminin önemli seferlerine katılan ünlü nakkaş Matrakçı Nasuh bu tür uğrak yerlerini harita gibi belgelemiştir. Fakat Matrakçı bu topografik çizimlerine öyle bir doğa duygusu katmış, parlak renkli bitkiler, masmavi, yemyeşil tepelerle bunları öylesine donatmıştır ki bu minyatürler birer manzara denemesi sayılabilirler. Şu noktayı da belirtmek gerekir: Çeşitli yollarla gelmiş gözüken Batı etkileri, Osmanlı nakkaşını bir taklitçiğe, bir kopyacılığa itmediği gibi, onun, İslâm minyatürcülüğünün estetik kurallarından kopmaksızın daha gerçekçi, daha inandırıcı tasvirler yaratmasına yol açmıştır. Nitekim, Matrakçı'nın kent ve kasaba tasvirleri gibi, 16. yüzyıl boyunca yapılmış birçok minyatürde bu yaklaşım korunmuştur."(Renda ve Erol, 1980: 25).

Türk minyatür sanatı 16. yüzyılın ikinci yarısında tüm yabancı etkilerden arınmıştır. Klasik dönem olarak adlandırılan bu yılların sanat hamisi Sultan II. Selim (1566-1574) ve III. Murad'tır (1574-1595). Özellikle III. Murad güzel sanatlara, edebiyat ve kitap sanatına düşkünlüğü ile tanınmıştır. Klasik dönemde her iki sultanın himayesinde Türk kitap sanatının ve minyatürünün en önemli örnekleri verilmiştir. Dönemin Türk minyatürü, çağdaşı diğer İslâm minyatür okullarından da ayrılır. Bu ayrıcalık konu ve üslup olarak iki ana grupta toplanabilir. Nakkaşlar tarihi gerçeği yakalamak amacıyla

belgesel nitelikte bir resimlemeye yönelirler. Topografik anlayışla ve gerçekçi bir yaklaşımla ele alınan kale kuşatmaları, Osmanlı ordusunun yürüyüşleri, çeşitli törenleri konu alan tasvirler, padişah portreleri ve olayları olduğu gibi gösterme eğilimi Türk kitap resminin en önemli özelliği olur. Bu tür konulara ve resimleme biçimine diğer İslâm okullarında rastlanmaz. Konular ve konuların ele alınışı kadar doğanın resmedilişi de çağdaşı İslâm okullarından farklıdır. Osmanlı resminde doğa olay kahramanlarını kavrayan basit bir fondan ibarettir. Genellikle bir iki tepe veya dümdüz ovalar halinde uzanır. Bazen birkaç ağaçla renklendirilir. Doğanın renklendirilmesinde de göz alıcı renklerden kaçınılır. Osmanlı nakkaşları klasik dönemde sadece konu ile ilgili olduğu zaman, bölgenin belirli özelliklerini yansıtan bir yaklaşımla ırmakları, köprüleri, kaleleri, ağaçları resmeder. Mimari görüntüler de tamamen gerçekçi bir yaklaşımla resmedilir. Binalar, kentler genellikle hayâli olmaktan uzaktır. Klasik Osmanlı mimarisinin sadeliği, sarayların, anıtların kurşun kaplı kubbelerinin griliği, Türk minyatürüne ölçülü bir süsleme ve gümüş yaldızla yansır (Çağman, 1982: 932-933).

Dönemin minyatürleri renk kompozisyonu bakımından da ayrıcalıklara sahiptir. Renk tonlarına fazla yer verilmez. Gölgeleme yapılmadan, karıştırılmadan kullanılan saf renkler Türk minyatürüne farklı bir görünüm kazandırır. Leylak, açık pembe, açık eflatun veya açık yeşil renkte boyalı alabildiğine uzanan ovalar aynı tonda boyalı kalelerle bütünleşir. Mimari ve doğada kullanılan pastel renklere karşı, turuncu ve kırmızı renklerin egemen olduğu görkemli çadır ve otağlar, aynı renklerin çoğunlukta olduğu giysileriyle kişiler resimlerde kuvvetle belirir (Çağman, 1982: 932-933).

17. yüzyıla kadar parlak bir gelişme gösteren Osmanlı minyatür sanatı 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra duraklama evresine girer. Bu duraklama, 18. yüzyılın ilk yarısında son parlak dönemini yaşayarak yerini git gide batı anlayışında bir resme bırakır. Lale Devri olarak bilinen bu dönemde sanata en büyük destek devrin padişahı II. Ahmed'ten gelir.

İmparatorluğun ağırlıklı olarak Batı'ya ilk kez açıldığı Lâle Devri'nde Avrupa ülkeleriyle kurulan siyasal ve ekonomik ilişkiler, kültürel ortamı büyük ölçüde etkilemiştir. Batı'nın bilim ve kültürünün benimsenmesi için yapılan ilk girişimler, hiç

kuşkusuz saray çevresinde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle bir saray sanatı olan minyatürde yeniliklerin hemen benimsenmiş olması doğaldır. Lâle Devri ile birlikte saraya giren çok sayıda Avrupa eşyası özellikle Batı kaynaklı resimli kitaplar minyatürü etkilemiştir. Nitekim bu dönemin saray nakkaşları bilinçli denemelere girişmişlerdir. Artık minyatürlerde yeni konulara yer verilmektedir. Albümlerde toplanan tek yaprak halindeki kır sahneleri, kıyafet ve çiçek resimleri, kadın ve erkek portreleri tarih konulu minyatürlerin yerini almıştır. Yeni biçim ve teknikler denenmiş, iki boyutlu bir anlatım biçimi olan minyatürde üçüncü boyut aranmıştır (Renda ve Erol, 1980: 32).

Türk minyatürünün ikinci klasik dönemi olarak adlandırılan devrin önde gelen nakkaşları Levni ve Abdullah Buhari'dir.

Levni ve Buharî minyatürlerinde görülen değişiklikler söz konusu nakkaşların Batılı sanatçılardan bir ölçüde de olsa etkilendiklerinin göstergesi olduğu söylenebilir. Ancak bu etkileşim daha sonraki yıllarda gelenekle Batılılaşmak arasında bocalayan bir sonucu beraberinde getirmiştir. Lâle Devri ile başlayan değişim rüzgârları yüzyıl boyunca zaman zaman duraklamalar geçirmekle birlikte sürüp gitmiş, nakkaşlar Batı sanatına karşı gösterdikleri direnci de kaybetmeye başlamışlardır. İleride de bahsedileceği üzere bu direnç zamanla tamamen kırılarak Batı resim tekniğinin Osmanlı kültürüne girmesiyle yok olmuş, yüzyıllardır devam eden süreçte geleneksel Türk minyatür sanatı yerini bugün "Çağdaş Türk Resmi" olarak adlandırılan Batı anlayışında bir resme bırakmıştır.

Cumhuriyet öncesi, Osmanlının son dönemlerinde yaşanan değişimler, kuşkusuz Cumhuriyet' in ilk yıllarında, yeniden yapılanma sürecini etkileyen en önemli faktörler olmuştur. Zira Cumhuriyet kurulduğunda, ilk anda gerekli olan yönetim örgütü, eğitim sistemi, mali sistem vs. Osmanlı'dan alınmıştır. Parlamenter sistem ile tecrübe, siyasi parti ve çeşitli siyasi kurumlar Osmanlı'dan miras kalmış, Cumhuriyet'in aydın ve yetişmiş insan kadroları da, yine Osmanlı'dan intikal etmiştir. Osmanlı döneminde yaşanan modernleşme süreci, daha çok, bir "tecrübe" olarak Cumhuriyet'e aktarılmıştır. Osmanlıdan Cumhuriyet'e intikal eden, belki de en önemli, "alışkanlık", her ikisinde de, değişmenin devlet eliyle ve kısa sürelerde gerçekleştirileceğine kanaat getirilmesidir. Bu alışkanlık, günümüzde de devam etmektedir. Diğer yandan, çok uluslu İmparatorluğun kurumları, tek uluslu Cumhuriyet'e geçişte, kendiliğinden

geçersiz hale gelmiş, yeni düzenlemelerin yapılması gereği hâsıl olmuştur. Daha çok, siyasi rejim, devlet idaresi ve kurumlar düzeyinde gerçekleştirilen düzenlemeler, değişme olarak değerlendirilmelidir. Kültürel sahada, günlük hayatı ilgilendiren konularda değişmeler yaşanırken, zihniyet, halk kültürü v.s. gibi konularda süreklilik hâkim olmuştur. Cumhuriyet'in kurucuları, Osmanlı'dan devralınan toprak ve nüfus üzerinde yeni ve modern bir devlet inşaa etmek gayesiyle siyasi rejim, hukuk ve kültürün çeşitli sahalarında geniş çaplı ve köklü değişimler yapmışlardır. Kısa dönemde bakıldığında "radikal" olarak nitelendirilen bu değişimlerin, uzun dönemde bakıldığında, Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan yenileşme ve modernleşme çabalarının Cumhuriyet döneminde güçlenerek devam eden uzantıları olduğu görülecektir (Acun, 1999). Bu nedenle araştırma bağlamında, Osmanlının çağdaşlaşma adına son dönemlerinde sanat alanında geçirmiş olduğu sürece değinmek Cumhuriyetin ilk yıllarında yaşanan yenileşme hareketlerinin sağlam bir zemine oturması açısından önem taşımaktadır.

Bilindiği üzere, Osmanlı'nın Batı'daki bilimsel gelişmeleri tanıma ve uygulaması paralelinde, her alanda olduğu gibi, Türkiye'ye batılı kültür ve sanat programlarının girişi de gerçekleşmiş, geleneksel sanat dalları içinde önce çözülmeler, sonra da değişimler yaşanmıştır. Çözülmelerin başlamasına yol açan en önemli nedenlerden birinin, önce askeri, zamanla da sivil okullara resim derslerinin konması olduğu söylenebilir. Askeri okullarda, topçu, istihkâm ve haritacılık alanında yetiştirilecek subaylar için daha çok perspektif ağırlıklı olan bu ders, giderek önem kazanmış, bu amaçla öğretim kadrosunu oluşturmak için Avrupa'ya öğrenci gönderilmiştir. Sultan Abdülaziz'in emri ile Batı'ya askeri eğitim amaçlı gönderilen ilk ressamlar, Türkiye'de aynı dönemlerde etkinlik gösteren yabancı ressamlar veya azınlık ressamlarını aşan birer kişisel üslup oluşturarak, saray ve köşklerin mimari ağırlıklı figürsüz manzara resimlerini çalışmışlar ve çağdaş Türk resminin başlangıcını oluşturmuşlardır. 19. yüzyılın ilk yarısında, askeri okullarda resim eğitimine verilen önem, gençlerin bu amaçla Avrupa'ya gönderilmesi, 19. yüzyılın ikinci yarısında sivil okullarda sürdürülen çabalar, toplumun bu etkinliklere ilgisini çekme amacı taşıyan sergi girişimlerine yol açmıştır (Tansuğ, 1986: 51-52). Yaşanan hareketlilik, Şeker Ahmet Paşa'da, Batılı anlayışta yapılmış yapıtlarından oluşan bir sergi açma ihtiyacını doğurmuş ve 1873 yılında İstanbul'da bunu gerçekleştirmiştir.

İlerleyen süreçte, 1880 ve 1881 yıllarında azınlıklar tarafından kurulmuş olan "Elifba Kulüp" sergileri de dönemin kamuoyunu etkilemesi bakımından önem taşımaktadır. Her ne kadar azınlıklar tarafından kurulmuş bir Kulüp olsa da, sergilerine Türk sanatçılarında katıldığı düşünüldüğünde, "Elifba Kulüp"ünü çağdaş Türk resminin henüz başlangıcında karşımıza çıkan ilk gruplaşma eğiliminin öncüsü olarak kabul etmek gerekir. İstanbul'da sanatçılar hem buluşma, hem de çalışma yeri olarak düşündükleri bir mekânı kiralamışlar ve burada faaliyetlerde bulunmuşlardır. Henüz halkın yeterince alışık olmadığı bir dönemde batılı anlayışta çalışan sanatçıların eserlerini bir araya getirerek sergiler organize eden Elifba Kulüp, resim sanatının saray çevresi dışına çıkarak yaygınlaşmasında önemli bir misyonu yerine getirmiştir.

Zamanla, İstanbul'da ortaya çıkan sanat ortamı sanat eğitimi veren bir okulun açılması gereğini doğurmuş ve bu gereksinim, başlangıçta yalnızca erkek öğrencilerin eğitim alabileceği Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (1883) açılmasına vesile olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışı, çağdaş Türk resim sanatının başlangıcını belirleyen ilk resmi olgu olarak kabul edilmektedir. 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından açılan okuldan önce, saray çevresinin özellikle de sultanların yüreklendirici ve teşvik edici desteği altında yeni kıpırtılarla geleneksel Türk sanatları arasına girmeye çalışan resim sanatı, kapalı bir üçgenin dar alanında sanatçı-okul-saray çevresi içinde kalarak gelişmiştir (Giray, 1996: 24). Sanayi-i Nefise'den sonra ise, resim sanatı artık doğrudan toplumun sanatı olmuştur.

Resim sanatına ilişkin kaynaklarda genellikle asker ressamların ardından hemen Çallı Kuşağı'na geçilir. Hâlbuki Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışından, Çallı Kuşağı'nın okuldan mezun olup Avrupa konkurunu kazandıkları 1910 yılına kadar geçen süre içinde okul en az dört kez mezun vermiş olmalıdır. Bu yıllar öğrenimin başladığı ilk aşamalar olarak karşımıza çıkar. Sınırlı koşullar altında okuyan ressamların dönemleri içinde en büyük sorunları, hazır bir sanat ortamının bulunmayışıdır (Giray, 1997: 37). Buna karşılık, çağdaş Türk resim sanatını topluma tanıtmayı hedefleyen etkinlikler olan "Galatasaray Sergileri"ni organize etmişlerdir. Sosyal ve kültürel zeminde, birlikte hareket etme isteğiyle ortaya çıkan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, açtıkları sergiler ve diğer etkinlikleriyle, ülkede resim sanatının değişme ve yenilenme sürecini bir adım daha ileriye taşıdıkları söylenebilir. Cemiyet üyelerini, Batı'da gelişen belirli sanat akımlarının çevresinde toplanmış aynı anlayışta yapıt üreten sanatçılar bağlamında değerlendirmek yanlış bir yaklaşım olacaktır. Zira Cemiyet'in, farklı üslupta çalışan

sanatçıları bünyesinde toplayarak açtığı sergilerle, sanat alanında belirli bir görüş ya da anlayışı yaymaktan çok, toplumda yeni yeni kabul görmeye başlayan batılı anlayışta resme dinamik bir ortam yaratmaya çalıştığını söylemek daha yerinde olacaktır.

Cemiyet'in fahri başkanlığını yapan Abdülmecit Efendi'nin de desteğiyle, cemiyet üyeleri 20 Ocak 1911 yılında "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası" adı altında bir de dergi çıkartmışlardır. Dört yıl boyunca yayın hayatına devam ederek 18 sayı çıkan dergi, halkta kuramsal olarak bir sanat alt kültürü oluşmasına da vesile olmuştur.

Türk resim sanatının kurumlaşma ve çağdaşlaşma çabalarının başlangıç noktası sayılabilecek Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, önce 1921 yılında "Türk Ressamlar Cemiyeti" adını alır. Daha Sonra, 1926'da, "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" adı benimsenir. Son ve kalıcı ad değişikliği aynı yıl içinde gerçekleşir ve "Güzel Sanatlar Birliği" adı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni günümüze kadar taşıyan son isim olarak kabul edilir.

II. Meşrutiyet'in ilanını hazırlayan siyasal, sosyal ve kültürel hareketliliğin dorukta olduğu bir ortamda yetişen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin genç üyeleri, İbrahim Çallı ve arkadaşları daha Avrupa'ya gitmeden Osman Hamdi dönemi veya Hoca Ali Rıza-Halil Paşa ekolünden çok farklı bir kültürel oluşum içine girmişlerdir. Batılılaşma sürecinin ikinci eşiği olan II. Meşrutiyet'in ilanından sonraki iki yılda sanatçıların, çoğunluğu Paris başta olmak üzere eğitim için Avrupa'ya gidip, akademik bir çizgide yer alan, Fernand Cormon, Jean-Paul Laurens ve Albert Laurens'in atölyelerinde çalıştıkları bilinmektedir.

Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1914 yılında yurda dönmek zorunda kalan ressamların, yeni bir sanat hamlesine topluca girişme gereğini duyduklarını belirten Berk, (Berk ve Gezer, 1973: 77*) " Yeni ressamların, geçmişi yarım yüz yılı bulan Batı teknikli Türk resmine katmak istedikleri, getirdikleri yenilikler neydi? Osman Hamdi'lerin, Süleyman Seyyit' lerin, Şeker Ahmet, Zekai Paşa' ların sanatına, Hoca Ali Rıza görüşüne katacakları ne olabilirdi? Bunu memlekete dönüş yıllarında açık ve seçik ifade ettiklerini gösterir belgelere rastlamadık. O yıllarda ne Türk basını, ne toplumun anlayışı, ne de yok denecek kadar sönük kültür hayatı bir sanat ve estetik manifestosuyla ilgilenecek düzeyde değildi. İlkin toplanmak, sergiler açmak, yeni çığırın temelini atmak gerekiyordu. Eskiden kurulu "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti"*

gereken birleşmede yardımcı oldu. Böylece, bir çatı altında toplanmanın verdiği hız ve güven içinde Avrupa'dan dönen genç ressamlar ilk sergilerini açtılar" demektedir.

Bahse konu olan genç ressamlar ise günümüzde dahi etkisi halen devam eden ve aynı zamanda Çağdaş Türk resmine empresyonist anlayışı getiren Çallı ve arkadaşlarıdır. Değişme ve yenileşme eğiliminin Çağdaş Türk resmine yansımasının net olarak algılandığı 1914'lerde, dikkati çeken şey ise, tabloların hemen hemen tümünde açık, seçik beliren yeni ruh, yeni duyuş, yeni bir teknik olmuştur. Artık Türk resmi, kristalleşmiş biçimlerden kurtulmuş, yeni bir havaya bürünmüş, Batı'da gelişen sanat anlayışları Türk resmine girmiştir. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Avni Lifij ve Hikmet Onat gibi sanatçılar Türkiye için yep yeni bir anlayış olan Empresyonizmi Türk resmine kazandırmışlardır. Daha önceleri atölyelerinden dışarıya fazla çıkmayan Çallı kuşağı öncesi sanatçıları, çoğunlukla resmin konusunda, fotoğrafik bir görüntüye bağlı kalmışlar, natürmortlar ve küçük çapta figür denemelerine girişmişlerdir. Çallı ve arkadaşları ise, açık havaya çıkarak İstanbul'un çeşitli görünümlerini yorumlamışlar, bunun yanında, portre, enteriyör ve nü gibi konuları Türk resmine kazandırmışlardır.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarından, yirminci yüz yılın ilk yarısını kapsamına alan dönem, dünya ve insanlık tarihinin en yoğun olaylarının yaşandığı, önemli bir dönüm noktasıdır. Dünyanın art arda yaşadığı iki büyük savaşla sarsılması, insanlığın ekonomik ve kültürel kaoslara sürüklenmesi bu dönemde yaşanmıştır. Dünyayı saran savaşlar, Kıta Avrupa'sının önemli bölümüne, Anadolu ve hatta Kuzey Afrika ve Arap Yarımadası' na altı yüz yıl egemen olan Osmanlı İmparatorluğu'nun toprakları üzerinde de yaşanır. Birinci Dünya Savaşı'nın cephelerini bu topraklar üzerinde açan güçler, cephelerde kazanılan zaferlere karşın devlet toprakları üzerinde gerçekleştirilen işgallerle Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışını da hazırlamaya başlarlar (Giray, 2004). Anadolu'da, bu aşamada ortaya çıkan özgürlük düşüncesi Kurtuluş Savaşı'nı beraberinde getirmiş, bir mücadele verilerek, yeni Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur.

Cumhuriyetin ilanından sonra, Çağdaş dünyanın çağdaş devlet yönetimini uygulayan ilk ülkelerden biri olarak kurulan genç Türk Cumhuriyeti, yirminci yüz yılın çağdaş düşünce yapısına sahip bir insan yapısı yaratmayı amaçlamıştır. Bu amaçla, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda başlayan toplumsal değişim süreci, birbiri

ardından gerçekleştirilen devrimlerle 1923- 1933 arasında Türkiye'de benzeri görülmedik bir devinim yaratmıştır.

Toplumun içindeki geleneksel-modern ayrımına son veren ve geleneksel kurumları ortadan kaldıran Cumhuriyet inkılâbı, yeni kurumlar inşa etmiştir. Çağı yakalama idealiyle, çağdaşlaşma adına, anayasa, medeni kanunlar, ekonomi, eğitim, giyim, dil, din ve tarihin yeniden yapılandırılması zorunluluğuyla paralel bir yol izlemiştir. Her alanda yürütülen bu yoğun çalışmaların temelinde ise, kültürel düzenlemelerin olduğu bir gerçektir. Bu hızlı modernleşme ve Batılılaşma gayretleri, Avrupai bir toplum yaratma projesinin pratiğe dökülmesidir. Bütün toplumsal alanlarda yaratılan bu derinden değişmeler, zihniyetle birlikte düşünce hayatını da etkilemekle kalmamış, önceleri saray denetiminde olan sanat, kültür ve sanat alanlarında yapılan reformlar neticesinde milletle etkileşime geçirilmiştir (Erbay, 2006: 82). Bu da gösteriyor ki, Ülkenin bütün sorunları arasında, sanatın gelişimi düşünülmüş sanatsal değişimle desteklenmiştir. 25 Ocak 1923 de Akşehir'de yaptığı konuşmada "Türkiye Cumhuriyeti'nin Temeli Kültürdür" diyerek, yeni kurulan Cumhuriyet'in gelişmesinin kültürel alandaki gelişmelere bağlı olduğunun da altını çizmiştir.

Eski kültürün yerine millî ve modern bir kültür inşa edebilmek için, Türk Tarih ve Türk Dil Kurumları açılmış, ilmî verilere dayanan ve sürekli araştırmalarla beslenen güçlü, modern bir Türk kimliği oluşturulmak istenmiştir. Yeni kültürün topluma aktarılarak benimsetilmesi için eğitim alanında da inkılâplar yapılmış, eğitimde ikiliğe son verilerek 1924 yılında "Tevhid-i Tedrisat" kanunu çıkarılmıştır. Batılı tarzda yeni fakülte ve üniversiteler kurulmuş, Osmanlı döneminde Batı modelinde açılan okullar, Cumhuriyet'le birlikte yeniden yapılanmaya tabi tutulmuştur. Yeniden yapılanma programı kapsamında, 1924 yılında, uzmanlık eğitimi için Avrupa' ya öğrencilerin gönderilmesi ve bu öğrenciler arasında Şeref Akdik, Muhittin Sebati, Mahmut Cüda, Refik Epikman, Cevat Dereli ve Hale Asaf gibi çağdaş Türk resminin önemli isimlerinin bulunması yapılanma programının ciddiliğini de ortaya koymuştur. Cumhuriyet'in ikinci yılından itibaren Avrupa'ya yetenekli ve başarılı öğrencilerin gönderilmesinin ardından bu alandaki çalışmaların ilk meyvesi "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"dir.

Cumhuriyet'in ilkeleri doğrultusunda idealist atılımları ile dikkati çeken birlik üyeleri, yapıtlarında, Avrupa'da bulundukları sırada Birinci Dünya Savaşı sonrası yıllarının özelliklerini, yani Geç Kübist etkileri ve Konstrüksiyon eğilimleri Türk resmine kazandırmaya çalışmışlardır.

Çoğunluğu 1929 yılında yasal olarak kurulacak olan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"nin kurucu üyeleri olan bu sanatçılar, henüz öğrenim yıllarında "Yeni Resim Cemiyeti" adı altında birleşerek kendileri için bir sanat ortamı oluşturmaya çalışmışlar, hatta bir sergi bile gerçekleştirmişlerdir.

Avrupa'dan yeni dönen gençler gayri resmi olan kendi aralarındaki birlikteliği 15 Temmuz 1929 yılında yasallaştırıp "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında etkinliklerine devam ederler. Birliğin kurucuları: R.Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Fehmi Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi,; ressam ve heykeltıraşlar: Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğulu; dekoratör: Fahrettin Arkunlar'dır.

Grup üyelerinin, zamanla sayıları artacak ve Anadolu kentlerinde açılacak sergilere öncülük edip, bu düzeni 1950'li yılların ortalarına kadar devam ettireceklerdir.1937 yılında Zonguldak'ta açmış oldukları sergi aynı zamanda Anadolu'da açılan ilk sergi olarak dikkati çekecek ve bunu diğer sergiler izleyecektir. Giray, (Giray, 2004: 29) Müstakillerin tüm çalışmaları arasında en önemli girişimlerinden birinin İstanbul ve Ankara'dan sonra başka Anadolu kentlerinde de sergiler düzenleyip konferanslar vermek olduğunu belirtir.

Müstakillerin, Türkiye'de sanatın değişmesi yönünde verdikleri çabanın yanında sanat ve sanatçı kavramının benimsenip yerleştirilmesi ve bu kavramların önemlerinin belirlenmesi için sistemli çalışmalara giriştiklerini belirten Giray, (Giray, 2004: 26) söz konusu sanatçıların, özgür düşünce ve elde edilen hakkın korunması konusunda geliştirdikleri bilinçle, sanatçı haklarının korunmasını ve sanatçıların sanatsal üretimleri karşılığında yaşamlarını kazanmalarını, yapıtlarını uygun ortamlarda sergileyebilmelerini ve tanıtımlarını yapmayı hedeflediklerini de belirtmiştir. Özgür ve gelişmiş sanatçı kimliğinin ilk modelini kurmaya özen göstereceklerdir diyerek, onların, sanatçı haklarıyla ilgili çalışmalarına dikkat çekmiştir.

Başlangıçtan beri tüm inkılâplarının temelinde halkçılık bulunan ve halk eğitimini önemseyen Atatürk, öncelikle Halk Evlerinin açılmasını sağlamıştır. 1932' de açılan

Halk Evleri'nde; dil, edebiyat ve tarih, güzel sanatlar, temsil, spor, sosyal yardım, halk dershaneleri ve kurslar, Kütüphane ve yayın, köycülük, müze ve sergi kolları açılmıştır. Güzel Sanatlar Kolu, resim ve modern müzik çalışmaları yapılması, bandolar kurulması, halk türkülerinin notaya çekilmesi, el sanatlarının geliştirilmesi gibi görevler üslenmiştir. Burada yapılan resim çalışmalarında, sanatçılar hocalık yapmışlar, çağın estetik anlayışının yaygınlaştırılıp benimsetilmesine ve genç yeteneklerin ortaya çıkmasına özen göstermişlerdir. Halkevleri resim çalışmalarında, amatörlere malzeme verilmiş ve sergilerde başarılı görülen eserler koleksiyon için satın alınmıştır. Buralarda düzenlenen, tiyatro temsilleri, resim-heykel sergileri, kurslar ve benzeri faaliyetlerle, hem çağdaş bir toplum yaratma, hem de Cumhuriyet rejim ve ideolojisinin halka benimsetilmesi amaçlanmıştır.

Sanatsal çalışmalarda İstanbul dışında Ankara'nın da ön plana çıkartılması gayesiyle, 1932 de kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlı Resim–İş Bölümü, başlangıçta resim öğretmeni yetiştirme amacı taşıdığı halde, zaman içinde sanatçı kadrolaşmasının yarattığı olağan gelişmelerle, Ankara' da sanatçı kuşaklarının oluşmasında etkin bir kaynak olma işlevini de üstlenmiştir. Zira Cumhuriyet'in ilk yıllarında, sanatçı yetiştirme hedefli kurumların başında, güzel sanatlar eğitimi veren tek kuruluş olan Sanay-i Nefise Mektebi gelmektedir. Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar, çağın gerisinde kalmış bir görünüm sergileyen Plastik sanatlar eğitimini, daha ileri düzeye taşıyabilmek için, 1932–1933 öğretim yılında, Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nün Resim-İş Şubesi'nin açılması kararlaştırılmıştır. Resim şubesinin açılmasıyla, Türkiye'de ilk kez resim öğretmeni yetiştiren bir kurum oluşturulmakla kalmamış, Türkiye'nin Batı' ya açılan kapısı ve sanatsal oluşumların odaklandığı merkez olan İstanbul dışında, bir diğer sanat merkezi olarak Ankara' da önem kazanmaya başlamıştır.

1930'lu yıllar Türkiye Cumhuriyeti'nin önemli devrimlerinin gerçekleştiği yılların ardından yaşanan bir değişim evresi olarak dikkati çeker. Cumhuriyet kurulmuş, onu yaşatacak devrimler yapılmış ve önemlisi Cumhuriyet bilinci halkta yeni yeni kıvılcımlanmaya başlamıştır. Cumhuriyetin çağdaş ve evrensel bir kişilik kazanması ereği ile tüm sanat dallarında atılımcı cesur çağdaş yenilikler desteklenmeye başlanmış, üniversite reformları gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet yönetimi kültürel ortamı Osmanlı İmparatorluğu'nun oluşturduğu geleneksel yapıdan farklı bir temele oturtmayı amaçlamış; belirlediği kültür politikası doğrultusunda sanata bilinçli olarak yön

vermeye çalışmıştır. 1932 yılında kurulan Halkevleri vasıtasıyla Cumhuriyet coğrafyası olarak görülen Anadolu'nun köylerine dek kültürel çıkartmada bulunulması planlanmıştır. Osmanlı öncesi Türk tarihinin kaynakları ile yakından ilgilenilmiş, halkın üzerinde yaşamakta olduğu Anadolu her yönüyle tanıtılmaya çalışılırken, halkın bu yeni kültürel ve sanatsal oluşumun içerisine çekilmesi düşünülmüştür. Diğer yandan Anadolu kültürünün Cumhuriyet tarihi ile ilişkilendirilmesi ya da Cumhuriyet tarihinin bu tabana bağlanması istenmiştir. Halkevleri etkinlikleri, bu isteğe uygun olarak oluşturulmuş, sanat alanındaki çeşitli toplantılar, sergiler, ısmarlamalar, v.b. etkinliklerle amatör ve profesyonel tüm sanat çevreleri bir araya getirilmiştir (Elmas, 2000: 76).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, çağdaş eğilimlerin kapılarını Türkiye'de aralamaya çalışırken 1933 yılı daha belirli, bir bakıma çok daha cesaretli bir grubun doğuşuna da tanıklık edecektir. Genç Türkiye Cumhuriyetinin çağdaşlaşma politikaları ile kendilerini özdeşleştiren bu grup "D Grubudur". D Grubu, çağdaşlaşma yolunda tüm kurumlarıyla Batı'yı örnek alan Türkiye'nin, sanatının da yeni olması gerektiği inancıyla 1933 yılında kurulmuştur. Beş ressam ve bir heykeltıraştan oluşan grup üyeleri, kendilerinden önceki sanatçılar gibi Akademi eğitiminden sonra Paris'te, Fernand Leger' nin Sentetik Kübizmi temel alan ve Andre Lhote' un yapısal kübizm araştırılarını öneren öğretileri ile yetişip, Cumhuriyet'in atılımcı arayışlarına bu görüşleri çözüm olarak getirmeyi amaçlamışlardır.

İlk yıllarda Konstrüktivist ve Kübist eğilimli resimler yapan Nurullah Berk, ulusallık adına, minyatür soyutlamaları üzerinde yoğunlaşacak, Cemal Tollu, Konstrüktivist bir anlayışla resimler yaparken 1935–1937 yılları arasında Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde görev aldıktan sonra Anadolu Uygarlıklarına ilişkin gözlemleri sonucunda Hitit kabartmalarının esinlerine açılacaktır. Zeki Faik İzer, kaligrafiden yola çıkarak soyut renk lekelerinin gizemli görsel algılarını araştıracak, Elif Naci, büyük hat formlarını tuvallerine katacak, Zühtü Müritoğlu ise, ağaç dallarıyla soyut kompozisyon arayışlarına girişecektir (Elmas, 2000: 60).

Yüksek kültür kurumları olan üniversitelerin kültürel alanda çağdaşlaşma zincirinin en önemli halkası olması dolayısıyla hükümet üniversite reformu için incelemeler yaptırmak ihtiyacını hissetmiş, doyurucu ve bilimsel gerçekler aramıştır. 1933 reformu ile, Darülfünun lağvedilmiş ve yerine İstanbul Üniversitesi adı ile Milli Eğitim

Bakanlığı'na bağlı yeni bir üniversite kurulması karara bağlanmıştır. Cumhuriyet yönetimi tam bir bilinç ve hoşgörü anlayışıyla Darülfünun öğretim kadrosunu geniş ölçüde elemiş, genç elemanlar ve Alman profesör kadrosunu çeşitli fakültelerde yetkilendirmiştir. Üniversite Reformu çerçevesinde 1936-37 yılında Akademi hocaları değiştirilmiş, Fransız ressam Leopold Levy resim, Alman Rudolf Belling heykel, Alman Bruno Taut mimarlık bölüm şefliğine getirilmiştir (Tansuğ, 1986: 226). Levy'nin resim bölüm şefliğine atanmasından sonra, Türk resmi yeni bir ivme kazanmıştır.

Görüş, düşünüş ve uygulama açısından Batı etkisi altına girmiş olan Türk resmini, bu etkileri ikinci plana itecek yöresellik bilinciyle ortadan kaldırmayı amaçlayan Levy Akademi'de göreve başladıktan sonra ortaya koyduğu yeni eğitim sistemi birkaç yıl içerisinde meyvesini vermiş, söz konusu sanatçının atölyesinde çalışan öğrencilerden bir kısmı 1940 yılında "Yeniler Grubu" adı altında birleşerek çalışmalarına başlamışlardır. Nuri İyem, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Selim Turan ve Agop Arad gibi genç sanatçılardan oluşan grup, teknikleriyle D Grubu'ndan farklı olmamakla birlikte, konuyu ele alış ve uygulayış biçimleri açısından farklı bir yaklaşım sergilemişlerdir. Estetik eğilimleri bakımından 1940'lı yıllara kadar üstünde durulmayan bir sorunu ortaya koymaya çalışan sanatçılar, yerel bir sanat anlayışıyla ortaya çıkmışlardır

Atatürk'ün, 1 Mart 1923 de Türkiye Büyük Millet Meclisini açış konuşmasında, kapsamlı bir eğitime sahip olmak için müzelerin kurulması gereğini belirtmiştir. Zira, Ülkemizde Cumhuriyetin ilânına kadar müze kurma çalışmaları sınırlı kalmıştır. Cumhuriyet'in ilânından sonra ise, kültür varlıklarının araştırılıp ortaya çıkarılmasına ve müzelerin ülke çapında yaygınlaştırılmasına büyük önem verilmiş, çağdaş Türk müzeciliği büyük bir gelişme göstermiştir.

Çağdaş Türk sanatı açısından olduğu kadar, Türk kültür tarihi açısından da önemli bir olay niteliği taşıyan İstanbul'daki müze, Atatürk'ün yerinde bir kararı ve ileri görüşü ile 20 Eylül 1937' de Beşiktaş' taki Dolmabahçe Sarayı'nın veliaht dairesinde açılmıştır. 1940 sonrası kuşağının kendini kabul ettirmesinden ve etkinliğini daha sonraki kuşaklara iletme de bu müzenin küçümsenmeyecek bir payı vardır.

1930'lu yılların başlarından itibaren devlet Cumhuriyet yönetiminin kültürel ortamını Osmanlı İmparatorluğu'nun oluşturduğu geleneksel yapıdan farklı bir temele

oturtmayı amaçlamış; belirlediği kültür politikası doğrultusunda sanata bilinçli olarak yön vermeye çalışmıştır. 1932 yılında Halkevleri kurulmuş; Cumhuriyet coğrafyası olarak görülen Anadolu'nun köylerine dek kültürel çıkartmada bulunulması planlanmıştır. Osmanlı öncesi Türk tarihinin kaynakları ile yakından ilgilenilmiş, halkın üzerinde yaşamakta olduğu Anadolu her yönüyle tanıtılmaya çalışılırken, halkın bu yeni kültürel ve sanatsal oluşumun içerisine çekilmesi düşünülmüştür. Diğer yandan Anadolu kültürünün Cumhuriyet tarihi ile ilişkilendirilmesi ya da Cumhuriyet tarihinin bu tabana bağlanması istenmiştir. Halkevleri etkinlikleri, bu isteğe uygun olarak oluşturulmuş, sanat alanındaki çeşitli toplantılar, sergiler, ısmarlamalar, v.b. etkinliklerle amatör ve profesyonel tüm sanat çevreleri bir araya getirilmiştir. Devletin kültür politikasına bir yandan da C.H.P. aracılığıyla ivme kazandırılmıştır(Yaman, 1996: 32). Partinin 27 Temmuz 1938 tarihli toplantısında, yurt içinde sanat tetkik seyahati tertiplenmesi kararı alınmış, amaç olarak, partinin yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatçıların memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak olarak açıklanmıştır.

Bu bağlamda 1938 yılının Eylül ayında başlayan ve 10 ressamın 10 ayrı ile gönderilerek en az 10 resim yapması koşulu ile düzenlenen ilk "Yurt Gezileri" başlatılmıştır. 1944 yılına kadar çeşitli aralıklarla sürdürülen yurt gezileri Anadolu'nun değişik görünümlerinin, folklorik giysiler içerisinde portreler, köy ve kent yaşamına ait sahnelerin konu olarak Türk resmine girmesinde önemli bir etken olmuştur. Konu seçiminde görülen bu değişiklik ve zenginlik Türk resmine yeni bir içerik kazandırmış, birçok sanatçı geziler sayesinde, zamanla kendi kişiliklerine kavuşmuştur.

Aynı zamanda, İstanbul, Ankara dışındaki yörelere sanatın taşınarak yaygınlaştırılması adına da, çok anlamlı olduğunu ifade etmek gerekir. Geziler sırasında yapılan resimlerin araştırmanın devamında değinilecek olan Devlet Resim ve Heykel Yarışmaları ile aynı gün aynı mekândaki sergide yer alması, konunun uzun vadeli bir program çerçevesinde, Türk sanatının gelişmesine katkı sağlayıcı yönde planlandığının bir göstergesidir.

Cumhuriyetin Sanat politikalarının biçimlenmesinde en önemli rolü oynayan Atatürk 1938 yılında hayata veda etmiş, 3 Eylül 1939 yılında tüm dünyayı etkileyen ikinci

dünya savaşı başlamıştır. Türkiye'yi ve dünyayı ilgilendiren bu tarihsel gelişmeler bir yana, doğrudan Ülkemizdeki sanat ortamını etkileyen bir gelişme olan Devlet Resim–Heykel Sergileri' nin ilki de aynı yıl yani 1939 yılında gerçekleştirilmiştir. 1939'dan başlayarak günümüze değin devam eden bu yarışmalı sergilerle, bir dönem Türk resmi biçimlenmeye çalışmış, günümüze değin binlerce eser sanat ortamımıza kazandırılmıştır.

Ankara'da açıldıktan sonra İstanbul ve İzmir'de de düzenlenen devlet sergileri, sanatçıların ödüllendirildikleri ve belli sayıda yapıtlarının resmî dairelere konmak üzere satın alınmaları teşvik yönünden önem taşır. Bu sergilerin başlangıç aşamalarında sanatsal tartışmalar yönünden büyük bir canlılığa sahip oldukları, fakat geçen süre içinde alışılmış bir olay niteliğine dönüştüğünü belirtmek gerekir. Başlangıçta büyük ölçüde ciddiye alınmış olan bu sergiler zamanla yoğun eleştirilere de uğramıştır (Tansuğ, 198: 216-218).

Cumhuriyet yönetiminin kültür ve sanat dallarında bir kimlik arayışına girerek, çağdaş, atılımcı ve kalıcı çözümler araması 1940'lı yıllarda daha da ağırlık kazanmış, yazarlar, eleştirmenler, sanat tarihçiler, sanatçılar ve politikacıların desteğiyle gündemdeki yerini korumuştur. Türk resminde başlayan ve gelişen kimlik arayışı, bu dönemde farklı iki görüşü beraberinde getirmiştir. *Bunlardan birincisi*, ulusal karakteri koruyarak geleneksel sanatların esinlerini taşıyan bir sanat anlayışı, ikincisi ise, çağdaş uygarlıkların sanat değerlerinin paralelinde bir anlayışa ulaşmaya çalışmaktır. *İkincisi ise*, Batı sanatının soyut eğilimlerini esin kaynakları arasına alacak ve o günlerin gündemine, non-figüratif sanat olarak giren anlayış yaygınlık kazanacaktır.

Birinci görüşe dayanan geleneksel sanatların esinlerinden yararlanarak Türk resmi kimliği yaratma ereği ise, ulusal değerlerin itibar kazanmaya başladığı bu yıllarda, birçok sanatçı tarafından kabul görecek ve bu itibardan yararlanmak adına, bireysel sanat biçemine yeni bir anlam kazandıracaktır.

Aynı yıllarda Akademi'de hocalık yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu düşünceyi savunanların başında gelmektedir. Eyüboğlu, güçlü kişiliğiyle sanatçılar ve aydınlar arasında etkili bir konuma sahiptir. Akademi öğrencilerini kendi düşünceleri doğrultusunda eğitmeye çalışmış, Batı resminin teknik özelliklerini geleneksel el sanatlarının kaynaklarıyla birleştirmek, Türk resim sanatını özgün bir kimliğe kavuşturmak, daha da önemlisi Batı resmini taklit etmekten kurtarmak onun tek amacı

olmuştur. Bedri Rahmi bu yaklaşımı kendi sanatına uyguladığı gibi öğrencilerine de benimsetmiştir.

Eyüpoğlu'nun öğretileri ışığında atölyesinde öğrenim gören on öğrenci, 1946'da On'lar Grubu'nu kurarlar. Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız (Sarptürk), Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, İvy Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Meryem Özacul grup üyeleri arasında yerlerini almışlardır.

On'lar Grubu'nu bir araya getiren sanat görüşleri, dönemlerinin ve özellikle de Akademi hocaları olan sanatçıların da benimsedikleri değerlerdir. Bu arada belirtmek gerekir ki; Türk resim sanatında ilk kez bir grup sanatçı belli bir sanat anlayışı çerçevesinde toplanarak ortak bir sanat üslubu oluşturmaya çalışmıştır.

1945'ten sonra Türkiye' de yeni bir siyasal dönemine girilmesi, birçok kültür olayının kesilmesine neden olmuştur. II. Dünya Savaşı yıllarına rastlayan bu dönemde Türkiye, büyük ekonomik sorunlarla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Bütün ülkelerin sanatlarını etkileyen ve köklü değişimler meydana getiren bu süreç, tahmin edildiğinin tam tersine bütün dünya ülkelerini bienaller, festivaller, sanat fuarları gibi sanatsal faaliyetlerde bir araya getirmiş, sanatçıların ve toplumların tanışma alanlarını büyütmüştür. Dünyada yaşanan bu gelişime Türk sanatı da dâhil olmuştur. Türkiye sınırları içinde var olma savaşı verirken, Batı sanatının bu büyük gelişimi karşısında kayıtsız durmamıştır. Evrensel sanata ulaşma düşüncesini geleneksel, milli karakterden ödün vermeden üretilen yapıtlarla birleştirmişlerdir. Sonrasında sosyo-ekonomik yapıda görülen önemli değişimler doğal olarak düşünce ve yaşam tarzını etkilemiş, birtakım farklılaşmalara yol açmıştır. II. Dünya Savaşı'na girilmediği halde, savaş sonrasında tüm dünyayı saran yeni etkileşim olgularından uzak kalınamamış yoğunluğu hızla artan uluslararası iletişim Batı dünyasında geçerli olan üretim ilişkilerinin model almaması hususunda, ülkede var olan tavır ve eğilimlere kesinlik kazandırmıştır. Politik alanda çok partili demokratik sistemin benimsenme çabaları da çarpıcı deneyim aşamalarını ortaya koymuştur. Bu arada sanat, Türkiye'nin modern kültürler arasındaki yerini alma çabasının göstergesi olduğu bir platform olmuş, çağdaşlaşma olgusunun daha hızlı bir tempo kazanışında sorumluluk üstlenmiş bir etkinlik alanı kimliği kazanmıştır. II. Dünya Savaşı, Batı sanatının kronolojik değerlendirilmesinde bir dönüm noktası olarak belirlenmişken, diğer yandan ekonomi ve sanayi alanlarındaki gelişmeler, hızlı kentleşme ve kent yaşantısının değişmesi, uluslar arası düzeyde iletişimin güçlenmesi,

çağdaş dünya ile ilişkilerin artması gibi önemli olgular geniş kitle kültüründe köklü değişimlere yol açmasının yanı sıra plastik sanatlar alanında da etkilerini göstermiştir (Kıyar, 2007: 149).

Son olarak, değişim hızını 19. yüzyılda almaya başlayan Türkiye'nin toplumsal, sanatsal, kültürel, ekonomik ve siyasal bakımdan 1950'lerde, içine girdiği süreç, yüzlerce yılda oluşan, geleneksel tarım toplumundan, modern topluma doğru bir değişimi yansıtmakta olduğu söylenebilir. Bu değişim sürecinin belli aşamalarında sorunlar yaşanmış olsa da, Türkiye toplumsal yapısında yeni bir oluşum söz konusu olmuştur. Bu oluşumun olumlu ya da olumsuz yönde olduğu yargısı ise ayrı bir tartışma konusudur. Fakat 1970'lerden sonra hızlanan toplumsal ve kültürel değişim sonucunda insanlar sabit fikirlerinden kurtulmaya ve çağın problemlerine göre hareket etmeye başlamıştır. Toplumdan ayrı düşünülemeyen birey değişime tek başına karşı koyamayacağından, içinde bulunduğu grubun kimliğini, yaşama tarzını ve davranış kodlarını edinmiş, kültürel değişimin parçacıklarından biri olmuştur. Konunun özü olan sanatla ilişkisi de aynı oranda değişmiş, yeni olana bakışı ve algılaması daha dolaysız bir hal almıştır. Kültürel değişim içinde sanat ilgi odağı haline gelmiş ve yoğun bir biçimde de işlenmeye devam etmiştir. 1950 sonrası sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki yeni oluşumların, yeni açılımlara ve çok yönlülüğe uzanan etkileri sebebiyle, işçi-köylü sınıfının yaşamı ve doğası, bireysel etkinliklerle daha anlaşılır bir anlatım bulmuştur. Artan bu bireysel hareketlilik, 1970' li yıllarda özel galerilerin sayısının artmasını sağlamış ve belli bir sanat piyasası oluşturmanın ilk adımı olmuştur. Önceleri büyük kentlerde açılan sanat galerileri, gelişen sanat piyasasına koşut Anadolu' ya da yayılma imkânı bulmuştur. Bu artışa neden olarak, sermaye birikiminin önemli bir düzeye ulaşıp, bu birikime sahip kesimin özel resim koleksiyonlarına sahip olma isteğiyle, resme ticari bir meta olarak yaklaşması gösterilebilir (Kıyar, 2007: 153).

Yukarıda yapmış olduğumuz değerlendirmelere bağlı olarak, 1950'lerden bugüne uzanan süreçte, Türk resmini daha önceki dönemlerin aksine; gruplar, dernekler ya da belli üsluplar çerçevesinde tanımlanamayacak bireysel zenginliği bünyesinde barındırmaktadır. Akademi ve akademi dışındaki sanat eğitim kurumlarından, hatta özel atölyelerden yetişen çok sayıdaki sanatçının varlığı, sanatla ilgili kurum, yayın ve etkinliklerin çoğalması ve çok farklı yaşam biçimleri ve etkilenmelerin gündeme gelmesi, bu bireysel zenginliği teşvik eden unsurlardan sadece birkaçıdır.

1960'tan sonra, sanatçı sayısındaki artış dikkat çekicidir. Bunun, sanat öğretimi yapan kurumların sayısındaki artışla ilişkili olduğu söylenebilir. Özel galeri olgusu da, bu dönemin bir aşamasıdır. Galeriler 1970'lerde Ankara ve İstanbul' un sanat çevrelerini biçimlendiren olgular arasına girmiştir. Devlet sergilerinin merkez oluşturduğu bir ortamda, koca bir yıl içinde açılan sergi sayısı üç ya da beşi geçmezken, 1970'lerde yalnız bir kentte yüzü aşkın serginin izlenebilir olması, Türkiye' de sanat yapıtına yönelik yatırım çabalarının, koleksiyonculuk düzeyinde anlam kazanmaya başladığını kanıtlamaktadır. Ancak, resme gösterilen bu ilgiyi karşılayabilmek için, sanatçılar gereğinden fazla resim yapma çabasına girmişlerdir. Piyasa için sanatlarını bir yana bırakan bu sanatçıların, resim sanatını büyük bir çıkmaza sürüklediği gerçektir. Bunun yanında, resim alıcısı kitlenin istekleri ve eğilimleri sanatın gelişme boyutunu etkilemekte, belirleyici olmaktadır. Bu karmaşık durum, aynı zamanda sanatın yozlaşmasının da sebebi olmaktadır (Ersoy, 1998: 30-31).

DEĞERLENDİRME

Günümüz Türk resmi, bugün ulaştığı noktaya gelinceye kadar farklı anlayış ve uygulamalara sahne olmuş, büyük bir değişim ve yenilenme süreci yaşamıştır. Özellikle, batılılaşma süreci paralelinde yaşanan gelişmelerle birlikte, empresyonizmden, kübizme, realizmden, sürrealizme, figüratiften, soyuta, ekspresyonizmden, kavramsal sanata, natüralizmden, happening ya da sanatsal gösterilere kadar her türlü akım ve anlayışa rastlanmaktadır. Bu değişim sürecinin yaşanmasına neden olan en büyük etkenlerden birisi, kuşkusuz Osmanlının batılılaşma süreciyle birlikte başlayan ve Genç Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda toplumsal yenileşme sürecinin istikrarlı bir şekilde devam ettirilmesidir. Cumhuriyetle birlikte, modernleşme hareketlerinden beri süregelen, kültür-medeniyet ayrımı reddedilmiş, batılılaşma ve onun üzerinde yükselecek bir millî kimlik kültür inkılâbıyla gerçekleştirilmek istenmiştir. Çağı yakalama idealiyle, anayasa, medeni kanunlar, ekonomi, eğitim, giyim, dil, din ve tarih yeniden yapılandırılmaya çalışılmıştır. Bu hızlı, modernleşme ve Batılılaşma gayretleri, bir nevi Batılı bir toplum yaratma projesinin pratiğe dökülmesidir de denebilir. Bütün toplumsal alanlarda yaratılan bu değişmeler, zihniyetle birlikte düşünce hayatını da etkilemiş, önceleri saray denetiminde olan sanat, yapılan reformlarla milletle

etkileşime geçirilmiştir. Yani sanat, Cumhuriyetle birlikte, kalkınma politikaları arasında yerini almış hızlı bir değişme ve yenilenme sürecine girmiştir.

KAYNAKÇA

Arseven, C. E.(1983). Türk Sanatı Tarihi, İstanbul: Maarif Basımevi

Binark, İsmet.(1978). "Türk'lerde Resim ve Minyatür Sanatı". Vakıflar Dergisi, S:XII, s.271-290.

Berk, Nurullah. ve Gezer, Hüseyin.(1973). 50. Yılın Türk Resim Sanatı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Çağman, F. 1982. "Anadolu Türk Minyatürü". Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi. C: 5. Görsel Yayınları, İstanbul. s.929-951.

Elmas, H. (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri.* Konya: İl Kültür Müdürlüğü Yayınları

Elmas, H. (2012). *"Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Resminde Değişme ve Yenileşme".* Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi. S.19. s.133-156

Erbay, F ve Erbay. (2006). Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk' ün Sanat Politikası, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

Germaner, S.(1999).*Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı. Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları

Giray, K. (2004). *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Giray,K. (1996). Türk Resim Tarihinde Eleştirinin Gelişim Çizgisi. *Türkiye'de Sanat Dergisi*, 24, 16-25

Giray, K. (1997). *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Kıyar, Neslihan. (2007). Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin *Kültürel Değişim* İle İlintisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Renda, G ve Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, I*, İstanbul: Tiglat Sanat Galerisi Yayınları

Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları

Yediyıldız,B. (1999). Tarihin Oluşumu ve Değişme, http://yunus.hacettepe.edu.tr/~yyildiz/tarihinolusumu.htm

KÜLTÜR VE SANAT İLİŞKİSİ

Prof. Dr. Çağatay AKENGİN

Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Bişkek, Kırgızistan.

cagatay.akengin@manas.edu.kg

Hepinizin bildiği üzere kültür kavramı, oldukça geniş bir anlam içermektedir. Dolayısıyla farklı tanımları bulunmaktadır. Bir milletin kendine özgü olanına milli kültür, bütün insanlığın ortak değerleri ile ilgili olanları da evrensel kültür nitelemesi ile genel kabul görmektedir.

Sanatın ana kaynağı da kültürlerdir. Daha derin temellendirme yapanlara göre ise kültürlerin doğuşu, din ve inanç ritüelleridir. Ritüeller de sanatı çağrıştırır. Dolayısıyla bir yönden bakılınca da kültür ve sanatın eş zamanlı vücut bulduklarını söylemek mümkündür. Bu iki kavramın birbirlerinden beslendikleri bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yüksek kültürlerden oluşan sanat eserleri de o kültüre denk bir görünüm arz eder. Ne var ki çoğunlukla medeniyet ve kültürün aynı şeyler olduğu algısından yola çıkarak, ileri medeniyetler seviyesine ulaşmış toplumların ve milletlerin aynı zamanda ileri kültürlü oldukları gibi önyargılar da oluşmuştur. Bu her zaman böyle değildir. Medeniyetler Mehmet Akif'in dediği gibi tek dişi kalmış canavara da dönüşebilirler. Hatta kültürleri ezmeye de çalışabilirler. İşte bu noktada kültürlerini koruyup geliştiren milletlerin her şeye rağmen ayakta kalmayı başardıkları görülmektedir. Kesintisizliğini sürdüren milletler, kültürler köklü sanatlara kaynaklık edebilmektedir.

Kültürü, sanatı propaganda aracı olarak kullanan medeniyetler, eninde sonunda yüksek kültürlerin eseri olan sanat ürünlerinin değerini kabul etmek durumunda kalabilmektedir. Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında Türkiye'den kaçırılan kültür eserlerini biz Cumhuriyet Dönemi'nde geri alma çabalarına girmiştik, hepinizin bildiği üzere. Bu da yüksek bir kültür mirasına sahip olan Türk milletinin geç uyanışına bir örnek sayılabilir.

Öyle bir bilince ulaştıktan sonra ileri medeniyet ve teknikleri temsil eden topluluklara karşı özgüvene sahip olunabilir. Dolayısıyla kültür ve sanatta taklitçiliği reddedip, özgün olmanın yollarını arayıp bulabiliriz. Mesela büyük mimari eserlere, önemli zaferlere, gelişmelere, gelişmiş bir edebiyata imza atmış olan Türk milleti, bu başarılarını sanata yansıtmakta maalesef

ihmalci olmuştur. Örneğin resim sanatına olumsuz yaklaşımlarıyla bu alanda tarihimizi ve kültürümüzü yansıtma şansımızı zayıflatmıştır. Bundan dolayı Yahya Kemal bir şiirinde "Gönlüm isterdi ki mâzini dirilten san'at, Sana târihini her lâhza hayâl ettirsin" diyerek hayıflanmıştır.

Bu ara başlıkları ile değindiğimiz kültür sanat ilişkisine çok daha ayrıntılı değinmemiz mümkün. Kültür tabi ki derinlemesine araştırılan konuların başında gelmektedir. Yanlış hatırlamıyorsam, kültürün 156 farklı tanımı var. Bu da kültürün sürekli kendini yenileyen, geliştiren bir olgu olduğunu gösteriyor bize.

Kültür, diğer kültürlerden beslenir. Diğer kültürlerden beslendikçe gelişir ve toplumuna, içerisinde bulunduğu topluma katkı sunar. Tabi burada bir de açık kültür, kapalı kültür tartışmalarından bahsedebiliriz. Kapalı kültürler, zaman içerisinde bildiğiniz üzere yok olmaktadır.

Sonuç olarak şunu söylemek istiyorum: Kültürel gelişmelere açık olmalıyız. Kültürel beslenmelerden sürekli faydalanmalıyız. Burada dikkat etmemiz gereken bir husus da şu: Başka kültürlerden aldığımız unsurları, ögeleri kendimizleştirmeden direkt alırsak, burada bir kültürel özümseme veya asimilasyondan bahsedebiliriz. Bu tabi doğru olan bir durum değil. Aldığımız kültürel ögeleri kendileştirmemiz, millileştirmemiz gerekiyor ki kendi kültürümüze ve dolayısıyla evrensel kültüre bir katkıda bulunabilelim.

Kültür ve sanat ögelerini araştırdıkça, ikisinin de yaşayan birer organizma olduğunu ve sürekli kendilerini yenilediğini gördükçe aslında insan, yapısının kültür ve sanatın yapısına benzemesi gerektiğini, kendisini geliştirmesi için geliştirmesi gerektiğini görmektedir. Yüksek kültür seviyesine ulaşmak yüzyıllarca birikim gerektiren ciddi bir süreçtir.

Günümüzde popüler kültür dediğimiz kültür ürünleri, bildiğiniz üzere tamamen propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. Ancak dünya sanatına baktığımız zaman, sanat tarihine imzasını atmış sanatçılar, popüler kültürün bir parçası olmadılar. Ama hala popülerliklerini, güncelliklerini korumaktadır.

YENİ HETEROTAPYA: DIGITAL SANAT VE HAFIZA MANIPULASYONLARI

Dr. Feride DEMİR

Akademisyen, MYR Art Factory Art Studio Kurucusu, Sr. Paterson, Amerika Birleşik Devletleri

Uzun zamandır bir soru soruyorum kendime. Aslında oldukça basit bir soru. Formun kökeni nedir? İlk form nerede ve nasıl icat edilmişti? Arkasında nasıl bir hikâyeyi barındırıyordu?

Semboller de anokratik öyküler gibi, zamanın içinde evrilerek ortak bir dile dönüşmüş. Milyonlarca yıldır doğa, kültürden; kültür doğadan ilham alarak biçimlenmiş. Mental bir Pangea'da sınırlar gibi, hisler, fikirler ve imgeler de kopuşlarla yayılıyor yeryüzüne. Her imge biraz göçebedir. Hisler, fikirler ve öyküler gibi imgeler de sınır tanımıyor.

Bugün teknolojinin bize sunduğu bir doğada yaşıyoruz ve ilkel zamanları daha iyi anlıyoruz. Böylelikle geçmişten beslenerek yeni nesil tasarımlarımızı icat ediyoruz. Örneğin milyonlarca sene evrende iki boyutlu olduğu varsayılan bir formun izdüşümünü ve sembolleri, yapay zekâ yardımıyla çok boyutlu tasarımlara dönüştürebiliyoruz.

Analitik psikoloji uzmanı Carl Gustav Jung, yeryüzünün hafızasındaki sembollerle, fantezilerimiz arasında bağlantıya dikkat çeker. En eski formlar, kadim metinler; göçmek, uçmak, ölmek, düş görmek gibi, gerçekliğimizin kapılarını, anlatının büyülü gezegenlerine aralayarak, zaman katmanlarında gezinmemize imkân verir. Mekânın eski sahipleri; atalarımız, ölmüşlerimiz, hayaletler, yerlerini sahte imgelere bırakarak göçmüşler. Onlardan geriye kalan izler, eserleridir. Unutulmaya yüz tutmuş her bir imge; üzeri kapatılmış bir tecrübe deposu, hatıra arşivi ve de duygu mahzenidir. O mahşerlerde açığa çıkmayı bekleyen pek çok imge, sembol ve pek çok anlam saklıdır.

Yeryüzünün farklı katmanlarındaki tüm bu yapıtlar, sinir sistemimize benzer bir biçimde toprağımızın katmanlarında sarmaşık gibi tüm form, sembol ve öyküleri birleştirerek bağlantı kurmamıza imkân sağlıyor.

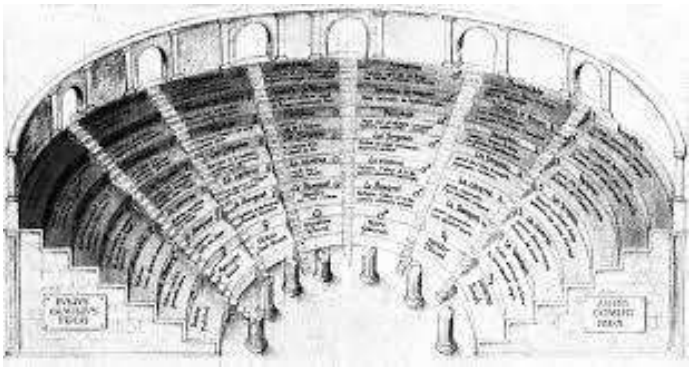
Fuentes *Terra Nostra*'da *bizim toprağımızı, yeryüzümüzü,* sahne değiştikçe aynı kişilerin başka kılıklarda karşımıza çıktığı bir insanlık tiyatrosu olarak yorumlamaktadır. Güç sahipleri, zulme

dur diyenler ve katliam emrini verenlerin mücadelesi her dönemde tekrar edilen bir senaryo gibi. Hayalden, ümitten, anlamdan ve adaletten uzaklaşan ve kimileri için cehenneme dönen bir dünyada bir adalet arayışı olarak ortaya çıkmış iç içe geçmiş öyküler; devir içinde devir, düş içinde düş sarmalı. Döneminin koşulları altında okunduğunda gerekli dersler çıkarıldığında ise bir pusula.

Aynı kültürel yapıda olmasa da, zaman içinde tekrarını bulan ve benzer formlarda karşımıza çıkan zamandan mekândan bağımsız tavırlar mevcuttur. Zihnin akışını serbest bıraktığımızda metinler, görseller, öykü ya da yapıtlar da statiklikten ve durağanlıktan kurtulmakta ve başka dönemlerdeki yapıtlar ya da metinlerle yan yana gelerek farklı anlamlar ifade etmektedir.

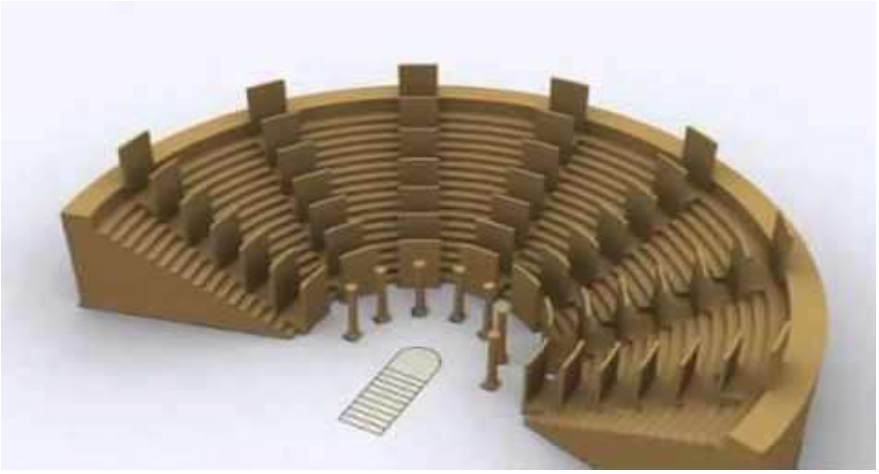
Anakronizm, farklı zamanların hatalı karşılaşması olarak açıklanabilir. Zaman heterojendir, bir sanat yapıtı da bir insan gibi yalnızca belirli bir döneme veya tanıma karşılık gelmeyebilir. Bu nedenle sanat yapını da sanatçıyı da daha iyi anlayabilmek için zamanın katmanlarında yolculuk yapmalı ve üretildiği dönemin genel özellikleri içinde değerlendirmeliyiz.

Walter Benjamin'in dediği gibi; Uzaylıların ve Marstan gelenlerin değil, öteki yüzyıllardan, farklı devirlerden gelen sapkınların, keşişlerin, bilgelerin, yazarların, şairlerin, ressamların, devrimcilerin, deneyimlerin, örf ve adetlerin istilası altında bizim dünyamız. Peki siz? Ait olduğunuz bir zaman diliminde mi yaşıyorsunuz, yoksa öteki zamanlardan kalmış bir hayaletin mi tesirindesiniz?



Bu anlamda Giulio Camillo 16. yy.da kurguladığı "Theater of Memory(bellek tiyatrosu)"nda seyirciyle oyuncunun yerlerini değiştirmiş ve aslında bir bakıma zamanın farklı katmanlarındaki tüm insanlığı sahneye davet etmişti. İyi işlenmiş yapıtlar izleyiciyi sahneye davet eder içine alır. İnsanları bir yüzleşmeye, hesaplaşmaya davet eder. Sanat yapıtları birilerinin bizim yerimize duyumsadıkları hisleri dile getirir. Bir vedanın, mağduriyetin,

sürgünün, ölümün çığlığını adaletin gereği olarak izleyiciye de duyurmaya çalışır. Zira sahnede bir temsilden ziyade yaşanmış bir gerçeklik olasılığıdır tekrarlanmakta olan.



Yeryüzü sahnesi birbirinin benzeri ve bazen de zıttı duyguların, fikirlerin ve kurguların farklı iktidarlarına tanıklık etmiştir. Critchley de kurguladığı *Bellek Tiyatrosu*'nda öznel bir hafıza yerine insanlık hareket ettikçe şekillenecek kolektif bir hafızaya vurgu yapmıştır. Critchley Camillon'un maketine atıfta bulunarak hocasının intiharıyla başlattığı gökdelenden, hafızasının içinde sürekli bir geriye dönüş yaşar. Bu yolla ilahi kavrayışın mümkün olacağını ve ancak hiçlik seviyesinde her şeyi hatırlayıp bileceğini düşünmektedir. Critchley hafızasını statik mekân sallaştırmanın karşısına dinamik hafıza anlayışını koymuş ve hocasından kalan kutularla zamanın içinden gelecek başka fikirlere ve düşünürlere dikkat çekmektedir.



Sanatçı tıpkı bir sismograf, bilim ya da tarih insanı gibi, hafıza katmanlarında dolaşmalı, zamanın içinde akıp giden fikir ya da iktidar odaklarıyla karışıp mücadele etmelidir. Etkilendiği öteki öyküleri, varlığına biçim veren diğer ilmekleri ya da düşünce biçimlerini inceleyerek hafıza dalgalarını keşfetmek için emek vermeli, böylelikle, yapıtını üretirken bir bakıma bir tür "yaşama sanatı" icra edebilmelidir. Dolayısıyla sanatçı, sanatın temsil ve telafi imkânını sayesinde hafıza katmanlarında dolaşıp belleği yeniden yazabilmektedir.

Yaşam Sahnesi

Milyonlarca senedir insan, yaşamın içine daha iyi yerleşebilmek için pek çok soruyla karşı karşıya kalmış ve mevcudiyetinin önemli bir kısmını kendini ve içinde bulunduğu evreni tanımlayabilmek için harcamış. İnsan tutum ve davranışlarını yönlendiren, tüm etkileşimleri müphem kavramlarla açıklama eğiliminde olmuş.

İnsan, kendini öteki varlıklarla uyum içerisinde yaşamayı sağlayacak temel özelliklerini, bellek, kimlik, köken, fizyolojik ve duygusal bağlantılar, ölümden sonraki yaşam, gibi sırlı soruların yanıtını irdelemiştir. Bilgilendikçe, farkındalık kazanmış, içinde bulunduğu zamanın dışına çıkarak, kökenlerine ve geleceğe dair senaryolar üretmiştir.

Aklı ve deneyimleri ile anlamlandıramadığı boşlukları hayal gücü ile tamamlamış. Kusursuz idealar evreni, takas edilen gölgeler, ruhların göçü (metemphosis), canlı ya da ölü hayaletler, mitolojik varlıklar, ikonlar, replikler, kutsal beden parçaları, trajediler, eros ve thanatosun yaşam-ölüm sarmalı, var olmuş ve yok olmuş uygarlıkların acılı ve endişe verici huzursuzluğu gibi soyutlamalarla anlamlar üretmiştir.

Biz de geçmişe dönüp baktığımızda insancılığın ayak izlerini ve anlam dünyasında ortaya koyduklarını sanat yapıtları yoluyla izleyebilme imkânı buluruz. Sanat her dönemde, mevcut gücün unutturma eylemi karşısında hafızayı diri ve dinamik tutmuştur. Sanat yapıtları hafıza tetikleyicisi gibidir, bizleri akıp giden zamanın içine davet eder. Bizler farklı dönemlerdeki yaşanmışlıkların birinci dereceden gözlemcisi, tanığı hatta mağduruna dönüştürür.

Çok katmanlı bir bellek kurgusuna göre her insan milyonlar yaşındadır diyebiliriz. Yaşanagelen tüm zamanların tanığıdır insan. Bu nedenle hepimiz Hz. Âdem'in akranlarıyız diyebiliriz. Hz. İsa son akşam yemeğinde veda konuşmasını yaparken hepimiz oradaydık. Socrates idam edilirken, Bruno yakılırken, 3 Mayıs gecesinde köylüler katledilirken hepimiz oradaydık. Sanat

yapıtları sayesinde yeryüzünde yaşanmış her olayda, herkes bir nevi olay mahalline ve olay anına gitmektedir aslında.

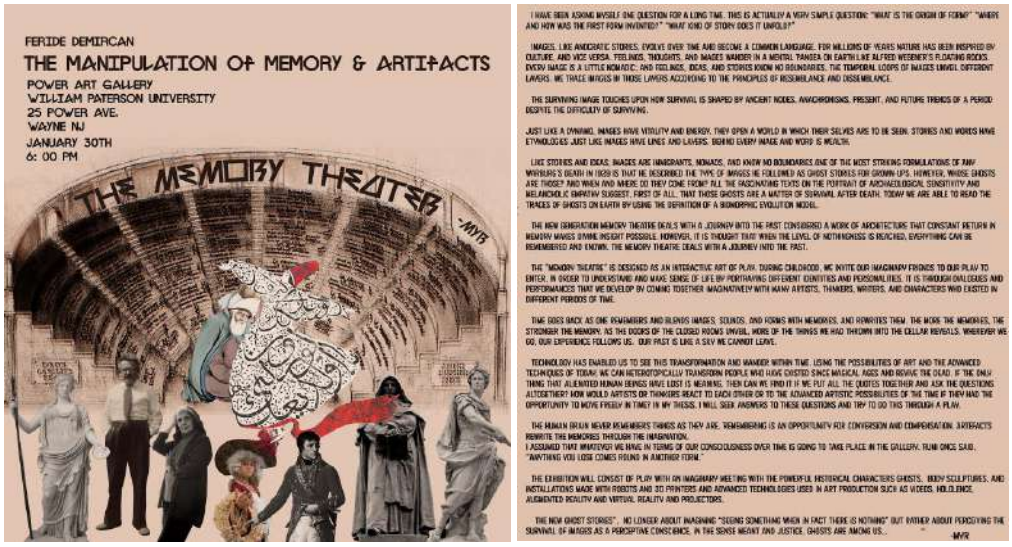
Sanat yapıtları yaşanan olayı birebir aktaramasa dahi, temsil yoluyla geçmişin derinliklerindeki bir hissi içinde bulunduğumuz bu ana taşır. Bizler güçlü sanat yapıtları yoluyla rahat koltuklarımızı terk edip olay mahalline, olayın yaşandığı zamana gideriz ve mağdur edilene el uzatmak isteriz. Yapıttaki karakterin yanı başına oturmak, boynuna sarılıp onunla gözyaşı dökmek isteriz, zaferleriyle mutluluk duyarız. Ya da Derrida'nın ifade ettiği gibi "estetik dil" yardımıyla bir mağduriyeti dönüştürerek aktarabiliriz.

Aby Walburg sanatseverlere şaşırmadan edemezdi. "Sanat sevilmez, içine alır, dâhil eder, bir vedanın, sürgünün, ölümün çığlığını duyurur, yalnızlaştırır bazen, bazen ölmeden evvel öldürür. Eserler siz karşısında yemek yedikçe iştahınızı artırsın diye var edilmemiştir beyler. Onlar İnsanları bir yüzleşmeye, hesaplaşmaya çağıran davetiyelerdir ve birilerinin bizim yerimize anlattıkları acıları dile getirmek adına üretilmişlerdir." demişti. İyi işlenmiş yapıtlar izleyiciyi olay anana ve mahalline çekerler. Sahnede izlenilen bir temsilden ziyade, yaşanmış bir gerçeklik olasılığıdır. Susan Sontag'ın da belirttiği gibi kitle iletişim araçlarıyla izlenen trajediler şiddeti artırıp öç alma hissini artırırken, iyi yapıtlar izleyende empati hissi uyandırır. Sanat yapıtları ile karşılaşan izleyici anlatılanın kurgu olduğu düşüncesiyle kendini kandıramaz ve eserle karşı karşıya kaldığında. Bu nedenle sanat yapıtları insandan insana, toplumdan topluma fikir ve hislerin aktarımını sağlar.

Dijital Sanat Manipülasyonları

Bu bölümde Post doktora çalışma alanım olan ve son yedi yıldır Amerika'daki farklı üniversitelerde derslerini verdiğim dijital medya ve heykel çalışmaları üzerinden sanat ve yeni teknoloji alanlarının sunduğu olanakları anlatacağım.

Bir örnek çalışma olarak Foucault'nun mekân mimarisini çözümlemek için kullandığı "heterotopya" kavramından hareketle hazırladığım William Paterson Üniversitesi'nde sergilenip "Yaratıcı Mükemellik" ve de "Dekan Özel Ödülü" alan disiplinler arası yerleştirmede kullandığım teknik ve yöntemlere değineceğim. "Memory Theatre(Bellek Tiyatrosu)" sergisi robotlar, 3D yazıcılar ve video yapımı, HoloLens, dijital heykeller, virtual reality ve augmented realty gibi yeni medya disiplinleri ile üretilmiş bir mezuniyet sergisi olarak hazırlandı.



Geçmişten günümüze insan kendi şekillendirdiği bir doğada yaşamıştır. Günümüz insanı da kendi icat ettiği teknolojik bir doğada yaşamaktadır. Aslında teknoloji bizim milyonlarca yıl öncesi ile olan ilişkimi güçlendirdi. Tarih öncesi çağlar boyunca nesneler insanlar için canlı varlıklardı. Teknoloji bizim bu büyülü çağları daha iyi anlamamıza yardımcı oldu. Yapay zekâ yardımıyla oluşturulan algoritmalar, programlama, tasarım ilişkisi ile oluşturulan yapıtlar, kendi kendine model değiştiren elektronik tasarımlar, giyilebilen elektronik yüzeyler, biçim değiştiren etkileşimli heykeller, fiberoptik liflerle ışık geçiren duvarlar, hologram teknikleriyle yapılmış malzemeler, tasarım yapan robotlar, üç boyutlu nesneler üretebilen "thermojet" tarzı cihazlar ve yeni sanatsal yazılımlar her geçen gün yeni gelişmelerle yaşamımızı kuşattığı bir dünyada yaşıyoruz.

Gün be gün doğallaştırılan teknolojik komutlarla insan zihni ve belleği de yeniden şekillenip, yazılıp, silinebilmektedir. Bu da günümüz insanının belleğe, deneyimlere ve gerçeklik algısına karşı duyduğu güveni azaltıyor. Yeni teknolojiler birey-kitle ilişkilerinde kullanarak uzun süreli belleğimizi siliyor ve "şimdi"yi yaşama arzumuzu tetikliyor. Bir insanın bir günde maruz kaldığı imaj sayısı 200 yıl evvel yaşamış bir insanın tüm yaşamı boyunca gördüğü imajlar ile aynı. Bu imamlar kararlarımızı düşünce kalıplarımızı etkiliyor. Bu nedenle kimliğin köklerinin geçmişin derinliklerinde aranmalıyız, sanat ve teknolojiyi de bu anlamda bir hafıza tetikleyicisi olarak kullanmalıyız.

Tüm bu gelişmelere paralel olarak kültürel politika, politika sanat, egemen kodların, mitlerin çözülüp, teşhir edilmesi ve yeniden kodlanıp yayılması gibi stratejiler de izlemeliyiz. Kimliğin

her an yeniden inşa edilebilirliği, benmerkezci bir algıyı doğurduğu için bu yöntem, teknik, teknolojilerden uzak kalamayacağımız kanaatindeyim.

Pek çok dönemde teknoloji, yapay zekâ, robotlar bazı kültürlerin yansıması olarak insanların uzak durmak istediği konular olmuş. Doğruyu ifade edecek olursam bir sanat tarihçi olarak teknolojinin ve çoğaltmaların sanatın arasını yok ettiği konusunda da bir taktım endişelerim vardı. Dijital media ve robotik derslerini vermek üzere işe alındığımda bu endişemi de dile getirmiştim. Zaman içerisinde yeni programlarla vakit geçirdikçe bu endişem ortadan kalktı. Artık tümüyle dijital olan bir ortamda sanat yapıtları üretiyordum ama bu ortam tam duygusal prosesleri farklı araç gereçlerle düzenlememe izin veriyordu. Dijital ortamlardaki üretilmiş heykeller de elle yapılmış ürünler kadar zahmetli idi ve zaten pek çok yerinde elle müdahale etmek gerekiyordu.

Zamanla yaşadığım bu kaygının kültürel bir kod olduğunu düşünmeye başladım. Bu yalnızca benim kaygım değildi, zamanın farklı dönemlerinde pek çok insan teknoloji karşısında benzer endişeler duymuştu. Örneğin sanayi devrimi başladığında İngiltere'de Leicester yakınlarında bir grup işçi teknolojiye ayak uydurmak yerine karşı koymayı seçmişti. Pek çok tekstil işçisinin işlerini kaybetmesine yol açan bu gelişmelere tepkilerini tekstil makinalarını parçalamaya varan girişimleri oldu. Bu isyan o kadar büyümüştü ki, ancak 2500 kişilik bir kuvvetle bastırılabilmişti.

Zamanla "Luddites" terimi otomasyona, sanayileşmeye, bilgisayarlaşmaya ve tüm yeni teknolojilere karşıtlığı ifade etmek için kullanılmaya başlandı. Nitekim Luddites, üreticileri korkutmak için tekstil makinelerini tahrip ederek teknolojinin ya da endüstrinin teknolojik temellerine saldırdı.

Günümüzde Modern Luddite'lerin bilim karşıtı, küreselleşme karşıtı radikal çevrecilik hareketleriyle bağlantıları vardır haklı oldukları noktalar da göz ardı edilemez. Ancak insanlar yeterli bilgiye sahip değillerse, teknolojik gelişmeler hakkında her zaman endişe duyabilirler. Yalnızca bilgilenmek kaygımızı azaltacaktır. Teknoloji ile yönetilmek yerine teknolojiyi yönetmeyi öğrenmek bu alandaki temel motivasyonum oldu.

Son yıllarda Amerika'da dört farklı üniversitede bu alanda ders veriyor ve teknolojik stüdyoların yöneticiliğini yapıyorum. Aynı zamanda Bp Props adında bir kampanyada robot programcısı olarak görev yapıyorum. Broadway'deki Aslan Kral, Aleaddin, Karete Kid gibi pek çok ünlü oyunun dekorlarının tasarımını ve robotla oyarak düzenledim. Dünyaca ünlü

televizyon programları ve filmler için sahne tasarımları yaptım. Bu süreçte daha iyi anladım ki sanatçılar kendi dönemlerinin en iyi pigmentlerini ve malzemelerini kullanmışlar. Teknoloji de günümüzün tüm imkânlarını ayaklarımıza getiren bir araç. Ve zamanla daha iyi anladım ki hem görev yaptığım yerlerdeki iş kalitesini artırmak hem de çalışma sürecini hızlandırmak için zamanımızın bize sunduğu bu imkânları en iyi şekilde kullanmak zorundayım.

Hafıza Tiyatrosu, -MYR

Geçmiş, deneyimlerimiz, kişisel hatıralarımız, içinde kimliğimizi tesis ettiğimiz koca bir ev gibidir. Bizimle aynı zamanda yaşamasalar dahi, o eve yerleştirdiğimiz fertler, o evi bizim için eğlenceli, öğretici, korunaklı ve hatta kutsal kılar. Evde olmak, insanın kendi ruhunun içinde olmasıdır. Sanatçı için ev ötekilerle etkileşimde bulunduğu, Kafka'nın temel taşı olan vision particuliere dediği 'apayrı görüş' biçimi kazandığı mekândır. Benim evim insanlığın en eski zaman dilimlerine uzanan medeniyetlere beşiklik etmiş, doğu ve batının geçişini sağlayan bir köprü görevi görmüş Anadolu topraklarıdır. Sonraki adıyla Türkiye, bir açık hava müzesi unvanını almıştır. Çocukluğuma ve belleğime dair en eski anılar, babamın öğretmenlik yaptığı okulun hemen yanı başında yer alan Roma döneminden kalma Zile Kalesinin içinde geçmektedir. Julius Sezar'ın "Veni Vidi Vici" (Geldim Gördüm Yendim) sözlerinin yazılı olduğu taş sütun o kalededir. Dünyanın en kısa ve eski mektubunun taşa işlendiği bu tarihi mekânda oynarken, yeryüzünün aslında okunup yazılabilir bir text olarak önümüzde açıldığını da öğrenme fırsatı buldum. Lakin dünyaya daha iyi yerleşebilmek ve bu metnin gizemini çözümleyebilmek için radikal bir emek vermem gerektiğini de kavramıştım. Akademik çalışmalarımı da bu amaca yönelik gayretler olarak açıklayabilirim. Bir sanat tarihçi olmamı sağlayan şey, asırlar öncesinden kalan yapıtları ve anlamlarını okuma arzusuydu kuşkusuz. Ancak iyi bir sanatçı olursam da, geride bırakacağım bir yapıt sayesinde benden yıllar sonra yaşayacak bir çocukla iletişim kurabilme imkânını da elde etmiş olacaktım.

Erken dönem resimlerimdeki yer şekillerinin bu kaleyle çok benzeştiğini Edward Shanken ile yaptığımız kritik sonrasında fark ettim. Kalenin Kuzeybatısına oturtulmuş Bizans döneminden kalma bir amfi tiyatro bulunmaktadır. Benzer yapılar daha sonra gezeceğim, Helenistik dönem kalıntılarının arasında, babamın öğretmenlik görevini sürdüreceği Kuzey Afrika topraklarında da karşıma çıkacaktı. Bu, tezim için "memory theatre" konulu bir oyun yazma girişimimin de şuuraltı bir nedeni olabilir.

Yine doktora çalışmalarım sürecinde dünyanın farklı yerlerinde yüzlerce müze ziyaret ettim. Birbirinin benzeri olan yapıtlar farklı topraklarda farklı zaman dilimlerini temsilen sergilenmekteydi. O dönemlerde doğan Zig-zag time travelleri serisinin farklı zaman ve mekânlar arasındaki bu gezmeleri konu ediniyordu. Son 10 yıla Göbekli tepeden Rifted Valleye ve dünyanın en eski uygarlıkların yerleşim merkezlerine yaptığım alan araştırmalarım ve akademik çalışmalarım sonucunda iç içe geçmiş pek çok öykü, karakter ve de yöntemden etkilendim. Çalışmalarımda bu etkileşim içindeki düğüm ve ilmekleri görünür kılmak istiyorum. Adına ilham dediğimiz şey, sağ ve sol omuzumuzdan kulağımıza fısıldayan iç seslerimiz olmalı. Bu ses, göçmüşlerin, hayaletlerin, zulme uğrayanların, sessizin sesi olan, sanatçı, yazar ve düşünürlerin hatta çocukluğumuzun ve belleğimizin sesi olabilir.

Bir makalemde sınıf arkadaşlarım neden çok alıntı kullandığımı sormuştu. Yazmak için masaya oturduğumda, o konuyla ilgilenmiş ne kadar sanatçı, düşünür ve yazar varsa etrafımı sardıklarını ve kulağıma bir şeyler fısıldadıklarını, üzerimde onca emeği olan insanları anmadan geçemediğimi söylemiştim. Sanatçı bazen aynı zaman diliminde yaşadığı insanlarla farlı bir dili konuşuyormuş gibi uyanabilir bir sabah. Ya da ortak bir zaman ya da mekân dilimini paylaşmasalar bile, benzer düşünen insanları ailesi gibi görebilir. Babasını küçük bir yaşta yitirmiş bir çocuk olarak kendi "yaşama sanatı"mı nasıl icra edeceğimi bana öğreten insanları, örneğin, Epiktetos, Sopenhour, Cicerro gibi moral ustalarını, kendimden ayırmam mümkün görünmüyor. Kimyasal reaksiyonlardan oluşan bir deney tüpünün içerisindeki bir takım tepkimelerle oluşturduğumuz benliğimiz ve belleğimiz için böyle bir ayrışma mümkün müdür bilemiyorum. Ancak bu bağlantıların analizini yapabildiğimizde kendimizi de daha iyi anlayıp fikirlerimizi dile getirme olanağı bulabiliriz. Sanatsal düşünme biçimin kredisini üzerime almak istemem. Bu yapıtları biz var etmiş olabiliriz; ancak, onları ortaya koyan bizi de öteki fikir, sanatçı ya da düşünürler oluşturmakta ve geliştirmektedir. Bana düşen bunları bir hikâyeye dönüştürüp anlatabilmektir. Çünkü hikâyesini anlatamayanların hikâyeleri başkaları tarafından yazılır ya da anlatılır ve çoğu zaman da olduğundan daha primitif, yetersiz gösterilerek.

Tez danışmanım ve o yıllarda asistanlığını yaptığım Professor Michael Rees bunu bir oyunla ortaya koymamı önermişti. İnsanlar mezuniyet sunumlarına ailelerini davet ederler. Ben de son on yılını ülkesinden ve ailesinden uzakta geçirmiş bir insan olarak mezuniyet sergime, kişisel yaşamıma varlığıma ve yeryüzüne katkı sunmuş atalarımı hayali bir biçimde davet etmiştim.

Bellek tiyatrosunun benzeri kurguya göre, zamanın içinde kaybolmuş, yitip gitmiş, şuuraltımızın mahzenlerine kapattığımız her ne varsa bir odanın içinde toplandığını varsaydım. Rumi; aslında hiç birşey kaybolmaz, kaybettiklerimiz farklı biçimlerde dönüşerek geri gelir demişti. Dönüşüm 'şuur'un içindeki akış zamanın tek göstergesidir. Bu nedenle Bergson 'zaman'ı 'şuur halleri 'olarak açıklamış ve 'işleyen zaman 'ile 'yaşanan zaman'ı birbirinden ayırmıştı Bergson.

Kısa bir süredir yapay zekâyı bizim için düşündürerek sanat yapıtlarında kullanıyoruz. Günümüz teknolojileri bu dönüşümü görmemizi daha iyi imkân sağlayarak zamanın içinde dolaşmamızı mümkün kıldı. Günümüz sanatın bize sunduğu özgür imkânlar ve ileri teknolojileri sayesinde, eski çağlardan bu güne dek var olmuş insanları heterotrofik bir biçimde dönüştürebiliyoruz. Ben de hologram yoluyla insanlığa ve kişisel eğitimime katkı sunmuş insanları sahneye davet edebilir ve hatta Camillo'nun ilk kurguladığı şekliyle ölüleri yerinden kaldırabilir ve tüm insanlığı sahneye davet ederek bellek tiyatrosu içinde bir yüzleşme ortamı kurabilirdim. Sanatçılar için yapıtlar, içlerinde kurdukları evrenin dışarıya açılan kapılarıdır. Sergide disiplinler arası bir metotla kişisel evrenimin inşasındaki ötekine dikkat çekerek hafıza havuzumun kaynaklarına varmaya çalıştım. Zamanın içerisinde özgürce dolaşan sanatçı, düşünür ya da önemli karakterlerin, zamanın gelişmiş sanatsal olasılıklarıyla karşılaştıklarında nasıl tepki vereceklerini bilemiyordum. Tez çalışmamda bu soruların cevabını da araştırarak bir oyunla ortaya koymak için alanlarında tanınmış olan yedi profesör arkadaşımdan oluşan bir kurul radikal bir emek ortaya koyduk.

Sergide hololenceler, Motion capture, scanner, projeksiyon, ar, vr gibi sanat üretiminde de kullanılan gelişmiş teknolojiler ve robot ve 3D printerlerle yapılmış ana heykeller ve video enstalasyonlar kurdum.

Son yıllarda sanat, bilim ve teknolojinin buluşması; en eski, mitolojik dönemleri dahi daha iyi anlamamızı sağladı. Yeniden üretme ve bir kurgu inşa etme yoluyla bilinçaltımızda ve toplumsal hafızadaki bilgilerin istiflendiği depolara ve insanlığın kökenlerine inmemize izin verdi. Dolayısıyla bu yöntem, insanoğlunun yeryüzünde tanıklık ettiği hatıraları daha iyi canlandırarak geleceğimize ışık tuttu.

Biz de bu hibrit yöntemlerle hazırladığımız sergide duygularımız karşısında algılama, sızma, düzenleme, kodlama, saklama vazifesi gören bilinçaltını, teknolojinin yardımıyla Foucoult'nun

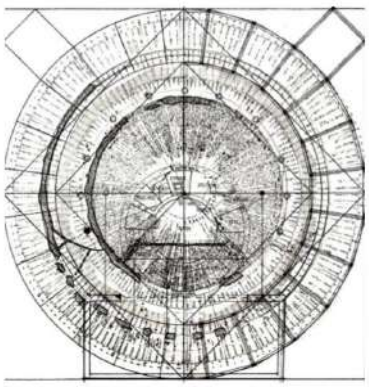
mekân çözümlemelerinde kullandığı “heterotopic” bir dönüşümle “şimdi”de yeniden kurguladık.

Adorno’nun, "dünyanın aldatıcı görünümünden kurtarabilme” vurgusu gibi ütopya-analoji ilişkisinden doğan, tüm kültür ve uygarlıklarda var olagelmiş gerçek ya da temsili mekânları kapsıyordu. Milyonlarca yıl(-Myr) boyunca imgeler de insanlar için dinamik ve canlı varlıklardı. Teknoloji bizi antik ve büyülü çağlara daha da yaklaştırdı. Amfi tiyatrosu biçiminde robotla hazırlanmış dekorlar ve geçmişten gelecek, yazarlar, düşünürler, sanatçılar, fikirler, nesneler, imgeler eşliğinde izleyiciyi de içine katacağımız interaktif bir oyun sergiledik. Sergi sırasında adeta “gündüz rüyası” görerek, Freud ile şuur altımızdan bilinç üstümüze ve anlam dünyasına yolculuk yaptık.

'Heterotopya' kavramı, birçok bölük pörçük olanaklı dünyanın “olanaksız bir mekân” da bir arada, daha yalın bir biçimde, üst üste veya yan yana getirilmiş olan mekânlar olarak anlatır. Focucault bu mekânlar arasındaki karma ve ortak deneyimi ayna metaforu ile tasvir etmiştir.

Aynadaki, heterotopya deneyimini kafamızda kurgulamak çok ta kolay değil belki, ama bir gözlük takıp da sanal gerçeklik (virtual reality), artırılmış gerçeklik (augmented reality) ile başka bir dünyanın içine taşındığımızda, o an başka bir alanı deneyimleriz. Teknolojinin bize sunduklarıyla 50-60 yıl sonra Foucault’u daha iyi anlayabiliyoruz.

Bu kavramlardan sanal gerçeklik, bilgisayar kaynaklı üç boyutlu oyunlarda karşılaşılan, kullanıcının bu ortama girdiğinde dünya ile ilişkisinin tamamen yok olduğu bir ortam olarak söylenebilir. Artırılmış gerçeklik ise gerçek dünya ile bağlantısını devam ettiren, veri ve görüntülerin gerçek dünya görüntülerine eklenebildiği, gerçek ve sanal nesnelerin aynı ortamda birlikte algılanmasını sağlayan bir ortam olarak ifade edilebilir





Camilo'nun ve Hafıza Tiyatrosu mandalası ve benim Anadolu motiflerinden hareketle tasarladığım mandala.

Başkalarının gördüğünden daha fazla görebileceğim, başkalarının duyduğu müziklerden fazlasını dinleyebileceğim ve belki de başkalarının yapamayacağı şeylere dokunup, koklayıp, tadabildiğiniz bir teknolojiyi hayal ettim. Tüm bunlar aslında kulağa imkânsız gelse de, "artırılmış gerçeklik" sayesinde bugün artık algılanması mümkündü.




AR







İçinde bulunduğumuz bu çağ bize robot teknolojileri, yeni medya araçları kullanarak artırılmış gerçeklik gözlüklerinden video yerleştirmelerine, ışık ve ses düzenlemelerine kadar farklı heterotopik deneyimler yaşatacak kurgular yaşatmamıza imkan veriyordu.İçinde yaşadığımız zamanın modern kaynaklarını, tanıdık imgelerini yeniden gözden geçirmekle başlayabiliriz. Borges'in Babil kütüphanesinden başlayarak, dataların arşivciliğini taşıyan özel ya da kurumsal bellekler kadar, kent insanlarının aynadaki gerçekliğini sorgulayan meydanlar, bulvarlar, müzeler, mezarlıklar, da bu kategoride yer alabilirler. Farklı tekniklerin ortaya çıkan yeni biçimlerin, teknolojinin, bilimin ve sanatın buluştuğu noktada çağdaş söylemlerle yaşadığımız

yüzyıla damgasını vurdu. Teknoloji ve sanatın harmanlandığı dijital sanat eserleri; çağdaş bilgiyi, yeni yaklaşımları, teknolojiye ait kavram ve kuramları estetik kurgularla, dönüştürerek günümüz kültürüne ışık tutarken geçiş ve geleceği daha iyi anlamamızı sağlıyor. Bize de bu değişime ayak uydurmak düşüyor.



Image 22, 23, 24, 25, 26: Museum-Maseleum



Maselaum: Aby Walbur Hayalet İmge Mezarlığı ile sergideki survive yapan imge mezarlığı.

COMMUNITY MUSİC: SOCIAL, EMOTIONAL, AND MUSICAL DEVELOPMENT

Dr. Jennie HENLEY

Royal Northern College of Music, Manchester, UK.

jennie.henley@rncm.ac.uk, ORCİD ID: 0000-0002-3376-8097.

I am delighted to be here and talking to you today. I would like to thank my good friend Ugur and my new friend Hakan for inviting me today. And I would like to apologise as I have probably pronounced their names incorrectly!

I work at the Royal Northern College of Music in Manchester, UK. My role as Director of Programmes involves responsibility for all undergraduate and postgraduate degree programmes. I am responsible for the quality of teaching and learning, which includes staff development for teaching staff. I lead on student health and wellbeing and am responsible for both the support that we offer students as well as the study of musicians' health and wellbeing which includes research in that area. I am also responsible for all junior programmes and our work with under 18s. This is a significant area of work and we are currently expanding this. I teach in our junior college and on our undergraduate and postgraduate education pathways, and I supervise masters dissertations, doctoral students and attempt to continue with my own research! And finally, I am responsible for what is termed by the Department for Education as 'Access and Participation'. This means ensuring that study at the Royal Northern College of Music is accessible to anyone, regardless of their social, cultural, economic or educational background. That is a huge task.

At RNCM, we are passionate about music, passionate about music education, and passionate about equity. And I draw much of my work in this area from my research in community music. What I am going to do in this presentation is explain a little bit about my background as a musician and music educator and how that led to my research, then I will present some examples of the findings from my research, and I will finish by sharing what I have learnt from working in community music and how that applies to conservatoire level study.

I worked for many years as a flautist and music educator. I have taught in many different contexts, from the youngest to the oldest students, I have directed youth orchestras and concert bands, and I have also directed adult community orchestras. It was my work with adult community ensembles that started my research journey. I was curious about how adults learned to be great musicians within the ensemble environment. My own learning was centred on one to one tuition, and I grew into a musician believing that intensive, one to one tuition was the only way to become a great musician. So, I began my doctoral research exploring the learning processes within adult community ensembles.

As my research study progressed, I began to see that there was much more to musical learning than artistic development. I was meeting adults who had been excluded from music at school for no reason, who had very negative experiences of musical learning due to poor teaching, and I realised that social and emotional development is as much a part of musical learning than getting your fingers in the right place on the instrument.

I also realised that I could not empathise with my research participants or my students. I had no idea what it was like to learn music as an adult. I decided to conduct an autoethnographic strand of research – that is exploring my own reaction and responses to the socio-cultural learning context. I joined a community Javanese Gamelan and kept a learning journal. I had originally intended to learn for a year, but in fact I continued and kept my journal for four years (I studied for my doctorate part time whilst also working as a musician and teacher), and I still play Javanese Gamelan today.

It was through this research strand that I came into contact with a charity working in prisons. Our Gamelan instruments were used for a local women's prison music project and the community group were invited in on the final day to share a performance with the prison group. We played to them, they played to us, and we prepared a joint piece that we put together in the morning. Working with the women I realised that they were experiencing the same kind of social and emotional development as the adults that I was talking to in my research in different community groups across the country. I asked for permission to go back into the prison a few weeks' later and interview the women as part of my doctoral study (Henley, 2009).

Shortly afterwards, I worked with a team of criminologists who were conducting a large-scale evaluation of prison music programmes to bring an educational and musical perspective to their

research. They conducted a psychological study of the positive change that occurred as a result of the prison music programme and I explored the learning processes that led to that positive change (Henley et al., 2012).

What I found was that the way the participants interacted with the socio-cultural environment - that is the community, the social etiquette of that community (the rules and the unwritten social conventions), and the ways each individual contributed to the community, enabled them to develop individual agency and also social responsibility and helped them to see themselves in a new light. Fundamental to this was the way the facilitator or teacher worked with them.

I then conducted a series of studies looking at the musical learning processes that lead to positive change in prisons and began to test my findings in other educational contexts such as community groups, schools, music centres etc. (Cohen & Henley, 2017; Henley, 2015b, 2016, 2017) I have also led a national research programme looking at barriers to progression in music learning and have found the same things (Henley & Barton, 2022). I'm going to share some of these with you now.

What I'd like to do is share two stories from a research study carried out in a Young Offenders' Institution with the Good Vibrations Javanese Gamelan programme (reported in Henley, 2015). The music programme was for just one week of intensive learning and uses a combination of composition, improvisation and some learning of traditional songs, some singing, some puppetry and some dance. The participants were all identify as being at risk of suicide or self-harm. I worked with the programme for the week, using participant observation, and then returned and interviewed the participants six weeks after the programme had finished.

The first young man I'm going to tell you about was very anxious at the start of the week. Javanese Gamelan requires you to sit on the floor and he did not want to do this. He sat apart from the others, but gradually started to join in conversation. He normally stayed in his individual cell and did very little activity outside of his cell. He kept telling us that he wasn't into this kind of thing and it wasn't his sort of music, but he was very engaged in the activities. He showed great self-determination during the week – he could have left at any time.

On the third day, he became very frustrated as he couldn't do something and got aggressive. We thought he wouldn't come back after lunch, but he did. The others in the groups showed him a great deal of respect for coming back. He again got frustrated in the final rehearsal and

said that he wasn't going to perform. But he did. In the performance he got lost, but found his way back in, and was very proud of himself.

During the project week, he had found motivation and had become more socially involved in the group. However, he always maintained that he did not like the music. On talking to him six weeks after the end of the project, he was very proud of himself because he had stuck with the project. Although he said that Javanese gamelan was not his sort of thing, he described the instruments in great detail and became animated in describing how they could be used with technology to make a 'baseline' beat. He clearly had an interest in music, and had begun to make links between the music of the project and his own music. He was enthusiastic about the actual music-making process. I asked whether the project had any impact on him and he said

'If I don't stick to it now, it makes me think I can't stick it when I go out. I want to go the right way about it this time. So I know I can stick at it when I go out. I really want to go out and get a job. I want to buy my own clothes. It means a lot to me.'

The second young man that I want to tell you about told us that he only came on the programme to get out of work for the week. However, he soon became very engaged in the project, volunteering to take on leading parts. He reported that he had slept very well after the first day – insomnia is the biggest cause of mental health problems in UK prisons. Being able to sleep is a common outcome of Good Vibrations programmes. There were problems with this young man and some of the others in the group, and we had to intervene a couple of times. But by the end of the week, he had developed a real sense of community and shared ownership.

When I spoke to him six weeks later, he admitted that he had been very nervous about coming and working in a group. He was always more concerned with himself, but the project had not only made him feel that he had personally achieved something, but that he was also proud of everyone. He spoke about the group composition and that *'It just kind of clicked. Came together.'* He also acknowledged that the music meant that they had to work together.

Moreover, he was able to articulate the impact that working together during the week had on him. This is what he said;

'I am able to listen a lot more. What other people are saying - that was something that I struggled with before. I used to [think] 'I don't care, I'm here for one person and one person

only'. You can't be like that. In order to get anywhere in this world you've got to listen. Good Vibrations taught me that. It made me appreciate life a lot more. I get up in the morning now and just sit in silence for a minute and listen. Listen to the birds and the keys and everything around me. I sit on my bed with a cigarette and a coffee and just listen. I don't switch the TV on any more … I'm not used to silence so I had to have the TV on to go to sleep. Now, I don't do that. I've learnt to be myself and to listen more.'

These two stories show some significant impacts of a music programme. I can not say whether these impacts were sustained, however I have an understanding of what led to these impacts. In both cases, as with all the other research participants across the many studies I've conducted, these outcomes were the result of a pedagogy that:

- Gave safety to take both musical and social risks
- Acknowledged conflict as a natural part of the group music making process and was managed rather than stifled
- Used reflection throughout as a learning opportunity
- Enabled all to flourish through group ownership

The music provided a mechanism to communicate without confrontation or verbal communication. What I see in these kinds of contexts is the discussion following the music, and the music getting better as a result of the discussion. As participants develop socially and emotionally, they also develop musically. In fact, the music cannot develop without this social and emotional development.

So, how does this relate to high level conservatoire study? I have learnt that whatever level a student is studying at it is critical that they can have the space to:

- Be safe in their learning. They need to feel that they belong and that they have something to contribute. They need to take risks and not be afraid to be different.

- Understand that disagreement is a good thing. Conflict is part of human nature and creative potential stems out of the conflictual element of learning. Working through a problem or a disagreement brings about a new solution.
- Reflective practice is critical. Our students need to understand themselves and each other, and they need the tools to be resilient and to constantly evolve. This is what reflection gives.
- Develop responsibility for others. Competition is healthy, but a competitive nature to the detriment of others is not. Social and emotional development brings about self-awareness and depth of understanding that takes the music somewhere new and different.

What I have learnt is that community music empowers people to be the musicians they never thought they would be. This is very pertinent for both high level music study and for the future of music.

Our students are the agents of change. Our curriculum should not about our past, it should be about their futures, and it is important that we can empower them through their studies to be creative, socially responsible, thinking musicians.

Thank you so much for listening. I hope it wasn't too difficult without me being in the room. I very much hope to visit Turkey, and look forward to meeting you one day.

REFERENCE

Cohen, M. L., & Henley, J. (2017). Music-Making Behind Bars: The Many Dimensions of Community Music in Prisons. In L. Higgins & B.-L. Bartleet (Eds.), *Oxford Handbook of Community Music* (pp. 154–172). Oxford University Press.

Henley, J. (2009). *The Learning Ensemble; musical learning through participation*. Unpublished PhD thesis, Brimingham City University.

Henley, J. (2015a). Musical learning and desistance from crime: The case of a 'Good Vibrations' Javanese gamelan project with young offenders. *Music Education Research*, *17*(1), 103–120.

Henley, J. (2015b). Prisons and Primary Schools: Using CHAT to analyse the relationship between developing identity, developing musicianship and transformative processes. *British Journal of Music Education*, *32*(02), 123–141.

Henley, J. (2016). The Musical Lives of Self-Confessed Nonmusicians. In *The Oxford Handbook of Music Making and Leisure* (pp. 203–222). Oxford University Press.

Henley, J. (2017). Young Offenders. In A. King & E. Himonides (Eds.), *Routledge Research Companion to Music, Technology and Education* (pp. 193–208). Routledge.

Henley, J., & Barton, D. (2022). Time for change? Recurrent barriers to music education. *British Journal of Music Education*, 1–15. https://doi.org/10.1017/S026505172200016X

Henley, J., Caulfield, L. S., Wilson, D., & Wilkinson, D. J. (2012). Good Vibrations: Positive change through social music-making. *Music Education Research*, *14*(4), 499–520. https://doi.org/10.1080/14613808.2012.714765

TOPLUM MÜZİĞİ: SOSYAL, DUYGUSAL VE MÜZİKAL GELİŞİM

Dr. Jennie HENLEY

Kraliyet Kuzey Müzik Koleji, Manchester, İngiltere.

jennie.henley@rncm.ac.uk, ORCİD ID: 0000-0002-3376-8097.

Bugün burada bulunup sizinle konuşabilmenin mutluluğunu yaşıyorum. Beni davet ettikleri için yakın dostum Uğur ve yeni arkadaşım Hakan'a teşekkür etmek istiyorum. Ve muhtemelen isimlerini yanlış telaffuz ettiğim için özür diliyorum.

Birleşik Krallık, Manchester'daki Royal Northern College of Music'te çalışıyorum. Program Müdürü olarak görevim bütün lisans ve lisansüstü programlarının sorumluluğunu içeriyor. Eğitim kadrosu için kadro geliştirmeyi de içerecek şekilde, eğitim ve öğretimin kalitesinden sorumluyum. Öğrencilerin sağlığı ve esenliğinde başı çekiyorum ve hem öğrencilerimize sunduğumuz destekten, hem de müzisyen sağlığı ve esenliğine dair çalışmalardan sorumluyum. Aynı zamanda bütün genç programlarından ve 18 yaş altını içeren çalışmalarımızdan sorumluyum. Bu çok önemli bir çalışma alanın ve şu an bu alanı daha da genişletiyoruz. Önlisans, lisans ve lisansüstü eğitimlerimizde ders veriyorum, yüksek lisans ve doktora tezleri yönetiyorum ve kendi araştırmalarıma devam etmeye çalışıyorum! Ve son olarak, Eğitim Departmanı tarafından 'Erişim ve Katılım' olarak isimlendirilen şeyden sorumluyum. Bu, Royal Northern College of Music'teki eğitime; sosyal, kültürel, ekonomik veya eğitim arka planına bakılmaksızın herkesin katılabilmesini sağlamak demek. Bu devasa bir görev.

RNCM'de müzik hakkında tutkuluyuz, müzik eğitimi hakkında tutkuluyuz ve eşitlik hakkında tutkuluyuz. Ve bu alandaki çalışmalarımın çoğu topluluk müziği üzerine araştırmama dayanıyor. Bu sunumda biraz müzisyen ve müzik eğitmeni olarak kendi geçmişimden ve bu geçmişin araştırmama nasıl önayak olduğundan bahsedip araştırmamın bulgularına dair bazı örnekleri sunacağım ve topluluk müziği hakkındaki çalışmalarımdan ne öğrendiğimi ve bunun konservatuar seviyesinde eğitime nasıl uygulanabileceğini sizlerle paylaşarak bitireceğim.

Uzun yıllar flütçü ve müzik eğitmeni olarak görev yaptım. Çok farklı bağlamlarda, en gencinden en yaşlısına öğrencilere eğitim verdim. Gençlik orkestraları ve konser grupları yönettim. Aynı zamanda yetişkin topluluk orkestraları da yönettim. Araştırma serüvenimin

başlamasına yol açan şey yetişkin topluluk grupları ile olan çalışmam oldu. Yetişkinlerin grup ortamı içerisinde nasıl büyük müzisyen olmayı öğrendiklerini merak ediyordum. Benim kendi eğitimim bire bir eğitim üzerine kuruluydu ve büyük bir müzisyen olmanın yolunun yoğun bire bir eğitimden geçtiğini düşünerek müzisyen oldum. Böylelikle, doktora araştırmama yetişkin topluluklarındaki eğitim sürecini inceleyerek başladım.

Çalışmam ilerledikçe müzik öğrenmede sanatsal gelişimden daha fazlası olduğunu farkettim. Okul yaşamlarında hiçbir sebep olmaksızın müzik eğitiminden mahrum bırakılan, kötü eğitmenlik sebebiyle müzik eğitimine dair çok olumsuz deneyimleri olan yetişkinlerle karşılaşıyordum. Fark ettim ki sosyal ve duygusal gelişim müzik eğitiminin, parmakları çalgının üzerinde doğru yere koymayı öğrenmek kadar önemli bir parçasıydı.

Aynı zamanda araştırma katılımcılarım ve öğrencilerime karşı empati gösteremediğimi fark ettim. Yetişkin olarak müzik öğrenmek nasıl bir şeydir hiçbir fikrim yoktu. Sosyo-kültürel öğrenme bağlamında kendi tepki ve cevaplarımı keşfetmek anlamına gelecek, otoetnografik bir araştırma gerçekleştirmeye karar verdim. Bir Java Gamelanı topluluğuna katıldım ve öğrenme günlüğü tutmaya başladım. Baştaki planım bir yıl boyunca devam etmekti ancak eğitime günlük tutmaya dört yıl boyunca devam ettim (doktoramı kısmi zamanlı müzisyenlik ve öğretmenlik yaparak okudum) ve hala Java Gamelanı çalmaktayım.

Bu araştırma dalını tamamlamak üzereyken cezaevlerindeki hayır işleri ile temasım gerçekleşti. Gamelan çalgılarımızı yerel kadınlar cezaevinin müzik projesinde kullanılacaktı ve topluluk grubumuz etkinliğin son gününde cezaevi grubu ile beraber icra etmek üzere davet edildi. Biz onlara çaldık, onlar bize çaldı ve sabahında bir araya getirdiğimiz bir parçayı beraber çaldık. Kadınlarla çalışırken, ülke genelindeki farklı topluluk gruplarında gerçekleştirdiğim çalışma sırasında karşılaştığım yetişkinler ile aynı sosyal ve duygusal gelişmeyi deneyimlediklerini farkettim. Birkaç hafta sonra cezaevine geri dönüp kadınlarla doktora tezim için görüşme yapmak için izin talebinde bulundum (Henley, 2009).

Kısa bir süre sonra, araştırmalarına eğitimsel ve müzikal bir perspektif katmak için cezaevlerindeki müzik programları hakkında geniş çaplı bir araştırma gerçekleştiren kriminologlar ile beraber çalıştım. Cezaevi müzik programının sonucu olarak gerçekleşen olumlu değişime dair psikolojik bir çalışma gerçekleştiriyorlardı ve ben de söz konusu olumlu değişime sebep olan öğrenme sürecini inceledim (Henley ve diğ., 2012).

Katılımcıların etkileşim kurduğu sosyo-ekonomik çevrenin (topluluk), bu topluluğun görgü kurallarının (kurallar ve yazılı olmayan sosyal kabuller) ve her bireyin topluluğa katkısının, bireysel yetkinlik ve sosyal sorumluluk geliştirmelerine ve kendilerini yani bir mercekten görmelerine olanak sağladığını buldum. Bunun temelinde ise onlarla çalışan eğitmen ya da öğretmen vardı.

Sonrasında cezaevlerinde olumlu değişime sebep olan müzik öğrenme süreçlerini incelediğim bir dizi çalışma gerçekleştirdim ve bulgularımı topluluk grupları, okullar, müzik merkezleri vs. gibi diğer eğitimsel bağlamlarda sınamaya başladım (Cohen & Henley, 2017; Henley, 2015b, 2016, 2017). Ayrıca, müzik eğitiminde gelişimin önündeki engelleri tespit etmek amacı güden ulusal bir araştırma programı yürüttüm ve benzer sonuçlarla karşılaştım (Henley & Barton, 2022). Bu sonuçlardan bazılarını sizlerle paylaşacağım.

Size Good Vibrations Javanese Gamelan'ın Young Offenders' Institution'da yürüttüğü araştırma çalışmasından iki hikâye paylaşacağım (akt. Henley, 2015). Müzik programı sadece bir haftalık yoğun bir müzik programından oluşuyordu ve besteleme ve doğaçlama karışımı bir teknikle, geleneksel şarkıların öğrenilmesi, şan, biraz kuklacılık ve dans içermekteydi. Katılımcıların hepsi kendine zarar verme ya da intihar riski içerisinde değerlendiriliyordu. Katılımcı gözlemi yapmak üzere program dâhilinde hafta boyunca çalıştım ve programın bitiminden altı hafta sonra katılımcılarla görüşme yapmak üzere geri döndüm.

Size bahsedeceğim ilk genç adam haftanın başında çok kaygılıydı. Java Gamelanı yerde oturmanızı gerektiriyor ve o bunu yapmak istemiyordu. Diğerlerinden ayrı oturdu ve aşama aşama sohbete dâhil olmaya başladı. Normalde hücresinde kalıyor ve hücre dışında çok az etkinlik gerçekleştiriyordu. Bunun ona göre olmadığını, bu tarz müziğin ilgisini çekmediğini tekrar tekrar belirtti ancak etkinliklerde çok aktifti. Hafta boyunca büyük bir öz belirlenim örneği gösterdi. İstediği an ayrılmakta özgürdü.

Üçüncü gün, bir şeyi becermediği için hüsrana uğradı ve saldırganlaştı. Öğle yemeğinden sonra geri gelmeyeceğini düşünmüştük ancak geldi. Gruptaki diğerleri ona geri geldiği için büyük saygı duydular. Son prova esnasında bir kez daha hayal kırıklığına uğradı ve icraya çıkmayacağını belirtti. Ama çıktı. İcra sırasında bir kez kayboldu ancak geri yerini buldu ve kendisi ile gurur duydu.

Proje haftası boyunca motivasyonunu sağladı ve grupla sosyal olarak daha fazla temas eder hale geldi. Ancak sürekli olarak müziği sevmediğini söyledi. Projeden altı hafta sonraki

görüşmemizde, projeye devam ettiği için kendisi ile gurur duyuyordu. Her ne kadar Java Gamelanının ona göre olmadığını söylese de bütün enstrümanları detaylı bir şekilde tarif etti ve teknoloji ile beraber kullanılarak nasıl altyapı beat'i oluşturulabileceğinden bahsederken coşku doluydu. Belli ki müziğe ilgisi vardı ve projedeki müzik ile kendi müziği arasında bağ kurmaya başlamıştı. Projenin üstünde bir etkisi olup olmadığını sorduğumda şöyle cevap verdi:

'Eğer şimdi ya tutunmayı beceremezsem, dışarı çıktığımda da beceremeyeceğimi düşüneceğim. Bu sefer doğru olsun istiyorum. Artık dışarı çıktığımda tutunacağımı biliyorum. Gerçekten çıkıp bir iş sahibi olmak istiyorum. Kendi kıyafetlerimi almak istiyorum. Bu benim için çok şey ifade ediyor.'

Size bahsedeceğim ikinci genç adam ise programa sadece bir haftalığına işten kaçmak için geldiğini söylemişti. Ancak kısa bir süre içerisinde proje ile içli dışlı hale geldi ve gönüllü liderlik görevleri üstlendi. İlk günden sonra geceleri çok iyi uyuduğunu iletti. Birleşik Krallık cezaevlerindeki akıl sağlığı problemlerinin en büyük sebebi insomniadır. Good Vibrations programının yaygın çıktılarından bir tanesi uyuyabilmektir. Bu genç adamın ve gruptaki başkalarının dâhil olduğu bazı problemler yaşadık ve birkaç kez müdahale etmek zorunda kaldık. Ancak haftanın sonuna geldiğimizde gerçek bir topluluk ve paylaşılan aidiyet hissi geliştirmişti.

Altı hafta sonra kendisi ile görüştüğümde gruba gelip katılmak konusunda çok kaygılı olduğunu itiraf etti. Öncesinde hep kendini düşünmüştü ama proje sayesinde hem kişisel olarak bir şey başarmış hissetmiş hem de herkesle gurur duyar hale gelmişti. Grup yapısı hakkında bahsederken 'her şeyin yerine oturup, bir araya geldiğinden' bahsetti. Aynı zamanda müziğin bir arada çalışma yapmak anlamına geldiğini de kabul eder olmuştu.

Dahası, hafta boyunca beraber çalışmanın üstündeki etkisini dillendirebiliyordu.

'Artık daha fazla dinleyebiliyorum. Başka insanların söylediklerini – bu daha önce sorun yaşadığım bir şeydi. Eskiden 'umurumda değil, burada sadece tek bir insan için varım' derdim. Böyle olmamak lazım. Bu dünyada bir şeyler başarabilmek için dinlemek zorundasın. Bunu bana Good Vibrations öğretti. Yaşamı daha fazla takdir etmemi sağladı. Artık sabahları uyanıyorum ve bir dakikalığına sessizce oturup dinliyorum. Kuşları ve anahtar seslerini ve etrafımdaki her şeyi. Yatağımda sigara ve kahve ile oturup sadece dinliyorum. Artık TV'yi açmıyorum… Eskiden, sessizliğe alışık olmadığımdan uyumak için TV'yi açık bırakırdım. Artık bunu yapmıyorum. Kendim olmayı ve daha fazla dinlemeyi öğrendim.'

Bu iki hikâye müzik programının önemli etkilerine dikkat çekiyor. Bu etkilerin sürekliliğine dair bir şey söyleyemem ancak bu etkilere yol açanın ne olduğuna dair bir kavrayışım var. Her iki durumda da, yürüttüğüm çok sayıdaki çalışmanın diğer araştırma katılımcıları için de benzer bir şekilde, bu sonuçlar söyle bir pedagojinin ürünüydü:

- Hem müzikal hem de sosyal risklere karşı güvenlik sağlayan
- Grup halinde müzik üretmenin doğal bir parçasının çatışma olduğunu kabul eden ve bastırmak yerine yönetmeyi hedefleyen
- Öğrenme fırsatı olarak yaygın bir şekilde yansımayı kullanan
- Grup aidiyeti üzerinden katılımcıların hepsinin pekişmesini sağlayan

Müzik yüzleşme ya da sözlü iletişim olmadan iletişim kuracak bir mekanizma temin etti. Buna benzer bağlamlarda müziğin ardından tartışmanın geldiğini ve müziğin de bu tartışmalar sayesinde iyileştiğini gözlemliyorum. Katılımcılar sosyal ve duygusal olarak geliştikçe müzikal olarak da gelişiyorlar. Hatta bu sosyal ve duygusal gelişme olmaksızın müziğin gelişmesi mümkün değildir.

Peki, bu yüksek seviye konservatuar eğitimi ile nasıl örtüşüyor? Aldığı eğitimin seviyesinden bağımsız bir şekilde öğrencinin aşağıdaki koşulları sağlayacak bir alana ihtiyaç duyduğunu öğrendim.

- Öğrenmede güvende olmak. Ait olduklarını ve katkı koyabileceklerini bilmeliler. Risk alabilmeli ve farklı olmaktan korkmamalılar.
- Anlaşmazlığın iyi bir şey olduğunu anlamak. Çatışma insan doğasının bir parçasıdır ve yaratıcı potansiyel, öğrenmenin ihtilaflı unsurundan boy verir.
- Yansıtmalı uygulama kritiktir. Öğrencilerimiz kendilerini ve diğerlerini anlamalı ve dayanıklı olup sürekli evrilmelerini sağlayacak araçlara sahip olmalıdır. Yansıma bunu temin eder.

- Başkaları için sorumluluk duymak. Rekabet sağlıklıdır ancak başkalarının zarar görmesine neden olacak rekabetçi yaklaşım sağlıklı değildir. Sosyal ve duygusal gelişim öz farkındalık ve anlayış derinliğini beraberinde getirir. Bu müziği yeni ve farklı bir noktaya taşır.

Topluluk müziğinin insanları, asla olamayacaklarını düşündükleri müzisyenler olmalarına olanak sağladığını öğrendim. Bu hem ileri seviye müzik çalışması hem de müziğin geleceği için fazlasıyla geçerli.

Öğrencilerimiz değişimin araçlarıdır. Müfredatımız geçmişimiz ile değil, onların geleceği ile ilgili olmalı. Öğrencilerimizin yaratıcı, sosyal anlamda sorumlu, düşünen müzisyenler olmalarını sağlamak gerçekten önemlidir.

Dinlediğiniz için çok teşekkür ederim. Umarım orada fiziksel olarak olmamam çok zorlaştırmamıştır. Türkiye'yi ziyaret etmeyi ve sizlerle bizzat tanışmayı çok isterim.

KAYNAKÇA

Cohen, M. L., & Henley, J. (2017). Music-Making Behind Bars: The Many Dimensions of Community Music in Prisons. In L. Higgins & B.-L. Bartleet (Eds.), *Oxford Handbook of Community Music* (pp. 154–172). Oxford University Press.

Henley, J. (2009). *The Learning Ensemble; musical learning through participation*. Unpublished PhD thesis, Brimingham City University.

Henley, J. (2015a). Musical learning and desistance from crime: The case of a 'Good Vibrations' Javanese gamelan project with young offenders. *Music Education Research*, *17*(1), 103–120.

Henley, J. (2015b). Prisons and Primary Schools: Using CHAT to analyse the relationship between developing identity, developing musicianship and transformative processes. *British Journal of Music Education*, *32*(02), 123–141.

Henley, J. (2016). The Musical Lives of Self-Confessed Nonmusicians. In *The Oxford Handbook of Music Making and Leisure* (pp. 203–222). Oxford University Press.

Henley, J. (2017). Young Offenders. In A. King & E. Himonides (Eds.), *Routledge Research Companion to Music, Technology and Education* (pp. 193–208). Routledge.

Henley, J., & Barton, D. (2022). Time for change? Recurrent barriers to music education. *British Journal of Music Education*, 1–15. https://doi.org/10.1017/S026505172200016X

Henley, J., Caulfield, L. S., Wilson, D., & Wilkinson, D. J. (2012). Good Vibrations: Positive change through social music-making. *Music Education Research*, *14*(4), 499–520. https://doi.org/10.1080/14613808.2012.714765



TAM METİN BİLDİRİLER

FULL TEXT PROCEEDINGS

DOKUMA KUMAŞ TASARIMININ ENDÜSTRİYELLEŞME SÜRECİ: MARLI EHRMAN

Dr. Öğr. Üyesi Nuray ER BIYIKLI
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye.
nuray.biyikli@msgsu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-6780-1724

Dr. Öğr. Üyesi Kenan SATÇIOĞLU
Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Isparta, Türkiye.
kenansaatcioglu@sdu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1026-1090

Seyhan Elvan YAYKIRAN SEZGİN
3 Kreatif Direktör Seyhan Elvan Yaykıran Sezgin, Yargıcı Konfeksiyon İhracat ve Ticaret Anonim Şirketi, İstanbul, Türkiye.
eyaykiran@yargici.com.tr, ORCID ID: 0000-0002-1355-5510

Özet

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu (Staatliches Bauhaus) bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi ile günümüz tekstil endüstrisinin gelişiminde büyük bir rol oynayan önemli tekstil tasarımcılarının yetiştirilmesini sağlamıştır. Mevcut atölyede eğitimlerini tamamlayan bu isimler, bilhassa endüstriyel bağlamda ortaya koydukları dokuma kumaş tasarımları ile dönemin tekstil endüstrisi için öncü bir konuma erişmişlerdir. Aldıkları nitelikli sanat eğitimini deneysel ve yenilikçi bir bakış açısıyla tekstil tasarımı ile buluşturan tasarımcılar, daha önce pek de görülmemiş dokuma kumaş tasarımı örneklerini ortaya koymuşlardır. Bahsedilen tekstil tasarımcılarının yenilikçi tekstil malzemeleri ile oluşturdukları armür ve jakar yapılı dokuma kumaş tasarımı örnekleri dönemin tekstil firmalarının dikkatini çekmiş ve böylece bu kumaşlar endüstriyel olarak üretilme imkanı bulmuşlardır.

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nden yetişen tekstil tasarımcıları ele alındığında, bu tasarımcılar arasında ortaya koyduğu endüstriyel dokuma kumaş tasarımı örnekleri ile tekstil tasarımcısı Marli Ehrman'ın önemli bir yer edindiği karşımıza çıkmaktadır. Almanya'da doğup kariyerine göç ettiği Amerika Birleşik Devletleri'nde devam eden tekstil tasarımcısının, özellikle döşemelik dokuma kumaş tasarımı örneklerinden bahsetmek mümkün olacaktır.

Bu çalışmada, günümüz tekstil tasarımı süreçlerinin temellerinin atıldığı Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nden yetişen tekstil tasarımcısı Marli Ehrman'ın tanıtılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, tasarımcının endüstriyel anlamda ürettiği dokuma kumaş tasarımı örneklerine yer verilmiş, mevcut örnekler ayrıca çalışma içerisinde değerlendirilmiştir. Betimsel araştırma yöntemlerinden tarama yönteminin kullanılmış olduğu çalışmanın örneklemini günümüzde Amerika Birleşik Devletleri'nin New York kentinde yer alan The Metropolitan Museum of Art envanterine kayıtlı tekstil tasarımcısı Marli Ehrman'a ait dokuma kumaş tasarımları oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bauhaus, Dokuma Kumaş Tasarımı, Endüstriyel Yaklaşımlar, Marli Ehrman

THE INDUSTRIALIZATION PROCESS OF WOVEN FABRIC DESIGN: MARLI EHRMAN

Dr. Nuray ER BIYIKLI
nuray.biyikli@msgsu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-6780-1724

Dr. Kenan SAATÇIOĞLU
kenansaatcioglu@sdu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1026-1090

Seyhan Elvan YAYKIRAN SEZGİN
eyaykiran@yargici.com.tr, ORCID ID: 0000-0002-1355-5510

Abstract

Bauhaus Art and Design School (Staatliches Bauhaus) provided the training of important textile designers who play a major role in the development of today's textile industry with its Weaving Workshop. These names, who completed their education in this workshop, reached a pioneering position for the textile industry of the period, especially with the woven fabric designs they created in the industrial context. These designers combined their qualified art education with textile design with an experimental and innovative perspective and they presented examples of woven fabric design that had not been seen at that time. Examples of dobby and jacquard woven fabric designs created by the designers with innovative textile materials attracted the attention of textile companies of this period, so these fabrics were produced industrially.

Considering the textile designers trained in the Weaving Workshop within the Bauhaus Art and Design School, we could see that textile designer Marli Ehrman has an important role among these designers with the examples of industrial woven fabric design. It is possible to mention especially the examples of upholstery woven fabric designs of the textile designer, who was born in Germany and continued her career in the United States, where she immigrated later.

In this study, it is aimed to introduce the textile designer Marli Ehrman, who grew up in the Weaving Workshop within the Bauhaus Art and Design School, where the foundations of today's textile design processes were laid. For this purpose, examples of woven fabric designs produced industrially by the designer are included. Additionally, the existing examples are also evaluated in the study. In this study, scanning method, one of the descriptive research methods was used. The sample of the study consists of woven fabric designs belonging to textile designer Marli Ehrman, registered in the inventory of the Metropolitan Museum in New York, USA.

Keywords: Bauhaus, Woven Fabric Design, Industrial Approaches, Marli Ehrman.

GİRİŞ

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nin, yetiştirdiği tekstil tasarımcıları ve bu tasarımcıların bilhassa endüstriyel bağlamda ortaya koydukları dokuma kumaş tasarımları ile dönemin tekstil endüstrisi için öncü bir niteliğe sahip olduğu karşımıza çıkmaktadır. Okulun en verimli atölyelerinden birisi olarak gösterilebilecek bu atölye, okulun eğitim faaliyetlerine devam ettiği 14 yıl boyunca üretimini aksatmadan sürdürmüş tek atölye olma özelliğine de sahiptir (Weltge, 1993, s.16). Kız öğrenci çoğunluğunun olduğu Dokuma Atölyesi'nin fiziki şartları ele alındığında mevcut atölyede eğitim alan öğrenciler, Saksonya Grandüklüğü Uygulamalı Sanatlar Okulu'ndan kalan tezgâh ve teçhizatları kullanmışlardır. Saksonya Grandüklüğü Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun yöneticisi olan Henry van de Velde zamanında okulun bu atölyesinden sorumlu olan dokuma dalı eğitmeni Helene Börner tarafından sonraki süreçte dokuma tezgâhları Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'na kiralanmıştır. Bu dokuma tezgâhlarının yapılarına bakıldığında, armür yapılı dokuma tezgâhlarının yanı sıra atölyede jakar yapılı dokuma tezgâhların da bulunduğu ortaya çıkmaktadır (Gür Üstüner, 2018, s.240).

Dokuma Atölyesi'nde makine ile üretime geçildiğinde teorik ve pratik uygulamalarla endüstri için tasarımcı eğitiminin ele alındığı ve tekstil alanında eksik olan tasarımcının yetiştirilmesi konusunu önemsediği görülmüştür. Bu bağlamda, atölyede verilen dokuma eğitiminde, özgür tasarım anlayışı benimsenmiş, tasarımcının farklı tekstil malzemeleri kullanarak yenilikçi ve deneysel çalışmalarla tasarımlar geliştirmesine yönelik bir içerik ile eğitim verilmiştir. Bununla birlikte atölye de armür yapısı içerisinde çözümlenebilecek geometrik kompozisyonlar endüstriyel dokuma çalışmaları olarak sıklıkla ortaya konulmuştur (Gürcüm, 2019, s.195). Bu yönüyle Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde bulunan Dokuma Atölyesi, günümüz tekstil endüstrisi için büyük bir öneme sahip olan endüstriyel üretime uygun dokuma kumaş tasarımı açısından öncü bir geçmişe sahiptir. Akbostancı da (2014, s.9) bu durumu; "modern anlamda tekstil tasarımı sürecinin sanat ve teknolojik gelişmeleri bir arada değerlendiren bu atölyede eğitim almış olan tasarımcılar ile başlamıştır" görüşü ile desteklemiştir.

Almanya'nın Weimar (1919-1925) kentinde kurulan ve devam eden süreçte ise gelişen siyasi ortam sonucunda Dessau (1925-1932) ve Berlin (1932-1933) gibi kentler de eğitim faaliyetlerine devam eden Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi ile günümüz tekstil endüstrisinin gelişiminde büyük bir rol oynayan önemli tekstil tasarımcılarının yetiştirilmesini sağlamıştır. Söz konusu dönemde dokuma atölyesinde öğrenci olan; Ani Albers, Gertrud Arndt, Lena Meyer-Bergner, Otti Berger, Marli Ehrman, Margaret Leischner, Gunta Stölzl, Benita Koch-Otte, Margaretha Reichardt, Lis Beyer-Volger, Max Ppeiffer Watenpul, Margarete Willers ve diğerleri gibi kız öğrenciler bu atölyede aldıkları eğitimle oluşan altyapılarıyla tekstil tasarım tarihine yön veren tasarımları ile yenilikçi dokuma kumaş tasarımcıları olarak adlarından söz ettirmişlerdir (Er Bıyıklı ve Saatçıoğlu, 2021, s. 20).

Mevcut atölyede eğitimlerini tamamlayan bu isimler, bilhassa endüstriyel bağlamda ortaya koydukları dokuma kumaş tasarımları ile dönemin tekstil endüstrisi için öncü bir konuma erişmişlerdir. Aldıkları nitelikli sanat eğitimini deneysel ve yenilikçi bir bakış açısıyla tekstil tasarımı ile buluşturan bu tasarımcılar, mevcut dönemde daha önce pek de görülmemiş dokuma kumaş tasarımı örneklerini ortaya koymuşlardır. Sözü edilen tekstil tasarımcılarının yenilikçi tekstil malzemeleri ile oluşturdukları armür ve jakar yapılı dokuma kumaş tasarımı örnekleri dönemin tekstil firmalarının dikkatini çekmiş ve böylece bu kumaşlar endüstriyel olarak üretilme imkanı bulmuşlardır.

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nden yetişen tekstil tasarımcıları ele alındığında, bu tasarımcılar arasında ortaya koyduğu endüstriyel dokuma kumaş tasarımı örnekleri ile tekstil tasarımcısı Marli Ehrman'ın önemli bir yer edindiği karşımıza çıkmaktadır. Almanya'da doğup kariyerine daha sonra göç ettiği Amerika Birleşik Devletleri'nde devam eden tekstil tasarımcısının, özellikle döşemelik dokuma kumaş tasarımı örneklerinden bahsetmek mümkün olacaktır. Bu yönüyle Marli Ehrman'ın yaşam ve çalışma alanlarında yer alan mobilyalar için çeşitli dokuma kumaş tasarımları ortaya koyduğu, kurmuş olduğu Elm Shop adı verilen atölyede ise bu kumaşları ürettiği ile karşılaşılmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, günümüz tekstil tasarımı süreçlerinin temellerinin atıldığı Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nden yetişen tekstil tasarımcısı Marli Ehrman'ın tanıtılması amaçlanmıştır. Çalışmanın problem cümlesi "Marli Ehrman kimdir?" ve "Marli Ehrman'ın tasarım anlayışı nasıldır?" sorularından oluşmaktadır. Bu amaç doğrultusunda tekstil tasarımcısının ortaya koyduğu endüstriyel anlamda üretilmiş dokuma kumaş tasarımı örneklerine yer verilmiş, seçilen bazı örnekler ayrıca çalışma içerisinde değerlendirilmiştir.

Betimsel araştırma yöntemlerinden tarama yönteminin kullanılmış olduğu çalışmanın evrenini günümüzde Amerika Birleşik Devletleri'nin New York kentinde yer alan The Metropolitan Museum of Art envanteri oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise mevcut müze içerisinde yer alan ve tekstil tasarımcısı Marli Ehrman'a ait 23 farklı dokuma kumaş tasarımı örneği oluşturmaktadır. Bununla birlikte çalışma içerisinde tekstil tasarımcısının mevcut envantere kayıtlı tüm çalışmalarına yer verilemeyeceğinden tasarımcının çalışmaları 6 adet farklı döşemelik dokuma kumaş tasarımı örneği ile sınırlandırılmıştır.

Yapılan bu çalışmada tekstil endüstrisinde tasarım geliştirme süreçlerinin temellerinin atıldığı Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu, Dokuma Atölyesi'nden yetişmiş bir tekstil tasarımcısı olan Marli Ehrman'ın gün ışığına çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışmanın, Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nden yetişen en önemli tasarımcılardan birisi olan Marli Ehrman'ı tanıtması ve tasarımcının tasarım

geliştirme anlayışının yanı sıra ortaya koymuş olduğu çalışmalar hakkında bilgiler vermesi açısından da önem taşıdığı düşünülmektedir.

MARLI EHRMAN

Asıl adı Marie Helene Heimann olan Marli Ehrman, 17 Aralık 1904 yılında Hans Heimann ve Dora Fliess çiftinin kızları olarak Berlin'de dünyaya gelmiştir. Yahudi asıllı bir ailenin kızı olarak büyüyen Ehrman, 1912-1921 yılları arasında Berlin'de bulunan Herder-Gymnasium adlı okulda eğitimine devam etmiştir. 1921 yılında İsviçre'nin Territet kentinde bulunan yatılı bir okulda öğrenimini sürdüren Marli Ehrman, 1923 yılında ise Berlin'de bulunan Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums adlı uygulamalı sanatlar okuluna başlamıştır (Kulka, 1993, s. 278).



Şekil 1. Marli Ehrman

Marli Ehrman'ın Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu ile tanışması yine 1923 yılının sonlarına doğru olmuş ve tekstil tasarımcısı, László Moholy-Nagy ve Josef Albers gibi dönemin öncü isimlerinin hazırlık kurslarına katılarak, mevcut dönemde Weimar'da bulunan okula girmeye. hak kazanmıştır. Okulun Dokuma Atölyesi'nde öğrenim görmeye başlayan tasarımcı, mevcut dönemin önemli isimleri olan Paul Klee ve Georg Muche gibi isimlerin yanı sıra, dokuma kumaş tasarımının gelişim sürecinde çok önemli rol oynamış olan Gunta Stölzl'den de dokuma kumaş tasarımı üzerine dersler almıştır.

1927 yılında Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'nun kalfalık sınavlarında başarılı olan Marli Ehrman, bu okuldan başarı ile mezun olmuştur. Sonraki süreçte çeşitli okullarda öğretmenlik yapan tasarımcı, çalıştığı okullardan birinde Yahudi tarihi üzerine çalışan Eliezer L. Ehrman ile tanışmış ve bu kişi ile evlenmiştir.

Mevcut dönemde beliren siyasi ortam nedeniyle 1938 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmek zorunda kalan Marli Ehrman, göç ettikten sonra Moholy-Nagy tarafından kurulmuş olan Chicago School of Design'da kurulan Dokuma Atölyesi'nde tekstil tasarımı üzerine dersler vermeye başlamıştır. Bunun yanı sıra

Chicago, Illinois'de bulunan bir kuruluş olan Hull House'da da tekstil tasarımı üzerine akşam derslerini yürütmüştür. Akademisyen kimliğinin yanı sıra tasarımcı kimliği ile de ön plana çıkan Marli Ehrman 1941 yılında The Metropolitan Museum of Art'ın düzenlemiş olduğu Organik Tasarım Yarışması'nı kazanarak adını daha sık duyurmuştur. Özellikle bu yarışmada derece alması tekstil tasarımcısının döşemelik kumaşların kullanıldığı mobilya alanıyla ortaklıklar geliştirmesini sağlamış, böylece mevcut dönemin önemli inşaat firması olan Herbert Greenwald için önemli bir mimar olan Ludwig Mies van der Rohe ile birlikte çeşitli projelere imza atmıştır (Cotter & Cotter, 2020).

Daha çok döşemelik dokuma kumaş tasarımları üzerine çalışmış olan Marli Ehrman, 1956 yılında Illinois, Oak Park'da kurmuş olduğu Elm Shop adını verdiği tekstil tasarımı üzerine kurguladığı atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür (Weltge, 1993, s.178). Mevcut atölyede dönemin ötesinde sıra dışı birçok dokuma kumaş tasarımını üreten tasarımcı, emekli olana kadar burada dokuma kumaş üretimine devam etmiştir. Marli Ehrman, arkasında birçok dokuma kumaş tasarımı örneği bırakarak 25 Ekim 1982 yılında California, Santa Barbara'da hayata veda etmiştir.

TASARIM ANLAYIŞI VE ÇALIŞMALARI

Tekstil tasarımcısı Marli Ehrman'ın dokuma kumaş tasarımları ele alındığında, çalışmalarının endüstriyel anlamda üretilmiş armür yapılı döşemelik kumaşlardan oluştuğu karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli mobilya firmalarıyla iş birliklerine giden tekstil tasarımcısının ürettiği dokuma kumaş tasarımlarında doğal elyaf (pamuk, yün vb.) kullanımının yanı sıra mevcut döneme ait yenilikçi yapıdaki (plastik, rayon, sicim vb.) malzemelerin de kullanıldığı görülmektedir. Çalışmanın bu kısmında The Metropolitan Museum of Art envanterinde tekstil tasarımcısı Marli Ehrman'a ait olan ve tasarımcının tarzını yansıttığı düşünülen 6 farklı dokuma kumaş tasarımı ele alınıp, değerlendirilmiştir.

469.1975 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

The Metropolitan Museum of Art envanterinde yer alan 469.1975 nolu dokuma kumaşın (Bkz. Şekil 2) 1975 yılına ait olduğu görülmektedir. Döşemelik olarak üretilmiş olan armürlü dokuma kumaş tasarımının 82,5 x 59 cm ebatlarında olduğu görülmektedir. Mevcut dokuma kumaş tasarımının içeriğini ise çeşitli oranlara sahip pamuk ve yün elyaf oluşturmaktadır.



Şekil 2. 469.1975 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

885.1942 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

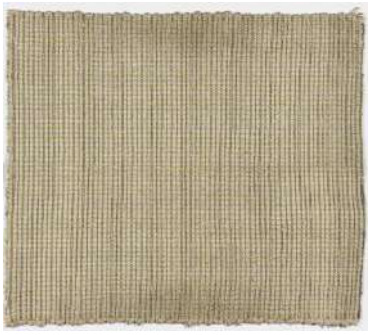
The Metropolitan Museum of Art envanterinde yer alan 885.1942 nolu dokuma kumaşın (Bkz. Şekil 3) 1941 yılına ait olduğu görülmektedir. Döşemelik olarak üretildiği düşünülen armürlü dokuma kumaş tasarımının 62,5 x 62,5 cm ebatlarında olduğu görülmektedir. Mevcut dokuma kumaş tasarımının içeriğini tamamıyla pamuk elyaf oluşturmaktadır.



Şekil 3. 885.1942 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

888.1942 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

The Metropolitan Museum of Art envanterinde yer alan 888.1942 nolu dokuma kumaşın (Bkz. Şekil 4) 1940 yılına ait olduğu görülmektedir. Döşemelik olarak üretilmiş olan armürlü dokuma kumaş tasarımının 59 x 50,8 cm ebatlarında olduğu görülmektedir. Mevcut dokuma kumaş tasarımının içeriğini tamamıyla pamuk elyaf oluşturmaktadır.



Şekil 4. 888.1942 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

891.1942 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

The Metropolitan Museum of Art envanterinde yer alan 891.1942 nolu dokuma kumaşın (Bkz. Şekil 5) 1940 yılına ait olduğu görülmektedir. Döşemelik olarak üretildiği düşünülen armürlü dokuma kumaş tasarımının ebatlarının 66 x 60,3 cm. olduğu görülmektedir. Mevcut dokuma kumaş tasarımının içeriğini tamamıyla pamuk elyaf oluşturmaktadır. Bununla birlikte mevcut kumaş tasarımının Marli Ehrman tarafından Philadelphia'da bulunan Moss Rose Manufacturing Company için üretildiği bilinmektedir.



Şekil 5. 891.1942 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

892.1942 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

The Metropolitan Museum of Art envanterinde yer alan 892.1942 nolu dokuma kumaşın (Bkz. Şekil 6) 1940 yılına ait olduğu görülmektedir. Döşemelik olarak üretildiği düşünülen armürlü yapıdaki dokuma kumaş tasarımının 63,5 x 66 cm ebatlarında olduğu görülmektedir. Mevcut dokuma kumaş tasarımının içeriğini tamamıyla pamuk elyaf oluşturmaktadır. Bununla birlikte mevcut kumaş tasarımının Marli Ehrman tarafından Philadelphia'da bulunan Moss Rose Manufacturing Company için üretildiği bilinmektedir.



Şekil 6. 892.1942 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

894.1942 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

The Metropolitan Museum of Art envanterinde yer alan 894.1942 nolu dokuma kumaşın (Bkz. Şekil 7) 1940 yılına ait olduğu görülmektedir. Döşemelik olarak üretildiği düşünülen armürlü dokuma kumaş tasarımının 66 x 64,8 cm ebatlarında olduğu görülmektedir Mevcut dokuma kumaş tasarımının içeriğini tamamıyla pamuk elyafl oluşturmaktadır. Bununla birlikte mevcut kumaş tasarımının Marli Ehrman tarafından Philadelphia'da bulunan Moss Rose Manufacturing Company için üretildiği bilinmektedir.



Şekil 7. 894.1942 Nolu Dokuma Kumaş Tasarımı

SONUÇ

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu, Dokuma Atölyesi'nde günümüz yenilikçi ve özgün yönleri ile endüstriyel tekstil tasarımı anlayışının temelleri atıldığı görülmektedir. Bu atölyede aldığı çok yönlü sanat ve uygulamalı tasarım eğitimi sayesinde endüstriyel üretime yönelik geliştirdiği bilhassa döşemelik dokuma kumaş tasarımı örnekleriyle Marli Ehrman'ın tasarımcı olarak endüstriyel üretimde önemli bir yeri vardır. Öncü bir tekstil tasarımcısı olarak özellikle disiplinlerarası iş birliklerine gitmiş ve daha çok dönemin önemli mobilya ve iç mekân tasarımcıları ile birlikte çalışmalar gerçekleştirmiştir. Kurduğu tekstil tasarımı atölyesinde yenilikçi malzemeler ve sıra dışı teknikler kullanarak hazırladığı dokuma kumaş tasarımlarını mevcut dönemde tekstil endüstrisinde faaliyet gösteren birçok firma bünyesinde geliştirme ve üretme şansı elde etmiştir.

Tekstil Tasarımcısı Marli Ehrman'ın tasarımcı kimliğinin yanı sıra akademisyen kimliğinden de bahsetmek mümkün olacaktır. Tasarımcının göç etmek durumunda kaldığı ve vefatına kadar bulunduğu Amerika Birleşik Devletleri'nin Chicago kentinde yer alan Chicago School of Design'da akademisyenlik yapmış ve birçok tekstil tasarımcısının yetiştirilmesinde katkı sağlamıştır. Günümüzde tekstil tasarımı eğitimi veren birçok okuldaki dokuma tasarımı eğitim anlayışının temellerinin atılmasında ve model olarak yön vermede Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu, Dokuma Atölyesi'nden yetişmiş diğer kadın tekstil tasarımcıları gibi Marli Ehrman'ın da katkısı büyüktür.

KAYNAKÇA

Akbostancı, İ. (2014). 20. ve 21. yüzyıllarda tekstil baskı tasarımı ve üretiminin değişen tanımı. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 5, s. 31-41. DOI: 10.17490/Sanat.201559167.

Cotter, J. and Cotter, B. (2020). Traditions: Marli Ehrman Weaving Bauhaus Threads in Chicago. *Handwoven*, 05.12.2021 tarihinde https://handwovenmagazine.com/traditions-marli-ehrman/ adresinden alındı.

Er Bıyıklı, N. ve Saatçıoğlu, K. (2021). Bauhaus Dokuma Atölyesi'nden bir kesit: Anni Albers, Otti Berger, Gunta Stölzl. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 26, s. 15-29. DOI: 10.17484/yedi.886237.

Gürcüm, B. (2019). Bauhaus dokuma atölyesi üzerine. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 77, s. 187-203. DOI: 10.9761/JASSS39899.

Gür Üstüner, S. (2018). Tekstilde sanat ve tasarımın endüstri ile buluşması: Bauhaus dokuma atölyesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(19), s. 235-252.

Kulka, O. D. (1993). *Deutsches Judentum unter dem Nationalsozialismus*. Teil: Bd. 1. Dokumente zur Geschichte der Reichsvertretung der deutschen Juden 1933 - 1939. Tübingen : Mohr Siebeck. ISBN: 9783161472671.

Weltge, S. W. (1993). *Bauhaus textiles: Women artist and the weaving workshop*. London: Thames and Hudson. ISBN: 9780500236581.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Şekil 1. https://www.si.edu/object/AAADCD_item_236, Erişim Tarihi: 05.12.2021

Şekil 2. https://www.moma.org/search/?query=469.1975, Erişim Tarihi: 05.12.2021

Şekil 3. https://www.moma.org/search/?q=885.1942, Erişim Tarihi: 05.12.2021

Şekil 4. https://www.moma.org/search/?q=888.1942, Erişim Tarihi: 05.12.2021

Şekil 5. https://www.moma.org/search/?q=891.1942, Erişim Tarihi: 05.12.2021

Şekil 6. https://www.moma.org/search/?q=892.1942, Erişim Tarihi: 05.12.2021

Şekil 7. https://www.moma.org/search/?q=892.1942, Erişim Tarihi: 05.12.2021

KATILIMCI SANAT PRATİKLERİ: YARATICI DENEYİM, İLETİŞİM ve DAYANIŞMA ÜZERİNE

Dr. Öğr. Üyesi Şirin YILMAZ

Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü, Sakarya, Türkiye.

sirinuysal@sakarya.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-9853-9519

Ece Ceren GÖÇMEN

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Anasanat Dalı (YL) (Tezli, Mezun) Sakarya, Türkiye.

ecgocmenn@gmail.com - ORCID ID: 0000-0001-7359-3810

Özet

Günümüzde sanatsal ve pedagojik yöntemlerin ortaklaştığı, katılımcı ve etkileşimli projeler; toplumsal diyalog, iletişim ve örgütlenme ekseninde, sanat ve hayat temelli deneyim olasılıklarının çoğalması, yaşamın dönüştürülmesi noktasında büyük önem taşımaktadır. Bunun tarihteki referansları öncelikle toplumsal inşayı alternatif biçimlerde öneren çeşitli ütopyalar ve sonrasında ortaya çıkan pratikler açısından Sovyet modelleri, Bauhaus modeli ve Türkiye'de Cumhuriyet sonrası dönemde Köy Enstitüleri modeli gibi uygulama ve deneyim alanları olmuştur.

Günümüzde katılımcı sanatın "yarar" gözeten örneklerinden bazılarının, toplumsal inşa temelli alternatif önerilerden farklı bir yapıda deneyimlenerek, postmodern kuramların etkisiyle neo-liberalizmin kültür ağlarına eklemlendiği görülmektedir. Bu çalışmada söz konusu karşılaştırmalar ekseninde ele alınan, Sakarya Üniversitesi proje biriminin finanse ettiği bir kamusal alan uygulaması olan Sarıcalar İlköğretim Okulu duvar resmi projesi, hem gönüllü sanat öğrencilerinin ve akademisyenlerin, hem de okulun sahipleri olan ilköğretim öğrencilerinin, öğretmenlerin, köy halkının ve yöneticilerinin; sanatsal yaratıcılık, etkileşim, katılım ve paylaşım temelli bir üretimi yatay düzlemde tecrübe etmelerine olanak sağlamıştır.

Bu metinde gerçekleşen deneyimin toplumsal inşa temelli ütopyacı söylem ve yaklaşımlara dayanan bir tecrübe ortaya koyması ile büyük çaplı küresel sermaye gruplarının finanse ettiği sivil toplumcu referanslara dayanan, neo-liberal ağlardan kaçamayan projelerle karşılaştırılarak, kamu temelli, sermaye gruplarından bağımsız ve hem sanat eğitimde hem ilköğretim düzeyinde yaratıcılık ve toplumsal iletişim, temelinde kazanımları olan katılımcı bir sanat pratiği olanağı incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Katılımcı sanat, Eleştirel pedagoji, Etkileşim, Dayanışma, Yaratıcılık.

PARTICIPANT ART PRACTICES: ON CREATIVE EXPERIENCE, COMMUNICATION AND SOLIDARITY

Dr. Şirin YILMAZ
sirinuysal@sakarya.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-9853-9519

Ece Ceren GÖÇMEN
ecgocmenn@gmail.com - ORCID ID: 0000-0001-7359-3810

Abstract

Today, participatory and interactive projects where artistic and pedagogical methods are common; On the axis of social dialogue, communication and organization, the increase in the possibilities of art and life-based experience is of great importance in terms of transforming life. Its historical references have been areas of practice and experience such as the Soviet models, the Bauhaus model, and the Village Institutes model in the post-Republican period in Turkey, in terms of various utopias that propose social construction in alternative forms, and the practices that emerged afterwards.

Today, it is seen that some of the examples of participatory art that consider "benefit" are experienced in a different structure from alternative proposals based on social construction, and are articulated to the cultural networks of neoliberalism with the push of postmodern theories.

In this study, the Sarıcalar Primary School mural project, which is a public space application financed by the Sakarya University project unit, which is discussed in the axis of these comparisons, is aimed at both volunteer art students and academicians, as well as primary school students, teachers, villagers and administrators who are the owners of the school; It allowed them to experience a production based on artistic creativity, interaction, participation and sharing on a horizontal plane. With the experience in this text revealing an experience based on social construction-based utopian discourse and approaches, and projects that cannot escape from neoliberal networks, based on civil society references financed by large-scale global capital groups, public-based, independent from capital groups, and creativity and creativity in both arts education and primary education level are compared. social communication, the possibility of a participatory art practice with gains on its basis is examined.

Keywords: Participatory art, Critical pedagogy, İnteraction, Solidarity, Creativity.

Giriş

Sanat piyasası ve çağdaş sanat üretimi pratikleri açısından günümüzde dünya genelinde yaşanan ideolojik, toplumsal, ekonomik ve kültürel krizin aşılması noktasında avangardın temel argümanlarını içeren eğilimler gündeme gelmeye başlamıştır. Sanatın ve hayatın, birleşik ve tek bir kategori olarak ele alındığı, gerek tarihsel avangardın gerekse öncesinde ortaya çıkan ütopya teorilerinin, günümüzdeki katılımcı sanat örnekleri ekseninde gerçekleşen örneklerden oldukça farklı olduğu söylenmelidir.

Fayda, yarar, işlev hedefleriyle gündeme gelen işlerde, günümüz sanat ortamının içine düştüğü krizi aşmaya çalışan iyilik hareketleri; kapitalist üretim ilişkilerini değiştirmeyi hedefleyen eski avangardın aksine, sistem içinde küçük iyileştirmeler temenni etmektedir. Sivil toplumun kapitalist üretimdeki temel fonksiyonu olarak da ayırt edilebilen bu ve benzeri yaklaşımlar, sanatçı niyetinden bağımsız olarak, topyekûn bir değişim ve dönüşümden çok sistemin tıkandığı noktaları açmaya yönelik girişimler olarak gerçekleşmektedir.

Sanat Eğitimi, Avangardizm ve Eleştirel Pedagoji

Tarihsel avangardın, özellikle Sovyet modelindeki örneğinde kuruluş döneminin doğası gereği "kolektivizm ve işlev" temelli yaklaşımın, günümüz sanatının en güncel örneklerinin de öykündüğü kavramlar olarak öne çıktığı gözlemlenmektedir. Geçmiş deneyimler açısından Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki yıkımdan çıkışın bir yolu olarak Bauhaus modeli ve devrim sonrası Vkhutemas'ta uygulanan temel düşüncesini oluşturan, multi-disipliner metodlarla yeniyi yaratma pratiği olmuştur.

Eleştirel pedagoji kapsamına giren eğitim-öğretim modelleri bağlamında Bauhaus, Vkhutemas ve Köy Enstitüleri gibi örnekler bir çok yöntem ve uygulamada otaklaşmışlar ve birbirini etkilemişlerdir. Bu benzerlikler disiplinler arasılık, sanatçı-uygulayıcı (sanat-zanaat) hiyerarşisinin ortadan kalkması, sanat ve tasarımın objektif kurallarının, rasyonel ve bilimsel bir zeminde keşfedilmesi ve standartlaştırma olarak sayılabilir. Bu açıdan aynı dönemde faaliyet gösteren Bauhaus ve Vkhutemas eğitim ideolojileri açısından yakın ve benzer yönelimlerdedirler:

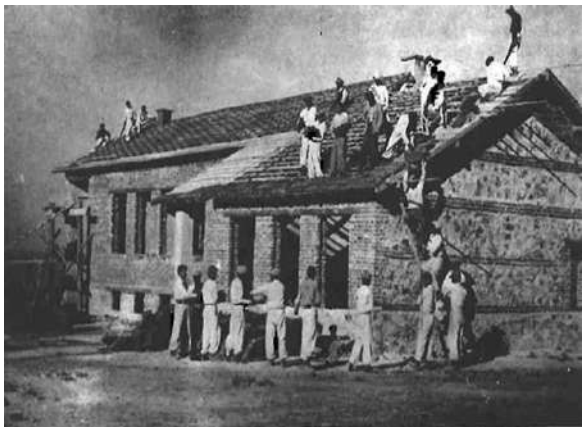
"Vkhutemas ve Bauhaus'un sahip olduğu niteliksel ortaklıklar iki kurumun yaşam süreleri boyunca etkileşim ve hatta ittifak halinde olmalarına da bağlanmalıdır. Vkhutemas kurucularından Naum Gabo, El Lissitzki ve Kandinski Bauhaus'ta ve genel olarak Batı Avrupa'da bu etkileşimin taşıyıcılarıydı. Meleviç de 1927'de çok itibar gördüğü Bauhaus'u ziyaret edecekti. Ali Artun'a göre Bauhaus'un Rus Avangardıyla ittifakının ana karakteri ise "estetik olmaktan çok siyasaldı". (Demirok, 2020) Köy Enstitüleri de benzer bir yöntem ve yaklaşımı benimseyerek Türkiye özelinde Cumhuriyet Devrimi sonrasında İsmail Hakkı Tonguç önderliğinde, daha geç bir dönemde (1940) benzer bir kuruluş nosyonu ve yeniden yapılanma çerçevesinde her iki okuldan da etkiler taşımaktadır.



Resim 1: Bauhaus, Weimar. (Kuruluş:1919)



Resim 2: Vkhutemas Okulu, Moskova. (Kuruluş:1920)



Resim 3: Köy Enstitüleri, Türkiye, (Kuruluş:1940)

Sovyet modelinde sosyalist devrim sonrasındaki toplumsal hayatın örgütlenmesi ve yeni insanın yaratılması sürecinde avangart teorinin ortaya koyduğu sanatçı-uygulayıcının merkeze alındığı bir pratik ortaya çıkar. Vkhutemas'ta eğitimin akademik ve uygulama temelinde ikiye ayrılması ile toplumsal hayatın bilimsel esaslara göre düzenlenmesi sürecinde sanat ve tasarım eğitiminin de bilimsel referanslar doğrultusunda organize edilmesi, kendi kural ve yöntemlerinin metodolojik açıdan düzenlenmesini gerektirmiştir. Bununla birlikte Sovyet modelinde (Vkhutemas) ön şart aranmaksızın yapılan kitlesel öğrenci kabulü yeni toplum düzeninin kolektif yaratımı süreci için olanaklı bir zemin yaratmaktadır.



Resim 4: Bauhaus Okulu, Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi, 1928.



Resim 5: Vkhutemas'ta Resim Atölyesi,1920'ler.

Benzer yöntemler köy enstitülerinde, cumhuriyetin ilk yıllarındaki kalkınma ve eğitim süreçlerine pedagojik açıdan alternatif yaklaşımların ülkemizde ortaya çıkıp gelişmesine kısıtlı bir dönem için de olsa olanak sağlamıştır. Enstitülerin kuruluşunun dönemin kalkınmacı politikaları ve bunları uygulamaya koyma niyetindeki bürokratların yanı sıra, onların Bauhaus ve Sovyet modellerinden etkilenmelerinden kaynaklandığı söylemek gerekir:

"Sami Gürel'e göre, Sovyetler Birliği'ne bir inceleme gezisi yapan, aralarında Nafi Atuf Kansu'nun da bulunduğu birkaç yüksek bürokrat "Gorki Topluluğu"nu da ziyaret ederek bilgi almışlardır. Daha sonra Köy

Enstitüleri kurulurken bu inceleme gezisinin verilerinden de yararlanmışlardır. Köy Enstitülerinin kurucusu İsmail Hakkı Tonguç, Nafi Atuf Kansu ile bacanaktı, Ankara'ya gelip Milli Eğitim Bakanlığı'nda çalışmaya başlamasında Kansu'nun etkisi vardı. " (Albayrak, 2014:p.5)



Resim 6: Enstitüler, köyleri yalnızca "ekmekle" değil, kitapla, müzikle, sanatla, demokrasiyle buluşturma adımıydı.

Bauhaus, Vkhutemas ve Köy Enstitüleri'nde sanat ve tasarımın toplumsal faydayı öne alan alternatif bir pedagojik yapı önerdiği görülür. Örneğin mimari tasarımda mekanın bir araya getirme işlevi ve olanağını; birleştiricilik, kolektif üretim, dayanışma ve iletişim bağlamında bir yönelim olarak gerçekleştirmişlerdir. Ayrıca Vkhutemas'ta avangart yönelimin ortaya koyduğu tasarımlar yine kamusal mutfak ve yemekhaneler, konut organizasyonları, işçi kulüpleri gibi örneklerle mekanın eşitlikçi, paylaşımcı, çok işlevli, birleştirici ve dönüştürülebilir nitelikte yeniden kurgulandığı örnekler ortaya çıkmasını sağlamıştır. (Demirok,2020:59)



Resim 7 : Vkhutemas Okulu hocalarından Rodçenko'nun İşçi Kulübü tasarımı,
Paris Sergisi görünümü, 1925.

Başka bir açıdan var olan deneyimin yönünü belirleyenin söz konusu bileşenlerin içinden olması; yani Vkhutemas içindeki öğrenci muhalefetinin oluşmakta olan eğitim müfredatına getirdiği eleştirinin bu müfredatın belirlenmesinde rol oynaması, alternatif pedagojik yöntemin izlerini taşır. Okul içinde bağımsız sanat organizasyonları ve profesyonel meslek örgütleri de ifade olanağına sahip olmuşlardır. Dolayısıyla sosyalist toplumun kuruluşu sürecinde önemli bir rol oynayan okul, ilgili kesimler ile de iletişim ve etkileşimi sağlamaktadır. Böylelikle hiyerarşinin yatay ve ustalık (usta-çırak bağlamı) düzeyinde örgütlendiği bir yapıyı ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında, katılım meselesi "fayda" temelinde, tüm toplumun kuruluşu ve toplumsal hayatın sosyalist örgütlenmesi şeklinde konsolide olduğu bir bütünsellik ortaya koymaktadır.

Sovyet modelinde gerçekleşmiş olan avangard tartışmaların özellikle Vkhutemas içinde ortaya çıkan üç ayrı kolda gerçekleştiği görülür. Bunlar klasik yöntem, rasyonalist yöntem ve deneyci yöntem olarak ortaya çıkmıştır. Zamanla buradaki tartışmanın Ladovski'nin temsil ettiği rasyonalist yöntem ve Golosov'un temsil ettiği deneyci yöntem çerçevesinde ilerlediği; bunların da son olarak konstrüktüvizme evrildiği gözlemlenmiştir. Bununla birlikte Rodçenko'nun sanat eğitiminde bireysel yaratıcılıktan arınmış ve ölçülebilir yasaları önerdiği yöntemler, Bauhaus'ta Moholy-Nagy'nin resmin bireysellikten arınmış standartlarının aranması gerektiği yönündeki yaklaşımı ile ortaklaşmaktadır. (Demirok,2020:58)

O dönemde bireysel yaratıcılığın geri planda kalmasının nedeni, yeni toplumun kuruluşunda kolektifin önem kazanması, bilimsel yaklaşım ve ölçülebilirlik kriterinin getirilmesi ile göreceli yaklaşımların önemini yitirmesi şeklinde açıklanabilir. Aynı zamanda bireysel yaratıcılık adı altında mistisizme aralanan kapıların kapatılması anlamına da gelmektedir. Toplumun bir aradalığının, birlikte üretimin ve örgütlülüğün sağlanması yönündeki bu çabaların söz konusu dönemde karşılık bulduğunu söylemek gerekir.

Claire Bishop, sanat ve eğitim konularının günümüzde yan yana geldiği katılımcı sanat örneklerini, eleştirel pedagojinin esasları üzerinden incelediği *Yapay Cehennemler*'de, Ranciere'in *Cahil Hoca* adlı çalışmasını en bilinen kuramsal model olarak ele alırken; günümüz katılımcı sanat örneklerinde, sanatçının bilgili bir uzmandan çok hevesli bir amatör duruşu sergilediğinden bahseder. Ranciere, *Cahil Hoca*'da bir eğitimci örneği olarak Joseph Jacotot'yu ele alarak; Jacotot'nun 19. yüzyılda, kendisi Fransız olmasına karşın; Flamanca konuşan bir öğrenci topluluğuna ders verdiği örneği aktarır. Burada öğretmen ve öğrencinin ortak bir dillerinin olmadığını dolayısıyla bilginin aktarımının mümkün olmadığı bir durumu anlatır. Jacotot bu sorunu sınıfta çift dilli bir kitap okuyarak çözer. Söz konusu kitapta her iki dilden metinler dikkatle karşılaştırılmaktadır. Ranciere öğretmenin gerçekleştirdiği bu görevin başarılı sonucuna değil Jacotot'nun öğrencilerle arasındaki zeka eşitliği olduğunu varsayan yönteme odaklanır. Meselesi, tüm zekaların eşit olduğunu kanıtlamak değildir; Jacotot örneğindeki gibi bunu varsayarsak nelerin başarılabileceğine odaklanmayı seçer. Ranciere'e göre eşitlik amaç değil daha çok bir yöntem ya da çalışma ilkesidir. Eşitlik ilkesi pratikte deneyimlenerek sürekli teyid edilmektedir. Ancak Bishop eşitliği kavramsallaştırmaya çalışan Ranciere'in sanat ve pedagoji konularında sıklıkla alıntılanmasına rağmen kendi çalışmasında eleştirel

pedagojiye referans vermediğini belirtir. Bu açıdan örneğin, 1960'ların sonlarında ortaya çıkan eleştirel pedagojinin temel metinlerinden biri olarak Ezilenlerin Pedagojisi (1968) Paulo Freire'nin "bankacı" eğitim modelini sorguladığı temel eleştiriyi ortaya koymaktadır. Freire bu modelde öğretmen-öğrenci ilişkisinin otoriterlik barındıran yapısını eleştirerek, modelin ataerkil toplumsal düzlemde yönetilebilir özneler üretmenin bir yolu olarak kurgulandığını belirtir. Burada öğrenciler bir şeyleri değiştirebilme potansiyelleri göz önünde bulundurulmaksınız, konumlarının bilincine varmayı engelleyen bir yöntemle baskılanır. Ancak Bishop, Ranciere'in aksine Freire'nin hiyerarşinin hiçbir zaman silinemeyeceğini savunduğunu vurgular. Buna göre Freire diyaloğun politik bir boşlukta var olamayacağını; istediğimizi söyleyeceğimiz bir serbest alan olmadığını dolayısıyla bir program ve içerik dahilinde oluşacağını belirtir. Bu unsurların koşullandırıcı niteliğine vurgu yaparak bu koşullandırcıların eğitimin hedefine ulaşmada bir gerginlik yaratacağını aktarır. Buradan hareketle eleştirel pedagojide otoriteyi yerinde tutar ancak otoriteciliği kabul etmez. Ona göre diyalog, özgürlük ile otorite arasındaki süren bir gerginlik anlamına gelir. Ancak bu gerginlik devam ederken otorite içinde var olmaya devam etmektedir; ortaya çıkan ve olgunlaşan öğrenci özgürlüklerinin karşısında da bir otorite vardır. Çünkü otorite ve özgürlük, öz disipline ilişkindir. (Bishop, 2015: 285-286.)

Bishop'un Freire'den aktararak sözünü ettiği gerilim esasen avangart hareketlerde avangart hareketlerin tarihinde ve eğitim kurumlarında özellikle Sovyet deneyinde ortaya çıkan bireysel yaratıcılık ve programlı kurallı eğitim metotları arasında süregiden tartışmalarla benzerlik göstermektedir. Aynı gerilim o dönemde avangardın gelişimine koşut bir diyalektik ortaya çıkarmıştır.

Bishop eleştirel pedagojinin eğitimde kırılma noktası yarattığı dönem ile sanat tarihindeki ayaklanmalar döneminin eşzamanlılığından söz eder. Burada alternatif yönelimin öğretmen öğrenci hiyerarşisinin kırılması noktasındaki iddialar üzerinden gerçekleştiğini, katılımın önemli bir rol oynadığını belirtir. Sanatta ise benzer bir biçimde sanatçı izleyici arasındaki hiyerarşik yapıya dikkat edilmesi ve izleyiciye daha fazla özen gösterilmesi gerektiğini aktarmaktadır. Bishop sanatta olduğu gibi eğitimde de bir tarihsel avangardın olduğundan söz eder. Burada örnek olarak 1921'de Dresden yakınlarında Alexander Sutherland Neil tarafından kurulmuş ve daha sonra Birleşik Krallık'a taşınmış olan deneysel okul Summerhill'i örnek verir. Bu okulun ilk öğrencilerinin başka kurumlardan atılmış olan problemli çocuklar olduğunu aktararak Neil'in uyguladığı alternatif pedagojinin çocukların vandallıklarının daha fazla pencere kırmaya teşvik edilerek ortaya çıkması ve kendi otoritesini de sürekli yıkarak bu durumla başa çıkması şeklinde örnekler. A.S. Nail okulun, örneğin küfüre ceza verilmemesi ve kuralların öğrencilerle birlikte tartışılarak konulması gibi uygulamalarla "özyönetimli anarşi" temelinde işlemeye devam ettiğinden söz eder.(Bishop, 2015: 286.) Burada adı geçen özyönetimli anarşi kavramının avangard harekete dahil sanat okullarındaki bireysel yaratıcılığın özgürlük alanı ile kurallılığın koşullandırılması arasındaki gerilimi de anımsatmaktadır.



Resim 8 : Summerhill Okulu'nda personel ve öğrencilerle haftalık toplantı; 1961, Leiston.

Çağdaş Sanatta Katılımcı Pratikler ve İyilik Meselesi

Claire Bishop'a göre, katılımcı sanat başlığı altındaki "....yönelim temelde iki fazda ilerler, birincisi; sanat ve akademi arasındaki ilişkilerin değişimi, bilgi üretimi, paylaşımı gibi kavramların akademik hegemonyanın dışına çıkmaya başlamasıdır. İkincisi ise; katılımcılığın ilişkisel estetikle birleşerek, sanatın bütüncül bir ütopik değişim arzusu yerine, mevcut koşullar altında hareket stratejileri geliştirmek üzere 'mikro ütopyalar' kurmasıdır. Bu anlayış sanat üretiminde özgünlük ve özerkliği yenilik üzerinden değil mevcut pratikleri araçsallaştırma potansiyeli üzerinden tanır." (Kuru, 2016:7)

Fayda ve iyilik temelli yaklaşımlara günümüz sanatından verilebilecek örneklerden biri olarak, Havana Bienali kapsamında sanatçı Rene Franscisco Küba'da yoksul mahalledeki imkanları incelemek üzerine araştırmalar yaparak, belirlenen ihtiyaç doğrultusunda, sanat vakfının ödeneğini kullanarak arkadaşlarıyla birlikte yaşlı bir kadının evini tamir etmiştir. Havana Bienali'nde çalışma, tül perde üzerinde, kadının portresi perdeye baskı alınarak gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların yaşlı kadının evini onardıkları esnada çekilen görüntüleri tül perde üzerine yansıtılarak sergilenmiştir. (Ranciere,2010:67).





Resim 9-Resim10: René Francisco, *A la ca(sz)a de Rosa*, 2003

Ülkemizden bir örnek de, Sabancı Vakfı'nın "toplumsal sorunlara yenilikçi çözümler üreten" aktivistleri desteklediği Fark Yaratanlar Programı kapsamında seçilen sanatçı grubu "Onaranlar Kulübü"dür. Grup,

resmi web sayfasında belirttiğine göre, "Tüketme, üret", "Atma, onar", "Saklama, paylaş" misyonundan yola çıkarak gerçekleştirdiği çalışmalar ile sokaklara estetik katmakta, toplumun geri dönüşüm bilincine katkı sağladığına inanmakta ve çalışmalarını buradan hareketle kurgulamaktadır. Sosyal etki yaratmaya çalışan bir gönüllülük hareketi şeklinde tanıtılan Onaranlar Kulübü; 2015 yılında kurulmuş bir topluluk. Kendilerini iyi niyetli kent "hacker"ı olarak tanımlayarak; kamusal alanlara yaptıkları müdahaleler ile kent görünümüne estetik yarar kattıklarını, üretimlerini kent halkıyla etkileşime sokarak sosyal etki yaratmayı hedeflediğini açıklamaktadır. Ek olarak gerçekleştirilen bir projede farklı lokal gruplar, Ankara'da bir köy okulunun duvarlarını boyayarak kütüphane birimlerini üretmişlerdir.

Grup üyeleri caddeleri güzelleştirmek, renklendirmek onarmak insanlara ne katar? Sorusuna şöyle cevap veriyorlar:

"Umut! Dünyada kötü giden her şeye inat; işe, okula, bakkala gittiğimizde sokakta yüzümüzü gülümsetecek detaylar yaratmak insanlarda umut yaratıyor. Bize gelen çoğu mail ve özel mesajların içeriği de bu yönde. Umut dağıtıyorsunuz, umut yeşertiyorsunuz. Gri dünyayı renklendirmiş oluyoruz. Hem bize katılan gönüllüler için bir umut hem de dışarıdan izleyenler için bir umut." (Buluç,2019: p.12)

Genç sanatçılardan oluşan grubun eylemleri her ne kadar iyi niyetli çabalar olsa da söz konusu umudun, tam da çaresizliği üreten kapitalist üretim ilişkileri ve onun temsilcileri tarafından finanse edildiği kısır bir döngüde gerçekleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır.Grup, röportajında izin konusuna ilişkin ise şunları söylüyor:

"Yaptığımız işlerin hiçbirinde kamu malına, tarihi yapıya ya da doğaya zarar vermiyoruz. Var olanı daha iyi bir alternatifiyle iyi anlamda hack'liyoruz. Herhangi bir yerel yönetimden izin almıyoruz. Ama eminiz ki bizden haberdarlar ve seviyorlar. İzin süreçlerinin bürokratik engellere takılma olasılığı çok yüksek. Kaybedecek zamanımız yok. Sokakların sahibi yerel yönetimler değil, biziz. Korumak, kollamak ve güzelleştirmek istiyoruz. Bunun için izin almalı mıyız?" Diye sorarken…bir yandan da büyük markalar ile işbirliği çerçevesinde kentin bazı noktalarında reklamcılık sektörünce adlandırıldığı gibi neredeyse "ürün yerleştirme" örneklerine yaklaşan uygulamalar gerçekleştiriyor. (Buluç,2019: p.12)



Resim 11: Levi's ve Onaranlar Kulübü iş birliğiyle gerçekleştirilen projede kullanılmayan kot pantolonlar ileri dönüştürülüyor; Nişantaşı sokakları estetikleştiriliyor.



Resim 12: Levi's ve Onaranlar Kulübü iş birliğiyle gerçekleştirilen proje.

Yürüyüş / The Walk isimli başka bir projede, İngiltere merkezli The Good Chance tiyatro topluluğunun Hadspring kukla kumpanyası işbirliğinde yapılan ve 9 yaşındaki Suriyeli bir mülteci kız çocuğunu simgeleyen 3,5 metrelik dev kukla Türkiye, Suriye sınırından başlayan ve Manchester'a devama eden göç yolundaki sembolik bir yürüyüş olarak, iyi bir hayat şansı yakalamak amacıyla mülteci çocukların aciliyeti fikrinden hareketle gerçekleştirilmiştir. Ayağa kalk çağrısında bulunarak, mülteci krizine dair farkındalığın gelişmesini ve mülteci çocukların eğitime erişim hakkının savunuculuğunu yapmaktadır.

Yürüyüş'te göç yolu üzerindeki insanlarla bir araya gelen Amal, 8 ülke sınırını geçerek 8.000 km yol kat etmekte ve yerel halkla etkileşime geçerek ,insanlığa çağrıda bulunmaktadır. (https://www.walkwithamal.org/tr/)

İngiltere'nin bir çok sanat kuruluşunun destek verdiği ve İngiltere merkezli bir etkinlik olarak amanın yürüyüşü bir yandan da İngiltere'nin Suriye politikasına dair soru işaretleriyle birlikte gerçekleşmiştir.



Resim 13: Yürüyüş / The Walk Projesi temsili kız çocuğu Amal'ın kuklası.



Resim 14: Göç yolundaki sembolik yürüyüşü gösteren harita.



Resim 15 : Yürüyüş / The Walk Projesi Destekçileri.

Başka bir örnekte, ülkemizde İyilik İçin Sanat Derneği adıyla kurulmuş olan ve sanata destek kapsamında projelerin gerçekleştirildiği bir oluşumdan da söz edilebilir. Derneğin Türkiye'nin önde gelen Holdinglerinin, şirketlerinin, kurumlarının yönetim kurulu başkanlarının eşlerinden ya da kızlarından oluşan bir yapısı olduğu açıklanmaktadır. Genç sanatçılara desteği merkeze alan dernek örneğin "Pasajda Bir Yıl" isimli projede, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu olması şartıyla; faaliyetlerini desteklemek üzere bir yıl içerisinde on tane genç sanatçı adayına mekan, malzeme ve günlük yemek desteği sağlayarak üretim imkanı sunduklarını belirtmektedirler. Daha sonra Türkiye'deki tüm sanat fakültelerini kapsayacak şekilde yapılmaya devam edilen proje de sanatçılar yaptıkları 12 çalışmayı seçici kurulun beğenisini sunarak yıl sonunda sergileyebileceklerdir. Aynı zamanda bu çalışmalardan seçilecek iki tanesi derneği kalacaktır. Sanatçılara aynı zamanda dil eğitimi, verileceği ve sanatseverlerle çalışmaların buluşabileceği ortamlar yaratılacağı vacide bulunmaktadır. O bu açıdan bakıldığında Türkiye'de sana piyasasında genç sanatçıların konumu ve sermaye ve koleksiyonerler tarafından ve sana profesyoneller tarafından değerlendirmeye çalışılmakta ve düşük ücretler karşılığında ya da karın tokluğuna minik iyilikler yapılmakta, karşılığında ele geçecek olan prestij ile genç sanatçının yetinmesi beklenmektedir. Burada Guy Standing'in *Prekarya-Yeni Tehlikeli Sınıf* adlı çalışmasını akla getiren, sanatçının neredeyse toplumun büyük kesimlerinden birini oluşturan güvencesiz işgücüne katıldığını gösteren bir çok işarete rastlandığı söylenebilir.




Resim 16- Resim 17: İyilik İçin Sanat Derneği "Pasajda 1 Yıl" Projesi, 2019.



Resim 18: "Pasajda 1 Yıl" Projesi Katılım Şartları, 2019.



Resim 19 "Pasajda 1 Yıl" Projesi Katılım Şartları.

Örneklere bakıldığında bugünün katılımcı pratiklerinin, devrim koşullarının şekillendirdiği, üretim ilişkilerinin temelden değiştiği bir ortamda gelişen tarihsel avangart ile taban tabana zıt bir pratik ortaya çıkardığını söylemek yanlış olmaz. Tamamında olmasa da bir çok fayda/iyilik tabanlı katılımcı örnekte bu fark, söz konusu sanat üretimlerinin gündelik hayatın neoliberal ideoloji ve onun kültürel üretimi çerçevesine katılarak gerçekleşmesidir. Çünkü devrimci koşullarda değil; kapitalizmin şartlarında ve Neo-Liberalizmin kültürel altyapısı çerçevesinde kurgulanıp hayata geçirilmektedir.

Genel anlamda "bir araya gelme" eğiliminin çoğaldığı güncel projelerdeki artış, sanat kolektiflerinin hızla çoğalması ile özel sermayenin, piyasayı yönlendiren sanat kurumlarının, Avrupa Birliği gibi uluslararası kurumların desteklediği sanatçı grupları ve oluşumlarının yapılandığı bir sanat ortamını deneyimlemekteyiz. Bunun arka planında "kolektivist" yaklaşımın karşılanmaya çalışıldığı söylenebilir. Diğer bir yandan, iyilik yapan ya da iyilik hareketi üst başlığı altında "faydalı" pratikler üretme iddiası taşıyan katılımcı sanat örneklerinde "işlev" argümanına sıklıkla yaklaşan ve buraya öykünen pratiklere rastlıyoruz.

Günümüzde sivil toplum temelli iyilik hareketleri ekseninde uygulanan sanat pratiklerinin, ideolojik açıdan Foucault'nun iktidarın her yerdeliği söyleminden hareketle, farklı alanlarda çözüm üreten parçalı bir yapıyı önerdiği görülmektedir. Bu parçalılık, tarihsel avangardın yeni toplum düzeninin kuruluşu temelli merkeziyetçi yapısının, geniş yığınları kapsayan kolektivizmi ile çelişmekte; aynı zamanda biçimsel olarak çağdaş sanattaki katılımcı pratiklerde canlandırılmaya çalışılan ve günümüz kriz başlıkları sıralanarak "acil olanın çözümüne yönelik" yine "acil ve kısa", "fayda"lar üretmektedir. Dolayısıyla bir yandan da var olan tepkiselliğin ve muhalefetin parçalı bir yapı ile şekillenmesine neden olmaktadır. Günümüz postmodern

süreçlerinin etkisiyle bir çeşit cemaatleşme önermesi şeklinde gerçekleşen bu uygulama ve yönelimler her ne kadar avangarda öykünse de onun özündeki kollektivist eğilimlerden, "parçalı" yapısı ile ayrılır.

Günümüzde katılımın ve diyaloğun Rus avangardının ve Bauhaus'un gelişme gösterdiği konjonktüre kıyasla yetersiz kaldığı görülmektedir. Özellikle Berlin duvarının yıkılması sürecinden sonra neo-liberalizmin hızla insanın yalnızlaşması ve daha çok tüketmesinin teşvik edilmesi dolayısıyla bireyselliği pompalayan gündelik yaşam formunu önermesi ile yalnızlaşmasın arttığı bir ortamda; katılımın, birlikteliğin ve iletişimin önem kazandığını söylemek gerekir. Bu nedenle günümüzde bireysel yaratıcılığın kolektif düzlemde karşılık bulabildiği sanatsal üretimin, ortaklığı ve birleşmeyi tetikleyen bir potansiyeli canlandırdığı dolayısıyla da katılımcı sanatın bir araya getirme potansiyeli ile avangardın yöntemlerine yaklaştığı söylenebilir. Sovyet avangardı düşünüldüğünde katılımın hali hazırda zaten sosyalist bir toplumda sağlanmış olduğu dolayısıyla da ikinci aşamaya geçilerek kuruluş temelli harekete hız kazandırıldığı görülmektedir. Oysa kapitalist üretim ilişkilerinde toplum aksine örgütsüz, dağınık ve birey alabildiğine yalnızlaştırılmıştır. Bu durumda da hem toplumsal hayat hem de eğitim politikaları ona göre şekillenmektedir.

Bir Katılımcı Sanat Pratiği Olarak;
Sarıcalar ilköğretim Okulu Kolektif Sanat Projesi

Bir şeyin estetik değerini belirleyen
yaşam sanatına yaptığı katkıdır.
Bertold Brecht

Proje, bir köy okulunu konu alarak, merkezinde estetik deneyimin ve sanatsal etkileşimin olduğu katılımcı bir sanat uygulaması olarak planlanmıştır. Proje Sakarya'nın Merkez ilçesine bağlı bir köy okulu olan Sarıcalar İlköğretim Okulu'nda gerçekleştirilmiştir. Bütçelendirme, lojistik ve benzeri koşullar dolayısıyla, başlangıcından tamamlanmasına kadar kesintili bir seyir izleyen projeye, çocukların serbest vakit geçirdikleri okul bahçesinin duvarına resimler çalışılması istemiyle başlanmıştır. Ancak etkileşimli sanata dair bir tez çalışmasının eşlik ettiği koşullarda yapılması bunu salt bir "duvar boyama etkinliği"nin ötesine taşımayı zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla söz konusu projede etkileşim konusu merkeze yerleşmiş, bir açıdan eleştirel pedagojik yaklaşımı da barındıran çocukların da inisiyatif aldığı, bir kolektif uygulama şeklinde kurgulanmıştır. Bunun da bizzat çocuklar tarafından uygulanması projenin sosyal sorumluluk olmaktan çıkarak deneyim, yaratıcılık ve diyalog temelli bir sanatsal paylaşım ve kolektif etkinliğe dönüşmesini sağlamıştır.

Uygulama ile 5-10 yaş grubu çocuklarının okul ile yeni tanıştıkları ilköğretim döneminde, okul mekânına kendilerinin fikri ve teknik özgünlükleri beraberindeki yaratıcı ve özgür eylemleri yoluyla estetik bir müdahalede bulunulmuştur. Bu müdahale, çocuklar açısından sanatsal deneyim yoluyla, mekanın yeni bir bağlamla deneyimlenmesi ve farkındalık oluşmasına olanak açmıştır. Ayrıca okul mekanının kolektif deneyimi, okula gitme fikri ve motivasyonunu, hayata estetik bir müdahale yoluyla tetiklemektedir.

Dolayısıyla Proje, duvar resmi hedefinden çokça genişleyerek, tamamen birleştirici bir mekan ve Bauhausun ya da Vkhutemas okulunun "sosyal yoğunlaştırıcı" olarak tanımladığı bir araya getirme olanağı yaratan birleştirici bir kolektif mekanın üretimi gerçekleştirmiştir. (Demirok,2020:59)

Yöntem

a) Çalışmanın metodu: çocuklardan "sevdiğiniz iki şey" başlıklı resimler yapmaları istenmiştir.

b) Daha sonra bu çizimlerdeki öğeler dijital ortama aktarılarak 70 m uzunluğundaki okul bahçesi duvarına özgün bir kompozisyon sağlanacak şekilde yerleştirilmiştir. Proje sürecinde, Bishop'un söylediğinin aksi yönde bir tavırla, toplumsal yararın ve sorumluluğun sanat işindeki "özgürlük ve bireysel yaratıcılık" yerine geçmesinin ötesinde, bir sanat çalışmasından beklenen özgünlük değeri ve bağlam da önemsenmiştir. Dolayısıyla Proje önerisinde başlangıçta "yarar" gözetilerek öne sürülen somut bir yönelim olarak "kültürel mirası yansıtan ya da çocukların sevdiği masal kahramanlarının duvara resmedilmesi" fikrinden cayılmış, çocukların özgün çizimlerinin kullanılması ile eleştirel pedagojinin yöntemleri çerçevesinde hiyerarşiyi ortadan kaldıran kolektif ve aynı zamanda yaratıcı bir yaklaşım geliştirilmiştir.

c) Çalışma grubu: 5-10 yaş aralığındaki ilköğretim öğrencilerini kapsamakla birlikte, projeye katılan Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü öğrencilerinden bir gönüllü grubunu da kapsamaktadır.

d) Çalışma sahası 1 metre yükseklik ve 70 metre uzunluğundaki ilkokul bahçe duvarı ve okul binasının genel çevresidir.



Resim 20: "Sevdiğiniz İki Şey" temalı çocuk resimleri, Sarıcalar İlkokulu, Sakarya, 2015

2) Toplanan resimlerdeki figürlerin ilk önce ayıklanması daha sonra bir araya getirilerek yeni bir tasarım-kompozisyon oluşturulmasıyla dijital ortamda bir görüntü elde edilmiştir. Söz konusu görüntünün duvar ölçülerine uyarlanarak çıktısı alınmış, bu görsel stencil-şablon'a dönüştürülmüştür.



Resim 21- Resim22: Stencil uygulaması, Sarıcalar İlkokulu, Sakarya, 2015

e) Daha sonra söz konusu şablonun öncesinde fonu boyanmış ve hazır hale getirilmiş duvara sabitlenmesi sonrasında, Resimlerin yaratıcıları olan ilkokul öğrencilerinin ve üniversiteli gönüllü öğrencilerin işbirliği ile uygulama gerçekleşmiştir.

Bulgular

Projede katılımcı sanat örnekleri bağlamındaki en güncel tartışmaları ilgilendiren yeni bir sanat formu olarak eleştirel pedagojik yaklaşımın öngörüldüğü bir örnek gerçekleşmiştir.

Buna göre, "sanatın içinden düşünmek, alternatif pedagojinin "eski modellerin temsilini değil, çeşitli senaryolar organize ederek yeni sorular üretmeyi ve epistemik öğrenme deneyimi potansiyelini ortaya çıkarmayı amaçlayan" (Rogof) bir stratejidir". (Kuru, 2016:7)




Resim 23-24 : Duvar resmi uygulaması çocuklar ve gönüllü sanat öğrencileri tarafından birlikte gerçekleştiriliyor, Sarıcalar İlkokulu, Sakarya, 2015




Resim 25-26: Çocuklar duvara büyütülerek aktarılan kendi tasarımlarını boyuyorlar, Sarıcalar İlkokulu, Sakarya, 2015

a) Çocukların proje başlangıcında yaptıkları resimlerden alınan figürleri stencil yöntemi ile yapmaları deformasyon riski az bir sonuç ortaya koyduğundan, sanatsal özgüvenlerine katkı sağlayan bir etki yaratmıştır.




Resim 27- Resim 28: Sarıcalar İlkokulu, Sakarya, 2015

b) Okulun ve bulunduğu çevrenin sakinleri ile iletişim ve diyalog temelli bir tecrübe süreci ile dolaylı olarak köy sakinlerinin sanatsal üretime ilişkin pozitif anlamda bir algı yaratılmasında etki etmiştir.

c) Sarıcalar ilkokulu sakinleri olarak tüm öğretmen ve öğrencilerin sanatsal faaliyet ve iletişimi içeren kolektif bir etkinliğe katılımı ile okul mekanına ilişkin aidiyet duygusu ve motivasyonları desteklenmiştir.

d) Tersinden, projede görev alan yürütücü, araştırmacı ve gönüllüler de, sanatsal ve pedagojik yaklaşıma ilişkin bir praksiste mekan sakinleri ile bir araya gelerek; paylaşım, dayanışma ve yaratıcılık temelinde gerçekleşen kolektif bir estetik deneyimin parçası olmuşlardır. Sanat eğitimi süreçlerine eğitimci ve öğrenci düzeylerinde dahil olan bu grup için de gündelik hayat ile temas ve diyalog imkanının deneyimlenmesi, akademik eğitimin didaktik yöntemlerine kıyasla alternatif bir pedagoji ortaysa koyarak önemli bir kazanım sağlamıştır.



Resim 29: Sarıcalar İlkokulu öğrencileri ve gönüllü üniversite öğrencileri oyun oynarken, Sakarya, 2015



Resim 30: Sarıcalar İlkokulu, Proje Hatırası, Sakarya, 2015

Sonuç

Günümüzde sanatın bilgi aktarımında araçsallaşarak, pedagojik projelerle gündeme gelmesi, etkileşimlilik ve katılım adına gerçekleşen bir olgudur. Bu açıdan sanat ve eğitim kurumlarının işbirliği ile özellikle

Batı'da daha çok örneğine rastlandığı, ya da bunların görünürlük kazandığı söylenebilir. Proje ile benzerliği açısından söz konusu örnekler, etkileşim ve katılımı yöntem olarak merkeze alırlar. Buna karşın bu örneklerin bir çoğunun "yarar" ve "araçsallık" kavramlarını, sanat üretiminde özgünlük değeri yerine ikame ederek sanatın özerklik sorunsalına ilişkin bir tartışmayı başlattığı söylenebilir.

Projede geliştirilen yaklaşım ise tam tersine özgünlük değerini öne çıkartarak, bireysel yaratıcılığın, kurallı fakat özgür deneyimini sağlayan bir tercihte bulunur. Projede katılımcılar düzeyindeki tek yönlendirme, çocukların resimlerindeki çizimlerin konu çerçevesi ve sonuçların stencil tekniği ile büyütülmesi yöntemidir. Ancak verilen konu "sevdiğiniz iki şey" başlığında açık uçlu bir temaya sahip olduğundan; samimi duygu ve düşüncenin, özgür ifadesini hedefleyen bir nitelik kazanmıştır. İkinci yönlendirme olan "stencil-şablon" tekniği ise projenin gerçekleştirilmesi açısından çocuk çizimlerinin büyütülerek duvara aktarılması yönünde bir yöntem olarak, duvar resminin kolektif üretimi, uygulanması ve güzel sanatlar öğrencilerinin tecrübe ve uzmanlıklarının bir katkı çerçevesinde paylaşılması ile gündeme gelmektedir.

Projede Freire'nin eleştirel pedagojisinde söz ettiği "otorite ve otoritercilik" arasında kurduğu yöntem ve tanımlama, benzer bir yaklaşımla öğrencilerin programlı ve kurallı yöntemler çerçevesinde bireysel yaratıcılıklarınının gözardı edilmediği kolektif hiyerarşinin yatay örgütlendiği bir katılım örneği olarak gerçekleşmiştir.

