



dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Journal of Art and Human

International Refereed Journal
E-ISSN:1309-7156

2022 Cilt 6 Sayı 2

Volume 6 Issue 2





E-ISSN: 1309-7156

Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi
International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal

Cilt / Volume 6
Sayı / Issue 2
Aralık / December 2022

<http://sanatveinsan.com>
journalofartandhuman@gmail.com

İnönü Mahallesi İnönü Caddesi No:197 Yeşilyurt / Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

İmtiyaz Sahibi ve Baş Editör: Levent İSKENDERÖĞLU

Dergi Editörü: Egemen Umut ŞEN

Alan Editörleri

Editör- Prof. İsmail Aytaç (Sanat Tarihi)
Editör- Prof. Fatih Özdemir (Grafik Tasarım)
Editör- Prof. Ata Yakup Kaptan (Plastik Sanatlar)
Editör- Prof. Emine Koca (Moda Tasarım)
Editör- Doç. Ali Ayhan (Müzik)
Editör- Doç. Burhan Yılmaz (Resim)
Editör- Doç. Selçuk Ulutaş (Sinema ve Estetik)
Editör- Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu (Sanat Eleştirisi)
Editör- Süleyman Topaloğlu (Sosyoloji)
Editör- Dr. Öğr. Üyesi Teymur Erol (Türk Dili ve Edebiyatı)
İngilizce Dil Editörü- Doç. Bilal Genç
Türkçe Dil Editörü- Prof. İlhan Erdem

Yayın Kurulu

Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye
Doç. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Eda Demir Tosunoğlu- Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Klasik Batı Müziği/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik Malzemeler/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Teymur Erol – Türk Dili ve Edebiyatı/Muş/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi Esranur Kılınç – Resim/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi M. Erkan Turan – Resim/Van/Türkiye

Danışma Kurulu

Kurul Başkanı Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Malatya/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye

Bilim Kurulu

Prof. Abdulkadir Baharçipek – Uluslararası İlişkiler/Malatya/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Ahmet Çaycı – Sanat Tarihi/Konya/Türkiye
Prof. Alaybey Karoğlu – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Prof. Besim Özcan – Yakınçağ Tarihi/Erzurum/Türkiye
Prof. Bülent Yılmaz – Peyzaj Mimarlığı/Malatya/Türkiye
Prof. Camil Mihaescu – Güzel Sanatlar/Timisoara/Romanya
Prof. Cemal Yurga – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Emine Koca – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Emine Yıldız Doyran – Resim/Düzce/Türkiye
Prof. Erol Yıldır – Resim/İstanbul/Türkiye
Prof. Ersan Çiftçi – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Esen Çoruh – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Fatih Özkafa – İslam Sanatları/İstanbul/Türkiye
Prof. Fatma Koç – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Hüseyin Elmaz – Resim/Ankara/Türkiye
Prof. İlhan Erdem – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye
Prof. İrfan Yıldız – Türk İslam Sanatı/Dicle/Türkiye
Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Elazığ/Türkiye
Prof. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan
Prof. Kutgun Eyüpgiller – Mimarlık/İstanbul/Türkiye
Prof. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/İtalya

Prof. Mehmet Karagöz – Yeniçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Mehmet Ocakçı – Şehir Planlaması/İstanbul/Türkiye
Prof. Melda Özdemir – El Sanatları/Ankara/Türkiye
Prof. Metin Sözen – Sanat Tarihi/İstanbul/Türkiye
Prof. Neslihan Durak – Genel Türk Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Omar Tadmori – Tarih/Tarblusşam/Lübnan
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Prof. Pınar Göklüberk Özlü – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Şerife Tali – Sanat Tarihi/Ordu/Türkiye
Prof. Yüksel Gögebakan – Plastik Sanatlar/Malatya/Türkiye
Prof. Yüksel Şahin – Temsil ve Moda/Eskişehir/Türkiye
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Ali Ayhan – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Ali Ertuğrul Küpeli – Resim/Ankara/Türkiye
Doç. Ali Korkut Uludağ – Müzik Eğitimi/Erzurum/Türkiye
Doç. Ayça Gülten – Mimarlık/Elazığ/Türkiye
Doç. Ayşe Budak – Sanat Tarihi/Nevşehir/Türkiye
Doç. Bekir Kocadaş – Sosyoloji/Adıyaman/Türkiye
Doç. Betül Aytepe Serinsu – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Bülent Ümit Erutku – Fotoğraf/İstanbul/Türkiye
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Derya Şahin – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Emine Tok – Bizans Sanatları/İzmir/Türkiye
Doç. Engin Gürpınar – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Fahrettin Geçen – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Francesca Balossi Restelli – Protohistorya/Roma/İtalya
Doç. Fehime Yeşim Gürani – İç Mimarlık/Adana/Türkiye
Doç. Hanife Neris Yüksel – Heykel/Antalya/Türkiye
Doç. Hatice Harmankaya – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Irmak Bayburtlu – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye
Doç. Mehmet Göktepe – Resim/Van/Türkiye
Doç. Mesut Yaşar – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Murat Sezik – Siyaset Bilimi/Malatya/Türkiye
Doç. Mustafa Diğler – Resim/Karaman/Türkiye
Doç. Nihat Sezer Sabahat – Heykel/Ordu/Türkiye
Doç. Nurşen Işık – Mimarlık/Diyarbakır/Türkiye
Doç. Nurtaç Çakar – Seramik/Van/Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye
Doç. Onur Zahal – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Ozan Eroy – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Özgür Ballı – Heykel/Düzce/Türkiye
Doç. Recep Özman – Eskiçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Doç. Selçuk Ulutaş – Sinema ve Estetik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Selda Güzel – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Seniha Ünay Selçuk – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye
Doç. Şahabettin Öztürk – Kent Tarihi/Van/Türkiye
Doç. Şebnem Ertaş Beşir – İç Mimarlık/Antalya/Türkiye
Doç. Şener Şentürk – Eğitim Programları/Samsun/Türkiye
Doç. Vildan Tok Dereci – İllustrasyon/İstanbul/Türkiye
Doç. Yeliz Selvi – Disiplinler Arası Sanat/Şanlıurfa/Türkiye
Doç. Yeşim Aydoğan – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Alahattin Kanlıoğlu – Fotoğraf/İzmir/Türkiye
Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım/Romanya
Dr. Öğr. Üyesi Armağan Gökçearslan – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Atilla Emre Keskin – Sahne Tasarımı/Van/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ayda Gök – Ürün ve Marka Yönetimi/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aysun Tuna – Bölge Planlama/Bolu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aytaç Özmutlu – Grafik Tasarım/Ordu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Azize Reva Boynukalın – Resim/Sinop/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar Bahşi – Çağdaş Türk Lehçeleri/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner – Radyo, Tv, Sinema/Malatya/Türkiye
Dr. Eda Demir Tosunoğlu- Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye
Dr. Duygu Eroğlu Çopur – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Esra Yıldırım – Güzel Sanatlar Eğitimi/Bartın/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Evren Selçuk – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ferdi Karaönçel – Müzik/Hakkari/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Fuat Şancı – Sanat Tarihi/Adıyaman/Türkiye
Dr. Funda Aksüt – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Polat – Tekstil ve Moda/Çanakkale/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Halil Fazıl Ercan – Sanat Eserleri Restorasyonu/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Tahsin Selçuk – Mimarlık/Samsun/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Aybike Karakurt – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hilal Bozkurt – Halı Kilim Dokuma/Çanakkale/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Levent Değirmencioğlu – Müzik/Kayseri/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Güneş Açıkgöz – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehriban Ganberova – Müzik/Azerbaycan
Dr. Öğr. Üyesi Nurcan Pınar Eke – Görsel İletişim Tasarımı/Ankara/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sadık Çalışkan – İletişim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sanem Soylu Yılmaz – Mimari Restorasyon/İstanbul/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Serkan Vural – Grafik Tasarım/Çankırı/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sinem Budun Gülas – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Teymur Erol – Türk Dili ve Edebiyatı/Muş/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yaşar Subaşı Direk – Mimarlık/Van/Türkiye
Dr. Ar. Gör. Yeliz Cantekin – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Aydoğdu – Yeni Türk Edebiyatı/Bingöl/Türkiye

İÇİNDEKİLER / CONTENT

1	Jacques Derrida'nın Marj Anlayışının Grafik Tasarımda Yazılı Metin Tasarımında Espas İlişkisi Yaşar Uslu	147-157
2	Modern Dönemde Kent İmgesinin Fotoğraf ve Resim Sanatındaki Yansımaları Neslihan Erdoğan Özgenç & Mahmut Rıfki Ünal & Deniz Mengi	158-170
3	GSL Resim Bölümü Öğrencilerinin "Sanatçı ve Görsel Sanatlar Öğretmeni" Kavramlarına İlişkin Sahip Oldukları Metaforik Algılar Esra Yıldırım & Zühal Dinç Altun	171-191
4	Sanat ve Bilim İlişkisi: Arazi Sanatında Işık-Gölge Kullanımı Figen Girgin & Hasan Bıçkıcı	192-206
5	Moda İllustrasyonlarında Art Deco Etkisi: Erte İllustrasyonları Üzerine Bir Analiz Cansu Özgören Solak & Fatma Koç	207-220
6	Malatya Yöresi Heybe Dokuma Örnekleri Tahsin Bozdağ & Ayşe Aslıhan Eroğlu	221-230
7	Kültürel Etkileşimin Sanatçı Yapıtlarına Etkileşim Örnekleri ve Henri Matisse Örnekleme Mehmet Erkan Turan & Fahrettin Geçen	231-247
8	Tehdit ve Koruma Tedbirleri Bakımından Sanat Eserlerinin Kültürel Miras Ögesi Olarak Değerlendirilmesi Sevgi Göğebakan & Hayrettin Yılmaz & Yılmaz Behçet	248-256
9	Grafik Tasarım Eğitiminde Hazır Nesneden Gösterge Oluşturma Yöntemi ve Örnek Öğrenci Uygulamaları Vesile Aykaç	257-272
10	Katılımcı Tasarıma Yönelik Tüketici Görüşleri ve Giysi Satın Alma Davranışlarının Cinsiyet Bağlamında Değerlendirilmesi Emine Koca & Feride Hasret	273-294
11	21. Yüzyıl Sanat Eğitimi İçin Yeni Bir Model Önerisi: Yeniden Yapılandırılmış Yaratıcı Zihin Modeli Levent İskenderoğlu	295-305
12	Sanatta İmge, Mantık ve Bilinç İlişkisi Üzerine Diyalektik Çözümleme Esrarur Kılınç & Yüksel Göğebakan	306-317

Sayıdaki Makale Türleri

Araştırma Makalesi	Derleme Makale	Çeviri Makale	Diğer Yayınlar
9	3	0	12

Yaşar USLU

Doç., Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 43yasar.uslu@gmail.com, Eskişehir-Türkiye

ORCID ID: 0000-0002-0787-7150

JACQUES DERRIDA’NIN MARJ ANLAYIŞININ GRAFİK TASARIMDA YAZILI METİN TASARIMINDA ESPAS İLİŞKİSİ¹

Özet

Yazılı metin tasarımının temel kurallarından biri boşlukların düzenlenmesidir. Espas, Latince bir kelime olup, boşluk, alan, aralık anlamlarına gelmektedir. Espas, en basit tanımıyla yazılı metin alanındaki karakterlerin birbirine olan boşluğudur. Grafik tasarımda, yazılı bir metnin tasarımı sürecinde espas yani boşluklar; harfler, kelimeler, noktalama işaretleri, satırlar gibi unsurlara bağlı olarak düzenlenmektedir. Tüm bu unsurlar, okunurluğu ve etkililiği artırmakta ya da azaltmaktadır. Marj ise yazılmış ya da basılı bir kâğıdın sol (Dış) ve sağ (İç), Üst ve Alt kenarlarında bırakılmış olan boşluk olarak tanımlanmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, Derrida’nın Felsefenin Marjları eserinden yola çıkarak, marj kelimesinin çağrışımlarının yazı ve grafik tasarımda yazılı metin tasarımında espas ilişkisinin grafik tasarım uygulamalarında etkisinin nasıl olduğunu gözlemlemek ve tespit etmektir. Güncel grafik tasarım yaklaşımlarının yazı ve metin uygulamaları, yapılmış olan uygulamalar ve belirlenen örnekler üzerinden etkileri incelenmiştir. Grafik tasarım ürünlerinde boşluk kavramı üzerinden konumuzla bağlantılı olarak, kurallı veya kuralsızlık ile yapılan grafik tasarım ürünlerinde değişik üsluplarda ortaya çıkmıştır. Hatta sadelik, boşluk gibi kavramlar sayesinde akımlar olmuştur. Minimalizm, Grunge, wabi-sabi yönelimleri vb. gibi.

Nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılarak yerli, yabancı kaynaklara ve görsellere ulaşılmış; örnek teşkil edebilecek özgün eserlerden yararlanılmıştır. Araştırma evrenini yerli ve yabancı dergiler oluşturmaktadır. Seçilen dergilerde belirlenen sayfalarda, yazılı metin tasarımları üzerinden marj ve espas kavramlarına yönelik görsel analizleri yapılmıştır. Araştırma sonucunda grafik tasarımda yazılı metin tasarımlarında espas ve marj kavramlarının kullanımının önemi büyük oranda görülmektedir. Bu önemden yola çıkarak grafik tasarımda yazılı metin tasarımında, marj-espas yani boşluk, aralık, alan kavramlarının kullanımı bakımından etkisi grafik tasarım uygulamalarında öğrencilerin yapacağı tasarımlara yön göstereceği ve grafik tasarım yöntemlerinin gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

AnahtarKelimeler: Grafik tasarım, Yazılı metin, Espas, Marj, Derrida.

THE RELATIONSHIP OF JACQUES DERRIDA'S MARGIN APPROACH IN GRAPHIC DESIGN AND WRITTEN TEXT DESIGN

Abstract

One of the basic rules of written text design is the arrangement of spaces. Espas is a Latin word and means space, space, interval. Spacing, in its simplest definition, is the space between characters in the written text area. In graphic design, space in the design process of a written text; letters, words, punctuation marks, are organized depending

¹ Bu makale, 16-20 Kasım 2021 I. Uluslararası Sanat Sempozyumunda (IARTSYMP-International Art Symposium) sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

on elements such as lines. All these factors increase or decrease readability and effectiveness. Margin, on the other hand, is defined as the space left on the left (Outer) and right (Inner), Top and Bottom edges of a written or printed paper. The main purpose of this study is to observe and determine how the connotations of the word margin have an effect in graphic design applications, based on Derrida's Margins of Philosophy. The effects of current graphic design approaches on writing and text applications, applications made and determined examples were examined. In graphic design products, it has emerged in different styles in graphic design products made with or without rules, in connection with our subject through the concept of space. In fact, there have been trends thanks to concepts such as simplicity and emptiness. Minimalism, Grunge, wabi-sabi orientations etc. as.

Using the scanning model, one of the qualitative research methods, domestic and foreign sources and visuals were reached; exemplary original works were used. The research population consists of domestic and foreign journals. On the pages determined in the selected magazines, visual analyzes were made for the concepts of margin and space through written text designs. As a result of the research, the importance of using the concepts of space and margin in written text designs in graphic design is seen to a great extent. Based on this importance, it is thought that the effect of using the concepts of margin-space, that is, space, spacing, area in written text design in graphic design, will guide the designs made by the students in graphic design applications and contribute to the development of graphic design methods.

Keywords: Graphic design, Written text, Spacing, Margin, Derrida.

1. Giriş

Yazılı metin tasarımının temel kurallarından biri boşlukların düzenlenmesidir. Espas Latince bir kelime olup; boşluk, alan, aralık anlamlarına gelmektedir. Espas, Karakterler, kelimeler, satırlar ve paragraflar arasındaki boşluk olarak ta tanımlanır (Altunoğlu, 2013;17), diğer bir tanımda ise, yan yana dizilen harflerin arasında oluşan boşluktur (Pala, 2016, s. 25).



Şekil 1. İllüstrasyon kelimesi harfler arası boşluk

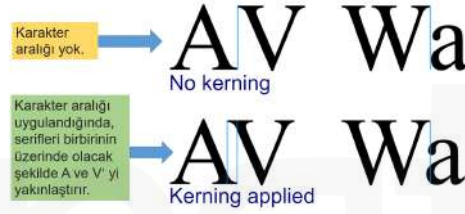
Espas, en basit tanımıyla yazılı metin alanındaki karakterlerin birbirine olan boşluğudur. Boşluk anlamına gelen bu temel sanat tasarım kuralı, iyi bir kompozisyon için vazgeçilmez bir koşuldur. Yazı sanatında kağıda çizilen lekelerin geride bıraktığı boşlukları dengelemesi espas olarak adlandırılmaktadır. Kağıt üzerindeki beyazlığı en ideal şekilde kapatabilen kişi yazı sanatçısıdır. Büyük hattat Sami Efendi, 'Ben yazıdaki boşluklardan zevk alırım' diyerek dile getirmiştir (Dere, 2017, s. 5).