Projede çocukların, öğretmenlerin, yöneticilerin, üniversiteden gönüllü öğrenci ve akademisyenlerin ve köy sakinlerinin katılımıyla gerçekleşen diyalog ve sanatsal deneyim alanında çok yönlü bir öğrenme deneyimi gerçekleşmiştir. Bu açıdan bakıldığında Kuru'nun da değindiği şekilde, "pedagojik eğilimli sanat projeleri ve bizzat sanat eğitimi bilgiyi, rasyonel aklın özne merkezli akademik ve kurumsal düzeninden çıkarıp, onu öğrenmeye dair istek ve arzu uyandıran bir hareket noktası olarak değiştirme gücüne sahiptir." (Kuru, 2016)

Burada söz edilen değişim, sistemin iyileştirilerek yeniden organize edilmesi amacıyla değil bütünlüklü bir değişimin yöntemlerini araştıran bir stratejiye dönüşme potansiyeli barındırmaktadır. Buna göre sanatın ve sanat eğitiminin ortaya çıkardığı bütünsel kazanımların projenin odak noktası olduğu söylenmelidir:

"Sanat, eşit, özgür ve özerk bireyin oluşmasında kilit bir rol oynayarak sanat yoluyla hayatın değişimini mümkün kılar. Sonuç olarak sanat ve sanat eğitimi, her insanda potansiyel olarak varolan güdü ve becerileri zeka ile birlikte kullanarak, beraber yaşamanın kodlarını oluşturup yaymak ve sosyal sürdürülebilirlik için en etkili araçlardan birisidir." (Kuru, 2016:8)

Son tahlilde aciliyet ya da krizlerden söz edilen günümüzde, katılımcı örnekler beraberinde sorunun çözümünün cumhuriyetin kuruluşunda tasarlanan toplumun kurumları ile çözülebileceğini, bunun köy enstitüleri deneyinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Fakat öncelikle özelleştirme, piyasalaşma gibi eğilimlerin etkisi altında yok olmuş yada varlığı tartışmalı kamu kurumlarının işlerliğinin sağlanması gerekliliği doğmaktadır. STK ya da onun işlevini üstlenen sanat projelerinin ise tam da bu kurumları ikame etmeye çalışan yapılar olduklarını söylemek gerekir.

Sovyet modelinde devrim sonrası avangart hareketin kuruluşunda yeni insan yaratmaya dair çabalar; fayda, işlev, yarar, yeniden kurgulama, estetik ve benzeri kavramlara odaklanırken, kollektivizm ile birlikte çalışma, birlikte üretme, birlikte yapılandırma gücü ve toplumsal motivasyonuna dayanmıştır. Bu nedenle ortak toplumsal bir acil görev motivasyonuyla da ilerlemiş ve gelişmiştir. Aynı dönemde batıda kapitalizmin koşullarındaki avangard hareketler ise sanatın (burjuva sanatı) gündelik hayatı estetize eden tarafını reddetmişler, burjuva sanatına karşı koyarak bir anti estetik direniş hattı ortaya çıkarmışlardır. Bu doğrultuda, günümüz sanatının gündelik hayatı estetize eden, iyileştiren yapısının, postmodern bir manipülasyon ve yanılsamayı çağrıştırdığı söylenmelidir. Öte yandan bazı "gerçekten iyi niyetli" projelerin de avangarda öykünecekleri noktalar açısından, burjuva sanatının belli noktalarda reddedilmesine dayanan dada, sürrealizm gibi tavırların yeniden hatırlanması ve bunun güncel estetik ve etik ölçütler bağlamında kurgulanması için sanatçının muhakkak ki bir STK gibi çalışmasına gerek yoktur. Toplumsal kalkınma ya da acil durum, avangardın çok uzun zaman önce çözümlediği gibi biraradalığa, iletişime, dayanışmaya, eşitlikçiliğe ve dolayısıyla kitlesel bir kolektiviteye ihtiyaç duyar.

Kaynakça

ALBAYRAK, Sadık. 2014. Köy Enstitülerinden geçen Yaşam Yolu, İleri Haber E-Dergi. Erişim tarihi: 6 Ekim 2021, https://ilerihaber.org/yazar/koy-enstitulerinden-gecen-yasam-yolu-30499.html

GÜNEŞ, Hasan. 2020. Eleştirel Pedagoji Üzerine Prof. Dr. Hasan Hüseyin Aksoy ile Söyleşi, 21 Mayıs 2020, Erişim tarihi: 6 Ekim 2021, http://www.nirvanasosyal.com/h-760-elestirel-pedagoji-uzerine-prof-dr-hasan-huseyin-aksoy-ile-soylesi.html

BISHOP, Claire, 2015. *Yapay Cehennemler*, İstanbul:Koç Üniversitesi Yayınları.

BULUÇ, Ayda. 2019. *Onaranlar Kulübü: Sokakları Hack'liyorlar*, Bianet E-Dergi, 14 Eylül 2019, Erişim tarihi: 10 Ekim 2021, https://m.bianet.org/cocuk/kent/212939-onaranlar-kulubu-sokaklari-hack-liyorlar

DEMİROK, Görkem, 2020. *Bauhaus ve Vkhutemas: İki Okul, Çokça Hayal*, Arradamento Mimarlık Dergisi, Sayı 339 Mart-Nisan 2020.

KURU, Ali Şahan, 2016. *Bilgi Üretim Formu Olarak Sanat ve Pedagojik Projeler*, Yedi:Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı:15

RANCIERE,J. *(2010). Özgürleşen Seyirci.* İstanbul: Metis Yayınları.

Görsel Kaynaklar

Resim 1 : https://naomieversblog.wordpress.com/portfolio/survey-9-summary-colour-theory-and-cool-type-1925-1930/

Resim 2: https://www.mos.ru/en/news/item/82481073/

Resim 3: https://sinopbilke.com/page/30/?app-download=windowsphone

Resim 4: https://arthistoryteachingresources.org/2018/03/learning-and-unlearning-using-hands-on-bauhaus-exercises-in-art-history-classes/

Resim 5: https://jacobinmag.com/2020/12/vkhutemas-soviet-union-revolutionary-art-school

Resim 6: http://www.felsefetasi.org/koy-enstituleri/

Resim 7: https://thecharnelhouse.org/2014/05/29/aleksandr-rodchenko-lenin-workers-club-in-paris-1925/kiaer-rodchenko-in-paris1/

Resim 8: https://www.reportdigital.co.uk/reportage-photo/summerhill-school-weekly-meeting-with-staff-and-students-taking-part-a/gallery-1851-1869-999-0/detail-0_00082992.html

Resim 9: https://www.e-skop.com/skopbulten/politik-sanatin-paradokslari/1377

Resim 10: https://www.e-skop.com/skopbulten/politik-sanatin-paradokslari/1377

Resim 11: https://www.onaranlarkulubu.com/proje/levis-ile-surdurulebilir-kent-hackleme-atolyesi/

Resim 12: https://www.onaranlarkulubu.com/proje/levis-ile-surdurulebilir-kent-hackleme-atolyesi/

Resim 13: https://m.bianet.org/bianet/migration/246893-a-walk-from-antep-to-manchester-meet-little-amal

Resim 14: https://www.theguardian.com/stage/2021/jul/04/meet-little-amal-the-puppet-girl-refugee-about-to-walk-8000km

Resim 15: https://www.walkwithamal.org/tr/yolculuk/

Resim 16: instagram: iyilikicinsanat-pasajdabiryıl

Resim 17: instagram: iyilikicinsanat-pasajdabiryıl

Resim 18: instagram: iyilikicinsanat-pasajdabiryıl

Resim 19: instagram: iyilikicinsanat-pasajdabiryıl

Resim 20-30: Şirin Yılmaz proje görselleri arşivi.

SERAMİK SANATINDA ZAMAN KAVRAMI BETİMLEMELERİ

Doç. Duygu KAHRAMAN

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Eskişehir, Türkiye.

dkahraman@anadolu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-5814-4387

Özet

Zaman birbiriyle bağlantılı üç parçadan oluşmaktadır; geçmiş, şimdi ve gelecek. Geçmiş geçip giden, şimdi tam olarak içinde bulunduğumuz an, gelecek ise henüz gelmeyen andır. Aslında zaman diye belirlediğimiz kavram tam olarak 'an' lardan oluşur. Sadece mevcut 'an' vardır. Şimdi, sürekli değişim halindedir. Geçer gider, gelecekte de gelir ve yine geçer gider. Hayat, zamandan bağımsız olmayan 'an' lardan oluşmaktadır. Başımızdan geçen bir olay aklımıza geldiğinde, zaman; akla gelen, olayların imgelerinden oluşan sözcük öbekleri ile anlatılmaktadır. Varolmayan anı, varolmayan geçmiş zaman içerisindedir. Hatırlandığında ya da anlatıldığında ise şimdiki zamanın içerisinde bir 'an'dan ibarettir. Zaman, fonetik sanatlar ya da plastik sanatlar alanlarında üreten bir çok sanatçı tarafından da kullanılan, bir kavram olarak öne çıkmaktadır.

Bu bildiride zamanın, sanatçılar tarafından bireysel ya da toplumsal bir kavram olarak ele alınımı, zaman-mekan ilişkisi, geçmiş-şimdi ve gelecek bağlantısı, seramik eserler özelinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Seramik sanatı, zaman, çağdaş yaklaşımlar

CONCEPT OF TIME DESCRIPTIONS IN CERAMIC ART

Assoc. Prof. Duygu KAHRAMAN
dkahraman@anadolu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-5814-4387

Abstract

Time consists of three interconnected parts; past, present and future. The past is the moment that has passed, the present is exactly the moment we are in, and the future is the moment that has not yet come. In fact, the concept we define as time consists of 'moments'. There is only the present moment. Now, it is in constant flux. It will pass, it will come in the future and it will pass again. Life consists of 'moments' that are not independent of time. When we think of an event that happened to us, time; It is described with phrases that come to mind, consisting of images of events. The nonexistent moment is in the nonexistent past tense. When it is remembered or told, it is only a 'moment' in the present tense. Time stands out as a concept used by many artists who produce in the fields of phonetic arts or visual arts.

In this paper, the handling of time as an individual or social concept by the artists, the time-space relationship, the past-present and future connection will be examined in particular on ceramic works.

Keywords: Ceramic art, time, contemporary approaches

ZAMAN

Zaman geçmiş şimdi ve gelecekten oluşmaktadır. Geçmiş geçip giden, şimdi tam olarak içinde bulunduğumuz an, gelecek ise henüz gelmeyen andır. Aslında zaman diye belirlediğimiz kavram tam olarak 'an' lardan oluşur. Sadece mevcut 'an' vardır. Şimdi, sürekli değişim halindedir. Geçer gider, gelecekte de gelir ve yine geçer gider. Hayat 'an' lardan ibarettir.Bir cismin zaman-çizgisi, onun zamanın içinden geçerken izlediği yoldur. (Davis, 2013, s.20)

Var olan hep şu andır. "Hiçbir şey geçmişte olmadı; Şimdi'de oldu. Hiçbir şey asla gelecekte olmayacak; Şimdi'de olacak" "Zaman geçerken, düşüncelerin geçişine tanıklık edilir. Düşünceler düşünceleri takip ettikçe, zamanın geçişi deneyimlenir." (a.g.e. s.28)

Başımızdan geçen bir olay düşünüldüğünde, akla gelen, olayların imgelerinden oluşan sözcük öbeğidir. Varolmayan anı, varolmayan geçmiş zaman içerisindedir. Hatırlandığında ya da anlatıldığında ise şimdiki zamanın içerisinde bir 'an'dan ibarettir. Heidegger in dediği gibi: zaman varolmadır. Varolma benim şu andalığımdır. (Çev. Babür, 1996, s.97)

Saat denilince akla; geçen saniyeleri sayan mekanik veya elektronik makineler gelmektedir. Fakat dünya, bitkilerden hayvanlara, gezegenlerden yıldızlara kadar her şeyin kendi zaman ölçeğine göre davranışını kontrol eden doğal zaman-ölçerlerle doludur. (Davis, 2013, s.29)

Takvim, zamanın günler, aylara, yıllara bölünme sistemi olarak, gökcisimlerinin dönüşlerinden yola çıkarak hazırlanmıştır. Takvim; Felsefeci Paul Ricoeur'un söylediği gibi, evrensel zamanla her bireyin yaşadığı zaman arasında bir köprü oluşturup, evrensel zamandan, yaşanılan zamandan farklı herkesçe anlaşılabilecek, toplumsal bir zamanı yaratır.

İki temel işlevi vardır: zamanı düzene koymak ve ölçmek. Zamanı düzene koymak demek, bir yaşam ve bayram çerçevesi oluşturmak, iş ve tatil günlerini belirlemek, gelenekleri sabitlemek ve böylelikle bir toplumun üyeleri arasında simgesel bir bağlantı kurmak demektir. Zamanı ölçmek demekse, seçili zamansal yasalardan oluşmuş bir düzen sağlamak ve o düzeni korumak demektir.

Güneş taşı Azteklerin zamanı nasıl algıladıklarını olağanüstü bir özetidir. Merkezde kana susamış bir güneş dilini çıkarmıştır ve gündelik dünyayı simgeler. Çevresinde Aziz Andreas haçı biçiminde kendisinden önceki dört dünya betimlenir. Dört kez yaratılmış ve yok edilmiş evren, hareketleri kurbanlarla denetim altında tutulan güneşe bağlıdır. Ortadaki bu motifin çevresinde kutsal takvimin 20 işareti ,ardından da evrenin birbiri içine geçen farklı dönemleri bulunur. (Bourgoing, 2008, s. 35)

Sanatta Zaman

"ŞİMDİ" ise hem şu anın hem de yaşanılan çağın sorunsalıdır. Şimdi (bu an), salt gözlemleyen bilinç için vardır. İnsan için fark edilendir. Zamanı "duyumsamadan yaşayanlar" için, şimdinin herhangi biri nesnelliği yoktur. Ama "yaratıcı olmaklığı" isteyenler için "şimdi", belirsiz (müphem), önsüz (geçmişsiz) ve geleceksiz (sürdürülebilirlik

ve kalıcılık içermeyen) olamaz. Çünkü, şimdiyi felsefi, etik, ekonomik, sosyolojik ve fiziksel vs. olarak en nesnel en gerçekçi kavrayıp yakalayanlar arasında ESTETIK NESNE-GÜZEL VARLIK üretenler de yer almaktadır. Çünkü "şimdiye ilişkin tutum,duruş" ya "geçmişi yineleyendir tekrarlayandır" ya da "geleceği içinde barındırandır." (Atalayer, 2007 s.13)

"Zamanı okumak, zamanı bilmek, zamanı gelmek, zamanı kullanmak zamanı geçirmek. Acımasız zaman, kişisel zaman, ortak zaman, kör zaman. Zamanın yolu, zamanım gücü, zamanın şaşmazlığı, zamanın kırılması, zamanın akması, zamanın aynası. Zamanının ilki, zamanının duygusu, zamanın popüleri, zamanın yansıtıcısı" vs. zamana ilişkin insani algılamalar, yargılar ve anlamlandırmalardır. Ama asla zamanın enerjisel gerçekliğinin kendisi değildirler. Zaman insan olsa da olmasa da evreni kapatan, kucaklayan "uzayın dördüncü boyutu" olan bir enerjidir. (a.g.e. s.14)

Geleceğe ilişkin her değişme, her farklılaşma; eskinin bilgisinden edinilmiş BİR ADIM İLE başlar. "Geçmiş yoksa, şimdi de yoktur. Geçmiş, şimdi, gelecek insanın bilinci ile ayırt ettiği zaman enerjisinin üç boyutunu oluşturan birliğidir. Zaman bu parçaları ile bir bütündür." Umut, iddia, niyet, ütopya, erek, değiştirme, müdahale: "gelecek" demektir. Halbuki istekler, özlemler, duygular, "sosyal-sıradan bende" daima "geçmişin yinelenmelerini" içermektedir. Bu kapsamda, zamana ilişkin duruş, tutum, yaratıcılığı belirleyen temel öğelerden birisi olmaktadır.

"Kişisel zaman, ben zamanı" mekana bağlı insani bir algılamadır… Zaman katıksız, bozulmamış bir enerjidir. Işık nasıl zamanla özdeş ve zamanla birlikte var ise; her şey gibi zamanın egemenliğinde olan yaratıcı beyin/zihin, ESTETİK BİR HIZ kazanınca, "zamanda kalıcı" (eskimeyen) ve yaşlanmayan (tüketilmeyen) olur. Her "şimdi, geçmişin bir sonucu" olarak ve hemen (anında) "geçmişleşerek de geleceğin geçmişi" olan bir gerçekliktir. Ya da "her şimdi de aynı anda geçmiş ve gelecek bileşim olarak var olmaktadır. Geçmiş zaman yoksa şimdi yoktur, şimdi yoksa gelecek zaman da yoktur." Yazı yazıldığı anda geçmişleşen olur ama her okuma ve yayın anında bu geçmiş şimdileşir Eğer zamana dayanırsa "tüketilmeyen" yani geleceği kadar değerlere sahip yazı varlığı bireşimini içerir. (a.g.e. s.16)

Sanatçılar da eserlerini üretme pratiklerini oluştururken nesnenin kendisinden ya da kavramlardan faydalanmışlardır. Seramik sanatçılarının ele alış biçimlerine değinmeden önce diğer disiplinlerde nasıl kullanıldığına değinmek faydalı olacaktır.

Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde René Block küratörlüğünde Cengiz Çekil'in 2008 yılı sonlarında bir sergisi sunuldu. Saat Kaç" başlıklı çalışmasıyla sanatseverleri "zaman" üzerine düşünmeye yönlendirirken; Çekil; "Akan zamandan bir "an"ı koparıp paranteze almak ise sanat, o halde saat kaç?" sorusunu izleyicilere düzenlemesi üzerinden sordu. (http 1)



Görsel-1 Cengiz Çekil, "Saat Kaç", 2008. (http 1)

İstanbul Modern "Sanatçı ve Zamanı" adlı koleksiyon sergisi ile sanatçıların zaman fikri etrafında birey olarak kendilerini ve çalışmalarını nasıl konumlandırdıklarına dair 2015 yılında bir sergi düzenledi. Sanat yapıtları hangi zamanların içinden geçerek şimdi, şu an izlediğimiz zamanın parçası olurlar? Başka yapıtlarla kurdukları zamansal ilişkinin anlamı nedir? Sanat yapıtları hangi koşullara direnerek veya parçası olarak gelecek zamana kalırlar? gibi sorulara cevapların arandığı sergide sanatçıların kendi zamanlarını nasıl deneyimlediklerine, geçmişten gelip geleceğe akan zaman karşısında duydukları endişe ve hayal kırıklıklarına, iç zamanları ile başkalarının zamanları arasında kurdukları bağları gözler önüne serdi. (http 2)



Görsel-2

Hüseyin Bahri Alptekin, TREMOR, RUMOUR, HOOVER, 2001. (http 3)

2019 yılında Pera Müzesi'nde yer alan, geleneksel zaman fikrine yeni perspektifler sunan "Zaman Değişmeli" sergisi, izleyiciye, zamanı bir ölçü birimi olarak değil, bireylerin kendilerini anlamalarının bir yolu olarak

değerlendirmeye sundu. Serginin küratörü Alistair Hicks'e göre zaman, bu üç sanatçının en büyük düşmanı; bu noktada Nilbar Güreş eserleriyle eril zamanın düz çizgisini sorgularken; Cao Fei gerçek ve sanal gerçekliğin birbirine karıştığı bir dünyada bize zaman üzerinde daha fazla kontrol sahibi olma imkânını sundu. Raqs Media Collective ise, hafıza kavramını farklı deneyimlerle ilişkilendirdiği çalışmalarında, zamanı özgürlüğüne kavuşturmayı deneyimledi. (http 4)



Görsel-3 Cao Fei, Zaman Değişmeli, 2019. (http 4)

Seramik Sanatçıları Özelinde Zaman Kavramı

Seramik malzeme üzerinden bu kavram incelenecek olduğunda ise; 2019 yılı Eylül ayında Vehbi Koç Vakfı (VKV)'na ait Meşher'de 13 seramik sanatçısının katılımıyla "Kalıpları Aşınca: Mit, Efsane ve Masallarla Avrupa'dan Çağdaş Seramik" sergisi izlendi. Phoebe Cummings de bu sanatçılardan biridir. Antik Yunan mimarisini süsleyen çiçekleri çağrıştıran; ancak kırılganlıklarıyla faniliğimizi ve yaşadığımız gezegenin savunmasızlığını anımsatan pişirilmemiş yaprak ve çiçeklerinden oluşan çiçekler, Byron'ın tabiriyle "kara toprak" olarak doğduğumuz yere döneceğimiz güne dek geçen zamanı imliyorlar. Phoebe Cummings, "Bezemeli Kronoloji" adlı işinde çamura şekil verip kuruttuktan sonra parçaları bir araya getirerek sabitlemektedir.

Mekân içerisindeki klimatolojik şartlar ve insan hareketleri gibi dış faktörlerin etkisiyle, pişirilmemiş, yalnızca kurutulmuş olan çamur motifler yavaş yavaş bozunmaya uğrumakta, zamanla; kasnaklarla gerilerek tavana asılmış olan çalışmadan yere parçacıklar düşmeye, parçacıkların renkleri solmaya ve genel formu değişmeye başlamaktadır. (Meşher, 2020 s. 20)



Görsel-4 Phoebe Cummings "Bezemeli Kronoloji" (a.g.e. s.145)

Walter McConnell de tıpkı Cummings gibi zamanın bıraktığı izleri eserleri üzerinden izleyiciye aktaran sanatçılardan biridir. Fırınlanmamış düzenlemeleri ile tipik olarak, kendi doğurganlıkları açısından zengin, hayali bir doğal dünyayı anımsatan sahnelere sahiptir. Şekillendirme işlemi tamamlanmış ancak pişirilmemiş ham haldeki çamuru şekillendirip, tavana doğru uzanan ince bir plastik oda içerisinde muhafaza etmekte, teraryum benzeri ortamlarda tek bir ışık, içindeki çamur kütleyi aydınlatarak, pişmemiş çamur nedeniyle de nemli bir alan yaratmaktadır. Sanatçıya göre; Ham, ıslak çamur, parlak, güçlü ve güzel, taze ve canlı bir his verir. Pek çok seramik sanatçısı, bitmiş çalışmalarında çamurun bu durumunu taklit etmeye çalışır. Nemli çamur, yaratıcı süreçte bir aşama değil, McConnell için işin kendisidir. Sanatçı bu eylemiyle dikkatimizi geçiciliğimize, zamanın akışına, yumuşak, hareket, beden ve ter gibi kavramlara yöneltmektedir. Enstalasyonuyla zamanı, varoluşun ritmini iletmeyi amaçlayan bu hayali manzarada, izole edilmiş ve hapsedilmiş McConnell'in kendisini modellediği bir figür bulunmaktadır. Zamanla, iş çamur yığınına, tekrar başlangıç noktasına yani toprağa dönüşmektedir. (http 5)



Görsel-5 Walter McConnell, “Itinerant Edens” (http 5)

Yeşim Zümrüt de eserlerini üretirken farklı kavramlar üzerinde çalışmayı tercih eden sanatçılardan biridir. Zaman kavramını Nefes adlı bu düzenlemesinde ele aldığı görülmektedir. Porselen çamuru kullanarak, iki bez arasında 3-4 mm kalınlığında açılan plaka farklı büyüklüklerde şişirilen balonlara sarılmıştır. Kurutma aşamasından sonra balonlar çıkarılarak formlar 1100°C de pişirilmiştir. Farklı büyüklüklerdeki formlar, ağız kısmından geçirilerek yeniden şişirilen balonlardan bir misina yardımıyla ağaç dallarına farklı yüksekliklerde asılmıştır. Zaman faktörü bu proje için tamamlayıcı rol oynamaktadır. Seramik formları taşıyan balonların içindeki havanın miktarı, her dakika azalıyor olması çalışmanın seyrini oluşturmaktadır. Balonlardan sıyrılarak yere düşen ve paramparça olan formlar bütününde taşıdıkları ve onlara yüklenen değerlerle birlikte yeniden toprağa karışacaklardır. (Yeşim Zümrüt ile görüşme)



Görsel-6-7 Yeşim Zümrüt, "Nefes" (Yeşim Zümrüt Arşivi)

"Karınca Kararınca" sergisi ile seramik malzemenin plastikliği üzerinden başkalaşım/metamorfoz kavramını sorgulayarak işe başlayan Buket Acartürk, Karıncaların düğünü adlı düzenlemesinde Ege'nin iki kıyısı arasında yüzlerce yıldır bir kıyıdan diğer bir kıyıya taşınma, göç serüveninde; taşınmayı temsilen amforaları kullanmış, taşınmayı da bu işi en iyi yapan sembolik bir simge olarak karıncalar üstlenmiştir. Bu sergi aynı zamanda doğudan batıya göçün, medeniyetlerin yüzlerce yıldır birbiri ile olan etkileşimi, bitmek bilmeyen, zamanda sürekli tekrar eden göç yolculuğu ele alınmıştır. (http 6)



Görsel-8 Buket Acartürk, "Karıncaların Düğünü" (Buket Acartürk Arşivi)

Safiye Başar, 2021 nisan ayında Kadıköy Nâzım Hikmet Kültür Merkezi'nde "Kazı Sonuçları'" adlı sergisini açtı. Osmanlı'nın ilk kadın fotoğrafçısı Naciye Hanım'ın hayat hikayesi üzerinden bu sergiyi gerçekleştirdiğini belirtiyor. Fotoğraf çekmek de aslında zamanı dondurup an dediğimiz geçmişi geleceğe taşıyan bir eylem. Bu noktadan hareketle, Sanatçı, Beşiktaş 114 ve 115 nolu parselde yapılan kazıda ele geçirilen seramik buluntulara ve buluntuların konservasyon sürecine odaklanıyor. 20. yüzyılın başlarına tarihlenen fotografik kadın imgelerinin

yer aldığı bu seramikler, kazının gizemini koruyan en önemli parçaları oluşturmaktadır. Başar, Naciye Hanıma ithaf ettiği sergide, bilinenin ve ön kabullerin aksine bu coğrafyada kadının yaşamın her alanında var olma mücadelesi sürdürdüğünü, yüzyıllık bir zaman kayması yaratarak altını çizmektedir. (http 7)



Görsel-9 Safiye Başar, "Kazı Sonuçları" (http 8)

Yasemin Yarol' un eserleri incelendiğinde zamandan bağımsız olmadığı izlemektedir. 2010 yılında Kedi Sanat ve Kültür Merkezi'nde açtığı süreç sergisi ile ilgili Yarol; "Süreç" sergisinin aslında yaşamla ilgili olduğunu belirtmektedir. "Biz iki kavramı birlikte tüketiriz hayat ve Ömür. Hayat bitmez tükenmez tıpkı zaman gibi ama ömür birey için parsellenmiş bir alan, kişiye ait ve özel. Hayatın anlamı sonuçlarla ilgili değil, aslında hayat süreç ile ilgili. Ömür dairesel bir döngü içerisinde devam ederken, zaman seni ileriye doğru akıtıyor. Zaman ne kadar ileriye dönük işlerse, çember de o denli örülmeye devam ediyor." (Yarol ile görüşme)

Süreç sergisinde Yarol'un farklı renkte çamurlar ile farklı boyutta çemberler oluşan formlar ürettiği izlenmektedir. Siyah, kırmızı ve beyaz çamurlar farklı insan tiplerini betimlemekte. "İnsan olmanın temeli ile ilgili farklı çapta ve uzunlukta farklı boyutlarda çemberler kullanıyorum. Dışarıdan eserler incelendiğinde; bazı yerlerde boşluklar ya da delikler gözlemlenmekte. Sanatçının ifadesi de bu konuda şöyle; aslında hayatta hepimiz ders almaya geliyoruz dersi alamadıysan bir üst çembere geçtiğinde geride delikler, boşluklar ve eksiklikler kalıyor. Aynı konu cevaplayamadığımız çözemediğimiz konular karşımıza tekrar tekrar geliyor dersini alamadıysan alttaki çemberlerde delikler oluşuyor üste geçtiğinde de sen yine bu delikleri taşımak durumunda kalıyorsun, özellikle bitmemiş çemberler yapıyorum çünkü hayat devam ediyor." (Yarol ile görüşme)

Yasemin Yarol'un Karaz'ın Karası adlı kitabında da Erzurum Karaz kültürü seramiklerini ele aldığını okumaktayız. Bu süreçte Karaz formlarını tekrar yorumlayan sanatçı ; "Karaz için de 6000 yıl önceki insanın hiçbir şey düşünmeden ürettiği kabı tekrar kullanıyorum. Onun amacının dışında aynı mutlulukla üretiyorum.

Herkesin derdi aynı, kimse kendi bulunduğu zamanın ötesinde bir şey yapmıyor. Hayat tekrarlarlanan anlardan ibaret. Benim de tekrar ettiğim şey gelenektir benzerlerinin tekrarı. 20 yüzyıla kadar üretilen formlarda tekrar önemliyken. 21 yüzyıldan sonra birbirimize benzemekten, tekrar etmekten korkuyoruz." (Yarol ile görüşme)



Görsel-10 Yasemin Yarol, "Süreç" 2010 (Yasemin Yarol Arşivi)



Görsel-12 Yasemin Yarol, "Hazine"(Yasemin Yarol Arşivi)

Gate 27 art uluslararası konuk sanatçı programına katılan Kemal Tizgöl'ün "Zamanın Belirsizliğine Dair Bir Takvim Önerisi" adlı eseri incelenecek olduğunda; "sanatçı bu eserinde pandemi dönemi boyunca içinde bulunduğumuz zamansızlığın yarattığı mekansal ve psikolojik sıkışmışlığa dikkat çekmek için ev ortamında cep telefonu kamerası ile çekilmiş bir dizi fotograftan faydalandığını görmekteyiz. Günlerin birbirine karıştığı, zaman algımızın bulandığı,zamanın anlamını yeniden sorguladığımız bu dönemi seramik malzeme ile yorumlayan Tizgöl'ün düzenlemesi gün geçtikçe silikleşmekte olan dünya ile bireyin ilişkisini yeniden düşünmek için alan sağlamakta." (http 9)



Görsel-12-13-14 Kemal Tizgöl, Zamanın Belirsizliğine Dair Bir Takvim Önerisi ,Gate27, 2021 (http 9)



Görsel-15 Duygu Kahraman, Zamanı Geldiğinde, 2020

"Her insan ya da canlı- cansız her varlığın, kendi içerisinde tıkır tıkır işleyen bir biyolojik saati vardır ve sonludur. Her şey bir zaman çizgisine sahiptir. Zaman vardır ve biz onun içinden geçerken, o bizi izler. Bizlerse zamanın çizgisi üzerine noktalar bırakırız. Doğum gibi, mutlu mutsuz anlar gibi, ölüm gibi… Aslında geçip giden zamanın akması, zamanın geçip gitmesi değil, kişinin ya da nesnenin başlangıcının sona doğru ilerlemesi, akmasıdır. İlkokulda karşımıza miladi takvim posteri çıkar. İsa ile başlar ve sonrasında devam eder. Her ülkenin zaman çizgisi bir diğerine parallel olsa da kendi içerisinde farklılıklar barındırır. Ya insan olarak bizim izlediğimiz yol ya da zamanın bizleri izlediği çizgisel düzlem? Masallardaki gibi göz açıp kapayana kadar geçen süre, kelebek için bir ömür bizim içinse kısa bir andır. Peki insanın kısa bir anı, başka bir varlık için bir ömür olabilir mi? Her insanın ya da her nesnenin kendi miladi takvimi vardır. Ben varsam zaman var, ben yoksam zaman da yok anlayışından hareketle, 'Zamanı Geldiğinde Zamanıdır." (Duygu Kahraman, Sergi Manifestosu)

Bu bildiride sanatçıların kendi zamanlarında ve zaman algılarında nasıl var olduklarına dair öznel bir takvim çizilmeye çalışılmıştır. Zaman geçmez, eskimez. Bu çizgi üzerinde kalıcı olmak; her insanın arzu ettiği eylemlerden biridir. Sanat yapıcısı; ürettiği eserleriyle an da olabilmek adına, geçmişte yapılan eseriyle, şimdide tekrar edildiğinde, zamanı yakalar. Zamanının sanatçısı olabilme, her daim gelişme, değişme ve üretme ile mümkündür. Sanat yapıtları zamanın bir parçası olarak geleceğe kalır, zamanı geldiğinde şimdileşir ve sonsuzlaşır.

Kaynakça:

Beyond the Vessel Sergi Kitabı, Meşher, 2020 s.20

Duygu Kahraman, "Zamanı Geldiğinde" Sergi Manifestosu, Odaart, Eskişehir,2020

Takvim Zamanın Efendisi midir? Jacqueline De Bourgoing, yapıkredi yayınları 2008, İstanbul s. 35

Zaman Kavramı, Aristoteles, Augustinus, Heidegger, Çev. Saffet Babür, İmge Kitabevi Yayınları, 1996 Ankara s.97

Zaman Kitabı, Zamanın Gizemi Nedir, Nasıl İlerler, Nasıl Ölçeriz? Adam Hart-Davis Ntv Yayınları 2013, Istanbul s.20

Zaman Postmodernizm Türk Mitolojisi ve Yaratıcılık. Faruk Atalayer Anadolu Sanat Sayı 18 2007 s. 13

Buket Acartürk ile görüşme

Kemal Tizgöl ile görüşme

Yasemin Yarol ile görüşme

Yeşim Zümrüt ile görüşme

http 1: https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/cengiz-cekil-saat-kac-what-time-is-it Erişim Tarihi 05.11.2021

http 2: https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/sanatci-ve-zamani_1662.html Erişim Tarihi 05.11.2021

http 3: https://www.istanbulmodern.org/dosya/2234/huseyin-bahri-alptekin_2234_7223527.pdf

http 4: https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/zaman-degismeli/232 Erişim Tarihi 06.11.2021

http5:https://www.mutualart.com/Exhibition/Walter-McConnell--Regarding-the-Curved-E/2BA9DFC6625D7F72 Erişim Tarihi 06.11.2021

http 6: https://buketacarturk.blogspot.com/ Erişim Tarihi 11.11.2021

http7: https://haber.sol.org.tr/haber/kazi-sonuclari-sergisi-nhkmde-28809 Erişim Tarihi 11.11.2021

http 8: https://neu.artigercek.com/haberler/turk-kadinlar-fotografhanesi-ne-isik-tutan-isaretler-kazi-sonuclari-sergisi-nde Erişim Tarihi 11.11.2021

http 9: https://www.gate-27.com Erişim Tarihi 12.11.2021

SOVYET MODERNİZMİNDE KIZIL BAUHAUS ve VKHUTEMAS OKULU

Selin PERK

Sanatta Yeterlik, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Çanakkale, Türkiye.

selinprk@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-0755-6293

Özet

Bu çalışma, Moskova'nın Bolşevik/Ekim Devrimi sonrası V. I. Lenin ile sanatta Altın Çağı yaşayan, 1930'larda J. Stalin'le birlikte sanatın Tasfiye Dönemi/Repression/Baskı olarak geçen ve Sosyalist Gerçeklik düşüncesi bağlamında sonlanan; modern mimarlık, tasarım ve sanat üzerine disiplinler arası yaklaşımıyla Vkhutemas Okulu'nun üretim anlayışını tespit etmeyi amaçlamaktadır. Rus avangardının savaş koşullarına rağmen sanatın toplumu değiştirme gücüne ekonomi-sanat bağlamında eğilerek araştırma; Kızıl Bauhaus'un Bolşeviklerin kurduğu rejimle nasıl ilişkilendiği, geometrik form anlayışının Sovyet Modernizmi'nin estetik ütopyası için neyi ifade ettiği sorunsalları kapsamında durmaktadır. Nitekim bu sorunsallar bağlamında, sanatın komünizm idealini şekillendirmesi ile Marksist Estetik'in önem kazanması -üretimin vurgulandığı- disiplinler arası bariyerleri yıkarak tekniklerin iç içe geçtiği bir pedagojik organizasyon alanı yaratan tasarım okulunun örneklerini eser analizi ile yaratma-yansıtma sorunsalına da değinerek çözümlemektedir. Sonuç olarak yeni toplumun -Sovyet Modernitesi'nin- dili, yeni sanat -konstrüksiyon- anlayışı ile karşımıza çıkan keşif ve icatlara odaklanan kolektif sanat uygulamaları, antik dünyadan moderniteye geçiş olarak düşünülmekte, Rus avangardı-sanat eğitimi için aydınlanma dönemini işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Rus Avangardı, Marksist Estetik, Modernizm, Bolşevizm, Konstrüksiyon

RED BAUHAUS AND VKHUTEMAS SCHOOL IN SOVIET MODERNISM

Selin PERK

Art Proficiency, Çanakkale Onsekiz Mart University, Graduate Education Institute, Art Painting Department, Çanakkale, Türkiye.

selinprk@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-0755-6293

Abstract

This study is based on Moscow's Golden Age in art with V. I. Lenin after the Bolshevik/October Revolution, which passed as the Liquidation Period /Repression of art with J. Stalin in the 1930s, and ended in idea of Socialist Reality; its aims to identify the production approach of the Vkhutemas School with its interdisciplinary approach on modern architecture, desingn and art. Research by focusing on the power of art to change society in the context of economy-art despite the war conditions of the Russian avant-garde; How the Red Bauhaus relates to the regime established by the Bolsheviks, and what the geometrical form understanding means fort he aesthetic utopia of Soviet Modernism are within the scope of the problematics. As a matter of fact, in the context of these problematics, the study analyzes the examples of the design school, which created a pedagogical organization area in which techniques are intertewined by breaking down the interdisciplinary barriers –where production is emphasized- with the shaping of the communist ideal of art and the importance of Marxist Aesthetics, by also addressing problem of creation-reflection through work analysis. As a result, the collective art practices focusinf on the discoveries and invertions that we encounter with the new art –construction- the language of the new society –Soviet Modernity- are considered as the transition from the ancient world to modernity, pointing to the enlightenment period fort he Russian avant-garde-art education.

Keywords: Russian Avant-Garde, Marxist Aesthetics, Modernism, Bolshevism, Construction

GİRİŞ

Çalışma hem geriye dönük/retrospektif hem de ileriye dönük/prospektif bir dönem olan Sovyet Modernizm'inin tarihsel olarak neden Batı sanatının tetikleyicisi olduğunu sorgulamak üzere; *Vkhutemas Okulu*'nun *üretim* anlayışına *yaratma-yansıtma* çatışmasına değinerek, Rus Avangardları'nın Avrupa kentlerine temasının yarattığı kültürel atmosferin boyutları -*modern görme biçimi*- neden-sonuç ilişkisi içerisinde inceleyecektir. Sanat yapıtı gibi sergilenen ama sanat yapıtı –estetik obje- olarak algılanmayı amaçlamayan Sovyet Modernizm'inin estetik ütopyası için geometrik form anlayışının; *soyut estetik hareket* karşısında topluma-kolektif ruha hitap etmesi üzerinden komünizm idealinin XX. yüzyıl için sanat çözümlemeleri, çalışmanın gidişatını belirleyen ana sorunsalları oluşturmaktadır. Yöntem bakımından çalışma, nitel araştırma modeliyle tarihsel-estetik ve sanat-kuramsal bilgi içeren yazılı görsel materyallerin analizini yaparken; araştırma evreni, 1910-1930 tarihleri arasında Bolşevik Devrimi ile kültürel ve politik gelişmeler doğrultusunda Rus Avangard Sanatı'nın: Kazimir Maleviç/Süprematizm, Fütürizm ve özellikle Konstrüktivizm bağlamındaki ilişkiyi retrospektif bir şekilde açıklamakta ve geleceğe köprü oluşturan Kızıl Bauhaus ile prospektif bir bakış kazanmaktadır.

Sovyetlerin Modernleşme Projesi

Rusya'da XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın başları siyasi ve ekonomik alanda köklü değişimlerin olduğu kadar, sanatsal anlamda da değişimlere tanıklık eden bir dönem olmuştur. Geriye dönük bir akış açısı ile irdelendiğinde modern mimarlık, tasarım ve sanat *üretim*inin siyasi ideolojisini barındıran *Rus Avangardı-Vkhutemas Okulu* ile Bolşevizmin[1] komünist-enternasyonal politikası olan ilişkisi, sanatsal bağlamda proleter devrimin dili, modernleşmenin dayattığı toplumsal örgütlenmenin gerçekleştirilmesi yolunda bir dönüşüm politikasını nitelemektedir. M. Foucault bu harekete; "*estetiğin programlı bir toplumsal reform hareketine dönüştürülmesi"* demektedir. (Artun, 2009, 193.) Nitekim estetik tavırdaki özgürleşme hareketine ilk kez *Sovyet Modernizmi* ile 1917 yılında Petrograd'daki geçici hükümetin devrilerek iktidarın Marksist ideolojinin fikirsel önderi V. I. Lenin önderliğindeki Bolşeviklere geçmesini sağlayan ve Sovyet Birliği'nin kurulmasına yol açan *Bolşevik Devrimi*'nden [2] sonra karşılaşılmaktadır.



Şekil 1. 1917 *Bolşevik/Ekim Devrimi*'nden bir görüntü.

[1] 1898'de Vladimir İlyiç Lenin tarafından kurulan devrimci sosyalist siyasi görüşe sahip Marksist Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin Menşevik grubundan ayrılan radikal grubu. Ayrıca bilgi için bakınız. [Arthur Rosenberg, *Bolşevizm Tarihi*, çev. Levent Konca, 2014, Habitus Kitap, İstanbul.]

[2] *Ekim Devrimi*

Öyle ki ilk komünist devletin kurulmasını sağlayan XX. Yüzyılın dünya tarihini etkileyen devrim, aynı zamanda modernizmin dinamik yapısını tazeleyen bir hareket halini almıştır. Kuşkusuz Rusya'da ortaya çıkan Batı'ya yayılan tazelenmenin manifestosu; "*yeni bir toplum/daha iyi bir dünya* inşa etmek üzerine kurulan bir sanat anlayışı[nı]" vurgulamaktadır. (Tokdil, 2021, 87). I. Dünya Savaşı sonrası Avrupası'nın özgün politik bağlamında oluşan Rus devriminin *geleneksel toplumdan - çağdaş topluma* geçişi simgeleyen kendine özgü *modernleşme projesi*; sosyal etkileşim ve geleneklerin oluşturduğu zihinsel bir düşünceye dayanmaktadır. Bu düşünce doğrultusunda Yasin Gülyüz (?, 2). *Uluslararası İlişkiler Teorilerinde Sosyal İnşacılık* isimli yazısında Sovyet Modernizm'ini yorumlarken; sosyal dünyayı somut nesnelerden oluşan bir dış dünya anlamında; *dışımızda bir şey* olarak görmediğini, aksine bunun yerine onu içimize aldığına değinmektedir. Bireyler ya da sosyal gruplar olarak hareket etmeleri fark etmeksizin insanlar, içinde yaşadıkları dünyayı inşa etmektedirler. Özellikle bu inşa süreci Bolşeviklerin şehirlerde ki konut meselesini çözmek için orta sınıfı evlerinden atarak çözmeye çalışması ve devamında özel mülkiyetin belediyenin eline geçmesi ile birkaç hanenin yerleşebileceği bölmelere ayırmasıyla *kommunalka* denilen *komünal apartman*larda dahi görülmektedir. (Şekil 2.) (Anonim, 2013).



Şekil 2. *Kommunalka* olarak bilinen Komünal bir apartman örneği.

Nitekim otokratik-geleneksel dönemde burjuva ve proleter sınıfın güçlü ayrımını yok etmeye amaçlayan yapılar: Yeni-dünyanın inşacı tavrını bir gereklilik olarak gören, işçi ve köylüleri temsil eden iktidarı kurarak, aristokrasiye karşı halkın büyük çoğunluğunu oluşturan yoksul köylü kitleleri lehine toprakları *kolektif* mülkiyete devreden Sovyet Modernistleri, giderek tasarıma yöneldikleri süreç içinde sanatı ve toplumsal yaşamı alışılagelmiş işlevinin dışında *estetik-ütopya*dan uzak toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmüşlerdir. (Antmen, 2014, 103). Çalışma-yaşam alanları arasında yakın mekânsal bağlantıların kurulmasını amaçlayan ve her şeyden önce *işlevsel*liğe önem veren Sovyet modernist yaşam biçiminin; sosyal-estetik açıdan radikal değişimi: Tasarımın, mimarinin ve sanatın *Konstrüktivist/İnşacı*[3] aşaması olarak karşımıza çıkmaktadır. (Anonim, 2013.) XX. yüzyılın modern terimi olarak karşımıza çıkan Rusya'da *Vkhutemas Okulu* ve sonrasında Almanya'da *Bauhaus* sanatçılarının, sanatsal dışavurum –güzel sanatlar- yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade aracı olan *konstrüksiyon*: "(…) Birinci Dünya Savaşı sonrası – İkinci Dünya Savaşı öncesindeki ara dönemde en sık rastlanan sanatsal terimlerden biri olarak bir yöntem, ama öte yandan modernlik ve ilerleme olgusunun sanatçılar tarafından nasıl algılandığını ortaya koyan bir kavram" olmuştur. (Antmen, 2014, 103, 104). Nitekim pek çok

[3] *Yapılandırmacılık/İnşacılık*

toplumsal ve siyasi yeniden yapım dönemine işaret eden Lenin tarafından desteklenen ve devrimin dili haline gelen bu kavram; otokratik-geleneksel Rus Çarlığı'na karşı proleter sınıfın birleşmesi fikri altında güçlendiği politik-kültürel propagandanın bir ürünü olarak karşımıza çıkmakta ve sürekli değişen bir dünyada kendimizi evimizde hissetmek için yapılan bir mücadelede modernizmin hiçbir tarzının asla tamamlayıcı olamayacağı fikri ile de örtüşmektedir. Gerçekten de bir stüdyo sanatı olmaktan çıkıp, toplumsal ve kültürel bir yapma biçimine dönüşen *Kızıl Bauhaus* olarak anılan *Rus Konstrüktivizm*i, Sovyet Modernizm'i için geniş kapsamlı bir değişim süreci olarak değerlendirilen avangard düşüncenin *modernleşme* hareketini, modern toplumun yeni tarzdaki örüntülerinin arkasındaki yapısal unsurları[4] çözümlemekle meşguldür. (Coşgun, 2014, 4; Erişen, 2020, 79.) Nitekim sosyolog David Frisby modern toplumun sosyolojik çözümlenmesinin arkasındaki mantığı şu şekilde özetlemektedir;

> (…) *hiç şüphe yok ki bu dönemde sosyoloji, modern toplumda yeni olan, modern olan şeyi bulup çıkarma sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Çoğu kez de bu sorunu, yeni olan ile karşıtını yan yana koyarak çözmüştür.* (Polat, 2017, 62).

Sovyetlerin *modern görme biçimi*; renkler, sesler, sözcükler ve *yapı-konstrüksiyon* ile bütünlük içinde kendini düzenlemekte ve sanatsal mantık ile anlam kazanmaktadır.[5] (Beykan, 1985, 18). Nitekim Sovyet Dönemi'nin sanat kuramcısı Nikolai Tarabukin, *Resim Teorisi Üzerine* isimli yazısında[6] bu düzenlemeye: *Gereç-yapı (materyal-konstrüksiyon)* gibi iki elemanın birliği için oluşturulmuş bir sanatsal sistem olarak açıklamaktadır. İşte tam da bu noktada *İnşacılık*, proleter sınıfın kaygılarını üretime ve mekâna yansıttığı gibi üretkenlik yoluyla kendi özgürlüğünü yaratarak Bolşevizmin idealini gerçekleştirmektedir. Sanatın modernleşme sürecini resim ya da heykel gibi eski düzenin geçkin bir ifadesi gibi algılayarak, *modern ideal biçim*ini*:* Düzen, denetim, disiplin, sistem, seri ve standart gerektiren özelliklerin sanatsal yansımalarını aramışlardır. (Antmen, 2014, 104; Beykan, 1985, 18; Erişen, 2020, 79). Elbette ki bunu yaparken modern görme biçiminin –yeninin- [yeni olan-ın] bir değeri olsa veya kısa zamanda modası geçse bile klasik [eski olan ile] gizli bağını sürdürmeye devam etmiştir. (Perk, 2019, 125). Öyle ki Bauhaus ve Vkhutemas Okulları'nın *üretim* anlayışlarında işleve önem vermeyen dönem olarak bilinen: Maleviç'in biçimsel sadeliği, Picasso'nun kolaj-asamblajları ve özellikle Sovyetlerin gelecekçi ideolojisine uyan *makineleşme* ve *sürat* kavramlarının toplumsal hayatta bir temel haline getiren Fütürizm[7] akımının etkileri olduğu bilinmektedir. Bilhassa Sovyet Modernizm'i için biçimsel üslubun-ideolojinin yapı taşlarından biri ve soyut sanatın[8] ilk temsilcilerinden olan Kazimir Malevich; temsili olmayan, geometrik soyutlama sıfatıyla kare *saf* ve *gerçek* sanatın protipi haline gelmesi ile *deneysel* ve *ileri* sanat ancak bir siyasi demokrasi içinde serpildiği düşüncesi ile Rus avangardının yeni inşasını beslemiştir. (Antmen, 2014, 104; Mors, 2004, 103).

[4] Dini inançların zayıflamasıyla oluşan gerilimler ve sıkıntılar, kapitalizmle gelen metalaşma ve piyasaların genişlemesi. [Bkz. Cristopher Butler, *Modernizm*, çev. Nursu Örge, 2013, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, s. 8]

[5] Ayrıca bakınız. [Hülya Küpçüoğlu, *Türk Resminde Konstrüktivizmin Etkileri*, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2015, s.14.]

[6] Sanat teorisyeni konstrüktivizmi reddetmesine rağmen *Şövaleden Makineye* konulu Rus Avangardı üzerine yazıları bulunmaktadır. [Bkz. e-kaynak: Nikolai Mihayloviç Tarabukin, https://en-m-wikipedia-org., (Erişim Tarihi: 22.11.2021)]

[7] *Gelecekçilik/Futurism*

[8] Daha sonraları Fütürizm, Kübizm ve Orfizm'i birleştirerek güçlü bir soyut dil oluşturarak *Rayonizm* akımını oluşturmuşlardır. [Bkz. Ümran Bulut, Ebru Kaya, "Malevich'in Siyah Kare Tablosunun Rus Avangardındaki Yeri," *International Jaournal of the Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4(8), 2019, s. 156.

Burada bahsi geçen modern olan anlatı biçimleri, birbirleriyle önce karşılaşıp sonra birbirlerini aşarak ve yenileyerek ilerleyen stiller üzerine kurulmaktadır. Bu durumda formlar başka formları (Focillon), sanat sanatı (Gombrich) izlemektedir. (Bürger, 2009, 17).





Şekil 3. Malevich, "Siyah Kare," 80 x 80 cm, 1915, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya. (solda)

Şekil 4. Marina Konstantinova, "M.K.K.M." 1990. (sağda)

Rusya'nın devrimci kargaşası içinde XX. yüzyılın yerleşik yorumlarında delikler açan Maleviç'in yapıtının aşırı kullanımı-yorumu; sahip olduğu mistik gücü kaybetmesine, *kitsch*[9] haline gelerek, özellikle Rus Avangardı için sadece biçimsel bir etki olarak kalmasına neden olmuştur. Ayrıca Amerikan yüksek kültürünün alametifarikası haline gelen yapıt, serbest piyasanın güçlü etkisinin bir kanıtı niteliğindedir. (Mors, 2004, 109). Ancak modernite deneyiminin kültürel ve düşünsel reaksiyonu doğrultusunda geçmişle olan gizli bağını sürdürerek varılan özlülük ile yeni bir estetik dil oluşturan Sovyet Rusya, uluslararası savaş, devrimin ve iç savaşın yarattığı güçlükler, daha sonra da devrimi baltalamak için gönderilen yabancı birliklerin saldırısına karşı koymak durumunda kalarak devleti güçlendirmek için her türlü etkinlikten yararlanmak zorunda kalmıştır.

Paralel Hareketler: Rusya'da VKhUTEMAS – Almanya'da Bauhaus

Şüphesiz Sovyet Rusya, devleti güçlendirmek için her türlü etkinlikten yararlanma düşüncesini empoze ederek modern anlatı biçiminin ve Rus Modernizmi'nin koruyucusu *yeni toplumun / Sovyet Modernizm'*inin dili - *yeni sanat / konstrüksiyon* (Tokdil, 2021, 88). anlayışı ile mimarlık ve tasarım alanındaki ilk etkili kurumsal eğitim organizasyonlarını oluşturmuştur. Nitekim I. ve II. Dünya Savaşları arasında yaşanan kaos-belirsizlik ortamında aynı dönemlerde modernizm ilkelerini geliştiren Jan Tschichold tarafından *paralel hareketler* olarak adlandırılan (Forbes ve Kotsirois, 2018, 5). Almanya'da *Bauhaus*, Rusya'da *Vkhutemas Okulu* ile toplumsal ve kültürel bir yapma biçimine dönüşen *Rus Konstrüktivizmi*'nin üretim anlayışı, *modern görme biçimi*nin bakış açısını değiştirerek Avrupa'dan dünyaya yayılan modernist bir strateji halini almıştır. (Tokdil, 2021, 88). Kuşkusuz *geleceği kurtarma* ilkesi ile *Bauhaus/Yapı Evi* ve yeni topluma *hizmet etme* fikri ile yola çıkan *Vkhutemas/Kızıl Bauhaus*: Sanat olgusu içinde değişimi ön gören üretim süreçleri, malzemeleri, geometrik biçimsellikleri açısından benzerlik gösterseler de temelde zıtlıklar barındırmaktadırlar. Gerçekten de Rus Avangardları'nın Almanya'da toplanarak yeni sanatsal dilini bulmaya çalışmaları Bauhaus için sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarımı ifade eden *konstüksiyonu* benimsemesine neden olmuştur. Ancak *Bauhaus* temel de güzel sanatlar ile uygulamayı birleştirmeyi

[9] *Kitsch*, Sanat eserinin var olan yapısının; ideolojik, düşünsel bağlamda içinin boşaltılarak aşağı bir kopyasının yapılması.

amaçlayarak *Sanat-Teknoloji / Yeni Bir Birlik!* Sloganı ile yola çıkarken; Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu ile Stroganov Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun[10] birleşmesiyle oluşan *Vkhutemas* ise *güzel sanatları/ütopya*yı yok sayarak *üretim*e odaklanmıştır. (Antmen, 2014, 107). Nitekim yeni görme biçimleri ile çığır açan Bauhaus'un amacı, kapsamı ve işleyişi bakımından paralel olan Vkhutemas'da; modernin ideal biçimi olarak kullanılan *konstrüksiyon* ile sanatı endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik yeniliğin bir parçası olarak görmüş ve güzel sanatları/resim-heykeli eski düzenin ifadesi olarak düşünmüştür. Öyle ki küçük kesime -burjuvaya- lüks üretmek yerine geniş bir kesime –proletaryaya- kullanışlı yaşam alanı yaratmayı hedefleyerek biçimi belirleyen ana düşüncenin *işlev* olduğunu vurgulamışlardır. (Antmen, 2014, 104).





Şekil 5. *Bauhaus Okulu*, Weimar-Almanya, 1919. (solda)

Şekil 6. *Kızıl Buahaus/Vkhutemas Okulu*, Moskova, 1920. (sağda)

Ne var ki sanat eseri yerine *işlev, deney-uygulamalı sanatlar, tasarım*ın önem kazandığı bu iki okul, diktatörlerin de etkisi ile sanki hiç var olmamışçasına yok olarak Batı sanatının da tetikleyicisi olmuştur. Gerçekten de Batıda ki enternasyonel ve kozmopolit Rus kolonileri içinde yer alarak; *entelektüel göç*ün ve Bauhaus-Vkhutemas'ın zengin yaratım ortamının mimarları: El Lissitzky, Laszlo Moholy Nangy, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin Paris akademilerinde hem öğretim üyeliği hem de öğrencilik yaparak Rus Avangardı'nın, Bauhaus'un üretim anlayışlarının Avrupa kentlerine temasta bulunmasını sağlamıştır. Düşünce olarak yolculuk eden bu *entelektüel göç* hakkında Edward W. Said *Yolculuk Eden Kuram* isimli makalesinde şu sözleri ile açıklamaktadır;

> İnsanlar ve eleştiri okulları gibi fikirler ve kuramlar da yolculuk ederler –bir kişiden diğerine, bir durumdan diğerine, bir dönemden diğerine. Kültürel ve düşünsel yaşam çoğu zaman bu şekilde fikirlerin dolaşımıyla beslenmekte ve desteklenmektedir. (Yorgancıoğlu, 2009, 153).

1932 yılında Bauhaus, Nazilerin *kültürel bolşevik*[11] ithamı eşliğinde ki baskılarıyla kapanırken; yayınlar, sergiler, kişisel temaslar yoluyla bilhassa Sovyet Modernizm'inin örnekleri *zorunlu entelektüel göç* dalgası ile önce Paris'e devamında da Amerika'ya taşınacaktır.

Diyalektik Materyalizm Işığında Bir Rus Okulu: VKhUTEMAS

[10] 1825 yılında Baron Sergey Stroganov tarafından kurulan ve uygulamalı ve dekoratif sanatta uzmanlaşmış okul 1860'da Stroganov Teknik Resim Okulu olarak yeniden adlandırılmıştır. [Bkz. https://stringfixer.com/tr/ (Erişim Tarihi: 21.11.2021.)]

[11] Alman Nasyonal Bolşevizm

Bauhaus ve Vkhutemas'ın ortak birikimi, Bauhaus kapatıldıktan sonra dünyanın dört bir yanına dağılan mensupları sayesinde farklı coğrafyalara yayılarak XX. yüzyılın sanatsal ve mimari kültürünü derin etkilemiş ve hatta ileriye dönük / prospektif bir izlenim kazanarak günümüz sanatının geldiği noktayı dahi belirlemiştir. Öyle ki entelijansiyanın marksizmden uzaklaşması ile Vkhutemas'ın özlü oluşumunun içini Soğuk Savaş Dönemi'nde Amerika boşaltmadan önce J. Stalin Marksist kökenli demokratik toplum hareketi ile çelişen *Ütopik Sosyalizm* ile parçalamıştır. Kuşkusuz sosyo-kültürel bağlamda iki zıt noktayı temsil eden *Sosyalist Gerçekçilik / Realizm - Marksist Estetik / Modernizm* arasında ki dönemde yer bularak Sovyet toplumu ve kültürünün modern endüstri için yüksek kalifikasyona sahip *sanatçı-uygulayıcı*ların toplumakolektif ruha hitap eden dinamik ve aydınlık bir hayata kavuşma çabasının bir aracı olarak kurgulanan ve Lenin imzası taşıyan okul: *işlev*i önemseyerek toplumsal yaşamın estetik kaygısını yok saymış ve *diyalektik materyalizm* öğretisine yaslanmıştır. Nitekim ülkedeki komünalist ruh canlı bir tartışma kültürü, kolektivite, *deneysel* ve *ileri* sanat anlayışını pekiştirmiş; disiplinler arası, bariyerleri yıkan, sanat, mimarlık, zanaat aktivitelerinin modern üretim tekniklerinin ihtiyaç duyduğu şekilde iç içe geçtiği bir pedagojik organizasyon alanı sunmuştur. (Demirok, 2020).





Şekil 7. Vkhutemas'da bir öğrenci sergisi, Moskova Mimarlık Enstitüsü, 1927. (solda)

Şekil 8. Vkhutemas'da *renk* dersinden öğrenci sergisi, Moskova Mimarlık Enstitüsü, 1920. (sağda)

Oluşan bu pedagojik organizasyon alanının toplumsal yaşamın bilimsel esaslara dayalı örgütlenmesi, sosyalist modernleşme sürecinin bir gereği olarak kavrayan Vkhutemas'ın üretim ortamı, kendi objektif evrensel kurallarını üreterek-*bilimselleştirerek* var olmuştur. Nitekim Rodchenko ve eşi Varvara Stepanova ideolojilerini; tarihsel maddecilik kuramına dayanan *bilimsel komünizm*den ibaret olduğunu vurgulamışlardır. (Antmen, 2014, 109). Ütopik sosyalizme karşı, diyalektik materyalizme[12] dayanan bu ideoloji Marx'ın önünde giden Friedrich Engels; Ortaçağ Skolastisizmi'nde *idealizm-materyalizm* karşıtlığını ruh-tabiat münakaşasından bahsederek açıklamıştır. Öyle ki,

> (…) Kâinatı Allah mı yarattı yoksa kâinat ebedi olarak mevcut muydu? Bu [soruya verilen] cevaplar, onları iki büyük kampa ayırdı: Ruhun âlemden önce mevcut bulunduğunu ve kâinatın yaratılmış olduğunu ileri sürenler *idealizm* kolunu teşkil [etti.] Âlemin ezelden beri mevcut olduğuna inananlar da *materyalizm* çeşitli mekteplerine mensupturlar. (Eröz, 1974, 11).

[12] Marksist felsefenin öğretisidir.

Gerçeği tam yansıtmayan meseleyi kaba çizgilerle anlatan Engels'in bu ikili sınıflandırmasında *diyalektik materyalizm*: Modern ilim ve günlük hayattan aldığı malzeme ile tabiatın metafizik olarak değil diyalektik olarak faaliyet gösterdiğini ispat etmektedir. (Eröz, 1974, 32). Bilhassa Lenin'e göre hem mantık, hem de bilgi teorisi olan *diyalektik*, Vkhutemas Okulu-Sovyet Felsefesi'nin[13] temelini oluşturmaktadır.



Şekil 9. OBMOK hU ikinci bahar sergisinden bir görünüm, Moskova, 1921.

Böylelikle kaderci, fideist,[14] tanrı-yaratıcı görüşlerine karşı bir tepki niteliği taşıyan Sovyet düşüncesin de doğayı-toplumu incelemenin felsefi kökenini oluşturan diyalektik materyalizm bağlamında şekillenen 1921 yılında mekânsal yapıları ve endüstriyel malzemelerin özelliklerini deneyen Moskova Genç Sanatçılar Birliğinin açtığı *OBMOK hU* Sergisi, avangard laboratuvar atmosferi oluşturmaktadır. Nitekim Sovyet Rusya'da devrimin beslediği keşif dürtüsünün tamamlayıcıları; *deney, uygulama, işlev* sanatın yaşamla düzenli bir biçimde birleşmesine aracı olarak soyut metal heykellerin, *sanat yapıtı-estetik obje* olarak değil, *laboratuvar nesnesi* olarak sunulmasına neden olmuştur. Özellikle Ali Artun 2018 yılına Sakıp Sabancı Müzesi'nde açılan *Rus Avangardı: Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek* isimli serginin eleştirisini yaptığı *Rus Avangardı* isimli yazısında; gördüğü manzarayı ne tarih kitaplarından, ne de sergilerden/kataloglardan bildiğimiz bir hazine olduğunu vurgulamış, bu eserlerin çoğunun Rus Avangardı söz konusu olduğunda daha fazla önem arz ettiğine değinmiştir. (Artun, 2019). Kuşkusuz, devrim sanatçıları için önemli olan *deney*in,

> (…) [bu noktada] farklı teknikler ve ölçütler arasında estetik bakımdan bir değer farkı [olmadığını,] hatta denebilir ki bunlar daha bir *mahrem,* daha bir doğaçlama –sürrealist terimiyle otomatik- daha bir hakiki [olduğudur.] Zaten sanatçılar eserlerinin korunmasına pek önem verm[ememektedirler.] Onlar laboratuvara dönüştürdükleri müzeye de, piyasaya da düşman[dır.] (Artun, 2019).

Anlamlandırdıkları ile büyük bir fikre hizmet eden Rus Avangardı; oluşturduğu *a priori*[15] karşıtı *deneysel*[16] durum ya da laboratuvar, biçim-içerik, üst yapının alt yapı ile olan ilişkileri gibi konulardaki karakteristik sorunları ile diyalektik düşüncenin işler durumda gözlemleneceği ayrıcalıklı bir mikrokosmos sunmaktadır.

[13] *Diyalektik Materyalizm* sübjektif diyalektik –düşüncenin tekâmülü- ve objektif diyalektik –maddi âlem tezahürlerinin uğradıkları olgunlaşma- olarak iki gruba ayrılmıştır. [Bkz. Mehmet Eröz, *Marxizm, Leninizm ve Tenkidi*, 1974, İrfan Matbaası, İstanbul.]

[14] *İnancılık/Fideizm* inancın aklın bağımsız olduğunu ya da akıl ve inancın birbirine düşman olduğunu, inancın gerçeklere ulaşmak için üstün olduğunu savunan epistemolojik teori. [Bkz. E-kaynak: http://cdeniz.com/sozluk/fideizm/ (Erişim Tarihi: 21.11.2021)]

[15] Deneyden önce, *olası*

[16] *Ampirik Kanıt / empirical*

(Jameson, 2006, 11). Böylelikle bir şeyin başka bir ideolojiye dönüşmesinde katkı sağlayan Marksizm doğrultusunda tasarım;

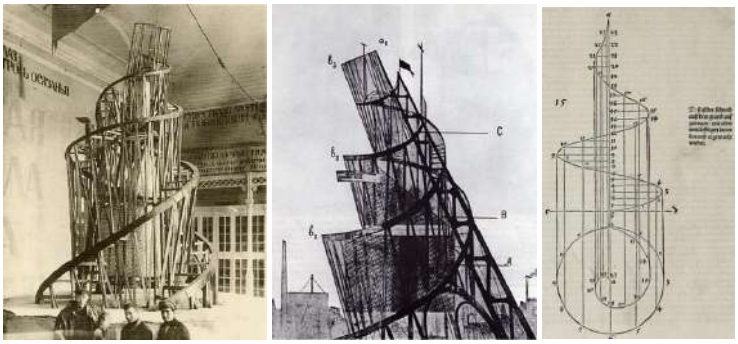
> (…) eldeki nesnel gerçeğin ifadesinden öte bu nesnelliği oluşturan soyut parçaların somutlaştırdığı fikirsel eşyaları ve düşsel ürünleri görünüşten öze tanımlanabilir hale getirmektedir. Aslında olan şey *daha önce algılanmış olan eşyanın yeniden üretilen algısal imgesi* yani bilinci oluşturan maddesel çağrışımların çözümlenmesi sürecidir. (Baran, 2016, 105).

Nitekim bu durum konstrüktivistlerin sanat dilinin çözümlenmesinde başat role sahip olan ve pratik yapıtların bilimsel-disiplinli şekilde bir şekilde yaratılmasında belirlediği üç disiplin ögesinden *faktura*[17] kavramını nitelemektedir. Rus Konstrüktivistleri tarafından geliştirilen bu üç disiplin: İşlenmiş malzemenin organik durumu, ortaya çıkan yeni hali anlamına gelen *faktura*, komünizm çatısı altında endüstriyel malzemenin elverişli biçimlerde kullanılmasıyla *tektonik* ve son olarak somut süreç olan *konstrüksiyon* ile sanatın renk, çizgi, yüzey, hacim, hareket gibi somut malzemesi ve biçimsel temelini devralmaktadır. (Antmen, 2014, 112).

Marksist Sorunsalda Yansıtma Teoremi: *Tatlin Kulesi*

Rus Konstrüktivistleri tarafından geliştirilen disiplinler ile sanatın köklü değişimini; Ali Artun *politik eğilim* ile *üretim tekniği* bağlamında ele aldığı *Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi* isimli yazısında maddenin-teknolojinin şiirselleştirildiği bir mimarlık tasarımı olarak betimlemektedir. Nitekim Kızıl Bauhaus'un *form*un dünyayı değiştireceği yönünde ki inancı Tatlin'in yapıtı üzerinden incelendiğinde; *saf form*ların birer idealar bütünü olduğu, gerçekliğin ise bu idealarda saklı olduğu bilinmektedir. (Artun, 2015). Ne var ki burada bahsi geçen *idea*nın –*mimessis*in- XVIII. Yüzyıl Neo-Klasiklerine benzemesinin aksine yüzeysel gerçeklik algısından uzak Roger Fry'la başlayan ve Anglo-Sakson estetik dünyasında ağırlığını duyuran akımın zihinsel süreçlerini çağrıştırdığı unutulmamalıdır. Ek olarak gerçekliğin resmedilmesini onun soyut özüyle sınırlamak gerçekliği yoksullaştırdığını ve renk zenginliğinden yoksul kıldığını vurgulayan Lenin, Marksist sorunsalda da sorunun *yansıtma*nın –idealin- yerini alan *yaratma* –modernizm- ile "hayatın yüzeyini değil özünü yansıtmak" olduğuna değinmiştir. (Belge, 1997, 293, 211). Georgi V. Plehanov'dan başlayarak *Mimessis*in/*yansıtma*nın yalnızca sanatın özünde olabileceğini savunan Marksistler'in sorunsalı; Dürer'in *Ölçü Üzerine Dersler* kitabından çizimini andıran (Şekil 12.) Tatlin'in *3. Komünist Enternasyonal Anıtı*'nın *küp, piramit ve silindir form*undaki hacimlerin sırasıyla Enternasyonal'ın *yasama, yürütme* ve *propagan*yı nitelemesi maddi gerçekliğin zihinsel yansıması olduğunu kanıtlamaktadır. (Belge, 1997, 210: Artun, 2015).

[17] Fr. *Facture* kelimesinin Rusça karşılığı olarak kullanılmıştır.



Şekil 10. Vladimir Tatlin, "3. Komünist Enternayonel Anıtı / Tatlin Kulesi," 1919, Stokholm. (solda)

Şekil 11. Vladimir Tatlin, "Tatlin Kulesi," eskizi; küp, piramit, silindir. (ortada)

Şekil 12. Albrecht Dürer *Ölçü Üzerine Dersler* kitabından çizim, 1525. (sağda)

Sanata bilginin bir biçimi olarak bakan Marksistler-Lenin yalnızca sanatı değil, bütün ideolojiyi maddi gerçekliğin zihinde yansıması olarak tanımlamaktadır. Öyle ki içselleştirilen *konstrüksiyon* ile gerçekliğin zihinde yansıması "(…) içselleştirilmenin meşru sayılabilmesi için bireyin [sanatçının] (…) önemli bir güce sahip olduğunun kabul edilmesi gerek[tiğini de vurgulamaktadır.]" (Belge, 1997, 217). İçselleştirilen formlarla gerçekleşen ve gelecekçi çağrışımlarla sürekli devinimi vurgulayarak, haberlerin yayınlandığı iletişim aygıtı gibi görev yapmak üzere tasarlanmış, devrimci ruha hizmet eden, propagandanın merkezi olarak prodüktivist sanatçıların yaratıcılığını temsil eden yapı (Şekil 10.): *Jdanov / Sosyalist Gerçekçilik* akımı Ütopik Sosyalizm hareketi ile *hayatın özünü değil ideal olanı yansıtma* eğilimine girmiştir. (Belge, 1997, 211). Böylelikle Batı'nın Soğuk Savaş boyunca yürüttüğü şiddetli anti-komünizm, Lukacs'ın formülasyonuna dayanan *Sosyalist Gerçekçilik/Realiazm* ile erken bir tarihte siyasi bir tepki ile karşı karşıya kalan *Kızıl Bauhaus/Rus Konstrüktivizmi*'nin tarihten silinmesine neden olmuştur. Kuramsal gelişimini farklı koşullar altında da olsa gösteren Rus Avangardları, Konstrüktivizmin mirasını Bauhaus'dan Amerikan minimal sanata, geometrik soyutlamaya, renk alanı resme kadar Avrupa ve Amerika modernizmi[18] üzerine çok büyük yankı uyandırmakla kalmamıştır. Ayrıca Sovyetler birliğinin kendi içinde ise 1950 ve sonraki döneminde gayri resmi sanatının da bir mirasını oluşturmuştur.

SONUÇ

XX. yüzyılda en dinamik toplumlardan biri olan Sovyet Rusya'da, otokratik Rus Çarlığı'na karşı proleter sınıfın birleşmesi fikri altında güçlenerek genel anlamda değişime ayak uyduran prodüktivist sanatçıların etkisi 1920'lerde sanatın iktidara sahip olmasından - 1930'lara Vkhutemas'ın çöküşüne kadar olan Batı Modernizmi'nin kökenini oluşturan Rus Avangardının parlak dönemini oluşturmaktadır. Tarihsel maddecilik kuramına dayanan bu parlak dönem endüstri çağında, dünyayı deneyimlemenin yeni yolunu *diyalektik materyalizm* ışığında a priori karşıtı *modern*in *ideal biçim*i olan *deneysel-işlevsel* tavrıyla çözmüştür.

[18] Bkz. Serge Guılbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş,* (çev. Elif Göktepe), 2009, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Son bir tahlilde bu çalışmada sınıf kaygılarını üretime ve mekâna yansıttığı gibi üretkenlik yoluyla kendi özgürlüğünü yaratarak *ideal*ini gerçekleştiren Bolşeviklerin kurduğu rejimle Marksist sorunsal bağlamında yansıtma teoremi altında güçlenen Tatlin'in *3. Komünist Enternasyonal Anıtı* incelendiğinde, konstrüktivist yapıların yeni topluma *hizmet etme* fikriyle örtüştüğü sonucuna varılmıştır. Bu inceleme doğrultusunda Sovyet Modernizmi'nin estetik ütopyası için *modern anlatı biçim*i olan geometrik form anlayışının birer idealar bütünü olduğu, gerçekliğin ise bu idealarda saklı olduğu tespit edilmiştir. Rus Avangardının gerçekliğin yansıması olan *saf form*ları: düzen, denetim, disiplin, sistem, seri ve standart ilkelerine bağlı kalarak uygularken; *tektonik, faktura, konstrüksiyon* disiplinleri altında da *işlevsel*leştirdikleri görülmektedir. Estetik değerinden uzaklaşan bu fonksiyonellik sonucunda *laboratuvar-deney* fikrine yakınlaşan ve Jdanov'un alaycı parodisiyle mühendis olarak gördüğü konstrüktivistlerin üretimi, realizm karşıtı burjuva sanatı olarak tanımlanmasının çok ötesinde konumlandığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

Anonim, (2013). Sovyet Modenizmi'nden Kalan Örnekler, *Mimdap,* çev. Ç. Öztek, 18.10.21 tarihinde http://mimdap.org/ adresinden alındı.

Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık. ISBN: 978-975-570-384-8.

Artun, A. (2009). Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyonali ve Türkiye'de Sanat, (ed. A. Artun, E. Aliçavuloğlu), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat ve Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İstanbul: İletişim Yayınları, ISBN: 978-975-05-0666-6

Artun, A. (2015). Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi, *E-Skop Sanat Tarihi, Eleştiri*, 22.11.2021 tarihinde https://www.e-skop.com/ adresinden alındı.

Artun, A. (2019). Rus Avangardı Sergisi, *E-Skop Sanat Tarihi, Eleştiri*, 21.11.2021 tarihinde https://www.e-skop.com/ adresinden alındı.

Baran, D. (2016). Tasarımın Diyalektiği: Diyalektik Kavrayışla Tasarım Kavramına Dokunma Denemesi, *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 0(3), 93-125. 23.11.2021 tarihinde https://dergipark.org.tr/ adresinden alındı.

Belge, M. (1997). *Marksist Estetik: Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Birikim Yayınları. ISBN: 975-516-012-4.

Beykal, C. (1985). Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm, *Yeni Boyut Dergisi*, 18.10.2021 tarihinde http://melihapa.blogspot.com/ adresinden alındı.

Bulut1, Ü. Kaya2, E. (2019). "Malevich'in Siyah Kare Tablosunun Rus Avangardındaki Yeri," *International Jaournal of the Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4(8), 153-173. 23.11.2021 tarihinde https://dergipark.org.tr/ adresinden alındı.

Bürger, P. (2010). *Avangard Kuramı,* çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları. ISBN-13: 978-975-05-0191-3.

Coşgun, M. (2014). Ekim Devrimi'ne Açılan Kapı: Rus Modernleşmesi, *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, (44), 12.10.2021 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/ adresinden alındı. ISSN: 1694-528X

Demirok, G. (2020). Bauhaus ve Vkhutemas: İki Okul Çokca Hayal, *Arredemento Mimarlık Dergisi*, Sayı: 339, (ed. Güven Arif Saygın), 57-61. 21.11.2021 tarihinde http://bilimveaydinlanma.org/ adresinden alındı.

Erişen, S. (2020). Avangard Etkisi: Kolektif Sanat, Mimarlık ve Tasarım, *Arredamento Mimarlık, Tasarım Kültürü Dergisi*, (339), (ed. Güven Arif Saygın), 79-82. 21.11.2021 tarihinde https://docplayer.biz.tr/ adresinden alındı.

Eröz, M.(1974). *Marxizm Leninizm ve Tenkidi*, İstanbul: İrfan Matbaası. Posta Çeki No: 20073172.

Forbes, M. (2018). Evangelos Kotsioris, Intersecting Parallels Bauhaus-VKhUTEMAS, *Moma*, 20.11.2021 tarihinde https://www.moma.org/ adresinden alınmıştır.

Gülyüz, Y. (?). Uluslararası İlişkiler Teorilerinde Sosyal İnşacılık, *Akademia*, 18.10.21 tarihinde https://www.academia.edu/ adresinden alındı.

Jameson, F. (2006). *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. ISBN: 975-363-445-5.

Lodder, C. (1987). *Russian Constructivism*, Londra: Yale University. ISBN: 0-300-02727-3.

Morss, B. (2004). *Rüya Âlemi ve Felaket: Doğuda ve Batıda Kitlesel Ütopyanın Tarihe Karışması*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayıncılık. ISBN: 975-342-486-8.

Perk, S. (2019). *Modern Resimde Açık Yapıt Poetikası: Avangard Eğilimlerde Anlık İfadelerin Eskiz Estetiği*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

Polat, N. (2017). *Sınırları Aşındırmak: Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*, İstanbul: Belge Yayınları. ISBN: 978-975-344-753-9.

Tokdil, E. (2021). Rus Konstrüktivistler ve Dördüncü Boyut Tartışması Üzerine, *Taras Shevchenko 6. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*, 86-107. 24.11.2021 tarihinde https://www.academia.edu/ adresinden alındır.

Vertov, D. (2000). *Sinemada Konstrüktivizm*, çev. Güzin Yamaner, Ankara: Öteki Yayınevi. ISBN: 978-975-584-1601.

Yıldırım, S. (2011). Devrim Sonrası İlk Sovyet Modası'nın Oluşturulmasına Popova ve Stepanova'nın Konstrüktivist Yaklaşımlarının Etkisi, *Yedi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (6), 31-39. 21.11.2021 tarihinde http://dergipark.gov.tr/download/article-file/203713 adresinden alınmıştır.

Yorgancıoğlu, D. (2009). 20. Yüzyılın İlk Yarısında Bauhaus Fikirlerinin Amerika Kıtasındaki Yolculuğu, (ed. A. Artun, E. Aliçavuloğlu), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat ve Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İstanbul: İletişim Yayınları. ISBN: 978-975-05-0666-6.

PANDEMİ - SANAT - SANATÇI ÜÇGENİ: NEŞ'E ERDOK'UN RESİMLERİNDE KORONAVİRÜS SALGINI

Arş. Gör. Ayşe EKİCİ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Çanakkale, Türkiye.

ayseekici@comu.edu.tr - ORCID: 0000-0001-8171-2111

Özet

Bu çalışma, Neş'e Erdok'un 2020-2021 yılları arasında yaptığı koronavirüs salgını (Covid 19) konulu resimlerini eser analizi yöntemi ile inceleyerek bu yapıtlar üzerinden pandemi-sanat-sanatçı arasındaki ilişkiyi irdelemek amacıyla yapılmıştır. Pandemi adı verilen küresel veya bölgesel hastalık salgınları, çok sayıda resmin konusu olmuştur. Birçok sanatçı, dünya tarihinde yaşanan veba, İspanyol gribi, sıtma, cüzzam, frengi gibi salgın hastalıkları resimlerinde işlemiştir. 2019 yılı aralık ayının sonlarında Çin'in Wuhan şehrinde görülmeye başlayarak tüm dünyaya yayılan koronavirüs salgını da sanatçıları etkileyen toplumsal olaylardandır. 2021 yılında da devam eden salgının sanat yapıtlarına konu olduğu görülmektedir. Çalışma ile Neş'e Erdok'un, sembolik imgelere yer vererek dışavurumcu bir anlayışla pandemi-sanat-sanatçı ilişkisini yansıttığı koronavirüs konulu resimlerinin, tarihe tanıklık eden ve kanıt niteliği taşıyan görsel belgeler olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Neş'e Erdok, Resim, Pandemi, Koronavirüs, Salgın

PANDEMIC - ART - ARTIST TRIANGLE: CORONAVIRUS OUTBREAK IN NEŞ'E ERDOK'S PAINTINGS

Assist. Ayşe EKİCİ

Canakkale Onsekiz Mart University Faculty of Fine Arts, Painting Department, Canakkale, Turkey.

ayseekici@comu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-8171-2111

Abstract

The aim of the study is to examine the paintings of Neş'e Erdok on the coronavirus pandemic (Covid 19), which she made between 2020-2021, with the method of artwork analysis, and to scrutinize the relationship between pandemic-art-artist through these works. Global or regional disease outbreaks, called pandemics, have been the subject of numerous paintings. Many artists have treated in their paintings epidemics diseases such as plague, Spanish flu, malaria, leprosy, and syphilis which have been lived in the history of the world. The coronavirus pandemic, which started to appear in Wuhan, China at the end of December 2019 and spread all over the world, is also one of the social fact-events that affect artists. It is seen that the pandemic, which continues in 2021, is the subject to works of art. With the study, it concluded that Neş'e Erdok's paintings on coronavirus, in which she reflects the pandemic-art-artist relationship with an expressive style by giving place to symbolic images, are visual documents that bear witness to history and have evidential value.

Keywords: Neş'e Erdok, Painting, Pandemic, Coronavirus, Epidemic.

GİRİŞ

"Resimde paleolitik dönemden yüzyılımıza kadar ortak olan şey ne? Boyanan her imge *Ben bunu gördüm* ya da -eğer bu imge bir klanın ayinine dahilse- *Biz bunu gördük* der (Berger, 2018)." Sanatçı, çoğunlukla *ben bunu gördüm* demek için üretir. Tanık olduğu olay ve durumları kendi bakış açısından eserlerine yansıtır. Sanat eyleminin algılama ile başladığı düşünüldüğünde, dış gerçekliği duyumsayan ve algılayan sanatçı; algılarını duyguya, duygularını da yapıta dönüştürür. Öyle ki genel kanının aksine sanatçılar, yalnızca iyi ve güzel şeylerden ilham almazlar. Hayatlarına bir şekilde etki eden kötü, çirkin ve dehşetengiz durumlar da sanatçıların üretme dürtüsünü tetikler.

Küresel veya bölgesel salgınlar, toplumları derinden etkileyen, büyük travmalara sebep olan durumlardır. Çok sayıda insan bu salgınlar sırasında hastalanır, yakınlarını ya da hayatını kaybeder. Sosyal yaşantı büyük ölçüde değişikliğe uğrar, toplum psikolojisi sarsılır. Tarihte; cüzzam, veba, kolera, İspanyol gribi gibi hastalık salgınları görülmüştür. Toplumun tamamını veya çoğunluğunu etkileyerek insanlığın kolektif hafızasında yer edinen bu salgınlar sanatçılar tarafından konu edilmiştir. "Sanat eseri sanatçının kendini ve toplumsal hayatı dengeye sokmada önemli rol oynar (Karayel Gökkaya, 2020)."

2019 yılından itibaren devam eden[1] koronavirüs salgını (Covid19[2]) tüm dünyaya yayılarak bir pandemi haline gelmiştir. Milyonlarca insan hayatını kaybetmiş ya da hastalanmıştır. Toplum yaşamında radikal değişiklikler meydana gelmiştir. Tüm insanlar gibi sanatçılar da yaşanan bu olağanüstü durumdan etkilenmiş ve eserlerinde bu konuya yer vermişlerdir. Gündelik hayatı her yönüyle resimlerine yansıtan Neş'e Erdok bu sanatçılarda biridir.

Bu çalışmada, resimlerde salgın konusu ve özel olarak koronavirüs salgınının incelenmesinin ardından Neş'e Erdok'un resimlerinde koronavirüs salgını konusu irdelenecektir. Çalışmanın amacı, Neş'e Erdok'un 2020-2021 yıllarında yaptığı koronavirüs konulu resimlerini, pandemi-sanat-sanatçı ilişkisi bağlamında değerlendirmektir. Çalışmanın problemi, Neş'e Erdok'un koronavirüs konulu resimleri, pandemi-sanat-sanatçı ilişkisini içerik ve biçim olarak ne şekilde yansıtmaktadır? Olarak belirlenmiştir. Çalışma, nitel araştırma modeliyle kurgulanmış olup literatür tarama ve eser analizi ile veriler toplanmıştır. Çalışmanın evrenini, Neş'e Erdok'un 2020-2021 yıllarında yapmış olduğu "Koronavirüs", "Koronavirüs (2)", "Feride", "Maskeli Kedi" ve "Koronada Ev Halleri" adlı resimleri oluşturmaktadır.

Resimlerde Salgın Konusu

Tarihin farklı dönemlerinde meydana gelen salgınlar, toplum yaşamını hemen her bakımdan olumsuz etkileyen, hayatın olağan akışını bozan durumlardır. Sanat, tarihi yansıtır ve hayatın önemli bileşenlerini belgeler. Dolayısıyla sanat tarihi boyunca bu salgınlar, eserlere konu olmuştur. Öyle ki dışa vurma isteğiyle, sanatçının eser üretmesine sebep olan duygu ve düşüncelerin kaynağı yaşantılardır. Sanatçılar, kimi zaman bu

[1] Koroavirüs salgını bu bildirinin yazıldığı 2021 yılı Kasım ayında devam etmektedir.
[2] Coronavirus Disease 2019

salgınlara bizzat tanık olmuş -hatta hastalanmış- kimi zamansa etkilenen milyonlarca insanın yaşadıklarına kayıtsız kalamayarak bu konuyu eserlerine taşımıştır.

Görsel olarak betimlenen hastalıklar arasında, en eski örneklerden biri cüzzamdır. İncil'de Hz. İsa'nın cüzzamlı insanları iyileştirmesini anlatan sahneler, Bizans minyatürlerinde tasvir edilmiştir.



Şekil 1. Richard Tennant Cooper, "Aceleyle cüzamlıdan kaçmak için çırpınan insanlar", 1912

Cüzzam salgını, tarihin çeşitli dönemlerinde tekrar görülmüştür. 11. yüzyıl Avrupa'sında meydana gelen cüzzam salgınında, hem bu hastalığın Tanrı'nın bir cezası olduğuna inanılması hem de hastanın vücudunda görünür lezyon ve yumrulara yol açması sebebiyle, cüzzamlılar toplumdan dışlanmıştır. Richard Tennant Cooper'ın resminde (Şekil 1) cüzzamlı bir hastadan kaçan insanlar görülmektedir.

Sanat yapıtlarına konu olan bir diğer salgın hastalık vebadır. Tarihin çeşitli dönemlerinde veba salgınları görülmüştür, ancak en yıkıcısı 14. yüzyıl Avrupa'sında meydana gelmiştir. "Kara Ölüm" olarak da bilinen bu salgın, son derece bulaşıcı, acı verici ve ölümcüldür. Döneminde, dünya nüfusunun üçte birini, yani yaklaşık 200 milyon insanı öldürmüştür. Bu dönemde yapılan ve hasta ya da cansız bedenlerin, sokaklardaki kaos ortamının betimlediği eserler, yaşanan travmatik süreci günümüze aktaran görsel belgelerdir.





Şekil 2. Yaşlı Pieter Bruegel, "Ölümün Zaferi", Ahşap panel üzeri yağlı boya, 117 × 162 cm, 1562 (Solda)

Şekil 3. Arnold Böcklin, "Veba", Ahşap üzeri tempera, 149,5 x 104,5 cm, 1898 (Sağda)

Yaşlı Pieter Bruegel'in "Ölümün Zaferi" (Şekil 2) resmi, ölümün her türlü halini gösterir. Sanatçı, dönemindeki savaşların ve veba salgınlarının ortaya çıkardığı vahşeti resmetmiştir. Arnold Böcklin'in "Veba" adlı resminde (Şekil 3) ise koyu renkli, kanatlı bir yaratık üstünde, elinde bir tırpan ile ardında ölüler bırakarak uçan figür, veba salgınını sembolize etmektedir.

Ali Artun, cüzzamı ve vebayı anlatan resimler arasında keskin bir fark olduğunu ileri sürer. Cüzzam, tüm çirkinliğine rağmen, ikonik bir estetikle, uhreviyat içinde resmedilirken, vebayı konu eden resimler böyle değildir:

> Özünde, Kara Ölüm'le başlayan veba sanatı da İncil'in mesellerini resmeder. Ama bu mesellerin anlattığı ölümdür, cehennemdir, kıyamettir, mahşerdir, Armagedon'dur, ifrittir, şeytandır... Ve bunların şefkatle, merhametle, şifayla ilgisi yoktur. İlahi bir kaynağa gönderseler de ilahiyatı amaçlamazlar. Uhrevi değil, dünyevi bir bakış açıları vardır. Çirkinliği cüzzamlının bedeninden alır, bütün varlıklara yayarlar (Artun, 2020).

Başta Avrupa olmak üzere dünyanın farklı yerlerine yayılan bir diğer salgın frengidir. Hastalık, özellikle vücutta meydana getirdiği lezyon ve deformasyonlarla resimlerde betimlenmiştir.



Şekil 4. Edvard Munch, "Miras", 1897-1899 (Solda)

Şekil 5. Richard Tennant Cooper, Frengi, 1912 (Sağda)

Edvard Munch'un "Miras" adlı resminde (Şekil 4) annesinden frengi kapmış, bu sebeple bedeni lezyonlarla kaplı ve şekil bozukluğu görülen bir bebek ile ağlayan annesi yer alır. Richard Tennant Cooper'ın "Frengi" adlı resminde ise (Şekil 5) yatakta, yine vücudunda lezyonlar görülen bir kadının dehşet içindeki duruşu ve hastalığı bulaştırmaması için tül ile örtülmeye çalışıldığı görülür.

İspanyol gribi ise 1918-1920 yılları arasında yaklaşık 500 milyon kişiye bulaşmış 50 milyon insanın da ölümüne yol açmış, modern dünyanın en büyük salgınlarından biridir. Egon Schiele, Gustave Klimt gibi pek çok sanatçı bu hastalığa yakalanarak hayatını kaybetmiştir.



Şekil 6. Edvard Munch, "İspanyol Gribi ile Otoportre", 1919 (Solda)

Şekil 7. Edvard Munch, "İspanyol Gribinin Ardından Otoportre", 1919 (Sağda)

Edvard Munch, hastalığa yakalanmış ancak hayatta kalabilmiş sanatçılardandır. "İspanyol Gribi ile Otoportre" (Şekil 6) ve "İspanyol Gribinden Sonra Otoportre" (Şekil 7) adlı resimlerinde, hastalığa yakalanma ve hayatta kalma deneyimini işlemiştir.



Şekil 8. Robert Roelink, "How Can I Understand This World; Ebola Virus", 2015

20. ve 21. yüzyıllarda, HIV/AIDS, SARS, Ebola, domuz gribi gibi salgınlar görülmüştür. 2014'ten 2016'ya kadar devam eden Ebola salgını, daha çok Afrika kıtasını etkilemiştir. Bu döneme ait sanat yapıtlarının çoğu, özellikle enfekte bölgelerde kesintiye uğrayan eğitime odaklanan duvar resimleri veya çağdaş sanat eserleridir.

Resimlerde Koronavirüs Salgını

Koronavirüs salgını, 2019 yılı aralık ayının sonlarında Çin'in Wuhan kentinde ortaya çıkmıştır.

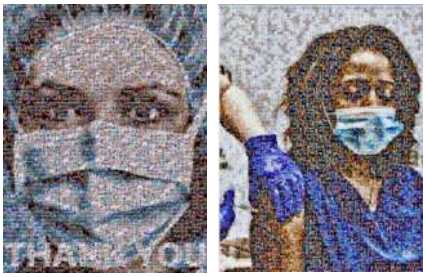
Tüm dünyaya çok hızlı biçimde yayılmış, bu sebeple devletlerin sağlık sistemleri sarsılmıştır. Çözüm üretebilmek adına dünyanın her yerinde radikal önlemler devreye sokulmuştur. Ülkeler ve hatta şehirler arası ulaşım kısıtlanmış, ticari ilişkiler askıya alınmış, dolayısıyla ekonomiler zarar görmüştür. İnsanların bir araya gelmesine sebep olacak her türlü sosyal etkinlik iptal edilerek, belirli sürelerle sokağa çıkma yasağı ve karantina uygulanmıştır. Kurumların birçoğu evden çalışma sistemine geçmiş, okullar uzaktan eğitim yöntemi ile devam etmiştir. Salgın, 2021 Kasım ayında halen devam etmektedir, ancak geliştirilen aşılar sayesinde toplumsal hayat biraz daha normale dönmüştür. Fakat iki yıl boyunca tüm dünyada yaşanan bu olağanüstü halin etkileri sonlanmış değildir. Diğer salgın hastalıklar gibi koronavirüs pandemisi de sanatın konularında biri olmuştur.



Şekil 9. Alessio Mazzarulli, "Together, again, soon," 2020 (Solda)

Şekil 10. Şükran Pekmezci, Karantinadayız, 2020 (Sağda)

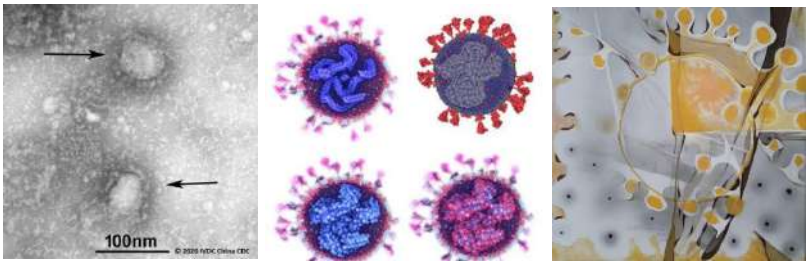
Alessio Mazzarulli, "Together, again, soon" (Şekil 9) adlı resminde, sosyal bir varlık olan insanın, toplum yaşamından uzaklaşarak tek başına bırakıldığı dönemde, salgından önceki bir aradalığa duyduğu özlemi ve yeniden her şeyin eski haline döneceğine dair umudunu kalabalık bir insan grubu şeklinde resmetmiştir. Şükran Pekmezci'nin "Karantinadayız" adlı resminde (Şekil 10) ise karantina sürecinde ev ve balkonlara hapsolmak durumunda kalmış insanlar, karanlık bir atmosferde betimlenmiştir.



Şekil 11. Nathan Wyburn, "Thank You", Fotokolaj, 2020 (Solda)

Şekil 12. Nathan Wyburn, "Covid19 Aşısı", Fotokolaj, 2020 (Sağda)

Bulaşın önlenmesi için çoğu ülkede maske takma zorunluluğu getirilmesiyle, gündelik yaşam nesnelerinden biri haline gelen tıbbi maske, resimlerde sık görülen imgelerden biri olmuştur (Şekil 11). Resmedilen bir diğer konu ise aylar süren çalışmaların ardından geliştirilen ve hayatın biraz da olsa normale dönmesini sağlayan Covid19 aşılarıdır (Şekil 12).



Şekil 13. Koronavirüsün elektron mikroskobu görüntüsü (Solda)

Şekil 14. Koronavirüsün haritalandırılmış iç ve dış yapısı (Ortada)

Şekil 15. Nur Gökbulut, "Virütik Sarı", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50x50 cm, 2020 (Sağda)

Resimlere yansıyan bir başka imge, virüsün elektron mikroskobu görüntüsüdür. Görüntünün haritalandırılması ile artık bu virüsün iç ve dış yapısının nasıl göründüğü bilinmektedir. Sanatçıların pek çoğu resimlerinde bu imgeye yer vermiş, illüstratif ya da soyut çalışmalar yapmıştır.



Şekil 16. Stephane Dillies, "Modern Aşk", Tuval üzeri yağlı boya, 2020

Şekil 17. David Oudney, "Pandemi", Tuval üzeri yağlı boya, 100 x 100 cm, 2020

Hastaneler ve sağlık çalışanları da bu süreçte sıkça resmedilmiştir (Şekil 16-17). Covid19 servislerinde görevli olanlar, tüm vücutlarını kapatan koruyucu kıyafetlerle oldukça uzun saatler çalışmaktadırlar. Sanatçılar bu çalışanlara duydukları saygı ve minneti resimleriyle anlatmak istemiştir.



Şekil 18. Alex Nizovski, "Kaliforniya Mayıs 2020", Tuval üzeri akrilik boya, 2020

İnsanların bir araya gelerek hastalığı yaymalarını önlemek için ülkelerin bazılarında, dönem dönem park ve bahçeler ile kalabalık caddelere girişler yasaklanmıştır. Alex Nizovski'nin resminde (Şekil 18) bu sürece gönderme yapılmıştır.

Neş'e Erdok'un Sanat Anlayışı

1940 yılında, İstanbul, Üsküdar'da doğan Erdok'un öğrenciliği ve asistanlığı Neşet Günal Atölyesi'nde geçmiştir. Günal gibi onun da resimlerinin merkezinde figür vardır. Bu figürler, çoğunlukla kadınlar, anneler, çocuklar ve kedilerdir. Biçimi ön planda tutan, dışavurumcu bir anlatımla, insanı ve çoğunlukla kentteki günlük yaşamı resmeder.

> Neş'e Erdok, kentin yoksul insanlarına yönelen ilgilerini özgün çizimlere dayalı büyük boyutlu düzenlemelerle sürdürüyor. Bu kentsel yoksulluk ve yalnızlığın dramı içinde kendi yakın çevresinde yaşanan hüzünler de figürleşerek belirgin bir yer alıyorlar (Tansuğ, 1990).



Şekil 19. Neş'e Erdok, "Selpakçı Kız", Tuval üzerine yağlıboya, 120x150 cm, 1998

Ele aldığı konular itibariyle genel olarak toplumcu gerçekçi olarak değerlendirilmeyi doğru bulmaz ve şöyle der: "Ben genelde toplumcu gerçekçilik içindeyim diyemem. Genel olarak gerçekçilik içindeyim diyebilirim. İşçileri değil de sokak satıcılarını resmettim. Çünkü, ilgimi çeken ve bana resimsel gelen şehirde gördüğüm insanlardı (Erdok, 2006)."



Şekil 20. Neş'e Erdok, "Gece Yolculuğu (Ormanlar Yanıyor)", Tuval üzerine yağlıboya, 146x114 cm, 2007 (Solda)

Şekil 21. Neş'e Erdok, "Göç", Tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm, 2021 (Sağda)

Resimlerinin hayatıyla çok bağlantılı olduğunu hatta bir günlük gibi görülebileceğini söyler (Erdok, 2018). Son dönemde yaşanan Filistin olayları, Moria Kampı yangını, mültecilik ve göç (Şekil 21), koronavirüs, İzmir depremi gibi önemli toplumsal meseleler de Erdok'un konuları arasındadır. Ülke ve dünya tarihini sübjektif bakışıyla resmederek kayıt altına almaktadır.

Neş'e Erdok Resimlerinde Koronavirüs Konusu

Resimlerinin bir günce gibi olduğunu söyleyen Neş'e Erdok'un eserlerine koronavirüs salgınının yansıması şaşırtıcı değildir. Ressam, her zaman olduğunu gibi içinde bulunduğu durumu, yaşadıklarını, gördüklerini tuvaline taşımıştır.



Şekil 22. Neş'e Erdok, "Koronavirüs", Tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm, 2020

"Koronavirüs" adlı resminde (Şekil 22), N95 tipi bir maske takmış bir kadının portresi görülür. Covid19 salgını süresince en sık kullanılan gündelik nesnelerden biri haline gelen maske, koronavirüsle ilgili Erdok'un resmine giren ilk imge olmuştur. Maske, resmin tam merkezinde yer alır. Geneli soğuk tonlarda olan resimde, ortadaki kırmızı plastik yuvarlak, gözü merkeze çeker. Figür beyaz saçlı, yorgun bakışlıdır. İki eliyle boynuna dokunmaktadır. Sanatçı bu resmi için ayrıca şunları söylemiştir:

> Virüsü gösterdiler, ilginç bir şekilde çiçeğe benziyor. Bu kadar kötü etki yapan bir şeyin çiçeğe benzemesi tuhaf bir durum. Ben de yüzüne maske takan, maskeden çıkan uzantılar, kişinin saçları ve benzeri detaylar ile bir virüse benzeterek "Koronavirüs" diye adlandırdığım bir baş yaptım. (Erdok, 2020).



Şekil 23. Neş'e Erdok, "Koronavirüs", Tuval üzerine yağlıboya, 180x140 cm, 2020

Bir diğer "Koronavirüs" adlı resminin (Şekil 23) merkezinde, sandalyede oturan maskeli bir kadın, etrafında ise üç kadın figür ve ikisi neredeyse insan boyutunda olan dört kedi görülür. Bu resimde artık odak noktası maske değildir, ancak günlük yaşama girerek olağanlaşan maske, bu resimde de artık hayatın bir parçası olduğunu gösterir biçimde yer alır. Maske, bir eldiven ya da şapka gibi gündelik yaşam nesnesi olarak resme girmiştir.



Şekil 24. Neş'e Erdok, "Feride", Tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm, 2021

2021 tarihli "Feride" adlı resminde (Şekil 24) biri sağdan biri soldan diğeri ise karşıdan görünen üç portre yer alır. Soldaki portre maskelidir. Burada da yine maske resmin ana konusu olmadan resimde yer alır. Bu resimlerle ilgili dikkat çeken noktalardan biri şudur ki üç resimdeki üç maske de birbirinden farklı türdedir. İlki N95 tarzı bir maskeyken, ikincisi yeşil üçüncüsü ise beyaz renkli medikal maskelerdir. Hayatımızda artık birçok maske türünü bildiğimiz ve kullandığımız düşünüldüğünde bu durum, Neş'e Erdok'un "gerçekçiliğini" tam anlamıyla göstermektedir.



Şekil 25. Neş'e Erdok, "Maskeli Kedi", Tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm, 2020

"Maskeli Kedi" (Şekil 25) resminde, kedinin tüyleri genel olarak siyah renkteyken, ağız ve burun çevresi beyaz tüylerle kaplıdır. Sanatçı bu durumda, salgın sürecinde maske takma zorunluluğundan dolayı değişen algılama biçimi sebebiyle kediyi adeta tıbbi maske takmış gibi düşünerek resmeder. Resmin ismi ile de bu durumu izleyiciye de aktarmış olur.



Şekil 26. Neş'e Erdok, "Koronada ev halleri", Tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm, 2020

Ülkemizde, koronavirüs pandemisi sürecinde, uzunca bir dönem bulaş riskinin fazlalığı sebebiyle; spor salonları, hamam, sauna, güzellik merkezi, kuaför ve berber gibi işyerleri kapatılmıştır. Bu süreçte insanlar, öz bakım ihtiyaçlarını evde kendileri gidermeye çalışmışlardır. Erdok'un "Koronada ev halleri" resminde (Şekil 26) evde saçı kesilen, manikür yapılan bir figür görülür. Solda saçında tarak olan bir figür, sağda ise sırtı izleyiciye dönük manikür yapan bir başka figür yer alır. Bu resim, pandeminin insanın kişisel ve sosyal yaşamında meydana getirdiği değişiklerden birini göstermektedir.

SONUÇ

Tarihte yaşanan hastalık salgınları, her dönem sanatın konusu olmuştur. Sanat eserleri, toplumu etkileyen bu travmatik olayların birer görsel kanıtı, tarihi belgesi durumundadır. Koronavirüs salgınının sanat yapıtlarına yansımasında önceki salgınlardan ayrıldığı nokta, daha çok hayatın olağan akışının kesintiye uğramasını içermesidir. Veba, frengi gibi geçmiş dönem salgınlarında; ölüm sembolleri, cansız bedenler ya da hastalığın gözle görülür etkileri resmedilirken, koronavirüs salgını sürecinde ise çoğunlukla, yaşanan sokağa çıkma

yasakları ve karantina süreçleri betimlenmiştir. Sosyal yaşamda meydana gelen büyük çaplı değişiklikler, sağlık çalışanları ve maske imgesi de eserlere sıkça konu olmuştur.

Bu çalışmada, koronavirüs salgını konusunu resimlerine dahil eden sanatçılardan biri olan Neş'e Erdok'un, 2020-2021 tarihli beş adet koronavirüs konulu resmi incelenmiştir. Tüm eserleri hayatıyla bir şekilde bağlantılı olan Erdok, koronavirüs konusunu da kendi bakış açısından, hayatına dahil olduğu biçimiyle resmetmiştir. Kendini gerçekçi bir ressam olarak değerlendiren Erdok'un bu gerçekçiliği, fotorealizm gibi bir biçimsel gerçekçilikle karıştırılmamalıdır. Öyle ki resimlerinde deformasyonlar, perspektife aykırı açılar görülür. Onun gerçekçiliği, konu ve içeriktedir. Gündelik yaşama koronavirüs salgınıyla giren çeşit çeşit maske türlerinin resimlerinde görülmesi, Erdok'un gerçekçi yaklaşımını ortaya koymaktadır. Gerçek hayatta ne varsa Erdok'un resminde de o yer alır. Salgın ile en temel gündelik yaşam nesneleri haline gelen eşyalar, sosyal yaşantıda meydana gelen değişikler ve algılamalardaki farklılaşmaların hepsi, Erdok'un söz konusu resimlerinde görülmektedir.

Bu çalışma ile, pandemi-sanat-sanatçı ilişkisi bağlamında Neş'e Erdok'un koronavirüs konulu çalışmalarının; yaşanan bu süreci, sembolik imgelerle, gerçekçi, dışavurumcu ve anlatımcı bir anlayışla salgın sürecini yansıttığı, tarihe tanıklık eden ve kanıt niteliği taşıyan görsel belgeler olduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Artun, A. (2020). Kara Ölüm ve Avrupa Sanatı. *Skopdergi.* Sayı:16. 02.11.2021 tarihinde https://www.e-skop.com/skopdergi/kara-olum-ve-avrupa-sanati/5735 adresinden alındı.

Berger, J. (2017). *Sanatla Direniş* (Çev. Aslı Biçen). İstanbul: Metis Yayınları. ISBN-13:978-605-316-053-3.

Erdok, N. (2006). Neş`e Erdok ile söyleşi. H. Aktansoy tarafından gerçekleştirilen röportaj. *Lebriz Sanal Dergi.* 03.11.2021 tarihinde http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=5&articleID=42&bhcp=1 adresinden alındı.

Erdok, N. (2018). Resimlerim hayatımla bağlantılı. K.K. Akbulut tarafından gerçekleştirilen röportaj. *Argonotlar.* 03.11.2021 tarihinde https://argonotlar.com/resimlerim-hayatimla-baglantili/ adresinden alındı.

Karayel Gökkaya, E. (2020). Pandeminin Sanata Yansıması. Ed. A. Sağlık. *Pandem!nsan.* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayın No: 144. Dijital basım. e-ISBN: 978-605-4222-85-8.

Tansuğ, S. (1993). *Türk Resminde Yeni Dönem.* İstanbul: Remzi Kitabevi. ISBN: 975-14-0155-0.

Erdok, N. (2020, 24 Nisan). Neş'e Erdok'tan korona resimleri, *Milliyet.* 05.11.2021 tarihinde https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/nese-erdoktan-korona-resimleri-6198305 adresinden alındı.

Görsel Kaynakçası

Şekil 1. Richard Tennant Cooper, "Aceleyle cüzamlıdan kaçmak için çırpınan insanlar", 1912

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:People_scrambling_to_get_away_from_a_leper,_in_their_haste_t_Wellcome_V0017056.jpg

Şekil 2. Yaşlı Pieter Bruegel, "Ölümün Zaferi", Ahşap panel üzeri yağlı boya, 117 × 162 cm, 1562 (Solda)

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Triumph_of_Death#/media/File:The_Triumph_of_Death_by_Pieter_Bruegel_the_Elder.jpg

Şekil 3. Arnold Böcklin, "Veba", Ahşap üzeri tempera, 149.5 x 104.5 cm, 1898 (Sağda)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Veba_(B%C3%B6cklin)#/media/Dosya:The_Plague,_1898.jpg

Şekil 4. Edvard Munch, "Miras", 1897-1899 (Solda)

https://syphilisfinalproject.wordpress.com/2018/12/07/the-inheritance-1897-1899-edvard-munch/

Şekil 5. Richard Tennant Cooper, Frengi, 1912 (Sağda)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Syphilis._Gouache_by_Richard_Tennant_Cooper%2C_1912._Wellcome_V0017232.jpg

Şekil 6. Edvard Munch, "İspanyol Gribi ile Otoportre", 1919 (Solda)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Self-Portrait_with_the_Spanish_Flu_(1919).jpg

Şekil 7. Edvard Munch, "İspanyol Gribinin Ardından Otoportre", 1919 (Sağda)

https://time.com/5827561/1918-flu-art/

https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01867

Şekil 8. Robert Roelink, "How Can I Understand This World; Ebola Virus", 2015

Https://Www.Saatchiart.Com/Art/Painting-How-Can-I-Understand-Thıs-World-Ebola-Vırus/270074/2752327/View

Şekil 9. Alessio Mazzarulli, "Together, again, soon," 2020 (Solda)

https://fineartamerica.com/featured/together-again-soon-01-n508-alessio-mazzarulli.html

Şekil 10. Şükran Pekmezci, Karantinadayız, 2020

http://fiartgallery.com/personnel/sukran-pekmezci/

Şekil 11. Nathan Wyburn, "Thank You", Fotokolaj, 2020 (Solda)

https://healthcharity.wales/nathan-wyburn-the-man-behind-the-nhs-mask-art/

Şekil 12. Nathan Wyburn, "Covid19 Aşısı", Fotokolaj, 2020 (Sağda)

https://cardiffandvale.art/2021/07/02/nathan-wyburn-vaccination-art/

Şekil 13. Koronavirüsün elektron mikroskobu görüntüsü (Solda)

https://covid19.saglik.gov.tr/Eklenti/39551/0/covid-19rehberigenelbilgilerepidemiyolojivetanipdf.pdf

Şekil 14. Koronavirüsün haritalandırılmış iç ve dış yapısı (Ortada)

https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/koronavirusun-en-gercekci-goruntusu-elde-edildi-1789981

Şekil 15. Nur Gökbulut, "Virütik Sarı", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50x50 cm, 2020 (Sağda)

Https://Gaziresimissanalsergi.Gazi.Edu.Tr/Eser-Detay/181/Virutik-Sari

Şekil 16. Stephane Dillies, "Modern Aşk", Tuval üzeri yağlı boya, 2020

https://imgur.com/gallery/CK82mUA

Şekil 17. David Oudney, "Pandemi", Tuval üzeri yağlı boya, 100 x 100 cm, 2020

https://www.davidoudney.co.uk/pandemic.html

Şekil 18. Alex Nizovski, "Kaliforniya Mayıs 2020", Tuval üzeri akrilik boya, 2020

https://www.alexnizovsky.com/landscapes

Şekil 19. Neş'e Erdok, "Selpakçı Kız", Tuval üzerine yağlıboya, 120x150 cm, 1998

http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=32

Şekil 20. Neş'e Erdok, "Gece Yolculuğu (Ormanlar Yanıyor)", Tuval üzerine yağlıboya, 146x114 cm, 2007

http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=41&s=1&r=348&l=

Şekil 21. Neş'e Erdok, "Göç", Tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm, 2021

http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=54&s=2&l=

Şekil 22. Neş'e Erdok, "Koronavirüs", Tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm, 2020

http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=53&s=2&r=493&l=

Şekil 23. Neş'e Erdok, "Koronavirüs", Tuval üzerine yağlıboya, 180x140 cm, 2020

http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=53&s=3&l=

Şekil 24. Neş'e Erdok, "Feride", Tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm, 2021

http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=54&s=1&r=483&l=

Şekil 25. Neş'e Erdok, "Maskeli Kedi", Tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm, 2020

http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=53&s=3&r=496&l=

Şekil 26. Neş'e Erdok, "Koronada ev halleri", Tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm, 2020

http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=53&s=2&r=492&l=

VIDEO OYUNLARINDA HAREKETLİ İLLÜSTRASYONLARIN HİKAYE ANLATIMINDA KULLANIMI

Öğr. Gör. Bayram ARMUTCI
Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Söğüt MYO Bilecik, Türkiye
bayram.armutci@bilecik.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-8112-3560

Arş. Gör. Murat ÇALIŞ
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Ankara, Türkiye
murat.calis@hacettepe.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-5003-2145

Özet

Video oyunları, ilk ortaya çıkışından günümüze kadar olan yolculuğunda kendilerine özel geliştirilen bir çok cihaz üzerinde oynanışa sunulmuş ve bu cihazlar donanımsal olarak teknolojinin ilerleyişine göre gelişim göstermişlerdir. Cihazların donanım özelliklerinin artması, ilgili oyunların daha iyi grafik kalitesi, oynanış yöntemi, detaylı ve uzun oynanış sürelerine sahip olmasına olanak sağlamıştır.

Oyunların gittikçe kapsamlı hale gelmesi, senaryo ve hikaye bakımından zengin oyunların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Ancak bütün hikayenin oyunun oynanabilen bölümleri üzerinden anlatımı, bazı oyun türlerinde yeterli olmamaktadır. Bu sebeple bir çok video oyununda "ara sahneler" kullanılmaktadır. Video oyunlarında oldukça yaygın görülen bir bileşen olan ara sahneler, oyuncuya oyuna başlamadan önce bilmesi gereken oyun hikayesini, oyun ilerledikçe yaşanan gelişmeleri görsel anlatım yolu ile aktarma yöntemidir. Ara sahneler oyuncunun oyuna daha hızlı adapte olması sağlarken, oyun seviyeleri arasında da bağlayıcı görevi görerek oyundaki hikaye aktarımını tutarlı hale getirmektedir. Oyunun türüne bağlı olarak ara sahneler, oyuna uygun görüntülerden oluşturulmuş, video veya animasyon olarak oyunlarda kullanılmaktadır. Başka bir ara sahne oluşturma yöntemi ise, oyuna uygun grafik dili ile oluşturulmuş illustrasyonların, kısmi olarak hareketlendirilmesi ile elde edilen hareketli illustrasyonlardır.

Bu çalışmada, hareketli illustrasyon yöntemi kullanılarak oluşturulan ara sahnelerin oyunlarda hikayenin anlatımına olan katkısı örnekler üzerinden incelenerek olumlu, olumsuz ve geliştirilebilir yönlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İllustrasyon, Video oyunu, Konsept Tasarım, Grafik, Yeni medya

USE OF MOTION ILLUSTRATIONS FOR STORYTELLING IN VIDEO GAMES

Lect. Bayram ARMUTCI
bayram.armutci@bilecik.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-8112-3560

Assist. Murat ÇALIŞ
murat.calis@hacettepe.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-5003-2145

Abstract

Video games have been offered to play on many devices specially developed for them in their journey from their first emergence to the present, and these devices have developed according to the progress of technology in terms of hardware. The increase in the hardware features of the devices has enabled the related games to have better graphics quality, gameplay method, detailed and long gameplay times.

The fact that the games become more and more comprehensive has led to the emergence of games rich in scenarios and stories. However, telling the whole story through the playable parts of the game is not enough in some game genres. For this reason, "cutscenes" are used in many video games. Cutscenes, which are a very common component in video games, are a method of conveying the game story, which the player should know before starting the game, and the developments that occur as the game progresses, through visual narration. While the cutscenes allow the player to adapt to the game faster, they also act as a connector between the game levels, making the story transfer in the game consistent. Depending on the type of game, cut scenes are created from images suitable for the game and used in games as video or animation. Another cut-scene creation method is animated illustrations obtained by partially animating the illustrations created with the graphic language suitable for the game.

In this study, it is aimed to reveal the positive, negative and improvable aspects of the cutscenes created by using the animated illustration method, by examining the contribution of the story to the narration in the plays.

Keywords: Illustration, Video game, Concept Design, Graphics, New media

GİRİŞ

> Dijital oyunlar bir diğer adıyla video oyunlarına ilk örnek 18 Ekim 1958 tarihinde, Donner Model 30 analog bilgisayarı için geliştirilmiş olan "Tennis for Two" isimli çok basit bir tenis oyunu verilebilir. Dijital oyunlar endüstrisinin tarihsel gelişim süreci beş farklı çağ kapsamında ele alınabilir: 1- 1980'ler öncesi erken gelişim aşaması, 2- 1980'lerin ortası ile 1990'ların ortası arası büyüme aşaması, 3-1990'ların sonuna kadar olan gelişme aşaması, 4- 2000-2005 dönemi olgunlaşma aşaması ve 5-2005'ten günümüze ilerleme aşamasıdır (O'Hagan ve Mangiron, 2013, s. 46-63).

Yakın zamanda yaşanan teknolojik gelişmelerin en belirgin izlenebildiği alanlardan biri de bilgisayar ya da bilgisayar teknolojili aygıtlar için tasarlanan oyunlardır. Bilgisayar oyunlarının son yirmi yılda geçirdiği evrim; gerek teknolojide gerekse diğer bileşenlerindeki (senaryo, görsel anlatım dili tasarımı, ara sinematikler, oyun içi senaryo aktarımı- anlatımı vb. gibi) belirgin bir şekilde görülebilmekte, fark edilebilmektedir. 1950'lere dayanan bilgisayar oyunu ya da dijital oyunculuk, günümüzde, eskiden olduğundan çok daha farklı, çok daha önemli ve değerli bir noktaya ulaşmıştır. Öyle ki, sektörün önde gelen kimi firmaları tarafından (Rockstar Games, CD Project RED, Blizzard Entertaintment, Santa Monica Studios vb. gibi) geliştirilen bazı oyun projeleri, kökenleri 1920'lere dayanan Hollywood sinemasının büyük bütçeli filmlerini aşmış durumdadır. Oyun sektörünün bu denli büyümesi, oyunların daha derinlikli ve katmanlı senaryolara sahip olmasına olanak sağlamıştır. Bu sebeble günümüz video oyunlarında oyunun stiline uygun olarak farklı teknik ve yöntemlerle üretilmiş bir çok ara sahne kullanılmaktadır.

Bilgisayar oyunlarında senaryo ve anlatımın öneminin artmasını ya da etkili olmasını sağlayan oyun içi bileşen ise belirgin bir farkla diğerlerinden daha önemli olan "Ara Sahneler"dir. Oyuncunun her bölümün başında ya da sonunda göreceği, bölüm boyunca elde ettiği deneyimi ya da oyuncuya aktarılan senaryonun ne yönde ilerleyeceğini belirten bu ara sahneler, oyunun içerdiği senaryonun oyuncu tarafından özümsenmesi açısından son derece önemlidir. Günümüzde senaryo tabanlı bilgisayar oyununu işlevsel açıdan formülize edersek; oyunun ilk bölümünden itibaren açılış sahnesi, oyuncunun geliştiriciler tarafından hazırlanan testlere tabii tutulacağı oyun bölümü, hikâyenin ilerleyeceği yönü oyuncuya işaret etmek ve oyuncunun kafasında oluşabilecek soruları cevaplamak için hazırlanmış ara sahne, tekrar oyun bölümü, tekrar ara sahne vb. gibi bir formülle karşılaşmamız gayet olasıdır. Tabii ki senaryonun derinlemesine oyuncuya aktarılması için bu sahnelerin hazırlanması ise başlı başına bir prodüksiyon, emek ve zaman gerektirmektedir. Bu sahnelerin üretimi, oyun içine yerleştirilmesi, uygulanması ise bağımsız geliştirici ekipler, küçük bütçeli geliştirici stüdyolar ve bütçe bulamayan bağımsız yayıncılar için oldukça "külfetli" bir hal alabilmektedir.

Dijital İllustrasyonlar

Belirli bir mesajı, konuyu veya bilgiyi görsel bir yolla anlatmak amacıyla kullanılan resimleme yöntemi illustrasyon, geçmişten günümüze bir çok farklı yöntem ve teknikle uygulanmıştır. Kullanılan yöntem veya teknik ne olursa olsun illustrasyonlar resimleyicisi tarafından uygun görülen stilde tasarlanarak bir çok mecrada kullanılmaktadır. Kitap resimleme, afiş, video oyunu grafikleri ve medikal resimleme gibi bir çok grafik ürününün görselletirme aşamasında örneklerine rastlamak mümkündür.

> Bilgisayar destekli illüstrasyon tasarımına getirilen bazı yeniliklere bakıldığı noktasında, Adobe firmasının hayatımıza katmış olduğu yazılım ürünleri, özellikle illüstrasyon için geliştirilen Adobe İllüstratör ve tasarım için geliştirilen Adobe Photoshop gibi Adobe programları ve Ivan E. Sutherland'ın 1963 yılında Sketchpad ile

> temellerini attığı günümüzde ise grafik çizim tableti olarak bilinen ürünler, dijital değişimin en belirgin yenilikleri olarak gösterilebilir. (Karaçeper, 2018, s. 75).

Bilgisayar teknolojilerinin gelişim ile günümüzde grafik tasarım üretim yöntemlerinin neredeyse tamamının sayısal ortama gerçekleştirilmesi durumu, ilustrasyon üretmek için kullanılan yöntemleride kapsamaktadır. Sketchpad (1963) ile başlayan sayısal ortamda çizim yapma fikri, günümüzde birçok grafik çizim tableti modelinin geliştirilmesine önayak olmuştur. Günümüzde bilgisayar ek bir donanım olarak bağlanıp kullanılabilen veya kendi işletim sistemine sahip bir çok çizim tableti modeli bulunmaktadır.



Şekil 1 : Wacom cintiq modeli çizim tableti. (turkiyewacom.com)

Yüksek basınç hassasiyete sahip çizim tabletleri, geleneksel birçok çizim yöntemini sayısal ortamda simüle etmeye olanak sağlamaktadır. Uygun yazılımlar üzerinde (photoshop, procreate, corelpainter vb.) fırça özellikleri ve araçlardan yararlanılarak istenilen şekilde karakalem, yağlı boya, akrilik, guaj ve suluboya teknikleri ile çalışma üretilebilmektedir. Ayrıca geleneksel yöntemlerde uygulaması mümkün olmayan katmanlara müdahale edebilme, çeşitli doku ve renk filtreleri, seçili alan oluşturma, maskeleme gibi bir takım ek özellikler ile alışılmışın dışında etkiler elde edebilme olanağı sağlamaktadır.

> Çizim tableti, dijital illüstrasyonda en birincil harici ekipmandır ve formülasyonda önemli bir araçtır. Çizim tableti , bir basınç kalemi ve bir çizim yüzeyinden oluşur. Çalışmalar kolayca temizlenip düzenlenebilir olması sebebiyle geleneksel kağıt kalemin yerini alabilir. Pahalı boya fırçası ve kağıt almaya gerek olmadığı için çevre dostudur. (Liu, 2019, s. 2).

Tüm bu özelliklerinin yanı sıra dijital illustrasyonlar, uygulanmak istenilen alana göre kolayca düzenlenenebilmektedir. Sayısal tasarım yazılımlarının sağladığı export (dışarı aktarma) seçenekleri sayesinde bir çok formatta dışarı aktarılabilmektedir.



Şekil 2 : Dijital illustrasyon örneği. Sanatçı : Nick Serpilov. (artstation.com)

Dijital illustrasyon üretme ve uygulama yöntemleri günümüzdeki bir çok tasarımcı/sanatçı tarafından kabul görüp yaygın bir biçimde kullanılmaktadır.

Video Oyunlarında Ara Sahne (Cutscenes) kullanımı

Ara sahneler kısaca oyunun oynanabilir seviyeleri arasında oyuncuya sunulan, oyuncunun üzerinde kontrolü olmadığı veya kısmi olarak kontrol edebildiği, oynanınabilir seviyelerin içerisinde anlatması mümkün olmayan hikayelerin anlatıldığı, seviyeler arası bağlayıcı görevi gören oyun bileşenleridir. “Oynanış arasında bir ara sahne içeren ilk oyun, 1979 shoot 'em up başlıklı Space Invaders Part II (Space Invaders Deluxe olarak da bilinir) idi; burada her seviyenin sonunda, son istilacı bir SOS mesajı yayınlayan bir uzay gemisine uçar.”(gamicus.fandom.com).



Şekil 3 : Space invader oyunu ara sahne 1979. (youtube.com)

Space invader ile başlayan ara sahneler döneminin video oyunlarında ve sonraki süreçte geliştirilen bir çok oyunda kullanılmaktadır. Oyun geliştiricileri oyunun türü ve grafik stiline uygun olarak farklı yöntemler ile ara sahneler üretip, geliştirdikleri oyunlarda yer vermişlerdir. Oyunlarda senaryonun aktarımını güçlendirmek için kullanılan ara sahneler bir çok yöntem ve teknikle üretilse de, üç ana başlıkta toplanabilinmektedir ; Canlı aksiyon (live action), animasyon ve ön işleme (pre-render).

Canlı aksiyon yöntemiyle oluşturulan ara sahneler, tıpkı hollywood yapımlarında olduğu gibi gerçek oyuncular ile oyunun senaryosuna uygun dekor ve kostümler kullanılarak çekilen video filmler ile oluşturulmaktadır. Özellikle Sinema filmi uyarlaması oyunlarda canlı aksiyon ara sahne kullanımı yaygın görülmektedir. Bu tür oyunlarda ara sahneler baz alınan filmden sahneler içermektedir ve oynanılablir seviyeleri biribirine bağlamak için kullanılmaktadır.



Şekil 4 : Ea games firmasının "Return of the King" oyunundan sahneleri bağlamak için kullanılan canlı aksiyon ara sahne. (youtube.com)

Ara sahnelerde animasyon yöntemi kullanımı ise çok daha yaygın görülmektedir. Genellikle oyunun stiline göre animasyon ara sahneler, 3D, 2D, cut-out, stop motion gibi bir çok animasyon tekniği ile hazırlanmaktadır.



Şekil 5 : Diablo 4 oyununun sinematik ara sahnesinden bir kesit. (blizzard.com)

Animasyon ara sahneler yapılan çalışmanın detayına ve uzunluğuna bağlı olarak oldukça ciddi prodüksyon gerektirmekte ve oyun geliştirici ekibin iş yükünü bir hayli arttırmaktadır. Ön işleme (pre-render) ara sahneler ise diğer iki yöntemden farklı olarak oyun içi görüntülerden oluşturularak elde edilmektedir. Oyun içi bileşenlerin (karakter modelleri, sahneyi oluşturan ögeler) ara sahnenin aktardığı senaryoya uygun biçimde mizansen oluşturarak, dış ses veya diyaloglar ile anlatımın güçlendirilip oyuncuya sunulduğu ara sahne türleridir.



Şekil 6 : Warcraft 3 oyunundan Ön işleme ara sahne örneği. (i.ytimg.com)

İllustrasyon, Animatik ve Paralaks

Üç boyutlu model ve oyun içi görüntülerin yanısıra oyunlarda ara sahne oluşturmak amacıyla kullanılan bir diğer yöntem ise hareketli illustrasyonlardır.

Dijital illüstrasyon yöntemi ile üretilen ara sahnelerde, yüksek görsel kalite elde edilebileceği gibi, geliştiricilerin modelleme ve render yerine dijital çizimleri tercih etmeleri oyunlarda kullanılan ara sahnelerin artistik hatta plastik kalitesini arttırırken, oyunların benzersizliklerini ve tasarımsal özgünlüklerini vurgular bir tercih olmuştur.

Animatik- Paralaks Ara Sahne; ya da sadece bilgisayar oyunları için kullanılmayan genel bir animasyon terimi olarak bilinen Paralaks Animasyon, belirli sahnelerin parçalar halinde hazırlanması, hareket edecek parçaların storyboard aşamasından itibaren belirlenmesi ve detaylı bir katmanlara ayırma işleminden sonra alan derinliği (depth of field) elde edilecek şekilde önlü arkalı yerleştirilmesi sonucu elde edilen hareketli görsellerdir.



Şekil 7 : "World of Warcraft" oyunundan hareketli ara sahne örneği. (blizzard.com)

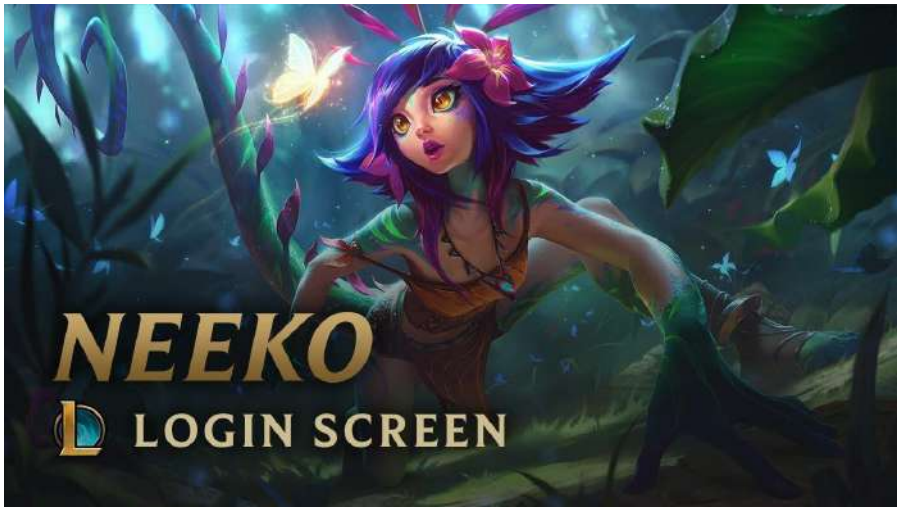
Paralaks animasyon; üretim özellikleri gereği büyük çaplı ve çok sayıda sanatçı ile üretilen animasyonlardan daha seyreltilmiş bir üretim yöntemi olduğu için bu tür animasyonlarda hareketlendirmeler canlandırma filmlerinde olduğu gibi çok hareketli ve çok kareli olmamaktadır. Paralaks animasyon üreticileri, sanatçıları daha çok vermek istedikleri duyguyu ya da düşünceyi sahnenin genelinde yakalanan ambiyans ile sağlamaya çalışırlar.



Şekil 8 : "Witcher 3" oyunundan hareketli ara sahne örneği. (youtube.com)

Animatik- Paralaks Ara Sahnelerin bilgisayar oyunlarında kullanılması, yukarıda aktarılan sebepler dahilinde hali hazırda bilgisayar oyunu geliştirmek gibi çok efor gerektiren bir proje yürüten geliştiricilerin tercih ettiği bir yöntem olmasına vesile olmuştur. Geliştiriciler veya üretim için anlaştıkları stüdyolar bu yöntem ile kısa sürelerde ve kısıtlı iş gücü ile oldukça başarılı Animatik sahneler elde edebilmiştir. Günümüzde, teknolojinin ilerlemesine bağlı olarak çeşitli tür ve özelliklerde oyun konsolları ve bilgisayar donanımlarının geliştirilmesi, yüksek grafik kalitesi ve kapsamlı oyunların üretimine olanak sağlamış, daha iyi video oyunu deneyimi sunmuştur. Bunların yanı sıra, önceden çoklu oyuncu destekleyen oyunların aynı yerel ağ (LAN) sistemine bağlı cihazlar üzerinden oynanılabilmesi mümkün iken, günümüzde internet altyapılarının gelişmesi ile, internet ağı üzerinden çevrimiçi çoklu oyunculu oyunların oynanabilmesini mümkün kılmıştır.

Çoklu oyunculu çevrimiçi oynanabilen oyunlar, dünya genelinde geniş bir oyuncu kitlesi tarafından tercih edilmektedir. Moba (Multiplayer Online Battle Arena) olarak bilinen oyun türü çevirimiçi oyunlar arasında en çok tercih edilen türlerden biridir. Moba türündeki oyunların en bilinen özellikleri, oyuncular tarafından seçilip oynanılabilecek birden fazla karakter içermesi, karakterlerin yetenek özelliklerine müdahale edilebilmesi, oyunun oynanabileceği sahne veya haritayı seçebilmelerine olanak sağlayan, oyuncuların takımlar halinde birbirleri ile yarışabilmesi gibi seçeneklerdir. LOL (leauge of legends), HOTS (heroes of the stroms), DOTA (Defence of the ancients) isimli oyunlar en çok bilinen moba oyunlardır.



Şekil 9 : "Leauge of legends" oyunundan yükleme ekranı görüntüsü, Neeko karakteri.(youtube.com)

Moba oyun yapımcıları oyuncuları oyun içerisinde tutabilmek ve devamlılığı sağlamak amacıyla, oyunlarını belli aralıklar ile güncellemektedirler. Oyuna yeni eklenen karakterler, belli zamanlarda eklenen süreli etkinlikler, oyunun arayüzü üzerinde yapılan konsept değişkenliği ile oyunun oynanış süresini ve kitlesini canlı tutmak amacıyla yapımcı tarafından planlı olarak uygulanmaktadır. Çoğunlukla henüz oyuncular ile tanıştırılmamış yeni karakterler, oyunun açılış ekranına eklenen illustrayonlar ile oyunculara sunulmaktadır. Bu sayede oyun arayüzü sıradanlıktan kurtulup, aynı zamanda hikaye anlatıcı bir görsel iletişim alanına dönüşmektedir.

> Alıcılar/oyuncular üzerindeki ilk etkiyi her zaman görsel tasarımlar bırakmaktadır ve eğer tasarımlar çekiciyse oyun bir şekilde ön plana çıkar. Dolayısıyla arayüz tasarımı oyunların çok önemli bir bileşeni olarak görülmeli ve kesinlikle geliştirme sürecinde ayrı bir unsur olarak gösterilmemelidir (Fox, 2004, s. 2).

Buna göre etkili uygulanmış görsel tasarımlar kullanıcıyı oyun içerisine çekmek, yönlendirmek ve mesaj iletmek amacıyla kullanılabilir.

Hareketli illustrasyon uygulama çalışması

Hareketli illustrasyonların üretimi sürecini incelemek ve anlamak amacıyla, araştırma kapsamında bir uygulama çalışması yapılmıştır. Uygulamada hareketlendirilmesi için Bayram Armutcı tarafından hazırlanan "The Vengeful One" illustrasyonu tercih edilmiştir.



Şekil 10 : The Vengeful One İllustrasyonu.

İllustrasyon incelendiğinde birden fazla figür ve figürlerin birbiri ile çalışma içerisinde olduğu görülmektedir. İllustrasyonun ön kısmından arka plana doğru bir derinlik algısı olduğu, çalışmadaki figürlerin kompozisyona yerleştirilmesi ile ilgili derinliğin yaratıldığı gözlemlenmektedir. Çalışmanın hareketli versiyonunda çatışma ortamının ve derinlik algısının hareketlendirme ile desteklenmesi için çalışma katmanlara ayrılmıştır.



Şekil 11 : Çalışmanın ayrıldığı katmanların görünümü.

Hareket ve derinlik etkisi sağlanması amacıyla çalışmadaki figürler göz önünde bulundurularak illustrasyon dört katmana ayrılmıştır. Ayrılan katmanlar daha sonrasında after fx programı ile derinlik etkisi verecek biçimde sıralanıp sanal kamera ile hareketlendirilmiştir. Ayrıca kompozisyonun etkisini arttırmak amacıyla çeşitli ışık, partikül ve duman (yeşil ekran ortamında oluşturulmuş görüntüler) katmanları ile desteklenmiştir.

Buna göre hareketlendirme işlemine uygun olarak işlenmiş bir illustrasyonu hareketlendirme işlemi oldukça hızlı yapılabilmektedir.

Sonuç

Yapılan araştırmada, senaryo ve hikaye anlatımı yönünden oyunlar için önem arz eden ara sahnelerin uygulama yöntemleri incelenmiştir. Büyük oyun stüdyoları tarafından geliştirilen gerçekçi grafiklere sahip veya yüksek detaylı olarak üretilen ara sahneler incelendiğinde, bu türdeki ara sahnelerin ciddi bir iş gücü sonucunda üretildikleri saptanmıştır. Büyük ölçekli oyun geliştirici firma ve stüdyolar, bahsi geçen ara sahneleri üretmek için yeterli iş gücüne sahiplerdir, fakat küçük ölçekli oyun firmaları veya bağımsız geliştiricilerin bahsi geçen türde ara sahneleri geliştirilmesi için gerekli iş gücüne sahip olmamaları, gerçekçi ara sahne üretim yöntemlerine göre daha hızlı ve kolay üretilebilen hareketli illustrasyon yöntemini tercih edip oyunlarında kullandıkları gözlemlenmiştir. Dijital illustrasyon ile sanatsal yönden daha estetik ara sahnelerin üretilmesi, ara sahnelerdeki görsel anlatımı güçlendirmede oldukça büyük bir katkı sağlamaktadır. Bu sayede oyuncuya anlatılmak istenen hikaye etkili bir biçimde aktarılmaktadır. Ayrıca hareketli illustrasyon üretmek için kullanılan kısmi hareketlendirme, çizimleri sonuçlanmış illustrasyonlara hızlı bir biçimde uygulanabilmektedir.

Kaynak

Minako O'Hagan and Carmen Mangiron (2013). *Game Localization: Translating for the global digital entertainment industry*, Dublin : John Benjamins Publishing Company. s. 46-63

Karaçeper Sercan (2018). *Dijital Teknolojinin Grafik Tasarımda Değişim ve Yenilikler*

Aydın Sanat Yıl 4 Sayı 8 - Aralık 2018 s. 75

Liu Yongqing. (2019). *On Computer Digital Illustration Design* IOP Conf. Series: Journal of Physics: Conf. Series 1302 (2019) s.2 doi:10.1088/1742-6596/1302/2/022063

"Cutscene"https://gamicus.fandom.com/wiki/Cutscene?fbclid=IwAR2z5ilO5vmeG1hH3bfRxj_P1xY9KPwgPoEJPqb_nJlfPXoyiSvvI-PZno#cite_note-GWR08-2-1 erişim : 11.11.2021

FOX, B. (2004). *Game Interface Design*, Boston: Course Technology PTR, s.2

Şekiller

Şekil 1 : Wacom cintiq modeli çizim tableti. (turkiyewacom.com)

https://www.turkiyewacom.com/urun/wacom-cintiq-16-dtk1660k0b

Şekil 2 : Dijital illustrasyon örneği. Sanatçı : Nick Serpilov. (artstation.com)

https://www.artstation.com/artwork/BmOxD9

Şekil 3 : Space invader oyunu ara sahne 1979. (youtube.com)

https://www.youtube.com/watch?v=aiZm2KcJxUE&ab_channel=OldClassicRetroGaming

Şekil 4 : Ea games firmasının "Return of the King" oyunundan sahneleri bağlamak için kullanılan canlı aksiyon ara sahne. (youtube.com)

https://www.youtube.com/watch?v=cTrkC3rtydg

Şekil 5 : Diablo 4 oyununun sinematik ara sahnesinden bir kesit. (blizzard.com)

https://diablo4.blizzard.com/en-us/

Şekil 6 : Warcraft 3 oyunundan Ön işleme ara sahne örneği. (i.ytimg.com)

https://i.ytimg.com/vi/aO1buZSTS5o/maxresdefault.jpg

Şekil 7 : "World of Warcraft" oyunundan hareketli ara sahne örneği. (blizzard.com)

https://www.youtube.com/watch?v=FRnabRRi1ik

Şekil 8 : "Witcher 3" oyunundan hareketli ara sahne örneği. (youtube.com)

https://www.youtube.com/watch?v=dd2gz6AxYoA

Şekil 9 : "Leauge of legends" oyunundan yükleme ekranı görüntüsü, Neeko karakteri.(youtube.com)

https://www.youtube.com/watch?v=3rKhj0N_eaU

Şekil 10 : The Vengeful One İllustrasyonu.

Şekil 11 : Çalışmanın ayrıldığı katmanların görünümü.

GÖSTERİ DÜNYASINDA NESNESİZ SANAT

Dr. Aşkın ERCAN
Milli Eğitim Bakanlığı, Eskişehir, Türkiye.
askinadan@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-9688-8838

Özet

Bu çalışmanın amacı metalaşan sanatın, göstermemek üzerine kurduğu nesnesiz sanat anlayışını sanatçı üretimleri ile tartışmaya açmaktır. Avangard ile kışkırtıcı bir tavır içine yerleşen sanat, kabul görmüş tüm yöntemlere karşı çıkıyordu. Sanatçılar tüketilecek bir sanat nesnesi üretmeden, sanatın olabileceğini mümkün kılmıştır. Dada ile başlayan hazır nesneden sanat yapma pratiği 1960'lardan sonra sürece dayalı, kamusal alanda, hayatın içinde, beden aracılığı ile yapıtsız sanat düşüncesine dönüşmüştür. 20. yüzyıl Avangardı, sanatta üretkenliğin kutsallaştırılmasını eleştirirken, sanat nesnesinde yarattığı devrim ile yapıt-galeri, sanatçı-izleyici arasındaki sınırları da yeniden tartışmaya açmıştır. Metalaşan sanata eleştirel bir yaklaşım sunan sanatçılar göstermeden ve üretmeden sanatın var olabileceğinin mümkün olduğunu öne sürer. Bu yıllardan itibaren madde ve meta gösteren galeri anlayışı da büyük bir dönüşüme uğramıştır. Gösteri dünyası, modern üretim koşullarının hâkim olduğu imaj ve nesnelerin gösteriye dönüşmüş olan sanatı doğrudan biçimlendirdiğini açıklar. Bu araştırma gösteri dünyasında metanın toplumsal yaşamı işgal etmesine eleştirel bir yaklaşım sunarak, tamamlanmış yapıt fikrini eleştiren, nesnesi olmayan sanata doğru tarihsel bir bakış içerir.

Anahtar Kelimeler: Nesnesiz sanat, Gösteri dünyası, Avangard, Meta

NON-OBJECTS ART ON SPECTACLE WORLD

Dr. Aşkın ERCAN
askinadan@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-9688-8838

Abstract

The aim of this study is to open the concept of objectless art, which commodified art is based on not showing, to discussion with artist productions. Art, which settled into a provocative attitude with the avant-garde, opposed all accepted methods. Artists have made it possible to be art without producing an art object to be consumed. The practice of making art from ready-made objects, which started with Dada, turned into a process-based idea of art without work through the body, in the public sphere, in life, after the 1960s. While the 20th-century avant-garde criticizes the sanctification of productivity in art, it also opened up the boundaries between the work-gallery, artist-audience, and the revolution it created in the art object. He argues that art can exist without showing and producing artists who offer a critical approach to commodified art. Since these years, the understanding of the gallery showing matter and commodities has undergone a great transformation. The world of the show explains that the images and objects dominated by modern production conditions directly shape the art that has turned into a show. This research includes a historical perspective towards art without an object, criticizing the idea of the finished work by presenting a critical approach to the commodity's occupation of social life in the world of the show.

Keywords: Non-objects art, Spectacle world, Avant-garde, Meta

GİRİŞ

Endüstri Devrimi'nden sonra tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan dünya, hiç kuşkusuz 19. yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedenidir. Bu dönemde modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye çalışan sanatçılar, modern dünyanın görünümlerinin ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlardır. Sanatçılar yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla güzelin ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır (Antmen, 2008, syf.42). 20. yüzyıl sanatı bu çabaların birikimi olarak sanattaki gelenekten radikal bir kopuşla yeniliğin habercisi olmuştur.

Avangard sanat hareketleri ile sanat nesnesinin dönüşümü ve bu dönüşümle birlikte nesnenin ne anlama geldiği, sanatçılar tarafından tartışmaya açılmıştır. Avangard ve ardından gelen neo avangard hareketler sanatın yüceliğini ve metalaşan değer sistemini eleştirmiştir. Sanatçılar avangardın etkisi ile, sanatı yaşam pratiğine dahil edip özerk sanatı ortadan kaldırmayı, sınırlayıcı yaklaşımlar ve tabulardan sıyrılabilen özgün ve çok katmanlı alanlar açabilecekleri çalışmalar üretmişlerdir. 20. yüzyıl Avangard sanatı özellikle metasızlığın önemini vurgularken sanatta üretkenliğin kutsallaştırılmasını da eleştirmiştir. Böylece Avangard sanatçılar tüketilecek bir sanat nesnesi üretmeden, sanatın olabileceğini mümkün kılmıştır.

Tarihsel olarak sanata etki eden avangard hareketleri Debord şöyle açıklar; Dadaizm, sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak istedi; sürrealizm ise sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek istedi. Daha sonra sitüasyonistler tarafından geliştirilen eleştirel tavır, sanatın ortadan kaldırılması ile sanatın gerçekleştirilmesinin, sanatın aşılmasının birbirinden ayrılmaz yönleri olduğunu göstermiştir (Debord, 1996, s. 103).

1960'lı yıllarda sanat tarihinde, nesneden arınan yapıtın ya da nesnesizleşen sanatın çeşitli biçimlerde uygulandığı ve önemli aşamalar kaydettiği görülür (Türkdoğan, 2014, s.151). Sanat ve estetikle ilişkili önemli, söylemsel bir kavram olarak nesnesizliği ortaya koymak için, estetik nitelikleri teorik çıkarımları ve tarihsel perspektifleri göz önünde bulunduran, ayrıntılı ama aynı zamanda deneysel analizlerle kavramın sorgulanması gerekir. Şahiner'e göre: 1960'lar boyunca sanat çalışmalarının nesnesizleştirilmesi yönünde ve sanat pazarındaki fetişist birikime karşı bir dizi tepki gündeme gelmiştir (Şahiner, 2020, s.57). Örneğin sadece kavramsal bir metin olarak üretilen sanat ile bildiğimiz anlamda sanat yapıtı arasında nasıl fark olmuştur? John Cage'in hazır sesini metasızlığın bir gösterisi olarak açıklamak mümkün mü? Tamamen boş bir galeriyi izleyiciye sunan Yves Klein mekân, yapıt, izleyici arasında nasıl bir ilişki sağlamıştır? Bu bağlamda nesnesizleşen sanat, modern üretim koşularının hâkim olduğu imajları ve gösteriye dönüşmüş olan sanatı eleştirir. Guy Debord'a göre; gösteri, metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır. Görülen dünya metanın dünyasıdır (Debord, 1996, s.27). Boş galeri ve sessiz konser salonu metadan arındırılmış, kapitalist tüketim koşullarından çıkmaya çalışan sanatın göstergeleridir.

Metadan arınmış, yapıtsız sanat düşüncesinin anlaşılması açısından yapıtın ne olduğunu, bu sanat düşüncesini taşıyan yapıt denen şeyin gizemli bir nesne mi, yoksa değerli maddelerden mi yapılmakta gibi sorulara yanıt bulmakta fayda var (Türkdoğan, 2014, s.150). Yüceltilen ve özerk olan sanatın bağlam sınırlarını işaret eden yöntemlerden biri de nesnesizleşmedir. Sanatın nesnesi ile bağlamı arasında kurulan ilişki ile yeni yaratımlar ortaya çıktığı gibi biçimsel farklılıklarında gerçekleşmesine neden olmuştur. Günümüz sanatı tamamlanmış bir temsilden ziyade bilgi üreten iletişim alanı açan bir çeşit eyleme dönüşmüştür. Sonuçtan çok sürece odaklanan sanatçılar, sanatı meta değeri olan sınırlı bir nesne olmaktan çıkarmıştır (Yücel, 2012, s. 29).

YÖNTEM

Bu araştırmanın amacı, gösteri dünyasında metalaşan sanata eleştirel bir bakış sunarak, sanatçılar tarafından göstermemek üzerine kurulan, nesnesi olmayan sanatçı üretimlerini tartışmaya açmaktır. Araştırma kapsamında konu ile ilgili literatür taraması yapılmış olup, araştırmanın bağlamı doğrultusunda sanatçılar ve eserleri üzerine nesnesiz sanat anlayışı araştırılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Göstermemenin Gösterisi

1940' ların sonunda Duchamp ile tanışan ve düsüncelerinin ortak olduğunu gören John Cage batı dışı düşünce sistemlerini inceleyen bir besteci ve eğitimcidir. Cage göre, eşit olmayan sanatsal deneyimlerin yerine, deneyimlerin eşitliğini gösteren bir sanat yaratılmalıdır. Sanatçının (Resim 1) 1954'de *4′ 33″* adlı gösterisinde hiç piyano çalınmamış, parçanın başlangıç ve bitişine işaret eden birtakım sesler dışında salonda hiç ses duyulmamıştır. İzleyiciler sadece sessizliği ve salonda bulunan insanların öksürme, hapşırma, fısıldaşma seslerini duymuştur. Sanatçı müzik yapmak yerine var olan sesleri dinleterek üretimin mümkün olabileceğini göstermiştir. Fluksus'un önemli temsilcilerinden biri olan George Maciunas, "Somutluk ve gürültü fikrini Fütürizm ve Russolo dan aldık. Hazır nesne fikrini Marcel Duchamp'dan, kolaj fikrini Dadacı'lardan ve bunların hepsi John Cage ile sonuçlandı." diyerek Cage'in hazır nesne fikrini hazır ses kullanarak genişlettiğini, fluksus sanatçılarının ise hazır nesneyi hazır eyleme dönüştürdüğünü ifade etmiştir (Yılmaz, 2005, s. 267).



Resim 1. John Cage, *4'33'',* 1954

1878-1935 yılları arasında yaşamış Rus avangard sanatçı Kazimir Maleviç madde olarak kapitalist sisteme karşı olarak ürettiği, non- objective immaterialist (nesnesizlik ve maddesizlik) üzerine temellenen resimler yapmıştır. Sanatçının 1920'de yaptığı *Beyaz üzerine siyah kare* çalışması (Resim 2), resimde temsiliyetin

ortadan kalktığı, sadece geniş bir yüzeyin hâkim olduğu görülür. Avangard hareketin yaratıcısı olan bu çalışma kutsallaştırılmış sanat mitini yıkma eğilimindedir. 20.yy'in önemli çalışmalarından biri olan "Siyah Kare" geometrik soyutlama ile yalın, sanatın geleneksel değerlerinden faklı olarak hem hiçliği hem de her şeyi anlatan bir çalışmadır.



Resim 2. Kazimir Maleviç, *Beyaz Üzerine Siyah Kare,* 1920

1950'li yıllarda yapıtın sergilendiği bağlamı gözeten, nesneden arınmış, Duchamp-sonrası, kavramsallık öncesi bir üretimden söz etmek mümkündür (Antmen, 2009, s.194). Robert Rauschenberg'in *Silinmiş De Kooning Deseni* (Resim 3) göstermemenin gösterisine örnek olan bir çalışmadır**.** Sanatçı 1953 yılında William de Kooning'den bir çizim ister ve çizimi siler. Rauschenberg yaratma ve ardından yok etme eylemine, sıradan bir atıfta bulunur.



Resim 3. Robert Rauschenberg*, Silinmiş De Kooning Deseni,* 1953

Silinmiş De Kooning Deseni, silme eylemi gerçekleşen bir performans örneği olarak da açıklanır. Bu arada söz konusu olan eylemin kendisi de bir yapıt olma özelliğindedir. Bir performans örneği olarak şimdi orada olmayanı açıklar. Üç aşamada gerçekleşen bu çalışma, köktenci ve açık sorgulamalara sahiptir.



Resim 4. Piero Manzoni, *Çizgi, 18,82 m,* 1959

1961'de İtalyan sanatçı Piero Manzoni'nin kendi nefesi, kendi dışkısıyla yaptığı "Sanatçı Soluğu" (1960) ve "Sanatçı Boku" (1961) gibi örnekler, elbette ki kavramsalcı bir eğilim içinde ele alınması gereken yapıtlardır. Bu tür yapıtlarda sanat yapıtının üslubu, değeri ve aura'sı yerle bir edilmiş; sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içeriği haline gelmeye başlamıştır (Antmen, 2009, s.195). Dönemin karşı kültürel söylemlerinden beslenen sanatçı Manzoni, 1959 yılında göstermeme üzerine yapmış olduğu desenleri bobinlere yerleştirir (Resim 4). Bu desenler uzun bir kâğıda çizilmiş düz çizgilerdir. Bobinin üzerine desenin bütün künyesini yazan sanatçı, bunları kapatarak gösterilmeyen bir sanat eserine dönüştürür.

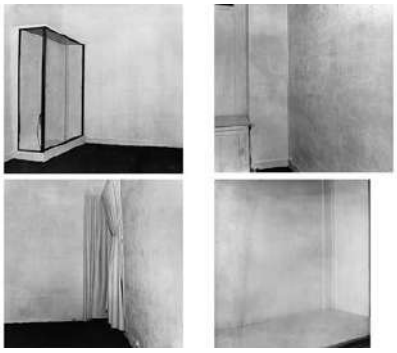
Çalışmalarında yoktan bir şey yaratmakla bilinen bir diğer sanatçı Tino Shegal[1]maddi bir nesne üretmeye ihtiyaç duymadan beden aracılığıyla anlam üretmek için dans ve şarkı kullanır. Tamamen nesnesiz bir sanat anlayışı ile avangard bir oluşum içerisinde olan sanatçının üretimlerinin temsilleri dahi gösterilmiyor. Shegal sanatsal pratiğini "inşa edilmiş durumlar" olarak açıklıyor. Seri üretimle mücadele etmeyi hedefleyen sanatçı, performansları ile dil, dans, şarkı ve diğer ifade biçimlerini geçici ve maddi olmayan deneyimler yaratmak için kullanır. Sanatçının üretimlerinde genellikle mekânda rastlantısal ve sıradan buluşmalar meydana gelir. 2005'de 51. Venedik Bienali Almaya Pavyonunda hiçbir şey göstermediği, boş bir galeri sunmuştur.

Galeri- Yapıt

Avangard sanat ile kışkırtıcı bir tavır içine yerleşen sanat, kabul görmüş yöntemlere karşı çıkıyordu. 20.yy da yapıt kavramının radikal olarak tartışılmaya başlandığı, madde ve meta gösteren galeri anlayışının büyük bir değişime uğradığını söylemek mümkün. Sanatçıların yapıtın yerleştirildiği ve sergilendiği galeri müze gibi mekanların sınırlarını yıkmaya çalıştıkları etkinliklerde görülmüştür. Galeri mekanının nasıl manipüle edilerek sanatsal kullanımlarının genişletildiğine bakıldığında Duchamp'ın, Dadaistlerin ve sonrasında Minimalistlerin ve Kavramsal sanatçıların çalışmaları görülmekte. Galerinin tamamıyla kapatılması galerinin reddedilmesi gibi birçok eylem aynı zamanda maddi yapıtın sanat düşüncesini artık her durumda temsil edemeyecek olduğunun vurgusuna dönüşmüştür. Galeri bilinen anlamda tamamlanmış yapıtın ortaya konduğu en kritik mekân olarak yapıtın varoluşuna hizmet eden bir hale getirilmiştir. Bu nedenle galerinin reddi yapıtın da reddini içermektedir (Türkdoğan, 2014, s.151-152).

Sanatçı Yves Klein 1958' de Iris Clert Galeride mekânı olduğu gibi boş hali ile sergiliyor. Herhangi bir sanat eseri üretmeden, mekânı olduğu gibi hiçbir müdahalede bulunmayarak, mekânın kendisini sanat yapıtına dönüştürüyor. Sanatçı Boşluk sergisi ile anlam ve nesnenin önüne geçerek kurumsal bir eleştiri sunuyor.

[1] Tino Sehgal, 1976 yılında Londra, İngiltere'de doğdu. Halen Berlin'de çalışmalarına devam ediyor. Essen Sanat Üniversitesi'nde, politik ekonomi ve modern dans okudu. https://www.mariangoodman.com/artists/tino-sehgal/ Erişim tarihi: 25 Aralık 2021. https://walkerart.org/collections/artists/tino-sehgal Erişim Tarihi: 25 Aralık 2021.



Resim 5. Yves Klein, *Boşluk,* 1958, Iris Clert Galeri

1960'da sanatçı Fernandez Arman Iris Clert Galeri'de 'Doluluk' isimli bir sergi gerçekleştirir. Sergi mekanını bulduğu birçok eşya ile doldurur ve izleyiciyi galerinin dışında tutarak sadece dışardan izlemelerine olanak sunar. Bu sergide izleyici galerinin dışında, herhangi bir sanat yapıtı ile etkileşim kurmadan, sokaktan, galeriye yığılmış nesneleri izler.



Resim 6. Fernandez Arman, *Doluluk,* 1960, Iris Clert Galeri

'Boşluk' ve 'Doluluk' sergileri yeni gerçekçilik[2] bağlamında ele alınan, meta ve metaya yüklenen anlamı sorgularken izleyici, galeri, yapıt arasında sınırların yeniden sorgulanmasına sebep olmuştur. Bunun yanı sıra fiziksel bir mekânı, eser yaratmak yerine, mekânın kendisini yapıta dönüştüren bir özellik sağlanmıştır.

1960 sonrasında sanat, izleyiciyi kuramsal bir düşünce pratiğine ortak eden, sanatın işlevine dair yeni önermeler getirmiş, sınırsız yaratıcılık düşüncesini ortaya koymuştur. Lucy Lippard'ın 1973 yılında

[2] Yeni Gerçekçilik akımının sanatçıları bağımsız ve kendi duyarlılıklarını ortaya koyabilecekleri çalışmalar üretmişlerdir. Modern dünyanın sundukları, sanatçıların eylemlerini ortaya koymaları için bir araç olmuştur.

yayımladığı "Sanatın Nesneden Arınması: Altı Yıl Sonra" başlıklı makalesinde yazdığı gibi, Kavramsal Sanat'ın modernizmin genel metalaşma sürecinin dışında kalabileceği yolundaki umutlar, büyük ölçüde temelsiz kalmıştır: (Antmen, 2009, s. 196)

> "Bu tür işleri üreten sanatçıların piyasa koşullarının ve metalaşma süreçlerinin baskısından özgür kalabilecekleri sanılıyordu. Aradan üç yıl geçtikten sonra, en tanınmış Kavramsalcılar hem ABD'de hem Avrupa'da yapıtlarını yüklü miktarlara satabiliyorlar; dünyanın en prestijli galerileri tarafından temsil ediliyor ve daha da şaşırtıcısı sergi açabiliyorlar. Beli ki sanat nesnesinin çözülmesi sürecinde iletişim alanında gerçekleşen küçük devrimlere karşın kolay taşınabilen, katalog ve dergi temelli de olabilen, kısacası çok farklı yerlerde gayet ucuz ve kolay olarak aynı anda gösterilebilen yapıtlara bakılırsa, kapitalist toplumda sanat ve sanatçı, hala lüks kategorisine girmektedir." (Antmen, 2009, s.197).

Sonuç olarak, günümüz sanatının üretim ve düşünüş alanlarını ilişkisel estetik kitabında Nicolas Bourriaud şöyle ifade etmiştir; Yapıtlarda amaç artık hayali ya da ütopik gerçeklikler biçimlendirmek değil, sanatçı tarafından seçilen ölçek ne olursa olsun varolan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ya da davranış modelleri kurmalıdır (Bourriaud, 2018, s. 20). Sanatçının amacı hayatının içeriğini kalıcı bir evrene dönüştürmektir. Bugünün gösteri dünyasında, meta ve imaj yığınları arasından sıyrılmanın önemli olduğunu hatırlatmak gerekebilir.

SONUÇ

Bu araştırma tamamlanmış yapıt fikrine eleştirel yaklaşarak, nesnesi olmayan sanata doğru tarihsel bir bakış sunar. Yapıtsız sanat düşüncesinin temelleri 1960'lara kadar uzanır. 20. yüzyıl Avangard sanatı metasızlığın önemini vurgularken sanatta üretkenliğin kutsallaştırılmasını da eleştirmiştir. Sanatçılar tüketilecek bir sanat nesnesi üretmeden de sanatın olabileceğini mümkün kılmıştır. Gösteri dünyasında, metanın sorgulandığı, göstermemenin gösterisine dönüşen ve galeri-yapıt-izleyici arasında da sınırların genişlediği bir sanattan söz edilmiştir.

Nesnenin ortadan kalkması ile üretim biçimlerinin çeşitlenmesi, kutsanan malzemenin önemini kaybetmesi, yapıta yüklenen bağlamı önemli ölçüde öne çıkarmıştır. Avangardın etkisi ile pek çok sanatçı bağlamı doğrultusunda objesizliğe varma çabasındadır. Madde olarak yapıtın ortadan kalkması demek, sanat düşüncesinin yok olduğu anlamına gelmez. Önemli olan gösterilmeyen maddenin/ nesnenin bağlamına yeni düşünme biçimleri geliştirmektir. Ancak Baudrillard (2013, s. 236) tüketim toplumunda ifade ettiği gibi; 'işte yeniden nesne'nin ve nesnenin görünüşteki bolluğu'nun tuzağına düşmüş, hüzünlü ve kehanetçi söylemin içindeyiz.' ile nesne bolluğunda sanatın kuracağı bağlamın daha önemli hale gelmesi gerektiği vurgulanabilir.

Kaynakça

Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık. ISBN: 978-975-570-348-8

Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları. ISBN: 978-975-539-1410

Bourriaud, N. (2018) *İlişkisel Estetik.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık. ISBN: 978-975-8803-33-0

Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu.* Ankara: Ayrıntı Yayınları. ISBN: 975-539-016-3

Şahiner, R. (2020). *Sanatta Post Nesne ve Post İnsan.* Ankara: Ütopya Yayınevi. ISBN: 978- 605-9378-87-1

Türkdoğan, T. (2014). *Sanat, Kültür, Politika.* Ankara: Nobel Yayın. ISBN: 978- 539-016-3

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat.* Ankara: Ütopya Yayınları ISBN: 975- 6361-34-4

Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze.* İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları. ISBN: 978- 605- 4233-74-8

İnternet kaynakları:

https 1. https://www.mariangoodman.com/artists/tino-sehgal/ Erişim Tarihi: 25 Aralık 2021

https 2. https://walkerart.org/collections/artists/tino-sehgal Erişim Tarihi: 25 Aralık 2021

TÜRKİYE'DE GÖRSEL PEYZAJ ANALİZİNE YÖNELİK YAPILAN ÇALIŞMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Muhammet Mustafa ATEŞ

İstanbul Beyoğlu Belediyesi, İstanbul, Türkiye.

muhammed-ates@hotmail.com - ORCID ID: 0000-0003-3743-4833

Prof. Dr. Tuğba KİPER

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Tekirdağ, Türkiye.

tkiper@nku.edu.tr - ORCID ID: 0000-0003-3396-5661

Özet

Doğal ve kültürel peyzaj değerlerinin düzen, uyum, proporsiyon, renk gibi belirli ölçütler çerçevesinde oluşturdukları entegrasyonun güçlü olması, o çevreye ait görsel peyzajın ve imajın da kuvvetli olmasını sağlar. Dolayısıyla görsel peyzaj, yaşam alanlarının kimlik, konfor ve imajının oluşum ve gelişiminde oldukça etkilidir. Bu noktada, kırsal, kentsel, doğal, tarımsal vb. gibi pek çok alanın planlanmasından tasarlanması ve yönetimine kadar pek çok aşamada görsel peyzajların değerlendirilmesi çalışmalarına yer verilmiştir.

Bu doğrultuda; çalışmada Türkiye'deki peyzaj alanları üzerine yapılmış görsel peyzaj çalışmalarını değerlendirmek ve sistematiğini incelemek amaçlanmıştır. Bu kapsamda, "YÖK Ulusal tez merkezi" ile "Google akademi" veri tabanı üzerinden 2005-2020 yıllarına ilişkin "görsel peyzaj" anahtar kelimesine yönelik taramalar yapılmıştır. Çalışma evrenini görsel peyzaj analizine yönelik Türkiye'deki üniversitelerde yürütülen lisansüstü tezler (16 adet) ile makaleler (29 adet) oluşturmaktadır. Veri tabanlarınca indekslenen makale ve tezler; yayınlandığı yıl, yazar, anabilim dalı, analiz yöntemi ile görsel peyzajda kullanılan parametreler açısından incelenmiştir. İlgili veriler grafik ve çizelgeler şeklinde sunulmuştur. Araştırma sonucunda, görsel peyzaja ilişkin yapılan çalışmaların incelenen parametrelerce değişkenlik gösterdiği saptanırken, çalışmalara ilişkin genel değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Görsel Peyzaj, Görsel Kalite, Görsel Algı, Türkiye

A REVIEW OF STUDIES REGARDING TO VISUAL LANDSCAPING IN TURKEY

Muhammet Mustafa ATEŞ
muhammed-ates@hotmail.com - ORCID ID: 0000-0003-3743-4833

Prof. Dr. Tuğba KİPER
tkiper@nku.edu.tr - ORCID ID: 0000-0003-3396-5661

Abstract

The strong integration of natural and cultural landscape values within the framework of certain criteria such as order, harmony, proportion and color ensures that the visual landscape and image of that environment are strong. Therefore, the visual landscape is very effective in the formation and development of the identity, comfort and image of living spaces. At this point, the evaluation of visual landscapes at many stages, from the planning to the design and management of many areas such as rural, urban, natural and agricultural, has been included.

Accordingly; in this study, it is aimed to evaluate the visual landscape studies on landscape areas in Turkey and to examine their systematics. In this context, searches have been conducted for the keyword “visual landscape” for the years between 2005-2020 in the “YÖK National thesis center” and “Google Academy” database. The study population consists of postgraduate theses (16) and articles (29) conducted at universities in Turkey for visual landscape analysis. The articles and theses indexed by the databases were examined in terms of the year they were published, the author, the department, the analysis method and the parameters used in the visual landscape. Relevant data are presented in the form of graphs and charts. As a result of the research, it was determined that the studies on the visual landscape changed according to the parameters examined, and general evaluations were made about the studies.

Keywords: Visual Landscape, Visual Quality, Visual Perception, Turkey

GİRİŞ

Peyzaj; herhangi bir noktadan görüş açısı içine girebilen doğal ve kültürel elemanların oluşturduğu görüntü olup, bu görünümü oluşturan tüm yapısal-bitkisel eleman ve değerler peyzajı oluşturur (Öztan 1969). Peyzajın genel anlamda; manzara veya görünüm anlamına gelmektedir. Peyzajlar, insan ve doğa arasındaki karşılıklı etkileşim sonucu oluşurlar (Çelik, 2013). Ayrıca; peyzaj, sözlük anlamlarıyla;

- Herhangi bir bölgenin veya alanın doğal güzelliklerinin oluşturduğu manzaradır.
- Bir bölgenin toplam olarak sahip olduğu arazi formu veya yüzeysel şeklidir.
- Bir görüş çerçevesine giren bir alan parçası veya bu çerçevedeki tüm doğal ve kültürel çevrenin oluşturduğu bir kompozisyon veya tablo olarak tanımlanabilmektedir (Acar, 2003).

Avrupa Peyzaj Sözleşmesi'nde ise peyzaj "insanlar tarafından algılandığı şekliyle, karakteri doğal ve/veya insani unsurların eyleminin ve etkileşiminin sonucu olan bir alan" olarak tanımlanmaktadır.

Yukarıdaki tanımlarda da belirtildiği gibi peyzaj, görsellik ve kişinin hafızasında oluşturduğu algı ile yakından ilişkili bir kavramdır. Dolayısıyla da; peyzaj, insanların algısında farklı birtakım değerlere ve görsel etkilere sahip olup, ilgili peyzajın görsel nitelikleri o alanın kullanıcıları tarafından göze hoş gelmesi veya alandan zevk alıp almama konularıyla doğrudan ilişkilidir.

Görsel algı, duyular yoluyla çevreden bilgi edinme eylemi olup; güzellik, görsellik, estetik, hoşnutluk gibi kavramlarla ifade edilmektedir (Kiper vd. 2017). Görsel peyzaj; su, toprak, (Bulut vd., 2010), arazi yapısı, bitki örtüsü, topoğrafya gibi doğal değerlerin yanı sıra, bina, yol vb. gibi yapay değerlerin uyumlu bir bütünlük oluşturmasıyla oluşan görünümlerdir. Dolayısıyla da; doğal ve/veya kültürel alanların birbirleriyle etkileşimleri, kullanış biçimleri ve bunların karakteristik yapıları görsel peyzaj değerini ortaya koymaktadır. Bu noktada; görsel kalite (değer) kavramı karşımıza çıkmaktadır. Kalite, Latince kökenli bir kelime olup, bir şeyin nasıl oluştuğu anlamına gelen "qualitas" sözcüğünden türemiştir (Altuntaş ve Ortaçeşme, 2017). Uluslararası Standart Bürosu (ISO)'nun yaptığı tanıma göre ise "kalite, bir mal ya da hizmetin belirli bir gereksinimi karşılayabilme yeteneklerini ortaya koyan karakteristiklerin tümüdür" (Anonim, 2021). Somut kavramlar içeren bu tanıma göre peyzajın kalitesini değerlendirmek eksik olacaktır. Zira peyzajın, bir alana bakıldığında görünen bütün doğal ve kültürel etmenlerin görsel açıdan hissettiğimiz değer ile saptanabilmesi görsel kaliteyi oluşturacaktır (Val vd. 2006). "Peyzaj kalitesi", ekolojik, psikolojik ve sosyo-kültürel faktörleri kapsayan bir kavram olup, mevcut peyzaj ile kişinin zihninde oluşturduğu peyzajın karşılaştırmasını içermektedir (Wherreth, 1996). Bu durum Daniel (2000)'in de belirttiği gibi; peyzaj kalite değerlendirmesinde görsel kalitenin oldukça etkili olduğunu göstermektedir. Görsel kalitede analizi araştırmalarında amaç, görmek, görülen peyzaja odaklanmak, odaklanılan manzarayı somutlaştırarak puanlama yapmaktır (Bulut ve Acar, 2018). Görsel kalite değerlendirmesi peyzaj mimarlığı meslek disiplini açısından bakıldığında; peyzajın farklı görsel özellikleri, manzara açısından çekicilik gösteren alanları, alanın görsel yönden çevreye etkisi gibi özellikler tanımlanmaktadır. Bu anlamda günümüzdeki değerlendirmelerin temeli 1960 yılında şehir plancısı Kevin Lynch tarafından yazılan "Şehrin İmajı" isimli

kitaba dayanır. İlgili çalışmada, kent içerisinde yer alan ve imge şeklinde tanımlanan, yollar, sınırlar-kenarlar, bölgeler, odak noktaları – düğüm noktaları ve nirengiler - referans noktaları kavramlarına yer verilmiştir (Lynch, 1960).

Görsel (etki) değerlendirme çalışmaları, bir yerin ya da güzergâhın görsel niteliklerini, algısal temelde (göz başta olmak üzere tüm duyu organlarıyla) değerlendirmeye dayanmaktadır (Kaplan ve Hepcan, 2004).

Geçmişten günümüze özellikle de kentleşmeyle birlikte artan nüfus artışı ile kentsel alanlardaki nüfus yoğunluğu sürekli artmaktadır. Artan nüfus yoğunluğu ile birlikte ihtiyaçlar ve beklentiler artmakta bu da, kentsel alanların sürekli bir değişime neden olmaktadır. Değişimler sonucu görsel peyzaj da dinamik bir biçimde etkilenmektedir. Bu doğrultuda; çalışmada Türkiye'deki peyzaj alanları üzerine yapılmış görsel peyzaj çalışmalarını değerlendirmek ve sistematiğini incelemek amaçlanmıştır. Bu amaçla; "YÖK Ulusal tez merkezi" ile "Google akademi" veri tabanı üzerinden 2005-2020 yıllarına ilişkin "görsel peyzaj" anahtar kelimesine yönelik taramalar sonucu elde edilen lisansüstü tezler (16 adet) ile makaleler (29 adet) incelenmiştir.

YÖNTEM

Peyzaj alanlarının doğal ve kültürel değişimleri, tüm dünyada yoğun bir şekilde yaşanmaktadır. Bu değişim, var olan kent dokusundaki yapısal değişimleri beraberinde getirmektedir. Kentsel alanlarda meydana gelen değişimler mekansal, sosyal, çevresel ve görsel alanlarda etkisini göstermektedir. Ancak kaliteli bir yaşam için kentsel alanların mekansal, sosyal, çevresel ve görsel açıdan bütüncül bir şekilde tasarlanması ve kurgulanması gerekmektedir. Bu noktada peyzajların planlanmasından tasarlanması ve yönetimine kadar pek çok aşamada; belirli bir konfora sahip olabilecek şekilde iyi bir imaja sahip olması ve estetik açıdan ilgi çekici olması oldukça önemlidir. Öyle ki; doğal ve kültürel peyzaj değerlerinin düzen, uyum, proporsiyon, renk gibi belirli ölçütler çerçevesinde oluşturdukları entegrasyonun güçlü olması, o çevreye ait görsel peyzajın ve imajın da kuvvetli olmasını sağlar. Dolayısıyla da görsel peyzaj, yaşam alanlarının kimlik, konfor ve imajının oluşum ve gelişiminde oldukça etkilidir. Bu noktada, kırsal, kentsel, doğal, tarımsal vb. gibi pek çok alanın planlanmasından tasarlanması ve yönetimine kadar pek çok aşamada görsel peyzajların değerlendirilmesi değerlendirilmesi çalışmaları önemli olacaktır.

Bu doğrultuda; çalışmada Türkiye'deki peyzaj alanları üzerine yapılmış görsel peyzaj çalışmalarını değerlendirmek ve sistematiğini incelemek amaçlanmıştır. Bu kapsamda, görsel peyzaj analizine yönelik Türkiye'de daha önce yapılmış bilimsel çalışmalardan elde edilen bulguları saptamak, önemli düşünceleri ve araştırmaları sentezlemek, çalışmayı yapan kişi tarafından belirlenen parametreleri inceleyerek durum değerlendirmesi yapmak hedeflenmiştir.

Çalışma kapsamında, YÖK Ulusal Tez Merkezi (URL-1, 2021) ile Google akademi (URL-2, 2021) veri tabanı üzerinden 2005-2020 yıllarına ilişkin "görsel peyzaj" sorgusuyla tarama yapılmıştır. Tarama sonucunda 2005-2020 yılları arasında yazılmış 13 yüksek lisans 3 doktora olmak üzere toplamda 16 tez çalışması ile 29 makale incelenmiştir. Veri tabanlarınca indekslenen makale ve tezler; yayınlandığı yıl,

yazar, anabilim dalı, analiz yöntemi ile görsel peyzajda kullanılan parametreler açısından incelenmiştir. İlgili veriler grafik ve çizelgeler şeklinde sunulmuştur.

BULGULAR

Tablo 1. 'de "görsel peyzaj" anahtar sözcüğü ile tez araması yapıldığında YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde veri tabanından bulunan tezlerin, erişime izinli ve erişim izni olmayan tez sayılarının dağılımı ve yüzdelikleri verilmiştir. Buna göre; erişimi izinli olan yüksek lisans ve doktora tezlerinin %93,75 (15 tez) olduğu görülmektedir.

Tablo 1. YÖK Ulusal tez merkezi veri tabanından alınan tezlerin dağılımı

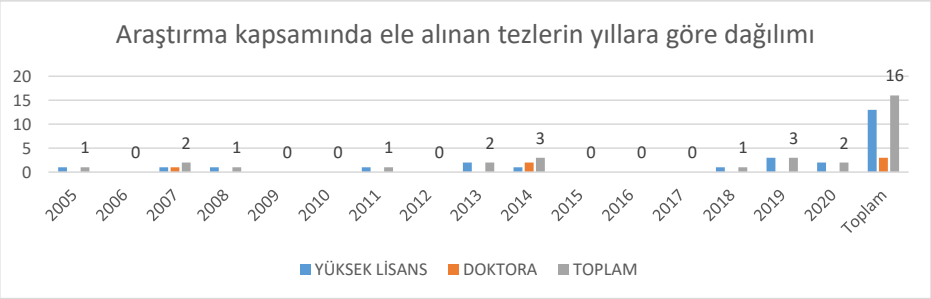
Tez Sayısı	Yüksek Lisans		Doktora		Toplam	
	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%
İzinli	12	%80,00	3	%20,00	15	%93,75
İzinsiz	1	%100,00	0	%0,00	1	%6,25
Toplam	13	%81,25	3	%18,75	16	%100,00

Yazarlara ilişkin cinsiyet dağılımları incelendiğinde; kadın araştırmacıların oranı yüksek lisans düzeyinde %76,92 (10 kişi), doktora düzeyinde %23.08 (3 kişi) değerindedir. Görsel peyzaj konusunda araştırma yapan erkek araştırmacılar, yalnızca yüksek lisans araştırması yapmış olup sayısı 3'tür. Bu alanda %81,25 oranıyla kadın araştırmacıların yoğunlukta olduğu görülmektedir (Tablo 2).

Tablo 2. Tez yazarlarının cinsiyete göre dağılımı

Cinsiyet	Yüksek Lisans		Doktora		Toplam	
	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%
Kadın	10	%76,92	3	%23,08	13	%81,25
Erkek	3	%100,00	0	%0,00	3	%18,75
Toplam	13	%81,25	3	%18,75	16	%100,00

Araştırma kapsamında ele alınan tezlerin yazıldığı yıllara göre dağılımları Şekil 1.'de sunulmuştur. YÖK Ulusal Tez Merkezi'nin verilerine göre ilk tez çalışması 2005 yılında yapılmıştır. Şekle göre en çok tez çalışması yapılan yıllar toplamda 3'er tez ile 2014 ve 2019 yıllarıdır. Son 8 yılda toplam 11 tez yazılmıştır. Doktora çalışmaları yalnızca 2007 (1 tez) ve 2014 (2 tez) yıllarında yapılmıştır.



Şekil 1. Araştırma kapsamında ele alınan tezlerin yıllara göre dağılımı

Görsel peyzaj konusunda yapılan yüksek lisans ve doktora tezlerinin yapıldığı üniversite ve anabilim dalı düzeyinde durum değerlendirildiğinde; en fazla tez çalışması yapılan üniversite toplamda 3 tez ile Ankara Üniversitesi olmuştur. Ankara Üniversitesini 2'şer tez ile Atatürk Üniversitesi ve Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi izlemektedir. Toplamda 15 adet olan tezin sadece 1 tanesi Şehir ve Bölge Planlama Anabilim dalında yapılmışken, diğerleri Peyzaj Mimarlığı alanında yürütülmüştür.

Lisansüstü tezlere ilişkin olarak; kişilerin görselde gördüğü peyzajı zihin dünyasında farklı açılardan değerlendirebilmesine olanak tanıyacak farklı parametreler ele alınmıştır. İlgili parametreler görsel peyzaja ilişkin somut bir değerlendirme yapılabilmesine olanak tanımaktadır. Buna göre incelenen tezlerde en fazla kullanılan parametre; doğallık, uyum, bakım ve manzara güzelliği olmuştur.

Görsel kalite analizi yapmak için günümüze kadar birçok yöntem geliştirilmiştir. Yapılan araştırmalarla görsel kalite analizinde günden güne değişen yeni modeller devreye girmektedir (Kane, 1981). Bildiri kapsamında yüksek lisans ve doktora tezlerinde uygulanmış olan veri toplama araçları/teknikleri incelendiğinde görsel peyzaj analizinde kullanılan veri analiz yöntemleri olarak, daha çok uzman ve/veya gözlemcilerin görüş ve değerlendirmelerini içeren foto-anket tekniğine dayalı değerlendirme yöntemlerinin kullanıldığı saptanmıştır (Tablo 3).

Tablo 3. Tezlerde görsel peyzaj analizinde kullanılan veri analiz yöntemleri

TEZİN YAZARI	VERİ ANALİZ YÖNTEMLERİ
Çakçı (2007)	Anket Tekniği (İstatistiksel Analizler Kullanılmıştır)
Kıroğlu (2007)	Anket Tekniği (İstatistiksel Analizler Kullanılmıştır)
Tüfekçioğlu (2008)	Objektivist ve Subjektivist Değerlendirme Yöntemi
Dinçer (2011)	Anket Tekniği (İstatistiksel Analizler Kullanılmıştır), Regresyon Yöntemi
Çelik (2013)	Manzara Güzelliği Değerlendirme Yöntemi, Anket Tekniği (İstatistiksel Analizler Kullanılmıştır)
Gültürk (2013)	Gözlem, Anket Tekniği (İstatistiksel Analizler Kullanılmıştır)
Karaşah (2014)	Psikofiziksel Yaklaşım Yöntemi, Uzman Görüşü Değerlendirmesi, Anket Tekniği (İstatistiksel Analizler Kullanılmıştır)
Tarım (2014)	Anket Tekniği (İstatistiksel Analizler Kullanılmıştır)
Özhancı (2014)	Ekolojik Duyarlılık Analizi, Manzara Güzelliği Değerlendirme Yöntemi, Anket Tekniği (İstatistiksel Analizler Kullanılmıştır)
Yakan (2018)	SWOT Analizi, Uzman Görüşü Değerlendirmesi
Yazıcı (2019)	Psikofiziksel Yaklaşım Yöntemi, Anket Tekniği (İstatistiksel Analizler Kullanılmıştır)
Sayın (2019)	SWOT Analizi ve Görsel Kalite Değerlendirmesi Yöntemi, Uzman Görüşü Değerlendirmesi
Adıgüzel (2019)	Gözlem, Anket Tekniği (İstatistiksel Analizler Kullanılmıştır)
Özvan (2020)	Psikofiziksel Yaklaşım Yöntemi, Anket Tekniği
Turgut (2020)	Anket Tekniği (İstatistiksel Analizler Kullanılmıştır)

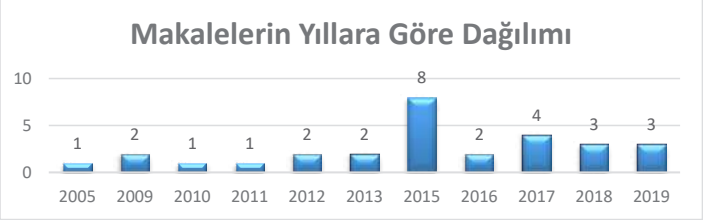
Görsel peyzaj konusunda yazılan tezlerin, araştırma alanlarında kullanılan görseller, peyzaj türlerine göre ve varsa park alanıyla birlikte işaretlenmiştir. Buna göre, görsel peyzaj analizi çalışmalarının farklı ölçekleri içeren peyzajlarda gerçekleştirildiği belirlenmiştir (Tablo 4).

Tablo 4. Tezlerde araştırılan alan veya alanlara ait peyzaj türleri

TEZİN YAZARI	DOĞAL PEYZAJ	KÜLTÜREL PEYZAJ	KIRSAL PEYZAJ	KENTSEL PEYZAJ	TURİSTİK PEYZAJ	PARK ALANI
Çakçı (2007)	x		x		x	

Kıroğlu (2007)	x	x		x	x	
Tüfekçioğlu (2008)		x		x		
Dinçer (2011)	x	x		x		
Çelik (2013)	x	x				X
Gültürk (2013)	x			x		
Karaşah (2014)		x			x	X
Tarım (2014)	x	x	x		x	
Özhancı (2014)	x		x			
Yakan (2018)	x	x			x	
Yazıcı (2019)		x		x		X
Sayın (2019)	x	x	x	x	x	X
Adıgüzel (2019)	x	x	x		x	
Özvan (2020)	x		x			
Turgut (2020)	x	x	x	x		

Çalışma kapsamında değerlendirilmesi yapılan lisansüstü tezlerin yanı sıra; Google akademi veri tabanından "görsel peyzaj" sorgusuyla 2005-2020 yılları arasında yazılmış makaleler taranmıştır. Çalışma kapsamında yalnızca Türkçe makaleler araştırılmıştır. İncelenen makalelerin içinde, belirli parametreler üzerinden görsel peyzaj analizi yapılan yalnızca 29 makale tespit edilmiş ve bu makalelerin analizleri yapılmıştır. Tespit edilen 29 makalenin yazıldığı yıllara göre dağılımları Şekil 2.'de verilmiştir. Buna göre incelenen makalelerin yıllara göre değişkenlik gösterdiği ve 2015 yılında da 8 makale ile en fazla sayıda çalışma yapıldığı saptanmıştır.



Şekil 2. İncelenen makalelerin yıllara göre dağılımı

Makalelerde kullanılan parametreler Tablo 7.'de verilmiştir. Çalışmalarda en yoğunlukta kullanılan parametrelerin algıya dayalı parametreler (doğallık, çeşitlilik, tutarlılık, açıklık, gizem, perspektif, güven, düzen, manzara güzelliği) olduğu görülmektedir. Ayrıca; bazı makalelerde; uyumlu-uyumsuz, basit-karmaşık, doğal-yapay, açık-kapalı, düzenli-düzensiz, heyecan verici-sıkıcı, güvenli-güvensiz, manzara güzel- manzara güzel değil, doğal olmayan-doğal, sade-çeşitli gibi sıfat çiftlerinin de kullanıldığı görülmektedir (Ak ve Kaya, 12016; Kiper vd., 2017)

Veri analiz yöntemlerine göre çalışmalar incelendiğinde ise, en fazla kullanılan yöntem anket tekniğine dayalı olarak geliştirilen "Görsel Peyzaj Kalite Değerlendirmesi" yöntemi olmuştur. Görsel peyzaj konusunda yazılan makalelerin, peyzaj türlerine göre dağılımı ise Tablo 5.'de gösterilmiştir. Makalelerde çalışılan görseller, yoğunlukla hangi araştırma alanlarında kullanılandıysa işaretlenmiştir. Makalelerde çalışılan görsellerin çeşitlilik gösterse de büyük çoğunluğu doğal peyzaj alanlarını içerdiği saptanmıştır.

Tablo 5. Makalelerde araştırılan alan veya alanlara ait peyzaj türleri

	DOĞAL PEYZAJ	KÜLTÜREL PEYZAJ	KIRSAL PEYZAJ	KENTSEL PEYZAJ	TURİSTİK PEYZAJ	PARK ALANI
Acar ve Kurdoğlu (2005)	X				X	
Çınar ve Çetindağ (2009)		X		X	X	X
Acar ve Ayhan Güneroğlu (2009)		X		X		X
Irmak ve Yılmaz (2010)	X		X		X	
Özhancı ve Yılmaz (2011)	X	X	X			
Polat (2012)	X			X		X
Polat vd. (2012)		X				X
Özhancı vd. (2013)	X	X	X			
Özhancı ve Yılmaz (2013)	X		X		X	
Benliay vd. (2015)	X	X			X	
Aytaş ve Uzun (2015)		X		X		X
Sarı ve Karaşah (2015)	X		X		X	X
Cengiz Gökçe ve Açıksöz (2015)	X		X			
Düzgüneş ve Demirel (2015)	X		X			
Çakcı ve Çelem (2015)	X		X		X	
Özgeriş ve Karahan (2015)	X	X	X		X	
Gültürk ve Şişman (2015)	X			X		
Ak ve Kaya (2016)	X	X				
Kaya vd. (2016)	X	X				
Eroğlu ve Başaran (2017)		X				
Surat (2017)		X		X		X
Özhancı ve Yılmaz (2017)	X	X	X		X	
Kiper vd. (2017)	X		X			
Acarlı ve Kiper (2018)	X	X		X	X	
Aklıbaşında ve Bulut (2018)	X		X		X	
Bogenç vd. (2018)	X	X		X		X
Hacıalioğlu vd. (2019)	X	X	X		X	
Sezen vd. (2019)		X		X		
Yazıcı ve Kiper (2019)		X		X		X

Çalışma kapsamında incelenen tezlerde ve makalelerde, araştırma alanlarının peyzaj türleri açısından değerlendirildiğinde hem tezlerde hem de makalelerde en çok araştırılan peyzaj türleri "doğal peyzaj" ve

"kültürel peyzaj" olmuştur. Ayrıca incelenen tüm tezlerde ve makalelerde en sık kullanılan parametrelerin çalışma alanı farklılaşsa da doğallık, manzara güzelliği, uyum ve bakım olduğu saptanmıştır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu çalışma betimsel bir çalışma olup veriler YÖK Ulusal Tez Merkezi ve Google Akademi veri tabanı üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışmanın evrenini görsel peyzaj analizi yapılan Türkiye'deki üniversitelerde yürütülen yüksek lisans, doktora tezleri ile Google Akademi veri tabanında yer alan makaleler oluşturmaktadır. İncelenen tezlerden çıkarılan veriler Excel programları ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Verilerin değerlendirilmesinde yüzde dağılımları ile sayısal değerlerine ilişkin istatistiksel veriler esas alınarak, tablolar ve şekiller oluşturulmuştur. Bu kapsamda; görsel peyzaj sorgusuyla, erişime açık 15 yüksek lisans ve doktora tez çalışması ve 29 makale çalışması aşağıdaki kriterlere göre incelenmiştir;

- Lisansüstü tezler; tür, tez yazarlarına ilişkin cinsiyet durumu, yıl, üniversite, anabilim dalı, görsel peyzaj analizinde kullanılan parametreler, tezlerde görsel peyzaj analizinde kullanılan veri analiz yöntemleri ile araştırma alan türü dağılımları şeklinde incelenmiştir. İlgili konuda yapılan tezlerin yıllar içerisinde farklı bir dağılım gösterdiği ancak sayıca yeterli olmadığı düşünülmektedir. Çok büyük bir çoğunlukla Peyzaj mimarlığı kapsamında farklı nitelikteki alanlarda yapılan bu çalışmalar; uzman ve gözlemci grubu çerçevesinde çeşitli parametrelerin foto-anket tekniği ile değerlendirilmesi esasına dayandırılmıştır.
- Makaleler; yıl, görsel peyzaj analizinde kullanılan parametreler, görsel peyzaj analizinde kullanılan veri analiz yöntemleri ile araştırma alan türü dağılımları şeklinde incelenmiştir. İlgili konuda yapılan makalelerin yıllar içerisinde farklı bir dağılım gösterdiği belirlenmiştir. Makaleler incelendiğinde de Lisansüstü tezlerde oluğu gibi; farklı nitelikteki alanlarda yapılan görsel peyzaj analizi çalışmaları; uzman ve gözlemci grubu çerçevesinde çeşitli parametrelerin foto-anket tekniği ile değerlendirilmesi esasına dayandırılmıştır
- Görsel peyzaj konusunda yapılan çalışmalar incelendiğinde peyzaj mimarlığı meslek disiplini için görsel peyzaj çalışmalarının hangi konularda fayda sağladığı, görsel kalite değerlendirmesinin önemi ve bu değerlendirmelere ihtiyaç duyma sebepleri aşağıda belirtilmiştir;
- Görsel peyzaj kalite değerlendirmesi, yaşam alanlarının kimlik, konfor ve imajının oluşum ve gelişiminde oldukça etkili olup, kentsel, kırsal, doğal ve tarihi çevrelerin planlanması ve tasarım süreçlerinde dikkate alınması oldukça önemli olduğu belirlenmiştir.
- Bildiri kapsamında görsel peyzaj analizi ile ilgili yapılan değerlendirmeler, peyzaj planlamasında ve tasarlamalarda yönlendirici bir rol üstlenmektedir.

Sonuç olarak; bildiri kapsamında görsel peyzaj analizi ile ilgili yapılan değerlendirmeler ile ulusal ölçekte lisansüstü tezler ve makaleler kapsamında yapılan çalışmalar değerlendirilerek görsel peyzaj analizi ile ilgili akademik anlamda Türkiye'de yapılan çalışmalar hakkındaki mevcut durum tespiti yapılmıştır. Bu durum,

konu ile ilgili çalışma yapacak diğer araştırmacılar için referans niteliği taşıyacaktır. Çalışmalar sonrasında saptana durum ile gelecekte alınabilecek kararlar bu çalışmalarla şekillenebilmektedir. Çalışmadan elde edilen bulgular aynı zamanda görsel peyzaj konusunda farkındalık oluşumuna da katkı sağlaması açısından önemlidir. Bu kapsamda görsel peyzaj kalite değerlendirilmesine yönelik yapılan çalışmaların artması ve planlama ve tasarım süreçleri çerçevesinde değerlendirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Acar, C. (2003). *Dağ Ekosistemlerinde Görsel Kalite ve Görsel Kaynak Yönetimi Ekolojik ve Görsel İndikatörler*, Kaçkar Dağları Milli Parkı Çevre Eğitimi, Ayder Çamlıhemşin, Rize.

Acar, C., Güneroğlu, A. (2009). Trabzon kentindeki çizgisel bitki kompozisyonlarının tür çeşitliliği ile işlevsel ve görsel değerleri üzerine bir araştırma, *Karadeniz Teknik Üniversitesi, Ekoloji dergisi*, Trabzon, 18, 72, 65- 73

Acar, C., Kurdoglu, B C. (2005). Kaçkar Dağları Milli Parkında Görsel Kalite Değerlendirmesi. *Korunan Doğal Alanlar Sempozyumu*, SDÜ, Isparta, p. 219-226.

Acarlı B., Kiper T. (2018). Kent Meydanlarının Geçmiş ve Günümüz Görüntülerinin Görsel Peyzaj Kalitesinin Saptanması: İstanbul İli Taksim Meydanı Örneği . *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* , 8 (17) , 15-31 . DOI: 10.16950/iujad.428505

Adıgüzel, E. (2019). *Bursa İli Gölbaşı Göletinde Rekreasyonel Ve Turistik Alanların Görsel Peyzaj Kalitesi Yönünden Değerlendirilerek Rekreasyonel Ve Turistik Etkinliklerin Belirlenmesi,* Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Bursa

Ak, M K., Kaya, S. (2016). Düzce Üniversitesi Yerleşkesi Örneğinde Çim Alanların Görsel Algı Değerlendirmesi . *Düzce Üniversitesi Orman Fakültesi Ormancılık Dergisi*, 12 (2) , 231-240.

Aklıbaşında M., Bulut Y. (2018). Kırsal turizmde farklı peyzaj tiplerinin görsel kalite değerlendirmesisi, *Akademik Ziraat Dergisi*, 7(1):93-100.

Altuntaş, A., ve Ortaçeşme, V. (2017). Peyzaj Kalite Hedeflerinin Yerel Ölçekte Belirlenmesi: *Antalya Aksu Örneği, Akdeniz Üniversitesi MediterraneanAgriculturalSciences Araştırma Makalesi*, 30(2): 121-131.

Anonim, (2021). Kalite nedir?. *www.kascert.com*, 10.11.2021 tarihinde www.kascert.com/goster.aspx?metin_id=800 adresinden alındı.

Aytaş, İ., Uzun, S. (2015). Düzce kent merkezindeki yaya alanlarının görsel peyzaj kalitesinin belirlenmesi. *Journal of the Faculty of Forestry Istanbul University* 2015, 65(1): 11

Bakırcı G., Kiper T. (2019). Kentsel Peyzajlarda Görsel Algıya Dayalı Olarak Mekânsal Tercihlerin Belirlenmesi: Topkapı Şehir Parkı Örneği . *Kent Akademisi* , 12 (4) , 765-778 . DOI: 10.35674/kent.620790

Benliay, A., Soydan, O., Kayku, M. (2015). Aspendos-Sillyon-Perge Bisiklet Güzergahı Örneğinde Peyzaj Görsel Kalitesi ve Peyzaj Özelliklerinin Değerlendirilmesi. *Artium*, 3(1).

Bogenç Ç., Bekçi B., Üçok M. (2018). Kent parklarında sosyalleşme mekânlarında ki görsel kalite değerlendirmesi; Rize sahil parkı örneği. *In: Proceedings of European Conference On Scıence*, Art & Culture (ECSAC-2018), Antalya, 381-386.

Bulut, Z., Acar, C. (2018). Peyzajda Neden Görsel Kalite Analizi Yaparız?, *Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 10 (2): 19-29.

Bulut, Z., Karahan, F., Sezen, I. (2010). Determiningvisualbeauties of naturalwaterscapes: A casestudyfor Tortum Valley (Erzurum/Turkey), *ScientificResearchandEssay*, 5, 170-182.

Cengiz, G G., Açıksöz, S. (2015). Kültürel Peyzaj Bileşenleri ve Turizm İlişkisinde Görsel Peyzaj Analizi: Nallıhan-Beydili Köyü Örneği. *I. Eurasia International Tourism Congress: Current Issues, Trends, and Indicators, Bildiriler Kitabı*, 10 Mayıs 2017, 409-419.

Çakcı, I. (2007). *Peyzaj Planlama Çalışmalarında Görsel Peyzaj Değerlendirmesine Yönelik Bir Yöntem Araştırması*, Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara

Çakcı, I., Çelem, H. (2009). Kent parklarında görsel peyzaj algısının değerlendirilmesi, *Tarım Bilimleri Dergisi*, 15(1): 88-95

Çelik, M. (2013). *Kent Parklarının Görsel Peyzaj Algısının Denizli İli Örneğinde İrdelenmesi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Isparta

Çınar, S., Çetindağ, K. (2009). Görsel Algılamada Işık ve Renk Faktörü: Sultanahmet Meydanı ve Çevresi Örneği, *Journal of the Faculty of Forestry Istanbul University*, 59(2), 103-123

Daniel, T.C. (2000). Whither Scenic Beauty?Visual Landscape Quality Assessment in the 21st century, *Landscape and Urban Planning*, 54, 267-281.

Dinçer, A.A. (2011). *Görsel Peyzaj Kalitesinin 'Biçimsel Estetik Değerlendirme Yaklaşımı' İle İrdelenmesi Üzerine Bir Araştırma*, Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara

Düzgüneş, E., Demirel, Ö. (2015). Milli Parklarda Doğal ve Kültürel Kaynak Değerlerinin Görsel Peyzaj Kalite Yönünden Değerlendirilmesi, *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 5(12), 13-23.

Eroğlu, E., Başaran, N. (2017). İç Mekan Dikey Bahçe Bitki Kompozisyonlarının Görsel Peyzaj Kalitesinin Değerlendirilmesi*, Düzce Üniversitesi Orman Fakültesi Ormancılık Dergisi*, 13 (2) , 32-49 .

Gültürk, P. (2013). *Tekirdağ Kent Merkezi Kıyı Şeridinin Görsel Peyzaj Kalitesi Yönünden Değerlendirilmesi*, Namık Kemal Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ

Gültürk, P., Şişman, E E. (2015). Tekirdağ Kent Merkezi Kıyı Şeridinin Görsel Peyzaj Kalitesi Yönünden Değerlendirilmesi ve Mekân Tercihine Etkisi, *Adnan Menderes Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, 12(1) : 81 – 89.

Hacıalioğlu A., Eroğlu E., Kahveci H. (2019). Farklı Arazi Örtüsüne Bağlı Peyzaj Bileşenlerinin Görsel Değerlendirilmesi: Yuvacık Baraj Havzası Örneği. *Düzce Üniversitesi Orman Fakültesi Ormancılık Dergisi*, 15 (2) , 59-77 .

Irmak, M A., Yılmaz H. (2010). Farklı Peyzaj Karakter Alanlarına Göre Doğal ve Kültürel Kaynak Değerlerinin Görsel Analizi: Erzurum Örneği*. Gaziosmanpaşa Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi,* 27(2), 45-55

Kane, P. S. (1981). Assessinglandscapeattractiveness: a comparative test of twonewmethod, *AppliedGeography*, 1, 77-96.

Kaplan, A., Hepcan Ç.C. (2004). Ege Üniversitesi Kampüsü Sevgi Yolu'nun Görsel (Etki) Değerlendirme Çalışması, *Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, 1:159-167

Karaşah, B. (2014). *Botanik Bahçelerinde Görsel Peyzaj Tercihlerinin Değerlendirilmesi: Nezahat Gökyiğit Botanik Bahçesi (İstanbul) ve Kraliyet Botanik Bahçesi (Edinburgh) Örnekleri,* Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Trabzon

Kaya, S., Başar, H., Can, T., Müderrisoğlu, H. (2016). Düzce Üniversitesi Konuralp Yerleşkesinde Görsel Peyzaj Kalitesinin Değerlendirilmesi. *Düzce Üniversitesi Orman Fakültesi Ormancılık Dergisi*, 12 (2) , 123-142

Kıroğlu, E. (2007). *Erzurum Kenti ve Yakın Çevresindeki Bazı Rekreasyon Alanlarının Görsel Peyzaj Kalitesi Yönünden Değerlendirilmesi*, Atatürk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum

Kiper, T., Korkut, A., Üstün Topal T. (2017). Görsel Peyzaj Kalite Değerlendirmesi: Kıyıköy Örneği, *KSÜ Doğa Bilimleri Dergisi*, 2017. 20 (3), 258–269

Kiper, T., Korkut, A., ve Topal, T.Ü. (2017). Görsel Peyzaj Kalite Değerlendirmesi: Kıyıköy Örneği, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi. Doğa Bilimleri Dergisi*, 20(3): 258-269.

Lynch, K. (1960). *The Image of The City*, MIT Press, US

Özgeriş, M., Karahan, F. (2015). Rekreasyonel hedeflerde görüş kalite değerlendirmesi konusunda bir araştırma (Erzurum) Örneği, *Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi,* 16 (1): 40-49.

Özhancı, E., Yılmaz H. (2011). Rekreasyon Alanlarının Görsel Peyzaj Kalitesi Yönünden Değerlendirilmesi; Erzurum Örneği. *Iğdır Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi,* 1(2): 67-76.

Özhancı, E., Yılmaz, H. (2013). Değişik peyzaj karakterleri barındıran dağların, foto safari amaçlı görsel peyzaj analizi, *Atatürk Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, 44(1), 83-89

Özhancı, E., Yılmaz, H. (2017). Görsel Peyzaj Kalite Değerlendirmelerinde Kalite Göstergelerinin Mekansal Yansımaları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31 (43) , 157-173 .

Özhancı, E., Yılmaz, H., Tekin, H. (2015). Ödüllü Peyzaj Fotoğraflarına Analitik Bir Yaklaşım . *Humanıtas - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi,* 1 (2) , 151-168 .

Özhancı, E.K. (2014). *Kırsal Alanlarda Ekolojik Temelli Görsel Peyzaj Karakter Analizi; Bayburt Örneği*, Atatürk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum

Öztan, Y. (1969). *Dendroloji ve Bitki Kompoziyonu Ders Notları*, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Ankara.

Özvan, H. (2020). *Van Gölü Doğu Kıyı Alanlarının Görsel Peyzaj Kalitesi Açısından Değerlendirilmesi*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Van

Polat, A T. (2012). Kent Parklarında Görsel Kalite ve Doğallık Derecesi Arasındaki İlişkilerin Belirlenmesi. Iğdır Üniversitesi, *Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi,* 2.3: 85-92

Polat, A T., Kurtaslan, B Ö., Peker, E. (2012). Gençlik Parkında Kullanılan Açık Alan Heykellerine Yönelik Park Kullanıcılarının Görsel Algıları, *Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, (2012) 13(2):170-180

Sarı, D., Karaşah, B. (2015). Hatila Vadisi Milli Parkı'nda (Artvin) Yer Alan Farklı Vejetasyon Tiplerinin Görsel Değerlendirmesi Üzerine Bir Çalışma. *Turkish Journal of Forestry*. 2015; 16(1): 65-74., doi:10.18182/tjf.49219

Sayın, G. (2019). *Kayseri İli Doğal Peyzajlarında Ekoturizm Ve Görsel Peyzaj Kalitesi Üzerine Bir Araştırma,* Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş

Sezen İ., Akpınar Külekçi, E., Keleş B. (2019). Kent İçi Yol Ağaçlarının Sonbahar Renk Etkilerinin Görsel Kalite Analizi: Erzurum Kenti Örneği. *Kent Akademisi*, 12 (4) , 739-751 . DOI: 10.35674/kent.604865

Surat, H. (2017). Kent Parklarının Görsel Peyzaj Algısının Peyzaj Mimarlığı Öğrencileri Tarafından Değerlendirilmesi, *Bartın Orman Fakültesi Dergisi*, 2017, 19 (1): 70-80, DOI:10.24011/barofd.295860

Tarım, B. (2014). *Görsel Peyzaj Değerlendirmesinde Nesnel Ve Algısal Yaklaşımların Karşılaştırmalı Analizi,* Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara

Turgut, G.E. (2020). *Rekreasyon Alanlarında Görsel Peyzaj Kalite Değerlendirmesi: Denizli Örneği,* Pamukkale Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Denizli

Tüfekçioğlu, H.K. (2008). *Tarihsel Çevrede Görsel Peyzaj Kalite Değerlendirmesi İstanbul Yedikule Örneği,* İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

URL-1, *https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/*

URL-2, *https://scholar.google.com/*

Val, G.F. Atauri, A.J., Lucio, Jose., (2006). Relationship Between Landscape Visual Attributes And Spatial Pattern Indices: A Test Study in Mediterranean-Climate Landscapes, *Landscape And Urban Planning*, 77, 393-407.

Wherreth, J.R. (1996). Visualization Techniques for Landscape Evaluation, Doctoral dissertation (online) *http://bamboo.mluri.sari.ac.uk/jo/research.htm1*

Yakan, O.E. (2018). *Güzelcehisar (Bartın İli) Kıyı Yerleşiminde Görsel Peyzaj Değerlendirmesi,* Bartın Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Bartın

Yazıcı, G. (2019). *Kent Parklarının Görsel Peyzaj Kalitesi Yönünden Değerlendirilmesi; Topkapı Şehir Parkı Örneği*, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ

KADINA BİÇİLEN ROLE KARŞI OLMA BAĞLAMINDA ŞÜKRAN MORAL'İN ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Esence Mısra AKYÜZ
İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü, İzmir, Türkiye.
esence_534@hotmail.com - ORCID ID:0000-0003-0687-2929

Doç. Dr. Sehran DİLMAÇ
İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü, İzmir, Türkiye.
sehran.dilmac@ikcu.edu.tr - ORCID ID:0000-0003-4934-6048

Özet

18. yüzyıl Aydınlanma döneminden sonra ki süreçte kadınlar; birçok alanda var olan(siyasal, toplumsal, hukuki, sosyal)eşitsizliklere ve toplumsal alanda ki rollerine karşı mücadeleye dayalı süreçlere girmişlerdir. Feminizm kavramı 19.yüzyılın ortalarından itibaren kadın erkek arasında ki eşit statü, eşit haklar ve özgürlükler doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Feminizmin kadının özerkliğini kendinde tutma düşüncesi sanat alanında da etkili olmuştur. Feminist sanat, sanatsal üretim süreçlerini feminizm olgusu üzerinden analiz ederek yorumlarını ve stratejilerini ortaya koyar. Temelinde cinsiyet ayrımcılığına karşı duran, kamu ve birçok alanda kadınların maruz kaldığı fiziki ve ruhsal baskıların ortadan kaldırılmasının gerekliliğini savunan, kadınların temel haklarına ulaşmada uzun yıllardır mücadele eden bir yaklaşımdır. Feminist düşünceyle, farklı algı ve anlayışlardan faydalanarak kadınlar eylemsel fikirlerini şekillendirmişlerdir. Bu eylemsel anlayış sonrasında farklı feminist yaklaşımlar ortaya çıkmış ve birlik beraberlik içerisinde bütünleşmiştir Feminist Sanat yaklaşımında konu bütünlüğü kadın ekseninde sağlanmakla birlikte üretim süreçleri, ifade biçimleri bağlamında çeşitlilikler görülmektedir. Feminizmi, kadına biçilen rol bağlamında farklı yaklaşım biçimleriyle ele alan en tartışmalı feminist sanatçılardan biri Şükran Moral'dir. Bu çalışmanın amacı, çağdaş sanatın feminist sanatçılarından Şükran Moral'in eserleri üzerinden gerçekleştirilecek olup, sanatçının feminist yaklaşımı doğrultusunda kadına biçilen rolü sorgulamasını, açıklamaya ve anlamlandırabilmeye çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Feminist Sanat, Şükran Moral, Feminizm, Kadın, Performans

AN INVESTIGATION ON ŞÜKRAN MORAL'S WORKS IN CONTEXT OF BEING AGAINST THE ROLE PLACED ON WOMEN

Esence Mısra AKYÜZ
esence_534@hotmail.com - ORCID ID:0000-0003-0687-2929

Assoc. Prof. Sehran DİLMAÇ
sehran.dilmac@ikcu.edu.tr - ORCID ID:0000-0003-4934-6048

Abstract

Women in the process after the 18th century Enlightenment; they have entered processes based on struggle against inequalities existing in many fields (political, social, legal, social) and their role in the social field. The concept of feminism has emerged in the direction of equal status, equal rights and freedoms between men and women since the middle of the 19th century. The idea of feminism to keep the autonomy of women has also been influential in the field of art. Feminist art reveals its interpretations and strategies by analyzing artistic production processes through the phenomenon of feminism. It is an approach that opposes gender discrimination on its basis, advocates the necessity of eliminating the physical and mental oppression that women are exposed to in public and many areas, and has been fighting for women's fundamental rights for many years. With feminist thought, women have shaped their operational ideas by making use of different perceptions and understandings. After this operational understanding, different feminist approaches emerged and were integrated in unity. Şükran Moral is one of the most controversial feminist artists who deal with feminism with different approaches in the context of the role assigned to women. The aim of this study will be carried out through the works of Şükran Moral, one of the feminist artists of contemporary art, and to try to explain and make sense of the artist's questioning of the role assigned to women in line with her feminist approach.

Keywords: Feminist Art, Şükran Moral, Feminism, Woman, Performance

GİRİŞ

Performans Sanatı: Malzeme Olarak Beden

1960'lı yıllarda ortaya çıkan performans sanatı izleyicinin önünde canlı ve hareketli bir biçimde icra edilen sanat türlerinden bir tanesidir. Postmodern sürecin yaygınlaşmasıyla birlikte sanatta odak noktaları değişerek toplumsal olaylar sanatın odak noktası olmuştur. Kavramsal sanatın izlerini barındıran dönemin gençlik hareketleri haline gelen toplumsal ayaklanmalar, toplumsal eşitsizlikler, sanat tarihi içerisindeki katı geleneksel değerler sanatı bazı alternatif bölümlere yönelterek, sanatçılar bunlar aracılığıyla seslerini duyurmaya yol açmışlardır. Happening, Beden Sanatı, Video Sanatı, Fluxus ve Performans Sanatı gibi gösteri temelli olan etkinlikler, beden kavramını hareketle arındırarak sanat sahnesinin içerisine dâhil etmişlerdir. Sanatın ortaya çıkışından itibaren beden kavramı sanatçıların elinde en önemli sanatsal ifade aracı olmuştur. Feminizm savunucusu olan Gina Pane sanatta itaat koşullarını reddeder. Erkek üstünlüğünü ataerkil kültürden çıkarmak için erkeklere yüklenmiş olan anlamları yok sayarak, kadını ana temaya yerleştirmek için kadının özünde kendi bedeninde olan değerleri öne çıkarmayı amaçlayan işler üretmeyi tercih etmiştir(Ceylan,2018).



Görsel 1. *Gina Pane, Duygusal Eylem, 1973*

Pane bu performansında(Görsel 1), anne-çocuk arasında ki ilişkinin içsel yansımasıyla birlikte hem kadın hem anne hem de eşcinsel olmakla birlikte marjinalleşmenin psikolojik acıyla bütünlük içerisinde iletilmesidir.

Farklı toplumlarda farklı anlamlar taşıyan beden sanatı toplum kültürüne özgü renkler, motifler ve kullanılan tekniklerle birlikte yaşanılan dönemi yansıtmaktadır. Her kültüre göre değişiklik gösteren beden sanatı, güzellik, kimlik ve beden ile ilgili sosyal değerlerin yeniden sorgulanmasını gündeme getirmiştir(Şenel,2015).Performans Sanatı, 1960'ların Kavramsal Sanatının bir kanadı olarak gelişme göstermiştir. Performans sanatı birçok alanı içinde barındırmaktadır. Fütürizm, Dada ve Sürrealizm gibi

çeşitli alanlar da eserler bulunmaktadır. Fluxus akımı ile etkinlik kazanan Performans Sanatı 1970'lerde sanatsal bir harekete dönüşmüştür. Beden kavramı sanatçının yegâne malzemesi olarak 1960'lı ve 1970'li yılların gösterilerinde ön plana çıkmaktadır (Özayten,1997). Türkçe karşılığı "oluşum" olan Happening kavramı, sanat ve yaşam arasında iletişim aracı olarak seyirciyle doğrudan ilişki kurmasına yönelik çalışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Happening sanatında başarılı bir sanatçı olan Kaprow kuram ve üretim arasında büyük bir boşluk olabileceğinden yakınan sanatçı bu duruma yönelik bazı çözüm önerileri getirmiştir. Ona göre, Happening 'de sanat ve yaşam arasında ki bağ içerisinde sınırın olabildiğince akışkan ve belirsiz tutulması gerekmektedir. Bu nedenle ortaya konulan temaların, malzeme ve eylemlerin arasında ki ilişki kaynağı, sanatın çerçevesi dışında kalan herhangi bir mekândan ya da zamandan türetilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.



Görsel 2.*Marina Abramovic, Rhythm 0 Deneyi*

Feminizm ve performans sanatında çok önemli bir yere sahip olan Marina Abramovic Napoli'de Studio Morra'da gerçekleştirmiş olduğu Rhytm 0 performansında(Görsel 2) 6 saat boyunca galeride sabit bir şekilde durarak kendi bedenini insanlara sergilemektedir. Bu performansta, seyirciler nesneleri istedikleri gibi kullanarak olacak her şeyden kendisinin sorumlu olduğunu belirten bir not yazmaktaydı. Performansın ilk başlarında güzelce çiçekler ve sevgiyle karşılanan Abramovic ilerleyen saatlerde seyirciden görmüş olduğu şiddetle görevliler tarafından performans durdurulmuştur(Özinan,2017).Happening sanatı Dada'nın alaycı ruhunu taşıyan, sanatçının her zaman özgürlüğünü savunan, sanatın metalaştırılmasını ısrarla reddeden ve geleneksel değerlere sahip çıkan bir harekettir.20.yy avangardlarına dayanan performans sanatı, fütüristlerin harekete ve değişime olan dönük ilgisi, onları durağan sanat eserlerinden uzaklaştırarak, ressamlar ve birçok sanatçıyı üründen ziyade süreç içerisine yönlendiren modern sanatsal eğilimin belirmesini sağlayan önemli bir itici güç olmaktadır (Carlson, 2013).

Feminist Bağlamda Performatif İmalar: Şükran Moral örneği

Kökeninde Latince 'de kadın manasına gelen feminizm kavramı "femine"kelimesinden türemiştir. Feminizm, kadınların yaşamış olduğu zorluklar, sırf kadın oldukları için toplum içerisinde bastırılmaya çalışılan, bu toplum içerisinde birlik beraberlik içerisinde vermiş oldukları mücadeleler sınıf, dil, din ayırmaksızın yaşamış oldukları sorunları, problemleri ele alan bir alan olarak değerlendirilmektedir.1960'lı yıllardan itibaren toplumsal yapının baskısından kadınların kurtulması ve özgürleşme hareketlerinden günümüze kadar olan süreçte feminizm kavramı dönemler arası değişimler geçirmiştir(Taş,2016).Feminizm içerisinde beden kavramı en çok cinsiyet üzerinden ele alınmaktadır. Beden, bir tüketim nesnesine dönüşürken kendine yabancılaşma beden üzerinden ilerlemektedir. Çağdaş sanat pratikleri içerisinde kadın bedeninin ele alınmasının nedenlerinden bir tanesi, kadın bedeninin dönem içerisinde bir meta olarak gösterilmesidir. Bu sebepten dolayı feminist sanatın üzerinde durmuş olduğu beden kavramı pek çok felsefi, sosyal ve sanatsal kuram ve pratiğe sahne olmaktadır.(Alp,2014)



Görsel 3. *"The Reincarnation of Saint Orlan", 1990*

Feminist sanat içerisinde beden kavramının değişimine en göz alıcı örnek Orlan örneğidir. Fransız bir sanatçı olan Orlan "Carnal Art" olarak adlandırdığı performansında(Görsel 3), erkek toplumunda kadının güzellik kavramını ve kadının öz biçimini kırmak için estetik ameliyatlarla bedenini ve yüzünü yeniden şekillendirir(Akman,2006).Orlan kendi bedenini hazır yapılmış bir sanat nesnesi haline getirmiştir. Türkiye'nin öncü feminizm ve performans sanatçılarından olan Şükran Moral kadın bedenini, kadın kimliğini ve Türkiye'de kadına yönelik bakış açısını sorgulamaya yönelik performanslar sergilemektedir. Yapmış olduğu performanslarını genelevler, hamam, akıl hastanesi veya mezbaha gibi sıra dışı olan mekânlarda gerçekleştiren sanatçı çalışmalarını İstanbul ve Roma'da sürdürmektedir. Şükran Moral

çalışmalarında göçmenlik, otoriterleşme, sansür, cinsiyet ayrımcılığı yapan toplum ve kişilere karşı bir kalkan oluşturarak performanslarında bu yaratmış olduğu kişiliği onların yüzlerine vurmaya çalışarak farklı bir bakış açısı oluşturmaya çalışmaktadır.



Görsel 4.*Şükran Moral, Bordello,1997*

Değişen ve gelişen toplum yapısına paralel olarak kadın, önceden bir sanat nesnesi veya sanat eserinin içerisinde bir plastik eleman iken, şimdilerde kendisi sanat eseri veya kendi nesnesini ortaya koyan sanatçı konumundadır(Gülaçtı,2012).1997'de düzenlenen 5. Uluslararası İstanbul Bienali için sanatçının yaptığı performansların en önemlilerinden bir tanesi olan Bordello(Görsel 4), Karaköy'de ki bir geneleve gidip, orayı müzeye dönüştürmesi üzerinedir. Bordello 'da Moral, heteroseksüel dişiliğin klişe haline getirilen sarı peruk ve transparan bir kıyafet giymektedir. Genelevin kapısında poz vererek, sigarasını içmektedir. Hiçbir güvenlik önlemi almadan gerçekleştirdiği performansında sanat tarihi boyunca alışılagelmiş "estetik obje olarak sergilenen kadın" imgesini tersyüz ederken, ona bakan izleyicileri de bir "sanat" yapıtına baktığından habersiz bir gruptan seçer ve yapılan performans sonrasında oluşturulan videoda onları sergilemektedir. Sanatçı aynı zamanda "satılık "yazan bir kâğıdı ara sıra elinde tutmaktadır. Binanın kapısına yerleştirilen bir diğer yazı da "Modern Sanat Müzesi'dir. Bu sayede, genelevi müzeye dönüştürdüğünü söyler. (Sayar,2016)



Görsel 5.*Şükran Moral, Bordello,1997*

Sanatçı Şükran Moral'in çalışmalarında gözlemlenen öncelikle kadınların özgürlüklerini elde etmesi ve ardından toplum içerisinde de erkeklerle olması gereken eşitlik ve hakları üzerine kuruludur. Hamam isimli çalışması bu tarz bir kültürel cinsiyet ayrımcılığının vurgusunu içermektedir. Ama bu aşamaya geçiş, öncelikli olarak farklılıkların iyice tespit edilmesinden geçmektedir.(Yıldız,2019)



Görsel 6.*Speculum. HaberTürk,1997*

Sanatçının en bilinen işlerinden biri olan "Speculum", Gustave Courbet"nin "Dünyanın kökeni" adlı çalışmasına gönderme yaparak vajinayı monitörle özdeşleştirir(Odabaş,2012).Sanatçı jinekoloji masasına uzanarak, bacaklarının arasına yerleştirmiş olduğu monitörden(Görsel 6) genelev, akıl hastanesi, gasil hane ve bir hamamın erkekler bölümünde kayıt altına aldığı 4 ayrı videoyu bir jinekolojik muayene masasına yerleştirmiştir. Kendi ifadesiyle "konuşan, gösteren ve kurgulayan bir vajina "yaratmıştır. Dağıtılan kâğıtlarda "tımarhanede elektrik şoku, vücudumu geneleve aşılamak, vajinamda İstanbul'u seyretmek, yıkanmak" terimleri dikkat çekmektedir(Yardımcı, 2005).Aya İrini'de gerçekleştirmiş olduğu performans sırasında, sanatçıyı bir kez daha haklı çıkaran farklı bir gelişme olmuştur. Bir erkek seyirci Hristiyan olduğunu söyleyerek, Şükran Moral'i protesto ederek bağırmaya başlamaktadır. Performans sırasında sözlü müdahalede bulunan seyirci şunları söylemektedir.(Odabaş,2012)

> *Burası bir kilise olarak inşa edilmiştir. Hamam sahneleriyle dolu olan bu filmi bir Hristiyan olarak insanlık ayıbı olarak görüyorum. Kesinlikle kınıyorum. Bu taşlar kutsal. Böyle bir bienalde, insanlar için, barış için yapılan böyle bir bienalde, bu tür bir olay bir ibadethane içinde olamaz. Çok pornografik ve çok vahşi bir gösteri (Sayar,2016).*

Fakat yapılan bu eylemde, performansın anlamını tamamlayan bir sürece dönüşmüştür. Sözlü protesto yapan erkek bir seyirci erkek egemen olan bir toplum da dini de arkasına alarak bunun vermiş olduğu güvenceyle, vajinayı aşağılayıcı, kiliseyi ise yücelterek belirli bir konuma yerleştirirken, binlerce yıllık eril bilinçdışını açığa vurmaktadır. Yapmış olduğu bu eylem istemsiz bir şekilde, performansın bir parçası haline gelerek ona güç katmış ve onun içinde erimiştir.(Sayar,2016)



Görsel 7. *Şükran Moral, Evli, Üç Erkekle, 2010*

Şükran Moral'in bu performansını gerçekleştirmesinde ki asıl sebep İtalya'da yaşamış olduğu süreç içerisinde bir erkekle evlendirilmesi istenmişti. Sanatçı bu durumu reddedince İtalya'da eline verilen "espulsa"(sınır dışı/kovulma) kâğıdına tepki olarak siz benim bir erkekle evlenmemi istediniz ben de üç erkekle evleniyorum diyerek Doğu Anadolu'da gerçekleştirmiş olduğu performansıyla tepki göstermiştir.

Beyaz bir gelinlik içerisinde Şükran Moral'i bellerinde kırmızı bekâret kemerleri ile pantolonlarını indirmiş köyün delikanlıları tarafından Doğu Anadolu'da devam etmekte olan çok eşliliğe ironik bir yaklaşımla bu performansını gerçekleştirmiştir(Görsel 7).

Aslında en tehlikeli olan durum da budur. Şükran Moral yapmış olduğu bir söyleşide, bu performansı gerçekleştirmek için köyün ağası ile konuştuğunu ve onun kendisine destek olduğunu belirtmiştir. Düğüne gelen köy halkı karşılaşmış olduğu olayla birlikte tepki olarak orayı terk etmişlerdir.(Pektaş,2017)



Görsel 8. *Şükran Moral, Evli, Üç Erkekle, 2010*



Görsel 9.*Şükran Moral, Mezbaha,2017*

Şükran Moral ülkenin acı gerçeklerini birçok farklı yöntemlerle anlatmaya çalışırken ülkeyi bir mezbahaya benzetir.2017 yılında gerçekleştirmiş olduğu performansında(Görsel 9) mezbaha içerisinde ki çalışanlara "Bir öküzü nasıl götürüyorsanız beni de o şekilde götürün "der. Sadece kameraman ve sanatçı eşliğinde gerçekleşen bu performansa bir yerden sonra şiddet dâhil olduktan sonra performans orada durdurulur.

Şükran Moral performansında kadın ve öküz statüsünü eşitleyerek kadınların hak ve özgürlüklerinin kısıtlandığını, toplum içerisinde baskı altında kaldıklarını farklı bir dilde anlatmak istemiştir.



Görsel 10.*Şükran Moral, Zina,2000-2007*

Genç bir kadın kocasından kaçarak babasının evine dönmektedir. Birçok kadın gibi 25 Temmuz 2006'da kocası tarafından öldürülür. Yapmış olduğu suç ise kocasını terk etmektir. Moral bu kadının hikâyesini yeniden okurken, toplum içerisindeki sapkın davranışları ele alıp çözümlemektedir. Şükran Moral yapmış olduğu bu performansında(Görsel 10,11) Bazı toplumlarda şeriat kanunlarına göre zina yapanların taşlanarak öldürülmesini ele almaktadır. Sanatçı belinin yarısına kadar açılmış olan bir çukura kendisini diri diri gömdürür. Beyaz büyük bir örtü başına örtülür.

Sanatçı Çocuk gelin(Child Bride) isimli enstalasyon çalışmasında çocuk figürü üzerine gelinlik giydirmiştir. Figürün üzerine altın takılar yerleştirmiştir. Çocuk gelinin bel bölgesine bağlamış olduğu kırmızı kurdele kadın bedeninin indirgendiği, zar olgusunu temsil etmektedir. Gelinliğin üzerini kan ile bezer. Zardan gelen kan kadının namus ile ilişkili her türlü cinayet durumlarına kadar uzanan geniş bir konuyu ele almaktadır. Şükran Moral çocuk gelinin önüne yastık yerleştirerek şekil olarak Türkiye coğrafyasını vurgulamak

istemiştir. Yastığın üstünün kan ile desenlenmesi, çocuk gelin ve kadın cinayetlerinin yaşadığımız coğrafyada hangi konuma geldiğini, giderek yaygınlaştığını ve bunun önüne artık geçilemediğini anlatmaktadır.(Yıldırım,2014)



Görsel 11,*Şükran Moral, Çocuk Gelin(Child Bride),*

SONUÇ

Yapılan bu araştırma neticesinde performans sanatı ve performans sanatı içerisinde beden kullanımının feminizm kavramı içerisinde ki işleyiş süreci ele alınmıştır. Bu doğrultuda Türkiye'nin öncü feminizm sanatçılarından olan Şükran Moral'in eserleri incelenerek sanatçının kadına biçilen role karşı olma bağlamında gerçekleştirdiği performsların farklı bir bakış açısıyla ortaya koyduğu görülmüştür. Sanatçının bu bakış açısının kurgusu, gözlemlenen kadınların ilk önce kendi özgürlüklerini elde etmesi ve ardından yaşadığı toplum içerisinde erkeklerle olması gereken eşitlikleri üzerine kuruludur. Diğer bir unsur kadının kendi ekonomik gücü konusudur. Ekonomik olarak erkeğe bağımlı olan kadın, erkeğin kendi iktidarını, gücünü kabullenmek zorunda bırakılmaktadır. Kadınlara yeterli eğitim olanakları sağlanmadığından dolayı iş alanından da yoksun bırakılmışlardır. Bu yüzden erkeklerle olan eşitlik konusunda belirli sıkıntılar doğmaktadır. Bu yaklaşım Moral'ın "Bordello"(Genelev) performansında yer alan unsurlardan bir tanesidir. Yapılan bu performans, kadın bedeninin satışını, sanat eserlerinin müzelerde yer alması ve satışı ile bir bağ kurularak hem erkek egemen yapısına hem de müzelerin sanat eserlerini algılamasına dair yeni bakış açıları getirmiştir. Kadın kimliğinin biriktirilip, kadın sanatçıların çoğalması ve sanat dünyasının içerisine birçok kadın sanatçının dâhil olarak farklılık yaratılması gerekmektedir. Bunun yolu da Şükran Moral'da gözlemlendiği gibi anlaşılabilir bir dil ve sanatsal eylem gerçekleştirmekle mümkün olabilir. Çünkü bu yapılmadığı sürece sanat dünyası içerisinde ki erkek egemen rol "normalleştirme "çalışmalarına devam edecektir.

KAYNAKÇA

Akman K. (2006). "Orlan: Kırılan Ten", *Cogito*, Sayı. 44-45.

Alp K.(2014).Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,*7(14),338-365.DOI: 0000-0002-2444-8446

Ceylan H.(2019).*Teknolojinin Performans Sanatına Yansımaları*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Carlson, Marvin. (2013).Performans: Eleştirel Bir Giriş.(B. Güç bilmez, Çev.).Ankara: Dost Yayınları.

Gülaçtı N.(2012).Sanatsal Bir Obje Olarak Kadın ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış, *İdil Dergisi,*1(2).

Juno.(2018).Türkiye'nin Öncü Performans Sanatçısı Şükran Moral: Aile, Düzenin Uşağı ve Tüketicisidir. *Akıl Fikir Müessesi,*14.11.2021 tarihinde https://akilfikir.net/turkiyenin-oncu-performans-sanatcisi-sukran-moral-aile-duzenin-usagi-ve-tuketicisidir/ adresinden alındı.

Odabaş O.(2012).1990'lı Yıllarda Türkiye'de Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları, *İdil Dergisi,*1(5).DOI: 10,7816/idil-01-05-29

Özinan Ece.(2017). Erika Fischer-Lichte'nin Performans Anlayışı ile Marina Abramovic 'in Rhytm Serisine Bakmak, *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi,*1(1),11-26.

Özayten, Nilgün. "Gösteri Sanatı". Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları (1997): 700-701.

Pektaş N.(2017).Cinsiyetli İkilemler: Şükran Moral'in Üç Performansı, *Dergipark,*18(2),85-100.

Sayar M.(2016).Şükran Moral Sanatında Karşı-Temsil Odakları, *Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi,*(34),69-78.

Şenel A.(2015).Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatımı Olarak Beden, *İdi Dergisi*,4(16),161-182.DOI: 10,7816

Taş G.(2016).Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri, *Akademik Hassasiyetler,*3(5),0-0.

Yorgancıoğlu P.(2015).Alternatif Bir Sanat Arayışı: Happening(Oluşum),*Dergipark,*0(28),77-94.DOI: 0000-0002-7331-0945

Yardımcı, Sibel. (2005). Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldız G.(2019).*Güncelden Geleneğe Kadın İmgesine Bakmak: Türkiye Sanatından Seçilmiş Örneklerle Bir Değerlendirme.* Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, İstanbul.

Yıldırım Ö.(2014).Welcome To Turkey,Şükran Moral Sergisi.19 Kasım 2021 tarihinde http://ozgenyildirim.blogspot.com/2014/12/welcome-to-turkey-sukran-moral-sergisi.html adresinden alındı.

COVID-19 SALGINI SÜRECİNDE YÜKSEKÖĞRETİMDE SANAT VE SANAT EĞİTİMİNİN SORUNLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Doç. Dr. Ayşe OKVURAN
Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye.
okvuran@education.ankara.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-7248-2537

Prof. Dr. Ayşe ÇAKIR İLHAN
Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, Ankara, Türkiye.
ayse.c.ilhan@education.ankara.edu.tr - ORCID ID: 0000-0003-1236711X

Prof. Dr. Ömay ÇOKLUK BÖKEOĞLU
Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Eğitim Bilimleri Bölümü, Ankara, Türkiye.
cokluk@education.ankara.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-3879-9204

Doç. Dr. Ayhan ÖZER
Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Gaziantep, Türkiye.
ayhanozer77 @gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-0014-4608

Doç. Dr. Ceren GÜNERÖZ
Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzecilik Bölümü, Ankara, Türkiye.
ckaradeniz@ankara.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-5773-8557

Arş. Gör. Dr. Nergiz ÜÇÜNCÜ ALTUĞ
Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Bursa, Türkiye.
nergizucuncu@gmail.com - 0000-0002-9975-9302

Özet

Covid-19 salgınının dünya ölçeğinde insan sağlığını yüksek oranda etkilemeye başlamasını takip eden günlerde ve sonuçta 2019-2020 bahar dönemi ile 2020-2021eğitim-öğretim yılının güz ve bahar dönemleri olmak üzere toplam üç dönem boyunca, eğitim kurumları tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de yüz yüze eğitime kapatıldı. Bu araştırma Sanat Eğitimcileri Derneği (SEDER) tarafından yapılmış ve 2019-2020 bahar dönemi ile 2020-2021 eğitim-öğretim yılının güz ve bahar dönemleri olmak üzere toplam üç dönem boyunca, Güzel Sanatlar ve Eğitim Fakültelerindeki sanat ve sanat eğitimi derslerinin işlenişine yönelik öğretim elemanlarının karşılaştıkları sorunlar ve çözüm önerilerine ilişkin görüşlerini saptamayı amaçlamıştır. Araştırma nitel araştırma modelleri içerisinde yer alan fenomenolojik (Olgubilim) desen ile uyumludur. Bu çalışma kapsamında Covid 19 salgını sürecinde sanat eğitimi veren güzel sanatlar fakülteleri, sanat ve tasarım fakülteleri, eğitim fakültelerinin resim-iş öğretmenliği, sınıf öğretmenliği, okul öncesi öğretmenliği bölümlerinde sanat eğitimi derslerini veren öğretim elemanları ile her biri toplam 10 katılımcıdan oluşan üç farklı odak grup görüşmesi yapılmıştır. Bu görüşmeler sonunda, idari, teknik ve teknolojik altyapı sorunları, malzeme ve ders materyallerinin temini ile ilgili sorunlar, öğrencilerin derslere devamı ve değerlendirme süreçlerinde sorunlar yaşandığı ortaya çıkmış ve bunlara ilişkin geçici/kalıcı çözümlerin neler olduğu saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Covid 19 salgını, Sanat, Sanat eğitimi, Uygulamalı dersler

IN HIGHER EDUCATION DURING THE COVID-19 EPIDEMIC PROBLEMS OF ART AND ART EDUCATION AND SOLUTIONS SUGGESTIONS

Assoc. Prof. Ayşe OKVURAN
okvuran@education.ankara.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-7248-2537

Prof. Dr. Ayşe ÇAKIR İLHAN
ayse.c.ilhan@education.ankara.edu.tr - ORCID ID: 0000-0003-1236711X

Prof. Dr. Ömay ÇOKLUK BÖKEOĞLU
cokluk@education.ankara.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-3879-9204

Assoc. Prof. Ayhan ÖZER
ayhanozer77 @gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-0014-4608

Assoc. Prof. Ceren GÜNERÖZ
ckaradeniz@ankara.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-5773-8557

Assist. Dr. Nergiz ÜÇÜNCÜ ALTUĞ
nergizucuncu@gmail.com - 0000-0002-9975-9302

Abstract

In the days following the covid-19 epidemic that started to affect human health globally, during the 2019-2020 spring semester and fall and spring semesters of the 2020-2021 academic year, educational institutions were closed to face-to-face education in our country as all over the world. This research has conducted by the Art Educators Association (SEDER) and aimed to determine the opinions of the instructors about the problems and solution proposals faced by the lecturers regarding the teaching of art and art education courses in the Faculties of Fine Arts and Education during a total of three semesters, the 2019-2020 spring semester and the fall and spring semesters of the 2020-2021 academic year. The research is compatible with the phenomenological (phenomenological) pattern of qualitative research models. Within the scope of this study, three different focus group interviews, each consisting of a total of 10 participants, were held with the faculty of fine arts, faculties of art and design, faculties of education, art teaching, classroom teaching, pre-school teaching departments during the Covid 19 epidemic. At the end of these negotiations, it has revealed that there are administrative, technical, and technological infrastructure problems, problems related to the supply of materials and course materials, problems in the attendance and evaluation processes of the students, and solutions have tried to be determined.

Keywords: Covid 19 pandemic, Art, Art education, Applied courses

GİRİŞ

Covid-19 salgınının dünya ölçeğinde insan sağlığını yüksek oranda etkilemeye başlamasını takip eden günlerde ve sonuçta 2019-2020 bahar dönemi ile 2020-2021eğitim-öğretim yılının güz ve bahar dönemleri olmak üzere toplam üç dönem boyunca, eğitim kurumları tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de yüz yüze eğitime kapatıldı. Zaman zaman bu kurumlar açılmaya çalışılsa da salgının yayılma hız nedeni ile bu açılmalar kısa süreleri kapsadı. Türkiye'de neredeyse tüm devlet ve özel eğitim kurumları bu sürece görece hızlı tepki verip, uzaktan ve çevrimiçi eğitim-öğretim faaliyetlerini sürdürdüler ve halen de sürdürmekteler.

Salgın sürecinin başlarında, uzaktan ve çevrimiçi eğitim ve öğretim faaliyetlerini sürdürebilecek altyapıya sahip bazı kuruluşlar dışında birçok eğitim kurumu başlarda, özgür yazılım ve uygulamalarla bu faaliyetlerini sürdürdü. Bugüne geldiğimizde ise neredeyse tüm kurumlar kendi altyapılarını uzaktan ve çevrimiçi eğitim-öğretim faaliyetlerini en azından teknik ve teknolojik açıdan hazır hale getirdi. Öyle görünmekte ki bu altyapıların sunduğu pek çok olanak bundan sonra hayatlarımızın her alanına olduğu gibi eğitim programlarımıza dahil olacak. Araştırma, her ne kadar güzel sanatlar alanının uygulamalı eğitim-öğretim faaliyetlerine odaklanmış olsa da tüm uygulamalı eğitim faaliyetlerinin özde benzer nitelikleri nedeniyle, kendi doğalarının anlaşılması ve anlatılması üzerine odaklanmıştır. Uygulamalı eğitim-öğretim süreçleri; öğrencilerin tüm duyularını harekete geçiren, onların öğrenme süreçlerine etkin katılımını bekleyen, birden çok öğrenme ve öğretme yönteminin kullanılabildiği ayrıca öğrencilere tüm bu etkinlikleri yapılabildiği mekânı ve malzemeyi sağlar. Ancak uzaktan ve çevrimiçi eğitim-öğretim faaliyetlerinin, uygulamalı alanın kendine özgü yapısına ne denli uyduğu ve amaçlarına ulaşmada ne oranda başarı sağladığına ilişkin araştırmalar yapılması elzem olmuştur.

Problem

Covid-19 salgınının dünya ölçeğinde insan sağlığını yüksek oranda etkilemeye başlamasını takip eden günlerde ve 2019-2020 bahar dönemi ile 2020-2021eğitim-öğretim yılının güz ve bahar dönemleri olmak üzere toplam üç dönem boyunca, eğitim kurumları tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de yüz yüze eğitime kapatıldı Türkiye'de neredeyse tüm devlet ve özel eğitim kurumları bu sürece görece hızlı tepki verip, uzaktan ve çevrimiçi eğitim-öğretim faaliyetlerini sürdürdüler ve halen de sürdürmektedir Covid-19 salgını, sosyal adaletin ve fırsat eşitliğinin sağlanmasında okulun önemli bir kurum olduğunu bir kez daha göstermiştir. Gençlerin evde kalma süreleri uzadıkça yılgınlığa, tükenmişliğe eğilimin de arttığı gözlenmektedir. Sanat eğitimi alanında da okul öncesinden üniversiteye kadar önemli kayıplar oluşmuştur. Sanat özü itibariyle uygulama ve deneme yanılma yoluyla gerçekleştirilir. Sanat eğitimi öğrencisi doğrudan malzemeye dokunarak üretmek zorundadır. Uygulamalı sanatlar eylem ve etkileşimle yaratılır.

Bu araştırma, her ne kadar güzel sanatlar alanının uygulamalı eğitim-öğretim faaliyetlerine odaklanmış olsa da tüm uygulamalı eğitim faaliyetlerinin özde benzer nitelikleri nedeniyle, kendi doğalarının anlaşılması ve anlatılması üzerine odaklanmıştır. Uygulamalı eğitim-öğretim süreçleri; öğrencilerin tüm duyularını harekete geçiren, onların öğrenme süreçlerine etkin katılımını bekleyen, birden çok öğrenme ve öğretme yönteminin kullanılabildiği ayrıca öğrencilere tüm bu etkinlikleri yapılabildiği mekânı ve malzemeyi sağlar. Ancak

uzaktan ve çevrimiçi eğitim-öğretim faaliyetlerinin, uygulamalı alanın kendine özgü yapısına ne denli uyduğu ve amaçlarına ulaşmada ne oranda başarı sağladığına ilişkin araştırmalar yapılması elzem olmuştur.

Sanat Eğitimcileri Derneği (SEDER) olarak Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi'nin de katkılarıyla salgının sanat eğitimine etkileri konusunda 21 Mayıs 2021 tarihinde' Ya Tutarsa' başlıklı gerçekleştirilen panelde görsel sanatlar öğretmeni ve iki sanat eğitimi öğretim üyesi sanat eğitimi sorunlarını ortaya koymuşlardır. Panel konuşmalarından tüm eğitim kademelerinde verilen sanat eğitimi alanında hem teknolojik yetersizlikler ve hem de malzeme yetersizliği nedeniyle sorunlar oluştuğu görülmektedir. Bu durum öğrencilerde isteksizlik, mutsuzluk ve derslere verimli katılmamayla sonuçlanmıştır. Özellikle atölye dersleri birebir öğretmen ve öğretim üyesi etkileşimiyle yapılması gerekirken video izleme yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. SEDER, Covid-19 salgını sürecinin; özellikle yükseköğretim kurumlarındaki sanat eğitimi-öğretimi faaliyetlerinin Dünya ve Türkiye'deki bilançosunu ortaya çıkarmanın, geleceğe yön vermek için önemli olduğu düşüncesi ile bu araştırmayı planlamıştır. Bu niyetle dernek, salgın boyunca genel eğitimin ve sanat eğitimin sorunlarını ve bunlara dönük çözüm önerilerini bulgulayarak bir araştırma ve inceleme sürecini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu araştırmanın problemi, ülkemizde Covid-19 salgını sürecinde sanat eğitimi-öğretimi faaliyetlerinin (örneklem üzerinden) nasıl gerçekleştiğini (sorunlar ve çözümler) ortaya koymaktır.

Amaç

Bu araştırma, 2019-2020 bahar dönemi ile 2020-2021 eğitim-öğretim yılının güz ve bahar dönemleri olmak üzere toplam üç dönem boyunca, Güzel Sanatlar ve Eğitim Fakültelerindeki sanat ve sanat eğitimi derslerinin işlenişine yönelik öğretim elemanlarının karşılaştıkları sorunlar ve çözüm önerilerine ilişkin görüşlerini saptamayı amaçlamaktadır. Bu amaca ulaşmak için aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Covid-19 salgını sürecinde uzaktan ve çevrimiçi gerçekleşen Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Eğitim Fakültelerinde resim iş öğretmenliği ve temel eğitim bölümlerindeki sanat ve sanat eğitimi derslerinin işlenişi konusunda:

a) Yurtdışında hangi araştırmalar ve uygulamalar yapılmıştır?

b) Türkiye'de hangi konularda araştırmalar ve uygulamalar yapılmıştır?

2. Türkiye'de uzaktan ve çevrimiçi gerçekleşen Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Eğitim Fakültelerindeki resim iş öğretmenliği ve temel eğitim bölümlerindeki Sanat ve Sanat Eğitimi derslerinin işlenişinde karşılaşılan sorunlar (yönetimsel-idari, teknik ve teknolojik, ders materyallerine ulaşım ve dersin işlenişi, ölçme ve değerlendirme, öğrenci gereksinimleri ve diğer sorunlar) ve çözüm önerileri konusunda:

a) Güzel Sanatlar Fakültesindeki öğretim elemanlarının görüşleri nelerdir?

b) Eğitim Fakültesi resim iş öğretmenliği bölümlerindeki öğretim elemanlarının görüşleri nelerdir?

c) Eğitim Fakültesi temel eğitim bölümlerindeki öğretim elemanlarının görüşleri nelerdir?

3. Türkiye'de uzaktan ve çevrimiçi gerçekleşecek Güzel Sanatlar ve Eğitim Fakültelerindeki Sanat ve Sanat Eğitimi derslerinin işlenişi konusunda neler önerilebilir?

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Araştırma nitel araştırma modelleri içerisinde yer alan fenomenolojik (Olgubilim) desen ile uyumludur. Fenomenoloji aslında farkında olunan, fakat derinlemesine ve ayrıntılı bilgi sahibi olunmayan olgular, deneyimler, algılar, durumlar vb. üzerine odaklanma yoluyla, bu olguyu yaşayan ve bunu yansıtabilecek bireylerden veri toplamayı amaçlayan araştırmalardır. Bu nedenle de aslında yabancı olunmayan ama tam anlamıyla kavranamayan olguları araştırmayı amaçlar (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2018; Yıldırım & Şimşek, 2016). Fenomenolojik desen bireylerin algılarını ve görüşlerini derinlemesine değerlendirebilmeyi sağlamaktadır (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2018).

Çalışma Grubu

Bu çalışmada, araştırmanın amacına uygun olarak en fazla katkıyı sağlayacak kişilerin çalışmaya dahil edilmesi önemli bulunduğundan, katılımcıların seçiminde amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışmada örnekleme seçilebilmenin ölçütleri olarak gelişmiş üniversitede görev yapıyor olma, mesleki kıdem, çevrimiçi uygulamalı ders verme ölçütleri gözetilmiştir. Bu ölçütler dikkate alınarak araştırmada üç farklı örneklem grubu oluşturulmuştur. Bu gruplar aynı zamanda çalışmanın odak gruplarını da oluşturmaktadır. Bunlardan ilki güzel sanatlar fakültelerinde görev yapan öğretim elemanlarından oluşan gruptur (GSF-OG1). İkinci grup eğitim fakülteleri resim-iş eğitimi bölümlerinde görev yapan öğretim elemanlarından oluşan gruptur (EF-Rİ-OG2), üçüncü grup ise eğitim fakülteleri sınıf öğretmenliği ve okulöncesi öğretmenliği bölümlerinde görev yapan öğretim elemanlarından oluşan gruptur (EF-SOÖÖ-OG3).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Verilerin Toplanması

Fenomenolojik desende verilerin toplanmasında görüşme yönteminin kullanması önerildiğinden (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz & Demirel, 2018), bu çalışmanın verileri odak grup görüşmeleri yolu ile toplanmıştır bizzat katılımcıların öznel deneyimlerine dayanır (Denzin & Lincoln, 1998). Bu çalışma kapsamında Covid 19 salgını sürecinde sanat eğitimi veren güzel sanatlar fakülteleri, sanat ve tasarım fakülteleri, eğitim fakültelerinin resim-iş öğretmenliği, sınıf öğretmenliği, okul öncesi öğretmenliği bölümlerinde sanat eğitimi derslerini veren öğretim elemanları ile üç farklı odak grup görüşmesi yapılmıştır.

Odak grup görüşmelerinde kullanılan görüşme formunda ise 6 soru yer almıştır. Görüşme formunda; Covid-19 salgını sürecinde atölye derslerinde karşılaşılan idari, teknik ve teknolojik, ders materyallerine ulaşma ve derslerin işlenişi, ölçme ve değerlendirme süreçleri gibi boyutlarda yaşanan sorunlar, bu sorunların nasıl çözüldüğü ve bu boyutlardaki sorunların çözümüne yönelik önerilerinin neler olduğu sorulmuştur. Ayrıca

öğrencilerin bireysel gereksinim ve kendilerine özgü sanatsal gelişimlerine ilişkin beklentilerini karşılamakta karşılaşılan sorunlar ile bu boyutlar dışında kendilerine özgü başka sorunlarla karşılaşıp karşılaşmadıkları da ve yine nasıl çözüme ulaştırdıkları, önerilerinin olup olmadığı da sorulmuştur.

Verilerin Analizi

Nitel veri analizinde verilen anlamlı hale getirilmesi için "betimse analiz" ve "içerik analizi" olarak adlandırılan analiz yöntemleri kullanılır. Ancak betimsel analiz ile içerik analizi arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Betimsel analiz önceden belirlenmiş bir çerçeve/temalara bağlı olarak nitel verilerin özetlenmesi ve yorumlanmasını içerirken, bu doğrultuda da toplanan veriler araştırma soruları, görüşme soruları, gözlem yapılan boyutlar vb. dikkate alınarak sunulurken, içerik analizinde toplanan verileri açıklayabilecek kavramalara ve ilişkilere ulaşmak amaçlanır. Bir başka deyişle betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde çok daha derinlemesine işlenir. Böylelikle de aslında betimsel analizle fark edilemeyen bazı kavram ve temaların içerik analiz sonucu keşfedilmesi mümkün olur. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde organize ederek yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu nedenle bu çalışmada daha derinlemesine bir analiz gerçekleştirilmiş betimsel analiz yerine içerik analizinin kullanılmasına karar verilmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın birinci sorusunun a maddesi pandemi döneminde dünyada yaşanan sorunlara ilişkin durum nedir sorusudur. Bu soru için kapsamlı bir çalışma, ilgili araştırmalar bölümünde yer almaktadır. Aşağıda ise özet bir biçimde bulgular sıralanmaktadır.

Amerika Birleşik Devletleri'nde birçok üniversite sanat eğitimi konusunda çevrim içi eğitime geçmiş, salgın süresince yüz yüze eğitimi destekleyen birçok sanat eğitimcisi çevrim içi platformlarda yaratıcı dersler hazırlamak zorunda kalmıştır. Avustralya'da Mart ve Nisan 2019 aylarında farklı düzeylerde sanat eğitimi veren öğretmenler, öğrencileriyle ve birbirleriyle çeşitli biçimlerde iletişim ve bağ kurmak için yöntemler geliştirdiler. Avustralyalı sanat eğitmenleri öncelikle şunlara olan ihtiyacı karşılamak için hızlı bir şekilde çözüm üretmeye çalıştılar: Yaratıcı, iş birliğine dayalı ve kritik katılım fırsatları, öğrencilerin evde görsel sanat öğrenimi, herhangi bir cihaza ihtiyaç duyulmadan ya da cihazları kullanarak çevrimiçi ve çevrimdışı sanat eğitimi hizmetleri ve seçenekleri sunulması (Coleman & Macdonald, 2020). ABD Ulusal Sanat Eğitimi Birliği (NAEA) görsel sanatların farklı düzeylerde öğrencilerin uzaktan eğitiminde kullanılmasına yönelik pratik bilgiler ve uygulama örnekleri yayımlamıştır (NAEA, 2020). Minnesota Üniversitesi Eğitim Birimi 2020-2021 eğitim yılı için Pandemi sürecinde kullanılmak üzere eğitim malzemeleri ve öneriler geliştirmiştir. Tüm düzeylerden sanat eğitimi paydaşları bu belgeyi kullanabilmektedir. Paris Sanat Kolejinde derslerin büyük bir bölümü uzaktan eğitim yoluyla tamamlanmıştır ancak Nisan 2021 itibarıyla kampüs yüz yüze eğitime açılmış ve derslerin büyük bölümü yüz yüze işlenir hale gelmiştir (Paris Art College, 2021).

Araştırmanın birinci sorusunun b maddesi Türkiye'deki salgın ve eğitimle ilgili araştırmaları ortaya koymaktır. Elde edilen bulgular aşağıda sunulmuştur.

Şeren, Tut ve Kesten (2020), temel eğitim bölümü öğretim elemanlarının pandemi sürecinde uzaktan eğitime yönelik görüşlerini araştırmıştır. Sonuçlarda uygulamalı dersleri veren öğretim elemanlarının teorik ders veren öğretim elemanlarına oranla daha çok olumsuz görüş bildirdiği belirtilmiştir. Öğretim elemanları sanal sınıflar yoluyla yapılan uzaktan eğitimin uygulamalı dersler için uygun olmadığını düşünmektedir. Kahraman (2020) Temel Tasarım II dersinin uzaktan eğitim sürecinde nasıl yürütüldüğünü araştırmıştır. Öğrencilerin birinci dönem yüz yüze aldıkları Temel Tasarı I dersinden dolayı çizim ve boyama süreçlerinde sorun yaşamadıklarını ancak üç boyutlu maket yapma, buradan yola çıkarak özgün tasarım oluşturma ve bu özgün tasarımın maketini yapabilme konusunda zorlandıkları ifade edilmiştir. Sayan (2020) Sağlık Fakültesi ve Eğitim Fakültesi'nde çalışan öğretim elemanlarının uzaktan eğitimine ilişkin görüşleri değerlendirilmiştir. 124 öğretim elemanına anket uygulanmıştır. Çalışmaya katılan öğretim elemanlarının neredeyse tamamının uzaktan eğitimin uygulamalı derslerde etkili olmadığı konusunda aynı görüştedir. Özellikle uygulamalı programlarda uzaktan eğitime yönelik bilgiler içeren eğitimler verilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Karadağ ve Yücel (2020) çalışmasında veri toplama aracını cevaplandıran, 163 üniversiteden (111 devlet ve 52 vakıf), çeşitli sınıf düzeylerinde öğrenim gören 17.939 öğrenciden oluşmuştur. Çalışmaya katılan lisans öğrencileri Covid-19 sürecindeki uzaktan eğitim sürecinde yükseköğretim kurulundan memnuniyet, buna karşılık üniversite/fakültelerinin yönetimlerinden ve özellikle dijital içerik/öğretim materyallerinden memnuniyetsizlik duymaktadırlar.

Araştırmanın ikinci sorusu olan Covid 19 pandemi sürecinde sanat eğitimi alanında güzel sanatlar ve eğitim fakültelerinde yaşanan sorunlar ve çözüm önerileri nelerdir sorusuna ilişkin aşağıdaki betimsel analiz bulgularına ulaşılmıştır.

Güzel Sanatlar Fakültelerinin Salgın Döneminde Sanat Eğitimi ve Uygulamaları Hakkında Görüşleri:

İdari Sorunlar: Tüm paydaşların özellikle pandemi sürecinin ilk döneminde oluşan panik ve şaşkınlık nedeniyle derslerin verimsiz ve boş geçmesi/ idarenin ve öğretim elemanlarının görev yetki ve sorumluluklarını net biçimde belirlenmemesi/ sanat derslerinin kendilerine özgü gereksinimi olduğunun idare açısından yeterince anlaşılmaması/ idarenin karar alma, uygulama ve denetleme sürecinde sorumluluğun büyük kısmını öğretim elemanlarına yüklemesi/ uzaktan öğretim süreçleri için gerekli olan yazılımların satın alma yolu ile edinilmemesinden kaynaklanan sorunlar.

Teknik ve Teknolojik Sorunlar: Öğrencilerin teknolojik sorunları/ bazı öğrencilerin internet erişiminin olmaması sorunu/ üniversitenin uzaktan eğitim sisteminden kaynaklanan sorunlar/ uzaktan eğitimi sistemine hazırlıklı olunmaması/ uzaktan eğitim sistemlerinde aksaklıklar ve sık sık bağlantı sorunları/ öğretim elemanlarının teknolojiyi kullanmalarına ilişkin sorunlar/ teknolojik öğretim sistemlerini öğrenmede ve öğretimde gecikme/ teknolojik öğrenmede zorlanma.

Ders Materyallerine Ulaşma ve Dersin İşlenişinde Oluşan Sorunlar: Uygulamalı derslerin işlenişi/ Grafik tasarım gibi kendine özgü teknolojik donanıma ihtiyaç duyulan derslerde öğrencilerle yaşanan sorunlar/ Özgün baskı dersi gibi kendine özgü atölye, malzeme ve araç-gereç gerektiren derslerin, gerektiği gibi yapılamaması/ ders saatlerinin 25-45 dakika olarak farklı uygulamalara tabi tutulması/ ders amaçlarının gerçeklemesini göz ardı ederek, erişimi kolay, basit teknik ve malzemeler ve yapılan uygulamalarla derslerin geçiştirilmesi/ uygulamalı dersler için kullanılacak uygulama, program ve videoların telif ücretlerinin karşılanmasına ilişkin sorunlar.

Ders İşlenişi Çözüm Önerileri: Uygulamalı derslerde ihmal edildiği düşünülen teorik konuların üzerinde daha çok çalışılması/ öğrencilerle tartışmaya daha zaman ayrılması ve bunun yaratıcılığı geliştirmesi/ uygulamalı dersleri yürüten öğretim elamanlarının ders içerikleri ve gereksinimlerinin sağlanamaması.

Ders Materyaline İlişkin Sorunlar: Öğrencilerin derslerin yürütülmesi için asgari düzeyde gerekli malzemelere erişimlerinde yaşanan sorunlar.

Ölçme ve Değerlendirmeye İlişkin Sorunlar: Öğrencilerin çalışmalarını izleyiciler ile buluşturup kendilerini geliştirecek dönütleri alamamaları/ ölçme değerlendirmede proje ve ödevler ile kapsamlı ölçme süreçlerinin oluşturulması/ öğrencilerin yaptıkları çalışma ve bunların değerlendirilmesi sırasında, denetim ve takip araçlarının kullanılamaması/ öğrencilerin etkileşim olanaklarından uzak kalmaları nedeni ile kolaycı ödevler ile günü kurtarmaya çalışmaları.

Bireysel ve Sanatsal Gelişim Sorunlar: Yaşanan olumsuzlar ve öğretim elemanları ile öğrenciler arasında iletişim kopukluğu sebebiyle karşılıklı empati kaybı yaşanması/ öğrencilerle yüz yüze iletişim kurma olanağı olmaması nedeniyle kişisel özelliklerinin, yetenek ve buna bağlı gereksinimlerinin tespit edilememesi/ öğrencilerin atölyelerden uzak kalmaları nedeni ile okula aidiyet duygularını yitirmeleri/ geçen üç dönem boyunca öğrencilerin derslerin kazanımlarına erişememeleri ve öğrenme sürecini eksik biçimde tamamlamaları.

Araştırmanın ikinci sorusunun b maddesi Türkiye'deki eğitim fakülteleri resim-iş öğretmenliği bölümlerindeki öğretim elemanlarının pandemi döneminde derslerde yaşadıkları sorunları ve çözüm yollarını ortaya koymaktır.

Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalının Salgın Döneminde Sanat Eğitimi ve Uygulamaları Hakkında Görüşleri:

İdari Sorunlar : Üniversitelerin yatırım yapma gerekliliği (Maliyet sorunu)/ idari işlerin yürütülmesine yönelik sorunlar/ alınan kararların tüm anabilim dallarıyla (uygulamalı derslerle) uyuşmaması/ devam zorunluluğunun olmamasından kaynaklanan sorunlar/ öğrencilerin aynı anda birden fazla ders almasıyla oluşan sorunlar.

Teknik ve Teknolojik Sorunlar: Öğrencilerin yaşadıkları teknolojik sorunlar/ üniversitenin uzaktan eğitim sisteminden kaynaklanan sorunlar/ öğretim elemanlarının teknolojiyi kullanmalarına ilişkin sorunlar.

Ders Materyallerine Ulaşma Ve Dersin İşlenişinde Oluşan Sorunlar: Uygulamalı derslerin işlenişinde karşılaşılan zorluklar/ öğretim elemanının ders süresinin dışında da iş yükünün sürmesi/ uygulamalı derslerde teorik konuların daha fazla verilmesi/ ders materyallerinin sistemde olmasının öğrencileri devamsızlığa yönlendirmesi/ öğretim elemanlarının ders materyallerini sağlaması/ öğretim elemanlarının ders materyallerini sisteme yüklemesi/ öğrencinin ders materyallerine ulaşması/ ders materyaline ulaşmadaki sorunların, dersin işlenişinde yeni çözümlere sebep olması olumlu durumlarla da karşılaşılmıştır.

Ölçme ve Değerlendirme İle İlgili Sorunlar: Uygulamalı derslerde ölçme-değerlendirme sorunu/ uygulamalı derslerde ölçme-değerlendirme sürecinde izlenen yöntemler/ uzaktan eğitim sisteminin ölçme ve değerlendirme konusunda avantajları/ çevrim içi sınavın dezavantajları/ salgının ilk dönemi öğretim elemanlarının ölçme ve değerlendirmede esnek olması.

Öğrencilerin Bireysel Gereksinim ve Sanatsal Gelişimleri :Öğrencilerin sosyal gelişimlerinin sağlanamaması/ öğrencilerin atölye ortamını deneyimleyememesi/ bireysel ve sanatsal gelişim açısından uygulamalı derslerde her öğrenciye ulaşılamaması/ özellikle birinci sınıf öğrencilerinin bireysel ve sanatsal gelişimleri karşılanamaması/ öğrencilerin evde çalışma ortamının olmaması/ öğrencilere çalışma ortamı sağlamada velilerin desteklememesi sorunları ortaya çıkmaktadır.

Size Özgü Karşılaştığınız Sorunlar ve Çözüm Önerileri: Çalışan öğrenci sayısının artması/ birinci sınıf öğrencilerin derse devam konusunda daha disiplinli olmaları/ öğrencilerin atölyeye gelme taleplerinin bazı üniversitelerce karşılanabilmesi sağlanmıştır.

Araştırmanın ikinci alt amacının c maddesinde Eğitim Fakültesi Temel Eğitim bölümlerindeki öğretim elemanlarının görüşleri nelerdir sorusuna ilişkin bulgular yer almaktadır.

Temel Eğitim Bölümünün Salgın Döneminde Sanat Eğitimi ve Uygulamaları Hakkında Görüşleri:

İdari Sorunlar: İdarenin hazırlıksız olmasından kaynaklanan sorunlar/ idarenin sanat eğitimi dersleri içeriğine hâkim olmaması/ salgının ilk dönemi yaşanan sorunlar/ devam zorunluluğu olmaması sebebiyle derse katılımın azalması sorunlar yaşanmıştır.

Teknik ve Teknolojik Sorunlar: Öğrencilerin yaşadığı teknolojik sorunlar/ öğretim elemanının yaşadığı teknolojik sorunlar ele alınmıştır.

Ders Materyallerine Ulaşma ve Dersin İşlenişinde Oluşan Sorunlar: Dersin uygulamalı kısmında grup çalışması yaptırılamaması/ öğrencilerin ders materyallerine ulaşamaması sebebiyle dersin içeriğinin dönüştürülmesi/ dersin işlenişinde öğrencilere ulaşamama/ uygulamalı çalışmaların ev ortamında yapılamaması sorunları yaşanıldığı belirtilmiştir.

Ölçme Değerlendirme: Ölçme ve değerlendirmede kullanılan yöntemlerle ilgili sorunlar oluştuğu ortaya çıkmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Güzel Sanatlar Eğitimi alanı kuramsal ve uygulamalı atölye derslerinin birleşiminden oluşmaktadır. Atölye dersleri öğrencilerin yetişimi için önemli bir yer tutar. Salgında sanat eğitimi verilen tüm fakültelerde kuramsal ama çoğunlukla da uygulamalı derslerin zarar gördüğü anlaşılmaktadır. Salgında, Türkiye'de sanat eğitimi dersleri verilen fakülteler, tüm diğer fakültelerle aynı biçimde değerlendirildi ve aynı kararları uyguladılar. Oysa sanatların tüm alanları resim, heykel, grafik ya da tiyatro, bale, dans ya da müzik, opera gibi alanlar yüz yüze ve deneme yanılma yolu ile öğrenilen alanlardır. Dolayısıyla bu alanlarda salgın sürecinde büyük zorluklar yaşanmıştır.

Araştırma boyunca görüşme yapılan öğretim üyeleri çoğunlukla pandemi sonrası HİBRİT eğitimi önermişlerdir. Bu sonuç düşündürücüdür. Zorluklarına rağmen uzaktan eğitimin iyi yanları da keşfedilmiş ve derslerin hem yüz yüze ve hem de çevrimiçi eğitimle yapılması önerilmiştir. Araştırma sonuçlarından biri de uzaktan öğrenme ve teknolojik eğitimin zorluklarıyla da yüzleşmek olmuştur. Araştırmaya katılan öğretim üyeleri pandemi boyunca oluşan şaşkınlık, sıkıntı, üzüntü durumlarına rağmen teknolojiyi öğrenmenin zorunluluğundan söz etmişlerdir. Araştırma sonuçlarından biri de pandemi ya da benzer travma yaratan durumlara karşı hazırlıklı olmamızın gerektiği vurgulanmıştır. Araştırma bulgularından bir diğeri de öğrencilerin teknolojik destek sağlamada zorlanmalarıdır. Okul dışı eğitim ortamları eğitimde adaleti azaltmış öğrencilerimizin eşit koşullarda var olamadığı gerçeğiyle yüzleştirmiştir. Okullar, eğitimde adalet için vazgeçilemez mekanlardır. Covid-19 salgını, sosyal adaletin ve fırsat eşitliğinin sağlanmasında okulun önemli bir kurum olduğunu bir kez daha göstermiştir. Okula gidilmediği ve yüz yüze eğitim olmadığı sürece özel okul ile devlet okulu arasındaki uçurum daha da artmıştır. Çocukların ve gençlerin evde kalma süreleri uzadıkça yılgınlığa, tükenmişliğe eğilimin de arttığı gözlenmektedir.

Güzel Sanatlar Eğitimi alanında çalışan kişiler olarak sanat eğitimi ve öğretimi alanında büyük sıkıntılar yaşandığını bilmekteyiz. Ancak salgın öncesinde de tüm eğitim kademelerinde uzunca süredir sanat eğitimi dersleri ve saatleri azaltılmıştı. Oysa sanat eğitimi ve öğretimi 21 yüzyıl becerilerini geliştirmede eğitimin vaz geçilemez alanlarıdır. Sanat Eğitimcileri Derneği-SEDER adına yapılan bu araştırma yukarıdaki başlıca bulgularıyla özetlenerek sunulmuştur. Araştırma Türkiye'deki sanat eğitimi veren fakültelerle ilgili sorunları ortaya koyması açısından sanat eğitimi alanına katkıda bulunmayı hedefleyerek gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın tamamı A.Ü Eğitim Bilimleri Fakültesi yayınları içinde 2022 yılında basılacaktır.

KAYNAKÇA

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Yayınevi.

Coleman, K., & MacDonald, A. (2020, May 15). *Becoming coconspiratorial, Tiny coronavirus stories. Artists and Climate Change,* 03.09.2021 retrieved from https://artistsandclimatechange.com/2020/05/15/tiny-coronavirusstories-this-misery-loves-isolation/.

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (1998). *Strategies of qualitative inquiry*. Thousand Oaks, California: 12 Sage.

Kahraman, M. E. (2020). COVID-19 Salgınının Uygulamalı Derslere Etkisi ve Bu Derslerin Uzaktan Eğitimle Yürütülmesi: Temel Tasarım Dersi Örneği. İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 6 (1), 44-56. https://doi.org/10.46641/medeniyetsanat.741737, 29.05.2021 tarihinde alındı.

Karadağ, E., Yücel, C. (2020). Yeni Tip Koronavirüs Pandemisi Döneminde Üniversitelerde Uzaktan Eğitim: Lisans Öğrencileri Kapsamında Bir Değerlendirme Çalışması. Yükseköğretim Dergisi, 10(2), 181–192. DOI: DOI: 10.2399/yod.20.730688

National Art Education Association (2020). *Tips for Visual Arts Education in a Distance Learning Environment,* 20.8.2021 retrieved from 0.file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/NAEA%20Tips%20for%20Teaching_Distance%20Learning_Aug20.pdf.

Paris Art College (2021). *Health and Safety Measures at PCA*, 20.06.2021 retrieved from https://www.paris.edu/home-2/about/covid-19-pca-response-and-faqs/.

Sayan, H. (2020). COVİD-19 Pandemisi Sürecinde Öğretim Elemanlarının Uzaktan Eğitime İlişkin Görüşlerinin Değerlendirilmesi. *Bilişim Teknolojileri Online Dergisi*, 11 (42), 100-122. DOI: 10.5824/ajite.2020.03.004.x

Şeren, N., Tut, E. ve Kesten, A. (2020). Korona Virüs Sürecinde Uzaktan Eğitim: Temel Eğitim Bölümü Öğretim Elemanlarının Görüşleri. *Turkish Studies, Educational Sciences*, 15 (6), 4507-4524. https://dx.doi.org/10.47423/TurkishStudies.46472, 29.05.2021 tarihinde alındı.

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

FOTOĞRAFÇILARIN KENT ALGISI ÜZERİNE BİR KATEGORİZASYON ÖNERİSİ: İSTANBUL ÖRNEĞİ

Doç. Dr. Mehmet Fatih YELMEN

Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü, Ordu, Türkiye.

mehmetfatihyelmen@gmail.com - ORCID ID: 0000-0003-1143-7403

Özet

Sanatçılar bulundukları mekanlarla kimi zaman doğrudan kimi zaman dolaylı bağlar kurmuşlardır. Örneğin doğdukları veya büyüdükleri kentin sosyo kültürel ve sosyo ekonomik özellikleri, onların sanatındaki biçimi veya içeriği etkileyebilmektedir. Fotoğraf sanatı açısından bu durum, fotoğrafın sanatsal bir bağlamla birlikte, kentin belleğini tutan bir belgeye dönüşmesiyle sonuçlanmaktadır. Başka bir deyişle, kente dair her fotoğrafik görüntü, yalnızca fotoğrafı çeken için değil, aynı zamanda fotoğraf seyircisi için de bir algılama biçimi haline gelmektedir. Böylelikle kent, fotoğrafın hem öznel hem de nesnel bakış açılarıyla değerlendirilerek yorumlanmasını mümkün hale getirmektedir.

Bu çalışmada, İstanbul'u görüntüleyen fotoğrafçıların kent algıları, göstergebilimsel yöntemle kategorize edilmeye ve bu sayede farklı vizyonların birbirleriyle benzeşen ve birbirlerinden ayrışan özellikleri yorumlanmaya çalışılmıştır. Buna göre, kent algısının geçmiş ve şimdi bağlamında kıyaslamaya imkan veren kıyaslamalı-tarihi; belgesel-mimari, belgesel-manipülatif, romantik, fütürist, biçim ve içeriklere sahip oldukları düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Kent, İstanbul.

A CATEGORIZATION PROPOSAL ON PHOTOGRAPHERS' PERCEPTION OF THE CITY: THE CASE OF İSTANBUL

Assoc. Prof. Mehmet Fatih YELMEN
mehmetfatihyelmen@gmail.com - ORCID ID: 0000-0003-1143-7403

Abstract

Artists have sometimes had direct and sometimes indirect relations with the places they are in. For example, the socio-cultural and socio-economic characteristics of the city where they were born or grew up can affect the form or content of their art. In terms of photography, this situation results in the transformation of photography into a document that replaces the memory of the city, together with an artistic context. In other words, every photographic image of the city becomes a form of perception not only for the photographer but also for the photographic audience. Thus, photography makes it possible to interpret the city by evaluating it from both subjective and objective perspectives. In this study, the urban perceptions of photographers who view Istanbul are tried to be categorized by the phenomenological method and thus the similarities and divergences of different visions are interpreted. Accordingly, it is thought that the perception of the city has comparative-historical forms and contents that allow comparison in the context of the past and present; besides it has documentary-architectural, documentary-manipulative, romantic, futuristic forms and contents.

Keywords: Photography, City, İstanbul.

GİRİŞ

Bir farkındalık alanı olarak mekan, insanın içinde bulunduğu yeri algılama biçimiyle tanımlanabilir. Söz konusu algılama biçimi, tasvire dayanan ifadeler içerebileceğinden, bu sayede mekana dair bir farkındalık da oluşacaktır. Türkçe'ye, Arapça'dan geçen bir kelime olan mekan, Türk Dil Kurumu'na (1998:1002) göre yer, bulunulan yer, ev, yurt, uzay anlamlarına gelmektedir. Tanımdaki ev ve yurt kelimeleri, mekanın bir sahiplenme içeriğini de barındırdığını düşündürmektedir. Tarih boyunca pek çok düşünür, mekana dair çeşitli tanımlamalar yapmışlardır. Ahmet Cevizci (1999:583-584); mekanın Parmenides'te varolmayan bir şey, Descartes'ta yalnızca maddî töz ya da madde, Newton'da tüm diğer varlıkların koşulu olan zorunlu yapı, Leibniz'de gerçek olmayan mantıksal bir yapı, Kant'ta duyarlığın a priori formu, Bradley'de salt bir görünüş olduğunu ifade etmiştir. Maurice Merleau Ponty (1962:293) ise, mekanın düşüncenin nesnesi olduğundan bahsetmiştir. Görüldüğü üzere mekan, felsefe açısından ağırlıklı olarak ontolojik ve öznel algıya bağlı olarak tanımlanmıştır. Mekan, felsefi bağlamın dışında, sanat bağlamında da ele alınmıştır. Buna göre sanatın ilk örnekleri, bilindiği üzere Pech Merle, Chauvet, Lascaux ve Altamira mağaralarında ortaya çıkmıştır. Mağara duvarlarındaki resimler, insanın hem dünyayı nasıl algıladığına hem de içinde bulunduğu mağarayı nasıl algıladığına dair fikirler vermektedir. Bu resimlerde, resmin içeriğine dair anlaşılır bir mekan algısı bulunmamaktadır, çünkü çizimler iki boyutludur. Mekan algısının sanatsal değişimindeki en önemli dönüm noktalarından biri ise, rönesans sanatçılarının perspektifi kullanmaları olmuştur. Bu sayede bir yüzeye aktarılan görüntüde, üçüncü boyut izlenimi ortaya çıkmıştır. Fotoğraf sanatı açısından mekanın ise, resim sanatından daha farklı bir tarihsel gelişim süreci vardır. Bunun sebebi, fotoğrafın doğrudan, perspektif kavramıyla birlikte var olmasıdır. Tarihte bilinen ilk fotoğraf örnekleri Nicéphore Niepce ve Louis Daguerre tarafından çekilmiştir ve her ikisi de, tarih öncesi çağlardaki insanların ilk resim örneklerini yaşadıkları mekanlarda oluşturması gibi, evlerinin içinden dışarıyı, başka bir deyişle dış mekanı görüntüleyerek oluşturmuşlardır. Bunun yanı sıra, örneğin belgesel fotoğraf, haber fotoğrafçılığı, savaş fotoğrafçılığı gibi türlerde veya konularda, fotoğrafçının bulunduğu ülkenin, kentin, kasabanın, köyün, daha genel bir ifadeyle mekanın önemi büyüktür, çünkü mekana dair her türden sosyolojik bilgi, fotoğraflarda görsel bir metin olarak yer alabilmektedir. Bu bakımdan, fotoğrafçının, fotoğrafını çektiği yer ile doğrudan bir bağının olduğu düşünülebilir. Bu çalışmada, fotoğrafçıların görsellik ve içerik bağlamındaki kent algıları ele alınmıştır. Konunun araştırma örneklemi olarak, çok sayıda fotoğrafçının görüntülemiş olmasından ötürü İstanbul seçilmiştir. Kategorizasyonun genelliğini vurgulamak için herhangi bir dönem belirlenmemiştir. Fotoğrafçıların fotoğrafları, yayımlanmış kitaplardan ve internetteki çeşitli web sitelerinden elde edilmiştir. Fotoğrafların kategorize edilmesi, aynı zamanda onların yorumlanması açısından farklı bağlamların ortaya konmasını kolaylaştırmaktadır, bu sebeple çalışmadaki kategorizasyon önerisinin, yeni çalışmalara imkan sağlayacağı düşünülmektedir.

YÖNTEM

Çalışmada nitelik analizi yapılmış ve göstergebilimsel çözümleme yöntemi seçilmiştir. Bilindiği üzere söz konusu yöntemde gösteren, gösterilen ve gösterge ilişkileri incelenmektedir. Çalışmanın hedefini içeren

kategorizasyon, biçim ve içeriğin birlikte değerlendirildiği bir yaklaşımla yapılmıştır. Bu bakımdan kategori unsurlarını oluşturan sanat akımları ve fotoğrafik türler, gösteren, gösterilen ve gösterge ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Başka bir deyişle, örneğin fütürizm akımının biçim ve içerik özellikleri, sanat tarihine malolmuş örneklerin ışığında belirlendiği için, benzer özellikleri taşıyan biçim veya içerik özelliğine sahip fotoğraflar da fütürizm kategorisine dahil edilmiştir. Konunun daha sistematik biçimde ifade edilebilmesi için, fotoğraflar ele alınırken göstergebilimsel bir tablo kullanılmıştır.

1.KENTİN ANLAMI

Türk Dil Kurumu (1992:838) kent kelimesini şehir kelimesiyle karşılamaktadır. Aynı sözlükteyse şehir, "nüfusunun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı" şeklinde açıklamıştır (Türk Dil Kurumu, 1992:1376). Mekanın tanımındaki yer, bulunulan yer, ev, yurt, uzay anlamlarının hepsinin, insanların özellikle barınma ihtiyaçlarını giderdikleri alan bağlamında kent için de geçerli olabileceği kabul edildiğinde, kentin de bir mekan olduğu söylenebilir. Kentin, özellikle anlam bakımından ele alınmasının sebebi, onun şehir kelimesiyle de karşılanıyor olmasıdır. Sözlük anlamında kent ve şehir kelimeleri bir ortaklık içinde kabul edilmiş olsalar da, her ikisinin birbirinden bazı bakımlardan ayrıldığı da düşünülmektedir. Örneğin, Hasan Taşçı (2014:23), "Kavram olarak kent ve şehir sözcükleri arasında fark olmamakla birlikte; algısal olarak şehir daha kadim olanı temsil ederken, kent daha modern ve güncel bir çağrışım yapmaktadır" demiştir. Mehmet Ali Kılıçbay (1993:11-12) ise, dişi olarak gördüğü uygarlığa şehir, insan ve bina yığını olarak gördüğü yerlere ise kent demeyi tercih etmiştir. Anlaşılmaktadır ki, şehir ve kentin kavramlaşmasında, tarihsellik önem taşımaktadır. Henri Laborit (1990:21), kentin, insan ürünü olduğunu söylemiştir. Buna göre kent, insan yaşayışı ve dolayısıyla onun müdahalesiyle oluşan bir yerdir. Benzer şekilde Kevin Lynch (2013:2) de, kentin, çok çeşitli sınıf ve karakterlere sahip milyonlarca insan tarafından algılanabilen ve hatta zevk alınan bir nesne olmanın ötesinde, yapısını kendilerince sebeplere göre sürekli geliştiren pek çok yaratıcının da ürünü olduğunu, genel hatlarıyla bir süreliğine sabit kalsa da ayrıntılarının sürekli değiştiğini ifade etmiştir. Anlaşılmaktadır ki, kent değişken yapısı olan bir yerdir. Hem şehrin hem de kentin yapıları düşünüldüğünde, fotoğrafçıların her ikisinin de yapısını ve özelliklerini görüntüleyen kişiler olması önemlidir.

1.1.Kentin Fotoğrafı

Fotoğraf tarihinde kentler çeşitli bağlamlarda ele alınmıştır. Bazı fotoğrafçılar hayatları boyunca bazı kentleri sürekli olarak görüntülemişlerdir. Bunlardan bir tanesi, Paris'i görüntüleyen Eugène Atget'dir. Atget'nin Paris fotoğraflarında, kentin kalabalık alanlarından ziyade sakin alanları, ıssız sokakları yer almaktadır. Therese Mulligan ve David Wooters **(**2012:446-448), Atget'nin, hem belgesel hem de resimsi fotoğraf geleneğinden miras olarak aldığı yeni ve benzersiz bir görünümle, pek çok fotoğrafçının görsel ifade imkânını değiştirdiği özel bir fotoğrafik yaklaşım ve görsel stil elde ettiğini söylemişlerdir. Joel Meyerowitz ve Colin Westerbeck (1994:106), Paris'i görüntüleyen Charles Marville'in, Atget'nin fotoğrafik ikizi olarak düşünülebileceğini belirtmişlerdir. İki fotoğrafçının ortak özelliklerinin, yaşadıkları kentleri

gündüz ve sıklıkla tenhalıklarıyla görüntülemeleri olduğu söylenebilir. Atget ve Marville dışında Brassaï de Paris'i fotoğraflamıştır. Paris'in gece hayatını görüntüleyen fotoğrafçının fotoğraflarında, hem insanların bulunduğu hem de bulunmadığı sahneler yer almaktadır.

2.KATEGORİ VE KATEGORİZASYON

Abdülbaki Güçlü, Erkan Uzun ve Serkan Uzun (2008:798-799), kategoriyi; varlığın ya da düşüncenin kendisinden daha yalına bölünemeyen biricik yüklemi; varolan şeyleri bölümleyip öbeklemeye, cinslerine ya da türlerine göre ayırmaya olanak tanıyan, taşıdıkları ortak öznitelikler uyarınca varlıkların biraraya toplanabilmelerini sağlayan kavramsal varlık çatısı; sıradan kavramlardan ayrı bir kökenleri ve temelleri olduğu varsayılan, düşüncenin, dilin ve gerçekliğin en genel, en temel kavramları; kavramsal çerçevemizde tasarlanabilecek, varlıkbilgisel çerçevemizde olabilecek en köklü nitelikler sınıfı; olanaklı varlık türlerini belirlediği öngörülen şeylerin en temel varolma biçimi; aynı türden olan benzerlerin kendi içlerinde taşıdıkları ortak özellikler temelinde sınıflanmalarına olanak tanıyan belirleyici özniteleç; birçok kavramı ya da yüklemi kendi içinde barındıran ana kavram ya da yüklem; nesnelere ya da özneye hangi yüklemin nasıl yükleneceğini belirleyen düşünsel varlık tartısı olarak oldukça detaylı ve çeşitli biçimlerde tanımlamışlardır. Tanımda geçen, varolan şeyleri bölümleyip öbeklemeye, cinslerine ya da türlerine göre ayırmaya olanak tanıyan, taşıdıkları ortak öznitelikler uyarınca varlıkların biraraya toplanabilmelerini sağlayan kavramsal varlık çatısı ve aynı türden olan benzerlerin kendi içlerinde taşıdıkları ortak özellikler temelinde sınıflanmaları ifadeleri, çalışmanın kategorizasyon bağlamındaki hareket noktasına işaret etmektedir, çünkü fotoğraflar öznitelikleri açısından birbirinin benzeridirler ve hem görsel hem de içerik açısından ikincil bir sınıflandırma yapmaya elverişlidirler. Mustafa Acar ve Ömer Demir (2005:232-233) ise, kategoriyi "1.Nicelik, nitelik veya düzey bakımından benzer özelliklere sahip nesne, ifade veya kelimelerin oluşturduğu bütünlük, homojen yapı. 2.Bir ifadede yer alan öğelerden herhangi birisinin, sözkonusu ifadeyi anlamsız hale getirmemek kaydıyla yerine ikame edilebilecek diğer kelime veya kelime gruplarıyla aralarında varolan ortaklık." şeklinde tanımlamışlardır. Acar ve Demir'in tanımlarında da, ikincil bir sınıflandırma yapmaya, başka bir deyişle kategorize etmeye elverişli ifadelerin yer aldığı görülmektedir. Bahsi geçen tanımlar göz önüne alındığında, kategorize etmenin bütünlük sağlanması açısından önemli olduğu söylenebilir. Kategorizasyonu önemli kılanın ne olduğu sorusuna ise, pek çok cevap verilebilir. Nuri Bilgin (2007:192), sosyal psikolojide kategorizasyonun, ilk olarak, dünyanın karmaşıklığını azaltmaya yaradığını, ikinci olarak, karşılaşılan uyaranların anında tanınmasını ve bir düzen içine konmasını; çevreyi bölümlemeyi ve bir açıdan benzer, bir başka açıdan farklı görülen öğeleri bir araya toplamayı sağladığını, böylece anlamlı, öngörülebilir bir dünyanın bilişsel olarak inşasını kolaylaştırdığını, bu sayede çeşitli şeylerle yeniden karşılaşılan her seferinde onları yeniden öğrenmek zorunluluğunun ortadan kalktığını, çeşitli objelerin (insan, olay, nesne) ve özelliklerinin belleğe depolanıp hareketli ve kullanılabilir bir tarzda tutularak yeni objeler için kıyas noktası işlevi gördüklerini söylemiştir. Bilgin'in tanımının sosyal psikoloji ekseninde yapıldığı düşünülebilir, ancak söz konusu tanımın, fotoğrafların da dahil olduğu her türden görüntünün algılanmasında, tanımlanmasında ve yorumlanmasında da kolaylık sağlayabileceği

düşünülmelidir. Kategorizasyonla, yalnızca bilim insanları değil, sanatçılar da ilgilenmiştir. David Hopkins (2006:155), sürrealistlerin, özellikle 16. ve 17. yüzyıl *Wunderkammer* ya da *tuhaf/antika şeyler dolabı* geleneğiyle ilgilendiklerini, sonunda onların yerini alacak olan müzelerde kullanılmak üzere alternatif düzenleme ve (hem insan yapımı hem doğal) nesne sınıflandırma biçimleri sunduklarını söylemiştir. Bu durum, sürrealistlerin kategorizasyona karşı duydukları ilginin bir ispatıdır, ancak onların duyduğu ilgi daha öznel bir kategorizasyon örneği gibidir.

2.1.Kategorizasyon Örnekleri

Bilimsel çalışmaların yöntemleri, deney ve gözlem gibi mutlaka nesnel olarak kabul edilen unsurları esas alırlar. Sanatsal çalışmalarda ise, öznel yaklaşımlar ön plana çıkabilir ve bunların ispatlarına dayanarak elde edilen veriler de yine öznel sonuçlar olarak kalabilir. Buna göre fotoğrafların, örneğin kurgu veya belgesel gibi üretim pratiğine veya içeriğine göre kategorize edildiklerinde nesnel değerlendirmeye yaklaştığı söylenebilir. Fotoğraf, belgesel fotoğraf kategorisindeyse; haber fotoğrafçılığı, sokak fotoğrafçılığı, sosyal belgecilik gibi çeşitli alt türlere ayrılarak da kategorize edilmektedir. Bunun yanı sıra, belli bir konuyu, örneğin İstanbul'u çalışan fotoğrafçılar onu, *İstanbul Görüntüleri* (Erkmen ve Çıkınoğlu, 1995:5), isimli kitapta olduğu gibi gündelik yaşam, çarşı ve pazar yerleri, cadde ve sokaklar, kafe ve restoranlar gibi çeşitli konulara ayırarak da kategorize etmektedirler. Bu sayede, özellikle çok geniş çalışma alanına sahip olan bir kent, parçalara ayrılmış ve hem fotoğrafçıya hem de seyirciye sınırları çizilmiş, başka bir deyişle daha kolay algılanabilir hale getirilmiş bir kent vizyonu sunulmuş olur.

2.2.Kategorizasyon Önerisi Üzerine

Fotoğraf tarihinde Robert Capa, Henri Cartier Bresson gibi bazı fotoğrafçılar, hayatta oldukları dönemde asla renkli fotoğraflarıyla anılmamışlardır. Bu bakımdan, örneğin yalnızca böyle bir tercih bile kategorizasyon önerisi olabilir. Ancak siyah beyaz-renkli, belgesel-kurgu gibi kategorizasyon önerileri oldukça genel bir başlık gibi görünmektedir. Bu çalışmada, özellikle dikkat çekilmek istenen nokta, çalışma alanı veya konusu aynı olan fotoğrafçıların yaklaşım biçimlerinin kategorize edilmesini sağlayacak unsurların saptanmasıdır. Söz konusu kent olduğunda ise, fotoğrafçıların algısı önem kazanmaktadır, çünkü kent hem yaşanan bir yer olarak mekansallığa ve bu yönüyle görselliğe sahiptir, hem de kavramsallaştırılarak zihinde başka kavramlarla ilişki kurmakta ve böylelikle teorik zemine oturmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada hem biçim hem de içerik özelliği taşıyan bazı yaklaşımlar ve akımlar bir kategori unsuru olarak ele alınmıştır. Bunlar; kıyaslamalı-tarihi, belgesel-mimari, belgesel-manipülatif, romantik, fütürist olmak üzere beş başlıktır.

2.2.1.Kıyaslamalı-Tarihi Vizyon

Her fotoğrafın, tarihi bir bağlam içinde ele alınabilecek potansiyelinin var olduğu söylenebilir, ancak söz konusu kıyaslamalı bir değerlendirme olduğunda, yalnızca fotoğrafın kendi algısı üzerinden yapılacak yorumlar eksik kalabilir. Bu durumun önüne geçebilmek için, kıyaslamalı bir vizyon gerekmektedir. Başka bir deyişle, bir fotoğrafın geçmişteki vizyonuyla yeni vizyonunu aynı anda gösteren, üçüncü bir vizyona

ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yeni vizyon, daha önce görüntülenmiş fotoğrafın, aslına en yakın açıdan tekrar görüntülenmesiyle ve her iki fotoğrafın aynı anda sunulmasıyla gerçekleşecektir.



Görsel 1. Berggren (solda) ve Nadir Ede'nin fotoğrafları.

Tablo 1. Nadir Ede'nin fotoğrafının göstergebilimsel tablosu.

Görsel 1'deki Nadir Ede'nin fotoğrafı		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	**Gösterge**	**Gösteren**	**Gösterilen**
Belirtisel	Durum	Berggren'in fotoğrafındaki yaklaşık aynı açı	Geçmiş ve şimdinin kıyası

Görsel 1'de sol tarafta Berggren'in, sağ tarafta ise Nadir Ede'nin İstanbul'da Beyazıt meydanında çektikleri fotoğraflar görülmektedir. Nadir Ede, *100 Yıl Önce 100 Yıl Sonra* isimli kitabında, geçmişte çekilmiş olan tarihi İstanbul fotoğraflarından yaptığı seçkide yer alan mekanları, yaklaşık aynı açılarla tekrar görüntülemiştir. Çalışmanın sonunda, geçmişi ve şimdiyi kıyaslamaya imkan verebilecek fotoğraflar elde edilmiştir.



Görsel 2. Kadir Can'ın fotoğrafları.

Tablo 2. Kadir Can'ın fotoğraflarının göstergebilimsel tablosu.

Görsel 2'deki Kadir Can'ın fotoğrafı		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	**Gösterge**	**Gösteren**	**Gösterilen**
Belirtisel	Durum	Tarlabaşı'nın yaklaşık aynı açıdan çekilmiş fotoğrafı	Geçmiş ve şimdinin kıyası

Benzer şekilde, İstanbul'un 1970'lerdeki fotoğraflarıyla 2000'lerdeki fotoğraflarını birlikte sunan Kadir Can'ın fotoğrafları da, geçmişin ve şimdinin kıyaslanabileceği bir biçime sahiptir. İstanbul'da geçmişte fotoğrafı çekilmiş bir yerin, benzer açılardan tekrar fotoğrafının çekilerek sunulduğu söz konusu vizyonda, kategorizasyonun referansını doğrudan doğruya biçimsel unsurlar belirlemiştir.

2.2.2. Belgesel-Mimari Vizyon

Belgesel-mimari vizyonda, belgesel fotoğrafın içerik unsurları, kentin mimari yapılarıyla birlikte sunulmaktadır. Bahsi geçen içerik unsurları, kentin gündelik hayatına dair sahnelerden oluşmaktadır. Bu vizyon sayesinde, sosyo ekonomik ve sosyo kültürel bağlamlar, kentin çeşitli mimari yapılarıyla ilişkilendirilebilmekte ve böylelikle insanın kentle olan ilişkisi tarihsel bir yapıya kavuşmaktadır. Herhangi bir şeyin tarihsel niteliği, onun bir belge özelliği kazanmasını da mümkün kılmaktadır. Nitekim Beaumont Newhall (1982:235), özel bir çalışma alanına dair faydalı bilgiler içeren her fotoğrafın belge olarak nitelendirilebileceğini söylemiştir.



Görsel 3. Kadir Can'ın çektiği fotoğraf (solda), Hilmi Şahenk'in çektiği fotoğraf (sağda).

Tablo 3. Görsel 3'te yer alan Kadir Can'ın fotoğrafının göstergebilimsel tablosu.

Görsel 3'teki Kadir Can'ın fotoğrafı		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	**Gösterge**	**Gösteren**	**Gösterilen**
Görüntüsel	Mimari yapı ve insan	Beyazıt meydanındaki mimari yapı ve meydandaki işportacılar	Belgesel-mimari vizyon

Görsel 3'te sol tarafta Kadir Can'ın görüntülediği Beyazıt meydanı bulunmaktadır. Berggren ve Nadir Ede'nin çektiği Beyazıt meydanı fotoğraflarının aksine, Kadir Can'ın fotoğrafında meydanın işportacılarla dolu olduğu görülmektedir. Bu fotoğraf aracılığıyla, geçmişte Beyazıt meydanında işportacıların bulunduğu belgelenmiş olmaktadır. Başka bir deyişle, kent yaşamına dair fotoğraf, belgesel vizyonla elde edilmiştir. Öte yandan, söz konusu işportacılığın İstanbul'un herhangi bir yerinde değil de, simgesel mimari yapılarından birinin bulunduğu alanda yapılması, fotoğrafın hem belgesel hem de mimari bir kategorizasyona dahil edilmesini sağlamaktadır.

Tablo 4. Görsel 3'te yer alan Hilmi Şahenk'in fotoğrafının göstergebilimsel tablosu.

Görsel 3'te yer alan Hilmi Şahenk'in fotoğrafı		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	**Gösterge**	**Gösteren**	**Gösterilen**
Görüntüsel	Mimari yapı ve insan	Sultanahmet meydanındaki mimari yapı ve meydandaki çocuklar	Belgesel-mimari vizyon

Hilmi Şahenk'in, İstanbul'un önemli turistik noktalarından biri olan Sultanahmet'te çektiği fotoğrafta ise, bebek arabasında duran bir bebek ve onun çevresindeki üç çocuk bulunmaktadır. Çocukların giyim kuşamları, sosyo ekonomik yorumlar yapılmasına imkan sağlayacak özelliklere sahiptir. Çocukların arkasında ise, İstanbul'un sembolik mimari yapılarından olan, bugünkü ismiyle Ayasofya Camii'nin yer aldığı görülmektedir. Her iki fotoğraf da, insan yaşamına dair doğrudan ve gündelik görünümler içermesi açısından belgesel olarak nitelendirilebilir.

2.2.3. Belgesel-Manipülatif Vizyon

Sosyo-ekonomik veya sosyo-politik kavramlara ve yorumlara imkan sağlayan belgesel fotoğrafların, manipülatif bir özelliğe de sahip oldukları söylenebilir. Örneğin Pulitzer ödüllü fotoğrafçı Kevin Carter'ın 1993'te Güney Sudan'da çektiği bir fotoğraf, çekildiği tarihten beri Afrika'da açlıktan ölen çocuklara dikkati çekmek ve kamuoyu desteği oluşturmak için çeşitli yayın organlarında kullanılmaktadır. Bu bağlamda Peter Burke (2003:22), belgesel fotoğrafçılık teriminin, 1930'larda Amerika'da sıradan insanların, özellikle de yoksulların günlük yaşamlarından sahneler için kullanılmaya başlandığını söylemiştir. Dolayısıyla örneğin yoksulluk gibi toplumların sosyo ekonomik durumuna dair eleştiriler yapmayı mümkün kılan çeşitli görünümler, o fotoğrafın belgesel kategoriye girmesini sağlayacaktır. Göstergebilimsel açıdan bir kentin sokaklarında uyuyakalan insanlar, dilencilik yapan insanlar, çöpleri karıştıran insanlar, giyim kuşamları yırtık, yıpranmış, pis, uyumsuz vb. olan insanlar, yoksulluğu sembolize etmektedirler.



Görsel 4. Tahir Aydoğmuş'un çektiği fotoğraf.

Tablo 5. Görsel 4'te yer alan Tahir Aydoğmuş'un fotoğrafının göstergebilimsel tablosu.

Görsel 4'te yer alan Tahir Aydoğmuş'un fotoğrafı		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	**Gösterge**	**Gösteren**	**Gösterilen**
Görüntüsel	Canlı	Mimari yapının içinde büzülerek uyuyan insan	Yoksulluk / Belgesel-manipülatif vizyon
Görüntüsel	Canlı	Mağazanın kapısında vitrin mankenlerine bakan ucuz giyimli kadın	Yoksulluk / Belgesel-manipülatif vizyon

Tahir Aydoğmuş'un görsel 4'te yer alan sol taraftaki fotoğrafta, mimari bir yapının bölmesinde karton üzerinde karnı açık halde uyuyan bir adam ve onun az ilerisinde bir işportacı ve işportacının tezgahına bakmakta olan boynunda fotoğraf makineli bir adam bulunmaktadır. Uyuyan adamın yoksulluğuna karşılık, fotoğraf makineli adamın maddi durumunun iyi olduğu dikkati çekmektedir. Bunun yanı sıra, mimari yapının bölmelerinden biri olan boşluk, evsiz olabilecek birinin uyku ihtiyacını giderirken, diğer bölmedeki

boşluk da işportacılık yapan kişinin tezgahını koyacağı yer olarak işlev görmektedir. Sağ taraftaki fotoğrafta ise, ayağında terliği ve camekandaki kıyafetlere kıyasla oldukça ucuz görünümlü elbisesiyle, vitrindeki mankenlere bakmakta olan bir kadın bulunmaktadır. Kadın, dükkandan çıkmak üzeredir. Elbiselerinin ucuz görünümü dikkate alındığında, kadının vitrindeki kıyafetlere imrenerek baktığı ve yoksulluğundan ötürü onlara sahip olamayacağı düşünülebilir. Dolayısıyla insan öğesinin baskın olduğu her iki fotoğrafın da, kentteki insanların yoksulluklarına dair bağlamlara ve böylelikle seyirciyi manipüle edebilecek bir vizyona sahip oldukları söylenebilir.

2.2.4. Romantik Vizyon

Stephen Little (2008:72), en geniş kullanımıyla *romantik* sözcüğünün, zihnin duygular, haller ve sezgiler gibi öznel durumların baskın olduğu her tür sanat yapıtını ifade ettiğini ve isyan, özgürlük, simge, sezgi, duygu, birey ve gerçek kavramlarının öne çıktığını belirtmiştir. Francis Claudon (2006:27), romantik filozoflar için gerçek mutsuzluğun bireysel yaşama bağlanmak olduğunu, yaşamak istencinin temelinin bencillik olduğunu, yalnızca ölüm, intihar, merhamet ve başkaldırının tutarlı ve yararlı davranışlar olarak görüldüğünü ifade etmiştir. Her iki ifadeden de, romantik vizyonda rasyonel algının değil, duygusal algının ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Lucinda Hawksley ve Anna Kay (2014:267), romantik sanatçıların doğanın hayranlık uyandırıcı gücüne çok önem verdiklerini söylemişlerdir. Buna göre, her türden doğa olayının romantik vizyonun konusu olabileceği düşünülebilir. Bununla beraber Susie Hodge (2014:58), romantizmi kategorize etmenin kolay bir yolu olmadığını da belirtmiştir.



Görsel 5. Nusret Nurdan Eren'in çektiği fotoğraf (solda), Nevzat Çakır'ın çektiği fotoğraf.

Tablo 6. Görsel 5'te yer alan Nusret Nurdan Eren'in ve Nevzat Çakır'ın çektiği fotoğrafın göstergebilimsel tablosu.

Görsel 5'te yer alan Nusret Nurdan Eren'in ve Nevzat Çakır'ın fotoğrafı		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	**Gösterge**	**Gösteren**	**Gösterilen**
Görüntüsel	Durum	Günbatımı	Doğanın hayranlık uyandıran güzelliği ve gücü / Romantik Vizyon

Görsel 5'te yer alan Nusret Nurdan Eren'in Galata kulesini görüntülediği fotoğrafında, bir silüet olarak kule, batmakta olan güneş ve yer yer bulutlar görülmektedir. Doğa olaylarının değişken bir yapısı vardır. Başka bir deyişle, fotoğrafta yer alan gün batımı her gün aynı şekilde gerçekleşmemektedir. Sanatçı; romantizmin özelliklerinden olan doğaya dair güzellik ve gücün gün batımıyla birlikte ortaya çıkmasıyla birlikte bu

manzaranın fotoğrafını çekmiştir. Gün batımının doğanın salt bir güzelliği değil aynı zamanda gücü olması düşüncesi, doğanın güzellik bağlamında insanın duygularını harekete geçirebilecek potansiyele ve etkiye sahip olmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Nevzat Çakır'ın Kumkapı'da çektiği fotoğrafta da yine benzer bir gün batımı görülmektedir. Çakır'ın fotoğrafındaki gemi ve deniz feneri, insanın doğa karşısındaki mücadelesini temsil etmektedir, ancak batmakta olan güneş insanın doğaya galip gelme çabasının, doğanın güzelliği ve gücünden üstün olmadığını vurgulamakta gibidir, çünkü fotoğrafın genel atmosferini ışığın gün batımındaki hali belirlemektedir.

2.2.5. Fütürist Vizyon

Birinci Dünya Savaşı, neredeyse tüm dünyada savaşa ve barışa dair düşüncelerin şekillenmesine sebep olmuştur. Bunların içinde bir sanat akımı olarak fütürizm, savaş yanlısı olan sanatçılarıyla bilinmektedir. Amy Dempsey (2019:40), fütüristlerin her türlü tarihsel kavramı reddeden yazınsal bir reform hareketi olarak başladığını, sanatçıların hız, güç, yeni makineler ve teknoloji tutkusuyla modern endüstriyel kentin dinamizminin yayılmasına duyulan arzuyu konu edindiklerini yazmıştır. Dolayısıyla fütürizm, kentlerin ve teknolojik olanın yanındadır. Bununla birlikte, her yeni olanın zamanla eskiyeceği düşünüldüğünde, eskiyle kurulan bağın yıkımla eşdeğer olduğu da görülecektir. Diğer bir deyişle, fütürizm bağlamında "eski", yıkılmaya mahkum olandır ve her yıkım "yeni"nin inşası için bir fırsattır.



Görsel 6. Kadir Can'ın çektiği fotoğraf (solda), Ara Güler'in çektiği fotoğraf.

Tablo 7. Görsel 5'te yer alan Nusret Nurdan Eren'in ve Nevzat Çakır'ın çektiği fotoğrafın göstergebilimsel tablosu.

Görsel 6'da yer alan Kadir Can'ın ve Ara Güler'in fotoğrafı		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	**Gösterge**	**Gösteren**	**Gösterilen**
Belirtisel	Durum	İş makineleri, eski evler, yıkım	Yıkım, geçmişin reddi / Fütürist Vizyon
Belirtisel	Durum	Araçlarla dolu akşam trafiği	Hareket, kent, teknoloji, otomobil / Fütürist Vizyon

Görsel 6'da Kadir Can'ın çektiği fotoğrafta (solda), yolun her iki tarafında eski evlerin bulunduğu bir caddenin iş makineleriyle dolu olduğu görülmektedir. Bahsi geçen yer, Tarlabaşı'dır ve fotoğraf 1986 ile 1988 yılları arasında yapılan bulvar çalışması sırasındaki dönüşüme aittir. "Tarlabaşı Bulvarı 1988 yılında dönemin belediye başkanı Bedrettin Dalan döneminde (1984-1989), 350 tarihi yapının yıkılmasıyla açılmıştır" (Müge Özkan Özbek, 2021:49). Bu yıkım, tam olarak fütürist sanatçıların destekleyebileceği türdendir ve dolayısıyla bu bağlamda Can'ın fotoğrafının da fütürist vizyona sahip olduğu söylenebilir. Ara

Güler'in akşam vakti İstanbul trafiğini görüntülediği fotoğrafında ise, hareket halindeki çok sayıda otomobil bulunmaktadır. Güler'in düşük enstantane kullanması sonucunda, hareket izlenimi ortaya çıkmış ve böylelikle de fotoğraf fütürist vizyonun bir parçası olmuştur. Kadir Can'ın fütürist vizyonunu içerik unsuru oluştururken, Güler'in fotoğrafındaki vizyonu daha çok teknik, başka bir deyişle biçimsel unsur oluşturmuştur.

SONUÇ

İnsanların mekanlarla kurdukları ilişkinin varoluşsal boyutlarının bulunduğu söylenebilir. Bu durum, içine doğulan mekanın yaşama elverişli olup olmadığına göre bir başlangıç ya da son olarak da nitelendirilebilir. Hayatta kalmaya uygun bir mekanda dünyaya gelen bir bebekle, bunun aksi bir mekanda dünyaya gelen bir bebeğin durumu, söz konusu varoluşsallığın en hayati örneğidir. Doğumla birlikte başlayan mekansallık, mezra, köy, kasaba ve kent gibi çeşitli birimlerin tecrübe edilmesiyle zenginleşmektedir. Bunların içinde kentin, karmaşık sosyo kültürel ve sosyo ekonomik yapılara sahip olmasıyla diğer yerleşim birimlerinden ayrıldığı bilinmektedir. Bu sebeple, kentte yaşayan insanların nüfus bakımından kalabalık -toplumsal da denebilir-, ancak insan ilişkileri bakımından daha tenha -bireysel de denebilir- oldukları düşünülebilir. Bahsi geçen yaşam tarzlarının kentsel yansımaları, insan hayatında çeşitli biçimlerde ortaya çıkmaktadır, fakat bu konudaki en yoğun dışavurumun sanat aracılığıyla gerçekleştiği söylenebilir. Sanat, hem bireysel hem de toplumsal algı biçimlerini sunmaktadır. Görsel sanatlar içindeyse fotoğrafın, belge özelliği taşıması bakımından diğer sanatlardan farklı bir özellik taşıdığı söylenebilir. Buna göre her fotoğraf, hem sanatsal anlam ve yorum içeriklerine sahip bir eser hem de kentin belleğini kaydeden bir belgedir. Bu bağlamda İstanbul, fotoğrafçıların sıklıkla görüntüledikleri bir kent olmuştur. Çalışma sayesinde, fotoğrafçıların İstanbul'a dair elde ettikleri kent vizyonlarının çeşitlilik içerdiği, ancak kategorizasyon açısından tarihi mekanları, cadde ve sokakları, insan yaşayışları gibi çoğunlukla birbirine benzeyen konu başlıklarıyla kategorize edildikleri görülmüştür. Çalışma sonucunda; fotoğrafların genel ve tek boyutlu bir kategori içinde değerlendirilmesine sebep olan söz konusu mevcut kategorizasyona alternatif olarak ortaya konan öneride ise, fotoğrafların daha detaylı biçim ve içerik özellikleri ve bağlamlarıyla kategorize edilmesinin, anlam ve yorum imkanlarını arttırdığı ifade edilmektedir. Buna göre, kıyaslamalı-tarihi vizyon sayesinde, kentin değişiminin geçmişle ve şimdiyle kıyaslanabileceği bir vizyon elde edildiği, belgesel-mimari ve belgesel-manipülatif vizyonlar sayesinde, genel bir kategori olan belgeselin detaylandırılarak mimari yapıların ve manipülasyonun belgesel bağlamda alt kategoriler sunan bir vizyon elde edildiği, romantik ve fütürist vizyonlar sayesinde ise, sanat akımlarının kent algısında biçim ve içeriğe etki eden bir vizyon ortaya koyabildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bahsi geçen kategorizasyon örneklerinin çoğaltılabileceği ve çeşitlendirilebileceği düşüncesi de, çalışmanın sonucunda elde edilen bir öneridir.

KAYNAKÇA

Burke, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*. İstanbul: Kitap. ISBN: 9789758704316.

Dempsey, A. (2019). *Modern Sanatın Kısa Öyküsü.* Çev: Deniz Öztok. İstanbul: Hep. ISBN: 978-605-192-405-2.

Erkmen, B., Çıkınoğlu, E. (1995). *İstanbul Görüntüleri.* İstanbul: Eczacıbaşı. ISBN: 975-95037-0-0.

Farthing, S. (2014). (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü.* Lucinda Hawksley ve Anna Kay, *"Romantizm"* Çev: Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu. İstanbul: Hayalperest. ISBN: 978-605-63346-2-7.

Güvemli, Z. (1968). *Sanat Tarihi.* İstanbul: Ekin. ISBN: 9789754343151.

Hodge, S. (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri.* Çev: Emre Gözgü. İstanbul: Domingo. ISBN: 978-605-4729-16-6.

Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük*. Çev: Suat Kemal Angı. Ankara: Dost. ISBN: 9789752982635.

Kılıçbay, M. A. (1993). *Şehirler ve Kentler*. Ankara: Gece. ISBN: 9789755333137.

Laborit, H. (1990). *İnsan ve Kent*. Çev: Bertan Onaran. İstanbul: Payel. ISBN: 9789753880213.

Little, S. (2008). *...İzmler.Sanatı Anlamak.* Çev: Derya Nüket Özer. İstanbul: Yem. ISBN: 975-8599-75-5.

Merleau Ponty, M. (2006). *Algının Önceliği*. Çev: Ahmet Soysal. İstanbul: Kabalcı. ISBN: 9789759970796.

Meyerowitz, J., Westerbeck, C. (1994). Bystander: A History Of Street Photography, Norton, Hong Kong, 1994. ISBN: 9780821227268.

Mulligan, T., Wooters, D. (2012). (Ed.). *A History Of Photography*. Köln: Taschen. ISBN: 978-3822847770.

Newhall, B. (1982). *The History Of Photography*. United States Of America: Martin Secker&Warbung Limited. ISBN: 978-0870703812.

Özbek, M. Ö. (2021). Tarihsel Süreçlerde Taksim Meydanı ve Beyoğlu Bölgesinin Morfolojik Evrimi ve Sentaktik Analizleri, *Tasarım Kuram,* 17 (32), 35-54. DOI: 10.14744/tasarimkuram.2021.83435.

Taşçı, H. (2014). *Şehir, Mekan, Meydan*. İstanbul: Kaknüs. ISBN: 9789752564244.

Ansiklopediler ve Sözlükler

Acar, M., Demir, Ö. (2005). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Ankara: Adres. ISBN: 9789752500105.

Bilgin, N. (2007). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü.* İstanbul: Bağlam. ISBN: 9789756947968.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma. ISBN: 9789759821746.

Claudon, F. (2006). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi.* Çev: Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi. ISBN: 975-14-0052-X.

Güçlü, A., Uzun, E. ve Uzun, S. (2008). *Felsefe Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat. ISBN: 978-9757298458.

Sérullaz, M. (1998). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi.* Çev: Devrim Erbil. İstanbul: Remzi. ISBN: 975-14-0251-4.

Türk Dil Kurumu. (1998). İstanbul: Milliyet. ISBN: Yok.

GELENEK İLE GELECEĞİN "ÇANAKKALE SERAMİKLERİ" BULUŞMASI

Doç. Dr. Yeşim ZÜMRÜT

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, Çanakkale, Türkiye.

zumrutyesim@gmail.com - ORCID ID: 0000-0001-7956-392X

Özet

Bu çalışmada, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'ne bağlı Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi (ÇASEM) ile Çanakkale Belediyesine bağlı Seramik Müzesi işbirliği ile çevirim içi platformda gerçekleştirilen "Gelenek ile Geleceğin 'Çanakkale Seramikleri' Buluşması" projesi incelenerek, proje çıktıları değerlendirilecektir. Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin tarihsel süreçteki öneminin vurgulanması ve gelecek kuşaklara aktarılması amacıyla 9-14 yaş arası 35 çocuk ile yürütülen projede teorik kısımların yanı sıra uygulama aşamalarının da pandemi koşulları gereğince çevirim içi yürütülmesi deneyiminin artıları ve eksileri ele alınacaktır. Sürecin ve çıktılarının paylaşılması; pandemi sürecinin zorlu koşullarına rağmen yeni yaklaşım ve yöntemlerle sanat alanında, seramik sanatı alanında neler yapılabileceğine dair bir model oluşturacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çanakkale seramikleri, Sanat eğitimi, Uzaktan eğitim, Seramik pano

"ÇANAKKALE CERAMICS" MEETING OF TRADITION AND FUTURE

Assoc. Prof. Yeşim ZÜMRÜT

Çanakkale Onsekiz Mart University Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic and Glass, Çanakkale, Turkey.

zumrutyesim@gmail.com - ORCID ID: 0000-0001-7956-392X

Abstract

In this study, the project "Çanakkale Ceramics Meeting of Tradition and Future", realized on the online platform with the cooperation of Çanakkale Ceramics Research Development and Application Center (ÇASEM) affiliated to Çanakkale Onsekiz Mart University and the Ceramic Museum affiliated to Çanakkale Municipality, will be examined and the project outputs will be evaluated. In the project, which is carried out with 35 children between the ages of 9 and 14 in order to emphasize the importance of traditional Çanakkale Ceramics in the historical process and to transfer it to future generations, the pros and cons of the experience of conducting the application stages online in accordance with the pandemic conditions, as well as the theoretical parts, will be discussed. Sharing the process and its outputs; Despite the challenging conditions of the pandemic process, a model will be created for what can be done in the field of art, in the field of ceramic art, with new approaches and methods.

Keywords: Çanakkale Ceramics, Art Education, Distance Learning (Online Education), Ceramic Board

GİRİŞ

Zengin tarihi geçmişi ile pek çok uygarlığa ev sahibi olan Çanakkale, seramik alanında da dünyada da isminden bahsettirmiş, ulusal ve uluslararası müzelerde, önemli koleksiyonlarda hak ettiği yeri almıştır. İlk örnekleri 1670 yılına tarihlenip, aktif üretimin 17. yy'dan itibaren karşımıza çıktığı, 20.yy ın başlarına (Birinci Dünya Savaşının başladığı 1915) kadar yaklaşık 250 yıl üretimi yapılan Çanakkale seramikleri ile ilgili çok sayıda yazılı kaynak bulunmaktadır. İki dönem olarak incelenen bu seramikler, erken evre (17. yy. başları – 19. yy. başları) ve geç evre (19. yy. başları – 20. yy. başları) olarak isimlendirilmiştir. Döneminin önemli seramik merkezleri olarak anılan ve daha çok saray ve çevresi, toplumun üst kesimi için üretim yapan İznik ve Kütahya dan farklı olarak halk için halkın günlük kullanımına yönelik seramikler yapılmıştır. Halk için yapılan bu seramikler günümüzde; İstanbul da 'Sadberk Hanım Müzesi', Antalya da 'Suna-İnan Kıraç Kaleiçi Müzesi', İstanbul da Arkeoloji Müzeleri bünyesinde 'Çinili Köşk', Ankara Etnografya Müzesi, Çanakkale Seramik Müzesi, Yunanistan Atina da 'Benaki Müzesi', İngiltere Londra da 'Victoria&Albert Müzesi', Fransa da 'Sevr Müzesi'nde yer almaktadır.

Çanakkale seramiklerinin geniş coğrafyalara yayılmasının en önemli sebebi; Çanakkale'nin bir liman şehri olmasıdır. Çok sayıda geminin geçiş noktası olan bu şehir birçok seyyah, araştırmacı, yazar, şair ve diplomatın uğrak noktası olmuştur. Buradan aldıkları seramikler dünyanın dört bir tarafındaki yolculuğuna devam etmiştir. Ustaların hayal gücü ile şekillenen günlük yaşamlarından esin alan bu seramikler özgün form ve dekor anlayışları, dinamik fırça vuruşları, renk kullanımları ile dikkat çeker. Çanakkale seramiklerinde kullanılan form tipleri yemek ve servis kapları, sıvı madde kapları, aydınlatma elemanları, ısıtma elemanları, heykelsi formlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Astar, sıraltı, sırüstü, serpme ve parça ekleme dekorlarının kullanıldığı bu seramiklerde bünye ender olarak bej renkli çamur ama çoğunlukta kırmızı olarak karşımıza çıkar. Kahverengi, kahverengiye yakın mor, turuncu, kırmızı, siyah, sarı, mavi, lacivert, yeşil gibi renklerin kullanıldığı görülür.

Bildiri metninin amacı, Geleneksel Çanakkale Seramik geleneğine farkındalık sağlanması, gelecek kuşaklara aktarılması noktasında pandemi koşullarının yüz yüze eğitime olanak vermediği bir dönemde, çevirim içi platformda neler yapılabileceğine dair örnek bir uygulama modeli sunmaktır.

GELENEK İLE GELECEĞİN 'ÇANAKKALE SERAMİKLERİ' BULUŞMASI

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesine bağlı Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi (ÇASEM) ile Çanakkale Belediyesine bağlı Seramik Müzesi işbirliği protokolü çerçevesinde yapılan "Gelenek ile Geleceğin 'Çanakkale Seramikleri' Buluşması" projesi 06 Mart 2021-16 Nisan 2021 tarihleri arasında 8 haftalık bir süreci kapsar.

Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin tarihsel süreçteki öneminin vurgulanması ve gelecek kuşaklara aktarılması amacıyla 9-14 yaş arası 35 çocuk ile yürütülen projede teorik kısımların yanı sıra uygulama

aşamaları da pandemi koşulları gereğince çevirim içi yürütülmüştür. İlk olarak Çanakkale Seramik Müzesi müdürü Yeşim Çanlıoulları'ndan iki biriminde ortak misyonu doğrultusunda çocuklara yönelik bir çalışma yapmak için gelen talep üzerine çevirim içi toplantılar yapılmış, projenin fikri temelleri atılmıştır. Uzlaşılan nokta, sonunu öngöremediğimiz bu süreçte üniversite de seramik eğitimi alan öğrencilerimiz için uygulamalı ve tasarım ağırlıklı derslerimiz de uyguladığımız yöntemin, ilköğretim çağındaki çocuklara yönelik Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin sürdürülebilirliği adına planlanması olmuştur.



Şekil 1. Seramik Müzesi web sayfası ekran görüntüsü

Bir ekran önünden eş zamanlı olarak anlatılacak derslerde hakimiyetin ve kontrolün sağlanabilmesi için talebin çok olacağını öngörmemize rağmen en fazla 30 öğrenci başvurusunun kabul edilmesi olarak sayı belirlendi. Etkinliğin amacını kapsamını, katılım koşullarını içeren bir duyuru hazırlanarak Çanakkale Belediyesi Seramik Müzesi web sayfası üzerinden duyurusu yapıldı. Sayfada yer alan duyuru;



Şekil 2. Duyuru afişi

Duyurunun açılımı ise Şekil 3 de sunulmuştur.

"Gelenek ile Geleceğin 'Çanakkale Seramikleri' Buluşması" 10-14 yaş Çocuk Seramik Atölyesi 06/03/2021 - 23/04/2021 - ÇEVRİMİÇİ ATÖLYE

"Gelenek ile Geleceğin 'Çanakkale Seramikleri' Buluşması" 10-14 yaş Çocuk Seramik Atölyesi

1.Konu

"Gelenek ile Geleceğin 'Çanakkale Seramikleri' Buluşması" 10-14 yaş Çocuk Atölyesi Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin, gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde aktarılmasında köprü görevini üstlenen Çanakkale Belediyesi Seramik Müzesi ve ÇOMÜ-ÇASEM(Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi) işbirliği ile hayata geçirilecektir. Kentimizin kültürel mirasını genç nesillere aktarmak ve seramik geleneğine farkındalık sağlamak bu atölyenin konusunu oluşturmaktadır.

2.Amaç

Çanakkale'de yaşayan ve devlet okullarında eğitim görenler öncelikli olmak üzere 10-14 yaş çocuk grubunun kültürel mirasımız Geleneksel Çanakkale Seramikleri ile tanışması, Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin tarihsel süreçteki önemi, üretim yöntemleri, form ve dekor zenginliği konularında bilgi sahibi olması ve bu konuda geleneksel mirastan çıkışlı özgün yüzey kaplama seramikler üretmesi amaçlanmaktadır.

3.Katılım Koşulları

3.1. Gelenek ile Geleceğin 'Çanakkale Seramikleri' Buluşması" 10-14 Yaş Çocuk Seramik Atölyesine başvuru ücretsizdir.

3.2. Atölye çevirim içi eğitim ve uygulama sürecine katılacak öğrenci sayısı 30 dur.

3.3. Katılım formu tam ve eksiksiz olarak doldurulmalı, öğrenci velisi/vasisi tarafından imzalanmalıdır.(Katılım formunu sayfanın altındaki linkten indirebilirsiniz.)

3.4. Atölyeye Çanakkale merkezde ikamet eden ve devlet okulunda eğitim görenler öncelikli olmak üzere 10-14 yaşındaki çocuklar katılım sağlayabilir.

3.5. Gelenek ile Geleceğin 'Çanakkale Seramikleri' Buluşması" 10-14 Yaş Çocuk Seramik Atölyesi eğitimleri 8 hafta sürecek ve pandemi koşulları nedeniyle Zoom uygulaması üzerinden tüm katılımcılarla eşzamanlı olarak ÇOMÜ- ÇASEM – Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi öğretim elemanları tarafından uygulamalı olarak verilecektir.

3.6. Atölye eğitimleri Zoom uygulaması üzerinden yapılacaktır.

3.7.Eğitim için gerekli tüm malzemeler Çanakkale Belediyesi tarafından eğitim paketi olarak hazırlanacak ve ücretsiz olarak dağıtılacaktır. Aynı şekilde üretilen seramikler öğrencilerden alınarak Çanakkale Belediyesi tarafından ÇOMÜ-ÇASEM-Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezinde pişirim ve sırlama süreçlerine dahil edilecektir. Bu süreçlerle ilgili görsel bilgilendirme kullanılacak Zoom uygulaması üzerinden yapılan eğitimin içindedir.

3.8.Çanakkale Belediyesi tarafından hazırlanan ve dağıtımı yapılan eğitim paketinin içinde öğrencilerin Zoom uygulamasında görüntülü ve çevrimiçi eğitime katılabilmelerini sağlayacak bilgiler bulunacaktır.

3.9. Katılım formu e-posta olarak canakkaleseramikmuzesi@gmail.com adresine ya da Çanakkale Belediyesi Seramik Müzesi Cevatpaşa Mahallesi Kaya Sokak No:31-33 Merkez Çanakkale adresine elden ulaştırılmalıdır.

3.10. Atölye eğitimlerinde üretilen seramikler iade edilmeyecektir. Atölyeye katılan tüm öğrenciler ve velileri, ürettikleri seramik ürünlerle ilgili tüm hakları, Çanakkale Belediyesi'ne devretmeyi kabul ederler.

3.11. Atölye eğitim süreci sonunda üretilen seramik eserler bir araya getirilerek Ulu Önder Atatürk tarafından dünya çocuklarına armağan edilen Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramında 23 Nisan 2021 tarihinde kalıcı yerini alacaktır.

3.12. Tüm katılımcılara "Katılım Belgesi" verilecektir. Katılım belgeleri, pandemi koşulları değerlendirilerek düzenlenecek tören sırasında takdim edilecektir.

3.13. Gelenek ile Geleceğin 'Çanakkale Seramikleri' Buluşması" 10-14 Yaş Çocuk Seramik Atölyesine katılan her katılımcı, bu katılım koşullarını kabul etmiş sayılacaktır.

4. Atölye Takvimi

Son Başvuru tarihi: 26 Şubat 2021

Eğitim Başlangıç Tarihi: 6 Mart 2021 Cumartesi Saat:14.00

Ayrıntılı Bilgi İçin;

Çanakkale Belediyesi Seramik Müzesi

Cevatpaşa Mahallesi Kaya Sokak No: 31-33
0286.211 01 30 (Pazartesi hariç hafta içi 10.00-16.00 saatleri arası
Katılım formunu indirmek için burayı tıklayınız.

Şekil 3. Seramik Müzesi Ana Sayfasında Yapılan Duyurunun İçeriği

Atölyeye, Çanakkale merkezde ikamet eden öğrencilerin başvurabilmesi kısıtlaması, hazırlanacak eğitim paketlerinin öğrencilere daha kolay ulaştırılabilmesi, sonrasında yapılacak olan seramik ürünlerin fırınlanmak üzere ÇASEM e taşınabilmesi amacı ile konulmuştur.

Bir diğer kısıtlama, devlet okulunda eğitim görenlerin öncelikli olmasıdır. Özel okullarda seramik derslerinin verildiği, öğrencilerin seramik ile tanışma şansını yakalama yüzdesinin daha çok olacağı bilgisinden hareketle devlet okullarında okuyan çocuklara bu fırsat tanınmak istenmiştir. Ancak duyuru yapılmasının ardından belirtilen sınırların ötesinde çok sayıda talep ile karşılaşıldı. Bu ilgi bizlere farklı yaş grupları, ikamet noktaları gibi yeni planlamalarla amaca yönelik etkinliklerin sürdürülebilirliğinin sağlanması bu alanın çalışılması gereken bir konu olduğunu göstermiştir. 30 kişi olarak belirlediğimiz sayı bazı öğrencilerin kardeşlerinin de büyük bir hevesle katılmak istemesi üzerine 35 e ulaşmıştır. Alt yaş sınırımızda bununla bağlantılı olarak değişmiştir. Kuralların değişip değişmemesi üzerine iki birim arasında yapılan görüşmelerde, önceliğimizin Çanakkale'nin kültürel bir mirasını seramik geleneğini çocuklarımızla buluşturmak, onları bu gelenekle tanıştırmak, farkındalık sağlamak olduğu düşüncesi ile esneklik sağlanmıştır. Çevirim içi süreçte yapılacak bu eğitim Çanakkale Seramiklerini Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi kısa adıyla ÇASEM içinde bir ilk olup süreç ve çıktıları ile bir sonraki yapılacak etkinliğe model oluşturacaktır.

9-14 yaş ve 35 öğrenci olarak belirlenen ekibe gönderilmek üzere bir katılımcı mektubu ve bir eğitim paketi hazırlanmıştır. Şekil 3 de görülen katılımcı mektubu Seramik Müzesi müdürü Yeşim Çanlıoğulları tarafından kaleme alınmıştır.

Merhaba Sevgili ……
Yaratıcı bir deneyim için başlamaya hazır mısın?
Kentimiz her yanı tarihi ve kültürel zenginliklerle dolu bir coğrafyanın kalbinde yer alıyor. Troya başta olmak üzere antik şehirler, Kaz Dağı ve Çanakkale Boğazı gibi doğa harikaları, şehitlikler ve kadim Anadolu halklarından bugüne kalan diğer kültürel miraslar…
Bu topraklarda binlerce yıldır toprak ateşle ve suyla dans ediyor. Binlerce yıldır hünerli eller bin pınarlı İda' dan gelen suyla çamuru seramiğe dönüştürüyor. İşte bu kültürel mirasın en kıymetlilerinden birisi; seramik, Çanakkale Seramiği… Öyle ki, kentimiz dünya üzerinde adını seramikten almış olan üç kentten birisi. Çanakkale Belediyesi hepimizin kültür ve sanatla, kardeşçe ve barış içinde yaşaması için çalışıyor. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi işbirliği ile sizlerle sanatsal bir yolculuğa çıkıyoruz. Birlikte üretmenin, yaratmanın keyfini yaşamak için çamur ellerimizde şekillenecek, yelkenliler boğazın rüzgârında salınacak, çarkıfelekler dönecek, balıklar gülümseyecek… Merakla fırından çıkmalarını bekleyeceğiz, sonra sıra renklerin dansına gelecek, sırlanacak Çanakkale yeşiliyle, maviyle, sarıyla… Renklerin coşkusu saracak parmak izlerimizi, geçmişten gelen izlerle buluşacak. Mustafa Kemal Atatürk tarafından dünya çocuklarına armağan edilen Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin

açıldığı ve Türk halkının egemenliğini ilân edişinin 101. Yılında Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramında 23 Nisan 2021 tarihinde yüzey kaplama seramiği olarak kalıcı yerini alacak… Kentimizin kültür tarihinin bir parçası olacak…

Şekil 4. Öğrencilerin Eğitim Paketleri ile Gönderilen Katılımcı Mektubu

Her öğrenciye ismiyle hitap eden mektupta, yaşadığımız şehre bütünsel bir bakış, yapılacak etkinliğin içeriği ve ulaşılmak istenen nokta çocukları kucaklayacak bir dille kaleme alınmıştır. Mektubun yanında öğrencilerin Zoom üzerinden eğitime nasıl katılabileceklerine dair bir kılavuz ve eğitim takvimi de yer almaktadır.

YARDIMCI LİNKLER-VİDEO KAYIT KILAVUZU

Ücretsiz bir hesap oluşturacağınız Zoom canlı bağlantı programını kullanmak oldukça pratiktir. Öncelikle hesap oluşturmanız gerekmektedir. Yeni hesap açma ve video kaydı yapma ile ilgili youtube'da birçok video bulunmaktadır. Aşağıda birkaç örnek görebilir, gerektiğinde bizimle iletişim kurup teknik destek alabilirsiniz.

Yeni Hesap Açma
https://www.youtube.com/watch?v=91FBNucj67o
Video ve Ses kaydı
https://www.youtube.com/watch?v=PyS49asLOFo
https://www.youtube.com/watch?v=hbWFd-VFol4
https://www.youtube.com/watch?v=1d0U1rwH4-8
İletişim:
Çanakkale Belediyesi Seramik Müzesi
www.canakkaleseramikmuzesi.org
0286.211 01 30 (Pazartesi hariç hafta içi 10.00-16.00 saatleri arası)

Şekil 5. Öğrencilerin Eğitim Paketleri ile Gönderilen Yardımcı Linkler-Video Kayıt Kılavuzu

"Gelenek ile Geleceğin 'Çanakkale Seramikleri' Buluşması" Eğitim Programı			
1. HAFTA 06.03.2021 –Cumartesi 14.00	Geleneksel Çanakkale Seramikleri Konu anlatımı-ÇASEM bilgilendirme	Online 35 öğrenci	ÇASEM
2. HAFTA 13.03.2021 Cumartesi 14.00	Desen Tasarımı ve plaka açma	Online 35 öğrenci	ÇASEM
3. HAFTA 20.03.2021 Cumartesi 14.00	Plaka açma ve uygulama	Online 35 öğrenci	ÇASEM
4.HAFTA 20.03.2021 Cumartesi 14.00	Uygulama	Online 35 öğrenci	ÇASEM
5.HAFTA 26.03.2021 Cuma	Araç ile çalışmaların toplanması ve ÇASEM e teslimi		ÇANAKKALE BELEDİYESİ
6.HAFTA 02.04.2021 Cuma	Kurutma Pişirim		ÇASEM
7.HAFTA 09.04.2021 Cuma	Kurutma	Online sürecin anlatılması Zoomda kayıtlı olacak	ÇASEM

	Pişirim		
8.HAFTA 12-16.04.2021	Sırlama	Online sürecin anlatılması Zoomda kayıtlı olacak	ÇASEM

Şekil 6. Öğrencilerin Eğitim Paketleri ile Gönderilen Eğitim Programı

1. HAFTA- Geleneksel Çanakkale Seramikleri Konu Anlatımı Ve ÇASEM Hakkında Bilgilendirme.

Eğitimin ilk haftası olan 06.03.2021 tarihinde, cumartesi günü saat 14:00 da ilk dersimize başlamadan önce ÇASEM üretim atölyesinde proje ekibi ile bir araya gelinmiş, çevrimiçi ders verebilecek şekilde gerekli teknik düzenlemeler yapılmıştır. Ekran üzerinden öğrencilerle tanışıp 8 hafta boyunca neler yapacağımıza, bu süreçte eğitim verecek ekibin kimler olduğuna dair gerekli bilgilendirmeler yapılmıştır. İlk hafta dersi, Yeşim Zümrüt'ün Geleneksel Çanakkale Seramikleri hakkında, Necati Işık'ın ÇASEM hakkında soru cevaplar eşliğinde yaptığı teorik anlatım ve bir sonraki hafta yapılacakların bilgilendirmesi ile tamamlanmıştır. Sunumlar yaş grubu göz önünde bulundurularak dikkatlerini toplayabilmek, yapılacak olan uygulamalara referans oluşturabilmek adına çok sayıda görselle desteklenmiş ve öğrenciyi sunuma dahil eden bir yol izlenmiştir.



Şekil 7. Geleneksel Çanakkale Seramikleri Örnekleri

Geleneksel Çanakkale Seramikleri formları; tabaklar, kaseler, sahanlar, meyvelikler, baharatlık ve şekerlikler, süzgeç, şişeler, maşrapalar, ibrikler, küpler, demlikler, testiler, mangallar, yazı takımı, gaz lambası, heykelsi formlardır. Çömlekçi tornasında şekillendirilen, kırmızı bünye üzerine beyaz astarın, sır altı ve sır üstü dinamik fırça vuruşlarının, barbutin, aplike, serpme, mermer tekniklerinin uygulandığı örnekler bulunur. Çiçek rozeti, çiçek demeti, çarkıfelek motifleri, yelkenli, hayvan figürü, dini ve sivil mimari tasvirli kenar bordürlerinin kafes motiflerinin karşımıza çıktığı güçlü kompozisyonları ile tabak formları; sunumda tek tek incelenmiş öğrencilerin tasarımlarında hangi verilerden yararlanabileceğine dair vurgular yapılmıştır. Her birinin bir diğerinden farklı olduğu özgün değerleriyle ön plana çıkan Geleneksel Çanakkale Seramiklerini dekorlayan ustaların, çevrelerindeki karanfil, papatya gibi çiçekleri, narı, balıkları, kuşları, yelkenlileri, cami ve evleri, dalgayı, ağaçları, yaprağı nasıl yorumladığı, nasıl stilize ettiği anlatılmış. Çevrelerine, günümüz Çanakkale'sine bu gözle bakarak geçmişin verileri ile bugünü nasıl yorumlayabilecekleri hakkında

yönlendirmeler yapılmıştır. Ders boyunca yapılan teorik ders anlatımının kayıtları ve sunum dosyası, bir sonraki hafta yapacakları tasarımlarda kullanabilmeleri için öğrencilerle paylaşılmıştır.



Şekil 8. Geleneksel Çanakkale Seramikleri Örnekleri

2. HAFTA- Desen Tasarımı Ve Plaka Açma



Şekil 9. Eğitim Paketi İçeriği

Belediye tarafından her öğrencinin evine teslim edilen eğitim paketinin içeriği;

- 4 adet iç boşluğu 5x5cm, 10x10cm, 5x10cm, 10x20cm ebatlarında ahşap çerçeve,
- 1 er adet 60x60cm ahşap plaka, A3 boyutunda karo yerleştirme şablonu, pistole cetvel seti, düz cetvel, kalem, silgi, fırça, A4 kağıt, asetat Çanakkale deseni şablonu, 5cm çapında Çanakkale deseni mührü, merdane, sünger
- 5 renk küçük boy kavanozlarda kullanıma hazır sır altı boya
- 1 metre Amerikan bezi,
- 15 kg beyaz vakum çamurundan oluşmaktadır.



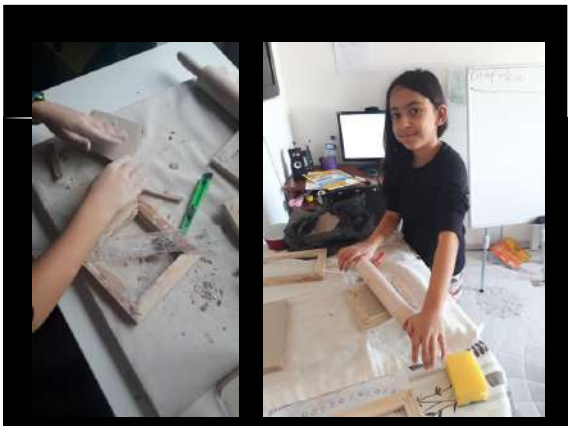
Şekil 10. Desen Tasarımı Süreci

İlk olarak, bilgisayar ekranında yer alan kameranın açısı anlatıcıyı gösterecek ve masanın yan tarafına konumlandırılan telefon kamerası da masanın üzerini, eğitimcinin el hareketlerini gösterecek şekilde düzenlenmiştir. Çizim için gerekli olan malzemeler masanın üstüne yerleştirilerek öğrencilerle eş zamanlı bordür desenler, serbest desenler, merkezi desenler tasarlanmıştır.



Şekil 11. Desen Tasarımı Süreci

Her öğrencinin bir önceki hafta öğrendiklerinden ve o ders boyunca da bakmaya devam edilen verilerden hareketle kendi hayal güçlerini katarak yeni yorumlar istenmiştir. Çanakkale Seramiklerinin matara formları, damla, kafes, çiçek, nar, karanfil, selvi, yelkenli, ve hayvan motifleri önce A4 kağıtlarda sonrasında A3 kağıtlarda çocuklarımızın kaleminden yeniden hayat bulmuştur.



Şekil 12. Plaka Açma Süreci

Öğrencilerin çizimleri tek tek değerlendirilmiş, gerekli yönlendirmeler yapılmış ve çerçeve kalıpların içerisine çamur basma ve düzleme aşamaları adım adım ve uygulamalı olarak gösterilmiştir. Her boy çerçeve kalıptan en az 3 er adet seramik karo hazırlanması, rötuşlama işlemi ve bir sonraki hafta yüzeylerinde işlem yapılabilmesi için kurutulmadan nasıl saklanması gerektiği de uygulamalı olarak gösterilmiştir.

3. HAFTA- Plaka açma ve Uygulama

Eğitimin üçüncü haftasında plaka açma işlemine devam edilmiş, öğrencilerin tasarımlarından yüzeye aktarılacak olanlar seçilmiş, tasarımlarını tamamlamayanlar tasarımlarına devam ederken, tasarımı onaylanan ve karoları deri sertliğine gelenler ile uygulama yapılmıştır. Çift kamera ile yürütülen derste, desenin karo yüzeyine nasıl aktarılacağı, parça ekleme, kazıma, oyma, şablon ve mühür teknikleri, boyaların hangi kıvamda

ve kalınlıkta kullanılacağı, fırça dekoru, boyalı yüzeyde yapılabilecek işlemler uygulamalı olarak gösterilmiştir. Bu esnada söz alan öğrencilerle soru cevaplar devam etmiş, gösterilen teknikleri öğrencilerin nasıl uyguladığı ekrandan takip edilmiştir.



Şekil 13. Plaka Açma ve Uygulama Süreci

4. HAFTA- Uygulama

Çevrimiçi eğitim sürecinin son haftası olan dördüncü haftada öğrencilerin hazırladığı ve dekorladığı karolar kontrol edilerek, düzeltilmesi gereken, ekleme veya çıkarma yeniden şekillendirme gereken durumlar belirlenmiştir. Bir sonraki hafta evlerden toplanacak olan çalışmaların ahşap plakalar üzerinde nasıl tamamen kurutulmadan dekorları bozulmadan muhafaza edilmesi gerektiği gösterilmiştir. Kendilerine ait karolardan bir tanesinin yüzeyine ayrıca isim ve ya isim soy isim yazabileceklerini, paketin içerisine koyacakları bir kağıda da bu bilgiyi ve kaç adet çalışmasının olduğunu yazmaları istenmiştir.



Şekil 14. Ders Sonlarında Vedalaşma Süreci

Dört hafta sonu iki, iki buçuk saat süren her bir dersin sonunda büyük bir sevgi, enerji ve coşku ile vedalaşılmıştır. Bu haftadan sonraki dört haftalık süreç kısa video kayıtlar altına alınacak ve öğrenciler ile paylaşılacaktır. Bu nedenle hem öğrenciler hem de eğitimi veren ekip adına çevrimiçi bir platformda olsa da yüz yüze algısı içerisinde olunan son haftadır.

5. HAFTA- Araç İle Çalışmaların Toplanması Ve ÇASEM'e Teslimi

Çanakkale Belediyesine ait araçlar ile öğrencilerin evlerinden toplanarak ÇASEM e getirilen çalışmalar paketlerinden çıkarılmış isim etiketleri ile birlikte her bir öğrencinin çalışması masa üstünde ayrı ayrı gruplandırılarak fotoğrafları çekilmiştir.







Şekil 15. ÇASEM de paketlerden çıkarılan çalışmaların sınıflandırılması ve fotoğraflanması

6.-7. Ve 8. HAFTA- Rötuş, Kurutma, Pişirim ve Sırlama

Öğrencilerin çalışmalarının her biri ÇASEM personeli tarafından rötuşlanmış, deformasyon olmayacak şekilde kurutma, bisküvi ve sır pişirimleri yapılmıştır. Bu aşamalar kısa videolar olarak kayıt altına alınmış bu süreçlerde öğrencilerle paylaşılmıştır.



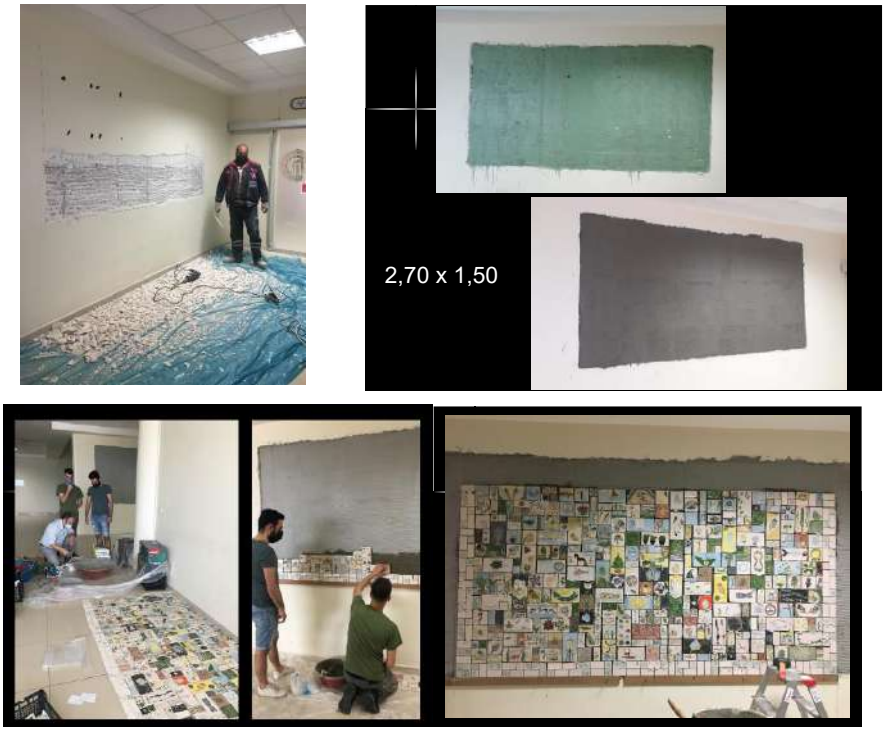
Şekil 16. Rötuş, kurutma ve sırlama süreci

1140C lik sır pişirimi sonrası seramik karolar masa üzerinde farklı kompozisyonlar oluşturacak şekilde düzenlenmiş, her bir seçenek fotoğraflanarak, video kaydı alınarak öğrenci grubu ile paylaşılmış düzenleme seçeneklerden bir tanesine karar verilmiş ve bu kompozisyona göre birimler montaj aşamasında yeniden aynı

şekilde dizilmek üzere kodlanmıştır. Plastik kasalara sistemli şekilde istiflenmiş ve uygulama yapılacak olan ÇOMÜ Araştırma Hastanesi Çocuk Servisi katına taşınmıştır.

Montaj

Çocukların ellerinde şekillenen geleneksel mirasımızın izlerini taşıyan panonun montajı için yine her gün çok sayıda çocuk ve velisiyle buluşabilecek bir nokta, Sağlık Uygulama ve Araştırma Hastanesi Çocuk Servisi yatan hasta katının girişi seçilmiştir.



Şekil 17. Montaj Süreci

Bu alanda belirlenen 2,70cm x1,50cm boyutlarındaki ölçüye göre tasarlanan ve mekana taşınan karolar, duvarda sağlıklı bir montajın olabilmesi için gerekli yüzey işlemleri yapıldıktan sonra belirlene kompozisyona göre yüzeye aktarılmıştır.

SONUÇ

35 öğrencinin katılımıyla çevrimiçi olarak gerçekleştirilen projenin eğitimleri ÇASEM personelleri Doç. Dr. Yeşim ZÜMRÜT (Proje Koordinatörü), Öğr. Gör. Arzu DOĞAN, Öğr. Gör. Necati IŞIK, Öğr. Gör. Necmi TEKİN, İdari personel Murat BİÇER ve ÇOMÜ GSF Seramik ve Cam Bölümü mezunları İlter ÖZYILDIRIM,

Burcu GÜRCÜ, Yasin ŞAHİN tarafından verilmiştir. Panonun montajı ÇOMÜ GSF Seramik ve Cam Bölümü Öğr. Gör. Şeref DOĞAN, öğrencileri Halil İbrahim KARA, İsmail BULUT, Doğan KARADEMİR tarafından yapılmıştır. Planlama ve organizasyon Seramik Müzesi müdürü Yeşim Çanlıoğulları ve Çanakkale Belediyesi ile birlikte yapılmıştır.

Gelenek ile Geleceğin 'Çanakkale Seramikleri' Buluşması adını verdiğimiz eğitim; sadece eğitimin değil sosyalleşmenin birebir ilişkilerin kurulmasının imkansız hale geldiği bir süreçte pandeminin getirdiği tüm zorluklarla birlikte 35 öğrencinin yanı sıra planlama, eğitim ve uygulama kısımlarında yer alan hocalarımız, böyle bir eğitim modeli deneyimi kazanmak adına çevrimiçi süreçlere ve uygulamalara dahil olan yüksek lisans öğrencilerimiz, Seramik Müzesinin değerli katkıları ile performanslı, keyifli ve verimli bir şekilde tamamlanmıştır. Öğrencilerle birlikte ekranlarının başında eğitime dahil olan velilerimiz de olmuş, çok sayıda teşekkür ve mutluluk mesajlarının yanı sıra öğrencilerimizin çalışmaları ile birlikte paketlerden çıkan yaşadıkları deneyimin heyecanını coşkusunu taşıyan mektuplar, her bir karoda gördüğümüz çizgiler, renkler, dokular motivasyon kaynağımız olmuştur. Bu içerikte daha önce yapılmış model alınacak bir eğitim programı örneği olmayan uygulama esaslı bir konuda, yaşanan endişeler ve çekincelerle başlayan süreç başarı ile sonuçlandırılmıştır. Başarının ölçütü; hedeflendiği şekilde Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin hem teorik hem de pratik olarak öğrencilerimize aktarılabilmiş olması, projenin sosyal sorumluluk adına kente fayda ve kültürel mirasımıza farkındalık sağlayacak kalıcı bir uygulamayla sonuçlandırılmış olmasıdır. Üniversite de görev yapan ve küçük yaş grubu ile bu formatta çalışma deneyimine sahip olmayan bir ekip için de bir sonraki planlamalar, eğitim modelleri adına katkı sağlayan kazanımlar elde edilmiştir.





Şekil 18. Açılış

Projenin sonuçlanması aşamasında, kalıcı yerini alacağı yüzeyde montajı tamamlanan seramik panonun açılışı vaka sayılarında öngörülemeyen artış nedeni ile planlandığı şekilde; Mustafa Kemal Atatürk tarafından dünya çocuklarına armağan edilen Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açıldığı ve Türk halkının egemenliğini ilân edişinin 101. Yılında Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramında 23 Nisan 2021 tarihinde yapılamamıştır. Ancak 29 Temmuz 2021 tarihinde proje sürecinde ve montajında emeği geçenlerin, eğitim verenlerin, projenin işbirliği ortakları ÇOMÜ Rektörü Prof. Dr. Sedat Murat, Belediye Başkanı Ülgür Gökhan ve ÇOMÜ Sağlık Uygulama ve Araştırma Hastanesi Başhekimi Prof. Dr. Muammer Karaayvazın katılımı ile açılış yapılmıştır. Risk unsurları göz önüne alınarak sınırlı sayıda katılım koşulu nedeniyle öğrenciler açılışa gelememiş bu aşamada fotoğraflanarak öğrencilerle paylaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Takaoğlu, Turan; Takaoğlu, Ayşe (2020). *Çanakkale Seramikleri 1670-1915 Bir Kentin Sessiz Tanıkları*. Ankara: Emsal Matbaa Tanıtım.

Öney, Gönül; Altun, Ara; Carswell, John (1991). *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini Ve Seramikleri*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

Uysal, Ali Osman (2008). *Ezine-Akköy'de Tarihi Anıtlar ve Seramikçilik. Ezine Değerler Sempozyumu*,86, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları.

Bakla, Erdinç (1991). Çanakkale Seramiklerine Saygı. *VIP Dergisi*, 19, 196

https://casem.comu.edu.tr/arsiv/etkinlikler/gelenekten-gelecege-canakkale-seramikleri-bulusmas-r17.html, 27.11.2021

https://www.canakkaleseramikmuzesi.org/gelenek-ile-gelecegin-canakkale-seramikleri-bulusmasi-10-14-yas-cocuk-seramik-atolyesi/, 27.11.2021

TÜRK TASARIM TARİHİNDE ÖNCÜ BİR İSİM; SABİHA RÜŞTÜ BOZCALI

Semra KAYIKÇI KOTAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Bileşik Sanatlar Anabilim Dalı Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Ankara, Türkiye.

semra.kayikci@hbv.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-9074-8642

Doç. Dr. Asuman AYPEK ARSLAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü, Ankara, Türkiye.

asuman.aypek@hbv.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-9400-2642

Özet

Sabiha Rüştü Bozcalı, Türk tasarım tarihinde yaptığı çalışmalar ile öncü olma özelliği kazanmış bir ressam ve illüstratördür. Bu çalışma kapsamında ele alınan Bozcalı'nın hayatı ve çalışmaları öncü olma misyonu çerçevesinde incelenecektir. Bozcalı'nın bulunduğu dönem yani Erken Cumhuriyet Dönemi şartları altında birçok alanda başardığı ilk olma durumu hem sanatsal hem de tasarım tarihine birer belge bırakma açısından ele alınacaktır.

Nitel araştırma yöntemi kullanılarak yapılan bu çalışmada Sabiha Rüştü Bozcalı'nın kariyerinin devamını sağlayan yurt içi ve yurt dışı eğitim hayatı kısaca incelenecektir. Eğitim ile birlikte sanatçının resim alanında oluşturduğu üslubuna ve daha sonra basın yayın alanında ilk kadın illüstratörü olma başarısına değinilecektir. Sanatçının eğitiminde ki çeşitlilik ve başarılarının sonucu olarak yine bir ilk olma durumuyla Erken Cumhuriyet Dönemi Anadolu Yurt Gezileri kapsamında yaptığı çalışmalar irdelenecektir. Sabiha Rüştü Bozcalı hem başarılı bir sanatçı ve tasarımcı olmayı başarmış hem de Türk tasarım tarihi ve basın yayın alanına belge bırakma misyonunu gerçekleştirmiştir. Bozcalı tüm başarılarının yanında milli kültüre katkılarıyla incelenmesi gereken bir sanatçı olma özelliğini taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Tasarım Tarihi, Sabiha Rüştü Bozcalı, İllüstrasyon

A LEADING NAME IN TURKISH DESIGN HISTORY; SABIHA RUSTU BOZCALI

Semra KAYIKÇI KOTAN
semra.kayikci@hbv.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-9074-8642

Doç. Dr. Asuman AYPEK ARSLAN
asuman.aypek@hbv.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-9400-2642

Abstract

Sabiha Rushtü Bozcalı is a painter and illustrator who has gained the ability to be a pioneer with his work in turkish design history. Bozcalı's life and work will be examined within the framework of the mission of being a pioneer. Bozcalı's first accomplishment in many fields under the conditions of the Early Republican Period will be discussed in terms of leaving a document in both artistic and design history.

In this study, which is carried out using qualitative research method, sabiha Rushtü Bozcalı's life of studying at home and abroad, which ensures the continuation of his career, will be examined briefly. Together with the training, the style of the artist in the field of painting and then the success of becoming the first female illustrator in the field of press publications will be discussed. As a result of the diversity and achievements of the artist in his education, his work within the scope of Early Republic Period Anatolian Dormitory Trips will be examined as a first. Sabiha Rushtü Bozcalı has managed to become a successful artist and designer and has fulfilled her mission of leaving documents in the field of Turkish design history and press publication. Bozcalı is an artist who should be examined for his contributions to national culture in addition to all his achievements.

Keywords: Turkish Design History, Sabiha Rüştü Bozcalı, Illustration

GİRİŞ

Türk tasarım tarihi genel hatları ile Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına dayanmaktadır. Bu dönemlerden daha geriye gidildiğinde tasarım tarihi ile ilgili Matbaanın Osmanlı İmparatorluğu'na gelmesiyle başlayan süreçte çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Fakat asıl ilgi Meşrutiyet ile birlikte gelen batı kaynaklı yenilenme hareketleriyle başlamaktadır.

Günümüzden geriye Türk tasarım tarihine bakıldığında karşılaşılan ilk örnekler gazetelerde çıkan ilanlarda görülmektedir. Bu da gazetelerin tasarım tarihi için önemini göstermektedir. Gazetelerden sonra karşılaşılan ilk örnekler ise Cumhuriyetin ilk yıllarında hazırlanmış afişlerde görülmektedir. Devam eden yıllarda Türk tasarımı kendi kültürünü ve sanatçılarını yetiştirmiş ve başarılı sonuçlar elde etmiştir.

Nitel araştırma yöntemi ile yapılan bu çalışma kapsamında Türk tasarım tarihinden seçilen Sabiha Rüştü Bozcalı örneklemi üzerinden inceleme yapılacaktır. Bozcalı'nın yurt dışında ve yurt içinde aldığı eğitimi, Cumhuriyetin ilk yıllarında yaptığı Anadolu yurt gezileri, gazete ve basın yayın geçmişi ile birlikte kendisini tasarım tarihinde öncü bir isim haline getiren illüstratörlük hayatı irdelenmeye çalışılacaktır.

Sabiha Rüştü Bozcalı'nın Hayatı ve Eğitimi

Sabiha Rüştü Bozcalı'nın ilk yılları Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarına denk gelmektedir. Bozcalı'nın hayatı aynı dönemde yer alan sanatçı veya tasarımcılarla benzerlik göstermektedir. Kısmen saraya yakın ayrıcalıklı görevlere sahip ailelerin çocukları veya bir şekilde asker kökenli oldukları görülmektedir. Sabiha Rüştü Bozcalı "dâhiliye nazırı Memduh Paşa'nın sanatkâr kızı Handan Hanim ile Bahriye Nazırı Bozcaadalı Hasan Paşa'nın oğlu Amiral Rüştü Paşa'nın ikinci çocuğu (Durmaz, 2016:4) olarak 1904 yılında dünyaya gelmiştir. Bozcalı'nın hem anne hem de baba tarafından dönemin şartlarına göre görece daha ayrıcalıklı bir aileye sahip olduğu görülmektedir. Bu ayrıcalıklı olma durumu devam eden yıllarda alacağı eğitime ve eğitiminin de kariyerine yansımalarını görmekteyiz.

Bozcalı'nın eğitim hayatına bakıldığında çok erken yaşlarda ailesinin yönlendirmesiyle aldığı resim derslerini görmekteyiz. Bozcalı'nın kendi anlatımıyla eğitim geçmişi şu şekildedir;

> 1913-1919 yılları arasında ressam ve müze müdürü Ali Sami Boyar'dan resim dersleri almış, 1919-1921 yılları arasında arkadaşı Namık İsmail ile birlikte Berlin'de Lovis Corinth'in atölyesinde çalışmış, 1921-1924 yılları arasında Münih Sanat Akademisi giriş sınavına yine aynı şehirde bulunan Moritz Heymann'ın atölyesinde hazırlanmış ve Akademi'ye kabul edilmiştir. Eğitimine, okulda profesör olarak görev yapan Karl Caspar'ın atölyesinde devam etmiştir. Mısır Hıdivi'nin annesinden aldığı davet üzerine 1925-1926 yılları arasında Kahire'de bulunmuş, konuk olduğu Mısır Hanedanına portre ve manzara resimleri yapmıştır. İstanbul'a döndüğünde arkadaşı Namık İsmail'in Akademi'deki atölyesinde misafir öğrenci olarak çalışmıştır. Üslubunun bu atölyede yarattığı etkiye ilişkin gözlemi "tabiata bağlı olduğu için ilerici araştırmacılar tarafından yadırgandığı" yönündedir (Bozcalı, 1976:29).

Sabiha Rüştü Bozcalı birçok farklı sanatçı ile çalışmasının sonucunda ortaya çıkan üslup çeşitliliğini ise şu şekilde ifade etmiştir;

> 1928-1929 yılları arasında Feyhaman Duran ile 1930-1933 yılları arasında Paris'te Neo-Empresyonist/Puantilist Paul Signac ile, 1947-1949 yılları arasında Roma'da Severini, Massimo Campigli ve Metafizik resmin en önemli temsilcisi Giorgio de Chirico ile çalışmıştır. Üslubundaki

> çeşitlilik; pek çok farklı sanatçı ile çalışmış olması kadar, sanatsal yaratım sürecine ilişkin görüşleriyle de açıklanabilir: Bozcalı bu çeşitliliği şu şekilde açıklamıştır; "Kanaatimce resim sanatında görülen aşırılıklar hakikatte ressamın, kendisini ifade etmek için yaptığı aramalardır, varılmış bir gaye değil. Her araştırma ressama yeni şeyler öğretir" (Bozcalı, 1976:30).

Bozcalı'nın sahip olduğu bu üslup çeşitliliği kendisinin Türk tasarım tarihinde öncü bir isim olmasının da önünü açmıştır. Yakar'a göre; "Küçük yaşlarda resim eğitimi almaya başlamış ve tüm yaşamı boyunca sanat ve tasarımın çeşitli alanlarında çalışmış; malzeme, teknik, tür, konu, üslup bakımından oldukça zengin içerikte eserler yaratmıştır. Bozcalı'nın sahip olduğu üslup zenginliğini; pek çok farklı sanatçı ile birlikte çalışmış olması ile açıklamak mümkündür" (Yakar, 2017:336).



Resim 1: Sabiha Bozcalı, Roma çalışmalarından Rafaello'dan bir kopya

Sabiha Rüştü Bozcalı'nın Resimleri

Sabiha Rüştü Bozcalı'nın sanat hayatının başlangıcında aldığı eğitimlere dayalı olarak resim sanatının yer aldığını görmekteyiz. Daha önce de değinildiği gibi Bozcalı'nın sanatsal yaklaşımını ifade ederken kullanılabilecek en uygun ifade üslup çeşitliliğidir. Şerbetçi'nin derlemesine göre Bozcalı; "Portre, peyzaj, natürmort ve enteriyörlerden oluşan resimleri; müstakil geleneğin renk ve leke ağırlıklı akademik izlenimcilikle birleştiği, gerçeği olduğu gibi yakalamaya çalışan klasik etüdler niteliğindedir. Üslubu 1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı olarak bilinen Türk İzlenimciler arasında sayılmaktadır" (Şerbetçi, 2008:17). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyesi olan sanatçı (Paşalıoğlu, 1996:29; Savacı, 2010:148) Ressamlar Derneği'nin kurucu üyeleri arasındadır. Yalnızca resim alanında eser vermekle kalmayıp, 1937 yılında Müstakil Ressamlar Birliği'nin Samsun Halkevi'nde düzenlenen sergisine iki heykeliyle katılmıştır (Giray, 1988:67).

Bozcalı'nın üslup zenginliğine en açık örnek portreleridir. Yakın çevre ve ailesinden kişileri resmettiği ya da sipariş üzerine yaptığı portrelerinde; Çallı kuşağının belirgin etkisi görülür. Otoportrelerinde Akademik İzlenimcilikten Ard-İzlenimciliğe yaklaşan bir arayış göze çarpmaktadır. Bu tavrı "…izlenimciliği daha özgür paletlerle değerlendirme yolunu tutan bir sanatçı" (Önsezgin ve Aslıer, 1989:15) olarak anılmasını sağlamıştır.



Resim 2: Nevgice Erel portresi



Resim 3: Portre

Portrelerinde, koyu tonlar ve sıcak renklerin hâkimiyeti negatif alanlarla dengelenmiştir. Tuvalin merkezinden hafifçe kaydırılmış duruşlar ve formlardaki kıvrım, resim içindeki odak noktalar arasında dinamik bir bağlantı sağlamaktadır. Bu odak noktalar modele kimlik kazandıran ve ifadeyi güçlendiren unsurlardır. Güvemli (1948) tarafından da belirtildiği üzere "resimlerinde daima sezilen ve Almanya'da çalıştığını belli eden" bir konstrüksiyon sağlamlığı mevcuttur. Karşıtlık, kurgu gibi niteliklerle sağlamlaşan üslubu, doku etkisi yaratan belirgin fırça vuruşları; illüstratif çalışmalarındaki yetkinliğin belirleyicisidir (Yakar, 2017:339).

İstanbul cami ve sokakları, balıkçı tekneleri, limanlar, İtalya ve Paris'ten görünümler sunan peyzaj çalışmalarında; karakalem ve mürekkeple oluşturulmuş detaylı etütlerden, birbirine kaynaşmış sıcak ve parlak renklerde suluboya uygulamalarına ve izlenimci yağlıboya eserlere varan bir çeşitlilik görülmektedir. Çoğunlukla çiçeklerden oluşan natürmort çalışmalarında objeler nispeten koyu kurgulu renkler ve yakın ton değerleriyle betimlenip yumuşak konturlarla çevrelenerek; koyu arka plan üzerine simetrik bir kompozisyon içinde yerleştirilmiştir (Yakar, 2017:340).





Resim 4: Ayasofya, ty., Kağıt Üzerine Kalem-Suluboya, 21 cm x 26,8 cm, Salt Araştırma Arşivi (solda)

Resim 5: Bardaklı Sürahili Natürmort, ty., Kağıt Üzerine Kalem-Guaj, 38,4 cm x 55 cm, Salt Araştırma Arşivi (sağda)

Öncü Bir İsim Olarak Bozcalı'nın İllüstratörlük Kariyeri

Sabiha Rüştü Bozcalı'nın eğitim geçmişi ve resim sanatıyla ilgili yaptıklarına bakıldığında farklı atölye ve sanatçılardan faydalandığı görülmektedir. İzlenimci üslup ile yaptığı resimleri, natürmort ve portreleri, Alman ekolüne dayanan sağlam konstrüksiyon tekniği aslında kendisini birçok alanda öncü yapmaya yetiyordur. Fakat Bozcalı'nın devam eden yıllarda kendisini konumlandırdığı alan biraz daha farklı olmuştur.

Yaklaşık kırk yıl boyunca başarı ile devam ettirdiği illüstratörlük kariyeri Bozcalı'yı hem bir kadın olarak hem de tasarımcı olarak alanının ilklerinden biri yapmıştır. İşli ve Durmaz'a göre "Erkeklerin egemen olduğu bir dünyada bir kadın olarak var olmak, dönemin ruhu açısından misyoner bir tavırdır. Osmanlı'nın aristokrat ailelerinden gelip ayrıcalıklı bir yaşama sahip olan Bozcalı, basın-yayın ressamlığında öncü bir rolü tercih ederek imtiyazlarını riske eder. Kendisinden önce karikatür alanında Fatma Zehra, Melihâ Fuat gibi kadın sanatçılar basın-yayın dünyasında kısa ömürlü olmuşken, Bozcalı'nın illüstrasyon alanında süreklilik arz eden çabası mücadeleci bir tutum olarak ele alınmalıdır" (İşli ve Durmaz, 2016:6).

Bozcalı'nın resim alanındaki geçmişini aslında tam anlamda arka plana atmadığını kendini ifade ettiği "İlk kadın illüstratör idim fakat aslen ben yağlıboya portrecisiyim" (Bozcalı, 1984:157) sözlerinde bulmak mümkündür. Bozcalı kendisini bir illüstratör olarak tanıtmasa da birçok çalışmasının tasarımlarını yaptığı Koçu'nun kendisi hakkında düşünceleri farklıydı. İllüstratörü olduğu İstanbul Ansiklopedisi'ndeki Bozcalı (Hatice Sabiha) maddesinde Reşad Ekrem Koçu tarafından "…yağlıboyada bilhassa portre üstadı, son on yıldan beri de İstanbul basınının en kudretli bir illüstratörü" olarak tanıtılmıştır (Koçu, 1963:3058-3059).

> Bir diğer çağdaşı olan Toros (1984:43); Bozcalı'nın ansiklopediler ve tarihi eserler için uyguladığı desen ve tramlarla, gazete ressamlığıyla ün kazandığını belirtmiş ve O'nu ilk kadın illüstratörümüz olarak nitelemiştir. Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı Sergisi'ne bilgi ve belge katkısında bulunan İşli ve Durmaz'ın değerlendirme ve bulguları; Bozcalı'nın reklam illüstrasyonları, endüstri üretimini konu alan resimleri ve mahkeme çizimleri ile Türkiye tasarım tarihi yakın geçmişini belgeleyen çalışmalar yaptığını ortaya çıkarmıştır. Çalışmada kullanılan tasnifleme, bahsi geçen nitelikler doğrultusunda şekillendirilmiş; portreleri, illüstrasyonları, Yurt Gezileri etkinliği kapsamında yaptığı endüstriyel üretim konulu resimleri ve gazeteci kimliğiyle bulunduğu Yassıada Duruşmaları illüstrasyonları ele alınmıştır. Referans kaynaklarda taslak çizimler üzerinden kısmen incelenen Yassıada Duruşmaları illüstrasyonlarının, kullanıldıkları mecralarla sunulmasıyla geliştirilen derleme çalışmasında; Bozcalı'nın portre ressamlığından gazeteciliğe uzanan kariyerindeki önemli noktaların açıklanması amaçlanmıştır (Yakar, 2017:338).

Sabiha Rüştü Bozcalı'nın resim geçmişinde olduğu gibi illüstratörlük kariyerinde de birçok farklı alandan beslendiğini görülmektedir. Gazetecilik ve basın yayın sektöründe yıllarca aktif çalışmasının da bunda katkısı tartışılmaz. Bunun dışında genç ve gelişme gösteren yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin beraberinde getirdiği birçok yenilikten de faydalandığı görülmektedir. Yurt dışında aldığı eğitimin yanına Cumhuriyet'in ilk yılarında Anadolu'ya düzenlenen yurt gezilerinde özellikle endüstriyel gelişimleri gözlemleyip çalışmalarına aktarmayı başarmıştır.

Bozcalı'nın kariyeri incelendiğinde sanatın çeşitli disiplinlerinden faydalandığı görülmektedir. Bu disiplinlerarası sanat geçmişi hem tekniğini hem de yaratıcılığını zenginleştirmiştir. Kendi çağdaşları bağlamında incelendiğinde birçok erkek illüstratör arasında bir kadın olarak devamlılığı sağlayabilmesi açısından da öncü bir isim olarak yer almıştır.

Aşağıda Sabiha Rüştü Bozcalı'ya ait illüstrasyon çalışmalarından örnekler görmekteyiz.

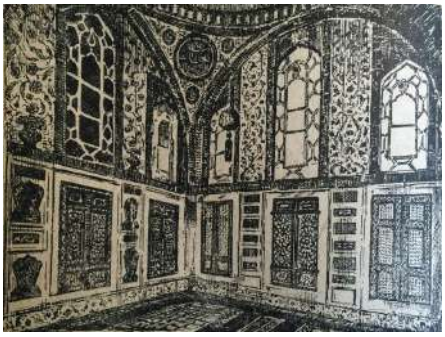




Resim 6: Sabiha Bozcalı, Kabakçı Mustafa, kapak illüstrasyonu(solda)

Resim 7: Sabiha Bozcalı, Patrona Halil, kapak illüstrasyonu(sağda)

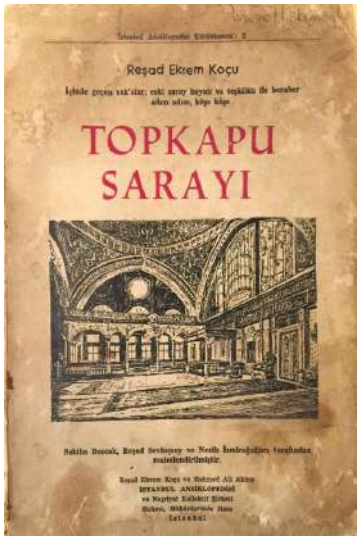




Resim 8: Sabiha Bozcalı, illüstrasyon

Resim 9: Sabiha Bozcalı, Birinci Ahmedin kütüphanesi, illüstrasyon





Resim 10: Sabiha Bozcalı, Fatma Hanım, illüstrasyon

Resim 11: Sabiha Bozcalı, kapak illüstrasyonu





Resim 12: Bayar, Menderes ve Köprülü, 6 Eylül günü, olaylar cereyan ederken, trenle Ankara'ya gidiyorlardı. (Sabiha Bozcalı'nın Fırçasından), 22 Ekim 1960, Yeni Sabah.

Resim 13: Bebek Davasının Sanıklarından Sakıt Başvekil Menderes ve Şahit Ayhan Aydan, 31 Ekim 1960, Yeni Sabah.

Anadolu Yurt Gezileri Kapsamında Sabiha Rüştü Bozcalı

Sabiha Rüştü Bozcalı hem bir kadın hem de bir sanatçı olarak kendi çağdaşları arasında öncü bir isim olarak geçmektedir. Aile köklerinden gelen imtiyazlı olma durumunu yeteneği ve azmi ile taçlandırmayı başarabilmiştir. Bozcalı'nın bu dikkat çeken geçmişi sadece sanat çevresinde dikkat çekmemiş Yeni Cumhuriyet'in kurucularının da dikkatini çekmiştir. Erken Cumhuriyet'in hedeflerinden bir tanesi de modern bir ülkenin inşa çalışmaları olmuştur.

Bu bağlamda birçok eylem planı gerçekleştirilmiştir. Bunlardan bir tanesi de bir şekilde yurt dışında eğitim alma imkânı bulmuş sanatçıları milli programlar çerçevesinde Anadolu ile bir araya getirmek olmuştur. Yani Cumhuriyeti kuranlar yaptıkları yenilikleri olduğu gibi batıdan almaktan ziyade, her yeniliği milli kültür öğeleriyle birleştirip kendi sanatını oluşturmayı amaçlamışlardır. Bu kapsamda seçilen birçok sanatçı Anadolu'nun çeşitli şehirlerine gitmiş bir süre oralarda yaşayıp gözlem yapma şansı elde etmişlerdir. Dönem sanatçıları incelendiğinde bunun etkilerini çalışmalarında görmek mümkündür. Her çalışma birer sanat eseri olmakla birlikte tarihe düşülen belge niteliği de taşımaktadır.

Sabiha Rüştü Bozcalı da Anadolu Yurt Gezileri programı kapsamında seçilen sanatçılardan biri olmuştur. Bozcalı'nın burada da öncü olma misyonunu devam ettirdiği görülmektedir. Bu program kapsamına dahil edilen ilk kadın sanatçı ve tasarımcı olmuştur. Giray bu süreci şu şekilde açıklamıştır;

> Bozcalı'nın başarılı, seçkin ve faal bir Erken Cumhuriyet Dönemi ressamı/tasarımcısı olması; çağının önemli olaylarına tanıklık etme ve belgelendirme imkânı bulmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, eserlerini belgesel yönleriyle ele almak mümkündür. Cumhuriyet Halk Partisi ve Halkevleri; modernleşme ve yeni bir kültürel kimlik oluşturma sürecini belgelemek adına, belirli sanatçıların Anadolu şehirlerini resmetmek üzere görevlendirildiği Yurt Gezileri (Yurdu Gezen Türk Ressamları Etkinliği) isimli bir program düzenlemiş ve Bozcalı bu programa dâhil edilmiştir. Dönemin genel bir niteliği olarak, sanatçılar üzerinde ulusal konuları ele almaları/Anadolu panoramaları tasvir etmeleri yönünde bir beklenti olduğu bilinmekle birlikte; yurt gezilerinin amacı doğrudan doğruya "hükümet programı çerçevesinde gelişen sanayileşme" (Giray, 2012:17) atılımlarının vurgulanmak istenmesidir.

Kültür Bakanlığının kayıtlarında Sabiha Rüştü Bozcalı'nın Anadolu Yurt Gezileri Programı kapsamında yaptığı çalışmaların içeriği şu şekilde açıklanmıştır; "1938-1943 yılları arasında toplam altı yurt gezisi düzenlenmiş, Bozcalı 1939 tarihli II. Yurt Gezisi'ne katılmış ve bu gezilere katılan ilk kadın sanatçı20 olmuştur. Bir buçuk ay boyunca Zonguldak'ta çalışmış; Sömikok Fabrikası, elektrik santrali asansörü, asansör makinesi, skip tesiatı varagelleri, Demir ve Çelik Fabrikası gibi teknik yapılara odaklanarak şehrin endüstriyel gelişimini tasvir eden yağlı boya ve suluboya tekniklerinde dokuz tablo teslim etmiştir" (Kültür Bakanlığı, 1939).

Bozcalı'nın öncü olma misyonu burada da devam etmektedir. Savacı Bozcalı'nın öncülük ettiği konuyu detaylandırırken kendisi hakkında yapılan eleştiriye de değindiği görülmektedir.

> Toplumsal gerçekçi eğilim doğrultusunda yerel nitelikleri vurgulamayı, köy-kent yaşantısı ya da pastoral manzaraları resmetmeyi tercih eden ressamlar arasında, sanayi tesislerini konu edinmesi; istisnai bir konum kazanmasını sağlamış ve sanatçıya endüstri üretimini konu alan ilk ressam sıfatını kazandırmıştır. Malik Aksel "…Cumhuriyetin genç kadın ressamı, Karabük Fabrikası'nda çalışan ağır işçilerin yanına gitmekle, yüksek hararetli fırınlar karşısında …bir kahraman gibi çalışmakla, resmi bir süs gibi gösteren telâkkiye ne güzel bir cevap veriyor" sözleriyle beğeni ve takdirini ifade ederken; Ahmet Muhip Dıranas bu eserleri "acele ve baştan savma mecmua resimleri" olarak nitelemiştir (Savacı, 2010:120-121).

Bozcalı'nın Anadolu Yurt Gezileri Programı kapsamında yaptığı çalışmaların çoğunun nerede olduğu bilinmemekle birlikte Resim 12'de görülen tuval üzerine suluboya çalışması olan 1939 yapımı Maden Ocağı resminde ortamın tüm kasvet ve griliğini yansıtmayı başardığı görülmektedir.



Resim 14: Maden Ocağı, 1939, Tuval Üzerine Suluboya.

Yakar Bozcalı'nın ilklerle dolu kariyerini bulunduğu dönemin şartlarını da dikkate alarak şu şekilde özetlemiştir;

> Cumhuriyetin erken döneminde bir kadın ressam ve illüstratör olmak; çağdaşı ve hemcinsi olan diğer sanatçı ve tasarımcılara olduğu kadar Bozcalı'ya da avantaj ve dezavantajları bir arada sunmuştur. Cumhuriyet değerlerinin sanatsal etkinlikler ve reklam gibi temsile dayalı göstergelerle sunulmak istenmesi; bu faaliyetlerin teşvik edilmesini sağlamış, sanatçılar ülkenin kültür aktarıcıları olarak konumlandırılmıştır. Yine de dönemin şartlarının son derece zorlayıcı olduğu göz önünde bulundurularak; sanat dernekleri kuran, Anadolu şehirlerinde sergiler düzenleyen, mesleklerin kalıplaşmış cinsiyetçi rolleri içinde kendine yer edinen diğer tüm isimler gibi Sabiha Bozcalı'nın da önemli bir başarı yakaladığı ifade edilebilir. Aralıksız biçimde devam ettirdiği çalışmaları, resmin hemen her türünde yaptığı eserler ve yüzlerce taslak çizimi; sanatsal ilerlemeye ve yenilenmeye olan inancını göstermektedir. Resimlerindeki figüratif yetkinlik sayesinde illüstratörlük kariyeri için sağlam bir altyapı kazanmış ve reklamcılık yayımcılık alanlarında en uzun süre ile çalışan ilk kadın illüstratör olmuştur (Yakar, 2017:349).

SONUÇ

Sabiha Rüştü Bozcalı, ayrıcalıklı bir ailenin iyi eğitim almış çocuğu olarak Dünya'ya gelmenin avantajlarının yanı sıra azmi ve başarılarıyla çağdaşları arasından sıyrılmayı başarabilmiştir. Hayatı incelendiğinde yurt içi ve yurt dışında bulunduğu çeşitli atölyelerden faydalandığı özellikle Alman ekolünü tekniğine yansıttığı görülmektedir. Sanat hayatının başlangıcında natürmort, portre ve manzaraya odaklanmıştır. Hayatının sonuna kadar da resim yapmayı bilfiil devam ettirdiği görülmektedir.

Bozcalı'yı çağdaşlarından ayıran en temel özellik birçok alanda öncü olmasıdır. Bunun en başında illüstratörlük kariyeri gelmektedir. Yine kendinden önce illüstrasyon alanında çalışmalar yapan kadın sanatçılar olmasının yanında bu alanda devamlılık sağlayamadıkları görülmüştür. Bozcalı yaklaşık kırk yıl boyunca çeşitli gazete ve yayımcılık mecralarında bu alanda işler üretmiştir. Bulunduğu dönem de birçok ansiklopedi, kitap ve dergi kapaklarını resimlemiştir. Bozcalı'nın gazeteler için yaptığı çalışmalarının çoğu tarihe birer belge niteliği olarak

da geçmiştir. Bu çalışmaları ile Türkiye Cumhuriyeti tarihine ilk kadın basın yayın illüstratörü olarak geçmeyi başarmıştır.

Bir diğer öncü olma durumunu Erken Cumhuriyet döneminde yapılan Anadolu Yurt Gezilerinde görmekteyiz. Bozcalı bu programa dahil edilen ilk kadın sanatçı olarak geçmiştir. Çağdaşları ile birlikte yurdun dört bir yanında milli değerler kapsamında sanatını birleştirme imkânı elde etmiştir. Bir kadın olarak böyle bir programa dahil edilmesinin yanı sıra çalışmalarını yaptığı alanda da ilk olmuştur. İlk defa bir ressam olarak sanayi tesislerini konu eden kişi olmuştur. Program kapsamında bulunduğu il olan Zonguldak'ta çeşitli sanayi tesislerini inceleme ve resmetme imkânı kazanmıştır.

Sabiha Rüştü Bozcalı bir kadın ressam ve illüstratör olarak bulunduğu dönemin şartlarına göre başarılı işlere ve ilklere imza atmayı başarmıştır. Hem etkin olan erkek egemen toplumda varolabilmesi hem de milli kültüre yaptığı katkılar ile Cumhuriyet tarihinde yer edinebilmeyi başarmıştır. Sanatçının çalışmalarının nitelikleri de Türk resim ve tasarım tarihi açısından önemlidir.

KAYNAKLAR

Bozcalı, S. (1976). "Sabiha Bozcalı Kendisini Anlatıyor", Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 20, s.25-30.

Bozcalı, S. (1984). "Bir Tanığın Seyir Defterinden: De Chirico'dan Koçu'ya Sabiha Bozcalı'nın Olağanüstü Serüveni", Görüşme: Ayşe Özberki, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Durmaz Ö. (2016)." Sabiha Bozcalı ve Türkiye Grafik Tasarım Tarihi", DEKAUM I. Kadın Araştırmaları Sempozyumu "Edebiyat ve Sanatta Tarih Dışında Bırakılanlar" s.4-5

Giray, K. (2012). "Cumhuriyet Kazanımları: Yurdu Gezen Ressamlar ve Yurt Sergileri", B+ Beşiktaş Belediyesi Dergisi, Sayı 18, s. 14-21.

Giray, K. (1988). Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

İşli, E. N. ve Durmaz, Ö. (2016). "Ben Türkiye'nin İlk Kadın İllüstratörüydüm", Salt Araştırma Arşivi, http://blog.saltonline.org/post/138545501329/ben-turkiyenin-ilk-kadin-illustratoruydum, Erişim tarihi: 14.04.2021.

Kültür Bakanlığı-Güzel Sanatlar Akademisi, (1939). C.H.P. Umumi Kâtipliğine Gönderilmek Üzere Sabiha Bozcalı'dan 9 Tablo Alındığına Dair Yazı, Taha Toros Arşivi, http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/16141.

Koçu, R. E. (1963). "Bozcalı (Sabiha)", İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul: Koçu Yayınları, Cilt 6, s. 3053-3060.

Savacı, H. C. (2010). Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının (1923-1950) Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları ve Türk Resmine Etkisi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

Şerbetçi, F. (2008). D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

Yakar G. (2017). "Portre Ressamlığından Gazete İllüstratörlüğüne Uzanan Kariyerinde Sabiha Bozcalı" SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Cilt:10 Sayı: 20. 336-338-339-340-349

Görsel Kaynaklar

Yakar G. (2017). “Portre Ressamlığından Gazete İllüstratörlüğüne Uzanan Kariyerinde Sabiha Bozcalı” SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Cilt:10 Sayı: 20

SERAMİK SANATINDA ÜÇ BOYUTLU TARAMA (FOTOGRAMETRİ) VE ÜÇ BOYUTLU YAZICI YARDIMIYLA FORM ŞEKİLLENDİRME

Arş. Gör. Ali Cihan KAYALIOĞLU
Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Mersin, Türkiye.
alicihan@mersin.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-2511-7251

Prof. Ezgi HAKAN
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Eskişehir, Türkiye.
ehakan@anadolu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-4170-2223

Özet

Günümüzde bilgi teknolojilerinin geldiği nokta, yaşam alanlarında ve endüstride uygulanabilir teknoloji sistemlerine kolay ulaşılmasını ve bu sistemlerin farklı ihtiyaçlar doğrultusunda daha fazla alanda yer almasını sağlamıştır. Çoğunlukla endüstriyel pazar ihtiyaçları doğrultusunda geliştirilen teknik altyapı ve ekipmanlar, sanatçıların üretim teknikleri üzerinde oldukça etkili olmaktadır. Teknolojinin ulaşılabilirliği ve farklı alanlara entegre edilebilirliği ile kullanımı yaygınlaşan üç boyutlu tarayıcı ve üç boyutlu yazıcı sistemleri, plastik sanatlarda da yerini almaktadır. Üç boyutlu form algılama ve çıktı oluşturma proseslerini içeren üç boyutlu teknoloji sistemleri, seramik sanatçıları tarafından çeşitli yöntemler ile değerlendirilerek seramik sanatının teknoloji ile kaynaşmasına katkı sağlamıştır.

Bu çalışmanın temel amacı elle şekillendirilmiş olan formların, üç boyutlu tarayıcı yöntemlerinden biri olan fotogrametri ile dijital verilerinin oluşturulması, bu verilerden faydalanılarak taranan formların bilgisayar ortamında yeniden modellenmesi ve üç boyutlu yazıcı kullanılarak seramik malzemede yeniden üretilmesi sürecini içermektedir. Bu kapsamda fotogrametri yöntemi için Autodesk firmasının Recap Photo programı kullanılmış olup, çalışmada bu program üzerinde elde edilen deneyimler aktarılmıştır. Sonrasında elde edilen verilerin üç boyutlu yazıcı yardımı ile yeniden oluşturulabilmesi için bilgisayar ortamında hazırlık aşamaları paylaşılmıştır. Bu çalışma kapsamında üç boyutlu yazıcı ve tarama yöntemlerinin seramik sanatında kullanım olanakları incelenmiş olup, bilgisayar destekli tasarımlardan faydalanarak sanatsal bir anlayış oluşturulması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Üç boyutlu yazıcılar, Üç boyutlu tarama, Fotogrametri, Seramik Sanatı

SHAPING FORM IN CERAMIC ART WITH THE HELP OF THREE-DIMENSIONAL SCANNING (PHOTOGRAMMETRY) AND THREE-DIMENSIONAL PRINTER

Assist. Ali Cihan KAYALIOĞLU

Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Mersin, Türkiye.

alicihan@mersin.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-2511-7251

Prof. Ezgi HAKAN

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Eskişehir, Türkiye.

ehakan@anadolu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-4170-2223

Abstract

Today, the advanced information technologies have provided that the applicable technology systems can be reached in living spaces and industry easily, and that these systems take place in more areas in line with different needs. The technical substructure and equipment, which are mostly developed according to the needs of the industrial market, are also very effective on the production techniques of the artists. Three-dimensional scanners and three-dimensional printers, which have become widespread with the accessibility of technology and its integration into different areas, also take their place in plastic arts. Three-dimensional technology systems, in which three-dimensional form detection and output formation processes can be made, have been used by ceramic artists with various methods and contributed to the coming together of ceramic art with technology.