Şekil 2. Hattat Sami Efendi Hattı, anlamı: "O her şeyi işiten ve bilendir."

Yazıda espas, kelimeleri oluşturan harfler, kelimeler, çizgiler arasında ve çerçevede oluşan boşlukların (marj) dengelenmesi sonucu oluşur. Uzayın kuralları için kesin kurallar koymak zordur. Espasta, tek taklitçinin gözüdür. Bu denge uzun yıllar kazanılan iyi bir göz eğitimi ile mümkündür. Mekân ve leke dengesi, bütün sanatların temelinde var olan temel özelliktir. (Dere, 2017, s. 58).

Espas; plastik sanatlarda, grafik tasarımda özellikle de tipografide, yazılı metin tasarımlarında sıklıkla kullanılan bir terimdir.



Şekil 3. Karakter aralığı örneği

Espas, harflerin bütünlüğünü oluşturmada da en önemli unsurdur. Kötü bir sonuçtan kaçınmak için bu boşlukları bilinçli olarak ayarlamak gerekir.



Şekil 4. Karakter aralığı örneği

Tipografi ve yazılı metinlerin kalitesi, harf karakterleri arasındaki dengeli boşlukların bilinçli bir şekilde iyi ayarlanmasıyla olmaktadır. Boşlukları yaratın ve o boşlukları yaşatın. Grafik tasarımda, yazılı bir metnin tasarımı sürecinde boşluklar; harfler, kelimeler, noktalama işaretleri, satırlar gibi unsurlara bağlı olarak düzenlenmektedir. Tüm bu unsurlar, okunurluğu ve etkililiği artırmakta ya da azaltmaktadır.

1.1. Yazılı Metin Düzenleme Tasarımında Espaslar (Boşluk)

6 boşluk kategorisi vardır.

1.1.1. Harf Arası Boşluk Düzeni (Espas)



Harfler, farklı boşluklara sahip tasarım öğeleridir. Bu boşluklar, profesyonel grafik tasarım boyutunda metnin fontu, anatomisinin oranları, sütun genişliği ve satırlar arasındaki boşluklar ile ilişkilendirilerek karar verilen ayarlardan oluşur (İstek, 2005, s.17).

Bir metnin harf aralıkları düzenlenirken bilinmesi gereken önemli iki kural bulunmaktadır;

- Yazı boyutu büyüdükçe, boşlukların azaltılması gerekmektedir. Örneğin, üstteki kelime doğru dizilmiş şekilde görünürken, alttaki kelimedede ise harf aralığı düzenlemesi yapılmalıdır.

• Yazı karakteri seçimi tamamlanmadan önce, iki harf arasında boşluk düzeni yapılmamalıdır. Farklı yazı karakterlerinin farklı yapı özellikleri bulunmaktadır, bu sebeple özel harf aralığı düzenlemesine ihtiyaç vardır (Ambrose ve Harris, 2014, s. 96).

1.1.2. Kelime Arası Espası



Kelimeler bir araya geldiğinde çizgiler oluşturmaktadır. Bu durumda kelimeler arasındaki boşlukları düzenlemek gerekir. Harfler arasındaki boşluk gibi mekanik ölçü aletleri ile değil, kelimeler arasındaki boşluğun gözle belirlendiği açıktır. Sözcükler arası düzenleme yapılırken sözcükler arasında kullanılan noktalama işaretlerinin dikkate alınmalıdır (İstek, 2005, s. 23).

1.1.3. Satır Arası Espası



1.1.4. Paragraf ve Sütun Espası

SÜTUN ARASI BOŞLUKLARIN DÜZENLENMESİ

Sütunlar iki veya daha fazladır.

Yanyana geldiklerinde ara boşlukları düzenlenir.

1. İki taraftan bloklu
2. Sağdan bloklu
3. Soldan bloklu olabilir.

İki taraftan bloklu sütunları düzenlemek daha kolaydır.

Sağ/sol bloklu sütunlarda negatif alanlar serbesttir.



1.1.5. Noktalama İşaretleri ve Ayraçların Kullanımında Espaslar

Okumayı düzenleyen noktalama işaretleri ve parantezler de harflerde olduğu gibi belirli form ağırlıklarına sahiptir ve buna göre üç grup oluşturmaktadır.

1.GRUP: Ünlem (!), soru (?) ve köşeli parantezler harflerle aynı ağırlıkta form görüntüsüne sahiptir ve büyük işaretleri;

2.GRUP: İki nokta (:), üç nokta (...), noktalı virgül (;), bölüm çizgisi, ayraçlar (/) ve parantezler (()) orta işaretleri;

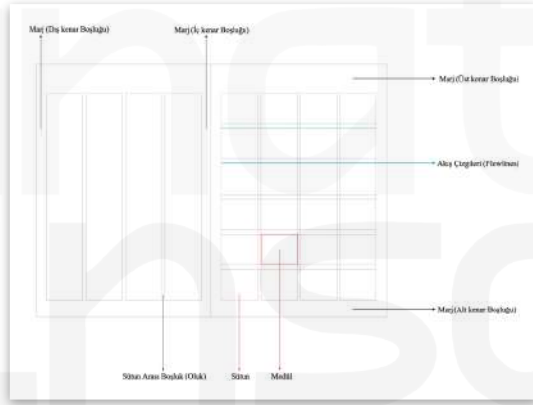
3.GRUP: Nokta (.), virgül (,), kısa ve uzun tire (- , -) kelime içi ayracı (apostrof) (') ve yıldızlar (*) küçük işaretleri oluşturlar.

1.1.6. Sayfa Kenar Espasları (Marj)



Kaynak: [https://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=tipografi-ders-notlari-\(final\)-2019.pdf](https://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=tipografi-ders-notlari-(final)-2019.pdf)

Marj; yazılmış ya da basılı bir kâğıdın sol (Dış) ve sağ (İç), Üst ve Alt kenarlarında bırakılmış olan boşluk (<http://www.lugatim.com/s/marj> 31.10.2021).



Şekil 5. Gridi oluşturan bölümler, (Kaynak: Samara, 2002, s. 25)

Basılmış veya elle yazılmış kâğıtların kenarında boyuna bırakılan boşluk: Marj çizgisi denilmektedir.

2. Felsefecilere Göre Boşluk-Marj-Espas

Pisagor'a (M.Ö. 495) göre boşluk; sonsuz hava, havayı boşlukla aynı görmüşlerdir. Bu kesinlikle soyut mekân yahut uzamın başlangıcıdır, daha fazlası değil (Arslan, 2010, s.100).



Şekil 6. Hasegawa Tōhaku- Çam Ağaçları.

Bu eserdeki boş alanlar, tasvir edilen ağaçlar kadar önemli kabul edilir. Parmenides'in, "Boşluk yoksa harekette yoktur" yani hareketin gerçekleşmesi için boşluğun varlığını zorunlu ve gerçekçi görmüşler, dolayısıyla varlığın ve boşluğun evrenin iki temel prensibi olduğuna kanaat getirmişlerdir. Aristo'ya göre boşluk; yokluk, varlıktan daha az var değildir. Çünkü boşluk, cisimden daha az var değildir (Tezgör ve Armaner 1997, s.159-160).

Ma (間) (lafzen, "boşluk", "boşluk", "duraklama"), belirli bir Japon negatif boşluk kavramı için kullanılan terimdir. Grafik tasarımcı Alan Fletcher , 2001 tarihli The Art of Look Sideways (Yan Bakma Sanatı) adlı kitabında, algılanan negatif alanın sanatta taşıyabileceği önemi tartıştı: Uzay maddedir. Cézanne mekânı boyadı ve modelledi. Giacometti, " boşluktaki yağı alarak " heykelini yaptı ([https://stringfixer.com/tr/Ma_\(negative_space\)](https://stringfixer.com/tr/Ma_(negative_space))).

2.1. Derrida 'ya Göre Boşluk – Marj

Derrida'nın felsefe sahnesindeki önemli kitaplarından biri olan Felsefenin Kenarları, çerçeveleme, sınır çizme, kenar boşluklarını doldurma ve kenar boşluğu kelimesinin çağrışımları da dahil olmak üzere metnin ana gövdesini sorunsallaştırmayı içeren bir makale ile başlar. daha önce yayınlanmış yazıları toplayan bir kitabın önsözü. . Derrida'ya göre yazı; bir metni oluşturan dil, harf, boşluk, kenar boşluğu gibi metni dokuyan öğeleri ifade eder.

Derrida, yazılı olarak inşa etmek yerine, inşa edilmiş olanı yıkmak için bir arayışa girer. Yazıyla oynar, yeni kavramlar icat eder ya da baskın kavramlarla yazı boyunca gezinir. Karşılaştığı edebi mimari yapıda felsefi düşünce yoğunluğuyla dolaşır. Bu sirkülasyon mekandan kaynaklanmaktadır.

Derrida'ya göre, felsefenin özünün dışında kalan şeyler aslında felsefenin dışında değildir; Belki de bu konudaki sınır kalktığında gelecekte felsefe olacak olan, henüz felsefenin özüne ait olmayan bir çeper ya da kenardır. Felsefe, özgünlüğüne ait olmayı kendi dışında görürken, aslında kendi sınır çizgisinden ya da keskin bir ayrımdan ziyade kendi sınırından bahsetmektedir.

Diyelim ki önümüzde bir metin var. Bu metnin bir sayfası, örneğin buradaki makalemiz, bir ana gövdeye, metnin yerleştirildiği ve noktalama işaretleri de dahil olmak üzere yazı tipinde bize sunulduğu bir sayfaya sahiptir. Ancak o sayfanın kelimeleri arasında iki kelimeyi birbirinden ayırmak için boşluk vardır ve metnin ana gövdesi sonradan boş bir sayfaya yerleştirilmiş gibi boşluklar içerir. Ali sevilir gibi Ali sevilir cümlesini yazamayız. Bununla birlikte, metnin ana gövdesinin üstünde, altında, sağında ve solunda da boşluklar bulunmaktadır.

Boş bir sayfaya yerleştirilmiş gibi görünen ana gövdeyi, marjlar veya kenar boşlukları olmadan metin olarak düşünülemez. Bu açıdan hem metindeki boşluklar (aralık-boşluklar) hem de ana gövde kenar boşlukları metnin sınırları değildir; kenar boşlukları ve bunlar da metinde yer almaktadır. Çünkü bir sayfanın tamamını kaplayan, boşluk ve boşluk bırakmadan harflerle dolu olan bir metne metin denilemez.



Şekil 7. GDUSA magazine, June 2021, s.17

Derrida; şekil 7'deki örnekte olduğu gibi, bir metin, boşluklarıyla beraber bir metni oluşturur ve bir bütündür demek istemektedir. Burada Derrida, bazı aralıklar ve boşluklarla boş bir sayfaya yerleştirilmiş bir ana metin ile limit (son limit) ve kenar boşluğu arasındaki ilişkiyi göstermeye çalışmaktadır. Felsefenin sınır olarak gördüğü şey aslında kenar boşluğudur ve metnin kenar boşluğunu mu yoksa kenar boşluğunun metni mi belirlediğine karar vermek zordur. Ana gövde metni mi oluşturuyor yoksa metin içindeki boşluklar ya da kenar boşlukları mı?

Kenar boşlukları olmadan bir metin olmayacağına göre, limiti belirlerken o boşlukları da hesaba katmak zorunludur ancak boşluk ne kadar ana metne dâhil olabilir? Bu nedenle felsefe hareketi, sınırında olanı bile kendisine

eklenen bir marj olarak kabul eder. Felsefenin dışıysa yoktur. Fakat bir marjı bulunur; felsefenin ana gövdesinin marjıdır bu. Başka bir deyişle, neyin felsefe olduğu onun marjı belirler.

Bu kapsamda; bir tasarımcı için kağıdın beyaz alanında kalan şekil, harf, şekil, yazı, diyagram vb.'den arta kalan boş alan değil, tasarlanması gereken bir unsurdur. Bir sayfa tasarımcısı, kağıt üzerindeki olumlu alanların yanı sıra olumsuz alanları tanımlar ve tasarlar. Dolayısıyla mekanlar da tasarımda kullanılması gereken tasarım öğeleridir (Uçar, 2020, s. 75).

Boşluk; yazı, görsel malzeme, çizgi, zemin gibi sayfanın unsurları arasında kalan kısımdır ve sayfanın en önemli unsurlarından birisidir. İyi bir sayfa düzeni için boşluğun doğru kullanılması şarttır (Şeker, 2014, s. 91).

Ofset beyazlıktır der çağdaş sayfa tasarımcıları. Garcia bu durumu beyaz alan korkusu Horror Vacui (Latince; doğanın boş alanda korkuya kapıldığı, bu nedenle maddenin kendi hareketiyle boşluğu doldurma eğiliminde olduğu inancından kaynaklanan ilkedir) olarak adlandırmaktadır. Beyaz alanların sayfadaki unsurları birbirinden ayırdığını, düzen getirdiğini ve önemli olan unsurların öne çıkmasını sağladığını belirtmekte ve beyaz alanların sessiz bir güç yaydığını vurgulamaktadır (Şeker, 2014, s. 91).

Horror Vacui'in grafik sanatına da etkileri olmuştur. David Carson veya Vaughan Oliver'in sanatında ve Mark Beyer gibi çizgi roman sanatçıları da görülür.



Şekil 8. David Carson, boşluk, espas, marj afiş örneği



Şekil 9. Vaughan Oliver, boşluk, espas, marj afiş örneği

3. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, Derrida'nın Felsefenin Marjları eserinden yola çıkarak, marj kelimesinin çağrışımlarının yazı ve grafik tasarımda yazılı metin tasarımında espas ilişkisinin grafik tasarım uygulamalarında etkisinin nasıl olduğunu gözlemek ve tespit etmektir.

4. Yöntem

Nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılarak internet üzerinden yerli ve yabancı kaynaklara ve görsellere ulaşılmış; örnek teşkil edebilecek özgün eserlerden yararlanılmıştır. Araştırma evrenini yerli ve yabancı dergiler oluşturmaktadır. Seçilen dergilerde belirlenen sayfalarda, yazılı metin tasarımları üzerinden marj ve espas kavramlarına yönelik görsel analizleri yapılmıştır.

5. Bulgular

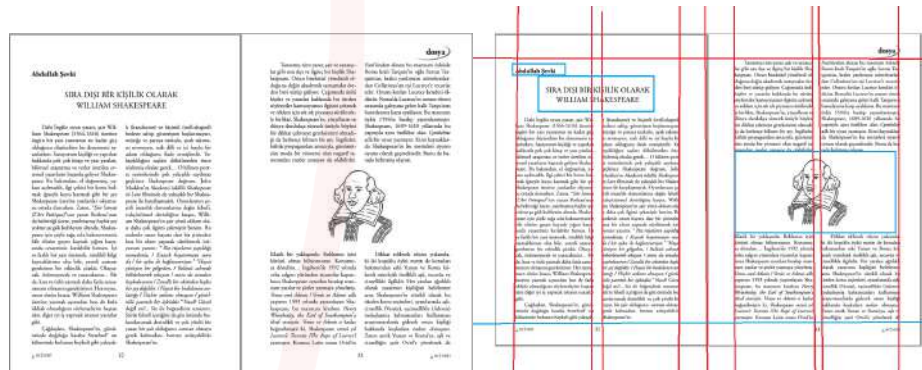
5.1. Grafik Tasarım Örneklerinde Boşluk: Espas-Marj

Bir yazılı metin tasarımının etkin olabilmesi için yazının bulunduğu yüzey yani sayfa düzeni tasarımına, kalitesine, içeriğine, kullanılan yazı tipine, görsellerine, baskı tekniğine ve tercih edilen kağıt özelliğine doğrudan bağlıdır. Bu bağlamda grafik layout ve görsel tasarımın iyi kullanılması ve doğru kullanılması ile birlikte bir güç oluşturmaktadır. Bir sayfa tasarımının tasarım gereksinimlerini karşılaması okuyucuyu da etkileyecektir.



Şekil 10. Bütün Dünya Dergisi iç sayfa boşluk, espas-marj örneği.

Boşluk, kompozisyonadaki tasarım öğeleri arasındaki mesafe veya aradaki boşluk olarak nitelendirilmektedir. Beyaz boşluk veya negatif alan gibi terimlere karşılık gelse de, beyaz olması gerekmez. Şekil 17'de 4 sütun da sola bloklama sistemi kullanılmış. Sağ üst görselin marj sınırı zorlaması dikkat çekicidir.

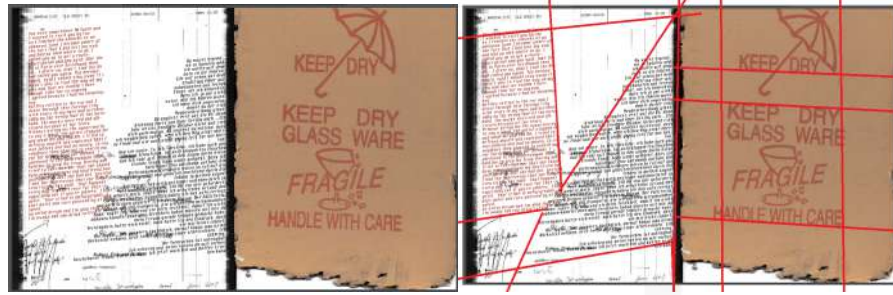


Şekil 11. Lacivert Dergisi iç sayfa boşluk, espas-marj örneği.

Şekil 18'de her sayfa tasarımında 2 sütun da iki yana bloklama sistemi kullanılmış. Marj sınırlaması yoktur. Tasarımda yer alan her öğe (başlık-metin düzeni, görsel vb.) belli bir amaca göre yerleştirilmiştir. Ve hedef kitlenin tasarımı algımlarken hiyerarşik düzeni sağlamasına yardımcı olma gayreti vardır.

Bir yüzeyde veya tasarım alanında, sayfada; renk, şekil, biçim, doku ve şekil gibi diğer öğelerden farklı olarak boşluk, bir kompozisyona konumlandırılıp, yerleştirilemez. Boşluk, bir kompozisyonadaki şekiller, formlar, çizgiler, imgeler, çerçeveler, dokular ve renkler gibi diğer unsurlar arasındaki, yukarıdaki, etrafındaki, ya da içindeki mesafe

veya alanı ifade etmektedir. Üç veya iki boyutlu olabilir ve sıg, düz, derin, kapalı, açık, pozitif, gerçek, negatif, yanıltıcı ya da belirsiz olarak tanımlanmaktadır (Poulin, 2012, s. 102-103).



Şekil 12. Beast Dergisi iç sayfa boşluk, espas-marj örneği.

Görsel 19’da kullanılan sayfa tasarımında negatif alanı sadece bir fon olarak değil, tasarımın asıl unsuru olarak kullanan metin tasarımı uygulamasını da farklı bir boyuta getirmiştir. Marj sınırlaması vardır. Boşluk çok farklı alan hesaplarıyla tasarlanmıştır. Tasarımda yer alan yazınsal öğeler tasarımcının algı dünyasına göre şekillenmiştir ve kendi amacı doğrultusunda yerleştirilmiştir. Kısaca görsel anlatımda kavramsal yaklaşım Jacques Derridanın sözüyle; “Kavram, yazı onu ele geçirdiği anda olgunlaşır” (Aydınalp, 2017, s. 21).

Kulak hafızasıyla değil yani kulaktan dolma olarak değil mantıksal alt-yapısını eksik bırakmayacak şekilde yazmak, tasarımlamak gerekir. Ayrıca; kelimeler arasında boşluk bırakmadan yazmaktaki amaç, yazıyı okuyan zihinde bir çeşit slow motion etkisi yaratma çabasıdır. Zira beyin öteden beri, sözcükler arası boşluğa alışmıştır; hatta bu boşluk onun algılama sürecine - tıpkı mors alfabesindeki gibi bir vurgu, ritm ve bir ahenk katarak harflerin anlamlı sözcüklere dönüşmesini hızlandırır. Boşluk ortadan kalktıgındaysa bu vurgu bir anlığına kaybolur ve okuyucu olumlu ya da olumsuz bundan etkilenir.



Şekil 13. David Carson afişinde boşluk, espas-marj örneği

Şekil 20’ de kullanılan sayfa tasarımında boşluk alanında farklı bir boyut kazandırma eğilim vardır. Sol ve üst kısımlarda marjlar var ama alt ve sağ dış alanda marj sınırlaması vardır. Bayri (2020), beyaz alan dostumuzdur sözüyle yazılı metinlerin konumsal değişikliği ve fontların karma bir yapı içerisinde büyüklü küçüklü hareketleri ile boşluk alanlar yaratılmıştır.

AIGA (2019) "David Carson hakkında; Alanı (Boşluğu) dönüştüren bir adam. Görüntü yerleştirmede düzen kurallarına bağlılığı yok. Tutarlı ve kararlı bir tipografi formlarında, evrimleşme içinde sürekli akan bir kopyalama sistemiyle yaptığı tasarım anlayışı (AIGA, 2019, s. 11).

Bir tasarıma başlarken kullandığımız anahtar kelimeler veya bize yardımcı hatırlatıcılar olan kılavuz sözcükler geliştiririz. Esasen tasarımın yönünü belirleyecek birçok anahtar kelime, polifonik bir bütünlük içinde aynı yüzeyde yer almaktadır. Boşluk yüzeyindeki görüntülerin hiyerarşisi tasarımın yapısal bir parçasıdır ve her tasarım boşluğun

değerlendirildiği bir süreci içerir. Bu noktada tasarımcı, yaratıcı süreçte sezgilerine güvenerek bir konsept meydana getirir ve tasarım yüzeyinin her köşesini özenle oluşturmaktadır (Lehimler, 2018, s. 408).

Bilindiği üzere grafik tasarımın temel parçalarından meydana gelen tipografi, yalnızca mesaj iletme hedefli kullanılmasının harici yazılı metinlerde hemen hemen tasarımın kendisi durumundadır. Tipografi afiş tasarımının da ayrılmaz bir parçası olup, günümüzdeki afiş tasarımları da bir görsel olarak düşünülebilir. David Carson fontların ve harflerin yapısını oynayarak Derrida'nın yazılardaki yapısal bozmaları, artık olduğu gibi kullanılmadığı afişlerde, farklı şekillerde, çeşitli kompozisyonlarda görülmektedir. Sahip olunan bu anlayış günümüzde kendini daha fazla gösterebilmektedir (Irmak, Uçar, 2018, s.19-20).

6. Sonuç ve Tartışma

Bir tasarım ya da bir sanat icra ederken belli kurallar vardır. Veya kuralları dikkate almama ya da yapısal bozmalar vardır. Kurallar ve kuralsızlık. Grafik tasarım belli kurallar içinde yapılan bir görsel sanatlar disiplini diyebiliriz. Ama grafik sanatlar da bu kurallar bazen tasarımcının farklı yeni yorumlamalara kaydığı görülmektedir. Örneğin grafik tasarım ürünleri olan dergi, logo-amblem, broşür, afiş, kitap-gazete sayfa tasarımları vb. bunlar yapılırken müşterinin veya sanat yönetmeninin, editörün vb. gözlemi ve kuralları çerçevesinde bir sınır çizilir. Ama grafik sanatlar alanında özellikle son dönemlerde tipografi, kaligrafi, karikatür, afiş, illüstrasyon, baskı sanatları vb. ürünlerde grafik sanatçısının kendine özgünlüğü ön plana çıkmaktadır.

Tekrar boşluk kavramı üzerinden konumuzla bağlantılı olarak, kurallı veya kuralsızlık ile yapılan grafik tasarım ürünlerinde değişik üsluplarda ortaya çıkmıştır. Hatta sadelik, boşluk gibi kavramlar sayesinde akımlar olmuştur. Minimalizm, Grunge, wabi-sabi yönelimleri vb. gibi.

Jacques Derrida'nın buradaki yaptığı yazıda yapısal boz(ul)malar üzerinden giderek, bütüncül bir yaklaşım sergiler. Sınır koymadan yazıdaki her alan, her nokta, yazıya dahildir yani boşluk içindendir. Yazıda söken bir anlayış ve arayış içine girilmektedir. Yeni buluşlar ortaya çıkarır, yazıyla oynar fakat öncü kavramlar kadar olamayan gramatoloji gibi kavramlara başvurulur ve bunlarla yazının mimari yapıları içinde dolaşır.

Yapılan grafik tasarım ürünlerinde de bu geçerlidir. Dergi kapağındaki ve iç sayfa tasarımlarında her alan, her boşluk, her çizgi, her şekil grafik tasarım elemanı sayılır ve yapan tasarımcındır, ona aittir. Yani dergideki, afişteki, broşürdeki bir boşluk bu sayfaya ait değildir denilemez. Veya bu boşluk düşüncesi tasarımcının fikri dışında olmuştur da denilemez.

Görüldüğü gibi grafik tasarımın hemen hemen her tasarımsal ürününde (afişlerde, dergi kapaklarında, tipografide vb.) grafik tasarımın temel işlevselliği olan mesaj verme, bilgi verme amacı yanında; tasarımın kendisi, artık özgün bir yaratım ile yeni bir anlayışın görsel olarak kompozise edilmiş olduğu görülmektedir. Renklerin veya renksizliğin, boşluğun-doluluğun, şekilli veya şekilsiz formların, harflerin ve fontların artık olduğu gibi kullanılmadığı, yapısal bozulmalar ile yeni anlayışın ve yorumların günümüzde kendini daha çok göstermeye başladığının Derridanın yaptığı söylemlerin ve düşüncelerin göstergeleridir diyebiliriz.

Fakat anlamsal boşluk, sanatçının veya tasarımcının elinde anlamsal doluluğa ulaşmaktadır. Tasarımcı-sanatçı, iki boyutlu yüzeydeki anlamsal boşluğu ya da işlevselliği vurgulamaktan ziyade, akıldaki görüntüyü ya da görseli izleyiciye sunmaktır. Bu anlamsal boşluk, inatçı bir dolulukla, tasarımın, yapıtın, karakterin izleyiciyle olan diyalogunu güçlendiren bir unsur halini almaktadır.

Görsel yoğunlaşma, boşlukla beraber yapıtın bir parçası durumuna gelerek bütüncül bir anlayış ortaya koymaktadır. İzleyicinin üstüne düşen görev ise oluşturulan bu yeni tasarımın boşluk hissini algılamasıyla, bir bakıma eserin tamamlanmasını sağlamış olmaktadır. Derrida'nın söylemiyle, o boşlukları da hesaba katarak kendini görsele dâhil eder.

Kaynakça

AIGA, (2019). <http://www.davidcarsondesign.com/> E.T: 14.11.2021

Altunoğlu, Ö. S. (2013). *Tipografiye Giriş: Tipografi Font Typeface Nedir?* <https://serdara.com/tipografi-font-tasarim/>, 23.10.2021 tarihinde alındı.

Ambrose, G. & Harris P., (2014). *Grafik Tasarımda Tipografi*, İstanbul: Literatür Yayınları.

Arslan, A. (2012). *Aristoteles, Metafizik*, İstanbul: Sosyal Yayınları.

Aydınalp, E. B. (2017). Jacques Derrida'da Yazı ve Anlam Oyunu, *SEFAD*, 2017 (38): 151-160.

Bayrı, B. (2020). *Beyaz boşluk (negatif alan) nedir ve neden önemlidir?* <https://sherpa.blog/makale/beyaz-bosluk-negatif-alan-nedir-ve-neden-onemlidir>, 14.11.2021 tarihinde alındı.

Dere, Ö. F. (2017). *Yeni Başlayanlar İçin Kaligrafi*, İstanbul: İnkılap Yayınları.

<https://eksisozluk.com/bosluk-birakmadan-yazmak--1986468>, 14.11.2021 tarihinde alındı.

Poulin, R. (2012); *The Language of Graphic design: An Illustrated Handbook for Understanding Fundamental Design Principles*, Mass: Rockport Publishers, Gloucester.

Samara, T. (2002). *Making and Breaking the Grid*. Gloucester: Rockport Publishers

Tezgör, H. ve Armaner, T. (1997). *Aristoteles, Fizik*, çev. Saffet Babür, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel Kaynaklar

<https://webmaster.kitchen/tipografide-espas-uzam-derinlik/> E.T: 10.11.2021

<https://www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/102-sami-efendi> 10.11.2021

<https://en.wikipedia.org/wiki/Kerning> 08.11.2021

<https://tr.pinterest.com/pin/123356477276521626/> 16.11.2021

Samara, T. (2002). *Making and Breaking the Grid*. Gloucester: Rockport Publishers, s.25

[https://stringfixer.com/tr/Ma_\(negative_space\)](https://stringfixer.com/tr/Ma_(negative_space)), 16.11.2021

GDUSA magazine, June 2021, s.17

David Carson, boşluk, espas, marj afiş örneği

Vaughan Oliver, boşluk, espas, marj afiş örneği

<http://www.butundunya.com/#e-dergi&Sayfa=64>

<file:///C:/Users/win10/Downloads/lacivert%20-%206-35.pdf>, E.T: 14.11.2021

<https://www.ths.nu/download/beast01.pdf> E.T: 15.11.2021

https://rochelleli.files.wordpress.com/2011/06/spread_1.jpg, 11.11.2021

Neslihan Erdoğan ÖZGENÇ

Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi, nozgenc@sakarya.edu.tr, Sakarya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5643-0518

Mahmut Rıfkı ÜNAL

Arş. Gör., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, mahmutrifkiunal@ibu.edu.tr, Bolu-Türkiye

ORCID: 0000-0002-2791-9303

Deniz MENGİ

Sakarya Üniversitesi, deniz.mengi1@ogr.sakarya.edu.tr, Sakarya-Türkiye

ORCID: 0000-0002-1308-8967

MODERN DÖNEMDE KENT İMGESİNİN FOTOĞRAF ve RESİM SANATINDAKİ YANSIMALARI

Özet

Sanayileşme sonrası başta Avrupa olmak üzere Dünya'nın birçok bölgesinde kentler, hızlı bir değişim süreci geçirmiştir. Tüm bu süreçlerde şekillenen kentlerin, bireylerin sosyal yaşamları ve alışkanlıkları üzerinde de önemli etkileri olmuştur. Modern dönemin sanatı da tüm bu gelişmelerin etkisiyle şekillenmiştir. Modern sanatçıları bulunduğu dönemin bir tanığı olarak kentleşme sürecini ve beraberinde şekillenen sosyokültürel yapılanmayı eserlerine taşımışlardır. Dolayısıyla bu tanıklık eserlere tarihi bir belge niteliği de kazandırmıştır. Yapılan bu çalışmada; insanlığın geçirmiş olduğu önemli değişim süreçlerinden sanayi devrimi ve sonrasında sanat anlayışındaki yaklaşımlar kent özelinde incelenmiştir. Modern dönem sanatını, resim ve fotoğraf sanatı üzerinden örneklendirerek sanatçıların döneme olan bakış açısı çözümlenmeye çalışılmıştır. Belge niteliği taşıyan bu sanatçıların eserlerinden yola çıkarak, kentleşmenin toplum üzerindeki etkileri ve modernleşme sürecinin sanata yansımaları irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Modern, Resim, Sanayileşme, Fotoğraf, Kent.

REFLECTIONS OF THE SIMULACRUM OF THE CITY IN PHOTOGRAPHY AND PAINTING IN THE MODERN ERA

Abstract

After industrialization, cities in many parts of the world, especially in Europe, have undergone a rapid change process. The cities that have been shaped in all these processes have also had significant effects on the social lives and habits of individuals. The art of the modern period has also been shaped by the influence of all these developments. As a witness of the period in which they lived, modern artists carried the urbanization process and the socio-cultural structuring that took shape with it into their works. Therefore, this testimony has also given the works a historical document quality. In this study; The industrial revolution, which is one of the important processes of change that

humanity has gone through, and the approaches in the understanding of art after it have been examined in the city. By exemplifying the art of the modern period through the art of painting and photography, the perspective of the artists towards the period has been tried to be analyzed. The effects of urbanization on society and the reflections of the modernization process on art are examined based on the works of these artists, which have the quality of documents.

Keywords: Modern, Painting, Industrialization, Photography, City.