The main purpose of this work is obtaining the digital data of hand-shaped forms by photogrammetry, which is one of the three-dimensional scanning methods, remodeling the scanned forms using this data in computer environment and reproducing them in ceramic material by using a three-dimensional printer. In this context, Autodesk company's Recap Photo program was used for the photogrammetry method, and the experiences gained on this program were conveyed in the study. Afterwards, the preparation stages were given in the computer environment so that the obtained data can be reformation by a three-dimensional printer. Within the scope of this study, the usage of three-dimensional printer and scanning methods in ceramic art were evaluated and it was aimed to create an artistic understanding by making use of computer-aided designs.

Keywords: Three-dimensional printers, Three-dimensional scanning, Photogrammetry, Ceramic Art

GİRİŞ

Teknolojinin her geçen gün gelişmesi, erişilebilirliğinin artması ve hayatımızın her alanında etkin bir şekilde kullanılmasıyla beraber insanların yaşam biçimleri de paralel bir şekilde değişmektedir. Özellikle akıllı telefon, bilgisayar tablet, internet gibi teknolojik cihazların günlük yaşam üzerinde kullanımı günden güne artarken, CNC makineleri, üç boyutlu yazıcılar, üç boyutlu tarayıcılar gibi ürünlerin aktif olarak kullanılması insan yaşamı ile dijital ortam arasındaki etkileşimi artırmaktadır. Toplum ve yaşamla paralel bir biçimde ilerleyen sanat, sanatçılar ve tasarımcılar da bu etkileşimlerden dolaylı ya da doğrudan etkilenmektedirler. Üç boyutlu yazıcıların ve taratıcıların ulaşılabilirliğinin artması ile son dönem sanatçıların çalışmalarının tasarım, üretim ve sergileme aşamalarında bu teknolojilerden faydalanıldığı söylenebilmektedir.

Bu çalışmada elle şekillendirilmiş formlar üç boyutlu tarayıcı yöntemlerinden birisi olan fotogrametri yöntemi ile bilgisayar ortamına aktarılması, elde edilen verilerin seramik çamuru ile çalışabilen LDM tipi üç boyutlu yazıcıda yazdırılması için gerekli olan hazırlıkların yapılması ve üç boyutlu yazıcıda seramik malzeme ile üretilmesi üzerine örnek uygulama yapılmıştır. Bu sayede üç boyutlu tarayıcı ve üç boyutlu yazıcıdan birer araç olarak faydalanarak seramik sanatı ile kullanım olanakları değerlendirilmiş olup, özgün ve yenilikçi formların üretimine katkı sağlayacak bir çalışma yapılmıştır.

Üç Boyutlu Tarama Teknolojisi

Üç boyutlu tarayıcılar dış yüzeylerine duyarlı olduğu görünür ve aydınlık olan nesnelerin en dış yüzeylerinden veri toplayan, konik görüş açısına sahip teknolojik ekipmanlardır. Çalışma yöntemi olarak kameralara benzeyen üç boyutlu yazıcılar görüş açısı içerisinde yer alan yüzeylerin mesafelerini okuyabilmektedir. Bu sebeple üç boyutlu yazıcılar tarafından oluşturulan görüntüler, her bir noktanın yüzeye olan mesafesinin ölçülmesi ile oluşturulmaktadır. Bu sayede görüntüdeki her bir noktanın üç boyutlu konumu bilgisayar ortamına taşınacaktır (Ebrahim, 2015: 323).

Medikal alan, tersine mühendislik, bilim ve tarihsel koruma gibi birçok farklı alanda aktif bir biçimde kullanılan üç boyutlu tarayıcılar özellikle son dönemlerde teknolojinin ulaşılabilirliğinin artmasıyla beraber birçok sanatçı tarafından çeşitli biçimlerde kullanılmaktadır. Üç boyutlu tarayıcılar sayesinde taranan obje, bilgisayar ortamına aktarıldıktan sonra bilgisayar programlarında yeniden tasarlanıp, düzenlenip sadece dijital olarak kullanılabileceği gibi, gerekli işlemler yapıldıktan sonra üç boyutlu yazıcılar yardımıyla çıktıları da alınabilmektedir.

Fiziksel çalışma prensibine göre temaslı ve temassız tarayıcılar olarak iki gruba ayrılan üç boyutlu tarayıcılardan temassız tarayıcılar, kendi içerisinde aktif ve pasif olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır.

Pasif tarayıcılar, ortamdaki ışığı algılayarak tarama işlemi yapan, kendiliğinden ışık oluşturmayan tarayıcılardır (Küllü, 2010, s.9-10).

Fotogrametri

Yansıtılan ortam ışığına dayandığı ve kendiliğinden ışık oluşturmadığı için pasif tarama yöntemi olarak kabul edilen fotogrametri, nesnenin çekilen fotoğraflarına dayalı ölçümler yapan üç boyutlu tarama teknolojisidir (Ivanov, 2017, s.20).

Kökeninde "fotoğraf ve geometri" kelimelerinden oluşan fotogrametri üç boyutlu tarama yöntemi, kullanıcının taranması istenen objenin etrafında farklı açılardan çektiği birden fazla fotoğrafın, dijital ortamda analiz edilip, birleştirilerek üç boyutlu hale getirilmesiyle gerçekleşmektedir. (Mongeon, 2015, s.69).

Fotogrametri tarama tekniğinde kameranın odak uzaklığı ve fotoğrafın çözünürlüğü gibi parametreler önemlidir. Bu sebeple kamera ve fotoğrafların kalitesi, tarama ile elde edilen modelin detayları ile doğrudan ilişkilidir. Fotogrametrinin avantajları arasında hassas ve detaylı bir tarama yapabiliyor olması, yerden veya havadan fotoğrafları çekilmiş nesnelerde kullanılabiliyor olması sayılabilir. Fotogrametrinin dezavantajları arasında ise fotoğraf çözünürlüğüne hassas olması ve algoritmaları çalıştırmak için harcadığı süre sayılabilir.

Üç Boyutlu Yazıcılar

Birçok farklı sektörde ve endüstride sıkça kullanılan üç boyutlu yazıcılar genel olarak termoplastik (PLA, ABS gibi) malzemelerle çalışıldığı bilinse de günümüzde metal, reçine ve seramik çamuru ile şekillendirme yapabilen yazıcılarda mevcuttur.

Pratik, basit, ucuz ve ulaşılması kolay olduğu için piyasada en fazla bulunan ve kullanıcılar tarafından en çok tercih edilen yazıcı türü FDM (Eriyik Biriktirmeli Modelleme) Yığma yöntemi prensibiyle çalışanlardır. Bu yazıcılarda şekillendirilmesi istenilen model, filament denilen termoplastik malzemelerin nozzle olarak adlandırılan başlıktan ergimiş halde çıkıp üst üste yığılmasıyla oluşmaktadır.

Seramik çamuru ile çalışan LDM (Sıvı Biriktirme Modelleme) üç boyutlu yazıcıların çalışma prensibi termoplastik malzemelerle çalışan FDM tipi yazıcılarla benzerdir. En temel fark, PLA ya da ABS gibi termoplastik filament yerine seramik çamuru ile şekillendirme yapabiliyor olmasıdır. Seramik çamur, hazırlandığı tanklardan basınç ya da motor sıkıştırması yardımıyla çamur besleyici (extruder) kısmına ittirilip sonrasında da başlık (nozzle) kısmına aktarılmaktadır.

YÖNTEM

Yapılan bu çalışmada elle şekillendirilen nesneler plastilin hamuru kullanarak şekillendirilmiş olup, sonrasında Autodesk Recap Photo programından faydalanılarak üç boyutlu tarama işlemleri gerçekleştirilerek bilgisayar ortamına aktarılmışlardır. Sonrasında seramik çamuru ile çalışan LDM tipi üç boyutlu yazıcıdan çıktısının alınması için gerekli düzenlemeler yapılmış ve yazıcı yardımıyla şekillendirilmişlerdir. Şekillendirilen çalışmalar kurutulduktan sonra pişirim işlemleri gerçekleştirilmiştir.

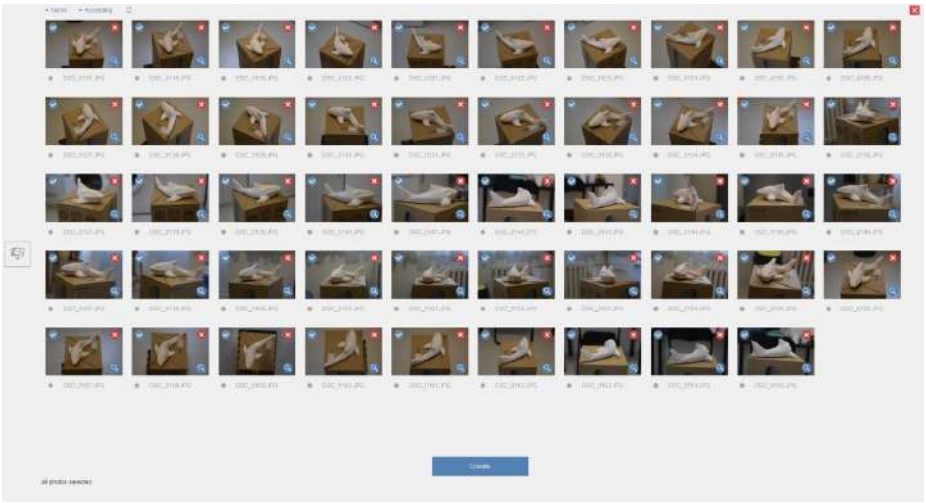
Modellerin tasarımı plastilin hamuru kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Elle şekillendirilme ile sanatçının el becerisini ve el işçiliğini ön plana çıkarmak, model ile sanatçı arasında doğrudan bir bağ oluşmasına izin

vermek amaçlanmıştır. Bilgisayar ortamına aktarılacak olan modellerin atölye ortamında şekillendirilmesinin bir diğer amacı ise şekillendirme, kurutma ve pişirim işlemleri için fizibilite hesaplamasıdır.

Fotogrametri ile Dijital Veri Elde Etme

Fotogrametri yöntemi ile üç boyutlu tarama yapabilmek için bu çalışma kapsamında Autodesk Recap Photo programından faydalanılmıştır. Bu programda tarama işleminin yapılabilmesi için ilk olarak modelin birçok farklı açıdan fotoğraflarının çekilmesi gerekmektedir. Fotoğraf sayısı 40-100 adet arasında olmalı ve fotoğraflar arasındaki açı farkların az olması tarama işleminin kalitesi açısından önemlidir. Fotoğraf çekimi sırasında modelin hareket ettirilmeden 360^0'lik bir açıyla tümüyle çekilmesi gerekmektedir.

Tarama işleminde veri kalitesini etkiyen diğer faktörlerde fotoğrafların yüksek çözünürlükte olması ve model üzerinde sert gölgelerin olmasından kaçınılmasıdır. Çekim esnasında ışığın yumuşak ve stabil olması önemlidir. Ayrıca çekim esnasında fotoğraf makinesinin ISO değerinin (ışığa duyarlılığın) düşük ve sabit kalması gerekmektedir. Eğer çekilen fotoğraflar arası ISO değerleri farklı olursa kumlanmalar meydana gelebilmektedir.



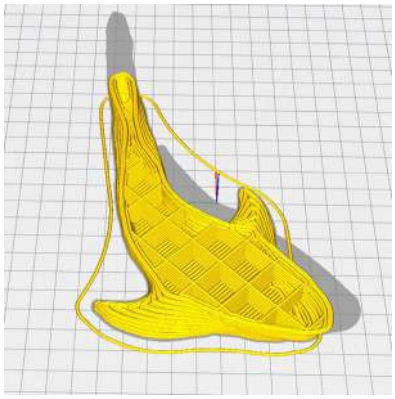
Resim 1: Recap Photo programına yüklenmiş olan fotoğraflar

Recap Photo programı bulut bağlantılı bir program olduğu için tarama aşamasında nokta bulutu ya da çokgen ağ oluşturma gibi ayarların yapılmasına gerek kalmamaktadır. Bu sebeple kullanım açısından oldukça kolay bir yapıya sahiptir. Tarama işlemi için hazırlanan fotoğraflar programa yüklendikten sonra, modelin dijital verisi çokgen ağ formatında elde edilebilmektedir. Veriler indirildikten sonra programın içerisinde bulunan ayarlar menüsünden veri üzerinde çokgen yoğunluğu azaltma ve kesim işlemleri gerçekleştirilebilmektedir.



Resim 2: Modelin çokgen yoğunluğunu azaltma işlemi, Modelin çokgen yoğunluğunun azaltılmış hali ve Modelin kesim işlemi yapılmış hali

Kesim ve çokgen yoğunluğu işlemi bittikten sonra model, OBJ formatında dışa aktarılır ve Cura programında dilimleme işlemi yapılarak yazıcı için gerekli olan G-code formatına dönüştürülür.



Resim 3: Cura programında modelin G-code hazırlığı

Yazıcının Hazırlanması ve Yazdırma İşlemi

Cura programında hazırlanmış olan modelin G-Code formatı LDM yazıcıya aktarılır ve sonrasında yazım işlemi için gerekli olan bağlantılar yapılmadan önce uygulamada seçilen çamur üç boyutlu yazıcı için uygun baskı kıvamında yoğurularak forma uygun miktarda yazıcının çamur tankına sıkıştırılarak doldurulur. Sonrasında gerekli bağlantılar ve basınç ayarları yapılarak yazım komutu verilir ve şekillendirme işlemi uygun formatta bir tabla üstünde gerçekleştirilir.



Resim 4: Yazdırma işlemi için bağlantı ve ayarları yapılmış LDM yazıcı

BULGULAR

Çalışmalar için ilk olarak plastin hamurundan şekillendirilen modeller Autodesk Recap Photo fotogrametri yöntemi ile tarama işlemi yapılmış ve bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Bilgisayar ortamına aktarılan modeller üzerinde gerekli düzenlemeler yapıldıktan sonra veriler Cura programına aktarılarak dilimleme işlemleri gerçekleştirilmiş ve yazıcı için gerekli olan G-code formatına dönüştürülmüştür. Yazıcıda yazım işlemleri gerçekleştirildikten sonra kurutma ve 900^0C' de bisküvi işlemleri gerçekleştirilmiştir. Biskuvi pişiriminden sonra bünyelerin üzerine astarlama ve sırlama işlemleri airbrush ve fırça yardımıyla uygulanarak 1160^0C' de ikinci pişirimleri yapılmıştır.



Resim 5: "Doğal Ortam Serisi: Köpek Balığı" üç boyutlu yazıcı ile şekillendirme, 5x25x25 cm 1160 ºC



Resim 6: "Doğal Ortam Serisi: Kurbağa" üç boyutlu yazıcı ile şekillendirme, 6x25x25 cm 1160ºC



Resim 7: "Doğal Ortam Serisi: Sadece Üç Değil Birçok Maymun" üç boyutlu yazıcı ile şekillendirme, 6x25x25 cm 1160 ºC



Resim 8: "Şeffaf" üç boyutlu yazıcı ile şekillendirme, 26,5x6x11 cm 1160 ºC



Resim 9: "Bütün" üç boyutlu yazıcı ile şekillendirme, 19x14,5x16 cm 1160 ºC air brush astar uygulama, pişirim sonrası birleştirilmiş parçalar

SONUÇ VE TARTIŞMA

Autodesk Recap Photo programının kolay kullanımı ve basit bir ara yüze sahip olması önemli avantajlardan biridir. Bunun yanı sıra bulut bağlantılı bir program olması sayesinde nokta bulutu ve çokgen ağ örme işlemlerinin kullanıcılar tarafından yapılmaması, dijital verinin hazır bir biçimde bilgisayar ortamına indirilebilmesi diğer avantajlı özellikleridir. Bu sayede fotogrametri yöntemi ile üç boyutlu tarama yapılabilmesi için gerekli olan bilgisayar performansına gereksinim azalmaktadır. Bir diğer avantajı, elde

edilen dijital verilerin kalitelerinin oldukça yüksek olmasıdır. Programın ayarlar menüsünden model üzerinde kesim ve çokgen yoğunluğu azaltma işlemlerinin yapılabilir olması da bir diğer avantaj olarak değerlendirilebilir.

Dezavantajlarına değinilmek istenilirse, Autodesk Recap Photo'da diğer fotogrametri programlarında olduğu gibi fotoğrafların kalitesi önemlidir. Fotoğraf çekiminde karşılaşılan problemler, tarama işlemi bitmiş model üzerinde hatalara sebep olabilmektedir. Bu programda çokgen oluşturulurken ya da nokta bulut haritası çıkartılırken müdahale edilemediği için, model üzerindeki hatalar ancak tarama işlemi bittiğinde, veri bilgisayar ortamına aktarıldıktan sonra fark edilmektedir. Bir diğer dezavantajlı durum ise model verisine erişim süresidir. Program, bulut bağlantılı olduğundan model verisinin hazırlanma ve indirilme süresi ortalama 8-10 saat sürebilmektedir. Bu nedenle taranmış model üzerindeki hatalara ulaşma süresi uzun olmaktadır.

Elde edilen deneyim ve çalışmalar sonucunda Autodesk Recap Photo programıyla üç boyutlu tarama yöntemlerinden biri olan fotogrametri tekniği kullanıcı dostu olarak değerlendirilmiştir. Bu sayede çalışmalarını teknoloji ile entegre etmek isteyen sanatçılar kolay ve verimli bir biçimde hazırladığı modelleri dijital veriye dönüştürebilmektedirler. Elde edilen dijital veriler sayesinde bilgisayar ortamındaki tasarım programlarından da faydalanarak modeller üzerinde çalışabileceklerdir.

LDM tipi üç boyutlu yazıcıların, seramik sanatında teknolojinin şekillendirme aşamalarına dahil olması, yenilikçi form ile doku oluşturulması ve formların sürekliliği açısından önemli bulunmuştur.

Sonuç olarak bu çalışmanın, teknolojiye ilgi duyan sanatçıların üretim ve tasarım sürecinde, üç boyutlu yazıcılar ve üç boyutlu tarayıcılar gibi teknoloji araçlarını kullanarak, üretimini elle şekillendirme süreciyle birleştirme ve entegre etmeye örnek teşkil edeceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Ebrahim, M. A. B. (2015). *3D laser scanners' techniques overview. Int J Sci Res, 4*(10), 323-331.

Ivanov, P. (2017). *Three-dimensional Scanning of Objects Using a Mobile Phone: Photogrammetry Silhouette Technique*. Yayımlanmamış Lisans Tezi. Helsinki: Medya Mühendisliği, Metropolia Uygulamalı Bilimler Üniversitesi.

Küllü, K. (2010). *Üç boyutlu lazer tarayıcı ve bilgisayar teknikleri ile cisimlerin sanal ortama aktarılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Mongeon, B. (2015). *3D technology in fine art and craft: Exploring 3D printing, scanning, sculpting and milling*. Routledge.

RUHSAL ONARIM ÇAĞINDA SANAT VE TERAPÖTİK ETKİLERİ

Doç. Dr. Serpil KAPAR

ÇOMÜ Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

serpilkapar@comu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-2818-5604

Özet

Özellikle son yıllarda artan, pandeminin etkisi ile de üst seviyelere çıkan ruhsal iyileşme arayışları, terapötik sanatsal ifade biçimlerini, yaşam rutinin içine alma gerekliliğini doğurmuştur. Bu yaklaşım içinde sanat, iletişim kurma becerilerini geliştiren bir dil olarak iyileşmenin kolaylaştırıcısı görevini üstlenmiştir. Ruhsal ya da fiziksel bir yaralanma ile mücadele yolculuğunda sanat, yön bulma aracı olarak motive edici bir görev üstlenmiştir. Sanatın bu düzeyde önemli hale gelmesi ve sağlık hizmetleri kategorisinde değerlendirilebilir olması, klinik sonuçların olumlu yanıt vermesi ile bağlantılıdır. Hatta sadece hastalıkların oluştuktan sonraki aşamalarında değil, önlenmesi adına da katkıları azımsanamayacak kadar fazladır.

Bilişsel sinirbilimciler yaptıkları araştırmalar sonucunda, sanat yaratmanın kortizol seviyelerini azalttığını ve sanat yoluyla insanların olumlu zihinsel durumlara çekildiğini gözlemlemişlerdir. Bu yaklaşım içinde sanat, rahatsızlık veren zihinsel durumların bilinçli bir program ile değiştirilmesi yoluyla, ruhsal ve fiziksel zorluklar içinden çıkılmasına yardımcı olmaktadır.

Duyguları kelimeler olmadan ifade etmek çoğu zaman daha kolay olabilmektedir. Yaşam koşullarının getirdiği zorluklar içinde olan çocuk ve yetişkin bireyler, baskı altına yaşama hissi ile başa çıkmaya çalışırken yıpranmış, yaşam ile kurabileceği yeni bağlantı yolları bulmanın arayışına girmiştir. Sanat etkinlikleri tamamlayıcı bir tedavi biçimi olarak yaşama dahil edilmelidir. Stres ile baş edebilmek için, kimyasal ilaçların dışında bir alanda şifa bulmak daha sağlıklı bir toplum yaratmak adına elzem bir duruma gelmiştir.

Sanat terapisi programlarının depresyon, ankisiyete, travma sonrası stres bozukluğu üzerine yapılan deneysel çalışmaları, olumlu sonuçlar vermektedir. Makalenin amacı; sanatın terapötik yönüne dikkat çekmek ve bu yöntem ile geliştirilen destek programlarının ülkemizde yaygınlaştırılması konusuna dikkat çekmektir.

Anahtar Kelimeler: Pandemi, Stres, Terapötik, Sanat

ART AND ITS THERAPEUTIC EFFECTS IN THE AGE OF PSYCHOLOGICAL RECUPERATION

Assoc. Prof. Serpil KAPAR

Canakkale Onsekiz Mart University (ÇOMÜ), Faculty of Education, Department of Art Education

serpilkapar@comu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-2818-5604

Abstract

The gradual increase in the search for psychological recuperation lately,which reached to its higher levels with the impact of Covid, has led to the inclusion of therapeutic art expressions in the routine of everyday life. In this aspect, art as the language which develops communicational skills has undertaken the role of facilitator of recuperation.

In the journey of dealing with psychological or physical injury, art provided motivation as to find a tool for direction. The fact that art has become so crucial and considered in the category of health services is closely related to the positive clinical outcomes. Moreover, its contribution not only to the ongoing process after ilnesses occur but also their prevention became indispensible. According to the research results performed by the cognitive neuroscientists, it is observed that creating art decreases cortisol levels and through art people are moved into positive state of minds. In this perspective, art through changing disturbing psychological states with a deliberate program thus helped getting over these psychological and physical burdens.

It is often true that it may be easier to express feelings without words. Children and adults living within the difficulties of the pandemic, have become worn out under the pressure and have started to search for new connections to make with life. Art events should be included in life as a form of complementary therapy. This has become urgent for creating a healthier society which seeks in remedy other than chemically induced medication in order to cope with stress.

It is known that, art therapy programs give significant positive results in fighting with depression, anxiety, and post-traumatic stress disorder. The main aim of this paper is to draw attention of therapeutic aspect of art and the necessity of proliferation of such therapy programs in private and government institutions and organizations.

Keywords: Pandemic, Stress, Theraupetic, Art

GİRİŞ

Hayatta çok az şey, sanatın yaptığı gibi duygularımızı harekete geçirme ve zorlayıcı tepkiler uyandırma gücüne sahiptir. Çeşitli biçimleri ile sanat, kişinin kendisi ve çevresi ile iletişimini güçlendiren güçlü bir araçtır. Kişiler arası bağlantılarda görsel yollar, sözcükleri aşan bir alan açmaktadır. Sanat Terapisi yaklaşımları, duyguları yönetmek, stres ve kaygıyı azaltmak, benlik saygısını arttırmak yönünde önemli destekler barındırmaktadır. Bu terapinin en büyük yararı, kişiye duygularını serbest bırakma konusunda yol göstermesi ve ruhsal sağlık açısından çıkış noktaları sağlamasıdır. Özellikle; üzüntü, öfke gibi karmaşık duyguları kelimeler ile ifade etmek zorlayıcı olabileceğinden, sanatsal anlatım; insanların kelimelere dökmesi acı verici olan düşünce ve duygularını iletmesine olanak tanıyan bir dil yaratmaktadır. Sanat terapisi bu bağlantıyı iyileştirmek ve güçlendirmek üzere, fiziksel, bilişsel ve ruhsal sağlığı desteklemekte, yaşamla anlamlı bağlar kurmaya yönelik pratikler içermektedir.

1940'larda Margaret Naumburg ve Edith Kramer (2016) sanat terapisini, kişinin duygu ve deneyimlerine erişebilmeleri konusunda yardımcı araç olarak kullanmışlardır. Davranışları yönetmek, duyguları işlemek, kaygıyı azaltmak ve benlik saygısını artırmak bu yaklaşımın temel amacı olmuştur. Kendini keşfetme yolculuğunda, bilinçaltında gizlenen duyguları tanımak üzere harekete geçen sanat terapisi, günümüzde psikoterapi alanında faydalı bir araç haline gelmiştir. Sanatın terapötik yaklaşımları, ruh sağlığı pratisyenleri tarafından, çocuk ve genç bireylerden yaşlılara, savaş gazilerine, mahkûmlara, zihinsel bozukluğu ve fiziksel engeli olan kişilere kadar değişen grupdaki bireyler için kullanılmaktadır.

1.Terapötik etkinlikler kimlere hangi katkılarda bulunur?

Uzun yıllardır terapötik süreçlerin yararlı bir parçası olarak kabul edilen çizim, iki boyutlu resimleme teknikleri ve üç boyutlu kil çalışmaları, sanat terapisi programlarında geniş bir yer bulmaktadır. Hayal gücü kederi ifade etmenin yaratıcı ve arındırıcı yollarından biridir. Özellikle, kil ile çalışmak, kişinin duygularını somatik düzeyde -dokunsal katılım yoluyla ifade edildiğinden- yardımcı olmaktadır. Bu sanatsal teknikler somut olarak bir çalışmanın ortaya çıkmasına fırsat tanıdığından, kişinin duygu ve düşüncelerine dair işaretleri tekrar tekrar yorumlayabilme olanağı vermektedir. İçsel dünyayı ifade etmenin bir yolunu sunan sanat terapisi uygulamaları, kişiye duygu yönetimi konusunda da yardımcı olmaktadır. Sanat terapisinin uygulama yöntemleri, kişi üzerindeki psikolojik desteği bakımından güçlü dönütler içermektedir.

- Korku, suçluluk, acı, öfke gibi duygular için güvenli bir çıkış sağlamak
- Beceri ve başarı duygusu kazanmak
- Benlik saygısını arttırmak
- Güçlü yönlerin farkına varılmasını sağlamak
- Sosyal becerileri geliştirmek

Yaratıcı ifadenin, kişinin duygusal ve fiziksel iyileşme sürecine katkıda bulunabileceği fikri birçok farklı kültürde benimsenmiştir. Kayıtlı tarih boyunca insanlar resimleri, hikayeleri ve dansları şifa ritüelleri olarak kullanmışlardır. Sanat terapisi neredeyse bir yüzyıldır klinik olarak kullanılıyor olmasına rağmen ancak 1990'lardan bu yana bir meslek olarak kabul edilmiştir. Dışavurumcu sanat terapisi olarak adlandırılan bu çalışma programlarında ortaya çıkan işin niteliğinden çok eylemin süreci tedaviyi sağlamaktadır. Estetik deneyimden elde edilen olumlu duygusal çıktının ruh halini etkilediği ve dolaylı olarak sağlığı etkilediği bilinmektedir. Son on yılda, psikologlar, sanatın duygusal yaralanmaları iyileştirmek, kendini ve başkalarını anlamak, kendini yansıtma kapasitesi geliştirmek, semptomları azaltmak ve davranışları değiştirmek için çeşitli şekillerde nasıl kullanılabileceğini dikkatle incelemeye başlamışlardır.

Amatörce yapılan bireysel faaliyetler de kişiyi an içinde olmaya davet ettiğinden kaçınılmaz olarak iyi gelecektir ancak lisanslı bir terapistle çalışmak, profesyonel bir yönlendirici rehberliğinde aktiviteyi planlamak, nitelikli sonuçlar doğuracaktır.
Yetişkinler ve çocuklar, travmatik bir deneyime maruz kaldıktan sonra önemli ve zayıflatıcı kaygı semptomları hatta Travma Sonrası Stres Bozukluğu (TSSB) yaşayabilmekte, ancak danışmanlık ve destek programları, semptomlarının üstesinden gelinmesine yardımcı olabilmektedir (2014).

Bu sanatsal faaliyetler grup halinde yapıldığında ise; insanlarla sağlıklı bağlantılar kurmak açısından değerli deneyimler sunmaktadır. Son yıllarda, araştırmacılar çeşitli fiziksel sağlık sorunlarının tedavisinde de sanat terapisinin faydalarını ortaya koymuşlardır. Yetişkin kanser hastalarında ağrıyı azaltmaya, stres semptomlarını azaltmaya ve yaşam kalitesini iyileştirmeye yardımcı olduğu, kanserli çocuklarda da ağrı ve diğer zorlayıcı semptomlarla başa çıkma yetisi geliştirdiği tespit edilmiştir (2005). Demanslı yaşlı erişkinlerde zihinsel işlevi uyardığı, parkinson hastalarının yaşadığı depresyonda azalmaların olduğu tespit edilmiştir. Melanie Klein; sanatı, zihnin yapısını tanımanın bir yolu olarak önermiş, mobilizasyonu kolaylaştıran bir araç olarak tanımlamıştır (1991).

Sanat Terapisi, travmatik bir olaydan sonra hem çocukların hem de yetişkinlerin iyileşmesine yardımcı olabilecek birçok terapiden biridir. Psikanalist Otto Rank, sanatın sıkıntıların üstesinden gelmenin bir yolu olabileceğini öne sürmüştür (2001).

Sanat; düşünceleri, duyguları ve algılarını ifade edemeyen çocuklar için, kelimelerle ifade edilmesi zor olabilecekleri aktarmanın bir yolu olabilmektedir. İstismar yaşayan çocuklar deneyimledikleri olaylar veya duygular hakkında konuşamadıklarında veya korktuklarında "konuşmadan anlatmanın" bir yolunu simgesel olarak bulabilmektedir. Aynı zamanda çocukların kendilerini deneyimlemelerine ve görsel, dokunsal, kinestetik ve daha pek çok düzeyde iletişim kurmalarına olanak tanıyan duyusal temelli bir yaklaşımdır.

Çocuk sanat terapisi genellikle oyun terapisi ile karıştırılmaktadır. Ancak sanat etkinlikleri oyundan farklı bir deneyim olarak somut bir ürünlerin ortaya çıkmasını teşvik etmektedir. Küçük çocuklar genellikle kendilerini tam olarak deneyimlemek için kelime dağarcığına veya sözel becerilere sahip değildir, bu nedenle sanat terapisi, kendilerini herhangi bir zorlama veya sınırlama olmaksızın ifade etmelerine izin veren bir yoludur (2016). Oyun terapisi gibi, sanat terapisi de sanat ifadesi yoluyla verilmek istenen konuyu ifade etme fırsatı sunmaktadır. Aslında, her iki yaklaşımın da güçlü yönlerinden biri, hikaye anlatımını ve anlatıları teşvik etme ve geliştirme yetenekleridir.

Sözsüz ifadenin kullanılması, özellikle zorlu zamanlardan geçen ergenler için de faydalı olabilmektedir. Normal gelişimsel değişiklikler, ailevi gerilimler ve sosyal zorluklar, psikolojik kaygıların belirtileriyle daha da karmaşık hale gelebilmektedir. Sanatsal faaliyetler ergenlerin kendilerini keşfetmelerine yardımcı olmanın yanında, anlam içeriği sebebiyle henüz zihinsel ve fiziksel olarak gelişmekte olan gençler için hedefli eylemler oluşturmayı içermektedir.

Ruhsal ve fiziksel anlamda yaşanılan değişiklikler, ailevi gerilimler ve sosyal zorluklar, psikolojik kaygıların getirdiği etkiler ile daha karmaşık hale gelebilmektedir. Terapötik sanat faaliyetleri yolu ile ergen, akranları ve çevresi ile ilişkilerinde empati yetisini hızla geliştirebilmekte, kendi iç seslerini anlamalarına, bir kimlik oluşturmalarına, değerleri ve ahlakı incelemelerine, sorgulamalarına ve gelecek planları yapmalarına olanak vermektedir.
Sanat terapisi etkinlikleri yaşlıların kendilerini ifade edebilmeleri açısından görsel ve duyusal bir yoldur ve stresi azaltmalarına, depresyonla mücadele etmelerine, daha yüksek bir tölerans duygusu hissetmelerine yardımcı olabilmektedir.

- Bilişsel işlevi artırmak ve unutulmuş anıları tetiklemek;
- Ellerini etkin bir şekilde kullanmaya yardımcı olmak ;
- İzolasyon ve yalnızlık duygularını azaltmaya yardımcı olmak;
- Birçok zihinsel, fiziksel ve bilişsel işlevi geri yüklemek .

Chicago Tribune'e göre (2018); düzenli, odaklanılmış aktiviteler hafıza kaybı yaşayanlara büyük fayda sağlamaktadır. Resim, heykel ve benzeri uğraşlar, zihne meydan okumanın ve bilişsel yetenekleri geliştirmenin bir yoludur. Bununla birlikte sanat etkinlikleri özellikle demans gibi hastalıklarla veya artrit gibi fiziksel kısıtlamalarla yaşayan yaşlı insanlar için de yararlı olabilmektedir (2010). Bu faaliyetlere katılan yaşlıların daha düşük düzeyde depresyon ve yalnızlık yaşadıkları ve genel olarak daha olumlu oldukları kanıtlanmıştır (2016). Nörolojik araştırmalar aslında sanat yapmanın yeni sinir yolları ve daha güçlü bağlantılar yaratarak bilişsel işlevselliği geliştirebileceğini göstermektedir.

Otizm ve DEHB gibi gelişimsel gecikmeleri olan çocuklara, yardımcı olduğu gözlenmiş özellikle otizm spektrum bozukluğunun birincil semptomları olan ve genel yaşam kalitelerini olumsuz yönde etkileyen dil bozuklukları ve sosyal becerilerdeki eksiklikleri hafiflettiği izlenmiştir. Literatürde yaratıcı sanat

terapilerinin semptomları iyileştirmede ve olumlu davranışları teşvik etmede etkili olabileceğine dair umut verici kanıtlar vardır (2021).

"Hiçbir şeyin imkansız olmadığı bir dünya hayal edin - sınırların olmadığı, doğru ya da yanlışın olmadığı bir yer. Olmak istediğinizi olduğunuz ve tam bir özgürlüğün olduğu, , ağacın mavi olduğu ve balıklar yürüdüğ bir yer. İşte burası hayal gücünün başladığı ve sanat terapisinin gerçekleşebileceği güvenli alandır".

SONUÇ

Sanat, daha verimli beyin ağları ve alternatif stratejileri kullanarak oluşan ruhsal ve fiziksel patolojilerin telafi edilmesine yönelik yardımcı bir araç olmakla birlikte bilişsel kapasiteyi de arttırmaktadır. Sanat uygulamaları içinde yer almak ve izlemek, beynin kendini yeniden şekillendirmesine, yapılanmasına ve dinç kalmaya devam etmesine destek olmaktadır. Bu bildiri ile sanatın kişiler üzerindeki terapötik etkilerinin kanıtlanan sonuçları ışığında, ülkemizde bu türde destek faaliyetlerinin geliştirilmesi; özel ve kamuya bağlı eğitim kurumlarında, çocuk yetiştirme yurtlarında ve yaşlı bakım evlerinde yaygınlaştırılması konusunda gerekli çalışmaların yapılması önerilmektedir.

Teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

-Good Therapy. (2016). Art Therapy. Erişim adresi: https://www.goodtherapy.org/learn-about-therapy/types/art-therapy 21.11.2021'de erişildi.

-Wiley Onine Library.(2005). A randomized, controlled trial of mindfulness-based art therapy (MBAT) for women with cancer. Erişim adresi: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/pon.988?casa_token=PCqdztrLA1sAAAAA:kZhyyX7mr1ODaoN0GM95_ruxaecxjcUsbbTl34KhEmE5BFJOq-tCp4sGsiEjfO4T7zLjuZH9vso6 20.11.2021'de erişildi.

-Sage Journals.(2014). The Effectiveness of Art Therapy in the Treatment of Traumatized Adults: A Systematic Review on Art Therapy and Trauma. Erişim adresi: https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1524838014555032?casa_token=OR2JjOrTmlgAAAAA%3AeaMwhA0cgB8e_pluvmhpEBKnH9m8yUGBrAmCrNE7ZflBAr5x_oyxv7bY5vcx4_HBckQ_dkS_epM 19.11.2021'de erişildi.

-TRU Undergraduate Research.(2016). Benefits of Art Therapy with Children Affected by Trauma. Erişim adresi: https://digitalcommons.library.tru.ca/urc/2016/SessionB/2/ 18.11.2021'de erişildi.

-The Arts in Psychotherapy.(1991). Where the wild things are: A psychoanalytic art therapy perspective.Erişim adresi: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/019745569190009Y 21.11.2021'de erişildi.

-Geriatric Psychiatry.(2010). Art Therapy Benefits Hospice, Dementia Patients. Erişim adresi: https://cdn.mdedge.com/files/s3fs-public/issues/articles/70315_main_9.pdf 19.11.2021'de erişildi.

-Cornerstone.(2016). Therapeutic Benefits of Art Therapy with Older Adults with Dementia Erişim Adresi:https://cornerstone.lib.mnsu.edu/urs/2016/oral-session-07/3/ 21.11.2021'de erişildi.

-Adler University.(2018).Chicago Tirbune Features Adler Art Therapists Work Whit Seniors Erişim adresi: httpt://www.adler.edu/2018/05/01/chicago-tribune-features-adler-art-therapists-work-with-seniors/ 21.11.2021'de erişildi.

-Universty Of Central Florida.(2021). https://stars.library.ucf.edu/honorstheses/1023/ Erişim adresi: https://stars.library.ucf.edu/honorstheses/1023/ 21.11.2021'de erişildi

- Article in The Humanistic Psychologist.(2001). Otto Ranks Art.Erişim adresi: file:///C:/Users/serpilkapar/Downloads/WWArtofLiving.pdf 20.11.2021'de erişildi.

TÜRKÜLERDE SALGIN HASTALIKLAR

Dr. Öğr. Üyesi Makbule ORAL

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

makbuleoral1@hotmail.com, ORCİD ID: 0000-0001-9193-7533

Özet

Bu çalışmada, salgın hastalıkları konu alan anonim ve âşık üretimi türkülerde, insan ve toplum yaşamında beden ve ruh sağlığı başta olmak üzere sosyal, ekonomik vb. etkilerin incelenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmada, konuya ilişkin arşiv ve kaynak taraması yapılarak elde edilen veriler nitel yaklaşımla betimsel olarak açıklanarak ortaya konulmuştur. Türkülerin oluşumunda ve aktarılmasında, yaratıcı ve taşıyıcı kaynaklar olan Türkü yakıcılar ve Âşıklar yaşadıkları çağda, bireyi/toplumu etkileyen yaşanmış her olay, duygu ve düşünceyi türkü, ağıt, destan gibi edebi-müzik türleri ile ifade etmiş ve bu yolla tarihe not düşmüşlerdir. Bu bağlamda çalışma kapsamında TRT halk müziği nota arşivi, araştırmacılarca derlenerek yayınlanmış halk müziği eserleri ve türkü hikayeleri, âşık atışmaları, kaset, CD, internet vb. yayınlanmış müzikal performanslar incelenerek kolera, veba, verem, çiçek, kızamık ve koronayı konu alan eserler tespit edilmiş ve örnek metinler üzerinden salgınların birey ve toplum üzerindeki etkileri bulgularda ortaya konulmuştur.

Çalışmanın sonucunda, türkü ve/veya türkü hikayelerinin geçmişten günümüze Anadolu'da yaşanan salgın hastalıklar ve salgın/sağlık koşulları hakkında bilgi edinmede önemli birer kaynak niteliğinde olduğu görülmüştür. Bu bağlamda ulaşılan örnek türkü, destan ve ağıtlar bir araya getirilerek yapılan incelemede farklı zamanlarda yaşanan salgın hastalıkların sebep olduğu olaylar, insan ve toplum psikolojisini yansıtan acı, keder, üzüntü, çaresizlik gibi duyguların ağırlıklı olarak işlendiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Türkü, Destan, Ağıt, Salgın hastalılar, Korona.

EPIDEMIC DISEASES IN TURKISH FOLK SONGS

Dr. Makbule ORAL
makbuleoral1@hotmail.com, ORCİD ID: 0000-0001-9193-7533

Abstract

This study aims to shed light on the social, economic and other effects in individual and community life, particularly physical and mental health in anonymous and folk songs composed by minstrels about epidemic diseases.

In the study, the data obtained by scanning archives and sources on the subject were evaluated descriptively with a qualitative approach. In the composition and transmission of folk songs, folk songwriters and minstrels, as creative sources and carriers of the culture, expressed every event, emotion and thought that affected the individual/society in the age they lived, with literary-musical genres such as folk songs, laments, and epics, and they inscribed their historical records in this way. In this context, within the scope of the study, TRT's folk music notation archive, folk music works and folk song stories compiled and published by researchers, minstrel squabbles [their battle of words], the published/released musical performances such as albums, CDs, internet, etc. were taken under examination. Then among them the works composed on cholera, plague, tuberculosis, smallpox, measles and corona were identified and the effects of epidemics on the individual and society were revealed in the findings through these selected texts.

As a result of the study, it has been seen that folk songs and/or folk song stories are important sources for obtaining information about epidemic diseases and epidemic / health conditions in Anatolia from past to present. The examination brings together the folk songs, epics and laments that were selected in this context and concludes that they predominantly address and process the events caused by epidemics at different times, emotions such as pain, grief, sadness and despair reflecting individual and social psychology.

Keywords: Turkish folk song, Epic, Lament, Epidemic diseases, Corona.

GİRİŞ

İnsan sağlığından yaşam biçimine ve ülkelerin tarihi seyrine kadar pek çok olumsuz etkisi görülen salgın hastalıklar, tarih öncesi dönemlerden günümüze farklı yapı, içerik ve isimde farklı zaman ve mekanlarda dünyayı etkisi altına almış ve almaya da devam etmektedir. Küresel ölçekte çoğunlukla ticari, sosyal, kültürel ilişkilerle yayılım gösteren salgın hastalıklar pek çok insanın ölümüne neden olurken yanı sıra yoksulluğa, yalnızlığa, güvensizliğe, acı ve kedere yol açmıştır. Salgın hastalıklar her dönemde eldeki imkan ve bilgiler çerçevesinde insanları önlemler almaya mecbur kılmış ve karantina başta olmak üzere, hijyen ve beslenme gibi hususlar önem kazanmıştır. İnsanlık tıpkı günümüzde olduğu gibi belli aralıklarla salgın özelliği gösteren hastalıklara maruz kalarak bunlarla mücadele etmek zorunda kalmıştır.

Salgınlarda yaşananlar ve sonucunda oluşan her türlü duygu ve düşünce kimi bir edebi yapıta kimi bir müzikal yapıta kimi bir resim bir sinema sanatına konu edilerek işlenir ve geleceğe taşınır. Sanatçı kişi yaşadığı zamanda baş gösteren salgın hastalıkları ve etkilerini sanat aracılığıyla insanlığa aktarır ve öğrenme, hatırlama, ders çıkarma gibi hususların pekişmesine katkı sunar. Bu bağlamda Anadolu folklorunun iki önemli unsuru olan türküler ve türkü hikayelerinin önemli bir işlev gördüğü söylenebilir. Geleneğin izinde melodisiyle, sözleriyle, duygusuyla ve hikayesiyle insanları etkileyen türküler geçmişi geleceğe taşıyarak toplumsal belleğin oluşmasında önemli bir araç görevi görmüştür.

Amaç

Salgın hastalıkları konu alan anonim ve âşık üretimi türkülerin tespit edilerek bir arada sunulduğu bu çalışmada, örnek eserler üzerinden salgının insan ve toplum yaşamında beden sağlığı, ruh sağlığı, sosyal ve ekonomik etkilerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Sınırlılık

Çalışmada, taramalar sonucu ulaşılabilen türkü, destan ve ağıt örnekleri ile veba, verem, çiçek, kızamık, kolera ve koronavirüs hastalıkları üzerinde durulacaktır.

YÖNTEM

Çalışmada, konuya ilişkin arşiv ve kaynak taraması yapılarak elde edilen veriler nitel yaklaşımla betimsel olarak açıklanarak ortaya konulmuştur. Konuya ilişkin TRT halk müziği nota arşivi, araştırmacılarca derlenerek yayınlanmış halk müziği eserleri ve türkü hikayeleri, kaset, CD, internet tabanlı yayınlanmış müzikal performanslar incelenmiştir.

BULGULAR

Veba

Tarihte bulaşıcı bir hastalık olarak insanlığın karşısına çıkan ve bütün dünyada oldukça büyük acıların ve kayıpların yaşanmasına neden olan veba, fare ve pireler aracılığıyla insanlara bulaşarak doğudan batıya dünyanın pek çok yerinde etkili olmuştur. Veba, 2007'ye kadar dünyada yaşanılan en önemli hastalıklardan

biridir. Derinin kararmasına neden olduğundan Ortaçağ Avrupa'sında "Kara Ölüm" olarak da tanımlanan veba hastalığı, titreme, nefes darlığı, ateş, kusma, kanama, vücutta şişlik ve morarma gibi semptomlara yol açan bir hastalıktır. Bubonlu-Hıyarcıklı- veba ve akciğer vebası gibi türleri olan veba hastalığı antibiyotiğin bulunması ile sona ermiştir (www.tarihiolaylar.com). Tarihsel süreçte büyük küçük çok sayıda veba salgını meydana gelir. VI. yüzyıl Jüstinyen Salgını, XIV. yüzyıl Kara Ölüm, 1860'larda patlak veren ve 1960'lara kadar etkileri süren Üçüncü Veba Salgını" büyük ölçekli kıtalararası pandemi özelliği gösterenlerdir (Ayar ve Kılıç, 2017. s: 165).

Osmanlı döneminde "Taun" olarak da tanımlanan veba, 19. yüzyıl başlarına kadar etkisini sürdürür ve çok sayıda ölümlere neden olur. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hastalık şiddet ve etkisini yitirir, ölümlere yol açmasa da ekonomik anlamda etkileri görülmeye devam eder (Ayar ve Kılıç, 2017, s: 175-176). Cumhuriyet döneminde belli aralıklarla veba salgını görülmeye devam etmiştir. Bu dönemde Türkiye'de ilk olarak 1923 İstanbul-Galata da (Kardaş, 2020, s: 2060) son olarak 1947 Urfa Akçakale'de veba salgını görülmüştür (Kardaş, 2020, s: 2068).

Anadolu'da yaşanan veba salgınını yazılı tarihi sayfaların dışında bir âşık ya da bir türkü yakıcının dilinden dökülen türkü, ağıt ya da destan mısralarında bütün duygusu, feryadı, çaresizliği, etkisi ve sonuçlarıyla görmek mümkündür.

1902 yılında Kırşehir'de yaşanan veba salgınını Osmanlıca cönkte yer alan bir destan aracılığıyla öğreniyoruz. Hacı Doğanoğlu tarafından söylenmiş olan destanın müzik eşlikli olarak söylenip söylenmediği bilgisine ulaşılamamıştır. Kırşehir'in Mecidiye- Bozlapa gibi köylerinde büyük kayıplara neden olan veba salgını için söylenen destan, 11'li hece vezni ile koşma biçiminde yazılmış ve dokuz dörtlükten oluşmuştur.

Destanın dörtlüklerinden yaşamsal bakımdan taun belasının çok yeri sardığı, çocuk, genç, yaşlı, zengin, fakir demeden alıp götürdüğü, halkın bu salgından perişan durumda olduğunu öğreniyoruz. "Bir taun belası her yanı sardı/Masum yavruları kopardı aldı/Analar babalar şaşırdı kaldı/Nere gidek bilmem yollar perişan. Ecel oku geldi vurur yatırır/ Dertlilerin dermanını bitirir/ Ağa paşa demez alır götürür/Sırtı samur kürklü beyler perişan". Destandan halkın inançsal bakımdan Mevlayı sorguladığı aynı zamanda merhamet dileyerek yalvardığını öğreniyoruz. "Kadir Mevlam nettik neyledik sana/Merhamet kıl bize kullar perişan/El açıp yalvardık geldik kapına/Bu derdin elinden hallar perişan". Destan sağlık bakımından hastalığın güçlü kuvvetli kişileri bile hasta edip yataklara düşürdüğü, dişlerinin söküldüğü, vücut yapısının bozulduğunu öğreniyoruz. "Çam gibi yiğitler yere yıkıldı/Derde düşen yataklara çakıldı/Dişleri söküldü beli büküldü/Serindeki sırma teller perişan". Kırşehir köylerinde yüz civarında kişinin öldüğü, geride kalan sağların ise perişan olduğu gibi sosyal ve istatistik bilgileri de destan aracılığıyla öğreniyoruz. "Mecidiye hasret bir arşın beze/Musallaya varan yetişti yüze/Nebiler Serveri imdat kıl bize/Şefaat kanısın ağlar perişan. Zor imiş çekilmez feleğin yayı/Gayet soyka imiş bu derdin huyu/Kırıldı tükendi Bozlapa köyü/Giden gelmez oldu sağlar perişan" (turku.sitesi.web.tr). Tarihi belgelerde bulamayacağımız insanların ağlamaklı,

acı çeken, şaşkınlık içinde ne yapacağını bilemez hallerini ve duygularını yine destan aracılığıyla öğreniyoruz.

Kırşehir'de 1902'de yaşanan taun hastalığına yakalanan Yunus adında bir gencin dilinden söylenen bir başka destanda, hastalığın beden sağlığı üzerindeki etkilerini, yaralarını, bu yaraların yaşattığı acıları, kişinin ve yakınlarının çaresizliğini görmekteyiz. "Ufacık İğdenin Dalları Yerde" dizesi ile başlayan destan 11'li hece vezni ile koşma biçiminde altı dörtlük olarak söylenmiştir. Örnek dörtlükler şöyledir: “Çağırkan'ın çıraları yanıyor/Göz göz oldu yaralarım kanıyor/Garip anam baş ucumda ağlıyor/Çaresiz dertlere düştüm ağlarım. Akşam olur derdim kederim artar/Döşek iğne olmuş etime batar/Şu benim bir derdim bininden beter/Çaresiz dertlere düştüm ağlarım” (turku.sitesi.web.tr).

“Kırmızı Gül Demet Demet” veba salgını sonucu ölen oğlu için bir annenin ağzından yakılan bir ağıttır. Bu ağıtın günümüze ulaşan hikayesinden öğreniyoruz ki, 17. yüzyılda yaşandığı olası olan olayda, yetiştirdikleri ürünleri satmak üzere bir kervan ile Revan'a yani Ermenistan'ın başkenti Erivan'a giden Memet isminde bir genç, o sıralar ateş, kusma, iltihap, baş dönmesi ve sayıklama gibi etkileri olan salgın bir hastalık olan vebaya yakalanarak yaşamını yitirir ve bir çalı dibine defnedilir. Tabi sadece Memet değil kervanda çok kişi kırılır ve aynı sonu yaşar (Özürküt, 2001: 30). Bu olay, oğlunun yolunu gözleyen Memet'in annesinin dilinden gönlünden sese söze dökülür ve hikayesi ile günümüze aktarılır. 8'li koşma biçiminde, uşşak makamında/kerem dizisinde söylenen ağıt niteliğindeki türkünün lirik söz ve melodik yapısına, oğlunu uzak illerde yitiren annenin yürek acısı, hıçkırığı ve çaresizliği etkileyici bir duygu yoğunluğu ile yansımıştır. “Kırmızı gül demet demet/Sevda değil bir alamet/Gitti gelmez ol muhannet/Şol Revan'da balam kaldı. Kırmızı gül her dem olmaz/Yaralara merhem olmaz/Ol tabipten derman gelmez/Şol Revan'da balam kaldı” (TRT Antoloji, 2000: 551; Özürküt, 2001: 35).

Çiçek Hastalığı

Tarihte tahmini 300-500 milyon kişinin kaybına neden olmuş olan çiçek, en geniş yayılımlı bulaşıcı hastalıklardan biridir. Özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda öldürücü hale gelen çiçek hastalığı, ateş, titreme, iri cerahatli kabarıklıklar, el ve yüz şişmeleri ve iç organların yıpranması gibi semptomları içermektedir. Uzun tedavi sonrasında sağ kalanlarda bir gözün kaybı, ciltlerinde çiçek bozuğu ve ömür boyu bağışıklık halleri oluşmuştur (Durusoy, 2003, s: 367). Çiçek salgını Osmanlı döneminde yaygınlık göstermiş ve bu dönemde aşı konusunda öncü denebilecek çalışmalar yapılmıştır (Durusoy, 2003, s: 368; Candeğer, 2020, s: 96). Çiçek, Türkiye'de Cumhuriyet döneminde de etkili olmuş ve bu hastalıkla mücadelede geniş çaplı aşılamaya önem verilerek önlemler alınmış. Bu dönemde hastalığı belgeleyen en son tarih 1958 olmuştur (Candeğer, 2020, s: 103). Dr. Edward Jenner'in 1796 yılında geliştirdiği aşı ve tüm dünyada gerçekleştirilen aşılama çalışmaları ve alınan tedbirler neticesinde Dünya Sağlık Örgütü 1980’de dünyanın bu hastalıktan eradike olduğunu ilan eder ve aşısının rutinden çıkarılmasını önerir (Durusoy, 2003, s: 370; Candeğer, 2020, s: 104; Parıldar, 2020, s: 24).

Çiçek hastalığının Türkiye'deki varlığı ve insanlar üzerindeki etkisi türkülere konu olmuştur. Buna örnek olarak Âşık Veysel ve Âşık Şah Turna'nın hayat hikayelerini ve türkülerini gösterebiliriz. Âşık Veysel 11'li hece vezni ile koşma biçiminde Muhayyer makamında/kerem dizisinde uzun hava olarak söylediği "Genç Yaşımda Felek Vurdu Başıma" hayatını anlattığı türküsünde, sağlık bakımından çiçek hastalığına çocuk yaşta yakalandığı ve sonucunda gözünü kaybettiğini şu sözlerle dile getirmiştir: "Genç yaşımda felek vurdu başıma/Aldırdım elimden iki gözümü/Yeni değmiş idim yedi yaşıma/ Kayıp ettim baharımı yazımı". Yüksek perdeden başlayan bir melodi ile söylediği türküde, duygusal bakımda dünyayı görememenin feryadını, çığlığını, isyanını şu sözlerle dile getirmiştir Veysel: "Üç yüz onda gelmiş idim cihana/Dünyaya bakmadım ben kana kana/Kader böyle imiş çiçek mahana/ Levh-i kalem kara yazmış yazımı. Veysel der dünyaya ben niye geldim/Her zaman ağladım ne zaman güldüm/Gönlüme teselli kendimde buldum/Sabır ile teskin ettim özümü" (TRT Antoloji, 2002:86).

Üç yaşında çiçek hastalığına yakalanarak iki gözünü kaybeden kadın halk ozanlarımızda Âşık Şah Turna yaşadıklarını "Çiçek Kızamıkta Kör Oldu Gözüm" türküsünde dile getirmiştir. Âşık, 11'li hece ölçüyle mani/koşma kafiye biçimiyle hüseyni makamı/kerem dizisinde 10/8'lik karma usulde kırık hava formunda söylediği türküde, sağlık durumu dışında aynı zamanda yaşadığı bölgedeki sosyal yokluk ve imkansızlıklara da değinerek durumu şu şekilde ifade eder: "Çiçek kızamıkta kör oldu gözüm/Okulu yok yolu yoktu köyümün/Yılda olsun sağlıkçılar gelmezdi/Okulu yok yolu yoktu köyümün. Şahturna'yım der ki Sivas'tır ilim/Kazamız Gürün'dür Kaynarca köyüm/Assalar gerçekten ayrılmaz dilim/Okulu yok yolu yoktu köyümün (ayhanaydın.info).

Kolera

Kolera, etkeni Vibrio Cholerae olan, su ve kontamine olmuş gıdalarla bulaşarak ishale neden olan bağırsak enfeksiyonuna bağlı bir hastalıktır. 1817'de Asya'da ortaya çıkmış bilinen ilk kolera salgını, 19. yüzyılın en öldürücü salgını olmuştur (Parıldar, 2020: 23; wikipedia.org). Hindistan'dan kara ve deniz yoluyla yayılan hastalık, yaklaşık 100 yıl boyunca milyonlarca kişinin ölümene neden olmuştur. Kolera yakın tarihe kadar yedi büyük pandemi yapmıştır. Yedincisinin 1961 yılında başladığı ve halen devam ettiği söylenmektedir (Bakar, 2017: 246-247).

Kolera Avrupa'da olduğu gibi aynı yüzyılda 1831 yılında İstanbul'da patlak verir ve Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli bölgelerine yayılır. Osmanlı'nın son dönemlerine değin devam eden kolera salgını son dönemlerinde de salgın özelliği göstermiş ve oldukça yıkıcı bir etkisi olmuştur. Kolera Osmanlı döneminde bütün ülkede etkili olmuştur (Töreli, 2020: 1374-1375). Ülkemizde Cumhuriyet döneminde 1970 İstanbul Sağmalcılar kolera salgınından sonra küçük çaplı salgın olarak değerlendirilen 1994 Ankara, Kocaeli salgını bildirilmiştir. Günümüzde Türkiye'de her ne kadar kolera hastalığı görülmese de bu salgının bittiği anlamına gelmemekte çünkü dünyada kolera hala görülmektedir (Bakar, 2017: 267).

Görüldüğü gibi salgın çeşidi olarak uğradığı yerlerde insanlığa büyük zayiat vermiş olan kolera, türkülere ve hikayelerine konu olmuş bir hastalıktır. Bir Rumeli-Selanik türküsü "Çalın Davulları Çaydan Aşağı"

türküsü kolera sonucu yaşanan ölüm üzerine yakılmıştır. 11'li hece vezni ile 3'lükler şeklinde eviç makamında/misket dizisinde söylenen türkünün sözünden daha çok günümüze aktarılmış hikayesinden öğreniyoruz ki, türkü, koleraya yakalanmış Fitnat'ın türküsüdür. Evlenme arifesindeki Fitnat kızın başına gelene isyanını, ilenmesini dillendirdiği türkü lirik söz ve ezgiyle yürekleri dağlayan duygusal bir türkü olarak dilden dile söylene gelmiştir. "Çalın davulları çaydan aşağı/Mezarımı kazın belden aşağı/ Suyumu da dökün boydan aşağı/Aman ölüm zalim ölüm üç gün ara ver/Al başımdan bu sevdayı götür yare ver. Selanik içinde selam okunur/Selamın sedası cana dokunur/Gelin olanlara kına yakılır/Aman ölüm zalim ölüm üç gün ara ver/Al başımdan bu sevdayı götür yare ver (TRT Antoloji, 2000: 207; turku.sitesi.web.tr).

Kızamık

Tarihi oldukça eski olan kızamık, tüm dünyada küçük çocuklar üzerinde etkili olan ve çok sayıda ölümlere neden olan ateş, öksürük, kırmızı ve sulu gözler, yanaklarda küçük beyaz noktalar, vücutta beliren kızarıklıklar ile seyreden, oluşabilecek ishal, solunum yolu enfeksiyonları gibi komplikasyonlarla ölümle sonuçlanabilecek ciddi bir bulaşıcı enfeksiyon hastalığıdır. Kızamık aşısı ilk olarak 1963 yılında geliştirilir. Ülkemizde aşı kullanımı 1970 yılından itibaren başlar (Taşçıoğlu, 2019: 260-263). Hastalık aşı uygulamaları ile kontrol altına alınsa da yine de gerekli tedbirlerin alınmadığı durumlarda dünyayı tehdit etmeye devam eden bir hastalıktır.

Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de çocukları yakalayan kimini hasta eden kimini alıp götüren kızamık hastalığını anaların dilinden dökülen ağıt havalarından öğreniyoruz. Geçmiş zamanda Sivas-Gazibey'e kızamık hastalığı gelir ve bir aileden beş çocuk bu hastalığın pençesine yakalanırlar ve sırasıyla yaşamlarını kaybederler. Bu olayın ardından köyün âşığı Meryem Ağa'nin dilinden bir ağıt yükselir. 11'li koşma biçiminde serbest ritimde söylenen ağıttan, hastalığın öksürük, gözlerde ve vücutta kızarıklıklara ve yaralara sebep olduğunu öğreniyoruz. "Kızamıktan kızarıyor yüzleri/Öksürükten duman alır gözleri/Çiçek toplamaya saldı kızları/Ürüştüm ....yaramı bile mi dedi/Mevlüdüm de beş bebeğin de sesi/Ürüştüm .... yaramı bile mi dedi" (https://www.youtube.com/watch?v=3qqn8XIuozk).

Verem

İnsanlık tarihi kadar eski olan Tüberküloz-Verem hastalığı ülkemiz ve dünyada aşısı ve tedavisi olmasına rağmen en yaygın ve ölümcül bulaşıcı bir akciğer hastalığıdır. Batı'da Beyaz Ölüm, ülkemizde ince hastalık olarak da tanımlanan vereme sebep olan tüberküloz basili, kötü yaşam biçimi özellikle kötü beslenme ile hastalığın oluşmasına neden olur. Verem hastalığının belirtileri ve semptomları arasında öksürük, kan öksürme, göğüs ağrısı, yorgunluk, ateş, gece terlemeleri, titreme, iştah kaybı, kilo verme bulunur. 1900'lere kadar ciddi boyutlarda seyrederken 20. yüzyıldan itibaren aşının -1921, Calmette ve Guerin-BCG aşısı- (Barış, 2010:1-4) ve güçlü ilaçların geliştirilmesiyle hastalık büyük ölçüde tedavi edilebilir olmuştur. Fakat verem dünyada tam anlamıyla yok edilebilmiş değildir (www. verem.org.tr; www.acibadem.com.tr).

Ülkemizde ilk aşı uygulaması 1927 yılında ağızdan yeni doğan çocuklara yapılmıştır. Fakat tüm yaş gruplarına uygulanamamıştır. Verem hastalığı özellikle 2. Dünya savaşının etkisiyle 1939-1948 yılları

arasında gıda temininde yaşanan sıkıntılar nedeniyle yetersiz beslenme ve diğer taraftan sağlıksız ev koşulları nedeniyle yayılmasını hızlandırmıştır. Bu yıllarda veremle savaş ilan edilerek bir çok çalışmalar gerçekleştirilmiştir ve verem önemli bir ölüm nedeni olmaktan çıkmıştır (Tekin, 2018:2-3; www.verem.org.tr).

Türkiye'de sanata özellikle türkülere en çok konu edilmiş salgın hastalık verem olmuştur. Türkülerde verem, gerek hastalığa yakalanan kişinin dilinden gerek geride kalanların dilinden gerçek anlamıyla hastalık olarak işlendiği gibi sevip de kavuşamayanların yürek sıkıntısını ve acısını anlatmada mecazi içerikli olarak ele alınmıştır. "Bahçalarda mor meni/ Verem ettin sen beni/ Nasıl verem olmayım/ Eller sarıyor seni" türküsü bunun en güzel örneklerinden biridir.

11'li hece vezni ile 3'lükler biçiminde uzun hava olarak söylenen "Ankara'da Yedik Taze Meyvayı" ağıt niteliğindeki türkünün hikayesinden öğreniyoruz ki, Ankara-Keskin'de yaşayan yoksul bir ailenin çocuğu olan Sefer isminde bir genç, yirmi yaşında vereme yakalanır, çaresi bulunamaz ve 1944 yılında hayatını kaybeder. “Ankara'yla şu Keskin'in arası/Arasına kara duman durası/Çok doktorlar gezdim yokmuş çaresi/Söyleyin anama anam ağlasın/Anamdan başkası yalan ağlasın. Tirene bindim de tiren salladı/Zalim doktor ciğerimi elledi/İyi olursun dedi geri yolladı/Söyleyin anama anam ağlasın/Anamdan başkası yalan ağlasın” (www.turkuler.com; Tanses, 2005: 223-224).

Kahramanmaraş-Pazarcık'ta yaşayan eşinin ağzından anlatılan hikayesinden öğreniyoruz ki Meryem -yörede Meyrik- çocuğu olmadığı için üzüntü ve kederinden ince hastalığa yakalanır ve 1963 yılında hayatını kaybeder (https://www.youtube.com/watch?v=pt70hfJDXso). Bunun üstüne halasının ağzından 8'li mani/koşma biçiminde muhayyer makamda/kerem dizisinde serbest+12/8'lik karma ritmik yapıda "Maraştan Bir Haber Geldi" türküsü dillendirilir. Hastalığın ileri ve ağır seyrinde ağızdan kan gelmesi hali ve Meyrik'in ölümü türküde şu şekilde ifade edilir: “Maraştan Bir Haber Geldi/Dediler ki Meyrik öldü/Keşke Meyrik ölmeseydi/Kırılaydı elim kolum. Doktor yarasın kesiyor/Gene Meyrik kan kusuyor/Dediler ki Meyrik öldü/Halası (Anası) kime küsüyor (TRT Antoloji, 2000: 584) .

Batı Trakya-İskeçe'de derlenmiş 8'li mani biçiminde 8/8'lik ritmik yapısıyla kırık hava olarak hicaz makamı/garip dizisinde söylenen türküde vereme yakalanmış genç kızın çaresizliği konu alınmış ve türkü bir kadın bir erkek karşılıklı olarak icra edilmiştir. Hastalıktan kurtulmak için önerilen ve derman olarak düşünülen temiz havaya çıkmanın ve bunun bir fayda sağlamadığının işlendiği türkünün örnek iki dörtlüğü şu şekildedir: “**Kadın:** Çıksam dağların ardına/Derman arasam derdime/Yüz bin sarı çiçek/Fayda etmez bu vereme. **Erkek:** Her gün doktor gelir gider/Cümle alem merak eder/Zavallı kız verem olmuş/Yaprak dökümünü bekler” (Eğrilmez vd., 2010: 193).

TRT repertuarında Gaziantep yöresi uzun havası olarak kaydedilen "Hastaniye Vardım Doktor Yanına" ağıtında verem hastalığı işlenmiştir. 11'li koşma biçiminde söylenen ağıtta veremin iyi edilemez olarak görülmesi nedeniyle dert olarak tanımlandığı dörtlüğü şu şekildedir: “Hastaniye vardım doktor

yanına/Doktor bileyini aldı eline/Dedi sen düşmüşsün verem derdine/Derdine derdine babam zalım derdine (TRT Antoloji, 2002: 104).

"Hastane Önünde İncir Ağacı" Yozgat türküsünde, askerde vereme yakalanan, bu sebeple nişanlısına kavuşamayan ve tedavi gördüğü İstanbul'da hastanede hayatını kaybeden bir gencin kendi dilinden hazin hikayesi anlatılır (Tanses, 2005: 109). 11'li hece vezninde 3'lük biçiminde, uşşak makamında/kerem dizisinde kırık hava olarak söylenen türküde, hastalık sebebi belirtilmez ama hastalığa çare bulunamadığı, sevdiklerinden ayrı uzak diyarlarda kalmanın derdi yanık bir ezgi ile dillendirir. “Hastane Önünde İncir Ağacı, annem ağacı/Doktor bulamadı bana ilacı, annem ilacı/Baş tabip geliyor zehirden acı, annem vay acı/Garip kaldım yüreğime dert oldu, annem dert oldu/Ellerin vatanı bana yurt oldu, annem yurt oldu” (TRT Antoloji, 2002: 104).

"Doktor Dedi Kızın da Verem" Gölcük-Halıdere türküsü verem sonucu hayatını kaybeden bir genç kızın hikayesi dillendirilir. Türkü, 8'li mani/koşma biçiminde segah makamında/muhalif dizide 9/8'lik aksak ritimde kırık hava şeklinde söylenir. “Yastığım var kapağı yok/İçimde yaralarım çok/Doktor dedi kızın da verem/Artık bunun çaresi yok. Karyoladan indirdiler/Sediyeye bindirdiler/Beyazları giydirdiler/Gelmez yola gönderdiler” (Erdal, 2019: 193).

"Ben de Bu Derdi Ellerden Aldım" Kocaeli-Kandıra türküsünde verem sonucu hayatını kaybeden bir genç kızın hikayesi dillendirilir. Türkü 11'li koşma biçiminde hicaz makamında/garip dizisinde kırık hava şeklinde söylene gelmiştir. “Düşüne düşüne olmuşum verem/Gece uykuları gözüme haram/Yok muydu annecim bir kağıt kalem/ Yazıp göndereydin bana bir selem. Ada'ya gelmiştim doktor eline/Doktor bileğimi aldı eline/Dedi sen düşmüşsün verem derdine/Verelim havayı sağdan soluna” (Erdal, 2019: 215).

Koronavirüs (Covid-19)

Tarihi seyir içinde Türkiye'yi de etkisi altına alan ve küresel bir salgın özelliği gösteren koronavirüs, insanlığın yeni ve yeniden bir sınav verdiği günümüzde yaşanmakta olan bir salgın hastalıktır. Covid-19 veya Koronavirüs olarak da tanımlanan hastalık, Aralık 2019'da Çin'in Vuhan şehrinde ateş, öksürük, nefes darlığı gibi solunum yolu belirtileriyle görülmeye başlar ve kısa zamanda dünyaya yayılır. Ülkemizde ise 11 Mart 2020 yılı itibariyle görülmeye başlamıştır. Hastalık şiddetli vakalarda zatürre, ağır solunum yetmezliği ve böbrek yetmezliğine sebep olarak ölümle sonuçlanabilmektedir. Hastalık çoğunlukla hasta kişilerin öksürmeleri ile ortama saçılan damlacıkların solunması sonucu bulaştığı gibi kirli yüzeylere dokunduktan sonra ellerin yüz, göz, ağız, buruna götürülmesi ile de bulaşır. Bu nedenle hastalığın yayılmasını engellemek için maske, mesafe, el yüz temizliği gibi önlemler gerekmektedir. Kısaca korona olarak ifade edilen hastalık daha çok altmış yaş üstü ve kronik rahatsızlığı olan kişileri etkilemektedir (www.covid19.sağlık.gov.tr). Covid-19 (koronavirüs) için bir kaç çeşit aşı türü geliştirilmiştir. Buna rağmen dünyada ve ülkemizde koronavirüs tam anlamıyla kontrol altına alınabilmiş değil ve can almaya devam etmektedir.

Dünya genelinde 5 milyonu aşan çok sayıda ölümlere sebep olan koronavirüs bulaşıcı salgın hastalığı, çoğunlukla "korona" adıyla âşıkların dilinde türkülere konu olmuştur. Yüzyıllarca geleneğin izinde insanı

etkileyen her olay, duygu ve düşünce bağlamında dün olduğu gibi bugünde söze ve melodiye dökülerek türkü diyen dillerle geleceğe bir belge niteliğinde aktarıla gelmiştir.

Eskişehir'li ozan Arif Çayır "Birinci Dalga İkinci Dalga" türküsünde koronanın sağlık, sosyal ve ekonomi üzerindeki olumsuz etkisini dillendirir. Türkü 8'li koşma biçiminde, uşşak makamında/kerem dizisinde kırık hava şeklinde söylenir. “Birinci ikinci dalga/Dünyayınan ettin kavga/Ölümlere sensin muhana/Dünyayı yaktın korona. Sen dünyayı dara koydun/Bütün insanları soydurdun/Rengimizi soldurdun/Git gayrı burdan korona (www.youtube.com).

Âşık Maksut Feryadi "Kabus Çöktü Yerkürenin Üstüne" 11'li koşma biçiminde serbest ritimde uzun hava olarak uşşak makamında/kerem dizisinde söylediği türküde, koronanın her milleti ve her ülkeyi etkilediği, insanların birbirinden uzak durduğu ve eve kapandığı, bilimin çaresiz kaldığını vurgular. “Uzak durun dokunanı yakıyor/Her dile, her ırka meydan okuyor/Milletler arası mekik dokuyor/Bütün yasakları deldi korona. Maksut’um der,yollarımız dumandır/Aman Allah hallarımız yamandır/Evde mahpus kaldık hayli zamandır/Korkulu rüyamız oldu korona” (www.youtube.com).

Âşık Gülfani "Bunu Hep Soran Sorana" 8'li koşma biçiminde uşşak makamında/kerem dizinde kırık hava olarak söylediği türküsünde, korona virüsün Çin'den yayıldığı, insanları eve hapsettiği, sosyal ekonomik bir ayrım yapmadığı zengini de fakiri de etkisi altına aldığını vurgular. “Kendi küçük benzer deve / Dışarıdan alma hava / Milleti doldurdun eve / Ne virüs imiş vallahi. Ezilen göründü hakir /Akıllara düştü şükür / Ne zengin dinler ne fakir / Ne virüs imiş vallahi. Gülfani temenni benden / Vazgeçin kötülük kinden / Yayıldı dünyaya Çin'den / Ne virüs imiş vallahi” (www.youtube.com).

Âşık Orhan Üstündağ "Koskoca Dünyayı Yaktın Kavurdun" 11'li koşma biçiminde uşşak makamında/kerem dizisinde kırık hava olarak söylediği türküsünde, sağlık, sosyal ve siyasi mesajlar verir. “Kralların sarayını açarsın/Tuttuğunu tırpan gibi biçersin /Gençleri görende korkar kaçarsın/Yaşlıları yere serdin korona. Hani noldu atom füze atanlar/Petrol için birbirine çatanlar/Fakir mazlumların hakkın yutanlar/Onlardan öcün aldın korona. İnşallah yıkılır bu tahtın tacın/Yüreklerden çıkmaz senin bu acın/Tabiplerde bulunmuyor ilacın/Tarihe bir leke kaldın korona” (www.youtube.com).

Âşık Kul Nuri "Nerden Çıktın Karşımıza" 8'li koşma biçiminde uşşak makamında/kerem dizisinde kırık hava şeklinde söylediği türküsünde, ekonomik, sosyal ve siyasi mesajlarla koronanın insanların işini yapmasını engellediğini vurgular ve virüsün yayılmasına neden olanları ve insanlığı sömürenleri alıp götürmesini diler. “Nerden çıktın karşımıza/Vay seni zalım korona/Engel oldun işimize/Vay seni zalım korona. Sebep olanı al götür/Çini Vuhan'ı sil götür/Sömürenleri bul götür/Vay seni zalım korona” (www.youtube.com).

SONUÇ

Çalışmada, yapılan literatür ve arşiv taraması sonucunda elde edilen veriler arasından konunun önemini vurgulaması açısından örnek 19 türküye yer verilmiştir. İncelenen kayıtlı (ses/video, nota) anonim ve âşık üretimi türkülerin gerek söz gerek hikayelerinden veba, çiçek, kolera, verem, kızamık ve koronavirüs salgın hastalıklarının işlendiği ve kişi/toplum üzerindeki etkilerinin sağlık, sosyal, ekonomik, inançsal, siyasi ve psikolojik bakımdan ele alındığı görülmüştür.

Çalışmada, türkü, destan, ağıt örneklerinden ülkemizin, dünyayı etkilemiş bir çok salgından nasibini aldığı, bu hastalıklardan çok sayıda ölümlerin yaşandığı ve gerek toplum gerek birey ve yakınlarını sosyo-ekonomik ve psikolojik anlamda olumsuz yönde etkilediği görülmüştür.

Sağlık bakımından, hastalığa yakalanan kişinin hastalığın yaşandığı anda çektiği bedensel acılar, hastalığa çare bulunamaması sonucu yaşanan ölümler ve sağlığına kavuşanların hastalığın etkisiyle bir takım bedensel engeller yaşadığı türkülerde işlenmiştir.

Psikolojik bakımdan, hastalığa yakalanan kişinin çaresizliği, iyi olamayacağı, sevdiklerinden ayrı düşeceği, muradına eremediği, oluşan fiziksel engel sonucu varlığını sorguladığı; hasta kişilerin yakınlarının ise kaybetme korkusu, bir şey yapamamaları sonucu hissettikleri çaresizlik üzüntü, keder gibi duyguları türkülerde dillendirilmiştir.

Sosyo-ekonomik bakımdan, salgında yaşanan kısıtlamaların daha çok insanların işini yapmasına engel oluşturduğundan ekonomik sıkıntılara neden olduğu ve sosyal izolasyon nedeniyle bir araya gelememenin verdiği yalnızlık duygusu türkülerde ele alınmıştır.

İnançsal bakımdan türkülerde, hastalığın Allah'tan geldiğine olan inançla, Mevlayı yeri geldiğinde sorguladıkları yeri geldiğinde yalvardıkları işlenmiştir.

Siyasi bakımdan, salgın süresince özellikle günümüzde yaşanmakta olan koronavirüs hastalığında ülke ve dünya genelinde yaşananlar, alınan kararlar sorgulayıcı ve eleştirel bir dille âşıklarca türkülerde işlenmiştir.

Çalışmada yer alan örnek türkülerin edebi olarak 8'li ve 11'li hece vezni ile mani ve koşma biçiminde dörtlükler ve üçlükler şeklinde yazıldığı; melodik olarak uşşak, muhayyer, hicaz, rast, eviç makamlarına karşılık gelen kerem, garip, müstezat, misget dizisinde, kırık hava, uzun hava ve her ikisinin birlikte kullanıldığı biçimlerde seslendirildiği görülmüştür.

KAYNAKÇA

Ayar, M., Kılıç, Y. (2017). Osmanlı'da Vebanın Sona Erişine Dair Bir Değerlendirme. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi,* 17.11.2021 tarihinde https://dergipark.org.tr adresinden alındı.

Aydın, A. (2014). Şah Turna. *Söyleşiler,* 18.11.2021 tarihinde https://ayhanaydin.info adresinden alındı.

Bakar, C. (2017). *Kırk Yedi Yıl Sonra Yeniden Bir Salgının Hikayesi: 1970 Sağmalcılar Kolera Salgınından Günümüze Dersler'e Yanıt. Turk J Public Health*, Cilt.15, Sayı.3, s: 245- 269. DOI: 10.20518/tjph.458205

Barış, Y.İ. (2010). Dünyada Tüberküloz'un Tarihi. *Çağrılı Derleme*, 18.11.2021tarihinde https://dergipark.org.tr/ adresinden alındı.

Candeğer, Ü. (2020). *Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Çiçek Hastalığı (1923-1960),* Ed. Ş. Köse vd. *Tarihsel Süreçte Anadolu'da Çiçek*, Ankara:Gece Kitaplığı. ISBN:978-625- 7243-30-8.

Durusoy, R. (2003). Çiçek: Bir Eradikasyon Öyküsü (Mü?). *Toplum ve Hekim*, 18.11.2021 tarihinde https://www.belgelik.dr.tr adresinden alındı.

Eğilmez, S. E., Turhan, S., Güzelgöz, O. (2010). *Türkülerdeki Hekimlik ve Sağlıkla İlgili Türküler*. Ankara: T.C. Sağlık Bakanlığı Yayınları. ISBN: 978-975-590-314-9.

Erdal, G. (2019). *Osmanlıdan Günümüze Kulaktaki Tınılar: Kocaeli'de Müzik Kültürü*. İstanbul: Cinius Yayınları, ISBN: 978-605-7640-01-7.

Kardaş, A. (2020). *Cumhuriyet Döneminde Veba Salgınları ve Alınan Önlemler (1923-1947)*. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, Cilt.7, Sayı.4, s: 2054-2079. DOI: https://doi.org/10.46868/atdd.52.

Özkara, Ş. Tüberküloz (Verem) Hastalığı. *Verem (Tüberküloz).* 18.11.2021 tarihinde https://verem.org.tr adresinden alındı.

Özürküt, Y. (2001). *Öyküleriyle Türküler 2*. İstanbul:Mart Matbaacılık. ISBN:975-97321-0-6.

Parıldar, Hülya. (2020). *Tarihte Bulaşıcı Hastalık Salgınları. Tepecik Eğit. ve Araşt. Hast. Dergisi*, s: 19-26. DOI:10.5222/terh.2020.93764

Tanses, H. (2005). *Öyküleriyle Halk Türküleri*. İstanbul: Say Yaynları. ISBN:975-468-555-X.

Taşçıoğlu, U. (2019). Salgın Haberleri, Madagaskar Kızamık Salgını. *ESTÜDAM Halk Sağlığı Dergisi.* 19.11.2021 tarihinde https://dergipark.org.tr adresinden alındı.

Tekin, A.C. (2018). *1939-1950 Yılları Arasında Türkiye'de Veremle Mücadele Faaliyetleri. Journal of Universal Historu Studies (JUHIS)*, Vol. 1, Issue 1, pp. 1-21. DOI: https://doi.org/10.38000/juhis.479595

TRT Kurumu Müzik Daire Başkanlığı. (2000). *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi Cilt.1-2.* Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları. Yayın no: 98.

TRT Kurumu Müzik Daire Başkanlığı. (2002). *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi Cilt.3, Uzun Havalar.* Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları. Yayın No: 105.

Töreli, T. (2020). *Osmanlı Devleti'nde 1910 Tarihinde Meydana Gelen Kolera Salgını Hakkında Önemli Bir Kaynak. Journal of History School, Sayı.46, s:1371-1387. DOI:* 10.29228/Joh43430

Ankara'da Yedik Taze Meyveyi. *Ankara'da Yedik Taze Meyveyi Hikayesi*, 18.11.2021 tarihinde http://www.turkuler.com adresinden alındı.

Büyük Veba Salgını. *Tarihi Olaylar,* 16.11.2021 tarihinde https://www.tarihiolaylar.com adresinden alındı.

Covid-19 Nedir?. *Covid-19,* 18.11.2021 tarihinde https://covid19.saglik.gov.tr adresinden alındı.

"Çalın Davulları Çaydan Aşağı". *Rumeli Türküleri-Çalın Davulları 1-Hikayesi,* 17.11.2021 tarihinde https://turku.sitesi.web.tr adresinden alındı.

"Kadir Mevlam Nettik Neyledik Sana". *Kırşehir Türküleri-Veba Salgınında Ölenlere Ağıt 1*. 16.11.2021 tarihinde https://turku.sitesi.web.tr adresinden alındı.

Kolera. *Kolera,* 17.11.2021 tarihinde https://tr.wikipedia.org adresinden alındı.

"Ufacık İğdenin Dalları Yerde". *Kırşehir Türküleri-Veba Salgınında Ölenlere Ağıt 2*. 16.11.2021 tarihinde https://turku.sitesi.web.tr adresinden alındı.

Verem (Tüberküloz) Hastalığı (2020). 18.11.2021 tarihinde https://www.acibadem.com.tr adresinden alındı.

TAŞ HEYKEL TEKNİĞİNDE İÇSELLEŞTİRME VE DIŞSALLAŞTIRMA

Doç. Osman YILMAZ

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Melikgazi/Kayseri, Türkiye.

oyilmazerciyes@hotmail.com - ORCID ID: OYLMZ1938

Özet

Taş bir imgeyi zamana karşı değişmeden geleceğe taşıyan, en önemli geleneksel heykel malzemelerin başında gelir. Bir taşın heykel amaçlı biçimlendirilmesi kendine özgü bir tekniği gerektirir. Günümüzde, taş heykellerin yapımında geleneksel araç gereçler yanında modern araç gereçleri içeren teknikler kullanılmaktadır. Kullanılan teknikler, sanatçının özgün tavrı ve taşın türüne bağlı olarak değişmektedir. Geleneksel yöntemler zahmetli ve uzun zaman almasına rağmen, tekniğin içselleştirilmesinde büyük bir avantaj sağlar. Oysa, modern araç-gereçlerin doğrudan kullanılması büyük kolaylıklar sağlasa da, tekniğin içselleştirilmesinde etkili olduğu söylenemez. Taş heykelin yaratımında kullanılan teknik, bir duyarlılık olarak, içselleştiği oranda eserde yansımasını bulur. Sanatçı için, tekniği geliştirerek içselleştirmek, bir müdahale, eylem gücü yaratır. Tekniğin içselleşmesi bir heyecanın; merak, arayış, macera ve keşfin taşta hayat bulmasıdır. İçselleşerek ustalık düzeyine ulaşan teknik hayalin estetik dışsallaştırılmasında en önemli bileşenidir. Dışsallaştırma sürecinde, sanatçının hayali taşın kütlesinde beliren ve gelişen girinti ve çıkıntılar -pozitif ve negatif- gibi, içten-dışa, dıştan-içe sezgisel bir etkileşimle sürer... ve sonuçlandırılır.

Bu bildiride, kişisel bilgi ve deneyime dayalı olarak, taş-heykel yapımında kullanılan geleneksel ve modern araç gereçleri içeren tekniklerin içselleştirilmesi ve içselleştirilen tekniğin, hayalin dışsallaştırılmasındaki rolü vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, taş heykel tekniği, içselleştirme, dışsallaştırma.

INTERNALIZATION AND EXTERNALIZATION IN STONE SCULPTURE TECHNIQUE

Assoc. Prof. Osman YILMAZ

Erciyes University Faculty of Fine Art Department Of Sculpture, Melikgazi/Kayseri

oyilmazerciyes@hotmail.com - ORCID ID: OYLMZ1938

Abstract

Stone is one of the most important traditional sculpture materials, which carries an image to the future without changing against time. Shaping of the stone for sculptural purposes requires a spesific technique. Today, techniques including traditional tools and modern tools are used in the making of stone sculptures. The techniques used vary depending on the artist's unique attitude and the sort of stone. Although traditional methods are tiring and take a long time, they provide a great advantage in internalizing the technique. However, although the direct use of modern tools and equipment provides great convenience, it cannot be said that it is effective in internalizing the technique. As a technical sensitivity used in the creation of stone sculpture, it finds its reflection in the work to the extent that it is internalized. For the artist, developing and internalizing the technique creates an intervention, a power of action. The internalization of technique is an excitement; curiosity, quest, adventure and discovery come to life in stone. Technique, which reaches the level of mastery by being internalized, is the most important component in the aesthetic externalization of the imagination. In the externalization process, the artist's imagination continues with an intuitive interaction inside-out, outside-in, like the recesses and protrusions -positive and negative- that appear and develop in the mass of the stone… and are concluded.

In this manifesto, it is emphasized that the internalization of techniques including traditional and modern tools used in stone-sculpture making based on personal knowledge and experience and the role of the internalized technique in the externalization of imagination.

Keywords: Sculpture, stone sculpture technique, internalization, externalization.

Giriş

Taş en önemli heykel malzemelerinin başında yer alır. Bu, taşın doğal şartlar içinde çok değişmeden varlığını yüzlerce, binlerce hatta milyonlarca yıl değişmeden sürdürebilmesinden gelir. Eğer çok uzak bir geleceğe bir mesaj göndermek istiyorsanız, bunu taşla yapmalısınız. Sadece gelecekle ilgili de değil, çok uzak geçmişten günümüze de benzer durum söz konusudur. İnsanın tarih sahnesine çıkışından günümüze kadar varoluş serüvenini en iyi taşlara yapılmış imgelerden okumaktayız. Taşın sanat nesnesi olarak marifetleri bununla da sınırlı değil, tabii ki. Onda garip soyut bir dinginliğin yanında, türüne göre, imgeyi etkileyen bir gücü de vardır.

Taş bir hafızadır. Taşa işlenmiş taşta vücut bulmuş, bir imge, bir işaret insanın sanat hafızasıdır. Zaman içinde çok şeyler var olur, unutulur ve yok olur. İnsan tarafından taşa aktarılan ve duygu ve düşüncelerini gösteren biçim ya da işaretlerse, hem belge hem de sanat hafızasıdırlar. Sanatın tarihi taş üzerinde yazılmıştır desek yeridir. Taş sanatın yaratılmasında ve estetik hafızanın günümüze ulaşmasında ve taşa işlenen imgelerin yaratılmasında taş heykel tekniği önemli bir role sahiptir. Heykel'in taşla olan ilişkisinde, imgeyle birlikte en önemli etken, taşın işlenmesi, taş tekniği olmuştur. Taş tekniğinde gelişmesine bağlı olarak, taş, kültürel bir sanat değeri kazandığı gibi bir sanat biçimi olarak da yaygın bir sanat değere ulaşmıştır. Taşın gerek hafıza bakımından, gerekse barındırdığı estetik potansiyel onu, her zaman vazgeçilmez yapmış ve yapmaya da devam etmektedir. Taştaki estetik potansiyeli dışa vuran, gün yüzüne çıkaran onu estetik bir güce ulaştıran kullanılan tekniktir.

Problem

Günümüzde taş heykel tekniği, geleneksel tekniğe modern teknolojik araçların eklenmesiyle yeni bir hal almıştır. Gelişmiş elektrik motorlu ve hava yollu; pnömatik araçlar taş heykel yapımında teknik bakımdan büyük avantajlar sağlamaktadır. Bununla birlikte, günümüzde kullanılan modern teknikler kolaylaştırıcı olsalar da, tekniğin içselleştirilmesinde ve dışsallaştırılmasında geleneksel yöntemlere göre, dezavantajlıdırlar. Taş heykel tekniğinin geliştirmede geleneksel ve modern teknikler nasıl daha iyi kullanılabilirler? Taş heykel tekniğinin içselleştirilmesinde ve dışsallaştırılmasında sanatçı ne tür edinimler kazanır? Tekniğin içselleştirmesinde ve dışsallaştırılmasında hayal gücü nasıl çalışır? Kişisel tecrübelere ve güncel bilgi birikimine bağlı olarak, geleneksel teknikle modern tekniğin bir arada içselleştirilmesi ve dışsallaştırılması, bir sanatçının imge yaratmadaki gücünü nasıl etkilemektedir?

Amaç

Kişisel bilgi ve deneyime dayalı olarak, taş-heykel yapımında kullanılan geleneksel ve modern araç gereçleri içeren tekniklerin içselleştirilmesi ve içselleştirilen tekniğin, hayalin dışsallaştırılmasındaki ilişkilerini irdeleyerek, geleneksel ve modern tekniklerin yerine göre, nasıl kullanılacağına dair bir yöntemi güncelleştirerek sanat literatürüne katkı amaçlanmaktadır.

Günümüz taş heykel tekniğinde, sağladığı kolaylıklar bakımında genellikle modern teknik araçlar kullanma eğilimi vardır. Tekniğin öğrenilmesinde ve kullanılmasında modern araçlar güç ve hızları bakımından kişinin taşla temasını asgariye indirmekte ve engelleyebilmektedirler. Özellikle başlangıç seviyesinde geleneksel yöntemler taşla gelişen diyalogda biraz zahmetli de olsa, tekniğin içselleştirilmesinde oldukça etkili olabilmektedirler.

Konu, taş heykel tekniğinde kişisel bilgi birikimi ve tecrübe yanında içselleştirme ve dışsallaştırmayla ilgili literatür taramasına bağlı araştırmayla düşünülmekte ve yorumlanmaktadır.

Taşın türüne bağlı olarak uygulanan teknikler çeşitlilik gösterir. Tekniğin edinilmesi, yani öğrenilmesi ve kullanılması imgeyi yaratmada en önemli etkendir. İmge olmadan teknik söz konusu olamaz, teknik olmadan da imge yaratılamaz. Yaratma sürecinde teknik içselleştirildiği oranda sanatçının sezgilerini dile getirebilir, onu dışsallaştırabilir.

TAŞ HEYKEL TEKNİĞİNDE İÇSELLEŞTİRME VE DIŞSALLAŞTIRMA

Günümüz heykel sanatında, taşın biçimlendirilmesinden taşın yontulması anlaşılmaktadır. Taşı biçimlendirmede kullanılan geleneksel araçlar: Kalem uçlar, keskiler ve tarak uçlara uygulanan darbeler için madırga (çekiç), taşın kabasını atmada kullanılan kalem uçlar(murç), yüzey ve doku yaratmada kullanılan keski ve tarak uçlu kalemler, yüzey öğütmede mucarta çekiçler ve düz yüzey yaratmada ve parlatmada kullanılan zımparalar. Taş yontmada kullanılan modern aletler ise, geleneksel aletlerin döner elektrik motorlu ve hava yollu pnömatik aletlere uyarlanmasıyla geliştirilmiş aletlerdir. Burada elektik motorunda kullanılan aşındırıcı(karbon ve elmas içerikli diskler) bıçaklar gelenekte olmayan modern taş kesme ve biçimlendirme aletleridirler. Tabii günümüzde bu tekniklerin yanında, taşın içsel güzelliğini dışavurmada ve taş üzerinde farklı efektler yaratmada bazı solüsyonlar da zaman azman kullanılmaktadır.

Taşın biçimlendirilmesi tek yönlü bir süreci zorunlu kılar. Yontulan ya da kırılan bir parça bir daha yerine konulamaz dahası süreç geri döndürülemez. Bu nedenle biçimlendirme süreci bir planlamayı, özenli ve dikkatli olmayı gerektirir.

Taş tekniği basit motiflerden kopyalar yapmayla başlar ve yüzeyden kütleye doğru gelişir ancak, bunun tersi de olabilir. Bu süreç, taş tekniğinin içselleştirilmesinde ve dışsallaştırılmasında önemli yer tutar ve klasik uygulamaları gerektirir. Taş tekniğinin içselleştirilmesinde süreç aşama aşama gelişir. İlk olarak taş üzerine yapılacak çalışmanın ana hatları çizilir ve çalışmanın kabaca biçimi oluşturulur. Parça bütün ilişkisinde oransal ilişkiler bakımından girinti ve çıkıntıları oluşturan kütlesel ilişkiler ve yüzey dokuları bir bütünlük içinde ele alınıp taşın dilinde düşünülmelidir. Süreç içinde kas gücüne dayalı el aletleri üzerinde kontrol gelişir. Görmeyle birlikte kas duyumu, hissin gelişmesinde ve taşla iletişimde önemli yer tutar. “Duyum, salt madde olduğu için”, diyor B. Groce “ruhun hiçbir zaman kendinde olarak yakalayamadığı biçim-dışı (informe) maddedir. Ruh ona ancak biçimle ve biçimde egemen olur” (Croce, s,28). Taşla temas yani görme, dokunma, taşın türüne göre kokusu, rengi, kırılganlığı ve hatta çalışma anında çıkan sesler dahi sürecin sezgisel etkileşiminde önemli rol oynar. Her taşın bir duyumu, bir hissedilişi vardır. Görünüş ve

dokunuşlardan gelen duyum sezgiyi harekete geçirir. Kandinski'nin söylediği gibi, "Sanatçı hünerine, buluş ve duyuş gücüne maddi biçimde karşılık arar"(V.Kandinski, s,24).



Şekil 1. Taş Heykel tekniğinde kullanılan geleneksel aletler



Şekil 2. Geleneksel Yontu biçimi

Gerek ruhsal gerekse fiziksel nedenlerden dolayı, taşla kurulan ilk temasta geleneksel aletlerle işe başlamak ve sürdürmek yerinde olur. Pratik bakımdan avantajlı gibi görülse de, temas modern araçlarla kurulduğunda dikkatin araçların kontrolüne yönelmesi, taşla çalışanı birbirinden ayrı tutar ve etkileşimi zayıflatır. Çalışmaya klasik aletlerle başlanmasında süreç yavaş, ancak daha güçlü bir etkileşimle işler. Başlangıçtan itibaren, çalışmanın klasik aletlerle sürdürülmesi, taş kütlesi ve kullanılan aletler üzerinde kontrol sağlanıp tecrübe arttıkça yavaş yavaş modern aletlerin devreye sokulması ve kullanılması yerinde olur. Bu çalışma süreci çalışan kişinin hayal gücüne, sezgisel kavrayışına göre göre değişir.

İçselleştirme karakterimizin bir parçası olması için bir fikri, bir duyguyu ya da düşünceyi, bir yöntemi… arzulama ve özümseme eylemidir. İçselleştirilen şeyler duygu ve düşüncelerimizi etkiler ve bu etkiler ifade biçimlerimizde kendini gösterir. İçselleştirmenin karşılığı olarak dışsallaştırma da, içselleştirme sürecinde benlikte içselleştirilen şeylerin dışarda bir somutluk kazanması, iç'i göstermesidir. Taşla çalışma sürecinde, içselleştirme-dışsallaştırma, içi gösteren bir dış, dışı gösteren de bir iç olarak etkileşimle gelişir. İçselleştirme, dışta olan bir şeyin içe aktarılması, iç'in seçiciliğinde ve isteğinde kabul görür ve içte ruhsal bir birleşen olarak yaratıcı güce katılır. İç'te olanla dış'ta olan bazen karşıt, bazen uyumlu ama her zaman bir etkileşim; alış veriş içindedir. Aslında bu, taşta yaratılan bir imgenin iki yönünü ifade eder. Bu etkileşim nesne olan taşın gücüne; iç'e yaptığı baskıyla karşılık bulan imgenin iç içe geçmesinde dışsal bir etken olur. İçte arzulayan benlik, dışta olanı takip eder, buna göre de imge bazen olduğu gibi bazen de bir sapak yaparak taşta olması gerekende kendini arar. Croce "Madde ve biçim, biri ötekisinin karşısında duran iki ayrı edimimiz değildir. Biri, bize saldıran ve bizi sürükleyen bir dış'tır; ötekisi, yani biçim, o dış'ı kucaklayıp kendinin yapmaya çabalayan bir iç'tir. Biçimin alt edip üstesinden geldiği madde somut biçimi oluşturur" diyor (Croce, s,28). Benzer şekilde içselleşen teknik de, imgeyle hareket eden ve maddeyle biçimi birleştiren bir iç'tir.



Şekil 3. Taş Heykel tekniğinde kullanılan modern aletler(pnömatik tabanca ve farklı uçları)



Şekil 4. Modern Yontu biçimi

Çalışmanın başında taşın boyutlarının belirlenerek işe başlanmasında yarar vardır. Yontuya bir plan dâhilinde taş üzerinde kaba biçimi elde etmeye yönelik bir tavırla başlamakta fayda vardır. Taş heykel tekniğinde kullanılan aletlerdeki hakimiyet ve kontrol arttıkça ve tecrübe geliştikçe taşa hükmetme gücü ve cesareti de artar. Taşın biçimlendirilmesinde teknik, doğrudan öngörülen imgeyi elde etmeye yönelse de süreç her daim, taş ve biçim üzerinde yeni keşiflere de açık olur. İlk kez karşılaştığımız biçimler içimizde ruhsal çağrışımlar uyandırırlar. Taşta olan lekeler, çatlaklar ve sürpriz doku bozuklukları ne kadar cesaret kırıcı olsalar da hayal gücünün işlemesiyle çoğunda çözüm bulunur; bazen bu tür sürprizler imgeye güç de katacak plastik bir öğeye dönüştürülebilirler. “Açık seçik düşünceler bilinç dışıdır, farkına varılmaksızın algılanırlar” der, J. P. Sarte (Sarte, s,18). Gözler ve eller sürekli ortaya çıkmaya başlayan biçimi yoklar, istenilen biçimi arar ve istenilen duruma ulaşana kadar da bu işlemler sürer. “İmge duygu üzerinde etkili olduğuna göre” diyor Kandinski “ancak duygu yoluyla etkili olabilir. Orantılar ne kadar güvenilir, dengeler, ağırlıklar ne kadar hassas olsa da, kafa hesabıyla, tümden gelim yoluyla ortaya asla doğru dürüst bir hesap çıkmaz. Gerçekten işe yarayacak orantılar hesapla elde edilemez, dengeler ise hazır bulunup alınamaz, orantılar ve dengeler sanatçının dışında değil, içindedir, bunlar adına sınır duygusu, sanatsal el yordamı da diyebileceğimiz şeylerdir. Sanatçıya doğuştan verilmiş olan ve coşku yoluyla geliştirilip dehanın vahyine kadar yükseltilebilen niteliklerdir”(Kandinski, s,65).

Tekniğin süreç içinde gelişimi başlangıçta var olmayan ancak, içselleştirmenin bir sonucu olarak doğan bir karakterin özüne dönüşür. Tekniğin uygulanması teorik bilgilerden eylemsel uygulamalara geçiş her şeyden önce bir yatkınlık beceri gerektirir. Teknik bilginin uygulamalarla içsel bir araca dönüştürülmesi zihinsel aktivitelerle birlikte olur. Bunun şartı, tekniğin bir ihtiyaç olarak görülüp arzulanması ve sevilmesidir. Motivasyon ne kadar yüksek irade sergilerse başarıyı olumlu yönde o kadar artırır. Uygulanan teknik benimsenmeli yapılan dışsallaştırmalar doğrultusunda gelişim mukayese edilmelidir.



Şekil 5. Taş Heykel tekniğinde kullanılan elektrik motorlu taş kesimi



Şekil 6. Elektrik motorlu aşındırıcı biçimlendirme

Pratik etkinlik…, istenç'tir, (irade)… Bize göre istenç…, salt kuram veya şeylerin iç seyrinden ayrı bir ruhsal etkinliktir. İstenç bilgiler değil, eylemler üretir. Eylem, ancak istençli olduğu zaman, gerçekten eylemdir… kuramsal biçimle kişi şeyleri kavrar; pratik biçimle ise onları değiştirir; birinciyle evreni kendinin yapar, ikincisiyle onu yaratır. Fakat biçim ikincinin temelidir; estetik etkinlikle mantıksal etkinlik arasında gördüğümüz iki dereceli ilişki, daha geniş olarak, bu iki biçim arasında yinelenir, (Croce s,60). Bilinçle olsun ya da olamasın, içselleşen ve dışsallaşan tekniğin asıl ilgisi, malzemeye yöneliktir. Bununla teknik aynı şeyleri sınayıp elden geçirerek, sanat dilinin hammaddesi olmaya uygun öğelerin içsel değerini, sezgiyle dışavurmanın yollarını arar.

İçselleşen teknik imgenin yaratılmasında yani, imgenin dışsallaştırılmasında tutarlı temel bir rol oynar. Dışsallaştırma süreci içselleşme sürecinin göstergesi olarak birlikte gelişir. İmgeyi yaratma süreci, biçimsel ve anlamsal derinlikte her zaman yeni keşiflere açık bir dışsallaştırma sürecidir. İmgenin yaratılmasındaki sezgisel süreçte sezgiye tutarlılık veren şey duygudur. Sezgi, bir duyguyu tasarımlaştırdığı için gerçekten sezgidir. O yalnızca duygudan doğar ve duygu üzerinde yükselebilir, (Croce, s,48). Tekniği içselleştiren ve dışsallaştıran sanatçı, bilinen tekniklerle sınırlı kalamaz, tekniği, yaratıcı bir boyutta bir tarza, bir biçim diline de dönüştürmeye başlar. August Rodin'in "Taştan fazlasını atıyorum, geriye heykel kalıyor" diye belirttiği gibi, Teknikte içselleştirme-dışsallaştırma geriye heykel kalana kadar sürmelidir. Bu duruma ulaşan ve artık tekniği içselleşmiş sanatçı ustalık mertebesinde hareket edebilir.

Sonuç

Taşın estetik potansiyeli ve onu taş heykel sanatının en önemli heykel malzemesi yapan, yaratıcılıkta kullanılan tekniktir. İfade biçimi, tekniğinde biçimidir. Taşta bir imgeyi yaratma ve biçimlendirmede kullanılan teknik, ona hayat veren güçtür. Taşta imgeye hayat veren teknik güç yoksa taşın sanat için bir anlamı olmaz. Teknik bu bakımdan taşta imge yaratmanın aracı; bir olanağıdır. Taş heykel sanatçısı imgesini yaratmak için tekniğe, içselleşmiş bir tekniğe muhtaçtır.

Croce "sezgi bize dünyayı, fenomeni verir; kavram ise noumeno'u, ruhu verir" (Croce, s,24) diyor, buna göre, içselleşen teknik sezginin ve duygunun bir birleşeni olur.

İçselleşen ve dışsallaşan teknik belli başlı yöntemlerle imgeyi somutlaştıran, onu ortak hafızaya sunan eylemin hizmetinde hareket eder. Tekniğin içselleştirilmesinde ve dışsallaştırılmasında kullanılan aletler tekniğin yararlandığı araçlar olsalar da, tekniğin göstergesi taşta dışsallaşan imgedir. İmgenin serüveninde teknik ona uyar, ona katılır. "İmgeler kendi aralarında kesintisizlik, benzerlik ilişkileriyle bağlıdır; bu bağıntılarda 'verili güçler' olarak davranırlar" diyor, Sartre (J.P.Sartre, s,20). Benzer şekilde tekniklerde de bir kesintisizlik ve benzerlik ilişkileri vardır ve sanatçı içselleştirdiği bu güçlerle hareket eder.

Kaynakça

Cömert, Bedrettin. (1979). *Croce'nin Estetiği*. Şehir:Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kandinski, Vasili. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. Şehir: İstanbul, Yapı Kredi Yayınları. ISBN:975-363-168-5

Sartre, Jan-Paul. (2009). *İmgelem*. Şehir: İstanbul. İthaki Yayınları. ISBN:975-273-264-X.

Görsel Kaynakçalar

Şekil 1. https://www.restorasyonmarket.com/detay-madirga---heykeltras-cekici-577.html Alıntı tarihi: 14.12.2021

Şekil 2. https://www.istockphoto.com/photo/stone-carvers-hands-gm174812482-22853501 alıntı tarihi: 14.12.2021

Şekil 3. https://www.impaconsumables.com/product/590361-chipping-hammer-pneumatic-round-shank-3/ alıntı tarihi: 14.12.2021

Şekil 4. https://www.thesculpturestudio.com/howToCarveStone.html alıntı tarihi: 14.12.2021

Şekil 5. https://dogaldekor.com/blog/mermer-traverten-dogal-tas-nasil-kesilir/ alıntı tarihi: 14.12.2021

Şekil 6. https://www.istockphoto.com/es/foto/trabajar-con-un-m%C3%A1rmol-gm92256869-6142374 alıntı tarihi: 14.12.2021

COVID-19 PANDEMİ DÖNEMİNDE KIRMIZI HALI MODASI: 78. ALTIN KÜRE ÖDÜL TÖRENİ ÖRNEĞİ

Arş. Gör. Itır ARAT

Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Eskişehir, Türkiye.

iarat@eskisehir.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-9311-8072

Özet

Salgın hastalıkların çeşitli dönemlerde toplumlar üzerinde kitlesel etkilere sebep olduğu bilinmektedir. İlk kez Çin'in Wuhan eyaletinde varlığı tespit edilen "Coronavirüs" salgını kısa sürede Avrupa kıtasına yayıldıktan sonra tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Dünya Sağlık Örgütü (WHO) tarafından 2020 yılında küresel salgın ilan edilen Covid-19 adlı virüsün yayılmasıyla pandemi süreci başlamıştır. Salgınla birlikte alınan kararlar ile başta ekonomi olmak üzere sosyal ve kültürel alanlardaki tüm faaliyetler etkilenmiştir. Toplumların ve bireylerin tüm alışkanlıklarının değişmesine neden olan pandemi süreci gündelik yaşamın her aşamsında etkisini göstermiştir. Özellikle sokağa çıkma yasakları ve karantina uygulamalarıyla bireyler evlerinde tutularak pandemi kontrol altına alınmak istenmiştir. Bu süreçte toplum sağlığını korumak adına spor turnuvaları, yarışmalar, konserler, sanat fuarları, defileler, film festivalleri gibi sanatsal ve kültürel etkinlikler iptal edilmiş veya ileri tarihlere ertelenmiştir. Düzenlenen etkinlik ve organizasyonların ise Covid-19 önlemleri kapsamında gerçekleştirilmesi bir gereklilik haline gelmiştir. Moda giysi endüstrisinde önemli bir yeri olan kırmızı halı geçit törenleri de pandemiye yönelik önlmeler alınan etkinlikler arasındadır. Bu çalışmanın amacı Covid-19 Pandemi sürecinin kırmızı halı modasına etkisini incelemektir. Literatür taramasıyla derlenen çalışmada, 2021 yılında pandemik koşullara uyum sağlanarak düzenlenen 78. Altın Küre Ödülleri'nin Kırmızı Halı modası örnekler üzerinden yorumlanmaya çalışılacaktır. Çalışma sonucunda bir klasik haline gelen kırmızı halı seremonisinin ve moda alışkanlıklarının pandemi sebebiyle değiştiği gözlemlenmiştir. Pandeminin, kırmızı halı seremonisine yönelik yeni ortam ve koşullar meydana getirmesiyle film ve dizi sektöründeki tanınmış kişilerin moda görünümlerini ve tercihlerini etkilediği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Moda, Covid-19, Pandemi, Kırmızı halı modası, Altın küre.

RED CARPET FASHION DURING THE COVID-19 PANDEMIC PERIOD: THE CASE OF 78TH GOLDEN GLOBE AWARDS CEREMONY

Assist. Itır ARAT
iarat@eskisehir.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-9311-8072

Abstract

It is known that epidemics cause mass effects on societies in various periods. The coronavirus epidemic, which was detected for the first time in the Wuhan province of China, spread to the European continent in a short time, and then affected the whole world. The pandemic process started with the spread of the virus called Covid-19, which was declared a global epidemic in 2020 by the World Health Organization (WHO). With the decisions taken with the epidemic, all activities in the social and cultural fields, especially the economy, were affected. The pandemic process, which caused all the habits of societies and individuals to change, has shown its effect at every stage of daily life. Particularly with curfews and quarantines, it was desired to keep the pandemic under control by keeping individuals at home. In this process, artistic and cultural events such as sports tournaments, competitions, concerts, art fairs, fashion shows, film festivals have been canceled or postponed to future dates in order to protect public health. It has become a necessity to organize events and organizations within the scope of Covid-19 precautions. The red carpet parades, which have an important place in the fashion clothing industry, are also among the events that have taken precautions against the pandemic. The aim of this study is to examine the effect of the Covid-19 Pandemic process on the red carpet fashion. In the study compiled by literature review, the Red Carpet fashion of the 78th Golden Globe Awards which were organized by adapting to the pandemic conditions, in 2021, will be tried to be interpreted through examples. As a result of the study, it has been observed that the red carpet ceremony and fashion habits, which have become a classic, have changed due to the pandemic. It has been concluded that the pandemic has affected the fashion looks and preferences of well-known people in the film and TV series industry, by creating new environments and conditions for the red carpet ceremony.

Keywords: Fashion, Covid-19, Pandemic, Red carpet fashion, Golden globe

GİRİŞ

Salgın hastalıklar, ilk çağlardan itibaren toplumların varoluşuyla birlikte ortaya çıkarak etkilerini farklı dönemlerde tüm insalık üzerinde göstermiştir. Toplumlar pek çok salgına maruz kalıp bu salgın hastalıklar ile mücadele etmiştir. Dünya tarihinde görülen ve kitlesel ölümlere neden olan salgınlarla birlikte günümüzde küresel salgın (pandemi) olarak ilan edilen yeni Koronavirüsü de (Covid-19) ortaya çıkarak, tarihteki büyük çaplı salgın hastalıkları arasında yerini almıştır (Çınar ve Oğuz, 2020: 3).

İlk olarak 2019 yılının Aralık ayında Wuhan'da (Çin, Hubei Eyaleti) başlayan yeni bir virüsün neden olduğu korona virüs salgını daha sonra dünyanın birçok ülkesine yayılmıştır. Dünya Sağlık Örgütü (WHO), 30 Ocak 2020'de Covid-19' un uluslararası öneme sahip bir halk sağlığı acil durumu (PHEIC) olduğunu duyurmuştur (Wang ve Wang, 2020:1). Covid-19 virüsü, 11 Mart 2020 tarihinde Dünya Sağlık Örgütü (WHO) tarafından küresel salgın (pandemi) olarak ilan edilmiş ve dünya genelinde sağlık ve ekonomi gibi pek çok konuda olumsuz etkilere neden olmuştur (Güven, 2020:252). Covid-19 virüsüyle birlikte küresel salgın (pandemi) ilan edilmesinin en temel sebebi, Çin haricinde 113 ülkede vakaların çıkması, virüsün yayılım hızı ve şiddetidir (Saatçi, 2020:155). Covid-19 virüsü mikroskopla görülebilecek kadar küçük bir yapıya sahip olduğu ve üremek için uygun ortamı bulduğunda saniyeler içinde çok hızlı çoğalıp yayılabilen bir mikroorganizma olduğu için bu virüsle mücadele oldukça zorlu olmaktadır (Alpago ve Alpago, 2020:101). Virüsün farklı ülkelerde farklı zamanlarda ortaya çıkması ve hızla yayılması sebebiyle her ülke kendi geliştirdiği karar mekanizmalarıyla virüse karşı korunma amaçlı tedbirler almıştır (Yıldız, 2020:384). Başta sağlık olmak üzere ekonomi ve sosyal yaşam üzerinde de çok kuvvetli bir şekilde etkilerini gösteren Covid-19 virüsü ülkeleri hazırlıksız bir şekilde yakaladığı için mevcut düzeni yeniden şekillenmeye ve köklü değişimler yaşamaya zorlamaktadır. Bu doğrultuda virüsün meydana getirdiği olumsuz etkiler yalnız sağlık ve ekonomi alanlarında sınırlı kalmayıp sosyal ve kültürel yaşamla birlikte hem bireyler hem de ülkeler arasındaki ilişkileri köklü anlayış değişikliklerine yönlendirmiştir (Alpago ve Alpago, 2020:101). Pandemi döneminde salgını kontrol altına almak amacıyla yapılan zorunlu karantinalar, sokağa çıkma yasakları, uluslararası ve şehirler arası seyahatlerdeki kısıtlamalar, bulaş riski sebebiyle konulan sosyal mesafe uygulamaları gibi faktörlerden sanatsal ve kültürel tüm organizasyonlar da etkilenmiştir. Bu tür organizasyonların içinde yer alan kırmızı halı seremonileri de virüsten korunmak için alınan tedbirlerin oluşturduğu koşullardan etkilemiştir.

Nitel bir bakış açısıyla ele alınan bu araştırmada tarama yönteminden yararlanılmış ve bununla birlikte literatürde yer alan gündeme dair güncel makalelerden oluşan veriler, haber kaynakları ve elektronik veriler incelenip değerlendirlmiştir. Bu çalışmanın amacı Covid-19 Pandemi sürecinin kırmızı halı modasına yansımalarını irdelemektir. Çalışmada, 2021 yılında pandemik koşullara uyum sağlanarak düzenlenen 78. Altın Küre Ödülleri'nin Kırmızı Halı modası, tanınmış kişilerin giysi tercihleri üzerinden örneklendirilerek yorumlanacaktır. Bu araştırmanın, Covid-19 pandemi döneminde kırmızı halı moda alışkanlıklarını konu edinen araştırmalara öncülük etmesi nedeniyle önem arz ettiği söylenebilir.

MODA VE KIRMIZ HALI (RED CARPET)

Asırlar boyunca bireyler ve topluluklar giysiler aracılığıyla diğer insanların sosyal sınıf, gelir düzeyi, meslek, statü, cinsiyet, yerellik gibi özellikleri konusunda bilgi sahibi olmuşlardır. Geçmişle günümüz arasında bir köprü işlevi gören giysiler farklı medeniyetlerin kültürleri, yaşam tarzları, yaşam alanlarındaki coğrafi koşullar, iklim şartları, teknolojik gelişmeler vb. hakkında bilgi aktaran bir araç olarak ifade edilebilir (Süzmen, 2015:7). Davranışlar gibi bireylerin giyim anlayışları da zihniyetin dışarı yansıması olarak ele alınmaktadır. Kişilerin giyim anlayışı, bireysel zevk ve beğenileri göstermekle beraber ekonomik durum, sosyal statü veya mensubu olmak istenen sınıfın ipuçlarını verebilir. Bu bağlamda giyim, sahip olunan zihniyetin sembolik bir göstergesi olarak ifade edilmiştir (Barbarosoğlu, 2013:23).

Giysi söz konusu olduğunda sıklıkla kullanılan kavramların başında moda yer almaktadır. Yaygın olarak giysilerle özdeşleştirilen moda kavramının sadece giysiyle sınırlı kalmayıp pek çok farklı alanı da kapsayan ve etkileyen özellikte olduğu bilinmektedir. Günümüzde moda, hem milyonlarca çalışan sayısıyla hem ticarette kapladığı büyük ölçekli alanla ekonomideki gelişme ve değişimler doğrultusunda hem tüketici hem de üreticiyi etkileyen büyük bir endüstri haline gelmiştir. Ancak moda salt ekonomik bir olgu olarak değerlendirilmeyip; toplumsal ve kültürel etkileşime dahil olan, kişilerin kendini ifade etme şeklini yansıtmada kullanılan bir iletişim aracı olarak ifade edilmektedir (Süzmen, 2015:7).

Kawamura (2016:16) modanın tek bir birey tarafından değil moda üretimine dahil olan herkes tarafından yaratılması sebebiyle kolektif bir ertkinlik olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda kolektif bir etkinlik olduğu ifade edilen moda dünyasının, önemli aktörlerinden olan moda tasarımcıları pek çok konudan ilham alabildikleri gibi sinemadan da esin kaynağı olarak beslenebilmektedir (Süzmen, 2015:113). Günümüzde televizyon, radyo, gazete, dergi ve filmler moda değişimlerini genellikle desteklemekte ve moda yaratma gücüne sahip görünmektedirler. Bu belirleyicilerin günümüz moda sistemindeki başlıca rollerinden biri prestij sahibi insanların ve grupların giydiği yeni modaları sunmak ve moda değişimini hızlandırmak olabilir (Kawamura, 2016:106). Le Bon (1974:96) prestiji "bir bireyin bir eserin ya da bir düşüncenin üzerimizde kurup sürdürdüğü bir çeşit egemenliktir. Varlığımızdaki eleştiri mekanizmasını etkileyerek içimizi hayretle ve saygıyla doldurur" şeklinde ifade etmektedir. Le Bon'a göre yapay ve kişisel olmak üzere ikiye ayırılan prestij, kişisel prestije sahip olmayan insanların yapay prestiji elde etmek için çabaladıkları bir alandır. Moda, yapay prestijin elde edilmesini gerçekleştiren bir unsur olarak görülmektedir. Sanatçı, artist ve sosyeteden insanların oluşturduğu seçkinler sınıfı olarak da adlandırılan ve prestij sahibi olduğu düşünülen grup başkalarından kolaylıkla ayırt edilebilmek amacıyla her türlü yeniliği hızla benimseyebilmektedir. Bu tür insanların medya aracılığıyla sürekli gündemde olması kitle için onları giyim konusunda referans grubu haline getirmektedir. Referans gruplarının genellikle üst tabakada yer alması davranış şekillerinin ve giyimlerinin taklit edilmesini sağlamaktadır (Barbarosoğlu, 2013:55). Arslan'a (2019:25) göre moda takipçileri, büyük ölçek üretimine önemli bir ekonomik katkı sağladıkları için moda endüstrisi içinde da önemli bir yere sahiplerdir. Giyim ve tekstil firmaları tarafından sahiplenilen, modacıların getirdiği "yenilikler" ile birlikte kitleler de o "yeni"nin elde edilmesi konusunda suni bir ihtiyaç yaratılabilmesi için bir dizi organizasyona

şahitlik ederler. Çeşitli organizasyonların televizyon ve basın yolu ile sürekli tekrarı sunulan yeniliğin bir ihtiyaç olarak algılanmasını kolaylaştırmaktadır. Bunun sonucunda, farklı olma ve farklı olmama isteğinin çatışması daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Birey, hem modayı takip ederken kendinden üstün gördüğü "modayı takip edenler grubu"ndan ayrı olmamak için onlarla arasındaki bütün farkları gidermeye çalışmakta hem de kendi içinde bulunduğu küçük grubun insanları arasından seçilerek göze çarpmayı arzulamaktadır (Barbarosoğlu, 2013:198). Son zamanlarda ün ve prestij sahibi insanların etkinliklerdeki moda yönelimlerine ilişkin en ikonik ve cesur trendlerden bazılarını kültürel ve estetik perspektiflerden analiz etmek oldukça ilginç bir hal almıştır. Bu etkinliklerin başında film galalarında ve ödül törenlerindeki kırmızı halı giyimi gelmektedir (Resim 1.).



Resim 1. Kırmızı Halı Moda Görünümleri, Met Gala

Kırmızı halı seremonileri medyada çokça yer almakta ve bu nedenle tasarımcılara tanınmış bir ünlüyle ortaklık kurarak en son modalarını sergilemeleri için ideal bir fırsat sunmaktadır. Bu tür etkinlikler aynı zamanda ünlülerin kıyafet seçimleriyle isimlerinin medyada sıklıkla yer almasına ve kendi profillerini geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Örneğin, cesur kıyafet seçimleri, daha az bilinen isimleri daha ünlü hale getirebilir. Bu tür seçimler, hem tasarımcı hem de ünlü için kendini terfi ettirme ve kadın cinselliği hakkında arzu edilen bir ideali iletme gibi farklı işlevlere hizmet etmektedir (Fields, 2017:104).

COVID-19 PANDEMİ DÖNEMİNDE 78. ALTIN KÜRE ÖDÜLLERİ VE KIRMIZI HALI MODASI

Modanın evrensel bir giyim şekline dönüşmesinde önemli bir role sahip olan kitle iletişim araçları 1830 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkmış ve Amerikan orta sınıfına dayanarak 20, yüzyılın ilk yarısında büyük bir gelişme göstermiştir. Özellikle yabancı dizi ve filmlerin, Amerikan ve Avrupa hayat tarzları ile giyim-kuşam anlayışlarının batılı olmayan ülkelere taşınmasında etkili olduğu söylenebilir (Barbarosoğlu, 2013:88-89). Tarih boyunca toplumsal etkileşim düzeneğinin önemli bir kurucusu olan kitle iletişim araçları, bilincin oluşturulmasına yönelik ortak aidiyet alanlarının kurulması, toplumsal olarak üretilmiş simgelerin bir değer olarak anlam kazanması, kimliğin temel dayanağı olan farklılıklar yaratma politikasının gerçekleştirilmesi gibi konularda önemli bir sosyalizasyon aracı olarak görülmektedir (Yurdigül vd., 2015:5).

Kitle iletişim araçlarıyla sunulan ve ideal figürlerin sergilendiği mecralar olarak bilinen ödül törenleri, özellikle modern batı dünyasının kendini ihtişamlı ve gösterişli gösterme çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ödül törenleri zamanla diğer ülkelerde de itibar görmeye başlamıştır. Spor, kültür, sanat ve medya gibi alanlardaki ödüllerin oldukça önemli ve prestijli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Kültür ve sanat alanında verilen başlıca ödüller arasında Cannes, Oscar Akademi Ödülleri, Venedik ve Berlin Film Festivalleri'ndeki ödüller, Grammy, Emmy, Booker ve Pulitzer ödülleri yer almaktadır (Frey, 2006:377). Zamanla ticari açıdan önemli ve prestijli bir hal alan film/dizi ödül törenleri film yapım, dağıtım ve gösterim

üçlemesinden oluşan sinema sektörünün oldukça geniş bir kısmını kapsamaktadır. Film ve televizyon dizilerine verilen Altın Küre Ödülleri (Golden Globe Awards) ise en çok konuşulan ve en prestijli ödüller arasında bulunmaktadır. Her yıl resmî bir yemek töreniyle film ve televizyon dizilerini ödüllendiren Altın Küre Ödülleri Amerikan ödüllerinden biridir. 1944 yılından itibaren Hollywood Yabancı Basın Birliği (Hollywood Foreign Press Association) tarafından verilen Altın Küre Ödülleri film endüstrisi için önemli ödüllerdendir. Bu ödüller, HFPA'nın 1990'lı yıllarda NBC adlı televizyon kanalıyla yaptığı anlaşmalar sonucu daha da önem kazanmış ve film endüstrisinde en çok izlenen ödül törenleri arasında ilk sıralarda yer almaktadır. Altın Küre Ödülleri aynı zamanda ödül kazanan film, dizi, aktör ve aktrisler için de iyi bir refarans olarak kabul görmektedir. Genel olarak ödülün kazanılmasından sonra davetliler daha kıdemli bir sinema kariyerine sahip olarak seçkin isimler arasına girmektedir. Hollywood Yabancı Basın Birliği üyelerinin oylarına göre verilen Altın Küre Ödülleri'nde, "En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Kadın/Erkek Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın/Erkek Oyuncu, En İyi Müzik" gibi farklı alanlarda ödüller sahiplerini bulmaktadır (www.goldenglobes.com). Film ve dizi kategorileri ile çeşitli dallarda en iyi oyunculara ödüllerinin verilmesinin yanı sıra ödül konuşmaları, tecrübeli sunucuları, yapılan ara şovlar ve kırmızı halı seremonileri gibi pek çok ayrıntısıyla tüm dünyadaki izleyicileri tarafından takip edilen bir törendir.

Tüm dünyayı ve her alanda yapılan etkinliklerin gidişatını değiştiren Covid-19 virüsü Altın Küre Ödül Töreni'ni ve kırmızı halı seremonisini de etkilemiştir. Dünya Sağlık Örgütü (WHO) tarafından 11 Mart 2020 tarihinde küresel salgın (pandemi) olarak ilan edilmiştir. 2019 yılının en iyi film ve Amerikan televizyon dizilerini ödüllendiren 77. Altın Küre Ödül Töreni ise bu tarihten önce (5 Ocak 2020'de) yapıldığı için kırmızı halı seremonisi her zamanki gibi gerçek ortamında, normal koşullarda ve gösterişli bir şekilde gerçekleşmiştir. Tören Beverly Hills, Kaliforniya'daki Beverly Hilton Otel'de NBC tarafından canlı olarak yayınlanmıştır. Aynı şekilde 92. Oscar Ödül Töreni de 9 Şubat 2020 tarihinde normal koşullarda gerçekleşmiştir.Bu kronoloji göz önüne alındığında bir yıl sonra benzer tarihlerde yapılması planlanan 78. Altın Küre Ödülleri ise iki ay ertelenmesine rağmen normal koşullar altında gerçekleştirilememiştir. 28 Şubat 2021 tarihinde yapılan ödül töreni vaka sayılarının artmasıyla birlikte pandemi sürecinin ağır geçtiği kapanma ve karantina süreçlerinde gerçekleştirildiği için bir dizi önlemle birlikte yapılarak tarihteki yerini almıştır. 78. Altın Küre Ödülleri, komedyenler Tina Fey ve Amy Poehler'in iki farklı yerden ev sahipliği yaptığı törenle sahiplerini bulmuştur. Poehler, Beverly Hills'deki Beverly Hilton'dan, Fey ise New York City'deki Rainbow Room'dan ev sahipliği yaptığı tören Amerikan televizyon kanalı NBC'de canlı olarak yayımlanmıştır. Sadece ödül alacak film, dizi ve isimlerin ötesinde giyilen tasarımların da büyük merak konusu olduğu Altın Küre Ödülleri, dijital platformlar üzerinden de gösterişli yanını bir şekilde yansıtmayı denemiştir (Vogue, 2021). Sınırlı sayıdaki davetli, töreni maskeyle izlemek durumunda kalırken, ünlü isimler uzaktan canlı bağlantı yoluyla törene katılmıştır. Ünlü kişilerin birçoğu kırmızı halı seremonisine katılamasa da tören için en şık veya günlük elbiselerini giyip bir kısmı sosyal medya hesaplarından kırmızı halı moda görünümlerini paylaşmışlardır. Covid-19 pandemisi nedeniyle kısmen sanal hale gelen ödül töreni için bazı ünlüler hala şık giyim tarzlarıyla alışık olunan kırmızı halı moda görünümlerini yansıtırken, diğerleri bunun yerine sıradan/günlük giyinmeyi

tercih ederek geçmiş yıllardan farklı bir görünüm ortaya koymuşlardır. Dünyaca ünlü, tanınmış kişilerin bu tercihleri hem medyada büyük dikkat çekmiş hem de viral hale gelerek zincirleme paylaşım ile kısa zamanda binlerce insan tarafından sosyal medya ortamında yayılmıştır. Pandemi koşullarına göre önlem alınarak organize edilen törendeki moda görünümlerini önceki yıllardan farklı bir biçimde üç temel grupta ele almak mümkündür. Bunlardan ilki yapıldığı yerde törene fiziki olarak katılanların kırmızı halı moda görünümü; ikincisi canlı bağlantı yoluyla törene katılanların şık moda görünümü; üçüncüsü ise canlı bağlantı yoluyla törene katılanların sıradan/günlük moda görünümüdür.

Yapıldığı Yerde Törene Katılanlar: Kırmızı Halı Moda Görünümü

Sinema ve televizyon dünyasının en iyilerinin ödüllendirildiği 78. Altın Küre Ödül Töreni koronavirüs pandemisi sebebiyle 2021 yılında farklı uygulamalarla gerçekleştirilmiştir. Törene sınırlı sayıda davetli fiziki olarak katılabilmiştir. Törendeki kısıtlamalar ve virüse karşı alınan yoğun güvenlik önlemleri eşliğinde az sayıdaki ünlünün kırmızı halıda geçişi yapılmıştır.



Resim 2. Kırmızı Halı Moda Görünümleri - 78. Altın Küre Ödül Töreni (2021)

Törene yapıldığı yerde katılan davetlilerin kırmızı halı görünümleri için şık ve iddialı giysilerle özenli tercihler yaptıkları tercih ettiği gözlemlenmiştir. Kırmızı halıda bulunan ünlülerden (soldan sağa) Angela Basset, Dolce&Gabbana; Cynthia Erivo, Valentino; Margot Robbie, Chanel; Sofia Carson ise Giambattista Valli gibi dünyadaki en tanınmış markaların tasarımlarını tercih etmiştir (Resim 2.). Giysi stillerini, aksesuardan makyaja kadar bütüncül bir şekilde tamamlayan bu ünlülerin kırmızı halı moda görünümleri ile ilgili pandemi öncesi moda alışkanlıklarını sürdürdükleri yorumu yapılabilir.

Canlı Bağlantı Yoluyla Törene Katılanlar: Şık Moda Görünümü

Covid-19 pandemisi sebebiyle birçok ünlünün evinden ya da gittikleri otellerden canlı yayınla bağlandığı 78. Altın Küre Ödül Töreni'ninde, ünlü kişilerden bir kısmı tanınmış moda tasarımcılarından seçtikleri giysilerle kırmızı halı şık görünümlerini yansıtmışlardır. Canlı bağlantılarla bulundukları ortamdan törene katılan ünlülerden (soldan sağa ilk üç görsel) Elle Fanning, Gucci; Amanda Seyfried, Oscar de la Renta; Anya Taylor-Joy ise Dior markasından seçtiği şık elbiseleri ile olan moda fotoğraflarını sosyal medyadan paylaşmışlardır (Resim 3.).



Resim 3. Kadın Moda Görünümleri - 78. Altın Küre Ödül Töreni (2021)

Moda görsellerini bulundukları ev ya da otel ortamında çekerek sosy al medaydan paylaşan diğer ünlüler ise (soldan sağa son dört görsel) Regina King, Louis Vuitton; Kaley Cuoco, Oscar de la Renta; Kate Hudson, Louis Vuitton, Emma Corrin ise Miu Miu markalı elbiseleriyle kırmızı halı görünümü sergilemişlerdir (Resim 3.). Canlı bağlantı y oluyla törene katılan ünlü kişilerin aksesuar ve makyaj gibi detaylarla şık moda görünümlerini tam amladıkları gözlemlenmiştir. Ev ya da otel ortamına kurulan kamera ekipmanlarıyla görünümlerinin bir kısmı ekrana yansıyan bu isimlerin kırmızı halı görünümleri için salgın öncesindeki gibi hazılık yaptığı ve kırmızı halı ruhunu bulundukları ortamlardan yansıttığı söylenebilir.

78. Altın Küre Ödül törenine canlı yayınla bağlanan erkek katılımcılardan bir kısmı da geçmişte gerçek ortamında yapılan kırmızı halı geçitlerindekine benzer moda görünümleri sergilemişlerdir. Katılımcılardan (soldan sağa) Leslie Odom Jr. Valentino ve Bulgari; Dan Levy, Valentino ve Cartier; Jared Leto'nun ise Gucci marka giysi ve aksesuar seçimleriyle törene moda görünümü bağlamında hazırlıklı bir şekilde katıldıkları görülmektedir (Resim 4.).



Resim 4. Erkek Moda Görünümleri - 78. Altın Küre Ödül Töreni (2021)

Törende En İyi Televizyon Dizisi - Müzikal veya Komedi ödülünü almaya hak kazanan Schitt's Creek adlı dizinin erkek oyuncularından Dany Levy sarı takım elbisesiyle törene canlı bağlantyla katılım sağlamıştır. Konuşmalarında, tören yerinde fiziki katılımla bulunmanın önemine işaret eden Dan Levy, moda fotoğraflarını stüdyo ortamında çektirerek törene de bu ortamdan bağlanmıştır.

Canlı Bağlantı Yoluyla Törene Katılanlar: Sıradan/Günlük Moda Görünümü

Covid-19 pandemi sürecinde bir dizi koruyucu önlemle birlikte gerçekleştirilen 78. Altın Küre Ödül Töreni'ndeki katılımcıların bir kısmı geleneksel kırmızı halı alışkanlıklarını sürdürerek şık moda görünümleriyle canlı bağlantıda bulunurken bir kısmı da salgın öncesi kırmızı halı görünümlerden farklı olarak günlük ve sıradan giysilerle katılım göstermişlerdir.



Resim 5. Chloé Zhao - 78. Altın Küre Ödül Töreni (2021)

Film alanında En İyi Yönetmen Ödülü'nü Nomadland adlı film ile alan Chloé Zhao törene canlı yayınla bağlanan isimler arasında yer almaktadır. Chloé Zhao, ödül törenine kırmızı halıda görülmeye alışık olunmayan bir stil ile katılmıştır. Elinde kupasıyla ev hali ve ev ortamında olduğu anlaşılan Zhao oldukça sıradan/günlük bir görünüm tercih etmiştir. Zhao'nun, koyu renkli düz (basic) bir t-shirt, düz klasik iki yandan örgülü saçlar ve makyajsız görünümü ile kırmızı halı alışkanlıklarını yıkan bir imaj sergilediği görülmektedir

(Resim 5.). Canlı yayın sırasındaki kamera açısından sadece üst bedeni ekranda görünen Zhao'nun ev ortamında bulunmuş olmanın verdiği rahatlıktan yararlanmayı tercih ettiğ söylenebilir.

Törendeki katılımcılardan Jodie Foster film alanında "En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü"nü The Mauritanian filminde canlandırdığı Nancy Hollander rolüyle kazanmıştır. Jodie Foster, 78. Altın Küre Ödül Töreni'ne, canlı bağlantı yoluyla katılan ve en çok konuşulan ünlülerin başında yer almıştır.



Resim 6. Jodie Foster - 78. Altın Küre Ödül Töreni (2021)

Canlı yayına evinden katılan Jodie Foster'ın giysi tercihi çok kısa sürede sosyal medyada yayılarak viral hale gelmiştir. Foster, evinde oturduğu koltuk üzerinde, yanında partneri ve köpeği ile canlı yayına dikkat çeken bir rahatlık içinde katıldığı gözlemlenmiştir. Foster'ın kırmızı halı moda görünümü sıradan ve günlük olmanın da ötesine geçmiştir. Hem kendisi hem de partneri Alexandra Hedison uyku ve uyku öncesinde tercih edilen pijama takımlarını giyerek ödül törenine alışık olunanın dışında bir görünümle katılmışlardır (Resim 6.). Foster'ın her yönüyle tartışmaya açık olan pijama tercihi Prada markasına aittir. Törene böyle bir rahatlık içinde günlük giysilerin de ötesinde uyku takımıyla, ayakkabısız ve yalın ayak katılabilmenin, Covid-19 salgınının Kırmızı halı alışkanlıklarına yansıyan en büyük değişimlerinden biri olduğu ifade edilebilir.

Jason Sudeikis, Ted Lasso adlı Amerikan sitcom televizyon dizisindeki Ted Lasso rolüyle "Televizyon Dizisinde En İyi Oyuncu - Müzikal veya Komedi" alanında ödül almıştır. Jason Sudeikis evinden katıldığı Altın Küre Ödül Töreni'ne kız kardeşinin kurmuş olduğu bir markaya ait pastel tonlarda batik, Listen + Lead baskılı bir sweatshirt ile katılarak ev ortamının rahatlığını ödül törenine taşımıştır (Resim7.). Kristin Sudeikis'e ait Forward-Space adlı giyim markasının yer aldığı web sitesine göre limtli sayıda üretilen ve kısa sırada stokları tükenen bu sweatshirtler çevre dostu polyester-pamuk karışımından yapılmıştır (www.forward-space.com).



Resim 7. Jason Sudeikis - 78. Altın Küre Ödül Töreni (2021)

Jason Sudeikis'in eviden canlı bağlantıyla katıldığı 78. Altın Küre Ödül Töreni'nde tercih ettiği kapüşonlu sweatshirt ile pandemi sürecinde evlerde olmanın sağladığı rahatlığı yansıtmakla birlikte sweatshirt markasının tanıtılmasına aracı olduğu söylenebilir. Sudeikis'in bu tercihi sosyal paylaşım ağlarından biri olan Twitter'da, ünlü isimler de dahil olmak üzere pek çok kişi tarafından paylaşılarak, yapılan yorumlarla viral hale gelmiştir.



Resim 8: Jason Sudeikis – (Soldan sağa) Altın Küre (2016), Altın Küre (2021), Emmy (2021)

Sudeikis'in 78. Altın Küre Ödül Töreni'ndeki giysi seçiminin önceki yıllardaki törenlerdeki seçimlerinden farklı olduğu gözlemlenmiştir. Örneğin, Sudeikis, 2016 yılında düzenlenen Altın Küre Ödül Töreni'ne ceket, pantolon, gömlek ve papyondan oluşan şık gö rünümü ile katılmıştır. Covid-19 Pandemi süreci devam ettiği halde Sudeikis'in benzer şekilde şık moda görünümü sergilediği bir başka etkinlik ise Emmy Ödülleri'dir. 78. Altın Küre Ödül Töreni'nden aylar sonra düzenlenen 73. Emmy Ödül Töreni Koronavirüs'ün yayılım hızındaki düşüşler göz önüne alınarak daha esnek önlemler çerçevesinde Los Angeles'taki Event Deck'de 20 Eylül 2021 tarihinde fiziki katılımla gerçekleştirilmiştir. Jason Sudeikis fiziki olarak katıldığı Emmy Ödül Töreni'nde ceket, pantolon, gömlek ve papyondan oluşan şık moda görünümüyle gözlemlenmiştir. Bu veriler doğrultusunda Sudeikis'in giysi yönelimlerinin törenlerin düzenlenme ve katılım şekline göre değişiklik gösterdiği söylenebilir.

Sinema dalında "En Iyi Yardımcı Erkek Oyuncu" adayı olan Bill Murray de törene canlı bağlantıyla katılan isimler arasında yer almaktadır. 70 yaşındaki aktörün, arka planında geniş bir avluya sahip evinden görüntüsüyle canlı ve çok renkli bir Hawaii gömleği ile törene Rahat ve tropik bir hava kattığı söylenebilir.



Resim 9. Bill Murray - 78. Altın Küre Ödül Töreni (2021)

SONUÇ

Tarih boyunca insanlığın hayatını tehdit eden, milyonlarca insanın yaşamını yitirmesine yol açan ve mücadele edilmesi gereken salgın hastalıklar önemli sağlık problemlerinin beraberinde yıkıcı etkilere neden olmuştur. İnsanlık tarihindeki salgın hastalıkların sadece etkin olduğu dönemde değil, uzun zaman dilimlerini kapsayacak ve yayılacak şekilde köklü toplumsal değişimlere yol açtığı söylenebilir. Dünya Sağlık Örgütü (WHO) tarafından 30 Ocak 2020'de uluslararası öneme sahip bir halk sağlığı acil durumu (PHEIC) olduğu duyurulan Covid-19 virüsü, 11 Mart 2020 tarihinde yine Dünya Sağlık Örgütü (WHO) tarafından küresel salgın (pandemi) olarak ilan edilmiştir. Covid-19 Pandemisi dünya genelinde sağlık ve ekonomi gibi pek çok konuda olumsuz etkilere neden olmuştur. Salgın; yarışmalar, olimpiyatlar, festival, fuar, tören ve sergi gibi organizasyonlarda da etkilerini oldukça yoğun bir şekilde göstermiştir. Salgın sürecinin uzaması ve sürecin belirsizleşmesiyle birlikte sosyal ve kültürel etkinliklerin gerçekleştirilmesine ilişkin yeni yöntem ve uygulamaların gündeme geldiği görülmüştür. Özellikle pandeminin yoğun görüldüğü dönemlerde halk sağlığını korumak adına etkinliklerin sanal ortamlarda düzenlenmesi fikri gündeme gelmiştir. Bu bağlamda

koronavirüs salgınının seyri ve yoğunluğunun, etkinliklerin yapılma biçimini ve zamanını etkilediği söylenebilir. Salgının ilerleme hızı ve yoğunluğunun arttığı dönemler doğrultusunda değişim gösteren etkinliklerden biri 2021 yılında 78. kez düzenlenen Altın Küre Ödül Töreni'dir. Törenin önemli ve merakla beklenen bir parçası olan kırmızı halı geçidi ise alışık olunandan farklı bir şekilde gerçeklemiştir. Yapıldığı ortamda törene katılan az sayıda davetlinin kırmızı halı moda görünümlerine özen gösterdikleri ve pandemi öncesindeki şık moda görünümlerini yansıttıkları gözlemlenmiştir. Canlı yayınla törene bağlanan ünlü kişilerden bir kısmı da tanınmış moda tasarımcılarından seçtikleri giysiler ile aksesuar ve makyaj gibi detaylar eşliğinde kırmızı halı şık görünümlerini yansıtmışlardır. Törene bulundukları ev ortamından ya da gittikleri otellerden canlı bağlatıyla dahil olan katılımcıların bir kısmı ise salgın öncesi kırmızı halı görünümlerinden farklı olarak günlük ve sıradan giysiler tercih etmişlerdir. Törene ilişkin en büyük değişikliklerden birinin bu konu üzerine olduğu saptanmıştır. Çünkü pandemi öncesi dönemlerde kırmızı halı üzerinde ilgi çeken tasarım giysilerle yer alan tanınmış kişilerden bazıları pandeminin getirdiği sanal platform anlayışıyla evlerinde oturdukları koltuktan günlük ve rahat moda görünümleriyle törene katılmışlardır. Bu ünlü isimlerin tişört, kapüşonlu sweatshirt ya da pijama gibi rahat ama kırmızı halı seremonisinde alışık olunmayan giysiler ve şekillendirilmemiş saçlar ile makyajsız bir görünüm tercih ederek ev ortamındaki rahatlığı ekranlara yansıttıkları gözlemlenmiştir. Kırmızı halı modasına yansıyan bu tercih değişiklikleri medyada "New red carpet (yeni kırmızı halı)" teriminin çıkmasına neden olmuştur. Covid-19 ile insanların evde geçirdikleri zamanın artmasıyla giyim tercihlerinde de değişimler meydana geldiği söylenebilir. Özellikle evlerin iş, eğitim, eğlence, spor, gibi farklı amaçlara hizmet verecek şekilde kullanılması bu değişimlerin temel sebebi olarak gösterilebilir. Bununla birlikte günlük rahat giysilerin takım elbise gibi resmi kıyafetlerin yerini almaya başladığı düşünülmektedir. Salgın sonrası da yaşamın tüm alanlarında benzer şekilde ve rahatlığın ön planda olduğu tercihlerin yapılması muhtemeldir. Rahatlık, konfor gibi kavramların ön plana çıktığı kırmızı halı moda görünümlerinin de yaşanan ve yaşanması muhtemel olan pandemilerle birlikte değişiklik gösterebileceğini söylemek mümkündür. Pandemi sürecinin uzaması ya da toplumu etkileyebilecek başka durumların ortaya çıkması halinde toplumun her katmanından bireylerin giysi tercihlerindeki değişimlerde süreklilikler söz konusu olabilir. Bu sebeple içinde bulunulan pandemi sürecinde yaşananlar gelecekte yaşanması muhtemel olan salgın hastalıkların bir ön süreci olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

Alpago, H., Alpago, D. O. (2020). Korona Virüs ve Sosyoekonomik Sonuçlar. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi,* (8), 99-114. doi.org/10.21733/ibad.716444.

Arslan, K. (2019). *Moda Pazarlaması*, Ankara: Detay Yayıncılık.

Barbarosoğlu, F. (2013*). Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet,* İstanbul: İz Yayıncılık.

Çınar, F., Oğuz, M. (2020). Türkiye'nin COVİD-19 Pandemisine Yönelik Stratejilerinin Swot Analizi ile Değerlendirilmesi, *Sağlık ve Sosyal Refah Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 1-11.

Fields, S. E. (2017). Cultural and Aesthetic Analysis of Some of the Most Daring Celebrity Fashion Trends, *Art and Design Review*, 5, 103-114. doi: 10.4236/adr.2017.52008.

Frey, B. S. (2006). Giving and Receiving Awards, *Perspectives on Psychological Science*, *1*(4), 377-388. doi.org/10.1111/j.1745-6916.2006.00022.x.

Güven, H. (2020). Covid-19 Pandemik Krizi Sürecinde E- Ticarette Meydana Gelen Değişimler, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD*), 7(5), 251-268. ISSN:2148-9963.

Kawamura, Y. (2016). *Moda-loji: Moda Çalışmalarına Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Le Bon, G. (1974). *Kitleler Psikolojisi,* Çev. Selehattin Demirkan, İstanbul: Yağmur Yayınları.

Saatçi, E. (2020). Covid-19 Pandemisi ve Sağlık Çalışanları: Yaşatmak mı Yaşamak mı?, *Türkiye Aile Hekimliği Dergisi*, 24(3), 153-166. doi:10.15511/tahd.20.00353.

Süzmen, A. (2015). *Modanın İktidarı*, İstanbul: Siyah Beyaz Yayınları.

Wang, J., Wang, Z. (2020). Strengths, Weaknesses, Opportunities and Threats (SWOT) Analysis of China's Prevention and Control Strategy for the COVID-19 Epidemic, *Int J Environ Res Public Health* . 17(7):2235. doi: 10.3390/ijerph17072235.

Yıldız, A. (2020). Kriz Dönemlerinde Tüketici Davranışlarının İncelenmesi, *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi,* 2(3), 377-390. ISSN: 2687-2641.

Yurdigül Y, İspir N. ve Yurdigül A. (2015). Atatürk İletişim Dergisi, Yıl 2015, Cilt , Sayı 9, 1 - 12, 15.07.2015

Resimler Kaynakçası

Resim 1. https://wwd.com/fashion-news

Resim 2. https://www.lofficiel.com.tr/parti/altin-kure-2021-kirmizi-hali

Resim 3. https://vogue.com.tr/metropol/2021-altin-kure-en-iyi-kirmizi-hali-gorunumleri

Resim 4. https://www.lofficiel.com.tr/parti/altin-kure-2021-kirmizi-hali

Resim 5. https://www.theguardian.com

Resim 6. https://bestlifeonline.com/jodie-foster-wife-news/

Resim 7. https://www.popsugar.com/celebrity/photo-gallery/48189911/image/48190241/Jason-Sudeikis-at - 2021-Golden-Globes

Resim 8. https://www.dailymail.co.uk ve https://www.insider.com/jason-sudeikis-ted-lasso-emmys-blue-velvet-tuxedo-2021-9

Resim 9. https://people.com/style/bill-murray-goes-viral-for-his-hawaiian-shirt-at-golden-globes-2021/

POSTER TASARIMINDA ETİK VE İNTİHAL SORUNLARI

Öğr. Gör. Ümit DİKMEN

Kırgızistan - Türkiye Manas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü,

umit.dikmen@manas.edu.kg

Özet

Günümüz teknolojisinin gelişmişlik düzeyine göre tasarım da farklılaşmış, birçok yeni tasarım fikirleri ve eylemleri ortaya çıkmıştır. Serbest piyasa ekonomisinin oluşturduğu rekabetçi ortam, tasarım ürünlerini ve reklam sektörünü etkilemiştir. Bir tasarımın özgün ve nitelikli olması eserin beğenisinde etkendir.Tasarıma olan arz, rekabet ortamında kaliteli tasarım ürünlerini ortaya çıkardığı gibi taklit ürünlerin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İntihal, birebir kopya vb. sorunlar görülmeye başlanmıştır. Bu nedenle bu sorunların ortaya çıkış süreci aynı zaman da etik ve ahlak kavramlarını da beraberinde getirmiştir. Bu durum özgün ve özgün olmayan işlerin tartışılmasına zemin hazırlamıştır. Bu çalışma da etik ve tasarım etiği incelenmiş ve konuyla ilgili örneklere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Poster, Tasarım, Etik, İntihal

ETHICAL AND PLAGIARISM PROBLEMS IN POSTER DESIGN

Lect. Ümit DİKMEN
umit.dikmen@manas.edu.kg

Abstract

According to the level of development of today's technology, the design has also differentiated, and many new design ideas and actions have emerged. The competitive environment created by the free market economy has affected the design products and the advertising industry. The originality and quality of a design is a factor in the appreciation of the work. The supply for design has led to the emergence of imitation products as well as quality design products in the competitive environment. Plagiarism, exact copy etc. problems began to appear. For this reason, the emergence of these problems has also brought the concepts of ethics and morality. This situation paved the way for the discussion of original and non-original works. In this study, ethics and design ethics are examined and examples related to the subject are given.

Keywords: Poster, Design, Ethic, Plagiarism

I. Tasarım nedir

Dizayn (design) sözcüğü Latince *disignare* sözcüğünden gelmektedir. "Rönesans'tan sonra 'tasarım' sözcüğü Fransızca *dessiner,* İtalyanca *disegno'*dan İngilizce'ye girdi. Sözcük, bugün çizim, eskiz ve aynı zamanda planlama ve tasarlama anlamlarına gelen şeyleri içeriyordu. Fikir ve onu ortaya koymak için kullanılan araçlar anlamına geliyordu" (Barnard, 1998/2002: 92).

"Tasarımın tartışılması bu sözcüğün kendisinden kaynaklanan bir başlangıç sorunu yüzünden oldukça güç bir iştir. Tasarım terimi o kadar çok anlam basamağına sahiptir ki bu bile tek başına bir karmaşa kaynağıdır" (Heskett, 2002/2013: 12). İngilizce' deki 'design' ('tasarım') sözcüğü üzerinden yaptığı örneklemede, "Design is to design a design to produce a design./ Tasarım, bir tasarım üretmek için tasarlamaktır", diyen Heskett (2002/2013: 13), karışıklığın derinleşmesini, tasarım pratiğinin ve terminolojisinin geniş bir alana yayılmasına bağlamaktadır. İsim olarak tasarım kavramında kullanıcının 'ürün' veya 'hizmet' olarak algıladığı, fiil, eylem olarak tasarım kavramında ise tasarımcının bu algıyı yarattığı süreç anlaşılabilir. Eylem olarak 'tasarım' yani tasarım yapmak ile ilgili olarak Erengezgin (1998) "Bir şeyin biçimini zihinde canlandırmaktır. Zihinsel seviyede yapılan bu işlemin iki ana evresi vardır. 1.Zihindeki gelişim 2. Dış dünyaya yansıması" der.

Tasarım kavramıyla ilgili farklı ifadeler bulunmaktadır. Bunların bazıları birbirlerine benzerlerken bazıları konuyu farklı tanımlamışlardır. Sıradan insanlar tarafından günlük bir temelde kullanılan bütün nesneler, Pevsner'in tasarım tanımın dışında kalırken, Reyner Banham 1950'ler ve 1960'larda gündelik kullanım için tasarlanmış sıradan nesnelerle çok ilgilenmiştir. Margolin ise tasarım için yapay olanın kavramsallaştırılması ve planlanması demiştir (Barnard, 1998/2002:77,79).

"Dizayn ilkin bir ide olarak düşüncede var olan bir tasavvurdur, ama bu ide, bir tasavvur bir biçim(form) verme dinamiğini içerir ve bu oluşum süreci içinde biçim kazanmış bir ide olarak dışlaşır, somutlaşır" (Tunalı, 2004: 12). "Düşünce üretme akıl ve duygunun kesişimi ile ideayı oluşturur" (Yamaçlı,2008). Bu bağlamda her tasarım olgusunda bir ide ve tasarlanmış bir nesne bulunmaktadır.

Genel bir tanımlamayla tasarımın insan bilincinin bir eylemi olduğunu, bu eylemi yönlendiren dürtülerin ise maddi ve ruhsal dünyanın gereksinimleri olduğunu söylenebilir. Bilim ve sanayinin gelişimi yeni makinaların tasarlanmasına olanak sağlamıştır. Yeni makinalar ile yeni tekniklerin, yeni teknikler ise yeni malzemelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yeni malzemeler ise yeni ihtiyaçların yaratılmasını olanak kılmıştır. Bu gereksinimleri karşılayabilecek tasarımları ortaya koyabilmek içinse yeterli bilgi donanımına sahip olmak gerekmektedir.

Günümüzde tasarım kavramıyla beraber yaratıcılık ve inovasyon kelimelerinin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Tasarımın, yaratıcılık ve inovasyon arasındaki bağlantı olduğu söylenmektedir. Yaratıcılık mevcut problemlere yeni bir gözle bakabilmenin düşünsel boyuttaki eylemidir ve bu eylem gelişen teknoloji veya pazarda fırsatları

fark ederek yeni fikirler ve yaklaşımlar üretmeyi sağlamaktadır. İnovasyon ise yeni fikirlerin ve yaklaşımların başarılı bir şekilde kullanılması suretiyle yeni ürünlere, hizmetlere hatta yeni iş yapma biçimlerine dönüşmesini sağlamaktır. (.Er, 2009).

Bu açıklamada tasarımın zaman içerisindeki devinimi ve ayrıca öneminin ne denli arttığıyla orantılı olarak tasarım farkındalığının ortaya çıktığı ifade edilmektedir.

I.II. Etik nedir?

Etik, felsefenin en eski ve temel disiplinidir.

Etik, insanların ilişkilerini etkileyen değerleri (iyi, kötü, doğru, yanlış) araştırır,
Etik, ahlak fenomeni üzerine düşünme ya da felsefe yapmadır.
Etik, töre bilimi, ahlak bilimi, ahlakla ilgili olan, ahlaki değerlerin incelenmesi sonucu ortaya çıkarır.
Etik, insanların manevi değerlere uymaya zorunlu hissetmesi ve bu değerlerin kurallar şeklinde belirlenmesidir.
Etik, insanların hayatında kılavuzluk yapan değerleri gösterir.
Etik, değerler sistemi ve bu değerler insanlar tarafından geliştirilmiştir.
Etik, ahlak felsefesi ve insanların davranışlarının temelini araştırır,
Etik değerler topluma özgüdür. Toplumun tarihi, sosyal ve siyasal yapısı, ekonomik, kültürel etkenler dinamik bir süreçtir,
Etik değerler toplumdan topluma geçer,
Etik, ahlak yargılarını analiz eder ve ahlaki tutumun arkasındaki yargıları inceler,
Etik, bir kişi ya da toplumun ahlak standartlarını araştırır.

ETİK, aşağıdaki kavramları inceler;

-Ahlakın “Ne” olduğunu (Ahlaklı olmanın ne anlama geldiği), iyiyi veya kötüyü belirlemeye çalışır,

-Ahlaki davranışların “Nasıl” oluştuğunu, insanların nasıl yaşaması gerektiğini gösterir, davranış kuralları ve disiplinine işaret eder.

-İnsan davranışlarının altında yatan “Nedenleri” inceler. (“Turizmde Global Etik İlkeler Bildirgesi”, 1 Ekim 1999)

Etik, kişinin davranışlarına temel olan ahlak ilkelerinin tümüdür. Başka bir ifade ile etik, insanlara ‘‘işlerin nasıl yapılması gerektiğini’’ belirlemede yardımcı olan kılavuz (rehber) değerler, ilkeler ve standartlardır. Etik, aynı zamanda bir süreçtir. Bu süreçte karar alırken ve uygulamayı yaparken, belirli değerlere bağlı kalınarak hareket edilir. Öte yandan etik, felsefenin ahlakla ilgilenen dalına da denilmektedir. Felsefenin bu dalı, insanların

kurduğu bireysel ve toplumsal ilişkilerin temelini oluşturan değerleri, normları, kuralları, doğru-yanlış ya da iyi kötü gibi açılardan araştırır.

Etik davranış ilkeleri ile varılmak veya elde edilmek istenen amaç, devlette ve toplumda yolsuzluğu ve genel olarak yozlaşmayı önlemek ve dürüstlüğü hâkim kılmaktır. (Giresun Üniversitesi Yapı İşleri Etik Değer.pdf)

Etik sözcüğü Yunanca -ethos- sözcüğünden gelmektedir. İki anlamı ifade eder, töre ve alışkanlık. Töre, eylemlerini kentte geçerli olan töreye bağlı kalarak eğitim yoluyla düzenlemeye alışkın bireyin, toplum tarafından genel kabul gören ahlak kurallarına uygun davranış sergilemesi olarak tanımlanmaktadır.

Alışkanlık ise fiili gerçekleştiren kişi, kabul edilmiş davranış kurallarını ve değer yargılarını sorgulama sonucunda kavrayarak ve üzerinde düşünerek istenilen iyiyi gerçekleştirmek için onları alışkanlığa dönüştürme fiilidir. Etik kavramının günümüzdeki anlamı ise insan tutum ve davranışlarının iyi ya da kötü yönden değerlendirilmesidir.

Etik ve ahlak kavramları özdeş değildir. Ahlak, belirli bir toplumun değer yargıları, normları, ilkeler ve kurallar bütünüdür. Ahlak görelidir, toplumdan topluma değişebildiği gibi aynı toplum içindeki insanların benimsediği ahlak kuralları arasında da farklılıklar vardır. Etik kavramı ise evrensel değerlere atfen kullanılır. Dürüstlük- Yardımseverlik- Doğruluk- Adalet- Sadakat- Yalan Söylememek- Hırsızlık yapmamak vb. Etik her şeyden önce istenilecek bir yaşamın araştırılması ve anlaşılmasıdır. Daha geniş bir bakış açısı ile bütün etkinlik ve amaçların yerli yerine konulması, neyin yapılıp neyin yapılamayacağının, neyin istenip ya da istenmeyeceğinin, neye sahip olunacağı ya da olunmayacağının bilinmesidir. (Bozyiğit, Elif.)

Berdyaev, “İnsanın Yazgısı” isimli eserinde “etik” hakkında üçlü bir ayrım yaparak bunları “yasa etiği”, “kurtuluş etiği” ve “yaratıcılık etiği” veya “özgürlük etiği” olarak sıralar. Berdyaev’in “yasa etiği” ile; belli bir toplumsal bütün tarafından kolektif olarak meydana getirilen veya benimsenen, tek tek bireylerin üstünde ve dışında yer alıp onların duygu, düşünce, tutum ve davranışlarına yön veren ilkeler, simgeler ve değerler bütününü ifade etmek istediği söylenebilir. “Etik”in görevi, geleneksel ahlaki normların bir listesini çıkarmak değil, yaratıcı değerlendirmeler yapma cüretinde bulunmaktır diyen Berdyaev’e göre ahlaki gerçeklik, nesneye dönüştürülebilecek veya objektifleştirilecek bir şey değildir. Ahlaki hayat, doğal bir şey olmadığı gibi doğa olayları arasında da yer almaz. Çünkü ahlaki hayat, özgürlüğü varsayar, ahlaki değerlendirme de her zaman özgür bir eylemdir. Özgürlük ise asla bilinende, doğada veya nesnede değildir, varlığının temeli olarak bilendedir, yani bilen öznededir. (BERDYAEV, 2012, s.17-19)

Bu sebeplerden dolayıdır ki etik, insanların hayatında kılavuzluk yapan ahlaki değerlerin bütününün belli bir ahlaki standartlara sahip olmasını araştırırken onları belirli bir düzen içerisine de koymaya olanak sağlar.

II. I. Tasarım Etiği nedir?

Kişisel duyguların ifadesinde var olan sanat ve tasarım, yaratıcı özelliğiyle insanlar arası iletişimde önemli bir yere sahiptir. Öznel olarak ortaya çıkan fakat daha sonra toplumla bütünleşen bu yaratım, çağın getirdiği olanaklara göre biçim almaktadır. 1960 sonrası değişen sanat algısı ve yeni ifade biçimleri, sanat ve sanatçının sanat yapıtı üzerindeki algısını farklı bir boyuta ulaştırmıştır. Modernizmden günümüze kadar değişen bu bakış açısı, mevcut sanat ve tasarım ortamındaki özgür ifade biçimleriyle bizi, sanat ve tasarımın ne tür haklara sahip olup olamayacağı konusunda düşündürmektedir. Çünkü daha yüzyıllar önce doğayı olduğu gibi yansıtan sanatçılar, 20. yüzyılda Dadaizm, soyut sanat, land-art, çevre sanatı gibi farklı sanat akımlarını ortaya çıkararak alışılmışın dışında bir anlatım biçimi geliştirmişlerdir. Bu durumun sebebi de insanın sürekli araştırması ve arayış içerisinde olmasındandır. Örneğin, bir ürünün tasarlanmasında bireysel olarak kullanılan yöntemler hem zaman, hem de teknolojiye göre farklılık gösterebilir; fakat ekonomik, kültürel, sosyal faktörlerin de dışında kalamaz. Buradaki kültürel olan bilimsel anlamda uygarlık anlamına gelirken, beşeri alanda eğitim, estetik alanda ise güzel sanatları temsil etmektedir (Güvenç, 1972: 96). Böylece insanın yapmış olduğu faaliyetler de kültür adı altında tanımlanabilir. Sanat da kültürün estetik yönünü temsil etmektedir (Armağan, 1992: 197). O zaman kültürün farklı sanat biçimlerini oluşturması da normal karşılanmalıdır. Kültürel olan sanatçıya belirli bir özgürlük alanı sunar, çünkü sanat duyguların dışa vurumu ve aynı zamanda da bireysel yönü ağır basan bir anlatım biçimi olarak yer alır. Bu biçimin kültürü şekillendirdiği ve toplum bireylerini etkilemesi göz önünde bulundurulduğunda, sanatın özgürlüğünün de birer hak olduğu söylenebilir. Buradaki özgürlük düşünce ve ifade özgürlüğü ile bağlantılıdır. Bu özgürlüğe uyarken de bazı etik ilkeleri benimsemek gerekir. Özgürlük sanatçıya her şeyi istediği gibi kullanma ve sergileme hakkını vermemektedir. Bu sebeple sanat yapıtını üretirken belli etik değerleri de göz önünde bulundurmalıdır. Çünkü sanatçı, yaşadığı toplumun bir parçasıdır ve toplumu bir üst seviyeye yükseltmek için vardır. Toplumun iyi ve kötü anlayışına saygı duymak ve bunu göz önünde bulundurmak zorundadır. Bu anlayışa sahip olmayan sanatçı, belli bir kitlenin beğendiği ya da belli bir kitlenin de nefret ettiği kişi olarak yer alabilir. Fakat bütün değerlere bağlı kalırken, özgürlüğünün de kısıtlanmaması gerekir.

Bir eserin özgün olması o eserin alıntı, intihal veya çalıntı olmamasıyla orantılıdır. Bu manada bu eser ortaya çıkarken uygulanan tasarım aşamalarının da kendine özgü bir şekilde bir fikrin uygulanması olarak da özgün olması gerekmektedir. Eğer böyle bir eylem içerisinde tasarım sonucunda eser ortaya çıkmazsa sonuçta daha farklı sorunlara da yol açabilmektedir.

II. I. II. Tasarımda İntihal Örnekleri

Günümüzde intihal yapmak artık olağanmış gibi gösterilip eserin gerçek sahibini mağdur edecek duruma getirmektedir. Aşırma tasarımlar, intihal ve buna benzer örnekler tasarımın birçok alanında rastlamak mümkündür. Bunlardan bazılarına aşağıda yer verilmiştir.

12. Caz Afişi Yarışması

12. Caz Afişi Yarışmasını kazanan Murat Bektaş'a ait çalışmanın birinciliği iptal edilmiştir. 21. İzmir Avrupa Caz Festivali'nin afişi olarak açıklanan çalışma, Arjantinli Grafik Sanatçısı Pablo Lobato'nun "Yo Yo Ma" adlı eserinden "çalıntı" olduğu iddiaları üzerine Seçici Kurul tarafından yeniden değerlendirilmiştir. Seçici Kurul, "esinlenmeden öte unsurlar içerdiği" gerekçesiyle oy birliği ile afişi diskalifiye etmiştir.

İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı on iki yıldır İzmir Avrupa Caz Festivali afişini yarışmayla belirlemektedir. Şartnamenin; Yarışma Koşulları 3-C bölümünde "Yarışmaya katılanlar İKSEV'e vermekle yükümlü oldukları imzalı katılım formunda; afişlerinin özgün ve kendilerine ait olduğunu, daha önce hiçbir yarışmaya katılmadığını ve hiçbir yerde sergilenmediğini ve bu şartname hükümlerini aynen kabul ettiklerini belirteceklerdir. Yarışmacılar ayrıca afişlerinde kullandıkları eğer varsa fotoğrafların kendilerine ait olduğunu veya telif haklarının kendilerince alındığını kanıtlamakla yükümlüdür. Katılım formu bulunmayan afişler değerlendirmeye alınmayacaktır. (Bu şartları taşımayan afişler yarışma dışı bırakılır. Ödül ve mansiyon verilmiş ise iptal edilir.) denmekte ve yarışmacının beyanı doğru kabul edilmektedir.

Murat Bektaş'a Ait Çalışma



Arjantinli Grafik Sanatçısı Pablo Lobato'nun "Yo Yo Ma" adlı eser



http://www.tasarimyarismalari.com/21-izmir-avrupa-caz-festivali-12-caz-afisi-tasarim-yarismasi-hakkinda-duyuru/

Solonun Poster Tasarımı çalıntı mı yoksa gerçek mi?

Solo, bir Star Wars Hikayesi`nin karakter bazlı posterleri, birkaç hafta önce ortaya çıkmıştı. Fransız tasarımcı, bu posterlerin kendi eserlerinden fazlasıyla esinlendiğini söylüyor. İddianın sahibi Sony Music Fransa için albüm kapakları tasarlamış olan Hachim Bahous. Sosyal medyada kendi tasarladığı kapaklar ile Solo`nun posterlerini yan yana koyan sanatçı, ``işimin kalitesinin fark edilmiş olması beni gururlandırıyor fakat burada açık bir taklitçilik var, bu posterlerle ilgili benim iznim alınmadı, bunun için adımın kullanılması ve bana ödeme yapılması gerekir`` dedi. Solo posterlerinin tasarımını yapan BLT Communications firması, Bahous`un çalışmalarındaki sitilize yazım tarzı, harflerin içinde karakter kullanımı ve yakın renk tonlarından etkilenmiş gözükmektedir. Disney ise konuyla ilgili bir açıklama yapmamıştır.

(http://yildizsavaslari.com/2018/03/05/solonun-poster-tasarimi-calinti-mi/)



(http://yildizsavaslari.com/2018/03/05/solonun-poster-tasarimi-calinti-mi/)



Yazar Stephenie Meyer'in 2005 yılında Amerika'da yayınlanmış ve büyük ilgi görmüş "Twilight" adlı kitabının kapağı ile Aşk-ı Memnu dizisinin afişinin arasındaki benzerliği
https://www.haber3.com/foto-galeri/komik/birbirlerini-taklit-edenler-galeri-4542522?page=12



2003 yılı yapımı `Tears of the Sun`la, `Güneşi Gördüm`ün afişlerinin renk tonları, küçük karedeki kalabalık insan grubu ve elinde çocuk taşıyan oyuncu görüntüsü aynı. İki afişte de helikopter ve güneş var. Bruce Willis`in büyük resminin olduğu orta alanda Mahsun Kırmızıgül`ün resminin bulunması da, iki afiş arasındaki benzerliği ayyuka çıkarıyor.

https://www.haber3.com/foto-galeri/komik/birbirlerini-taklit-edenler-galeri-4542522?page=9



Avea'nın Yeni Logosu Bir Tesadüf mü Yoksa Çalıntı mı?

İlk bakışta yeni logo eskiye oranla daha renkli ve dinamik bir görüntü çizse de bir çok kullanıcı da Avea'nın yeni logosunun orjinalliğinden şüphe duyuyor. Yeni logonun açıklanmasıyla birlikte sosyal medyada ciddi esinlenme görüşleri yer aldı. Türkiye'nin üç operatöründen biri olan Avea logosunu kuruluş sonrasında ilk defa yenilemesi toplumda büyük ilgi görürken, sosyal medya yeni logonun Google'ın mobil ödeme servisi Wallet'ın

logosunun aynısı olduğu iddialarıyla çalkalandı.

http://vektorelcizim.net/avea-logosu-calinti-mi

Mahsun Kırmızıgül'ün "Bu benim ilk hikâyem, ilk çocuğum" dediği 12 milyon dolar bütçeli filmi "New York'ta 5 Minare"nin afişinin "The Town" isimli Amerikan filminin afişiyle neredeyse birebir aynı olduğu ortaya çıktı.



Filmin Emrah Yücel tarafından hazırlanan 75 alternatif arasından seçilen afişi 24 Aralık'ta "Hırsızlar Şehri" adıyla ülkemizde gösterime girecek Ben Affleck'in yönettiği 'The Town' filminin afişiyle neredeyse aynı.. Her iki filmin ana afişinde de köprü üzerine filmin ana karakterlerinin fotoğrafları ve köprü altında polisle çatışan grubun görüntüleri yer alıyor. Afişi hazırlayan Yücel, 'Ben Mahsun'un filminin afişini hazırladıktan sonra The Town filminin afişi hazırlandı. İki filmin aksiyon sahneleri de aynı mekânlarda geçiyor. Onlar bizimkinden esinlendiler de demiyorum ama önemli olan bizim afişimizin daha önce yapılmış olması...' dedi.

https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/mahsun-un-filminde-afis-tartismasi-1312064

Sonuç

Tasarımda telif hakkı ödenmeyen bir çalışma, aşırım o eseri kopyalayan kişinin vicdanıyla orantılıdır ama sonuçta değerlendirilmeden geçen karar her zaman doğru sonuç vermeyebilir. Bu nedenle etik ve etiksel kod, hukuki değerler kişiler tarafından özümsendikleri manada etik değerlere doğru anlamlar yükleyebilir. Buna tasarım aşamasında yön veren tasarımcının kendisi olup bazen bu tasarımcıya etiği zorlamayla mesleki hayatında kişiyi zor durumlarda bırakabilir. Mesela herhangi bir tasarımı veya eseri tasarlayan kişiden çalma, birebir kopya, eserin bazı detaylarını değiştirip kendi çalışmasıymış gibi gösterme, telif hakkı ödenmeyen birebir kopya durumları tasarımcıyı eğer vicdanen bir sorgulama içerisinde değilse sonuçta çalışmayı asıl yapan kişiyle kendisini zor durumda bırakacak sonuçlara yol açmaktadır. Bu durumda etiğin ne olduğuna tasarımcının kendisi karar verecektir.

Tasarımda etiğin ahlaki dengesi yasalarla sağlanmış olmasına rağmen bazen ahlaki değerler etik değerlerin önüne geçmektedir. Öyle ki etiksel ve hukuki kodlar toplum tarafından benimsenmesiyle tasarımsal süreçte gerçekten doğru sonuçlar vermektedir. Bu doğrultuda bu çalışmada etiğin ne olduğu açıklanmış verilen örneklerle tasarımcının hangi durumlarda ve şartlarda kaldığı gösterilmiştir.

Kaynakça

Armağan, İ. *Sanat Toplum Bilimi-Demokrasi Kültürüne Giriş*, İzmir: İleri Kitapevi, 1992.

Barnard, M. (2002). *Sanat, tasarım ve görsel kültür* (çev. G. Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınları. (Eserin orijinli 1998'de yayımlandı)

BERDYAEV, Nikolay, İnsanın Yazgısı, (Çev. Hüsamettin Arslan), İstanbul, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2012.

Heskett, J. (2013). *Tasarım* (çev. E.Uzun). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 2002'de yayınlandı).

Elif Bozyiğit. Etik_Kavrami_Anlami_Amaci_Etik_Turleri. Denizli. Pamukkale Üniversitesi Yayınları. 2013-2014

Erengezgin, Ç. (1998). Tasarım ve bilgisayar-I. *Tasarım*, 85, 118-119.

Er, A. (2009, 25 Haziran). *Tasarım teknolojisi ve inovasyon*. 8. Teknoloji Ödülleri ve Kongresi, TÜBİTAK-TTGV-TÜSİAD'da sunuldu, İstanbul.

Giresun Üniversitesi Yapı İşleri Etik Değer.pdf

Güvenç, B. *İnsan ve Kültür (Antropolojiye Giriş)*, Ankara: Ayyıldız Matbaası, Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1972.

Tunalı, İ. (2004). *Tasarım felsefesine giriş* (İkinci Baskı). İstanbul: Yapı Yayın,

"Turizmde Global Etik İlkeler Bildirgesi", 1 Ekim 1999

Yamaçlı, R. (2008). Tasarım: sanat+bilim+iletişim+...*Evrensel Kültür*,194, 46-47.

http://yildizsavaslari.com/2018/03/05/solonun-poster-tasarimi-calinti-mi/ Erişim 23.01.2021

https://www.haber3.com/foto-galeri/komik/birbirlerini-taklit-edenler-galeri-4542522?page=12 Erişim 23.01.2021

https://www.haber3.com/foto-galeri/komik/birbirlerini-taklit-edenler-galeri-4542522?page=9

http://vektorelcizim.net/avea-logosu-calinti-mi

https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/mahsun-un-filminde-afis-tartismasi-1312064

http://www.tasarimyarismalari.com/21-izmir-avrupa-caz-festivali-12-caz-afisi-tasarim-yarismasi-hakkinda-duyuru/

ZARA'LI HALİL SÖYLER'İN HAYATI VE MÜZİKAL KİŞİLİĞİ

Yılmaz ÖZTUTAN

Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü Türk Halk Müziği Programı Lisans.

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Yüksek Lisans

yoztutan34@gmail.com - ORCID ID 0000-0002-4141-7916

Özet

Bu araştırmada hakkında pek çalışma bulunmayan mahalli sanatçı, icracı, besteci ve kaynak kişi olan Zara'lı Halil Söyler'in hayatı ve müzikal kişiliği hakkında bilgilerin toplanması ayrıca eserleri incelenerek listelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırma tarama modeli ile yapılmıştır. Çalışmanın evrenini ise Türk halk müziğinde Zara yöresinde yetişmiş mahalli sanatçılar ve kaynak kişiler oluşturmaktadır. Örneklem ise Zara'lı Halil'dir. Çalışma boyunca ulaşılabilen yazılı kaynakların azlığı sebebiyle sözlü kaynaklara da başvurulmuştur. Zara'lı Halil'in diğer mahalli sanatçılar ile ilişkilerine değinilmiştir.

Yapılan araştırma neticesinde Zara'lı Halil'in hayatına dair bilgiler toplanmış, müzikal kişiliği hakkında bilgiler sunulmuş ve bazı tartışmalara açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Zara'lı Halil'in müzikal üretimi ve müzikal etkilenme alanları bütünlüklü bir bakış açısı ile sunulmuştur. Çalışmada Zara'lı Halil'in TRT Müzik Dairesi yayınları arşivine giren eserleri ve girmeyen eserleri listelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Zara'lı Halil Söyler, Mahalli Sanatçı, Kaynak kişi, Yöre, Türk Halk Müziği

LIFE AND MUSICAL PERSONALITY OF HALİL SOYLER FROM ZARA

Yılmaz ÖZTUTAN

Kocaeli University State Conservatory Turkish Music Department Turkish Folk Music Program Undergraduate

Ankara Hacı Bayram Veli University Social Sciences Institute Turkish Music Master's Degree

yoztutan34@gmail.com - ORCID ID 0000-0002-4141-7916

Abstract

In this research, it is aimed to collect information about the life and musical personality of Halil Söyler from Zara, who is a local artist, performer, composer and resource person, about whom there are not many studies, and also to list his works by examining them.

The research was conducted with the scanning model. The universe of the study consists of local artists and resource persons who were trained in the Zara region in Turkish folk music. The sample is Halil from Zara. Due to the scarcity of written sources available throughout the study, oral sources were also used. The relations of Halil from Zara with other local artists are mentioned. As a result of the research, information about the life of Halil from Zara was collected, information about his musical personality was presented and some discussions were tried to be clarified. The musical production and musical influences of Halil from Zara are presented with a holistic perspective. In the study, the works of Halil from Zara that entered the archive of TRT Music Department broadcasts and the works that did not are listed.

Keywords: Zaralı Halil Söyler, Local Artist, Resource Person, Region, Turkish Folk Music

GİRİŞ

Türk halk müziğinde derleme çalışmalarında kayıtlara giren bazı kaynak kişiler sadece bulundukları yörede tanınırken bazı kaynak kişiler ise kendi bulundukları yörenin de dışında tanınan bilinen ve dinlenen kişiler olmuşlardır. Zara'lı Halil kendi yöresinin dışında tanınan, bilinen bir kaynak kişi ve sanatçı olup, tanınmasının sebebi yaşadığı dönemde çıkarttığı plakların radyoda yayınlanmasının yanında, eserlerini icra ederken kullandığı üslup ve tavır farklılıkları olduğu düşünülmektedir.

Halil Söyler eser icra biçimiyle olduğu kadar eser üreticiliği ile de Türk halk müziğinde önemli bir yer tutmaktadır. Yaşamını yitirdikten sonra da sadece kaynak kişi olarak değil, yörenin öne çıkan icracısı olarak günümüzde de dinlenilmekte ve örnek alınmaktadır. Okuduğu eserler günümüz icracıları tarafından televizyon programlarında, radyolarda, çeşitli dijital müzik platformlarında yeniden yorumlanmaktadır. Günümüzde dinlenen ve tanınan Halil Söyler 'in hakkında çalışmalar yok denecek kadar azdır.

Halil Söyler hakkında yazılmış kaynakların azlığı nedeniyle kendisi hakkında bilgi toplamak zorlaşmış, yaşayan aile fertlerine ulaşılarak onlardan çeşitli bilgiler edinilmiştir. Gelişen süreç içerisinde İsmail Hakkı Acar ve Alparslan Ayral tarafından yayınlanmış iki kaynak kitabın varlığı tespit edilerek yeni baskıları bulunmayan bu kitaplar sahaflarda yapılan aramalar sonucunda elde edilmiş ve bu çalışmada faydalanılmıştır fakat Alparslan Ayral tarafından hazırlanan eserin künye bilgilerinin bulunmamakta olduğunu da ifade etmek gerekir.

Zara'lı Halil'in 78 devirlik 35 plak çıkarttığı kimi kaynaklarda geçse de bu konuda net bir bilgi edinilememiştir. Günümüzde sadece 22 tane eseri dijital platformlarda taş plak kayıtları temizlenerek sunulmuştur. Taş plağa kaydedilen diğer eserleri bugün bilinmemektedir. Bu eserlerin sunulması koleksiyonerlerin taş plak kayıtlarını paylaşması ile mümkün görünmektedir. Aile fertlerince Zara'lı Halil'e ait plak arşivinin kendilerinde bulunmadığı fakat. TRT Ankara radyosu sanatçısı Kubilay Dökmetaş'ta Zara'lı Halil'e ait bir plak arşivi bulunduğu bilgisi aile üyeleri tarafından iletilmiş bir bilgi ise de bu bilginin teyit edilmiş bir bilgi olmadığının da bilinmesinde fayda olduğu düşünülmektedir.

Zara'lı Halil hakkında dikkat çeken başka bir husus ise eserlerinin bazıları notaya alınmış olsa da bazılarının alınmamış olmasıdır. Halk müziği repertuarına katkı sağlamak amacıyla ve halk müziği icracılarına kaynak olabilmesi sebebiyle notaya alınmamış eserlerin notaya alınması TRT Türk halk müziği repertuarına kazandırılması gerekli görülmektedir. Türk halk müziğinde etkili sanatçıların, kaynak kişilerin tüm yönleriyle ele alınması ve üzerine çeşitli çalışmalar yapılması kuşkusuz halk müziğine katkı sağlayacaktır.

Halil Söyler hakkında hazırlanan bu çalışmada Halil Söyler'in hayatı, kişiliği, müzikal çalışmaları üzerine durulmuş ve bu kadarıyla sınırlandırılmıştır. Zara'lı Halil hakkında kimi detaylanması gereken konuların başka makaleler ve çalışmalarda ele alınmalısı önem arz etmektedir.

Zara'lı Halil'in torunu olan Ayhan Dönmez'in bu çalışmaya olan katkıları oldukça fazladır.

Problem Durumu

Türk halk müziği repertuarına kaynak kişi olarak katkı sağlamış ve eserler üretmiş olan mahalli sanatçı Zara'lı Halil hakkında bilgilerin azlığı çalışmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

Bahsi geçen problemin bu çalışma ile bir nebze olsun aşılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Amacı

Zara'lı Halil Söyler hakkında bilgi vermek, hayatını ve müzikal kişiliğini tanıtmak bu araştırmanın amacıdır.

Araştırmanın Önemi

Araştırmanın önemi mahalli sanatçı Zara'lı Halil Söyler' in dünya müzik ve kültür camiası tarafından bilinmesi ve tanınmasıdır.

Sayıltılar

İsmail Hakkı Acar tarafında yazılmış olan Zara'lı Halil Söyler eserindeki bilgilerin doğru olduğu sayılmaktadır.

Alparslan Ayral tarafından yazılmış olan Zara'lı Halil hayatı ve eserleri adlı eserindeki bilgilerin doğru olduğu sayılmaktadır.

Sözlü kaynak olarak Zara'lı Halil Söyler' in torunu Ayhan Dönmez' in aktardıklarının doğru olduğu kabul edilmektedir.

Sınırlılıklar

Zara'lı Halil Söyler hakkında yapılmış ve ulaşılabilen tüm çalışmalar.

YÖNTEM

Çalışmanın bu bölümünde, yapılan araştırmanın yöntemi, modeli, evren ve örneklemi, veri toplama araçları açıklanmıştır. Elde edilen verilerin çözümlenmesinde kullanılan teknikler belirtilmiştir.

Araştırma Modeli

Bu çalışmada Zara'lı Halil'in hayatı ve müzikal kişiliği hakkında bilgilere ulaşmayı amaçladığı için nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli ile kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemi, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanır. (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39 Akt: Karataş, 2015: 62). Nitel araştırma yöntemi modellerinden olan Tarama modeli ise, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Diğer ifadeyle Tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir.(Karasar, 2007: 77,78,79)

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini Zara yöresinde yetişmiş kaynak kişi ve mahalli sanatçılar oluşturmaktadır.

Tablo:1 Zara Yöresinde Ait Eserlerin Kaynak Kişileri

Sıra no	Kaynak Kişiler
1	Zara'lı Halil Söyler
2	Mahir Türkistan
3	Hüsnü Akyol
4	Sabahattin Alparslan
5	Nurşen Sarıca
6	Hasan Irmak

Çalışmanın örneklemi ise yöreye kayıtlı eser sayısı bakımından fazla ürün bulunduran Zara'lı Halil Söyler'dir

Verilerin Toplaması ve Analizi

Çalışmada hedeflenen amaç doğrultusunda gerekli verilerin elde edilebilmesi için doküman incelemesi, literatür taraması ve arşiv taraması veri toplama teknikleri kullanılmıştır.

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir. (Yıldırım, Şimşek, 1999: 217).

Elde edilen veriler üzerinden içerik analizi yapılmıştır.

İçerik analizi, çeşitli metinlerin içeriğini, temel öğelerini sınıflandırmak ve yorumlamak amacıyla metodik, sistematik, objektif olarak incelenmesini sağlayan tekniktir.(Akt. Bilgin, 2006: 2).

BULGULAR

Zara'lı Halil Söyler 'in Hayatı Üzerine Bilgiler

Zara'lı Halil Söyler'in doğum tarihinin tam olarak hangi yıl olduğu konusunda farklı ifadeler bulunmaktadır.

Zara'nın yetiştirdiği en meşhur şahsiyetlerden birisi olan Halil, Osmanlı İmparatorluğunun ekonomik ve sosyal bunalımlar yaşadığı dönem olan 1906 yılında zayıf ve çelimsiz bir çocuk olarak dünyaya gelir(Acar, 2018: 19).

1917 yılında Zara'da dünyaya gelen Halil, küçük yaşta öksüz kaldığı için çocuk yetiştirme yurduna verilmiş…(Acar, 1975: 58)

Zaralı Halil'in doğum tarihi olan 1320 yani 1906 yılları Osmanlı imparatorluğunun ekonomik, sosyal bunalımlar yaşadığı bölünme parçalanma hatta yok olma noktasına geldiği dönemdir. (Ayral, ?: 6)

Acar yapmış olduğu iki çalışmada farklı tarihler verdiği görülmüştür. İki tarihten hangisi doğum yılı olarak alınacağı netleşmemektir. Ayral ise verdiği tarihin hicri veya rumi takvim sistemlerinden hangisi olduğunu belirtmemiştir. Hicri takvimde verildiği düşünülürse 1320 yılı miladi takvime göre 1902 yılına tekabül etmektedir. Rumi takvimde verildiği düşünülürse 1320 yılı 1904 /1905 yılına tekabül etmektedir. Zara'lı Halil'in doğum tarihi elde edilen veriler doğrultusunda netleşmemektedir. Doğum tarihi tam olarak tespit edilememiş olsa da 1902- 1906 yılları arasında doğmuş olabileceği ifade edilebilir.

İki kızdan sonra altı erkek çocuk olur ama hiçbirisi yaşamaz. Anne ve baba erkek evlat özlemi içerisindeyken Gülsüm Hatun yeni doğan bu yavrusunun üzerine çok titrer ama aksine zayıf bir bebek olduğu için hastalıktan hiç kurtulmaz. Annesi ona hep incecik yavrum, incik yavrum diye hitap eder. Zayıf, cılız ve kuvvetsiz anlamına gelen incik lakabı sonra ince şekline döner. Bu yüzden Zara'lılar onu İncik Halil ya da İnce Halil diye bilirler. (Acar, 2018, s.19)

Kuvvetli gürbüz enerjisi olmayan ya da sakat anlamına gelen incik lakabı daha sonra "ince" şekline dönüşür. (Ayral, ? : 6)

Bu arada Çataltepe olan soyadını Kaymakamın isteği ile değiştirerek Söyler yapar.(Acar, 2018: 22)

Yukarıda ifade edilenlerden Zara'lı Halil'in çocukluğunda sağlık açısında sorunları olduğu görülmektedir. Zara'da ince Halil ismi ile de anılmaktadır. İnce mahlasının çocuklukta yaşamış olduğu hastalıktan kaynaklı olduğu belirtilebilir. İlk soy isminin Çataltepe olduğu görülmektedir.

7 yaşındayken büyük bir destek, sevgi ve şefkat gördüğü annesini kaybeder. Acı olaylar onun yakasını bırakmaz. Babası Halil İbrahim de kayalardan balyozla taş koparmaya çalıştığı sırada taş yığınlarının altında kalarak sakatlanır. İki yıl sonra da o ölür. Halil babasını kaybedince yakınları onu 10 yaşındayken Sivas Yetiştirme Yurduna yerleştirirler.(Acar, 2018: 19)

Zara'lı Halil yedi yaşına geldiğinde büyük bir destek sevgi ve şevkat gördüğü geniş bir duygu dünyasına ve halk kültürüne sahip annesini kaybeder… Ancak acı olaylar yakasını onun yakasını bırakmaz. Babası Halil İbrahim de kayalardan balyozla taş koparmaya çalıştığı sırada taş yığınlarının altında kalarak sakatlanır. İki yıla yakın bir süre içinde hastanede ve evde gördüğü tedaviye cevap vermez o da ölür. (Ayral, ?: 6)

4 yıllık yurt hayatı Halil'in ruh ve sosyal yapısında yepyeni bir dönemdir. Burada bağlama çalmayı öğrenmiş müziğe olan ilgisi artmıştır. (Acar, 2018: 22)

Ama Halil oraya kısa sürede alışır. Saz çalmasını grup içinde yaşamasını öğrenir. (Ayral s.7)

Anne ve babasının vefatından sonra yetiştirme yurdunda kaldığı müzik ile bilinen ilk temasının burada olduğunu görmekteyiz. Bağlama çalmaya yurtta öğrendiği iki çalışmada da belirtilmektedir. Yurtta bir süre kaldıktan sonra Zara'ya döndüğü burada ki çeşitli toplantılara katıldığı ifade edilmektedir.

Zara'lı Halil'in gençlik döneminde çevresi genişler. Sıra toplantıları, içki meclisleri, düğünler onsuz geçmez… Askerliğini bitirdikten sonra yanık ve gür sesi ile sıra gecelerinin, düğünlerin ve eğlence merkezlerinin aranılan ismi olur… Askerlikte tertiplenen eğlence gecelerinde Halil solist olarak çıkar. Bu durum onun hem sahne hayatını başlatır hem de disipline olmasını sağlar. Askerlikte sanatkârlığı giderek eğitilir ve belli bir düzene girer… Askerden döndüğünde Zara'da ve Sivas'ta düzenlenen askeri gecelere solist olarak katılmıştır. (Ayral, ? : 9)

Bu arada Sivaslı Hafız Halit, Feryadi Hakkı ve Divrikli Nuri Üstünses ile tanışır ve onlarla meşk eder. Müzik formasyonunda bunların etkisi büyük olmuştur. (Acar, 2018: 22)

Zaralı Halil Söyler'in okuduğu türküler, o dönemin belli isimleri Diyarbakırlı Celal Güzelses, Malatyalı Fahri Kayahan ve Urfalı Hacı Baki Yurtsever'in okumuş oldukları türkülerle aynı tarzda olup aralarında büyük etkileşim olmuştur. Daha doğrusu düzenli bir tahsilinin olmayışı ve nota bilmemesi kendisini kulak yoluyla yetiştirmeye sevk etmiştir.(Acar, 2018: 24).