1. Giriş

Tarih öncesinde avcı-toplayıcı döneminden yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte insanların beslenme şekilleri gibi yaşam tarzları, gündelik ihtiyaçları ve birbirleriyle olan ilişkileri de büyük ölçüde değişmiştir. Yaklaşık 12.000 yıl önce Tarım Devrimi olarak da nitelendirilen bu süreç, dünya coğrafyasında eş zamanlı gelişim göstermese de, medeniyetin oluşum tarihi olarak literatürde ortak bir kabul görür. Tarım faaliyetleri ve hayvanların evcilleştirilmesiyle yerleşik yaşama geçen topluluklar ortaya çıkmıştır. Zamanla nüfusun artması, ilerleyen teknoloji, bilim, sanat ve ticaretteki gelişmelerle de modern toplumların ve şehirleşmenin oluşma süreci başlamıştır. Öncelikli olarak coğrafi koşulların belirleyici olduğu ilk yerleşim alanları, zamanın sosyo-kültürel ve ekonomik dinamikleriyle birlikte kendi kültürünün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Köy ve kasaba olarak nitelendirilen yerleşimlerde yani kırsal yaşam alanlarında, tarım ve hayvancılığa bağlı şekillenen yaşam alanları olmuştur. Şehirler ise, nüfus yoğunluğu olan ve iktisadi, siyasi, bürokratik ve sosyal ölçekte birçok yapıyı bünyesinde tutan yerlerdir. Şehirler; “Mal ve hizmetlerin, üretim, dağıtım ve tüketimi sürecinde toplumun sürekli olarak değişen gereksinimlerini karşılamak için ortaya çıkan bir ekonomik mekanizmadır (keleş, 1993; aktaran Sağlam, 1995, s. 4). Kent ve şehirlerin oluşumu iktisadi temellere dayansa da şehirler aynı zamanda “insanın, hayatını düzenlemek üzere meydana getirdiği en önemli, en büyük fizikî ürün ve insan hayatını yöneltten, çerçeveleyen yapıdır. Şehir, toplumsal hayata, insanlar arasındaki ilişkilere biçim veren, sosyal mesafelerin en aza indiği, bu ilişkilerin en büyük yoğunluk kazandığı yerdir” (Cansever, 2012, s. 105). İlk şehirleşmenin görüldüğü Mezopotamya’da şehirleşmeyle birlikte, toplumun birçok alanında yenilikler yaşanmıştır. Kendi merkezi bütünlüğünü kurma ve devam ettirme gibi bütünlüğü koruma da şehirlerin siyasi yapılanmasında şehir devletlerinin oluşmasında zaruri bir hal olarak ortaya çıkmıştır. “Bu bağlamda, şehir devletinin M.Ö. IV. binyılda “şehir devrimi” sırasında, Güney Mezopotamya’da ilk kez ortaya çıktığı ve bunun bağımsız sosyal, ekonomik ve siyasi bir yapı olduğu anlaşılmıştır. Ortaya çıkan bu şehir devleti, bir çekirdek şehir ile onu çevreleyen tarımsal havzadan oluşuyordu. Surla çevrilmiş şehir; dış mahallelerle, limanlarla, meyve bahçeleri ve tarlalarla kuşatılmıştı. Şehir merkezi, şehir çevresinde kümelenmiş, hem kült hem de sosyo-ekonomik örgütlenme merkezi olarak şehri kabullenen, özellikle tarımsal kasabalar ve köyler şeklindeki daha küçük yerleşmeler hiyerarşisinin zirvesinde yer alıyordu” (Tekin, 2017, s. 23). Mazi’nin ifadesiyle; tarihte ilk kez Doğu’da ortaya çıkan şehirler, Batı’ya doğru yayıldıkça, kendi kültür ve düşünce biçimiyle şekillenerek farklı bir yapıya dönüşmüştür. Doğu-Batı ekseninde bir ilerleme gösteren şehirler (polis) Ege, Batı Karadeniz, Güney İtalya ve Yunanistan Kıyılarında Antik Çağın başından sonuna (M.Ö. 8 yy - M.S. 5.yy) kadar geçen süre içerisinde sürekli bir değişim göstererek başkalaşmışlardır (Mazi, 2008, s. 34). Ortaçağ Avrupa’sında ise derebeylik döneminde toprağa bağlı üretim sonucu kırsal yaşam yüzyıllar boyunca hâkimiyetini sürdürmüştür. 10. yüzyıl sonrasında zanaat ve ticaretin artmasıyla kentleşme başlamış fakat sanayi devrimi sonrasında hız kazanmıştır. “Ortaçağın sonlarına doğru tarımda olduğu gibi her alanda meydana gelen gelişmeler ve farklılaşmalar olmuştur. Üretim araçlarının farklılaşması ve buna bağlı olarak uzmanlaşabilen bir grubun doğması, makinelerin gelişmesi beraberinde küçük zanaatların sonunu getirerek üretimi fabrikalara taşımıştır. Özellikle üretimdeki makinelerde buhar gücünün kullanılması Sanayi Devrimi’nin en büyük atağıdır. Kömür ve demir sektöründeki gelişmeler, paralelindeki ulaşım ve taşımacılığın büyük bir hızla ilerlemesi ve buna bağlı olarak tüm teknik gelişme ve ilerlemeler 18. yüzyılın sonlarına geldiğimizde büyük kitleleri tarımdan koparıp sanayi alanlarına çekmiştir. Burada gözden kaçırılmaması gereken en önemli nokta, ortaya çıkan bu durumun sadece teknik gelişme ve ilerlemelerden kaynaklanmadığı beraberinde sosyo-ekonomik birçok birlikteliği de içinde taşıdığıdır” (Niray, 2002, s. 7).

Yerleşkeler, birbiri ile ilişkili birçok dinamiği içinde barındıran tarihsel bir süreçten geçmiştir. Aytar’a göre;

“Kentler ve kentleşme bu tarihin en temel dönüşüm mekânları ve süreçleri olarak karşımıza çıkar. Örneğin arkeolog V. Gordon Childe, insan topluluklarının birbirlerinden üç “devrim” ile ayrılan dört ana “çağ” etrafında örüldüğünü savunur. Buna göre “neolitik devrim” sonucunda eski taş çağının avcı-toplayıcı kültürleri yerleşik tarıma geçerken milattan önce dördüncü ve üçüncü binyılda başlayan “kentsel devrim” neolitik tarımdan daha karmaşık, hiyerarşik toplum yapılarına, imalat ve ticaretle uğraşan şehir toplumlarına dönüşümü sağlamıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda gelişen “sanayi devrimi” ise modern çağın yolunu açmıştır” (Aytar, 2005, s. 19).

Kentler, sanayi devrimi öncesine kadar çoğunlukla kendi içlerine kapalı bir yapılanmayla şekillenmiştir. Sınırlı bir nüfusa ve sınıfa sahip bu kentler, sanayileşmeyle birlikte nüfusta hareketlenme başlamış ve yeni üretim olanaklarına bağlı olarak teknik ve toplumsal yeni sınıfsal yapılar oluşmuştur. İşçi sınıfı olarak da nitelendirebileceğimiz bu sınıfa, kent yerleşkesinde ve yaşam pratiklerinde sosyal ve mekânsal bir yer açılmıştır. Dolayısıyla artan nüfusa birlikte, çağın getirdiği yeni ihtiyaçların doğması, kent yaşamını ve silüetini hızla değiştirmiştir. Daha çok arz-talep ilişkisi bağlamında şekillen bu mekânlar, bireylerin sosyalleşme alanları olarak kabul edilmiş, yaşamın seküler dinamiğine katkı sağlamıştır. Fiziksel ve işlevsel kentleşmenin bir arada dönüşümüne sebep olan durum da tam olarak budur. Diğer yönden kentler, sanayileşme sonrası bireylere sağlık, eğitim, iş, eğlence gibi sayısı çoğaltılabilecek nice olanaklar sunduğu gibi, kendine ve topluma yabancılaşmayı, tüketime endeksli bir yaşamı ve sosyal/sınıfsal farklılıkların hissedildiği dramatik yapılaşmaları beraberinde getirmiştir. “Kent mekânları, mekâna bağlı sosyalitelerin, mekân cemaatlerinin ve buna dayalı alt kültür gruplarının ürettiği mümbit sosyal adacıklardır. Buradaki anonimlik, popülerlik, yabancılaşma ve bireysel, grupsal temsil olanakları, mekânsal sosyalitelerin neşvü nema bulmasına pozitif destek sağlar. Bu realite, kent içinde yeni bir kentlilik retoriği ve farklı yaşamsallıklarla kendisini ortaya koyan bir kentsel gündelik yaşam pratiği yaratır. Bu da sonuçta kentin; modernlik, özgürlük, değişim, aidiyet, göçebelik, mobilite vb. temalar üzerinden derinlik kazanmasının yolunu açar” (Aytaç, 2017, s. 11).

Dolayısıyla sanayi devrimi sonrasında hızla değişen kentlerin fiziki yapıları gibi sosyolojik etkileri de düşünsel alanda olduğu gibi sanat alanında da karşılık bulmuştur. Modernleşmenin en görülür hali olan kent ve kent yaşamı, dönemin sanatçılarının içinde yaşadığı ve bizzat tanık olduğu birçok eserin ana konusu olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

2. Modern Sanatta Kent Olgusu

Modernleşme ile birlikte değişen kent yaşamı, sanatçılar için bir cazibe merkezi hem de yaratım süreçlerini tetikleyici bir olgu olmuştur. Modern sanatta öznellik ön plana çıkmış olsa da, sanatçılar hayata ve yaşadığı çevreye kayıtsız kalamamış ve kent yaşamının getirdiği birçok etmeni sanatlarında görünür kılmışlardır. Altıntaş ve İleri’ye göre; “Görsel çevre olarak kent dokusu, içinde önemli işlevlere sahip olan yapılar, kentsel yaşam tarzı, toplumsal ve kişisel yönden bir kültür ürünü oldukları kadar, sanatçılar için de uygulama ve yaratım alanları ve sanatçıları etkileyecek bol malzeme içermektedir. Bu sadece, sergilenen sanat eseri yoluyla değil, mekânın tüm estetik elemanları; Yapı cepheleri, sokaklar ve meydanlar, kentsel açık alanlar, parklar ve kent mobilyaları, sosyolojik olarak bireyin mevcudiyetinde yer alan ve yaşadığı çevreye yansıttığı yalnızlık-kalabalık, birey olma çabası sosyal olma zorunluluğu, özgürlük - kısıtlanma, sanatın merkezi olma - kargaşa, hızlı üretim hızlı tüketim, göz boyama - inandırıcılık, sınırsızlık-gözetlenme gibi birçok problematik olguların görsel etkiye dönüşmesi malzemeyi daha da artırmaktadır. Bu olgular görsel çevrenin önemli estetik unsurlarının oluşturduğu kompozisyonlardır. Kentleri sanatçılar için vazgeçilmez kılan şey, oralarda beş duyunun bombardımana uğramasıdır. Keyif alanlarıyla hoşnutsuzluk alanları iç içedir. Sanatçıya da bu argümanları görmek ve değerlendirmek kalır” (Altıntaş & Eliri, 2021).

19. yüzyılla birlikte, Batı sanatına hâkim olan klasik geleneğin tanrısal sahneleri, yerini sanatçıların kendi özneliği çerçevesinde modern yaşam sahnelerine bırakmıştır. Modern kentlerin ışıltılı dünyası gibi çirkinlikleri de

edebiyat ve sanat alanında sıkça kendine yer edinmiştir. Modern sanatın başkenti Paris'te, 1789 Fransız Devrimi sonrasında yaşanan siyasi dönüşüm ve sonrasında sanayileşmenin etkileriyle birlikte büyük bir kentsel dönüşüm yaşanmıştır. Sanat ve kültürün her alanına da etkisi olan bu dönüşüm, kenti özellikle sanatçılar açısından bir cazibe merkezi haline getirmiştir.

Değişen kent dokusunu konu edinen sanat eserleri, aynı zamanda tarihi bir belge niteliği taşımaktadır. Ancak bu dönemde yaygınlaşan fotoğraf, sanat aracılığı ile belgelemeye ayrı bir ivme kazandırmıştır. Diğer bir söylemle fotoğrafın icadı, aslında görüntünün kayıt altına alınmasında zamansal bir kazanım olmuştur. “Ortaya çıkış hedefi “gerçeği resmetmek” olan fotoğraf, kendi tarihsel sürecinde gerçeğe dokunarak zamanı anlaşılır bir olgu haline getirmekle kalmamış, ışığın büyümlü dilini, tarihin görsel kayıtlarını ve aynı zamanda yaygın bir anı denizi yaratarak insanların bireysel gerçekliğine de ayna tutmuştur” (Karadağ, 2016, s. 11). Bireysel gerçeklik kadar kentsel belgeleme yönteminin de önemli bir unsuru olarak fotoğraf, bu bağlamda zamansal bir avantajın yanı sıra gerçeğin aktarımı olarak kendine eşsiz bir alan açmıştır. Paris’in değişim süreçlerini kayıt altına alan Charles Marville’nin fotoğrafları da konu kapsamında ele alınabilecek türde bir niteliğe sahiptir. Marville, şehir plancısı Baron Georges-Eugène Haussmann tarafından fotoğrafçı olarak görevlendirilmiştir. Bu doğrultuda Marville’in kent ve modernizm izleri taşıyan işleri ortaya çıkmıştır. *Görsel I*’de şehir planlaması kapsamında yeni döşenmiş raylar yer alır. Issız, terkedilmiş distopik bir manzarayı anımsatan bu görüntü, değişen kent yapısını anlamak için önemlidir. Marville, aynı proje kapsamında “Album du Vieux Paris” adı altında toplanan 425 fotoğraf çekmiştir. Bu fotoğraflar ülke tarihindeki gelişmeler kadar işlevselliği ve pratik oluşu ile de fotoğrafın sanat ile yaklaşmasını sağlayan işlerden biri olmuştur. Yıkılmadan önce fotoğraflanmış birçok yapı, bu seri çalışmada yerini almıştır. Tüm bu belge niteliği taşıyan fotoğraflar, Paris'teki Musée Carnavalet’in yanı sıra Paris'teki Bibliothèque de la Ville'de tutulmaktadır.



Görsel 1. Charles_Marville, Boulevard Henri IV, Bastille Meydanı, Fotoğraf, Paris, 1876

Kent yaşamı ve kent yaşamının birey üzerindeki etkileri Plastik sanatlar gibi edebiyat alanında kendine önemli bir yer edinmiştir. Baudelaire’in eserlerinde de sıkça karşılaştığımız Paris anlatılarında, şehrin kalabalıklaşan yapısına sıkça vurgu yapılır ve Paris, modernleşmeye bir eleştiri olarak kaos olarak sembolize edilir.

“Baudelaire’in gözünü açtığı modern zamanların metropolü henüz marazi olarak yayılan, başıboş bir ucube. Modern şehircilik disiplininin babası Haussmann tarafından zapt edilmesine daha yarım yüzyıl var. Baudelaire’in metropole ait dünyası, kalabalıklar ve onların biteviye devinimi. Ezelden beri belledikleri yerlerini, yurtlarını, geçmişlerini terk etmeyi göze alarak, Paris’i kuracak ilk dünya vatandaşları; kozmopolitizmin öncüleri; meçhul mesleklerin, toplumsal rollerin fedailer. Bu kalabalıkların giderek evlerden sokaklara, gündüzlerden gecelere taşan ve modern kente kamusal karakterini kazandıran kargaşası. Sanatçının yuvası, onu mest eden, düş gücünü coşturan bu çağdaş kaostur” (Artun, 2004, s. 6). Baudelaire’in sanat kuramının temel yapısını erken modern kent dokusu oluşturur. Bu kentin kahramanları da Bohem, Dandy ve Flaneur tanımladığı karakterlerdir. Aristokrasi ya da soylu sınıfın hâkimiyetinin bu kent dokusuyla sona erdiğini ifade eden Baudelaire, kahramanlığın öznesi olarak kent insanını öne çıkarır. “Teknolojik ilerlemenin doğurduğu en göze çarpan olgu, kültür merkezlerinin, çağdaş anlayışa göre yapılmış

büyük kentlere dönüşmüş olmalarıdır. Sanatın kökleri, bu topraklarda gelişmiştir. Empresyonizm (*izlenimcilik*) bir 'kent sanatıdır' çünkü bu akımın sanatçıları, resmi kır ve köy yaşamından kurtararak kente sokmuşlardır. Bunun diğer bir nedeni ise, bu sanatçıların dünyayı bir kentsoylunun (burjuvazi) gözü ile görmeleri ve dıştan gelme izlenimlere çağdaş, teknik insanın gerilmiş sinirleri ile tepki göstermeleridir. Bu sanat kente özgü üsluba sahiptir, çünkü kent yaşamının değişkenliğini, ani, keskin fakat daima gelip geçici olan izlenimlerini anlatır. Ve böyle olduğu için de duyumsal kavrama yeteneğinin aşın derecede geliştirilmesini ve yepyeni bir huzursuzluk ortamı gerektirir" (Hauser, 1984, s. 352).

Modern sanatçılarda kenti flanör gibi gözlemleyen, deneyimleyen ve değişim ve gelişimi aktaran bir kahramana dönüşmüştür. Bu bağlamda ilk ele alınabilecek sanatçılar arasında Monet gelmektedir.



Görsel 2. Claude Monet, Saint Lazare İstasyonu, Tuval üzerine yağlı boya, 75cm x105cm, Orsay müzesi, Paris, 1877

Ulaşımı kolaylaştıran buharlı trenlerin yaygınlaşması ile birlikte kentler, ticari ve kültürel yaşamın cazibe merkezleri haline gelmiştir. İstasyonlar bu bağlamda yalnızca kentleri ulaşılabilir kılmamış, aynı zamanda sosyalleşmeye imkân sağlayan mekânlar olarak kent hafızasının bir parçası olmuştur. 1853-1870’li yıllarda Haussmann tarafından yenilenip modernize edilen Saint Lazare Tren İstasyonu’na bu açıdan bakıldığında, bu gar Paris’in modernleşme hareketinin önemli temsil noktalarından biri olarak kabul edilmiştir.

Claude Monet’in seri halde ürettiği çalışmalarından biri olan “Saint Lazare Garı” isimli çalışması da Paris kentinin modernleşme sürecine tanıklık etmesi açısından ele almayı olanaklı kılmaktadır (Görsel 2). Garın içinden dışa bakan bir gözün hâkim olduğu resimde, camdan yapılmış üçgen çatı, arka planda yer alan gökyüzüyle arasına bir mesafe koyarak, resimde derinlik etkisi yaratmaktadır. Bulutlu gökyüzü ile birlikte trenden çıkan dalgalanan buhar bulutları, tuvalin tüm yüzeyini doldurarak, sayısız ışık katmanları oluşturmuştur. Duman bulutlarının arkasından görünen büyük apartmanlar da kent yaşamının yoğunluğu ile ilgili ipuçlarını izleyicisine aktarmaktadır. Ancak fonda belli belirsiz yer alan bu apartmanlar, sanatçının odağında değildir. Resmin merkezinde tren yer almakta ve resmin kompozisyonu bu trenin çıkarttığı bulut hareketi ile biçimlenmektedir. Mavi tonların hâkim olduğu resim, empresyonizmin plastik açıdan tüm özelliklerini yansıtmaktadır. Zamanın hızla değişen anını yakalama amacını güden sanatçı, hareket halinde olan treni bir anlığına dondurarak, an ve hız tren istasyonu ile görünür kılar. Çabasıdır.

Fotografçı François Kollar da Monet gibi Gare St Lazare’yi sanatına konu edinmiştir. Ancak Monet’nin aksine kentin dinamiğine katılacak ya da kentten ayrılacak olan insanların telaşına vurgu yapan Kollar, *Görsel 3*’de hızlı modern yaşamından bir kesit sunmaktadır. “19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında metropol alanlara yönelik insan akını, fotoğrafçılara insan faaliyetlerinin curcunasını kayıt altına almak için bol bol fırsat sundu” (Smith, 2018, s. 17). Endüstriyellemenin bir göstergesi olarak da kabul edilebilecek bu manzara, kente giriş yapan ya da kentten ayrılan insanların duygu durumlarına tanıklık etmesi açısından toplumsal belleğin bir göstergesi olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

Arka plandan öne doğru gittikçe seyrelen bir yoğunluğun hâkim olduğu kompozisyonun sağ köşesinde yer alan trenin, istasyona henüz vardığı kapı ağzında inmekte olan iki figürün varlığı ile anlaşılmaktadır. Resmin sol üst kısmında yer alan saat ise zamanı kadrajın içinde sabitlemektedir. Çağın en önemli dinamiklerinden biri olarak kabul edilen zaman ve hızın göstergesi olarak kabul edilebilecek bu saat, kadrja üçgen bir hareket katmaktadır. Tek kaçışlı perspektifi ile oluşturulan derinlik algısı, Rönesans döneminin estetik algısını bugüne taşımaktadır. Kadrjda dikkati çeken bir diğer unsur da kameraya bakan sol köşedeki erkek figürüdür. Ağzında sigara bulunan bu figür, kalabalığın telaşından uzak bir hisle izleyicisiyle göz teması kurmaktadır. Flanör gibi kalabalığın içinde ama ona çok karışmadan kalabalığı bir seyir nesnesine dönüştürmektedir.



Görsel 3. François Kollar, Saint Lazare İstasyonu, Fotoğraf, Paris, 1920

20. yüzyılın başlarındaki hızlı kentleşme sosyal anlamda da etkilerini göstermeye başlamıştır. Modern sokak kültürünün gelmesiyle beraber kafe, restoran vb. sosyalleşme mekânları açılmıştır. Endüstriyellemenin sonucunda kapitalist yaşam kendisini göstermiş şehirli insanların ortaya çıkmasına imkân sağlamıştır. Sosyoekonomik olarak sokaklar önemli ticari unsurları içerdiği gibi sosyalleşmenin de merkezleri haline dönüşmüştür. Giovanni Boldini'nin "Conversation at the Cafe" isimli çalışması bu bağlamda verilebilecek örneklerden biridir. Eserde Paris'teki şehir hayatı yansıtılmaktadır (Görsel 4). Resmin arka planında yer alan camekânlı kafenin sandalye ve masaları, geniş bir şekilde tüm caddeye yayılmıştır. İç mekânda hararetili bir sohbete dalmış üç figür bulunmaktadır. Dış mekânda bakışları sağ tarafa yönelmiş oturan şık giyimli iki kadın ise, tüm dikkatleri üzerine çekmektedir. İzleyicisini karşı masadan bu sahneye bakıyormuş gibi hissettiren resim, sol köşede arkası dönük yürüyen iki figürün peşine takıp sokağın derinliğine sürüklemektedir. Bu resimde kentleşmeyle birlikte üzerinde durulması gereken bir diğer konu ise, bireylerin sosyal konumlarıdır. Yakın bir geçmişe kadar refakat edilmeksizin bir kadının dışarıda oturması ahlaki açıdan olanaklı değil iken, modern kent yaşamı bu algıyı değiştirmiş, kadınlar bir birey olarak kentin her bir alanında kendi varlıklarını göstermeye başlamıştır. Kadınların gündelik yaşamda görünürlüğünü konu edinen bu resim, modern kent yaşamının bir göstergesi olarak kabul edilebilir.



Görsel 4. Giovanni Boldini, "Kafede Sohbet", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 18cm x41cm, Paris, 1877-1878

Özellikle 19. yüzyılın son çeyreğindeki hızlı kentsel ve toplumsal dönüşümler, 20. yüzyılda hızını artırmıştır. Toplumsal refleksler değişmiş, yaşam biçimleri farklılık göstermiştir. Modernleşmenin kent hayatına bir diğer etkisi ise gece hayatının gündüz hayatı gibi canlı ve hareketli olmasıdır. Bu değişim elektriğin icadı ile mümkün olmuştur.

Özellikle modern yaşamla beraber sokak kültürü oluşmuş ve ışıklandırmalar aracılığıyla kentler gece görünümü kazanmıştır.

Korovin'in eserinde de (Görsel 5) görüldüğü üzere bu ışıltılı gecede kent yaşamı, tüm yoğunluğu ile devam etmektedir. Sokak lambaları, ışıltılı tabelalar, hareket halindeki taşıt ve insanlar, müşterisini bekleyen garsonun önünde durduğu kafe ve barların olduğu bu kent meydanı, izleyicisine dönemin kent yaşamına dair birçok ipucu vermektedir. Resmin sol köşesindeki ışıklı reklam panolardan da anlaşılacağı üzere kapitalizmin etkisi kent yaşamını etkisi altına almıştır.



Görsel 5. Constantin Alexeevich Korovin, Cafe de la Paix, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 38,1 x 45, Paris, 1906

Boldini'nin eseri ile konu olarak büyük benzerlikler içeren Fransız Fotoğrafçı Roger Viollet'in fotoğrafında görüldüğü üzere iki genç kadının cadde üzerinde bir kafede oturmaktadır (Görsel 6). Ancak Boldini'nin resminden farklı olarak dönemin modasına uygun rahat giyinimli bu kadınlar, ardında bıraktıkları 19. yüzyılın tüm kısıtlıycılığından uzaklaşmıştır. Yakın planda kadrajın odağında olan bu iki kadın, kameranın varlığından habersiz gibi görünmektedir. Kadrajın sağ köşesinde caddeden taşıtlar geçmektedir. Kadraja derinlik katan bu cadde, kadınların sessiz birlikteliğine tezatlık ederek kentin hareketli görünümüne dair izler taşımaktadır. Kadrajın sağ üst köşesinde yer alan "telephone" yazısı da yüzeyde gözün hareket etmesini sağlamaktadır. Telefonun yaşama yeni girdiği düşünüldüğünde, telefonun bu mekânda bulunması, onu ayrıcalıklı ve prestijli kılmaktadır. Dolayısıyla bu fotoğraf, değişimin önemli bir temsili olarak okunabilir. Viollet'in Sokak kültürünü yansıtan, kentsel öğeler taşıyan fotoğrafları bu bakımdan önemlidir. Döneminde sanat olup olmadığı tartışması yapılırsa da fotoğraflar, değişime tanıklık eden pratik ve hızlı bir kayıt cihazı olması nedeniyle kısa zamanda yaygınlaşmış ve sanatçılar tarafından kabul edilmiştir.



Görsel 6. Roger Viollet, Kafenin dışındaki genç kadınlar, Fotoğraf, Paris, 1925

Sanayi devriminin etkisi ile değişen kent çehreleri sanatta da sıklıkla görülmüştür. Fotoğrafın ortaya çıkışı ile aynı dönemlere denk düşen sanayi devrimi sıklıkla paralellik göstermiştir. Bunu Fransız mimari fotoğraf sanatçısı Eugene Atget'in işlerinde görmek mümkündür. Modern sanat anlayışı ile gerçekliğe yorum getiren Atget'in çalışmaları; Sanayileşmenin etkisi ile değişen kent görüntüleri önemlidir. Benjamin, resim için varlığını yadsıdığı betimleme gücünün fotoğraf için var olduğunu farkındadır: "Atget'de fotoğraf çekimleri, tarihsel süreç içerisinde kanıtlara dönüşmeye başlar (Price, 2014, s. 95). Kent olgusunun tanımlanmasında öncü örneklerden Paris ve New York gibi

şehirlerdeki çalışmaları görsel arşiv açısından olduğu kadar toplumsal değişim sürecine de ayna tutmuştur. “Modernizmin 20. Yüzyılın başında fotoğrafçılık üzerindeki etkisi; Alfred Stieglitz, Paul Strand, Sovyet yapısalıcıları ve Berenice Abbott’un çalışmalarında şehirlerin estetik, sosyal ve siyasi boyutlarının temsil edilmesiyle kendini gösterdi” (Smith, 2018, s. 168). Yenilenen kent yüzleri kadar eski görsel öğeleri de fotoğraflayan Atget, eski ile yeni arasında bağlantılar kuran seri işler ortaya koymuştur. Bu kapsamda iç mekânlar, dış mekânlar, giyim-kuşam odaklı insanlar ve yeni toplumsal yaşam alanlarını içeren manzara fotoğrafları çekmiştir. Bu yönüyle de değişen yaşam biçimi üzerine fikirler sunmuştur. “Doğaldır ki fotoğraflar Atget’nin gördüklerinin kanıtıdır ve o özel bir zamanda özel bir şekilde Paris’i görmüştür. Şimdiyse o devir geçmişte kalmıştır, fotoğraflar da o bakımdan “kanıt” tırlar. Artık var olmayan Paris’i kaydetmişlerdir” (Price, 2014, s. 87).



Görsel 7. Eugene Atget, Moda, fotoğraf, Paris, 1925

Kentler, seri üretimle birlikte gelişen tüketime dayalı kültürün merkezleri olmuştur. Cafe, restoranlar gibi mağazalar da, tüketimin ana merkezleri olarak kent sokaklarında önemli bir yer edinmiştir Atget’in “Moda” isimli serisinden olan bu eserde de (Görsel 7) görüldüğü üzere bir mağazanın camekânlı vitrini yer almaktadır. Seride hem erkek hem de kadın modasındaki değişiklikler açık şekilde ortaya çıkmıştır. Erkek modasını yansıtan bu vitrin, kapital yaşamın bir yansıması olarak da kabul edilebilir. Kentlerin cazibesini artıran bu ışıltılı mekân, Atget’in fotoğraflarında, şehrin dokusunu yansıtarak görselleşir. Cama yansıyan mimari yapıların adeta mankenleri yutarcasına görüntüsü, bir anda iki farklı mekanı bir arada sunması açısından kolaj etkisi yaratmıştır.

Endüstrileşmenin getirdiği hızlı yaşamın kentlerde yarattığı hareketlilik Umberto Boccioni’nin eserlerinin de ana temasını oluşturmaktadır. Sanatçının çalışmalarında dizginlenemez bir hareketlilik vardır (Görsel 8). “Boccioni – Bütün dünyanın kafamıza yağmasını istiyoruz - diye yazmıştı. Boccioni, fütüristlerin teoriye en yakın olanıydı ve “Teknolojik Manifesto” adında bir de açıklama kaleme almıştı. Teknolojiye ve hıza duyulan büyük hayranlık kendini bu resimde üreticiliğin kutsanması biçiminde gösterir” (Krausse, 2005, s. 95). Fütürizm manifestosunda makineye ve makinenin yarattığı dünyaya büyük hayranlık vurgulanmıştır. Makine parçaları doğanın yeni biçimlenen formu gibi aktarılmıştır. Hız, ses, makineler, şehirler sanatlarının temeliydi. Fütürist resimlerin genel olarak bize verdiği tek bir anlatımı vardır durağan bir makine önemli değildi hızı ve hareketi daha önemli olmasıdır. Umberto Boccioni’nin Evin İçindeki Gürültü adlı eserinde tam merkezde bir kadın formu bulunmaktadır etrafında parçalanmış ve iç içe geçmiş formların kadın figürü etrafında diyagonal bir şekilde döndüğünü görülmektedir. Parçalara bölünmüş bu alanda çalışan işçileri, yüksek binaların balkonunda sohbet eden kadınları, atlar vardır bu formları parçalayarak şehrin hız ve hareketi göstermiştir. Günümüz metropollerini, hıza tutkulu olan teknolojisini ve gürültüsünü yansıtmaktadır.



Görsel 8. Umberto Boccioni, Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 cm x 100,6 cm Sprengel museum, Almanya, 1911

20. yüzyılda endüstri kentini önemli derecede etkileyen olgu ise, hızlı nüfus artışına bağlı gelişen yapılaşmadır. Raylı sistemlerin yanı sıra otomobilin icadı ile gelişen karayolları, ulaşımı kolaylaştırarak nüfus dengelerini değiştirmiş ve kırsal alandan kente göçler artık bir bakışta algılanması güç olan kentlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Karayolu ağları, kent içinde ya da kentler arası bağın daha hızlı bir şekilde kurulmasını sağlamıştır.

Kapitalist bir dünyaya katılmanın heyecanı ve gelişme hırsıyla birlikte dönüşen kentler, kültürel ve sosyoekonomik açıdan birer cazibe merkezleri halini almıştır. Modern dönemde Sovyet Rusya da her ne kadar kapitalizmin karşısında bir yerde dursa da değişimin ve sanayileşmenin öncülerinden olmuştur. Yuri Pimenov, New Moscow adlı eseri, bu değişime verilebilecek örneklerden biridir (Görsel 9). Resimde kilise azizlerine dikilmiş yüksek binaların arasından sürücü koltuğunda araba kullanan bir kadın görülmektedir. Şehir merkezinden çok uzakta olmayan Sverdloy Meydanı'nı karşımıza alan bu resimde, görkemli Moscow oteli, ardı sıra uzanan gökdelenler, katedrallerin uhreviliğine benzer bir görünümle ufukta yer almaktadır. Caddenin arabalar ve hareketli insanlarla dolu olarak gösterilmesi, kentin dinamik yapısına bir gönderme niteliğindedir. 1930'larda, Stalin'in öncülüğünde muazzam bir yenileme çalışmasından geçen Moskova'nın birçok manzarasını resimleyen Pimenov'un bu resmi, Sovyet Rusya'nın işçi sınıfını temsilinden uzaktır ama bir o kadar da politik mesajlar içermektedir.



Görsel 9. Yuri Pimenov, Yeni Moskova, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140cm x 170cm, Tretyakov Galerisi, Moskova, 1937

Özgürleşmiş, ve fütürist bir geleceğe yol alan genç kadın, Avrupa ve Amerika'da kadın hakları mücadelelerinin başladığı dönemlere tezatlık oluşturacak bir çağdaşlıkla betimlenmiştir. Bugünün gözüyle bakıldığında nostaljik bir manzara içeren bu resim, kentlerdeki değişimi izleyicini de tanıklık ettirmektedir.