Zaralı Halil zamanının kendisiyle denk olan usta yorumcularından Celal Güzelses ve Malatyalı Fahri Kayhan'dan etkilenmiş bir ses sanatçısıdır. Dolayısı ile onun okuduğu uzun havaların Malatya, Elazığ, Diyarbakır gibi farklı yörelerdeki uzun havalarla benzerlik göstermesi ve Sivas'ta ki diğer uzun havalardan değişik ses yapısında olmasının en önemli sebeplerinden birisi budur. Bir ikinci sebep ise Zaralı Halil'in kişisel ses yapısının genişliğini müziğine yansıtmasıdır. (Elmas, 2007: 102)

İlçenin müziklerinin en önemli temsilcisinin Zaralı Halil Söyler olduğu anlaşılmaktadır. 1930'lu yıllarda Muzaffer Sarısözen'in öncülüğünde yapılan derleme çalışmalarında yörenin birçok türküsünde Zaralı Halil Söyler'in kaynak kişi olarak gösterildiği dikkat çekmektedir. Zaralı Halil'in yaşamı incelendiğinde dönemin önemli sanatçıları olan Diyarbakırlı Celal Güzelses, Divriğili Nuri Üstünses, Malatyalı Fahri Kayahan gibi isimlerle yakın arkadaşlık ilişkilerinin olduğu ve sıkılıkla bir araya geldikleri anlaşılmaktadır. Söz gelimi Zaralı Halil'in "Ezim Ezim Eziliyor Yüreğim" isimli türküsünü hasta yatağında yatan yakın arkadaşı Diyarbakırlı Celal Güzelses'e yaktığı rivayet edilmektedir. Sanatçılar arasındaki bu arkadaşlık bağının icra ettikleri müziklere de yansıdığı, birbirleri ile etkileşim içerisinde oldukları anlaşılmaktadır. (Doğan, K.Doğan, 2019: 209)

Zara'lı Halil yörede yaşayan Sivaslı Hafız Halit Efendi, Divrikli Nuri Üstünses ve Feryâdi Hafız Hakkı Bey ile tanışır, adı geçen sanatçılar ile meşk[1] eder. Aynı zamanda yörede yaşayan başka sanatçılar ile de temas halinde olduğu, Âşık Veysel gibi dönemin tanınmış isimleri ile aynı ortamda eser okuduğu yakınları tarafından bildirilmiştir.[2] Zara'lı Halil'in müzikal olarak gelişmesinde adı geçen üç sanatçının etkisinin büyük olduğu düşünülmektedir. Bu düşüncenin oluşmasının sebebi ise meşk ettiği sanatçıların taş plak kayıtlarında duyulan üslup ve tavrın, Zara'lı Halil'in üslup ve tavrı ile benzerlik taşımasıdır. Bahsi geçen

[1] Meşk: "Her şeyden önce meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı ve yazılı kâğıttan öğrenilip icra edilmediği, icad edilmiş bazı nota yazılarının ise kullanılmayıp dışlandığı bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir." (Behar, 2016:16).
[2] Zara'lı Hali' lin torunu tarafından iletilmiştir.

benzerlik taklit olarak algılanmaktan ziyade ustadan öğrenciye kültürün aktarımı olarak görülmesi gerekmektedir Zara'lı Halil meşk sisteminde zincirin bir halkası olup eserlerdeki üslup, tavrı ve kendi yorumlayışı ile harmanlayıp bugüne taşınmasında katkısı olduğu için, ayrıca önemli görülmektedir.

Zara'lı Halil eserlerini cümbüş, klarnet, ud, kanun, keman, darbuka, bağlama, tanbur ve yaylı tanbur adı verilen çalgı aletleri ile icra ettiği bilinmektedir. Zara'da yapılan eğlencelerde, düğünlerde saz çalan Cindeler'in[3] genellikle ud, kanun, cümbüş ve keman gibi sazlar eşliğinde müzik yaptıkları belirtilmektedir. Bahsi geçen sazların o dönemde çalınması Zara'lı Halil'in icrasına katkı sağlayan başka bir unsur olduğu düşünülmektedir. Bu konu da Acar şunları ifade etmektedir.

Halil Söyler türkülerinde ince saz dediğimiz enstrümanlar ile popüler olmuştur. Bunda o zaman Zara'da düğünlerde çalan Cindeler dediğimiz grubun büyük etkisi vardır.(Acar 2018:24)

Yaşadığı çevrenin dar ve ekonomik şartlarının onu şöhretleri çıktığı büyük şehirlere gitmeye zorlar. Kendisine yakınlık gösterip her zaman destekleyen manifaturacı Şükrü Efendi Halil'i İstanbul'a götürerek çevresinin genişlemesini sağlamış olur. (Acar 218:22).

Her gittiği yerde sesi çok beğenilir. Plak doldurması için teşvik edilir.(Ayraln ?:9) Sonrasında plaklar doldurmaya başlayan Halil Söyler 'in okuduğu türküler radyoda çalınmaya başlar. Böylelikle Zara'lı Halil yurt çapında tanınmaya başlar. "Bu dönem Halil'in şöhret basamaklarını çifter çifter atladığı olgunluk dönemidir. Eğlence dünyası onu Diyarbakırlı Celal Güzelses ve Erzincanlı Şerifle birlikte anmaya başlar. Zehra Bilir, Muzaffer Akgün, Nurettin Dadaloğlu, Aliye Akkuş gibi devrin meşhur ses sanatçıları Zara'lı Halil'i grupları içine alırlar. Sanatçılar onlarla arkadaşlık kurar ve turneye çıkarlar. (Ayral? :10)

Zamanın teknik ve ses kayıt imkânlarının yetersizliği plak kayıtlarında zayıf sesi olan bağlama yerine kuvvetli sese sahip halk tabiri ile ince saza yer vermiştir. Bu sazlar mızraplı tambur ve yaylı tanbur, cümbüş, kanun, klarnet, çalpara[4] ve dümbelektir. (Acar 2018: 24)

Zaralı Halil Söyler hayatı boyunca yaklaşık yüz elliye yakın türküyü seslendirmiş, bunlardan 45 tanesinin sözlerini yazmış, ezgilerini hazırlamıştır. Muzaffer Sarısözen tarafından derlenip TRT repertuarına kazandırılan 8 türküsü vardır. (Acar 2018:26)

Ancak o hayatı boyu yaklaşık yüzelliye yakın türküyü seslendirmiş bunlardan büyük çoğunluğunun sözlerini yazmış ezgilerini hazırlamıştır. (Ayral? :13)

Yıllarca gurbette turneler dolayısıyla gezmesi ve çoluk çocuğunun sıla da garip kalması Zara'lı Halil Söyler'i çok yıpratmıştı. Doktorlar kalp yetmezliği ve nefes darlığı teşhisini koyduktan sonra evine geldi hayatını bir özeti olan şu dörtülüğü yazıp arkadaşına verdi.

[3] Cindeler: Tunceli'nin Hozat ilçesinden Zara'ya göç etmiş bir aile. Cindeler müzik ile uğraşmaktadırlar.
[4] Genellikle baş ve orta parmaklara takılarak çalınan zil veya buna benzer ses çıkarıcı müzik aletidir.

Dilek…

Arzun ne söyle bile

Yavrularım kızılkanat

Yuvamı yıktın felek…" (Acar 2018:49)

Zara'lı Halil'in yörenin öne çıkmasında büyük rolü bulunduğu görülmektedir.

Sivas'ın başka bir ilçesi olan Zara, her ne kadar Kangal ve Divriği folkloruna yakın örnekler çıkarsa da Halil Söyler, musîki anlayışıyla bölgeye farklılık katmaktadır. Zaralı Halil Söyler, ilçeyi tüm Anadolu'ya tanıtmış önemli bir sanatçıdır. Zaralı Halil, müziklerini ince saz dediğimiz enstrumanlarla dile getirmiş, gerek döneminde, gerekse günümüzde popüleritesini kaybetmemiş bir sanatçıdır. Bu şekli ile incelendiğinde Zara'nın musîki yapısı Elazığ musiki yapısıyla da benzer özellikler gösterir. Zaralı Halil'in okuduğu türküler, o dönemin belli isimleri Diyarbakır'lı Celal Güzelses, Malatya'lı Fahri Kayahan ve Urfa'lı Hacı Baki Yurtsever'in okumuş oldukları türkülerle aynı tarzda olmuş, aralarında büyük etkileşim doğmuştur. Celal Güzelses "Ayağında Kundura" isimli türküyü okurken, Zara'lı Halil aynı ezgilerle "Ağalın Altı Kengel" isimli türküyü okumuştur. Yine bu bölgede uzun hava türlerinde mayaların çeşitlerini görmek mümkündür. (Aşkun, 2006: 19 Akt; Elmas. 2017: 11)

TRT repertuarına kayıtlı bazı eserlerin Zara'lı Halil'e ait olduğu, kaynak kişi olarak Zara'lı Halil Söyler 'in olması gerektiği konusunda görüşler bulunmaktadır.

TRT Repertuarındaki bazı parçaların yöresinin tayin edilmesinde bazı yanlışlıklar yapılmıştır. Bizlere düşen; derlemeler sırasında nasıl tavır takınmamız gerektiği ve hâlihazırdaki yanlışlıkları bir an önce düzeltmektir. İşte bunlardan birkaçı: 1. Parçanın adı: Ayağında Kundura (Kimden alındığı: Mukim Tahir) Türkü; ilk defa Zaralı Halil Söyler tarafından plağa okunmuştur. (Kaya 2001:2)

2. Parçanın adı: Göç Göç Oldu (Yöre: Erzurum, Kimden alındığı: Hulusi Seven, Derleyen: Mükerrem Kemertaş) Yaylaya göçü hikâye eden bu türkünün bu zamana kadar halkın 93 (Rumi 1293=1877/1878) muhacirlerinin durumunu yansıtan bir eser olduğu sanılmıştır. Türkü, muhtemelen 1945'te Zaralı Halil tarafından Odeon firmasında plağa okunmuştur. Kayıt tarihi silinmiş olan bu plak Sivas'ta Rıfat Kaya'nın arşivinde bulunmaktadır. Türkü TRT Repertuar kayıtlarında Erzurum adına kayıtlı ise de bize göre, Zara/Sivas türküsüdür.(Kaya 2001:3)

4. Parçanın adı: Bugün de Günlerde Cumadır Cuma (Repertuar no: 1369, Yöresi: Bayburt, Kimden alındığı: Binali Selman, Derleyen: Nida Tüfekçi) Türkü repertuarda her ne kadar yukarıdaki künye ile veriliyorsa da, parça 1940'lı yıllarda Zaralı Halil tarafından plağa okunmuştur. Repertuardaki aynı ezgi ve aynı sözlerle, elimizde Zaralı Halil tarafından okunmuş olan plak ve kasetler mevcuttur. Repertuardaki türkü ise, 1966

yılında Nida Tüfekçi derlenip notaya alınmıştır. Bu yanlışlığı düzeltip türkünün künyesini Sivas-Zara olarak değiştirmek gerekir.(Kaya 2001:4)

Zaralı Halil SÖYLER türkülerinin ses genişliğinin 1 oktavı aşmadığı ya da pentatonik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. (Akın, Çakırer, 2021: 440)

Zara'lı Halil'in birçok eserinin hikâyesinin bulunduğu bilinmektedir. Eserlerinin hikâyeleri Alparslan Ayral'ın çalışmasında yer bulmaktadır.

TRT T.H.M repertuarına kayıtlı 11 tane kırık havanın 17 tane uzun havanın kaynak kişisi olarak yer almaktadır.

Zara'lı Halil 15 Ocak 1964'te vefat etmiştir. Kabri Zara'da bulunmaktadır.

Zara'lı Halil'in Kaynak Kişi Olarak TRT Halk Müziği Repertuarına Kayıtlı Eserleri

Kırık Havalar

TEVEKTE ÜZÜM KARA – Repertuar numarası: 314

SABAH GÜNEŞİ DOĞMUŞ – Repertuar numarası: 396

KİREMİT BACALARI – Repertuar numarası: 463

EZİM EZİM EZİLİYOR YÜREĞİM - Repertuar numarası: 512

ÇAYA İNDİM TAŞI YOK – Repertuar numarası: 547

AĞILIN ALTI KENGER – Repertuar numarası: 774

KALEDEN İNİ M'OLUR - Repertuar numarası: 1633

KAŞLARIN KARASINA - Repertuar numarası: 1719

SÖĞÜT YAĞRAĞI YERDE - Repertuar numarası: 3724

GÖRDÜM Kİ GÜLŞENDE EDERSİN NİDA - Repertuar numarası: 3740

KARA OLA BÖYLE YAZI - Repertuar numarası: 5165

Uzun Havalar

AŞAM DEDİM AŞAMADIM DAĞLARI - Repertuar numarası: 44

Eser TRT Halk müziği repertuarına girmesine rağmen notası bulunmamaktadır.

ERİDİ KALMADI DAĞLARIN KARI - Repertuar numarası: 164

İTİKATIN TAM TUT YOLUN TANI - Repertuar numarası: 252

KARLI DAĞLAR KARANLIĞIN BASTI MI - Repertuar numarası: 272

Eser TRT Halk müziği repertuarına girmesine rağmen notası bulunmamaktadır.

KÖSEDAĞ DERLER ZARA ENGİNİ - Repertuar numarası: 293

Eser TRT Halk müziği repertuarına girmesine rağmen notası bulunmamaktadır.

BABA BUGÜN TER SİNEMİ ÇÜRÜTTÜN - - Repertuar numarası: 359

YOLA GEL SEVDİĞİM YOLA GEL YOLA - - Repertuar numarası: 396

BEN BU YAYLAYA YAYLA MI DERİM - - Repertuar numarası: 508

Eser TRT Halk müziği repertuarına girmesine rağmen notası bulunmamaktadır.

KAN AĞLIYOR ERZİNCAN'IN DAĞLARI – Repertuar numarası: 562

ÇUBUĞU ASMA YÂRİM - Repertuar numarası: 587

HAVAYIDIR DELİ GÖNÜL HAVAYI - Repertuar numarası: 646

Eser TRT Halk müziği repertuarına girmesine rağmen notası bulunmamaktadır.

AKŞAM OLUR GÖLGE DÜŞER - Repertuar numarası: 900

SARI YERDEN SU GELİR SARI YARDEN - Repertuar numarası: 908

KARADIR KAŞLARIN EYMELİ DEĞİL - Repertuar numarası: 916

GİNE YÜKSELECEK TÜRK HAVA KUŞU - Repertuar numarası: 981

Eser TRT Halk müziği repertuarına girmesine rağmen notası bulunmamaktadır.

YÜCE DAĞ BAŞINDA DURDUM AĞLADIM - Repertuar numarası: 984

KARA GÖZLER - Repertuar numarası: 1048

Zara'lı Halil'in Kaynak Kişi Olarak TRT Halk Müziği Repertuvarına Kayıtlı Olmayan Eserleri

ASKER AĞAM

BAHÇALARDA BADEM VAR

YANDIM ALLAH YANDIM

NARMANDA GELİRKEN

ÇADIR ALMIŞSIN NERELERDEN GELİRSİN

SONUÇ VE TARTIŞMA

Zara'lı Halil Söyler' in hayatı, kişiliği ve müzikal yanı araştırıldığında ortaya çıkan bilgiler ışığında şu sonuçlara varılmıştır.

Halil Söyler döneminde yaşayan diğer sanatçılar gibi memleketi ile anılmıştır. Bu sebepten kendisine Zara'lı Halil denmiştir. Bugün "Halil Söyler" isminden daha çok "Zara'lı Halil" ismi ile tanınmaktadır.

Zara'lı Halil Türk Halk Müziği geleneği içinde yetişmiş mahalli sanatçıdır. Aynı zamanda TRT T.H.M repertuarına kayıtlı 11 tane kırık havanın 17 tane uzun havanın kaynak kişisidir.

Zara'lı Halil farklı yörelerdeki çeşitli âşık, ozan veya yöre sanatçısı ile temas kurmuş ve eğitim almıştır. Sivaslı Hafız Halid Efendi ve Feryâdi Hakkı Bey gibi kişiler eğitim aldığı isimlerin başında gelmektedir.

Zara'lı Halil' in eserleri icra ettiği üslup, Diyarbakır ve Elazığ gibi yöreler ile benzerlik taşısa da Sivas'a ait bir tavır olduğu düşünülmektedir. Özellikle Sivaslı Hafız Halid Efendi'nin kayıtları dinlendiğinde Zara'lı Halil'i etkilediği görülecektir. Zara'lı Halil'in üslup farklılığının başka bir sebebi genellikle Cindeler tarafından çalınan sazların etkisi olduğu düşünülmektedir.

Eserlerini genellikle ud, cümbüş, klarnet, kanun, keman ve darbuka gibi enstrümanlar ile icra etmiştir. Plak kayıtlarında bahsi geçen enstrümanların dışında yaylı tanbur sazını kullanmıştır.

Zara'lı Halil'in TRT T.H.M repertuarına kazandırdığı eserlerin bazıları kayıt altına alınmış olmasına rağmen eserlerin notası bulunmamaktadır. Ayrıca repertuarda olmayıp fakat kayıtları olan bazı türküler bulunmaktadır.

Zara'lı Halil'in tam olarak kaç tane eser seslendirdiği bilimsel veriler ışığında kesinlik kazanamamıştır. Gelecekte yapılacak olan çalışmalarda bu konunun irdelenip henüz ulaşılamayan eserlerin gün yüzüne çıkarılması ve bu durumunda ortaya çıkan eserlerin notaya alınması ve repertuara kazandırılması önem arz eden bir durumdur.

İlk olarak plağa Zara'lı Halil'in okuduğu bilinen fakat farklı yörelerde kaynak kişilerin kayıtları baz alınarak notalanan eserlerin Zara'lı Halil' in kayıtları göz önüne veya dikkate alınarak notaya alınması T.R.T T.H.M repertuarına kazandırılması gerekmektedir. Böylelikle eserlerin kimin ürettiği tartışmasında netlik kazanmamış olsa da eserlerin bir varyantı olarak repertuarda bulunması bu tartışmaya bir cevap olabileceği düşünülmektedir.

Günümüzde Ayağında Kundura ismi ile bilinen türküyü plağa ilk okuyan kişinin Zara'lı Halil olduğu görülmektedir.

Zara'lı Halil kendi ürettiği eserlerinde yaşadığı olayları konu almıştır. Kimi zaman başkasının başından geçen bir olayı türküleştirmiştir.

Zara'lı Halil gibi hakkında çalışma yapılmamış mahalli sanatçıların tespit edilip konu ile ilgili gerekli araştırmaların yapılması Türk Halk Müziğine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Acar, İsmail Hakkı, (2018). *Zara'lı Halil Söyler* Sivas. Sivas Belediyesi Âşıklar Dizisi.

Akın, Ahmet - Çakırer, Hüseyin Serdar (2021) *Zaralı Halil Söyler türkülerinin müzikal yapısı üzerine bir inceleme* Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt 14 s.435-441

Ayral, Alparslan *Zara'lı Halil Söyler Hayatı ve Eserleri*. Sivas. Önder Matbaa

Behar, Cem (2016) *Aşk olmadan meşk olmaz* 3.baskı Yapı Kredi Yayınları

Bilgin, N. (2006). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar.* Ankara: Siyasal Kitabevi.

Doğan, Uğur - K. Doğan Derya *Sivas / Zara kültürel kimliği ve müzikleri.* s.205 - 215

Elmas, Çiğdem (2007) *Sivas yöresinde yaygın 20 uzun havanın analitik olarak incelenmesi.* Yüksek lisans tezi Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya

Karasar, N. (2007). *Bilimsel Araştırma Yöntemi:* Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kaya, Doğan (2001) *Türkülerin derlenmesinde, kayda geçirilmesinde ve icra edilmesinde yapılan yanlışlıklar.* Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni, s.411-432

Repertükül, 2016, Zaralı Halil Söyler Repertükül 10/09/2021 tarihinde *https://www.repertukul.com* adresinden alındı.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (1999). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin.

Sözlü Kaynaklar

Ayhan Dönmez. Sivas, Zara. Zara'lı Halil'in torunu. 2021

KENTİN AZ BİLİNEN SİMGESEL DEĞERLERİNİ GÖRÜNÜR HALE GETİRMEDE KAMUSAL ALANDA SANATIN ROLÜ: OSMANİYE KENTİNDE BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ

Arş. Gör. Esma Burcu SERELİ HAVASI

Artist of Ceramics; Korkut Ata University, Faculty of Architecture, Design and Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts, Osmaniye, Turkey.

esmasereli@gmail.com - ORCID: 0000-0002-8451-5006

Arş. Gör. Sezen SAVRAN PENBECİOĞLU

Urban Planner; Korkut Ata University, Faculty of Engineering, Department of Geomatic Engineering, Osmaniye, Turkey.

sezensavran@gmail.com - ORCID: 0000-0001-9995-8769

Özet

Kamusal alanlar, çok katmanlı ve hegemonik yapıları ile toplumdaki çoğulluklarının sahneleridir. Bu sahnelerde görsel, işitsel, perfomatif, vb. çok geniş yelpazede sanatsal ürün sergilenmesi de mümkün hale gelmektedir. Ancak "Kamusal Alanda Sanat" kavramı için basitçe kamusal alana yerleştirilmiş sanat ürünleri demek yetersiz kalacaktır. Kamusal alanda sanat; bulunduğu mekânı estetize etmenin ötesinde yeniden yorumlamak, simgeselliğini vurgulamak, eleştirel bir perspektif getirmek gibi amaçların bir veya birkaçını hedefleyebilir. Diğer yandan kentte yok olan değerleri görünür kılma, susturulan gruplara ses verme, güncel sorunlara dikkat çekme gibi özelliklere de sahiptir. Kamusal alanda sanatın hedef kitlesiyle kurduğu ilişki oldukça kuvvetlidir.

Osmaniye; Dede Korkut, yer fıstığı, vb. gibi simgesel değerleri ilk akla gelen orta ölçekli bir Türkiye kentidir. Bu simgesel değerler ile kentin meydan, sokak, park gibi kamusal alanlarında çeşitli formlarda sıkça karşılaşılmaktadır. Ancak bazı simgesel değerler ön plana çıkarılırken, diğer bazıları geri planda kalmıştır. Örneğin Yaşar Kemal'in doğduğu ve Osmaniye sınırları içerisinde bulunan Hemite köyü, Arkeolog Profesör Halet Çambel ve kurduğu Türkiye'nin ilk açık hava müzesi Karatepe-Arslantaş, 1936 senesinde Türkiye'ye gelerek Osmaniye ve çevresinde yöresel ezgileri araştıran Macar Besteci Béla Bartók, vb. Bu çalışma kapsamında kentin daha az bilinen değerlerini görünür hale getirmek üzere kamusal alanlarda müdahaleler gerçekleştirilmiştir. Yöntemsel olarak seramik üretimler ile stensil grafitiler; kentin sokak, meydan ve duvarlarına yerleştirilmiştir. Kamusal alanlara sanatsal müdahaleler içeren bu çalışma, ayrıca bilgi içeren karekodlar ile desteklenmiştir. Çalışmada "kamusal alanda sanat" kavramı bağlamında üretilen sanat ürünlerinin fikri oluşum, üretim ve uygulama süreçleri ile kentliler üzerindeki etkileri aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kamusal Alanda Sanat, Kent ve Sanat, Kent Simgeleri, Osmaniye

THE ROLE OF ART IN PUBLIC SPACE TO MAKE VISIBLE THE LESSER-KNOWN SYMBOLIC VALUES OF THE CITY: THE CASE OF OSMANIYE

Assist. Esma Burcu SERELİ HAVASI

Artist of Ceramics; Korkut Ata University, Faculty of Architecture, Design and Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts, Osmaniye, Turkey.

esmasereli@gmail.com - ORCID: 0000-0002-8451-5006

Assist. Sezen SAVRAN PENBECİOĞLU

Urban Planner; Korkut Ata University, Faculty of Engineering, Department of Geomatic Engineering, Osmaniye, Turkey.

sezensavran@gmail.com - ORCID: 0000-0001-9995-8769

Abstract

With their multi-layered and hegemonic structures, public spaces are scenes where pluralities in societies being visible. In these scenes artistic products can be displayed by visually, aurally, performatively, etc. However, the concept of "Art in Public Spaces" does not simply mean artworks placed in the public spaces. Art in Public Spaces may aim at one or more of the aims such as aestheticizing the space, reinterpreting it, emphasizing its symbolic values, and bringing to space a critical perspective. On the other hand, it also has features such as giving voice to the silenced groups, drawing attention to current issues, and making visible the disappearing values of the city. The relationship between arts in public spaces and its audiences is very strong.

Osmaniye is a medium-sized Turkish city whose symbolic values such as Dede Qorqud, peanuts come to mind first. These symbolic values are frequently found in various forms at the public spaces of the city such as squares, streets, and parks. However, while some symbolic values were brought to the fore, others remained in the background. For example, Hemite village, where Yaşar Kemal was born, Archaeologist Professor Halet Çambel and the Karatepe-Arslantaş open-air museum she founded, Hungarian Composer Béla Bartók, who came to Turkey in 1936 and researched local melodies in and around Osmaniye, etc. Within the scope of this study, public art interventions were made to highlight lesser-known symbolic values of the city. Methodically, ceramic products and stencil graffities were placed on several streets, squares, and walls of the city. These artworks as interventions to public spaces, was also supported by further information using data matrixes. Within the study, formation, production and application processes of public artworks and their effects on the city dwellers are explained.

Keywords: Public Art, Art and the City, Symbolic values of cities, Osmaniye

GİRİŞ

Kentli yaşamının en önemli parçalarından biri kamusal alanlardır. Kentlerin heterojen sosyal yapısını oluşturan farklı sosyal gruplar ve bu gruplara aidiyet duyan bireyler, kamusal alanlarda bir araya gelme olasılığına sahip olmaktadır. Diğer bir deyişle toplumdaki çoğullukların sahneleri olan kamusal alanlar, günümüzde sanatsal üretim için de giderek daha kritik bir role sahip olmaktadır. Kamusal alanlarda farklılıklara rağmen eşitlik içerisinde bir arada yaşama kültürüne daha çok dikkat çekmek ve farkındalık geliştirmek için sanatın önemli katkıları bulunmaktadır. Çünkü kamusal alanda sanatın kentte yok olan değerleri görünür kılma, susturulan gruplara ses verme, güncel kentsel sorunları sorgulama gibi özellikleri bulunmaktadır. Bu nedenle kamusal alanda sanatı sadece kamusal alana yerleştirilmiş sanat ürünleri olarak tanımlamak eksik kalacaktır.

Bu çalışma, 1996 yılında idari statüsünde yapılan değişiklik ile Türkiye'nin 80. ili haline gelen Osmaniye kentinin kamusal alanlarındaki sanat uygulamalarını içermektedir. Osmaniye, 2019 yılı ADKS verilerine göre toplam nüfusu 538.759 kişi olan orta ölçekli bir kenttir. Çevresinde Adana, Hatay, Gaziantep, Kahramanmaraş gibi kendisinden görece büyük kentler yer almaktadır. Toplam yüzölçümü 3223 km²'dir ve ile bağlı merkez ilçe dışında 6 ilçe, 7 belediye ve 159 köy bulunmaktadır. Toplam alanının yaklaşık %42'sini orman ve fundalık alanlar, %39'unu ekili araziler oluşturmaktadır. Bu veriler, kentin kırsal özelliklerinin daha baskın olduğuna işaret etmektedir. 2007 yılında kentte kurulan Korkut Ata Üniversitesi, kentin dinamiklerini etkilemiş ve dönüştürmüştür. Öğrenci nüfusunu artıran üniversitede Mimarlık, Güzel Sanatlar, Mühendislik, vb. fakülteler yer almıştır. Söz konusu dönüşüm, özellikle de üniversite yerleşkesinin yer aldığı ve hızlı bir kentleşme süreci geçirmiş olan Fakıuşağı Mahallesi'nde daha çok hissedilmiştir.

Fakıuşağı Mahallesi'nde çoğunluğu öğretim elemanları ve öğrencilerden oluşan bir nüfus profili bulunmaktadır. Çalışmanın uygulama alanı olarak seçilen mahallede kente dışarıdan gelen kesimin kentin az bilinen simgesel değerlerine karşı farkındalık geliştirmesi amaçlanmıştır. Ayrıca Mimarlık, Tasarım, Güzel Sanatlar gibi fakültelerin öğrencilerinin kentte sanatsal performansalar ile spontane şekilde karşılaşarak ilgilerini bu yönde odaklayabilmeleri de hedeflenmiştir. Yöntemsel olarak mahallede hemen her yerde, her köşede ve duvarda yer alan; adeta yeni bir kimlik haline gelen grafiti ve duvar yazılarından esinlenilmiştir. Simgesel değerler olarak yorumlanan Yaşar Kemal, Bela Bartok ve Halet Çambel'in stensilleri oluşturulup uygulanmıştır. Ek olarak Karatepe kilimlerinin desenleri aktarılan seramik karo çalışmaları da kaldırım ve sokaklara uygulanmıştır.

Uygulama, kamusal alanda sanat kavramını teorik arka plan olarak kullanmış, yöntemini ise kente referansla belirlemiştir. Kamusal alanda sanatın sahip olduğu yeniden yorumlama, simgesellik vurgusu ve eleştirel perspektif gibi özelliklerden yararlanılarak kentin az bilinen değerlerini daha görünür kılabilecek bir çalışma yürütülmüştür. Takip eden bölümlerde sırasıyla yazın taraması, örnek çalışmaların incelemesi, Osmaniye kenti simgesel değerleri, yöntem ve uygulama süreci aktarılmıştır. Sonuç bölümünde çalışmanın çıktıları değerlendirilip tartışmaya açılmıştır.

KAMUSAL ALANDA SANAT: TANIM VE ÖZELLİKLER

Kamusal alanda sanatın tanımı yapılmak istendiğinde, kavramı oluşturan "kamusal alan" ve "sanat"a ait özellikleri bir arada taşıdığı görülecektir. Kamusal alanların; çok katmanlı ve hegemonik yapıları ile toplumdaki çoğullukların sahneleri olduğu söylenebilmektedir. Bu sahnelerde görsel, işitsel, perfomatif, vb. çok geniş yelpazede sanatsal ürün sergilenmesi de mümkün hale gelmektedir. Ancak kamusal alanda sanat için, basitçe kamusal alana yerleştirilmiş sanat ürünleri demek yetersiz kalacaktır. Kamusal alanda sanat[1]; bulunduğu mekânı estetize etmenin ötesinde, yeniden yorumlamak, simgeselliğini vurgulamak, eleştirel bir perspektif getirmek gibi amaçlar da taşıyabilmektedir.

Tarihsel olarak 20. yüzyılın başlarında gelişen fütürizm, dadaizm ve gerçeküstücülük gibi sanat akımlarının kamusal alanda sanatı başlattığı söylenebilir. Belirtilen akımlara bağlı sanatçıların ürettiği sanat eserlerinin, sanatın sergilenme biçimini ve yerini değiştirmesi, kamusal mekânlarda toplumla buluşturulan sanat fikrini geliştirmiştir (Akdoğan, 2018). Kamusal alanda sanatın müdahale, politik aktivizm, sosyal pratikler, vb. ile eşanlamlı kullanılması, aslında güçlü yönleri olmasına karşın; güzel sanatlar içerisindeki yerinin tam olarak belirlenememesine de neden olmaktadır. Diğer yandan özgürlükçü ve bağımsız bir yapıya sahip olan kamusal alanda sanatın, ticari sanat piyasası ve kamu kurumlarının baskısı arasında sıkışmış bir tarafı da bulunmaktadır (Cartiere ve Willis, 2008).

Kamusal alanda sanatın sanat pratiği içinde marjinalleştirilmiş bir alan olduğu da bir gerçektir. Küratörler, satıcılar ve eleştirmenler için çok daha az çekiciliğe sahip olduğu için kamusal alanda sanat yapan sanatçılara itibar, kârlılık veya beğeni bakımından kısıtlı fırsatlar sunmaktadır (Miles, 2005). Ancak yine de sosyal ve kültürel yapılara önemli boyutta katkıları bulunan kamusal alanda sanat, giderek daha çok kişiye ulaşarak daha güçlü hale gelmektedir. Kamusal alanda uygulanan sanatın hedef kitlesiyle kurduğu ilişki de giderek kuvvetlenmektedir. Kamusal alanda sanat, sanatı kapalı kapıların ötesine taşıyarak daha erişilebilir hale getirmektedir. Bu sanatsal üretim pratiğinde, katılım ve deneyim ön plandadır ve sanat yaşamla birleşir. Bir özgürleşme alanı yaratan kamusal alanda sanat, toplumsal yaşam içinde insanların günlük yaşamlarına dair farkındalık kazandırır ve bunu yaparken kent dokusuna da katkıda bulunur. Öteki ya da aykırı olanın hayatında küçük ölçekli de olsa değişimler yarattığı çok açıktır (Selvi, 2017). Kamusal alanda sanat, giderek daha da yıpranan ve tehlikeli hale gelen kamu yaşamına özel bir zenginlik ve hareketlilik kazandırma gücüne sahiptir (Berman, 1994).

Phillips (1999), kamusal alanda sanatın çok uzun veya çok kısa sürede üretilebileceğini, planlı veya anlık gelişebileceğini, her an her yerde ve herkes tarafından meydana getirilebileceğini belirtmiştir. Kamusal alanda

[1] Fulya Erdemci'nin 8 Mayıs 2020 tarihli röportajında açıkladığı gibi "kamusal sanat" ve "kamusal alanda sanat" kavramları arasında fark bulunmaktadır. Kamunun ortak kullandığı alanlarda devlet eliyle yukarıdan aşağıya uygulanan sanat ürün ve projeleri olarak tanımlanan "kamusal sanat", 1950'lerde sanatçıların müze ve galerileri terk edip sokağa çıkması ile dönüşmeye başlamıştır. Sanatı daha çok hayatın merkezine yerleştiren, kurumsal eleştirilerinin bir parçası olarak ortaya çıkan, içinde yaşadığımız sosyo-politik ve ideolojik yapıları hedef alarak statükoya meydan okuyan, özgür ve özerk bir çağdaş sanat biçimi; daha ziyade "kamusal alanda sanat" kavramını işaret etmektedir. Bu çalışma kapsamında kullanılan "kamusal alanda sanat" teriminin içeriğini de bu çizgideki tanımlamalar doldurmaktadır. (Röportaj: https://www.unlimitedrag.com/post/kamusal-alanda-sanat, Erişim Tarihi: 03.12.2021).

sanat, yöntemsel olarak da oldukça çeşitliliğe sahiptir. Grafitiden görsel ve işitsel enstelasyonlara, canlı performanslardan bütün bir yapı veya mekân parçasının kendisine yapılan müdahalelere kadar geniş yelpazeye yayılmaktadır. 50 yılı aşkın geçmişi ile kamusal alanda sanat, kamusal alanları mekân edinmesi sebebiyle sanatın konusu olduğu kadar mimarlık, kentsel tasarım ve şehir planlamasıyla da ilgilidir. Kamusal alandaki sanat ürünleri çoğu zaman kentte yok olan değerleri görünür kılma, susturulan gruplara ses verme, güncel kentsel sorunları sorgulama gibi özellikler taşımaktadır.

Bu tanımlamadan da yola çıkılarak, kamusal alanda sanatı belli bir çerçeve içine sokmaya ve sınırlarını çizmeye çalışmak yersiz ve gereksiz bir çaba olacaktır. Örnekleri incelendiğinde de çok geniş bir alan olduğu kolayca fark edilecektir. Bu nedenle kavramı kategorize etmek yerine belirli özelliklere sahip yönlerine odaklanmak ve incelemek daha anlamlı olacaktır. Taşıdığı temel amaç dolayısıyla kentsel sorunlara dikkat çekmek, risk altında olan veya kaybedilen kent simgelerini ve değerlerini gündeme getirmek veya çok daha gündelik ve anlık hislerden doğru gelişen kamusal alanda sanat girişimleri bulunmaktadır. Farklı amaçları öncelik edinen kamusal alanda sanat ürünlerinden örnekler üzerinden inceleme yapılması da konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

KAMUSAL ALANDA SANAT ÜRÜNLERİNDEN ÖRNEKLER

Habermas; kamusal alanın en önemli niteliği için "bütün vatandaşlara açık olmasıdır" der. (Akt; Arslan, 2013). "Özel" olmayanı işaret eden "kamusal alan" kavramı, kent içinde yaşayan tüm bireylerin karşılaştığı, yollarının kesiştiği ve çeşitli sebeplerle etkileşimde bulunduğu açık ya da kapalı mekânlardır. Bu kentsel mekânlarda (sokaklar, meydanlar, parklar vs .) karşılaşan kent sakinleri, her karşılaşmada mekânın yeniden üretilmesine katkıda bulunurlar. Dolayısıyla kamusal alanda yapılan her eylem, farklı zaman ve farklı karşılaşmalar yığını haline dönüşür ve toplumsal belleğin oluşmasına sebep olur.

Sanatın 20. yüzyılın başından beri muhalif bir yaklaşım içine girmesiyle mekân olarak kamusal alana yönelmesi bu açıdan tesadüf değildir. Bundan önce kamusal alanda rastlanan sanatsal faaliyetler; ya mimariye ait bir öğe olarak ya da kent planlaması dâhilinde sanatı kamusal alana yerleştirmekle sınırlıdır. Oysa 1960'lardan itibaren sanatın, zaman-mekân, üretim-tüketim, içerik, olarak özgürleşmesi ve daha çok insana ulaşabilmesi için kamusal alan, en uygun mecralardan biri halini almıştır.

Sanatın sadece seçkin bir zümreye ait olmasına tepki duyarak, sanatı sokağa taşıyan Dada Hareketinin öncülük etmesinin ardından 60lar ve sonrasında kamusal alan iyiden iyiye sanatsal her tür faaliyetin üretildiği ve tüketildiği bir mekâna dönüşmüştür. Kentler kurulduğundan beri muhalif seslerin dışa vurumu olan grafiti ve murallar 80lere gelindiğinde, Keith Haring, Jean Michael Basquiat gibi sadece mural üreten sokak sanatçılarının var olmasına ve hatta üne kavuşup galerilerin bu sanatçılara ilgi duymasına sebep olmuştur (Şekil 1). Günümüzde de hala popülerliğini koruyan sokak sanatı ve mural sanatçıları dünya siyasetinden, kültürel ve sosyal mesajlara kadar pek çok konuda kent sokak ve duvarlarına iz bırakmaktadırlar.



Şekil 1. Keith Haring (sol) ve Jean Michael Basquiat (sağ) Mural Çalışmaları

Günümüzde kamusal alanda sanat; mural ya da grafitilerle sınırlı olmayıp, performans, enstalasyon, ses-müzik yerleştirmeleri gibi pek çok eylemsel ifadeyi içinde barındırmaktadır. Pek çok amacı olabileceği gibi; sanat eserinin toplumsallaşması, izleyiciye doğrudan ve daha kolay ulaşılması yoluyla mesaj vermek, herhangi bir konuya dikkate çekmek ya da yukarıda bahsedilen şekilde toplumsal belleğe katkı sağlamak amacıyla yapılabilir.

Örneğin mozaik sanatçısı Jan Vormann, Berlin sokaklarında gerçekleştirdiği "Dispatchwork" projesi ile kent estetiğini eleştirmektedir (Şekil 2). Vorman bu projede; birbirine eklenen plastik blok parçaları kullanarak, bir kaldırım köşesinde ya da bir bina üzerinde oluşmuş çatlak ve oyukları doldurmaktadır (Bütow, 2020). Sanatçı boşlukları kapladığı ve onardığı bu lego parçalarını mekâna kalıcı olarak monte etmez. İsteyen izleyicilerin oyuncakları almasını ve hatta üretimi sırasında insanların kendisine katılmasını arzulamaktadır. Kolektif çalışmanın gücüne inanarak kent estetiğine katkı sunmak amacındadır. Aynı şekilde Farnsız mozaik sanatçısı Emememe; yaşadığı kent olan Lyon'da, kırık kaldırımları mozaiklerle onararak, kent sokaklarını estetize etmektedir (Şekil 2).



Şekil 2. Jan Vormann (sol) ve Emememe (sağ) Sokak Sanatı Örnekleri

"Yarn Bombing" ya da "Urban Knitting" diye adlandırılan, renkli örgülerle sokaklardaki çeşitli objeleri ya da ağaçları giydirme eylemi günümüzde yine sıklıkla karşılaşılan bir sokak sanatı örneğidir. İlk kez 2004 yılında Hollanda'da başlayan ve hızlıca dünyaya yayılan bu akım çevre kirliliğinden, küresel felaketlere kadar pek çok anlam barındırmakta ya da kente estetik ve stil kazandırmak amacıyla yapılmaktadır. Ülkemizde 2017

yılında Uludağ Üniversitesi'nde bu bağlamda gerçekleştirilen "Renk A Renk" projesi doğaya dikkat çekmek amacıyla ağaçlar üzerinde uygulanmış bir örneğidir.

Ankara'da Asi Keçi Sanat İnisiyatifi'nin Ulus semtinin simgelerinden Anafartalar Çarşısı'nın yıkılma kararına karşı gerçekleştirildiği sergi, Yaygara Sanat İnisiyatifi'nin kentin çeşitli mekânlarında kaybolan heykellerin izini sürmesi, "Küf" ve ardından "Avaraler" isimli sanatçı gruplarının kent içinde gerçekleştirdikleri çeşitli aktivist eylemler; kamusal alanda sanatın ülkemizdeki uygulamalarına gösterilebilecek bilinen örneklerdir (Şekil 3).



Şekil 3. "Küf" (sol) ve "Avaraler" İsimli Sanatçı Gruplarının Kent İçinde Gerçekleştirdikleri Aktivist Eylemlerden Örnekler

Sokak Bizim Derneği'nin 2013 yılında gerçekleştiği "Kaldırım Nerede?" projesi ise yine kent sorunlarına dikkat çeken projelerden biridir. Büyük kentlerdeki kaldırım işgalini sorgulayan projede, insan ölçeğine uygun standart bir kaldırım ölçeği belirlenmiş, derneğin web sitesi üzerinden bu kaldırım ölçere ulaşmak mümkün kılınmıştır. Katılımcılar karşılaştıkları kaldırım sorunlarının fotoğraflarını "kaldırım nerede" etiketiyle sosyal medyada paylaşarak yerel yöneticilerin dikkatini çekmeyi amaçlamışlardır.

OSMANİYE KENTİNİN SİMGESEL DEĞERLERİ: GÖRÜNEN VE ÖTESİ

Osmaniye kentinde; cadde, sokak, meydan, vb. gibi kamusal alanlarda sık karşılaşılan ve oldukça görünür olan iki simgesel değer ön plana çıkmaktadır. Bunlar Dede Korkut (Korkut Ata) ve tarımsal üretim ürünü olan yer fıstığıdır (Şekil 4). Üretilen işlerin "sanatsal değeri", bu çalışmanın amaçları dışında kalan ayrı bir tartışma konusudur. Bu iki ön plana çıkan simgesel değerin yanı sıra diğer bazı kimlik ögeleri ve yöre için önemli figürler kamusal alanlardaki görünürlük bakımından daha geri planda kalmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi bu çalışma kapsamında belirlenen bu değerler; Hemite Köyü, Arkeolog Profesör Halet Çambel ve Karatepe-Arslantaş Müzesi, Karatepe kilimleri Macar Besteci Béla Bartók'tur. Kentin bu önemli simgesel değerlerine ilişkin detaylı bilgilere aşağıdaki bölümde yer verilmiştir.



Şekil 4. Osmaniye'de Kamusal Alanlarda Dede Korkut ve Yer Fıstığı

Hemite (Gökçedam) Köyü, Çukurova'nın kuzey kesiminde Osmaniye'ye yaklaşık 23 km uzaklıktadır. Ceyhan nehri köprübaşı mevkiinde, Osmaniye'nin kuzeybatısında kurulmuştur. Köyün doğu kesiminde Hitit ve Bizans İmparatorluklarından kalma Hemite Kalesi yer almaktadır. Hemite, ünlü şair ve romancı Yaşar Kemal'in doğduğu yerdir. Yaşar Kemal'in Adanalı olduğu bilgisi, Hemite köyünün Osmaniye'de olduğu bilgisinden daha yaygın olarak bilinmektedir. Yazarın en ünlü romanlarından olan İnce Memed'in de romanda bu yörede yaşadığı kurgulanmıştır. Çevrede, romanda tasvir edilen öge ve detaylara rastlamak mümkün olabilmektedir. Hemite'de; Yaşar Kemal Parkı, Yaşar Kemal Kültür Evi ve İnce Memed heykeli gibi yazarın anısına oluşturulmuş ögelere kamusal mekânlarda rastlanmaktadır. Ancak Osmaniye kent merkezinde benzer alanlar bulunmamaktadır (Şekil 5).



Şekil 5. Hemite Köyü'nde Yaşar Kemal Parkı, Kültür Evi ve İnce Memed Heykeli

Karatepe-Aslantaş Milli Parkı ise, Ceyhan Nehri ve Arslantaş barajı kıyısında yer almaktadır. Karatepe-Aslantaş, Geç Hitit döneminde M.Ö. 8. yüzyılda kuzeydeki kavimlere karşı bir sınır kalesi olarak kurulmuştur. Karatepe-Aslantaş açık hava müzesi, yaklaşık 50 seneye yayılan koruma ve restorasyon geçmişi ile ülkemizdeki koruma uygulamaları içerisinde özel bir yere sahiptir. Karatepe-Aslantaş Milli Parkı, Türkiye'nin ilk açık hava müzesidir. Müzede Hitit ve Fenike dillerinde yazıtlar, kabartmalar, Fırtına tanrısı heykeli, aslan figürleri ve diğer kaideler, vb. yer almaktadır. Karatepe-Aslantaş bölgesinin, Osmaniye'de görülmesi gereken yerlerin başında geldiği burada doğup büyümüş veya dışarıdan gelmiş kişiler tarafından kolaylıkla öğrenilmektedir. Ancak müzedeki eserlerin bulunma, ortaya çıkarılma ve sergilenme sürecinin arkasında oldukça önemli bir hikâye yatmaktadır. Bu hikâyenin başkahramanı Profesör Arkeolog Halet Çambel'dir.



Şekil 6. Karatepe-Aslantaş Müzesi ve Halet Çambel

Kazı çalışmalarına çok büyük oranda Arkeolog Halet Çambel başkanlık etmiştir. Müze yapılarında Mimar Turgut Cansever ile çalışan Çambel, eserlerin korunması, restorasyonu ve sergilenmesi için büyük bir mücadele vermiştir. 1940'larda zor bir coğrafya olan Toroslar'daki Kızyusuflu köyü yakınındaki alana zorlukla ulaşan Halet Çambel ve ekibi, Geç Hitit Dönemine ait Karatepe kalesini bulmuştur. 1947 yılında Bossert'in başlattığı kazılar, 1951'de sona erdiğini ilan etmesine kadar sürdürülmüştür. Ancak Halet Çambel Karatepe'yi bırakmamış, 1952'den 2010 yılına kadar çalışmalarını kesintisiz olarak ve büyük bir özveriyle sürdürmüştür. Halet Çambel, özellikle kazının ilk zamanlarında çadırda gecelemek, alanı at üzerinde gezmek ve hatta kazıları neredeyse elleriyle yapmak pahasına zor koşullarda çalışmıştır. Karatepe-Aslantaş Projesi'nin temel yaklaşımı eserlerin müzede değil, yerinde korunması ilkesine dayanmıştır. Çambel bu idealini, yöre insanlarının da güvenini kazanıp onların da kabullenmelerini sağlayarak gerçekleştirmiştir.

Turgut Cansever çizimi brüt beton kalıcı saçakların inşası ile açık hava müzesi oluşmuş, 1958'de alan milli park ilan edilmiştir. Aynı dönemde yapımı planlanan Arslantaş Barajı'nın arkeoloji alanını tehdit altında bırakması üzerine Çambel, Barajın ikiye bölünerek yapılmasına yönelik bir raporlama yapmıştır. Bu sayede Karatepe ve Domuztepe kazı alanları korunabilmiştir. Tüm bu özverili çaba ve mücadeleler sonucu, Karatepe-Arslantaş'ta bulunan hem Hitit hem Fenike alfabesiyle yazılmış (dilingual) eserler, dünya tarihinin yeniden yazılması ile sonuçlanmıştır.

Osmaniye ve çevresi için önemli bir çalışmaya imza atan bir diğer kişi ise ünlü Macar besteci ve müzisyen Béla Bartók'tur. Macar halk müziği tarihini inceleyen önemli araştırmaları bulunan Béla Bartók, 1936 yılında Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya fakültesinin davetlisi olarak Türkiye'de birkaç hafta geçirmiştir. Adnan Saygun'un da yardımlarıyla, Osmaniye ve çevre köylerde Türk müziği ezgilerini derleyerek kayıt altına almıştır. Sanatçının Türkiye'deki araştırmaları, 1976 yılında Macar Bilimler Akademisi tarafından yayımlanmıştır. Osmaniye'de Béla Bartók'un hayatını, sanatını ve onun Türk müzik hayatındaki önemini vurgulamak için bir müze ve sahne açılmıştır. Ancak güncel olarak aktif bir şekilde kullanılmamaktadır.



Şekil 7. Béla Bartók ve Osmaniye Gezisi

Béla Bartók 'un Türkiye gezisine çıktığı sıralarda, Türk halk müziğinden sistemsiz, çok sınırlı sayıda derleme ve yok denecek kadar az basılı eser bulunmaktaydı. Bartók, belirli bir bölgedeki bozulmamış kültüre ait özgün eserleri derlemenin yanı sıra Asya kökenli Macar halk müziği ile benzerliklere ulaşıp ulaşamayacağı konusunda da meraklıydı. Etno müziğin kurucusu olarak bilinen Bartók, Osmaniye ve çevresinde 8 gün boyunca (bu süreçte önemli bir hastalık geçirmesine rağmen) köy köy gezerek halk ezgilerinin ses kayıtlarını toplamıştır. Türk ezgileri üzerine yaptığı titiz derleme çalışmasının yanı sıra, derlediği 90 ezgiden 20 kadarında Türk ve Macar ezgileri arasında çok fazla benzerlik bulunduğunu saptamıştır. Bartók görüş ve deneyimlerini paylaşarak çoksesli çağdaş Türk müziğine yön veren kültür politikalarına etkide bulunmuştur. Bartók ile Türkiye'de Türk Halk müziği derlemeciliğinde ve araştırmacılığında yeni bir dönem ve sürece geçilmiştir.

Osmaniye'nin bu çalışma kapsamında ele alınan simgesel değerlerinin sonuncusu ise Karatepe kilimleridir. Malzeme, yöntem, motif gibi özellikleri bakımından yüzyıllar öncesine dayanan bu zanaat, 2020 yılında Coğrafi işaretli ürün olarak tescillenmiştir. Kilimler keçi kılından dokunmakta ve ipler doğal kökboyaları ile boyanmaktadır. Boyalar; ceviz, sütleğen, hardal, meşe, boruk, devecik, zakkum, gelincik, sakızlık, zeytin gibi bitkilerle, çam ve soğan kabuğundan elde edilir. Karatepe kilimlerini ve dokuma yöntemlerini yaşatmak amacıyla Karatepe Kilimleri Kooperatifi kurulmuştur.

YÖNTEM

Çalışmanın yöntemsel olarak izlediği bazı temel aşamalar bulunmaktadır. Öncelikle çalışma, Türkiye kentlerinde sıkça karşılaşılan bir durum olarak bazı simgesel değerlerin ön plana çıkarılırken, diğer bazılarının geri planda kalıyor oluşunu bir problem tanımı olarak belirlemiştir. Söz konusu simgesel değerlerin mekânda görünür hale getirilmesinde sıklıkla kullanılan yöntem olan "kamusal alanda sanat", bu bağlamda çalışmanın teorik arka planını oluşturmuştur. Bir yandan kamusal alanda sanat kavramına yönelik literatür araştırması yapılırken, diğer yandan çalışmanın yürütüleceği örnek kent olan Osmaniye'nin mekanda görece daha görünür olan ve daha az görünür olan simgesel değerleri belirlenmiştir. Bu ayrım, özellikle kentte doğup büyümüş kişiler yerine kente sonradan ve dışarıdan gelen kişiler için önem kazanmaktadır.

Osmaniye kenti için kamusal alanlarda daha görünür olan simgesel değerlerden ilki Dede Korkut'tur. Toroslar bölgesinin geneli için önemli bir değer olan Dede Korkut, hikâye anlatıcısı ve ozan olarak bilinmektedir. Kentsel kamusal alanlarda doğrudan deneyimlenebilen en baskın simgesel değerlerden diğeri ise Osmaniye ve çevresinin en önemli tarımsal üretim ürünü olan yer fıstığıdır. Türkiye'nin orta ve küçük ölçekli kentlerinde, tarımsal üretimi yoğun olan ürünlerin yörenin simgesel değeri haline gelmesi sık rastlanan bir durumdur. Bu iki ön plana çıkan simgesel değerin yanı sıra diğer bazı kimlik ögeleri ve yöre için önemli figürlerin ise daha geri planda kaldığı tespit edilmiştir. Bu kapsamda 4 mekân ve/veya kişi tespit edilmiştir. Bunlar; Osmaniye'ye bağlanmış olan Yaşar Kemal'in doğduğu Hemite Köyü, Arkeolog Profesör Halet Çambel tarafından kurulan Türkiye'nin ilk açık hava müzesi Karatepe-Arslantaş, yüzlerce yıllık ilmek tarzı,

kök boya kullanımı ve motiflere sahip olan Karatepe kilimleri ve 1936 senesinde Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya fakültesinin davetlisi olarak Türkiye'ye gelerek Osmaniye ve çevresinde yöresel ezgileri derinlemesine araştıran Macar Besteci Béla Bartók'tur.

Kentin görece daha az görünür ve bilinir olan simgesel değerlerine dikkat çekmek amacıyla bir kamusal alanda sanat uygulaması kurgulanmak üzere yola çıkılmıştır. Bu amaçla yukarıda belirtilen 4 mekân ve insana dair daha derinlemesine araştırma yapılmıştır. Belirtilen mekânlara gidilerek yerinde gözlem ve tespitler de gerçekleştirilmiştir. Elde edilen bilgi, görsel ve veriler; sonraki aşamaya girdi sağlamıştır. Gerçekleştirilecek olan kamusal alanda sanat faaliyetinin yöntemine ilişkin ise yine kentin kendisinden referans alınmıştır. Öncelikle uygulama alanı olarak Korkut Ata Üniversitesi yerleşkesinin yer aldığı Fakıuşağı Mahallesi belirlenmiştir. Kentin bu kesiminde yoğun olarak üniversite öğrencileri ve personelinden oluşan, diğer bir deyişle kente sonradan ve dışarıdan gelen bireyler yaşamaktadır. Bu yönüyle uygulamanın amacı, mekânı ve hedef kitlesi örtüşmüştür.

Ürün üretim yöntemi olarak Fakıuşağı Mahallesi'nde çok sık rastlanan duvar yazısı ve grafitilerden esinlenilerek stensil çalışması yapılmaya karar verilmiştir. Duvarlarda benzeri üretimlerin yoğun oluşunun, bu çalışma kapsamında üretilecek figürleri bütünleyeceği ve görünürlüğünü artıracağı düşünülmüştür. Ek olarak coğrafi işaretli Karatepe kilimlerinin özellikli figürleri kullanılarak üretilen seramik karolar, kampüs alanı içerisinde yol, kaldırım, açık alan gibi mekânların boşluklarına yerleştirilmiştir.

Son olarak stensil ve karo çalışmalarının yanına, projenin tanıtılması ve belirlenen simgesel değerlere ilişkin daha detaylı bilgi verilebilmesi için karekodlar yerleştirilmiştir. Bu karekodlar, kod okuyucu bir cihaz yardımı ile kullanıldıklarında, kişileri sıralanan bilgilerin yer aldığı bir blog sayfasına yönlendirmektedir. Geri bildirim alabilmek adına blog sayfasında ulaşan kişilerin deneyimini sosyal medyada paylaşabileceği bir etiket önerilmiştir.

UYGULAMA

Uygulamada "Stencil" ve "Seramik Karo Uygulamaları" olmak üzere iki ayrı çalışma gerçekleştirilmiştir. Stensil Çalışması için öncelikle kentin az bilinen simgeleri olarak belirlenen Halet Çambel, Yaşar Kemal ve Bela Bartok'a ait çalışmada kullanılacak fotoğraflar belirlenmiştir. Stencil yapılacak olan bu fotoğraflara siyah-beyaz negatif filtre uygulanmıştır. Daha sonra kâğıda aktarılıp kesilerek uygulama yapılacak hale getirilmiştir (Şekil 8).



Şekil 8. Hazırlanan Yaşar Kemal, Halet Çambel ve Béla Bartók Stensilleri

Hazırlanan stenciller, Fakıuşağı Mahallesi içinde duvar yazılarının yoğunlaştığı yerlerde belirlenen duvarlar üzerinde sprey boya yardımıyla uygulanmıştır. Böylece doğallık içinde mevcut yapıya ve dışavurumcu tavra uygun hareket edilmesi amaçlanmıştır (Şekil 9). Stencil kalıbı ile duvara akratılan resimlerin yanına söz konusu proje ile ilgili bilgi içeren karekodlar yerleştirilmiştir. İzleyicilerin karekodu telefonları yardımıyla okutarak "*osmaniyesimgeseldegerler.wordpress.com*" adresine bağlanmaları ve bu yolla proje hakkındaki bütün bilgilere ulaşabilmeleri sağlanmıştır.



Şekil 9. Duvara Uygulanan Yaşar Kemal, Halet Çambel ve Béla Bartók Stensilleri

İkinci uygulama, Karatepe kilimleri motiflerinin seramik karolar üzerine aktarılmasını ve kampüs alanındaki sık kullanılan yol güzergâhlarına yerleştirilmesini kapsamaktadır. Karatepe kilimleri önceden bahsedildiği gibi bölgeye ait yüzyıllardır bozulmadan üretilen önemli kültürel ürünlerden biridir. Prof. Halet Çambel'in bu kültürel değeri koruyabilmek ve geleceğe aktarmak amacıyla Karatepe Kilimleri Kooperatifinin kurulması için öncülük etmiş olması, bu çalışma açısından bu değeri ayrıca önemli kılmıştır.

Kilim desenleri incelenmiş ve en yaygın olanları önceden hazırlanmış bisküvi seramik karoların üzerine aktarılmıştır. Ardından seramik sır altı boyalarının izin verdiği ölçüde, kilimlerin orijinal renklerine sadık kalmaya çalışarak desenler boyanmıştır. Şeffaf sır ile sırlanıp 1040 C derecede fırınlanan seramik karolar son halini almıştır. Hazırlanan seramik karolar Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi kampüsü içerisinde,

öğrencilerin sıklıkla kullandığı yollar üzerinde, hali hazırda boşluk ya da açıklık bulunan alanlara yerleştirilmiştir (Şekil 10).



Şekil 10. Kampüs Alanında Seramik Karo Uygulaması

Kampüs alanına yerleştirilen karolar, kampüs içi yollarda, açık alanlarda ve benzeri yerlerde yol güzergâhını kullanan öğrenci ve personellerin karşısına çıkarak dikkatlerini çekmeyi amaç edinmiştir.

SONUÇ

Kamusal alanda sanat, uygulayıcıları ve takipçileri günden güne artan bir alan haline gelmiştir. Her ne kadar yaygın şekilde güzel sanatların marjinal bir kolu olarak görülse de; daha erişilebilir olması ve yöntemsel açıdan güçlü bağlar kurması nedeniyle çoğu zaman hedefine ulaştığı söylenebilir. Kamusal alandaki sanat ürünlerinin temel hedefleri arasında ise güncel meselelere dikkat çekmek ve eleştirel bir perspektif getirmek yer almaktadır.

Bu çalışma da bir kentin az bilinen simgesel değerlerini kamusal mekânlarda daha görünür hale getirmek amacıyla, kamusal alanlara bir dizi müdahale gerçekleştirmiştir. Kamusal alandaki sanat uygulamalarının etkisi, yerel değerler ile bir arada düşünülmüş, yöntemsel olarak yine kentin sahip olduğu özellikler referans alınmıştır. Mekâna müdahale içeren uygulamalar, kentlilere sadece izleyecekleri değil deneyimin bir parçası haline gelebilecekleri bir alan açmıştır. Karekod okutarak bir blog sayfasına erişim, kamusal alanda sanat uygulaması ve uygulama konusu simgesel değerler hakkında bilgiye edinme ve blog sayfasında belirtilen etiketleri kullanarak görselleri sosyal medyada paylaşma; bu deneyimin parçalarını oluşturmaktadır.

Deneysel bir şekilde yürütülen uygulamaya dair geribildirimler, hazırlanan blog sayfası ve sosyal medya etiketleri üzerinden sonraki süreçte takip edilebilecektir. Benzer yöntemler ile farklı kentlerde uygulamayı genişletmek de mümkün olabilecektir. Süreç takibini içeren ve/veya farklı kentlerdeki uygulamalar ile karşılaştırmalı incelemeler yapan çalışmalar, gelecekte konuyu derinleştirebilecektir.

KAYNAKÇA

Akdoğan, Ö. G. (2018). Kent, Kimlik ve Sanat: Anafartalar Çarşısı ve Kamusal Sanat Üzerine bir İnceleme. *Moment Dergi*, 5(2), 383-415. ISSN: 2148-970X.

Arslan, A. S. (2013). Kent Hakkı Bağlamında Kamusal Alanın Yeniden Talebi ve Kamusal Alanda Sanat. *İdeal Kent: Kent Araştırmaları Dergisi*,10, 86-107. ISSN: 1307-9905.

Berman, M. (1994). *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim. ISBN: 9789754703849.

Bütow, Ö. N. (2020). Jan Vormann'ın Mozaik Sanatı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. 26(45) 691-701.

Cartiere, C., Willis, S. (2008). Introduction. Ed. Cartiere, C., Willis, S. *The Practice of Public Art.* New York: Routledge. ISBN: 0-415-96292-7.

Miles, M. (2005). *Art, Space and the City*. London: Routledge. ISBN: 0-203-97311.

Phillips, P. C. (1999). Dynamic Exchange: Public Art at this Time. *Public Art Review*, 11, 4-9.

Selvi, Y. (2017). Sanatın 'Öteki'ne Açılması ya da Kamusal Alanda Sanat. *İdil Sanat ve Dil Dergisi,* 6(36), 2209-2232. DOI: 10.7816/idil-06-36-05.

Görsel Kaynakları

Şekil 1: ContemporaryNomad.com (sol), artsy.net (sağ)
Şekil 2: janvormann.com (sol), 2m2ozgur.tumblr.com (sağ)
Şekil 3: behance.net (sol), boxinaboxidea.com (sağ)
Şekil 4: Osmaniye.edu.tr (sol), Evrensel.net (orta), Wowturkey.com (sağ)
Şekil 5: Osmaniye Valiliği (sol), Haberler.com (orta), Wikiwand.com (sağ)
Şekil 6: Arkitera.com (sol), arkeolojidunyasi.com (orta), aktuelarkeoloji.com.tr (sağ)
Şekil 7: Sanatatak.com (sol), rodosto.hu (orta), sanattanyansimalar.com (sağ)
Şekil 8, Şekil 9 ve Şekil 10'da kullanılan görseller, yazar arşivlerine aittir.

ÇİNİ EĞİTİMİNDE FRİTLİ (SIRÇALI) ÇAMUR DENEMELERİ

Doç. Atilla Cengiz KILIÇ
Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları, Eski Çini Onarımları Anasanat Dalı
atilla.kilic@deu.edu.tr

Özet

İznik çinisi denildiğinde ilk akla gelen görselliğidir. Ancak İznik çinileri ününü sadece desen zenginliğinden değil bunun yanı sıra çamur, astar, boya ve sır uyumundan almaktadır. İznik çinilerinin desen özellikleri kapsamlı bir şekilde araştırılmış olmasına rağmen yapısı hakkında çok az araştırma yapıldığı görülmektedir.

İznik çinilerinin en karakteristik özelliği bünyesinin fritli çamurdan üretilmiş olmasıdır. Araştırma öğrenci çalışmalarını da içermektedir. Derslerde organik katkı maddelerinin İznik çini çamuruna etkileri araştırılmıştır. Farklı organik katkı maddeleri ile yeni fritli çamur denemeleri yapılmış ve çamura etkileri incelenmiştir.

Ayrıca farklı kil ve frit katkıları ile farklı formüller oluşturulmuştur. Bu denemeler sonucunda bazı testler yapılmıştır. Elde edilen sonuçlar bu bildiride sunulmaktadır. Bu bildiri, uzun yıllardır çini derslerinde görülen ve çini eğitimine katkı sağlamayı amaçlayan İznik fritli çini araştırmalarının bir sunumudur.

Anahtar Kelimeler: Çini, Frit, İznik Çinisi, Organik Katkı

FRIT (FRIT) CLAY TRIALS IN TILE EDUCATION

Assoc. Prof. Atilla Cengiz KILIÇ

Dokuz Eylul University, Faculty of Fine Arts, Traditional Turkish Arts, Old Tile Repair Department

atilla.kilic@deu.edu.tr

Abstract

When Iznik tiles are mentioned, the first thing that comes to mind is its visuality. However, Iznik tiles get their fame not only from the richness of patterns, but also from the harmony of clay, lining, paint and glaze. Although the pattern property of Iznik tiles have been extensively researched, it is seen that there are very few researches on its structure.

The most characteristic feature of Iznik tiles is that their body is produced from fritted clay. The research also includes student work. In the lessons, the effects of organic additives on Iznik tile clay were investigated. New fritted clay tries were carried out with different organic additives and their effects on clay were investigated. In addition, different formula have been created with different clay and frit additives. As a result of these trials, some tests were carried out.

The results obtained are presented in this report. This report is a presentation of the Iznik fritted tile research that has been seen in tile lessons for many years and aims to contribute to tile education.

Keywords: Tile, Frit, Iznik Tile, Organic Additives

GİRİŞ

İznik geçmişten günümüze kadar seramik ve çini üretimi yapılmış en önemli merkezimizdir. İznik'te farklı seramik- çini teknikleriyle üretim yapılmış olmasına rağmen İznik çinileri dendiğinde aklımıza genelde fritli çiniler gelmektedir. İznik çinileri haklı ününü desen zenginliği yanı sıra düşük derecede pişmesine rağmen sır çatlağının olmaması ve iyi bir pekişme göstermesinden almıştır. İznik çinilerini sadece desen zenginliği olarak değerlendirmek eksik kalır. Çünkü İznik çinilerinde çamur, astar, boya ve sır uyumu çok önemlidir. İznik çinilerinin desen özellikleri üzerine birçok araştırma olmasına rağmen, teknik özellikleri üzerine yapılan araştırmaların oldukça sınırlı sayıda olduğu bilinmektedir. Bundan dolayı İznik çinilerinin teknik özellikleri üzerine araştırmalar önem kazanmaktadır. İznik çinilerinin üretildiği dönem hakkında yazılı kaynakların az olması bu konuda araştırma yapmayı da zorlaştırmaktadır.

İZNİK FRİTLİ ÇAMUR GELENEĞİ

İznik çinilerinin birkaç özelliğinin ön plana çıktığını görmekteyiz. Bunların başında çamura frit katma, yüksek oranda kuvars kullanımı, sır içerisinde kalay, kurşun kullanımı ve organik katkılar sayılmaktadır. Bu özellikler, İznik çinilerinin önem kazanmasındaki başlıca özelliklerdendir. Özellikle organik katkılar şekillendirme aşamasında büyük önem taşır. Pişirimi yapılan ürünlerde organik katkıların yanarak bünyeden uzaklaştığı için bu organiklerin neler olduğu ve miktarları hakkında bilgiye ulaşmak zordur.

Sırça ile frit eş anlamlıdır.'' Fritli çamur olarak adlandırılan seramik bünyeler, literatürde ''silisli hamur'',''quartz-frit'', (Yarol, 2008: 8) Frit (Sırça) seramik teknolojisinde önemli ve geleneksel bir tekniği belirleyen sırçalaştırma kısaca eriterek cama dönüştürme işlemi olarak tanımlanabilir (Arcasoy, 1983: 182).

Çamur içerisine frit katma geleneği, Çin porselenlerinin etkisinden kaynaklanmış olabileceği düşünülmektedir. "Eş zamanlı Uygarlıkların hemen hemen tamamı porselene hayranlıklarını gizlememiş, ürünlerini porselene benzetmek için kaplarının yüzeylerini ya beyaz astarla veya beyaz sırlarla kaplamışlardır. Çini yüksek sıcaklıkta pişirilmediği halde porselen etkisine en yakın seramik türüdür'' (Tuna, 2002, s.20) Bu bilgiye ilaveten şunu söylemek pek de yanlış olmaz. Porselene hayranlık duyan ve porselen yapmaya çalışan bir seramik-çini ustası, porselen kırığındaki pekişme dikkatini çekmiş olabilir. Ustalar bu pekişmenin yüksek dereceli fırınlar ve feldspatlardan kaynaklandığını bilmediği için farklı yorumlamaya gitmiş olma olasılığı yüksektir. Porselendeki bu camsı yapıyı elde edebilmek için çamurun içerisine frit katarak denendiği düşünülebilir. Bu da bize porselen yapmaya çalışırken fritli bünyeyi buldukları ve geliştirdiklerini tahmin ettirmektedir. Ortadoğulu ustalar porseleni taklit ederken başka bir yöntem elde etmişlerdir. Bu elde ettikleri bünye ile çini-seramik üretmişler ve bu giderek yaygınlaşan bir yöntem olmuştur. Bünyede frit kullanımının tam olarak nerede ve ne zaman olduğu konusu net olarak bilinmese de Mısır, Suriye, Irak ve İran'da fritli bünyeli seramikler en eski örneklerden sayılmaktadır. Fritli bünye hazırlama konusunda ilk önemli yazılı kaynak Ebu'l Kasım'ın çini defteri olmuştur. Bu konuda önemli başka bir kaynakta Tahran'da yaşamış Üsdad Ali Muhammed'in yazdığı yazıdır (Atasoy ve Raby, 1989: 49). Bu kaynaklar ışığında fritli çamur kullanımı hakkında bilgi edinilmiştir.

"Çelebi Sultan Mehmet tarafından yaptırılan, Bursa Yeşil Cami'nin Mihrabında bulunan mütevazı sanatçı kitabesinde Tebrizli ustalara ait "Ameli Üstadan-ı Tebrizi" ibaresi yer almaktadır. Tebrizli ustaların kaç kişi oldukları, Bursa'ya ne zaman geldikleri ve burada ne kadar kaldıkları konusunda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak, dönem kaynakları ve sanat ürünleri üzerinden okumalar yaparak, Tebrizli ustaların kariyeri üzerine bazı önermelerde bulunmak mümkündür (Keskin, 2003: 445).

Fritli çamur hazırlama geleneği İran'dan İznik'e geçmiştir. Tebrizli çini ustalarının Anadolu'ya gelmesiyle seramik-çini üretimine ait teknikleri de beraberinde getirmişlerdir. Böylece fritli çamur İznik çini ustaları tarafından kullanılmaya başladıklarını görmekteyiz.

İznik çamur yapısı İran fritli çamurdan farklıdır. Özellikle İznik çamuruna kullanılan frit içinde kurşun bulunmaktadır. Bu çok önemli bir özelliktir. İran fritli seramiklerinin alkali ağırlıklı olması sebebiyle sır çatlağına daha meyillidir. İznik çinileri özellikle kurşun sayesinde sır çatlağını önlemede daha uygundur. İznik çinilerinin önemli özelliklerinden biri de bu kadar düşük derecede pişmesine rağmen sır çatlağına karşı dayanıklı olmasındandır. Bu özelliğin önemli nedenlerinden biri de kursun katkısıdır. (Atasoy ve Raby, 1989: 50).

Yukarıda verilen bilgiler ışığında, farklı zamanlarda ve farklı denemelerde elde ettiğimiz fritli çamur denemelerinin sonuçlarının örnekleri aşağıda resim ve reçeteleri ile verilmektedir.

EĞİTİM AMAÇLI YAPILAN İZNİK FRİTLİ ÇAMUR DENEMELERİ



Fotoğraf 1: Yapım yılı 2002

Atilla Cengiz Kılıç

Tablo 1	
ÇAMUR REÇETESİ	
%70	Kuvars (%50 Pudra Kuvars, %20 Orta Kuvars)
%10	Kurşun Alkali Frit
%10	Cam Kırığı
%10	Kütahya Çini Çamuru

2002 yılında yapılan, Fotoğraf 1 de resmi görülen denemede günümüze kadar sır çatlağı gözlenmemiştir.



Fotoğraf 2: Yapım yılı 2006



Fotoğraf 3: Yapım yılı 2001

Lokman Gençtürk ve Aylin Toylu, İznik Çini Çamuru Denemeleri

Tablo 2		Tablo 3	
ÇAMUR REÇETESİ			
%80	Kuvars (İnce)	**%65**	Kuvars(İnce)
%10	Frit (Cam Kırığı)	**%15**	Kütahya Çamuru
%10	Kil	**%10**	Frit (Kütahya Sırı)
		%10	Cam Kırığı

ASTAR REÇETESİ			
%80	Kuvars (Pudra)	**%65**	Kuvars(Pudra)
%10	Frit (Cam Kırığı)	**%15**	Kütahya Çamuru
%10	Kil	**%10**	Frit (Kütahya Sırı)
		%10	Cam kırığı

2006 yılında yapılan bu denemelerde Sır çatlağı yok.

2001 yılında yapılan bu denemelerde Sır çatlağı yok.



Fotoğraf 4: Yapım yılı 2020



Fotoğraf 5: Yapım yılı 2020

Burak Gülbağça, İznik Çini Çamuru Denemeleri,

Tablo 4		**Tablo 5**	
ÇAMUR REÇETESİ			
%70	Kuvars (%55 Pudra, %15 Orta)	**%65**	Kuvars (%60 Pudra, %10 Orta)
%12	Eskişehir Kili	**%10**	Eskişehir Kili
%10	Frit (Kütahya Sırı)	**%10**	Frit (Kütahya Sırı)
%5	Potasyum Feldspat	**%5**	Volastonit
%3	Kırmızı Çamur	**%7**	Kaolen
+%1	Cam Suyu	**%3**	Kırmızı Çamur
		+%1	Cam Suyu
ASTAR REÇETESİ			
%70	Kuvars (Pudra)	**%65**	Kuvars (Pudra)
%15	Eskişehir Kili	**%13**	Eskişehir Kili
%10	Frit (Kütahya Sırı)	**%10**	Frit (Kütahya Sırı)
%5	Potasyum Feldspat	**%5**	Volastonit
		%7	Kaolen

Su Emme: %28,72 Su Emme: %16,70

Sır çatlağı var.



Fotoğraf 6: Yapım yılı 2020

Sır çatlağı yok.



Fotoğraf 7: Yapım yılı 2020

Burak Gülbağça, İznik Çini Çamuru Denemeleri,

Tablo 6		**Tablo 7**	
ÇAMUR REÇETESİ			
%50	Kuvars (%40 Pudra, %10 Orta)	**%50**	Kuvars (%40 Pudra, %10 Orta)
%20	Eskişehir Kili	**%20**	Eskişehir Kili
%12	Kil (ithal)	**%12**	Mihaliç Kili
%10	Frit (Kütahya Sırı)	**%10**	Frit (Kütahya Sırı)
%5	Kalsit	**%5**	Volastonit
%3	Kırmızı Çamur	**%3**	Kırmızı Çamur
+%1	Cam Suyu	**+%1**	Cam Suyu
ASTAR REÇETESİ			
%50	Kuvars (Pudra)	**%50**	Kuvars (Pudra)
%23	Eskişehir Kili	**%23**	Eskişehir Kili
%12	Kil (ithal)	**%12**	Mihaliç Kili
%10	Frit (Kütahya Sırı)	**%10**	Frit (Kütahya Sırı)
%5	Kalsit	**%5**	Volastonit

Su Emme: %23.31

Sır çatlağı var.

Su Emme: %20,60

Sır çatlağı yok.



Fotoğraf 8: Yapım yılı 2020



Fotoğraf 9: Yapım yılı 2020

Deniz Kantarcı, İznik Çini Çamuru Denemeleri

Tablo 8		**Tablo 9**	
ÇAMUR REÇETESİ			
%60	Kuvars (%50 Pudra, %10 Orta)	**%68**	Kuvars (%60 Pudra, %8 Orta)
%20	Kil(ithal)	**%15**	Kil(ithal)
%10	Frit (Kütahya Sırı)	**%9**	Frit (Kütahya Sırı)
%3	Kalsit	**%5**	Kalsit
%4	Talk	**%3**	Kırmızı Çamur
%3	Kırmızı Çamur	**+%1**	Organik (Salicornia)
+%1	Organik (Salicornia)		

ASTAR REÇETESİ			
%60	Kuvars (Pudra)	**%68**	Kuvars (Pudra)
%23	Kil(ithal)	**%18**	Kil(ithal)
%10	Frit (Kütahya Sırı)	**%9**	Frit (Kütahya Sırı)
%3	Kalsit	**%5**	Kalsit
%4	Talk		

Su Emme: %17.11

Sır çatlağı var.

Su Emme: %17,66

Sır çatlağı var.



Fotoğraf 10: Yapım yılı 2020



Fotoğraf 11: Yapım yılı 2020

Deniz Kantarcı, İznik Çini Çamuru Denemeleri

Tablo 10

ÇAMUR REÇETESİ	
%63	Kuvars (%55 Pudra, %8 Orta)
%15	Kil (ithal)
%7	Mihaliç Kili
%8	Frit (Kütahya Sırı)
%4	Kalsit
%3	Kırmızı Çamur
+%1	Organik (Salicornia)

ASTAR REÇETESİ	
%63	Kuvars (Pudra)
%18	Kil (ithal)
%7	Mihaliç Kili
%8	Frit (Kütahya Sırı)
%4	Kalsit

Su Emme: %15.90

Sır çatlağı var.

Tablo 11

%60	Kuvars (%50 Pudra, %10 Orta)
%22	Kil (ithal)
%10	Frit (Kütahya Sırı)
%5	Volastonit
%3	Kırmızı Çamur
+%1	Organik (Salicornia)

%60	Kuvars (Pudra)
%25	Kil (ithal)
%10	Frit (Kütahya Sırı)
%5	Volastonit

Su Emme: %16.52

Sır çatlağı var.



Fotoğraf 12: Yapım yılı 2020



Fotoğraf 13: Yapım yılı 2020

Şeyda Özyurtsever, İznik Çini Çamuru Denemeleri

Tablo 12		**Tablo 13**	
ÇAMUR REÇETESİ			
%60	Kuvars (%50 Pudra, %10 İnce)	**%65**	Kuvars (%50 Pudra, %15 İnce)
%10	Kütahya Kili	**%10**	Kütahya Kili
%10	Ball-Clay	**%10**	Ball-Clay
%4	Mihaliç Kili	**%5**	Mihaliç Kili
%6	Frit (F-K 457) Çini kop	**%5**	Frit (F-K 457) Çini kop
%6	Sodyum Feldspat	**%3**	Talk
%3	Kalsit	**%2**	Kırmızı Çamur
%1	Kırmızı Çamur	**+%1**	Organik (Sirke)
+%1	Organik (Sirke)		

ASTAR REÇETESİ			
%60	Kuvars (Pudra)	**%65**	Kuvars (Pudra)
%11	Kütahya Kili	**%12**	Kütahya Kili
%10	Ball-Clay	**%10**	Ball-Clay
%4	Mihaliç Kili	**%5**	Mihaliç Kili
%6	Frit (F-K 457) Çini kop	**%5**	Frit (F-K 457) Çini kop
%6	Sodyum Feldspat	**%3**	Talk
%3	Kalsit		

Su Emme:% 8.26

Sır çatlağı yok.

Su Emme:% 4.6

Sır çatlağı yok.



Fotoğraf 14: Yapım yılı 2020



Fotoğraf 15: Yapım yılı 2020

Şeyda Özyurtsever, İznik Çini Çamuru Denemeleri

Tablo 14		**Tablo 15**	
ÇAMUR REÇETESİ			
%70	Kuvars (%50 Pudra, %20 İnce)	**%65**	Kuvars (%50 Pudra, %15 İnce)
%10	Kütahya Kili	**%10**	Kütahya Kili
%5	Ball-Clay	**%10**	Ball-Clay
%4	Mihaliç Kili	**%5**	Mihaliç Kili
%5	1 Nolu Kil	**%7**	Frit (F-K 457)
%4	Frit (F-K 457)	**%2**	Talk
%2	Kırmızı Çamur	**%1**	Kırmızı Çamur
+%1	Organik (Sirke)	**+%1**	Organik (Sirke)

ASTAR REÇETESİ			
%70	Kuvars (Pudra)	**%65**	Kuvars (Pudra)
%12	Kütahya Kili	**%11**	Kütahya Kili
%5	Ball-Clay	**%10**	Ball-Clay
%4	Mihaliç Kili	**%5**	Mihaliç Kili
%5	1 Nolu Kil	**%7**	Frit (F-K 457)
%4	Frit (F-K 457)	**%2**	Talk

Su Emme: %11.15

Sır çatlağı yok.

Su Emme: %5,97

Sır çatlağı yok.



Fotoğraf 16: Yapım yılı 2020



Fotoğraf 17: Yapım yılı 2020

Devrim Tekin Tömek, İznik Çini Çamuru Denemeleri

Tablo 16		**Tablo 17**	
ÇAMUR REÇETESİ			
%65	Kuvars (%50 Pudra, %15Orta)	**%70**	Kuvars (%50 Pudra, %20 Orta)
%12	Kaolen	**%7**	Porselen Kili
%15	Frit (Kütahya Sırı)	**%15**	Frit (Borlu Sır ÇBS-01) Çini kop
%5	Kalsit	**%5**	Bentonit
%3	Kırmızı Çamur	**%3**	Kırmızı Çamur
+%1	Organik (Kağıt Tutkalı)	**+%1**	Organik (Kağıt Tutkalı)

ASTAR REÇETESİ			
%65	Kuvars (Pudra)	**%70**	Kuvars (Pudra)
%15	Kaolen	**%10**	Porselen Kili
%15	Frit (Kütahya Sırı)	**%15**	Frit (Borlu Sır ÇBS-01) Çini kop
%5	Kalsit	**%5**	Bentonit

Su Emme: %11.3

Sır çatlağı yok.

Su Emme: %9.84

Sır çatlağı yok.



Fotoğraf 18: Yapım yılı 2020



Fotoğraf 19: Yapım yılı 2020

Devrim Tekin Tömek, İznik Çini Çamuru Denemeleri

Tablo 18		**Tablo 19**	
ÇAMUR REÇETESİ			
%60	Kuvars (%40 Pudra, %20 Orta)	**%60**	Kuvars (%40 Pudra, %20 Orta)
%12	Kaolen	**%12**	Kaolen
%17	Frit (Kütahya Sırı)	**%9,8**	(Borlu Sır ÇBS-01), Çini kop
%5	Ortoklas	**%5**	Ortoklas
%3	Kalsit	**%3**	Kalsit
%3	Kırmızı Çamur	**%3**	Kırmızı Çamur
+%1	Kağıt Tutkalı	**+%1**	Kağıt Tutkalı

ASTAR REÇETESİ			
%60	Kuvars (Pudra)	**%60**	Kuvars (Pudra)
%15	Kaolen	**%12**	Kaolen
%17	Frit (Kütahya Sırı)	**%9,8**	(Borlu Sır ÇBS-01), Çini kop
%5	Ortoklas	**%5**	Ortoklas
%3	Kalsit	**%3**	Kalsit

Su Emme: %15.5

Sır çatlağı yok.

Su Emme: %12.5

Sır çatlağı var.



Fotoğraf 20: Yapım yılı 2001



Fotoğraf 21: Yapım yılı 2020



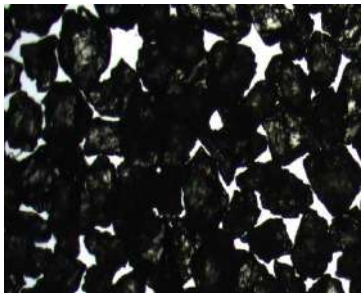
Fotoğraf 22: Yapım yılı 2005

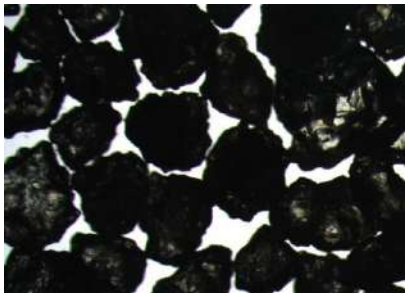
Fotoğraf: 20, 21, 22 Şamotlu Çamur üzerine Fritli Çamur Örnekleri, İznik Deseni, Raku Tekniği

Atilla Cengiz Kılıç

Kullanılan Malzemeler

Kuvars: Aydın Çine Kuvars Kaltun Madencilikten edinilmiştir. 10, 100, 750 ve 1000 mikron kuvars kullanılmıştır. Reçetelerde bunlar sırasıyla Pudra Kuvars, İnce Kuvars, Orta Kuvars ve Kalın Kuvars olarak belirtilmiştir. Fotoğraf 23 ve 24 deki görülen Kuvars mikron ölçümleri, Dokuz Eylül Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Jeoloji Mühendisliği Bölümü, Doç. Dr. Cüneyt AKAL tarafından yapılmıştır.





Fotoğraf 23 **Fotoğraf 24**

Kuvars 750 Mikron	**Kuvars 1000 Mikron**

Cüneyt AKAL

Kil: Kütahya Çini Çamuru, Mihalliççık Kili, Bulgar Kaloleni, Menemen Kili, Bentonit, Sıngırlı Kaoleni.

Frir (sırça): Kütahya Kurşun Alkalili Çini Sırı, Alkali Borlu Çini Sırı, Cam kırığı, vb.

SONUÇ

Güzel Sanatlar Eğitiminde uygulama yapmadan öğrenme sadece teorik bilgilerle sınırlı kalmaktadır. Becerilerimizi farklı şekillerde geliştiririz. Ders dinleyerek, izleyerek, canlı sunum ve performansları gözlemleyerek ve uygulayarak öğreniriz. Çini eğitiminde de bu böyledir. Bu yöntemden dolayı çini eğitiminde de uygulama çok önemlidir. Çini sadece desen çeşitliliğinden ibaret olmadığı gibi çamur, astar ve sır hazırlama yanında, şekillendirme, kurutma ve fırınlama gibi öğretiler gerçek öğrenmeye katkı sağlamaktadır. Bu araştırmada öğrenci çalışmalarından örnekler de kullanılmıştır. Derslerde yapılan fritli çini çamur denemelerinde organik katkıların etkileri incelenmiş, farklı organik katkılar üzerinde yeni fritli çamuru denemeleri yapılmış ve çamurun üzerindeki etkiler incelenmiştir. Ayrıca farklı kil ve frit katkıları ile farklı reçeteler oluşturulmuştur. Bu denemeler sonucunda bazı testler yapılmıştır. Elde edilen sonuçlar bu bildiride sunulmuştur. Bu bildiri özellikle İznik fritli çinilerinin derslerde uzun yıllar süren uygulama sonuçlarının sunumu niteliğindedir ve çini eğitimine katkı amaçlı hazırlanmıştır.

İznik çini üretimi hakkında yeterli yazılı kaynak bulunmaması, bizleri fırın kaybı olarak bilinen organiklerin neler olabileceği konusunda deneysel çalışmalara yönlendirmiştir. Tabi ki ne kadar doğru malzeme kullanılmış olsa da bunu şekillendirebilecek ustalık çok önemlidir. Şunu da unutmamak gerekir ki en doğru reçeteyi yapsanız dahi onu şekillendirme ustalığınız yoksa çıkan sonuçları yanlış yorumlama durumuyla karşılaşabilirsiniz. Bu konuların bütününü araştırmak uzun zamanlar alacağından dolayı bölümlere ayırarak çalışmak daha uygun olabilir. Bu bölümler; çamur denemeleri, astar, sır ve fırınlama gibi olabilir. Bu araştırma da çamur denemeleri üzerine yoğunluk kazanmıştır.

Denemelerin ilk pişirimi 850 derecede, sır pişirimi 930 derecede yapılmıştır. Astar Tablo 12,13,14 ve 15 de bisküvi pişiriminden sonra diğer denemelerde bisküvi öncesi kuru bünye üzerine yapılmıştır. Organik katkı olarak reçetelere CMC tutkal, salicornia (deniz börülcesi) sirke ve camsuyu katılmıştır. Çamur denemelerinin su emme ve toplam küçülme ölçümleri yapıldıktan sonra 100, 140 ve 160 derecede ürkütme testi yapılmıştır. Çıkan sonuçlar ilgili tablolarda verilmiştir. Su emme yükseldikçe sır çatlağı artığı gözlenmiştir. Küçülme arttıkça çamurda pekişme sağlanmış ve sır çatlağının engellendiği gözlenmiştir. Çalışmanın amacına uygun olarak öğrenciler İznik çinilerinin yapılışı hakkında verilen bilgiler yanında, uygulama yaparak kalıcı bilgi ve tecrübeler edinmişlerdir.

KAYNAKÇA

ATASOY, Nurhan ve RABY, Julian (1989). *İznik Seramikleri*, İstanbul: Türk Ekonomi Bankası, s. 49.

OKYAR, Füsun (1995). *İznik Keramiklerinin Karakterizasyonu*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

ARCASOY, Ateş (1983). *Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

YAROL, Yasemin (2008). *İslam Seramiklerinde Kullanılan Fritli Hamurun İncelenmesi ve Formlarda Uygulanması*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan. Prof. Sevim Çizer, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, İzmir.

TUNA, Turgut (2002). *Ebu'l Kasım Çini Defterinin Teknolojik Analizi*, Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans tezi, İstanbul.

Keskin, Mustafa Ç (2013). "Siyasi-Kültürel İlişkiler Çerçevesinde Tebrizli Çini Ustalarının Anadolu Yolculuğu (1419-1433)", *Belleten*, Cilt: 77, Sayı: 279, ss. 445-465. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/972153

KILIÇ, Atilla C. ve PALA Ç. İrem (2006). *Yüksel Oranda Kuvars İçeren Çini Bünyelerin Şekillendirilmesine Yönelik Denemeler*, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, İzmir, ss. 643-646.

KILIÇ, Atilla C. (2002). *İznik Fritli Çinilerde Kullanılmış Olan Alkalilerin Salicornia (Deniz Börülcesi) Bitkisinden Sağlanması Üzerine Denemeler*, 8. El Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, s. 263-265.

ANADOLU MİMARİSİNDEKİ ÇÖRTENLER İLE AVRUPA MİMARİSİNDEKİ GARGOYLELERİN İKONOGRAFİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Prof. Dr. Yunus BERKLİ

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye.

yberkli@atauni.edu.tr - ORCID ID: 0000-0003-3650-3681

Öğr. Gör. Sevda GÜL

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarım Bölümü, Ağrı, Türkiye.

segul@agri.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-2877-8888

Özet

Simgesel ve işlevsel olarak mimaride çeşitli figür ve bezemelere yer verilmiştir. Bu durum zaman zaman kasnak nişlerinde, su oluklarında bazen ise sütun başlıklarında hayali yaratıklar veya hayvan tasvirleri ile kullanılmıştır. Mimarideki bezeme zenginliği yüzyıllar boyunca değişmekte olup bazen figüratif yorumlamalar ile bazen ise soyut imgeler olarak işlenmiştir. Kullanım alanlarına göre bu tasvirlere çeşitli adlandırmalar yapılmıştır. Bunlar Batı'da gargoyleler Doğu'da ise Çörtenler isimleri ile bazı karakteristik figürleri ortaya çıkartmıştır. Gargoyleler, Gotik mimaride hemen hemen tüm kiliselerde ve katedral kullanılmıştır. Anadolu Selçuklular'daki çörtenler ise gargoylelere göre farklı olarak, soyutlamaya niteliğindeki hayvan ikonografilerine daha yakındır. Bu yorumları Avrupa gargoylelerin ürkütücü etkisi olarak kullanırken, çörtenler ise bereket ve güçle ilişkilendirilerek tasvir edilmiştir. Bu tasvirlerdeki benzerlik ve farklılıklar Doğu ve Batı'nın inançları ve mistik öykülerine göre çeşitlilik gösterir.

Anahtar Kelimeler: İkonografı, Gargoyle, Çörten, Gotik, Anadolu Selçuklu

ICONOGRAPHIC COMPARISON OF CORTENS IN ANATOLIAN ARCHITECTURE AND GARGOYLES IN EUROPEAN ARCHITECTURE

Prof. Dr. Yunus BERKLİ
yberkli@atauni.edu.tr - ORCID ID: 0000-0003-3650-3681

Lect. Sevda GÜL
segul@agri.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-2877-8888

Abstract

Symbolically and functionally, various figures and decorations are included in the architecture. This situation is sometimes used in hoop niches, water troughs and sometimes on column capitals with imaginary creatures or animal depictions. The richness of decoration in architecture has been changing over the centuries, and it has been processed sometimes as figurative interpretations and sometimes as abstract images. Various names have been given to these depictions according to their usage areas. These have revealed some characteristic figures with the names of gargoyles in the West and Gargoyles in the East. Gargoyles were used in almost all churches and cathedrals in Gothic architecture. The gargoyles of the Anatolian Seljuks, on the other hand, are closer to the abstract animal iconography, unlike the gargoyles. While these interpretations were used as the frightening effect of European gargoyles, gargoyles were depicted as associated with fertility and power. The similarities and differences in these depictions vary according to the beliefs and mystical stories of the East and the West.

Keywords: Iconography, Gargoyle, Corten, Gothic, Anatolian Seljuks

Giriş

Çağlar boyunca insanoğlu çeşitli yapı malzemeleri kullanarak yaptığı mimari yapıların detaylarında farklı imgelerle kültür ve geleneklerini yansıtmayı hedeflemiştir. Bu amaç doğrultusunda mimari ögelerin işlevselliği yitirilmeden, her birine ayrı ayrı bezemeler ve somut/soyut motifler işlenmiştir. Bu kültürel değerlerde ağırlıklı olarak inanca dayalı değer yargılarının ön planda tutulduğu görülmektedir. Mimari yapılarda bu tasarımların ağırlıklı olarak cephe ve giriş kapılarında yoğunlaştıkları, bu yoğunlaşmanın temelinde ise kullanılan simge-sembolün kullanıldığı yer ile ilişkisine dikkat edilmiştir. Mimari yapıların farklı noktalarında gerek işlevselliği ile gerekse yüklenilen anlamı ile farklı tasarımlar da toplumsal değerlerin aktarıldığı önemli alanlardır. Bunlardan biri olan su olukları veya diğer adıyla yağmur olukları veya çörtenler, teknik olarak çatılardan akan yağmur sularının yapının çatısının çevresinde toplanarak, oluklara ulaşmasını ve bu sayede yağmur sularının yapıya ve zemine zarar vermeden binadan uzaklaşmasını sağlayan sistemlerdir.

Su, dünyanın yaratılışından da önce var olan bir olgudur. İnanışlar doğrultusunda suyun anlam ve kullanım yerleri tarih öncesi çağlara uzanmakla birlikte, kültürler arası değişim gösterir.

Genel olarak kutsal, temizlik, dini törenlerdeki başlıca öge, inanışlara Antik Yunan'da ve Roma'da tapınakları temizlemede kullanılan kutsal sular, Hıristiyanlıkta vaftiz uygulaması ve bazı hac merkezlerinde şifalı olduğuna inanılan sularla ayrı bir değer kazanır. İslam inancında zemzem suyuna yüklenen kutsallık ve bu suyun etrafında gelişen efsaneler, suyun dini inanç çerçevesinde kutsallık kazanmasının bir başka yansıması olarak tezahür eder. Çeşitli pagan inançlarında ve monoteist dinlerde mistik arınma simgesi olarak kullanılan su, İslami ibadet ritüellerinde de toprak gibi temizlik ve maddi-manevi arınmanın sembolü olarak görülmektedir.

Su, günlük yaşam ve ibadetlerinin kutsal bir ögesi olarak kullanılmasının yanında mimari ve sanatta da önemli bir yeri vardır. Özellikle Orta çağ Türk-İslam Medeniyetinde şifahane-hastahanelerde suyun tedavi edici özelliklerine inanılmış ve su sesinden akustik olarak tedavi amaçlı düzenlemeler yapılmıştır. Yine dini ibadet merkezlerinde özellikle cami içlerinde yapılan şadırvanlarla hem suyun sesinin oluşturduğu ritmik ahenk ve insan iç dünyasında oluşturduğu sakinlik ile değerlendirildiği dikkati çekmektedir. Bilhassa suyun sesinin insan ruhuna kattığı huzur ve ferahlık dini ibadet merkezinde iç aydınlık ve ferahlık için ayrı bir önem arz eder. Yine bu şadırvanların mimari dokuda meydana gelebilecek rutubet ve nem oranını da dengelediği göz önüne alındığında suyun maddi ve manevi denge arınma gibi işlevselliği de yerine getirdiği görülür.

Medeniyetler arası farklılıklar göstererek, din-insan ilişkisi ritüelinin kullanım yerlerini barındıran mimaride, ibadet öncesi hazırlıklar için gerekli ögelerde kullanılmasıyla birlikte değişim göstererek, mekâna uyumlu bir halde biçim vermek ve bezeme sanatına dahil olarak yerini bulmuştur. Bu ögeler arasında su olukları (gargoyle ve çörten) figüratif yorumlamalar ve hayvan üslubunun ön plan olduğu simgesel bir biçim haline gelmiştir.

Hayvan (Mücadele) üslubunun doğuş sebeplerini ortaya çıkaran devir, özellikle MÖ III. binyıldan sonra bozkır kültürünü meydana getirecek kabilelerin ortaya çıktığı zamana rastlar. Hayvan üslubunun MÖ I.

binyılda yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığı ifade edilmiş, fakat bozkır kuşağında bu üslubun ilk doğduğu yer hakkındaki tartışmalar henüz sonuçlanmamıştır. Dolayısıyla ‘’hayvan üslubu’’ ya Türk kökenlidir ya da Türklerin de mensup olduğu toplulukların (bozkır) icra ettiği bir sanat tarzıdır. Hayvan biçimli nesneler ve tasvirler ahşap ve maden gibi çeşitli malzemelerden oluşturulur ve ahşap, kumaş, gümüş, taş, altın ve bakır gibi türlü zeminler üzerine tasvir edilmiştir. Bu eserler Hunlar, Göktürkler, Uygurlar gibi büyük Türk devlerinin ve öteki Türk topluluklarının sanatlarında yaygın olarak görüldüğü gibi, İslami dönem Türk sanatlarında da yoğun bir biçimde karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 2017).

Bu durum suya yüklenen misyonun kutsallığıyla örtüşür. Su oluklarında hayvan motiflerinin kullanılması hem suyun değerini hem de hayvana yüklenilen değerin önemi olarak ön plana çıkar.

11-14. yüzyıllar arasındaki dönemi kapsayan Anadolu Selçuklu mimarisi ana malzemesi taştır. Taş süslemenin portallerden başka en ilginç kullanılma alanı minare, mihrap, minber, konsol, kemer, eyvan, profiller, pencere kemerleri, tonozlar ve sütun başlıklarıdır. Bunların yanında mimariyle bir bütün olarak gözlemlenen su olukları Anadolu Selçuklu yapılarında çeşitli hayvan tasvirleri ile karşımıza çıkmaktadır.

Anadolu' da Türk mimari eserlerinin süslemeleri arasında, medrese, türbe, kervansaray, kale burçları ve hatta bazı camilerde bu figürlü süslemelerin zengin örnekleri sık sık göze çarpar. Çörten şeklinde kabartma olarak veya kıvrık dallar arasında aslan, kartal, ejder başlı yılan, kartal ve insan figürleri diğer süslemeler arasında veya ayrı olarak mimari eserlerde kullanılmıştır (Aslanapa, 1989).

Selçuklularda sık sık karşılaşılacak olan çörten detayı olan mimari yapı süslemelerinde, tabiatta mevcut olan tüm detaylardan, günlük hayattaki her kesimden ilham alınır. Sanatçılar dokunuşlarıyla işlevselliği kaybetmeden, daha dekoratif ve simgesel bir dil oluşturmayı hedeflerler. En çok tercih edilen aslan imgelerinde bir bütün belli oran ve ölçülerde, dikey/yatay simetri esasına göre kullanılmıştır. İşlevi olan su oluk görevini temel alarak, geometrik ve esas formdan uzak kalmadan yüzün anatomik yapısı işlenmiştir.

Kuvvetli bir ifade ile üsluplaşmış, ağzında yılan taşıyan kanatlı aslan figürlerinden çörtenler, bu etkiyi daha da artırıyor. Bunlardan yalnız sağdaki kalmıştır (Aslanapa, 1989).

Bu aslan başı çörten detayında kıvrık dal üslubu benzeri bir motif ile aslanın yeleleri işlenmiş olup, minimize edilerek verilen yüz detayları ile mücadele sahnesi ve aslanın kuvveti, gücü tasvir edilmiştir (Resim 1). *

Aslan başı çörten ve konsollarda başlar boyundan yapıya bağlanmıştır, yele görünmez. Çörtenlerde iri açık ağızlar su oluğu vazifesi görür. Avrasya hayvan üslubunun "eğri kesim" tekniği bazı örneklerde dikkati çeker (Öney, 1988). Aslan[I] biçimindeki çörtenlerde baş boyunla birlikte verilmiştir ve çoğunlukla yele görülmemektedir. Aslanların iri tutulan açık ağızları oluk işlevindedir.

* Aslan figürlerinde dikkat çeken detay portre fizyonomisinde kişileştirilmiş bir betimlemenin olabildiği görüşünü Türk İslam ikonografisinde Avrupa sanatı ile karşılaştırıldığında nesnel bir tabiat algısıyla karşılık bulmadığı anlaşılmaktadır. Çörtenlerdeki her bir detay, metamorfoz bir biçim anlayışıyla insan/hayvan veya hayvan/insan dönüşümleriyle tasvir edilmiştir\edilmektedir (bknz. Fotoğraf 13-15, Gültepe, 2019: 589-596).

Yine minimal bir şekilde işlenmiş olan bu aslan başı çörteni Gotik mimarideki gargoylelerden farklı olarak yapıya yakın ve genel kullanımda da olduğu gibi gövdenin işlenmediği, hayvan figürünün baş kısmının stilize edildiği görülmektedir (Resim 2).

Sultan Hanı'nda bulunan bu figürün güçlü bir dişi aslan olduğu bazı kaynaklarda yer almaktadır (Curatola, 2010).

Çörtenlerde aslan kabartmaları daha da yaygındır. Genellikle yüksek kabartma olarak işlenmişlerdir. Bazen kuyruk uçları ejder başıyla son bulur ve ucu kıvrık, ön bacakları çerçeveleyerek yükselen kanatları da olabilir. Bu özellikler yine Avrasya hayvan üslubunun kalıntılarıdır. Çoğunlukla karşılıklı çift işlenmişlerdir. Başlar gövdeye göre daha büyüktür ve heykellerden tanıdığımız yüz ifadesine sahiptir. Çoğunlukla ön bacaklar yürür gibi göğüs üzerine doğru çekilmiştir (Öney, 1988).

Anadolu Selçukluları yapılarından Niğde Alaaddin Camisi, Afyon Ulu Camisi, Kayseri Battal Camisi, Kayseri Sahabiye Medresesi, Hunat Hatun Medresesi, Akşehir Taş Medrese, Tuzhisarı Sultan Hanı, Karatay Hanı ile Eratna Beyliği yapısı olan Taşkınpaşa Camisi'nin çörtenleri aslan figürü biçimindedir. Ayrıca Ağzıkarahan'da aslan başı şeklinde çörten olduğu da ifade edilmektedir. Ancak günümüzde bu çörtenden herhangi bir iz yoktur (Altın, s.31).

Kayseri yakınındaki Karatay Han'ın cephesinde yer alan iki çörtenden birinde, aslan başı önünde diğerinde ise boğa önünde, çökmüş vaziyette insan figürü görülür. Bağdaş kurmuş figürler çok zaman gezegenleri sembolize etmektedir. Karatay Han'ın portalinde, arabeskler arasına gizlenmiş boğa başı kabartması üzerinde, yine maske şeklinde insan başı motifi tekrarlar (Öney, 1988).

Ender olarak ejder başlarının su oluğu olarak da kullanıldığına rastlamaktayız. Divriği Ulu Camii'nde (1228), Karaman Arapzade Camii'nde (Geç devirden 1374) böyle örnekler görürüz (Öney, 1988).

Kayseri'de bir evde ejder başı şeklinde su oluğu görülmektedir. (Resim 6) Badem biçimi göz, yukarı helezoni şekilde kıvrılan üst çene tamamen Selçuk karakteri göstermektedir. Selçuk devrinden olan bu eserin tekrardan burada kullanıldığını söyleyebiliriz (Öney, 1988). Ejder veya ejderha, bazı toplumlarda kötülüğün sembolü olarak algılanmasına rağmen, doğu toplumlarının efsanelerinde ağırlıklı olarak hükümdarlık, güç, kuvvet, yağmur gibi anlamlar taşımaktadır (Çoruhlu, 1995).

Türklerde, zaman kavramı kozmik devran (dönme) biçiminde da (çarkı felek) bir evrenin (ejder) çevirdiğine inanılmıştır. Bu inanışta somutlaştırılmış haliyle ejder, kışın yerin derinliklerinde yaşamakta, baharın ise kanatlanıp göğe doğru uçmaktadır. Böylece hem yeraltında hem de gök kozmoloji kanunlarına bağlı bir ruh olarak, gök yüzünde uçtuğuna inanılmıştır (Berkli, 2007).

Türkçede "büke" ve "evren" anlamında çok eski metinlerde yer alan ejder, mimaride el sanatlarında kapı tokmaklarında, ahşap kapı kanatlarında, çeşme musluklarında, sancak alemlerinde, mezar taşlarında, dokumalarda, yağmur oluklarında / çörtenlerde, yani sanat ve üslubun aksettirildiği her alanda özellikle saz yolu üslubunda sevilerek ve derin anlamları ile kullanılmıştır (Berkli, 2014).

Çeşitli hayvan figürlerinin kullanıldığı bu çörtenlerin anlamları da inanışlara göre biçim kazanmaktadır. Ağırlıklı olarak mimari yapılarda öne çıkan bu motifler, Türk sanatının tezahür ettiği her alanda yapıldığı yerin işlevselliğine uyumlu olarak yer almaktadır. Özellikle mezar taşlarında görülen bu figürlerin (ejder) Türk defin geleneğinde inanışla benzerlik göstermektedir.

Batı dillerinde gargoyle (Fr. gargouille/ Eng. gargoyle) denen çörtenlerin salt yağmur sularını binalardan uzaklaştırma görevinden başka tılsım değeri taşıdığına inanılır. Şeytan, ifrit, cadı veya canavar şekillerinde resmedilen çörtenlerin kötü ruhları binalardan ve insanlardan uzaklaştırdığına inanılır. Kilise ve katedrallerin cephelerini süsleyen çörtenler konularını Hristiyan inancına göre İncil'deki iyilik meleği kabul edilen Mikail ve kötülük meleği sayılan İblis'in rekabetinden almaktadırlar. Figüratif şekillerdeki gargoyleler tamamen bir Hristiyan efsanesine dayanmaktadır. Bu inanışa göre gargoyleler gündüzleri taşlaşan, geceleri ise canlanan mitolojik varlıklardır. Bu mitolojik varlıkların kiliseden câmiye tahvil edilen bazı yapılarda İslam'dan sonra da varlığını sürdürdüğü görülmektedir (Doğanay, 2017).

Gargoyle tasarımlar, Avrupa'da yoğun olarak Gotik Dönem de karşımıza çıkar. Bu dönemin ağırlıklı olarak Haçlı seferleri ile doğu Türk İslam dünyasından etkilenmesi, Türk İslam medeniyetinde çörtenlerde kullanılan bu tasarımların Gotik döneme etkisi olarak düşünülebilir.

Gotik üslup, 12.yy'ın ilk yarısında Fransa'da ortaya çıkan yüz yıl içinde tüm Avrupa'ya yayılan, Orta çağ sanatsal gelişiminin son büyük evresidir (Gotik mimari üslubu, '' sivri kemer'' ve ''kaburgalı çapraz tonoz*'' kullanımıyla tanıtıcı niteliğini kazanmıştır. Sivri kemerlerin kesişmesinden oluşan kaburgalı tonoz sisteminin kullanılması, çatı yükünün, içten birleşik sütunlara ve ayaklara yüklenerek yere aktarılması, dıştan ''uçan payandalarla'' yapının bir tün askıya alınması gibi teknik çözümler, bu üslubun getirdiği yeniliklerdir. (Eczacıbaşı, 1997). Bu üslubun getirdiği detaylar ile birlikte taştaki grotesk bedenler dikkat çekmektedir. Binalarda bu grotesk bedenleri*, oyulmuş taştan figürlerde görülür. Gargoyle (Resim 9) ve kimera (Resim 10) olarak ikiye ayrılan bu bedenler işlevsel olarak farklılıklar gösterir.

Her an eyleme dönüşecek durağanlıklarına tezat, çığlık atarcasına açılmış geniş ağızlarıdır (Resim 12). Gerçekte birer çörten görevi gören bu mistik yaratıkların ağızları cennetten kovuluşun bir isyanı ya da İblis'in korkutucu sesinin göstergesi olarak ele alınabilir. Yaratılan bu eğretileme dâhilinde kimera ve gargoyleler

* Ortaya çıktığı evre ile Haçlı seferlerinin aynı döneme denk gelmesi, üslubun en önemli ayırt edici özelliklerinin olan sivri kemer, kaburgalı kubbe, iç içe geçmiş kademeli sivri kemerler, (Rıbat-ı Melik Kervansar-ı Cephe Düzenlemesi) Üslubun Türk İslam sanatından etkilendiğini ortaya koyar (Berkli, 2011). Sonuçta taşıyıcı olmaktan çıkan duvarlarda vitraylarla bezeli büyük pencere boşluklarının açılmasına olanak sağlanmıştır. Bu yapılarda yatay hatlar yerine dikey hatlara önem verilmiştir. Gotik sanatın ilk örnekleri de burada verilmiştir. Yapıda yukarıdan aşağıya inen çizgilerin çok baskın oluşuyla dikkat çekmektedir (Resim 8). Geçmiş roman sanatında Türk kumandanın eserindeki tenasübü ile kullanılmış sonrada Gotik sanatın ana motifi olarak asırlarca Avrupalıların ruhunu ve gözünü okşamıştır (Akurgal, 1944).

* Grotesk bedenler, (İt. grotta: mağara, İng., fr. Grotesque; Alm. Groteske.) Özellikle çiçek dalları, meyveler, perde ve halı örgeleriyle yapılan, garip ve güldürücü bir çeşit bezeme sanatı. Genellikle mimarlık, resim ve heykelde karşılaşılan bu tür bezemede yaprak biçimine sokulmuş ya da metalle kaplanmış biçimler ve çeşitli hayvan figürleri düş gücüyle bir araya getirilmiştir. Grotesk sözcüğü ayrıca, tuhaf biçimlemeler ya da garip dekoratif üsluplar için de kullanılmıştır. Dekoratif bir öge olarak grotesk, düşsel olarak biçimlendirilmiş insanlar, hayvanlar ve masalsı varlıklarla birlikte resme ya da heykele konu olabilecek biçimde işlenmiş askıçelenk ve çiçeklerden yapılmış kompozisyonlar ve fantastik mimari ögelerle arabesk ve kıvrık dal türlerinde bezemeler oluşur. (Eczacıbaşı, s.718.)

gotik mimarinin dinamik dikey devinimine inatla, yatay kompozisyonlarıyla adeta geometrik bir denge kurmaya çalışırlar. Genelde çatılarda ve balkonlarda biriken yağmur sularını yapıdan çok uzağa akıtmaktır asıl amaç ancak, özde fantastik bu kurgular cennetten kovulan İblis'in göstergeleri diğer bir deyişle köleleri olarak kabul edilir ise bu teatral anlatıların bir sahne olarak mimarinin tümünde betimlendiği kanısına varılacaktır. O halde, Katedrallerin cenneti, kimera ve gargoylelerin ise Mikail ile savaşan ve cennetten atılan İblis ve melekleri işaret ettiği söylenebilir. Her ne kadar biçimleri itibariyle nesnel dünyanın yansımalarından görüntüler içerseler de temelinde teolojik olarak İncil'e dayanan bir otoriteye duyulan saygı vurgulanmaktadır (Altunöz, 2012).

Gotik mimarinin en değerli yapı taşlarından gargoyle hakkında çok fazla lisanda değişik şekillerde köken bilimsel çözümlemeler vardır. Benton'a göre Gargoyle kelimesinin anlamı; Hollanda'da waterspuwer kelimesiyle suyu kusan veyahut su pintisi anlamlarında, Almanya 'da ise wasserspeier olarak tanımlanırken, İtalya'da "gronda sporgende, homurtu" manasına gelen 'çıkıntılı oluk' anlamında kullanılmıştır. Bunların dışında İspanya'da gargola Latince gargula olarak edebiyatta kullanılan ve Türkiye'de 'boğaz' kelimesiyle tanımlanan gargoyleler, Fransa'da gargariser yazımıyla 'gargara' manasında dilimizde karşılığını bulmaktadır. O yıllarda, Grotesk veya efsanevi canlılar anlamında tanımlanan gargoyleler, İtalya kökenli babunio'dan yola çıkarak türetilmiş babun manasında kullanılan habeş maymunu ile şebek hayvanını işaret etmektedir. Literatürde La grottesca ve grottesco diye ismi geçen bu efsanevi şekillerin grotesk betimlemelerini niteliğini belirtmek maksadıyla kullanıldığı bilinmektedir (Nabiyeva, 2017).

İşlevsel olarak ele alındığında gargoyleler, özenle hazırlanmış, ayrıntılarla süslü yağmur olukları, bir başka deyişle çörtenlerdir. Diğer taraftan, birer su oluğu olarak tasarlanan gargoyleler, çatılarda biriken yağmur sularını akaçlayarak dış cephede oluşabilecek erozyonu da önlemektedir. Başlangıçta seramik ve ahşap malzemeler ile yapılan mimari yapı elemanı çörtenler, plastik değerlerle desteklenerek birer dekoratif ögeye dönüştürülmüştür. Birçok uygarlık bu su oluklarını kendi mimarilerinde farklı biçimleme ve anlatımlarla kullanmıştır (Nabiyeva, 2017).

Gargoylelerin işlev bakımından çörtenlerden farklı olmadığı fakat anatomik olarak incelendiğinde daha detaylı olarak işlendiği ve ürkütücü olduğu görülür. Cennetten kovulma anını tasvir eden bu haykırışları ile adeta 'Memento Mori'* yasasının sesi olmuştur. Ruhani boyuta dokunarak aslında bir korku oluşturan Avrupalıların bu tutumu Anadolu'da tam tersi bir tutum ile işlenmiştir. Ölümü hatırlatmak, bu bazı ürkütücü gargoylelerin başlıca felsefesi olmuştur.

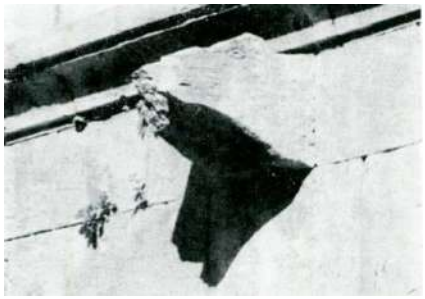
* Memento mori, ölümün, yaayanlarca kendilerine ve bakalarına onları bekleyen gelecek olarak tasviri ve temsilidir. Resim ve fotoraf sanatlarının, ve tüm sözel sanatların en popüler konularından biridir. Çünkü "Ölüm, yaamın anlamlandırıcısıdır… Anlamlandırıcı: bu da insandır- demek ki: insan, anlamlandırıcı; yani, ölümdür (Aruoba, 2004).



Resim 1. Kayseri-Malatya, Karatay Han, 1240 – 41



Resim 2. Tuzhisarı Sultan Hanı, 1232-1237



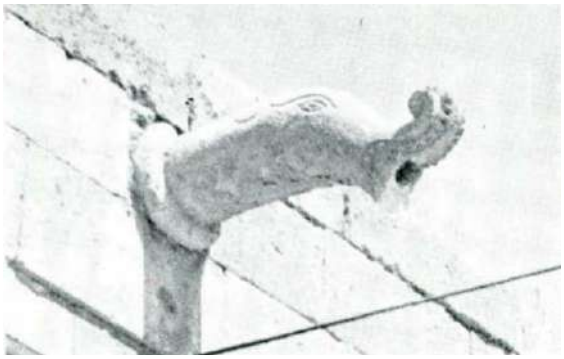
Resim 3. Divriği Ulu Camii, Sivas, 1228, Aslan başlı Çörten



Resim 4. Kayseri Karatay Hanı, 1240,Aslanbaşı ve insan gövdeli Çörten



Resim 5. Nevşehir Uçhisar'da Yer Alan Geç Döneme Ait Ejder Figürlü Çörtenler



Resim 6. Kayseri'den Ejderbaşı Çörten



Resim 7. Akşehir Taş Medrese Müzesinden (1250)



Resim 8. Niğde Alaaddin Camisi, 1223



Resim 9. Duomo di Milano, İtalya, 1386 - 1905 , Gargoyleler



Resim 10. Notre Dame Katedrali, Paris, 1163 -1345, Kimera Kimera ve Gargoyle



Resim 11. Notre Dame Katedrali, Paris, .



Resim 12. Duomo di Milano, İtalya, 1386 – 1905, Gargoyle



Resim 13. Barcelona Cathedral, İspanya,1420, G.



Resim 14. Santa Eulalia Katedrali, Barselona, İspanya, 1420, Gargoyle

SONUÇ

Su medeniyetleri ve yaratılışın nedeni olduğu için kutsal olarak kabul edilmiş ve tapınaklarının kutsanmasında ve dini ritüellerinde su vazgeçilmez bir arınma öğesi olarak kullanılmıştır. Mimari yapıların bir parçası olan su oluklarının hem işlevsel hem de estetik açıdan Gotik dönem ve Selçuklulardaki kullanım alanlarının aynı olup, inanç açısından farklılıklar gösterdiği gözlemlenmiştir. Gotik mimarideki gargoyle isimli su olukları fani olunduğunu hatırlatmak, özellikle monoteist bir teolojiyi içeren tapınaklarda inançlarını bilinçaltına korku olarak işlemek adına kullanıldığını düşünülmektedir.

Avrupa gargoylelerindeki su olukları, işlevini yerine getirmesi adına binadan uzaklaştırılarak biçim bozmaya başvurulmuştur. Bu figürler, Maniyerizm resim anlayışı etkisi ile anatomik deformasyona uğratılmışlardır. Böylece anatomik formlarında natüralist anlayıştan uzak abartıların olduğu görülmektir.

Su ile birlikteliğin bu tasvirleri olan gargoyle /çörtenler batı dillerinde bir çeşit tılsım görevinde olduğuna inanılırken, Anadolu'daki yeri ise hem kültür ve inanışlarını simgelemek hem de her fırsatta figüratif dokuları yapıda kullanmak amacı ile yer ettiği görülmüştür. Avrupa ile arasındaki en önemli fark mistik bir sembol olarak kalmayıp, tüm bu çörtenlerin hakikat ile daha çok bağlantısı olduğu görülmektedir. Batıdakinin aksine inançlarını halka dayatmak yerine kültürlerini benimsetmeyi ilke olarak bilen Türk kültürü bu çörten detayı ile kendini var etmiştir.

Detaylı olarak incelendiği zaman göz yapısı ve yüz anatomisi olarak bazı gargoyle ve çörtenlerin esin kaynağının Göktürk devrinden taş heykellere olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Kitap:

Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi, ISBN: 9789751416636, s.178 / s.313.

Aruoba, O. (2004). *De Ki İşte*, İstanbul: Metis, ISBN:139789753421256, s.32.

Berkli, Y. (2011). *Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri,* Erzurum, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, ISBN: 9879754421729, s.90.

Curatola, G. (2010). *Turkish Art and Architecture'from The Seljuks To Ottomans*, New York, Abbeville Press Publishers, ISBN: 9780789210821, s.39.

Çoruhlu, Y. (2017). *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, ISBN:9786051559919, s.166, s.307.

Çoruhlu, Y. (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul: Seyran Yayınları, ISBN:9786055184254, s.63.

Eczacıbaşı, Ş. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2,* İstanbul, YEM Yayınları, s.718, s.690 – 692.

Öney, G. (1988). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara, İş Bankası Yayınları, ISBN: 9789754580105, s.39, 50, 54, 69, 139.

Yücel, Y., Sevim, A. (1989). *Türkiye Tarihi,* C. 1, T.T.K. Yay., Ankara.

Makale:

Akurgal, E. (2017). İslâm Sanatında Türklerin Rolü. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2.4.

Altın, A. Temmuz (2019). 12-14. Yüzyıl Türk-İslam Mimarisi ile Gotik Mimarisindeki Figürlü Yağmur Olukları Üzerine Bir Karşılaştırma Denemesi*, Art-Sanat Dergisi,* İstanbul Üniversitesi Yayınevi, 12.

Altunöz, A. (2012). Mimarinin Efendileri ve Köleleri: Gargoyle Heykeller, *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 8, s.31.

Berkli, Y. (2014). Kosova Halveti Osman Baba Tekkesinde Bulunan Figür ve Sembollerin Türk Sanatı ve Kültürü İçerisindeki Anlam ve Önemi, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 18 (1): 61-88.

Gültepe, G. (2019). Alevi-Bektaşi Geleneğinde Hz. Ali: Kişileştirme ve Plastik. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 0 (66) , 589-596 . DOI: 10.14222/Turkiyat3914

Doğanay, A. (2017). Koca Sinan'ın Üç Büyük Eserinde Rahmet Olukları: Çörtenler. Mimar Sinan ve Su, *İstanbul*, 127-159.

Erten Bilgiç, D. Mart (2019). Din ve İnançlarda Suyun Önemi Ve Mimariye Yansıması El Hamra Sarayı Örneği*, Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 20.

Tez:

Berkli, Yunus, 2007, *Erzurum ve Erzincan Çevresinde Görülen Koyun, Koç ve At Biçimli Mezar Taşları ve Sanat Tarihindeki Yeri,* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum, s.185.

Nabiyeva, K. Nisan (2017). Gotik Heykelcilikte "Gargoyle Heykeller" Üzerine Bir Araştırma*,* Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü*, s.21

SÜRDÜRÜLEBİLİR MODADA FİRESİZ KESİM TEKNİĞİ İLE SANATSAL TASARIMLAR

Dr. Öğr. Üyesi Nurhan ÖZKAN KUŞ

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Antalya, Türkiye

nozkan@akdeniz.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-5119-3063

Fatma ERBEN

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Antalya, Türkiye,

fatmaerben62@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-8516-2214

Özet

Küresel ısınma, su kaynaklarının tükenmesi, kimyasal atıkların çevreye verdiği zararlar çevresel felaketlere yol açmaktadır. Özellikle tekstil ve moda sektöründe oluşan artıklar, kimyasalların çevreye verdiği zararlar en aza indirgenmelidir. Üretim, tüketim esnasında; sanatsal çalışmalarda, günlük yaşantımızda sürdürülebilirliğin önemi oldukça büyüktür. Giysi tasarımları yapılırken malzeme ve model seçimi, sıfır atık açısından değerlendirilmeli ve geliştirilmelidir. Sıfır atık giysi tasarım yöntemleri; tasarımın başlangıç aşamalarından olan kalıp sistemi seçimi, kullanım sonrası tasarımda yeniden tasarlanarak kazandırılan değer ve kullanıcı sonrası ileri dönüşüm ile değerlendirilen uygulamalar olarak sınıflandırılabilir.

Çalışmada giysi üretimi sırasında oluşan atık kontrolünü sağlamak veya en aza indirmek, sürdürülebilirliğe firesiz kesim örnekleri sunarak katkıda bulunmak amaçlanmaktadır. Sürdürülebilirlik kapsamındaki amaç, tüketim öncesi oluşan atığın en aza indirilmesi veya hiç oluşmamasıdır.

Araştırma tarama modellidir. Konu ile ilgili yazılı ve görsel kaynaklar taranmıştır. Sekiz adet giysi firesiz kesim tekniği dikkate alınarak tasarlanmıştır. Model çizimleri için procreate programı kullanılmıştır. Giysiler, geri dönüşüm malzemeleri ve doğal kumaşlardan esinlenerek oluşturulmuştur. Tasarımların süslemesinde sandıklarda saklanan çeyizler kullanılmıştır. Kumaşların en ölçüsü, beden ölçüsünün belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Tasarlanan modellerin kalıp bilgileri model ile aynı sayfada yer almaktadır. Tasarlanmış giysilerden bir adedi 1/1 ölçülerinde uygulanmıştır. Geleneksel süslemeler, doğal kumaşlar ile bütünleşerek tasarımların zenginleşmesini ve estetik algı oluşmasını sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Giysi Tasarımı, Firesiz Kesim, Sıfır Atık

ARTISTIC DESIGNS WITH SUSTAINABLE FASHION AND WASTELESS CUTTING TECHNIQUE

Dr. Öğr. Üyesi Nurhan ÖZKAN KUŞ
nozkan@akdeniz.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-5119-3063

Fatma ERBEN
fatmaerben62@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-8516-2214

Abstract

Global warming, depletion of water resources, environmental damage caused by chemical wastes cause environmental disasters. Especially the residues formed in the textile and fashion sector and the damage caused by chemicals to the environment should be minimized. During production, consumption; In artistic works, sustainability is of great importance in our daily life. While making clothing designs, material and model selection should be evaluated and developed in terms of zero waste. Zero waste clothing design methods; The selection of the formwork system, which is one of the initial stages of the design, can be classified as the value gained by redesigning the design after use, and applications evaluated with post-user upcycling.

In the study, it is aimed to control or minimize the waste generated during the production of clothing and to contribute to sustainability by offering examples of wasteless cutting. The aim within the scope of sustainability is to minimize or not create waste before consumption.

The research is scanning model. Written and visual sources related to the subject were scanned. Eight clothes are designed with wasteless cutting technique in mind. The procreate program was used for model drawings. The clothes are inspired by recycled materials and natural fabrics. Dowry stored in chests was used to decorate the designs. The width of the fabrics played an important role in determining the body size. The mold information of the designed models is on the same page as the model. One of the designed clothes was applied in 1/1 dimensions. Traditional decorations integrated with natural fabrics, enriching the designs and creating an aesthetic perception.

Keywords: Clothes Design, Wasteless Cutting, Zero Waste

GİRİŞ

Moda insanların yeni biçimler ortaya koyma ve değişenler arama tutkusudur. Belli bir grubun görünümüne ayak uydurmak için insanlar değişikliğe ihtiyaç duyar. Moda bir zaman aralığının, toplum hayatındaki geçici yeniliğin ifade biçimidir. Hayatımızdaki birçok değişiklik aslında daha faydalı ve konforlu bir ortam yaratma düşüncesini taşır fakat modanın benimsediği ilke değişikliktir (Kelbaş, 2021: 51).

Sürdürülebilirlik kavramı, tekstil ve moda tasarımı açısından ele alındığında tasarım, üretim ve tüketimin çeşitli aşamalarında karşımıza çıkan farklı sorunlardan bahsetmek gerekmektedir (Azaklı, 2018: 25). Modada sürdürülebilirlik tekstil ve hazır giyim endüstrisinde mevcut sistem; sürekli üretimi, yeni müşteri ihtiyaçlarını ve yeni ürünleri amaçlayan moda akımlarının hızlı döngüsüne dayanır. Ürünlerin ömürleri kısalmakta ve şirketler ürünlerinin daha yüksek bir hızda değiştirilmesini istemektedirler (Can, Ayvaz, 2017: 115).

Tekstil atıkları uzun yıllar geçmesine rağmen doğada yok olmamakta, doğanın kirlenmesine, doğadaki canlıların, sağlıksız bir ortamda yaşamasına neden olmaktadır. Ekolojik dengeyi tehdit etmektedir. Doğanın gelecek nesillere kaynakları tükenmeden aktarımı bağlamında, moda tasarımı başlangıcından, tasarım sürecinde hammaddeden tüketim sonunda atık kontrolü teknoloji gelişimlerden yararlanması gerekmektedir. Sürdürülebilir moda tasarımında ekolojik dengeyi sarsmayacak birçok yöntem bulunmaktadır.

Sürdürülebilirlik ile ilgili en popüler tanım ilk kez Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Komisyonu (Bruntland Komisyonu) tarafından hazırlanan “Ortak Geleceğimiz” (Our Common Future) başlıklı raporda yer almaktadır. Bu tanıma göre sürdürülebilirlik, “bugünün gereksinimlerini gelecek kuşakların kendi gereksinimlerini karşılamalarını engellemeyecek biçimde karşılayabilmektir.” Yani gelecek nesillerin de en az kendinden bir önceki nesil kadar var olan doğal kaynaklardan yararlanma hakkı vardır şeklindedir (Ağaç ve Ayanoğlu, 2017: 2559; Ateş, vd., 2020: 106). Sürdürülebilirlik kapsamında, tüketicilerin çevre bilincinin artması, moda sektörü için de önemlidir (Shen, 2014: 6236). Günümüzde moda, hızla değişen estetik zevk ve eğilimler biçiminde küreselleşmiş, emek isteyen ve kaynak açısından zengin bir sektördür. Moda sektörü aslında sürdürülemezliğin bir döngüsüdür (Draper, Murray ve Weissbrod, 2007: 13). Sürdürülebilir moda ise birbirine zıt iki eylemin bir araya gelerek yeni bir eylem oluşturması durumudur. Yani doğayı korurken en güncel tarzı benimsemektir. Çevrecileri ve moda düşkünlerini aynı kümede buluşturmaktadır (Kuran, 2020: 657).

Son yıllarda modacılar sürdürülemez gibi görünen moda literatüründe sürdürülebilir moda tasarım yöntemleri ortaya koymaya başlamışlardır. Moda tasarımcılarının sürdürülebilir tasarım ilkeleriyle etkileşime girebilecek birçok metot sundukları görülmektedir (Gwilt, 2011: 69). Bu yöntemler, bir giysinin ve moda ürünün yaşam döngüsü için tasarımını içeren, geri dönüşüm, yeniden tasarım, yeniden üretim, upcycling, sıfır atık, ekolojik ve mono malzemeler kullanılması, yeni teknolojilerle daha uzun ömürlü yüksek kalitede ve zamansız ürünler oluşturulması, çok fonksiyonlu (modüler) giysi tasarımı ve yavaş moda şeklinde sıralanmaktadır (Black, 2011: 46-47; Niinimäki, 2013: 17). Giysi tasarımı model, kalıp çizimi sürecinde sıfır atık yöntemlerinden firesiz kesim tekniğinin uygulanması ile oluşturulan tasarımlar, geri

dönüşüm sürecinin atık kontrolü oluşumunda, kumaş israfını en aza indirerek atık oluşumunun önüne geçmektedir. Böylece üretim esnasında atık kontrolü sağlanarak verilen çevresel etkiler sıfıra inmektedir.

Sıfır atık terimini kullanan ilk kişi, moda sektörünün dışından bir isim olan, Zero Waste Institute kurucusu Paul Palmer olmuştur. Hayvan derilerinin vücuda sarılmasıyla oluşturulan ilk giysilerden sonra farklı derilerin bir araya getirilmesi ile daha karmaşık giysiler oluşturulmuştur. Antik Yunan'da kullanılmış olan himation, kiton ve peplos, Hindistan'da kullanılan sari, kumaşın vücuda sarılarak tutturulması ile kesilip dikilmeden oluşturulmuş giysi örnekleridir (Bursagil, 2019: 8). Sürdürülebilir moda tasarımında, sıfır atık odaklı tasarım fikrinin henüz tasarım aşamasında kumaşın etkin kullanımı ve kumaşın mikro ölçekte bile orijinal yaklaşımlarla kullanılmasına odaklanılması beklenmektedir (Yıldıran, 2020:42).

Giysi tasarımında firesiz kesim terim olarak 2008 yılından sonra kullanılmaya başlanmıştır. Yeni gibi görülen bu terimin kökeni geleneksel giysilere dayandırılabilir. Japon kimonoları sekiz parçaya ayrılmış dikdörtgen bir kumaş parçası ile hiç kumaş artığı bırakmadan oluşturulmaktadır. Türk kültürünün vazgeçilmez giysisi üçetekler, sadece yaka oyuntusu kesilerek bütün bir dikdörtgenden oluşturulmaktadır. Üçeteğe genişlik vermek amacıyla yanlara, ön ortasına üçgen (dikdörtgenin çapraz ikiye bölünmesi ile elde edilen) parça (peş) dikilerek giysi formu ortaya çıkmaktadır.

Giysi oluşumunda en önemli metaryal kumaştır. Kesim sırasında kumaşın % 10-15'i atık olarak oluşmaktadır. Rissanne' e göre bitmiş bir giyside yer alamayan her kumaş parçası atık olarak nitelendirilmektedir. Moda endüstrisinin üretim sürecinde neden olduğu ve henüz tüketiciye ulaşmayan atık türüne tüketici öncesi atıklar (pre consumer waste) denilmektedir. Üretim atıkları, önemli kaynak ve enerji kayıplarına neden olur ve aynı zamanda bu atıkların yönetimi için ek masraflar (depolama, biriktirme gibi) ve çevresel birtakım sorunlar çıkarır (Doğan, 2012: 25). Kumaş kesim atığı, moda tasarım sürecinde en önemli tüketici öncesi atıklarından biridir. Bu atık türü ancak giysinin tasarım aşamasında önlenebilir (Enes, 2019: 117). Sıfır atık, firesiz kesimde en önemli etken, kalıbı en az atıkla oluşturmaktır.

Mc Quillan, 2011 yılında, bu yöntemin moda tasarımında hem çevreyi hem de materyali koruyarak tasarım yapmayı sağlayan bir moda tasarım yöntemi olduğunu belirtmiştir. Ericson ise, 2010 yılında sıfır atık moda tasarımında asıl amaç kalıbı tasarlamaktır, giysiyi tasarlamak değildir şeklinde açıklamıştır. Geleneksel moda tasarımının aksine süreç, eskizle değil kumaşın en ve boy ölçüleri ile başlar. Mc Quillan'a göre sıfır atık tasarım uygulaması için en çok uygulanan yöntem kumaşın tüm enini kullanmasıdır (Enes, 2019: 118). Bu çalışmada da ele alınan yöntemler ve tasarımlar, bu yöntemle kumaş enini değerlendiren sıfır atık tasarımlar geliştirerek ilerlemiştir.

YÖNTEM

Araştırma tarama modellidir. Kaynakların tespiti ve toplanması için öncelikle sürdürülebilir moda ve sıfır atık ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Metin kısmı literatür taraması sırasında elde edilen kaynaklarla ve fotoğraflarla desteklenmiştir.

Sıfır atık yöntemlerinden firesiz kesim tekniği ile çalışan Issey Miyake, Mcguilla ve Timo Rissanne modacıların çalışmaları kalıp teknikleri açısından araştırılıp incelenmiştir. Tasarımlarda firesiz kesim, kalıp çalışmaları şema biçiminde verilmiştir. Kumaşların en ölçüsü, beden ölçüsünün belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Giysi üretimi sırasında ve tüketim sonrası oluşan atıkların en aza indirilmesi veya atık oluşturulmadan üretilen zamansız tasarımlar ile üretilen ürünler sürdürülebilirlik açısından büyük önem taşımaktadır.

Çalışmada doğal kumaşlar sürdürülebilirlik doğrultusunda mümkün olduğunca bütün olarak (büyük parça) kullanılmaya özen gösterilmiş, üretim öncesi firesiz kesime üretim sonrası geri dönüşüme uygun tasarımlar yapılmıştır. Firesiz kesim tekniği dikkate alınarak tasarlanan 8 adet giysi procreate çizim programında silüete giydirilmiş ve renklendirilmiştir. Kumaşlar keten ve pamuklu olarak belirlenmişir. Kumaşların kullanım rahatlığı, uzun ömürlü olması, doğal liflerden elde edilmiş olmaları ve doğada çabuk yok olmaları sebebiyle sürdürülebilirlik kapsamında özellikle seçilmiştir. Kumaşlar tek en (90 cm) üzerinden hesaplanmıştır. Tasarımların süslemesinde sandıklarda saklanan çeyizler kullanılmıştır. Süsleme tekniği olarak dantelli, kanaviçeli, iğne oyalı çeyizler tercih edilmiştir. Tasarımlar arasından biri yargısal örnekleme yöntemi ile seçilerek 1/1 ölçülerinde çalışılmıştır.

FİRESİZ KESİM TEKNİĞİ İLE SANATSAL TASARIMLAR

Tasarlanan giysilerde sürdürülebilirlik, en az atık, üretilebilirlik, ergonomi ve şıklık esas alınmıştır. Öncelikle giysinin estetiğinden ödün verilmeden sürdürülebilir tasarımlar yapılmaya çalışılmıştır. Giysinin estetiği ve ergonomisi birbirini desteklemektedir.

Giysilerin süslenmesinde kullanılan, el sanatlarının yoğun uygulandığı, kültürümüzün önemli bir dalını oluşturan çeyizler, binlerce yıllık adetlerle, inançlarla beslenen bir hayat ağacı, çok yönlü bir olgudur. Bir yanıyla ekonomiyle, adetlerle, inançlarla ilgili bir sosyo- ekonomik olay, bir yanıyla nesnel kültür örneklerini taşıyan etnografik bir olgu, bir yanıyla aşk, özlem, ümit gibi insani duyguların, nakışlarla, renklerle ifade edildiği duygu yüklü bir sanat olayı olarak karşımıza çıkmaktadır (Sönmez, 2016: 886'dan; Kademoğlu, 1999: 99). Sürdürülebilirlik kapsamında doğal kumaşlar ve çeyizler bir arada kullanılarak, her tasarım sanatsal olabilmektedir.

Seçilen kumaş cinsi, süslemesi, modeli ve kalıbı ile giysinin gelecekte dönüştürülme olasılıklarının göz önünde bulundurulmuştur. Kumaşlarda çok fazla kesiğe yer verilmeyen tasarımlar yapılmış, kumaşlar dikişlerinden ayrıldığında dahi büyük parçalar elde edilebilecek şekilde uygulanmıştır.

Hazır giyim sektöründe ve haute couture giyimde üretilebilir olmasına dikkat edilerek tasarımlar yapılmıştır. Sekiz adet tasarım ve bir adet uygulama yanlarında süsleme malzemeleri, kumaş örnekleri ve kalıp şeması ile birlikte verilmiştir.

Model 1: Papatya



İpekli kumaştan tasarlanan elbise 90 cm eninde 110 cm boyunda kumaş kullanılarak oluşturulmuştur. 90 cm eninde kumaştan 4 adet düz boy ipliğine uygun parça kesilmiştir. Kesilen kumaşlar modele uygun olarak birleştirilmiştir. Straplez ve boyu kısa tasarlanan elbisede ön ortası ve yan taraflara yapılan dikişlerle vücuda uyum sağlanmıştır. Süslemede ise ara dantel ve nervürler kullanılmıştır. Biyelerle elbise askıları yapılarak elbise tamamlanmıştır.

Model 2: Kadife Çiçeği



İpek kadife kumaştan tasarlanan elbise için 90 cm eninde 170 cm boyunda kumaş kullanılmıştır. Kalıbı oluşturulurken 2 adet üst beden ve 1 adet etek kapama parçası birlikte kesilmiştir. Bedenler oluşturulurken omuz kumaş katı kullanılmıştır. “V” yaka oluşturulmuştur. Bel kısmı büzgülü yapılmıştır. Eteğe anvelop görüntüsü vermesi için üst etek parçası eklenmiştir. Süslemede etamin üzerine simli iplikle, çapraz iğne tekniği uygulanarak kanaviçe bordür yapılmıştır.

Model 3: Nar Çiçeği



Pamuklu kumaştan tasarlanmıştır. 90 cm eninde 2.50 cm boyunda kumaş kullanılmıştır. Elbise boyu uzun kayık yakalı, simetrik kollu ve etek ucu peşlerle genişletilmiş olarak tasarlanmıştır. Etek ucu üçgen parçalarla hareketlendirilmiştir. Süslemesinde iğne oyalı krep kumaş kullanılmıştır. İğne oyaları elde oyulgama dikişi ile dikilerek elbiseye eklenmiş ve elbise tamamlanmıştır.

Model 4: Küpeli



200 cm eninde 140 cm boyundaki keten kumaş ikiye katlanarak oluşturulmuştur. Sağ kol kısmından kesilen sol omuz parçası ile model ortaya çıkarılmıştır. Sol omuz parçası 2 ye katlanarak oluşturulan bedenin yaka ve bel kısmının kesilerek oraya dikilmesi ile üst beden tamamlanmıştır. Etek kısmı ise 2'ye katlı şekilde bırakılan kumaş ile verev görüntü oluşturulmuştur. Etek ucuna püskül takılarak giysi son halini almıştır.

Model 5: Goncagül



Dökümlü bir kumaş olan ince ipekli ile tasarlanmıştır. Elbise için 90 cm eninde 260 cm boyundaki kumaş kullanılmıştır. Elbise boyu ayak bileklerinde, kayık yaka, omuzdan dikişli, yanları peşlerle genişletilmiş olarak düşünülmüştür. Elbisenin ön bedeninde etamin üzerine yapılan güllü dal yerleştirilmiştir. Çevresine iğne oyası ile yapılmış olan harç nervür dikişi ile tutturularak elbise tamamlanmıştır.

Model 6: Çarkıfelek



Pamuklu saten kumaştan tasarlanan elbise için 90 cm eninde 120 cm boyunda kumaş kullanılmıştır. 2 parça kareden üst beden oluşturulmuştur. 2 parça dikdörtgen kumaştan etek kısmı oluşturulmuştur. Tığ oyası örgüsü ile yapılmış motifler birleştirilerek üst bedene dublelenmiştir. Bir motif eteğe cep olarak yerleştirilerek elbise tamamlanmıştır.

Model 7: Yasemin



Pamuklu kumaştan tasarlanan elbise 90 cm eninde 110 cm boyunda sıfır atık sürdürülebilir tasarım şeklinde kesilmiştir. Belden kesik olan elbisenin üst kısmı büstiyer şeklinde yapılmıştır. Etek ucundaki asimetrik görüntüyü vermek için tersi yüzü aynı olan kumaş kullanılarak kısa kenarlar birlikte dikilmiş uzun kenarlar birlikte dikilmiştir. Süsleme olarak tığ örgüsü çiçek motifli kare kırlent ucuna dikilerek elbise tamamlanmıştır.

Model 8: Kasımpatı



Pamuklu geleneksel kıvratma kumaş kullanılarak tasarlanan elbise için 45 cm eninde 3 metre boyunda kumaş kullanılmıştır. Model boyu kısa, omuzları dikişsiz, yaka yırtmaçlı, kollar uzun ve yırtmaçlıdır. Kollar, kuşgözü ve biye yardımı ile giysiye takıp çıkarılabilmektedir. Giyside yanlar yırtmaçlıdır. Süslemesinde ara dantel kullanılmıştır.

Model 7: Uygulanmış Hali



SONUÇ

Sürdürülebilir modanın, dünyanın geldiği noktada, geliştirilmesi ve hayata geçirilmesi büyük önem arz etmektedir. Doğada gelişen olumsuzluklar ve doğal kaynakların hızla tüketilmesi insanların her geçen gün bu konu üzerinde daha fazla durmasını gerektirmektedir. Sürdürülebilir moda kapsamında değerlendirilmesi ve geliştirilmesi gereken yeni fikirler bu anlamda gerekliliğini ispatlamıştır.

Sürdürülebilir giysi tasarımları ile çevreye verilen zarar yok edilmeye ya da azaltılmaya çalışılmaktadır. Moda tasarımda sürdürülebilir tasarım, üretim esnasında ve tüketim esnasında doğal kaynakları koruyan bir yaklaşım açısı ile sağlanabilir. Sürdürülebilir bir tasarıma yön vermek ve atık probleminin çözümü için atığın oluşmadan engellenmesi, sıfır atık yöntemlerinden firesiz kesim ile sağlanabilmektedir.

Bu çalışmada sürdürülebilir moda, geri dönüşüm, doğal malzemeler ve sıfır atık tasarımlarla sanatsal çalışmalar yapılarak sunulmuştur.

Moda sektöründe çevre ve insan dengesini kurarak, kumaş atığının çözümü için tasarım aşamasında sıfır atık firesiz kesim tekniğinin tercih edilmesi, atığın oluşumundan önce alınabilecek tedbir olarak görülmektedir.

Kullanıcı öncesi ve sonrası sıfır atık giysi tasarımı yöntemleri hem tasarım değeri olan hem de sürdürülebilir nitelikler taşıyan ürünler ortaya çıkması açısından önemlidir. Ürünün kullanım ömrü sona erdiğinde, ürünün başka bir ürüne dönüştürülme (geri dönüşüm) imkânı olmaktadır.

Sıfır atık, firesiz kesim kalıp tekniği atık problemi ortaya çıkmadan engelleyerek sürdürülebilirliği tasarım süreci başında ortadan kaldıran haute couture giyim için uygun gibi görünse de moda endüstrisinde de uygulanmaya çalışılmalıdır.

Farklı tasarım önerileri ve çözümleri geliştirmeye açık, kalıp çıkarma işlemlerinde tasarımcıların yaratıcılıklarını kullanabilecekleri, drapaj ve sıfır atık giysi tasarımı gibi farklı yöntemleri bir araya getirilerek ürün geliştirme açısından daha fazla fırsat sunmaktadır.

Tersi yüzü aynı olan veya çift taraflı kullanılabilen kumaşların kullanımı ile daha fazla kumaş tasarrufu sağlanacağı çalışılan örneklerde ortaya çıkmaktadır.

Kalıp olarak dikdörtgen, kare, üçgen gibi geometrik şekillerin kullanıldığı görülmektedir.

Oversize, normal bedenden daha bol duran kesimlere sahip giysilere daha uygun olduğu düşünülmektedir. Giysiler vücuda tam oturmadığı için iki, üç bedene hizmet edebilmektedir.

Sıfır atık tasarım süreci henüz alışılagelmediği için geleneksel moda endüstrisinin aksine daha fazla emek ve zaman gerektirmektedir.

Tasarımların geliştirilerek desteklenmesi hem çevreye hem de malzemeye karşı duyarlı yöntemlerin incelenmesi, yöntemlerin kullanılarak bilinirlik kazandırılması, tekniklerin geliştirilmesi ve yaygınlaşmasının giysi tasarımı alanı açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışma ile sunulan sanatsal tasarımların moda tasarımcılarına, hazır giyim sektörüne, bu konuda çalışan kişilere farklı bir bakış açısı kazandırması, çevreye duyarlı tasarımlar yapılmasını vurgulaması açısından dikkat çekeceği düşünülmüştür.

KAYNAKÇA

Ateş T, Asma A, Süel B. (2020). "Sürdürülebilir Moda Üretiminde Tasarımcının Rolü"*, Aydın Sanat*, Sayı (12), s.99-111

Ayanoğlu S., Ağaç S. (2017). "Sürdürülebilir Moda Kavramına Yönelik Tasarım fikirleri", *SDÜ ART- E, S.(19),* s. 253-273

Azaklı H. (2018). *Tekstil ve Moda Tasarımı açısından Sürdürülebilirlik*, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil Tasarımı Ana Sanat Dalı Tekstil Ve Moda Tasarımı Sanat Dalı, İstanbul, s. 1-136

Bursagil G. (2019). "Giysi Tasarımında Sıfır Atık Yöntemlerinin ve Uygulamalarının İncelenmesi*", Journal of Inter disciplinary and ıntercultuart Art,* Cilt 4, Sayı 7, s.81-100

Black S. (2011*).* Eco-Chic, The Fashion Paradox. *Black Dog Publishing Limited, London, s. 255*

Can Ö, Ayvaz M. (2017). Tekstil ve Moda da Sürdürülebilirlik, *Akademia Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 3 Sayı (3), s. 110-119

Draper, S., Murray, V. ve Weissbrod. I. (2007). Fashioning Sustainability: A Review of The Sustainability İmpacts of The Clothing Industry. *London: Forum for the Future / Marks and Spencer.* s.1-14

Doğan Z. (2011). "Tekstil Sektöründe Atık Ekolojisi Uygulamaları", *Akdeniz Sanat*, Volume.4, Issue.8, s. 24-26.

Esra E. (2021). "Sıfır Atık Moda Tasarımı ve Yöntemleri". *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı (2), s. 116-128.

Kelbaş G. (2021). *Sürdürülebilirlik Kavramı ve Giysi Tasarımına Etkisinin Araştırılması*, İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Ensitüsü Moda ve Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı, İstanbul. s. 1-136.

Kuran F. (2020). "Moda Markalarında Sürdürülebilirlik*", International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal,* (Issn:2630-631X) 6 (31), s. 656-668

Özkan N, Paralı Ayşegül (2020), Upcycling Giysi Tasarımına Bir Örnek, *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Dilimleri Dergisi,* 6, (12), s.62-72.

Sönmez K. (2016)."Konya İli Bozkır İlçesinde Çeyiz Kültürü", *Uluslararası Geçmişten Günümüze Bozkır Sempozyumu,* Konya, s. 885-902.

Yıldıran, M. (2021). *Sürdürülebilir Moda Bağlamında Yenilikçi Tasarım Teknolojileri İle Sıfır Atık Amaçlı Tasarımlar*, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, Antalya, s. 1-170

POSTMODERN SANATIN NESNESİ: POST NESNE

Kıymet Güven AK
Ankara, Türkiye. temyik.2014@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3307-4888

Özet

Sanat; sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici arasında gelişen bir iletişim birliği ile var oluşunu ve ilerlemesini gerçekleştirmiştir. Değişen çağla birlikte, sanatın bu üç ayağında değişimler ve dönüşümler gerçekleşmiştir. 1960 öncesi dönemin sanatçısı, sanat nesnesi ve izleyicisi; çeşitli kırılmalar ve hareketliliklerle birlikte bir anlam değişmesi yaşayarak farklı bir noktaya evirilmiştir. Bu çalışma özellikle postmodern dönemin sanat anlayışında farklı bir okumayı gerektiren nesnenin dönüşümüne odaklanmayı amaçlamıştır. Postnesne; nesne sonrası, olarak okumalar yapabileceğimiz postmodern dönemin sanat nesnelerine farklı bir bakış açısıyla yaklaşılması gerekmektedir. Çünkü günümüz sanatının nesnesine, modernizmin sanat nesnesi okumalarıyla yaklaşmak ve eski alışkanlıklarla irdelemeye çalışmak anakroniktir. Gelinen nokta itibariyle ürün çıktısının fiziksel bir nesne olması gerekliliği ortadan kalkmıştır. Nesnenin, kimi zaman düşüncenin, fikrin arkasında kaldığı, kimi zaman fikrin kendisinin sanat nesnesi olduğu hatta bir sanat nesnesinin olmasının gerek olmadığı nesnesiz sanatsal eylemler bu dönemde karşımıza çıkmaktadır. Sanatın nesnesizleşmesi izleyicinin sanat nesnesi ile olan ilişkisinde, izleyicinin daha fazla katılımını talep eder. Değişen sanat ve estetik anlayışın kuralsızlığı ile izleyici, izlemek rolünden feragat ederek, sürecin sanat nesnesine dönüştüğü üretimlerin içinde de bulmuştur kendisini. Literatür tarayarak gerçekleştirilen bu çalışma sanatçı ve üretimleri örnekleyerek gerçekleştirilmiştir. Günümüz sanat pratikleri için güncel yaklaşımlar sunması, izleyici ve nesne ilişkisini güncel üretimler üzerinden ortaya koyması bakımından yeni önermeleri içerisinde barındırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Post nesne, Sanat Nesnesi.

OBJECT OF POSTMODERN ART: POST OBJECT

Kıymet Güven AK

Ankara, Turkey. temyik.2014@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3307-4888

Abstract

Art; The artist realized his existence and progress with a developing communication unity between the art object and the audience. With the changing age, changes and transformations have taken place in these three pillars of art. The artist, art object and audience of the pre-1960 period; It has evolved to a different point by experiencing a change in meaning with various breaks and movements. This study aimed to focus on the transformation of the object, which requires a different reading, especially in the art understanding of the postmodern period. Postobject; It is necessary to approach the art objects of the postmodern period, which we can read as post-object, from a different perspective. Because it is anachronistic to approach the object of today's art with the readings of the art object of modernism and to try to examine it with old habits. As of this point, the necessity for the output of the product to be a physical object has disappeared. Artistic actions without objects appear in this period, where the object, sometimes the thought, the idea, sometimes the idea itself is an art object, and even there is no need to be an art object. The deobjectification of art demands greater participation of the viewer in his relationship with the art object. With the irregularity of the changing art and aesthetic understanding, the viewer renounced the role of watching and found himself in the productions in which the process turned into an art object. This study, which was carried out by scanning the literature, was carried out by sampling the artists and their productions. It contains new propositions in terms of presenting current approaches for today's art practices and revealing the relationship between the audience and the object through contemporary productions.

Keywords: Postmodernism, Post object, Art Object.

GİRİŞ

1960'lı yıllarda, sanat nesnesinin alınıp satılmasının getirdiği ticarileşme ile birlikte metalaşan sanat algısına karşı ortaya çıkan çeşitli akımlar, giderek nesnesizleşen sanat anlayışına doğru eğilimler gerçekleştirmeye başlamıştır. Sanat nesnesi, sanatçının derdini anlatmak için ortaya koyduğu, sanat izleyicisinde sanatçının sunduğuna iştiraki açısından sanatın önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Nesne en basit ve en ulaşılabilir TDK tanımına göre "Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje" dir (https://sozluk.gov.tr/)

Nesnenin genel bir tanımı olan bu tanımlama sanat nesnesini tanımlamakta yeterli olmamaktadır. Bu tanımlamayla sanat nesnesinin belli bir ağırlığı ve hacmi olması gerekliliği düşüncesini ilk olarak düşünmemiz olasıdır. Bu makale bu sebeple sanat nesnesi ve sanat nesnesinin günümüzdeki post dönüşümünü ortaya koymayı amaçlamıştır. Şekilsel, biçimsel yani formel bir estetik anlayıştan uzaklaşarak sanat nesnesinin formel ilişkisinin süreçselliği ele alınmıştır. Çünkü modern sonrası sanatsal pratikler izlenirken, "formlardan çok oluşumlardan söz etmek yerinde olur. Bir tarz ve imzanın aracılığıyla kendi üzerine kapanan bir nesnenin tersine, güncel sanat, bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın, başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını göstermektedir" (Bourriaud, 2018, s.31). Bu minvalde makalede önce sanat nesnesinin değişim geçirmeye ve önceki dönemlere göre daha radikal uygulamalarda ele alındığı örnekler ile başlanmıştır. Gerçek nesnelerin kullanıldığı kolajlar ile üretimler gerçekleştiren bir kaç sanatçı bu amaçla ele alınmıştır. Ancak burada kullanılan gerçek nesneler, gerçek işlevlerinden koparılarak sanatın ve sanatçının amacına hizmet etmiştir. Başka bir ifadeyle sanatın estetik fonksiyonundan uzaklaştırılmamıştır. Gerçek bir nesneyi sen sanat ol diyerek üreten Marcel Duchamp ve onun pisuarı da makale içerisinde örneklendirilmiş ve Duchamp'ın açtığı bu yoldan etkilenerek gerçek nesneleri bağlamından koparan ve sanat nesnesi haline getiren örneklerle devam edilmiş; bu minvalde Dada ve Kavramsal sanatçılardan yola çıkılmıştır. Sanat nesnesinin post dönüşümünde organik nesneleri; dışkı, nefes gibi, nesne olarak tahayyülü zor nesneleri sanat dünyasına sokan Arte Povera sanatçılarına değinilmiş son olarak sanat nesnesinin post nesne olmasında izleyicinin değişen rolüne değinmek için ilişkisel sanat pratikleriyle Rirkit Tiravanija'nın yemek yeme performansıyla çalışma aydınlatılmıştır. Birbirinden farklı zamanlarda ve farklı üretim biçimleriyle gerçekleştirilen bu sanatsal yaklaşımların ortak noktası sanat nesnesine olan yaklaşımlar ve sanat nesnesinin dönüşümü, değişimidir. Sanat nesnesinin post nesne haline gelmesi süreci bu çalışma ile daha net bir şekilde anlaşılabilecek ve izleyicinin kendisini de içinde bulabileceği sanat pratiklerine olan

yaklaşımı bu çalışma ile daha güncel ve post bir duruma evirilecektir. Bu çalışma beraberinde sanat nesnesine ve sanat nesnesine olan yaklaşımlar için yeni fikirlere ve yaklaşımlara ön ayak olma talebi açısından önem arz etmektedir.

YÖNTEM

Bu araştırmada sanat nesnesinin post modern sanatın nesnesi olan post nesneye olan dönüşümünü nitel araştırma yönteminden olan veri toplama tekniklerinden yararlanılmıştır. Elde edilen verilere, kütüphanelerden ulusal tez merkezinden, makalelerden ve internet kaynaklarından taramalar yapılarak ulaşılmıştır. Belli bir kronoloji takip edilmiş fakat net bir tarihsel kronolojiden uzak durularak makalede devam eden anlatım biçimine göre bir tarihsel yol izlenmiştir. Konunun daha net anlaşılabilmesi açısından konuyla alakalı sanatçılar ve üretimleri anlatılmış ve bu şekilde sanat nesnesindeki post nesne durumunu örneklendiren çalışmalara yer verilmiştir. Araştırmada konuyla ilgili 9 sanatçı ve bu sanatçılarının sanat pratiklerinin görselleri kullanılmıştır.

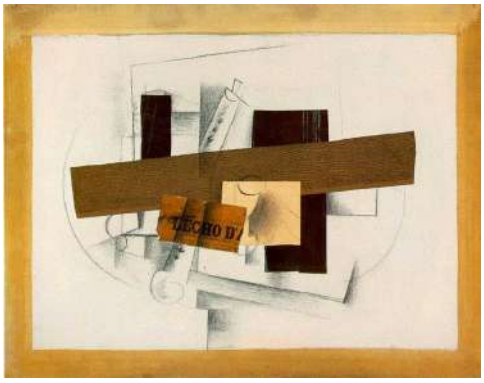
BULGULAR

Postmodern Sanatin Nesnesi: Post Nesne

> Nesne; öznenin dışında bulunan ve onun bilmesine konu olandır. Eytişimsel özdekçiliğe (eğitim sistemlerini sorgulayan öğreti, düşünce) göre, insan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada var bulunan ve bilmenin konusu olan her şey 'nesne', bunun karşısında bulunan bilinçli insan 'özne'dir. Her ikisi bir bütündür ve aralarındaki ilişki eytişimsel bir karşılıklı etki ilişkisidir. İnsan, nesnenin bilgisini edinerek nesneyi değiştirir ve nesneyi değiştirirken kendisini de değiştirir. Kantçılığın bilinemez saydığı nesneler bilimin ilerlemesiyle bilinmişler ve yeniden üretilmişlerdir. Nesnenin özneye göre temelliği ve önceliği açıktır. Çünkü yansıyan nesne olmasaydı bilinçsel ve öznel yansıma da olamazdı. Çünkü insan nesnenin yasalarına bağlıdır ne yaparsa yapsın bu yasaları değiştiremez, yaratamaz ve yok edemez. İnsanlar kendi tarihlerini hem nesnel koşulların hem de bu nesnel yasaların bilgisiyle oluşan ve nesnel koşullardan edindikleri öznel amaçların doğrultusunda yaparlar. Ne var ki nesnelle öznel aynı hızla işlemez, çünkü temel olan nesneyle temel olmayan öznel eşdeğerli değildir ve nesnelin öznelce kavranabilmesi için uzunca bir süre gerekebilir ve gecikebilir (https://www.felsefe.gen.tr/nesne-nedir-ne-demektir/).

Sanat nesnesinin de yasaları vardır. Bu yasalar kendi döneminin özelliklerini taşır. Bir sanat nesnesi, dönemsel olarak farklı anlamlarla karşımıza çıkmıştır. Modern dönem ve öncesinde sanatın yüceliğini imleyecek, iki boyutlu yüzey üzerinde ya da üç boyutlu olarak, estetik kaidelere uygun şekilde üretilmiş çalışmalar; algısal olarak sanat nesnesi konumuna sahip olmuştur. Bu bağlamda sanatçı ve nesne ilişkisi durağan bir ilişki olmamıştır. "Sanatta nesne, odakta olan-olmayan bir ayrıntı, bir dekor, zamana, ana dair ipuçları veren bir kod, konuyu tamamlayıcı bir unsur ya da konunun kendisi olarak sürekli değişen ve başkalaşan bir yapıyla uzun sanat tarihsel bir yolculuktan geçmiştir. Nesne üzerinden sanatçının, arşı çıkma, reddetme, düşünce gücüyle varlığa getirme yetisi okunabilmektedir" (Seniha Uyar, Sanatçının Nesnesi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2015, 2).

Modern dönem ile birlikte atölyesinden doğaya çıkan sanatçıların analitik gözlemlerini bilimsel bakış açılarını pratiğe döktükleri sanat nesneleriyle; sanat, sanatçı ve sanat nesnesi üçlüsünde yaşanacak kırılmaların habercisi gibiydi. Picasso'ya kadar bez, ahşap, boya, taş ya da mermer gibi nesneler sanatçı tarafından kendi bağlamlarından tamamen kopartılarak sanat nesnesi haline diğer başka bir ifadeyle yapıt haline gelir. Bu kural nispeten Picasso tarafından kırılmaya başlar. "Picasso bir nesneyi bir cesedin direksiyonunu yapan cerrah gibi inceler" (Apollinaire, 2011: 214). Picasso ve George Braque'ın geliştirdiği sentetik kübizmde gerçek nesnelerinde kullanıldığı kolajlar oluşturulur. Bu kolajlarda kullanılan nesneler estetik kompozisyonları, renk, ışık, denge açısından bütünleştirmek için kullanılan gerçek nesneler olmasına karşın, bağlamlarından koparılmış ve sanatçının amacına hizmet eden buluntu nesnelerdir. Yani nesneler kendi anlamlarında kullanılmasa da sanat tarihi açısından radikal bir dönüşüme hizmet etmiştir denilebilir.



Görsel 1. Georges Braque, Tenor, 1913
https://istanbulsanatevi.blogspot.com/2014/03/georges-braque-1882-1963-ekolu-kubizm.html

Elbette Dünyada yaşanan toplumsal çalkantılar direkt ya da dolaylı olarak, sanatı ve sanatçıları da etkilemiştir. Özellikle 1914-1945 Dünya savaşları gerek ekonomik, gerek siyasi, gerek kültürel olarak birçok alan üzerinde kırılmaların yaşanmasına sebebiyet vermiştir. Özellikle Dada sanat hareketi savaşa tepkisel olarak ortaya çıkmış ve sanatsal düzeni reddetmiştir. Hugo Ball'in açtığı ve Lean Arp, Tristan Tzara gibi isimlerin bulunduğu Voltaire Kabaresinde (Cabaret Voltaire), her akşam toplanarak Dada gösterileri ve sergileri gerçekleştirdiler.

Dada sanat hareketinin sanatçılarından olan Man Ray'in The Gift (Hediye) isimli çalışması sanata karşı bir başkaldırının günlük hayatta kullanılan bir nesneye yapılan eklemelerle

görselleştirilmiş halidir. Ütü günlük hayatta ütülemek amacı için üretilen bir nesnedir. Ancak sanatçı ütünün altına çiviler ekleyerek ütünün bu görevini ironik olarak elinden almıştır. Ütü zemini kumaş yüzey üzerinde kayarak kumaşın düzeltilmesini sağlar fakat bu çalışmaya bakan kişi, çivili ütünün kumaş üzerinde gezindiğini hayal edince sanatçının tam da imlemek istediği duyguyu hissedecektir "Birinci Dünya Savaşı'nın sanatının içine düştüğü ikilemi; sanat, sanat içindir fakat toplumun koşulları, sanatın sanat olmasının önüne geçmektedir" (https://onedio.com/haber/mantiga-ve-entelektuel-katiliga-isyan-eden-dada-akimi-na-ait-11-sanat-eseri-537985)



Görsel 2. Man Ray, The Gift, 1921
https://onedio.com/haber/mantiga-ve-entelektuel-katiliga-isyan-eden-dada-akimi-na-ait-11-sanat-eseri-537985

Bir nesne bir nesne olmadan önce çeşitli ve karmaşık düşünce aşamalarından geçmektedir. Bir pisuvar ilk elden bir pisuvar olarak hayatına başlamadan önce onu düşünen tasarlayan bir takım süreçlerden geçerek nesnesel hayatına başlar. Onu tasarlayan süreçler onu çeşitli amaçlar için tasarlar. Ancak günün birinde bu nesne sanat tarihinde hayal etmesi çok zor bir amaç için görülmüştür. Elbette "bir nesne asıl yapılış mantığından ve mekanından uzaklaştığında her zaman bir anlam ve işlev kaymasına uğrar" (Yılmaz, 2006,31). Sanatçı Marcel Duchamp bunu erken fark eden sanatçılardandır.

Bağımsız Sanatçılar Derneğinin düzenlediği, Jürinin ve ödülün olmadığı bir sergide Richart Mutt ismiyle imzaladığı Çeşme (Fountain) isimli çalışmasıyla Marcel Duchamp, sanat dünyasına sarsıcı bir yumruk atmıştır. Derneğin katılan tüm eserler kabul edilecektir duyurusuna rağmen kabul edilmeyen tek eser Marcel Duchamp'ın eseridir. Sanatçı bir

dükkandan aldığı bir pisuarı, üretim sürecinin hiç bir aşamasında olmadan sadece imzalayarak bir sanat nesnesine çevirmiştir. Bu anlamda çeşme sanat tarihindeki estetik anlayışta radikal kırılma yaşatmıştır. Çeşmesiyle Marcel Duchamp düşüncenin sıradan bir nesneyi sanat eseri haline getirebileceğinin bir kanıtı olarak, daha sonra oluşacak diğer sanatsal oluşumların ve anlayışların öncülüğünü yapmıştır.



Görsel 3. Marcel Duchamp, *"Çeşme"*, 1917
https://www.foicey.com/duchampin-pisuvari-sanati-nasil-degistirdi/

Dada eğiliminin arkasından doğan ve modernizmin uzaklaştırmak istediğine kucak açıp düşsel bir abartıyla içeri alan gerçeküstücülüğün sanatçılarından birisi de Meret Oppenheim'dır. Sanatçının, Nesne (Tüylü Kahvaltı) üretimi en bilindik üretimlerindendir. Bu üretimde ceylan kürküyle kaplı gerçek bir nesne görürüz. Bir fincan, tabağı ve kaşığı. Ancak bu fincan, tabağı ve kaşığı oldukça ilginç ama bir o kadar ayrık derecede tiksindiricidir.. Çünkü kahve ya da çay içmek için kullandığınız bu fincanı ağzınıza aldığınızı hayal ettiğinizde tiksinti duyarsınız kürkle kaplı olduğu için. Burada nesne hem kendi bağlamından koparılmadan, yani fincan olarak, hem de fincan görevini yapamayacağı şekilde bağlamından koparılarak kullanılır. Sanatçı bu gerçek nesneye giydirdiği kürkle izleyici için, onun üzerinden okunacak bir sürü bağlamın ve kavramın kapılarını açmıştır. İzleyici bu sanat nesnesinden estetik bir haz almak için ilişkiye girmez. Buradaki ilişki düşüncel bir süreci başlatan çeşitli kavramları da içerisine alan estetikten ziyade bilişsel bir ilişkidir.



Görsel 4. Meret Oppenheim, *"Nesne (Tüylü Kahvaltı)",* 1936

https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/

Marcel Dushamp'ın öncülüğüyle ve ondan etkilenen sanatçıların üretimleriyle sanatın ve sanat nesnesinin, kavramla, dil ile olan ilişkisi yoğun bir hale gelmiştir. Kavramsal sanatçılar için sanatçının üzerinde durduğu kavram ve fikir, sanat nesnesinin estetik değerinden daha önemlidir. Kavramsal Sanatta, sanatsal plastiğin, estetiğin, hatta sanatçının üretimine ne kadar emek gösterdiğinin ve üretiminin biçimsel özelliğinin çok önemli olmadığı, asıl olanın düşüncenin, öne çıkarılmaya çalışılan kavramın, izleyiciyi ya da sanat alımlayıcısının zihninde oluşturduğu etkinin olduğu eğilimleri içerisinde barındırır. Sanatçı daha önceki dönemlerde de kavram üzerine düşünmüş ve üretimlerini bu yönde şekillendirmiştir. Ancak bu eğilimde olan sanatçılar için kavramın önde olduğu bir hiyerarşi yapılanması gereklidir. Nesne, kavram açısından hiyerarşik öneme pek sahip değildir. Dil, düşünce ve kavram ile daha fazla ilgilenmişlerdir.

> 1960'larda sadece düşünce sürecini vurgulayan, ultra kavramsal bir sanat anlayışı ortaya çıkmaya başlamıştı. Stüdyolarda tasarlanıp profesyonel zanaatkarlar tarafından başka yerlerde hayata geçirilen yapıt sayısı arttıkça, nesneler sadece son ürün halini almış, bir çok sanatçı da sanat yapıtının fiziksel gelişimine olan ilgisini kaybetmeye başlamıştı. Bu trend, sanatın özellikle de nesne olarak sanatın nesnesizleştirilmesi sürecinin güncelliğini koruması durumunda, nesnenin hükmünü tamamen yitirmesine neden olabilmektedir (Şahiner, 2020, s.36).

Bu sanatçılardan Alan Kaprow önemli bir yere sahiptir. O Oluşum (happening) ismini verdiği gösterileriyle sanat tarihindeki yerini almıştır. Onun sanatının temelini eylem oluşturmaktadır. Şu ana kadar ele aldığımız sanatçılardan farklı özelliği üretimlerinde izleyicinin rolünün belirgin olmasıdır. O sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki hiyerarşiyi kırarak nesnenin post durumuna izleyici katkısını da eklemiştir.

Sanatçı sanat anlayışı ile ilgili;

> Kısacası çağdaş sanat geleneksel sınırlarından çıktı. Resim, plastik sanatların tartışmasız en gelişmiş ve deneysel olanı, format ya da alan hep kapalı, düz dikdörtgen mi olmalı? sorusunu, gözlemciye eserin fiziksel ve metafizik tözünün belirsiz bir şekilde, dört bir yöne tuvalin ötesine doğru devam ettiğini düşündüren jestlerden, karalamalardan, çerçevesiz büyük ölçeklerden yararlanarak tekrar tekrar sorar (Harrison,Wood, 2011, s.760).



Görsel 5. Alan Kaprow, 6. Bölümde 18 Oluşum, 1959

http://www.medienkunstnetz.de/werke/18-happenings-in-6-parts/

Gelenekselin boyunduruğundan kurtulan yeniyi, farklıyı arayan her sanatçı tekrar tekrar bu soruları sorarak sanatının sınırları her defasında aşmıştır. Sanat, sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici bu süreçlerde sürekli evrim halindedir. Bu evrim sanatı yüzyıllardır kurduğu bir düş dünyasının içerisinden gerçek dünyaya taşıdı. Kimi zaman galeri ve müzelerin o steril, ortamları, galerinin oluşturduğu o derin sanatsal atmosferi dağıtarak, sanat gerçek dünyaya daha yaklaştırılmıştır. Bu anlamıyla sanat, kendini sürekli aşan devrimci bir karaktere sahipti.

Baudrillard'ın ifade ettiği gibi;

> Çağdaş sanatın devrimciliği şuydu: şimdi her nesne, maddi dünyanın her ayrıntısı ya da fragmanı, geçmişte az sayıdaki, nadir bir takım aristokratik formlara özgü olan aynı tuhaf cazibeyi yaratabilir, aynı çözümsüz soruları sordurabilirdi. Hakiki demokrasi burada yatıyordu. Herkesin estetik haz duyabilmesinde değil. Her nesnenin, aralarında hiç bir ayrım olmaksızın on beş dakikalığına meşhur olacağı bir dünyanın estetik-ötesi ilerleyişinde yatıyordu. Bütün nesneler eşitti ve hepsi de deha eseriydi. Sonunda herhangi bir yanılsamaya ya da aşkınlığa meydan vermeden hem sanat, hem de bizzat sanat eseri bir nesneye dönüşüyordu. Karşılığında bizi de söken, sökülmüş nesnelerin üretildiği tamamıyla kavramsal bir temsil...(Baudrillard, Skopbülten, 21/03/2014).

Sanat dünyasında bu yaşananlar, Greenberg'ci modernizm anlayışının sanat dünyasındaki hakim gücünün sanatçının, sanat nesnesinin özgürleşmesiyle giderek azaldığının kanıtıdır. Sanat nesnesi okumaları bu anlayıştan uzaklaşarak farklı okumaları talep etmektedir. Yeni açılımlar daha fazla görünür olmaktadır. Elbette sanatçının dönemsel rahatsızlıklarına, kırgınlıklarına, muhalefet etme gücüne, sanat yetisinin eşlik etmesi ile evrimsel değişimin olması kaçınılmazdır. Özellikle sanat piyasasının otoriteleri olan müze, galeri, ve sergi salonları gibi mekanlar ile sanat ve sanatçı ilişkisindeki çelişkiler sanatın yönüne ve sanat nesnesine etki etmiştir denilebilir. Bazı sanatçılar galeri mekanının ve müzelerin sanatın metalaşması üzerindeki etkisine eleştirilerini bu mekanlardan çıkarak yeni mekan ve malzeme

arayışlarıyla gerçekleştirmişlerdir. Bu minvalde üretimlerle karşımıza çıkan Arte Povera hareketinin sanatçıları tepkisel, oldukça çarpıcı ve yaratıcı üretimleriyle İtalya'dan sanat dünyasına giriş yapmışlardır. Yoksul Sanat olarak çevrilen Arte Povera, sanat nesnesinde ve mekanında yoksul bir yaklaşımı önermenin ötesinde canlı ve organik nesneleri de üretimlerinde kullanmışlardır. Jannis Kounellis, Hürriyet gazetesine verdiği bir röportajda sanat üretimimdeki mekan ve nesne ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

> Eşya ya da kullandığımız objelerin anlamları çok güçlü ama onları mekânlardan soyutlayıp anlam üretemeyiz. Eşyalar kullanıldıkları mekân ya da işlevleriyle var oluyorlar. Bu nedenle var olan nesneleri, günlük hayatta kullandığımız eşyaları, belli bir mekânda yeniden anlamlandırıp sunuyorum. Bazen de mekâna yerleştiriyorum. Bunu yaparken amacım, algıyı değiştirmek. Eğer yapmazsam sadece eşya kendini temsil eder ya da ben eşyanın kullanımını tespit etmiş olurum. Bu da dikkat çekmek için yetersizlik demektir. Yetersiz bir söylemle izleyenin dikkatini çekemez, algısını değiştiremez, onu düşündürtemezsiniz. Çünkü günümüz insanı özellikle televizyondan kaynaklanan binlerce görsel işitsel dürtü ve ileti bombalamasına maruz bırakılıyor. Gerçek olanla hayal özellikle karıştırılıp veriliyor. Yerleştirmelerimde amacım, var olan eşyanın kullanımını yeniden anlamlandırıp insana sunmak. Temsil ya da tespit etmek değil. Algısını değiştirip gerçeği görmesini sağlamayı hedefliyorum (https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/tuval-bana-yetmiyor-19051501).

Sanatçının, L'Artico galerisinde on iki adet canlı atı sanat nesnesi olarak kullanması sanat nesnesinin post nesne olarak geldiği nokta açısından oldukça yaratıcıdır. Sergi salonuna gelen izleyici açısından bu üretim oldukça şaşırtıcı olmalıdır. Çünkü bir çiftlikte görebilecekleri canlı hayvanlar bir sergi salonunda sanat nesnesi olarak sunulmuştur. Sanatçı koku ses görüntü açısından da sanat nesnesi düşüncesini farklı boyutlara taşımıştır .



Görsel 6. Jannis Kounellis, Cavalli, 1969

https://culture.globalist.it/arti/2018/01/22/l-avventura-dell-attico-che-espose-cavalli-vivi-come-un-opera-d-arte-2018193.html

Arte Povera sanatçıları arasında cesur ve kışkırtıcı nesneleri sanat nesnesi olarak kullanan sanatçılar mevcuttur. Pierro Manzoni bu sanatçılardan birisidir. Kısa hayatında sarsıntı yaratan üretimler gerçekleştirmiştir. Sanatçının Dışkısı (Artist's Shit) isimli çalışması bunlardan birisidir. "Sanatçı bu çalışmasıyla bir bakıma değersiz olarak bilinen nesne (dışkı)'yi değerli bir şekilde sunup ve değerli bir şekilde göstererek bu düşünce bağlamında

bir bakıma klasik estetik anlayışını yok saymıştır" (İrgin, 2016, s.76). Sanatçı bir çok üretiminde kullandığı nesneler açısından bu düşünceyi vurgulamıştır. Sanatçı nefesini, haşlanmış yumurtaların üzerine bıraktığı parmak izini ve insanların bedenlerine attığı imzasını sanat nesnesi olarak kullanmıştır.



Görsel 7. Pierro Manzoni, Artist's Shit, 1961
https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667

Gündelik yaşamda kullanılan nesneler sanat nesnesi olmaya pek uygun olmayacağını düşündüğümüz nesneler dışkı, nefes gibi; ile kimi sanat nesneleri arasındaki çizgi son derece incedir. Bir nesneyi meta, eşya ya da sanat eseri yapan şey yalnızca kavramsal olarak ayırt edilebilirliği ya da sanatçının ikna edebilirliğidir. Bu nesneleri sanat alanına dahil eden şey konumları, bağlamları ve kültürel anlamlarından ibarettir ve gösterge sistemleri olarak yansıttıklarıdır. Gündelik yaşamdaki meta konumundaki bir tüketim nesnesi ile aynı nesnenin sanat alanına aktarılmış hali yani sanat nesnesinin arasındaki fark imgeseldir. Yani sanat nesnesinin yüklendiği anlamlar, kavramlar ve ilişkilenmeler.

Sanatçılar sanat nesnesi ile olan ilişkilerindeki çeşitliliği ve farklılığı mekan ile olan ilişkilerinde de kullanmışlardır. Müze, sergi salonu, galeri gibi sergileme mekanlarından uzaklaşan ve arayışını doğada gerçekleştiren sanatçı bu arayışı derinleştirerek doğanın kendisini de sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Bu mekanlardan uzaklaşan sanatçının hem üretim mekanı hem üretimi oldukça yaratıcı bir boyuta ulaşıla gelmiştir.

Land Art, yeryüzü sanatı, Earth Art gibi tanımlamaların sahibi bu sanat anlayışında sanat nesnesi doğanın, toprağın, yeryüzünün kendisi olmuştur.

Bu sanatçılar arasında bu makaleye örnek olarak gösterebileceğimiz sanatçılardan bir tanesi Richard Long'tur. Onun üretim mekanı doğa, sanat nesnesi ise uzun doğa yürüyüşleri ve bu yürüyüş esnasında doğal malzemeler kullanarak gerçekleştirdiği izler, işaretlemelerdir, düzenlemelerdir. İzleyici açısından bu üretimleri yerinde görmek oldukça zordur çünkü korunaklı bir sanat alanında olmayan bu üretimler, yapılış doğası gereği doğanın inisiyatifindedir. İzleyici gerçek zamanlı olarak kimi zaman bu ve benzeri üretimleri deneyimleme olanaklarına sahip değildir. Fotoğraf, video gibi araçlarla izleme olanağına sahiptirler. Bu ve bunun gibi üretimler teknik anlamda da içerisinde bir çok disiplini barındırır. Sanatçının performatifliğini eylemselliğini, fotoğraflanarak fotografik bir bakış açısını, video kullanılarak başka bir medyumla deneyimlenmesini, kimi zaman sanat nesnesinin sanat mekanına doğrudan getirilmesiyle de enstalasyonu içerisinde barındırır.



Görsel 8. Richard Long, Himalayalar'da bir çizgi, 1975
https://kentstratejileri.com/2018/04/05/toprakta-iz-birakmak-richard-long/

Sanat nesnesinin post dönüşümü ile izleyicinin sanat nesnesi karşısındaki konumu ve sanat nesnesiyle olan ilişkisinde de kırılmalar ve farklılaşmalar oluşmuştur. Sanat nesnesinin ve eserin yüceliği karşısında ezilmeyen sadece seyretmeyip, eserle etkileşime giren hatta eseri yönetme görevinin de izleyiciye devredildiği üretimler olmuştur. Özellikle 90' lı yıllar sanat mekanı, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki ilişki, sanatın toplumdan uzaklaşması, toplumdan kopuk olması tartışmalarını barındırmaktaydı. Sanat ya da hangi alanda olursa olsun yapılan eleştiriler ve tartışmalar ya bir yeniliğin sonucudur ya da yeni dönüşümlere gebedir. Bu bağlamda sanatın ilişkiselliğe açılması;

> sanat ile estetik ütopyanın yerine, yalnızca dünyayı dönüştürme yetisinden değil, nesnelerin tekilliği iddiasından da vazgeçmiş bir sanatı koyuyor. Bu sanat, formun mutlak tekilliği üzerinden ortak bir dünya kurmuyor; zaten verili olan ortak dünyanın nesnelerini ve imgelerini yeniden düzenliyor, ya da, bu

> kolektif çevreye yönelik bakış ve tavrımızda değişikliğe neden olabilecek türden durumlar yaratıyor. (Ranciere, 2012, s.25).

Bu anlamda sanatçılar tarafından birbirinden farklı ve çeşitli üretimler gerçekleştirilmiştir. Bu uygulama ve üretimlerin genel ortak özelliği izleyiciler ile sanat nesnesi arasındaki katılım ve etkileşimdir. İzleyiciler üretimin en önemli parçasıdır çünkü üretimin başlatan, sürdüren kimi zaman sonlandıran izleyicinin kendisi olmuştur. Denilebilir ki izleyici sanat nesnesidir. Çünkü izleyicinin sosyalleşmesi, sosyal ve günlük sayılabilecek aktiviteleri sanatsal eylemini oluşturur. Buna örnek olarak gösterebileceğimiz ürerim Rirkit Tiravanija'dır.

İlişkisel estetik denilince akla gelen sanatçı ve üretim Rirkit Tiravanija ve onun yemek yeme üretimidir. Sanatçı gündelik bir eylemde ortaklaşmak ve etkileşmek üzere izleyicileri üretimine dahil eder. Ortaklaşa yemek yapmak, yemek ve bu eylemler esnasında sohbet etmek gibi gündelik etkileşimler genelde birbirlerini tanımayan insanlar arasında ve bir sanat üretimi niyeti ile gerçekleştirilir. "Onun sanatı herhangi bir nesne üretmez. İlişkiselliğe dayalıdır. Öte yandan Tiravanija özel mülkiyet, para ve toplumsal hiyerarşi gibi kapitalizmin öne çıkardığı kavramları seyircinin doğrudan deneyimlemesi ile sorunsallaştırır. Tiravanija'nın sanatı düzen bozucu, rahatsız edici ve üstelik bedavadır" (Alp, 2015, s.105).

Sanatçı 1992 yılında Galeri 303'ün içerisine tencere, ocak, tüp, buzdolabı gibi mutfak ekipmanları ile izleyicilerin oturabileceği masa, tabure gibi araçları yerleştirerek gerçekleştireceği performansın mutfağını kurmuştur. Sonrasında galeriye gelen izleyici bu sanat mutfağında sanatçının gerçekleştirdiği yemeği yemenin yanında sanat pratiği ile sanatçı ile ve diğer izleyici ile girdiği etkileşim ile farklı bir sanat ve sanat nesnesi ya da nesnesizliği gerçekleştirmişlerdir.



Görsel 9. Rirkit Tiravanija, İsimsiz (Free), 1992, Galeri 303, New York

https://supralimen.wordpress.com/2010/08/25/kitchen-rirkrit-tiravanija-untitled-1992-free-re-created-2007/

SONUÇ

Sanat nesnesi günümüze değin çok farklı yaklaşımlarla ele alınmış, çok farklı bağlamlar taşımış, sanatçıların yaratıcılığı doğrultusunda izleyiciyi şaşırtan, düşündüren, izleyiciyle etkileşen biçimlerde, biçimsizlikte karşımıza çıkmıştır. Bu çalışmanın gösterdiği gibi, nesnenin dönüşümü, değişimi bitmemiştir ve bizi şaşırtmaya devam edecektir. Kübistlerden, sürrealistlere; yeryüzü sanatçılarından, kavramsal sanatçılara; performans sanatından, ilişkisel sanata, nesne bir önceki durumundan evirilerek post nesne haline gelmiştir. Sanatın sınırları yoktur. Her şey yapılmıştır düşüncesinin, bu çalışmayla daha yapılabilecek çok şey vardır düşüncesiyle yer değiştirilmesi gerektiği imlenmektedir. Bu çalışma sanat nesnesine olan yaklaşımı ve sanat nesnesi algısını güncel okumalar ışığında yapılması gerektiğini önermektedir. Bu önerme beraberinde çeşitli sorulara açılacaktır. Güncel okumalar bile gelecek şekillenmeleri kimi zaman ön göremez. Özellikle konu sanat ve sanat nesnesi ise, günümüz nesnesi bile post kırılmalara her zaman gebedir.

KAYNAKÇA

Appollinare, G. (2011). Modern Resimde onu Üzerine. Ed. C.Harrison, P.Wood. *Sanat ve Kuram 1900-200 Değişen Fikirler Antolojisi.* İstanbul. Küre Yayınları. ISBN: 978-605-5383-01-5

Alp, K. Ö. (2016). İlişkisel estetik ve kamusal alan bağlamında sanatta yeni arayışlar. *Yedi*, (16), 99-109. DOI:

Baudrillard, J. (2014). Çağdaş Sanat Kendisiyle Çağdaş. *Skopbülten.* 20/12/2021 tarihinde *https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-kendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862* adresinden alındı.

Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel Estetik.* İstanbul. Bağlam Yayınları, ISBN: 978-975-8803-33-0

Harrison, C., Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-200 Değişen Fikirler Antolojisi.* İstanbul. Küre Yayınları, ISBN: 978-605-5383-01-5

İrgin, S. (2016). *Nesnelerin sanata dönüşüm süreçlerinde bir anlatı olarak yoksul sanat*. Yayınlanmamış doktora tezi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-iş Eğitimi Bilim Dalı. Samsun.

Kounellis J. (2011). Tuval Bana Yetmiyor. *Hürriyet.* 20/12/2021 tarihinde https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/tuval-bana-yetmiyor-19051501 adresinden alındı.

Ünay, S. (2015). *Sanatçının Nesnesi.* Yayınlanmamış doktora tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı, Ankara

Ranciere, J. (2016). *Estetiğin Huzursuzluğu.* İstanbul: İletişim Yayınları. ISBN-13:978-975-05-1023-06.

Şahiner, R. (2020). *Sanatta Post-Nesne ve Post-İnsan.* Ankara: Ütopya. ISBN:978-605-9378-87-1.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya. ISBN: 975-6361-34-4

İnternet Kaynakları

https://sozluk.gov.tr/ (Erişim Tarihi, 19/12/2021)

https://www.felsefe.gen.tr/nesne-nedir-ne-demektir/). (Erişim Tarihi, 19/12/2021)

https://onedio.com/haber/mantiga-ve-entelektuel-katiliga-isyan-eden-dada-akimi-na-ait-11-sanat-eseri-537985 (Erişim Tarihi 19/12/2021).

PANDEMİ VE SANAT

Nergis DENİZ

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Kocaeli, Türkiye.

nergissdeniz@gmail.com - ORCID ID: 0000-0001-8701-6870

Özet

Bu çalışmanın temel amacı, pandemi sürecinde pandeminin sanat ve sanat eğitimine olan etkisinin nasıl olduğunu tespit etmektir. Pandeminin sanat eğitimine içerik , öğrenciler, ürün ve kullanılan yöntemler açısından etkileri incelenmiştir.

Çalışma temelde tarama modeli bir çalışma olup, nitel yaklaşımlar kullanılarak tasarlanmıştır. Araştırma evrenini Türkiyedeki sanat ve sanat eğitimini oluşturmaktadır. Bu amaçla fenomenoji yöntemiyle araştırma yapılmıştır. Sanat ve sanat eğitimine yönelik olarak araştırmalar eğitimci ve öğrenci tarafından dinlenilerek hazırlanmıştır.

Araştırma sonucunda Türkiye'de yaşayan sanat eğitimcilerinin ve öğrencilerinin görüşlerine göre; pandemi sürecinde sanat ve sanat eğitiminde bir aksaklık olmamıştır. Sanatın ve sanat eğitiminin etkilenmediğini düşünen sanat eğitimcileri ve öğrencileri olduğu gibi etkilendiğinide düşünenler vardır. Modern sanattan sonra kırılan malzeme bağlılığı pandemi sürecinde biraz daha kırılmıştır. Bu süreçde sanat yapıtları imkanlar dahilinde, eldeki olanaklarla yapılmıştır. Dijitalleşen dünyada sanatta dijitalleşmeye başlamıştır. Bu süreçde üretim ve sergilemeler dijital ortamlarda yürütülmüştür. Dijitalleşen sergilerle birlikte sanat eserinin ulaşdığı insan sayısı artmıştır.Yapılan araştırmadan çıkan sonuca göre pandemi sürecinde sanatta malzemeye bağlılık azalmıştır. Sanatta asıl olan malzeme değil, sanat.ının olayı kendi yorumuyla nasıl ele aldığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Pandemi sürecinde sanat, Pandemide sanat eğitimi, Online sanat, Dijital sanat

PANDEMIC AND ART

Nergis DENİZ

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture, Kocaeli, Turkey.

nergissdeniz@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8701-6870

Abstract

The main purpose of this study is to determine the effect of the pandemic on art and art education during the pandemic process. The effects of the pandemic on art education in terms of content, students, products and methods were examined.

The study is basically a survey model study and was designed using qualitative approaches. The research universe consists of art and art education in Turkey. For this purpose, research was carried out using the phenomenological method. Studies on art and art education were prepared by listening to the educator and the student.

As a result of the research, according to the views of art educators and students living in Turkey; There has been no disruption in art and art education during the pandemic process. There are art educators and students who think that art and art education are not affected, as well as those who think that they are. Material commitment, which was broken after modern art, was broken a little more during the pandemic process. In this process, works of art were made within the possibilities, with the means at hand. In the digitalizing world, art has begun to digitize. In this process, production and exhibitions were carried out in digital environments. With the digitized exhibitions, the number of people reached by the artwork has increased. According to the result of the research, the dependence on the material in art has decreased during the pandemic process. It has been concluded that the main thing in art is not the material, but how the art handles the event with its own interpretation.

Keywords: Art during the pandemic, Art education during the pandemic, Online art, Digital art

PANDEMİ VE DİJİTALLEŞEN SANAT

1 Aralık 2019 tarihinde Çin'in Hubei bölgesinin başkenti olan Vuhan'da ortaya çıkan virüs salgını tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Dünyayı etkisi altına alan covid-19 virüsü insanlık için tehdit oluşturmaktadır. Dünya Sağlık Örgütü tanımlamasına göre insanlığın daha önce maruz kalmadığı bir hastalığın ortaya çıkışı pandemi sürecinin başlamasına neden olur. Pandemiler veya pandemik hastalıklar, bir kıta hatta tüm dünya yüzeyi gibi çok geniş bir alanda yayılan ve etkisini gösteren salgın hastalıklara (epidemilere) verilen genel addır.

11 Mart 2020 tarihinde Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) tarafından pandemi ilan edilmiştir. Pandemi sürecinin ilan edilmesiyle birlikte salgının yaratacağı etkilerden korunmak için ülkeler birer birer karantina kararı almaya başlamışlardır. Karantina ile birlikte insanlar belli başlı kısıtlamalara tabi tutulmuştur. Bu kısıtlamlarla birlikte gelen sokağa çıkma yasağıyla insanlar evlerinde karantinaya girmek zorunda kaldılar.

Bu süreçle birlikte insalık yeni bir döneme geçmiştir. Bu süreçde evlere kapanan insanlar yeni arayışlara girmişlerdir. Hayatın devamı için birçok iş ve eğitim online olarak yürütülmüştür. Ülkemizde de eğitim online platformlar üzerinden verilmiştir. Yaşam teknolojik yapıya adapte edilmeye başlanmıştır. Pandemi süreciyle birlikte dijitalleşme zorunlu hale gelmiştir.