Pimenov'un eserinin arka planında yer alan yüksek mimari yapılar, Berenice Abbott'un fotoğraflarının ana temasıdır. Amerika'nın kapitalist gücünün sembollerinden olan gökdelenler, Abbott'un New York'un fotoğraflarında abidevi bir tapınağa dönüşür. New York gökdelenlerinin 13. yüzyıl Fransa'sı katedrallerinin yüksekliğine ulaşma amacıyla yapılmaya başlandığı söylenilmektedir. Tanrıya ulaşma çabasının göstergeleri olan göğe yükselen dini mabetlerin yerini alan gökdelenler, kentlerin manzaralarında baskın bir görünüme sahip olmuştur.



Görsel 10. Berenice Abbott, New York Serisi, Fotoğraf, New York, 1930

Toplumsal gerçekçiliği ve belgesel nitelikleri doğrultusunda Abbott'un anlatısı önemlidir. “Sanatçının en ünlü projesi olan ‘Changing New York’ (1935-1939) serisi New York şehrinin çok özel manzaraları, günlük yaşamdan insan karelerini fotoğraflamıştır. Bu seri hem sanatsal değere sahip hem de belgesel özelliğinde şehrin gelişimine ışık tutan bir proje ünvanına sahiptir. Metropolün mimari alandaki gelişimi, modern ve eski arasındaki kontrast, sanatçı tarafından siyah beyaz karelerle belgelenmiştir” (Ünsal, 2012). Abbott’un New York fotoğrafları gibi Charles Sheeler da sanatında modern Amerika’yı kendine konu edinmiştir. New York’un modern mimarisine ve caddelerini betimleyen sanatçı, eserlerinde soyutladığı kent yaşamını resim ve fotoğraf arasında bir denge kurarak ifade etmiştir. Grafikselle anlatıma sahip bu eserleri Amerikan endüstriyel ve kentsel çağının birer yüceltilmesi olarak da okunabilir. Aynı zamanda bir fotoğrafçı olan Sheeler’in çalışmaları “Amerikan öncü ruhunun doğal sınırları keşfeden, ulusun teknolojik ve endüstriyel ilerlemesine nasıl geçtiğini ortaya koyan bir içeriğe sahip olması nedeniyle, Amerika’nın modernleşmesi ve sanayileşmesiyle en uyumlu sanatçılardan biri olarak kabul edilir. Sheeler’ın en büyük başarılarından biri, Amerikan manzarası kavramını yeniden tanımlamaktır. Sheeler, bozulmamış bir doğanın pastoral görüntülerini fabrikalar ve sanayi bahçeleri tarafından doldurulan bir araziyle değiştirmiş ve kentsel alanların ve de şehir manzaralarının güzelliğini ortaya çıkarmıştır” (theartstory, 2022).



Görsel 11. Charles Sheeler, “Gökdelen”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50cm x 33cm, 1922

Sanatçının *Görsel 11*’de yer alan eserinde tüm yüzey, gökyüzüne yer vermeyecek kadar gökdelenler ile kaplanmıştır. Düz renk geçişlerin hâkim olduğu renk skalası, soyutlamanın etkisini artırmaktadır. Avrupa kübizminin etkilerini gördüğümüz bu çalışmada, kentsel mekânların ve binaların güzellik hissi uyandırması amaçlanmıştır. Dikey uzanan bu binalar, tıpkı bir beden gibi estetize edilmiştir. Bir tür Amerikan rüyası gibi kent yaşamını yücelten bir davetkarlığa sahiptir.



Görsel 12. Fernand Leger, “La Ville, Kent”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 231,1cm x 298,4 cm, 1919, Philadelphia Sanat Müzesi

Kent yaşamını çalışmalarına konu edinen bir diğer sanatçı da Fernand Leger’dir. Kübizmden izler taşımakta olan “Şehir” isimli eser de ise, çağdaş kentsel mekanın birbirinden kopuk ritimler ve gökdelenlerinin, köprülerinin ve iskelelerinin geniş manzarası bir kolaj etkisi yaratılarak aktarılmıştır (Görsel 12). Tüm parçalanmış kent dokuları, makinenin bütününden ayrılmış parçaları gibi, mekanik bir görüntü sunmaktadır. Şehrin dinamik yapısına vurgu yapıldığı gibi, bir tür eleştiri niteliği de taşıdığı söylenebilir.

“Fernand Leger, modern şehrin seçkin ressamı olarak kabul edilir. Mega kentlerin yükselişini başarıyla öngörmüştür. Bir anlamda “Şehir” isimli yapıtı, çağdaş kentsel yaşamın enerjisini kutlamanın büyük bir ifadesidir. Resimde Leger, apartman binaları, dalgalanan dumanlar, reklam panoları, iskeleler ve bir telefon direği de dâhil olmak üzere bir şehrin görünümünün önemli özelliklerini parlak tonlarda düzensiz soyut bir şekilde betimlemiştir” (publicdelivery, 2022).

Leger’in parçalanmış düzlemler arasında yarattığı zıtlıklar aracılığı ile oluşturduğu kent dokusunda eşzamanlılık hâkimdir. Bu durum resimlerinde dinginliğe yer vermeden kaotik bir görünüm oluşturur. “Üst üste binen ve katmanlı düzlemler kentsel yoğunluğu, fragmanlar ise kentsel deneyimin hızını gösteriyor. Reklam panosu metinlerinin ve resimlerin kırık görüntüleri, yalnızca şehirde mevcut olan çoklu uyaranları değil, daha da fazlası, sakinlerin kentsel alanı kat ettiği konuşmayı gösterir” (publicdelivery, 2022).

Leger’in kent ve kente dair çalışmaları, fütürist bir övgü ya da distopik bir kaos öngörüsü olduğu tartışmalı bir konu olsa da, kentin önü alnamaz değişimi onu ve kentin değişimine tanıklık eden birçok modern sanatçıyı etkisinde bıraktığı görülmektedir. Ardından gelen dönemlerde ve günümüzde de kent yaşamı ve getirdikleri sanatın gündeminde kalacağı aşîkârdır.

3. Sonuç

Başta Avrupa olmak üzere 19. yüzyılda başlamış olan sanayi devrimi, insanlık tarihi adına önemli bir kırılma noktası olmuştur. Siyasi, iktisadi, ekonomik ve sosyal alanlar başta olmak üzere birçok alanda radikal değişikliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanayi devrimi, ardından gelen teknolojik gelişmeler, siyasi ve politik çatışmaları beraberinde getirmiş ve Dünya savaşlarına neden olmuştur. Tüm gelişmeler, yeni kurulacak ülkelere zemin hazırlamış ve yeni sınırlar oluşmuştur. Aynı zamanda yeni bölge ve şehir ihtiyacı ortaya çıkmasıyla kırsaldan gelen göç ve nüfus hareketlilikleri devam etmiştir. Gelişen sanayileşme süreci ile birlikte kentleşme hızla artmıştır. Toplumun sosyolojik yapısı ve iç dinamikleri de kentleşmenin gerekçelerini değiştirmiştir. Aynı zamanda fiziki ve kültürel yapısı da, daha önce yeryüzünde belki de hiç olmadığı kadar heterojen bir yapı görünümü kazanmıştır. Üretim ve ticaret ağlarının uluslararası olması, hammadde ihtiyacı ve birçok yeni istihdam sağlanması söz konusu olduğu için bölgesel kapasite kimi zaman aşılmış ve kentler karmaşık yapılar haline dönüşmüştür. Kentlerin bu dinamik yapısı ve insanların yaşam biçimlerindeki değişiklik sanat alanında da karşılık bulmuştur. Ortaya çıkan eserler, kimi zaman bu tarihsel sürecin

tanıklığını yapmış, kimi zamansa dönemi anlamlandırma ve yorumlamada önem arz etmiştir. Kent, gerek insan odaklı gerek zaman-mekân bağlamında sanatçı için bir nesne hali almıştır.

Kente dair değişimler, toplumsal olaylar, retorik betimlemeler ve kurgusal anlatılar, konu kapsamında ele alınan resim ve fotoğraf disiplinin tanıklık etme konusunda ortak noktası olmuştur. Modern dönemde yaygınlaşmaya başlayan fotoğrafın teknik olanakları ve anı dondurma özelliği, modern ressamların bakış açılarını etkilemiş, görüneni aktarma bağlamında birbiriyle etkileşim içinde olmuşlardır. Kentin tarihsel izini sürme de alternatif olanaklar sunan bu iki disiplin, görünenle hissedilen olarak ayrılrsa da çıkış noktası, kent ve kentin sosyokültürel etkileridir. Bugüne kalan da, Modern Sanatın yenilikçi bakış açısı ve dilini yansıtan kent manzaralarıdır.

Kaynakça

Altıntaş, O., & Eliri, İ. (2021). Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan ve Onda Şekillenen Sanat Olgusu. *İdil*, 65.

Artun, A. (2004). *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*. <http://www.aliartun.com/>: <http://www.aliartun.com/yazilar/ baudelairede-sanatin-ozerklesmesi-ve-modernizm/> adresinden alındı

Aytaç, Ö. (2017). Kent, Metropol ve Değişen Yer/Mekân İmajları. *Mukaddime*, 11.

Aytar, V. (2005). *Metropol*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık.

Cansever, T. (2012). *İslam'da Şehir ve Mimari*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Francalanci, E. L. (2006). *Nesnelerin Estetiği*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Remz Kitapevi.

Karadağ, Ç. (2016). *Fotoğraf Altyazıları*. İstanbul: Öteki Yayınevi.

Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. İstanbul: Literatür Yayınevi.

Lewis, E. (2018). *İzmler, Fotoğrafı Anlamak*. İstanbul: Hayalperest yayınevi.

Mazı, F. (2008). Antik Çağda Düşüncenin Kentsel Mekana Yansıması. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 34.

Niray, N. (2002). Tarihsel Süreç İçinde Kentleşme Olgusu. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7.

Price, M. (2014). *Fotoğraf - Çerçevelediği Gizem*. İstanbul: Kayhan Matbaacılık.

Publicdelivery. (2022). publicdelivery.org. <https://publicdelivery.org/fernand-leger-the-city/>: <https://publicdelivery.org/fernand-leger-the-city/> adresinden alındı

Sağlam, A. (1995). *Çevre ve Görsel Etkileşim*, *Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eseri Raporu*. ANKARA: Hacettepe Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Smith, I. H. (2018). *Fotoğrafın Kısa Öyküsü*. İstanbul: Hep Kitap Yayınevi.

Tekin, M. (2017). Dünya Tarihi'nde İlk Şehir ve Şehir Devletin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*.

Theartstory. (2022). <https://www.theartstory.org/artist/sheeler-charles/>. <https://www.theartstory.org/>: <https://www.theartstory.org/artist/sheeler-charles/> adresinden alındı

Ünsal, L. (2012). *New York kareleriyle ünlü Amerikalı fotoğrafçı "Berenice Abbott" Paris'te*. ARTTV: <https://www.arttv.com.tr/yazi/new-york-kareleriyle-unlu-amerikal-fotografci-berenice-abbott-pariste> adresinden alındı

Görsel Kaynaklar

1. **Görsel 1:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Marville,_Boulevard_Henri_IV,_de_la_rue_Sully,_ca._1853%E2%80%939370.jpg
2. **Görsel 2:** <https://www.pivada.com/claude-monet-saint-lazare-gari-1877>
3. **Görsel 3:** <https://tr.pinterest.com/pin/262053272053043152/>
4. **Görsel 4:** <https://openartimages.com/search/giovanni-boldini>
5. **Görsel 5:** https://www.paintingmania.com/cafe-de-la-paix-paris-183_18386.html
6. **Görsel 6:** <https://www.roger-viollet.fr/categorie/marville-atget-21>
7. **Görsel 7:** <https://fac.coloradocollege.edu/exhibits/eugene-atget-photographing-paris/>
8. **Görsel 8:** <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/riot-in-the-gallery/>
9. **Görsel 9:** <https://www.escapeintolife.com/essays/russian-soviet-art-levitan-pimenov/>
10. **Görsel 10:** <https://www.lifo.gr/various/i-nea-yorki-toy-1930>
11. **Görsel 11:** <https://www.phillipscollection.org/collection/skyscrapers>
12. **Görsel 12:** <https://testclod.blogspot.com/2014/12/la-ville-fernand-leger-1919.html>

Esra YILDIRIM

Dr. Öğretim Üyesi, Bartın Üniversitesi, eyildirim@bartin.edu.tr, Bartın-Türkiye

ORCID: 0000-0003-2229-3679

Zühal DİNÇ ALTUN

Doç. Dr., Trabzon Üniversitesi, zdincaltun@trabzon.edu.tr Trabzon-Türkiye

ORCID: 0000-0002-3122-5160

GÜZEL SANATLAR LİSESİ RESİM BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN “SANATÇI VE GÖRSEL SANATLAR ÖĞRETMENİ” KAVRAMLARINA İLİŞKİN SAHİP OLDUKLARI METAFORİK ALGILARI²

Özet

Araştırmanın amacı, Güzel Sanatlar Lisesi resim bölümü öğrencilerinin sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni ile ilgili algılarını ölçmektir. Güzel Sanatlar Lisesi’nde okuyan öğrencilerin geleceğin sanatçısı veya görsel sanatlar-resim öğretmeni olmasından kaynaklı olarak Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri çalışma için seçilmiştir. Sanat eğitimi alan ilerde sanatçı veya sanat ile ilgili bir meslek hedefleyen okullardaki bu öğrencilerin; sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni ile ilgili algılarını ölçmek için kullanılacak en iyi yöntemlerden birisi öğrencilerin bu kavramlara yönelik algılarını incelemektir. Bu kapsamda yürütülen bu araştırmanın amacı, Rize Türk Telekom Güzel Sanatlar Lisesi resim alanında eğitim alan, 9. 10. 11. ve 12. sınıf öğrencilerinin sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni kavramına ilişkin sahip oldukları metaforik algılarını ortaya çıkarmaktır. Öğrencilerin ürettikleri metaforlar, kategoriler altında toplanarak; betimsel analiz tekniği ile analiz edilmiştir.

Araştırmanın sonucunda ise görsel sanatlar öğretmeni ve sanatçı kavramlarına yönelik olarak 91 öğrencinin de birbirinden farklı metaforlar ürettikleri gözlemlenmiştir. Bu metaforlar görsel sanatlar öğretmeni için 6 kategoriye, sanatçı için 5 kategoriye ayrılmış ve bu araştırmaya katılan Rize Türk Telekom Güzel Sanatlar Lisesi resim alanında eğitim alan 9.10.11. ve 12. sınıf öğrencileri sanatçıyı sınırları olmayan, kuraldışı, aykırı, özgür ve mücadeleci olarak (%38), görsel sanatlar öğretmenini yol gösterici, yönlendirici, planlayıcı, işbirlikçi ve demokratik bir lider olarak (%24) nitelendirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Güzel Sanatlar Lisesi, Metafor, Metaforik Algı, Sanatçı, Görsel Sanatlar Öğretmeni.

FINE ARTS HIGH SCHOOL STUDENTS’ METAPHORIC PERCEPTIONS ABOUT “ARTIST AND VISUAL ARTS TEACHER” CONCEPTS

Abstract

The aim of the research is to measure the perceptions of Fine Arts High School painting department students about the artist and visual arts teacher. Fine Arts High School students were selected for the study because the students at the Fine Arts High School were future artists or visual arts-painting teachers. These students in schools who take art education and aim for an artist or an art-related profession in the future; One of the best methods that can be used to measure perceptions of artists and visual arts teachers is to examine students' perceptions of these concepts. The

² Bu çalışma 16-18 Ekim 2014 tarihinde Trakya Üniversitesi tarafından düzenlenen 9. Uluslararası Balkan Eğitim ve Bilim Kongresi’nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

purpose of this research, carried out in this context, is to reveal the metaphorical perceptions of the 9th, 10th, 11th and 12th grade students, who are educated in the field of painting at Rize Türk Telekom Fine Arts High School, regarding the concept of artist and visual arts teacher. The metaphors produced by the students were collected under categories and analyzed with the descriptive analysis technique.

As a result of the research, it was observed that 91 students produced different metaphors for the concepts of visual arts teacher and artist. These metaphors are divided into 6 categories for visual arts teacher and 5 categories for artist and participating in this research, Rize Türk Telekom Fine Arts High School 9.10.11. It was concluded that the 12th and 12th grade students described the artist as unlimited, illegal, contrary, free and challenging (38%), and visual arts teacher as a guiding, directing, planner, collaborative and democratic leader (24%).

Key words: Fine Arts High School, Metaphoric Perception, Artist, Visual Arts Teacher.

1. Giriş

Metafor, “bir gerçek anlamı ona benzerliği olan başka bir anlamla anlatma, benzerlik ilişkisinden yararlanarak bir sözcüğün, bir adın anlamını eğreti olarak aktarma sanatı” olarak ifade edilmekte aynı kaynakta yer alan diğer bir açıklamada da “Bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan sözlere veya kavramlara mecaz yahut metafor denir. ‘Mecaz’ Arapça, ‘metafor’ ise Fransızca kökenli bir sözcüktür. Ad değişimi olarak da bilinir. Mecaz sanatı, anlatımı daha etkili kılmak ve söze canlılık kazandırmak amacıyla yapılır” şeklinde ifade edilmektedir (URL-1,2019).

Alan yazın tarandığında dünyada ve Türkiye’de farklı konularda metafor çalışmalarının var olduğu görülmektedir. Türkiye’de yapılan çalışmaların genelini ise eğitim alanında ve eğitim kavramlarına yönelik okul, ders, öğrenci, öğretmen, müdür ve veli görüşlerinin incelendiği çalışmalar oluşturmaktadır (Balcı, 2001; Saban, 2004; Saban, Koçbeker ve Saban, 2006; Taşdemir ve Taşdemir, 2011; Pesen, Kara ve Gedik, 2015; Toker-Gökçe, Bülbül, 2014; Umuzdaş ve Işıldak, 2018).

Metaforlar, eğitimsel fenomendeki algılarımızı zenginleştirmek için başvurulmuş teorik düşünmenin yaratıcı sonucudur (Sticht, 1993). Bu bağlamda, bu çalışmada da Güzel Sanatlar Lisesi resim alanı öğrencilerinden metafor üretmeleri istenmiştir. Öğrencilerin sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni ile ilgili algılarını ortaya çıkarabilmek için benzetme yapımları araştırmanın doğası gereği uygun bulunmuştur. 9, 10, 11 ve 12. sınıf grubundaki bu öğrencilerin, sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni ile ilgili düşüncelerini ve duygularını anlayabilmenin en uygun yolu; kavramı başka bir kavrama benzeterek, nedenleriyle birlikte açıklamasını istemek olacaktır. Bu çalışmada metaforun kullanım amacı ise sanatçı ve görsel sanatlar öğretmenin ne olduğu, Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri tarafından nasıl algılandığı, sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni kavramına nasıl bir anlam yüklediklerini ortaya çıkarmaktır.

Literatür taraması sonucu 2015 yılında Yalçın Wells’in “Görsel sanatlar öğretmeni adaylarının öğretmen ve sanatçı algısına ilişkin metafor analizi” isimli çalışmasına rastlanmış ancak Güzel Sanatlar Lisesi (GSL) resim bölümü öğrencilerinin sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni kavramlarına ilişkin herhangi bir metafor çalışmasına rastlanmamıştır. Diğer çalışmaların ise öğretmen adaylarının veya ortaokul öğrencilerinin görsel sanatlar dersine ilişkin görüşlerini ortaya koyan çalışmalar olduğu görülmektedir (Kalyoncu, 2012; Kalyoncu ve Liman, 2013; Fidan ve Fidan, 2016; Dilmaç ve İnanç, 2015).

Bu çalışma GSL resim bölümü öğrencilerinin sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni kavramlarına ilişkin algı ve düşüncelerini ortaya koyarak literatüre katkı sağlaması açısından önem taşımaktadır.

Çalışmaya katılan öğrencilerin ürettikleri metaforlarla gelecekte seçecekleri mesleğe ilişkin algıları da açıklanabilir. Geleceğin birer sanatçısı ve görsel sanatlar öğretmeni olabilecekleri ve metaforik algılarının seçtikleri meslekteki tutumlarına nasıl etkisi olabileceğini anlamak açısından da önemlidir. Ayrıca sanata karşı yetenekli ve ilgili

olan bu öğrencilerin, sonrasında sanatçı ya da görsel sanatlar öğretmeni olmayı seçip seçmemek konusundaki fikirlerini tespit edebilmek açısından da önemlidir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, Güzel Sanatlar Lisesi resim alanı öğrencilerinin, sanatçı ve görsel sanatlar öğretmene ilişkin metaforik algılarını metaforlar yardımıyla ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu sayede Güzel Sanatlar Lisesi resim öğrencilerinin, sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni nasıl algıladıklarını benzetimlerinden anlaşılabilmektedir. Sanat alanında yetenekli olarak kabul edilen bu öğrencilerin, sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni mesleklerini tercih etme konusundaki eğilimleri önemlidir. Bu amaç doğrultusunda da şu sorulara cevap aranmaktadır:

1. GSL öğrencilerinin “sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni” kavramlarına ilişkin sahip oldukları metaforlar nelerdir?

2. Metaforlar hangi kavramsal kategoriler altında toplanabilir?

3. Bu kategoriler öğrencilerin cinsiyet, sınıf düzeyi ve başarı düzeyleri açısından farklılık göstermekte midir?

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Deseni

Güzel Sanatlar Lisesi resim bölümü öğrencilerinin, sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni kavramına ilişkin sahip oldukları algıları, metaforlar aracılığıyla ortaya çıkarmayı amaçlayan bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmayı, “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 tanımlamak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39). Çalışmanın konusunu “sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni” kavramı oluşturmaktadır. Metaforik çalışmalar, daha çok betimsel ifadelerle dayanan araştırmalardır. Bu bağlamda bu çalışma da betimsel bir çalışma olarak oluşturulmuştur.

2.2. Araştırma Grubu

Bu araştırmanın, araştırma grubunu Rize ilinde Güzel Sanatlar Lisesi resim alanında eğitim gören 91 öğrenci oluşturmaktadır. Öğrenciler gönüllük esasına bağlı olarak seçilmiştir. Öğrencilerin sınıf seviyeleri 9.10.11. ve 12. sınıftır. Öğrencilerin cinsiyet dağılımı incelendiğinde ise 53 kız, 38 erkek öğrencinin katılım sağladığı görülmektedir.

91 katılımcının ürettiği sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni ile ilgili metaforlardan 36 tanesi amaca uygun bulunmadığı için değerlendirme dışında tutulmuştur. Değerlendirmeye alınabilecek metaforları üreten 55 katılımcıdan; 35’i kız, 20’si ise erkektir. Anlamlı metafor üreten 55 katılımcının 9’u 9.sınıf düzeyindedir. 13’ü 10.sınıf ve 15’i 11.sınıftır. Diğer 18 katılımcı 12.sınıf düzeyindedir.

Sınıf düzeyi	Kız	Erkek	F
9. sınıf	6	3	9
10.sınıf	7	6	13
11.sınıf	12	3	15
12.sınıf	10	8	18
Toplam	35	20	55

Tablo 1. Katılımcılara ait demografik bilgi

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmaya katılan Güzel Sanatlar Lisesi resim öğrencilerinin her birine “sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni” kavramına ilişkin sahip oldukları metaforları ortaya koyabilmek için, “Sanatçı gibidir. Çünkü” “Görsel sanatlar öğretmeni gibidir. Çünkü” cümlelerinin yer aldığı formlar öğrencilere dağıtılmış, formda verilen örnekleri incelemeleri ve kendi düşüncelerini yansıtan ifadelerle formları doldurmaları ve formu doldururken birbirlerine bakmamaları, görüşleriyle başkalarını etkilememeleri istenmiştir. Formlara yazacakları cümlelerin onların ders değerlendirmelerine ve öğretmen tutumuna etki etmeyeceği ve özgürce doldurmaları gerektiği ifade edilmiştir. Formu doldurmaları için 15 dakika süre verilmiştir. Doldurulan formlar toplanarak, incelenmiş ve metafor ifadeleri olmayan formlar ayıklanarak analizleri yapılacak veriler elde edilmiştir.

2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Çalışmada, betimsel analiz tekniğinden yararlanılmıştır. Amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Analiz sürecinde öğrencilerin kullandıkları metaforların betimsel analizi yapılmıştır. Araştırmanın başlangıcında 91 katılımcının sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni kavramına yönelik metafor geliştirmeleri istenmiştir ve 36 metaforlar anlamlı olmadığından dolayı elenmiş ve 55 metafor değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Öğrencilerin ürettikleri metaforlar cinsiyet, sınıf düzeyi ve not ortalamalarına göre yorumlanmıştır.

Bu araştırmaya özgü olarak, bulgular kısmında katılımcı görüşlerinden alıntılar sunulmuştur. Katılımcıların sanatçı ve görsel sanatlar öğretmeni kavramına yönelik algılarını ortaya çıkarma sürecinde mümkün olduğu kadar nesnel tavır sergilenerek dış güvenirliliğin sağlanmasına çalışılmıştır.

3. Bulgular

Bu bölümde, çalışmaya katılan öğrencilerinin “görsel sanatlar öğretmeni ve sanatçı” kavramına yönelik kullandıkları metaforlar ve bu metaforların yer aldığı kategoriler oluşturularak analiz edilmiştir. Cinsiyet, sınıf seviyesi, not ortalaması gibi etkenlerin metafor üretiminde anlamsal bir fark oluşturup oluşturmadığı da irdelenmiştir.

3.1. Kavramsal Kategoriler ve Analizleri

Rize Türk Telekom Güzel Sanatlar Lisesi resim alanı öğrencilerinin “görsel sanatlar öğretmeni ve sanatçı” kavramlarına ilişkin ürettikleri metaforlar incelenerek kavramsal kategoriler oluşturulmuştur. Bu kategoriler oluşturulurken veri toplama aracındaki “*gibidir*” ifadesi metaforun konusu ile metaforun kaynağı arasındaki bağı anlamak için kullanılmış olup, “*Çünkü*” ifadesi ise katılımcıların ürettikleri metaforlar için bir gerekçe veya mantıksal bir dayanak oluşturmuştur. Bu çalışmaya özgü olarak bu sınıflandırma yapılmıştır. Bu kategoriler aşağıdaki tablolarda belirtilmiştir.

Görsel sanatlar öğretmeni kavramına yönelik oluşturulan kavramsal kategoriler

Kategori 1: Bilgi sağlayıcı olarak öğretmen

Kategori 2: Şekillendirici, biçimlendirici, tedavi edici, onarıcı ve değişim ajanı olarak öğretmen

Kategori 3: Süper otorite figürü olarak öğretmen

Kategori 4: Karakter gelişimcisi ve bireysel gelişimi destekleyici olarak öğretmen

Kategori 5: Kılavuz, iş birlikçi ve demokratik lider olarak öğretmen

Kategori 6: Aile, yakın akraba, eğlendirici kişi olarak öğretmen

Tablo 2. Görsel sanatlar öğretmeni kavramına ilişkin kavramsal kategoriler

Sanatçı kavramına yönelik oluşturulan kavramsal kategoriler

Kategori 1: Bilgiyi barındıran ve yansıtan olarak sanatçı

Kategori 2: Yaratıcı ve özgün (taklit etmeyen), öncü, yenilikçi ve otorite figürü olarak sanatçı

Kategori 3: Sınırları olmayan, kural dışı, aykırı, özgür ve mücadeleci olarak sanatçı

Kategori 4: Toplumcu, evrensel kimlik sahibi olarak sanatçı

Kategori 5: Hassas, kırılgan ve toplumdan kendini soyutlayan birey olarak sanatçı

Tablo 3. Sanatçı kavramına ilişkin kavramsal kategoriler

Kavramsal kategoriler	Görsel sanatlar öğretmeni kavramına yönelik üretilen metaforlar	F
1 Kılavuz, iş birliği ve demokratik lider olarak öğretmen	Zaman, kalem, melek, ayna, pilot, yol, tren vagonu, öğretici, kılavuz, savaşın başkarakteri, resim, rehber, farklı bir insan	13
2 Karakter gelişimcisi ve bireysel gelişimi destekleyici olarak öğretmen	Yaş pasta, şeker, geçit, nefes, nutella, fişek, ayva, boyalarım, hayat, su, ruh	11
3 Şekillendirici, biçimlendirici, tedavi edici, onarıcı ve değişim ajanı olarak öğretmen	Kalem ve silgi, resim, hayal, beyin, makine, ağaç, demirci, kitap, aşçı	9
4 Bilgi sağlayıcı olarak öğretmen	Google, kitap, bilim, bilgi deposu, eğitmen, beyin, güneş, fotokopi, ışık	9
5 Aile, yakın akraba, eğlendirici kişi olarak öğretmen	Anne ve baba, baba, anne, babam, abla, aile, akrabam	7
6 Süper otorite figürü olarak öğretmen	Gardiyan, hakem, kendini beğenmiş, kâbus, patron, sabun	6
Toplam		55

Tablo 4. Görsel sanatlar öğretmeni kavramına ilişkin üretilen metaforlar ve kavramsal kategorileri

Katılımcıların;

6'sı (%11) görsel sanatlar öğretmeni otorite figürü olarak,

7'si (%13) görsel sanatlar öğretmeni aileden bir figür olarak,

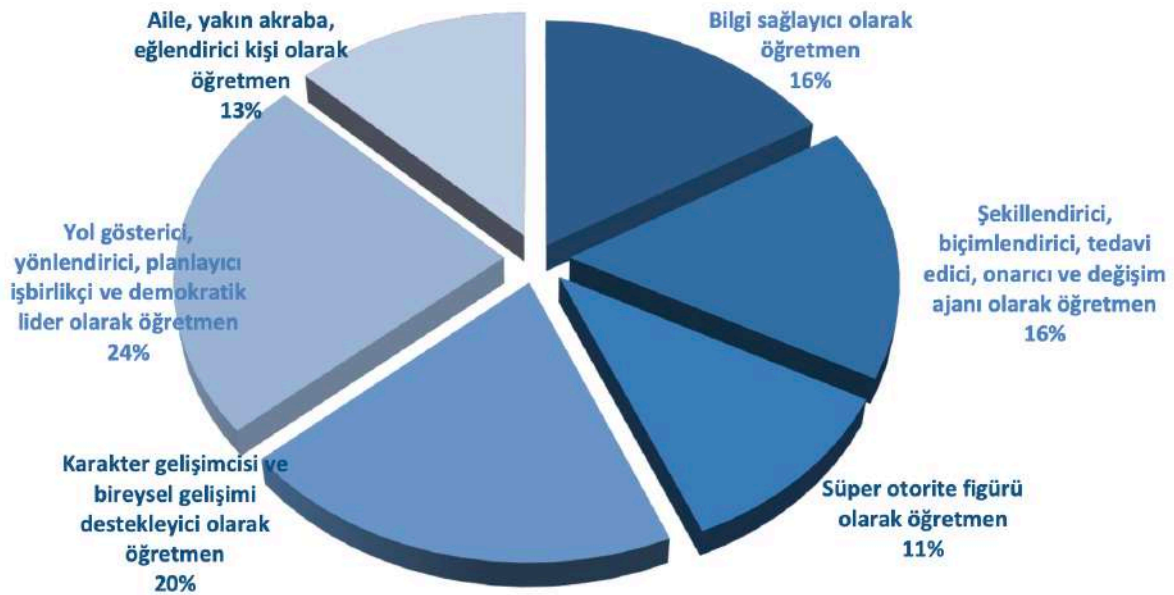
9'u (%16) görsel sanatlar öğretmeni öğrencileri biçimlendirip değiştiren bir figür olarak,

9'u (%16) görsel sanatlar öğretmeni bilgi sağlayan bir figür olarak,

11'i (%20) görsel sanatlar öğretmeni öğrencilerin bireysel gelişimi destekleyici bir figür olarak,

13'ü (%24) görsel sanatlar öğretmeni kılavuz, iş birliği ve demokratik lider olarak algılamaktadır.

Metaforlar incelendiğinde öğrencilerin “görsel sanatlar öğretmeni” ve “sanatçı” kavramına yönelik 56 adet



Tablo 5. Görsel sanatlar öğretmeni kavramına yönelik oluşturulan kavramsal kategorilerin yüzdelik dağılımı

anlamli metafor geliştirdikleri görülmektedir. Öğrenciler tarafından üretilen toplam 56 metaforun ortak özelliklerinden hareketle araştırmaya özgü olarak görsel sanatlar öğretmeni için 6, sanatçı için 5 kategori oluşturulmuştur.