İnsanların zorunlu olarak evlere kapanması ile ihtiyaçlarını karşılama metotları da değişmiş oldu. Evdesiniz ama, marketten almanız gereken bir ürün var, siz çıkamıyorsunuz. Şartlar siz çıkmadan ürünü size getirecek metotları geliştirmekti. Tamda böyle oldu. Ve insanlara ihtiyaçlarını ulaştırabilmek için dijital sipariş sistemi geliştirildi. Bununla beraber satın alınan ünlerin ücretlerinin tahsilâtı da ister istemez dijitalleşti. Her meslek her sektör kendini dijitalleştirme ihtiyacı hissetti. Öyle ki Sanatçılar evde dijital konserler vermeye başladı. Bilet satarak konserlerde para kazanan sanatçılar, evde dijital konserler vererek, sosyal medya hesaplarında izlenirlik tıklanırlık, üzerinden para kazanmaya başladı. Sokağa çıkma yasaklarının başlaması ile basılı çıkan gazetelerde ciddi anlamda etkilendi. Gazeteyi basmak bir dert, dağıtmak bir dert, okuyucunun satın alması bir dert oldu. Gazetelerde haberlerini dijital platformlara taşımak zorunda kaldı. İnsanlar her bilgiye her ürüne, yolda evde işte mutfakta tuvalette her yerde dijitalleşme sayesinde kolayca ulaşabilir oldu. Sanal marketleri sanal mağazaları sanal vergi daireleri... Yeryüzünde ne yapmak istiyorsanız artık dijitalleşme ile her ihtiyacınız çözülür hale geldi.

Dijitalleşmede, Endüstri 4.0 sanayi devrimini beraberinde getirdi. Makineler dijital olarak birbiri ile konuşmaya başladı. Dijitalleşmede Endüstri 4.0 Verimlilik oranı yüksek, kalite odaklı üretim gerçekleşmektedir. Dijital 4.0 sayesinde sistemler hızlı ve etkin bir üretim yapabilmekte. Maliyetler minimize edilecek, evler Fabrikalar, uzaktan izlenebilmekte ve uzaktan işlem yapılabilmektedir. Sistemler üzerindeki arızlar en kısa süre içerisinde tespit edilip eksikliği halledilebilmektedir.

Dijitalleşmede bir sonraki adım ise 5,0'a İnsansız teknolojilerdir. Endüstri 5,0 Sanal dünya ile gerçek dünya arasında köprü vazifesi görüyor. Endüstri 5.0 da en dikkat çekici özellik ise yapay zekadır. Pazarlamadan, Sağlık teknisyenliğine, mühendislikten, donanım uzmanlığına kadar birçok meslek yapay zeka ile harmanlanıp insan üstü bir güce kavuşacak.

Toplum 5,0, sanal alan ve fiziksel alan arasında yüksek derecede yakınlaşma sağlar. insanlar sanal alanda bir bulut hizmetine İnternet üzerinden erişerek veri arayacak ve analiz edecektir. Endüstri 5,0'da, sensörlerden toplanan veriler siber alanda, yapay zeka (AI) ile analiz edilir ve analiz sonuçları çeşitli şekillerde fiziksel alanda insanlara iletilir. Toplum 5.0'da, insanlar, nesneler ve sistemlerin hepsi sanal alanda birbirine bağlıdır ve yapay zeka ile insanların yeteneklerini aşan en uygun sonuçlar fiziksel alana geri beslenir. Sanayide de dijitalleşme günden güne ilerlemektedir.

Dijitalleşme hayatımızın her anında yer almaya başladığı gibi sanat alanında da yer alıp ilerleme kaydetmiştir. Kısıtlama ile birlikte sanatçılar sanat eserlerini dijatelleştirerek sanal ortamda yeni bir sergi olanağı yaratmışlardır. Olağan dışı durumlara her dönemde çözüm üretilmeye çalışılmıştır. Sanatın dijitalleştirilmesi de bu dönemde ki bulanan çözümlerden biridir.

Pandemi sürecinde evlere kapanan insanlar duygu ve düşüncelerini ifade edebilmek için sanattan yararlanmışlardır. Uluslararası, yerel kültür ve sanat kurumları pandemi sürecinde sanat eserlerini dijatelleştirerek, dijital ortamlara aktarıp insanlarla buluşmasını sağladı. Müzisyenler, gösteri sanatçıları sosyal medya kanallarından izleyicileriyle buluşup çevrimiçi etkinlikler düzenlediler. İnternet ve sosyal medyada geçirilen süreç daha verimli bir şekilde kullanılmaya başlandı.

Evdeki olanakları kullanarak yeni malzeme arayışına girmişlerdir. Modernizmle yıkılan geleneksel malzeme olayı pandemi sürecinde kendini daha iyi göstermiştir. Sanatta asıl olan malzeme değil duyguyu, anlatılmak isteneni nasıl aktardığı olayı ön plana çıkmıştır.

Birinci dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan ve avangard sanatlar içerisinde yer alan Dadaizm, bugünkü sanat anlayışının temelini oluşmuştur. Fransız sanatçı Marcel Duchamp ile birlikte ilk defa 'hazır nesne' kavramı ortaya çıkmıştır. Sanatçı endüstriyel üretim malzemesi olan bir pisuarı (Çeşme, 1917) alıp sanat galerisinde sergileyerek sanatta bir kırılma noktası yaratmıştır ve artık her şey sanat nesnesi olabilir düşüncesini oluşturmuştur.



Görsel 1 : Çeşme, Marcel Duchamp, 1917

Böylelikle modern sanatın temsilci ve üslupsal yapısı, dışarıdan alınıp konulan herhangi bir nesnenin yeni bir bağlam içerisinde sunulması ile birlikte sarsılmıştır. Duchamp bu tavrıyla bilinen sanat kurallarına meydan okumuştur. Antmen'e (2009, s. 194) göre Duchamp, herhangi bir nesneyi sanat nesnesi olarak sunarak yaratıcılığın tarifini değiştirmiş, sanatın beceriye ve yeteneğe bağlı olduğu yargısını sarsmış, sanatsal beğeniyi biçimlendiren etkenleri sorgulayarak düşünsel deneyimlere öncülük etmiştir.

Dadaizm, kendisinden sonra gelen kavramsal sanat, süreç sanatı, performans sanatı, enstalasyon (yerleştirme) gibi sanatsal ifade biçimlerinin yolunu açarak günümüz sanatının temel düşünce biçimini oluşturmuştur.

Malzemeye olan bağlılık birazda olsa kırılmıştır. Pandemi sürecinde sanat her malzemeyle aktarılmaya başlanmış ve malzeme modernizmden sonra bir kez daha önemini kaybetmiştir.

Dijital sanat terimi 1960'ların sonlarında başlayan bir döneme işaret eder. Aynı zamanda dijital sanat, photoshop, illüstrasyon, 3D modelleme gibi yaratıcı platformu anlatır. Genel bir ifadeyle anlatmak gerekirse dijital sanat, dijital teknoloji ile üretilen sanal nesnelerin estetik değerlerle yeniden kurgulanmasıdır. Sanatçı nesneleri yeniden kurgularken dijital teknolojinin ona sunduğu imkanları sonuna kadar kullanır.

Sanayileşen toplumla birlikte artan kitle araçları, yeni sanatsal denemelerin malzemesi olmuştur. Özellikle dadaizm ve pop sanatla birlikte sanatta yaşanan köklü değişimlerden sonra sanatçılar daha cesur atılımlarda bulunmuşlardır. "1960'lı yıllardan itibaren teknolojinin sunduğu imkanlarla deneysel çalışmalarda bulunan sanatçılar öncelikle fotoğraf, sinema ve televizyonu, 1980'lerde video kamera ve bilgisayarı, 1990'lardan sonra ise interneti yaratma ortamları olarak kullanmışlardır. 1960'lı yıllardan sonra teknolojideki gelişmelerle beraber sanatçıların dijital ortama ilgisi artmıştır. Mekanik yolla üretimlerin yerini dijital sanat üretimlerinin alması sanat, sanatçı, sanat eseri ve izleyici kavramlarını yeniden biçimlendirmiş ve dönüştürmüştür

Geleneksel anlamda sanat üretimi yerini bilgisayar ve internet teknolojilerine bırakmıştır. Başlangıçta sanatın dijital platformda yaratılması bunun sanat eseri olup olmadığı yönünde tartışmalara sebep olsa da süreç içerisinde sanatçıların bu araçları yaratıcı biçimde çalışmalarına dahil etmeleriyle bu tartışmalar son bulmuştur. Dijital araçların sanat üretiminde kullanılması ile birlikte sanat eserinin yeniden üretimi kavramı gündeme gelmiştir.

Sanatçının üretttiği eser, kitle araçlarıyla aynı zamanda birçok izleyiciye ulaşmakta ve izleyici de bu sanat deneyiminin bir parçası olmaktadır. Modern dönemde pasif olan izleyici, artık sanatsal üretimin bir parçası haline gelmekte ve sanatı bulunduğu mekân içerisinde deneyimlemektedir.

Şuan galerilerde izleyici sanat eserinin yanına geldiğinde kulaklık yardımıyla eserin hikayesini dinleyebilir, galeride bölümlenmiş bir salonda video sanatını izleyebilir yada mekânın içerisinde yer alan bir yerleştirme sanatının içinde yer alabilir. Günümüzde izleyici internet sayesinde oturduğu yerden galerideki bir sergiyi görebilir, müzedeki eserleri izleyebilir.



Görsel 2: Çevrimiçi Sergi

Dijitalleşmenin hâkim olduğu bir çağda, sanatsal üretimlerin paylaşımı, yayılımı, arşivlenmesi de kolaylaşmıştır. Bu sayede farklı farklı ülkelerden sanatçıların pandemi etkisi altında ortaya koydukları sanat performanslarından bulunduğumuz ortam içerisinde anında haberdar olabiliyoruz.



Görsel 3: Çevrimiçi Sergi

Bu süreçte en belirgin durum müzelerin arşivlerini, koleksiyonlarını dijitalleşmeye açarak dünyanın her yerinden, her türlü sanat eserini ve kültürel değerini bir tıkla izlememize olanak sağlamasıdır. Eserleri birebir gidip görme gibi yeterinde tatmin edici olamasa da bizlere geniş imkanlar sunması açısından oldukça değerlidir. Dünyanın en çok ziyaret edilen müzelerinden British Museum, The Metropolitan Museum of Art, Rijksmuseum gibi önemli müzeler Google Arts & Culture aracılığıyla ulaşılabilir durumdadır. Ülkemizde de birçok önemli müze ve galeri arşivini izleyiciye dijital platformda açmıştır. Sakıp Sabancı Müzesi, Pera Müzesi, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, SALT, İstanbul Modern, Borusan Contemporary gibi müzeler de erişime açılan önemli müzeler arasında yer alırlar.

Her yeni koşul yeni çözümler, yeni üretim biçimleri yaratır. İşte bu salgın süreci de dönemin kendi dinamik yapıları içerisinde bize yeni sanatsal üretim ve sunum biçimlerinin varlığını göstermiştir.

Sonuç

İnsanlığın var oluşundan bu yana sanatın ifade ediliş biçimi, kültürel, politik, ekonomik, teknolojik sosyal olayların şekline göre değişim ve gelişim göstermiştir.

Sanatçılar, olağanüstü her şartta, sanatlarını icra etmek için, yeni yollar bulmayı, başarmışlardır.

Dönemin özelliklerine göre, sanatçı sanat ve sanatsever, ilişkileri döneminin şartlarına göre yeniden anlamlandırılmış ve biçimlendirilmiştir.

Korona virüs salgınında sanatçılar, yaşadıkları ekonomik sıkıntıların etkisinde ve karantina altında iken kısıtlanmışlık psikolojisi ile yeni sunum teknikleri sanatsal üretimler geliştirmektedirler.

Konser salonlarının, müzelerin sanat galerilerinin, birçok sanatsal gösteri mekânlarının salgını önleyebilmek için süresi belli olmayan bir tarihe kadar kapatılmasıyla birlikte, sanatçılar da eserlerini üretimlerini, izleyiciye ulaştırabilmek için, bir adı da sosyal medya olan, yeni medya araçlarından yararlanmaktadırlar.

Sanatçılar, yeryüzünde yaşanan olağandışı durumdan dolayı, kendilerini ifade edebilmek için ürünlerini sundukları platformları, değiştirmişlerdir.

Pandemi ile yaşamımıza giren, sosyal mesafe “zorunlu fiziksel mesafe”yi aşmanın yöntemi dijital iletişim araçları olmuştur. Sanatçılar bu yeni normal durumda, kendi üretimlerini göstermede ve izleyiciye ulaştırmada yeni yollar bulacak, dönemin özeliklerine göre sanatı yeniden tanımlayacaklardır. Sanatsal ve kültürel mekanlar, müzeler, sanat galerileri, dijitalleşmeye uyum sağlamş, yeni normal koşulları içerisindeki yerini almıştır. virüs nasıl mutasyona uğruyorsa, sanat da mutasyona uğramakta ama, şartlar ne olursa olsun varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2009). Sanatçılardan yazı ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık

Atakan, N. (2008). Sanatta alternatif arayışlar (Z. Rona, Ed. ve Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi.

Berger, J. (2006). Görme biçimleri. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Duchamp, M. (1917). Çeşme [Hazır nesne, yerleştirme]. Erişim adresi: https://dusunbil.com/dusunceseklimizi-degistiren-pisuar/

Özel Sağlamtimur, Z. (2010). Dijital sanat. Anadolu ÜniversitesiSosyal Bilimler Dergisi, 10 (3), 213-238. Erişim adresi: https://www.academia.edu/553913/D%C4%B0J%C4%B0TAL_SANAT

Pandemi eşiğinden sonra sanat, giderek dijitalleşen yeni bir sanat anlayışı. (2020, 20 Nisan). BMW. Erişim adresi: https://www.bmw.com.tr/tr/topics/fascination-bmw/bmw-joy-blog/pandemi-esigindensonra-sanat.html

Tanyel Başar, Ç.(2021). Pandeminin gölgesinde sanat-sanatçı-izleyici. yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,

https://tr.wikipedia.org/wiki/Pandemi

https://tr.wikipedia.org/wiki/NFT

Götsel 1 : https://10layn.com/marcel-duchamp/

Görsel 2:https://ahmetrustem.blogspot.com/2020/05/sanatc-hakan-sorardan-turkiyenin-ilk.html

Görsel 3 : https://ahmetrustem.blogspot.com/2020/05/sanatc-hakan-sorardan-turkiyenin-ilk.html

ÇOCUKLARIN GELİŞİMİNDE SANATIN ÖNEMİ

Dr. Öğr. Üyesi Serap AKBAŞ

Şırnak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Şırnak, Türkiye,

serap.akbas@sirnak.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4529-4770

Özet

Sanat, her ne kadar güzeli anlatabilme veya hoşa giden şekilleri yeniden oluşturma gibi düşünülse de insanların gelişiminin her evresinde önem taşımaktadır. Bu çalışmayla birlikte de sanatın, özellikle resmin çocukların gelişimi üzerindeki etkisi ele alınmaktadır. Yapılan araştırmalar göstermektedir ki sanatın çocukların duyuşsal, bilişsel ve psikomotor kazanımları üzerinde olumlu etkisi vardır. Ayrıca çocukların sanatsal uğraşlarının, aile ve sosyal çevresi tarafından desteklenmesi halinde özgüvenlerini geliştirdiği, hayal güçlerini arttırdığı, akademik olarak daha başarılı olmalarını sağladığı bilinmektedir. Çok erken yaştan itibaren sanat ile tanışan çocukların özgün düşünce yapısı ve gelişmiş estetik anlayışına sahip oldukları gözlemlenmiştir. Sanat, çocukların duygu ve düşüncelerini aktarabilmeleri için de önemli bir araçtır. Çocuklar, kendilerini sözel olarak nasıl ifade edeceklerini bilmedikleri konuları veya anlatmak istedikleri ancak anlatamadıkları korkularını, mutluluklarını, öfkelerini sanat aracılığıyla özellikle de resim aracılığıyla anlatmaktadır. Sanat, çocukları daha iyi anlayabilmek için de büyük bir önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çocuk gelişimi, Çocuk resmi

THE IMPORTANCE OF ARTS IN CHILDREN'S DEVELOPMENT

Dr. Serap AKBAŞ

serap.akbas@sirnak.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4529-4770

Abstract

Although art is thought of as telling the beautiful or recreating the pleasing shapes, it is an activity that is important at every stage of human development. With this study, the effect of art , especially painting, on the development of children will be discussed. Studies show that art has a positive effect on children's affective, cognitive and psychomotor achievements. Furthermore, it is known that when children's artistic pursuits are supported by their family and social environment, their self-confidence develops, their imaginations increase, they are more successful academically. It has been observed that children who are introduced to art from a very early age have an original mindset and developed aesthetic understanding. Art is also an important tool for children to express their feelings and thoughts. Children express the subjects they do not know how to express themselves verbally or their fears, happiness and anger that they want to tell but cannot explain, through art, especially through painting. Art also has great importance to better understand children.

Keywords: Art, Child development, Child painting.

GİRİŞ

Sanat kavramının birçok tanımı vardır ve sanatı eksiksiz bir şekilde tanımlayabilmek çok güçtür. Çünkü sanat, nesnel dünyanın, insanların bilinçaltına yansıttıkları estetik çözümlemeler ile yakın ilişkilidir ve öznel, göreceli değerlere dayanır. İnsanların bilinçaltlarında oluşturdukları ve bilinçle kavradıklarının pek çok değişiklik içermesi, farklı şekillenmesi ve kabul görenlerin çeşitliliği kadar sonsuzluk içinde olması, bu tanımları bir noktada bitirememektedir (Şişman,2021). Sanatı elbette belirli sınırlar içinde tanımlamak mümkün olmasa da tarihsel süreç içerisinde sanatın birçok tanımı yapılmıştır. Örneğin Gombrich sanatı; insan ile var olan, şekillenip gelişebilen bir olgu olarak tanımlıyor ve tarihin başlangıcından beri süregelen bu olgusal gerçekliğin, insanın farkında olduğu ya da olmadığı duygu ve düşüncelerini maddesel bir görüntüye dönüştürebilme süreci olduğunu belirtiyor (Gombrich, 2004).

Sanat kavramının her ne kadar birçok tanımı olsa da herkesin ortak olarak paylaştığı bir düşünce var ki o da sanatın insanın gelişiminde büyük bir önemi olduğudur. Her çağda insanların ihtiyaçları değişkenlik gösterse de insanların kendilerini ifade etme istekleri, estetik kaygıları, güzeli anlatma istekleri her dönemde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca sözcüklerin yetersiz kaldığı zamanlarda imgeler aracılığıyla kişilerle tecrübelerimizi paylaşmak, kendimizi ifade edebilmemizin en güzel yollarından biridir.

Sanat sadece estetik hazlarımızın tatmini için değil kendimizi tanıma ve oluşturma sürecimiz açısından da büyük önem arz etmektedir. Sanat, kıymetli anıları ve en iyi sezgilerimizi iyi durumda tutacak bir mekanizmadır ve onlara herkesin iletişimini sağlar. İyi özelliklerimizin özünü olağanüstü bir açıklıkla kodlar ve onları çok çeşitli araçlarla önümüze sererek, doğamızı dengelememize yardımcı olur ve bizleri en iyi olasılıklara yöneltir. Bizim için çok önemli ama söze dökülmesi zor olanı tanımlamamıza yardımcı olabilir. Sanat, kabuğumuzu kırar ve bizi çevremizde bulunan her şeyi kanıksamaktan kaynaklanan o şımarık, alışılagelmiş aldırmazlıktan kurtarır, eskiye yeni bir gözle bakmamızı sağlar (Botton ve Armstrong, 2014)

Araştırmalar gösteriyor ki özellikle çocukluk dönemi içerisinde sanat büyük öneme sahip. Sanat, çocukların kişiliklerinin ve yaratıcılıklarının gelişimine yardımcı olmaktadır. Neredeyse her yaştaki çocukların çoğu, resim yapmaktan hoşlanır ve çocuklar özellikle resim yoluyla bize duygularını yansıtabilir ve olaylar hakkındaki his ve düşüncelerini ifade edebilirler.

Çocuklar yaşadıkları olumlu ve olumsuz deneyimleri, bilinçaltında yer alan anlatmaktan korkup çekindikleri duygularını farkında olmadan resimlerine yansıtırlar. Çocuk resimlerinde çocukların betimlemelerden çok hayal ettiklerinin yansımaları görülmektedir. Aslına bakıldığında çocuğun çizmiş olduğu resimde bize çok basit gelen küçük bir çizgi bile bir anlam içermektedir (Şener,2018). Sanat, çocuğun sadece kendini ifade etme becerisini geliştirmede değil çocuğun yaratıcılığını ve hayal gücünü kullanarak eleştirel düşünmesini ve farklı bir bakış açısı geliştirmesini sağlar, sanatsal etkinlikler sırasında çocuklar yeni arkadaşlıklar kurarak, dinlemeyi, paylaşmayı ve yardımlaşmayı öğrenir ve sosyal becerilerini geliştirir. Bu özelliklerin yanı sıra sanat etkinlikleri çocukların kaba motor ya da büyük ve küçük kasların yani motor becerilerinin de gelişiminde büyük rol oynar. Kalem tutma, makasla kesme, oyun hamuruyla oynarken şekil verme, yoğurma

hareketleri kas becerilerinin gelişimine katkı sağlar (T.C. Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2015). Çocukların gelişim sürecinde sanatın özellikle resmin önemini değerlendirebilmek için çocuğun sanatsal gelişim evrelerini, yapmış oldukları bu resimlerin ne tür anlamları olduğunu ve gelişim süreçlerine nasıl katkı sağladığını açıklamak gerekir.

Çocuk Resimlerinde Evreler

Çocuk resmi değerlendirmelerini objektif ve rasyonel bir düzleme oturtmak adına pek çok bilim insanı tarafından kuramsal çalışmalar yapılmıştır. Çocuğun sanatsal gelişimi, Rouma (1903), Luquet (1913) ve Lowenfeld (1974) gibi bazı araştırmacılar tarafından kuramsallaştırılmıştır (Yavuzer, 1998.22, aktaran Kutluer, 2015). Çocuk resimlerinin sistematik bir gelişme çizgisi izlediğine ilk dikkat çeken Gustaf British'tir. Britsch, bu resimlerin kendi kuralları içinde basitten karmaşığa doğru organik bir biçimde geliştiğini söylemektedir. Lowenfeld ise, sanat yoluyla bireyin kendisini ifade etmesinin, sağlıklı bir duygusal gelişme Açısından temel önemi olduğuna inanmıştır. Gelişim dönemleri konusunda en sistematik ve aynı zamanda geçmişten günümüze en çok kabul gören yaklaşım Lowenfeld'in sıralaması olmuştur (Kirişoğlu, 2002:75, aktaran Aydın,2017)

Karalama Dönemi (2-4 Yaş)

İlk karalama evresinde çocuk, spontane şekilde izlerden oluşan çizimler yapmaktadır. Çocuk yaşının gereği ağlamanın dışında kendini aktif bir şekilde çizime verebilir. Bu dönem çizimlerinde karalamalar bir taraftan çocuğun kendi gelişimine paralel olarak gelişme gösterirken diğer taraftan da çevresiyle olan etkileşimi sonucu farklı ve çeşitli olarak kendini göstermektedir (Küpeli, 2019). Bu evre kendi içinde 3 alt evreye ayrılır. Çocuğun kol gücüne ve karakterine bağlı olarak hafif veya şiddetli, gelişigüzel çizimler yaptığı "Düzensiz Evre", kol hareketlerini daha bilinçli yaptığı ve tekrarlı çizgili kullandığı "Kontrollü Evre" ve son olarak hayal ürünlerimi kâğıda aktardığı ve çizimlere bir şey yapma niyetiyle başladığı "Adlandırma Evresi" (Kutluer, 2015). Karalama döneminde çocuğun karalama yapma yanı resim yapma isteğine neden olan etmenlerden birisi, duygu ve düşüncelerini aktarma niyeti ve onu bir iletişim dili veya aracı olarak kullanma isteğidir. Bu amaçla çocuk, karalamalarını adlandırır, onların neyi simgelediğini sözlü olarak açıklar (Aksöz, 2010) . Ancak çocuğun çizgileri ile doğal varlıkların (objeler) yapıları arasında anlamlı bir ilişki görülmez. Çizgiler tamamen, çocuğun o anki duygusal, mantıksal sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkar (Artut, 2004).

Şema Öncesi Dönem (4-7 Yaş)

Bir önceki evreye göre yapılan resimlerde karalamaların yerini daha anlamlı çizgiler almaya başlar. İnsan çizimlerine yavaş yavaş yer verilmeye başlanır. Başlangıçta detaya girilmeden baş ve ayaklardan oluşan insan çizimleri zamanla ayrıntılandırılarak gövde, boyun, kollar, bacaklar, parmaklar ve yüz ifadelerine sahip olurlar (Sözen, t.y. : 106). Bu dönemin genel çizim özelliklerine bakıldığında insan figürlerinin ön taraftan çizildiği fakat henüz profil çizmeye geçişin gerçekleşmediğidir. Çizimlerin genelinde ön plan arka plan ilişkisi olmayıp üçüncü boyut gözlemlenmektedir. Yüzey üzerindeki her şey yan yana yüzeysel bir

görüntü oluşturur. Dönemin sonlarına doğru geometrik formların yardımı ile oluşturulan figür çizimleri belirlemeye başlar (Küpeli, 2019). Bu dönem renk seçiminde ise 4-5 yaş arası ayrım görülmezken, 5 yaş sonuna doğru renkler tanınmaya başlanır ve sonraki dönemlerde tüm renkleri kullanır. Bu dönemde çocuğun seçtiği renkleri eleştirmek, onun kendini açıklama ve ifade özgürlüğünü engeller. Çocuğa renk ile olan ilişkilerini keşfetmesi için bol imkan sağlanmalıdır (Aksöz, 2010)

Şematik Dönem (7-9 Yaş)

Bu dönem çocuklarının çevrelerinde oluşturdukları şemaları, genişleyen çevrelerindeki yeni şemalarla kurdukları bağları temsil eder. Bu dönem çocukları okul yaşantısının içindedir. Yaş ilerlemesiyle çocukların el becerilerinde de gelişmeler görülür (Sözen, t.y. : 112). Şematik evre farklı sanatsal faaliyetlerle elde edilen bir realitenin net bir tanımıdır. Bu evre içerisindeki çocuk, bundan böyle toplumun bir elemanı olduğunun bilincine varır. Bilişsel ilerlemenin çabuk olduğu, çevresinde (okul çevresi) ve birçok yeteneğin elde edildiği bu evre de çocuğun motor kabiliyetleri ile toplumsal ilişkilerinde bir devamlılık ve çoğalma görülür. Resimlerinde objelerin gruplandırılmasına, mukayese edilmesine, sıralanmasına yönelik düşünce kalıpları geliştirirler. Objeleri şekil, nitelik ve kapsam açısından sınıflandırabilme kabiliyetlerinde olgunlaşmalar görülür (Artut,2004, aktaran Özkan, 2019) . Bu dönem çocuklarının resimlerindeki ortak özellikler kısaca; kendine özgü şekilde çevresindeki nesne ve insanları çizdiği, resimlerinde tekrarlardan yararlanarak güven duygusunu kazanmaya çalıştığı, insan vücudunda vurgulamak istediği parçaları abartarak, önemsiz parçaları ise sanki yokmuş gibi çizdiği, sosyal çevre ile toplumsallaşmaya başladığı ve çizim konularını en çok “Biz (Ben, ailem ve arkadaşlarım)” oluşturduğu şeklinde özetlenebilir (Küpeli, 2019).

Gerçeklik Dönemi(9-12 Yaş)

Bu dönemde çocuğun toplumun bir üyesi olduğunun farkında olması çizgilerine yansımış ve daha detaylı çizimler yapmaya başlamıştır. Bu dönemde çocuğun çizgileri ayrıntılı ve daha gerçekçidir(Sözen, t.y. : 114). Bu dönemde çocuklarda bedensel, fiziksel, psikolojik değişimlerin ilk belirtileri görülmeye başlar. Bu evrede kız çocukları genellikle gelin-damat, kraliçe, kalpler, sevgi, kadın yüzleri, giysiler, evler, çiçekler, yavrulu hayvanlar gibi konulara yönelirken; erkek çocukları tekneler, uçaklar, trenler, savaş ve spor sahneleri, futbol, silahlar gibi konuları bolca çizer (Yavuzer, 1998,64-66, aktaran Geçen,2018). 11-12 yaş aralığındaki ergenlik öncesi dönemde olan bu evredeki çocuklarda özellikle gerçeği mümkün olduğunca yansıtma isteği ve bu yolda başarısı ve başarısızlığı sürerken, bir yandan çizgide daha özgür ve kendisine özgü anlatım formları aradığı gözlenir. (Kırışoğlu,2019). Bu evredeki çocukların tercih ettiği renk seçimlerinin de gerçekçi olduğu ve resimlerinde mekân ve perspektifinde daha fazla yer almaya başlandığı gözlemlenmektedir.

Mantık Dönemi(12-14 Yaş)

Bu dönem yaklaşan ergenliğe atılan ilk adımın, bunalımın ilk habercisidir. Zekâ ve mantığın yardımıyla bazı sorunları çözebilecek durumda olduğu halde yine çocukluğun doğası gereği güçsüz kaldığı anlar sıkça

olabilmektedir. Bedensel ve ruhsal yönden çok önemli değişkenliklerin olduğu oldukça kritik bir dönemdir (Özkaya, 2007). Bu dönemdeki çocuklarda kişisel ve toplumsal değerlere yönelik ilginin arttığı gözlemlenir ve yine sanatsal değerlere yönelik ilgi de bu dönemde artış gösterir. Resimsel birçok sorun artık öğrenilerek çözülür. Örneğin, renk sorunu, renklerin birbiriyle ilişkisindeki etkileşim, renk karışımları, rengin duygusal ve anlatımsal etkileri araştırılarak öğrenilir (Kırışoğlu,2019). Ayrıca bu dönemde çocuk daha somut şeylerle ilgilenmeye başlar, çizimlerde daha teknik detaylar; ışık, gölge, perspektif, hava akımları ön plana çıkar(Sözen, t.y. : 115).

Çocuk Resimlerinde Anlam

Çocuklar çoğunlukla ellerine aldıkları herhangi bir cisimle herhangi bir yüzeye resim yapma eğilimindedirler. Ellerine aldıkları kalem veya benzeri bir cisimle yüzey üzerine bıraktıkları çizgilerin aslında bir şeyi benzetme ve ifade etme kaygısı gütmediği bilinmektedir. Aslında çocuğun yüzeyde bıraktığı bu lekeleri, kendisinin yapmış olmasındaki heyecan ve haz, çocuğun bu davranışı sergilemeye devam etmesine sebep olmaktadır (Akalın,2020). Bu durum özellikle karalama evresindeki çocuklarda daha sık karşılaşılan bir durumdur. Zamanla büyüyen, sosyal çevresi genişleyen ve çevresel koşulların, kişilik özelliklerinin ve yaşantılarının değişmesiyle de çocukların resim yapma istek ve sıklıkları değişebilir.

Çocuğun iç dünyasının anlaşılması, iç çatışmalarının ortaya çıkarılması onun çok yönlü gelişiminde önemli bir etmendir. Bu yönüyle çocuk resimleri çocuğun tanınmasında, gelişmesinde ve ruh sağaltımında araçsal bir işleve sahiptir (Kırışoğlu,2019). Çocukların çizdiği resimlerde, anlatmak istediği gizli kalmış duyguların olduğu bilinmektedir (Akalın,2020). Çocuk, bilinçaltında kalan istek, özlem, hayal, korku, endişe, merak ve bunun gibi düşünce ve hisleri resim aracılığıyla dışa vurur (Küçükyazıcı, 2020). Dış dünyayı kavrayıp içselleştirmeye çalışan çocuk, bu kavrama çabasını kâğıda da yansıtmaktadır. Kavrayışında, yaşına, dolayısıyla bilişsel gelişimine uygun algısal yansımalar görülebilir. Örneğin o anda vurgulamak istediği şey evin içindeki herhangi bir yaşantıysa bu evin duvarlarını şeffafmış gibi çizebilir ya da ellerini vücuduna göre daha büyük çizerek, kendisini döven babasını vurgulayabilir. Karnı acıktıysa eğer masadan daha büyük bir meyve tabağı çizebilir. Bu anlamda resim, çocuğun iç dünyasını bize yansıttığı bir ayna özelliği taşır (Canel,2011).Sağlıklı bir ortamda büyümüş çocukların, resimlerine bakıldığı zaman, mutlu ve kalabalık ailelerin çizildiği görülür ki bu çocukların özgüvenli ve sosyal becerilerinin gelişmiş olduğunu gösterir. Ancak sorunlu aile ortamında büyümüş çocukların resimlerinde ise bazı semboller bulunmaktadır (Akalın,2020). Örneğin çocuk ailedeki yerini aile üyelerinden uzakta bir yere çiziyorsa kendini soyutlanmış hissediyor olma durumu olabilir veya aileden birini resme dâhil etmiyorsa, o kişiye karşı kızgınlık, yabancılaşma ve reddedilme duygularını yaşadığını ya da çatışma ve kıskançlık yaşadığını anlatmaya çalışıyor olabilir (Bilge, 2020).

Çocukların sanatsal gelişim evreleri göz önünde bulundurulduğunda, çocukların içinde bulundukları gelişim evresinin özelliklerini göstermesi beklenir. Bu durumun tabi ki istisnaları bulunmaktadır. Örneğin özel eğitime ihtiyaç duyan çocuklarda veya ileri zekâlı çocuklarda gelişim farklılık gösterebilir. Çocukların

sanatsal gelişim evresinden beklenen çizimlerden farklı olarak resmettikleri resimlerde farklı sembollerin olduğu düşünülebilir. Bu sebeple de farklı bazı çocuk resimleri incelendiğinde sıklıkla karşılaşılan bazı formlar (semboller) ve bunlarında farklı yorumları bulunmaktadır.

Örneğin, genel gelişim özelliklerine göre çok büyük kafa çizimi genellikle zihinsel potansiyelinin zayıf olduğunu düşünen çocuklarca daha akıllı olma isteklerini veya çok küçük kafa çizimiyle de kendi eksikliğine dair bir kabullenişi ifade etmek isteyen çocuklar tarafından çizebilir (Sözen, t.y. : 129). Ağız çizimlerine baktığımızda da görüyoruz ki çocuk, resminde ailesindeki tüm ağızları çizgi şeklinde yapmış ise bu ailede kimsenin birbiri ile iletişim kurmadığını, büyük veya küçük ağız çiziminin de ağzı çizilen kişinin küfür veya kötü söz söyleyen biri olduğunu anlatmaya çalışıyor olabilir (Bilge, 2020). Göz çizimlerinde de yine farklı anlamlar bulunmaktadır. Çocuğun örneğin gözünde görme ile ilgili bir problemi varsa ve bu duruma dikkat çekmek istiyorsa, yaptığı resimlerde gözü çizmeyebilir veya ifadesiz bir şekilde çizebilir. Özellikle okul çağındaki bir çocuğun göz çiziminin içerisine göz bebeğini çizmemesinin kişilik sorunu yaşadığı ve kendi özünün farkında olmadığı anlamına gelebilir (Akalın,2020).

Çizimlerine müdahale edilmemiş, yaptığı resimleri beğenilmiş ve takdir edilmiş çocukların içinde bulundukları sanatsal gelişim evrelerini yansıttığı ve resimlerinde çevresiyle olan uyumunu ve onun için önem arz eden kişi ve konuları resmettiği görülür. Çocukların resimlerinin sağlıklı değerlendirilmesi de çocukların sanatsal, sosyal ve bilişsel dönemlerinin göz önünde bulundurulmasına bağlıdır.

Sanatın Çocuğun Gelişimine Olumlu Etkileri

Sanat, tüm insanların hayatı içerisinde olması gereken, duygusal ve bilişsel gelişimi sağlayan önemli etken elbette ancak çocuklar açısından ise birden fazla öneme sahip. Çocukların sadece duygusal olarak kendilerini ifade etmesini sağlamaya değil aynı zamanda motor gelişimlerine, sosyal gelişimlerine, bilişsel gelişimlerine de katkı sağlamaktadır. .

Çocuklar, sanat etkinlikleri esnasında kullandıkları makaslar, kalemler, fırçalar, enstrümanlar ile büyük ve küçük kaslarını geliştirirken motor gelişimlerini desteklerler. Bu etkinlikler esnasında gruplar halinde çalışan çocuklar, diğer çocuklarla iletişim kurabilmeyi, onlara saygı duymayı, kendini ifade edebilmeyi öğrenir ve bu sebeple de sanat çocuğun sosyal gelişimine etki eder. Hislerini resmettiğinde aslında duygusal gelişimini tamamlarken, sahip oldukları fikir ve olguları sanatına aktardığında da bilişsel gelişimine katkı sağlar.

Çocuklar sanat yoluyla bağımsız eleştirel düşünebilme becerilerini geliştirebilir, çekingenlik kaygı gibi sorunların üstesinden gelebilmek için çaba gösterebilir. Sanat yoluyla kazanmış oldukları bilgi, deneyim, beceri ve güven duygularının gelişmesiyle birlikte aşırı duygusal tepkilerini denetim altına alabilir. Alışkın olmadıkları durum ve ortamlara uyum sağlayabilir, sorunlara karşı tepki ve duyarlılık gösterebilir. Estetiksel olan bedensel (yaratıcı drama) hareket ve empati kurma becerisini kazanabilirler (Artut, 2015)

SONUÇ

Sanatın insanlar için katkısı düşünüldüğünde öncelikli olarak söylenmesi gereken şey, bireyin gelişiminin sanat aracılığıyla mümkün olduğudur. Özellikle çocuklar açısından sanat, gelişimleri bakımından olmazsa olmaz bir unsurdur. Çocukların, kendini tamamlamış, özgün, yaratıcı, eleştirebilen ve estetik değerlere sahip bir birey olması sanat aracılığıyla mümkündür. Çok küçük yaştan itibaren aile ve okul çevresinde sanat ile tanışan ve sanatsal faaliyetleri desteklenen çocukların duygusal dışavurum, kendini tanıma, sosyal olma becerilerine sahip olduğu bilinmektedir. Düşünebilen, sorgulayabilen bir toplum için yaşamın her anında sanat olmalıdır.

KAYNAKÇA

Akalın, T. (2020) Çocuğun Psikososyal Gelişimi ve Çocuk resminde Görülen Sembollerin Psikolojik Açıdan Önemi, Ed. M. C. Atalay, *Sanat, Sanatçılar ve Sanat Eğitimi,* İstanbul, Hiperyayın, ISBN:978-625-7280-45-7

Artut, K. (2004) Okul Öncesi Resim Eğitiminde Çocukların Çizgisel Gelişim Düzeylerine İlişkin Bir İnceleme, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Cilt 13, Sayı 1

Artut, K. (2005) Okul Öncesinde Resim Eğitiminin Duygusal ve Sosyal Gelişimine Etkisi, *Yaşadıkça Eğitim*, ss.52-54, 25.12,2021 tarihinde https://docplayer.biz.tr/9683316-Okul-oncesinde-resim-egitiminin-cocugun-duygusal-ve-sosyal-gelisimine-etkisi.html adresinden alınmıştır.

Aksöz, M. (2010) *Sosyal Çevrede İç ve Dış Mekan Olgusunun 10-12 Yaş Grubu Çocuk Resimlerine Yansıması ve Sanatsal Gelişim Evrelerine Göre İncelenmesi*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Konya

Aydın, U.Ö. (2017) Okul Öncesi Resim Eğitiminde Çocuğun Çizgisel Gelişimi (2-7 Yaş), *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Cilt:25 no:6, 2215-2228

Bilge, Ö. (2020) Çocukta Resmin Gelişimi ve Çizimlerin Analizi, *Özgün Bilge,* 20.12.2021 tarihinde *https://ozgunbilge.blogspot.com/* adresinden alındı

Botton, A. , Armstrong, J. (2014) *Terapi Olarak Sanat,* İstanbul, Everest Yayınları, ISBN: 978-0-7148-6591-1

Canel, A.N. (2011) Çocuklar Neden Resim Çizer, Sanat ve *İnsan Ulusal Hakemli e-Dergi Sayı: 3,* 20.12.2021 tarihinde aşağıda yazılı adresten alındı
file:///C:/Users/hp/Downloads/Cocuklar_Neden_Resim_Cizer_Azize_Nilgun.pdf

Geçen, F. (2018) Çocuğun Gelişim Basamaklarına Göre Figürleri Ele Alma Biçimleri, Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi Cilt 5, Sayı: 10 , S 60-83, ISSN: 2148-9963

Gombrich, E.H. (2004) *Sanatın Öyküsü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, ISBN: 975-14-0695-1

Kırışoğlu, O.T. (2019) *Sanatta Eğitim-Görmek, Öğrenmek, Yaratmak,* Ankara, Ütopya Yayınları, ISBN:978-605-9378-54-3

Kutluer, G. (2015) Gelişim Süreçlerinde Çocuk Resminin Yeri, *EKEV Akademi Dergisi,* Yıl 19, Sayı: 63, 403-410, 22.12.2021 tarihinde aşağıda yazılı adresten alınmıştır
http://www.ekevakademi.org/Makaleler/138704348_19%20Gorkem%20KUTLUER.pdf

Küçükyazıcı, G. (2020), Çocuklarda Resim Analizi, *Uzm. Dr. Gökçe Küçükyazıcı Çocuk ve Genç Psikiyatristi,* 19.12.2021 tarihinde https://www.cocukvegenc.com/cocuklarda-resim-analizi/ adresinden alındı

Küpeli, D. (2019) *İlkokul ve Lise Öğrencilerinin Sanatsal Gelişim Düzeylerine Göre Değerlendirilmesi,* Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara

Özkan, M. (2019) *Okul Öncesi Görsel Sanatlar Eğitimine Yönelik Öğrenci Velilerinin Bakış Açısı,* Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi, Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim*İş Eğitimi Programı, Diyarbakır

Özkaya, H. (2007) *Farklı Sosyo-Ekonomik düzeydeki Çocukların Resimsel Gelişimlerinin Değerlendirilmesi (İstanbul ili, Sarıyer İlçesi Örneği),* Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitimi Programı, Ankara

Sözen, A.Ç. (Tarihi Bilinmiyor) Çocuk resimlerinin Analizi, *İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi*, 21.12.2021 tarihinde https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/21_22_Guz/cocuk_resimlerinin_analizi/index.html adresinden alındı

Şener, G. (2018) Şema Öncesi Dönem Çocuklarının (4-7 yaş) Okul Temalı Resimlerine İlişkin Yorumlar, *MSKU Eğitim Fakültesi Dergisi,* Cilt 5 (Sayı 2) 31-42, DOI:10.21666/muefd.418252

Şişman, A. (2021) *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş,* İstanbul, Literatür Yayınları, ISBN: 978-975-04-0885-4

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı (2015) *Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Sanat Etkinlikleri, 18.12.2021* tarihinde aşağıda yazılı adresten alınmıştır, *http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller/Sanat%20Etkinlikleri.pdf*

BAROK VE KLASİK DÖNEMLERİNİN ÖZELLİKLERİ: LÜDVİG van BEETHOVEN'IN NN 1, 2 OP. 39 PİYANO/ORG İÇİN PRELÜDLERİNİN STİLİSTİK ANALİZİ

Dr. Öğr. Üyesi Leyla GAFAROVA

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Kocaeli, Türkiye.

leyla.gafarova@kocaeli.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-5194-402

Özet

Bu çalışmanın amacı, Lüdvig van Beethoven'in NN1, 2 op. 39 piyano/org için prelüdlerinin stilistik analizi doğrultusunda, Barok ve Klasik dönemlerinin çokseslilik ve armoni üsluplarına dair özelliklerini tespit etmektir. Prelüdler, çokseslilik teknikleri, armonik yapıları, müzikal dokuları, tonal planları ve tema-motif açılarından incelenmiştir.

Çalışma temelde tarama modeli bir çalışma olup, analiz yaklaşımı kullanılarak tasarlanmıştır. L.v. Beethoven'in op. 39 piyano/org için NN 1, 2 prelüdlerinin armonik ve çokseslilik özellikleri analiz edilmiş, bu analiz sırasında tarama yönteminden yararlanılmıştır.

Araştırma sonucunda, L.v. Beethoven'ın NN 1, 2 op. 39 piyano/org için prelüdleri çerçevesinde, Barok ve Klasik dönemlerine ait kompozisyon stillerinin özellikleri ortaya çıkarılmıştır. Kompozisyon stillerinde, polifonik ve armonik müzikal dokuların organik olarak iç içe geçmiş olması, taklit teknikleri ve sembol figürlerinin kullanılması, yedinci derecenin eksik yedili akorlarla kullanılması, yoğun kromatizm ve akor dışı seslerle doygunluğun olması, keskin minor tonalitelere değişimlerin olması, T-D-T fonksiyonlarının kullanımlarının belirginleşmesi ve modülasyonların kullanılması gibi barok ve klasik dönemlerine ait karakteristik özelliklerin öne çıktığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Beethoven, Barok, Klasik, Stil, Analiz.

FEATURES OF THE BAROQUE AND CLASSIC PERIODS: STYLISTIC ANALYSIS OF LUDVIG VAN BEETHOVEN'S NN 1, 2 OP. 39 PRELUDES FOR PIANO/ORG

Dr. Leyla GAFAROVA
leyla.gafarova@kocaeli.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-5194-402

Abstract

The aim of this study is to study Ludwig van Beethoven's NN1, 2 op. 39, in line with the stylistic analysis of his preludes for piano/organ, to determine the features of the polyphony and harmony styles of the Baroque and Classical periods. Preludes have been studied in terms of polyphony techniques, harmonic structures, musical textures, tonal plans and theme-motifs.

The study is a survey model study and was designed using an analysis approach. The harmonic and polyphonic features of Beethoven's NN 1, 2 preludes for op.39 piano/organ were analyzed, and the scanning method was used during this analysis.

As a result of the research, within the framework of Beethoven's preludes for NN 1, 2 op.39 piano/organ, the characteristics of composition styles belonging to the Baroque and Classical periods were revealed. In composition styles, polyphonic and harmonic musical textures are organically intertwined, imitation techniques and symbol figures are used, the seventh degree is used with missing seventh chords, intense chromatism and saturation with out-of-chord sounds, changes to sharp minor tonalities, the use of TDT functions become evident, and modulations are enhanced. It is seen that such characteristics features of the baroque and classical periods stand out.

Keywords: Beethoven, Baroque, Classical, Style, Analysis.

1. Giriş

Müzik sanatı tarihinin her dönemi kendine özgü tonlama özellikleri ile karakterize edilmektedir. Müzik sanatının farklı stilistik yönlerinin özellikleri aynı tarihsel dönem içinde bir arada bulunma ve birbiri ile etkileşimde olması sıkça görülmektedir. Bu bakımdan dönem ve stil kavramları birbirinden bağımsızdır. ‘‘Barok, klasik veya romantizm çağından bahsederken, elbette "çağ" ve "stil" kavramlarını eşitlemiyoruz. Çağ, stil kavramından çok daha geniştir ve fenomenleri veya baskın tarzdan türevleri içerebilir veya tarihsel olarak ona karşı çıkıyor ya da stilistik düşünce çerçevesine hiç uymuyor olabilir” (Kalinina, 1996:52).

17. yüzyılda, operanın doğuşuyla bağlantılı olarak, Avrupa müziği stili açısından bir dönüm noktası yaşanmıştır. Müzik sanatı tarihinde bu müzik stili ve dönemi Barok olarak bilinmektedir. Bu dönemin görsel sanatları ve mimarisi, abartılı formlar, karmaşıklık, tumturaklı ve dinamiklerle karakterize edilmiştir. İtalyanca'da barok kelimesi (barocco), kaprisli, abartılı, tuhaf anlamına gelir, Portekizce'de ise perola barocco - düzensiz şekilli bir inci anlamını taşır.

1600 ile 1750 yılları arasındaki Barok döneminde, Bach'ın eşsiz mirası, Handel, Monteverdi, Rameau, Couperin, Vivaldi, Scarlatti ve Pergolesi gibi devlerin eserleriyle birlikte müzik sanatı tarihinde büyük bir sanatsal temel oluşturmuştur. “…17. ve 18. yüzyılın ilk yarısının sanatındaki genel eğilimleri, büyük orantıları, dramatik davranışları ve süsleme ile ilgili beğenileri tanıtmak için kullanılan bir terimdir”(Cangal, 2010: 280). Barok müziği, yüksek düzeyde bir duygusal tatmin ifade etmeye çalışmıştır. Genel olarak, bir Barok parçası, belirli tek bir duyguyu tanımlamaktadır.

Barok müziğinin "kontrast" (zıtlık ilkesi), müzikal stilin ana özelliğidir. Zıtlık ilkesi, bu dönemin müziğinde, ritminde, temposunda, ses dinamiklerinde, müzikal dokuların ve majör-minör karşıtlığında kendini göstermektedir. Bunun dışında, Barok müziğinin temel yenilikleri arasında, melodinin öne çıkması ve solo rolü kazanmı, ritmik özelliklerin zenginleşmesi, "fonksiyonel tonalite" kavramının gelişimi, müzik türleri ve yeni müzik formlarının ortaya çıkması dikkat çekmektedir.Aynı zamanda, füg biçiminin polifonik sanatın zirvesinde olması, süslemelerin etkisini arttırması, sürekli basın önem kazanması, retorik figürlerin melodik yapılarının etkilenmesinin yanı sıra, armonik dilde kromatizmaların ve dissonansların kullanılması, kadans devirlerinin kristalleşmeye başlaması gibi öğeler sayılabilir. Bununla birlikte, “yazı türü bakımından, Barok çağı, özellikle sürekli bas (basso continio) metodu ile kimlik kazanır” (Akdeniz, 1999: 8).[1]

17. yy boyunca müzikal Barok ile paralel gelişen Klasisizm, Fransa'daki devrim öncesi ideolojik hareket ve diğer ülkelerin sanatı üzerindeki etkisi ile ilişkilendirildi. Müzikte klasisizmin en yüksek zirvesi, Viyana klasik okulunun faaliyetleri ile, J. Haydn, W. A. Mozart ve L. van Beethoven'ın eserleri ile ilişkilidir. “Klasisizm (latince classicus'tan - örnek), 17. yy’ın başlarından 19. yy’ın başlarına kadar edebiyat ve sanatta, felsefi rasyonalizm fikirlerinin ve aynı zamanda Rönesans estetiğinin antik sanata yönelmesiyle oluşan eşsiz bir sanatsal stil olarak karşımıza çıkmaktadır” (Keldış, 1990 : 253).

[1] Basso continio, bas partisyonun altında armonik şifreleme yazma bir tekniktir.

Klasisizm müziği netlik, sadelik, doğallık, ahenk, ve hafifliktir. Bu bağlamda, "…ezgi, armoni ve ritim sorunları en ideal çözüme varmış olmalıdır" (Pamir ,1989:28). Klasisizmin armonise ise,"… bir bütün olarak melodi ve müzikal formun oluşturulmasında önde gelen faktör haline gelir" (Rıbintseva, 2019: 8).

Bilindiği üzere belli bir dönemin stilini ya da bir bestecinin stilini belirleyen pek çok faktör arasında müzikal doku önemli bir yer tutar. Müzik dokusu (latince- musica textura), müzik eserinin bütün sesleri arasındaki ilişki türünü: ezgilerin yatayları ve dikeyleri arasındaki bağlantısı ve sürdürülmesi, müzikal bütünlüğün tınısı ve rejistırı gibi öğelerini içeren bir kavramdır. Başka bir deyişle, müzik dokusu, bir müzik parçasının nasıl yapıldığı anlamına gelir.

17. yüzyılın başından 18. yüzyılın ilk yarısına kadar olan dönem, enstrümantal stilin, çeşitli müzik formlarının ve türlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, müzikal stillerin ve müzikal doku türlerinin paralel varlığı ve karıştırılması ile karakterize edilir. Bu dönem, polifonik (lat.-polyphonic) ve homofonik (lat.-homophonic) olmak üzere iki ana müzik dokusu ile karakterize edilir.

Homofonik müzik dokusu, "… bir (üst, daha az sıklıkla orta veya alt) sesin öncü bir anlama sahip olduğu formlardır" (Sposobin, 1962:55), polifonik müzik dokusu ise: "İki veya daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturması" (Say, 2005:432). Homofoni ve polifoni ilgili olarak üstün İngiliz ve Amerikan şefi Stokowski (Stokovsi, 1959:105), şunları söyledi: "Homofonik müzik, tüm seslerin melodiye öncülük eden ana sese tabi olmasını ifade eder ve polifonik yapı, kendi melodik ve ritmik bağımsızlığına sahip bir dizi bağımsız sesin organik birleşimine ve gelişimine dayanır". En üstün ve mükemmel polifonik form müzikte füg formu olarak bilinmektedir. "Füg, bir temanın (veya birkaç temanın) tüm seslerde tekrarlanan seslendirilmesi üzerine inşa edilmiş, taklitçi polifonik dokuya sahip bir müzik eseridir" (Sposobin, 1982:230).

Polifonik müziğin derinliklerinden kristalleşen homofoni, enstrümantalizmin ve yeni müzik türlerinin gelişimi ile doğrudan ilişkilidir. Bu dönemin Avrupalı bestecilerinin favori enstrümantal türlerinden biri de prelüd türüdür. Müzik tarihinde uzun bir yol katetmiş olan prelüd türü, geç Rönesans döneminde organ, klavesin ve lavt için yazılmış olan yapıtlara dek dayanmaktadır. Piyanonun icadı ve gelişimi ile birlikte, piyano için doğaçlamalı karakterde prelüd türü diğer çeşitli form ve türler ile birlikte ilgi görmüş ve besteciler arasında popüler olmaya başlamıştır.

2. İNCELEME

Flaman asıllı Alman besteci Ludwig van Beethoven'in (1770-1827) piyano için bestelediği minyatürler, bestecinin sanatsal dünyasında uzun yıllar boyunca yakından ilgilendiği bir müzik türü olmuştur. Beethoven, zamanında var olan tüm türlerde yazmıştır. Opera, dramatik sahne için müzik, koro eserleri, dokuz senfoni, beş piyano konçertosu ve on sekiz yaylı dörtlü dahil olmak üzere toplam 240'tan fazla eseri gelecek nesillere bırakan Beethoven, bugüne kadar dünyanın en ünlü ve icra edilen bestecilerinden biri olmaya devam etmektedir.

Beethoven piyano solosu için iyi bilinen 32 sonat dışında, birçok bölmeli parçaya, yirmiden fazla varyasyona (çeşitlemeler) ve ünlü Für Elise dahil olmak üzere otuzdan fazla bagatelle'ye sahiptir. Beethoven'ın çalışmalarının her döneminde piyano için eserler yarattığı söylenebilir. Eserlerin her biri, sanatsal içerik ve beste yazma tekniklerinin yeniliği ile ayırt edilir. Beethoven, "…her yapıtı bir değişkenliği içerir, ama bu değişkenlik, her yapıtta daima bestecinin imzasını taşır, onun yaratıcı kişliğini sergiler" (Say. A, 1997: 321). NN 1, 2 op. 39 piyano/org için bestelediği prelüdleri, Beethoven bu eseri "12 Majör Tonalitede Piyano/Org için Prelüdler" olarak adlandırmıştır. Prelüdde org pedalı partisyonu yazılmadığı için eser hem org hem de piyanoda icra edilebilmektedir. "Yazarın kreşendo, diminuendo ve sforzato gibi dinamik yönleri orgdan ziyade piyanoda kendisini gösterir. Bu bağlamda, org pedalına burada ihtiyaç yoktur"(Kalinina, 2009:64).
Beethoven'ın, op. 39 piyano/org için iki prelüdü 1789'da yazılmış, 1803' te yayınlanmıştır. Böylece, eser bestecinin ilk yaratıcı dönemine aittir (1802' den önce). Bethoven'ın orga olan ilgisi tesadüfi değildir. Beethoven'ın on iki yaşından itibaren çapelde org asistanı olarak org çaldığını ve orgda improvize yapma konusunda ender bir yeteneğe sahip olduğu bilinmektedir. Alivang'a (1966:37)göre, "Beethoven'ın org çaldığı ve kendisine verilen herhangi bir tema-ezgi üzerinde improvize yapabilmek gibi olağan üstü beceriye sahip olduğu bilinen bir gerçektir". [2]

2. 1. NN 1, op. 39 Piyano/Org İçin Prelüdün Stilistik Analizi

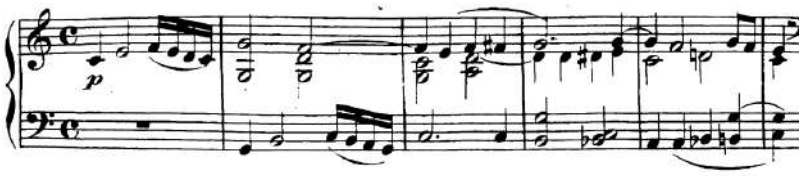
Her iki prelüd C majör tonalitesinde yazılmıştır ve her prelüdde, ilk tematik motivi aracılığıyla tüm ana tonaliteler sırayla beşinci çemberinden geçer. Böylece, Beethoven, parçanın yazıldığı Do majördeki tüm armonik olasılıkları vurgular. Eserde, polifonik yazı tekniklerine ve gelişmiş armonik yapıdan oluşan çizgisel ve bileşik katmanlara, çeşitli olanaklar sağlanmıştır.
Prelüd N1, op.31, formu on iki bölümden oluşmaktadır. Bölümler serbest ve dinamik bağlılıklarıyla, çeşitli müzik akımlarının esintileriyle şekillenmektedir. Her bölüm yeni bir majör tonalitede gerçekleşir. Bölümlerin tonal planı beşli bir çember içinde hareket eder. Başlangıçta, prelüdün tonal planı diyez tonalitelere doğru yön alır, daha sonra bemol tonaliteler_sırayla C majöre dönüş yapar. Böylece, Prelüd'ün 1-57 ölçüleri arasında tonal planı şu şekildedir: **C-G-D-A-E-H-Fis-Cis**
58.-124. ölçüler arasında ise tonal planı: **Des-As-Es-B- F- C**
Ana tema (konu) kararlı, gergin ve dinamik yapısıyla dikkatleri üzerine çeker. Cesur karakterde olan ana tema, füğün başlangıç teması gibi tes sesli olarak seslendirilmektedir. Tema (motif), çıkıcı, büyük bir üçlü aralık ile başlar; ikinci ölçüde ise bas partisinde tonalitenin beşinci (dominant) derecesi ile aynı motif, taklit edilerek seslendirilmektedir.

[2] Ayrıca, Beethoven Viyana'ya taşındıktan sonra bir piyanist olarak sahne almaya başlamış ve kısa sürede eşsiz bir doğaçlamacı ve parlak bir virtüözün ününü kazanmıştır.

Prelüd'ün bütünlüğünü sağlayan ana temadır. Bu temanın polifonik ve armonik gelişme potansiyeli vardır. Girişte sunulan temalar ve çeşitli tarzda geliştirilen lirik temaların şekil değiştirmesi bu çizgilerin temelini oluşturur.

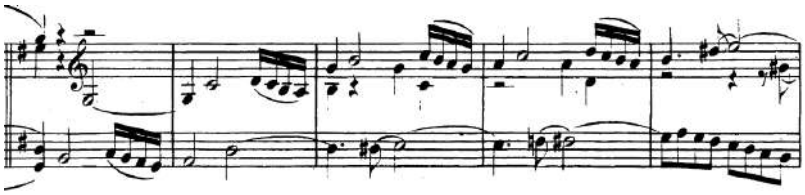
Prelüdün en başında taklit vardır. Başta taklit edilen ses, üst seslerdeki akor yapısıyla tezat oluşturur. Böylece, prelüdün en başından itibaren polifonik ve armonik dokuların bir kombinasyonu meydana getirilir. Üçüncü ölçüden altıncı ölçüye kadar zengin bir uyum değişimi gerçekleşir. Sadece üç ölçü sürecinde **T – S_{64} – DD_2 – D_6 – D_2 → S_6 – D_{65} – T** akor ardışıklıkları ortaya çıkmaktadır **(Görsel 1**., 3.-6. ölçüler arası). Bu akor ilerlemesi, 9. ölçü dominant akorda durmaya yol açmaktadır **(Görsel 2.)**

Görsel 1 (1. – 6. ölçüleri)



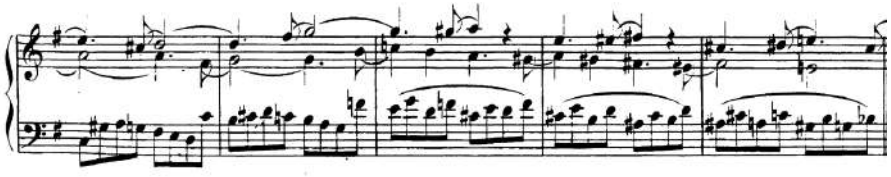
9. ölçü yapısında olan dominant akord, G majördeki tonik üç sesliliğe eş değerdir. Böylece, yeni yapı G majörde seslendirilmektedir. Bu bölümde (ölçü 9 – 18) müzikal doku tamamen değişir ve polifoniktir **(Görsel 2, 3).** Burada, müzik dokuların kontrastı vardır. Ayrıca bölümün ilk dört ölçüsünde tema, üç yatay sesin hepsinde (bas-tenor-soprano) ve G majör tonik sesinin her seferinde dönüşümlü olarak seslendirilmektedir. Ancak dördüncü seslendirmede tema, G majör'ün ikinci basamakta "la" sesiyle başlamaktadır.

Görsel 2 (9. – 13. ölçüleri)



13. ölçü ile 18. ölçü arasında bu bölümün müzikal dokusu değişir (Görsel 2,3). Müziğin yapısı üç seslilik üzerine kurulur. Sopranoda, gecikmeli notalarla sekvens bir aralık dizisi, piyanonun bas temasında ise sekizlik hareketleri mantığa bağlı olarak kullanılmaktadır.

Görsel 3 (14. – 18. ölçüleri)



19. ölçüde (Görsel 4) yeni kısım başlar. Burada melodik materyalin gelişimi sıralı sekvense dayanır. Sekvens ise, temadaki on altılıklardan oluşan ritim motifine dayanmaktadır.

Temanın T – D bağlantısındaki taklitçi davranışıyla birlikte armonik bir düzey de vardır. 20. ölçüde dominant septakordun hatları belirgin olarak görülmekte ve sonraki 21. ölçüde bu akor aniden VI. dereceye çözülmektedir. Yani geçici olarak D majörün ilgili minörü seslendirilmektedir.

Bu bölüm D majör'de yazılmıştır, ancak ton sapmaları ile doludur. 22. ölçüde ise minörden majöre keskin bir geçiş görülmektedir. Majörden minöre böylesine keskin bir değişime, söz konusu prelüdün tamamında sıklıkla rastlanır.

Görsel 4 (19. – 23. ölçüleri)



Buradaki (**Görsel 4, 5;** 20.-26. ölçüler arası) genel tonal plan şöyle gözükmektedir:

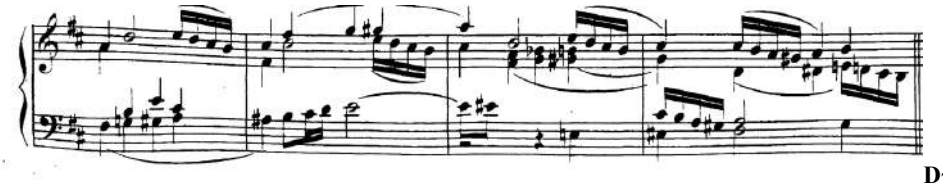
D_7 – VI (h) – a – A – h -fis -h

Bu kadar sık yapılan önemli değişiklikler aslında D majörü arka plana iter. A majörde bir sonraki bölüme geçiş olağandışıdır. A majöre geçişin gerçekleştiği akor, D majörde ikinci derece altıncı akordur; ancak bu, A majör için ikinci derecenin altılı akorudur (II_6) ve bu akorun ana sesi pesleştirilmiş VII. derecedir. Yani, burada modal modların belirtileri görülmektedir. 26. – 27. ölçülerde dikey yapı aşağıdaki akorlardan oluşur:

D_7 (A) – D_6 (fis) – I_{65} (fis) – II_6=V_6(A)

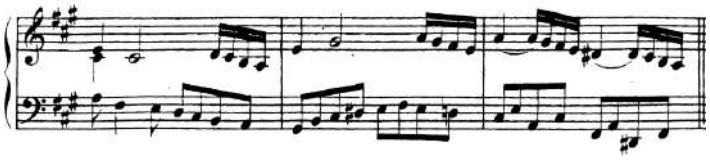
A majöre geçiş, yedinci sesi kullanmadan gerçekleşmiştir (27. ölçü).

Görsel 5 (24.-27. ölçüleri)



D_7(A) D_6(fis) I_{65}(fis) II_6 =V_6 (A) Sonraki 28. – 30. ölçülerde (Görsel 6), müzikal dokunun stili değişir. Doku, ritmik ve tematik olarak zıt iki melodiye dayanmaktadır. Üst seste, prelüdün ana temasının ilk seslendirilmesi tersten verilir. Alt ses ise, sekizlik notaların eşit bir hareketidir.

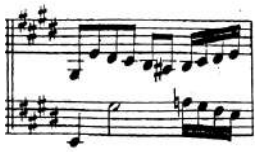
Görsel 6 (28.-30. ölçüleri)



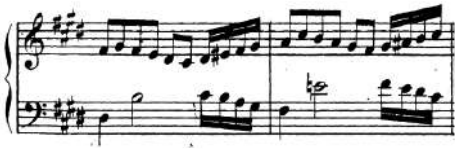
Bu bölümden başlayarak, tonalitelerin değişimi daha hızlandırılmış bir şekilde gerçekleşir. Böylece A majörde 28.-30., E majörde 31.-33. (Görsel 7,8), B majörde 34.-35. Ölçülerde (Görsel 9) yazılmıştır. Alt

sesteki temanın aralık yapısı değişir ve 31.-33. ölçülerde, tema sırasıyla desima, seksta ve septima aralıklarıyla gerçekleştirilir.

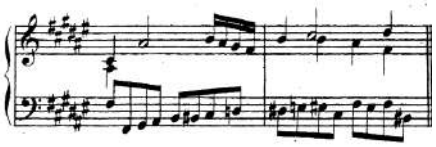
Görsel 7 (31. ölçü)



Görsel 8 (32.-33. ölçüleri)



Görsel 9 (34.-35. ölçüleri)

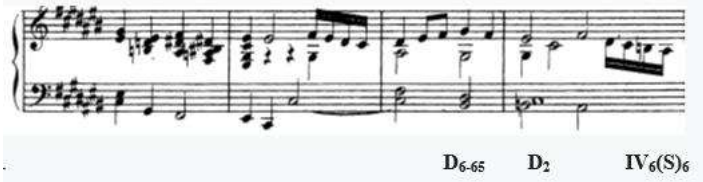


38.'den 57.'ye kadar olan ölçüler, prelüdde önemli geliştirici bir role sahiptir. Bu bölüm, C majör tonalitesine dönüş için bir tür başlangıç noktasıdır. Kademeli modülasyon ve Cis majörden Des majöre geçiş gerçekleşmektedir. Akorlu yapısına rağmen, ana temanın motifleri müzikal dokuya serpiştirilmiştir.

41.- 44. ölçülerde armonik yapı oldukça zengin ve çeşitlidir (Görsel 10). Başka bir deyişle, söz konusu bölümün armonik dili bir tür "hazine" dir. Müzikal doku stili yine akor tipindedir ve bu bölüm Cis majör ile başlar, ancak ikinci akorda, “si” naturel sesi Fis majörün tonalitesine yol açar.

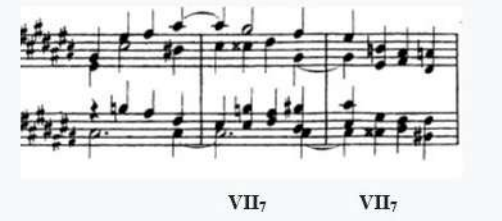
Görsel 10. (41.-44. ölçüler)

Akor dışı geçeci kromatik seslerin bolluğu, yan derecelerin tonalitesine sık sapmalar, basılı bir ses üzerinde eksitilmiş ve yarı eksitilmiş akorlar aracılığı ile sapmalar, sekvensler, elipsis ve doğal minörde seslendirme prelüdün bu bölümünün armonik stilinin karakteristik özellikleridir.



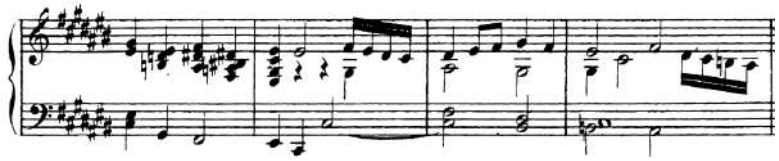
Bunlara örnek olarak:

- 39. ölçüde basılı "ciz" ses üzerinde eksitilmiş yedili akor ve 40. ölçüde diz minöre bir sapma olarak yine eksitilmiş septakord gözlemlenmektedir (Görsel 11).
- **Görsel 11 (38.-40. ölçüleri)**



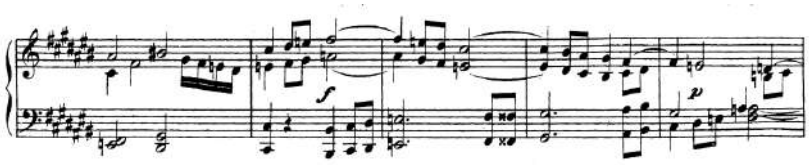
- 43. Ölçünün üçüncü vuruşta alınan D_{65}(Cis), tonik yerine D_2(Fis) aniden gitmektedir **(Görsel 12).**

Görsel 12 (41.-44. ölçüleri)



- yarı eksiltilmiş yedili septakordun ikinci çevirimi: fis-la naturel-si naturel-re naturel **(yar/VII_{34}, 50. ölçü)**

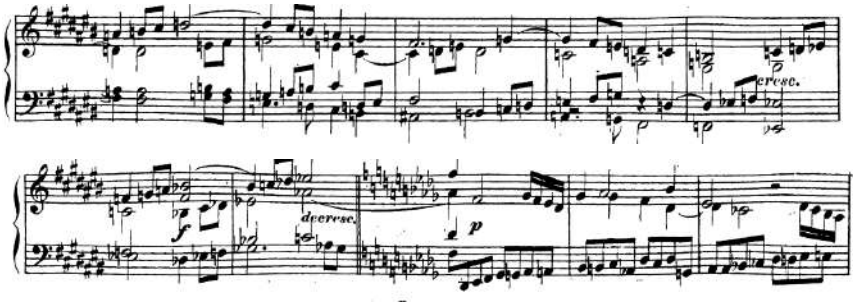
Görsel 13 (46.-50. ölçüler)



yar/VII_{34}

Esasen Des majör hazırlıkları bu akorla başlar (50. ölçü) ve beklenmedik bir şekilde D majörün altılı akoruna çözülür (Görsel N14, 51. ölçü). Bu bağlamda, burada napolitan akorun varlığından bahsedebilir ($II^{b)}$.

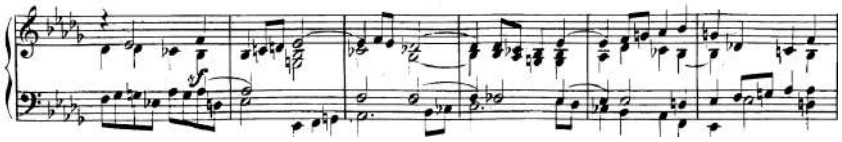
Görsel 14 (51.- 60. ölçüler)



Bizzat modülasyon anı 56. döngüde gerçekleşir. Bu ölçünün güçlü vuruşunda alınan D_2 b minöre çözülür, ardından bu tonaliteden sonraki 57. ölçüde alınan VI_{35} ve D_2 (Des) akorları aracığıyla yeni bölümde Des majöre modülasyon yapılmaktadır (Görsel 14, 58. ölçü). Enarmonik modülyasyon
58. ölçüde Des majör olarak seslendirilir. Polifonik üç sesli müzik dokusu burada yeniden ortaya çıkmaktadır. Bas partisyonda, sekizlik notaların yukarı doğru kademeli hareketi kromatik yarım tonlardaki hareketle değişir. Bu hareket Barok dönem müzik üslubunun özelliklerinden birisidir. **(Görsel 14, 58-60. ölçüleri).**

Belirtmek gerekirse, bu bölümün on ölçüsü sırasında Des majör tonalitenin sadece başlangıçta duyulduğuna dikkat edilmelidir. Burada tonalite ve armonilerdeki sık değişikliklerden, sapmalardan ve ani kararlardan bahsedebilir. Bu bağlamda, aşağıdaki örnekte (Görsel 15) son iki ölçüde (65-66) akor ve tonalite, merkezi değişiklikler ile karakterize edilir.

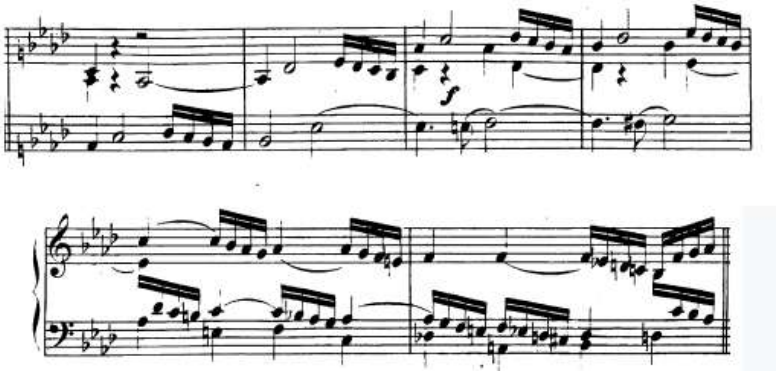
Görsel 15 (61.-66. ölçüler)



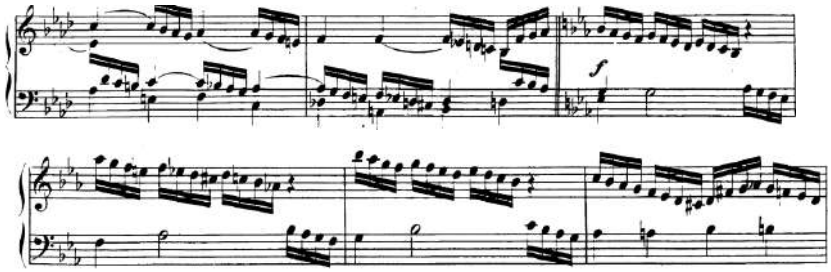
61.-66. ölçüler arasında sürekli elepsi dizilerinden oluşur. Böylece bundan sonraki bölümün As majör tonalitesi hazırlanmakta ve aynı zamanda bir kenara itilmektedir. 68. ölçüden itibaren, önce bas partisyonunda, sonra dönüş sesinde yine temanın taklidi ile polifonik bir doku vardır. Bu nispeten küçük bölüm As majörde yazılmıştır; ancak bu bölüm, öncekilerin yanı sıra, müziğe dinamik bir karakter veren kromatik sesleri ve sık tonalite değişiklikleri ile karakterize edilmektedir (Görsel 16). Prelüd ana teması taklit olarak gerçekleştirilir.

Görsel 16 (68. - 73. ölçüleri)

Es majör tonalitede 72'den 83'e kadar ölçüler arasında bölümün müzikal dokusu bizzat Barok özelliklere sahiptir.



Görsel 17 (72. - 77. ölçüler)



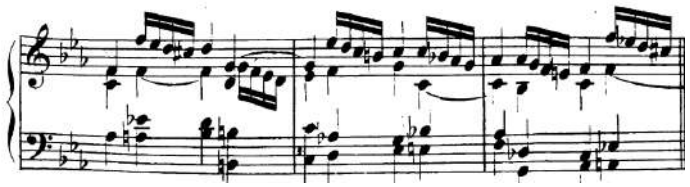
Üst sesteki on altılık seslerin hareketinin arka planına karşı, bas rejisterde tonal sekvens duyulur. 78'den 80'e kadar olan ölçüler dahil, seslerin dikey bir kombinasyonu vardır (Görsel 18). Burada tema üst sesle, üç kez farklı seslerde (do-re-mi) tekrarlanır.

Görsel 18 (78.-80. ölçüler)



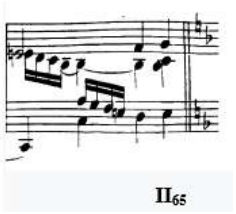
Prelüdün sonraki ölçüleri (81.-83.) sapmalarla dolu ölçülerdir. Armonik bas çizgisi ilgi çekicidir ve bas hareketi kromatik yarı tonlarda (do-re sesleri hariç, 82.ölçü) gerçekleştirilmektir. B majör, c minör, f minör tonalitelerde D_{65} ile tonal sapmalar meydana gelir ve bütün bu sapmalar 83. ölçüde yeni B bemol majörde seslenen bölüme gelmektedir.

Görsel 19 (81.-83. ölçüler)



89. ölçüde, subdominant fonksiyon (II_{65}) yoluyla B bemol majörden F majöre yönelme gerçekleşmektedir (Görsel 20).

Görsel 20 (89. ölçü)

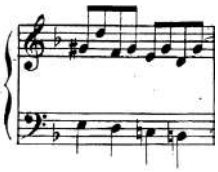


Daha sonra, bu prelüddeki 90. ile 115. ölçü arasındaki en büyük bölüm başlar. Bu bölüm F majör ile başlamaktadır. Ancak, üç ölçüden sonra bas hattındaki kromatik inici hareketi, tonal sabitliği bozduğu gözlemlenmektedir (Görsel 21, 93.-95. ve Görsel 22. ölçüleri).

Görsel 21 (93.-95. ölçüleri)

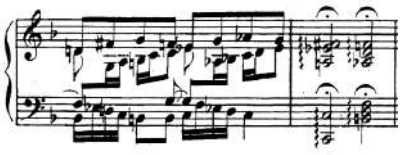


Görsel 22 (96. ölçü)

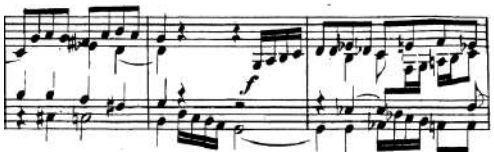


Karmaşık armonik ve kromatik hareketlerin, sık sapmaların, eliptik ardışıklıkların, tonal dengesizliklerin ve 98.- 101. ölçülerinin müzikal doku doygunluğunun, 102. ölçü içinde iki art arda gelen eksiltilmiş yedinci (VII_7) akora yol açtığını gözlemlenmektedir.

Görsel 23 (98.-100.)



Görsel 24 (101.-102.)



Prelüdün son iki bölümünün karakteri dinamiktir. Eksiltilmiş armoniler C majörden **(DDVII$_{34}$ ve VII$_7$, 102. ölçü)** alınır, ancak akor çözünürlüğü ertelenmektedir. Bu hareket, C majör dominant üzerinde uzun süre devam eden pedal sesine yol açmaktadır. Ana tonalitenin baskın ses üzerindeki uzun pedal sesi, Klasik dönem müziğinde ve özellikle Beethoven'ın eserlerinde karakteristik dramatik, geliştirici ve biçimlendirici bir yöntem olarak bilinmektedir.

2.2. NN 2, op. 39 Piyano/Org için Prelüdün Stilistik Analizi .

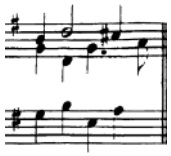
Prelüd N2, ölçek olarak çok daha küçüktür. Prelüdün formu yirmi dört alt bölümden oluşmaktadır. Bu Prelüdün müzikal dokusu armoniktir. Belirgin armonik "monolit"ler, burada taklit polifoni unsurlarıyla iç içedir. Bu sayede doku akıcı bir karaktere sahiptir.

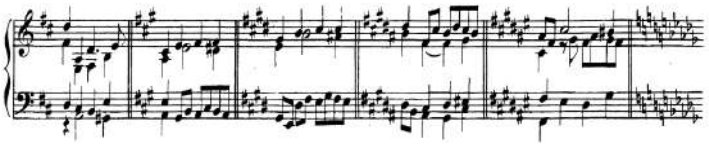
Birinci prelüdde olduğu gibi, her bölüm beşli (kvinta) aralığı sırası ile hareket ederek yeni bir majör tonalitede yazılmıştır. Fakat, bu prelüdde, "kvinta aralıklı tonalitelerin koridordan" geçiş zamanı daha hızlı ve daha sıkıştırılmıştır. Ayrıca bu tonal plan prelüdde Beethoven iki kez işlenmiştir. Başlangıçta, bu tonal planı 1 - 46 ölçüler arasında gerçekleştirilmiştir. Ardından, 47-52 ölçüler arasında, başlangıcın ilk cümlesinin tekrarı tam olarak gerçekleştirilir. Bu cümlenin prelüd içinde tekrar gerçekleştirilmesi, biçimlendirici bir rol üstlenir ve iki bölmeli formun özelliklerini prelüde getirir. Besteci 52. ölçüden başlayarak, tonal zinciri oldukça

sıkıştırılmış bir biçimde tekrarlar. Buradaki her tonalite bir ölçüye karşılık gelmektedir. Büyük ölçeklerin sırası aşağıdaki gibidir:

G-D-A-E-H-Fis (Görsel 25, 26)

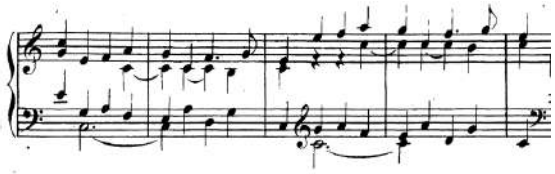
Görsel 25 (52. ölçü) **Görsel 26 (53.-57.**





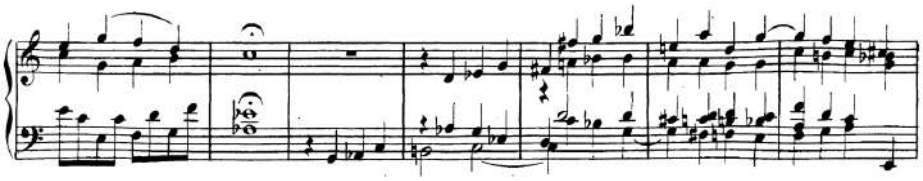
Prelüdün müzikal dokusu dört sesli kontrpuan özellikleri ile bir armonik yapı olarak tanımlanabilir. Dokuda üst sesin melodik çizgisi izlenir. Melodinin karakteri lirik ve melodiktir. Tema iki ölçü uzunluğunda ve belirgin bir armonik temele sahiptir. Bas melodisinin otantik kadanslı hareketleri forma netlik getirir. Daha sonra tema ikinci oktavda gerçekleştirilir; ancak temanın bu hareketi zaman içinde bir vuruşla kaydırılır. Tema iki defa bir değişiklik yapılmadan gerçekleştirilir ve kadans (D-T) cümlenin biçimini belirlemektedir. Böylece besteci Klasik geleneklerle olan bağı vurgular.

Görsel 27 (1.-5 ölçüler)



Prelüdün son 12. bölümü, VI^{b} pesleştirilmiş C majör'ün kırık kadanstan sonra 65. ölçüde başlar (Görsel 15, 64. ölçü) Bu bölümün müzikal dokusu yoğundur ve kromatizmalarla dolu bir yapıdır. Akorların eliptik sapmaları ve temanın stretto bir şekilde yürütüldüğü görülmektedir. Tema taklit olarak, önce basta (65. ölçü), sonra aynı anda tenor ve alto seslerde, tenorda ise dolaşımda ve ardından sopranoda icra edilir. Bu şekilde barok kontrpuan tekniğinin gelenekleri uygulanmaktadır. Aynı zamanda müzikal dokuda armonik arkitektonik yapı gözlemlenir. Bu kısım gergin, dramatik bir karaktere sahiptir.

Görsel 28 (63. – 69. Ölçüleri)



3. SONUÇ

Beethoven'in NN 1,2 op. 39 piyano/organ için prelüdlerinin analizi sonuçlarına göre Barok ve Klasik dönemlerin kompozisyon stil özellikleri belirlenmiştir. Op. 39' un prelüdlerindeki Barok polifonik müzikal dokusu ile birlikte, armonik yapı ve armonik Klasisizm stilinin özellikleri oldukça açık bir şekilde ifade edilmiştir.

Beethoven, prelüdlerin kompozisyon yapısında Barok stili müziğinin özelliklerini kullanır. Bu özellikler, eserlerinde müzikal materyalin akışkanlığı, temaların (konuların) taklit (imitasyon) edilmesi, stretta tekniğinin kullanılması, temanın ters tekniğinde kullanılması, oldukça gelişmiş bas hattı gözlemlenmesi, melodik sekvenslerin sıkça kullanılması, retorik figürlerin melodik yapı üzerindeki belirgin etkisi olarak ortaya çıkmaktadır.

Prelüdlerin kompozisyon yapısı Klasik müzik stilinin teknik ikeleri gözetilerek bestelenmiştir. Bu yapıda açıklık ve rasyonalite, beşli sıralı bir hareket kullanılması, prelüdün armonik planında zengin bir çeşitlilik sunması, dikey akor yapısının kullanılması, gecikmeler, ani majör-minör ve uzak tonalitelerin modülasyonlarının kullanması, kromatik gidişler, tonalite sapmalarının kapsamının genişletmesi, otantik dönüşümlerin (T-D, D T) belirgin bir şekilde kullanılması göze çarpmaktadır.

Beethoven'ın NN 1, 2 op.39 prelüdlerindeki önemli bir özelliğin de, kendisinin, polifonik ve homofonik dokuyu doğal olarak kullandığını vurgulamak gerekmektedir. Tek bir eserde, polifonik ve armonik özellikler bir arada bulunur ve çekici ve olağanüstü güzelliklerle bir şekilde dokunmuştur. Beethoven'in NN 1, 2 op. 39 piyano/organ için prelüdlerde, polifonik/armonik unsurları bir arada kullanılmış ve çekici, sıra dışı güzelliklerle dolu bir eserle ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitap:

Alshwang, A. (1966). *Beethoven Yaşam ve Yaratıcılık.* Moskova: Müzik.

Cangal N., (2010). *Armoni*. (5. baskı). Ankara: Arkadaş Yayın Evi. ISBN: 978-975-509-180-8.

İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman İçinde Müzik – Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi.* (7. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A. Ş. ISBN: 975-363-292-4.

Keldış, G. B. (1990). *Muzıkalnıı Ensiklopediçeskii Slovar*. (*Müzikal Ansiklopedik Sözlük).* Moskova: Sovet Ansiklopedesi. ISBN: 5-85270-033-9.

Kirillina, L.V. (1996). *Klassiçeski stil v muzıke XVII.-XIX. vekov: samosoznanie epoxi i muzıkalnaya praktika.* (*18. - 19. yüzyılın başlarında müziğinde klasik stili: çağın öz farkındalığı ve müzik pratiği).*— Moskova: Moskova Devlet Konservatuvarı. ISBN 5-8649-029-2**.**

Kirillina, L.V. (2009) . *Bethoven Zinn i Tvorçestvo.* (*Beethoven Yaşamı ve Eserleri).* Moskova: Bilimsel Yayın Merkezi "Moskova Konservatuarı". ISBN：978-5-89598-215-0.

Say, A. (1997). (3. basım). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. ISBN: 975-7436-18-6.

Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü.* (2. basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. ISBN: 975-7436-29-1.

Sposobin, İ. V. (1962). *Muzıkalnaya Forma.* (*Müzikal Formu)*. Москва: Devlet Müzik Yayınevi.

Sposobin, İ. V. (1982). *Uçebnik Polifonii.* (*Polifoni Eğitimi)*. Moskova: P.I.Tchaikovsky'nin Moskova Devlet Konservatuarı. Müzik.

Stokovski, L. (1959). *Muzıka dlya vsex.* (*Herkes için müzik).* Moskova: Sovyet besteci.

Pamir, L., (1989). *Müzikte Geniş Soluklar.* İstanbul: Ada Yayınları. Özal Matbaası.

Makale:

Rıbintseva, G. V. (2019*). Fuksionalnaya Garmoniya Klassitsizma i Sotsialnıe uçeniya XVII-XVIII Vekov.(XVII – XVIII Yüzyillarda Klasisizmin İşlevsel Armoni ve Sosyal Öğretim). Müzik Biliminin Sorunları*. S.V. Rachmaninoff'un adına Rostov Devlet Konservatuarı. DOI: https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-11001

Tez:

Akdeniz, A.Ö. (1999). *Müzikte Barok Dönem ve Önde Gelen Besteciler*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Notalar:

L. Beethoveen. Piyano/Org için 2 Prelüd. https://libnotes.org/index.phf

HAZ VE ACININ TRAGEDYASI MACBETH'TE STOACILIK VE EPİKÜRCÜLÜK

Arş. Gör. Gonca KATMAN

İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

gonca.katman@yeniyuzyil.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-7465-9575

Özet

Hellenistik Dönem felsefe sistemleri Stoacılık ve Epikürcülük, aynı toplumsal gelişmelerin etkisinde ve birbirlerine yakın tarihlerde kurulmuş, 'Nasıl yaşamalıyız?' sorusundan yola çıkarak insanı mutluluğa götürecek pratik bilgiler aramaya yönelmiş ve günlük yaşamı temel alan ahlaki öğretiler geliştirmişlerdir. Roma döneminde etkisini güçlenerek sürdüren bu iki felsefe okulu, Rönesans düşüncesini de doğrudan etkilemiş; Shakespeare'in dramatik eserleri de Stoacı-Epikürcü düşünceden payını almıştır.

Macbeth, genel kanının aksine yalnızca, tutkularla bezenmiş acı bir yazgının değil, Tanrı inancı ile dünyevi aklın egemenliği arasında başlamış olan savaşın etkisiyle erdemli, onurlu ve mutlu bir hayatı geçici hazlar uğruna yitiren bilgelikten yoksun bir erkin trajedisidir. Macbeth'te yazgı, irade, doğa yasaları, güç ve etik değerler, tutkular ile onur, ölüm ile yaşam, özgür irade ile kader inancı arasındaki çelişki, seyirciye geniş bir girdap sunmaktadır; girdabın gizinin çözülmesinde Stoacı ve Epikürcü bilge insan ideali, bir anahtar sayılabilir.

Bu çalışmada; Shakespeare'in Macbeth tragedyasında Stoacı ve Epikürcü düşüncenin izi sürülecek, trajedi kişilerinin davranış ve eylemleri, oyunun söylem ve tartışmaları bu iki felsefe okulunun oluşturduğu etik ve ahlaki belirlenimler temel alınarak nitel araştırma yaklaşımıyla ve belge analizi yöntemi ile değerlendirilecektir. Stoacılık ve Epikürcülük, Shakespeare'in zengin literatürünün görünmez fakat ayırt edici bir özelliğidir; onun eserlerindeki diyalektik ilişkiyi kavramak için başvurulması gereken önemli öğretilerdir. Bu çerçevede yorumlandığında Macbeth, gerek Shakespeare'in diğer tragedyaları gerek tragedyaların çağdaş yorumları için güçlü bir kaynak olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Shakespeare, Macbeth, Stoacılık, Epikürcülük.

STOICISM AND EPICURISM IN MACBETH, THE TRAGEDY OF PLEASURE AND PAIN

Assist. Gonca KATMAN

gonca.katman@yeniyuzyil.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-7465-9575

Abstract

Hellenistic philosophy systems, Stoicism and Epicureanism, were established under the influence of the same social developments and close to each other, and they sought practical information that would lead people to happiness based on the question of "How should we live?" and developed moral teachings based on daily life. These two schools also directly influenced the Renaissance thought; Shakespeare's dramatic works have also taken their share of Stoic-Epicurean thought.

Macbeth is a tragedy of a power devoid of wisdom, who, contrary to popular belief, loses a virtuous, honorable and happy life for temporary pleasures, not only due to a bitter fate, but also due to the war between belief in God and the dominance of worldly reason. In Macbeth, the contradiction between destiny, will, natural laws, power and ethical values, passions and honor, death and life, free will and faith in destiny presents a wide swirl to the audience. The Stoic and Epicurean ideal of the wise man can be considered a key in unraveling the mystery of the vortex.

In this study; In Shakespeare's Macbeth tragedy, Stoic and Epicurean thought will be traced, the behavior and actions of the tragic characters, the discourse and discussions of the play will be evaluated on the basis of the ethical and moral determinations formed by these two philosophy schools. Stoicism and Epicureanism are an invisible but distinctive feature of Shakespeare's rich literature. When interpreted within this framework, Macbeth will be a powerful source for other Shakespeare's tragedies and contemporary interpretations.

Keywords: Shakespeare, Macbeth, Stoicism, Epicureanism.

GİRİŞ

Hellenistik Felsefe, sadece zihinsel bir uğraş olarak algılanan felsefe disiplininin Aristoteles'in düşünceleri doğrultusunda, yaşama yönelik pratik bir boyut kazanmış olmasının da etkisiyle, insanın günlük yaşamını hangi ilkelere göre sürdürmesi gerektiğine dair, bireysel mutluluğu temel alarak bir takım sonuçlara varan sistemler geliştirmiştir. M.Ö. IV. ve III. yüzyıl içinde geliştirilmiş olan bu felsefe okullarının bireysel mutluluğa yönelmelerinin önemli bir nedeni toplumsal gelişmelerdir. Büyük İskender'in ölümünden sonra dünya imparatorluğu yıkılmış, bu dönemde, imparatorluk içinde yaşayan farklı kültürlere mensup insanlar arasındaki bütünlük bozulmuştur. Bu nedenle Stoacı filozoflarda ve Epikür'de asıl gözetilen, toplumsal yararla uzlaşan bireysel mutluluk ve bireysel yararcılıktır. Öyle ki, iki felsefe okulu da bu bireysel mutluluğu bozacak her türlü duygusal, bedensel dalgalanmalardan uzak durmayı öğütlemiştir.

Stoacılık, Roma İmparatorluğunda da etkisini sürdürmüş, öğretilerini geliştirilmiş ve bir ölçüde değiştirilmiştir, daha sonra ise bilinmeyen Tanrı'yı İsa olarak kişiselleştiren Hristiyanlık düşüncesiyle bütünleşmiştir. Roma'da Epikürcülük ise Stoacılığın dini öğretilerle yakınlaşmasına karşın, Lucretius'un görüş ve yazılarının da etkisiyle keskin bir tanrıtanımazlığa doğru evrilir. Rönesans ise o zamana kadar kabul gören pek çok ahlaki ve dinsel öğretiyi sarsmış, insanların erdemli ve onurlu bir yaşam için hümanizma düşüncesiyle bağdaşan doğru bir kılavuz bulma ihtiyacı baş göstermiştir. Hellenistik Felsefe'nin temelleri ise bu hümanizma düşüncesine yakın ve yeni bir soluk getirecek bir potansiyel taşıması bakımından oldukça uygun görülmüştür. Etik düşüncenin Rönesans döneminde laikleşme yoluna sapmasının sonucu olarak Stoacı ve Epikürcü düşünceye böylelikle yeni bir yol açılmıştır.

Stoacı ve Epikürcü düşünce her ne kadar bütünlüklü, bilinçli ve sistemli bir ideolojiye dönüştürülmese de insanların yaşamları üzerinde etkili olmuşlardır. Aynı şekilde Shakespeare oyunlarında da, Hellenistik Felsefe'nin bu iki okulunun -bir diğerinden keskin sınırlarla ayrılmaksızın-, yankılarını duymak mümkündür. Macbeth'e bakıldığında, Stoacı ve Epikürcü felsefenin etkileri, karakterlerin ölüme karşı yaklaşımlarında, ölümü kabulleniş ile ona karşı direnme girişimlerinde, erdemsiz davranışların sorgulanmasında, kader ile akılla yapılan iyi ya da kötü seçimler arasındaki ilişkide, ölçülü ve dengeli bir benlik ve bu benliğin sabitliği idealinde, karakterlerin korkularında ve umutlarında görülür. Macbeth, yıkıcı hırs ile erdemli yaşamın çatışmasını doğrudan Stoacı ve Epikütcü bir bakışla ve apaçık göstermemektedir. Shakespeare'in ustalığını da burada aramak doğru olacaktır. Macbeth ya da Lady Macbeth tam anlamıyla gözü kör bir Epikürcü sayılmaz, yahut Banquo'nun doğruluğunu yalnızca Stoacı düşünce ile temellendirmek doğru olmaz; fakat Epikür'ün düşünceleri ile Stoacılığın erdemli yaşam öğretisinin oyunun evrenine tam olarak yayılmış olduğu açıktır; Macbeth, Tanrı'nın dünyevi yaşamdaki etkisizliği, ölüm-yokluk ilişkisini, zaman kavramını ve insanın mutluluk arayışını, Antik Çağ'dan Rönesans'a ve Rönesans'tan bugüne süregelen etik tartışmaları, çürümüş bir dünya düzeni içinde göstermektedir.

Bu çalışmanın amacı acımasız, yıkıcı bir iktidar figürü olarak incelenen Macbeth'in kötücül eylemlerini kendi dönemi içinde var olan felsefi bir zemine oturmak ve eser boyunca hakim olan karanlık dünya tasvirinin

aslında dünyayı aydınlığa götürecek bir önseme olduğu düşüncesini temellendirmek; böylelikle de Macbeth'in yeni ve çağdaş yorumlarına yeni bir yol açmaktır. Shakespeare'in oyunlarını anlamak ve yorumlamak için onun yazarlığını ve yaşadığı dönemi bilmenin ötesinde insan ve insan davranışlarının temelinde yatan düşünce biçimlerini ve toplumsal yaşamı şekillendiren ahlak kurallarını irdelemek gereklidir. Stoacı ve Epikürcü düşünce ile temellendirildiğinde Macbeth'teki hybris, çelişki ve kötücül eylemler, insan ile doğa arasındaki uyumsuzluğun bir sonucu olarak ortaya çıkar. Tragedyanın sonunda ise irade ve bilgelik dengenin yeniden kurulmasına öncülük eder.

STOACILIK VE EPİKÜRCÜLÜK

Stoa ve Epikür felsefeleri düşüncelerini mantık, fizik (doğa) ve ahlak olmak üzere üç gruba ayırmak mümkündür. Bu üç grup için de oldukça geniş bir külliyat mevcuttur. Fakat bu çalışmada, Shakespeare'in metninde izi sürülebilecek temel doktrinler ve çoğunlukla ahlak üzerine yapılmış olan retoriğe yer verilecektir.

Epikürcülük

Epikür felsefesi Demokritos'un görüşlerine dayanır ve insanın bilgiye duyumlarla ulaştığını savunur, Epikür'e göre bu duyumlar yanılmazdır. Duygular ise duyumlar yoluyla elde edilir ve en temel duygular haz ve acı duygularıdır. Epikür'e göre en yüksek iyi, hazdır. O insanın duyumsayacağı hazları üçe ayırır: *"Bazı hazlar hem doğal hem zorunludur, diğerleri doğal fakat zorunlu değildir. Sonuncuları ise ne doğal ne de zorunludur. Ona göre, bu arzular bedensel hazlara yol açarlar."* (Turan, 2015) Birinci gruptaki hazlara karşı (beslenme, giyinme vb.) ölçülü davranılmalı, ikinci grup hazlardan(cinsel haz vb.) vazgeçilebilmeli, üçüncü grup hazlardan(şan, şöhret, zenginlik vb.) ise tamamen kaçınılmalıdır, çünkü bu tür hazlar yalnızca bedensel hazlardır ve bedensel hazlar gelip geçicidir. Epikür, tinsel hazları bedensel hazlardan daha üstün görür, fakat bu iki haz da birbiriyle ilişkilidir. *"Hazza ruhsal ve bedensel olmak üzere iki şekilde ulaşılırdı. Bunu yaparken de ruhla bedenin bir uyum içinde olması gerekirdi; çünkü beden acı çekerse, ruh da çekerdi."* (Arslan, 2001) Bu nedenle ruhsal acı doğuracak olan bedensel bir hazdan kaçınılması gerektiğini ya da bedensel bir acı getirecek olan ruhsal hazlardan uzak durulması gerektiğini söylemiştir. Bilge kişi, mantık yoluyla bu tartımı yapabilmeli, vardığı sonucu yaşamına uygulayabilmelidir. Bu da ancak bilgelikle sağlanır.

Epikür'de zaman, varlığa içkin bir kavramdır. Zaman yine insanların duyumlarıyla ilgilidir ve geçmişte yaşanmış olana dair hafıza ile geleceğe dair olan düşünce ya da hayali algılarda kendini gösterir.

Epiküros'un ruh ile ilgili düşünceleri, çoğunlukla ruhun ölümden sonra var olamayacağını kanıtlamaya yöneliktir. Epikür, maddeci bakış açısını ruhu tanımlarken de kullanır; ona göre ruh da atomlardan oluşmuştur. Epikür'e göre bedeninin cisimsel varlığıyla aynı özellikteki ruhun ölümden sonra var olması imkânsızdır.

Epikür'e göre Tanrı vardır ve o da atomlardan meydana gelir, yani cisimseldir. Fakat ona başka insani nitelikler yüklenemez. İnsanlar başlarına gelen iyilik ve kötülüklerin sorumlusu olarak Tanrıları gösterirler ancak iyilik ve kötülük Epikür'e göre insana özgü bir eylemdir. (Epikür, 1998) Epikür, Lucretius'un tanrıtanımazlığına kaynaklık edecek şekilde ölümden sonraki yaşamı kesin bir şekilde reddeder. *"Böylece*

Epiküros hayat ve ölüm fenomenlerinin içine maddeyi yerleştirdiği için metafizik anlamlardan soyutlar." (Köseoğlu, 1942) Epikür ölümden sonra yaşamın imkânsızlığını bildirirken ölüm korkusunu da bireyin mutluluğu önünde büyük bir engel olarak görür. Kişi kendi ölümüne dair korkudan tamamen sıyrıldığı takdirde özgür bir yaşam sürebilecektir.

Stoacılık

Stoa felsefesi, İskender'in imparatorluğunun yıkılışı sonrasında kaygılı bir toplum içindeki bireye kişisel bir kurtuluş ve anlam önermiştir. Hem Yunanlı hem de Doğulu olan Kıbrıslı Zenon'un tarafından kurulmuştur. Stoa felsefesi, insanı Tanrıyla ve doğa ile bütünleştirmeye çalışmış, ortaya attığı görüşlerle insanın maddi dünyadaki yaşamını düzenlemeye çalışmıştır. Aklıyla iyiyi ve kötüyü ayırt eden herkes, bilgece davranabildiği ve aklını kullanabildiği ölçüde özgürdür. Aklını kullanamayan ve çevresindeki doğayı tanımayan bir kimse, aptallık içinde bocalayıp meylettiği kötülüklerden yalnızca kendisi sorumludur. (Akalın, 2015)

Stoacılık ve Epikücülük çoğu kez birbirine karşıt gelseler de *"ortak bir istemde buluşurlar; 'doğaya uygun yaşamak'.* Ancak Epikür, doyuma boyun eğerek uyumun yakalanabileceğini savunurken, Zenon, Tanrı'nın isteklerini yansıtan olaylara uyum sağlayarak ahlaki bir akılcılıkla yaşamayı benimsemiştir. (Brun, 2003)

Bu anlamda insanın dış etkenlere kayıtsız kalarak kişisel doğrusunu uygulayabileceğini savunurlar. İnsanın kurtuluşu ancak kayıtsızlıkla sağlanabilir. 'Apatheia' olarak adlandırılan isteksizlik ve kayıtsızlık durumu bir tür nefis köreltme yöntemidir. Bu aşamaya erişebilen kişi bilgedir; dış etkenlere kayıtsız kalan kişi bağımsızlaşmış, özgürleşmiştir. Epikürcü düşünceden bu noktada ayrılan Stoacılar, haz ve acılara serinkanlılıkla katlanma gücü gösterirler fakat onlar için bile yaşamı sürdürmek istemeyecekleri bir an gelebilir. Stoacı bilge kişi için ölüm de doğayla bütünleşmenin bir yoludur. Stoa felsefesinde insan doğal dünyanın parçası, ölüm de bu dünyaya ait bir gerçeklikse ölümden korkmak gereksizdir. Bu yaklaşımla Stocılar, Epiküros'un ölüm olgusu hakkında düşüncelerine yaklaşırlar.

Stoacılara göre Tanrı, doğa ve insan aslında aynı töze sahiptir. Tanrı kötü olamaz ya da kötülük Tanrı'dan gelemez. Onlara göre kötülüğe uğrayanlar doğaya uygun yaşamayanlardır. İradesiz ve bilge olmayan kişiler kötülükle karşılaşırlar ve bunda tanrının payı yoktur.

Stoacılar kaderi, iyi ve doğru bir yaşam için gerekli bir kılavuz olarak ele almıştır. Buna karşın insan, hayatına iradesiyle bir yol çizerek de doğanın bir parçası olmayı kabul etmiş olur, dünyadaki yaşamını biçimlendirecek bir gaye edinir. İnsanın doğaya uyumlu yaşaması ülküsü, bir bakıma insanın, Tanrı'nın onun için belirlediği plan içinde bir özgürlük ihtimalini çağrıştırır. Stoa düşüncesinde özgürlük kavramı yalnızca bireysel, iradi özgürlük değil, toplumsal yaşam içindeki özgürlüğü de içine alır. Çünkü onlar, insanın doğru bir yaşam sürebilmesi için onun devletle ve tüm dünya ile olan ilişkisinde yardımcı olmayı görev edinirler.

HELLENİSTİK FELSEFE VE RÖNESANS

Bugün bilindiği gibi Rönesans, İtalyan şair ve çevirmen Petrarch'ın, Cicero'nun mektuplarının keşfi ile başlamıştır. Ancak Shakespeare araştırmacısı ve tarih eleştirmeni Stephen Greenblatt, Epikür'ün ateist ve atomistik felsefesinin Ortaçağ'dan sonra Rönesans'ı başlatmada belirleyici bir faktör olduğunu dile getirmiştir. Rönesans döneminde düşünürler dini kalıplara karşı çıkma amacıyla pratik yaşama materyalist bir tutumla yön vermeye çalışmış, bunun sonucu olarak Stoacılık ve Epikürcülük yeniden canlanmış, dönemin toplumsal ve politik koşulları göz önüne alınarak revize edilmiştir. (Özdemir, M. B. & Durgun F., 2009, 32)

Bu dönemde Latince, Elizabeth dönemi İngiltere'sinde popülerdi ve tüm okullarda öğretiliyordu. Dolayısıyla Shakespeare de Plutarch, Pliny, Tacitus, Livy ve Ovid'i çok iyi tanıyordu ve onların eserleriyle etkileşim içindeydi. Shoaf ise Shakespeare'in Lucretius'un şiirlerini okumuş olma ihtimalinden bahseder: O bir Epikürcü materyalist olmasa da Lucretius'un unutulmaz Epikürcülüğü ile kendi doğal materyalizmini keşfetmiş ve ifade etmiştir. (Shoaf, 2014) Lucretius, Shakespeare'in eserlerindeki Epikür referanslarının en doğrudan kaynağıdır.

Rönesans'ın Yeni Stoacılığını yoğun bir şekilde etkileyen bir diğer yazar ve düşünür de Seneca'dır. Seneca'nın yazıları da Latince bilen yazarlar arasında çok popülerdi. Shakespeare'in bunları okuduğu varsayılır.

Öte yandan Shakespeare'in, oyunlarında ilerlemeyi, topluma dönmeyi desteklediğini biliyoruz. Geri çekilme, Rönesans yazarları için olumlu bir şey değildi. Dolayısıyla Stoacılık bu dönemde doğrudan benimsenmiş olsa da Epikürcülük daha zor bir yoldan geçmiştir. Rönesans'ta Epükürcülüğün büyük oranda, yalnızca cinsel hazlarla uğraşan bir grup insanın taşkınlığı olarak algılandığı bir gerçektir. Shoaf'a göre ise, Epiküryenizmin doğal felsefesini kullanarak Shakespeare, insan davranışı arasındaki çeşitliliği ve şansı anlamlı bir şekilde açıklamaya ve ölüm ve acıdan ne kadar korkmamız gerektiğini değerlendirmeye çalışır. (Mourant, 2009)

Rönesans'ın dinin egemenliğine ve toplumsal yozluğa karşı bireysel erdem, özgürlük ve mutluluğu arayışında Stoacı ve Epikürcü düşünce Shakespeare'in Macbeth'inde de kendini güçlü bir şekilde göstermektedir. Bu görünüşün üç boyutu vardır; birincisi, Kayıtsızlık ve Geri Çekilme, ikincisi, Onurlu Yaşam, sonuncusu ise Ölüm ve Zaman.

MACBETH'TE STOACI VE EPİKÜRCÜ DAVRANIŞ

Agnes Heller'e göre bir kimseyi Stoacı ya da Epikürcü yapan şey, davranışlardır. Kişinin bu okullardan birine ya da diğerine olan bağlılığı hem nesnel hem de öznel olarak kişinin davranışıyla ölçülebilir. Bu nedenle Epikürcü ya da Stoacı düşünceyi eserler içinde örneklemek, Aristoteles'in ya da Hegel'in düşüncelerinin örneklenmesinden daha kolaydır. Stoacı ve Epikürcü düşünce Agnes Heller'a göre Orta Çağ'ın karanlığından kurtulan ve hiçbir sınırlamaya boyun eğmeyen fakat bu nedenle de aşırıya kaçan kişilerin davranışlarını karakterize etmiştir. Stoacı ve Epikürcü davranış biçimi, böylece bireye yönelmesi bakımından tek bir tip, salt bir figür olarak algılanamaz. Bu bakış açısıyla yapılacak incelemelerde yalnızca "Nasıl Yaşamalıyız" sorusunun muhtemel cevapları aranabilir.

Macbeth'i kral olma arzusuyla önüne engel olarak çıkan herkesi öldürmekten kaçınmayan bir komutanın trajedisi olarak özetlemek mümkündür. Macbeth'teki tüm karakterlerin davranışlarında bu iki pratik felsefe sisteminin karma bir bileşimi görülür. Bu bileşim ile Shakespeare'in insanın hem doğal dünyada hem toplumsal dünyada nasıl yaşaması gerektiğine dair verdiği ipuçlarını çözümlenebilir; nitekim, Shakespeare'in karakterlerinin her bir yönelimi ve kullandığı her bir sözcük yaşama dairdir.

Kayıtsızlık ve Geri Çekilme

Macbeth'te 'nasıl yaşamalıyız'a yanıt olarak geliştirilen ilk düşünce kayıtsızlıktır. Stoacı düşüncede 'apatheia'(kayıtsızlık) erdemiyle yaşananları serinkanlılıkla karşılayan insan figürünü tanımlar. Macbeth'te bu, özellikle ölüme karşı tutumlarda kendini gösterir. Macduff'ın, Duncan'ın ölümüne verdiği acı dolu tepkiyle, ailesinin ölümüne verdiği tepki aynı şekilde yoğundur. Nitekim Macduff her iki ölüme de fazlasıyla üzülür fakat onurlu bir insandan beklendiği gibi davranır. Macduff, Duncan'ın bedenini gördüğünde, dehşet verici o soluklarla kıyamet günüymüşçesine tepki verir. Fakat burada kişisel bir üzüntü yoktur. (Martindale, 1984) Duncan onun için yitirilen bir değerdir.

Macbeth, Stoacı kayıtsızlığı, yalnızca kendi emeli için gerçekleştirdiği cinayetleri haklı çıkarmak için kullanır; Duncan'ın başındaki nöbetçileri öldürmesinin nedenini soran Macduff'a şöyle cevap verir:

MACBETH – İnsan nasıl hem akıllı hem şaşkın,

Hem öfkeli, hem durgun olabilir?

Nasıl hem candan bağlı hem kayıtsız kalabilir? II. iii. (Shakespeare, 2006)

Bu replikler Macduff'ın Stoacı ve Epikürcülüğüne ince bir gönderme de içermektedir. Oyun boyunca Macduff gerçekten de hem öfkeli hem de durgundur. O, trajik bir karakter olmasa da aklını kullanarak dengeli ve ölçülü bir yaşam sürek doğaya uyumlu yaşayan bir kahramandır.

Geri çekilme ise toplumsal olandan soyutlanmadır. Kamu işlerine katılım Epikürcüler için boşuna ve yıkıcı bir girişimdir. Shakespeare'de Hellenistik Çağ'ın Stoacılığının ya da Epikürcülüğünün geri çekilmesinden bahsedilemez. Yine de Stoacılığın acılara karşı kayıtsızlık düşüncesi ile birleşir. Bu durum, Macduff'ın karakterinde örneklenebilir. Macduff, dünyanın bütün yozluğuna karşın, bütün olayların içinde yer alarak fakat trajik bir etki yaratmadan, aksine dengeyi sağlayacak onurlu bir tutumla görevini yapar. Ailesini kaybetmiş olsa da doğruluktan ayrılmaz ve bireysel doğası ile sosyal doğa arasında bir uyum yakalamış olur. Macbeth ise bunun tersine, iç dünyasına çekilmeden, ölçülülük göstermeden, öngörüsüz ve düşüncesiz bir tavırla güç mücadelesinin bir parçası olur. Macbeth, savaştaki yiğitliğinde dahi ölçüsüzdür:

DUNCAN - … Öyle yükseklere uçuverdin ki

Armağanlar kanatlı da olsa ulaşamaz sana.

Keşke ölçüleri aşmasaydın da böyle

Seni değerince ağırlamak elimde olsaydı. I. iv. (Shakespeare, 2006)

Kralın tepkisine bakılırsa Macbeth, yiğit ve değerli bir dosttur onun için. Fakat bu anlamda sabitlik idealini karşılamadığını hemen anlamak da mümkündür. Sabitlik ideali, ölüm karşısında eşit kayıtsızlık, tutkudan arınma, sabit tavırlar, sarsılmaz bir iç dinginlik, tüm değişimlerden uzak kalma gibi özellikleri içinde

barındırır. Green' göre Shakespeare, kendini gizleyen ve genellikle becerikli olan komik kahramanları ödüllendirirken trajik kahramanlardaki katılığı cezalandırır.

Öte yandan Macbeth'in ruh hali cadıları gördükten hemen değişir, Banquo, cadıları görür görmez Macbeth'in neden irkildiğini anlayamaz. Ona göre garip, çirkin büyücü kadınlardır gördükleri. Fakat Macbeth, iç dinginliğe sahip değildir. Çevresinde vuku bulan hiçbir olaya kayıtsız kalmayı başaramaz. Bu iç huzursuzluk, kararsızlık ve çelişki aslında oyunun bütününe yansımıştır. Peki, böyle bir dünyada bu insanlar 'nasıl' yaşayacaklardır? Rönesans döneminin de toplumsal ve politik bir özeti gibidir iyi-kötü meselesi. Ve oyunun buna verdiği cevap, onurlu bir yaşam ile çıkara dayalı bir yaşamdan, kadercilik ya da tanrıtanımazlıktan öte bir cevaptır Stoacı ve Epikürcü bir bakışla.

Macbeth oyunun başından itibaren, cadıların ona verdiği bilgilerin insanüstü bilgiler olduğundan emindir. En zor duygusal anlarında bile bu kehanetlere sığınır. Macbeth kaderci bakış açısını oyun boyunca sürdürürken bir yandan özgür iradeyi öne süren Epikürcülüğe de karşı bir tavır takınır. V. Perde III. Sahnede Epikürcülüğe doğrudan değinir. Sabahattin Eyüboğlu'nun 'İngiliz domuzları' olarak çevirdiği bölüm, orijinal metinde 'English epicures' olarak yazılmıştır:

"Bring me no more reports, let them all.
Till Birnam wood remove to Dunsinane
I cannot taint with fear. What's the boy Malcolm?
Was he not born of woman? !e spirits that know
All mortal consequences have pronounc'd me thus:
"Fear not, Macbeth, no man that's born of woman
Shall e'er have power upon thee." then fly false thanes,
And mingle with the **English epicures**!" (Moore, 2009)

Agnes Heller'a göre, burada hem felsefi hem de Shakespeare zamanına ait bir klişeden gelen kaba bir anlam vardır. Macbeth burada kehanetlere olan sarsılmaz inancını vurgulamaktayken bu inançtan asla şüphe etmediğini özellikle belirtir. Görünen o ki, Epikürcülerin böyle bir inanca sahip olmadıklarını iyi bilmektedir ve bu sığınabileceği tek kozdur. Üstelik İngilizler ona karşı saldırmaya hazırlıklıdır ve onlar bu kehanetleri boşa çıkaracak olan tek güçtür karşısında. Dolayısıyla İngilizler Epikürcüdür. Bu bağlantının dışında askeri ve ulusal bir klişe olan 'epicure' terimi, İngiliz askerlerinin konforlarına olan düşkünlüklerine bir gönderme olarak kullanılmıştır.

Onurlu Yaşam

Yeni Stoacı onurlu ideal insan tanımı Rönesans dönemi Fransız filozofu ve Tanrıbilimci Pierre Charron'un 'preud'hommie'si ise temellendirilebilir. 'Preud'hommie', Charron'un değerler sistemindeki merkezi kategoridir. Vatanseverlik, bilgelik, cesaret ve geri kalan büyük halk erdemlerinden önce gelir. Sivil bir erdemdir ve sosyaliteden bağımsız olarak her insanın davranışında görülmelidir. Preud'hommie temsili bir figürdür. Tutkularını dizginleyerek dünyaya karşı savaşabilenler için bir figür. Boşuna olmadığının, mümkün ve değerli olduğunun kanıtıdır. Agnes Heller'e göre, Shakespeare'in Horatio'su preud'hommie'nin özüdür ancak Shakespeare oyunlarında preud'hommie figürleri kraliyet mensuplarının aşırı eylemleri sayesinde ihtişam elde eder. Macduff ve Banquo'nun karakteri yozlaşan ilişkilerle birlikte görüldüğünde önem kazanır. Böyle bir ortamda onurlu olmak kahramanlıktır. Duncan ve Cawdor Beyi de onurlu insan niteliklerini

taşımaktadırlar ancak bir örnek oluşturacak kadar derin işlenmemişlerdir. Hamlet'te de Macbeth'te de bozuk düzen içinde hala onurlu adamlar vardır. Rasyonel olarak doğaya göre yaşarlar.

A.Heller, Stoacı ve Epikücü yaşam görüşünün ortaklaştığı üç tür doğa olduğu görüşündedir; ilki, makrokozmostur, tüm insan iradesinden bağımsızdır, ikincisi, insanların eylemleri sonucu oluşan sosyal doğa, üçüncüsü ise, her insanın her zaman uğraşmak zorunda olduğu bireysel doğadır. Ölüm ilk doğaya aittir, ancak ölüme karşı normal bir tutumun geliştirilmesi, toplum ve kendi yaşamı ile ilgili olarak erdemli kalacaksa, gerekli bir ön koşuldur.

Macbeth ve diğer tüm karakterler aslında; bireysel doğa ile sosyal doğa arasında uyum meselesini, özgür irade ile insanın doğa karşısındaki çaresizliğini, insanın ölüme karşı vermesi gereken tepkiyi, yaşama motivasyonunu, güç, mevki ile erdem çatışmasını, öğretilmiş disiplinler ile şahsi duyguları, değişen insani değerler gözetilerek insanın yaşamını nasıl yönlendireceğine dair çok yönlü bir örnek sunmaktadırlar. Fakat ister Macbeth'in hatasını göstererek olsun gerekse Duncan, Banquo ve Macduff'un onurlu mücadelelerinde olsun Stoacı ve Epikürcü, erdemli ve dingin bir yaşam idealinin olumlu bir yorumla sunulduğu önemli bir gerçektir: Oyunun sonunda Macbeth'in kellesiyle sahneye giren kişi tabii ki Macduff'tır.

Macduff ile Macbeth arasındaki çatışma doğrudan Stoacı ideal insan ekseninde kurulur. Macduff, her zaman yiğit, akıllı, cesur ve ölçülüdür. O, intikamı için olduğu kadar, Malcolm'a hak ettiği kraliyeti iade etmek için savaşır. Macbeth'in belki de tek onurlu davranışı son sahnede Macduff ile savaşmak istemeyişidir.

Kişisel doğası ile sosyal kontrol arasında dengeyi sağlamış olan bir diğer önemli karakter de Duncan'dır. Onun kişisel değerleri aynı zamanda kraliyet değerleridirKişisel onuru, erdemi, yönelim ve istekleri bulunduğu konumun gerekleriyle uzlaşmıştır.Macbeth ise bireysel doğası ile toplumun doğası arasında tüm oyun boyunca uyum sağlayamaz. O, bireysel arzu ve özgürlüğünün peşinden gider. Onurlu olmayan eylemlerle kendi kaderini şekillendirir. Buna karşın Macduff, zorluklarla mücadele etmekte ve doğru olanın peşinde gitmekte kararlıdır ve doğadan istifade etmek yerine zorluklarla mücadele ederek mutluluğa ulaşmayı çabalar. O kendi acısını yaşarken aynı zamanda Macbeth'in döktüğü kanla ülkesinin düştüğü duruma da aynı duyguyla tepki verir. Ailesinin ölümü nedeniyle alacağı intikam aynı zamanda İskoçya'ya getirilen lanetin de intikamıdır.

Bu açıdan Macbeth'in kralı öldürmeden önce Lady Macbeth'i çileden çıkaran korkusu ve direnci bireysel bir zaaf değil, tam olarak sosyal doğa ile zıt düşme korkusuyla ilgili bir kaçıştır. Lady Macbeth'in de kötücül planları ortaya çıktığında günahlarını kabullenmeyişi ve yıkımı, bireysel bir vicdan duygusundan öte, yaptıklarının sosyal konumuyla ile uyuşmamasından doğan bir yıkımdır. Rönesans dönemi Stoacılığının bireye yüklediği toplumsal sorumluluk, cinayetlerin acısının ağırlığını arttıran bir etmendir. Epikürcü bakışla ise, Macbeth'te oyunun sonuna doğru öne çıkan şehvet ve özerklik, acı ve kederi beraberinde getirir.

Shakespeare'de onurlu insanın için önemli bir olgu da dostluktur. Macbeth'te dostluk, ihanet-güven, çıkarlar-sadakat arasında ince bir çizgide işlenir. Kraliyet mekanizması içinde dostluk bağı zarar görmüştür; önemi ve değeri elde edilen güce bağlı hale gelmiştir. Fakat yine de oyun bu anlamda umutsuz bir tablo çizmez. Bu insanlar hala dostluğa değer vermektedirler.

Pomponazzi'ye göre Epikürcü ve Stoacı insan kendi iyiliği için iyiliği(ya da aynı şey olan toplum uğruna) iyiyi (ve kötülükten kaçınmayı) bağımsız olarak seçendir. Onların şiddet ve yalancılığa ihtiyaçları yoktur; erdemleri tam olarak doğruluk ve özgürlükten kaynaklanır. (Heller, 1978) III. perde I. sahnede Banquo'nun böylesi bir tercih yaptığı görülür. Kendi kendine umuda kapılmaktan korkar ve Macbeth'in geleceğini gören cadıların kendisine öngördüğü geleceğin gerçekleşebilme ihtimaline kendini adamaz. Bu nedenle aslında çok yakın bir dostuymuş gibi görünen Banquo, salt varlığıyla ve dürüstlüğüyle, Macbeth'i her an sessizce suçluyor gibidir. Macbeth'i asıl yıkan da budur. (Heller, 1978)

Öyleyse Macbeth yalnızca hırslarına yenik düşen onursuz bir insan mıdır yoksa iyilik ve kötülük arasında bocalayan, arada kalmış bir insan mı? Stoacı düşüncede erdem ya da erdemsizliğin arası yoktur. Oysa Macbeth'in bir yandan onuru dürüstlüğü, insanlığı vardır. Duncan'ı öldürmekle, tüm bu soylu yanlarını bir kalemde yıkacağını bilir. (Urgan, 2014) Ancak sonuçta bir tercih yapmıştır. Epikürcü düşünceye göre yorumlanırsa eylemlerinin sonucunda elde edeceği haz ve acıyı doğru bir şekilde hesaplayamamıştır ve önemli olan içinde bulunduğu kararsızlık ve belirsizlikten nasıl çıktığıdır. O, kendisine yakışan onurlu bir yaşam düşüncesiyle kıvranır. Fakat eylemde hep kötüdür. 'Prudentia' erdeminden yoksundur Macbeth.

Zaman ve Ölüm

Stoacı ve Epikürcü düşüncede zaman içinde olan ne var ise olmuştur ve geri almak mümkün değildir. Zaman, olan her şeyin geri dönüşümsüzlüğünden başka bir şey değildir. Doğa nasıl verilmiş bir oluşsa, zaman da verilmiş olandır. Stoacı ve Epikürcünün kendi eylemine karşı tutumu bu bakış açısıyla "ne yaptım, yaptım" tutumudur. Macbeth için ise zaman, adeta kendisi dışında hareket eden başka bir varlıktır. Ve ona oyun süresince meydan okur.

> MACBETH - Ah zaman!... Hançerimden önce davranıyorsun.
> Düşündüğümle yaptığım bir araya gelmedikçe
> Vuracağım yok uçup giden hedefimi. IV. i. (Shakespeare, 2006)

Zaman ile ilgili doğru bir yönelime sahip olmayan bir diğer karakter Lady Macbeth'tir. Ya gelecek ya da geçmişinin peşinden koşar tüm oyun boyunca. En sonunda ise zamandan sonsuzluğa düşecektir. Lady Macbeth, Macbeth'in mektubunu aldığı andan itibaren şimdiki zamanın ötesine geçmiştir.. Gelecek onun bugününün üstüne çöker. Gelecekle ilgili yalnız cehennemden söz etmektedir. Ayrıca bugünü de görememektedir. Fakat geçmişi koklayabilmekte, hayal edebilmektedir: silinmeyecek olan bir kan lekesi gibi. (…)Lady Macbeth, zaten cehennemdedir. (Moore, 2009)

Macbeth'te zamanla ilgili sıkça kullanılan bir metafor da uykudur. Uyku, bilinçsizliğin, yok oluşun, dünyevi ıstıraptan kaçışın bir yoludur, tıpkı ölüm gibi. Uykuda zaman durur. Macbeth'in korkunç eylemini gerçekleştirirken *"Macbeth uykuyu öldürdü!"* diye çığlıklar duymasının sebebi, bu cinayetle aslında kendi zamanına bir son vermiş olmasından kaynaklanır. Elbette bu ses vicdandan ya da dış güçten geliyor olabilir. Ancak uyku, uykuyu öldürmek, huzurun ve huzur içinde akan bir zamanın sona erdirilmesidir. Uyum ve denge bozulmuştur, doğanın düzeni, akışı sekteye uğratılmıştır ve trajik son artık kaçınılmazdır.

Macbeth, yaptığı eylemin bir daha asla geri döndürülemeyecek kadar kötü olduğunun farkında olmasına rağmen, bundan pişmanlık duysa dahi yüzleşmez, af dilemez yahut düzeltmeye çalışmaz. Bu konuda Macbeth'e karşı bir tutumu Eski Cawdor Beyi'nde görmek mümkündür. Cawdor Beyi'nin ölüme karşı olan soğukkanlı aldırmazlığında Seneca'ya özgü ve stoacı düşünceye uygun bir şeyler vardır. Mutlak yenilgiyle karşılaşan Cawdor Beyi, hala kurtarabileceklerini kurtarır. Soylu bir davranış ve asalet. (Kott, 1999) O yaptığı hatayı geri döndüremeyeceğini bilir ve kabul eder. Cawdor Bey'inin bu durumda korkusuz ve umutsuz olduğu açıktır. Korkusuz ve umutsuzuk, Heller'a göre, Stoacı ve Epikürcü davranış modelinin *'psişik bir ön koşulu'*dur. (Heller, 1978) Oysa Macbeth, içinde bulunduğu zamana sıkı sıkıya bağlanmıştır ve zorla elde ettiği gücünü kaybetmemek için yeni cinayetler işlemekten kendini alıkoymayacaktır. Macbeth'e büyük gücün getirdiği haz ardından büyük acılar getirecektir. Macbeth, Kott'a göre, yaşadığı dünyanın geri dönülmez olduğunu kabul etmek istemez. (Kott, 1999)

Oyun boyunca cadılar geleceğe dair fikirler veren tanrısal varlıklar olarak görünseler de onların Tanrının belirlediği planı aktardıklarına dair bir kanıt yoktur. Stoacı ve Epikürcü düşünceyle temellendirilirse; Macbeth'in başına gelenler tamamen elinde olan durumlarla ilgilidir. İnsanın değiştiremediği bir takım doğa kanunlarına karşı kayıtsızlığını öneren Stoacı düşünce yine de insanın özgür iradesiyle doğruyu bulması gerektiğini savunmuştur. Macbeth, kendi elinde olan ve gerçekleşmesine engel olarak değiştirebileceği olayları kaderin kendisine çizdiği bir yol sayarak kendisine adeta motivasyon oluşturur. Macbeth'e karşın Banquo ise aniden karşılarına çıkan cadılardan korkmaz ve her ne kadar merak etmiş olsa da kendisine sunulan geleceğe karşı Macbeth'inki gibi bir umut beslemez. Korku ve umut onun motivasyonu olmayacaktır. Dürüst Banquo için tekin değildir bu tür işler. Fakat cadılar karşısına çıktığı andan itibaren eylemsiz kalmak Macbeth için işten değildir. Banquo ise onun aksine, doğaüstü olana, kendisine verilen kehanete mesafeyle yaklaşır. Burada da görüldüğü gibi Banquo'nun tek motivasyonu doğruluk ve erdemken Macbeth'in motivasyonu kehanetlerle güçlenen hırs, umut ve korkularıdır.

Ayrıca oyundaki ölüm olgusu Stoacılık ve Epikürcülükte ortak koşulda konumlanır. İnsan ne zaman isterse acıları reddederek intihar edebilir. Ancak anlamlı bir yaşam olduğu sürece de intihar anlamsızdır. İntihar, şüphesiz anlamsız hale gelen yaşama ihtişam kazandırır. Bu açıdan Lady Macbeth'in intiharı ona böyle bir ihtişamı teslim etmektedir. Macbeth ise IV Perde I. Sahnede cadılarla ikinci karşılaşmasında yaşlılığını yaşayıp doğal bir ölümle öleceğini öğrendiğinde memnun olur. Bu tavrı tamamen Epikürcüdür. Macbeth, yenilmezliğini öğrendikten sonra rahatlar çünkü zaman kendi ölümüyle sona erecektir. Artık işlediği cinayetin lanetiyle ilgilenmez çünkü ölümden sonraki yaşama artık inanamamaktadır.

Özetle, hem Stoa felsefesinde hem Epikür'de ölçüsüz olan doğaya aykırıdır. Trajik olan ise doğa ile insan arasındaki çatışmadır. İnsan, erdemlerini savunurken de mutluluğa ulaşmak için hazlara yönelirken de akıl yolu ile kendi güdüleri ile doğa yasaları arasında dengeyi bulmalı ve bu dengeyi korumalıdır. Doğaya aykırılık, ölçüsüzlük ve trajik olan metinde iç içe geçmiş ve oyunun bütün evrenine yansımıştır. Macbeth'in işlediği cinayet gibi günün doğmaması doğaya aykırıdır. Onun ölçüsüzlüğü, işlediği her cinayetle daha da artar. Macbeth'in ölçüsüzlüğü, bilgisiz ve akılsız davranışları nedeniyle oyunun suçlusu, lanetin sorumlusudur.

Fakat doğanın zamanı yoktur. Macbeth'in ise zamanı sınırlıdır, ölümlüdür. Macbeth'in ölümü bu kötü zamanın da sona erişidir. Trajedi bitecek, yaşam devam edecektir. Macduff'ın dediği gibi hak yerini bulunca dünya kurtulmuştur. Denge yeniden sağlanmıştır. Oyunun sonunda Stoacı ve Epikürcü düşünceden geriye kalan da işte bu ölçü, denge ve uyumdan gelen dingin bir yaşamın müjdesidir.

SONUÇ

Shakespeare tragedyalarında, ontolojik düşüncelerden Maniyerizm'e kadar birçok estetik ve felsefi akımın izlerini bulmak mümkündür ve bu izler Ortaçağ'ın karanlığından Rönesans'taki bilginin ışığına geçiş aşamasında gözleri kamaşan insanlığın, izleyebileceği bir yol arayışını işaret eder. Shakespeare oyunlarındaki bu durum, insanı hem onu çevreleyen koşullar içinde göstermeye hem de insanı çevreden bağımsız bir birey olarak ele alabilmeye fırsat tanır. Fakat Macbeth'te bundan biraz daha fazlasını görmek mümkündür. Stoacı ve Epikürcü düşüncelerin Rönesans yorumlarının karşılığını çoğunlukla net olarak saptayabildiğimiz Macbeth'te izleklerin temeli insan doğası ve ahlak ile ilgilidir. Macbeth'in olay örgüsünün özellikle zaman, kader, ölüm, ölümden sonraki yaşam, iyilik, kötülük ve erdemler üzerine gerçekleşen tartışmalarla kurulmuş olması; doğa ve doğa üstü olguların işlemesi onu Hellenistik Felsefe'nin düşünme biçimine yaklaştırır. Shakespeare, Macbeth'te Stoacılık ve Epikürcülüğü doğrudan belli karakterlere atfetmemiş, bu felsefeye ait argümanların kendi döneminin bakış açısından olumlu ve olumsuz niteliklerini farklı karakterler üzerinden işlemiş, sonuç olarak ise aşırılığı, erdemsizliği, bilgisizliği yol açacağı felaketlerle birlikte göstermiş; erdemli, tutarlı, dingin ve ölçülü bir yaşam biçiminin süreğen bir mutluluk getireceğini göstermiştir.

Bu çalışmada, insan-tanrı-doğa arasındaki uyumu ve uyumsuzluğu ve özgürlük, yazgı, adalet, mutluluk gibi kavramlardaki anlamı sorgulayan felsefi sistemler üzerinden bir Shakespeare okuması yapılmaya çalışılmıştır. Aşırılığı, hırsları ve tutkusunun kör ettiği gözleriyle Macbeth her iki felsefe akımına göre de bilgisiz ve mutsuzluğa mahkûm bir karakterdir. Ancak Rönesans dönemi düşüncesi temel alındığında ve Macduff, Banquo ve Duncan gibi erdemli karakterlerin karşısında değerlendirildiğinde Macbeth'in Epiküryen bir hazcılığa yakın düşünülebilir. Macbeth, değerlerin ve beklentilerin değiştiği bir ortamda, Tanrı inancının sarsıldığı ve buna karşılık her şeyin bilgiyle ve bilimle, akıl ve mantıkla açıklanmaya çalışıldığı bir dünyada, insanın davranışlarını, duygularını, ahlakını ve değerlerini nasıl sürdürmesi gerektiğine dair ciddi bir tablo ortaya koyar. İyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek sözleriyle başlayan tragedya, yaptığı ahlaki tartışmayla adeta bu sözü temellendirmiş, iyi ve kötü arasındaki dengeyi kurmada özgür irade-yazgı, bilgelik-aşırılık arasındaki çatışmanın hayati konumuna dair bir tartışma geliştirmiştir. Dolayısıyla Macbeth her ne kadar cinayetin, ölümün, kan ve acının tragedyası olsa da yaşamın çirkin yüzüne yaptığı eleştirinin öteki yüzünde insanın geri dönülemez bir dünyadaki benlik ve mutluluk arayışını ifade eder ve düş ile gerçek, varlık ile özün ancak doğayla uyumlu bir yaşantıda bütünleşebileceğine vurgu yapar.

KAYNAKÇA

Akalın, K. H. (2015). Stoa Felsefesinde Tanrının Doğası ve İnsanın Uyumu, *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, 91-112.

Arslan, A. (2008). *İlkçağ Felsefe Tarihi 4*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Arslan, M. (2001). Hellenistik Dönem'e Damgasını Vuran Yaratıcı Felsefe Sistemleri: Epikürosçuluk ve Stoacılık, *Arkeoloji ve Sanat*, 23, 19-29.

Brun, J. (2003). *Stoa Felsefesi*, çev. Medar Atıcı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Chakrabarti, T. & Patel, H. (2017). Stoicism in the Renaissance and Shakespeare, *International Journal of English Language Literature in Hummanities*, Volume 5, Issue 7, 111-116.

Epikür (1998). *Özdeyişler, Mektuplar ve Aforizmalar*. İstanbul: Arya Yayıncılık.

Gray, P. (2015). Shakespeare vs. Seneca: Competing Visions of Human Dignity, *In Brill's Companion To The Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions 5*, 203-230.

Heller, A. (1978). *Renaissance Man*. Routledge&Keagon Paul, London, Henley and Boston.

Kott, J. (1999). *Çağdaşımız Shakespeare*, çev. Teoman Güney İstanbul: Mitos Boyut Yayınları,

Martindale, C. and M. (1994). *Shakespeare and The Uses of Antiquity*. London and New York: Routledge.

Moore P. R. (2009). Epicurean Time in Macbeth, *Brief Chronicles 1*, 141-154.

Mourant C. (2009). *Montaigne and Lear*, Undergraduate Thesis, University of Warwick, English And Comparative Literary Studies.

Özdemir, M. B. & Durgun F. (2009). Antikitenin Öğrettikleri; Yeni Çağ Avrupa Düşüncesinde Yeni Stoacılık, *İnsan ve Toplum 1*, 25-44.

Shakespeare, W. (2006). *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Shoaf, R. A. (2014). *Lucretius and Shakespeare on the Nature of Things*. UK: Cambridge Scholars Publishing.

Turan, E. Y. (2015). İlkçağ Felsefesinde Faydacılığın Temelleri, *Atatürk İletişim Dergisi 8*, 249-258.

Urgan, M. (2014). *Shakespeare ve Hamlet*. Ankara: Yapı Kredi Yayınları.

BERKUN OYA OYUNLARINDA SUÇ UNSURUNUN KULLANIMI

Arş. Gör. Gül Sevgi KARACA

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye.

sevgi.karaca@kocaeli.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3057-0827

Özet

Berkun Oya, 2000'lerde başladığı oyun yazarlığı serüveninde suçu hem bir tema olarak hem de dramatik yapıyı şekillendiren önemli bir malzeme olarak kullanır. Günümüzde televizyon ve tiyatroda, oyun yazarı ve yönetmen olarak önemli bir yer edinmiş olan Berkun Oya'nın üç oyununu merkeze alacak olan çalışmada oyunlarda suç unsurunun kullanımı incelenecektir. Babamın Cesetleri ve Bayrak'ta suç, gizemi yaratarak dramatik yapıyı besleyen önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Güzel Şeyler Bizim Tarafta'da ise suç gizemli bir unsur olmaktan çıkar, alenidir ve dramatik yapıyı suçun sonrası oluşturur. Çalışmada yöntem olarak dramaturjik analiz kullanılacaktır. Günümüz Türk Tiyatrosu'nun önemli yazarlarından olan Berkun Oya'nın bu üç oyunu üzerinden yapılacak analiz, yazarın oyunlarındaki biçim ve içerik özelliklerini de ortaya koyması bakımından önemli olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Suç, Berkun Oya, Dramaturji.

USE OF CRIME NOTION IN PLAYS OF BERKUN OYA

Assist. Gül Sevgi KARACA

sevgi.karaca@kocaeli.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3057-0827

Abstract

Berkun Oya, in his journey of being a playwright which started in 2000s, uses crime both as a theme and as an important content that shapes the dramatic structure. The prolific playwright and director of both television and theater productions, Berkun Oya's three plays will be the center of focus in this paper which aims to study notion of crime in mentioned plays. In plays Babamın Cesetleri and Bayrak crime appears as an important factor which creates mystery, thus feeding the dramatic structure. In Güzel Şeyler Bizim Tarafımızda, crime leaves being a mysterious factor, becoming explicit; dramatic structure is formed by the aftermath of crime. The methodology of the study will be dramaturgical analysis. The analysis of the three plays of Berkun Oya, an important playwright in today's Turkish Theater, will be of importance in terms of revealing the form and content characteristics of writer's plays.

Keywords: Crime, Berkun Oya, Dramaturgy

Giriş

2000'li yıllar oyun yazarlığımızın nitelik ve nicelik olarak verimli bir dönemini işaret eder. "Alternatif" tiyatroların artışıyla oyun yazarlığı 2000 sonrasında nicelik açısından oldukça verimli bir çağa girmiştir. Gerek ekonomik gerekçeler, gerekse "öteki"nin ödenekli tiyatro sahnesinde yer bulamayışı bu tiyatroları kendi metinlerini üretmeye iterek sözü edilen üretimi destekleyen unsurlar olmuşlardır. 90'lı yıllardaki tiyatro atmosferine bakılacak olursa AVM'lerin içinde açılan sahneler, içine sahneler yerleştirilmiş apartman daireleri farklı olarak görülebilir. Bunun dışında ana akım tiyatro varlığını sürdürmektedir.

> *"90'lı yıllardan 2000'li yıllara kadar geçen süreçte tiyatro alanı hala ekonomik alanın tahakkümünde olmaya devam etse de, artan sayıda ve farklı türde tiyatro icra eden tiyatrocuların alana dahil olması ve buna bağlı olarak gelişen, alanda "eski"ler ve "yeni"ler arasında süregiden alan-içi mücadelenin varlığı, İstanbul'un tiyatro alanında ikili bir yapının boy göstermeye başladığına işaret eder. Bir yanda AVM'lerde ve seyirci kapasitesi yüksek olan kültür merkezlerinde büyük prodüksiyonlu ve gişe endişesi ağır basan, yani, ticari tiyatro yapan topluluklar, diğer yanda, başka bir tiyatro anlayışından hareket ederek tiyatroda yeni ve biçimsel denemelere ağırlık veren, sanatsal kaygıları ağır basan ve kurumsallaşmış tiyatronun kalıplarını reddederek alternatif işlere yönelen alternatif gruplar ve genç bir tiyatrocu kitlesi boy göstermiştir."* (Karagül, 2015, s. 142)

90'lı yılların yukarıda anılan yapısı, 2000'li yılların karakterinin oluşumunda öncü olmuştur. Yeni denemelerde bulunan, seyirci kapasitesi az olan salonlarda oynayan tiyatroların sayısı oldukça artmış ve bu tiyatrolar kendi yazarlarını da beraberinde getirmişlerdir. Dolayısıyla 90'lı yıllarda başlayan alternatif yaklaşımlara yönelen gruplar, günümüz oyun yazarlığını şekillendirme yolunda önemli adımları oluşturmuşlardır.

Son on yılda özellikle artan, öncülüğünü 90'lardaki deneysel tiyatro oluşumlarının yaptığı bu yeni, çoğunlukla sahneye dönüştürülmüş apartman dairelerinde, blackbox biçimde dizayn edilmiş sahneleriyle, isimleri tartışmalı da olsa "alternatif tiyatro" olarak anılan tiyatro grupları, çoğunlukla kendi yazarlarını da içinde barındırmaktadırlar. Çoğunlukla bugünün metropolde yaşayan insanını merkeze aldıkları oyunlarıyla, genellikle ötekinin hikayesini aktarmayı seçtiklerini söylemek mümkündür. Bu oyun yazarlarının oyunlarına, LGBTİ+ birey olmak, kadın olmak, beyaz yakalı olmak gibi kimlikler özellikle sirayet etmekte, bunun yanı sıra, ülkede yaşanan olaylar da (Barış Süreci, Hrant Dink cinayeti, Gezi Olayları vb.) tema veya atmosfer olarak oyunlarda görünür olmaktadır.

Dönemin oyun yazarlarından Ebru Nihan Celkan'ın ifade ettiği gibi *"sır saklamayı meziyet olarak gören bir toplumun konuşmayı seven çocukları"*dır onlar. (Arıcı, 2017, s. 5) İstanbul Üniversitesi'nin Türkiye'de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler başlığıyla düzenlediği toplantı dizisi, 2000 sonrasında üreten yazarlarla ilgili önemli fikirler vermektedir. Kesin fikirlerden kaçınan, yazma serüvenlerini değişkenliğiyle

ifade eden oyun yazarları, herhangi bir biçime de bağlı kalmamakta, postmodernizmin getirdiği yapı, yazarların oyunlarında olduğu kadar oyunlarıyla ilgili saptamalarında da kendisini hissettirmektedir. Dönemin oyun yazarları, aynı zamanda bir parçası oldukları tiyatro ekibinin repertuarını da oluşturdukları için, sürekli üretim çoğu zaman kendileri için bir zorunluluk halini almıştır. Bu da günümüz oyun yazarlarının özellikle nicelik açısından verimli bir noktada durduğunu göstermektedir. Aynı zamanda bir oyun yazarının, oyununu sahnede görerek beslenebilmesi de oyunların niteliğinin artabilmesi adına bir zemin hazırlamaktadır.

Tiyatronun her dönemde oldukça popüler teması suç, 2000 sonrası oyun yazarları için de son derece caziptir. Gökhan Erarslan, 2000 Yılından Günümüze Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda Suç Unsurunun Kullanımı isimli çalışmasında, 2000 sonrası yazarların suç temasına olan yoğun eğilimini, kentleşmeyle beraber giderek artan suç oranına, şiddetin gündelik bir dile dönüşmesine bağlar. Aynı zamanda Yeni Gerçekçilik, In-yer-face gibi dönemin popüler akımlarının da, bu tema seçiminde etkili olduğunu belirtir. (Erarslan, 2020: 192)

Berkun Oya Oyunlarında Suç Unsurunun Kullanımı

2000'lerden hemen önce oyun yazarlığı ve yönetmenlik kariyerine başlayan Berkun Oya günümüzde özellikle senarist kimliğiyle geniş kitlelerce tanınmıştır, sinema ve televizyonda birer yönetmenlik deneyimi de bulunmaktadır. Uzun yıllar televizyon için senaryo yazan Oya'nın, kendi oyunu Bayrak'tan uyarladığı BluTv yapımı Masum, senaristi ve yönetmeni olduğu Netflix yapımı Bir Başkadır, senaristliğini üstlendiği Azizler ile tanınırlığı artmıştır. 1999'da kurulan Krek Tiyatro Topluluğunda oyunlarını kendi rejisiyle sahnelemektedir.

Oyunlarında ortak üslup özelliklerinin yanı sıra kimi ortak temalardan da söz edilebilir. Suç sıklıkla bir tema ya da dramatik yapıyı şekillendiren bir unsur olarak karşımıza çıkarken özellikle terk edilme korkusu ve baba problemi, yazarın hemen hemen tüm oyunlarında belirgin bir şekilde vurgulanmaktadır. İdealize edilmiş, kahraman niteliği taşıyan bir oyun kişisine rastlanmayan oyunlarında, kişilerin zaaflarıyla var oldukları bir zemin görülür. Karakterlerin tümü, motivasyonları ne olursa olsun, oyuna zaaflarına yenilmiş başlarlar. Tüm karakterleri, hayatlarının bir noktasında toplum kurallarının, insani değerlerin, kanunun ya da kendi vicdanının dışına çıkmış, hukuki olarak olmasa da mutlaka bir suç işlemişlerdir, yazarları nezdinde suçludurlar.

Sakin bir yaşamı olan, emekli bir polis ve ailesinin iki cinayetin ekseninde değişen hayatlarını konu alan Bayrak, iki perde ve altı tablo olarak, geriye dönüşlerle kurgulanmıştır. Karısı tarafından aldatıldığını öğrenen evin küçük oğlu, sevgilisini öldürdüğünü düşünen karısıyla arasında geçen kavgada, karısına şiddet uygulaması sonucunda, bayılan karısını öldürdüğünü sanarak, ailesinin evine sığınmıştır. Geriye dönüşler aracılığıyla cinayetlerin üzerindeki sır perdesi aralanmaktadır, bu sırada ailenin iç dinamiklerini aktarılırken, polisiye bir gizle hikayenin zemini oluşturulur. Plana göre, Abi, cesedi getirecektir ve ceset bahçeye gömülerek cinayet örtbas edilecek ve aile bu suçtan kurtulacaktır. Ancak Abi'nin bu yolculuğu tamamlayarak eve dönememesi planları sekteye uğratacaktır. Abi'nin cesedi getirirken ölmesiyle cinayetlerle ilgili gerçekler aile için gizli kalmayı sürdürecektir. Fakat yazar bu noktada gerçekleri aileden gizlerken, seyirciyle paylaşır.

Kadın'ın, Âşık'ı öldürmekle suçladığı Adam, bu cinayetten ve karısının ilişkisinden habersizdir. Karısının sevgilisini öldüren kişi kendisi değil, abisidir. Aralarındaki tartışma sonucunda şiddet gösteren Adam, sandığı gibi karısının ölümüne değil baygınlık geçirmesine sebep olmuştur. Ardından duruma müdahale etmek için gelen Abi ise kendi hayatıyla ilgili gerçekleri paylaştıktan sonra Kadın'ı öldürür. Adam oyun boyunca işlemediği cinayetlerle suçlanır. Ailenin başına gelenler sonucunda Anne, oğlunun ölümüne duyduğu üzüntüyle ölür.

Oyunda suç, gizemi yaratan, dramatik yapıyı oluşturan bir noktadadır. Oyunun başlangıcında suçu sezdiren yazar, suçun ne olduğunu bir süre gizler. Polisten gelen, yanlış numara olduğu yalanı söylenen arama ise özellikle Adam ve Anne için ciddi bir tehdittir. Polisten gelen tehdit sonucunda, ailenin her bireyi suça karışacak, suçu örtbas etmek için bir girişimde bulunacaktır. Oysa baş oyun kişisi olan Adam'ın suçsuzluğu, oyun ilerledikçe seyirciye ispatlanır ancak seyirci, edindiği her yeni bilgiyle, Adam'ın kendi gerçeğine erişemeyecek durumda kalacağını da görür. Suç ailenin yaşantısını sarsan bir temayken, baş oyun kişisinin trajedisini de oluşturur. Adam karakteri suçsuzdur, bunu seyirci bilir ancak Adam ne kendisine, ne de ailesinden kalan son insan olan babasına kendisini aklayamayacaktır, tek bir tanık kalmamış, tümü ölmüştür. Geçmişin şimdiyi etkileme biçimi, Adam'ı kalan hayatı boyunca aslında masumu olduğu bir suçun vicdan azabıyla bir trajedinin içine itmiştir.

Oya'nın 2010'da kaleme aldığı, 2008'de geçen oyunu Güzel Şeyler Bizim Tarafta, şehirde modern bir apartman dairesinde geçer. 2008'in spesifik olarak seçilmesinin sebebi, bir yandan süren Taksim'deki yoğun İsrail protestolarıdır. Yazar, bu fonu, altını çizerek işlememişse de Ali ve Ayşe karakterlerini tanımlayan bir unsur olarak işlevsel kullanmıştır. Ali ve Ayşe, Ayşe'nin istemediği biriyle evlendirilmek istenmesi sonucu köylerinden kaçarak İstanbul'a gelirler ve yolları modern bir apartman dairesinde beraber yaşamakta olan Adam ve Kadın'la kesişir. Oyun, Adam ve Kadın'ın tatilden eve dönüşüyle başlar. Evlerine biri ya da birileri girmiştir, çalınan bir şey olup olmadığını kontrol ederler. Kadın'ın bu karışıklıktan yararlanarak Adam'a göstermeden aldığı fotoğraf makinesi dışında eksik bir şey yoktur. Kadın, içeriyi kontrol etmek üzere çıkar ancak geri dönüşü Ali'nin boğazına bıçak dayamasıyla olacaktır. Ali, Kadın'ın boğazına dayadığı bıçakla, fotoğraf makinesini ister. Kadın'ın makineyi çıkarmasıyla, çifti gasp ederek ve Ayşe'yi de alarak ayrılır. Ali ve Ayşe'nin ardından Kadın ayrılmak istediğini söyler. Bunun üzerine çıkan kavga sonucunda Kadın, Adam'ın karşı çıkışına rağmen ilişkiyi bitirir ve evi terk eder. Ali'nin sokakta vurulması sonucu, sığınacak hiçbir yeri olmayan Ayşe'nin eve geri dönüşüyle, ayrı dünyalara ait Ayşe ve Adam'ın, birbirini anlamaya, dinlemeye çalıştığı bir zemine taşınan oyun, ana tema olarak iletişimi işler, bu iletişimin sağlanabilmesi ve/veya karakterlerin derinleşmesi için de gasp, cinayet, hırsızlık ve uyuşturucu madde kabul etme-bulundurma suçlarını araç olarak kullanır.

Yazarın 2012 yılında yazıp sahnelediği Babamın Cesetleri'nde ise gerilimi yaratan unsur olarak karşımıza suç şüphesi çıkar. Otuz beş yıl savaş fotoğrafçılığı yapmış, ailesini bu sebepten ihmal etmiş ve artık vücudu iflas etmiş olan Baba'nın hastane odasında geçen oyun, Baba, Gelin, Abi ve Oğlan ekseninde ilerler. Anne'nin bir zaman önce aileye deklare ettiği, Baba'nın torununu taciz ettiği iddiası, özellikle Oğlan için

büyük bir öfke kaynağıdır, karısı ise Anne'nin söylediklerine tam anlamıyla inanmamaktadır, Abi, diğerlerinin aksine Baba'yla olan iletişimini aileden gizli sürdürmüştür. Baba'nın aniden kötüleşmesi, aile için bir hesaplaşmayı beraberinde getirir. Suç şüphesi, Oğlan ve Baba arasındaki ana sorun gibi görünse de, asıl problemin Oğlan'ın içine yerleşmiş terk edilmişlik hissi olduğu oyun ilerledikçe ortaya çıkar. Gelin, Anne'nin söylediklerinin doğruluğuna inanmayarak Oğlan'ın hissettiklerini anlamlandırmasına yardımcı olur, Baba ise ölmeden biraz önce ilk kez anlattığı ödüllü fotoğrafının hikayesiyle. Baba'dan söz açılınca her yere koyulan, billboardlara yansıyan o fotoğraf, Baba'nın hayatındaki en büyük bir vicdan azabıdır. Bunu anlatmasının ardından Oğlan, belki de ilk kez, babasını gerçekten tanıma fırsatı bulur. Oyunda sadece sesiyle var olan Anne, Gelin'in ifade ettiği gibi "otuz senelik kahraman kocasını otuz saniyede sapık, kızını da kurban yapmıştır." Oyunda yan hikaye olarak Abi ile Oğlan'ın bitmeyen çatışması, Abi'nin çekemediği filmi ve Abi ile Gelin'in süregelen ilişkisi yer alır.

Sonuç

Suç, kuşkusuz sadece yasalara aykırı davranışları tanımlamaz. "Törelere, ahlak kurallarına aykırı davranışlar" da suçu tanımlamaktadır. (Türk Dil Kurumu) Oyunlardaki suç kullanımını bu açıdan da değerlendirmek gerekir. Ayrıca karakterler, vicdanlarının kapanına kısıldıkları, kendilerini suçlu buldukları bir süreç de yaşamaktadırlar. Bu unsurlar da kriminal olanı doğurmaktadır.

Bayrak'ta iki kardeşin de eşleri tarafından aldatıldıklarını görürüz. Üstelik Abi'nin karısı, sevgilisinden şiddet görmekte ve tüm çevreleri şiddeti uygulayanın Abi olduğunu düşünmektedir. Adam'ın karısının ilişkisini öğrenen Abi, biraz da kendisi adına karısından alamadığı intikamı, kardeşinin karısından almak dürtüsüyle Kadın'ı öldürür. Öldüremediği karısının sevgilisinin yerine de Aşık karakterini koyar. Cinayetlerin temelini aldatılmak, terk edilmek korkusu oluşturur. Abi'nin kendisini içine soktuğu kısır döngü, evlenmeden önce kendisinin kabul ettiği, peşin peşin kabullendiği ve pişman olduğu bir durumdur. Adam ise, öldürdüğünü sandığı karısının vicdan azabı içinde yaşamaya mahkum kalmıştır.

Babamın Cesetleri'nde Abi ve Gelin'in yasak aşkı, buna karşılık Oğlan'ın kızının öğretmeniyle yaşadığı ilişkiyi görürüz. Oğlan, abisi ve karısının ilişkisinden haberdardır, karısından gizlediğini düşünerek olsa da, gizli bir intikam almaktadır. Oğlan'ın karakterinin önemli bir zaafı olan terk edilme korkusu, aldatıldığını bilmesine rağmen gizlemesine, karşılığında karısını aldatmasına rağmen yakalanmamaya gayret etmesine sebep olmuştur. Anne'nin, Baba'dan intikamı olan cinsel istismar iftirası da, aile içindeki dengeleri değiştirerek oyunu sürükleyen bir suç olmuştur. Baba'nın ödüllü fotoğrafının hikayesi, kendisini suçlu bulduğu, içten içe yıllardır sırtında taşıdığı yükü göstermektedir. Savaş ortamında bir aile ve bir meslektaşı gözlerinin önünde yok edilmişken çektiği fotoğraf, ona başarıyı getirmiş olsa da, ölmek üzereyken ailesiyle ilk defa paylaştığı, belki de ilk kez sesli anlattığı bir anı, hayatı boyunca taşıdığı bir vicdan azabıdır.

Güzel Şeyler Bizim Tarafta'da ise, Ayşe, köyünün ahlak kurallarına karşı gelmiş, sevdiği kişiyle birlikte olmuş, Ali'yle evlenebilmek için İstanbul'a kaçmıştır. Bunun sonucunda da Ali'yi kaybetmiştir. Bu oyunda, özellikle Adam'ın kendisi dışında kimseyi tanımaması, tanımak için çaba sarf etmemesi bir problem olarak nitelenebilecek olsa da, bununla ilgili kendisinin bir rahatsızlığı bulunmaz. Dolayısıyla Güzel Şeyler Bizim Tarafta, bu açıdan da diğer iki oyundan ayrılır.

Babamın Cesetleri'ndeki suç unsuru kullanımı, Bayrak'takiyle daha benzerdir. Güzel Şeyler Bizim Tarafta'nın aksine bu iki oyunda, suç dramatik olanın belkemiğidir. Yazar, iletişimsizlik, terk edilme korkusu, baba problemi gibi temaları, suç üzerine inşa ettiği bir yapıyla aktarmayı seçer. Bu noktada Güzel Şeyler Bizim Tarafta, suça yaklaşım açısından diğer iki oyundan ayrılır, bu oyunda suç, tetikleyici olaydır ve iletişimsizlik bu olay sonrası yavaş yavaş iletişim kurabilmeye/kurmayı denemeye evrilir. Babamın Cesetleri'nde suç şüphesi kayboldukça bir iletişim olanağı doğar, her ne kadar bu iletişim kurulabildiğinde Baba ölmüş ve birçok şeyin tamiri mümkün olmayacak olsa da taraflar birbirini anlamıştır. Üç oyun içinde en trajik olan ise Bayrak'tır. Oyunda cinayet silsilesinin yol açtığı trajik sonuç, sağ kalan karakterleri bir daha iletişim kurmayı mümkün kılmayacak bir noktaya taşır ve orada bırakır.

Tiyatronun her daim popüler teması suç, 2000 sonrası oyun yazarları için de vazgeçilmez bir noktada durmaktadır. 2000 sonrasına etki etmiş yönelimler de suçun, dramatik malzeme olarak cazibesini korumasına, hatta artırmasına katkı sağlamıştır. Dönemin önemli oyun yazarı, senarist ve yönetmeni Berkun Oya da gerek sinemada, gerek senaryolarında, gerekse oyunlarında suçu işlemekte, karakterlerini, temalarını, mesajlarını aktarırken suç eksenini kullanmayı çoğunlukla tercih etmektedir. Aksiyonun ateşleyicisi olarak kullanılan suç, oyun kişilerinin birbirini tanıma ve/veya iletişim kurma süreçlerine alet de edilir. Bu anlamda yazarın oyunlarında oldukça işlevsel kullanılan bir temadır.

Kaynakça

Birkiye, S. K. (2008, Kış 1). İkibinli Yıllarda Türk Oyun Yazarlığı. *Yaratıcı Drama Dergisi, 3*(6), s. 45-62.

Erarslan, G. (2020). *2000 Yılından Günümüze Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda Suç Unsurunun Kullanımı.* İstanbul: Libra Kitap.

Erol, M., & Göktürk, Y. (2020, 11 14). *1+1 Ekspres*. birartibir.org: https://birartibir.org/teoride-ve-pratikte-hop/#.X7ALX2GdpTo.twitter adresinden alındı

Güçbilmez, B. (2016). *Zaman/Zemin/Zuhur.* Ankara: Dost Kitabevi.

Karagül, C. (2015). *Alternatif Tiyatrolar.* İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Oya, B. (2017). *Esneyen Boşluk.* İstanbul: Everest Yayınları.

JANNIS KOUNELLIS'İN ESERLERİNDE EKOZOFİ

Dr. Öğr. Üyesi H. Yarkın BİÇER
Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fkültesi Heykel Bölümü, Kocaeli, Türkiye
yarkinbicer@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-8114-3032

Özet

Jannis Kounellis (1936-2017) denizci ailenin çocuğu olarak 1936 yılında Yunanistan'ının Pire kentinde doğdu. 1956 yılında Roma'da Güzel Sanatlar Akademisinde okumak üzere İtalya'ya gitti. 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren İtalyan özgürlükçü sanatın öncüsüolan Arte Povera akımının kurucuları arasında yer aldı.

Bu akımın öncülerinden olan Jannis Kunelllis' in şiirsel bir görsel anlatım dili kullanarak yarattığı enstalasyonlarda kullandığı malzemeler yelpazesi içerisinde birkaçını şöyle sıralayabiliriz: Pamuk, demir, taş, kahve, ahşap, ateş, çuval, bitki, canlı hayvan.
Felix Guattari'nin 1989 yılında yayınlanan "Üç Ekoloji" kitabında geliştirdiği "ekozofi" kavramı ile ekoloji teriminden sadece doğanın düşülmesinin onu kavrayışta eksik kalacağını vurgulamıştır. Guattari "ekozofi" terimini zihinsel ekoloji, politik ekoloji ve çevresel ekolojilerin bileşkesinden doğan ortak bir kavram olduğunu söyler.

Bu çalışmanın temel amacı, Jannis Konellis'in şiirsel bir anlatım tarzıyla kendi çağına içeriden bakan bir sanatçı olarak mekâna yayılan malzemelerinin çevresel, sanatsal, kültürel, sınıfsal, tarihsel duyarlılığı enstalasyonlarında nasıl taşıdığını Deleuze ve Guattari'nin temel kavramları üzerinden "ekozofi" bağlamında düşünce, doğa ve politik ekolojilerle ilişkilendirerek anlamaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Arte Povera, Çağdaş Sanat, Ekoloji, Ekozofi, Gilles Deleuze, Felix Guattari

ECOSOPHY IN THE WORKS OF JANNIS KOUNELLIS

Dr. H. Yarkın BİÇER
yarkinbicer@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-8114-3032

Abstract

Jannis Kounellis (1936-2017) was born in 1936 in Piraeus, Greece, to a family of sailors. In 1956, he went to Italy to study at the Fine Arts Academy in Rome. Since the second half of the 1960s, he was among the founders of the Arte Povera movement, which was the pioneer of Italian libertarian art.

We can list a few of the materials used by Jannis Kunelllis, one of the pioneers of this movement, in the installations he created using a poetic visual expression language: Cotton, iron, stone, coffee, wood, fire, sack, plant, live animal.
Felix Guattari's "Three Ecologies" published in 1989, he developed the concept of "ecosophilia" and emphasized that only deducting nature from the term ecology would be incomplete in understanding it. Guattari says that the term "ecosophy" is a common concept arising from the ecology of thought, political ecology and natural ecology.

The main purpose of this study is to reflect on the basic concepts of Deleuze and Guattari, in the context of "ecosophy", how Jannis Konellis, as an artist who looks at his own age from the inside with a poetic expression style, conveys environmental, artistic, cultural, class and historical sensitivity in his installations. is to try to understand it by associating it with nature and political ecologies.

Keywords: Arte Povera, Contemporary Art, Ecology, Ecosophy, Gilles Deluze, Felix Guattari

1.GİRİŞ

.

İklim krizinin eşiğinden baktığımız son yıllarda meydana gelen çevresel felaketler tüm teknolojik yeniliklere rağmen doğa karşısındaki insanın acizliğini göstermiş oldu. Bu felaketlerin bir nedeni yeniliklerdi zaten. Doğayı limitsiz bir kaynak gibi görüp sonuna kadar tahakküm altına almak isteyen insan, aslında yaşayan varlıklar arasında en korunmasız olanı. Bir primat olarak Homo Sapiens Sapiens'in Homo Fabere dönüşümü[1] kendimizi doğanın bir parçası olarak değil kendi doğasını yaratan insan olarak görmemizi sağladı. İnsan korunmasızlığı ile başa çıkmanın yolunu doğa karşısında aklı hizmete sokmakta buldu.

Akıl ile ben merkezli bir dünyayı inşa ederken kendi dışında kalan her şeyi ona hizmet etmesi gereken varlıklar olarak gördü ve canlı hiyerarşisinde insanı en üste yerleştirdi. Dünya diye tarif ettiğimiz evimiz "âdem-i merkeziyetçi" bir yapılanmaya dönüştü. Bilim ve teknik sonsuz potansiyel güç kaynağı olarak doğayı el altında tutmanın bir yolu oldu.

Sanat, doğayı uzunca bir zaman metafor olarak kullandı. Onun güzelliğine öykünme olarak karşımıza çıktı doğa. Güzellik ve sevgiyi anlatmanın en iyi yollarını doğayı izlemekte gördük ancak o hala dışımızda bir varlıktı. Bir sahne, manzara. İnsan dışında bir varlık, düşünemediğine göre varlık bile olamazdı. Var olabilmesi için düşünmesi gerekiyordu. "Düşünüyorum o halde varım". Hayvan, bitki, toprak, su, hava, vs., hepsi insanın varlığına hizmet için oradaydı; insan ve öteki şeyler.

Bu öteki şeylerin de bir düzeninin, bir sistem bağlantısının olduğunun, en küçük canlı birim olarak hücrenin bir çekirdeği ve kalıtsal materyalleri içerdiğinin, organizmaların birey oluncaya kadar gelişim gösterdiğinin anlaşılması insanlık tarihinde uzak geçmişte kalan bir zaman dilimi değildir.

Zoolog Ernst Heinrich Philipp August Haekel (1834-1919) çeşitli organizmaların birbiri ve çevreleriyle olan ilişkilerini inceleyen bilim dalı olan ekoloji sözcüğünü ilk kez 1866'da dile getirdi. Haekel, ekoloji terimini Yunanca iki sözcükten meydana getirmiştir: Oikos yaşanılan yer, logos bilim. (Avcı, 2021) Yaşadığımız yer olarak çevrenin bilimi.

Orta çağ ve Rönesans Hümanizminden ayrı düşünülmesi gereken Aydınlanma hümanizması aksine insan sevmek değil, insanı suçlamamak düşüncesi üzerine kurulu bakış açısıdır. Her insanı anlamaya, yaptıklarının her birinin ardında tutarlı bir neden yattığına inanmaya çabalamaktır. Kendini merkeze koyan bu hümanizm tek ve insani gerçeklik olan aklı ön plana

[1] Homo Sapiens Sapiens: bilimsel olarak biyolojik varlığını tarif eden Modern İnsan.
Homo Faber: Hannah Arendt ve Max Scheler tarafından ortaya atılmış, antropolojik olarak insanın yaptığı aletlerle doğaya üstün gelmesini anlatır.

alırken ayakları altına serilmiş bir doğa anlayışı üretmiştir. Bu anlamıyla hümanizm, kapitalizm ile sorunlu bir üretim – tüketim ilişkisi doğurmuş, sadece doğayı değil, askeri, ahlaki, ekonomik ve siyasal ilişkileri de belirlemiştir.

Sanayi devriminden bugüne, 21.yüzyılın ilk çeyreğinin sonuna geldiğimiz süreçte, insanoğlunun kendi adıyla anılan "Antroposen Çağı"nın en önemli faaliyet alanı ekolojik sorunlarla boğuşmak oldu. Ardı sıra yeni toplumsal, ekonomik, sanatsal ve kültürel problemlerle ile yüzleşmek zorunda kaldı. İnsanın artık bu dünyayı birlikte paylaştığı bütün canlı organizmalarla, hayvanlarla ve elementlerle çevrili ekosistemin parçası olarak kendini yeniden değerlendirmesi gerekti.

Çevre ile olan ilişkimiz o kadar gaddarlaştı ki yeryüzü topoğrafyası çöplerden oluşan yeni bir kıta üretti ve ekoloji çoktandır sanatın gündeminde.

Bu metinde Deleuze ve Guattari'nin birlikte kaleme aldıkları felsefi metinlerde yer alan yaratıcı kavramları (arzu, makine, oluş, hayvan-oluş, yersiz-yurtsuzlaşma, göçebelik gibi) üzerinden ekozofiye ulaşacağımız üç ekolojik yönü, Kounellis'in eserleriyle çaprazlama bağlantı noktaları kurarak incelemeye çalışacağız.

2. EKOZOFİ

.

Félix Guattari (1930 -1992), Fransız aktivist, psikanalist ve filozoftur. Gilles Deleuze ile Anti-Oidipus(1972) ve Bin Yayla(1980) kitaplarını kaleme almışlardır. Arzuyu üretken bir faaliyet olarak görürler. Oluş, olay, fark gibi felsefe tarihinin süregiden sorunlarına ilişkin çarpıcı açılımlarla birlikte özellikle çağdaş siyaset felsefesine, Freud'a ve Lacan'cı psikanalize önemli eleştiriler getirmişlerdir. Guattari çalışmalarında şizoanaliz, özneleşme süreçleri ve ekolojiye ilişkin değerlendirmelerde bulunmuştur. (Yazarlar, 2021)



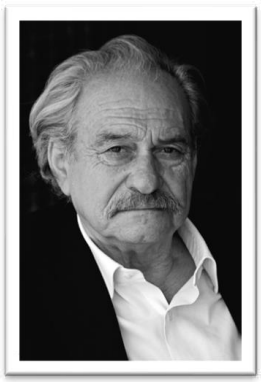
Resim 1 Felix Guattari 1930-1992

Felix Guattari'nin 1989 da kaleme aldığı "Üç Ekoloji" kitabı "*toplum", "birey"* ve onunla ortak bütünlük oluşturan *"çevre*"mizin genel geçer norm anlayışlarından özgürleşmesi için bir yol haritasıdır denebilir.

Felix Guattari'ye göre yaşanan olumsuz gelişmeler sadece doğayı değil, toplumu ve bireyi giderek daha kötü duruma getirmektedir. Tüm teknolojik yenilemelerin teknokratik olduğunu ileri sürer. Çünkü ekolojinin tüm boyutları kavranmamıştır.

Çevreyi yeniden ele almanın etik, politik ve estetik bir yaklaşımı söz konusudur. Hem bireyi hem toplumu hem de doğayı birbiriyle ilişkilendirerek ele alınmalıdır. Guattari buna Ekozofi adını verir. Buna göre ekozofi şu üç ekolojik alandan oluşur: Çevresel Ekoloji, Toplumsal Ekoloji ve Zihinsel Ekoloji.

3. ODYSSEUS'UN YELKENLERİ VE ATLARI



Resim 2 Jannis Kounellis 1936-2017

Kounellis (1936-2017) denizci ailenin çocuğu olarak 1936 yılında diktatör Metaxas' ın iktidara geldiği zaman (1936-41) Yunanistan'ın Pire kentinde doğdu. II. Dünya Savaşı bittiğinde henüz 11 yaşındadır. 1946-49 yılları arasında Yunan İç Savaşına tanık olur. 1956 yılında Roma'da Güzel Sanatlar Akademisinde okumak üzere İtalya'ya gider ve ölümüne (2017) kadar İtalyan vatandaşı olarak orada kalır.

"Bir savaşın yaşayabileceği en vahşi savaş türü olan İç Savaşın ağırlığını çabucak hissediyor. Bugün "iç savaş, bir medeniyet fikrinin sonudur" diyor. Çocukluğunu ve ergenliğini savaşın gölgesinde ve o zamanlar belirsiz bir yıkım duygusuyla geçiriyor: gözlerine kazınmış ve daha sonra sanatını şekillendiren bir doğum mirası". (Sarilaki, 2017)

1960'larda Amerikan yaşam tarzı ve tüketim toplumunun hâkimiyeti, tüm medya ve sanatı karakterize eden bir durumu ifade eder. 60'lı yılların sonuna doğru bütün dünyayı etkisi altına alan özgürlükçü, bağımsız, devrimci, illüzyon kırıcı ve gerçekliğin yeniden inşasının rüzgârı olan 68 hareketlerinin dinamikleri başlar. Marcel Duchamp'ın ready madeleri, Yves Klein'ın mavi rengin patentini alarak sanatı maddesizleştirme çabaları, Lucio Fontana'nın resimdeki illüzyonu yıkmak için tuvale attığı kesiklerle yaptığı müdahaleleri, Piero Manzoni'nin 90 parçalık Sanatçının dışkısından oluşan konserveleri "Sanat Nedir?" sorununa ek olarak şu problemleri beraberinde getiriyordu: (çevre, ulaşım, enerji, iletişim, yerleşim, sağlık gibi birçok alanı kapsayan)kentleşme, dil, materyal, doğa, beden, günlük nesneler ve deneysellik. Tüm bunlara yanıtlar zamanın egemen sanat anlayışı olan Amerikan Pop Art sanatının yüzeyselliğinden uzaklaşarak, samimi, insani ölçekte, eleştirel ve ekolojik farkındalıkla Arte Povera'da yanıt arandı. Kounellis 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren İtalyan özgürlükçü sanatın öncüsü olan Arte Povera akımının kurucuları arasında yer aldı.

Arte Povera ya da "Yoksul Sanat", dönemin bütün avangard yaklaşımlarında olduğu gibi, sanat eserinin ticari bir emtia olarak kapitalist sistem içindeki niteliğine karşı çıkıyordu. 1967 yılında İtalyan küratör ve yazar Germano Celant tarafından kavramsal çerçevesi oluşturulan

Germano Celant, 1969 da yazdığı "Arte Povera: Kavramsal, Hakiki ya da İmkânsız Sanat" adlı kitabında "Hayvanlar, sebzeler ve mineraller sanat dünyasındaki yerini almalıdır" diye yazmıştır. İzleyiciyi bu malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal, biyolojik süreçleri izlemeye çağırmıştır. Cam, neon ışıkları ve gazeteden çalı çırpıya, toprak, ağaç gövdesi ve hatta canlı hayvan kullanımına varıncaya kadar sanat eserinin malzeme çeşitliliğini zenginleştirmekle kalmamış, süreç içerisinde dönüşüm gösteren deneyimleri de sanatın sınırları içine dâhil etmiştir.

Kounellis; "Arte Povera'nın merkezi bir figürü olarak 68 Mayıs'ın ikliminden etkilenen, birincil, yoksul malzemeleriyle aşırı tüketim sinizmine direnen bir sanata inanıyordu: toprak, taş, kömür, ağaç, ateş, (…) sınırlı sanattın çerçevesini kaldırdı ve politize oldu." (Sarilaki, 2017)



Resim 3 Jannis Kounellis, isimsiz- 1968

Arte Povera'nın kurucuları arasında yer alan Kounellis, eserlerine isim vermez, onun eserleri bir dizi ve arşiv halinde her mekâna göre tekrarlanan hallerdedir. En temel malzemelerinden olan kömür sadece bir enerji kaynağı ya da sınıfsal mücadeleyi anlatan ideolojik nesne değil, daha çok Malevich'in "Siyah Kare"si gibidir. Malevich'in Siyah Kare'sinde, neredeyse renk bile sayılmayan siyah rengin dışında kare formu ayırt edeceğimiz başkaca bir şey bulunmaz. Siyah Kare, kendisinin dışında hiçbir şeyi temsil etmeyen bir resimdir. Siyah karenin boşluğu, tüm sanatsal yöntem ve tarihin kaldırılıp onun yerine sanatsal yeni bir başlangıç koyma önerisidir. Kounellis konuşmalarında sanatsal dil arayışından söz ederken sanat ve tarihi arasında bu çapraz ilgiyi kurmak ister. Van Gogh'un patatesleri ne ise Kounellis için de kömür odur. "İlk borçlu olduğum Van Gogh ve henüz ona borcumu ödemedim. (..) Yunanistan'dayken Van Gogh'u severdim. Patatesler tablosuna bayılırdım. Bu resimde, işlerimden birinde görebileceğiniz boşluktaki bir kömür hacmiyle ilgili bir ideoloji var." (Karouzakis, 2012)



Resim 4 Kazimir Malevich
Siyah Kare-1915



Resim 5 Van Gogh
Patates Sepeti-1885



Resim 6 Jannis Kounellis, İsimsiz, 1967

Kömürle çalışan termik santraller 20. yüzyılın çevre ve insan sağlığını tehdit eden en önemli enerji kaynağı iken batıda bugün yerini nükleer santrallere bıraksa da aynı çevresel ve insani sorunlarla karşı karşıyayız ki, bu sadece sağlık-çevre sorunu değil politik bir soruna dönmüştür. Yeşil enerji her ne kadar çevre dostu gibi görünse de araçsallaştırılan her şeyde olduğu gibi rüzgâr ya da suya ait temiz enerji doğa – insan karşıt ilişkisini kırılgan bir yüzeyde devam ettirecektir.



Resim 7 Jannis Kounellis, İsimsiz, 2011



Resim 8 Jannis Kounellis, İsimsiz, 2010

Kömür karası, madeni saç levhaları, siyah paltolar, ateşten duvara bırakılan siyah "is" lekeler sadece malzemenin fakirliğini anlatmaz. Bu anlatı Kounelis'in eserlerinde okunması gereken bir ikonografi yaratır. Bu ikonografinin bağlamı Erwin Panofsky'nin İkonolojik yorum başlığı altında incelenebilecek bir ikonoloji oluşturmaz. Bu ikonografi kendi icat ettiği kişisel bir dildir, ki sanat eserinin bir açık yapıt olarak anlam katmanlarını oluşturan çapraz bağlantı noktasını oluşturur.

Kounellis'in Yunan'lılığı basit bir milliyet duygusuna bağlanamaz. O'nun "Yunan Oluş"u Antik Yunan, Helen ve Roma kültürünü bağlayan Rönesans'a ait izler taşır. Bağlantılar büyük Antik Yunan geleneğinin başlangıcına kadar giden "trajik" bakıştır. Nietzsche'nin felsefenin başlangıç ilkelerini Sokrates öncesi filozlarında gördüğü, tragedyalarda bulunan bakıştır bu. Trajedi, yaşamın akış halinde ve acılardan oluşan hakikat arayışı olarak vurgulandığı, bu akış halindeki yaşamda nihai bir hedef olarak hakikati hiçbir zaman yakalamayacağımızdan doğan acıdır. Bu acı hayatı "büyük bir evet"e, "olumlama"ya dönüştürür, bu çelişkidir hayatın özü. Nietzsche bu çelişkili acıyı aşmanın yolunu sanatta bulur:



Resim 9 Jannis Kounellis, isimsiz,1980

Kounellis, Arte Povera'nın ilkelerinde söylediği fakir nesnelerle kurduğu ilişkileri, onun Antik Yunan ve Rönesans'la kurduğu bağı bir "yapı bozuma" uğratır. Yüzyıllardır heykelin üst düzey örnekleri olarak sunulan mermer ya da bronz büstleri, alçıdan ucuz malzemeyle yan yana, üst üste sunarak değer kavramını bozar.



Resim 10 Jannis Kounellis, İsimsiz, 2016

"İs" ve "Ateş" Prometeus'un insanlara bahşettiği bir güç ya da usta Hephaistos'un demirhanesinden çalınan isyancı izdir. İnsan cezasına razı olacaktır ama ateşi de bir daha bırakmayacaktır. Tıpkı Antik Yunan düşünürlerinin dramda buldukları trajedi gibi. Bütün bunlar endüstrileşmiş ve yabancılaşmış işçilerin emeğinden örülen bir acının izleridir. Kimi zaman bu alevler bakışıyla bakanın gözünü kör eden bir Medusa'yı andırır.



Resim 11 Jannis Kounellis-isimsiz,2012



Resim 12 Jannis Kounellis,İsimsiz, 1971

Deleuze ve Guattari arzu kavramıyla insanın özgürlük arayışını, arzu duyan bir hayvan olmasıyla eşdeğer görür. Hiyerarşi ve tabuları merkez alan ataerkil bir fallusçuluğu yadsırlar. İrdelenen "arzu" kavramına, psikanalizde "iktidar" kavramıyla açıklık getirilmeye çalışılır. Ve bu bağlamda şizofrenik arzu istencini, Nietzscheci iktidar istenci ile bir tutarlar (Erkan, 2019)



Resim 11 Jannis Kounellis, İsimsiz, 1969

Kounellis'in sanatın ve emeğin özgürleşmesine tuttuğu devrimci bir ışık vardır ve arzunun özgürleşmesi için yakılmıştır. Arzu devrimci bir güçtür. Kounellis arzu'nun devrimci gücünün farkındadır. Arzu daha fazla bağlantı talep eder ve ele geçirilemez bir üretim ilişkisine dönüşür. Kapitalizm üretim olarak tüketimin arzusudur. Arzu makinesel bir güçtür. Marx'ın emeğin özgürleşmesini istediği gibi Deleuze ve Guattari de arzunun özgürleşmesini hedefler. İnsan-doğa ayrımı, insanın doğası, insanın doğallığı, sanayi üretimi ve doğallık gibi ikili karşıtlarla insan ve doğa mücadelesini devam ettirmek yerine iç içe geçen insan doğa ilişkiselliklerini ortaya çıkarmak gerekir.

Kömür, kapitalist ve üretimci gücün arzusudur. Kapitalist sermaye bu arzuyu sonuna kadar kullanırken, insanı ve emeğini toprağın derinliklerinden büyük zahmetler ve hatta ölümlerin sonucunda ortaya çıkan sanayi devriminin itici gücünü araçsallaştırarak bedene ait arzuya gem vurmuştur

Kahve bir arzu mudur? Kahveyi neden arzularız? Bugün dünyanın her yerine yayılan kahve kokusuyla, kahve kültürel bir öge olmaktan ziyade tüketime yönelik markasının arkasına saklanan ticari bir kimlik haline geldi. Starbucks'da kahvenin tonlarını içmek bir kimlik meselesine dönüştü. Beden, kömür ya da kahve ile aynı şey haline geldi; bir ham madde. Kömürü ve demiri işlemek kadar bedeni işlemek, eğitmek, kimlik kazandırmak, donatmak gerekir.



Resim 14 Jannis Kounellis, İsimsiz, 2001



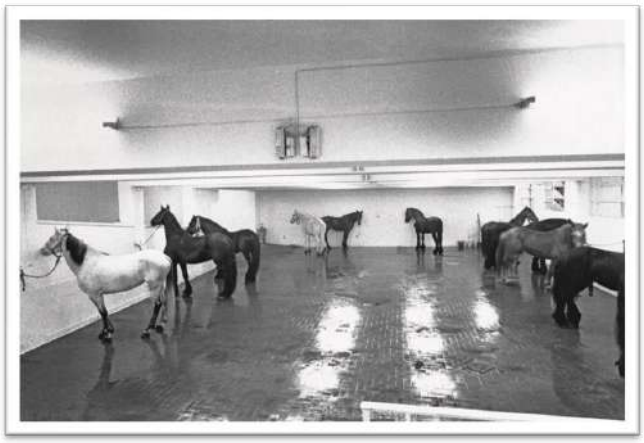
Resim 15 Jannis Kounellis, İsimsiz (detay) 2001

Bugün avangard sanat anlatılarında normal olarak gördüğümüz ready-made'ler, performansların çoğu soğuk ve mesafelidir. Kat edilmesi gereken bu mesafe ile sanat makinesinin parçası olarak "bireyselleştirilmiş" bir geleceğe atıfta bulunurlar. Galeriler, sanat pazarı endüstrisi, spekülatörler ve sanatçılar aynı ayak oyunlarının parçasıdırlar



Resim 12 Jannis Kounellis, İsimsiz, 1987-1988

Bu kapitalizmin "makinesel sanat arzusu" sanat yapamama halimizi doğalmış gibi gösterip sadece özel insanlara ait gibi duran bir hiyerarşiyi dayatır. Dada'dan Duchamp ve Beuys'a varıncaya kadar duyacağımız "Herkes Sanatçıdır" cümlesi insandaki "sanat arzusunun" farkındalığıdır.



Resim 17 Jannis Kounellis, 12 Canlı At, Galeri L'Attico, Roma

Kounellis'in 1969'da Galeri L'attico sanat galerisinde sergilediği 12 at, sanat makinesinin yeniden yersiz-yurtsuzlaştırılmasıdır. "Sanat Eseri" kavramını bulunduğu zeminden koparır, onu kaygan bir zemine yerleştirir. Sanat tarihinde atlar kadar çok nesne yoktur. Bir insan figürü kadar çoktur at figürü. Atlar sanat tarihinde ideolojik aygıtın göstergeleridir. Bir otoritenin, kral ya da kahramanın gücünü temsil eden, bir resimde ya da meydanın ortasında bir anıttır at.



Resim 18 Marcus Aurelius Anıtı, Bronz, M.S. 173, Roma



Resim 19 Jacques-Louis David-Napolyon Alpleri Aşıyor,1801

Kounellis'de Kafkaesk bir " Hayvan Oluş " da bulunur. Hayvan-oluş; yeryüzü ile birlikte, hayvanlar, kadınlar, bütün ötekileştirilen azınlıklar (az olanlar değil) en çok tahakküm altına alınmış olanlardır. Eril hümanist bilincin hiyerarşik yapısı içinde eşitlikçi bir dünyayı yeniden

inşa edebilmenin yolu ancak bu tahakküm zincirini kırmaktan geçebilir. Hayvan insanla aynı dünyanın parçasıdır. Ancak insanın yeryüzüne kurduğu hâkimiyeti hayvanı araçsallaştırmıştır. O tıpkı doğa gibi el altında bulunan, insan hizmetine sunulmuş yiyecek deposu ya da kendisine hizmet edecek bir güçtür.

Mağdurun dili hem hayvanın hem de doğanın dilsiz oluşundan geçer. Mademki dili yok sonuna kadar sömürebiliriz.

Varlıklar daima "Oluş" halindedir. Akışkandır. Dönüştüren dönüşen kadar değişime uğrar. Ancak bu "oluş" kapitalist majör dilin öznellikleri üzerinden gerçekleşmemelidir. Çünkü bu özneleşme bir kimlik, bir cinsiyet, bir meslek, bir milliyet gibi toplumsala tabi kılan uygun normlarda davranış göstermeyi gerektirir. Bu yolla bireyleşmiş öznelerin bilinçleri ve davranışları da ona göre biçimlenir.



Resim 20 Jannis Kounellis, İsimsiz, 2006

Kadın, işçi, çocuk, eşcinsel, etnisite gibi tüm azınlıkları içeren "var olma" hali statik bir durum değil bir halden başka bir hale geçen akışkan ve bir "oluş" sürecidir.

Oluş, verili kadın- erkek, siyah- beyaz gibi ikilikleri parçalar, onların sabit özne ve nesnesini tahrip eder.

Yeni öznellikler yaratmak ekolojik bir zorunluluktur. Çünkü verili öznelliklerin çevreyle olan ilişkimizi yeniden düzenleyemeyeceği aşikardır. Bu Guattari'nin Ekozofi kavramı içerisinde bulunan "toplumsal ekoloji"nin de bir parçasıdır ve bir oluş sürecidir. Deleuze'un köksap, kaçış hatları, akışlar, organsız bedenler ve göçebe özneler gibi kavramları sürekli hareket halindeki oluşa işaret eder ve geleneksel varoluş temsillerinden kopuşu gerçekleştirirler. (Kemik, 2014)

Kounellis bir göçebedir. Göçmen değildir. Kendi dilinde bir yabancıdır. Ele geçirilemez. Sürekli bir yolculuk halindedir. Hayali hep evine dönmektir. Arayış halindeki sanatından bir ölçüye, bir tür Rönesans'a dönme arzusu vardır

Yersiz-yurtsuzlaşma bir yerden koparak başka bir yerde yeniden yer yurt edinme ile zemini sürekli "kayganlaştıran" göçebelik halinin yeniden yer yurt bulmasından sonra, devlet aygıt mekanizmaları göçebeleri içeri almak ehlîleştirmek, onları kodlamak ister. Örneğin ordu, okul, hastane, arzuyu nihai olarak denetim altına almaya çalışan karmaşık bir "savaş makinesi"dir. Asker, memur gibi herhangi bir biçimde devlet aygıtında yer alan kimlikler, toplumsal norma tabi kılan güvenli alan yaratır ancak o kendi dünyası olmayan bir bireydir.



Resim 21 Jannis Kounellis,2014, Zagrep, Lauba Galeri



Resim 22, Sanatçının Kendi Ayakkabısı,1975

Deleuze “kaçış çizgilerini” olumlar. Kaçarken bir yandan da silah ararız der. Bu silahlanma yerleşikliğin içindedir. Devrimci çizgiyi her zaman besler. Kimlikler insanı bir zırhla çevreler. İnsanın bu durumdan kurtulması için bir kaçış çizgisi bulması gerekir. Psikanaliz, normları insan ruhuna aşılarken, şizoanaliz Guattari’ye göre kaçış çizgisidir. Antonin Artaud’dan aktararak ele aldıkları “organsız beden” kavramıyla sızan, çoğalan, tahakkümden kaçan, organizmaya karşı direnen organsız direnç yollarıdır.

SONUÇ

Guattari’nin ekozofisi yeni bir insanı, insanlığı yaratmaktan geçer. Dolayısıyla eski insanlığın derin bir eleştirisidir. İnsanın entropik bir varlık olarak sürekli yıkıma meyilli halinden sonunda kendinin yıkımına varacağı bellidir. İnsan toksiktir. Manipüle eder. Yaptıklarının sorumluluğunu asla kabul etmez, o hep iyi niyetlidir aslında ama kendini bilmez/bilmek istemez. Bu baskın öznellik değişmelidir. Bu değişimin ilk şartı insanın ötekiyle kuracağı bağdır. Bu ilişkinin temelini yeniden tahsis etmesi gereklidir. Değerleri yeniden kurmalı, kurarken estetik ve toplumsal kendilik süreçlerinin olanaklarını yaratmalıdır.

Guattari, çevre grupları da dahil dünyayı yöneten otoritelerin, ekolojinin yeter düzlemde başlaması gereken boyutlarını anlamaktan uzak olduğunu düşünmektedir. Üç Ekoloji kuramında önerisi çevresel, toplumsal ve öznellik boyutunda tümel bir değişimdir. Çevre krizi tek bir kirliliği göstermez ve çözüm de sadece çevre ekolojisi üzerinden geliştirilemez. Zihnimiz de kirlenmiştir. Irkçılık, kadına şiddet, kadın ve çocuk emeğinin sömürüsü, quir kimliklere olan baskı ve şiddet, hayvan hakları, göçmenlik, eril zihniyetin bakışından çözümlenemez görünmektedir. Kriz, üç ekoloji ile yani çevresel, toplumsal ve zihinsel ekolojileri düşünmeden çözülemez. Yeşil bir ekonomi, örneğin elektrikle çalışan yeni kuşak otomobiller üretmek, çocuk işçi istismarını yok etmeyecek, insanlar arası gelir adaletsizliğine bir yanıt üretmeyecekse herhangi bir yeşil teknolojik ürün krize çözüm olmayacak, entropiyi de yükseltecektir.

1936 yılında Yunanista’nın Pire kentinde doğan Jannis Kounellis’in eserleri insanın trajedisini gözler önüne sermesi bakımından toplumsal ve öznel zihniyetin bakış açılarını ortaya koyarlar. Kounellis’in eserlerini Guattari’ci bir okuma çabasına girişmek aynı zamanda Deleuzien bir okumayı da gerektiriyor. Bu çapraz bağlantılar Guattari’nin söylediği gibi etik-estetik boyutta olmalıdır. Sanat bu anlamda tüm özgünlüğü ile Kounellis’in açık yapıtlarında olduğu gibi kendini anlam katmanları arasında ekozofik okumalara açmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (1993). Önsöz. G. D. Guattari içinde, *Kapitalizm ve Şizofreni 2 Kapma Aygıtı* (A. Akay, Çev., s. 9). istanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Aktur, R. (2021, 09 11). *Sıtma Ve Sıtma Salgınları Tarihi*. 09 2021 tarihinde https://web.archive.org: https://web.archive.org/web/20150525162422/http://www.recepakdur.com/upload/sitma_tarihi_makale.pdf adresinden alındı
- Avcı, P. M. (2021, 09 11). *Ekosistem Coğrafyası*. (İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi) 09 11, 2021 tarihinde https://cdn-acıkogretim.edu.tr/auzefcontent/20_21_Guz/ekosistem_cografyasi/14/index.htlm#konu-4 adresinden alındı
- Aytaç, A. M., & Demirtaş, M. (2014). *Göçebe Düşünmek.* (A. M. Aytaç, & M. Demirtaş, Dü) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bellini, A. (2016, 12 20). *jannis Kounellis by Andrea Bellini*. 11 2021 tarihinde Flash Art: https://flash---art.com/article/jannis-kounellis/ adresinden alındı
- Beyst, S. (2002, 5). *Jannis Kounellis The Metamorphoses Of Apollo*. 11 12, 2021 tarihinde d-sites.net: http://d-sites.net/english/kounellis.html adresinden alındı
- Bourriaud, N. (2019, 9 14). Yedinci Kıta'ya Giriş: Tarih,Çoğrafya, Demografi, Kültür, Arkeoloji, Siyaset. *16. İstanbul Bienali Yedinci Kıta Rehberi*, 20. İstanbul: İKSV.
- Burak, S. (2016). *Afrika Dansı.* İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Deleuze, G. &. (1990). *Diayaloglar.* (A. Akay, Çev.) Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, G. &. (2000). *Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin.* istanbul: yapı kredi yayınları.
- Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe.* (F. Taylan, Çev.) İstanbul: Norgunk yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni 1 Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinesi.* (A. Akay, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Anti- Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni 1.* Ankara: Bilim Ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Anti-Ödipus kapitalizm ve Şizofreni 1.* (H. E. Fahrettin Ege, Çev.) Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Erkan, Ü. (2019). Gilles Deleuze felsefesinde temel kavramlar ve yeni toplumsal hareketler. *OPUS–Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi,*, 2643.

- Felix Guattari, J.-Y. S. (2021, 9 1). *Ekozofi nedir? Felix Guattari'yle Söyleşi*. 09 14, 2021 tarihinde e-Skop: https://www.e-skop.com/skopbulten/ekozofi-nedir-f%c3%a9lix-guattariyle-soylesi/6210 adresinden alındı
- Guattari, F. (1990). *Üç Ekoloji.* İstanbul: Hil Yayınları.
- Kalaycı, N. (2019). Annelik,Hayvan-Oluş,Yeryüzü. *Cogito*(93), 37.
- Karouzakis, G. (2012, 3 28). 11 10, 2021 tarihinde lifo.gr: https://www.lifo.gr/various/giannis-koynellis-anikanopoiitos-sto-diinekes adresinden alındı
- Kemik, D. (2014, 12 26). *Gilles Deleuze'ün felsefesi ve queer teori: Kadın-oluş kavramının düşündürdükleri*. 10 07, 2021 tarihinde Kaos GL: https://kaosgl.org/haber/gilles-deleuzersquoun-felsefesi-ve-queer-teori-kadin-olus-kavraminin-dusundurdukleri adresinden alındı
- Lazzarato, M. (2016). *Göstergeler ve Makineler.* İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Sarilaki, V. (2017, 2 17). *Jannis Kounellis Öldü*. 11 9, 2021 tarihinde theartnoise.blogspot.com: http://theartnoise.blogspot.com/2012/04/jannis-kounellis.html adresinden alındı
- *Sel Yayıncılık*. (2021, 11 21). selyayıncılık.com: https://www.selyayincilik.com/yazar/gilles-deleuze-felix-guattari-623 adresinden alınmıştır

RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Felix Guattari, Portre.
https://jacobinlat.com/2021/04/30/guattari-y-los-desafios-latinoamericanos-de-hoy/

- Resim 2: Kounelils, Portre
https://www.cps.pt/en/artists/jannis-kounellis

- Resim 3: (Çuvallar ve kömürler) Jannis Kounellis, İsimsiz/ 1968
https://www.alminerech.com/artists/217-jannis-kounellis#fcbx-work-14

- Resim 4: (Metal kasa içinde kömürler) Jannis Kounellis, isimsiz / 1967
https://artmap.com/parasolunit/exhibition/jannis-kounellis-2012?print=do

- Resim 5: Kazimir Malevich- Siyah Kare /1915
https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting)#/media/File:Kazimir_Malevich,_1915,_Black_Suprematic_Square,_oil_on_linen_canvas,_79.5_x_79.5_cm,_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg

- Resim 6: Vincent Van Gogh: Patates Sepeti/ 1885
https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/basket-of-potatoes-1885

- Resim 7: (Demir yapı ve Kömür): Jannis Kounellis, İsimsiz / 2011- Today Museum-Pekin
http://artpulsemagazine.com/jannis-kounellis-non-verbal-communication

- Resim 8: (Paltolar) Jannis Kounellis, isimsiz/ 2010- Spovieri galeri- Londra
https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/jannis-kounellis-ambika-p3-london-1956025.html

- Resim 9: (Alçı Büstler) Jannis Kounellis, isimsiz/1980
https://notiziedegliscavi.altervista.org/kounellis/

- Resim 10: (İsli Duvar) Jannis Kounellis, İsimsiz/2016
https://www.galleriacontinua.com/artists/jannis-kounellis-42

- Resim 11: (Alevli Kounellis) Jannis Kounellis, isimsiz/2012
https://www.claudinecolin.com/en/1253-jannis-kounellis

- Resim 12: (Propan Pürmüzler) Jannis Kounellis, İsimsiz/ 1971
https://departmag.com/index.php/en/detail/250/Arte-Povera-and-its-impact-in-Europe

- Resim 13: (Robespierre ve Mum) Jannis Kounellis, İsimsiz/ 1969
https://www.area-arch.it/jannis-kounellis/

- Resim 14 : (Kahve) Jannis Kounellis, İsimsiz, 2001
https://www.wikiart.org/en/jannis-kounellis/untitled-2001

- Resim 15: (Kahve -detay): Jannis Kounellis, 2001 isimsiz https://acegallery.art/artist/jannis-kounellis/

- Resim 16: (Dikiş Makinesi Yığını, Taş, Demir) Jannis Kounellis, All or Nothing at all/2013 https://tr.pinterest.com/pin/327425835387420949/

- Resim 17: 12 At. Yannis Kounellis /1969. Roma. https://www.researchgate.net/figure/Jannis-Kounellis-Untitled-Cavalli-1969-C-Jannis-Kounellis_fig1_338213078

- Resim 18: Marcus Airellus atlı anıtı: M.S. 170 Roma Bronz: https://smarthistory.org/equestrian-sculpture-of-marcus-aurelius/

- Resim 19 : Jacques-Louis David: Napoleon Crossing the Alps- 1801. https://tr.wikipediam.org/wiki/Dosya:Jacques-Louis_David_007.jpg

- Resim 20: (Bıçak, kase ve balık) Jannis Kounellis, İsimsiz/ 1991-2011 https://mona.net.au/blog/2017/03/hooks

- Resim 21: (Yelkenler) Jannis Kounellis, İsimsiz/ 2014 Zagrep, Hırvatistan. : https://ludovicopratesi.it/en/exhibit/unopera-per-ricordare-a-work-to-remind

- Resim 22: (Altın Yaldız Tabanlı Ayakkabı) Jannis Kounellis, İsimsiz/ 1975-sanatçının kendi ayakkabısı- http://www.thehistorialist.com/2017/02/1936-2017-jannis-kounellis-in-memoriam.html

POSTMODERNİZMİN PERFORMATİF KİMLİKLERİ: CINDY SHERMAN

Kıymet Güven AK

Ankara, Türkiye. temyik.2014@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3307-4888

Özet

Postmodernizmin yapı söküme uğrattığı kavramlardan bir tanesi de kimlik kavramıdır. Özellikle kadın kimliği bazı sanatçılar tarafından; giydirilen toplumsal rollere duyulan rahatsızlığı göze sokarak, yeni bir biçimde yaklaşılmasını önermektedir. Cindy Sherman bu sanatçılardan bir tanesidir. Sanat dünyasında oldukça popüler olan Amerikalı sanatçı, Cindy Sherman, kimlik kavramını sorgularken kendi bedenini de kullanarak çalışmalarında performatif kimlikleri ortaya koymuştur. O üretimlerinde postmodernizmin sorunsallaştırdığı inşa edilmiş kimlikleri, kendi bedeni aracılığıyla performe ederek sorgulamıştır. Bu çalışma Cindy Sherman'ın üretimleri aracılığıyla postmodernizmin kimlik yaklaşımını görselleştirmeyi amaçlamaktadır. Sanatçının giydirilmiş performatif kimlikleri, sosyolojik olarak da kadın kimliğinin temsil edilişin biçimlerine mercek tutması açısından önemlidir. Sanatçı, sanatsal üretimleriyle hem kendi döneminin hem günümüzün ve ne yazık ki uzun bir geleceğin de önemli sorunlarından olan eril dünyanın inşa ettiği ve etmekte olduğu cinsiyet yaklaşımına eleştiri getirmektedir. Çalışma literatür taraması yapılarak oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Cindy Sherman, Performatif Kimlik.

PERFORMATIVE IDENTITIES OF POSTMODERNISM: CINDY SHERMAN

Kıymet Güven AK

Ankara, Turkey. temyik.2014@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3307-4888

Abstract

One of the concepts that postmodernism deconstructs is the concept of identity. In particular, female identity is created by some artists; It proposes a new approach, by emphasizing the dissatisfaction with the social roles imposed on them. Cindy Sherman is one of these artists. The American artist, Cindy Sherman, who is very popular in the art world, has revealed performative identities in her works by using her own body while questioning the concept of identity. She has questioned the constructed identities problematized by postmodernism in her productions by performing through her own body. This study aims to visualize the identity approach of postmodernism through the productions of Cindy Sherman. The dressed performative identities of the artist are also important sociologically in terms of keeping an eye on the ways in which female identity is represented. The artist, with his artistic productions, criticizes the gender approach that the masculine world has built and is currently making, which is one of the important problems of both his own period, today and, unfortunately, a long future. The study was created by reviewing the literature.

Keywords: Postmodernism, Cindy Sherman, Performative Identity.

GİRİŞ

Aydınlanma dönemiyle birlikte modernizmin oluşturduğu hüsran ve memnuniyetsizliğin sonucu olarak doğan Postmodern dönemin sanatçıları modernizmin görmezden geldiği bir çok kavramı yapı söküme uğratmışlardır. Bunu yaparken kimi zaman ironiyi ve mizahı içinde barındıran ama alt metni bir o kadar derin üretimler meydana getirmişlerdir. Cindy Sherman bu sanatçılardan birisidir. Sanatçının üretimleri hem konu olarak, hem konuyu ifade ediş biçimi olarak birbirinden farklı tabakaları içerisinde barındırır. Bu yönüyle onun üretimleri postmodern sanat anlayışının klavuzu ve reçetesi gibidir. Özellikle cinsiyet ve kimlik gibi konuları kendi bedeni üzerinden irdelemesi ve ele aldığı kimlikleri performe ederek fotoğraflaması sanatçının ayırıcı özelliklerindendir. Elbette fotoğraf ile performansın birlikteliği Claude Cahun ile başlamıştır. Cahun kendini kullanarak yeni kimlikler performe ederek fotoğraflıyordu ancak Göknur Gürcan'ın (2015) belirttiği gibi, "hiç bir duygusal durumun, cinsiyetin ya da kimliğin ön planda olmadığı ve belki de hepsinin bir arada durabildiği" (s. 21) performatif fotoğraf üretimleri gerçekleştirmiştir. Cindy Sherman ise üretimlerinde kadın kimliği ve bu kimliğin görünümlerini feminist bir yaklaşımla ele almıştır. Cahun ile onun arasındaki fark Sherman'ın ön planda tuttuğu konular ve kavramlardır.

Bu çalışmanın amacı postmodernizm bağlamında Cindy Sherman'ın cinsiyet ve kimlik üzerine gerçekleştirdiği üretimleriyle feminist sanatta ve sanatta farklı dil olanaklarıyla sağladığı katkı ortaya konulacaktır. Bu katkı onu takip edenler ve fotoğraf, kimlik ve performans konularıyla ilgilenenler için bu üç alanın birlikte kullanılmalarıyla ortaya çıkan pratikler ışığında yeni sorgulamalara yol göstereceği düşünülmektedir.

YÖNTEM

Postmodernizmin performatif kimlikleri: Cindy Sherman başlıklı bu çalışmanın oluşturulması için nitel araştıra yönteminden olan veri toplama teknikleri kullanılmıştır. Kütüphaneler, makaleler, internet kaynakları ve ulusal tez merkezi verilere ulaşmak başvurulan yollardır. Bu yollardan elde edilen bir çok veri taranarak çalışma için uygun olanlar taranarak belirlenmiş çalışma oluşturulmuştur. Sanatçının üretimlerinin görselleri kullanılarak konunun daha net aydınlatılması sağlanmaya çalışılmıştır. Araştırmada sanatçının üretimleri konunu gidişine göre belli bir kronolojide kullanılmıştır.

BULGULAR

Postmodernizmin Performatif Kimlikleri: Cindy Sherman

Modernizm, insan ve toplum hayatını şekillendirmek, kendi kurallarına göre biçimlendirmek için yola çıkarak dünya inşasına niyet etmiş değişimleri içerisinde barındırır. Kuşkusuz bir çok değişim ve yenilik gerçekleştirilmiştir. Ancak bu yenilikler insanın tahakkümünü rasyonelleştiren, bilgiyi merkezileştirip otoriteyi normalleştiren unsurlarla karşımıza çıkmıştır. Akay'a (2010) göre "Modernizmin ve Kantçı bir Aydınlanma düşüncesinin Fransız, İskoç ve Alman Aydınlanmacılığının etkisinde devrim rüyalarıyla insanı ve toplumu değiştireceğine inanan düşünceyi sunmasının ardından, bu düşüncenin eleştirileriyle birlikte krize girmeye başlayan bir tartışma Postmodernizm tartışmalarının başlangıcını oluşturmuştur" (s.9). Modernizmin temelini oluşturan akımların ve anlatıların tartışmalara ve eleştirilere açılması doğalında modernizmin de sorgulanmasına sebep olmuş modern sonrası olarak adlandırılan Postmodernizmin temellerini atmıştır. Modernizm sonrası olarak kavramsallaştırılan Postmodernizm tartışmaları 1970'lerde Lyotard'ın Postmodern Durum isimli çalışmasıyla postmodernizm ile ilgili teorik ve kapsamlı bir açımlama gerçekleşti ve kavram diğer disiplinlerde de tartışılmaya başlandı. Bu dönem ve bu dönemin tartışmalarıyla oluşan kaotik durum sanat alanında da benzer bir süreç içerisinde kendisini gösterdi. Sanatta modern temsiller bu dönemde daha muğlak, kaygan, eklektik ve bu yapısıyla tanımlanması daha karmaşık bir biçimde karşımıza çıktı.

Modernizmin feodaliteyle olan mücadelesi, kapitalizm ile sonuçlanmış, bilimin, bilginin ve üst düşünsel yapının insan ilişkilerini ve grup bağlarını ve toplumsal ilişkileri ikincil öneme attığından bireyselleşme ivme kazanmıştır Bireyselliğin, kapitalizmle birleşmesi kimlik kavramını tek katmanlı bir bakış açısına sıkıştırdı.

Karaduman (2010) şöyle ifade eder:

> Ekonomik gelişme ve kentsel yaşam, toplumsal rollerin ve sorumlulukların çoğalmasına ve beraberinde kimlik problemlerine neden olmuştur. Farklı sosyal rollere kendini adapte etmek zorunda kalan modern birey, toplumsal rolleri ve sorumlulukları arasında bölünmüş, bu durum bireyin iç gerilimler ve çatışmalar yaşamasına neden olmuştur. Dolayısıyla modern yaşamın toplumsal koşulları bireyi tercihleri ve seçimleri konusunda zor durumda bırakmıştır (s.2890).

Toplumsal cinsiyet gibi konular bu durumdan en fazla etkilenen alanlar oldu. Postmodernizm modernizmin kutsadığını sorguladığı gibi dışarıda bıraktığı, görmezden geldiği durumları da mercek altına alarak kucak açmıştır. Kimlik kavramı da bu kavramlardan en önemlilerindendir. Kimlik söylemi, tekçi yaklaşımları dışlayarak heterojenliği, çoğunlukçuluğu, köşeye itilmiş kültürleri, etnik oluşumları, eril düşüncenin ezdiği kadın kimliğini görünür kılar. Postmodern sanat ve dönemin sanatçıları üretimlerinde tüm bu

durumları görünür hale getirmek istemişlerdir. 1960'lı yıllarda kadınların sanat ve diğer alanlarda ayrımcı yaklaşımlara maruz kalması ve egemen cinsiyet olan erkek sanatçıların daha fazla söz hakkına ve görünürlüğe sahip olması kadın sanatçılar tarafından eleştirilmiştir. Bu yıllar "cinsiyet ayrımcılığından, ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır" (Antmen, 2008, s.239). Takip eden yıllarda Linda Nochlin (1971) "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı bir makale yazarak bir çok kişinin dikkatini çekmiş ve feminist sanatın daha çok ses getirmesini sağlamıştır.

Cindy Sherman da postmodernizmin bir çok unsurunu içerisinde barındıran üretimler gerçekleştirmiştir. Toplumsal cinsiyet rolleri ve buna ilişkin sorunları, kendisini model olarak kullandığı fotoğraf çalışmaları aracılığıyla gözler önüne serer. Çalışmalarında kendisini, göstermek istediği kimlik ile performe edebileceği makyaj, aksesuar, kostüm ve mekan içerisinde özellikle medyanın ve popüler kültürün karakterize ettiği kadın davranışları ve görünüşlerini karikatürize bir biçimde fotoğraflar. "Bu fotoğraflar verili, doğuştan ve uzlaşılmaz bir kadın cinsel kimliği düşüncesine karşı bir meydan okuma olarak nitelendirilebilir. Bunu batı kültürünün filmlerde ve reklam imgelerinde tüketime sunduğu imgenin arkasındaki gerçek kadını kurgulayarak yapar" (Güçhan, 2007, s.29).

Cindy Sherman erken dönem çalışmalarında kendi kimliğini değiştirip farklı biçimlerde yeniden yapılandırarak portreler üretir. Bu portrelerde de, performe ettiği kimliğe bürünecek şekilde makyajını, kıyafetlerini değiştirerek farklı kimliklere bürünerek kendisini fotoğraflamıştır (Görsel 1). "Onları bir karakteri diğerine dönüştürme sürecini göstermek için yaptım. O zamanlar sadece boş bir tuvalde kullanılan boya gibi bir yüzde makyaj kullanımıyla ilgileniyordum" (https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-d-p11440). Sonraki çalışmalarında sanatçı kendi bedenini tuval olarak kullanmaya ve bu tuvalde başka kimlikleri performe etmeye devam etmiştir.



Görsel 1. Cindy Sherman, İsimsiz D, 1975

Cindy Sherman bu üretimleriyle, "fotoğrafa yeni bir bakış açısı sunmakla kalmamış, kurguladığı oto portrelerinde eserin öznesi ve nesnesi konumuyla yeni ve farklı bir temsil oluşturmuştur"(Uçar, 2014, s.420). Bu oto portrelerin farklılığı, tam olarak oto portre olarak değerlendirebileceğimiz kriterleri karşılamıyor oluşudur. Çünkü Sherman bu çalışmaların öznesi olmasına rağmen, kendi kimliğine dair ipucu vermeyişi bakımından oto portre sayılmazlar. Sherman bu oto portrelerin öznesidir ama bir o kadar da değildir.

TDK'deki tanımına göre kimlik; " toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirtiler, nitelikler ve özelliklerin bütünü, kişinin kim olduğunu tanıtan belge, bir kimsenin ya da bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin tümüdür" (https://sozluk.gov.tr/). Ancak kimliklerin verili olarak inşa edildiği aşinadır. Özellikle kimlik üzerinden inşa edilen toplumsal roller hem kimliği hem bu rolleri pekiştirecek bir şekilde birbiriyle iç içedir. Toplumda kadın olmak, kadın kimliğine sahip olmak doğumdan itibaren inşa edilir. Medya, televizyon, yazılı ve görsel iletişim kanalları, gelenekler, yazılı olmayan kurallar belli bir biçimde nasıl bir kadın olacağınıza, kadınlığın ne olduğuna, görüntünüze, yürüyüşünüze, gülüşünüze ve daha bir çok farklı verili davranış kalıplarınıza karar verir. Bu kanallar aracılığıyla bu durumu içselleştirip bu döngüyü devam ettiren kimliklere dönüşmeniz işten bile değildir.

Postmodern sanat anlayışında bu durumun bilincinde olarak üretimlerinde bu duruma işaret

etmeye çalışan sanatçılar çoğunluktadır. Özellikle feminist sanatçılar kadın kimliğini, sanatın ve tarihin dehlizlerden çıkararak sahip olduklarını iade etmek için çaba göstermişlerdir.

Cindy Sherman, 1977-80 yılları arasında Filmlerde kadınlara verilen rollere odaklanarak İsimsiz Film Kareleri serisini gerçekleştirmiştir. Bu seri sanatçının kariyerini önemli ölçüde etkilemiş ve büyük oranda dikkatleri üzerine çekerek onun için bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçı genel olarak üretimlerine isim vermez. Böylelikle bu üretimler izleyicinin yorumuna açık bırakılarak vurgusal bir yönlendirmeye kapalıdırlar. Sherman bu fotoğrafların tamamında da kendi bedenini kurguladığı bir kimliği performe edecek şekilde kullanmıştır. Kurguladığı kimlikler, filmlerdeki kadın stereotipileridir. Sanatçıya göre;

> tüketim toplumu içerisindeki popüler kültür imgelerini kadın olma durumu üzerinden sorgulamaktadır. Feminist sanat içinde ele alınabilecek kadın hakları ve kadının erkek egemen toplumdaki rolleri gibi bazı sorunsalları kullanarak kadını cinsel bir obje, ev işlerine boğulmuş bir anne ya da şöhretin doruğunda star olmuş halde yeniden yorumlar. Kullandığı kadın kimliklerinin çoğunda dramatik bir gerçeklik vardır (Güray, 2017, s. 400-401).

Görsel 2'de, sanatçının belirttiği bu dramatik gerçekliği görürüz. Bu çalışmada aynı zamanda, aynada, sorgulayıcı, kıyaslayıcı, bir taraftan görüntüsüyle gurur duyarken diğer taraftan içindeki şüpheyi gizleyemeyen bir kadının bakışlarını görürüz. Hal Foster'in altını çizdiği gibi Sherman "yapmacık genç kadın ile aynaya yansıyan yüzü arasındaki mesafede hayal edilen ile asıl bedenin birbirine geçmiş imgeleri arasındaki uçurumu, moda ve eğlence sanayinin her gün ve her gece işlettiği kendini (yanlış) tanıma uçurumunu gösterir" (aktrn Laletaş, 2020, s. 5016).



Görsel 2. Cindy Sherman, 1977, İsimsiz Film Kareleri, Londra, İngiltere.

Sanatçının İsimsiz film kareleri serilerindeki fotoğraflardaki kareler filmlerden alınmış gerçek kareler değildir. Ancak kimliklendirdiği ve performe ettiği karakterler hem kurgusu, hem dekoru, hem makyaj ve kostümüyle bir filme gönderme yapar gibidir. Görsel deki İsimsiz Film Karesi #13 çalışması bu durumu örneklendirir niteliktedir (Görsel 3). Birigitte Bartod'yu performe ettiğini, kostümü, duruşu, makyajı ve peruğu ile anlayabiliyoruz. O, Brigite Bardot'u kendi bedeni üzerinden kopyalayarak bir nevi film starlarının eril bakışla görüldüğü ve gösterildiği dişil feminen kimliği yeniden üreterek eleştiriye tabi tutmuştur.



Görsel 3. Cindy Sherman, *#13, 1978 ve Brigitte Bardot*

Sanatçının üretimleri performans sanatının bir çok kriterlerini taşımasına rağmen performans olarak nitelendirilmemiştir. Bir seyirci kitlesinin önünde gerçekleşmemesi bunu gerekçelerindendir. Ancak sanatçı bedenini kullanarak ve bedeni üzerinde izleyicide farklı çağrışımları ve anlamları uyandırmasına ve içine girdiği kimliğe izleyiciyi ikna etmesi bakımından performatiftir. Onun fotoğraflarına baktığımızda Sherman'ı değil teatral bir gösteri halinde çoğunluğun ikna olduğu kimliği görürüz.

İsimsiz Film kareleri serisinden sonra 1980-1981 tarihleri arasında gerçekleştirdiği Rear Screen projection serisi renkli çekimlere giriş yapar (Görsel 4). Bu seri İsimsiz Film kareleri serisinden farklıdır ve onun kadar ilgi görmez. Bu seride performe edilen kadın kimlikleri Film kareleri serisi kadınlarına oranla izleyici açısından çarpıcı ve dikkat çekici mesajları içerisinde barındırmaz, ancak kadınlar daha özgür daha cesur bakışlara sahip dik başlı bir görüntü çizerler.



Görsel 4. Cindy Sherman, Rear Screen Projection, Untitlet 1980

Artforum dergisinin talebiyle gerçekleştirdiği Centerfold (Orta Sayfa) serisiyle sanatçı tenkit dozunu daha da artırmış ve daha incelikli kritikler yöneltmiştir Görsel 5). "Buradaki imgeler, pornografik dergilerin orta sayfalarındaki imgelere gönderme yapar; ancak bu imgeler erkekler tarafından düşlenen dişilikten çok, psikolojik tedirginlik ve savunmasızlık üzerine kurgulanmıştır" (Güçhan, 2010, s.30). Bu üretimler; erkek bakışının doyumuna hizmet etmiyor aksine psikolojik tedirginlikleri, gerilimleri ve rahatsızlıkları yansıtıyorlardır. Belki de bu sebepten dergi bu üretimleri reddeder. Çalışmalardaki kadınlar daha genç fakat kimi mutsuz, kimi hüzünlü, ergenlik gerilimlerini, hayal kırıklıklarını; kameraya doğrudan bakmamalarına rağmen gözlerinde hissedebildiğimiz figürlerdir.



Görsel 5. Cindy-Sherman Centerfold serisi, 1981

Sanatçı Centerfold serisinin kabul edilmeyişine bir tepki olarak, Pink Rope (pembe bornoz) serisini gerçekleştirmiştir (Görsel 6). Önceki serilerinden farklı olarak kimliğini değiştirmek için kullandığı unsurları yoğun olarak kullanmamış, aksesuar, değişikliği gerçekleştirecek biçimde makyaj ve bu niyete hizmet eden kıyafetten uzak durmuştur. Kadrajın tamamını kapsayan bir Cindy Sherman görürüz fotoğrafta. Vurguladığı duygusal yüz ifadesiyle birlikte ilk fotoğraftan

başlayarak son fotoğrafta giydiği pembe bornozudur.



Görsel 6 .Cindy Sherman, Pink Robe serisi, Untitled #97 #98 #99, 1982

Sanatçının İsimsiz 276 adlı çalışmasında bir prenses görürüz (Görsel 7). Fakat buradaki prenses daha önce gördüğümüz prenseslerden oldukça farklıdır. Bu prenses uzun çorapları, dağınık saçları ve soyluluğuna yakıştırılamayacak türden kıyafeti ve duruşuyla klasik prenses görüntüsünden oldukça uzaktır. Sanatçı prenses imgesiyle oluşturulmuş görsel kültürü kırarak ve hicivli bir dille yeniden ele alarak kadın kimliği üzerinden oluşturulan şekillendirilmelere işaret ederek farklı bir önerme sunar.



Görsel 7. Cindy sherman, Untitlet #276, 1993

Linda Nochlin (1971), kaleme aldığı Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? makalesinde "büyük (erkek) sanatçı kültü, kadın duyarlılığı efsanesi (içe dönüklük, kırılganlık, malzeme odaklılık), erkek egemen toplumların kadın sorunu sorunsalı (!) ve tarihsel göz ardı edilmişlik gibi olguların üzerine giderek sanat pratiği ve tarihi açısından kadın meselesinin tartışıldığı ve tartışılacağı zemini" (Antmen, 2013, s.108) ortaya çıkararak yeniden tartışmaya açar. Cindy Sherman ise Büyük erkek sanatçıların, sanat tarihindeki kadın çalışmalarını yeniden ele alarak ironik bir dille kadının kırılganlığını, içe dönüklüğünü performe ederek izleyiciye yeni sorular sordurur.

1990 New York, Metro Pictures galerisinde karşımıza çıkan Tarih Portreleri (History portrait), sanat tarihinde büyük erkek sanatçılar tarafından ele alınmış kadın görüntülerinin yeniden ele alınmış halidir. Renkler, kostümler, makyaj, ışık, dekor, mekan açısından dönemin kadın portrelerindeki görüntülere ait sahneler karşımızdadır bu üretimlerde. Ancak sanatçı özellikle erkek sanatçıların, sanatçının "deha olarak ve sanat nesnesinin tekil ve paha biçilmez bir başyapıt olarak geleneksel anlatılarına katılmayı reddediyor. Sherman, bu tür yerleşik hiyerarşik düzen sistemlerini reddederek, birliğe karşı anlaşmazlığı ve tekilliğe karşı farklılığa ayrıcalık tanıyan kesinlikle feminist bir dünya modeli yaratır" (Beth Hinderliter, 30/05/2014)

Görsel İsimsiz 225 adlı çalışması Tarih portreleri serisinden bir tanesidir (Görsel 8). Bu seride de sanatçı bir çok kimlikte ve kılıkta karşımızdadır ancak daha çok Raphael, Caravaggio ve Ingres gibi sanat tarihine büyük harflerle ismini yazdırmış erkek sanatçıların üretimlerine

göndermelerde bulunur. Ancak bu üretiminde de görebildiğimiz gibi birebir kopya edilmiş sahneler değildir. Bunun yanında portrelerde kullanılan abartılı makyaj, aksesuar ve protezler ilk algının geçmesinden sonra rahatsız edici bir biçimde görünmeye başlar. İlk bakışta geçmiş dönemin sanatsal yaklaşımlarına ait bir portre algısı oluştuktan kısa bir süre sonra gözler bu protezlere ilişir ve bu algı kaybolur. Bu çalışmada da kadının göğsü ve göğsünün yeri bilinçli bir şekilde olması gerektiği gibi değildir. Göğsünden fışkırttığı süt onun hiciv yeteneğini görselleştiriyor. Bu çalışmadaki portre Boticelli'nin çok bilinen çalışmalarından olan Simonetta portrelerine göndermedir. Birebir kopya iddiasında olmayan bu üretimlerdeki kadınlar Bakire, çocuk ve çocuk emzirme gibi konuları sanatçının kendi diliyle ve bir dolu eleştiriyle yeniden ele almasıdır.



Görsel 8. CİndY Sherman, Historz Portrait serisi, Untitled, #225, 1990

SONUÇ

Postmodernizmin eklektik ve çok katmanlı yapısı döneminin bir çok sanatçısının üretimlerinde gördüğümüz bir durumdur. Ancak postmodernizmin bir çok özelliğini üretimlerinde çok katmanlı ve eş anlı olarak kullanan sanatçılardan bir tanesi Cindy Sherman'dır. Onun üretimleri performansın bir çok disiplinini içerisinde barındırır. Fotoğraf, performans,

temellük, kavramsallığı, kimliklenme gibi bir çok birbirinden bağımsız ve çok geniş sınırları olan yaklaşımlar onun üretilerinde bir arada kullanılmıştır. Postmodernizmin ve postmodern sanatçılarının sıklıkla ele alıp sorunsallaştırdığı kimlik, cinsiyet, toplumsal roller, kadın sanatçının konumu, tüketim toplumunun kadın kimliği, medyada kadın görüntüleri gibi konular onun çalışmalarında sorgulanarak izleyiciye yeni sorular, yeni arayışlar, yeni düşünme biçimlerini önerir. Bu anlamda sanatının performansa, fotoğrafa, feminizme, postmodernizme ve onun performatif fotograf üretimlerinin çok katmanlı yaklaşımlarının farklı bakış açılarıyla sunulması açısından katkısı oldukça büyüktür.

Onun eleştiri düzeyi yüksek üretimlerinde fotoğrafı kullanması ve bu fotoğraflarda, sinema ve televizyon dünyasındaki kadın rollerinin bulunduğu film karelerini yine kendisi tarafından kimliklendirerek kullanması işaret ederki sunulanlar gerçekliği yansıtır ama bu gerçeklik kimlikler özellikle de kadın kimliği üzerinden değiştirilmiş, inşa edilmiş, kurgulanmış gerçekliklerdir. Bu gerçekliği kendi bedeniyle performe ederek fotoğraflayan sanatçı, izleyici ile üretim arasından çekilerek, izleyicinin bu gerçekliklerle yüzleşmesini ve düşünmesini ister.

O üretimlerinde her bir kimliğe kendi bedeni olanaklarıyla bürünmesine rağmen, kendisine dair izleri o kadar profesyonelce silerki, performe ettiği kimliğe izleyici gerçekten inandırır. Bu bağlamda sanatçı toplum içerisinde şekillendirilen kimlikleri gizlemek yerine onları gün yüzüne çıkarmış ve toplumun bununla yüzleşmesini istemiştir.

KAYNAKÇA

Akay, A. (2010). *Postmodernizmin ABC'si.* İstanbul. Say Yayınları. ISBN: 978-975-468-864-1

Antmen, A. (2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul. Sel Yayıncılık. ISBN: 978-975-570-384-8

Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler.* İstanbul. Sel Yayıncılık. ISBN. 978-975-570-659-7

Karaduman, S.(2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapisal Dönüşümü. *Journal of Yaşar University*, *5*(17), 2886-2899. DOİ: 10.19168/jyu.49976

Göknur Gürcan, A. (2015). *Performan Sanatı.* İstanbul. Tekhne Yayınları. ISBN: 978-605-84817-5-6.

Güçhan, A. (2010). Çağdaş Fotografik Performans ve Cindy Sherman. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (19), 27-40. DOİ: 1180/13908

Güray, E. E. (2017). Cindy Sherman'ın Fotoğraflarında Gerçeklik Algısı. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *7*(1), 395-412.

Hinderliter, B.(2014). *Cindy Sherman'ın Tarih Portrelerinin Çoklu Dünyaları*. 21/12/2021 tarihinde https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-multiple-worlds-of-cindy-shermans-history-portraits-2/ adresinden alındı.

Laletaş, M. (2020). Cindy Sherman'ın Eserlerinde Kimlik. International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:6, Issue:73; pp:5014-5019. DOİ: 10.26449/sssj.2738

Uçar, A.(2014). Çağdaş Sanatta Kimlik Açılımı ve Yeni Önermeler. *Ege Eğitim Dergisi, 15(2),* 416-427. DOİ: 10.12984/eed.14402

İnternet Kaynakları

https://sozluk.gov.tr/

https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-d-p11440

AKIŞ - OLUŞUM BAĞLAMINDA SEMİYOLOJİK BAKIŞ AÇISIYLA VİDEO ART

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN
Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bl., Kocaeli, Türkiye.
imranuzun@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-3733-4915

Öğr. Gör. Savaş KESKİN
Bayburt Üniversitesi Sağlık Hizmetleri M Y O. Yönetim ve Organizasyon Bl. Bayburt, Türkiye.
savaskeskin@bayburt.edu.tr - ORCID ID: 0000-0003-0335-9062

Öğr. Gör. İsmail BİRLİK
Bayburt Üniversitesi Teknik Bilimler MYO Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Pr. Bayburt, Türkiye.
ismailbirlik@bayburt.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-4236-7957

Özet

Bu çalışma, sanata dair post-modern bir transestetik eleştiriyi eylemleştiren Fluxus akımında oluşan video sanat (video art) çalışmalarının semiyolojik anlatılarını sanat felsefesi ve semantik inşa yönünden inceler. Akışlar uzayında gerçekleşen devinimli oluşlar ve bozuluşların trans-formatif yapılarını sanata hammadde sayan Fluxus video sanatları, kent sosyolojileri, mekân kurgusu ve sembolik etkileşimcilik tarzları ile yakından ilintilidir. Bir tür postmodern protest hareket ya da eleştirel manifesto olan Fluxus, özellikle medyatik art alanı ve giderek merkezsizleşen yersiz-yurtsuz varoluşların gündelik yaşam felsefeleriyle uyumu nedeniyle popüler bir sanattır. Herkes tarafından yapılabilir ve herkes gibi mobilize anlam tarafından kuşatılmıştır.

Bu çalışmada, yukarıdaki özetlemeden hareket ederek Fluxus beslenimli video sanat için bir örnek sunmak amacıyla fenomenlerin metamorfik oluşumunu yansıtan 'Sisyphus' adlı performans incelenmiştir. Akışta oluşan performatif değişimler, semiyoloji bağlamında yorumlanarak gösterenin manipülasyonu ve alt metni özelinde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Video Sanat, Fluxus, Oluşlar, Yersiz-Yurtsuzluk, Semiyoloji, Sisyphus

VIDEO ART WITH A SEMIOLOGICAL PERSPECTIVE IN THE CONTEXT OF FLOW - FORMATION

Dr. İmran UZUN
imranuzun@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-3733-4915

Lect. Savaş KESKİN
savaskeskin@bayburt.edu.tr - ORCID ID: 0000-0003-0335-9062

Lect. İsmail BİRLİK
ismailbirlik@bayburt.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-4236-7957

Abstract

This study examines the semiological narratives of video art studies in the Fluxus movement, which acts as a post-modern trans-esthetic critique of art, in terms of art philosophy and semantic construction. Fluxus video arts, which considers the transformative structures of dynamical occurrences and disruptions in the space of flows as raw materials for art, are closely related to urban sociologies, space fiction and symbolic interactionism styles. Fluxus, a kind of postmodern protest movement or critical manifesto, is a popular art especially because of its mediatic background and its harmony with the daily life philosophies of increasingly decentralized and homeless existences. It can be done by anyone and is surrounded by mobilized meaning like everyone else.

In this study, the performance named 'Sisyphus', which reflects the metamorphic happening of phenomena, is examined in order to present an example for Fluxus-infused video art, based on the above summary. The performative changes in the flow were interpreted in the context of semiology and evaluated in terms of the manipulation of the signifier and its subtext.

Keywords: Video Art, Fluxus, Happenings, Homelessness, Semiology, Sisyphus

Giriş: Akışkan Toplumda Olmakta Oluşlar ya da Gelip-Geçişli Oluşlar Üzerine

Zygmunt Bauman'ın (2000) 'Akışkan Modernite' savı, gelenekselliğin katı omurgası ve kutsalın tarihsel otoritesi için bir yarılmanın teşhisidir. Mekânların, kültürlerin, ekonomilerin, kimliklerin ve bilinçlerin akışkanlaştığı bir çağda, kitlesel mobilizasyonların hükmettiği tarihsel konfigürasyonların gerçekleşmesi de kaçınılmazlaşır. Modern öncesinin dogmatikliği ve kesinliğinden farklı olarak disiplin aygıtlarının tasarımı ve gözetimin uygulanışı (Bauman & Lyon, 2012) ve zamanın yaşanışı ve yapılışındaki belirsizlikler (Bauman, 2009) dahi akışkandır. Toplumsal akışlar, akışkan bir zaman ve mekân zahirinde yaşandıkları için her şey birbirine kaynaşmaya yatkındır. Ayrışmalar ve bütünleşmeler dikotomisi, yerini kesin bir yakınsama halindeki mutlak tümleşmelere bırakır.

Mekânlar-arası bir kurgusal hareketlilik olan toplum modeli, kartografik yerleşkelerin sabit konumlarını anlamlı kılan bir akış gerektirir. Toplumsal bağlam, bir göndergeler bağlamıdır ve fiziksel hareketlilikleri sembolik hareketlilikler tamamlar. Akışkan kent yaşamlarının kültürel hareketliliğinin gerçekleştiği alanları tanımlamak için 'akışlar uzayı' kavramını kullanan Castells (1999), kentsel coğrafyaların akışım özellikleri inceler. Akış, yalnızca statik anlamın hareketlilikle difüzyonu değil, akış halinde sürekli yeniden kurulması, azalması, artması ve çeşitlenmesi durumlarının toplamıdır. Akış, özetle anlamın kuruluş sürecidir ve ağ toplumlarında her yerdeki iletişim araçları arasındaki sonsuz kablosuz bağıntının, anlamı kuran etkileşimli akışın fiziksel olmayan uzaylarının konstelasyonunu (Castells, 2010, s. 407) yarattığı söylenebilir.

Akışkan modernliğin kültür altyapısını ve birikimlerini oluşturan anlamlar enstalasyonu, sanatsal olarak da bazı tarihsel taşmalara ve dışavurumlara sebep olur. Akışkanlığın tetiklediği akımlar içinde Fluxus'un mimetik ruhuna özel bir yer açılmalıdır. Çünkü Fluxus, akışlar içinden bazılarını özel kılıp önemsemek yerine, akışın tüm elementlerine aynı öznellik boyutuyla yaklaşır ve sanatsal gerçeklik hiyerarşisi yaratmayacak kadar keşifçi bir arayıştadır. Fluxus sanat akımına kılavuzluk eden felsefi amentülerden biri ve belki de en önemlisi, Multum in Parvo olarak ifade edilen (Phillpot, t.y.), '*azdaki çokluğu'* ya da '*küçük yerlerdeki çokluğu'* anlamlandırmak için kullanılan sözcelemdir. Sanatsal modern arayışların telosu ve kanonları, büyük anlamlar ya da meta-anlatılar kurmakla meşgul olurken post-modern indirgemeli bir bakış açısı, varlığa ilişkin modern öncesi ve modern mitlerin azami tutumlarını eleştirerek, basit ve küçük şeylerdeki büyük anlamı keşfetmek üzere öz-düşünsemeli bir yordamı ileri sürer. Sanattaki entelektüel takıntıları bir tür anksiyete olarak gören ve 'burjuva hastalığı' olarak Fluxus sanatçıları (Phillpot, t.y.), majör sanatçılar için sanatsal olmayan gerçekliklerin de sanatsal olabileceği minör ele alışların estetiğine çalışırlar.

Bir anti-sanat hareketi olan Fluxus, dolaylı eylem olarak sanatı ve başkaları tarafından eylenen sanatsal aktivitenin ayrışmasını reddiyle bilinir. Held Jr. (t.y.), 'kendin yap! / do it yourself!' reçetesini Dada'dan sökün eden bir akım silsilesiyle açıklarken, ana akım sanatta bir yağmurun, kalabalığın, gevezeliğin, hapşırığın, mikrop hareketlerinin ya da kelebeğin uçuşunun sanat karşıtı / anti-art olduğunu söyler. Oysa bu detayların sanatın kendisi kadar güzel ve farkındalığa değer olduklarını not düşer ve insanların kendilerini çevreleyen somut dünyayı (matematiksel örüntülerden fiziksel maddelere kadar) sanatı deneyimledikleri şekilde

deneyimlemeleri durumunda, bilinen sanata, sanatçılara ve benzeri 'üretken olmayan' unsurlara ihtiyaç kalmayacağı fikrini bir tez olarak sunar. Kendin yap felsefesi, Nam June Paik'in 'Read Music: Do It Yourself' manifestosundan esinle yayılan bir performative akım olarak ontik felsefenin sanatsal yeniden düşünümüne de neden olur (Friedman, t.y.).

Manta (2016, s. 85), Fluxus akımının kronolojisini yaparken, ana akım kültüre karşı alternatif bir alt kültür hareketi olarak 60'larda görünür hale gelen bir protest kültür biçemi olduğunu not düşer. Buna göre toplumsal ekolojideki akışlar uzayı, kültürel alanlar olarak anlaşılırlar. Bourdieu'nun 'alan' teoreminde fiziksel alan ve sosyal alan ayrışması' (1996) ve sosyal alanda üretilen sembolik gücün yapısı (1989), anlamın 'ilişkisel' inşasının bir 'zeminde' gerçekleştiği postulatlarının birbirlerini doğruladığına işaret eder. Nitekim Lefebvre de(2015), mekânının temsili yapısını kültürel göstergelerine bakarak anlamlı kılar. Mekân tabanlı kültürel üretimde anlamın bireyler arasındaki dolaşımı kadar mekânlar arasındaki dolaşımı ve sembolik açıdan değerli bir kurma etkinliğidir. Yaşamların mimarisi ile kültürlerin mimarisi bu durumda hemzemindir. Ancak bu hemzemin kültürel örgütlülük bazı alternatif kültürler tarafından bölünmeye zorlanırlar ya da bölünmeyle korunurlar. Foucault'un (1984) 'of Other Space' isimli çalışmasında anlattığı heterotopyaları, 'başka' kültürlerin alternatif oluş hallerini anlamakta bir rehber olarak kullanılabilir. Hegemonik ve yaygın alanların kültürel tasarımlarıyla çelişen ve uyumsuzlukları nedeniyle dışarı itilerek tecrite zorlanan öteki kültürler, özgü tasarımlı 'başka alanlarda/heterotopyalarda' konuşlanırlar. Bir tür metastaz halindeki egemen kültüre karşı anti-kültürel hareketlilikle yapılanırlar. Fraser (1990), karşı-kamuların her zaman yaygın kamulara zararlı olmadıklarını belirterek alternatif kültürlerin demokrasi kültürünün gelişmesi ve özgür kamusal alanine işlerliği yönünden önemini vurgular. Bu durum, Fluxus akımına konu olan alternatif kültürel oluşların /happenings yıkıcı ve yapıcı olarak zıt kutuplar arasındaki bir dağılımda sınıflanabileceklerine dalalettir.

Fluxus akımı, Phillpot'un (t. y.) anlatımıyla George Maciunas'ın toplamda altı sayılık bir dergi serisi ile adını alır ve bir manifesto ile resmen deklare edilir. Manifestoda 'illüzyonistik ve soyut sanatın ölü dünyasını temizle' mottosu öne çıkar. Bir 'medya sanatı/media art' biçiminde cereyan eden Fluxus (Taubin, t.y.) araçsal eylemliliğin sıradan olanları için sanatsallaşma serüvenini başlatır.

Duschamp'ın hazır nesnesi, Brecht ve Vauiter'in hazır eylemleri ve Cage'in hazır seslerine atıfla gerçek ya da hazır olanla özdeşleştirilmiş bir 'somut sanat' anlayışı başlatılır. Somut sanatın savunusu, 'somutçu toplum' ya da materyalist modern yaşam argümanlarının bir dışavurumudur (Medina, 2006). Bu somut sanat anlayışının 'kendin yap!' mantalitesi, kökeninde biraz da Spinoza'nın 'natura naturans' kavramsalıyla ilişkilidir. Somutluklar dünyasını 'natura naturata/yaratılmış dünya' ve 'natura naturans/yaratıcı güç' (Harley, 1995, s. 329) olarak bölen Spinoza, insanın yaratıcı tabiatının hazırdaki tabiatı biçimlendirmeye muktedir olduğu fikrindedir.

George Maciunas'ın Fluxus akımını duyurduğu eleştirel manifestosu üç temel sacayak üzerine oturur (Phillpot, t. y.; Held Jr., t. y.). Manifestonun birinci maddesi, Fluxus'un profesyonelleşme karşıtı olduğunu söyler. Buna göre sanat, meslek değil yaşam biçimi olmalıdır. Fluxus çalışanlar, sanat deneyimlerini gündelik

yaşamdan, yemekten, çalışmaktan v.s. elde etmelidirler. Sanatı aşkınlık imalatında kavrayan ana akım geleneğin tersine yaşama içkin ve özcü bir fenomenoloji önermesi yapılır. Bu yönüyle Fluxus çalışan sanatçılar öz-jeneriklerinde ya da başkalarının yakıştırmalarında neo-Dadaist kimlikle çağrılırlar (Asyaban & Ebrahimipour, 2021). Tıpkı Dadaist yorumsamada olduğu gibi sanatın kemikleşmiş entelektüelliğine karşı yaşamdan ve buluntu/rastlantı kurgularla bir karşı-hareket tavrı sergilenir.

İkinci madde, sanatta devrimci bir sel ve gelgitin yükseltilmesini teşvik etme çağrısı içerir. Buna göre; yaşayan sanat, yani anti-sanat teşvik edilmelidir. Sadece eleştirmenler, amatörler, ve profesyoneller tarafından değil, tüm insanlar tarafından kavranacak bir 'sanat olmayan gerçekliğin' teşviki önemlidir. 'Henüz' sanat olmamış bir gerçekliğin 'transformatif vizyon' (Friedman, 1998) ekiliminin umulmadık hasatlarından sanat elde etmek amacı güçlüdür. Çünkü sanatın paradigmatik boyutunu tasdik eden otoriterleşme, yetkesel bir mercii tarafından üretilen eserleri sınıflı hale getirmesi bakımından sakıncalı bulunur. Sanat, 'kendin yap' düsturu ile dolaysız bir yaratıcı eylem olarak kişilere 'prosumer' olarak ifadeleşen 'üre-tüketici' kimlik isnat edebilir. Böylece kolektif zekâya sırt veren çoğul bir pratikten bahis açılabilir. Fluxus'ta otoriter ve merkezi bir yetke tarafından idare edilen sanat pratiği, akışın doğasına meydan okuduğu varsayımıyla reddedilir. Nihayetinde akış, onu başlatan tek bir merkez olsa dahi control edilemez bulunur ve rizomatik etkileşimlerle gerçekleşen bir akış-oluş sistemine başvurulur.

Üçüncü maddede ise, kültürel, politik ve sosyal devrimcilerin tek bir cephe ve eylemde birleşmesi çağrısı yapılır. Böylece alternatif kültürlerin aktivist hareketleri ile kültürel direnişleri arasında bir sanatsal konsorsiyum kurulması amaçlanır.

Fluxus yorumsamalı oluşlar (happenings), mobilizasyon ve göçebelik (nomadic) temelli kültürel dinamizm ekseninde açıklanmaya elverişlidir. Statik yapılar ve yerler üzerinde ya da içinde, kültür adı verilen yekûn eylemliliği var eden hareketlilik, fiziksel ve sembolik dolaşımlara ve anlamın yersiz-yurtsuzlaşmasına dayanır (Wilmer, 2015, s. 92-93; Haerdter, t. y.). Bir gezginlik, flanörlük ve yerler-üstülüğün sanatsal çevrimini ifade eden yaklaşım, ana akım sanat ekonomisine alternatif olan bir dizi alt ekonomiler ve sembolik blok zincirler örer. Deleuze ve Guattari (2005, s. 3-10), yersiz-yurtsuzluk (deterritorialization) felsefesinin esin yeri olan köksap/rizom kavramsalında, hareketin katmansızlaşması (destratification) ve yeniden yer edinme (reterritorialization) süreçleri arasında teorik ağlar dokur. Buna göre dildeki anlamlar gibi merkezsiz bir hareketlilik, bilişselden biliş dışına kadar her yeri kapsar. Hareketliliğin amaçsallığı ve amaçsızlığı ya da sinikliği ve aleniliği ise kent dinamizmi içerisinde özgün bir kategori olan; Baudelaire'den Benjamin'e birçok düşünürün kafa yorduğu 'Flâneur' teorilerinde (Tester, 2014) açımlanabilir. Kentin oluşunda olağan dışı bir kültür boyutuna eklektik katkılar sunan bu 'aylak-ötesi' sınıf, gizil bir tarih yapıcı olmasıyla bilidir.

Macdonald (1997, s. 366), Fluxus sanat hareketini, ana akım mekânların anlatılarının sanatsal işgal pratikleriyle açıklamaya koyulur. İlerleyen zamanlarda 'Occupy Wall Street/ Wall Street'i İşgal Et' gibi yeni toplumsal hareketlere de ilham olan bu mücadeleci deneyim, alt kültürler arasında bir amacın gerçekleşmesi olarak betimlenmek istenir.

Fluxus akımının performans alanı olan video art/sanat ise 1920'lerde Dadaizm ve produktivizm gibi akımların etkisi altında ortaya çıkmıştır. Temelde fotoğrafın ve filmin bir devamı gibi gelişim göstermiştir. Fakat çekimler bir film düzeneği üzerine değil dijital veri kaydedebilen düzenekler üzerine yapılabilmektedir. Görüntü kayıt tekniklerinin ilerlemesi ile sanatçıların kendilerini ifade etme aracı olarak kullanmaya başladıkları bu yöntem bir film gibi bir senaryo dâhilinde ilerlememektedir (Görenek-Beyaz, 2016, s. 3-4). İfade edilmek istenen duygu, başlangıç ve bitiş çizgisi içinde tamamlanarak kayıt performansı sonlandırılmaktadır ve bu durum video art'ı diğer çekimlerden farklı kılmaktadır. Çünkü sinematik öğeler ve belgeseller, baştan sona belirli bir dizisel ve dizgesel tasarımın bütünlüğüyle anlamlıdırlar. Oysa video art, kurgusal müdahalenin olmadığı bir natürel tavır ya da katılımsız gözlem metodu olarak çalışır.

Video art başlangıcından günümüze üretim sahasında iki yol izlemiştir. İlki kameranın video cihazının direkt kullanımı, diğeri ise video sinyallerinin manuel/elle ya da elektronik bozunumu ile elde edilen görüntülerdir. Bu yöntemin ilk örnekleri Nam June Paik, Vito Accondi, Wolf Vostell gibi avangart sanatçılar tarafından ortaya konulan kanonlardır. Sanatçıların sınırlandırılmış belgesel görüntüleri, durağan resimleri ve fotoğrafları farklı bir noktaya taşımak amacıyla çektikleri videolar, bir üretkenlik alanının temellerini atmıştır. Nauman stüdyosunda kişilerin jest ve mimiklerini kayda almış, kendisi için önemli olanlarını sergilerinde kullanmıştır. Benzer şekilde Peter, kampüste kamerasını sabitleyerek kendini bir halatın çevresinde dönerken oluşturduğu helezonik hareketlerin görüntülerini kullanmıştır. Performans sanatçılarının zaman içinde varlıklarını ortaya koymaları ile birlikte bedenlerini ya da başka insanların bedenlerini kullanarak gerçekleştridikleri performansların video kayıtları, video art'ın gelişiminde önemli rol oynamıştır (Şahiner, 2008. s. 67-69). Yves Klein'in boyanmış bedenlerin serili kumaşlar üzerindeki hareketlerini konu alan çalışmaları ve yine Paik'in başını boya kutusuna daldırıp uzun bir kağıt üzerine boydan boya sürünerek performansını kayda alması gibi birçok örnek, video art'ın gelişme olaylarını anlatır.

Fluxus ve video art ilişkisinin en bilinen örneklerinden biri ise "4.33 saniye" adlı video çalışması ile radikal bir eylemde bulunan Cage'in bir konser salonunda 4 dakika 33 saniye süresince yalnızca bazı cızırtı seslerini konuklarına dinletmesi olayıdır. Bu süreçte dinleyicilere sessizliği dinletmeyi amaçlayan Cage salondaki dinleyicilerin hoşnutsuzlukları ile karşılaşsa da dünyada önemli düşünce ve sanat adamlarının dikkatini çekmiş ve Fluxus akımının duyulmasını sağlamıştır. Dick Higgins, Nam June Paik, La Monte Young gibi yeni sanat disiplinleri arayışında olan sanatçılarla bir araya gelerek düşüncesini perçinlemiştir (Yılmaz, 2013, s. 332-334).

Bu çalışmada, yukarıda teorik serimi yapılan Fluxus akımı çerçevesinde fenomenolojik bir örneğin semiyolojisi yapılmıştır. Çalışmanın temel problematiği, Fluxus akımını kent bağlamından doğa bağlamına taşıyan soyutlayıcı bir tavrın semiyolojik sonuçlarının bilinmezliğinden çıkagelir. Çünkü kent performanslarına sıkışan ve somut indirgemeciliği düzanlamsal bir perspektifte vasatlaştıran bazı yaklaşımlar, bu yapı-bozumcu etkinliğin doğasında bir tür ana akım yönelim oluşumlarına neden olmaktadır. Özünde heterodoks bir hareket olan Fluxus'un, gelenekselleşmesi sonrasında ortodoks doktrinler tarafından kuşatılmasına seyirci kalınmaksızın post-Fluxus evresinin Zemin etüdü yapılabilir. Özellikle naturanın akışsal

boyutunun kentin kurgusal akışından daha otantik olduğu varsayımıyla hareket edilirse, doğadaki oluşların somut imajları ile somut olmayan imgeleri arasında yeni bir çıkarsamalı akım kurulabilir. Fluxus'un somutçuluğu, soyut sanatın yan anlamlılığı ile birleşerek somut ve soyut arasındaki keskinliğin yoksandığı yeni bir karma akım evresine geçilebilir. Tam olarak bu nedenle, doğadaki bir video art performansının hikayesi, mitolojik atıfla 'Sisyphos' olarak adlandırılmış ve çağdaş mitler kurabilmek için semiyolojik tahlili yapılmıştır. Su yüzeyinde süreğen oluşlar olarak beliren ve değişen kaya yansımalarını soyut imgelerle imleyen çalışma, Sisyphos'un suya kaya bırakmasından esinle, bir imajın gerçekliği ile somutun imgesel gerçekliği arasında etkilenim odaklı simgesel bağlar kurmayı amaçlar.

Bu çalışma, "Fluxus akımının bir çıktısı olarak kayda alınan Sisyphos video art'ındaki semiyolojik çerçeve, bir post-Fluxus'a geçiş için örnek olabilir mi?" ve "Sosyal medyanın gündelik video aktiviteleri için transestetik bir soyutlayıc Fluxus yaklaşımı mümkün müdür?" sorularına yanıt arar. Değerlendirme kıstaslarının yakınsandığı ve farkların silikleştiği bir çağda meydana gelen transestetik furya (Baudrillard, 1993, s. 18), sosyal medya akışlar uzayındaki video performanslara ilişkin yeni perspektifler oluşmasına zemin olabilir.

Bu çalışma, sanat yazınında akımların yön değiştirmesine etki eden birçok faktörü yeniden düşünmesi ve özgün bir örnek üzerinden düşünsel önermelerini sınaması yönüyle önemlidir. Çünkü Fluxus akımına soyutlayıcı tavrın eklemlemesini içeren bir yakınsama tavrının, karmalaşan yaşamların sosyal medyadaki yansımalarına olumlu yansımasına neden olması mümkündür. Sosyal medyada yükselişte olan katılımlı kültürün (Fuchs, 2017, s. 72), görsel estetiğe yenilikçi yorumlar kattığı Fluxus performanslarını beraberinde getirdiği söylenebilir. Fluxus'u, çağdaş kültürel yönelişlerin paralelinde yeniden yorumlamak, sosyal medyadaki gündelik performansların daha sanatsal bir karakterle donatılmasında rol oynayacaktır.

Yöntembilimsel Tasarım

Bu çalışma, antik Yunan mitolojisindeki dramatik bir vakadan esinlenir. Hilekârlığı sebebiyle sonsuza dek bir dağın zirvesine kaya yuvarlamakla cezalandırılan Sisyphos, tam zirveye yaklaştığında kayanın düşmesi ve tekrar başa dönmekle meşhurdur. Mitolojik olarak sonu gelmezliği temsil eden Kral Sisyphos olayı, Fluxus'un sürekli ve sonsuz oluş döngüleriyle bir mecaz bağ kurabilir. Sisyphos metaforu, çağdaş mitolojiler (Barthes, 2014) hakkında bir tarihsel bağlamlama düşünen sanatçılar için sembolik anlamlar taşır.

Bu çalışmada, somuttaki soyutu kavrayabilmek için su yüzeyine yansıyan bir kaya-dağ görselinin akışkanlıktaki süreğen biçim değişimlerinin semiyolojisi üzerine çalışılmıştır. Dağın katılığı ve kesifliği, suyun akışkanlığında eriyerek bir amorfoz oluşturur. Aşağıda, Sisyphos mitinden esinlenen 1 dakika 35 saniyelik video art'ın görsel akışından birkaç fotoğrafik seçki verilmektedir. Seçkide hareketsizleşen formlardan yüzlercesinin anlık değişimlerle sergilendiği video art, natura naturata niteliğindeki 'yaratılmış doğanın' elementlerinin birbirleriyle kurdukları ilişkide soyut yeniden yaratımlarla alternatif bir boyut kazandıklarını göstermektedir. Kaya-dağın sahip olduğu formun, su yüzeyindeki zamansal kesitte yüzlerce kez değişmesi ve bozunumu, imajlar dünyasındaki Fluxus etkisinin somut ve soyut arasında yakınlaşma

kurmaya elverişli olmasına işarettir. Üstelik fenomenler ve yorumlayıcılar arasındaki bir anlaşma ya da zıtlaşma olan gerçeklik etkisi, video art'ta yer alan 'kurgusuz' insan sesleri/yorumsamaları eşliğinde daha anlamlıdır. Video, biçimsel akış halindeki imajlar ve bu imajlara anlam yükleyen (signifikasyon) insanın fenomenolojik inşaları gibi çok kipli bir dil içermektedir. İnsanın gerçekliği anlamlaması, gerçekliğin nesnelliği ile öznelliği arasında soyut ağlar motiflemeye doğru uzanan bir yolculuktur ve özgün tarihi vardır.



Görsel 1. Siyphos Video Art Çalışmasından Görsel Kesitlemeler

Yukarıda genel çerçevesi özetlenen Sisyphos video art'ı, Barthes'in semiyolojik yaklaşımına göre çözümlenecektir. Barthes (2018, s. 10-18), semiyolojinin elementlerini im (sign), gösteren (signifier)-gösterilen (signified) ve anlamlama (signification) olarak tasnif eder. Buna göre kendi başına bir 'belirti' ya da 'semptom' halindeki im, bireyin içinde bulunduğu dünyayı anlamlandırması (signifikasyon) için kurgusal elementlere dönüşür. Sentagmatik (dizimsel) ve paradigmatik (dizisel) açıdan aralarında ilişki kurulan imler, gösteren-gösterilen düzleminde düz ve yan anlamlar kurarlar. Her im, başka bir anlama işaret edecek şekilde doğrudan ya da imalı bir dil olarak (Barthes, 1977, s. 283) kullanılabilir. Sisyphos video art'ında soyutun bir ima olarak çıkarsamalı ve öz-düşünsemeli anlamlaması yapılmıştır. Bu öz-düşünsemeli (reflective) yaklaşım, Husserl'ın (1981) fenomenolojik modellemesine de bir gönderge barındırır. Buna göre, nesneleri imleyen insan, signifikasyon halindeki dilsel hareketliliği sayesinde bir sosyal anlamlar dünyası yaratır. Su üzerindeki kaya-dağı metaforik bir isimle çağırmak ve onun amorfik hareketlerine soyut anlamlar yüklemek, bu çalışmanın signifikatif /anlamlayıcı katmanıdır. Bu bağlamda videonun barındırdığı gösterenler-gösterilenler düzlemi ile anlamsal zıtlıklar arasında anlam dokuyuculuğu gerçekleşmiştir.

Bulgular ve Yorum: Akışkan Sisyphos ve Sudaki İm-düşümü Olarak Semiyolojik Anlam

Sentagmatik (dizimsel) ve paradigmatic (dizisel) çözümleme bağlamında anlamın kesitlenmesinin mümkün olmadığı Sisyphos video art'ının genel anlatı betimi, videodaki görsel akış ve ses akışı üzerine yapılabilir. Görsel akış, bir kaya-dağ'ın kenarında akmakta olan suya yansıyan kaya-dağ imajının suyun doğal/müdahalesiz hareketliliği içerisinde biçim değiştirmesinin silsilesi ile 1 dakika 35 saniye boyunca devam eder. Biçimsel değişimin gerçekleştiği imaj ile biçimsel değişimin başka bir bağlamda (fiziksel aşınma, erozyon v.s.) gerçekleştiği öz arasındaki ilişki su tarafından kesilir ve sudaki kaya-dağ, suya özgü bir varlık olur. Suyun şeffaflığı, imajın 'kahverengi' ve 'gri' tonları ile işgal edilir ve artık sui le kaya-dağ özdeşleşmesinden söz edilebilir. Bu özdeşleşme anı, videoyu kayda alan kişilerin soyuta ilişkin anlamlandırma

tavırları ve bir video art yaratmakta olduklarını bildiklerini gösteren nidalı söylemleri arasındaki dilsel göstergelerle tamamlanır. Dilsel ve görsel göstergeler tarafından kuşatılan kaya-dağ imgesi, nihai anlamlayıcı kuşatım olan Sisyphos adlandırması ile artırılmış gerçekliğe dönüşür.

Genel betimlemesi yapılan Sisyphos video art'ındaki Fluxus etkisini kuran gösterenler-gösterilenler düzlemi, aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Gösterenler Düzlemi	**Gösterilenler Düzlemi**
Su	Tasarım Olarak Yaşam-Alan
Su	Erime Potası
Su	Duvar alegorisi
Su Yüzey Hareketliliği	Yaşamsal Kaotizma, Entropi ve Öz-Örgütlenme
Kaya Yansıması	Gerçeklik Etkisi
Renkler	Varlığın Çeşitlenmesi
Sesler	Fenomolojik ve Hermenötik İnsan Anlamlaması
Çizgisel Hareketler	Dijitalizasyon- Hibrid Yaşamlar
Dalgasal Hareketler	Gerçeğin Organik Yayılımı

Tablo 1. Sisyphos Video Art'ındaki Gösterenler-Gösterilenler Düzlemi

Su alegorisi, bir gösteren olarak anlamın çok katmanlı yapısına uygun katmanlılık özellikleri gösterir. Hareketlilik ve akışın her ne kadar katmansızlaştırma gibi bir fonksiyonu olsa da su, katmansal bir inşa olarak anlam yüklenir. Su göstereni öncelikle bir natura naturata sıfatıyla sembollerin üretildiği 'tasarım olarak yaşam' (Schopenheuer, 2014) kategorisindedir. Çünkü o, bir üretim alanıdır. Kentsel alanların, sosyal ve fiziksel alanların, doğal ya da yapay alanların kategorik olarak bir akış içermesi, suyun her şeyin mekanı olarak akışkanlığı konseptini geçerli kılar. Bu akışkanlık, heterojen formların bir arada olabilmeleri için bir tür 'erime potası' (Advani & Reich, 2015) görevini görür. Çünkü imajların eriyik formları yakınsamayı, kaynaşmayı ve iç içe geçmeyi sağlar. Bu kaynaşma halinin bir yüzeydeki imajlar arasında gerçekleşiyor olması da suyun aynı zamanda gerçekliğin çarpıtıldığı bir 'mağara duvarı' metaforuyla ima edilebilir yönüne göndermedir.

Suyun yüzey hareketliliği, Fluxus'un, yani akış-oluş değişimlerinin sembolik görünümüdür. Bir tür kaotizmanın, ebiçimsel entropinin ve görüntülerin kontrol ya da müdahale olmaksızın kendi kendilerine biçimleniyor olmalarının göstereni olan yüzey hareketliliği, Fluxus'un tecellisidir. Bu tecelli, Giddens'in (1984) toplumun inşasını konu alan yapılandırma teorisiyle bazı kesişimler içerir. Çok değişkenli bir yapılanım olan toplumların çelişkili temeli, eylemlerin aracı ve sonucu olan yapısal ikilikler tarafından daha kuşkulu hale gelir. Yapı kavramı, bir sosyal entropi teorisini (Bailey, 1990) temel alarak eylemlerin terbiye edildiği zaman ve koşul düzenlemeleri olarak da görülebilir. Ancak, web 3.0 yapı teknolojisine de altyapı kuran 'merkezsizlik', Fuchs'un (2006), 'toplumsal öz-örgütlenme' teoreminde somutlanır. Fuchs (2006, s. 276-277), faillerin ortaklaşa inşa ettikleri yapı ve yapının inşa ettiği failler arasında Giddens benzeri bir

karşılıklılık ilkesi kurar. Buna göre toplumsal yapılar tek bir merkezden değil, yapıyı eyleyenlerin planlı ve plansız katkılarından müteşekkildir. Bir yazgı olmaksızın kestirilemeyen kültürel yönelimler eş zamanlı meydana gelebilir. Nitekim sanat da öz-örgütsel bir alan olarak otoriter gücün dışında herkesin ortak inşası olması gerektiği sayıtıyla Fluxus'un sorunsalları arasına eklenir.

Sudaki kaya yansımaları, nesnel bir gerçeklik etkisi olarak bir tür 'imago/imaj' (Lacan, 2011, s. 148) sınıfındadır. Görüntülerin yansıdıkları bir akış-oluş bağlamı ya da alanı olan su, gerçekliği gösteren 'imagolar' üreterek algıyı yönlendirirler.

Videodaki renkler, varlığın çeşitli temsillerini ve heterojen varlık formlarını kastetmekte kullanılırlar. Çünkü her renk, psikolojik etkisi ve temsili kimliği sebebiyle varlık algısını etkileme gücündedir.

Videodaki insan sesi, yapıcı ve yıkıcı signifikasyonların/anlamlamaların fenomenolojik (görüngübilimsel) ve hermenötik (yorumsamacı) suretini temsil eder. İnsan, semboller atfederek gerçekliği anlamlandırandır. Böylece gerçeklik çoğu zaman bir anlama ve yanlış anlama pratiği olarak üretilir. Soyutluk ise, somut olan içindeki yorumsamacı bir kavramsal tavır etkinliği olarak tanımlanabilir.

Suyun hareketi ile görüntünün biçimsel değişimleri sırasında oluşan vertical/dikey çizgi hareketleri, video art'ın dijitalizasyon sürecine atıfta bulunur. Dijital sanatlar, organik sanatların ötesinde kendilerine özgü bir semiyolojik çerçeveye ve imajlara sahiptirler. Böylelikle gerçeklikle dijitalliğin iç içe geçtiği meta-medya kültürüne de bir temsili atıf gerçekleşmiştir. Sudaki dalgasal hareketler ise, dijitalizasyonu tamamlayan bir eklektik organik akıştır. Video art, dijital yaratıcılıkla organik yaratıcılığı sentezleyen bir Fluxus akımını benimsediği için, görünmezleşen dijital etkiyi görünür yapmak adına bir soyutlama tavrı sergilemiştir.

Aşağıdaki tabloda ise, semiyolojik anlamı inşa eden kavramsal zıtlıklar ve soyut çatışmaların bir dökümü yer almaktadır.

Oluş	Bozuluş
Doğuş	Ölüş
Varlık	Yokluk
Gerçek	Gerçek Olmayan
Hareketlilik	Durağanlık
İnsansı	İnsansı Olmayan
Yapılandırma	Yapı Yıkım
Ses	Sessizlik

Tablo 2. Sisyphos Video Art'ındaki Kavramsal Zıtlıklar

Sisyphos video art'ının semiyolojik yapısındaki Fluxus etkisi, ontik felsefenin hinterlandında açıklanabilir. Aristoteles, varlığa ilişkin telosunu ifade ederken hareketliliğin ve değişimlerin morfolojik felsefesini yapmıştır. 'Oluş (generation)' ve 'bozuluş (corruption)', Aristoteles'in varlığın zaman içindeki biçimsel değişikliklerini tanımlamakta kullandığı devamlı haller olarak teorik öze de sahiptir. Aristoteles tarafından maddelerin bir durumdan ötekine geçişleri, pozitif ve negatif ya da gelişme ve gerileme nitelemeleri

olmaksızın eş görülür. Değişimin gelişim ya da gerileme olduğuna ilişkin özel anlam ise kişi tarafından yüklenir (Shorey, 1992).

Oluş ve bozuluş dikotomisi, doğuş ve ölüşleri, varoluş ve yok oluşları simgesel olarak çağrıştırır. Video art'taki akış, bir sembolik kastetme yerine doğrudan tüm zıtlıkları barındırır. Çünkü akıştaki oluş, bir sonraki oluş için mevcut biçimin ölmesini gerektirir. Varlık, anlık biçimsel oluş ve sonraki biçimsel oluş için yok oluş arasında sürekli yeniden kurulan bir somut-görünümlü soyutlamadır. Hegelci görüngübilimin de savunduğu gibi somutun, soyutun sonlu bir ifadesi olduğu (Heidegger, 2020) varsayımı dayanak olarak kabul edilebilir.

Video art'taki hareketlilik-durağanlık, insansılık-insansı olmama, yapılandırma-yapı-yıkım ve ses-sessizlik gibi tüm karşıtlıklar, bir akışlar uzayındaki biçimsel ya da modsal değişimler arasındaki farklardır. Doğa ve insan, birbirlerini tamamlayan bir biçimsel değişim ilişkisinde yeniden birleşebilir. Yapılar ve yıkımlar ardışık bir yeniden üretimin safhaları olabilirler. Doğanın insansı modifikasyonları ya da antropomorfik tezahürler arasında bir soyut akış kurmak olağanlaşabilir. Sesler, sessizlik sonrası; sessizlikler de ses sonrası bir akışın evreleri olarak yeniden düşünülebilirler. Böylece bir sentez düşüncesine, soyut ve somut özdeşleyimine varılabilir.

Sonuç Yerine: Post-Fluxus ve Sosyal Medya Sanatı, Neden Olmasın?

Fluxus halindeki Sisyphos video art'ındaki her bir kesitte meydana gelen yeniden biçimlenme, bir signifikasyon olmaksızın anlam içermez. Sadece oluşlar ve bozuluşlar dikotomisinde sürdürülen bir zamansallıkla ifade edilir. Mantanda (1996), Aristo'nun felsefesindeki oluş halini (coming-to-be) ve bozuluş halini (pass away), önceki ve sonraki oluşlarla etkileşimli ve ardışık bir varoluşsal durum olarak niteler. Oluş, bir ana özgü olmadığı için bozuluştan farksızdır ve fark, im olarak anlamlandırıcı insandan türer.

Aristoteles'in varlık felsefesinde öze ilişkin 4 temel element önermesi, ateş, hava, toprak ve sudur. Su, varlığın özündeki güç olarak Thales tarafından evrenin yaratılış hikayesine ya da İbrahimi dinlerin insan öncesi evren anlatısına köken olması bakımından da önemlidir. Bu çalışma için felsefi bağlam kuran su, katı olanla yansıtıcı ilişkisini de Platon'un mağara alegorisindeki duvar metaforunu andırarak sağlar. Su, aynı zamanda akışkan bir aynadır.

Kimyasal tepkimelerde çeşitli katıların sıvıya geçiş evresi gözlenirken, soyut semiyoloji evresinde bu durumun akışkan imajlarla gerçekleşmesi de bir teorik bağlamdır. Berman'ın (2004) 'katı olan her şey buharlaşıyor' savı, bu çalışmanın metaforik çerçevesi içinde 'katı olan her şey sıvılaşıyor' varsayımını desteklemek için bir referans olabilir. Somutu kutsayan pozitivist yaklaşımların bir eleştirisi olan bu durum, somuta ilişkin akışkan imajların sanıldıkları kadar katı ve kırılmaz olmadıklarının bir tezidir. Somut, bir anlamlama bağlamı ve imalı göstergeler kullanımı ile varlığı çarpıtılabilen bir 'şey'dir. Somutun, somut oluşuna ilişkin deneysel ve duyusal aktiviteler, algısal manipülasyonlar, nesnel illüzyonlar ve bilişsel yozlaşmalar kullanılarak kandırılabilirler. Somut bağlamı da bu anlamda, en az soyut bağlamı kadar kestirilemez ve bilinemez iç bükey katmanlar içerir. Böylece Fluxus akımı, akışkan imajlar kullanılarak, somut bir varlığın ve hareketin olmadığı dijital yaratılar halinde bile mümkünlük kazanır. Yalnızca imajların

akışta olduğu simülasyon evresinde, imajon somutlu kadar soyutluğu da anlamın kuruluşuna katkı sağlar. Dijital sanatlar, Fluxus'un 'gösterilensiz gösterenler' (Lacan, 1993, s. 185) olarak yeniden yorumlandığı örnekler içerir.

Sosyal medyanın gündelik video aktiviteleri, Fluxus bakış açısıyla sanat olma potansiyelindedir. Çünkü 'kendin yap' felsefesi, basitlik ve gündelik rutinler bolca söz konusudur. Bu durumda YouTube, TikTok, Instagram, Twitch gibi alanlarda yaygınlaşan görsel üretim kültürünü, transestetik bağlamda yorumlayarak yeni bir Fluxus akım başlatmak ya da en azından var olan akımı isimlendirmek mümkündür. Böylece sosyal medya üretimleri giderek daha fazla sanatsal yöndeşmenin parçası olacaktır. Sosyal medya videolarını 'transestetik', 'kendin yap/do it yourself' ve 'Fluxus' bağlamında eleştirecek yeni bir çalışma tasarımı, yeni bir akım-teorisine doğru giriş niteliği taşıyabilir.

KAYNAKÇA

Advani, A. & Reich, B. (2015). Melting pot or salad bowl: the formation of heterogeneous communities. Retrieved 03 January, 2022 from https://ifs.org.uk/publications/8011

Anna, M. A. (1995). "Natura naturata, natura naturans" and Bartok's nature music idiom. *Proceedings of the International Bartók Colloquium*, Szombathely, July 3-5, pp. 329-349.

Asyaban, A. & Ebrahimipour, A. (2021). Fluxus as Neo-Dadaism: influences and differences of the fluxus and Dadaism movements. *Turkish Journal of Computer and Mathmatics Education, 12*(13), 8009-8019.

Barthes, R. (1977). Rethoric of images. Stephen Heath (Ed.), *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, pp. 32-51.

Barthes, R. (2014). *Çağdaş söylenler*. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Metis.

Barthes, R. (2018). Elements of semiology. Retrieved 03 January, 2022 from https://sites.evergreen.edu/arunchandra/wp-content/uploads/sites/395/2018/07/barthes.pdf

Bailey, K. D. (1990). *Social entropy theory*. New York: State University of New York.

Baudrillard, J. (1993). *The transparency of evil: essays on extreme phenomena*. James Benedict (Trans.). London and New York: Verso.

Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity.

Bauman, Z. (2007). *Liquid times: living in an age of uncertainity*. Cambridge: Polity.

Bauman, Z. & Lyon, D. (2012). *Liquid Surveillence: a conversation*. Cambridge: Polity.

Berman, M. (2004). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. Ümit Altuğ & Bülent Peker (Çev.). İstanbul: İletişim.

Bourdieu, P. (1989). Social space and symbolic power, *Sociological Theory, 7*(1), 14-25

Bourdieu, P. (1996). Physical space, social space and 'habitus'. Retrieved 30 December, 2021 from https://archives.library.illinois.edu/erec/University%20Archives/2401001/Production_website/pages/StewardingExcellence/Physical %20Space,%20Social%20Space%20and %20Habitus.pdf

Castells, M. (1999). Grassrooting the space of flows. *Urban Geography, 20*(4), 294-302.

Castells, M. (2010). *The rise of the network society. Volume I*. New York: John Wiley & Sons.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Brian Massumi (Trans.). Minneapolis: University of Minnesota.

Foucault, M. (1984). Of other spaces: utopias and heterotopias. Trans. Jay Miskowiec, *Architecture /Mouvement/ Continuité, October*(1984), 1-9.

Fraser, N. (1990). Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy, *JSTOR, 25*(26), 56-80.

Friedman, K. (1998). Introduction a transformative vision of fluxus. K. Friedman (Ed.). *Fluxus Reader*, New York: John Wiley & Sons, pp. VIII-X.

Friedman, K. (t. y.). Do it yourself. Retrieved 03 December, 2022 from http://georgemaciunas.com/essays-2/before-punk-and-zines-bay-area-dada/

Fuchs, C. (2006). The self-organization of cyberprotest, Konrad Morgan et al (Eds.). *The Internet Society (II),* Boston and Southampton: WIT, pp. 275-295.

Fuchs, C. (2017). Google kapitalizmi. Filiz Aydoğan Boschele (Ed.). *Yeni Medya Kuramları*. İstanbul: Der. Pp. 71-83.

Giddens, A. (1984). *Constitution of society*. Cambridge: Polity.

Görenek-Beyaz, G. (2016). Nam June Pavik ve onun tabula rasa'sı: video. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, 8*(29), 1-16.

Haertder, M. (t. y.). NeMe: Remarks on modernity, mobility, nomadism and the arts. Retrieved 03 December, 2022 from http://georgemaciunas.com/exhibitions/fluxus-as-architecture-2/fluxhousefluxcity-prefabricatedmodular-building-system/fluxhouse-fluxcities/essays-2/neme-remarks-on-modernity-mobility-nomadism-and-the-arts-by-dr-michael-haerdter/

Heidegger, M. (2020). *Hegel'in tinin fenomenolojisi*. Kaan H. Ökten (Çev.). İstanbul: Alfa.

Held Jr., J. (t. y.). Dada to DIY: the rise of alternative cultures in the twentieth century. Retrieved 03 December, 2022 from http://georgemaciunas.com/essays-2/dada-to-diy-the-rise-of-alternative-cultures-in-the-twentieth-century-by-john-held-jr/

Husserl, E. (1981). Pure phenomenology, its method, and its field of investigation. Peter McCormick & Frederick A. Elliston (Eds.), *Husserl: Shorter Works*, University of Notre Damme Press. Retrieved from 19 December, 2021 from https://philpapers.org/rec/HUSPPI

Lacan, J. (1993). *The seminar, book III: the psychoses*. Russell Grigg (Trans.). London: Routledge.

Lacan, J. (2011). "Özne-Ben"in işlevinin oluşturucusu olarak ayna evresi". Slavoj Žižek (Eds.). Sibel Kibar (Trans.) *İdeolojiyi Haritalamak,* Ankara: Dipnot, pp. 143-154.

Lefebvre, H. (2015). *Mekânın üretimi.* Işık Ergüden (Çev.). 3. Baskı. İstanbul: Sel.

Macdonald, M. M. P. (1997). Occupying practices, *85. ACSA Annual Meeting and Technologies Conference Proceedings Book*, Pp. 366-371.

Manta, A. (2006). Fluxus spaces as alternative cultural spaces, a social cartography of the urban cultural scenery. *International Review of Social Research, 6*(2), 80-90.

Medina, C. (2006). The kulturbolschewiken II: fluxus, Khrushchev and the "contretist society". *RES: Antrophology and Aesthetics, 49/50*(Spring/Autumn), 231-243.

Montada, J. P. (1996). Aristotle and averroes on coming-to-be and passing-away. *Oriens, 35*(1996), 1-34.

Phillpot, C. (t. y.). Fluxus: Magazines, manifestos, multum in parvo. Retrieved 03 December, 2022 from http://georgemaciunas.com/essays-2/fluxus-magazines-manifestos-multum-in-parvo-by-clive-phillapot/

Schopenhauer, A. (2014). *Eristik diyalektik: haklı çıkma sanatı*. Ülkü Hıncal (Çev.), İstanbul: Sel.

Shorey, P. (1922). Aristotle on "comig-to-be" and "passing-away". *Classical Philology, 17*(4), 334-352.

Şahiner, R. (2008). *Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan.

Taubin, A. (t. y.) From fluxus to media art. Retrieved 03 December, 2022 from http://georgemaciunas.com/essays-2/the-formidable-blue-stamp-of-yves-klein/

Tester, K. (2014). *The flâneur*. London: Routledge.

Wilmer, S. (2015). The spirit of fluxus as a nomadic art movement. *Nordic Theatre Studies, 26*(2), 89-97.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ankara: Ütopya.

COVID-19 SÜRECİNDE KULLANILAN GÖRSEL TASARIMLARIN İNCELENMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Melike BAKAR FINDIKÇI
Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık, Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü, Osmaniye, Türkiye.
mbakarfindikci@osmaniye.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-0603-9788

Arş. Gör. Mediha ESMERAY
Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık, Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü, Osmaniye, Türkiye.
medihaesmeray@osmaniye.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-9035-9468

Özet

2019 yılının Aralık ayında başlayan ve devam etmekte olan Covid-19 salgını sağlık, eğitim, turizm, sanayi gibi birçok alanı olumsuz bir şekilde etkilemiştir. İlaç ve aşı çalışmaları devam ederken hükümetler de tedbir almak, yayılımı yavaşlatmak ve ortadan kaldırmak için çaba sarf etmektedir. Bu anlamda, Dünya Sağlık Örgütü öncülüğünde elde edilen veriler çerçevesinde devletlerin ilgili kurumları önlemler ve uyulması gereken kuralları halklarına iletmek için ulusal stratejiler belirlemişlerdir. Bu stratejiler ile toplumda hastalığı tanıma ve bulaşı engelleme bilinci oluşturmak maksadıyla görsel tasarım ve imgelere sıklıkla başvurulmuştur. Bu kapsam içerisinde grafik tasarım ürünleri etkili birer iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Tasarımın toplumları etkileme, farkındalık ve değişim gerçekleştirme gücüne yapılan vurgu son dönemlerde gittikçe daha çok hissedilmektedir. Salgınla birlikte sosyal tasarımlar daha da önem kazanmaya başlamıştır. Toplumsal sorunlar hiç olmadığı kadar tasarım alanına girmiş ve geniş bir kitlenin de dikkatini çekmiştir. Salgın sürecinde kullanılan sloganlar; evde kal, maskeni tak, sosyal mesafeni koru ve ellerini yıka gibi ifadeleri içermektedir. Bu ifadelerin insanlara iletilmesi ve kalıcı bir uyarı olması bakımından görsel tasarımlar güçlü anlamlar taşımaktadır.

Bu bağlamda, salgın ile birlikte tasarımcılar da farklı yaklaşımlara ihtiyaç duymuşlardır. Bu araştırma kapsamında, Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı'nın yayınladığı görsel tasarım çalışmalarının, Covid-19 sürecinde görseller ve imgelerle nasıl kavramsallaştırıldığı ortaya konulmuş, bu salgınla ilgili kullanılan imgelerin temsil ettiği anlamlar üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Covid-19, Görsel İletişim, Tasarım, Grafik Tasarımı, İmge.

EXAMINATION OF VISUAL DESIGNS USED IN THE COVID-19 PROCESS

Dr. Melike BAKAR FINDIKÇI

Korkut Ata University Faculty of Architecture, Design and Fine Arts Graphic Design Department, Osmaniye, Turkey.

mbakarfindikci@osmaniye.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-0603-9788

Assist. Mediha ESMERAY

Korkut Ata University Faculty of Architecture, Design and Fine Arts Graphic Design Department, Osmaniye, Turkey.

medihaesmeray@osmaniye.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-9035-9468

Abstract

The Covid-19 epidemic, which started in December 2019 and is ongoing, has adversely affected many areas such as health, education, tourism and industry. While drug and vaccine studies continue, governments are making efforts to take precautions, slow down and eliminate the spread. In this sense, within the framework of the data obtained under the leadership of the World Health Organization, the relevant institutions of the states have determined national strategies to convey the precautions and rules to be followed to their people. With these strategies, visual designs and images were frequently used in order to raise awareness of the disease in the society and to prevent transmission. In this context, graphic design products have been used as effective communication tools. The emphasis on the power of design to influence societies, to create awareness and change has been felt more and more recently. With the epidemic, social designs have started to gain more importance. Social problems have entered the field of design more than ever before and have attracted the attention of a wide audience. Slogans used in the epidemic process; It includes expressions such as stay at home, wear your mask, keep your social distance and wash your hands. Visual designs have strong meanings in terms of conveying these expressions to people and being a permanent warning.

In this sense, along with the epidemic, designers also needed different approaches. Within the scope of this research, how the visual design studies published by the Ministry of Health of the Republic of Turkey were conceptualized with images and images during the Covid-19 process, and the meanings represented by the images used in this epidemic were emphasized.

Keywords: Covid-19, Visual Communication, Design, Graphic Design, Image.

GİRİŞ

Dünya Sağlık Örgütü (WHO) tarafından ilk olarak Çin'in Wuhan kentinde ortaya çıktığı belirlenen ve sonrasında bütün dünyaya yayılan Covid-19 salgını, küresel bir sorun haline gelmiş ve ülkeler üzerinde etkili olmuştur. Ülkemiz de bu salgından etkilenmiş, hükümet yayılımı önlemek adına katı önlemler almış, ekonomik ve sosyal yaşam durma noktasına gelmiştir. Covid-19 salgını sağlık alanı başta olmak üzere eğitim, sosyal, siyasi, ekonomi, turizm vb. birçok alanda olumsuz bir etkiye neden olmuştur. Kısıtlamalar insanların sosyalleşmelerini daraltırken bir yandan psikolojik olarak da zor bir süreci başlatmıştır. Ağır can kayıplarının yaşanması ise endişeleri daha da arttırmıştır. Bu büyük sağlık krizini başarılı şekilde yönetebilmenin başlıca unsurları; sakin kalmak, iletişim kurmak, iş birliği içerisinde olmak, koordinasyon ve destek sağlamaktır (Nicola, vd. 2020).

İnsanlar, salgın sürecine hâkim olmak, önlem almak ve gelişmelerden haberdar olabilmek için sıklıkla yazılı ve görsel iletişim kanallarını takip etmektedir. Salgının küresel boyutta olması, dünya üzerindeki tüm insanların neredeyse aynı anda gelişmelere hâkim olması gerekliliğini de beraberinde getirmiştir. Bu gereklilik ile birlikte yazılı iletişimin yanı sıra görsel iletişim de etkili bir haberleşme olanağı sağlamıştır. Vaka ve ölüm sayılarını gösteren tablolar, Covid-19 salgınının şehirlere göre yoğunluğunu gösteren haritalar, bireyleri evde kalmaya yönlendiren posterler, broşürler gibi iletişim araçları bu çalışmaların önemli bir ayağını oluşturmuştur. Covid-19 salgını aşamasında ikonlar, piktogramlar, infografikler, tipografik ögeler ve illüstrasyonlar bu sürecin görsel yapısını oluşturmuştur.

Covid-19 ile mücadelede devletler halklarına salgının tehlikeli ve hatta ölümcül boyutunu anlatabilmek için yazılı ve sözlü uyarıların yanında etkili görsel uyarılar da kullanmışlar ve bu küresel salgın için farkındalık oluşturmayı amaçlamışlardır. Bu süreçte görsel tasarımlar etkili bir iletişim sağlamıştır. Bu bağlamda, tüm dünya ile birlikte Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı da Covid-19 hakkında farkındalık oluşturmak için insanların dikkatini çekebilecek görsel tasarımlara ağırlık vermiştir.

Günümüzde görsel iletişimin eskisinden daha da yaygın hale geldiği yadsınamaz bir gerçektir. Görsel iletişimin insanları bilinçlendirme, haberdar etme ve farkındalık kazanmalarını sağlamada üstlendiği etkili rol, bu küresel salgın ile birlikte daha da iyi anlaşılmaktadır. Görsel tasarımların mevcut küresel salgın için önlem almada, salgınla mücadele etmede ve salgının üstesinden gelmede önemli bir rolü vardır. İnsanlara ne yapmaları konusunda hızlı, net ve etkili mesajlar verebilen görsel tasarımlar, günümüzde bu tür küresel meselelerde sıklıkla tercih edilmektedir. Görsel tasarımlar; afişler, broşürler, kitaplar, bilgilendirme rehberleri ve billboardlar olmak üzere çeşitli şekilde kullanılmıştır. Oluşturulan tasarımın halka yönelik olanları, genellikle ortak bir hedef kitleye hitap etmektedir. Sadece halk için değil, salgınla mücadelede etkin görev alan sağlık çalışanlarına da özel olarak oluşturulan görsel tasarımlar, problem çözmede önemli bir iletişim aracı olmuştur.

ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırmada küresel bir salgın olan Covid-19 ile mücadelede önemli görsel tasarım araçlarından biri olan afişlerin bilinirliğini arttırmak, dikkat çekmek ve daha büyük kitlelere ulaşmak adına nasıl kullanıldığını incelemek ve bu göstergeleri yorumlamak amaçlanmıştır. Bu bağlamda "Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı tarafından hem halk hem de sağlık çalışanları için hazırlanan afişler hangi bilgileri içermektedir, konu ve afiş birbirini tamamlamakta mıdır, göstergenin yapısal elemanlarının kullanılışı (çizgi, renk, bütünsellik, biçim) içeriği yansıtıyor mu" gibi sorulara cevap aranmıştır. Araştırmanın materyali 2020-2021 yılları arasında Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığının resmi internet sitesinde halk ve sağlık çalışanları için hazırlanmış olan afişlerden oluşmaktadır.

COVİD-19 SALGININA YÖNELİK TASARIMLAR

Covid-19 salgını gibi alışılmamış bir durum ile karşı karşıya kalındığında, tasarımın ve yaratıcı süreçlerin etkisi, geçerliliği ve önemi daha net anlaşılmaktadır. Pandemi sürecinde, insanların ihtiyaç duyduğu şeyleri çevik bir yaklaşımla belirleyip, titiz bir araştırma yürütme, tasarlama ve geliştirme yeteneğini ile gerçekleştirmek hedeflenir. Sorunun kaynağını belirleyip, hedef kitlenin ihtiyaçlarını anlamak, etkili bir görsel iletişim biçimi oluşturmada oldukça önemlidir (White, vd. 2021). Görsel tasarımlar, hedef kitle ile iletişimde sadece yazılı olan kaynaklardan çok daha hızlı kavranıp, çok daha etkili bir uyarıcı ve bilgilendirici olabilirler.

Pandemi ile mücadele kapsamında, Covid-19 salgınına yönelik oluşturulan bilgilendirici ve uyarıcı görsel tasarımların en yaygın tercih edilen çeşidi afişler ve broşürlerdir. Oluşturulan afiş tasarımları, daha geniş bir kitleye hitap edebilmesi, dikkat çekebilmesi, erişiminin ve rastlanabilirliğinin daha kolay olması bakımından önemlidir. Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı'nın oluşturduğu, çeşitliliği geniş afiş tasarımları, salgınla mücadele kapsamında neredeyse en temel görsel iletişim kaynağı olmuştur. "Afişler, tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu grafik ürünlerdir" (Becer, 2011). Afiş tasarımları dikkat çekici, bilgilendirici, düzenli olmalı ve anlaşılır bir dil bütünlüğü içermelidir. Bilgilendirici, uyarıcı ve hatırlatıcı misyona sahip olan afiş tasarımları, amacına uygun şekilde oluşturulup kullanıldığında, etkili bir iletişim şekli oluştururlar. Bu etkili görsel iletişim şekli, salgınla mücadele sürecinde bu yüzden öncelikli tercih olmuştur. Afiş tasarımlarını reklam, kültürel ve sosyal afişler olmak üzere üç ana grupta toplayan Emre Becer (2011), bu afişlerin bir ürünü tanıtmak, tanıtım yapmak ve belirli konularda eğitici, uyarıcı olma gibi farklı amaçlar taşıdıklarını söylemektedir. Salgın için oluşturulan afiş tasarımları, farkındalık yaratması, uyarıcı, önleyici ve eğitici olması bakımından sosyal afişler grubundadır. Sosyal afişler: Sağlık, ulaşım, sivil savunma, trafik, çevre gibi konularda eğitici ve uyarıcı niteliktedir (Becer, 2011).

Afişlerin yanı sıra broşür tasarımları da salgın sürecinde sıklıkla tercih edilen basılı görsel iletişim aracı olmuştur. Broşürler, yalnızca içerik, biçim ve tasarım açısından değil, aynı zamanda çeşitli dağıtım araçları açısından da benzersiz bir iletişim ve pazarlama aracıdır (Zhou, 2008).

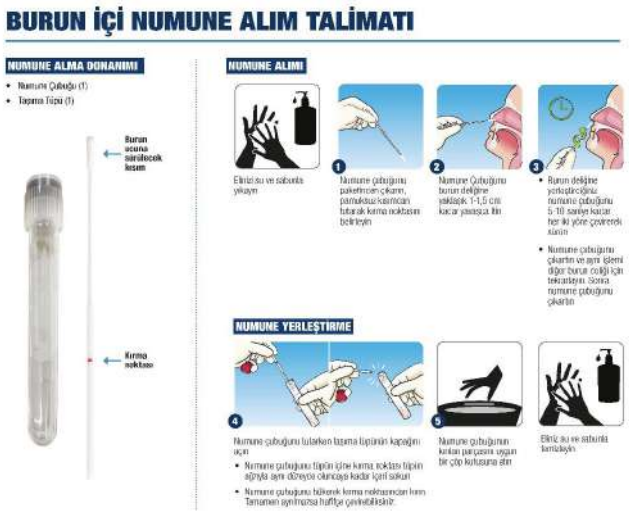
Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı tarafından oluşturulan afiş ve broşür tasarımlarının, amacına uygun olabilmesi ve doğru hedef kitleye doğru bilgiyi verebilmesi, uyarıcı olabilmesi bakımından farklı şekillerde kullanıldığı görülmüştür. Çalışmada, pandemi sürecinde kullanılan görsel tasarımlar, sağlık çalışanlarına yönelik ve halka yönelik olmak üzere iki grupta incelenmiştir.

Sağlık Personeline Yönelik Görsel Tasarımlar

Salgının ani bir şekilde başlaması ve tüm dünyaya aynı anda yayılması ile birlikte sadece halkı değil, salgınla mücadelede önemli bir role sahip olan sağlık çalışanlarını da bilgilendirip farkındalık kazandırma ihtiyacına neden olmuştur. Bu salgın sırasında sağlık personelleri ön saflarda hizmet vermeye devam etmiştir. Sınırlı bir sayıda olmaları ve salgın süresince etkin bir rol oynamaları nedeniyle sağlık personellerinin güvenliğinin tehlikeye atılmaması çok önemlidir (Kuhn, vd. 2020). Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı'nın resmi internet sitesinde yer alan görsel tasarımlar önemli bir görsel iletişim aracı olmuştur. Covid-19 salgını ile mücadelede hijyen ve mesafe önlemleri halk için olduğu kadar sağlık çalışanları için de aynı derecede önemlidir.

Sağlık çalışanlarına hatırlatıcı ve uyarıcı olması bakımından önemli olan görsel tasarımlardan biri de bilgilendirici afiş tasarımlarıdır. Burun içi numune alımı için tasarlanan afişte (Şekil 1), beyaz zemin üzerinde yazılı ve görsel talimatlar yer almaktadır. Tasarımda zeminin beyaz olarak kullanılması, verilmek istenen bilgilerin öne çıkmasını sağlamıştır. Numune alımı için gerekli olan ekipmanlar görsel olarak yerleştirilmiştir. Numune alma donanımında gerekli olan ekipmanların nasıl kullanılması gerektiği görseller ve yazılar ile gösterilmiştir. Numune alımı aşamalı olarak yine görseller ve yazılar ile tarif edilmiştir.

Numune alma donanımı aşamasının gösterildiği görselde numune çubuğu ve taşıma tüpünün açık renkte olması zeminden ayrılmasını güçleştirmiştir. Afişin zemininde daha koyu bir ton tercih edilmesi ile zemin ve görsel birbirinden ayrılabilir ve bu da görsel tasarımın daha anlaşılabilir olmasını sağlayabilir.



Şekil 1. Burun İçi Numune Alım Talimatı Afişi.

Kullanılan tipografinin talimatlarla uyumlu ve kolay okunabilir olması için serifsiz yazı fontu tercih edilmiştir. Başlık olarak kullanılan "burun içi numune alım talimatı" yazısı ise beyaz zemin üzerine lacivert renkte tercih edilmiş olup dikkat çekmek istenmiştir. Afişte görseller ve yazı birbirini desteklemektedir.



Şekil 2. Damlacık, Solunum ve Temas İzolasyonu Afişleri.

İnsandan insana damlacık, solunum ve temas yoluyla da bulaşabilen Covid-19 virüsü, sağlık çalışanlarının hastalarla temasta bulunduğu süre içerisinde çeşitli önlemler alınmasını gerektirmektedir. Bu bağlamda hazırlanan damlacık, solunum ve temas izolasyonu afişlerinde (Şekil 2), sağlık çalışanına bu konuda neler yapması gerektiği, görseller ve yazılı bilgiler ile aşamalı şekilde anlatılmıştır. Afişlerde gri zemin üzerine

yeşil, sarı ve kırmızı ağırlıklı şekiller ve yazılı uyarılar yer almaktadır. Uyarıyı daha anlaşılabilir hale getirmek için tasarımda damlacık çiçek imgesi, solunum yaprak imgesi, temas ise yıldız imgesi ile ilişkilendirilmiştir. Damlacık, solunum ve temas izolasyonu önlemleri şekiller ve yazılar ile aşamalı olarak tarif edilmiştir. Talimatların kolay anlaşılabilir olması için temel şekillerle birlikte serifsiz yazı fontu kullanılmıştır.

Uyarı niteliği taşıyan, bilgilendirici afiş tasarımlarının okunabilir ve anlaşılabilir olması oldukça önemlidir. Tasarımcının bu noktada dikkat etmesi gereken, kısa sürede etkili bir uyarı oluşturabilmektir. İncelenen örneklerde, afişlerin sadece gerekli ve önemli bilgiler vermesi hızlı okunabilir ve kolay anlaşılabilir olması amaçlanmıştır.

Broşür tasarımları, afiş tasarımlarına nazaran daha uzun ve detaylı bilgi vermeyi amaçlar. Sağlık çalışanları için önlem ve uyarı amaçlı tasarlanan broşürler, diğer görsel tasarımlara göre daha kolay taşınabilir ve kişilere ulaştırılabilirler. Covid-19 önlemleri kapsamında tasarlanan bu broşürler, sosyal broşürler olarak adlandırılırlar. Uyarıcı, eğitici ve dikkat çekmeye yönelik tasarlanan bu broşürler, pandemi sürecinde önemli bir görsel iletişim kaynağı olmuşlardır.



Şekil 3. N95/FFP2 Maskelerinin Kullanımı Broşürü Ön Yüzü.

Sağlık Bakanlığı tarafından hazırlanan ve N95/FFP2 tipi maskelerinin kullanımını görsellerle ve yazılı olarak detaylı şekilde anlatan broşür tasarımının (Şekil 3) ön tarafında, bu maskelerin kullanımına ilişkin bilgiler yer almaktadır. Kırmızı yazı rengi ile dikkatin bu yöne çekilmesi sağlanmıştır. Mavi tonda bölünmüş alanların içine ise bilgilerin yerleştirildiği görülmektedir.

Broşürde yer alan maske görseli zemin rengi ile yakın tonlarda olması bakımından görseli ayırt etmeyi güçleştirmektedir. Kırmızı zemin üzerine beyaz renkte yazılan yazı ise diğer görsel ve yazılardan daha dikkat çekicidir. Dolayısıyla da öncelikli iletilmesi istenen mesajın algılanmasını güçleştirmektedir.



Şekil 4. N95/FFP2 Maskelerinin Kullanımı Broşürü Arka Yüzü.

Broşür tasarımının arka tarafında (Şekil 4) ise maskenin ne zaman kullanılacağı ile birlikte, hastadan örnek alınması esnasında nelere dikkat edilmesi gerektiği ile ilgili bilgiler verilmektedir. Maskenin nasıl kullanılacağı ayrıca görsellerle de desteklenmiştir.

Halka Yönelik Görsel Tasarımlar

İnsanın yazıdan önce görsellerle iletişim kurduğu kabul edilirse, görsellerin salgın için alınacak önlemleri iletmede yazılı bilgiye göre daha etkili olduğu görülmektedir. İnsanların etkileşimde bulunduğu pek çok yerde kullanılan bu görsel tasarımlar, dikkat çekmesi ve akılda kalıcı olabilmesi bakımından sıklıkla tercih edilmiştir. Kullanılan renkler, semboller ve görseller, gerekli olan bilgiyi ve mesajı iletmede afiş tasarımlarının etkili birer unsuru olmuşlardır.



Şekil 5. Covid-19 Salgınında Alışveriş Merkezlerinde Alınması Gereken Önlemler.

Covid-19 salgınında halka açık yerlerde uyarıların yapılması ve halka farkındalık kazandırılması oldukça önemli hale gelmiştir. Virüsün yayılımının insandan insana olduğu kabul edilirse, toplu olarak bulunulan yerlerde belirtilen kurallara uymak tercih değil, zorunluluk haline gelmiştir. Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı, toplu olarak bulunulan yerlerden en yaygını olan alışveriş merkezlerinde alınması gereken önlemler için yine afiş tasarımlarını (Şekil 5) kullanmıştır. Çeşitli semboller ve farklı renkler ile oluşturulan bu tasarımlar, dikkat edilmesi gereken hususlarda halkı bilgilendirmeyi amaçlamıştır. İş yerlerinin ve müşterilerin alması gereken önlemler ve personeli korumaya yönelik önlemler olmak üzere üç farklı şekilde tasarlanan afişler, bulaşma riskini en aza indirmek için uyulması gereken kuralları içermektedir.

Verilmek istenen bilgi ve mesajın hedef kitlelere en kısa yoldan ve etkili şekilde iletilmesini amaçlayan bu görsel tasarımlar, farklı renklerin kullanımı ile daha da etkili olmuştur. Ayrıca afişte yer alan görseller ve yazılar birbirini desteklemektedir.

Uyarıcı ve bilgilendirici görsel tasarımlar, salgın sürecinde etkili birer hatırlatıcı olması bakımından halka açık iç ve dış mekanlarda (Şekil 6 ve 7) yaygın şekilde kullanılmaktadır.



Şekil 6. Covid-19 Salgınına Yönelik Hazırlanmış Görsel Tasarımlar-1.



Şekil 7. Covid-19 Salgınına Yönelik Hazırlanmış Görsel Tasarımlar-2.



Şekil 8. Virüsten Korunmak Elimizde.

Salgın süresince sıklıkla yapılan “maskeni tak, mesafeni koru ve ellerini yıka” gibi önemli uyarıların görsel tasarımlar ile de desteklendiği görülmektedir. “Virüsten korunmak elimizde” temalı afiş tasarımında (Şekil

8), el yıkamanın önemine vurgu yapılmıştır. Kullanılan şekiller ile doğru el yıkamaya ve farklı yöntemlerle de el hijyenini sağlayabilmeye vurgu yapılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı'nın sıklıkla kullandığı; mavi, yeşil, beyaz ve gri renkler bu afiş tasarımında da öne çıkmaktadır. Tasarımda olabildiğince basit ve anlaşılabilir şekiller kullanılmıştır. Basit ve anlaşılabilir şekil ve sembollerin kullanımının, hedeflenen kitlenin ortak olduğu durumlarda oldukça önemli bir kıstas olduğu söylenebilir. Bu şekil ve semboller ile uyarılar ve alınması gereken önlemlere daha hızlı ve etkili bir biçimde dikkat çekilmiştir.



Şekil 9. Virüsten Korunmak Elimizde.

Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı, salgının yayılmasını engellemek amacıyla aldığı tedbirlerin kapsamını genişletmiş ve Türk vatandaşlarını salgın süreci boyunca bilgilendirmek ve yönlendirmek amacıyla HES (Hayat Eve Sığar) uygulamasını geliştirmiştir. "HES (Hayat Eve Sığar) Kodu, Kontrollü Sosyal Hayat kapsamında kişilerin Covid-19 hastalığı açısından herhangi bir risk taşıyıp taşımadığını ulaşım ya da ziyaret gibi işlemlerinde kurumlarla ve kişilerle güvenli olarak paylaşmasına ve sorgulanmasına yarayan bir koddur" (hayatevesigar.saglik.gov.tr). Son yıllarda yaygın olarak kullanılan mobil uygulamalar, hayatı kolaylaştırmak, eğitmek, üretkenliği sağlamak, bağlantı kurmak, haberleşmek ve kimi zaman da eğlenmek amacıyla geliştirilmektedirler. Günümüzde akıllı telefonlar ve tabletlerin yaygın şekilde benimsenmesi ve kullanılması ile birlikte mobil uygulamalar, aktif yaşamın önemli bir parçası haline gelmiştir. Covid-19 salgını süresince yaşanabilecek riskleri en az seviyeye indirmek, yayılımını önlemek ve mevcut durum hakkında insanları bilgilendirmek amacıyla oluşturulan HES mobil uygulaması, aynı zamanda kontrollü sosyal hayatı sağlamayı da amaçlamıştır.

HES uygulamasının kullanımı aşamasında halkı bilgilendirmek amacıyla oluşturulan afiş tasarımları, mobil uygulamayı kullanımı kolaylaştırması bakımından önemli bir hatırlatıcı ve uyarıcı etkiye sahiptirler.

Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı tarafından oluşturulan bilgilendirici afiş tasarımı (Şekil 9), "HES kodu nedir ve nasıl alınır?" sorularına yanıt niteliği taşımaktadır. Afişte mobil uygulama veya sms yoluyla HES kodunun nasıl edinileceği hakkında detaylı bilgi hem yazılar hem de görseller ile verilmektedir. İzlenmesi gereken aşamalar afiş tasarımında eksiksiz şekilde yer almaktadır. Afişlerin bilgiyi hızlı ve etkili şekilde iletmesi, bu bilgilerin kolay ayırt edilebilir, anlaşılabilir ve okunabilir olmasıyla mümkündür.



Şekil 10. İlk ve Ortaöğretim Covid-19 Bilgilendirme Afişi.

Yüz yüze eğitime geçişle birlikte Covid-19 salgını tedbirleri kapsamında korunma önlemlerine yönelik bilgilendirme afişleri de okullara gönderilmiştir. Bilgilendirici afişler okul girişleri başta olmak üzere okul koridorları ve sınıflara da asılmıştır. Afişte hastalık dönemine özgü uyulması gereken kurallar (sosyal mesafe, maske kullanımı, el temizliği) ile enfeksiyon yayılım yollarının önlenmesi açıklanmaktadır.

İlk ve ortaöğretim kademesindeki öğrencilerin salgından korunmasına yönelik uymaları gereken kuralların yer aldığı Şekil 10'daki afişte bilgilerin illüstrasyonlarla zenginleştirildiği görülmektedir. Afişte özellikle çocuk figürünün kullanılıyor olması öğrenciler için daha da dikkat çekici olmasını sağlamaktadır.

SONUÇ

Teknoloji çağının hızlı yaşandığı bu dönemde bilgi de hızlı bir yayılım göstermektedir. Görsel tasarım çalışmaları da bu bilgi ağı içerisinde izleyicinin dikkatini çekmek, konuyla ilgili bilgilendirmek ve doğru yorumlanmasını sağlamayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda araştırmanın konusu olan Covid-19 salgını sürecinde tasarımcılar toplumu bilinçlendirmek adına farklı grafik tasarım araçlarını kullanmışlardır. Grafik tasarım elemanlarından biri olan afişlerin ve broşürlerin Covid-19 salgını sürecinde toplumu bilinçlendirmek adına sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda afiş ve broşürlerde yer alan görselleri anlamlandırarak

salgın hakkında fikir sahibi olmak için görseller çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Afişlerin ve broşürlerin çözümlenme sürecinde görsellerin altında yatan anlamlar okunmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla toplumu bilgilendirmede, eğitmede ve yol göstermede afiş ve broşür tasarımları önemli bir yer tutmaktadır ve hedef kitleye ulaşmada etkili bir araçtır. Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanlığı'nın resmi internet sitesinden ulaşılan afiş ve broşürlerdeki görseller anlatılmak istenen konuyu tam olarak yansıtmakta ve verilen bilgilerle de örtüşmektedir.

KAYNAKÇA

Becer, E. (2011). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım.* Ankara: Dost Yayınevi. ISBN: 978-975-7501-09-1.

Kuhn, L., Lim, Z.J., Flynn, D., Potter, E., & Egerton Warburton, D., (2020). Safety briefing and visual design key to protecting health care personnel during the covid-19 pandemic, *American Journal of Infection Control,* 48, 1122-1124. DOI: 10.1016/j.ajic.2020.06.186.

Nicola, M., Sohrabi, C., Mathew, G., Kerman, A., Al-Jabir, A., Griffin, M., Agha, M., & Agha, R., (2020). Health policy and leadership models during the COVID-19 pandemic: a review. *International Journal of Surgery,* 81, 122-129. DOI: 10.1016/j.ijsu.2020.07.026.

White, P.J., Marston, H.R., Shore, L., & Turner, R., (2020). Learning from covid-19: Design, Age-friendly technology hacking and mental models. *Emerald Open Research,* 1-14. DOI: 10.35241/emeraldopenres.13599.1.

Zongqing, Z. (1997). Destination marketing: measuring the effectiveness of brochures. *Journal of Travel & Tourism Marketing,* 6 (3-4), 143-158. DOI: 10.1300/j073v06n03_09.

T.C. Sağlık Bakanlığı. (2020). *Hayat eve sığar: güvenli alan, hes kodu, ihbar,* 12.11.2021 tarihinde https://hayatevesigar.saglik.gov.tr adresinden alındı.

TAPESTRY SANATININ DİJİTAL ÇAĞDA DEĞİŞEN GERÇEKLİKLERE TEPKİSİ

Doç. Sevim Tuğba ARABALI KOŞAR

Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda tasarımı Bölümü, Adana / Türkiye,

tkosar@cu.edu.tr - ORCID: 000-0003-1320-5649

Özet

Antik çağdan bu yana gelişen ve geleneksel tekstil tekniklerinden biri olan dokuma tekniği firavunların Mısır'ı yönettiği dönemlerden bugüne tapestry dokuma (resimli dokuma) alanında gelişerek varlığını devam ettirmektedir. Avrupa'da Orta Çağ'da önemli bir sanat formu haline dönüşen tapestry dokumalar, yüzyıllardır kültürler arasında, dekoratif, anlatısal ve etkileyici amaçlar için kullanılmış, çağının tüm siyasi, ekonomik ve sosyal yaşamını içerdiği resimsel anlatımlarla yansıtmıştır.

Bu araştırmanın temel amacı; 21. yüzyılda tapestry sanatında kullanılan dijital manipülasyonların dönemsel koşullarını da ele alarak, sanatçıların dokumalarında tarz, bakış açısı, dijital yöntemlere karşı tutumları ve tapestry dokuma sanatına katkıları hakkında bir değerlendirme yapmaktır. Ayrıca günlük yaşamın neredeyse tüm yönlerini etkileyen dijital teknolojilerin yavaş sanat üzerinde ki etkilerini analiz etmekte amaçlar arasında yer almaktadır. Binlerce yıllık dokuma geleneğinin 21. yüzyılın dijital çağında zahmetli sürecini üstlenen ve el emeğini yücelten bir tutumla geleneksel tekniğin günümüzün değişen gerçekliklerine nasıl tepki verdiğini dokuma sanatı üzerinden aktarmaya çalışan çağdaş sanatçılar, bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Kültürel ikonografi, mitoloji, kişisel ve küresel travma, pastoral romantizm ve insan kimliğine dair kültürel etkilerin ve düşüncelerin bir birleşimini sunan ve ürettikleri sanatsal dokumalarında politik ve siyasi görüşleri çağın değişen koşullarında mizahi ve eleştirel bir yaklaşımla ele alan üç çağdaş dokuma sanatçısı da bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Çalışma nitel tarama modeli olup, görsel verilerle desteklenerek öznel değerlendirmelerle açıklanmıştır Araştırma sonucunda dokuma sanatçılarının 21. yüzyıl izleyicileri için geleneksel tekniklerle güncel kültürü nasıl aktarabileceklerini sorgulayan bir süreç içinde oldukları saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tapestry Dokuma Sanatı, Dijital Çağ, 21. Yüzyıl, Medya, Kültür

TAPESTRY ART'S REACTION TO THE CHANGING REALITIES IN THE DIGITAL AGE

Assoc. Prof. Sevim Tuğba ARABALI KOŞAR
tkosar@cu.edu.tr - ORCID: 000-0003-1320-5649

Abstract

Weaving, one of the traditional textile techniques, has been developing and continuing its existence since the times when the pharaohs ruled Egypt. Especially the tapestry (pictorial weaving) art has reflected the entire political, economic and social life of its age with pictorial expressions for centuries. Today, although weavings adapt to the digitalized world; It also keeps up with the change in terms of technique, material, and structure. In the digital age we live in, it is expected that they adapt quickly to innovations from the fields of science and art, keep up to date and be open to developments.

The main purpose of this research is; this study aims to evaluate the style, point of view, attitudes towards digital methods, and their contributions to the art of tapestry weaving by considering the periodic conditions of digital manipulations used in tapestry art in the 21st century. It is also among the purposes to analyze the effects of digital technologies, which affect almost all aspects of daily life, on slow art. The artists, who try to convey their reaction to the changing realities in the digital age, through the art of weaving, with traditional methods and visual effects, by referring to digital, constitute the universe of this work. The study is a qualitative survey model study and was designed using visual data. The sample of this study consists of four artists who critically address political and political views in their artistic weavings that they produce with an attitude that criticizes the digital order and glorifies handcraft. As a result of the research, it has been determined that weaving artists are in a process that questions how they can convey the contemporary with traditional techniques for the 21st-century audience.

Keywords: Tapestry Weaving Art, Digital age, 21st. Century, Media, Culture,

GİRİŞ

En eski zanaatlardan biri olan tekstil, kimlik, ekonomi ve göç gibi sahip olduğumuz koşulların anlaşılmasında ve ortaya çıkarılmasında kullanılan en temel parçalardan biridir. Tekstil tarihi bilgisi bu nedenle bizim için bir anahtar görevi görmektedir. Tekstil, aynı zamanda arkeolojik araştırmalarda muazzam bir potansiyele de sahiptir. Geçmiş toplumların sosyal, kronolojik ve kültürel yönlerini açığa çıkarmada ve bizi tarih öncesi insanlığa yaklaştırmada fırsat sunmaktadır.

Tapestry, atkı ipliklerinin çözgü ipliklerini tamamen kapatarak ilerlemesi sonucu oluşan atkı yüzlü bir dokuma türüdür. Bu ayırt edici özelliklerinden dolayı diğer dokuma çeşitlerinden ayrılmaktadır. Tapestry dokumalarda genellikle yün, ipek ve pamuk ipliğinin yanı sıra altın, gümüş gibi metal ipliklerin de kullanıldığı bilinmektedir. Tarih boyunca tapestry tekniği insanların kıyafetlerinden ev eşyalarının süslenmesine, yalıtım işlevinden, bölücü eleman işlevine kadar birçok alana hizmet etmiştir. Hem kutsal giysilerin hem de büyük kraliyet çevresini süsleyen dokumaların üretiminde tapestry dokuma tekniğinden yararlanılmıştır. Resim ve heykel sanatının aksine tasarımcı ve ustaların ortak çalışmaları sonucu ortaya çıkan dokumalar, Rönesans'tan bu yana, geleneksel olarak ünlü sanatçıların resimlerinin yetenekli dokumacı grupları tarafından taklit edilerek dokunması ile oluşturulmuştur.

> *"Ortaçağ Avrupa'sında tapestry'nin kolektif bir uğraşla dokunması gelenek haline gelmişti. Tapestry, önceden hazırlanan desen patronlarına göre dokunuyor, bu desenler çoğunlukla ressamlar tarafından çiziliyordu. Dolayısıyla, çizenle dokuyan farklıydı ve dokumacılar mükemmel gölgeleme, ilüzyon, perspektif ve mekân kaygısıyla önceden hazırlanan bir resmi taklit ediyorlardı" (Önlü ve Arabalı Koşar, 2009:302).*

Tarihsel dokuma teknikleri zaman ve mekan içinde evrim geçirerek farklı estetik özelliklere sahip kumaşların oluşumuna olanak sağlamıştır. Bu teknikler İpek Yolu sayesinde ana hat boyunca aktarılmıştır. "Kimi kültürlerde geleneksel formunu yüzyıllarca korumuş, Avrupa ülkeleri gibi kimi kültürlerde ise köklü değişimlere uğrayarak çok farklı üsluplarda üretilmiştir" (Yalın & Sipahioğlu, 2021:98).

Tamamlanması uzun yıllar alan, büyük bir incelikle dokunmuş anıtsal parçalar, daha sonra mimari stillerin değişmesiyle daha küçük boyutlarda dokunmaya devam etmiştir (Özay, 2001:1). Avrupa'da duvar halılarının bir uzantısı olarak görülen dokuma her çağın olanaklarıyla çağdaş boyut kazanmıştır. 1960'lar ve 1970'lerin başlarında Doğu Avrupa'da yaşanan deneysel tekstil pratiklerinin lif sanatının doğuşu ve tapestry geleneğinin kırılma noktasında önemli rol oynadığı görülür (Acar, 2013:54). Yüzyılların emeğini ve tanıklığını günümüze taşıyan tekstil-dokuma sanatının içinde ayrıcalıklı bir yer alan tapestry sanatı yüzyıllardır çağının tüm siyasi, ekonomik ve sosyal yaşamını içerdiği resimsel anlatımlarla yansıtmıştır. Tapestry sanatının resimli mesajları süreksiz olan atkı iplikleri ile dokumacının etrafındaki dünyayı yakından tasvir etmesini sağlamıştır. Bu eserler gelenekten koparak geçmişten çok geleceğe bakmaktadırlar.

Günümüzde ise tapestry dokumalar dijitalleşen dünyaya uyum sağlamakla birlikte; teknik, malzeme ve yapı olarak da değişime ve gelişime ayak uydurmaktadır. Tapestry sanatçıları, değişen kavramlarla birlikte, önyargılara meydan okuyan ve tapestrynin ne olduğu veya olabileceği konusundaki anlayışı genişletmeyi amaçlamaktadırlar. Bir zamanlar zanaat olarak görülen bu dokumalar, şimdi teknik olduğu kadar fikirlerle de

beslenen kendi başına bir sanat formu olarak kabul edilmektedir. Çalışmada tapestry sanatında dijital teknolojilere ait içerikleri, örnekler üzerinden tespit ederek tek bir kaynakta toplamak, bundan sonraki yapılacak olan araştırmalar için zemin hazırlaması açısından önem teşkil etmektedir. Türkçe kaynakların yetersizliği ve incelenen sanatçı görsellerinin bu kaynaklarda yer almaması nedeniyle sanatçıların bireysel internet sayfalarından, sanatçılarla yapılmış röportajlardan ve eserleri ile ilgili dijital makalelerden yararlanılmıştır. Araştırmaya konu olan dijital manipülasyon teknikleri kullanılarak oluşturulan tapestry dokumaların, doku, derinlik ve maddenin bitmiş parçada birleşimine izin veren, ayırt edici varlık ve söylem yaratan bir sanat biçimi olduğu sonucuna varılmıştır.

DİJİTAL ÇAĞ'DA TAPESTRY SANATI VE TEKNOLOJİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Tapestry dokumalar, yapısı, malzeme çeşitliliği ve görünüm özellikleri (desen) açısından çeşitlendirilmiş yapılarıyla diğer sanat nesnelerinden farklılık gösterir. Kimi zaman çok katmanlı ve karmaşık malzeme ve teknik kullanımları ya da farklı teknoloji türleri ile uygulanarak tek bir nesnede buluşabilen potansiyelleri mevcuttur. Dijital teknojilerden olan yazılım programları, tapestry dokuma oluşturmak için oluşturulan boyanmış, çizilmiş, ya da fotoğraflanmış görselin üzerinde çalışmak için büyük imkânlar ve kolaylıklar sağlamaktadır. "Bu imkânlar, görseldeki renk sayısının tespiti ve renk adedini belirleme, görsel etki ve ya görselin çözünürlüğünü değiştirme gibi çok geniş çalışma alanlarından oluşmaktadır. Ancak görsel üzerinde bu türden çalışmalar yapabilmek için bilgisayarda kurulu, amaca uygun vektörel ve piksel tabanlı bilgisayar programlarının olması gerekmektedir" (Yalın & Sipahioğlu, 2021:109).

Günümüzde tapestry sanatçıları, geleneklere saygı duyarak, geçmişin tekniklerini günümüz dünyasına uyarlarken sınırları zorlamaktadırlar. Tarihi dokumalara baktığımızda en yüksek kalitede yapıldıklarını ve en değerli malzemelerin (ipek, altın, gümüş ve değerli taşlar) kullanıldığını görmekteyiz. Ancak günümüz çağdaş tekstil sanatında, görünüşün ve kavramın her zaman malzemenin kalitesinden daha önemli hale geldiği de açıktır. Dolayısıyla sanatçılar kavramlarını destekleyen efektleri elde etmek için bazı deneysel malzemeler de kullanmaya başlamışlardır. Bu malzemelerin dokunsal ve yansıtıcı özelliklerinden yararlanarak, yün, ipek, keten, pamuk ipliği kullanımlarının yanında kağıt, boncuk, değerli- değersiz taşlar, inciler, mercanlar vb. materyalleri dokumalarına eklemişlerdir.

Yoğun emek ile üretilen tapestryler yüzyıllardır resim sanatı ve çoğunlukla da fotoğraf gerçekçiliği ile ilgilenmiş, renk, desen, biçim ve kavramın birbiriyle ilişkili anlamları görsel dilinin temelini oluşturmuştur. 20. yüzyılın başından itibaren dokuma sanatçıları tıpkı yağlıboya resimlerinde olduğu gibi, fotogerçekçi görünümü yakalayabilmek için değişik malzeme ve teknikler denemiş, ipliklerin farklı dokuları ve renkleri ile çalışarak desenlerin düzen ve bozulma anlatılarını keşfederek, dolaylı olarak atıfta bulunan bir sanatı sürdürmüşlerdir. Sanatçılar, zaman, toplumsal cinsiyet, siyaset ve çevre konularını düşündürücü, zorlayıcı ve sözsüz bir dil olarak eserlerinde kullanmışlardır. Uygulamalardaki farklı diller, sanatçıların karakterlerini ve içlerinde bulunan tortul kültürel katmanları da eleştirel olarak yansıtabilen bir ifade biçimine dönüşmüştür.

Sanatçıların yaratıcı süreçleri, ancak son zamanlarda daha geniş bir disiplin yaratmaya başlamıştır. 20. yüzyılın figürleri artık modelleme, baskı, kesme, yeniden birleştirme, dijital kolaj ve tekniklerini detaylandıran

manipülasyonlar ile birçok yaratıcı öğeyi ortaya çıkarmış ve arşivlemiştir. Dijital teknolojiler günlük yaşamın neredeyse tüm yönlerini etkilediğinden, sanatçıların bunları yalnızca yeni biçimler ve görüntü alanları yaratmak için değil, aynı zamanda bu teknolojilerin sosyal, kültürel ve politik etkileriyle eleştirel bir ilişki kurmak için de kullandıkları görülmektedir. Günümüz sanatçıları tarafından kullanılan, genellikle karmaşık ve zaman alıcı süreçlere ışık tutan teknikler farklı birer okuma da sunmaktadır. Tapestryler karşıdan izlenecek bir tablo ya da dekoratif birer nesneden ziyade, dokumacının düşüncelerini aktardığı sözsüz iletişim yöntemi olmuşlardır. (Bourriaud, 2002:13), da dediği gibi "Sanat yapıtlarının rolü artık hayali ve ütopik gerçeklikler oluşturmak değil, sanatçının seçtiği ölçek ne olursa olsun, mevcut gerçek içinde yaşama biçimleri ve eylem modelleri olmaktır".

Günümüzde tapestry dokumalar, dijital çağda, dokunsal nitelikleri ile izleyicilerin nesne ve özne arasındaki bağlantıyı kurmasına, izleyicinin ve yapımcının anlatılan hikayeleri, aktarılmak istenen mesajları düşünmek ve anlamak için bir "dokusal alan" sağlamasına da yanıt vermektedir. Dijital çağdaki üretim teknikleri ile geleneksel zanaat becerileri arasında bir bütünlük geliştirmeye odaklanan dokuma sanatçıları, kolajın sınırlarını zorlayan işler yaratmak için dijital yazılımları giderek daha fazla benimsemektedirler. Ancak bu benimseyiş; dokumanın alt yapısını oluşturacak prototip için olup, yavaş sanata, yani geleneksel dokumaya dikey tezgahlarında aynı şekilde devam etmektedirler. "Nesilden nesile aktarılan eski kuşak teknikleri benimseyen, detaylardaki ustalığa ve dokunsal zenginliğe önem veren, el işçiliği yücelten sanatçılar yeni bir oluşumun öncülüğünü yapmaktadırlar"(Özkendirci, 2014:121).

Dijital teknolojilerin ve daha geleneksel yaklaşımların bir karışımı kullanılarak ve anlatıları yapı bozuma uğratarak yeniden yapılandırma yoluna giden sanatçıların dokumalarına değinen araştırmada Jo Barker, Marcel Marois ve Jon Eric Riis'in çağdaş tapestry dokumalarının oluşum süreçleri, kullanılan malzemeler ve bunların üzerinden aktarmak istedikleri söylemler ele alınmıştır.

JO BARKER

Jo Barker, geleneksel ve güncel tekniklerde çalışan bir dokuma sanatçısıdır. Barker'ın tapestry dokumalarında ışıklı kompozisyonlar oluşturmak için fotoğraftan, eskiz ve suluboya çizimlerini bu kompozisyonlara eklemek ve manipüle etmek için ise yazılım programlarından yararlandığını görmekteyiz. Işığın niteliklerinden, elips, daire, hale gibi tekrar eden desenlerden ilham alan Barker; dokumalarında yeni parçaların daha önceki parçaları yansıtabileceği veya yıllar öncesinden bir görüntüyü hatırlatabileceği bir çalışma bütününe odaklanmaktadır. Bu nedenle sanatçı, yapıtı için kültürel belleğe müdahaleleri kadar kendi anımsamalarıyla da bağlantılı bir kimlik kurmaktadır.

Görsel olarak baştan çıkarıcı renk hatıralarını dokumalarına ekleyerek orijinal an kadar imkansız görünen bir deneyim üretmektedir. Bu da gün içinde değişen ışık alanlarının anlık ve geçici fotoğraflarının yavaş ve yoğun emek isteyen dokuma sürecinde kalıcı olmasını sağlamaktadır. Barker'ın tapestry dokumalarında renklerin üst üste bindiği katmanlı blokların ve lekelerin bir hareket alanı oluşturarak derinlik hissi yarattığı görülmektedir. Genellikle yün, pamuk ve nakış iplikleri kullanmaktadır. Her bir ipliğin farklı yapı ve renk kalitesine sahip olması ise belirli renk kombinasyonlarının tepkileriyle geliştirilmiş benzersiz yüzey dokusu ve malzeme

duyarlılığı kazanmasını sağlamıştır. Bitmiş dokumalar bilinçli olarak soyut ve belirsizdir. Tanımlanabilir bir nesne veya resmin aksine geçicilik duygusu yaratmak istenmektedir.



Şekil 1. Jo Barker, "Dappled- Scarlet", 2007, 45x84 cm, tapestry dokuma, pamuk, keten, yün ve nakış iplikleri



Şekil 2. Jo Barker, "Drift", 2008, 104x 127 cm, tapestry dokuma, pamuk, keten, yün, ipek ve nakış iplikleri



Şekil 3. Jo Barker, "Swirl", tapestry dokuma, 75x75cm, yün, pamuk ve nakış iplikleri

Şekil1'de yer alan "Dappled- Scarlet" isimli dokuma; boşluk yanılsamasını, alan derinliğini ve güneş ışığının kafesli demir yapı üzerindeki oyununu anımsatan hareketini araştırırken, Barker'ın uzun yıllardır üzerinde çalıştığı daire motifini koruduğu görülmektedir. Şekil 3 ve 4'te yer alan "Drift" ve "Swirl" isimli dokumalarda ise ışığın kalitesini, zıt tonları ve zengin renk katmanlarının keşfi göze çarpmaktadır. Renk dalgalanmaları, karanlıktan aydınlığa bu dalgalanan renk hissini en üst düzeye çıkarmak için yapılandırılmıştır. Barker, dokumalarını katmanlar halinde düşünerek önce rengi, sonra hareket ve ritmin devreye girmesine izin veren

taramayı ve son olarak da parçaya doku ve gölgeler ekleyen bütünü oluştururken renk, değer ve çizgi arasında tapestry dokumaları karmaşık bir renk incelemesi olarak sunmaktadır.

MARCEL MAROIS

İncelenen diğer bir Kanadalı tapestry dokuma sanatçısı Marcel Marois ise yüzlerce yıl önce Fransa'da geliştirilen tapestry tekniğini kullanarak paradoksal ve gizemli görüntüler sunmaktadır. Chicoutimi'deki Quebec Üniversitesi Sanat ve Edebiyat Bölümü'nde sanat profesörü olan Marois'in sanatsal kariyeri, İsviçre, Polonya, Amerika Birleşik Devletleri ve Belçika'da 1981 ve 1987 yılları arasında gerçekleştirilen 13. *Lozan'da Tapestry Uluslararası Bienali*, 6-9-11. *Lodz Tapestry Uluslararası Trienal*'i, *1.Uluslararası Tournai Trienali* ve 2. ve 4. *Amerikan Goblen Bienalleri*nde Kanadayı temsil ederek başlamıştır. Marcel Marois sosyal medya sitelerinden edindiği ekran görüntülerini kullanarak dijital kolajlar oluşturmaktadır. Bu kolajları dünyadaki yaşadığımız alanın aslında ne kadar acımasız olduğunu gösteren ve sürece meydan okuyan dokumalara dönüştürmektedir. Bir yandan haber yayınının anlık ve geçici doğasını, diğer yandan tapestry dokumaların zahmetli süreci ve kalıcı doğasını kasıtlı olarak karşılaştırmaya çalışan Marois, genellikle orman yangınlarını, karaya oturmuş balinaları veya hayatta kalmak için mücadele eden ren geyiklerini, göç eden insanları betimleyen medya görüntülerinin fotokopilerini 80'li yıllardan bu yana sıkça kullanmaktadır. Ayrıca bunlara geometrik şekillerden oluşan ve metin parçalarını içeren farklı görüntü katmanları ekleyerek kolaj yaratmaktadır. 1990'lı yıllara kadar bellek, estetik çatlaklar ve çeşitli görüntü üretim biçimleriyle ilişkili sorunlara odaklandığı ve bunları uygulamalarına yansıttığı görülmektedir (Şekil 4-5).

> *"Marois'in sanatının ayırt edici özelliği, kuşkusuz, kendi disiplinini özünde yeniden tanımlama, tapestry geleneği ile yeniden bağlantı kurma, geçmiş, bugün ve geleceği ustaca uzlaştırma biçiminde yatmaktadır. Böylece, 17. yüzyıl Gobelins fabrikasında kullanılan tekniklere bağlı kalırken, Rönesans'ın ve (özellikle) Ortaçağ'ın goblenlerine göndermeler yapar. Bunu, dokumalarının kenarlarına metin yerleştirerek, çerçeveleri görüntünün örgüsüne dahil ederek, geometrik stilizasyon ile duvarlarla çevrili ufuklar, alegorik kurgular, hayvanlara ve doğaya referanslar kullanarak başarmıştır. Anlatı, bu asırlık disiplinin önemli bir bileşeni olmaya devam ederken, Marois, kendi referanslarının gözden geçirilmesi için tapestry sanatına hizmet etmektedir" (Hakim, 2016).*

Bu açıdan bakıldığında 1980'lerden bu yana, fotokopi, gazete ve diğer çeşitli resimsel stratejiler yoluyla manipüle ettiği elektronik medya görüntülerini kullanan Marois'in dokumalarında fotoğrafın katkısı önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Basın fotoğraflarıyla yakalanan çağdaş gerçekliklere ilgi çekmek için fotogerçekçi görüntüleri soyutlayarak kullanmıştır. 1970'ler ve 1980'lerden kalma fotoğrafların içeriği, günümüzde yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan hayvanlar ve yaşam biçimleri sanatçının fotoğraf ile yaptığı göndermeli kolajlarıyla, ortaya çıkmakta ve kaybolma sürecini yansıtırken, görüntülerinin kademeli olarak pikselleşerek dağılması da, yok olmaya yüz tutmuş bir dünya metaforunu sunmaktadır.



Şekil 4. Marcel Marois, “No Return",1979-1981, 253 x 415 cm, tapestry dokuma, pamuk çözgü, yün atkı iplikleri, Collection of Musée national des beaux-arts du Québec,



Şekil 5. Marcel Marois: "Like One Breath in a Troubled Wave", 1991-1993, 268x275cm, tapestry dokuma pamuk çözgü, yün atkı iplikleri, Collection of Musée national des beaux-arts du Québec,

Marois bu çalışma grubunu, görüntülerin gerçekliğine ilişkin inançlarımızın bir yansıması olarak tanımlamıştır; bu inançlar, yalnızca fotoğrafik gerçeğin temel ilkelerini değil, aynı zamanda aşırı medya kullanımından kaynaklanmış gibi görünen önemsizleştirme veya kayıp fenomenini de ilgilendirmektedir. Marois'in yapıtlarının gerçek eleştirel kapsamı, yapısökümcü güçlerinden ve tamamen yeni bir tarih, zamansal, biçimsel ve maddi şoklardan oluşan yeni bir diyalektik yüzey dokuma girişimlerinden kaynaklanmaktadır. Bu ağır tempolu çalışma, yalnızca fotoğraf çekiminin kısa süresiyle çelişmiyor; aynı zamanda, Marois'in eserlerinin üstü kapalı bir şekilde kınadığı bilgi medyasının dolaysızlığına karşı eleştirel bir bakış açısı da sunmaktadır. Tüm tarihsel düzlemlerin (zamanımızın tarihi, sanat tarihi, disiplinlerin tarihi) çarpıştığı bu diyalektikler, ilerleme çizgisi olmadan yalnızca çok yönlü diziler, çatallanan rizomlar halinde Marois'in tapestrylerinde, tarihin tortularını hem modernizme hem de postmodern melezleşmeye göz kırparak, aynı cephe düzlemine getirmektedir.

Sanatçının son 15 yılda benimsediği kavramsal ve teknik yaklaşım, opak ve yarı saydam, malzeme ve maddi olmayan arasındaki dar boğazdan geçen yenilenmiş bir dokuma deneyiminden kaynaklanmaktadır. Dokuma görüntü, tapestrye özgü yan yana kesilmiş formların konturlarının yakından görünümünü ortaya koyuyor, ancak uzaktan bakıldığında, atmosferik doğasını ortaya çıkaran ve sanat eserinin akışkanlığını yoğunlaştıran tüm tekilliğiyle ortaya çıkmaktadır(Şekil 6).



Şekil 6. Marcel Marois, "Transformation Silencieuse", 2015-2018, 222 x 222 cm, tapestry dokuma, pamuk çözgü, yün atkı iplikleri

JON ERIC RIIS

Museum of Design Atlanta'nın kurucularından biri olan Jon Eric Riis, sorgulamalarını ve ilhamlarını goblen aracılığıyla ifade eden çağdaş dokuma sanatçısıdır. Gerçekçi figüratif tapestry dokumaları ile öne çıkan Aslen Amerikalı olan sanatçı, dokumanın hikaye anlatımı ve maddi sembolizm için büyük kültürel kapasitesinden yararlanmaktadır. Figüratif anlatıları sanat, tarih, dünya kültürleri ve güncel konulardır. Irk, din, savaş, kozmoloji, güzellik, maneviyat, insanlık gibi kışkırtıcı konular ve yaşanmış deneyimlerden esinlenmektedir. Yaklaşık altmış yıldır sosyal yorum ve virtüöz zanaatkarlığı arasında bir denge kuran ve tapestry tekniğinin ilham kaynaklarını atalardan kalma ve evrensel bir tekstil geleneğine bağlayan "Riis, çağdaş temalara bireysel bir şekilde yaklaşmak için geleneksel olmayan ikonografiyi kullanmaktadır. Riis'in çalışmalarının çoğunun temelinde espri ve mizah vardır ve bireyle meşguldür, şekiller ve malzemelerle deneyler yapar" (Hales, 2004). Dil ve kelime oyunlarına olan düşkünlüğü tapestry dokumalarında oldukça belirgindir. Morris Müzesi'nin Baş Küratörü Ronald T. Labaco Riis, için; "Ortaçağ tapestrylerine gönderme yaparken aynı zamanda asırlık tapestry sanatını tepetaklak ederek çağdaş meseleleri ve kişisel anlatıları günümüze uyarlamaktadır. Bu eserler, onun düşüncelerinin, değerlerinin ve içsel diyaloglarının - bilincinin ipliklerinin - kavram ve uygulama açısından yüce bir uzantısı olarak hizmet etmektedir" demektedir(Morrıstown, 2020).

Jon Eric Riis, bağımsız bir sanatçı olarak faaliyetine başladığı altmışlı yılların sonlarından beri kamu binaları ve özel iç mekanlar için duvar halıları dokumaktadır. Klasik duvar halıları bağlamında eserleri, anlatıları, biçimleri ve teknolojik yorumlarıyla ayırt edilebilir konumdadır. Bu sanatsal ifade biçimi, sanatçının çalışmalarında araştırdığı kimlikle yakından ilişkilidir: "İnsan kimliğini, yaşamını ve varoluşunu araştıran sanatçı yaratımlarının başlangıç noktası olarak mitleri ve tekstil tarihine yapılan referansları alarak yaşam

felsefesiyle ve formların güzelliğiyle de ilgilenmektedir. Bu nedenle eski uygarlıkların ve antik çağ mitolojisinin karakterleri, dokuma tarihinin yorumları tapestry dokumalarında görülmektedir.

Riis, sanatsal pratiğine ek olarak, yeni fikirlere kaynak oluşturması için antika kostüm ve tekstillerin koleksiyoncusu ve tedarikçisidir. Giyim nesnesinin eskiden olduğu gibi, bugün de, kişinin sosyal statüsünün, dini bağlılığının veya ideolojik inancının bir göstergesi olarak hizmet ettiğini düşünmektedir. Riis, Kolomb öncesi Peru, Çin İmparatorluğu ve Rus dini kıyafetlerinin tarihi ve kültürleri üzerine yaptığı araştırmalardan yola çıkarak arketipsel palto formunu ilk kez 2002 yılında tasarlamıştır. Bu formu sosyal ve politik sorunları gün ışığına çıkarmak için kullanmıştır. Metalik iplik, ipek, boncuk ve yarı değerli taşlarla titizlikle oluşturduğu "evrensel palto" ana formlarından biridir. Sık sık sosyo-politik içeriği, her bir parçanın gizli ve eşit derecede ayrıntılı iç kısmında ele almaktadır. Tapestry dokuma palto serisinde, dış kısım genel olarak kabul edilen bir gerçeği temsil ederken, iç kısım arkasındaki asıl gerçeği gösterir. Riis'in 2005 yılında şekil 7'de yer alan "Greed"(Açgözlülük) isimli dokuma paltosunun dışı Orta Doğu'daki savaşı temsil etmek için kamuflaj desenli dokunmuştur. İç kısmı ise beyaz bir arka plan üzerinde kırmızı renkte damlayan kan formunda metalik iplik ve kristal boncuklar kullanılarak dokunmuştur. Kırmızı zeminin tam ortasında 100 dolar sembolü vardır. Riis, bu imajı dış görünümün her zaman doğru olmadığını görmeye yönlendirmek için tasarlamıştır. Hangi halk savaşırsa savaşsın, savaşın altında yatan neden paradan başka bir şey değildir imajını kültürel kodlarla yansıtmaktadır.



Şekil 7. Jon Eric Riis: "Greed Goblen Coat", 2007, tapestry dokuma, metalize polyester kaplı ipler, cam boncuklar, Swarovski kristalleri, Indianapolis Sanat Müzesi

Eric Riis'in çağdaş tapestry dokumaları, çeşitli sosyal ve politik sorunları aydınlatmayı amaçlamaktadır. "Japon blok baskı veya Çin suluboya stilini, Hint kutsal metinlerinin tavırlarını, Mısır fresklerinin statik karakterini ve Tibet ritüel nesnelerini dokumalarında açıkça belirtmektedir. Bugün toplumun karşı karşıya olduğu sorunlar hakkında, ana akımda görülenden farklı bir medya kullanarak, kolaylıkla tespit edilebilen kültürel kodları mizahi bir yaklaşımla kırmaktadır. Sorunları ve soruları gündeme getirirken sembol olarak bu kodları kullanmaktadır. İnci, kristal ve mercan işlemeleriyle *süslenen tapestry dokumaları* geçmiş kültürlerin mitlerine, inançlarına ve ideallerine yapılan göndermelerle doludur"(Vitkiene, 2010) Riis'in Şekil 8'de yer alan 2013 yılında yaptığı diğer bir çalışmasında dış kısımda, farklı etnik kökenlerden çeşitli yaş gruplarını

temsil eden tapestry portrelerin yer aldığı görülür. Her portrenin altın bir çerçeve içinde değerli bir aile fotoğrafını yansıttığı düşünülen çalışmada, insanların yüzlerini birbirine bağlayan soyutlanmış bir genetik ağaç tasvir edilmiştir. Paltonun iç kısımda gizlenmiş, aynı DNA'nın %99'unu paylaştığımız, insanlığın evrimsel akrabası olan şempanzenin bir görüntüsü yer almaktadır.

Bu sosyal ve kültürel araştırmalar, onun yaklaşımını günümüzde bu türün diğer uygulayıcılarından ayırmaktadır. Jon Eric Riis, 2019 yılında yapılan bir röportajda "Son zamanlardaki duvar halılarım, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yaşam kalitesiyle ilgili eğitim, ırksal ve dini eşitsizlikler ve dünyadaki azalan siyasi duruşumuzu sorguluyor" demektedir.

(Galerie Chevalier, 2011:3) *Thinking with Threads kataloğunda*; "Jon Eric Riis, modern toplumun kalbindeki sorunlar hakkında ortaya attığı sorulardan doğan eserlerinde süslemeyi kışkırtıcı şekillerde kullanmaktadır. Her ne kadar tapestry dokumak, "hızlı sanat"tan uzak, geleneksel bir sabır sanatı olsa da Riis'in elinde, sıra dışı modern bir sanat haline gelmiştir" denmektedir.



Şekil 8. Jon Eric Riis, "Ancestor Pearl and Goblen Coat", 2015; tapestry dokuma, pamuk çözgü, inciler ve boncuklar üzerine el dokuması metal iplik

Riis, zengin heykel geleneğine sahip İtalya'ya yaptığı ziyaretler sırasında, mevcut ve tarihi güzellik kavramlarını keşfederek, 18. yüzyıldan kalma heykeltıraş Antonio Canova'nın ünlü "Üç Güzeller" heykelinden etkilenerek "Maskeli İlham Perileri"ni üretmiştir. İpek, metalik iplik, tatlı su incileri ve turkuaz boncuklarla dokunan eser için Riis, "Burada sorun ne gördüğünüz ve ne görmediğinizdir" demektedir. Turuncu, sarı ve kahverengi saçları ile Üç kaderin sohbete girdiğini ve Sizi çalışmaya kendi yorumunuzu getirmeye davet ettiğini aktarır (Shaw, 2004:18). Maskeli İlham Perilerinin şeffaf maskeleri ve metalik iplikten dokunmuş gövdeleri Riis'in gizemli, eleştirel dünyasını dokuma tekniği ile yansıttığını örnekleyen en önemli çalışmalardan biridir(Şekil 9).



Şekil 9. Jon Eric Riis, "Masked Muses", tapestry dokuma, ipek, metalik iplik, tatlı su incileri, turkuaz boncuk

SONUÇ

Tarih boyunca sanat, siyasi görüşleri dile getirmek ve sosyal aktivizme ilham vermek için güçlü bir araç olmuştur. Popüler düşünceyi etkilemiş, toplulukları harekete geçirmiş ve dünyamızın karşı karşıya olduğu sorunlara ilişkin kamu bilincini derinleştirmiştir. Süreç içerisinde sanatçılar geleneklerin pençesinden kurtularak, daha geniş siyasi yorumları çalışmalarında aktarmaya başlamışlardır. Bugün, yaratıcı ifade, toplumsal bilinci şekillendirmenin en güçlü yollarından biri olmaya devam etmektedir. Çağdaş zanaattaki modern yaklaşımları incelerken tapestry geleneğini sürdüren Jo Barker, Marcel Marois ve Jon Eric Riis'in çalışmalarında kompozisyon, yapı ve malzemeye yönelik akıl yürütmelerinde ve uygulamalarında tekstilleri sözlü geleneğin maddi bir biçimi olarak antik bilgiyi, geleneği, günceli ve geleceği çağrıştıran bir etimoloji olarak kullandıklarını görmekteyiz. Bu son derece başarılı ve saygın dokuma sanatçıları, dijital ortam kullanımları ve dokumaya yönelik farklı malzeme ve tekniklerle benzersiz çalışma tarzları için seçilmiştir. Son derece güçlü bir anlatı sunan eserlerin tümü, evrensel kaygıları ele alırken, tamamen kişisel yollarla aktarılmaya çalışılmıştır. Jo Barker, eskiz ve dijital kolajlarına gömülü fiziksel nitelikleri ortaya çıkarmak için doğal ışığın değişen gücünü dokumalarına yansıtarak, geçicilik sürecine vurgu yaparken, dokunmuş yüzeylerini elde etmek için, ipliklerin, kalınlık- inceliklerine, açık- orta-koyu ton değerlerinde denge sağlamaktadır. Avrupa Modernizmi ve Soyut Dışavurumculuk ruhuyla hareket eden Marcel Marois kendi kendine referans veren anlatmak istediği konunun resimli bir şekilde temsili haline dönüşen dokumalarında materyal ve formun keşfine odaklanmış ve aynı Barker gibi geçicilik olgusunu aktarmaya çalışmıştır. Jon Eric Riis'in ipek, yün, pamuk ve metalik iplikler ile elle dikilmiş Swarovski kristal boncuklar, mercanlardan oluşan tapestry dokuma eserlerinde geleneksel ikonografiden uzaklaşarak tasvir edilen birey- bireylerin, özellikle ırkçılık ve silahlı şiddet, cinsiyetçilik/kadın düşmanlığı, homofobi ve dini nefret gibi Amerikan kültürünün tekrar eden konularını dikkate aldığı ve bunları mizahi bir yolla dokumalarında kullanarak ironi yarattığı izlenmektedir. Jon Eric Riis'in kamuoyu tepkisini teşvik edebilecek son derece hassas konuları sunarken kurumsal sorumluluklar hakkında diyaloğu da ateşlediği görülmektedir. Dokumalarının her birinde parça parça dokunmuş çok çeşitli güncel konulara değinildiği anlaşılmaktadır. Şekillerde yer alan dokuma çalışmalarının her biri, sanatçının kariyerinin, tekstil üretiminin ve daha geniş anlamda çağdaş toplumun gelişimindeki bir anı temsil etmektedir. Eserler, ortamın anlatı mirasının sanatçılar tarafından çağdaş önemi

olan politik, estetik ve kişisel meselelerle ilgilenmek için nasıl kullanıldığını göstermektedir. 21. yüzyılda tapestry sanatını birçok yüzeysel değişikliğe uğratan sanatçılar, farklı liflerin ve malzemelerin kullanılmasından, biçim, ölçek ve görüntülerin yeniden gözden geçirilmesinden sonra daha zengin ve daha dokunsal hale gelen bir yüzeye ulaşmışlardır.

Dijital çağda dokuma geleneğinin zahmetli sürecini üstlenen ve el emeğini yücelten sanatçılar, dokumanın çağdaş bir sanat olarak statüsünü yükseltmede etkili olan Bauhaus ekolünün öğreticisi Anni Albers gibi yeni teknolojilerle ve aynı zamanda eski geleneklerle diyalog içinde bulunmuşlardır. Tapestry dokumalarını birleştirmenin, referans göstermenin, çelişmenin, kırmanın, tamir etmenin, daraltmanın, genişletmenin bir yolu olarak görmektedirler. Sanatçıların ortak özelliğinde; dijital kültürün ne kadar yıkıcı ve özgürleştirici olduğuna dikkat çeken tutumlar gözlenirken, düşünce kalıplarımızı kesintiye uğratmak için de baskın kültürün görsel dilini kullandıkları görülmektedir. Sanatçıların tapestry dokumalarının yavaş hızı, fotoğraf, yazılım programı vb. dijital medyalarla oluşturulan anlık görüntüye zıtlık yaratırken, dokumanın kalıcılığı yoluyla geçici olanı kaydetmenin ve anlatılmak istenen kavramın görsel olarak aktarılmasını amaçladıkları açıktır. Görsel iletişim, nesnenin kendisinde sunulan görünür ve kavramsal yolları izleyerek daha katmanlı bir düşünceye olanak tanır.

Bu çalışmada tapestry dokumanın en yeni teknolojilerimizde bile geçmişin yapılarına sıkı sıkıya bağlı kaldığını, 21. yüzyılın bir sanat pratiği olarak hızlı bilgi çağına yavaş ve güçlü bir geri dönüş yapmakta olduğu görülmektedir. Giderek artan dijital kaynaklar çağında, ele alınan sanatçıların geleneksel zanaat süreçleri ile yeni dijital teknolojiler arasında ilginç bir kavşakta bulunduğu görülmektedir. Alanlarında uzman çağdaş tapestry dokuma sanatçıları eskiz kolajlarını oluşturmada dijital süreçleri kullanmayı, uygulamaları için de temel olan zanaat becerilerini terk etmemeyi ve zanaat ile dijital süreçler arasındaki karmaşık bağlantıyı dengelemeyi tercih etmişlerdir. Zanaat ve teknoloji arasındaki pek çok keşfedilmemiş ilişki örneklemde belirtilen üç sanatçının çalışmaları aracılığıyla çağdaş sanat pratiğinin her ikisini de sorunsuz bir şekilde nasıl kucakladığını göstermektedir.

Tekstiller direniş alanları, sosyal ve kültürel anlamın taşıyıcıları ve hakim bir güce karşı konuşamayanların kullandığı bir dil olarak görülmektedir. Tapestry dokumalar, tekstile özgü kültürel bağlamları sunarken, aynı zamanda çağdaş tekstil sanatçılarının eserlerinde yapısalcılık, postmodernizm ve postkolonyalizm etkilerini de yerel ve kişisel anlamı somutlaştırma kapasitesini kullanarak açığa çıkarmaktadır. Sanat eserlerinin kavramsallaştırılmasında tarihsel referansların ve güncel yaşam pratiklerinin kullanılmasında bir artış gözlenirken, dijital sürecin bir sanat eserinin gelişim sürecini gözler önüne sermek için bir arşiv kaynağı olarak, diğer biçimsel ve metodolojik stratejileri geliştirmek içinde manipülasyon aracı olarak kullanıldığı gözlenmiştir. Çağdaş sanatçılar her zaman geleceğin teknolojilerini, niyetlerini alt üst eden sanata dönüştürmenin yollarını bulmaya ve yeni yönler önermeye devam edeceklerdir. Çünkü çağdaş tapestry dokumalar bir görüntüyü yeniden dokumaktan ziyade daha fazlasını hedeflemektedir.

KAYNAKÇA

Acar, S. (2013). 'Tapestry' Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları. Yedi , (9) , 51-59. Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21842/234839

Bourriaud, N., (1998). *Esthétique relationnelle (Relational Aesthetics)* 1st ed. Paris: Les PresseDu Reel, ISBN 978-2840660309

Galerie Chevalier, (2011). *Jon Eric Riis, Thinking with Threads* 20.11.2021 tarihinde https://jonericriis-studio.com/blog/wp-content/uploads/2011/02/PressreleaseJonE.RiisLD.pdf adresinden alındı.

Hakim, M. (2016). *Marcel Marois: The Weave of History*, 24.11.2021 tarihinde https://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex_ata/marcel-marois-the-weave-of-history/ adresinden alındı.

Hales, L.(2004). *The Warp and Weft of Modern Times: Contemporary Tapestry at Textile Museum,* 22.11.2021 tarihinde https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2004/03/27/the-warp-and-weft-of-modern-times-contemporary-tapestry-at-textile-museum/6efe2257-0392-4f39-a3a6-22854e0e8195/adresinden alındı.

Morrıstown, N.J. (2020). *The Morris Museum Presents the Tapestries of Jon Eric Riis* 22.11.2021 tarihinde https://www.newjerseystage.com/articles/2020/11/20/the-morris-museum-presents-the-tapestries-of-jon-eric-riis/ adresinden alındı.

Önlü, N. & Arabalı Koşar, T. (2009). "Tapestry Dokumaların Geleneksel Anadolu Kilimleriyle Karşılaştırılması", 10. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İzmir: Printer Ofset: 296-306

Özay, S. (2001). *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, ISBN 9789751726483

Özkendirci, B. (2017). *Tekstil&Heykel Tekstil Sanatında Çok Yüzeylilik ve Heykel İlişkisi*, İstanbul, Lap Publishing

Shaw, A. (2004). Auxiliary Events for "Timeless Connections" and "By Hand in the Electronic Age", *Tapestry Topics Feature Article, Fall 2004, Vol 30 No 3*

Vitkiene, V. (2010). *The Exhibit "The Embellıshed Textıle" of Handwoven Tapestries And Coats By Usa Artist Jon Erıc Rıus*, 24.11.2021 tarihinde https://www.jmm-muziejus.lt/?tribe_events=the-exhibit-the-embellished-textile-of-handwoven-tapestries-and-coats-by-usa-artist-jon-eric-riis&tribe_events_cat=2010-exhibitions-and-events&lang=en adresinden alındı.

Yalın, F. & Sipahioğlu, O. (2021). Dokuma Resim Sanatına Kilim Tekniği İle Fotogerçekçi Yaklaşım. *Arış Dergisi , (18) , 98-121. DOI: 10.34242/akmbaris.2021.150*

GÖRSEL KAYNAKÇA

Şekil 1: https://collections.vam.ac.uk/item/O136954/dappled-circle-scarlet-tapestry-barker-jo/ Erişim Tarihi:20.11.2021

Şekil 2: https://www.browngrotta.com/Pages/barker.php, Erişim Tarihi: 20.11.2021

Şekil 3: A Consider Place Exhibition Catalogue, 2019:10, https://jobarkertapestry.co.uk/Publications Erişim Tarihi: 20.11.2021

Şekil 4: Bourassa, P. (2016). Decorative Arts and Design in Québec, A Guıde To The Collection, p.66, ISBN: 978-2-551-25862-8

Şekil 5: Bourassa, P. (2016). Decorative Arts and Design in Québec, A Guıde To The Collection, p.67, ISBN: 978-2-551-25862-8

Şekil 6: https://www.bellemarelambert.com/en/exposition/marcel-marois-en, Erişim Tarihi: 20.11.2021

Şekil 7: http://collection.imamuseum.org/artwork/70119/, Erişim Tarihi: 15.11.2021

Şekil 8: https://selfiesonslow.wordpress.com/face-to-face-concerning-the-avatars-of-jon-eric-riis/, Erişim Tarihi: 15.11.2021

Şekil 9: https://jonericriis-studio.com/gallery/gallery6.html, Erişim Tarihi: 15.11.2021

HİTİT YERLEŞİMLERİNDE ARKEOLOJİ EĞİTİMİ PROJESİ

Doç. Dr. Ali Akın AKYOL
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
aliakinakyol@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-4174-575X

Selma KÖSEOĞLU
M.E.B. Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi
selma.koseoglu@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-4753-024X

Özet

Eğitim sistemi içindeki öğrencilerin arkeoloji bilimini tanımaları, Anadolu'nun zengin tarihini yaşayarak öğrenmeleri, tarih bilincini edinmeleri gerekmektedir. Anadolu'nun ilk büyük krallığı olan Hititlerin de diğer Anadolulu uygarlıklar gibi zengin kültürel mirasının farklı eğitim projeleri ile ele alınması önemlidir. Hitit uygarlığı bir eğitim projesi olarak ele alınmış ve bir süreç boyunca çıktıları ile değerlendirilmiştir. Gerçekleştirilen Projede, fotoğrafçılık sanatı ile arkeoloji biliminin Hititler aracılığı ile bir araya gelmesi sağlanmıştır. Arkeoloji bilimini tanımaları; arkeoloji bilimi hakkında olumlu tutum geliştirmeleri; ülkemizin tarihsel zenginliklerinin farkında olmaları ve sahip çıkmaları; sunulan sosyal imkânlarla sosyal becerilerini geliştirmeleri; fotoğraf gibi bir ifade aracı ile tanışarak ileriki yaşantılarında ufuklarını açıcı etkinliklerle öğrenmelerini zenginleştirmeleri hedeflenmiştir. Projenin hedef kitlesini, M.E.B. Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi'nde eğitim gören 25 öğrenci oluşturmuştur. Merkez, Ankara'da üstün yetenekli öğrencilere destek eğitim hizmeti veren bir resmi bir eğitim kurumudur. Merkezde, disiplinler arası zenginleştirilmiş programlar uygulanmaktadır. Bu kapsamda destek eğitim dönemindeki öğrencilerle arkeoloji teması da çeşitli etkinliklerle işlenmektedir. Projede öğrenciler fotoğrafçılık ile ilgili temel bilgileri öğrenerek, yöredeki arkeolojik alanlarda deneyimlerini belgelemişlerdir. Proje, temel eğitim, pilot uygulamalar ve proje kampı olmak üzere üç aşamada gerçekleştirilmiştir. Proje boyunca öğrencilerin aktif rol alması sağlanmış, "yaparak-yaşayarak-üreterek" öğrenmelerine imkan verilmiştir. Öğrenciler gördüklerini fotoğraflayıp yansıtırken, kişisel farklılıklarını göstermelerine, kendilerini ifade ederken daha iyi tanımalarına imkan sağlanmıştır. Tarihin sadece "geçmişi" ifade etmediğini, bugüne kadar bağları süren bir süreç olduğunu fark etmişlerdir. Bu tür uzun erimli çalışmalar eğitim süreçleri içerisinde kendine yer bulamadığı için hem içerdiği eğitim süreçleri hem de kurumsal bir proje olarak uygulanışıyla da özgünlük içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Tarih Eğitimi, Hititler, Arkeoloji, Fotoğrafçılık, Arkeolojik Alanlarda Eğitim

ARCHAEOLOGY EDUCATION PROJECT IN HITTITE SETTLEMENTS

Doç. Dr. Ali Akın AKYOL
aliakinakyol@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-4174-575X

Selma KÖSEOĞLU
selma.koseoglu@gmail.com - ORCID ID: 0000-0002-4753-024X

Abstract

Students in the education system need to know the science of archeology, learn the rich history of Anatolia by living, and acquire historical awareness. It is important to consider the rich cultural heritage of the Hittites, the first great kingdom of Anatolia, like other Anatolian civilizations, with different educational projects. Hittite civilization was handled as an educational project and evaluated with its outputs throughout a period. In the project, it was ensured that the art of photography and the science of archeology came together through the Hittites. Recognize the science of archaeology; develop positive attitudes about the science of archeology; to be aware of and own the historical richness of our country; develop their social skills with the social opportunities offered; It is aimed to enrich their learning with activities that will open their horizons in their future lives by getting acquainted with an expression tool such as photography. The target audience of the project consisted of 25 students studying at the Ministry of Education Yasemin Karakaya Science and Art Center. The Center is an official educational institution that provides support education services to gifted students in Ankara. Interdisciplinary enriched programs are implemented at the centre. In this context, the theme of archaeology is handled with various activities with the students in the support education period. In the project, students learned basic information about photography and documented their experiences in archaeological sites in the region. The project was carried out in three phases: basic training, pilot applications and project camp. Throughout the project, students were enabled to take an active role, and they were given the opportunity to learn by “doing-living-producing”. While the students photographed and reflected what they saw, they were given the opportunity to show their personal differences and to get to know themselves better while expressing themselves. They realized that history does not only refer to the “past”, but is a process whose ties continue until today. Since such long-term studies cannot find a place in the education processes, they also contain originality both in the education processes they contain and in their implementation as an institutional project.

Keywords: History Education, Hittites, Archaeology, Photography, Education in Archaeological Areas

GİRİŞ

İnsanların eğitimden beklentileri her geçen gün değişim göstermekte, çocukların gereksinimlerine göre eğitimden beklentiler artmaktadır. Çağdaşlaşma süreci içerisindeki günümüz toplumları, kitle iletişim araçlarını kullanarak, eğitim programları oluşturarak çocuklara ulaşabilecekleri "yenilikçi eğitim" anlayışını benimsemişlerdir. Bu türde modelleri eğitiminin içine almış sistemlerde "Sessizce Dinle Evresinden, Gör Ve Kendin Yap Evresine" (Wolfgang, 2008) geçiş yapılmakta ve bu kapsamda çok boyutlu eğitim çalışmalarında bulunulmaktadır. Çağdaş öğrenme teorisine göre, öğrenme için aktif katılım gereklidir (Akyol, 2003). Bu nedenle, bilgi aktarımı ve ezberci öğrenmenin didaktik anlayışından kaçınılmalı, eğitime aktif katılımı içeren farklı bakış açılarına ve deneyimlere dayalı yöntemlere öncelik verilmelidir (Paykoç ve Baykal, 2000).

Üstün Yetenekli Öğrenci, zekâ, yaratıcılık, sanat, liderlik kapasitesi veya özel akademik alanlarda yaşıtlarına göre yüksek düzeyde performans gösterdiği uzmanlar tarafından belirlenen (IQ'su 130 ve üstünde olan) öğrencidir (Özkan, 2009). Günümüzde bilim ve teknik alanında yeterliliğe "üstün zekâ", güzel sanatlar alanında yetenekliliğe ise "üstün yetenek" tanımlaması yapılmaktadır (Akyol vd., 2015). Dünyada 20 yüzyılın başlarında konuşulmaya başlanıp 1970'lerde kurumsallaşan üstün zekalı çocukların eğitimi, ülkemizde ilk defa 1982 yılında yapılan Milli Eğitim Bakanlığı 11. Şurası'nda yer verilmiş (MEB ve Sanat Merkezleri Yönergesi, 1991) ancak 1990'larda eğitim birimlerine kavuşabilmiştir (Ataman, 1998; Bencik, 2006; Özkan, 2009). Günümüzde Türkiye genelinde sayıları 70'i bulan özel eğitim kurumlarından biri olan T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi, 1994 yılından itibaren üstün yetenekli çocuklara yönelik eğitim veren özel eğitim kurumudur.

Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi'nde, 2013 eğitim yılı içerisinde tüm eğitim yılını kapsayan ve sonrasında yaz tatili başında uygulanan bir arkeoloji projesi gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada, gerçekleştirilen projenin detayları paylaşılmaktadır.

ARKEOLOJİ EĞİTİMİ PROJESİ

Ülkemizde eğitim sistemi içerisinde özellikle tarih dersleri içerisinde yeralan arkeoloji, özellikle yaşadığımız özel coğrafya açısından ayrıca ve kapsamlı olarak ele alınmak durumundadır. Bu amaçla müzeler, tarihin laboratuvarları olarak yerinde eğitim ve uygulamalar yapılabilecek önemli kurumlar haline gelmiştir. Müze deyince sadece kapalı duvarlar arasına sıkışmış değil açık hava müzeleri ve ören yerleri de bu türde eğitimlerin verilebileceği alanlardır (Akyol ve Köksal Akyol, 2006; Akyol ve Alpagut, 2012; Akyol ve Köksal Akyol, 2017).

Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi'nde, 2013 eğitim yılı içerisinde uygulanan bir arkeoloji projesi için arkeoloji konusu, fotoğraf sanatıyla bir arada kurgulanarak Hititler başlığı altında değerlendirilmiş ve gerçekleştirilmiştir.

Hititler Anadolu'nun ilk büyük krallığı olup, gelişmiş medeniyet unsurlarını oluşturan dil, sanat hukuk,

kültür ürünleri ile döneminin en önemli uygarlığıdır. Hititlerin zengin tarihsel mirası ile, öğrencilerin arkeoloji bilimini tanımaları, Anadolu'nun zengin tarihini yaşayarak öğrenmeleri, tarih bilincini edinmeleri hedeflenmiştir.

Projede, fotoğrafçılık sanatı ile arkeoloji biliminin bir araya gelmesiyle; arkeoloji bilimini tanımaları; arkeoloji bilimi hakkında olumlu tutum geliştirmeleri; ülkemizin tarihsel zenginliklerinin farkında olmaları ve sahip çıkmaları; sunulan sosyal imkânlarla sosyal becerilerini geliştirmeleri; fotoğraf gibi bir ifade aracı ile tanışarak ileriki yaşantılarında ufuklarını açıcı etkinliklerle öğrenmelerini zenginleştirmeleri hedeflenmiştir.

Hedef Kitle

Projenin hedef kitlesini, M.E.B. Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi'nde eğitim gören 25 öğrenci oluşturmuştur. Merkez, Ankara'da üstün yetenekli öğrencilere destek eğitim hizmeti veren bir resmi bir eğitim kurumudur. Merkezde proje temelli eğitim ve zenginleştirme eğitimi esas alınmıştır. Bilim ve sanat merkezinde; disiplinler arası zenginleştirilmiş program uygulanmaktadır. Bu kapsamda destek eğitim dönemindeki öğrencilerle arkeoloji teması çeşitli etkinliklerle işlenmektedir. Öğrencilerin temaya olan ilgisi ve merakı bu projenin yapılandırılmasında oldukça önemli olmuştur.

Projede öğrenciler fotoğrafçılık ile ilgili temel bilgileri öğrenerek, yöredeki arkeolojik alanlarda deneyimlerini belgelemişlerdir. Kamp kapsamında öngörülen günlük uygulamalar; teorik bilgilendirme, alan gezisi ile fotoğraf çekimleri ve değerlendirmeleri içermiştir. Bunun için kamp öncesinde öğrenciler, 6 hafta boyunca 3'er saatlik temel fotoğrafçılık eğitimine tabii tutulmuşlardır. Proje sonunda öğrencilerin çektikleri fotoğraflardan bir sergi hazırlanmıştır.

Projenin Amacı

Projede öğrencilerin aktif rol alması sağlanmış, "**yaparak-yaşayarak-üreterek**" öğrenmelerine imkan verilmiştir. Proje, öğrencilerin, bakmak ve görmek arasındaki farkı anlamalarını içeren öncalışma ile başlamıştır. Öğrenciler gördüklerini yansıtırken, kişisel farklılıklarını görmüş, kendilerini ifade ederken daha iyi tanımışlardır.

Tarihin sadece "geçmişi" ifade etmediğini, bugüne kadar bağları süren bir süreç olduğunu fark etmişlerdir. Öğrendiklerini kendi bakış açıklarıyla, kendi objektiflerinden sunmuş, proje süresince kendi üretim süreçlerini, ekibin üretim süreçlerini izlemiş ve "kendi istediği seviyede" olmak için çaba harcamışlardır. Deneyimlerini günlüklere kaydederek, proje sonunda kendi çekimlerinden oluşan ürünlerini sergilemişlerdir.

Projenin Aşamaları

Proje, grubun tanışma etkinliğinin (Bkz: Proje Etkinlikleri - Etkinlik No: 1) ardından temel eğitim, pilot uygulamalar ve proje kampı olmak üzere üç aşamada gerçekleştirilmiştir.

Projenin temel eğitim aşamasında; Bu aşamada altı gün üçer saatlik fotoğrafçılık temel eğitimi verilmiştir. Başlangıçta; çocuklarla bireysel olarak proje uzmanlarınca yarı yapılandırılmış görüşme

gerçekleştirilmiş, bu görüşmeler kayıt altına alınmıştır. Projenin temel iki konusu olan fotoğrafçılık ve arkeoloji hakkında düşüncelerini aktarmaları istenmiştir.

Temel eğitim aşamasında; İlk olarak öğrencilerden herhangi bir nesneyi fotoğraflamaları istenmiştir (Bkz: Proje Etkinlikleri - Etkinlik No 2-5). Bu çekimden sonra öğrencilerin fotoğraf çekerken nelere dikkat ettiklerini belirtmeleri ve kendilerini değerlendirmeleri beklenmiştir. Bu sayede öğrencilerin tutumlarındaki ve fotoğraflama yeterliliklerindeki gelişmeyi izleyebilmek için başlangıç seviyeleri belirlenmiştir. Projenin sonunda da benzer bir çalışma gerçekleştirilecek proje sürecindeki değişim ortaya konmuştur. Ayrıca proje ile ilgili beklentileri ve yaşadıkları proje süreci karşılaştırılabilmişlerdir.

Projenin Pilot çalışma süreci kapsamında; belirlenmiş tarihi mekânlarda ve müzelerde deneme fotoğraf çekimlerinde bulunulmuştur (Bkz: Proje Etkinlikleri - Etkinlik No: 6-7). Bu süreç uzmanlar ve eğitmenler tarafından gözlemlenip, ürünler değerlendirilmiş ve bu süreçteki deneyimler kamp çalışmasına aktarılmıştır.

Pilot Çalışma Sürecinde;

- Etnografya Müzesi,
- Resim Heykel Müzesi,
- Anadolu Medeniyetleri Müzesi ve
- Roma Hamamı Açık Hava Müzesi'nde eğitim çalışmalarında bulunulmuştur (Şekil 1a).

Projede Çorum bölgesindeki tarihi yerlere geziler düzenlenmiş ve burada arkeolojik kalıntıların gözlenmesi ve fotoğraflandırılmaları istenmiştir (Bkz: Proje Etkinlikleri - Etkinlik No: 8-27).

Proje Kampı Sürecinde; proje kampında günlük çalışmalar üç aşamada gerçekleştirilmiştir:

İlk aşamada eğitmenler tarafından seçilen arkeolojik alanlar hakkında teorik bilgiler verilmiştir. İlkyardım konusuna da bir etkinlik ayrılmıştır (Bkz: Proje Etkinlikleri - Etkinlik No: 9).

İkinci aşamada arkeolojik alanlarda fotoğraflama çalışmalarında;

- Boğazkale-Yazılıkaya Açık Hava Mabedi,
- Boğazkale-Hattuşa Arkeolojik Alanı,
- Şapinuva Antik Kenti,
- Alacahöyük Antik Kenti,
- Resuloğlu Höyük ve
- Eskiyapar Höyük'te fotoğraflamalarda ve eğitim etkinliklerinde bulunulmuştur (Bkz: Proje Etkinlikleri - Etkinlik No: 8-27) (Şekil 1b).

Üçüncü aşamada günlük çekilen fotoğraflar uzmanlar, eğitmenler ve öğrencilerle birlikte değerlendirilmiştir. Sergi için uygun fotoğraflar belirlenmiş ve Proje kampının sonunda da seçilen fotoğraflar sergilenmiştir (Bkz: Proje Etkinlikleri - Etkinlik No: 28) (Şekil 1c).

Proje kampı sürecinde öğrencilerden her gün, günü anlatan günlük tutmaları istenmiştir. Günlüklerde kişisel deneyimlerin, yeni öğrenilenlerin ve bu öğrenmelerinin yarattığı etkinin kağıda dökülmesi beklenmiştir. Kendi bakışları ile günü tanımlamaları, kendi performanslarını değerlendirmeleri, yeni öğrendiklerini ve bu

öğrendiklerinin kendi yaşantılarına ileride nasıl kullanılabileceklerine dair öngörülerde bulunmaları sağlanmıştır (Bkz: Proje Etkinlikleri - Etkinlik No 29).

Kazanımlar

Proje süresince, yaratıcı düşünme, farklılıkları yakalama, farklılıklara saygı duyma ve değer verme, kendini değerlendirme, eksiklerini fark etme ve kendini doğru öğrenmeye yönlendirme becerileri üzerinde durulmuştur.

Sosyal Hayat ve Yaşam becerileri; Proje, grup ile işbirliği içinde geçecek bir süreç olmuştur. Bu süreçte yeni arkadaşlar, yeni öğretmenler (eğitmenler), yeni insanlar hayatlarına girmiştir. Kendini açıkça ifade edebilme, merak ettiklerini ve eksiklerini açıkça paylaşabilme, insanlardan yardım alma ya da gerektiğinde yardımda bulunabilme gibi birçok durumla karşılaşmışlardır. Bu durumların üstesinden gelebilecek şekilde iletişim ve sosyal becerilerin gelişmesi desteklenmiştir.

Yaparak yaşayarak öğrenme sürecinin bir parçası olarak yaşadıkları aksiliklerde çözüm üretmeleri, çözüm için gerekli davranışları göstermeleri projenin önemli bir parçasını oluşturmuştur. Grup öğretmenleri tarafından öğrencilerin bu alanlardaki tutumları ve davranışları izlenecek ve geliştirilmelerine yönelik destek verilmiştir. Proje sürecinde yaşadıkları problemleri ve nasıl çözüme kavuşturduklarını da günlüklerine aktarmaları istenmiş; kamp sırasında ve sonrasında değerlendirilmiştir.

SONUÇLAR VE DEĞERLENDİRMELER

Hitit uygarlığı bir eğitim projesi olarak ele alınmış ve bir süreç boyunca çıktıları ile değerlendirilmiştir. Gerçekleştirilen Projede, fotoğrafçılık sanatı ile arkeoloji biliminin Hititler aracılığı ile bir araya gelmesi sağlanmıştır. Arkeoloji bilimini tanımaları; arkeoloji bilimi hakkında olumlu tutum geliştirmeleri; ülkemizin tarihsel zenginliklerinin farkında olmaları ve sahip çıkmaları; sunulan sosyal imkânlarla sosyal becerilerini geliştirmeleri; fotoğraf gibi bir ifade aracı ile tanışarak ileriki yaşantılarında ufuklarını açıcı etkinliklerle öğrenmelerini zenginleştirmeleri hedeflenmiştir. Projenin hedef kitlesini, M.E.B. Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi'nde eğitim gören 25 öğrenci oluşturmuştur.

Proje sonunda; Çorum'da gerçekleştirilen "Fotoğraf Karelerinde Hitit Medeniyeti" sergi organizasyonu; Çorum ili yetkilileri ve basın yayın kuruluşlarının katılımları ile gerçekleştirilmiştir. Böylece projemiz geniş bir kitle ile paylaşılarak öğrenci projelerinin kültürel zenginliklerimizi gündeme taşımadaki etkisi ile örnek bir çalışma olmuştur.

Katılımcılar proje sürecini anlatan bir Katalog çalışması hazırlayarak merkeze devam eden arkadaşları ile paylaşmışlardır. Böylece uygulamalı eğitimlere dikkat çekmek suretiyle bu tür projelerin yaygınlaşması için ön fikir, merak ve istek uyandırmışlardır.

Katılımcılar Yasemin Karakaya Bilim Sanat Merkezi'nde "Fotoğrafçılık Kulübü" kurarak bu kulübün işleyişinden sorumlu olmaları sağlanmış ve diğer projelerde de fotoğraflama yoluyla belgeleme konusuna dikkat

çekilmiştir.

Katılımcılarla proje personeli arasındaki iletişimin devam ettirilmesi, katılımcıların da deneyim ve tecrübelerini sosyal çevrelerine aktarmışlardır. Bu amaçla katılımcılarla "Geçmişin İzleri" adlı sosyal paylaşım grubu oluşturulmuştur. Bu sosyal paylaşım grubunda proje sürecinden edindikleri deneyimleri ve yeni araştırmalarını geniş bir kitle ile paylaşmaları sağlanmıştır.

Katılımcıların proje süresince hazırladıkları Fotoğraf Sergisi ürünleri Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Bilim Şenliği etkinliğinde sergilenmiştir. Ayrıca fotoğrafları Ankara'da çeşitli mekanlarda ve organizasyonlarda sergilenmiş, Anadolu'nun kültürel zenginliklerine, arkeoloji çalışmalarına ve fotoğrafçılık sanatının bilimsel çalışmalardaki önemine dikkat çekilmiştir.

Bu proje, üstün yetenekli öğrencilere bilim insanları ile birlikte çalışma imkânı sağlayarak; bilim insanlarının arazide çalışma şekilleri ve çalışma prensipleri ile erken yaşta tanışmaları sağlanmıştır. Toplumlara yön verebilecek liderlik ve yaratıcılık gibi özelliklere sahip üstün yetenekli çocukların genç bilim insanı olarak yetişmesine katkı sağlamıştır.

TEŞEKKÜR

Bu çalışma; "Fotoğraf Karelerinde Hitit Medeniyeti Projesi", adlı TÜBİTAK (Bilim ve Toplum / 4004 - Doğa Eğitimi ve Bilim Okulları Destek Programı, Proje No: 113B175, Proje Süresi: 06.05.2013-16.09.2013) projesinden üretilmiştir. Yazarlar TÜBİTAK'a bu destek için, projenin hayata geçmesini sağlayan (Etkinlik Planı'nda anılan) çalışma grubunu oluşturan eğitimci ve akademisyenlere kazı başkanları ve müze müdürlüklerine teşekkürlerini sunarlar.

KAYNAKÇA

Akyol, A.A. ve Köksal Akyol, A. (2006). "Arkeolojik Alanda Drama, Magnesia Örneği" Türkiye 7. Drama Liderleri Buluşması ve Ulusal Drama Semineri, 24-26 Haziran, 2005, Ankara, Türkiye, s. 47-58.

Akyol, A.A., Alpagut, A. (2012). "Educational Projects For The Children At Anatolian Civilization Museum Between The Years 2002-2008", *Journal of Procedia - Social and Behavioral Sciences*, Volume: 51: 1087-1096.

Akyol, A.A., Köseoğlu, S., Türkay, B.C., Kıdıman, E., Özkan, H. (2015). "Yasemin Karakaya Science and Art Center Archaeology Project", Global Journal on Humanites & Social Sciences, 2015: Vol 1, No: 1, s. 453-461 (ISSN: 2301-2714).

Akyol, A.A., Köksal Akyol, A. (2017). "Müzelerde ve Arkeolojik Alanlarda Drama Uygulamaları", *Yaratıcı Drama Dergisi*, Cilt: 12, Sayı: 2, s. 105-126 (ISSN: 1305-8177 / *DOI:* 10.21612/yader.2017.017).

Ataman A. (1998). Üstün Zekâlı Çocuklara Ana-Babaları ve Öğretmenleri Nasıl Yardımcı Olabilir, *Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 15, Sayı: 1, Ankara: Eğitim Fakültesi Yayınları.

Bencik, S. (2006). Üstün Yetenekli Çocuklarda Mükemmeliyetçilik ve Benlik Algısı Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. Unpublished Ph.D Thesis. Hacettepe University Social Sciences Institute, Ankara.

Milli Eğitim Bakanlığı Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi (1991), http://mevzuat.meb.gov.tr/html/2593_0.html, 02.02.2022.

Özkan, D. (2009). Yönetici, Öğretmen, Veli ve Öğrenci Görüşlerine Göre Bilim ve Sanat Merkezlerinin Örgütsel Etkililiği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Paykoç, F. ve Baykal, S., 2000, "Müze Pedagojisi: Kültür, İletişim ve Aktif Öğrenme Ortamı Olarak Müzelerin Etkinliğine İlişkin Bir Çalışma*",* içinde *Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar, Küreselleşme ve Yerelleşme* 102-113: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Vakfı Kitapları, İstanbul.



(a)

(b)



(c)

Şekil 1. Proje pilot uygulamaları (a), Şapinuva antik kentinde alan çalışmaları (b) ve projenin konusunu oluşturan fotoğraflardan seçmeler (c)

PROJE ETKİNLİKLERİ

Etkinlik No: 1
Etkinliğin Adı: Tanışıyorum Belgeliyorum
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Selma Köseoğlu, Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Banu Canan Türkay, Esra Kıdıman, Aslıhan Yıldız, Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç,
Etkinliğin Amacı: Öğrencilerle proje ekibinin tanışması. Katılımcıların proje ile ilgili beklentileri, fotoğrafçılık ve arkeoloji ile ilgili görüşlerinin alınması.
Etkinliğin Konusu: Tanışma ve Bilgilendirme
Etkinliğin Süresi: 15:00-15:50
Kullanılacak Malzemeler: Fotoğraf makinesi
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Katılımcılarla proje ekibi tanışır. Proje sürecine dair ön bilgilendirme yapılır. Eğitim sahasında serbest fotoğraf çekimi yapılır. Katılımcıların kendi fotoğraflarını ve arkadaşlarının fotoğraflarını değerlendirmeleri istenir.

Etkinlik No: 2
Etkinliğin Adı: Temel Fotoğraf Eğitimi
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç
Etkinliğin Amacı: Fotoğrafın nasıl oluştuğunu öğrenir. Fotoğrafın tarihsel gelişim süreci hakkında bilgi edinir. Fotoğraf makinelerinin çeşitlerini öğrenir.Fotoğrafın hangi alanlarda kullanıldığını öğrenir. Fotoğraf makinesinin çalışması ve özelliklerinin inceler.
Etkinliğin Konusu: Fotoğraf nedir? Fotoğrafın tarihçesi Fotoğraf nasıl oluşur? Fotoğraf makinelerinin sınıflandırılması ve kullanım alanları. Fotoğraf makinesi nasıl kullanılır? Fotoğraf makinesinin temizliği nasıl yapılır?
Etkinliğin Süresi: 16.00-19.00
Kullanılacak Malzemeler: Fotoğraf makineleri**,** Mercek vb.

Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Öğrencilere farklı fotoğraflar gösterilerek "Fotoğraf Nedir? Neyi anlatır?" sorusu sorulur. İnsanların niçin fotoğraf çektikleri tartışılır. "Sizce ilk fotoğraf ne zaman ve ne amaçla çelikmiş olabilir?" sorusu sorularak geçmişe merak uyandırılır. Fotoğrafın tarihçesi kısaca anlatılır. İlk fotoğrafik görüntüler ve ilk fotoğraf makineleri ile ilgili görseller öğrencilere gösterilir ve üzerinde konuşulur. Fiziki olarak bir fotoğrafın oluşabilmesi için nelerin gerekli olduğu sorulur. Fotoğraf makinelerini nasıl gördükleri uygulamalı olarak gösterilir. "Camera obscura" hakkında bilgi verilir. Fotoğraf makinelerinin çeşitleri (filmli, dijital) anlatılır. Fotoğrafın kullanım alanları sorulur. Verilen cevaplar tahtaya yazılarak bir sınıflandırma yapılır (belgesel fotoğraf, portre ve insan fotoğrafları, doğa fotoğrafları, makro fotoğraf, kurgu fotoğrafları, su altı fotoğrafları). Uygulamalı olarak fotoğraf makinesi nasıl tutulmalı gösterilir. Açma, kapama ve deklanşör düğmeleri, mod kadranı semboller ve anlamları hakkında bilgi verilir. Öğrencilerin örnek çekim yapmaları için 10 dakika zaman verilir. Öğrenciler tarafından çekilen filmler LCD ekran üzerinden izlenir ve değerlendirmesi yapılır Makine ve objektifinin temizlik ve bakımın nasıl yapılacağı, hangi malzemelerin kullanılacağı anlatılır. Fotoğraf ustalarının çalışmaları incelenir ve bakış açıları tartışılır.

Etkinlik No: 3
Etkinliğin Adı: Temel Fotoğraf Eğitimi
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Aslıhan Atik
Etkinliğin Amacı: Objektifleri tanır.Çeşitli objektiflerin görüş farklılıklarını ve perspektife etkilerini öğrenir. Netleme, pozlama, örtücü ve diyaframı tanır. Netleme, pozlama, örtücü ve diyaframın fotoğrafik görüntü üzerindeki etkileri hakkında bilgi edinir. Fotoğraf makinesinin nasıl çalıştığını uygulamalı olarak öğrenir.
Etkinliğin Konusu: Objektifler nasıl görür, çeşitleri nelerdir? Netleme, pozlandırma, diyafram ve örtücü? Fotoğraik görüntü üzerindeki etkileri nelerdir?
Etkinliğin Süresi: 18:00-20:00
Kullanılacak Malzemeler: Fotoğraf makineleri, Tripod
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Uygulanışı: Öğrencilere "Objektif nedir?" sorusu sorularak dikkatleri çekilir. Objektifin onlara göre anlamı üzerinde konuşulduktan sonra fotoğraf makinesi için objektif nedir anlatılır. Objektif çeşitleri ve özellikleri hakkında bilgi verilir. Objektiflerin nasıl gördüğü anlatılır. Perspektif bozulmaları ve nedenleri örnek fotoğraflar üzerinden anlatılır. Netleme/odaklama, pozlandırma, diyafram ve net alan derinliği, örtücü anlatılır. Pozlandırmayı etkileyen 3 etken üzerinde konuşulur. Örneklerle normal-eksik ve fazla pozlama anlatılır. Tripod tanıtılır ve neden kullanıldığı anlatılır. Otomotik zamanlayıcı ve seri çekim modları hakkında bilgi verilir. Uygulamalı olarak tripod kullanımı gösterilir. Otomotik zamanlayıcı ve seri çekim modları uygulaması yapılır. Fotoğraf ustalarının çalışmaları incelenir ve bakış açıları tartışılır.

Etkinlik No: 4
Etkinliğin Adı: Temel Fotoğraf Eğitimi
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Esra Kıdıman
Etkinliğin Amacı: Işığı ve rengini öğrenir.Işığın nitelik ve niceliğinin fotografik görüntü üzerine etkilerini tanır. ISO ve beyaz ayarı kavramlarını öğrenir.Fotoğraf makinesinde görüntüyü algılayan ve kaydeden bölümleri fark eder.Flaş ve reflektörlerin yardımcı ışık kaynağı olarak kullanıldığını öğrenir.Işığın nitelik ve niceliğinin fotoğrafik görüntü üzerine etkisini uygulamalar ile tekrar eder.
Etkinliğin Konusu: Işık ve renk, ISO, beyaz ayarı, fotoğraf makinelerinin algılayıcıları (filmler ve sensörler),

fotoğrafın kaydedilmesi, flaş ve reflektörler.
Etkinliğin Süresi: 16:00-19:00
Kullanılacak Malzemeler: Yaka kartları, eğitim programı çizelgesi, fotoğraf makineleri, reflektör, tripod, ışık kaynağı.
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Uygulanışı: Öğrencilere "En büyük doğal ışık kaynağı nedir? Güneş ışığı ne renktir? Sizce güneş ışığında kaç renk vardır?" gibi sorular sorularak etkinliğe dikkatleri çekilir.
Işık, ışık kaynakları, ışığın özellikleri ve renk konusu anlatılır. Gölge ve ışıkta ortam koşullarına bağlı değişikliklerden bahsedilir. Flare etkisinin ne olduğu anlatılır.
Fotoğraf makinelerinin algılayıcıların makine üzerinde gösterilir. Çekilen fotoğrafların nasıl kaydedildiği uygulama ile gösterilir. Öğrencilerin örnek çekim ve kayıt yapması istenir.
ISO ve beyaz ayarın ne demek olduğu anlatılır. Uygulamalı gösterilir.
Gece fotoğraf çekiminin nasıl olması gerektiği ve nedenleri üzerinde konuşulur. Flaş kullanımı anlatılır. Kırmızı göz olayının anlamı konuşulur. Reflöktör konusu anlatılır.
Herkesin fotoğraf makinelerini alarak hafıza kartlarını makine takıp çıkarmaları, makine içindeki verileri yedeklenmesi ve kartların formatlanmasını, ışık kaynağı ve reflektör kullanarak çekim yapması için zaman tanınır. Süre sonunda çekilen fotoğraflar değerlendirilir. Fotoğraf ustalarının çalışmaları incelenir ve bakış açıları tartışılır.

Etkinlik No:5
Etkinliğin Adı: Temel Fotoğraf Eğitimi
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Banu Canan Türkay
Etkinliğin Amacı: Anlatımı belirginleştirmek adına fotoğrafta yapabilecekleri düzenlemeler sırasında dikkat edilmesi gereken noktaları öğrenir. Bakış açısı, bakış mesafesi ve bakış yüksekliğinin fotografik görüntü üzerindeki etkilerini fark eder. Yaşam öğesi, ana ve yardımcı öğe, altın oran, aktif ve pasif düzenlemeyi öğrenir. Uygulama ile kompozisyon bilgisini pekiştirir.
Etkinliğin Konusu: Fotoğrafta kompozisyon
Etkinliğin Süresi: 18:00-20:00
Kullanılacak Malzemeler: Yaka kartları, eğitim programı çizelgesi, fotoğraf makineleri, tripod, reflektör.
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Uygulanışı:
Kompozisyon yazmaktan hoşlanıyor musunuz?
Kompozisyonun sadece Türkçe dersinde mi kullanılır?
Kompozisyon sizce nedir?
Fotoğrafta da bir kompozisyon var mı? Neden?
Öğrencilerin kompozisyon üzerinde konuşması sağlandıktan sonra fotoğraftaki kompozisyonun ne demek olduğu anlatılır. Bakış açısının fotoğrafik görüntü üzerindeki etkileri, ana öge, yardımcı ögenin neler olduğu örnek fotoğraflar üzerinde gösterilerek öğrencilerin fark etmesi sağlanır.
Kadraj (çerçeveleme) oluştururken dikkat edilmesi gerekenler yine örnek fotoğraflar üzerinden gösterilerek anlatılır. Aktif ve pasif düzenleme, açık ve kapalı kompozisyon, altın oran, ufuk çizgisi eğriliği konuları anlatılır. Örnek fotoğraflar üzerinde gösterilir.
Anlatımın belirginleştirilmesi için sadelik, şemalar, ritm, uyum, kontrast, ışık, perspektif, doku, hız ve hareket izleniminden yararlanılması gerektiği ve bu kavramaların ne olduğu anlatılır. Bir fotoğrafta bütünlük ve

dengenin ne demek olduğu, doğrultu ve yönler, yaşam ögesi konuları yine örnek fotoğraflar üzerinden anlatılır. Fotoğrafta üst üste bindirmeler örnek çalışmalar üzerinden anlatılır. Öğrencilerin fotoğraf makineleri üzerindeki düğmelerin gözden geçirmesi ve çekim yapması için zaman tanınır. Çekilen fotoğraflar değerlendirilir. Fotoğraf ustalarının çalışmaları incelenir ve bakış açıları tartışılır.

Etkinlik No: 6
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Çekimi Saha Çalışmaları Ön Uygulama 1
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Aslıhan Yıldız, Esra Kıdıman, Banu Canan Türkay
Etkinliğin Amacı: Kazı alanı ve müzelerde yapılacak çekimler konusunda öğrencilerin bilgilendirilir.
Etkinliğin Konusu: Roma Hamamı Açık Hava Müzesi ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde çekim uygulaması
Etkinliğin Süresi: 14:30-17:30
Kullanılacak Malzemeler: Eğitim programı çizelgesi, fotoğraf makineleri, tripodlar ve reflektörler
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Uygulanışı: Öğrencilerin müzenin geniş plan, orta plan ve yakın plan ve makro çekim yapmaları için zaman verilir. Bu çekimler sırasında konulara farklı bakış açılarının önemi vurgulanır. Farklı odak uzunluklarının fotografik görüntü, perspektif üzerine etkileri örnek çekimlerle fark ettirilir. Müzenin bahçesindeki çekimlerde öğrencilerin açık havada flaşın dolgu flaşı olarak kullanılması gerektiği anlatılır. Reflektör kullanımı da uygulamalı çekimlerle gösterilir. Arkeolojik kalıntılardaki kabartmaların, yazıların yakın plan fotoğraflanması sağlanır.

Etkinlik No: 7
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Çekimi Saha Çalışmaları Ön Uygulama 2
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Aslıhan Yıldız, Esra Kıdıman, Banu Canan Türkay
Etkinliğin Amacı: Katılımcıların kazı alanı ve müzelerde yapılacak çekimler konusunda bilgilendirilmesi, uygulama ile öğrenilen bilgilerin pekiştirilmesi.
Etkinliğin Konusu: Etnografya Müzesi ve Resim Heykel Müzesi'nde çekim uygulaması
Etkinliğin Süresi: 14:30-17:30
Kullanılacak Malzemeler: Eğitim programı çizelgesi, fotoğraf makineleri, tripodlar ve reflektörler.
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Müze alanının geniş plan, orta plan ve yakın plan ve makro çekim uygulamaları, konulara farklı bakış açılarının, farklı odak uzunluklarının fotoğrafik görüntü, perspektif üzerine etkileri, açık havada flaşın dolgu flaşı olarak kullanılması, reflektör (yansıtıcı) kullanımı, arkeolojik kalıntılardaki kabartmaların, yazıların yakın plan fotoğraflanması.

Etkinlik No: 8
Etkinliğin Adı: Kamp Süreci Hakkında Tanıtım ve Bilgilendirme
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Selma Köseoğlu, Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr. Mustafa Tolga Çırak, Aslıhan Yıldız, Esra Kıdıman, Banu Canan Türkay, Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Ertürk Öztürk, Atilla Köseoğlu, Teslime Yıldız, Hüseyin Özkan
Etkinliğin Amacı: Katılımcıların birbirleriyle ve eğitimcilerle tanışmaları ve proje süreci hakkında

bilgilendirilmesi.
Etkinliğin Konusu: Etkili bir eğitim süreci için katılımcıların ve eğitmenlerin tanışması ve kamp süreci hakkında bilgilendirilmesi.
Etkinliğin Süresi: 18:30-19:00
Kullanılacak Malzemeler: Yaka kartları, eğitim programı çizelgesi, katılımcılara dağıtılacak materyaller.
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Katılımcılarla tanışma ve eğitim beklentileri hakkında ön görüşme yapılır. Kamp süreci ve etkinlikleri hakkında genel bir bilgilendirme yapılır. Katılımcılara eğitimde kullanacakları materyallerin (tişört, çanta, şapka, defter, kalem, kamp programı) dağıtımı yapılır.

Etkinlik No: 9
Etkinliğin Adı: Yaralanmalar ve İlkyardımda Temel Bilgiler (Teori ve Uygulamalar)
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Teslime Yıldız, Esra Kıdıman, Banu Canan Türkay, Atilla Köseoğlu, Ertürk Öztürk
Etkinliğin Amacı: Ören yerleri ve kazı sahası eğitimlerinde yaşanabilecek olası tehlikelere karşı temel ilk yardım bilgilerini vererek katılımcıların alınacak önlemler hakkında bilgilenmesini sağlamak.
Etkinliğin Konusu: Böcek sokmaları, kırık ve çıkıklar, solunum problemleri, güneş çarpması konularında acil müdahale bilgisi edinmek.
Etkinliğin Süresi: 20:30-21:00
Kullanılacak Malzemeler: Vücut modeli, ilk yardım malzemeleri
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Öğrencilere alanında uzman sağlık teknisyeni tarafından;

- Böcek sokması durumunda ilkyardım müdahale bilgisi;
- Kırık, çıkık ve burkulma durumlarında ilkyardım müdahale bilgisi;
- Solunum problemleri yaşanması durumunda ilkyardım müdahale bilgisi;
- Güneş çarpması belirtileri ve ilkyardım müdahale bilgisi verilecektir.

Teorik bilgiler model üzerinde uygulamalı olarak pekiştirilecektir.

Etkinlik No: 10
Etkinliğin Adı: Alacahöyük'te Hitit İzleri
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr. Mustafa Tolga Çırak
Etkinliğin Amacı: Alacahöyük'te yer alan Hititlerden kalan anıtların incelenir. Eserlerin tarihsel ve arkeolojik bir dille okunur.
Etkinliğin Konusu: Alacahöyük'te Hitit Anıtları
Etkinliğin Süresi: 09:30-11:30
Kullanılacak Malzemeler: Projeksiyon, bilgisayar
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Uygulanışı: Alacahöyük resimleri gösterilir. "Alacahöyük'ü sevdiniz mi? Sizin yaşadığınız yere benziyor mu? Peki, yıllar önce Alacahöyük yine böyle bir yer midir sizce?" soruları sorularak öğrencilerin konuya dikkatleri çekilir. Daha sonra Hititlerle ilgili görsel sunum izlenir. Alacahöyük'te gerçekleştirilen kazı çalışmaları hakkında bilgi verilir. Hitit döneminden kalma eserler hakkında özellikle Sfenksli Kapı, 13 Kral Mezarı, Poternli Kapı ve Alacahöyük Müzesi ile ilgili ayrıntılı bir değerlendirme yapılarak Hitit yaşamı üzerinde konuşulur.

Etkinlik No: 11
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Karelerinde Alacahöyük'te Hitit İzleri

Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Selma Köseoğlu, Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr.Mustafa Tolga Çırak, Aslıhan Yıldız, Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Ertürk Öztürk, Atilla Köseoğlu, Teslime Yıldız, Hüseyin Özkan
Etkinliğin Amacı: Alacahöyük'te yer alan Hititlerden kalan anıtlar incelenir. Eserlerin tarihsel ve arkeolojik bir dille okunur ve fotoğraflama yoluyla belgelenir.
Etkinliğin Konusu: Alacahöyük'te Hitit Anıtları
Etkinliğin Süresi: 13:30-17:30
Kullanılacak Malzemeler: Fotoğraf makinesi, tripod, reflektör
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Uygulanışı: Öğrenciler 5'er kişilik gruplara ayrılır. Grup eğitmenleri eşliğinde Alacahöyük ören yeri gezilir. Müzedeki arkeolojik kalıntılar hakkında kısaca bilgi verilir. Daha sonra öğrencilerin çekim yapması sağlanır. Öğrenciler fotoğraf eğitmenleri eşliğinde geniş plan, orta plan ve yakın plan ve makro çekimleri yaparlar. Özellikle açık havada flaşın dolgu flaşı olarak kullanılarak fotoğraf çekimi yapılması gerektiği öğrencilere vurgulanarak uygulaması yaptırılır. Öğrencilerin reflektör (yansıtıcı) kullanımı ile çekim yapmaları sağlanır. Sfenksli Kapıdaki kabartmaların yakın plan fotoğraf çekimi yapılır. Kral mezarları üzerinde serbest fotoğraf çekimi yapılır. Poternli Kapı'da kontrast, ışık, perspektif, doku, hız ve hareket izleniminden yararlanılarak fotoğraf çekimi yapılır.

Etkinlik No: 12
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Albümü Oluşturalım / Alacahöyük
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Esra Kıdıman, Aslıhan Yıldız
Etkinliğin Amacı: Fotoğrafların bilgisayar ortamına aktarılarak düzenlenir. Fotoğraflar değerlendirilir.
Etkinliğin Konusu: Fotoğraf Albümü
Etkinliğin Süresi: 20:00-21:00
Kullanılacak Malzemeler: Bilgisayar harici bellek.
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Uygulanışı: Öğrencilerin Alacahöyük ören yerindeki ve müzedeki çekimlerle ilgili duygu ve düşünceleri hakkında konuşulur. Bu sırada çekilen fotoğraflar bilgisayar ortamına aktarılır. Fotoğrafların sınıflandırılması yapılır. Albüm için seçim yapılır. Seçilen fotoğrafların hangi sıra ile albüme konulacağına karar verilir. Ayrıca sergi için fotoğraf seçimi yapılır.

Etkinlik No: 13
Etkinliğin Adı: Boğazkale / Yazılıkaya'da Hitit İzleri
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Prof. Dr. Esma Reyhan, Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Aslıhan Yıldız
Etkinliğin Amacı: Boğazkale / Yazılıkaya 'da yer alan Hititlerden kalan anıtlar incelenir. Eserleri tarihsel ve arkeolojik bir dille okunur.
Etkinliğin Konusu: Boğazkale/ Yazılıkaya 'da Hitit Anıtları
Etkinliğin Süresi: 09:30-11:30
Kullanılacak Malzemeler: Projeksiyon, bilgisayar.
Katılımcı sayısı: 25

Etkinliğin Uygulanışı: Eğitmen Aslıhan Yıldız etkinliğe Hitit Tanrılarının kostümünü giyerek gelir. Öğrencilere üzerindeki kostümün Hititler döneminde kimin giydiğini tahmin etmeleri istenir. Öğrencilerin cevapları dinlendikten sonra kostümün Hitit tanrılarına ait olduğu açıklanır. Hititlerle ilgili daha fazla bilgi öğrenmek isteyip istemedikleri sorularak öğrencilerin ders motivasyonu sağlanır. Hititlerle ilgili görsel sunum izlenir. Boğazköy'de gerçekleştirilen kazı çalışmaları hakkında bilgi verilir. Hitit döneminden kalma eserler hakkında ayrıntılı bir değerlendirme yapılarak Hitit yaşamı üzerinde konuşulur.
Yazılıkaya Açıkhava Mabedi; A Odasında bulunan kayalara işlenmiş kabartma figürleri, yine kayalara betimlenmiş tanrı ve tanrıçalar, Kral IV. Tuthaliya kabartması, B Odasında kılıç taşıyan 12 Tanrı, Kılıç tanrısı Nergal, IV. Tuthaliya'nın Koruyucu Tanrısı olan Şarruma himayesindeki kabartmalar hakkında bilgilendirme yapılarak öğrencilerin eserleri yorumlamaları sağlanır.

Etkinlik No: 14
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Karelerinde Boğazkale/ Yazılıkaya'da Hitit İzleri
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Prof. Dr. Esma Reyhan, Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Yrd. Doç. Dr. Mustafa Tolga Çırak, Aslıhan Yıldız, Selma Köseoğlu, Banu Canan Türkay, Esra Kıdıman, Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Ertürk Öztürk, Atilla Köseoğlu, Teslime Yıldız, Hüseyin Özkan
Etkinliğin Amacı: Boğazkale/ Yazılıkaya 'da yer alan Hititlerden kalan anıtların incelenmesi, eserlerin tarihsel ve arkeolojik bir dille okunması ve fotoğraflama yoluyla belgelenmesi.
Etkinliğin Konusu: Boğazkale/ Yazılıkaya 'da Hitit Anıtları
Etkinliğin Süresi: 13:30-17:30
Kullanılacak Malzemeler: Fotoğraf makinesi, tripod, reflektör, arazi defteri
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Öğrenciler 5'er kişilik gruplara ayrılır. Grup eğitmenleri eşliğinde Yazılıkaya Açıkhava Mabedi gezilir. Gezi sonrası öğrenciler Yazılıkaya Açıkhava Mabedi sahasında geniş plan fotoğraf çekimi yaparlar. Öğrenciler daha sonra Yazılıkaya Açıkhava Mabedi; A Odasında bulunan kayalara işlenmiş kabartma figürleri, yine kayalara betimlenmiş tanrı ve tanrıçalar, Kral IV. Tuthaliya kabartması, B Odasında kılıç taşıyan 12 Tanrı, Kılıç tanrısı Nergal, IV. Tuthaliya'nın Koruyucu Tanrısı olan Şarruma himayesindeki kabartmalar üzerinde; kontrast, ışık, perspektif, doku, hız ve hareket izleniminden yararlanılarak ve reflektör kullanarak geniş, orta, yakın ve makro çekim uygulamaları yaparlar.

Etkinlik No: 15
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Albümü Oluşturalım/ Boğazkale / Yazılıkaya
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Ertürk Öztürk
Etkinliğin Amacı: Fotoğrafların bilgisayar ortamına aktarılarak düzenlenir. Boğazkale/ Yazılıkaya Fotoğraf Albümü oluşturur.
Etkinliğin Konusu: Boğazkale/ Yazılıkaya Fotoğraf Albümü
Etkinliğin Süresi: 20:00-21:00
Kullanılacak Malzemeler: Bilgisayar harici bellek.
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Öğrencilerle Yazılıkaya'da yaptıkları çekimlerle ilgili duygu ve düşünceleri paylaşılır. Bu sırada çekilen fotoğraflar bilgisayar ortamına aktarılır. Sınıflandırılması ve seçim yapılır. Albüm hangi sıra ile konulacağına karar verilir. Ayrıca sergi için fotoğraf seçimi yapılır.

Etkinlik No: 16
Etkinliğin Adı: Boğazkale / Hattuşa'da Hitit İzleri
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Prof. Dr. Esma Reyhan, Doç. Dr. Ali Akın Akyol
Etkinliğin Amacı: Boğazkale / Hattuşa'da yer alan Hititlerden kalan anıtlar hakkında bilgi verilir. Eserlerin tarihsel ve arkeolojik bir dille okunur.
Etkinliğin Konusu: Boğazkale / Hattuşa'da Hitit Anıtları
Etkinliğin Süresi: 09:30-11:30
Kullanılacak Malzemeler: Projeksiyon, bilgisayar.
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Uygulanışı: Öğrencilere Hitit uygarlığının yaşadığı alan harita üzerinden gösterilerek dikkatleri çekilir. Hitit uygarlığın başkentinin Hattuşa olduğu söylenir. Hattuşa'da gerçekleştirilen kazı çalışmaları hakkında bilgi verilir. Hititlerle ilgili görsel sunum üzerinden Hitit döneminden kalma eserler hakkında ayrıntılı bir değerlendirme yapılır. Hitit yaşamı üzerinde konuşulur. Boğazkale Müzesi, Hattuşa Örenyeri'ndeki Arslanlı Kapı, Potern (Yerkapı), Kral Kapı, Nişantepe ve 2 nolu Hiyeroglifli Oda, Büyük Kale ve Büyük Mabed hakkında bilgilendirme yapılarak öğrencilerin eserleri yorumlamaları sağlanır.

Etkinlik No: 17
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Karelerinde Boğazkale / Hattuşa'da Hitit İzleri
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Prof. Dr. Esma Reyhan, Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr. Mustafa Tolga Çırak, Aslıhan Yıldız, Selma Köseoğlu, Banu Canan Türkay, Esra Kıdıman, Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Ertürk Öztürk, Atilla Köseoğlu, Teslime Yıldız, Hüseyin Özkan
Etkinliğin Amacı: Boğazkale/Hattuşa'da yer alan Hititlerden kalan anıtların incelenir. Eserler fotoğraflama yoluyla belgelenir.
Etkinliğin Konusu: Boğazkale / Hattuşa'da Hitit Anıtları
Etkinliğin Süresi: 13:30-17:30
Kullanılacak Malzemeler: Fotoğraf makinesi, tripod, reflektör, arazi defteri
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Öğrenciler 5'er kişilik gruplara ayrılır. Grup eğitmenleri eşliğinde Hattuşa Ören yeri gezilir. Öğrencilerin çekim yapması için gruplar oluşturulur. Her grup Arslanlı Kapı, Potern (Yerkapı), Kral Kapı, Nişantepe ve 2 nolu Hiyeroglifli Oda, Büyük Kale ve Büyük Mabed üzerinde; kontrast, ışık, perspektif, doku, hız ve hareket izleniminden yararlanılarak ve reflektör kullanılarak geniş, orta, yakın ve makro çekim uygulamaları yaparlar.
Daha sonra Boğazkale Müzesi beraberce gezilir. Yine her grup müzenin geniş plan, orta plan ve yakın plan ve makro çekim uygulamasını yaparlar.

Etkinlik No: 18
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Albümü Oluşturalım - Boğazkale / Hattuşa
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Banu Canan Türkay
Etkinliğin Amacı: Boğazkale/Hattuşa'da çekilen fotoğrafların bilgisayar ortamına aktarılarak düzenlenir. Hattuşa albümü oluşturulur.
Etkinliğin Konusu: Boğazkale/ Hattuşa Fotoğraf Albümü

Etkinliğin Süresi: 20:00-21:00
Kullanılacak Malzemeler: Bilgisayar harici bellek
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı:
Hattuşa ören yerini gezerken ne hissettiniz?, Boğazkale müzesi sizce nasıldı?, Hattuşa Ören yerini ve Boğazkale Müzesini görmek Hititlerle ilgili düşüncelerinize ne katkı sağladı? gibi sorular sorularak öğrencilerin duygu ve düşünceleri paylaşılır. Bu sırada çekilen fotoğraflar bilgisayara aktarılır. Sınıflandırması ve seçimi yapılır. Albüme hangi sıra ile konacağına karar verilir. Ayrıca sergi için de fotoğraf seçimi yapılır.

Etkinlik No: 19
Etkinliğin Adı: Müzede Bir Gün
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr. Mustafa Tolga Çırak, Aslıhan Yıldız, Selma Köseoğlu, Banu Canan Türkay, Esra Kıdıman, Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Ertürk Öztürk, Atilla Köseoğlu, Teslime Yıldız, Hüseyin Özkan
Etkinliğin Amacı: Hititlerin günlük yaşam şekilleri hakkında bilgi edinir.
Etkinliğin Konusu: Hitit Evi ve Yaşam
Etkinliğin Süresi: 10:00-18:30
Kullanılacak Malzemeler: Projeksiyon, bilgisayar
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Çorum Müzesi öğrencilerle birlikte gezilir. Gezi sonrası öğrenciler gruplara ayrılarak fotoğraf çekimi yaparlar. Çekim sonrası Çorum Müzesi'nde simülatörle tarih turu yapılır. Çorum Müzesi Çocuk Eğitim Atölyesinde yapılan etkinliğe katılım sağlanır. Etkinlikler fotoğraflanır.

Etkinlik No: 20
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Albümü Oluşturalım / Çorum Müzesi Çocuk Atölyesi
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Atilla Köseoğlu, Teslime Yıldız
Etkinliğin Amacı: Fotoğrafların bilgisayar ortamına aktarılarak düzenlenir.
Etkinliğin Konusu: Fotoğraf Karelerinde Müze'de Bir Gün
Etkinliğin Süresi: 20:00-21:00
Kullanılacak Malzemeler: Bilgisayar harici bellek
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Öğrencilerle Çorum müzesinde yapılan gezi ve çekim hakkında konuşulur. Duygu ve düşünceleri alınır. Bu sırada Çorum Müzesi ve atölyede çekilen fotoğraflarının bilgisayar ortamına aktarılır. Sınıflandırılması, seçim yapılması ve albüm çalışmaları yapılır. Sergi için fotoğraf seçimi de yapılır.

Etkinlik No: 21
Etkinliğin Adı: Şapinuva'da Hitit İzleri
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Prof. Dr. Aygül Süel, Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr. Mustafa Tolga Çırak
Etkinliğin Amacı: Şapinuva'da yer alan Hititlerden kalan anıtların incelenir. Eserler tarihsel ve arkeolojik bir dille okunur.

Etkinliğin Konusu: Şapinuva'da Hitit Anıtları
Etkinliğin Süresi: 09:30-11:30
Kullanılacak Malzemeler: Projeksiyon, bilgisayar.
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Öğrencilere Şapinuva hakkında kısa bir bilgi verilir. Burada gerçekleştirilen kazı çalışmalarından bahsedilir. Görsel sunum ile Şapinuva'nın siyasi ve coğrafi konum olarak stratejik önemi, askeri ve dini bir merkez olması ile ilgili bilgiler verilir. Böyle bir merkezden kalan kalıntıların neler olabileceğini tahmin etmeleri istenir. Tahminlerden yola çıkarak Şapinuva'daki kalıntılar hakkında bilgi verilir.

Etkinlik No: 22
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Karelerinde Şapinuva'da Hitit İzleri
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Prof. Dr. Aygül Süel, Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr. Mustafa Tolga Çırak, Aslıhan Yıldız, Selma Köseoğlu, Banu Canan Türkay, Esra Kıdıman, Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Ertürk Öztürk, Atilla Köseoğlu, Teslime Yıldız, Hüseyin Özkan
Etkinliğin Amacı: Şapinuva'da yer alan Hititlerden kalan anıtların incelenir. Eserler fotoğraflama yoluyla belgelenir.
Etkinliğin Konusu: Şapinuva'da Hitit Anıtları
Etkinliğin Süresi: 13:30-17:30
Kullanılacak Malzemeler: Fotoğraf makinesi, tripod, reflektör, arazi defteri
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Öğrenciler 5'er kişilik gruplara ayrılır. Grup eğitmenleri eşliğinde Şapinuva Ören Yeri gezilir. Daha sonra öğrenciler gruplara ayrılarak Şapinuva Ören Yeri'nin geniş ve orta plan fotoğraf çekimini yaparlar. Yine A binası ismi verilen anıtsal idari yapı ve B Binası olarak adlandırılan ticari yapıda kontrast, ışık, perspektif, doku, hız ve hareket izleniminden yararlanılarak ve reflektör kullanılarak geniş, orta, yakın ve makro çekim uygulamaları yaparlar.

Etkinlik No: 23
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Albümü Oluşturalım - Şapinuva
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Esra Kıdıman
Etkinliğin Amacı: Fotoğrafların bilgisayar ortamına aktarılarak düzenlenir. Şapinuva albümü oluşturulur.
Etkinliğin Konusu: Şapinuva Fotoğraf Albümü
Etkinliğin Süresi: 20:00-21:00
Kullanılacak Malzemeler: Bilgisayar harici bellek
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Uygulanışı: Öğrencilerle Şapinuva gezisi hakkındaki duygu ve düşünceleri konuşulur. Bu sırada Şapinuva'da çekilen fotoğraflar bilgisayar ortamına aktarılır. Fotoğraflar sınıflandırılır, seçimi yapılır ve albüm çalışmaları yapılır. Sergi için de fotoğraf seçimi yapılır.

Etkinlik No: 24
Etkinliğin Adı: Eskiyapar / Resuloğlu Kazı Alanları
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Prof. Dr. Aygül Süel, Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr. Mustafa Tolga Çırak

Etkinliğin Amacı: Kazı çalışmaları hakkında bilgi edinme
Etkinliğin Konusu: Kazı Sahası Çalışmaları
Etkinliğin Süresi: 09:30-11:30
Kullanılacak Malzemeler: Projeksiyon, bilgisayar
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Uygulanışı: Öğrencilere kazı çalışmaları ile ilgili fotoğraflar gösterilerek üzerinde konuşmaları sağlanır. Eskiyapar ve Resuloğlu kazı çalışmaları hakkında bilgi verilir. Görsel sunum üzerinden kazılardan elde edilen verilerden yola çıkarak Hitit yaşamına dair ne tür bilgilere ulaşabileceği hakkında konuşulur. Mezarlar, eserler ve Hitit yaşamı hakkında bilgi verilir.

Etkinlik No: 25
Etkinliğin Adı: Eskiyapar / Resuloğlu Kazı Alanlarında Hitit İzleri
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Prof. Dr. Aygül Süel, Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr. Mustafa Tolga Çırak, Aslıhan Yıldız, Selma Köseoğlu, Banu Canan Türkay, Esra Kıdıman, Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Ertürk Öztürk, Atilla Köseoğlu, Teslime Yıldız, Hüseyin Özkan
Etkinliğin Amacı: Eskiyapar / Resuloğlu Kazı Sahası incelenir. Kazı sahası fotoğraflama yoluyla belgelenir.
Etkinliğin Konusu: Kazı Sahası Fotoğraflama
Etkinliğin Süresi: 13:30-17:30
Kullanılacak Malzemeler: Fotoğraf makinesi, tripod, reflektör, arazi defteri
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Eskiyapar ve Resuloğlu kazı sahaları öğrenciler tarafından gezilir. daha sonra gruplara ayrılarak kazı sahasının geniş ve orta plan fotoğraf çekimi yapılır. Mezar bölmelerinde makro plan ve orta plan fotoğraflama yapılır.

Etkinlik No: 26
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Albümü Oluşturalım/ Eskiyapar-Resuloğlu
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Ertürk Öztürk
Etkinliğin Amacı: Fotoğrafların bilgisayar ortamına aktarılarak düzenlenir. Eskiyapar / Resuloğlu Fotoğraf Albümü oluşturulur.
Etkinliğin Konusu: Eskiyapar / Resuloğlu Fotoğraf Albümü
Etkinliğin Süresi: 20:00-21:00
Kullanılacak Malzemeler: Bilgisayar harici bellek.
Katılımcı sayısı: 25
Etkinliğin Uygulanışı: Eskiyapar / Resuloğlu kazı sahası gezisi hakkındaki duygu ve düşünceleri alınır. Bu sırada fotoğraflar bilgisayar ortamına aktarılır. Fotoğrafların sınıflandırılması, seçimi ve albüm çalışmaları yapılır. Sergi için de fotoğraf seçimi yapılır.

Etkinlik No: 27
Etkinliğin Adı: Çorum Hatırası
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Sümeyra Şengül, Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr.Mustafa Tolga Çırak, Aslıhan Yıldız, Selma Köseoğlu, Banu Canan Türkay, Esra Kıdıman, Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Ertürk Öztürk, Atilla Köseoğlu, Teslime Yıldız, Hüseyin Özkan

Etkinliğin Amacı: Çorum ili tarihi ve kültürel alanlarının tanınır. Kültür turizminin önemine yönelik farkındalık yaratılır.
Etkinliğin Konusu: Çorum ili doğal, tarihi ve kültürel zenginlikleri.
Etkinliğin Süresi: 09:30-15:30
Kullanılacak Malzemeler: Fotoğraf makinesi
Etkinliğin Uygulanışı: Çalışma aşağıda belirtilen alanlarda gezi ve gözlem yöntemi ile gerçekleştirilir. Alanında uzman eğitimciler ve rehberler aracılığıyla tarihi mekânların ve doğal alanlar hakkında bilgi verilir. Gezilen sahalarda (Hıdırlık Cami ve Türbesi, Ulu Cami, Saat Kulesi, Çorum Kalesi) serbest fotoğraf çekim uygulamaları yapılır.

Etkinlik No: 28
Etkinliğin Adı: Fotoğraf Karelerimizde Yaşayan Hititler
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi Arkeoloji Projesi Öğrencileri
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr. Mustafa Tolga Çırak, Aslıhan Yıldız, Selma Köseoğlu, Banu Canan Türkay, Esra Kıdıman, Eda Irkılata, Şerife Yavuz, Gamze Koç, Ertürk Öztürk, Atilla Köseoğlu, Teslime Yıldız, Hüseyin Özkan, Sümeyra Şengül
Etkinliğin Amacı: Bir sergi organizasyonu gerçekleştirmek ve proje ürünlerini paylaşmak.
Etkinliğin Konusu: Fotoğraf Sergisi
Etkinliğin Süresi: 19:30-21:30
Kullanılacak Malzemeler: Sergi fotoğrafları
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Öğrencilerimiz çektikleri fotoğrafları ve Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi'nde Arkeoloji Projesi kapsamında gerçekleştirdikleri Hititlere ait ürünleri sergilenir.

Etkinlik No: 29
Etkinliğin Adı: Fotoğraflarımdaki Değişim
Hedef Kitle: Yasemin Karakaya Bilim ve Sanat Merkezi
Etkinliği yaptıracak kişiler ve projedeki görevleri: Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Doç. Dr. Mustafa Tolga Çırak, Aslıhan Yıldız, Selma Köseoğlu, Banu Canan Türkay, Esra Kıdıman, Ertürk Öztürk, Atilla Köseoğlu
Etkinliğin Amacı: Öğrencilerin süreçte yaptıkları çalışmaları değerlendirmesi.
Etkinliğin Konusu: Proje Süreci Fotoğrafları Değerlendirme
Etkinliğin Süresi: 09:30-10:30
Kullanılacak Malzemeler: Sergi fotoğrafları
Etkinliğin Nasıl Yapıldığı: Öğrencilerden fotoğrafçılık eğitimine başlamadan önce çektikleri fotoğraflarla süreçteki fotoğraflarını karşılaştırmaları ve kendilerini değerlendirmeleri istenir.

YENİ MATERYALİZM VE BİYOSERMAYEYE ESTETİK YAKLAŞIM: PAKUI HARDWARE'NİN BİYOMORFİK NESNELERİNDE İNSAN SONRASI DURUM

Arş. Gör. Gönül ESENTÜRK

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, Bilecik, Türkiye.

esenturk.gonul@gmail.com - ORCID ID: 0000-0003-1582-1840

Özet

Heykelsi ve biyomorfik nesnelerin ağırlıklı olarak yer aldığı pratikleri kullanan sanatçı ikilisi Pakui Hardware, biyolojik, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin, bedenle ilgili olguların üzerinde yarattığı etkiye odaklanmaktadır. Bu yönüyle Pakui Hardware'nin pratikleri, insan ve makine arasındaki ilişkilerden, yapay yaşam, yapay organ, biyoteknoloji ve onarıcı tıp uygulamalarından yararlanmaktadır. Bu pratiklerde, insanın mekanik işlevlerinin yerine geçen makinelerle ve yapay organlarla, biçimsel bakımdan yakınlık kurulmaktadır. Başka bir deyişle, Pakui Hardware'nin tasarladığı biyomorfik nesneler, organizmaya özgü olan süreçleri ve vücut dışında geliştirilen organları işaret etmektedir. Bu araştırmada, Pakui Hardware'nin sanat görüşü, yeni materyalizm, canlılığın metalaşması ve biyosermaye kaynakları üzerinden incelenmektedir. Böylelikle, Pakui Hardware'nin yaklaşımı, tasarladığı heykelsi ve biyomorfik nesnelerin ardında bulunan insan sonrası durum ortaya konularak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Biyomorfik, Biyosermaye, İnsan Sonrası, Yapay Organ, Yeni Materyalizm.

AN AESTHETICS APPROACH TO NEW MATERIALISM AND BIOCAPITAL: THE POSTHUMAN CONDITION IN BIOMORPHIC OBJECTS OF PAKUI HARDWARE

Assist. Gönül ESENTÜRK

Bilecik Seyh Edebali University Fine Arts and Design Faculty Painting Department, Bilecik, Turkey.

esenturk.gonul@gmail.com - ORCID ID: 0000-0003-1582-1840

Abstract

Pakui Hardware, an artist duo using practices that mainly feature sculptural and biomorphic objects, focuses on the impact of biological, economic and technological developments on body-related facts. From this aspect, the practices of Pakui Hardware use from the relations between human and machine, artificial life, artificial organs, biotechnology and regenerative medicine. In these practices, there are similarities with machines and artificial organs that replace human mechanical functions. Stated in other words, the biomorphic objects designed by Pakui Hardware concern processes specific to the organism and extracorporeal organs. In this study, Pakui Hardware's point of view in art is examined through new materialism, the commodification of lives and biocapital resources. In this way, Pakui Hardware's approach is evaluated the post-human condition behind the sculptural and biomorphic objects designed by the artist duo.

Keywords: Biomorphic, Biocapital, Posthuman, Artifical Organs, New Materialism.

GİRİŞ

Ugnius Gelguda ve Neringa Cerniauskaite'nin oluşturduğu sanatçı ikilisi Pakui Hardware, 2014 yılından itibaren sürdürdüğü sanat pratiklerinde, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin, fiziksel gerçekliğin üzerinde yarattığı etkiye odaklanmaktadır. Bu sanat pratiklerinde, ağırlıklı olarak, heykelsi ve biyomorfik nesnelerin yer aldığı görülmektedir. Sanatçı ikilisinin tasarladığı nesneler, canlıların ve insan bedeninin doğasıyla, maddelerin etkileme ve etkilenme biçimleriyle ilişki kurmaktadır. Pakui Hardware'nin nesne tasarımları, yeni materyalizm ve biyosermayeye ilişkin fikir sunmaktadır.

Pakui Hardware'nin yerleştirmeleri, yapay yaşam, yapay organ, sindirim sistemi, metabolizma ve deney laboratuvarı gibi, canlılığa ilişkin nesnelerin tasarımlarını içermektedir. Pakui Hardware, çeşitli hayvan, sebze ve mineraller gibi nesnelere referans veren, organik ve sentetik materyalleri kullanarak, melez formlar oluşturmaktadır. Bu melez formlar, maddenin canlılığını ve maddelerin arasındaki ilişkileri işaret etmektedir. Bu yönüyle, Pakui Hardware'nin tasarımları, maddeye dair görüşler, daha spesifik olarak, yeni materyalizm göz önüne alınarak değerlendirilebilir.

PAKUI HARDWARE'NİN YERLEŞTİRMELERİ VE YENİ MATERYALİZM

Pakui Hardware, sermayenin varlıklar ve materyaller arasındaki yolculuğunun izlerini sürmektedir. Sanatçı ikilisi, doğal ve yapay malzemeleri bir araya getirerek, biyomorfik, melez formlar oluşturmaktadır.

Yeni materyalizmin madde anlayışı, dayandığı temel düşünce bakımından, insan ötesi bir bakış açısı barındırmaktadır. Bu açıdan, varlık zincirinin, tanrı-insan-doğa veya insan-hayvan-mineral şeklinde sıralandığı dikey hiyerarşik bir ontoloji yerine, maddenin daha geniş anlamlı olarak tanımlandığı yatay bir ontoloji varsayılmaktadır (Yalvaç ve Erçandırlı, 2020, 263). Pakui Hardware'nin ürettiği özerk ortamda, bu yatay hiyerarşik durumun yansımaları görülmektedir.

Yeni materyalizm, daha geniş bir anlamda, yeni metafizik, insanın da tıpkı diğer nesneler veya şeyler gibi olduğunu öne sürmektedir. Yeni materyalist kuramcılar arasında yer alan Jane Bennett, 2010 yılında yayımlanan, "Vibrant Matter: A Political Ecology of Things (Canlı Madde: Şeylerin Politik Ekolojisi)" başlıklı kitabında, insan olmayan bedenlerin canlılığını yabana atmayacak olsaydık, kamusal sorunlara, politik olarak getirilebilecek çözümlerin nasıl olacağını sormaktadır. Bennett'in canlı maddeyi ve yaşayan şeyleri ilgilendiren, bu yol gösterici sorgusu, canlılığın tanımını, biyoloji bağlamından daha geniş olarak ortaya koymaktadır. Bennett'in görüşüne göre, canlılık, şeylerin, yani gıdalar, ticari mallar, fırtınalar ve metaller gibi çeşitli nesnelerin, yalnızca insanların iradesini ve tasarımlarını sekteye uğratan veya engelleyen değil, aynı zamanda kendi yörüngeleri ve eğilimleri bulunan birer kuvvet olarak, hareket edebilme kapasitelerini ifade etmektedir (Bennett, 2010, 8). Dolayısıyla, Bennett'in bakış açısı, canlılığın kaynağını, yemek yemenin, çöpün veya geri dönüştürülebilen atığın, elektrik enerjisinin değerlendirilmesinden, kök hücre araştırmalarına varana dek, bir madde yığını olarak incelemektedir.



Şekil 1. Pakui Hardware, Underbelly (Bel Altı), Kumaş, Paslanmaz Çelik Merdiven, Silikon, Toprak, PET Termoform Plastik, Paslanmaz Çelik Stant Üzerinde Cam Obje, Çiya Tohumu, Paslanmaz Çelik Kelepçe, Çelik Halat, MdbK Leipzig, Almanya, 2019.

Pakui Hardware'nin "Underbelly (Bel Altı)" başlıklı yerleştirmesinde, yumuşak, yarı saydam, ısıyla şekillendirilerek tanınabilirliği azaltılmış nesneler, dev bir karnın yapısıyla iç içe geçmektedir. İzleyicinin, merdivenleri kullanarak, beyaz bir kumaş üzerinde açılan delikler ve çelik bir stant aracılığıyla sergilenen bu nesneleri yakından deneyimlemesi sağlanmaktadır. Siyah lekelerin oluşmasını sağlayan çiya tohumları, canlılığa ve enerjiye işaret etmektedir. Yapay yaşam formlarını ve yapay organ yetiştirme operasyonlarını anımsatan bu nesneler, yerleştirmenin içerisine giren izleyiciye, kendilerini inceleme olanağı sunmaktadır. Dolayısıyla, sergileme pratiği, tıbbın müdahaleci yönünün yerini almaktadır.

Yerleştirmede yer alan melez formlar, deney laboratuvarına benzer bir biçimde, organizmaların ve makinelerin cinselliğini anımsatmaktadır. Donna Haraway, 1991 yılında yayımlanan, "Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm" başlıklı makalesinde, modern tıbbın, siborglarla, kodlanmış aygıtlar sayılan ve cinsellik tarihinin eseri olmayan bir güç ve yakınlıkla birleşen, organizma ve makinelerin çiftleşmiş halleriyle dolu olduğunu belirtmektedir. Haraway, siborg cinselliği şeklinde tanımladığı bu türden bir birleşmeyi, heteroseksizmi önleyici, estetik açıdan hoş ve organik formlar olan eğreltiotları gibi omurgasız canlılardan kopyalanan barok bir tür olarak görmektedir (Haraway, 2006, 3). Pakui Hardware ise, kendi deyişiyle, üzerindeki örtüyü kaldırarak, bel altında olanları gözler önüne serdiğinden bahsetmektedir. Böylelikle, izleyicinin kendisini, özerk ve nahoş bir ekosistemin davetsiz misafiri gibi hissetmesi sağlanmaktadır.



Şekil 2. Pakui Hardware, Vanilla Eyes, Termoform Pleksi-cam, Pleksi-cam Profil, PVC Film, Hidrant Sistem Tripod, Silikonlu Pentaprint Obje, Klips, Asma Sistemi, Metal Kolon, MUMOK, Viyana, Avusturya, 2016.

Pakui Hardware'nin sanat görüşü, teknoloji, ekonomi ve beden arasındaki yakın ilişkilerin, fiziksel ve gerçek dünyayı dönüştürme biçimlerine, dolayısıyla, doğal ve yapay dünyaların arasındaki sınırların bulanıklığına odaklanmaktadır. Sanatçı ikilisinin yerleştirmelerinde, genel olarak, gerçek ve sahtenin, diğer bir yönüyle de, gerçek ve daha gerçek olanın karşı karşıya geldiği görülmektedir. Sanatçı ikilisinin kendi deyişiyle, ayrımların yarattığı sorunlar üzerinden bükülmeler yaratılmaktadır.

Pakui Hardware'nin, NASA dijital arşivinden seçilerek alınan görüntülerden, UV baskılardan ve ısıyla şekillendirilmiş materyallerden oluşan, "Vanilla Eyes" başlıklı yerleştirmesi, gelecekte var olma ihtimali bulunan melez yaşam formlarının araştırılması ve üretilmesine yönelik fikirler sunmaktadır. Sanatçı ikilisi, bu yerleştirmede, doğayı yeniden tasarlamak için bir süredir kullanılan sistemlere ve programlara odaklanarak, bunların mekanizmalarını deşifre etmeyi amaçlamaktadır.

Yerleştirmenin "Vanilla Eyes" şeklinde isimlendirilmesi, gerçekliğin ve kurgunun iç içe geçmesini vurgulayan bir kelime oyununu ortaya koymaktadır. Yapay bir aroma olarak vanilya, gıda alanındaki bilimsel gelişmelerin bir göstergesi olarak, izleyiciyi, doğal ve yapay kavramlarını sorgulamaya sevk etmektedir. Vanilyalı dondurma ve vanilya gözleri şeklindeki kelime kullanımı, sentetik biyolojinin, tat ve koku duyularını hedef alan buluşlarını anımsatmaktadır.

Pakui Hardware'nin tasarladığı nesneler, genel olarak, mobil teknolojilerin ortaya çıkardığı sermaye akışı gibi sanal işlemlerden, biyoteknolojinin buluşları arasında olan yeni duyumların yaratılmasına dek uzanarak, tekinsiz bir gelecek vizyonu ortaya koymaktadır. Bu yaklaşıma benzer bir biçimde, Haraway, 2016 yılında yayımlanan, "Staying with Trouble (Belayla Kalmak)" başlıklı kitabında, kötü olan şeylerin sona erebileceği, şimdinin ve geçmişin silinmesi, temizlenmesi yoluyla ulaşılabilecek bir gelecek senaryosundan vazgeçilmesinin gerekliliğini anlatmaktadır. Bunun yerine, ölümlü varlıklar olarak, mekânların, zamanların ve meselelerin şimdiki düzenlemelerine ve geleceğe bağlı kalmamızı önermektedir.



Şekil 3. Pakui Hardware, Hesitant Hand (Kuşkulu Kol), Endüstriyel Robot ABB IRB 2600, Taşıma Kutuları, Silikon Üzerine UV Baskı, NASA Dijital Arşivinden Görüntüler, PVC Plastik, Silikon, Kauçuk Kemerler, Beton, Paslanmaz Çelik,
Ulusal Galeri, Vilnius, Litvanya, 2016.

Pakui Hardware'nin "Hesitant Hand (Kuşkulu Kol)" başlıklı yerleştirmesinde, görünen bir insan müdahalesi bulunmaksızın, bir ağ içerisinde birlikte çalışan makinelerin bulunduğu otomasyon teknolojisi kullanılmaktadır. Bu yerleştirmede yer alan endüstriyel robota sanal bir rol verilerek, robotik bir koreografi kurulmaktadır. Böylelikle, giderek artan bir biçimde mekanikleşen, otonom bir ekosistem işaret edilmektedir. Pakui Hardware'nin görüşüne göre, işgücünün mekanikleşmesini ve otomatik hale gelmesini, istihdam, verimlilik ve ahlaki değerlerin yeniden sorgulanmasını gerektirmektedir (Priganica ve Gagnon, 2017). Bu nedenle, yerleştirmede yer alan, çeşitli potansiyeller barındıran mekanik anlar, tekinsiz ve kuşkulu olarak yorumlanmaktadır.

Pakui Hardware'nin yerleştirmesinde yer alan mekanik ekosistem, doğanın, daha spesifik olarak, insan doğasının geleceğine, insan türünün dönüşümüne yönelik öngörüde bulunmaktadır. Gazeteci ve yazar Peter Menzel ve Faith D'Aluisio, robotik alanındaki çalışmaların sonucunda ortaya çıkan melez türü "Robo sapiens" olarak tanımlamaktadır. Menzel ve D'Aluisio'nun görüşüne göre, robotlar, insan doğasının geleceğini dönüştürmenin yanı sıra, insanın kimlik rollerini üstleneceğini öne sürmektedir. Kısaca, günümüzün robotları, kâşifler, uzay personelleri, cerrahlar, hizmetçiler, oyuncular ve evcil hayvanların yerini alacaklardır (Menzel, D'Aluisio, 2000, 19).

SONUÇ

Pakui Hardware'nin tasarladığı biyomorfik ve melez formlar, genel olarak, fiziksel dünyaya dair bir gelecek vizyonunu yansıtmaktadır. Sanatçı ikilisinin, doğanın geleceğini ve canlılığı ele alma biçimi, maddenin estetik bir yaklaşımla birlikte sorgulanmasının yolunu açmaktadır. Bu araştırmada, Pakui Hardware'nin pratikleri incelenerek, canlılık ve madde kavramlarına yönelik görüşleri değerlendirilmektedir.

Pakui Hardware'nin tasarladığı özerk ekosistemler, çeşitli yönleriyle yeni materyalizmin madde anlayışını yansıtmaktadır. Yeni materyalizm, kısaca, doğanın daha dinamik bir biçimde düşünülerek, maddenin yeniden kavramsallaştırılmasına ve kapitalist üretim ilişkilerinin yaygınlaşarak, her şeyin metaya dönüşmesine dayanmaktadır.

Pakui Hardware'nin yerleştirmeleri, şeylerin metalaşması açısından dikkate alındığında, genel olarak tekinsizliğe vurgu yapmaktadır. Bu yerleştirmelerde, metalaşma, mekanikleşme, teknoloji aracılığıyla melez türlerin, yapay yaşamın, yapay duyumların oluşturulmasının ardında yatan, kuşku dolu bir sorgulama bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. London: Duke University Press. ISBN: 978-0-8223-4619-7.

Bennett, T., Joyce, P. (2010). *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn.* New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-48303-2.

Braidotti, R. (2013). The Posthuman. Malden: Polity Press. ISBN: 978-0-7456-4157-7.

Coole, D., Frost, S. (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics.* Durham: Duke University Press. ISBN: 978-0-8223-4753-8.

Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm.* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı. ISBN: 9944-916-45-5.

Haraway, D. (2016). *Staying with Trouble: Making Kin in the Chthulucene.* Durham: Duke University Press. ISBN: 9780822362241.

Menzel, P., D'Aluisio, F. (2000). *Robo Sapiens: Evolution of a New Species.* Cambridge: MIT Press. ISBN: 9780262133821.

Pakui Hardware. (2017). Hesitant Hand Automated Efficiency. *Kunstverein Freiburg.* 23.11.2021. https://www.kunstvereinfreiburg.de/en/pakui-hardware-hesitant-hand-automated-efficiency-en/

Pakui Hardware. (2019). Underbelly. *Fluxo*. 28.11.2021. https://www.ofluxo.net/underbelly-by-pakui-hardware-at-mdbk-leipzig-germany/

Pakui Hardware. (2016). *Vanilla Eyes.* Viyana: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. ISBN: 9783863359669.

Pakui Hardware. (2016). Vanilla Eyes by Pakui Hardware. *Fluxo.* 28.11.2021. https://www.ofluxo.net/vanilla-eyes-by-pakui-hardware-mumok/

Priganica, A., Gagnon, M. C. (2017). Constructing Realities: A Conversation with Pakui Hardware. Widewalls. 13.12.2021. https://www.widewalls.ch/magazine/pakui-hardware-interview/

Rajan, K. S. (2006). *Biocapital: The Constitution of Postgenomic Life.* Durham: Duke University Press. ISBN: 978-0-8223-3720-1.

Rossi, S. (2020). Pakui Hardware Bodies in Hybridization. *Cactus Digitale.* 03.12.2021. https://www.cactusdigitale.com/articles/pakui-hardware-bodies-in-hybridization/

Weidinger, A., Stoschek, J. (2020). *Underbelly.* Leipzig: MdbK Museum der bildenden Künste Leipzig. ISBN: 978-3-86060-048-1.

Yalvaç, F., Erçandırlı, Y. (2020). Geç Kapitalizmin İdeolojik Söylemi Olarak Yeni Materyalizm: Metalaşmış 'Şeylerin' Egemenliği. *Mülkiye Dergisi.* 44 (2), 261-285.

“ÇOCUK OLMAYA HAKKIM VAR”

Asuman DAŞDEMİR

İzmit Bilim ve Sanat Merkezi Görsel Sanatlar Öğretmeni, Kocaeli, Türkiye.

dasdemirasuman@gmail.com - ORCID ID: 0000-0003-3578-8232

Prof. Ayşe Dilek KIRATLI

Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, Eskişehir, Türkiye.

aderkara@anadolu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-5723-5124

Özet

Moda ve teknolojik araç reklamlarından müzik videolarına, çizgi filmlerden reklam panolarına kadar günümüzde insanlar sürekli olarak bir görüntü bombardımanına tutulmaktadır. Yeni medya teknolojilerinin kullanımıyla daha da geliştirilen bu görüntülerin ortaya çıkışı, öğrencilerimizin her gün deneyimledikleri görsel kültürü oluşturmaktadır. Bu durum öğrencilerimizin hayatlarını şekillendirerek onların kültür algısını oluşturmaktadır. İnsanları kategorileştirerek bazılarını ayrıcalıklı ve sosyal güç konumlarına yerleştirirken diğerlerini dezavantajlı veya ikincil konumda tutmasındaki temel sebepleri eleştirel olarak anlaşılmasını sağlayan görsel kültür, bu araştırmanın anahtarı konumundadır. 21. Yüzyıl; eleştirel düşünme, problem çözme ve dijital okuryazarlık gibi yetkinlikler içeren becerilere sahip bireylere ihtiyaç duymaktadır. Bu araştırmanın örneklemini, geleceğin lokomotifi konumundaki üstün/özel yetenekli bireylerin destek eğitimi aldığı Bilim ve Sanat Merkezi (BİLSEM) öğrencileri oluşturmaktadır. Öğrencilerin görsel kültür imgeleri üzerinden eleştirel düşünme ve sorgulama gibi becerileri kazanmaları amacıyla çocuk haklarının ele alındığı görsel kültür temelli görsel sanatlar eğitim etkinliği uygulanmıştır. Etkinliğe ait sürecin değerlendirildiği araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve eylem araştırması ile desenlenmiştir. Uzaktan eğitim yoluyla uygulanan etkinlikte veriler; on öğrenciden elde edilen gözlem, görüşme ve dokümanlar toplanmıştır. Bu araştırmada öğrencilere, çocuk işçilerin anlatıldığı bir belgeselden yola çıkarak hakları konusunda bilgiler verilmiş ve çağdaş sanatçıların eserlerinden örnekler gösterilmiştir

Kendi fotoğraflarını manipüle ederek yaptıkları afiş çalışmalarında öğrenciler, çocuk haklarını anlatan sloganlar kullanmışlardır. Etkinlik sonunda öğrencilerin özellikle ifade özgürlüğü, çocuk işçiliği, eğitim sistemi ve sosyal sınıf gibi kavramları sorgulayan öğrencilerin, sosyal hak, adalet ve eşitlik gibi kavramların önemi üzerinde durdukları görülmüştür. Bu araştırma ile özel yetenekli öğrencilerin görsel kültür pedagojisi ile eleştirel düşünme ve sorgulama becerilerini elde edebilecekleri görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Görsel kültür, BİLSEM, Sanat eğitimi

Araştırma, “Görsel Sanatlar Eğitiminde Görsel Kültürün Bilsem Öğrencilerinin Eleştirel Düşünme Becerilerine Katkısı” isimli doktora tezinden alınmıştır.

“I HAVE THE RIGHT TO BE A CHILD”

Asuman DAŞDEMİR

Izmit Science and Art Center Visual Arts Teacher, Kocaeli, Turkey.

dasdemirasuman@gmail.com - ORCID ID: 0000-0003-3578-8232

Prof. Ayşe Dilek KIRATLI

Anadolu University, Faculty of Education, Fine Arts Education Department of Painting Teaching, Eskişehir, Turkey.

aderkara@anadolu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0001-5723-5124

Abstract

From fashion and technological vehicle advertisements to music videos, from cartoons to billboards, people are constantly bombarded with images. The emergence of these images, further developed with the use of new media technologies, constitutes the visual culture that our students experience every day. This situation shapes the lives of our students and creates their perception of culture. Visual culture is the key to this research, which categorizes people and provides a critical understanding of the main reasons why they place some in privileged and social power positions while keeping others in a disadvantaged or secondary position. 21st century; needs individuals with skills that in clude competencies such as critical thinking, problem solving and digital literacy. The sample of this research consists of the students of the Science and Art Center (BİLSEM), where gifted and talented individuals, who are the locomotive of the future, receive support education. Visual culture-based visual arts education activity, in which children’s rights are discussed, was implemented in order to enable students to acquire skills such as critical thinking and questioning through visual culture images. Qualitative research method was used in the research in which the process of the activity was evaluated and it was patterned with action research. Data in the activity implemented through distance education was collected through observations, interviews and documents obtained from ten students. In this research, students were informed about their rights based on a documentary about child workers and examples of contemporary artists’ works were shown. Students used slogans describing children’s rights in their poster work by manipulating their own photographs. At the end of the activity, it was observed that the students, who questioned the concepts such as freedom of expression, child labor, education system and social class, emphasized the importance of concepts such as social rights, justice and equality. With this research, it has been indicated that gifted students can acquire critical thinking and questioning skills with visual culture pedagogy.

Keywords: Visual culture, BİLSEM, Art education

The research was taken from the doctoral thesis titled “The Contribution of Visual Culture to Bilsem Students’ Critical Thinking Skills in Visual Arts Education”.

1. GİRİŞ

İletişim araçlarının günümüzde çeşitlenmesi ve artması yetişkin bireylerde kendini ifade etme biçimin farklılaştırıp değiştirse de çocukların en özgür kullanabildiği dil her zaman sanat olmuştur. Bir anlatım biçimi olan sanatla, çocuklar kendilerini daha özgür ifade edebilir dolayısıyla eğitimde sanat ve sanat eğitiminin kullanılması oldukça önemlidir (Türkcan, 2019, s. 30). Çocukların özgür değerlere ulaşmasında onlara sunulan özgür ortamların ve yaratıcılıklarının gelişmesine yardımcı olması bakımından görsel sanatlar eğitiminin önemli olduğu düşünülmektedir. Çocuklar, görsel sanatlar eğitimi ile düşünce ve duygularını daha rahat ve özgür bir şekilde ifade edebilme ortamı bulabilirler. (Baltacı ve Eker, 2019, s. 1090).

Öğrencilerin yaptığı çalışmaların ezberden uzak sorgulamaya ve düşünmeye dayalı olması, etkin öğrenmenin gerçekleşmesini sağlar (Yılmaz, 2009, s. 15). "Bu nedenle sanat eğitimi bazılarının dediği gibi sadece beceri kazandırma, boş zamanları hoşça geçirme, estetik duyarlılık kazandırma değil aynı zamanda düşünmenin yöntemidir. Çünkü görmek düşünmek demektir" (Gençaydın, 2012). Bir toplumun çağdaş ve yenilikçi olmasında, bireylerinin yaratıcılıklarının geliştirilmesinde, yeteneklerini ortaya koymasında ve kendini ifade etmesinde eğitim, şüphesiz ki en önemli araçlardan biridir. Bu bağlamda insan için uzun süreli bir yatırım olan eğitim konusunda çok düşünülmeli, amaçları doğru bir şekilde planlanıp belirlenmelidir (Özsoy, 2003, s. 25). Dolayısıyla ülkeleri çağdaş medeniyetler düzeyine taşıyabilecek, toplumların taşıyıcı gücü konumundaki bireyler için eğitimin önemi giderek artmıştır. Bu önemle birlikte ülkeler, sahip olduğu özel yetenekli bireyler için eğitim bütçelerinden daha fazla hisse ayırmaya başlamıştır. Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü bünyesinde bulunan Özel Yeteneklilerin Geliştirilmesi Daire Başkanlığı tarafından tanılaması yapılan bireyler "özel yetenekli birey" olarak ifade edilmektedir. MEB Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi (2019), üstün/özel yetenekli bireyi "yaşıtlarına göre daha hızlı öğrenen; yaratıcılık, sanat, liderliğe ilişkin kapasitede önde olan, özel akademik yeteneğe sahip, soyut fikirleri anlayabilen, ilgi alanlarında bağımsız hareket etmeyi seven ve yüksek düzeyde performans gösteren birey" olarak tanımlamaktadır. Bu kavram hem genel zihinsel alanı hem de sanat alanı öğrencilerinin tamamı için kullanılmaktadır.

Ülkemizde özel yetenekli bireylerin eğitimi için uygulanan çeşitli programlar bulunmaktadır. Fen Liseleri, Güzel Sanatlar Liseleri, Sosyal Bilimler Liseleri, Bilim ve Sanat Merkezleri (BİLSEM'ler) özel yetenekli bireyler için yapılandırılmış eğitim kurumlardan bazılarıdır.

Sokrates'in "Hayat sorgulanmıyorsa yaşanmaya değmez" sözü; Michael Baker'ın; "Eğer çocuklara bildiklerimizi öğretirsek, bildikleri bizim bildiklerimizle sınırlı kalır. Eğer çocuklara düşünmeyi öğretirsek bildiklerinin sınırı olmaz" sözüyle eleştirel düşünmenin önemi konusunda örtüşmektedir.

Öğrencilerin karşılaştıkları görsel imgelere seçici ve analitik bir davranışla bakabilen eleştirel izleyiciler olarak eğitilmelerini sağlamak oldukça önemlidir. İmgelerin dolaylı anlamını kavrayabilmeleri ve yorumlayabilmelerinde öğrencilerin; kültür, kültürel farklılıklar, deneyimler, bilgi, yansıtma ve eleştirel düşünme gibi faktörler, eleştirel bakış açısının oluşmasını sağlamaktadır. Bu da günlük sanat ile yaşam

arasında bağlantı kurabilen yenilikçi modellerin oluşturulması ve bunun sanat ve tasarım eğitimlerinde kullanılmasıyla olanaklı hale gelebilir. Yenilikçi eğitim modellerden biri olan görsel kültür, bu amaca ulaşabilmede yardımcı araçlardan biridir (Kuru, 2011, s. 116).

Sahip olduğu genel özellikler dikkate alındığında özel yeteneklilerin sanat eğitiminde görsel kültürün kullanılması 21.yy. postmodern eğitim modeline en uygun yaklaşımlardan biri olarak düşünülebilir. Özel yetenekliler sahip olduğu bu genel özelliklerle kendisini, içinde bulunduğu çevreyi ve yaşamı anlamaya ve anlatmaya çalışır. Böylece içinde bulunduğu toplumun, ülkenin ve tüm dünyanın gelişiminde olumlu katkısı olacaktır. Özel yetenekli bireylerin, toplumsal bir varlık olarak ilerleyebilmesinde estetik dolayısıyla sanat eğitiminin önemi büyüktür (Yücel, 2012, s. 5). Bundan dolayı özel yetenekli bireylere verilecek olan sanat eğitiminde görsel kültürün kullanılması, onlara uygulanan eğitim programın niteliğinin de artmasını sağlayacaktır.

Günümüzde kullanımda olan BİLSEM Görsel Sanatlar Etkinlik kitabında özel yeteneklilerin sanat eğitiminde görsel kültürün kullanılmasını içeren herhangi bir etkinlik örneği bulunmamaktadır. Fakat 21. yy. becerilerinin geliştirilmesinde ve kazandırılmasında özel yeteneklilerin doğasına en uygun yaklaşımlardan biri olan görsel kültür, BİLSEM'lerin sanat eğitimi programında yer alması son derece önemlidir.

Bu araştırmada; görsel kültür temelli etkinliklerin BİLSEM öğrencilerine uygulanması yoluyla elde edilen veriler içerik, süreç ve ürün boyutunda değerlendirilmiştir. Araştırmacının bu süreçteki deneyimleriyle öğrencilerin eleştirel düşünme becerilerinin gelişimini ortaya koyması araştırmanın en önemli kazanımlarından olduğu düşünülmektedir. Bu araştırma ile geleneksel sanat eğitimi programlarında yer alan öğrencilere sadece sanat üretme becerisinin öğretilmesinden daha ileriye taşıyacaktır. Bu bağlamda öğrencilere kendi düşüncelerini deneyimleriyle bir araya getirerek yeni ve farklı sanatsal ifade yaklaşımlarını keşfetmelerini ve uygulamalarını sağlayacaktır.

Sanat eğitiminin değişen ve değişmeye devam eden teknolojinin, kültürel ve sanatsal özelliklerine ayak uydurması gerekmektedir. Günümüzde geleneksel sanat eğitiminden farklı olarak görsel kültürün doğasına uygun bir sanat eğitiminden söz etmek gerekir. Bu bakımdan sanat eğitiminde görsel kültürün kullanımına yönelik yenilikçi yöntemlerin ve öğretim yollarına gerek duyulmaktadır (Mamur, 2014, s. 71). Özel yeteneklilerin eğitiminde farklılaştırma esas alınmaktadır. Bu bağlamda BİLSEM'lerde görsel sanatlar alanı öğrencilerinin sanat eğitimi programlarında görsel kültür eğitimine yer verilmesi önem taşımaktadır. Kendi örgün eğitim kurumlarındaki eğitimden daha farklı etkinliklerin arayışında olan BİLSEM öğrencileri için görsel sanatlar eğitiminde görsel kültür öğretimi ile bu beklentilerinin karşılanacağı düşünülmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bilim ve Sanat Merkezleri görsel sanatlar yetenek alanı öğrencilerine yönelik gerçekleştirilen görsel kültür temelli "Çocuk Olmaya Hakkım Var" etkinliğinin onların eleştirel düşünme becerilerine katkılarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmanı bu amacı doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Katılımcı görsel sanatlar alanı öğrencilerinin görsel kültür temelli "Çocuk Olmaya Hakkım Var" etkinliğine yönelik görüşleri nelerdir?

2. Görsel kültür temelli "Çocuk Olmaya Hakkım Var" etkinliğinin öğrencilerin eleştirel düşünme sürecine katkısı nasıl olmuştur?

1.2. Araştırmanın Önemi

Özel yetenekli çocukların sahip olduğu duyarlılık özellikleriyle günümüz çevre sorunları, etnik yapılar, sosyal olaylar, çocuk, kadın ve hayvan haklarının ihlali, çarpık kentleşme, gibi yaşamın içinden pek çok soruna karşı görsel kültür öğretimi ile öğrencilerin bu sorunların çözümüne yönelik sorgulama yapmaları, bilinç oluşturmaları sağlanabilir. Ayrıca bu sayede daha demokratik toplum olabilme adına adımlar da atılabilir. Bu araştırmanın başlamasından kısa bir süre sonra tüm dünyada yayılan COVİD-19 salgını ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, yüz yüze yapılan ders etkinlikleri çevrimiçi ortamda devam edilmiştir. Bu bağlamda görsel sanatlar eğitiminde görsel kültür temelli etkinliklerin ilk defa uzaktan eğitim yoluyla yapılması bu araştırmanın diğer bir önemini ortaya koymaktadır. Görsel sanatlar dersinin uygulama ve tartışmaya dayalı özelliği nedeniyle atölye ortamından farklı, uzaktan eğitim yoluyla yapılmasında ortaya çıkan bulguların alana katkı sağlayacağı değerlendirilmektedir.

2. YÖNTEM

Bu araştırma, "Görsel Sanatlar Eğitiminde Görsel Kültürün Bilsem Öğrencilerinin Eleştirel Düşünme Becerilerine Katkısı" isimli doktora tezi kapsamında uygulanan "Çocuk Olmaya Hakkım Var" adlı etkinliğe ait sürecin değerlendirildiği bir eylem araştırmasıdır.

Müfredat geliştirmeye yardımcı olmak ve öğretim uygulamalarını bilgilendirmek için geleneksel araştırmanın rolü ve kullanımı oldukça dolaylıdır ve hatta bazen tamamen eksiktir (Eilks ve Ralle 2002; Taber 2001). Eğitim araştırmaları ve günlük öğretim uygulamaları arasındaki boşluğu ele almak için farklı modeller geliştirilmiştir. Modellerin çoğu, araştırmacılar ve öğretmenler arasındaki ilişkilere ve etkileşimlere bakarken, bazıları öğrencilerin bakış açısını da içerir. Yıllar geçtikçe, eylem araştırması bu alanda etkili bir araç olarak ve ayrıca eğitim bağlamında sorgulamayı ve yansıtmayı teşvik eden mesleki gelişim için popülerlik kazanmıştır. Sınıfta hem araştırma hem de pratik eylemin bakış açılarını bütünleştiren bir eylem ya da değişimin destekleyicisi olarak önerilmektedir (Carr ve Kemmis 1986; Riel 2010; Whitehead 2005). Eylem araştırması, eğitim araştırması ve uygulamalı öğretim uygulamaları arasındaki boşluğu doldurmak için potansiyel bir yaklaşım olarak önerilmektedir. Eylem araştırması döngüleri, araştırmaya dayalı pedagojik bilgiyi geliştirmeyi, kanıta dayalı yenilikleri uygulamaya koymayı ve hem öğretim uygulamasını hem de öğretmenlerin mesleki becerilerini geliştirmeyi amaçlar. Süreç aynı zamanda ilgili kanıtın üretilmesi ile sınıfta

uygulanması arasındaki sürede yaygın olarak var olan zaman gecikmesini ve iletişim başarısızlığını azaltmaya çalışır (Eilks ve Ralle 2002; Mamlok-Naaman ve Eilks 2012).

Bu araştırma ile eylem planlarından sekizincisi olan "Çocuk Olmaya Hakkım Var" etkinliğinde reklam imgeleriyle sanat eserleri arasındaki metinler arası ilişkileri sorgulanarak uygulama süreciyle birlikte değerlendirilmiştir. Araştırmanın katılımcıları, İzmit BİLSEM'de Özel Yetenekleri Geliştirme Programının (ÖYGP) görsel sanatlar alanına kayıtlı 10-13 yaş grubundaki öğrencilerden oluşmaktadır. 7 kız ve 3 erkek öğrenciden oluşan katılımcılarının kendi isimleri yerine kod isimler kullanılmıştır (Öğrenci 1, Öğrenci 2 gibi). Uzaktan eğitim yoluyla toplanan gözlem, görüşme ve dokümanlar yoluyla veriler elde edilmiştir. Veriler bilgisayar ortamında yapılan tabloda kod ve temalar çıkarılarak analiz edilmiştir.

2.1. *"Çocuk Olmaya Hakkım Var"* (Etkinlik Ders Akış Planı)

"Çocuk Olmaya Hakkım Var" etkinliği ile öğrencilerin, ülkemiz ve dünya genelinde çocukların ihlal edilen, yoksun bırakılan veya bihaber oldukları yasal haklarını, görsel kültür öğretimi yoluyla bilgilenmesi amaçlanmıştır. Etkinlik 19-24 Ekim 2020 tarih aralığında bir hafta süresince planlanmış ve uygulanmıştır. Etkinliğin ders süreci şu şekilde gerçekleştirilmiştir;

- "Çikolatayı sevmeyen var mı?" sorusuyla derse başlanır, ardından öğrencilere iki farklı çikolata reklamı izletilir.
- "Reklamlarda çikolatanın mutlu ettiği ifade ediliyor, çikolata yemek sizi mutlu ediyor mu?" sorusu yöneltilir.
- Reklamlarda sosyal ya da kültürel içerikli metin ve/veya görsel yer almakta mıdır?
- Peki, çikolatanın hammaddesi nedir veya ne olabilir?
- Kakao nerede yetişmekte ve nasıl toplanmaktadır bir fikriniz var mı? Gelin bunun/bunların cevabını hep birlikte görelim.

Video (Kakao toplayan çocuk işçiler) izletilir.

- Böyle bir gerçekten haberdar mıydınız?
- Bu gerçeği görmek/öğrenmek sizi nasıl etkiledi?
- Dünyada özellikle çocukların yaşadığı fırsat eşitsizlikleri nelerdir?
- Çocuk haklarının, haklarınızın neler olduğunu biliyor musunuz?

Etkinlik süresince sorulan sorular yardımı ile öğrencilerin fikirleri alınır ve ardından Yapı Kredi Yayınlarından Alain Serres'e ait "Çocuk Olmaya Hakkım Var" adlı resimli çocuk kitabı öğrencilere gösterilerek okunur. Ardından öğrencilere;

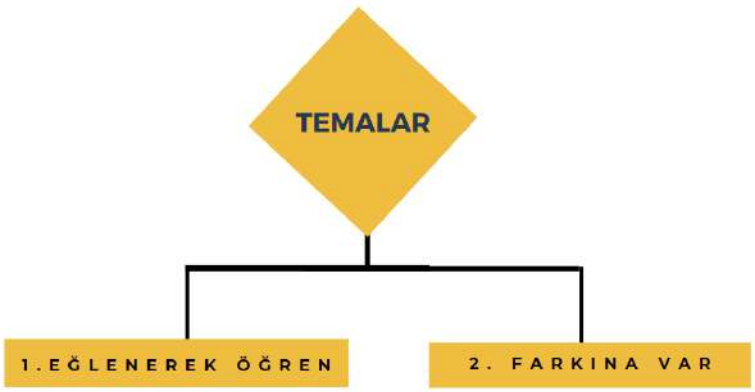
- Sanatçı Barbara Kruger'dan ve yaptığı sanatın özelliklerinden bahsedilir ve eserlerinden örnekler gösterilir.

Afişin tanımı, tasarımı ve özellikleri anlatılarak görsellerle örnekleri gösterilir. Afişler için oluşturulan sloganların özelliklerine de yer verilir. Öğrencilere bir sonraki haftaya/derse kadar ailelerinin yardımıyla kendilerine ait siyah-beyaz kurgusal fotoğraf çektirmeleri istenir. Fotoğraflarında çocuk haklarına yönelik vermek istedikleri mesaja yönelik bir kurgu oluşturmanın önemi belirtilir. "Kurgusal" terimi öğrencilere açıklanır. Öğrencilerden, haklarına yönelik verecekleri mesaja ve çektirdikleri fotoğrafa uygun bir slogan bulmaları istenir.

Öğrencilere, bir önceki hafta ailelerinin yardımıyla çektirdiği fotoğrafların A3 boyutunda siyah-beyaz çıktılarını alarak üzerine dergilerden kestikleri harfleri bir araya getirdikleri ya da çizdikleri harfleri guvaş boya ile boyayarak çocuk haklarının ihlalini engellemeye yönelik sloganlarını yazarak kolaj yoluyla afişlerini oluşturabilecekleri belirtilir. İsteyen öğrencilere de, çekilen fotoğraflarını cep telefonları, tablet ya da bilgisayarlarındaki uygulamalardan yararlanarak sloganlı afiş tasarımlarını yapabilecekleri bilgisi verilir.

3. BULGULAR

Verilerinin analizi sonucunda her bir araştırma sorusuna ait bir tema ortaya çıkmıştır. Birinci araştırma sorusuna yönelik ortaya çıkan tema "Eğlenerek Öğren" ve ikinci araştırma sorusuyla "Farkına Var" olmak üzere iki tema açığa çıkmıştır (Bkz. Şekil 3. 1).



Şekil 3.1.: *"Çocuk Olmaya Hakkım Var" etkinliği ile ortaya çıkan temalar*

3.1. BİLSEM Görsel Sanatlar Alanı Öğrencilerinin Görsel Kültür Temelli "Çocuk Olmaya Hakkım Var" Etkinliğine Yönelik Görüşlerini İçeren Bulgular

"Çocuk olmaya hakkım var" etkinlik çalışmalarında şiddet, eğitim, ifade özgürlüğü, çocuk işçiliği gibi konuları ele alan öğrenciler, bu çalışmalarıyla birlikte empati duygularını yaratıcı bir şekilde ortaya koydukları görülmüştür. Bu durum etkinlik değerlendirme formunda Öğrenci 4'ün ifadelerine şu şekilde yansımıştır;

> *"Başka çocukların, yüzünü dahi görmediğimiz çocukların çocuk muamelesi görmemesi, küçük yaşta evlendirilmesi, şiddet görmesi, savaştan kaçmak zorunda olması... Aslında biraz empati yapıp onların ne istediğini düşünmeye çalıştım ve eminim istedikleri şeyin "çocuk gibi yaşayıp, çocuk gibi muamele görmek" olduğunu düşündüm. Çünkü her çocuğun en çok hak ettiği şey ona çocuk gibi davranılması, çocuk gibi yaşamak istemesi ve bunu çalışmama ekledim" (E.D.F. Öğrenci 4, 28 Ekim 2020).*

Öğrencilerin bağlamsal sorgulamalar yapabildikleri, derste işlenen konuları günlük yaşamla ilişkilendirebildikleri sonucuna varılmıştır. Bu durum etkinlik sonunda yapılan değerlendirme ile Öğrenci 7'nin sözlerine şu şekilde yansımıştır; *"Bu etkinlik bizim çocuk olduğumuzu bize hatırlatıyor. Çünkü bu devirde çocuklara çocuk gibi davranılmıyor. Bu etkinlik bize haklarımızı öğretiyor."*

BİLSEM öğrencilerinin görsel kültür temelli yapılan bu etkinlikle birlikte duyarlı olmanın ve duyarlık kazanmanın önemli olduğu konusunda da farkındalık kazandıkları görülmüştür. Bu durumu Öğrenci 2; *"Dünyada çocuk gibi davranılmayan ne kadar çok çocuk olduğu öğrendim. Dünya üzerinde çocukların çocukluklarını yaşayamadıklarını öğrendim."* Şeklindeki sözleriyle ifade etmiştir.

BİSEM öğrencilerinin etkinlik sürecinde ortaya koydukları sanatsal çalışmaları nitelikli ve anlamlı buldukları, yeni bilgiler öğrendikleri aynı zamanda keyif aldıkları sonucuna varılmıştır. Bu durumun, öğrencilerin derse karşı olumlu tutumlarını artıran bir işlevi de olmuştur. Öğrenci 10 yapılan etkinliğe dair düşüncesini şu sözlerle ifade etmiştir; *"Çocukluğun aslında dünyanın çoğu yerinde geçerli olmadığını öğrendim. Bu bana yeni bir bakış açısı kattı. Önemli olanın çocuk olmak değil, çocuk gibi yaşamak olduğunu öğrendim."*

Ayrıca bu süreçte öğrencilerin çevrimiçi web tabanlı araçların kullanımı da artmıştır. Web 2 araçlarını kullanarak öğrencilerin sanatsal çalışmalarını yapmaları, dijital ortamdaki araçlarla sanatsal amaçla da kullanılabileceklerini görmelerini sağlamıştır.

3.2. Görsel Kültür Temelli "Çocuk Olmaya Hakkım Var" Etkinliğinin Öğrencilerin Eleştirel Düşünme Sürecine Katkısına Yönelik Bulgular

Etkinlik boyunca adım adım tüm süreç öğrencilerle tartışılarak ilerlemiş ve araştırmacı tarafından öğrencilerin sorgulama yapmaları teşvik edilmiştir. Öğrencilere ders sürecinin başında izletilen reklamın çocuk işçileri anlatan videodan sonra yapılan kritik ile öğrencilerin reklamlara yönelik alt okuma yapabildikleri görülmüştür. İzletilen reklamla birlikte öğrencilerin farkındalıklarının arttığı ve bilinçlendikleri söylenebilir. Öğrenci 6; izlediği reklama dair görüşünü şu sözlerle ifade etmiştir; "*Evet. Ürünlerin aslını öğrenmek. Beni ürünlere karşı bilinçlendirir. Ben bu bilinç sayesinde ürünlerin kimlerin ellerinden nasıl çıktığını öğrenirim. Bu da o ürüne değer katar. Ürün değeri para ile değil o ürün için nelerin feda edildiğidir."* Öğrenci 8 ise düşüncesini şöyle belirtmiştir; *"Hocam biz çikolataları alıyoruz ama oradaki çocukların ta en başta çikolata için çalışması gerektiğini çoğu kişi bilmiyor."* Öğrenci 9 izlediği reklam videosuna dair farkındalığını *"Derste izlediğimiz belgeselde çikolatanın ana maddesi olan kakaonun toplanmasında okula gitmesi gerekirken gününü kakao toplayarak geçiren çocuklar beni üzdü fakat reklamlarda bu hiç gösterilmiyor"* şeklindeki sözleriyle ifade

etmiştir. Öğrenci 10 da benzer şekilde düşüncesini şu sözlerle ifade etmiştir; "*Hiçbir şey aslında göründüğü gibi değildir biz o çikolatayı yerken diğer çocuklar onun için çalışıyor."*

Çocuk haklarının ihlali sorununun giderilmesine yönelik öğrencilerle yapılan görüşmenin sonucunda ortaya çıkan verilerin analizi ile oluşan kodlar; "Eğitim", "Yeni Düzenlemeler ve Denetim" ve "Maddi Destek" şeklinde olmuştur.

Eğitim koduyla ortaya çıkan veride Öğrenci 5 düşüncesini; *"Her çocuğa eğitim verilmeli"* sözüyle ifade ederken Öğrenci 8 de eğitim olanağına dikkat çekmiştir; "*Hocam çocukların bu haklarına dikkat edilmeli mesela eğitim hakkı olmayan çocuklara eğitim imkânı sağlayarak"*

"Yeni Düzenlemeler ve Denetim" kodunda Öğrenci 1 görüşünü şu sözleriyle ifade etmiştir; "*Çocuklara yönelik şiddet ve kötülükler yasaklanmalı onların korunması için daha çok çalışma yapılmalı"* Öğrenci 2 ise; "*Hala çok fazla çocuk işçi var bu konuyla çok sıkı denetimler yapılması lazım"* sözleriyle denetime vurgu yapmaktadır. Denetim konusunda Öğrenci 7'nin görüşü ise şu şekilde olmuştur; "*Ülkemizde çocukları hakları var fakat bu haklara uymayan çocukları görmezden gelen insanlar var. Ülkemiz denetimleri arttırarak çocuk haklarını korumaya almalı."*

"Maddi Destek" koduyla ortaya çıkan bulgularda Öğrenci 4'ün görüşün sözleri şu şekilde olmuştur; "*Maddi durumu iyi olmayan çocuklar için temel ihtiyaçlar sağlanabilir hem devletin desteği ile hem de biz onlara destek sağlayabiliriz."* "Maddi Destek" kodunda bir diğer görüş Öğrenci 9'a ait olmakla birlikte şu şekilde olmuştur; "*Bence çok iyi değil durumu olmayan çocuklar ve okul olmayan ortamlarda çocukların eğitim hakkı ellerinden alınıyor bu durumun çözümü ise bence okulların daha fazla yapılması ve durumu olmayan ailelere maddi yardımda bulunmak."*

4. SONUÇ VE TARIŞMA

BİLSEM'de yapılan görsel kültür temelli "Çocuk Olmaya Hakkım Var" etkinliği ile hedeflenen kazanımların genel olarak öğrencilerin sorgulamalarına yansıdığı görülmüştür. Bu bağlamda özel yetenekli öğrencilerin görsel sanatlar eğitiminde görsel kültür temelli etkinliklerin onlara gelecekte daha iyi bir toplum düzeni oluşturmak için kendilerine sağladığı önemin farkında oldukları sonucuna varılmıştır. Ayrıca BİLSEM öğrencilerinin sorgulama, farkındalık ve bilinç düzeylerinin arttığı söylenebilir. Öğrenciler bu araştırma sürecinde yapılan etkinlik içeriğine dair eleştirel düşünmeye yönelik değişimi ifade eden "anladım", "düşündürdü", "daha önce fark etmemiştim", "fark ettim" ve "daha önce hiç böyle düşünmemiştim" gibi cümleleri sıklıkla ve farklı şekillerde kullanmışlardır.

Öğrenciler etkinlikte "Kakao Toplayan Çocuk İşçiler" videosunu izlemenin kendilerinde uyandırdığı duygu durumunu üzücü olarak tanımlamışlardır. Öğrenciler yapılan bu etkinlikte en fazla kendilerine ait hakların ele alınmasını, kurgusal fotoğraf çekinmekten keyif aldıkları sonucuna varılmıştır. Öğrencilerin çoğu etkinlik sonunda sanatsal çalışmaları yapmakta zorlanmadıkları ancak çocukların haklarının ihlal edilmesini doğru bir şekilde yansıtamama kaygısı yaşadıkları görülmüştür. Ayrıca öğrencilerin yapılan "Çocuk Olmaya Hakkım Var" etkinliği ile kendilerine özgü yasal haklarının olduğunun ilk defa öğrendikleri ve bundan dolayı da mutlu oldukları sonucuna varılmıştır. Öğrencilerin bu etkinlikte en anlamlı buldukları durumun çocukların yani kendi haklarının ele alınması olmuştur. Bu etkinlikle birlikte öğrencilerin ilk defa farkına vardıkları bir başka durum ise çocuk haklarının dünyanın çeşitli yerlerinde çeşitli şekillerde ihlal edilmesi olmuştur.

KAYNAKÇA

Carr, W., and S. Kemmis. 1986. *Becoming Critical: Education, Knowledge, and Action Research.* London: Falmer

Eilks, I., and B. Ralle. 2002. *"Participatory Action Research in Chemical Education." In Research in Chemical Education - What Does This Mean?,* edited by B. Ralle and I. Eilks, 87–98. Aachen: Shaker.

Eilks, I. 2003. *"Co-Operative Curriculum Development in a Project of Participatory Action Research within Chemical Education: Teachers' Reflections."* Science Education International 14 (4): 41–49.

Gençaydın, Z. (2012, Kasım 27). *Prof. Dr. Zafer Gençaydın Yuvarlak Masada "Sanat Eğitimi Düşüncenin Okuludur".* Ekim 30, 2019 tarihinde tedmem.org: https://tedmem.org/dosya-konusu/prof-dr-zafer-gencaydin-yuvarlak-masada-sanat-egitimi-dusuncenin-okuludur adresinden alındı

Kuru, N. B. (2011). Sanat ve tasarım eğitiminde görsel kültür. *1. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu* (s. 116-119). Ankara: Başkent Üniversitesi.

Mamlok-Naaman, R., and I. Eilks. 2012. "Different Types of Action Research to Promote Chemistry Teachers' Professional Development – A Joined Theoretical Reflection on Two Cases from Israel and Germany." International Journal of Science and Mathematics Education 10: 581–610

Mamur, N. (2014). Post-modernizmin sanat eğitimine yansıma biçimleri görsel kültür ve eleştirel pedegoji. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi (KEFAD), 15*(2), 59-77.

MEB. (2019). Bilim ve Sanat Merkezleri Yönergesi. Milli Eğitim Bakanlığı.

Özsoy, V. (2003). *Görsel sanatlar eğitimi resim-iş eğitiminin tarihsel ve düşünsel temelleri.* Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

Türkcan, B. (2019). Cultural Heritage Studies Through Art Education: An Instructional Application in the Ancient City of Aizanoi. *Eurasian Journal of Educational Research*, 30.

Yılmaz, M. G. (2009). Görsel sanatlar eğitimi. A. O. Alakuş, & L. Mercin içinde, *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi* (s. 13-18). Ankara: Pegem Akademi.

Yücel, H. S. (2012, Aralık). *Bilim ve sanat merkezleri sanat (resim) alanında proje tabanlı öğrenme yaklaşımına göre hazırlanan görsel sanatlar eğitimi uygulamasının bir değerlendirmesi (asemin karakaya bilsem örneği).* Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı.

GÖLCÜK DONANMA BANDOSU VE GÖLCÜK KENTİ MÜZİK KÜLTÜRÜNE KATKILARI

Doç. Dr. Gülşen ERDAL

Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Kocaeli, Türkiye.

glsnerdal@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5299-126X

Özet

Bu çalışmanın temel amacı, Gölcük Donanma Bandosu'nun kentin müzik yaşantılarına ve kültürüne olan katkılarının ele alınması ve Gölcük kenti müzik yaşantıları içindeki yerinin irdelenmesidir. Bu amaca yönelik olarak tarama modeli kapsamında Gölcük Donanma Bandosu'nun etkinliklerine ilişkin basında yer alan haberler taranmış, sözlü görüşmeler yapılmıştır. Çalışma sonucunda, Kocaeli'nin "Donanma Kenti" kimliği ile tanınan Gölcük ilçesinde Donanma Bandosu'nun kültür ve eğitim alanlarında kent müzik yaşamına katkılarda bulunduğu tespit edilmiştir. Müzik kültürünün kent kimliği açısından önemli bir kısmını dolduran Donanma Bandosunun çeşitli etkinliklerde verdiği konserleri, katıldığı festivallerde, halkla birlikte yürütülen projelerde her daim kentin müzik kültüründe yer aldığı belirlenmiştir.Yapılan araştırmalar sonucunda, Gölcük Donanma Bandosunun, eğitim kurumlarına destek verdiği ve ortak konser etkinliklerine katıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca Donanma Bandosunun Gölcük Kaymakamlığı ile işbirliği yaparak Gölcük'teki okulların bayrak törenlerine katıldığı ve öğrencilere müzik ve müzik aletleri hakkında bilgiler vererek müzik eğitimine katkı sağladığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gölcük, Donanma Bandosu, Müzik

GÖLCÜK NAVY BAND AND ITS CONTRIBUTIONS TO MUSIC CULTURE OF GÖLCÜK CITY

Assoc. Prof. Gülşen ERDAL
glsnerdal@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5299-126X

Abstract

The main purpose of this study is to examine the contributions of the Gölcük Navy Band to the musical life and culture of the city and to examine its place in the musical life of the city of Gölcük. For this purpose, within the scope of the screening model, media reports on the activities of the Gölcük Naval Band were screened and oral interviews were conducted. As a result of the study, it was determined that the Naval Band made contributions to urban musical life in the fields of culture and education in the district of Gölcük, which is known as the "Navy City" of Kocaeli. It has been determined that the Navy Band, which fills an important part of the musical culture in terms of urban identity, gives concerts at various events, participates in festivals, projects carried out together with the public, is always involved in the musical culture of the city. As a result of the researches, it has been determined that the Gölcük Navy Band supports educational institutions and participates in joint concert activities. In addition, it was concluded that the Navy Band participated in the flag ceremonies of the schools in Gölcük in cooperation with the Gölcük District Governorship and contributed to music education by giving information to the students about music and musical instruments.

Keywords: Gölcük, Navy Band, Music

GİRİŞ

Bir müzik topluluğu olarak bandonun ilk çağrıştırdığı algı üflemeli ve vurmalı gruplardan oluşan bir müzik topluluğu imajıdır. TDK'ya göre "Türlü üflemeli ve vurgulu çalgılardan oluşan ve genellikle geçit törenlerinde kullanılan muzıkacılar topluluğu veya takımı, muzıka / Takım, topluluk[1] anlamlarına gelmektedir. Bandonun Türk toplumunda özel bir yeri her zaman için olmuştur. Halkın içinde sevilen ve bilinen marş ve şarkıları çalarak gezen bir müzik topluluğu o kentte yaşayan insanların müzik zevkini de hoşnut ederek müzik dinlenilen sosyal bir alan oluşmasına katkıda bulunur. Bandonun içinde yer alan vurmalı ve üflemeli çalgılar tüm görkemiyle müziğin uzaklardan duyulmasını sağlayarak, herkesi bu müzik etkinliğine bir anlamda şahit olmaya doğru koşullandırır.Gölcük Donanma Bandosu'nun etkinliklerine tanıklık eden araştırmacı halk üzerindeki etkilerini şahsen gözlemleme şansını elde etmiştir. Bu çalışmanın konusu olan Gölcük Donanma bandosunun Gölcük kenti müzik kültürüne katkılarının saptanması ise bir Donanma kenti olarak kurumsallaşan Gölcük kentinin Bando ile bütünleştiği ortak faaliyet alanlarının tespiti ve donanma bandosunun kent kültürüne katkılarının boyutlarıyla ortaya konmasıdır.Çalışma verilerine literatür taraması, kişisel görüşme ve dönem yazılı basınından elde edilen bulgularla ulaşılmıştır.

I.Bandodan Donanma Bandosuna

Osmanlı padişahlarından II.Mahmud, Yeniçerilerin ayaklanmasıyla Yeniçeri ocağını kapatarak (1826 Vaka-yı Hayriye) Asakir-i Mansure-i Muhammediye adında düzenli yeni bir ordu kurmuştur. Bu durum Osmanlı'da yeni bir askeri müzik gereksiniminin de farkına varılmasını sağlamıştır. Yeniçeri ocağı ile birlikte askeri müzik icrası yapan ve kurulan yeni düzenli ordunun tarzına uymayan Mehteran bölüğü de lağvedilmiştir (Antep, 2004 s.294). Osmanlı İmparatorluğu'nda orduya Avrupai bir muzıka takımı eklenmesi ve Türk askeri muzıkacılarının yetiştirilmesi amacıyla "Muzıka-i Humayun" kurulmuştur.Bu kurum için çeşitli kaynaklarda Musika-yı Hümayun, Mızıkay-ı Hümayun ya da Muzika-yı Hümayun adlandırmasının kullanıldığı da görülür (Antep, 2004, s.295). Esasen daha önceki tarihlerde III.Selim zamanında kurulan Nizam-ı Cedit (Yeni Düzen) birliklerinin eğitim yürüyüş talimlerinde kullanılmak üzere 1794'te Avrupa örneğine benzer "Boru-Trampet Takımı" oluşturulmuştur. Bu oluşum askeri müzik alanında mehterden ilk uzaklaşma olarak kabul edilir (Uçan, 2004, s.322).1827 yılında bir bando kurması için Fransız Mösyö Manguel görevlendirilir. Böylece batılı anlamda yeni sazlar ve yeni bir anlayış ve yeni bir yapılanma gerçekleşir. Ancak, Mösyö Manguel başarısız olur ve bando müziğinde öne çıkan İtalya'dan askeri muzıka şefi Giuseppe Donizetti, "Muzıka-yı Hümayun Ustakârı" ünvanı ile getirilir. Böylece "***Batılı anlamda ilk bando"*** kurulur. 1831 yılında kadroların yetiştirilmesi için bir muzıka okulu kurulması kararına istinaden Maçka'da Muzıka-yı Hümayun Mektebi kurulur (Aydoğan, 2001, s.15).

II.Bahriyede Bandolar

Mehterhanenin kapatılması ile bir müzik kurumunu kaybeden Osmanlı, Mehterhanenin yerine kurulan saray bando ve orkestrası ile ayrıca bu kuruma icracı yetiştirmek ve Türk Musikisi öğretimi vermek amacıyla oluşturulan Muzıka-yı Hümayun ile müzikte yepyeni bir yapılanma başlar. Abdülhamit zamanında gelişmeye başlayan askeri muzıkacılığın bir kolu da bahriye de önem kazanarak ortaya çıkmaya başladı (Gazimihal, 1955, s.204). Türk Deniz Kuvvetleri içerisinde Osmanlı'dan Cumhuriyete kadar çok sayıda bando kurulmuştur.Tersane-I Amire Şişhaneci Alayı bünyesinde ilk olarak 1.Tabur ve 2.Tabur bandolarının kurulduğu bilinmektedir (Alimdar, 2016, s.69).

Tersane-i Amire Şişhaneci Alayı (1834), iki bando ile başlar;

1.Bandoyu Evvel (Daha sonra Silahendaz Taburu Mızıkası adını alır ve 1909'da kapatılır)

2.Bandoyu Sani (ikiye ayrılır ve sonra 1909 kapatılır)

1. *İtfaiyeci Birinci Tabur Mızıkası* 2. *İtfaiyeci İkinci Tabur Mızıkası)* olarak ikiye ayrılır. Her üç bando da 1909 yılında kapatılır (Aydoğan, 2001,s.19).

Tersane-i Amire emrindeki Mahmudiye Kalyonunda faaliyet göstermesi için 1831 yılında ***"Mahmudiye Kalyonu Muzıkası"*** adlı atında kurulan bu yeni bando ıslahatlara uygun olarak kurulan ilk bando (Donanma Mızıkası)dur. Bu bando daha sonraları sancak gemisi olan ***Mesudiye Zırhlısı'***na geçer(Arman, 1958, s.17). Mesudiye Zırhlısı'nın tamir gereksinimi ortaya çıkınca bando, 1898'de Cenova'ya gönderilen Mesudiye

[1] bando ne demek TDK Sözlük Anlamı. Erişim: 25.12.2021

Zırhlısı'ndan Hamidiye Firkateyni'ne aktarılır ve ***Hamidiye Bandosu*** olarak anılmaya başlanır. Tamir olan Mesudiye Zırhlısı tekrar sancak gemisi olunca burada da bir bando gereksinimi ortaya çıkar ve 1907 yılında Camialtı Kışlasında bulunan Talia Bandosu Mesudiye Zırhlısı'na geçirilir ve Hamidiye Bandosu'ndan da takviye bazı bandocular yine Mesudiye'ye aktarılır (Alimdar, 2016, s.71). 1910 yılında bando Mesudiye gemisinden sancak gemisi olması nedeniyle Barbaros Zırhlısı'na aktarılır ve bu tarihten sonra Mesudiye Zırhlısı'na bando verilmez (Arman, 1958, s.22).



Foto I. Osmanlı savaş gemisi *Mahmudiye* (1829)[2]

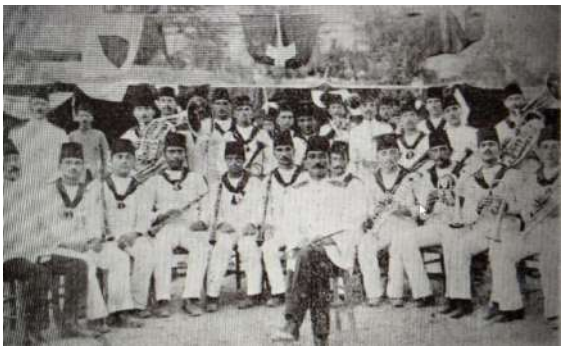


Foto II. Mesudiye Bandosu [3]

Yine1889 yılında I.Ertuğrul Fırkateyni'nde 20 kişilik bir diğer bando oluşturulur.***Ertuğrul Firkateyni Bandosu*** gemide ve geminin konuk olduğu yabancı ülkelerde verdiği konserlerle beğeni kazanır. Japonya'da Yokuhomo'dan hareket eden Ertuğrul Fırkateyni, Oşima adası civarında 1890'da fırtınaya yakalanarak batar (Arman, 1958, s.27), personelden sadece 69 kişi sağ kalır (Alimdar, 2016, s.73).

İstanbul ve Sultaniye vapurlarının eskimesi ile 1903 yılında İngiltere'den alınan ***II. Ertuğrul Fırkateyni***'ne ve İstanbul'da inşa edilen ***Hamidiye Fırkateyni***'ninde de birer bando kurulur. 1904 yılında icrata başlayan II. Ertuğrul Fırkateyni bandosu 1909 yılında gemiden Camialtı kışlasına sevkedilir, 1911 yılında ise Kasımpaşa Kışlasına yerleştirilir (Alimdar,2016, s.77).

[2] İstanbul(Mahmudiye (kalyon) - Vikipedi (wikipedia.org)Erişim:22.11.2021)

[3] Halit Recep Arman(1958).Tarihte Bahriye Mızıkaları Deniz Kuvvetleri Kumandanlığı Meslek Kitapları.s.22.

1926 yılında adına türküler yakılan Yavuz zırhlısına geçen Donanma Bandosu ve Orkestrası "***Yavuz Bandosu"*** adı altında görevler icra etmiştir. Şef Eyüplü Kamil Efendi ve Halit Recep Arman'ın da aralarında bulunduğu ve şeflik yapan müzisyenler Yavuz Zırhlısında[4] görev alırlar.



Foto III. Halit Recep Arman[5]

[4] 28 Mart 1911'de "SMS Goben"olarak denize indirilen ve 7 Haziran 1973'de hizmet dışına ayrılan bir dönemin Akdeniz'de en kuvvetli savaş gemisi olarak bilinen Yavuz Zırhlısı 28 Mart 1911 tarihinde SMS Goben adıyla denize indirildi. 16 Ağustos 1914'de "Yavuz Sultan Selim" adıyla görev yaptı. Daha sonra "Yavuz" adını aldı. Yavuz Zırhlısı Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'na girmesinde önemli rol oynadı. Osmanlı-Rus Savaşı'da Karadeniz'de görev yapan bir dönem Akdeniz'deki en güçlü savaş gemisi olarak kabul gören Yavuz Zırhlısı,07.06.1973 tarihinde hizmetten çıkarılır.(www.denizhaber.net/yavuz-zirhlisi-100uncu-yasina-basti-haber-34207.htm .**Erişim:30 Kasım 2021**

[5] Halit Recep Arman(1958).Tarihte Bahriye Mızıkaları, Deniz Kuvvetleri Kumandanlığı Meslek Kitapları. s.187



Foto IV: Bahriyeli Kıyafetleriyle şapkasında "Yavuz" yazan bir kız Çocuğu(1930'lar)[6]



Foto V.1928 yılı Yavuz Zırhlısı'nda görevli başlığında "Yavuz Sefine-i Harbiyesi" yazısı bulunan bahriyeli (Kocaeli Büyükşehir Belediyesi ve Emre Dölen Arşivi)[7]

1931-1939 yılları arasında Donanmadaki tek bando olarak görev yapan Yavuz Bandosu, büyük bir boşluğu doldurarark, şef Kamil Tamguyum yönetiminde büyük başarıların sahibi olur. Şef Kamil Tamguyum yönetiminde Donanma Bandosu ve Orkestrası ve "Yavuz Bandosu" sabah ve akşam bayrak törenleri ikindi vakitleri düzenlenen balolarda konserler verirler. Bando, aynı zamanda cenaze törenleri ve görev devir teslim törenlerinde de yer alır.



[6] Tarihte Gölcük&Gölcük'te Tarih . "Donanma ve Gölcük Tersanesinin Tarihi".F.Yavuz Ulugün,s.113

[7] Tarihte Gölcük&Gölcük'te Tarih . "Donanma ve Gölcük Tersanesinin Tarihi".F.Yavuz Ulugün,s.113

Foto VI: Yavuz Bandosu Şefi Yarbay Kamil Tamguyum[8]

11 Ekim 1927 yılında Yavuz Zırhlısı Haliç Tersanesinde bakıma girince Ertuğrul Mızıkası ile birleştirilerek **"*Deniz Mızıkası*"** adı ile Kasımpaşa Kışlası'na yerleştirilir. Yavuz Zırhlısı'nın bakımının 1931 yılında tamamlanmasının ardından, deniz orkestra ve bandosu Kasımpaşa Kışlası'ndan Gölcük'te bulunan Yavuz Gemisine aktarılır ve şef Yzb. Ali Gür ve onun ardından İhsan Görk yönetiminde görev yapan bando,1939 yılına kadar ***"Yavuz Bandosu"*** adı ile icraya devam eder (Arman, 1958, s.144).



Foto VII: Şef İhsan Görk yönetiminde Yavuz Bandosu[9]

III.Gölcük Donanama Komutanliği Bandosu

Gölcük'ün bir Garnizon şehri olmasının temelinde Yavuz zırhlısı için verilen tamir kararı yatar.Böylece Gölcük'te askeri tersanenin kuruluşu gerçekleşir (Yıldırım,1991,s.17).
1925 yılında hasarlı olan Yavuz zırhlısının havuzlanması(onarımı) için doğan gereklilikten ötürü, Gölcük'te bir askeri tersane oluşumu gündeme gelir. Yine aynı yıl inşa edilen onarım havuzu ile beraber bu görevi üstlenen Almanlar barakalar kurup Yavuz'un onarımını gerçekleştirirler. Yavuz Zırhlısı, 1927 yılında havuza indirilir ve böylece temeli atılan Gölcük Tersanesi de Gölcük'ün gerçek anlamda kentleşmesine katkı sağlar. 1933 yılında Almanların kurduğu tesislerin satın alınması gerçekleşir ve Donanma Ana Üssü'nün Gölcük'te kurulması kararı alınır. Böylece Donanma kenti Gölcük'ün temelleri atılmaya başlanır.
5 Ağustos 1930'da Gölcük'te bulunan Deniz Astsubay Okulu'nda yeni kurulacak olan bando takımına Bando öğretmeni olarak görevlendirilen Halit Recep Arman, aynı zamanda Donanma kenti haline gelen Gölcük şehri için Gölcük Marşını da 1930 yılında besteler (Arman, 1958, s. 101-141).

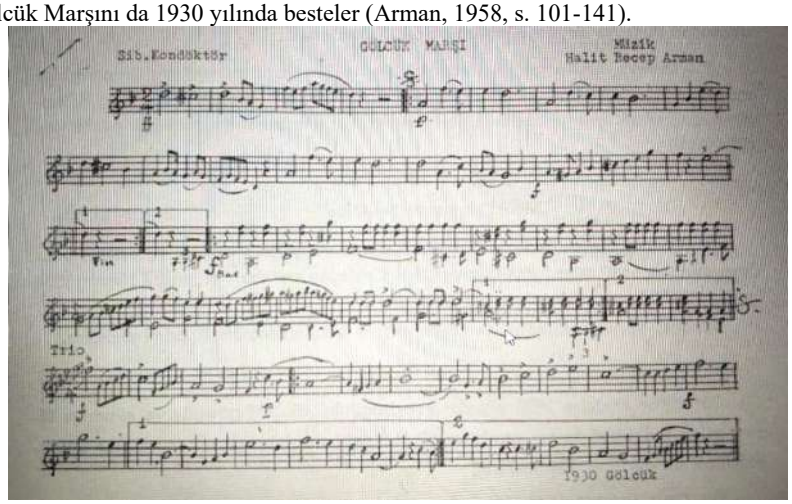


Foto VIII: Halit Recep Arman tarafından bestelenen Gölcük Marşı[10]

[8] Halit Recep Arman(1958).Tarihte Bahriye Mızıkaları, Deniz Kuvvetleri Kumandanlığı Meslek Kitapları. s.147
[9] Halit Recep Arman(1958).Tarihte Bahriye Mızıkaları, Deniz Kuvvetleri Kumandanlığı Meslek Kitapları,s.145
[10] Halit Recep Arman(1958).Bahriye Mızıkaları Tarihi.s196

Bando, 1964'te Donanma Komutanlığı Kuzey Başkanlığına, sonrasında da Donanma Karargâh Destek Kıtalar Komutanlığı emrinde görevlendirilir. 17 Ağustos 1999 da gerçekleşen ve merkez üssü Gölcük olan 1999 depremi gerçekleşene dek, Donanma Karargâh Destek Kıtalar Komutanlığı binasının ikinci katında çalışmalarını sürdüren Bando, zamanla Karamürsel Deniz Eğitim Komutanlığı'ndaki bandonun lağvedilmesi ve buradaki bando personelinin Donanma Bando Komutanlığı'na aktarılması ile daha da büyür. Donanma Bandosu'nda hizmet veren bando şefleri ise; tarihsel bir sıralamayla şöyle verilebilir;1945-1956 Bando Yarbay Kamil TAMGUYUM, 1967-1975 Bando Astsubay Kıdemli Başçavuş İsmet GÜNEL, 1975- 1983 Bando Astsubay Kıdemli Başçavuş Aynur AYHAN, 1983-1990 Bando Üsteğmen Ruhi TOYGAR, 1990-1996 Bando Üsteğmen Sait AYDÖNER, 1996-2011 Bando Yüzbaşı Ferhat MURATAL, 2001-2003 Bando Yarbay Ruhi TOYGAR, 2003-2014 Bando Albay Selahattin TÜRK, 2014-2015 Bando Yüzbaşı T. Cenk CANER. 2021 yılı itibariyle halen Donanma Bandosu şefliği görevi Bando Yarbay Mehmet KILBAŞ tarafından yürütülmektedir (Erdal,2019, s.73).

IV. Gölcük Donanma Komutanlığı Bandosunun Kente Katkıları

Gölcük, günümüzde Kocaeli şehrinin Donanma Kenti olarak tanınan önemli bir ilçesidir. Gölcük'ün Donanma kenti olarak anılan kimliği içerisinde Donanma Bandosu'nun da önemli ve haklı bir payı olduğu açıktır. Donanma Bandosu'nun Gölcük kentiyle buluşana ve kent kimliği ile birlikte anılır olmasına kadar olan süreçte Yavuz Bandosu'nun yeri ise büyüktür. (Yavuz Zırhlısı, 1930 yılında Türk donanmasına tekrar sancak gemisi olarak katılır. Adına türküler yakılan bir savaş gemisi olan Yavuz Zırhlısı, Türkiye Başbakanlarından İsmet İnönü'yü, İran Şahı Rıza Pehlevi'yi konuk etmek gibi görevler dışında ulvi bir görevi de gerçekleştirir, Atatürk'ün naaşını İstanbul'dan İzmit'e taşır.) II. Dünya Savaşı boyunca görevine devam eden Yavuz, 1950 sonrası Gölcük /Kavaklı'ya çekilir. 18 Aralık 1969'da Makine Kimya Endüstrisi'ne satılan Yavuz Zırhlısı, 1973'te önce silahları ve teknik parçalarından önemli bir bölümü çıkarılıp hurdaya ayrılır, ardından İtalyanlara jilet yapılmak üzere satılır[11] Bir zamanlar adına türküler yakılan, tabloları denizcilerin duvarlarında anılarıyla beraber yer alan Yavuz Zırhlısı'nın 4 pervanesinden biri, "Donanma Kenti" Gölcük'ün simgesi olarak kent merkezinde yer almaktadır. 4 Haziran 1973 -Yavuz Zırhlısı, Gölcük'te yapılan törenle donanmadan çıkarılır.[12]



Foto IX: Gölcük'te Yavuz zırhlısı pervanesi[13]

Müzik kültürünün kent kimliği açısından önemli bir kısmını dolduran Donanma Bandosu konserleri çeşitli etkinliklerde, festivallerde, halkla birlikte yürütülen projelerde her daim kentin müzik kültürü içinde yer alır. Arman,(1958, s.61), deniz bandolarının görevlerini "gemilerde bayrak çekme ve indirme, büyük kumandanları ve devlet erkanını merasimle karşılama ve uğurlama ikindi nöbeti çalma ve ayrıca karada yapılması gereken tüm mızıka faaliyetlerinin icraası ile yükümlü olma" şeklinde tanımlamaktadır. Dolayısıyla bu bildirinin konusu olan Gölcük Donanma Bandosu ve Gölcük kenti müzik kültürüne katkıları yukarıda da verilen tanımlamalar ve güncellenen faaliyetler çerçevesinde verilecektir.

IV.1.Gölcük Donanma Bandosu ve Müzik Kültürü Eğitimine Katkıları

Tarihsel sürece bakıldığında, bando topluluklarının halkın müzikal ihtiyacı olan her ortamda görev ve sorumluluk alarak yer aldığı görülür. Gölcük Bandosu'nun eğitsel faaliyetler açısından halka destek olma misyonuna ilk olarak İzmit kentinde Erken Cumhuriyet Döneminde rastlamaktayız. Erken Cumhuriyet

[11] https://www.dunyabulteni.net/tarihten-olaylar/dunya-savasindan-hurdaya-yavuz-zirhlisi-h283633.html
Erişim: 29.11.2021
[12] https://www. hurriyet.com.tr/gundem/sanli-yavuz-un-pervanesi-artik-golcuk-un-simgesi-4486024.Erişim: 29.11.2021
[13] https://www. hurriyet.com.tr/gundem/sanli-yavuz-un-pervanesi-artik-golcuk-un-simgesi-4486024.Erişim: 29.11.2021

Dönemi'nin sembol kurumlarından İzmit Halkevi'nde Donanma Komutanlığı'ndaki müzisyen subayların müzik kurslarına destek vererek öğretmenlik yaptıkları bilinmektedir. İzmit Halkevinde düzenlenen müzik kurslarına Deniz Üssü Komutanlığı'nın da destek verdiği, 1936 yılında Deniz Orkestrasından üç subayın öğretmen olarak haftada üç gün düzenli şekilde İzmit Halkevi'nde, keman, çello, piyano derslerini verme görevini üstlendikleri bilinir [14]



Foto X: Üssü Bahri Bando Subayından Ders Alan İzmit'li Gençler- 1930'lar(Sol başta Ecz.Perihan Akız)[15]

Donanma Bandosu'nun süreç üçerisinde yaptığı eğitsel katkılar içerisinde Donanma Bando Komutanlığı ve Gölcük Kaymakamlığı işbirliği sonucunda, 2001 senesinden bu yana, Gölcük ilçesinde, ilkokul, ortaokul ve liselerde olmak üzere cuma günleri öğrenci, öğretmen ve velilerden oluşan topluluklar ile birlikte bayrak töreni icra ettikleri görülür. Bu törenlerde İstiklal Marşı'nın söylenmesinden önce, çeşitli marşlar çalınarak (sözlü marşların) öğrenciler tarafından da seslendirilmesi ile bando müzik etkinliğinin desteklenmesi sağlanır. Ayrıca çalgılar hakkında da öğrencilere bilgi verilir [16]. Bu bağlamda, yapılan faaliyetlerle Türk ulusal marşları repertuvarının öğrencilere tanıtılması ve aynı zamanda ulusal marş repertuvarının gençlere kazandırılması amaçlanmaktadır.



[14] Türk yolu gazetesi, 1 nisan 1935
[15] Akız ailesi arşivi
[16] Bnd.Astsubay Hürkan Hür ile kişisel görüşme.24.11.2021

Foto XI: Donanma Bandosu Gölcük İmam Hatip Ortaokul'nda [17]

Gölcük Donanma Bandosu esasen bölgesel olarak da müzikal faaliyetleriyle Kocaeli ve çevresindeki farklı illerde de kültürel bir katkı unsuru olur. Çeşitli üniversitelerin ve Güzel Sanatlar Liselerinin müzik bölümleri ile ortak konserler verir. Faaliyetlerde bulunduğu bazı okullar arasında; Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Devlet Konservatuvarı, Uludağ Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Abant ve İzzet Baysal Üniversitesi sayılabilir. Örneğin Bolu /Gündem gazetesi haberinde "Gölcük Donanma Komutanlığı Türk Müziği Korosu, ilimizde konser verdi." denmektedir.

> *«İzzet Baysalı Anma ve Şükran Günleri etkinlikleri kapsamında Abant İzzet Baysal Üniversitesi Kültür Merkezinde konser veren Gölcük Donanma Komutanlığı Kültür Merkezi Türk Müziği Korosu, 17.05.2004 Türk Sanat Müziği eserlerini seslendirdi. Konseri Vali Mehmet Ali Türker, Belediye Başkanı Alaaddin Yılmaz, Bolu 2.Komando Tugay Komutanı Tuğgeneral Hakkı Yılmaz Çiyan ve diğer davetliler izledi. Gölcük Donanma Komutanlığı Kültür Merkezi Türk Müziği Korosunun 1995 yılında kurulduğu belirtildi." [18]*

Donanma Bando Komutanlığı Gölcük ilçesinde faaliyetlerine başladığı zaman içerisinde, Kocaeli ve çevresindeki farklı illerin müzikal hayatında önemli bir yer edinir. Çeşitli üniversitelerin ve Güzel Sanatlar Liselerinin müzik bölümleri ile ortak konserler verir. Faaliyetlerde bulunduğu bazı okullar arasında; Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Devlet Konservatuvarı, Uludağ Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Abant ve İzzet Baysal Üniversitesi sayılabilir. Örneğin Bolu /Gündem gazetesi haberinde[19]

> *"Gölcük Donanma Komutanlığı Türk Müziği Korosu, ilimizde konser verdi." denmektedir.İzzet Baysalı Anma ve Şükran Günleri etkinlikleri kapsamında Abant İzzet Baysal Üniversitesi Kültür Merkezinde konser veren Gölcük Donanma Komutanlığı Kültür Merkezi Türk Müziği Korosu, 17.05.2004 Türk Sanat Müziği eserlerini seslendirdi. Konseri Vali Mehmet Ali Türker, Belediye Başkanı Alaaddin Yılmaz, Bolu 2.Komando Tugay Komutanı Tuğgeneral Hakkı Yılmaz Çiyan ve diğer davetliler izledi. Gölcük Donanma Komutanlığı Kültür Merkezi Türk Müziği Korosunun 1995 yılında kurulduğu belirtildi."*

şeklinde Donanma Bandosunun haberi yer almaktadır.

Yine "Üniversite ve Donanma Bando Orkestrası'nın ortak konseri" başlıklı haberde,

> *"Donanma Komutanlığı Orkestrası ile Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Orkestrası 09.05.2007 tarihinde Kocaeli Üniversitesi'nde ortak bir konser verdi. Kültür ve Kongre Merkezi'nde yapılan konsere öğretim elemanları ve öğrenciler yoğun ilgi gösterdi. Klasik Batı müziğinin en güzel eserlerinin yer aldığı konseri izlemeye gelenler arasında Donanma Komutanı Oramiral M. Metin Ataç, 15. Piyade Tümeni ve Garnizon Komutanı Tümgeneral E. Cihangir Akşit, Rektör Prof. Dr. Sezer Ş. Komsuoğlu, Rektör Yardımcıları Prof. Dr. Arif Demir ve Prof. Dr. Hasret Çomak da vardı. Şef Tekin Okcebe yönetiminde 36 kişiden oluşan orkestranın verdiği konserde solist olarak piyanoda İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Ilgın Aka, gitarda ise Ozan Sezener yer aldı. Programın ilk bölümünde; Mozart'ın 'Piyano Konçertosu No: 20 Re minör KV466' isimli eseri, ikinci bölümünde ise Vivaldi'nin 'Gitar Konçertosu Re majör RV93', Karayev'in '3 dans- Ninni, Ayşe, Dans' ile Shostakovich'in 'Jazz suite No:2-Valse no:2' adlı eserleri çalındı. İzleyiciler sanatçıları ayakta alkışladı. Kocaeli Üniversitesi öğretim üyeleri ve öğrencilerini klasik müzik ile buluşturan orkestrada… Bando Üst Çavuş Recep Boyalı, Bando Kıdemli Çavuş Abdullah Calp, Oben Arıca fagotta; Bando Astsubay Çavuş Yiğit Burçoğlu ve Feyzi Çokgez kornada; Bando Başçavuş Mustafa Korkmaz, Bando Kıdemli Üstçavuş Önder iş Trompette; Bando Üstçavuş Ahmet Aksoy, T. Münif Temizkan timpanide Bando kıdemli Başçavuş Kenan Göktürk ve piyanoda Öğretim Görevlisi Burcu Esin yer aldı. Konser sonunda Donanma Komutanı Oramiral M. Metin Ataç Orkestra Şefi Tekin Okcebe'ye teşekkür belgesi, 15. Piyade Tümeni ve Garnizon Komutanı Tümgeneral E. Cihangir Akşit ise Bando Kıdemli Başçavuş Kenan Göktürk'e çiçek verdi.*[20] Şeklinde ortak konser faaliyeti anlatılmaktadır.





[17] https://www.golcukgundem.com/haber/3687380 /donanmadan-bayrak-torenlerine-devam(golcukgundem.com)Erişim: 24.11.2021

[18] Bolu Gündem Gazetesi

[19] http://www.bolugundem.com/golcuk-donanma-komutanligi-korosundan-konser-1844h.htm Erişim 06.5.2020

[20] http://bhi.kocaeli.edu.tr/mayis07.htm.Erişim:17.11.2021

Foto XII: Donanma Komutanlığı Orkestrası ile Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Orkestrası 09.05.2007 tarihinde Kocaeli Üniversitesi'nde ortak bir konserde öğrenciler ve bando bir arada[21]

Bir başka konser haberinde ise, "Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Akademik Oda Orkestrası Donanma Komutanlığında konser verdi[22]" şeklinde konser haberi yer almaktadır. Haberde ise

> *"Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Akademik Oda Orkestrası Gölcük Tersanesi Komutanı Tuğamiral Aydın Eken'in ev sahipliğinde Donanma Komutanlığı sinema salonunda Doç.Dr. Revnak Yengi yönetiminde bir konser gerçekleştirdi."*

denmektedir. Görüldüğü gibi üniversite-Donanma Bandosu iş birlikleri ile Gölcük donanma bandosu asker-sivil bütünlüğü ile halkın müzik ihtiyaçlarına katkıda bulunmaktadır.

IV.2.Donanma Bandosu'nun Yurt içi ve Yurt dışı Görevlerle Müzik Kültürüne Katkıları

Donanma Bando Komutanlığı'nın faaliyetleri yalnızca yurt içinde göstermiş olduğu faaliyetlerle sınırlı olmayıp, yurtdışında da çok sayıda faaliyette müzikal başarılarını ve etkinliklerini sergilemiştir. Bu konserler; KKTC Konseri (1996), Polonya Uluslararası Bandolar Festivali (1997), Ukrayna Görevleri (2001-2004), Lübnan Görevi (2009) sırasındaki müzik etkinlikleri örnek verilebilir. Donanma Bandosu, 2002 yılından bu güne Deniz Kuvvetleri tarafından düzenlenen Deniz Kurdu, Deniz Yıldızı ve Beyaz Fırtına tatbikatları kapsamında Alanya, Antalya, Bodrum, Çeşme, Çanakkale, Datça, Erdek, Fethiye, Foça, İnebolu, İzmir, Kemer, Kuşadası, Marmaris, Ordu, Samsun, Trabzon gibi liman kentlerinde gerçekleştirdiği halk konserleri ile geniş kitlelere müzikal etkinlikleriyle ulaşmıştır.

IV.3.Gölcük'te Donanma Bandosu Konserleri

Donanma Bandosunun çeşitli etkinliklerde verdiği konserleri, katıldığı festivallerde, yürütülen çeşitli projelerde her daim kentin müzik kültüründe yer aldığı görülür. Donanma Bandosu'nun Gölcük'teki resmi törenlerde önemli bir yeri olduğu, tarihsel süreç içerisinde yerel basında yer alan haberlerden öğrenilmektedir. Günümüzde Donanma Bandosu geçmişte de olduğu gibi halka iç içe müzik yapmakta, eğitim kurumları, halk festivalleri gibi etkinliklerle halkla bütünleşebilmektedir. Bu etkinlik örneklerine ilişkin belli zamanlarda yapılan konserlere ilişkin konser fotolarına çalışmada yer verilmiştir.



Foto XIII:30 Ağustos 2021 Gölcük Zafer Bayramı Kutlamalarında Donanma Bandosu[23]

[21] http://bhi.kocaeli.edu.tr/mayis07.htm.Erişim:17.11.2021
[22] 30 Kasım 2019 KOÜ Devlet Konservatuvarı resmi tweter sayfası
[23] GÖLCÜK´TE ZAFER COŞKUSU (golcuk.bel.tr)



Foto XIV: Gölcük'te Halkla Beraber 29 Ekim 2021 Cumhuriyet Bayramı Kutlamaları[24]

Gölcük Donanma Bandosunun farklı şehirlerin müzik yaşantısına yaptığı katkılara bir örnek olarak, Deniz Kurdu 2009 Tatbikatı esnasında Marmaris'te bulunan 32 kişilik orkestranın konseri bir örnek olarak verilebilir.



Foto XV:Gölcük Donanması Pop ve Caz Orkestrası, Marmaris Atatürk Meydanı'ndaki konserde[25]

> "*Deniz Kuvvetleri Komutanlığınca düzenlenen "Deniz Kurdu 2009 Tatbikatı" dolayısıyla Marmaris'te bulunan 32 kişilk orkestra, sahnede kaldığı yaklaşık 3 saat boyunca aralarında Düm Tek Tekin de bulunduğu Türk pop ve halk müziği, yabancı parçalar ile marşlar seslendirdi. Bando Kıdemli Binbaşı Selahattin Türk yönetimindeki orkestranın verdiği konseri, vatandaşların yanısıra ilçede tatilini geçiren turistlerden oluşan bini aşkın kişi ilgiyle izledi. Hareketli parçaların çalındığı sırada vatandaşlar ve turistler yerinde duramadı, oynadı."* [26]

Haberden de anlaşılacağı gibi, popüler müzikten, caza,halk müziğinden marşlara bandonun repertuvarı halkın her kesimine hitap edecek kadar geniş tutulmaktadır.

SONUÇ

Türk tarihinde ordu ve ulus kavramlarının birbiriyle daima birlikte başat rol aldığı bilinir.Türk askeri birliklerine savaşta ve barışta daima eşlik eden bir müzik topluluğunun varlığı Türk tarihi kadar eskidir. Mehter sonrası kurulan askeri bandolar özel günlerde ve farklı zamanlarda halk konserleri vererek müziği topluma sunma konusunda önemli bir rolü üstlenmiş ve bir boşluğu doldurmuştur (Başuğur, 2004, s.287).Gölcük Donanma Bando Komutanlığı'nın görev aldığı müzik faaliyetleri; askeri kurumlarca gerçekleştirilen tören ve etkinliklerde yer almak, ulusal ve resmi bayram günlerinde planlanan anma etkinlikleri, özel tören ve festivallerde gerçekleştirilen çeşitli müzik etkinlikleri ve konserler, yaz aylarında belediye parkları gibi halk konserleri vermek, radyo yayınlarına katılmak, askeri kurumların talepleri doğrultusunda askeri mahfel, hastaneler, salonlar ve meydanlarda planlanan müzikal etkinlikler, Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı özel ve kamu eğitim kurum ve kuruluşlarında ve paydaş olarak üniversitelerin müzik bölümleri ve konservatuvarlar ile planlanan müzikal etkinliklerde yer almak şeklinde sıralanabilir. Bu

[24] CUMHURİYET BAYRAMI GÖLCÜK'TE COŞKUYLA KUTLANDI | Gölcük Haber Gazetesi (golcukhaber.com.tr)
[25] Donanma bandosu coşturdu (gundemgazetesi.net)
[26] https://www.gundemgazetesi.net/Donanma bandosu coşturdu. Erişim 24.11.2021

etkinlikler göz önüne alındığında Gölcük Donanma Bandosu'nun Gölcük kentinde müzik kültürüne yönelik bilgilendirme eğitimleri yaptığı görülmüştür. Yine bandonun halkın sosyal alanlarda bir ve beraber olmasına yönelik bayramlar, festival zamanları gibi dönemlerde gerçekleştirdiği müzikal etkinlikler yoluyla da kentlilik bilincine de katkı sağladığı tespit edilmiştir. Ayrıca Donanma Bandosu, içinde müzik kurumlarını barındıran üniversite, lise gibi eğitim kurumlarının müzik topluluklarıyla verdiği ortak konserler ile de eğitim kurumları-donanma işbirliği ile halka müzik sunma yoluyla müzik alanında sivil-askeri ortak topluluklar olarak müzik yapılmasına da katkılar sağlamıştır. Donanma bandosu, yurdumuzun çeşitli illerinde katıldığı konserler yoluyla da müzikal repertuvarının Gölcük dışında da tanınmasını, sağlamıştır. Her tür müziğin icrasının bando tarafından gerçekleştirildiği bu konserler sayesinde de, Donanma Bandosu, halkla bütün olduğunu kanıtlamıştır.

KAYNAKLAR

Alimdar, S. (2016).*Osmanlı'da Batı Müziği.* İstanbul Türkiye İş Bankası Yayınları.ISBN: 978- 605-332-717-2

Antep, E. (2004).Askeri Müziğin Yeniden Yapılandırılmasına Bilimsel Bir Bakış. Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik Ve Gelişimi Sempozyumu.23-25 Ekim 2003. K.K.Basımevi ve Basılı Evrak Depo Müdürlüğü.Sip.Nu: 134.s 294-305.K.K.Basımevi Yayın Numarası:2004/62

Arman, H. R. (1958). *Tarihte Bahriye Mızıkaları*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Deniz Basımevi.

Aydoğan K.(2001).*Çoksesli Müzik Tarihimiz Işığında Kent Orkestrası ve Belediye Bandosu*.İstanbul. İstanbul Büyükşehir belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kent Orkestrası Müdürlüğü Yayını.Mega basım. ISBN:9-975-6582-04-9

Başuğur, İ. D.(2004).Türkiye'de Askeri Müziğin Geleceği İçin Öneriler. Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik Ve Gelişimi Sempozyumu.23-25 Ekim 2003. K.K.Basımevi ve Basılı Evrak Depo Müdürlüğü.Sip.Nu: 134. s.287-293.K.K.Basımevi Yayın Numarası:2004/62

Erdal, G. (2019). *Osmanlı'dan Günümüze Kulaktaki Tınılar: Kocaeli Kenti Müzik Kültürü.* İstanbul . Cinius Yayınları.ISBN: 978-605-7640-01-7

Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askeri MuzıkalarıTarihi*. İstanbul. Maarif Basımevi.

Uçan, A. (2004).Türkiye'de Çoksesli Müzik kültürünün oluşumu ve gelişimine genel bir bakış.s.306-347.Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik Ve Gelişimi Sempozyumu.23-25 Ekim 2003. K.K.Basımevi ve Basılı Evrak Depo Müdürlüğü.Sip.Nu: 134. K.K.Basımevi Yayın Numarası:2004/62

Ulugün, F. Y.(????).*Tarihte Gölcük & Gölcükte Tarih.* Hazırlayan: Tülin Bozkurt Cengiz. "Donanma ve Gölcük Tersanesinin Tarihi".s.80-113.Gölcük Belediyesi Gölcük Vizyon 2023 Kültür Yayınları Serisi 4.

Yıldırım,Ö.(1991). *Garnizon Şehri Gölcük*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul

İNTERNET KAYNAKLARI

https://www.dunyabulteni.net/tarihten-olaylar/dunya-savasindan-hurdaya-yavuz-zirhlisi-h283633.html . Erişim: 29.11.2021

Şanlı Yavuz'un pervanesi artık Gölcük'ün simgesi - Son Dakika Haberler (hurriyet.com.tr). Erişim: 29.11.2021
Mahmudiye (kalyon) - Vikipedi (wikipedia.org)Erişim:22.11.2021

http://bhi.kocaeli.edu.tr/mayis07.htm.Erişim:17.11.2021
bando ne demek TDK Sözlük Anlamı. Erişim: 25.12.2021

https://www.golcukgundem.com/haber/3687380/donanmadan-bayrak-torenlerine-devam(golcukgundem.com)Erişim: 24.11.2021

www.denizhaber.net/yavuz-zirhlisi-100uncu-yasina-basti-haber-34207.htm.Erişim:30 Kasım 2021

CUMHURİYET BAYRAMI GÖLCÜK'TE COŞKUYLA KUTLANDI | Gölcük Haber Gazetesi (golcukhaber.com.tr)

Yavuz Zırhlısı, 100'üncü yaşına bastı (denizhaber.net)

http://www.bolugundem.com/golcuk-donanma-komutanligi-korosundan-konser-1844h.htm Erişim 06.05.2020

Gölcük Donanma Komutanlığı Korosu□ndan konser (bolugundem.com).Erişim: 24.11.2021

GÖLCÜK´TE ZAFER COŞKUSU (golcuk.bel.tr).Erişim: 27.12.2021

Bolu Gündem Gazetesi (https://www.gundemgazetesi.net/Donanma bandosu coşturdu). Erişim 24.11.2021
Donanma bandosu coşturdu (gundemgazetesi.net)Erişim:26.12.2021

Gazeteler

Türk Yolu Gazetesi, 1 nisan 1935
30 Kasım 2019 KOÜ Devlet Konservatuvarı resmi tweter sayfası

Söyleşi ve Arşivler

Bnd.Astsubay Hürkan Hür ile kişisel görüşme.24.11.2021
Akız Ailesi Arşivi

AZERBAYCAN HALK DANSLARI MÜZİĞİNİN GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE NOTAYA YAZILMASI VE ÖNEMİ

Doç. Dr. Arzu GULİYEVA KARAMAN
Azerbaycan Milli Konservatuarı
arzu.guliyeva@yahoo.com

Özet

Halk oyunları, sözlü ve geleneksel müziğin en gelişmiş türlerinden biridir. Bu müzik incilerinin asırlık bir geçmişi vardır. Halk tarafından rengârenk danslar yaratılmış olsa da, onların bir kısmı unutulmuş ve günümüze kadar ulaşamamıştır. Bunun sebebi sözlü geleneksel müziğimizin yeteri kadar notaya alınmamasıdır. Dahi Azerbaycan bestecisi, Azerbaycan profesyonel müziğinin kurucusu Üzeyir Hacıbeyli, 20. yüzyılda folklor müziğinin notaya yazılmasının önemini bu şekilde vurgulayarak buna ilişkin gerekli kararlar vermiştir. Üzeyir Hacıbeyli'nin değerli düşünceleri, dönemin müzikologları ve bestecileri için büyük sorumluluk üstleniyordu. Bunun akabinde Azerbaycan Devlet Konservatuarı bünyesinde Bülbül'ün (Murtuza Memmedov) başkanlığında Bilimsel Araştırma Müzik Kurulu kurulmuştur. Birçok müzikoloğumuz ve bestecimiz bu çalışmaya dâhil olmuş, Azerbaycan'ın farklı bölgelerine giderek halk müziği örneklerini toplamış ve folklor notalarını yazmıştır. Sonuç olarak, birçok halk müziğinden oluşmuş kitaplar yayınlanmaya başlamıştır. Sözlü kültürün yazılı kültüre geçirilmesi milli müziğimizin korunması ve gelecek nesillere ulaştırılması demektir. Günümüzde de Azerbaycan halk danslarının toplanması, notaya yazılması ve düzenlenmesi, pratik materyal olarak çok değerli; aynı zamanda, halk müziğinin araştırmacıları için eşsiz öneme sahiptir. Bu bildiride, Azerbaycan Halk Danslarının notaya yazılması sürecinde sunulan kitaplar, piyano için düzenlemeler vb. yapılan araştırmalar hakkında detaylı malumatlar verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan Halk Dansları, Üzeyiir Hacıbeyli, sözlü kültür.

AZERBAYCAN HALK DANSLARI MÜZİĞİNİN GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE NOTAYA YAZILMASI VE ÖNEMİ

Assoc. Prof. Arzu GULİYEVA KARAMAN
arzu.guliyeva@yahoo.com

Abstract

Folk dances are one of the most advanced forms of oral and traditional music. These musical pearls have a centuries-old history. Although colorful dances were created by the people, some of them were forgotten and did not survive until today. The reason for this is that our traditional oral music is not notated enough. Genius Azerbaijani composer, founder of Azerbaijani professional music, Uzeyir Hajibeyli, emphasized the importance of notation of folklore music in the 20th century and made the necessary decisions regarding it. Üzeyir Hacıbeyli's valuable thoughts assumed a great responsibility for the musicologists and composers of the period. Subsequently, a Scientific Research Music Board was established within the Azerbaijan State Conservatory under the chairmanship of Bulbul (Murtuza Mammadov). Many of our musicologists and composers were involved in this work, went to different regions of Azerbaijan, collected folk music samples and wrote folklore notes. As a result, many folk music books began to be published. Transferring oral culture to written culture means preserving our national music and transmitting it to future generations. Today, the collection, notation and arrangement of Azerbaijani folk dances are very valuable as practical material; it is also of unique importance to researchers of folk music. In this paper, the books presented during the notation process of Azerbaijani Folk Dances, arrangements for piano, etc. will be discussed. Detailed information about the researches will be given.

Keywords: Azerbaijan Folk Dance, Üzeyir Hacıbeyli, oral culture.

GİRİŞ

Azerbaycan Halkı zengin müzik sanatı ile tanınır. Tarihi eski çağlara kadar uzayan halk müziği, kültürümüzün ayrılmaz bir parçasıdır. Halkımızın milli kültür mirası yüzyıllar içinde gelişmiş, sözlü olarak gelecek nesillere aktarılmış ve günümüze kadar gelmiştir.

Halk oyunları, sözlü ve geleneksel müziğin en gelişmiş türlerinden biridir. Bu müzik incilerinin asırlık bir geçmişi vardır. Arkeolojik ve edebi kaynaklarda dans sanatı ile ilgili değerli bilgiler bunu doğrulamaktadır. Bakü yakınlarındaki Kobustan Milli Parkı'nda antik dansların kaya üzerinde oymaları bulunmuştur. Dans figürleri, daha doğrusu "Yallı" (bar, halay gibi elele tutuşup oynanan oyun) benzeri bir dansın tasviri, bu sanat türünün yaklaşık 8-10 bin yıl önce var olduğunun bir göstergesidir. Ayrıca Kobustan'daki Çingirdağ ve Büyükdaş Dağları'ndaki Gavaldaş'ın danslara eşlik etmek için vurmalı çalgı olarak kullanıldığına inanılıyor. Ateşin etrafında toplanan eski insanlar, Gavaldaş eşliğinde "Yallı" ve "Çöppü" danslarını icra etmişler. (Çöppü eski kelimelerimizden biridir. Bu kelimenin anlamı bir takım oyunudur. Kaynak: A. Nəcəfzadə. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri. (organoloji-tarixi tədqiqat.) Bakı-2010, s.38)

Enstrümanların icadından önce eski insanlar ses eşliğinde yallıları icra ederlerdi. Sonraki aşamada, enstrümantal eşlik daha etkin olmuştur. Bunun örneği, Kobustan Anıtında saza benzer bir enstrüman çalan bir müzisyenin görüntüsü ile doğrulanır.

Danslar, halk müziğinin ayrılmaz bir parçasıdır. İnsanların hayatıyla doğrudan ilgili olan dans müziği, yüzyıllar boyunca yaşamış ve gelişerek insanların yaşam tarzını, zevkini, psikolojisini ve iç dünyasını ifade etmiştir. Danslar bayram şenlikleri ve düğünlerin süsüdür. Oynak ritim, hoş avaz her zaman halk oyunlarına hayat verir. Elbette halk törenlerini de danssız hayal etmek imkânsızdır.

BULGULAR

Halk tarafından rengârenk danslar yaratılmış olsa da, yüzyıllardır denenen bu kültür incilerinin bir kısmı unutulmuş ve günümüze kadar ulaşamamıştır. Burada, dahi Azerbaycan bestecisi Üzeyir Hacıbeyli'nin düşüncesini hatırlatmak istiyorum. Azerbaycan'ın müziğine ve sosyo-kültürel hayatına kayıtsız kalmayan Üzeyir Bey, tüm zamanların ilgisini çeken konulara değinmiştir: "Şu ana kadar Azerbaycan halkının birçok türküleri ve dansları yavaş yavaş halk arasında icra edilmeyerek sonunda unutulmuş, onların yerine yenileri gelmiştir. Birkaç yıl önce Azerbaycan'da söylenen şarkılardan haberdar olmayı istesek, onları hatırlamayabiliriz. Buna sebep folklor müziğinin notaya yazılmamasıdır. Müzik dünyasının farkında olsaydık, o zaman bu şarkıları toplayıp türkü kitapları hazırlamak mümkün olurdu. " (Üzeyir Hacıbəyli. "El musiqisi haqqında" makalesi. Əsərləri II cild. Bakı-Yazıçı, 1985, s. 183-184)

Üzeyir Hacıbeyli'nin değerli düşünceleri, dönemin müzikologları ve bestecileri için sorumluluk üstleniyordu. Bunun akabinde Azerbaycan Devlet Konservatuarı bünyesinde Bülbül'ün (Murtuza Memmedov'un) başkanlığında Bilimsel Araştırma Müzik Kurulu kurulmuştur. Birçok müzikoloğumuz ve bestecimiz bu

çalışmaya dâhil olmuş, Azerbaycan'ın farklı bölgelerine giderek halk müziği örneklerini toplamış ve folklor notalarını yazmıştır. Sonuç olarak, birçok halk müziğinden oluşmuş kitaplar ortaya çıkmaya başlamıştır.

İlk Halk Dansları Müziği kitabı, 1936 yılında ünlü Azerbaycan bestecimiz Seid Rüstemov tarafından yayımlanmıştır. Bu eser ("Azərbaycan rəqs havaları"), dans müziğinin notaya alınmasının ilk örnek eseri olarak Azerbaycan halk müziği tarihine dâhil olmuştur. (Yeni baskısı, 1950 yılında yapılmıştır).

Sonraki yıllarda, birçok halk oyunları kitapları yayımlandı. 1951 yılında, besteciler Tofig Guliyev, Zakir Bağırov ve müzikolog Memmed Salih İsmayilov'un "Azərbaycan Xalq Rəqsləri" kitabı, Seid Rüstemov'un editörlüğünde yayımlandı. 1960-1980 yılları arasında Azerbaycan Bilimler Akademisi Mimarlık ve Sanat Enstitüsü'nün Halk Müziği Bölümü, halk müziği örneklerini toplamak üzere, Azerbaycan'ın farklı bölgelerine geziler düzenlemiş ve bu gezilerden elde edilen halk dansları kayda geçirilerek çok sayıda dans müziği kitapları, bu bölüm tarafından müzik camiasına sunulmuştur. Bunların arasında Bayram Hüseynli'nin 1965 ve 1966'da basılmış 2 kitaptan oluşan "Azərbaycan Xalq Rəqs Melodiyaları" (yallı ve halaylar), 1975 ve 1984 yıllarında Ahmet İsazade ve Nariman Memmedov'un "Azərbaycan Xalq Mahnıları ve Oyun Havaları" kitaplarını gösterebiliriz. Ayrıca, Rauf Behmenli'nin 2002'de yayımladığı "Azərbaycan Xalq Rəqsləri" kitabı, İlgar İmamverdiyev'in 2 kitapdan oluşan "Azərbaycan rəqs havaları" (2007), kitapları XXI yüzyılda dans müziğinin yazılı kültüre aktarılması geleneğinin devam ettirilmesinin göstergesidir.

R. Behmenli, uzun yıllar halk danslarını toplamak ve notaya yazmak için, Azerbaycan'ın farklı bölgelerini gezmiş ve uzak köylerde yaşayan yaşlı ve usta sanatçılarla buluşmalar yapmıştır. Bunların sonucunda 450'den fazla dans parçaları toplamıştır. O, bu işini ilerleterek, son yıllarda dans müziğinin çeşitli türlerini içeren kitaplar yayımladı. R. Behmenlinin "Azərbaycan yallıları" (2018), "Azərbaycan qaytağı rəqsləri" (2019), "Ermənilərin saxtalaşdırdığı Azərbaycan xalq rəqsləri" (2020), "Azərbaycan qədim rəqs havaları" (2021), "Azərbaycan gəlin havaları" (2021), "Azərbaycan cəngi rəqsləri" (2021) kitapları milli dans müziğimizin tarihine yeni sayfalar açtı.

Tüm dans müziği kitaplarındaki halk oyunları, Azerbaycan'ın çeşitli bölgelerinden toplanmış ve profesyonel müzisyenler tarafından notaya yazılmıştır. Sözlü kültürün yazılı kültüre geçirilmesi milli müziğimizin korunması ve gelecek nesillere ulaştırılması demektir. Ü. Hacıbeyli, halk müziğinin sürekli gelişmekte olduğunu dikkate alarak, bu müzik parçalarını: çok eski, şimdi duyduğumuz ve her yıl yeni örnekler yapan çağdaş seviyelere ayırmıştır. Bu milli sanat eserlerinin unutulmaması için onları toplayarak notaya yazma işleri her zaman devam ettirilmelidir. Besteciler de folklor müziğinden behrelenerek, eserlerinde milliliği öne çekmelidirler.

Bunun yanı sıra, halk oyunlarının düzenlemeleri ile ilgili de bilgi vermek istiyorum. 1950'li yıllardan başlayarak, Azerbaycan bestecileri dansların piyano için düzenlemelerini de yapmaktadırlar. Bestecilerimizden S. Alesgerov, S. Hacıbeyov, T. Guliyev, Z. Bağırov, R. Rüstemov, XXI yüzyılda F. Badalbeyli, O. Recebov, G. Abdullazade, N. Mustafayev halk danslarını piyano için düzenlemişlerdir. Batı

müzik kültürüne has olan piyanoda milli müzik parçalarını çalmak için yapılan düzenlemeler, günümüzde de devam ettirilmektedir.

Ben, 2011 yılında usta garmon (akordiyona benzer Azerbaycan müzik enstrümanı) sanatçısı, Azerbaycan Milli Konservatuarı Enstrümantal Muğam Bölümü'nde çalışan Doç. Dr. Aydın Aliyev'in garmon çalgısını dinleyerek 60 adet Azerbaycan halk danslarını notaya yazdım. Yazdığım notaları "Azərbaycan Xalq Rəqs Musiqisi" adı altında yayımladım. Aydın Aliyev garmon icraçılarından - Ahad Aliyev, Teyyub Demirov, Abbas Abbasov, Safarali Vazirov, Memmedağa Ağayev, Sattar Hüseynov, Zakir Mirzayev, Aftandil İsrafilov'un, yanı sıra tar sanatçıları (Hacı Memmedov, Ağasalim Abdullayev, Möhlet Müslümov), kamança icracıları olan Fahreddin Dadaşov, Şefiga Eyvazova, Arif Asadullayev ve diğer profesyonel Azerbaycan sanatçılarının repertuarlarını, çalgı tekniğini kullanarak danslar için en uygun seçenekleri seçmiştir.

2011 yılında yayımladığım "Azərbaycan Xalq Rəqs Musiqisi" kitabımı, Azerbaycan Milli Konservatuarı müfredatına uygun olarak Azerbaycan Halk Dansları Müziği dersleri için ders kitabı olarak derlemiştim. (Azerbaycan Milli Konservatuarında 2010 yılından başlayarak, günümüze kadar Azerbaycan Halk Dans Müziği adlı derslerine müfredatta yer verilmiştir) Kitapta dansların sadece melodisini (eşliksiz, teksesli) yazmıştım. Tam 10 yıl sonra, bu yıl (2021 yılı) Azerbaycan Halk Dansları Müziği (Piyano İçin Düzenlemeler) kitabım yayımlandı. Bu kitap, "Azərbaycan Xalq Rəqs Musiqisi" kitabımın devamı niteliğindedir.

Türkiye'ye yerleştiğim 2012 yılından bu yana, geçen 9 yıl boyunca Azerbaycan halk oyunlarından bazılarının tanınmasına şahit oldum. Azerbaycan halk müziğini daha tanınır hale getirmek için 2011 yılında yayınladığım 60 dans müziğinin 20'sini iki el piyano için düzenledim. Bu kitapta asıl amacım dansların ana melodisini öne çıkararak zor olmayan bir eşlik (sol el partisi) eklemektir. Dansların ezgisi, Azerbaycan milli müziğine özgü çok sayıda süslemeye sahiptir. Orijinal müziği olduğu gibi notaya yazmak amacım olduğu için, süslemelerde ihtisarlar yapmadım. Ancak bazı durumlarda (dansın orijinal melodisini bozmadan) icra tekniğinde zorluklar olabildiği hallerde süslemelerde küçük ihtisarlar yapılabilir.

Halk oyunları derken yetenekli insanlar tarafından icat edilen, ancak bestecileri yıllar ve yüzyıllar boyunca unutulan melodiler kastediliyor. Geçmişte belirli olaylar, insan isimleri, doğa, şehirler, köyler vb. törenlere hitap eden (sözlü olarak) bestelenen dans melodilerinin çoğu kaydedilmemiştir, hatta birçoğu unutulmaya yüz tutmuştur, bazılarının adları, tarihi ve amacı bilinmemektedir. Azerbaycanlılar sanat yönünden yaratıcı halk olduğu için, hemen hemen her yaşadığımız gün, insanlar yasadıkları bölgelerde kendilerine has özellikleriyle milli danslarımızı geliştirmektedirler.

Yayımlanan bu kitabım (Azerbaycan Halk Dansları Müziği (Piyano İçin Düzenlemeler) , aynı zamanda bestecisi bilinen birkaç dans melodisini de içermektedir. Bu danslar çoğunlukla yirminci yüzyılın sonlarında yaşamış profesyonel sanatçıların icralarından alıntıdır. Notlar bölümünde dansların tarihçesi ve isimleri hakkında da bilgi verilmektedir. Aynı zamanda, bestecileri malum olan dansların yaranma tarihçeleri de açıklanmaktadır.

Tüm isimleri geçen dans müziği kitapları, pratik materyal olarak çok değerli, aynı zamanda, halk müziğinin araştırmacıları için eşsiz öneme sahiptir.

Azerbaycan müzikolojisinde halk danslarının melodik, ritmik, lad (yani dizi), ölçü bakımından araştırmaları XX yüzyılın 50.yıllarından başlamıştır. Müzikologlarımız, Ü. Hacıbeyli'ni örnek alarak, danslarla bağlı yeni makaleler, tezler, kitaplar yazmışlardır. Ü. Hacıbeyli "Azerbaycan Müzik Hayatına Bir Bakış" ("Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər") makalesinde dansların kısa açıklanmasını şu şekilde yazmıştır: 'Halk oyunları, muhakkak dans etmek için bestelenmiş, ¾ ölçü sayısında olan parçalardır ki, bazılarının ritmi ağır, bazılarının oynak ve hızlıdır… Düğünlerimizde gelinin ve damadın evden beraber çıkmasına has olan, özel müzik seslendirmek de adettendir... (Üzeyir Hacıbəyli. Əsərləri II cild. Azərbaycan EA nəşri. Bakı, 1965, s. 220)

Ü. Hacıbeyli, halk oyunları türünü melodinin kapsamına ve müzik pratiğindeki uygulamasına göre farklı türlere ayırır. O, bu anlamda halk oyunlarının çoğunun geleneklerle ilişkili olduğunu göstermiştir.

Müzikolog M. S. İsmayılov "Azərbaycan xalq musiqisinin janrları (Azerbaycan halk müziğinin türleri)" adlı kitabında dansları enstrümental müzik türüne dahil ederek açıklamasını sunmuştur: "Şarkılar gibi, danslar da insanların duygu ve isteklerini, becerilerini ve kahramanlıklarını yansıtır. Azerbaycan dansları emek süreci, yaşam ve geleneklerle bağlantılı olarak ritmine, karakterine, melodisine ve hızına göre farklanır: ağır - orta, hafif - eğlenceli, lezginka tipi hızlı ve keskin tempolu danslar. Ağır ve hafif tempolu dansları (Turacı, Uzundere) genellikle yaşlı bayan ve erkekler, hafif ve hızlı dansları (Terekeme, Brilyant, Ceyranı, Gazahı) ise gençler oynarlar". Müzikolog, tüm dansları performans açısından da üç bölüme ayırır: solo, düet ve toplu icra olunan danslar. (İsmayılov M. S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları B. , 1960. Yenidən işlənilmiş və tamamlanmış nəşri. B. , İşıq 1984. s. 44)

Müzikolog B. Hüseynli, dans türünün özelliklerini ve sınıflandırılmasını da vurgulamıştır. O, halk dansları müziğinin sınıflandırmasına iki açıdan yaklaşır; eşlik ve melodisine göre. Eşliğe göre danslar vokal, vokal-enstrümantal ve enstrümantal gruplara ayrılır. Bu sebepten, ses eşliğinde yapılan danslar, yaratılış tarihindeki en eski danslardır. Vokal-enstrümantal danslar ve enstrümantal danslar daha sonraki dönemlere aittir. Böylece müzik aletlerinin gelişmesinden sonra, bu çalgılarda ezgiler çalmak mümkün olmuştur. Halk oyunlarının bu türü, gerçek dans müziğini, yani çeşitli halk oyunlarına, tiyatrolara, spor yarışmalarına eşlik eden enstrümantal müziği içerir. B. Hüseynli, halk oyunlarını temasına göre 6 büyük gruba ayırır: geleneksel, evsel, emek, kahramanlık, askeri ve spor oyun-dansları, yallı oyun-dansları ve diğer çok çeşitli halk oyunları. Müzikolog, Azerbaycan müzikolojisinde ilk kez oyun-dans, şarkı-dans gibi terimleri de kullanmaktadır. Bu, dans türünün karakterinden ve dansların performans özelliklerinden kaynaklanmaktadır. (Hüseynli B. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. II dəftər. Halay. Bakı, 1966. s. 70)

B. Hüseynli, yallı ve halayların notalarını kapsamlı bir şekilde analiz etmiş ve bu türün özelliklerini ortaya koymuştur. Yallılar; oyun, koreografi, vokal ve enstrümantal türleri birleştirir. Halayların icrası, kendine has özellikleri olan eşsiz bir süit oluşturur; koro ve enstrümantal eşlik, dansın performansına katılır. Vokal eşlikli yallılar nispeten azdır. Yallılara ağırlıklı olarak enstrümantal ansambl (ekip) eşlik ediyor.

Azerbaycan dans sanatının, özellikle yallı, halay ve dansların incelenmesi, koreografların da ilgisini çekmektedir. Bu bakımdan koreograf-dansçı Kamal Hasanov'un "Azərbaycanın qədim folklor rəqsləri" ("Azerbaycanın eski halk dansları") kitabı üzerine yaptığı araştırmalarını da not etmeliyiz. K. Hasanov'a göre eski danslarımızın bir konusu (süjeti) vardı. Onlardan birçoğu zamanla unutulmuştur. K. Hasanov'un araştırmaları sayesinde birçok dansı eski yapımına dönüştürmek mümkün olmuştur.

Azerbaycan halk müziğinin arkaik katmanlarını incelemek için büyük miktarda olgusal malzeme toplanmalı ve iyice incelenmelidir. Şimdiye kadar elde edilen sonuçlar, folklor örneklerinin sınırlı diapazonu, basit melodisi ve form yapısı hakkında konuşmaya zemin hazırlamaktadır.

Dans ezgilerinin tonal yapımı Azerbaycan milli ladlarına (dizilerine) dayanmaktadır. Rast, Şur, Segah, Çahargah, Şüşter ve Bayatı-Şiraz. Bu gamlar (lad veya dizi), hem diyatonik seslerde hem de kromatik şekilde görülür.

Dans ezgilerinin metro-ritmik özellikleri zengindir. Çoğu 3/4, 3/8, 6/8 ölçü sayılarındadır. Özellikle 6/8 ölçüsünde hem ikili hem de üçlü ritmik gruplamalar kullanılmaktadır. Bu durumda çok geniş ritmik çeşitlilik sergilenmekte oluyor.

Dans ezgilerinin melodik yapısında kullanılan yapım yöntemlerinden: sekvensler (birkaç ölçüden oluşan, belirli aralıklarla azalan ve artan sekvensler), modulyasyonlar, ayrıca tekrarlama ve çeşitlemeler de dans müziğinin melodik özeğini ifade ediyor.

Yukarıda anlattığım, dansların melodik özelliklerini açıklayan konuların her biri farklı araştırma alanıdır. Şimdiki bildiride amacım, dans parçalarının yazılı kültüre aktarılmasının önemini kapsamaktır. Bu bakımdan, dansların analizi konusuna geniş şekilde varmadan kısa bilgi verdim.

Dansların adlarının anlamı onların yaratılış tarihi ile alakalıdır. Mesela, Cengi – kahramanlık ifade eden, savaşçılarda yiğitlik ruhunu uyandıran ve onları düşman üzerinde zafer kazandırmaya çağıran danstır. Cengi'nin farklı çeşitleri vardır. Cengi profesyonel Azerbaycan bestecilerinin de dikkatini çekmiştir. Eserlerinde bu dansı ağırlıklı olarak savaş sahnelerinde kullanmışlardır. Ü. Hacıbeyli 'Köroğlu' operasının üçüncü perdesinde Cengaverler dansını yazmıştır. Ondan sonra diğer besteciler – S. Hacıyev, G. Garayev, A. Geray vb. özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarında Cengi adlı özgün parçalar bestelemişlerdir.

Azerbaycan doğasının yüceltilmesine adanmış ("Turacı", "Qafqazı" ,"Ceyranı", "Qusarçay"), insan emeğinin sürecini yansıtan ("Araba", "Çoban rəqsi"), erkek ve kadın isimlerine adanmış ("Cəfəri", "Arazı", "İlqarı", "Gülgəzi", "Gülüstanı") ve birçok çeşitli danslarımız tekrarsız melodikliyi ile seçilir.

SONUÇ

XXI yüzyılda, her yıl gelişmekte olan Azerbaycan müzkolojisinde halk oyunları, bilim insanları, milli müziğin araştırmacıları için inceleme konusu olmaktadır. Henüz çok bilinmeyen, belki de hiç duymadığımız çok sayıda halk oyunları vardır. Onların toplanması, notaya yazılması, hem müzikolojide, hem de bestecilikte milli kaynaklara dayanarak yeni eserler yaratmak imkanları sunabilir. 1930 yıllarından başlayarak günümüze kadar

devam eden bu gelenek; müzikoloji, etnografya, folklor, koreografi ve diğer kültür ve sanat alanlarında çalışan araştırmacılar için bilimsel bir kaynak olarak çok faydalı olmaktadır.

OSMANLI DÖNEMİ MÜZİK NOTA YAZIMINA TİPOGRAFİK BİR BAKIŞ: HAMPARSUM NOTA YAZIMI ÖRNEĞİ

Öğr. Gör. Nur Meriç AFACAN

İzmir Kavram Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Grafik Tasarım Programı

nur.afacan@kavram.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-1908-3139

Özet

Tüm harf, rakam, noktalama işaretleri ve semboller özünde birer biçimdirler. Bu biçimsellik yalnızca bütünsel bir şekilde algılandığında insan zihninde karşılık bulmakta ve anlamlı hale gelmektedir. Notalar da biçimsel olarak seslere karşılık gelen birer ifade şeklidir. Nota yazımında sesler yeniden tasvir edilir. Bu nedenle özgün çizimlere sahiptirler. Harfler gibi seslerin de kayıt altına alınması, kullanıcılar tarafından anlaşılıp çoğaltılabilir olması hedeflenmiştir. Bu nedenle notaların yazımında tipografik özelliklerden yararlanıldığını, müziğin de tipografik anlamda bir dil olarak ifade edilebileceğini dile getirmek mümkündür.

Osmanlı Devleti'nin musikiye ve musiki eğitimine verdiği önem neticesinde nota yazımı olarak ifade edilen notasyon alanında birçok çalışma gerçekleşmiştir. Bu çalışmalar; Ebced Notası, Osman Dede (Kutbunnayi) Ebced Notası, Kantemiroğlu Ebced Notası, Abdülbaki Nasır Dede Ebced Notası, Hamparsum Notası olarak sıralanabilmektedir. Bu çalışmanın amacı, Osmanlı Dönemi Türk müziğinde kullanılan nota yazımlarını tipografi bağlamında incelemektir. Araştırma yaklaşımı olarak, Osmanlı Dönemi'nde tipografik özellikleri içerisinde bulunduran tek bir nota yazım çalışması tercih edilmiş ve bu alanda yapılan arşivlerdeki çalışmalardan yararlanılmıştır. Araştırma için Osmanlı Dönemi'nde kayıt altına alınan Hamparsum notasyonu diğer nota yazımlarından farklı olarak simgesel değerinden ötürü tercih edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Dönemi, Notasyon, Tipografi, Türk müziği, Hamparsum.

A TYPOGRAPHICAL LOOK ON OTTOMAN PERIOD MUSIC NOTE WRITING: AN EXAMPLE OF HAMPARSUM NOTE WRITING

Lect. Nur Meriç AFACAN

nur.afacan@kavram.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-1908-3139

Abstract

All letters, numbers, punctuation marks and symbols are essentially forms. This forms is only perceived in a holistic way, it finds a response in the human mind and becomes meaningful. Notes are also forms of expression that correspond to sounds formally. In notation, sounds are re-depicted. Therefore, they have original drawings. It is aimed to record sounds like letters and to be understood and reproduced by users. For this reason, it is possible to say that typographical features are used in the writing of notes, and music can be expressed as a language in a typographical sense.

As a result of the importance given by the Ottoman Empire to music and music education, many studies have been carried out in the field of notes, which is expressed as notation term. These studies; Abced Note, Osman Dede (Kutbunnayi) Abced Note, Kantemiroğlu Abced Note, Abdülbaki Nasır Dede Abced Note, Hamparsum Note. The aim of this study is to examine the notation writings used in Ottoman Period Turkish music in the context of typography. As a research approach, a single note writing study, which includes typographic features in the Ottoman Period, was preferred and the studies in the archives in this field were used. For the research, Hamparsum notation, which was recorded in the Ottoman Period, was preferred because of its symbolic value, unlike other notation writings.

Keywords: : Ottoman period, Notation, Typography, Turkish music, Hamparsum.

GİRİŞ

Nota yazımı ya da diğer adıyla notasyon; seslerin resimlenmesi gerekliliği ve sistemleştirilmesi ihtiyacının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Batı ve Doğu medeniyetlerinde farklı şekillerde gelişen nota yazımı, Batı notasının uluslarası yayılması sonucu evrenselleşmiştir. Türk medeniyetlerinde nota yazımının yerleşik hayata geçen Uygurlar ile başladığı kaydedilmiştir. Osmanlı Dönemi'nde ise kağıda döküldüğü ve notasyon için çalışmalara başlandığı belirtilmiştir. Osmanlı Dönemi'nde musikiye ve musiki eğitimine verilen önem neticesinde notasyon alanında birçok çalışma gerçekleşmiştir. Bu nota yazımı çalışmaları Ebced Notası, Osman Dede (Kutbunnayi) Ebced Notası, Kantemiroğlu Ebced Notası, Abdülbaki Nasır Dede Ebced Notası, Hamparsum Notası (Öncel, 2015, 213) olarak sıralanabilmektedir. Araştırmada nota kelimesinin anlamı ve kullanım alanları, Osmanlı Dönemi'nde ortaya çıktığı belirtilen nota yazımları ve tipografi ile olan ilişkileri açıklanmaktadır. Araştırma kapsamı ise simgesel değerinden ötürü Hamparsum nota yazımı ile sınırlandırılmaktadır.

Türk medeniyetlerinde ilk olduğu düşünülerek kayda geçirilen Ebced nota sistemi, Arap alfabesinin harflerinden yararlanılarak seslerin sistemleştirilmesidir. Hamparsum nota yazımı ise tarihsel olarak aynı dönemlerde yazıya dökülen nota yazımlarından farklı olarak içerisinde simgeler ve yeni çizimler barındırmaktadır. Bu nedenle özgün çizimlere sahiptir ve seslerin/notaların yeniden tasviri vardır.

TİPOGRAFİ VE NOTA KAVRAMLARI

İnsanoğlunun buluş ve keşifleri arttıkça yaşam şekli değişmiş ve gelişmiştir. Bu gelişmelerden biri de yazının icadıdır. Yazının yolculuğu resimler ve imgelerle başlamaktadır. Bu imgeler; zamanla kelimeleri anlatan simgelere, daha sonra da sesleri ifade eden sembollere dönüşmüştür. Alfabeler farklı kültürler tarafından özgün şekillerde üretilmiştir. Günümüzde çoğu ülke Latin alfabesi kullansa da, halen daha farklı kültürlerin kendi alfabelerini kullandığı görülmektedir. Sesleri ifade eden bu semboller aynı zamanda birer görsel biçimdir. Temel sembollere bağlı kalarak yazı üretimi yapan tasarımcılar, yazı karakterinin ortaya çıkmasında öncü olmuşlardır (Yücebaş, 2006,2).

Tipografi kelimesi, Yunanca "typos" ve "graphein" kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Typos biçimi ifade ederken, graphein yazmak anlamındadır (oxfordlearnersdictionaries.com, 2021). Becer (1997)'e göre tipografi terimi ilk olarak, matbaanın mucidi olarak tanınan Gutenberg'in metal harflerini tanımlamak için kullanılmıştır (Becer,1997,176).

Tipografik elemanlar; harf, rakam, noktalama işareti, sözcük ya da paragraflar olarak sıralanabilmektedirler. Tüm harf, rakam, noktalama işaretleri ve semboller özünde biçimdir ve bu özellikleriyle temel tasarım elemanları arasında yer almaktadırlar (Yücebaş, 2006, 12).

Nota kelimesi Latince bir sözcük olmakla birlikte "yazı, yazılı işaret" anlamında gelmektedir. Müzik sanatında nota ise "sesin grafiksel temsili, müzik yazısı" anlamlarını barındırmaktadır. Agayeva'ya (2007) göre, Fransızca'da "nota yazısı" anlamında kullanılan notation kelimesi, Türkçe çevirisinde "yazının yazısı" ya da "müzik yazısının yazısı" anlamlarına karşılık gelmektedir (Agayeva, 2007, 205). Öztürk'ün (2001) açıklamasına göre ise sesleri belirten müzik harfleri ve işaretleri olarak belirtilmektedir (Öztürk, 2001, 260). Özkan (2006) "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri" kitabında notayı; sesleri ve musikiyi kâğıt üzerinde tespit etmeye yarayan özel işaretlere verilen isim olarak açıklamaktadır (Özkan, 2006,37).

Müzikal kültürün kalıcılığını ve aktarımını sağlamakta kullanılan temel araç, müzikal ifadeyi herhangi bir yolla yazıya geçirme işlemidir. Notasyon, hem görünür olguları hem de birleştirici kuralları kapsayarak özel işaretler sistemini kurmuş ve topluma ait müzikal hissiyatın somuta dökülmesini sağlamıştır (Feyzi, 2018, 1890).

> *"Dolayısıyla dünyada varlığını sürdüren her toplum, kendi müzikal mirasını yazıya geçirme ve müzikal hissiyatını ifade etme yolunda değişik sistemler ve değişik işaretleme yaklaşımları denemiştir. Bu çabalar birbirinden farklı fakat birbirinden mental olarak kısmen etkilenen notasyon sistemlerinin ortaya çıkmasını sağlamış ve bu sistemler birbirleriyle kısmi olarak etkileşerek değişimler geçirmiş, farklı kültürlere ait müzikleri ifade etmekte kullanılmıştır. Toplumların tarihsel süreçte yaşamış olduğu sosyo-kültürel değişimler ve farklı müzik kültürleriyle girmiş oldukları ilişkiler, bu farklı sistemlerin ortaya çıkışlarındaki ve kullanım yoğunluğundaki ana etkenlerden bazıları olarak işlevselleşmiştir ki yakın kültürlerin benzer müzikal işaretleme dillerini kullanma sebebinin temel alt yapısını da bu durum oluşturmaktadır" (Feyzi, 2018, 1891).*

Müzik Ansiklopedisi'nin "Müzik yazıları" maddesinde, müzik yazıları harf yazıları, dizekli nota yazıları ve tabulaturlar olarak üçe ayrılmıştır. Öncel'in (2015) belirttiği gibi Gonca Girgin Tohumcu'nun "Müziği Yazmak" (2006) eserinde bu üç maddeye dördüncü olarak "Harf-Şekil" yazılarını eklemiştir (Öncel, 2015, 210). Harf yazıları; genel tanımla bağlı olduğu kültürün alfabesi kullanılarak geliştirilen ve büyük ölçüde alfabede kullanılan harflerin sıralı olarak seslere atandığı nota yazım sistemleridir. Alfabetik sıra takip edilerek, perde yükseklikleri ile harf sırası koşut olarak eşleştirilmiştir. Grek, Boethius, Ebced nota yazımları

harf yazılarıdır ve sıralı harflerden oluşması öğrenim ve aktarım bakımından kolaylık sağladığından uzun süre kullanılmıştır. Alfabede sıralı olarak verilen harflerin bir sese denk gelmesi ve büyük ölçüde alfabetik sıralılık; algılama, anlama ve anlatma kolaylığını sağlarken bazı türlerinde var olan sonsuz kombinasyon oluşturabilme gibi avantajları da vardır. Harf-şekil (neumatik) nota yazımı ise; nokta, eğri, çizgi ve daire gibi şekillere dayanan ve bazen harflerin de sistem içerisinde kullanıldığı nota yazım biçimidir. Bu nota yazımında ana prensip, icracıya melodinin hareketini hatırlatmaya yarayan şeklin kullanılmasıdır. Dizekli nota yazıları, neuma işaretlerinin dizek benzeri çizgiler üzerine yerleştirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Daha sonraları neumeler standart şekiller haline dönüştürülerek işlevselleştirilmiştir. Günümüzde kullanılan porteli nota yazısının temeli bu yazım şeklidir. Dizekli nota yazıları; diğer sistemlerle karşılaştırıldığında müzikal ifadeyi daha net yazıya dökme olanağı sağlamaktadır. Bu nedenle, diğer notasyon sistemlerinden daha fazla gelişim kaydederek günümüzde de en sık kullanılan yazım sistemi haline gelmiştir. Tabulatura sistemi, bir nota yazım sistemi olmaktan çok enstrüman çalım kolaylığı sağlama açısından geliştirilen bir işaretleme dilidir. Genel olarak çizgiler üzerinde parmak baskı noktalarının işaretlenmesi ve isimlendirilmesi yoluyla oluşturulmaktadır. İcracı parmaklarının numaralandırılması metodu ile enstrüman çalımını sağlamaktadır. Bu nedenle öğrenmesi ve aktarılması kolay bir nota yazım sistemidir. (Feyzi, 2018, 1892).

TÜRKLERDE MÜZİK SİMGELERİ

İslamiyet öncesi müzik yazısını kullanan ilk Türk Devleti'nin yerleşik geçen Uygurlar olduğu söylenmektedir (Vural, 2011, 218). III. yy'dan itibaren ise Sâsâniler tarafından geliştirilmiş olan "Mani Nota Yazısı" kullanılmış ve Talas Savaşı sonrasında Türklerin İslamiyeti kabulüyle beraber müzik anlayışı ve uygulaması genişlemiştir. Öztuna (1987), Türklerin İslamiyeti kabulü sonucunda Türk medeniyetlerinin Ebced notasını kullanmaya başladığını belirtmektedir (Öztuna,1987,57). Türkler, İslamiyet sonrası tarihsel süreç içerisinde farklı notalama sistemleri kullanmışlardır ve notasyon konusunda bir sistem birliğine varılmamıştır. Türklerin İslamiyet sonrası kullandığı notalama sistemleri;

1) Ebced Notası
2) Nayi Osman Dede (Kutbunnayi) Ebced Notası
3) Kantemiroğlu Ebced Notası
4) Hamparsum Notası (Öncel, 2015, 213) olarak sıralanabilmektedir.

Ebced notası; Arap alfabesinin ilk düzeni olmakla birlikte, harflerin taşıdığı sayı değerlerine dayanan bir hesaplama sistemidir (Turabi,1996,75).

III. Selim döneminde Osmanlı/Türk musiki yazısı önemli bir yere sahiptir. Abdülbaki Nasır Dede (ö. 1821) ve Hamparsum Limonciyan (ö. 1839), III. Selim'in emriyle birer müzik yazısı geliştirmişlerdir. Abdülbaki

Nasır Dede Ebced yazısını gününe uyarlamıştır. Aynı zamanda bazı besteleri Tahrîriyye adlı eserinde toplamıştır. Hamparsum'un oluşturduğu müzik yazısı uygulamada kolaylık sağladığı için Nasır Dede'nin müzik yazısından daha çok ilgi görmüştür. Hamparsum yazı sistemi benimsenmiş ve Batı notası yerleşinceye (XIX. yüzyıl'da) kadar kullanılmıştır (Agayeva, 2007, 210). Sultan II. Mahmud (1807-1839) döneminde ise Batılılaşma sürecinin başlamasıyla birlikte musikide değişimler başlamış ve özellikle askerî müziğin dışarıdan getirilen müzisyenler tarafından icra edilmesiyle birlikte geleneksel nota yazımından kopmalar yaşanarak Avrupa nota yazımına geçiş başlamıştır (Öncel, 2015, 216).

HAMPARSUM NOTA YAZIMI

Hamparsum Limonciyan (Baba Hamparsum, Hamparsum Ağa gibi isimlerle de bilinmektedir) 1768 yılında İstanbul'un Beyoğlu semtinde Harput asıllı Ermeni bir ailede dünyaya gelmiştir. İlköğrenim eğitimini tamamladıktan sonra okula devam edemeyen Hamparsum Limonciyan terzi çıraklığından sonra güzel sesinden dolayı Ermeni kiliselerinde dönemin üstadlarından ders alarak Mevlevihanelerde kendini geliştirmiştir. Galata'daki Lusavorçyan Mektebi'nde müzik eğitimi dersleri de vermiştir, bir süre sonra Ağrı ve Kayseri'ye giderek Şiraz'da İran müziğini incelemiştir. 29 Haziran 1839 tarihinde vefat eden Hamparsum Limonciyan, Beyoğlu'ndaki Surp Agop Ermeni Mezarlığı'na defnedilmiştir (Özcan, 2003, 192).

Hamparsum nota yazımı; Hamparsum tarafından (1768-1839) Ortaçağ Ermeni neum notasına dayanarak 1813 dolaylarında geliştirilen bir nota yazım sistemidir (Popescu-Judetz, 2007,49). Ermeni kilise müziği haricinde, Osmanlı/Türk musikisindeki ihtiyaçları da gidermek adına tasarlanan ve Khaz sistemi adı verilen harf-işaretlere (neumatik) dayalı olan bu sistem, 20. Yüzyılın başlarına kadar kullanılmıştır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, 90). Hamparsum notasyon sistemi aracılığıyla birçok Osmanlı/Türk musiki eseri kaydedilmiş ve günümüze kadar ulaşabilmiştir (Feyzi, 2018, 1897).

Hamparsum nota yazımının hızla yayılmasının ve benimsenmesinin nedeni kolay ve kullanışlı olmasıdır. Ancak sistemin basit olduğu gerekçesiyle eleştirilere maruz kalmıştır. Hamparsum, yöntemindeki eksiklikleri gidermeyi ve sistemi geliştirmeyi düşündüğü sırada hayata veda etmiştir (Popescu-Judetz, 1996, 30). Hamparsum nota yazımı Osmanlı/Türk musikisinde geniş ölçüde benimsenmiştir ve en iyi nota yazım şekli olarak kabul edilmiştir. Bir yüzyıldan fazla süre boyunca kullanılan ve alışılan Hamparsum nota yazımı birçok Mevlevi dervişinin de dini ve din dışı eserlerini bu yöntemle notaya almasına katkıda bulunmuştur (Popescu-Judetz, 1996, 50).

Donizetti Paşa, Hamparsum notasındaki işaretlerin Batı müziğindeki karşılıklarını öğrenmek için çalışmalar yapmıştır. Donizetti Paşa'nın kendi elinden çıkan notaların günümüze kalan tek resmi bu ders notlarıdır (Aksoy, 2003, 206).

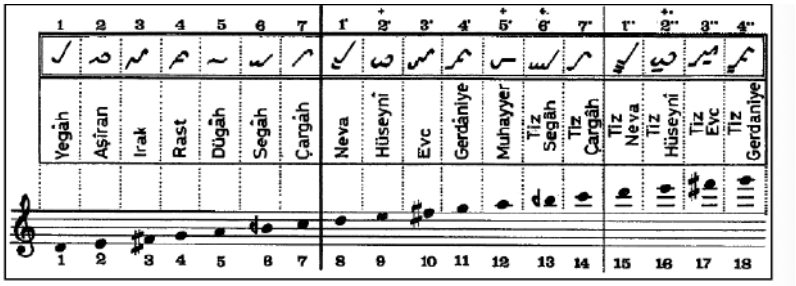


Resim 1. Giuseppe Donizetti'nin El Yazısı Ders Notları. Hamparsum Notasıyla Batı Notasının Karşılaştırılması (Bardakçı, 1993,19).

Harf-şekil (neumatik) bir notasyon sistemi olan Hamparsum nota yazımı çok kültürlü bir yapının ürünüdür. Bu sistem farklı kültürel öğeleri (Türk, Rum, Türk-Ermeni) içerisinde barındırmaktadır. Hamparsum notası 19. yüzyıl boyunca yoğunlukla kullanılmıştır (Alaner ve Baloğlu, 2011, 40-41). Aynı zamanda bu sistem Khaz nota yazısının yeni bir yorumudur. Seslerin yükseklikleri ve süreleri genel olarak değişik harf, sembol ve işaretlerle belirtilmiş; her harf, işaret ve sembole belirli bir anlam yüklenmiştir. İşaretlere dayalı olarak geliştirilmiştir ve bu işaretlerin kombinasyonu temeline dayanmaktadır (Bardakçı, 1993,19).

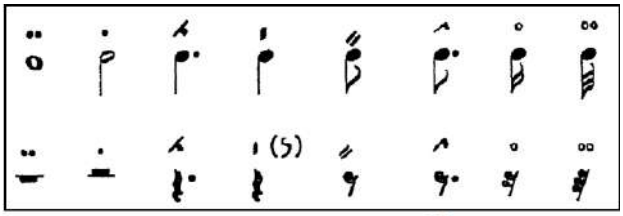
Hamparsum nota yazısını Osmanlı/Türk müziğinde kullanılan diğer harf yazı türlerinden ayıran en büyük özellik; sağdan sola değil, soldan sağa yazılıyor oluşudur. Hamparsum nota yazısında perdeler 7 temel işaret ile belirtilir ve bir sonraki sekizliyi ifade etmek için bu 7 temel işarette küçük değişiklikler yapılmaktadır. Nota yazısında önüne geldiği perdeyi yarım ses pesleştiren "bemol" işareti kullanılmamaktadır. Yalnızca perdelerin üzerine yazılan (~) işaret ile seslerin tizleşeceği belirtilmektedir. Donanım kullanılmamaktadır ve makam, usul bilgisi eserin başlığında yer almaktadır. Hamparsum yazısıyla yazılan eserlerin usulleri öbekler halinde belirtilmekle beraber nota okumak kolaylaştırılmıştır. Süre değerleri, perdeleri belirtilen işaretler üzerine konur ve ölçü çizgileri, bitiş çizgileri, dolap işaretleri, bağ ve tekrar işaretleri kendine özgü şekillerle gösterilmektedir (Yener, 2015, 9).

Perdelerin oktavları aynı işaretlerin altına çizilen ya da gövdelerine eklenen işaretlerle gösterilmektedir. Sistemdeki on sekiz ana perde ve bunları karşılayan işaretler şunlardır:



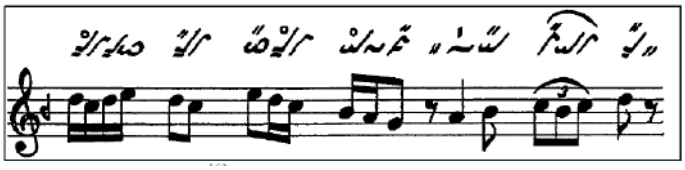
Resim 2. Hamparsum notasında perde ve sus işaretleri (Atalay,1997,922).

Harf yazılarında Arapça rakamlarında gösterilen süreler Hamparsum nota yazımında perde işaretlerinin üzerine konan noktalar, kesme işaretleri ve içi boş daireler ile gösterilmektedir. Altında perde işareti olmayan süre işaretleri değerleri kadar sus'ları göstermektedir ve dörtlük sus için tek kesme işareti yerine parantez içindeki işaret de kullanılabilmektedir (Atalay,1997,922).



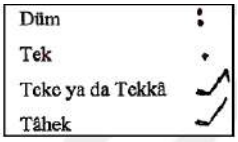
Resim 3. Hamparsum notasında süre ve sus işaretleri (Karamahmutoğlu, 2002, 11).

Süre işaretleri aynı süre değerine sahip art arda gelen perdelerin sadece ilkine yazılmaktadır ve bu değerler diğer perdeler için de geçerlidir. Hamparsum notasında ise sesler usüllerin vuruşlarına göre kümelenmiş bir şekilde yazılmaktadır ve iki kümeden ilk kümenin sonundaki perdeyle ikinci kümenin başındaki perde aynı değere sahip olsalar da ikinci kümenin başındaki perdenin üzerine süre işareti konmaktadır. Üçlemeler de kümelerin üzerine konan bağ işareti ile gösterilmektedir (Karamahmutoğlu, 2002, 11).



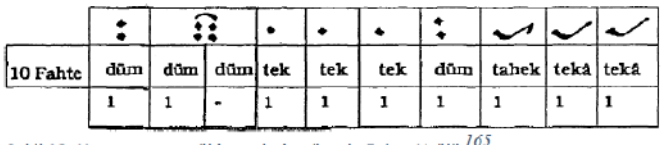
Resim 4. Hamparsum notası örneği (Karamahmutoğlu, 2002, 12).

Hamparsum nota yazımında usül kalıpları eserlerin başlık kısmında çeşitli işaretlerle belirtilmiştir (Karamahmutoğlu, 2002, 12).



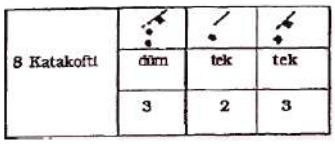
Resim 5. Hamparsum notasında usül kalıp işaretleri (Bülbül, 2017, 55).

Bazı usüllerde iki vuruşun üzerinde bir bağ işareti görülmektedir. Bu işaret bu iki vuruşun tek bir birim olarak alındığını göstermektedir.



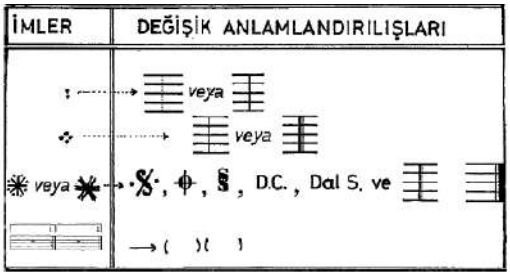
Resim 6. Hamparsum usül işaretlerine örnek: Fahte Usülü (Bülbül, 2017, 55).

Usullerde bazı vuruşların üzerine konulan (işaret gelecek) işareti değerin bir kat, (işaret gelecek) işareti ise bir buçuk kat artacağını göstermektedir (Bülbül, 2017, 55).



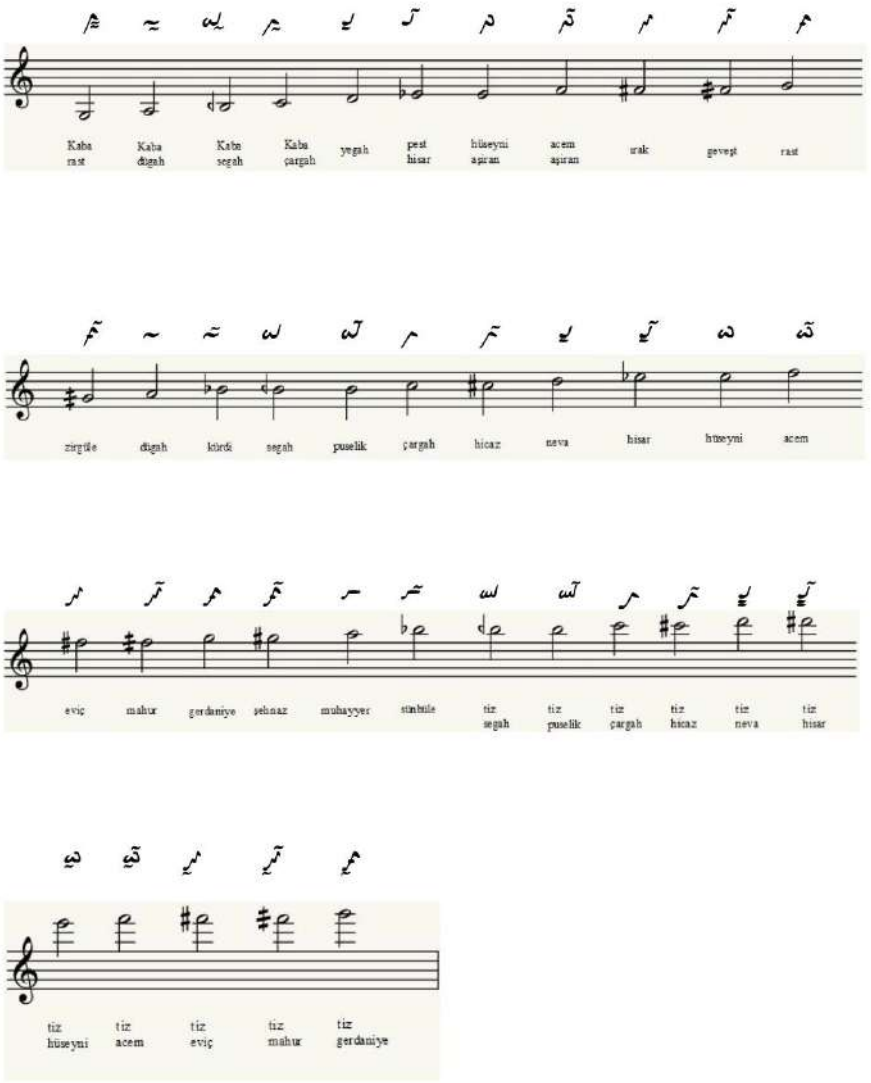
Resim 7. Hamparsum usül işaretlerine örnek: Katakofti Usülü (Bülbül, 2017,56).

Hamparsum notasının bir diğer önemli özelliği ise uluslararası nota yazımında kullanılan "ölçü çizgisi", "bitiş çizgisi", "röpriz", "senyo", "koda", "dolap" gibi ögeleri karşılayacak işaretlerin yer almasıdır (Bülbül, 2017,56).



Resim 8. Hamparsum notasında bazı işaretler ve anlamları (Bülbül, 2017,57).

"Hamparsum notasının Klasik Türk Makam müziği için önemi büyüktür zira bu nota porteli Batı notasının kullanımına dek Türk müzisyenler arasında kabul görmüş ve binlerce eser bu notayla kayıt altına alınıp günümüze ulaşmıştır. Hamparsum notasının bu kadar kabul görmesinin bazı sebepleri vardır. İlk olarak bu nota Rast dizisini esas aldığı için 'Segah' ve 'Eviç' perdelerini asıl perde olarak almış, 'Buselik', 'Acem' gibi perdeleri arızalı kabul etmiştir. Estetik görünümünün yanı sıra perde, süre ve diğer müzik öğeleri için kullanılan işaretler yazılması ve okunması kolay bir nota sistemi ortaya koymuştur" (Bülbül, 2017, 57).



Resim 9. Hamparsum yazısında kullanılan perdelerin günümüz notasıyla gösterimi (Ezgi, 1953,531).

Yukarıda verilen şekilde Hamparsum nota yazısında kullanılan perdeler ölçü çizgisi üzerinde, günümüz notasıyla gösterilmektedir (Ezgi, 1953,531).

Hamparsum Temel İşaretler

	Yegâh
	Aşiran
	Irak
	Rast
	Dügâh
	Segâh
	Bûselik

Hamparsum Süre İşaretleri

Nota Değerleri	2'lik	4'lük	8'lik	16'lık	32'lik
Noktasız Değerler					
Noktalı Değerler					

Hamparsum Diğer İşaretler

Dolap İşareti	( )
Kesik Ölçü Çizgisi	:
Usul ya da Hane Sonu /Ölçü Çizgisi	⁘
Ölçü İçerisindeki Notaları Birbirine Bağlayan İşaret	–
Ölçü Dışındaki Notaları Birbirine Bağlayan İşaret	÷

Resim 10. Hamparsum yazısında kullanılan işaretler (Atalay, 1985, 921).

Hamparsum İşaretler

	Usulleri gruplandırmaya yarayan kesik ölçü çizgisi
	Hane ya da usul sonlarına gelen ölçü çizgisi
	Tekrar işareti
	Teslim gösteren ya da hane sonlarına gelindiğinde teslime dönülmesi gerektiğini belirten işaret
	Dolap işaretleri
	Ayrı ölçülerdeki notaları birbirine bağlayan bağ işareti
	Aynı ölçüdeki notaları birbirine bağlayan bağ işareti
	Haneyi bitirip tekrar çaldıktan sonra teslime gidilmesi gerektiğini belirten işaret
	Haneyi bitirip tekrar ettikten sonra teslime dönülmesi gerektiğini ve daha sonra da teslimi bitirip tekrar teslimin tekrar edilmesini belirten işaret

Resim 11. Hamparsum yazısında kullanılan işaretler (Atalay, 1985, 921).

Hamparsum Perde İşaretleri

	Kaba Rast
	Kaba Dügah
	Kaba Segah
	Kaba Çargah
	Yegâh
	Pest Hisar
	Hüseyni Aşiran
	Acem Aşiran
	Irak
	Geveşt
	Rast

Hamparsum Perde İşaretleri

	Zirgüle
	Dügah
	Kürdi
	Segah
	Buselik
	Çargah
	Hicaz
	Neva
	Hisar
	Hüseyni
	Acem

Hamparsum Perde İşaretleri

	Evç
	Mahur
	Gerdaniye
	Şehnaz
	Muhayyet
	Sünbüle
	Tiz Segah
	Tiz Buselik
	Tiz Çargah
	Tiz Hicaz
	Tiz Neva
	Tiz Hisar

Hamparsum Perde İşaretleri

	Tiz Hüseyni
	Tiz Acem
	Tiz Evç
	Tiz Mahur
	Tiz Gerdaniye

Resim 12. Hamparsum yazısında kullanılan perde işaretleri (Atalay, 1985, 921).

SONUÇ

Temel tasarım elemanlarından biri olan tipografi, forma uygun yazmak ve harf karakterlerinin yazımıdır. Tüm harf, rakam, noktalama işaretleri ve semboller özünde birer biçimdirler ve belirtilen ifadelere karşılık gelirler. Tipografi hem bir güzel yazı yazma sanatı hem de herkes tarafından anlaşılabilecek ve kullanılabilecek simgelerin yaratımıdır. Müzik notası yazımı ise müzikal ifadeyi yazıya geçirme işlemidir ve seslerin belirli şekillerle kayıt altına alınması sağlanmıştır. Bu sayede kayda alınan notalar çoğunluklar tarafından kullanılabilmiş, anlaşılır ve ulaşılabilir olmuştur. Türk medeniyetlerinde Batı notasının kabulünden önce kullanılan ve kayıt altına alınan nota yazımları bulunmaktadır. Her biri kendine özgü ve estetik simgelere sahip olan nota yazımlarının öncelikli amacı yapılan bestelerin kalıcılığını korumak ve diğer müzisyenlerce anlaşılabilir olmasını sağlamaktır. Osmanlı Dönemi'nde ortaya çıkan Hamparsum nota yazımını incelediğimizde tipografik özelliklere sahip olduğunu görebilmekteyiz. Her biri özgün birer simgeden yola çıkılarak hazırlanan notalar, seslere karşılık gelmesi amacıyla anlaşılır ve sistematiktir. Farklı simge ve biçimlerin sistemli kullanılması ve kolay anlaşılabilir, tekrar edilebilir, hatırlanabilir özelliklerinin olması nedeniyle nota yazımı bir alfabe olarak görülebilmektedir. Osmanlı Dönemi nota yazımlarından biri olan Hamparsum nota yazımını tipografik olarak incelediğimizde, kullanılan imgeler tipografik özelliklere sahip, estetik değerler amaçlanarak tasarlanan, anlaşılır ve okunması kolay birer sembol olduğunu söyleyebiliriz. Nota yazımının müziğin tipografisi olduğunu dile getirmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Agayeva, S. (2007). *"Nota"*, DİA, XXXIII, 205, İstanbul: TDV Yayınları.

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Alaner, A. B., Baloğlu, Ç. (2011). *Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Haraketleri İçerisinde Müzik*, Müzik Yayınları – Yayıncıları ve piyano için yazılmış 14 eser, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Atalay, A. (1985). *Müzik Yazıları*. Müzik ansiklopedisi (c.3). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Atalay, A. (1997). *Müzik Yazıları*. Müzik ansiklopedisi, C.III. Ed: Ahmet Say, Ankara: Başkent Yayınevi.

Bardakçı, M. (1993). *Fener Beylerine Türk Şarkıları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitapevi

Bülbül, A. (2017). *Tarihten Bugüne Türk Makam Müziğinde Kullanılan Nota Yazım Teknikleri ve Udi Ahmed Rıfat'ın Miftah-ı Nota'sı (Tahkik ve Transliterasyon).* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Ezgi, S. (1953). *Nazari, Ameli Türk Musikisi*. (c.5). İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.

Feyzi, A. (2018). Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-ı Nota, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2), s.1890-1913.

Karamahmutoğlu, G. (2002). *Geçmişten Günümüze Türk Müziği'nde Kullanılan Notalama Sistemleri*. Türkler, C.V.III.

Kerovpyan, A., Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, İstanbul: Surp Birgiç Kültür Yayınları.

Öncel, M. (2015). Türk Mûsikisindeki Notasyonun Tarihsel Seyri, Cumhuriyet Üniversitesi *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: XIX, Sayı: 2, s.209.

Özcan, N. (2003). *Hamparsum Limonciyan*. DİA, C.XXVII.

Özkan, İ. H. (2006). *Türk Mûsikisi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul: Ötüken Yayınevi, s.37.

Öztuna,Y. (1987). *Türk Mûsikisi Teknik ve Tarih*, Ankara: Türk Petrol Vakfı, s.57.

Öztürk, S. (2001). *"Nota",* Ansiklopedik Sanat Sözlüğü, İstanbul: Altan Matbaa, s.260.

Popescu-Judetz, E. (1996). *Türk Mûsikisinin Kültür ve Anlamları*, Çev: Bülent Aksoy, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Tohumcu, Z. G. (2006). *Müziği Yazmak: Müzik Notasyonunun Tarih İçinde Yolculuğu*. İstanbul: Nota Yayıncılık.

Turabi, A. H. (1996). *"El-Kindî'nin Mûsiki Risaleleri"*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Vural, F. G. (2011). *İslamiyetten Önce Türklerde Kültür ve Müzik,* Konya: Çizgi Kitabevi, s.218.

Yener, M. (2015). *İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde Bulunan Y 207/5 Numaralı Hamparsum Defterinin Günümüz Nota Yazısına Çevirimi ve İncelenmesi.* Haliç Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

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

Oxford Learners Dictionaries. (27 Haziran, 2021). Typography. *Oxford*. (2021).

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/typography?q=typography