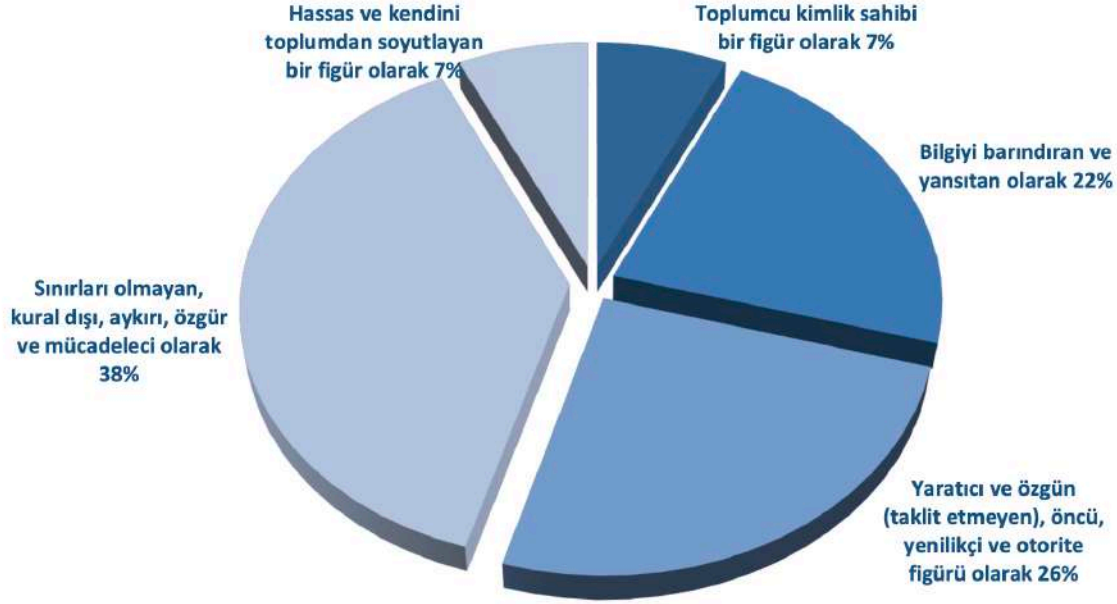
Kavramsal kategoriler	Sanatçı kavramına yönelik üretilen metaforlar	f
Sınırları olmayan, kural dışı, aykırı, özgür ve mücadeleci olarak sanatçı	Meyve, uçak, gözlerim, gazoz, hava, deli, çılgın biri, karateci, ufuktaki rüzgâr, kemer, kuş (2), can, su (2), çocuk, farklı dünyalara kapı açan biri, saat, tuza bandırılmış erik, kelebek, yaşam, joker kartı	22
Yaratıcı ve özgün (taklit etmeyen), öncü, yenilikçi ve otorite figürü olarak sanatçı	Demir, kitap, ballı ekmek, yön veren kişi, güneş, hazine, ruhun sakın ve özgün, toplumu yöneten kişi, gazete, beyaz rengi, su, tablo, güneş, rüyada	14
Bilgiyi barındıran ve yansıtan olarak sanatçı	Kalem, insan, doğa, dürbün, annem ve babam, kuş, doğa, balta, ayna (2), su, kilitli sandık	12
Toplumcu, evrensel kimlik sahibi olarak sanatçı	Toplumu yansıtan, ayna, bir nefes, elektrik süpürgesi	4
Hassas, kırılgan ve toplumdan kendini soyutlayan birey olarak sanatçı	Ruh, heves, şarap, melek	4
	Toplam	55

Tablo 6. Sanatçı kavramına ilişkin üretilen metaforlar ve kavramsal kategorileri

Sanatçıyı ise;

4 katılımcı (%7) hassas ve kendini toplumdan soyutlayan bir figür olarak,

4 katılımcı (%7) toplumcu kimlik sahibi bir figür olarak,
12 katılımcı (%22) bilgiyi barındıran ve yansıtan olarak,
14 katılımcı (%26) yaratıcı ve özgün (taklit etmeyen), öncü, yenilikçi ve otorite figürü olarak,
21 katılımcı (%38) sınırları olmayan, kural dışı, aykırı, özgür ve mücadeleci olarak algılamaktadır.



Tablo 7. Sanatçı kavramına yönelik oluşturulan kavramsal kategorilerin yüzdelik dağılımı

Bu kategorilerin neler olduğu ve hangi sebeplerde oluşturulduğu aşağıdaki kavramsal kategoriler ve analizleri bölümünde açıklanmaktadır.

3.1.1. Görsel Sanatlar Öğretmeni Kavramına Yönelik Oluşturulan Kavramsal Kategoriler

Kategori 1: Bilgi sağlayıcı olarak öğretmen

Bu kategoride 9 kişi görsel sanatlar öğretmenini bilginin kaynağı ve sağlayıcısı olarak betimlemektedir. Kullanılan metaforlar ise şunlardır:

Aşağıda üretilen bu metaforların, veri toplama aracındaki öğrenci ifadeleri aynen aktarılmıştır.

“Görsel sanatlar öğretmeni Google gibidir. Çünkü ne arasan bulmalı, birçok şeyi bilmeli sadece resim değil. Tarih, coğrafya, matematik... Bilim, astronomi... Hepsini bilmeli.”

“Görsel sanatlar öğretmeni bilim gibidir. Çünkü ilmi beslemektedir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni eğitimci gibidir. Çünkü bildiklerini aktarır.”

“Görsel sanatlar öğretmeni güneş gibidir. Çünkü bilgilerini paylaştıkça etrafını aydınlatır.”

“Görsel sanatlar öğretmeni ışık gibidir. Çünkü sanatını ve bilgisini anlattıkça ışığı dünyayı parlatır.”

“Görsel sanatlar öğretmeni kitap gibidir. Çünkü her şeyi bilir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni bilgi deposu gibidir. Çünkü depoladıkları bilgileri aktarırlar.”

“Görsel sanatlar öğretmeni beyin gibidir. Çünkü bizlere her şeyi öğretir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni fotokopi gibidir. Çünkü öğrendiği şeyleri ve gördüğü şeyleri yansıtır.”

Kategori 2: Şekillendirici, biçimlendirici, tedavi edici, onarıcı ve değişim ajanı olarak öğretmen

Bu kategoride 9 kişi görsel sanatlar öğretmenini şekillendirip değiştiren olarak betimlemektedir. Kullanılan metaforlar ise şunlardır:

Katılımcı metaforları aşağıda aynen belirtilmektedir.

“Görsel sanatlar öğretmeni kalem ve silgi gibidir. Çünkü her şeyi tek çizgiyle anlatabilir ve silebilir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni resim gibidir. Çünkü her baktığımızda yeni bir anlam yeni bir manzara görürüz.”

“Görsel sanatlar öğretmeni hayal gibidir. Çünkü uçuktur. Sana hayal etmeyi öğretir. Görsel sanatlar öğretmeni olmayanı görendir ve gösterendir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni beyin gibidir. Çünkü gün geçtikçe eskimeden kendini yeniler ve geleceğe açık özgün düşünür.”

“Görsel sanatlar öğretmeni makine gibidir. Çünkü çalışmadan duramaz.”

“Görsel sanatlar öğretmeni ağaç gibidir. Çünkü onlar yenilendikçe bizlere de gölgelerinden yaprak tanelerini toplayabiliyoruz.”

“Görsel sanatlar öğretmeni demirci gibidir. Çünkü öğrencilerini belli zaman içerisinde eğiterek yani demirci nasıl demiri işliyorsa görsel sanatlar öğretmeni de öğrencilerini eğiterek, işleyerek zamanla güzelliğini ortaya çıkartır.”

“Görsel sanatlar öğretmeni kitap gibidir. Çünkü ne kadar sayfaları çevirirsen yani ne kadar sorarsan o kadar öğrenir ve bağlanırsın.”

“Görsel sanatlar öğretmeni aşçı gibidir. Çünkü malzemelerini nerde nasıl kullanacağını iyi bilir.”

Kategori 3: Süper otorite figürü olarak öğretmen

Bu kategoride 6 kişi görsel sanatlar öğretmenini otorite figürü olarak algıladıkları ve aşağıdaki metaforları ürettikleri görülmektedir.

Katılımcı metaforları aşağıda aynen aktarılmaktadır.

“Görsel sanatlar öğretmeni gardiyan gibidir. Çünkü hapishane okul, mahkumlar arkadaş, amirde müdürdür ve bizi 16 yıllık mahkum eder.”

“Görsel sanatlar öğretmeni kendini beğenmiş gibidir. Çünkü her şeyi bildiklerini sanırlar ve bizim tarzımızı önlerler. Tarz sahibi olmamız için ellerinden gelen her şeyi yaparlar bizi bir robot gibi hep aynı ve kendileri gibi çizmemizi isterler.”

“Görsel sanatlar öğretmeni patron gibidir. Çünkü her isteği olmalı yoksa kıyameti kopartır ve öğrenciyi dersten atmakla tehdit eder.”

“Görsel sanatlar öğretmeni hakem gibidir. Çünkü işine karışıldığında sarı kartı verir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni kâbus gibidir. Çünkü rüyana girer, korkuyla uyanırsınız.”

“Görsel sanatlar öğretmeni sabun gibidir. Çünkü fazla uğraşırsanız köpürür.”

Kategori 4: Karakter gelişimcisi ve bireysel gelişimi destekleyici olarak öğretmen

Bu kategoride 11 kişi görsel sanatlar öğretmenini öğrencilerin bireysel gelişimini destekleyip geliştirdiğini düşünmektedirler. Kullanılan metaforlar ise şunlardır:

Katılımcıların ifadeleri şu şekildedir:

“Görsel sanatlar öğretmeni yaş pasta gibidir. Çünkü yersin yersin tadı damağından gitmez.”

“Görsel sanatlar öğretmeni geçit gibidir. Çünkü geçince yeni yerlere gelirsın.”

“Görsel sanatlar öğretmeni nutella gibidir. Çünkü tatlıdır ama çok yersen çikolata komasına girersin.”

“Görsel sanatlar öğretmeni ayva gibidir. Çünkü tadını seversin ama yedikten sonra ağzın buruşur.”

“Görsel sanatlar öğretmeni hayat gibidir. Çünkü hayatın bize kazandırdıklarını görsel sanatlar öğretmeni de sanatla ilgili şeyleri bize kazandırır.”

“Görsel sanatlar öğretmeni ruh gibidir. Çünkü her şeyin derinine iner.”

“Görsel sanatlar öğretmeni şeker gibidir. Çünkü çaya şeker katar gibi tatlandırır ve bizim ufkumuzu açar.”

“Görsel sanatlar öğretmeni nefes gibidir. Çünkü aldığın her nefes hayatta durmanı sağlar.”

“Görsel sanatlar öğretmeni fişek gibidir. Çünkü fişeklerrr.”

“Görsel sanatlar öğretmeni boyalarım gibidir. Çünkü onunla yanyana durdukça güzel şeyler öğrenip uygulayabiliyorum. Yeni şeyler ortaya koyabiliyorum.”

“Görsel sanatlar öğretmeni su gibidir. Çünkü ondan bir şeyler öğrendikçe bardağımız dolup taşar ve bu sefer biz bir şeyler öğretmeye başlarız.”

Kategori 5: Kılavuz, iş birlikçi ve demokratik lider olarak öğretmen

Bu kategoride 13 kişi görsel sanatlar öğretmenini kılavuz, iş birlikçi ve demokratik lider olarak betimlemektedir. Katılımcılardan alıntılar şu şekildedir:

“Görsel sanatlar öğretmeni zaman gibidir. Çünkü konuştuğu her an çok değerlidir ne bir dakika geri ne de bir dakika ileri.”

“Görsel sanatlar öğretmeni melek gibidir. Çünkü yardımseverdir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni pilot gibidir. Çünkü pilot nasıl uçağı yönlendiriyorsa, görsel sanatlar öğretmeni de resim okumak isteyen öğrencileri yönlendirir onlara doğru yolu gösterir .”

“Görsel sanatlar öğretmeni tren vagonu gibidir. Çünkü vagon giderse diğerleri de peşinden gelir. Öğretmende öğrencileri peşinden sürükler.”

“Görsel sanatlar öğretmeni kılavuz gibidir. Çünkü bizi en iyi şekilde yetiştirip en iyi bölümler seçmemizi ve yeteneğimizi üstüne çalışmamızı gösterir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni resim gibidir. Çünkü düşündüğü konuştuğu her zaman bir yerde birleşip bir tabloyu oluşturur.”

“Görsel sanatlar öğretmeni farklı bir insan gibidir. Çünkü dünyaya farklı bakan toplum ya da kişidir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni kalem gibidir. Çünkü yanlışları düzeltir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni ayna gibidir. Çünkü içini öğrencilere yansıtır.”

“Görsel sanatlar öğretmeni yol gibidir. Çünkü iyiye ulaşmak için onu izleriz.”

“Görsel sanatlar öğretmeni öğretici gibidir. Çünkü sanat adaylarını yönlendirir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni savaşın başkarakteri gibidir. Çünkü bunca sene verdiğimiz çalışmalardan dolayı hocaların bize çizim tekniği açısından yönlendirip eğitmesi önemlidir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni rehber gibidir. Çünkü bize yol gösterir.”

Kategori 6: Aile, yakın akraba, eğlendirici kişi olarak öğretmen

Bu kategoride 7 kişi görsel sanatlar öğretmenini ailesinden biri gibi görmektedir. Kullanılan metaforlar ise şunlardır:

Katılımcılardan metaforları aşağıda ayrıntılı olarak aktarılmaktadır:

“Görsel sanatlar öğretmeni anne, baba gibidir. Çünkü bize annemizin öğrettiği gibi bize resim çizmeyi öğretir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni abla gibidir. Çünkü her istediğimi yapar.”

“Görsel sanatlar öğretmeni baba gibidir. Çünkü hem sevgi dolu hem de öğreticidir.”

“Görsel sanatlar öğretmeni akrabam gibidir. Çünkü öğretmenim abim, amcam gibidir. Görsel sanatlar öğretmenim olması beni mutlu ediyor.”

“Görsel sanatlar öğretmeni babam gibidir. Çünkü ben babamdan neyi öğrendiysem öğretmenimden 4-5 katını en iyi şekilde öğrenmeye çalışıp kulağıma küre ediyorum.”

“Görsel sanatlar öğretmeni aile gibidir. Çünkü öğretmenler aile rolünü taşır. Büyüklerimizin yerine koyarız.”

“Görsel sanatlar öğretmeni anne gibidir. Çünkü her konuda bize yardımcı olabilir.”

3.1.2. Sanatçı Kavramına Yönelik Oluşturulan Kavramsal Kategoriler

Kategori 1: Bilgiyi barındıran ve yansıtan olarak sanatçı

Bu kategoride 12 katılımcı sanatçıyı bilgili ve bunu yansıtan bir figür olarak betimlemektedir. Kullanılan metaforlar ise şunlardır:

Katılımcılardan alıntılar aynen şu şekildedir:

“Sanatçı bir kalem gibidir. Çünkü duygularını kâğıda aktarabilir. Düşüncelerini resme ve yeni notalar oluşturabilir. Ve o kalemin mürekkebi bittiğinde her şeyi de bitebilir.”

“Sanatçı insan gibidir. Çünkü düşüncelerimizi, duygularımızı ifade eder.”

“Sanatçı doğa gibidir. Çünkü sanatçı doğayı doğal olanları yansıtmayı çok sever.”

“Sanatçı dürbün gibidir. Çünkü her şeyi uzaktan inceler ve yansıtır.”

“Sanatçı annem ve babam gibidir. Çünkü öğreticidir.”

“Sanatçı bir kuş gibidir. Çünkü beste yapar, cıvılda.”

“Sanatçı doğa gibidir. Çünkü sanat doğadan ele alınır.”

“Sanatçı balta gibidir. Çünkü balta bir oduna şekil veriyor. Sanatçılarda bir tuvale bir kâğıda yaptıkları eserlerle şekil verir.”

“Sanatçı bir ayna gibidir. Çünkü bakınca kendini görürsün.”

“Sanatçı su gibidir. Çünkü duru ve temiz.”

“Sanatçı kilitli sandık gibidir. Çünkü açtığında çok şey öğretir.”

“Sanatçı ayna gibidir. Çünkü kendini yansıtır.”

Kategori 2: Yaratıcı ve özgün (taklit etmeyen), öncü, yenilikçi ve otorite figürü olarak sanatçı

Bu kategorideki 14 katılımcı sanatçının yaratıcı ve özgünlük yönüne vurgu yaparak onu öncü bir otorite figürü olarak betimlemektedir. Kullanılan metaforlar ise şunlardır:

Katılımcılardan alıntılar şu şekildedir:

“Sanatçı demir gibidir. Çünkü demir işlendikçe asıl güzelliği o muhteşem görünüşü zamanla ortaya çıkar. Sanatçılıkta kısa bir sürede ortaya çıkan bir şey değildir. Zamanla işlendikçe öğrenildikçe insanda doğar.”

“Sanatçı bir kitap gibidir. Çünkü onu anladıkça onu takip ettikçe anlar, gelişir ve yön belirleriz.”

“Sanatçı ballı ekmek gibidir. Çünkü sanatçı her yaptığı eseri en güzel renklerle, en güzel çizgilerle inşa eder. Bu da benim için ballı ekmeğe benzer.”

“Sanatçı yön veren kişi gibidir. Çünkü sanatı yönetendir.”

“Sanatçı güneş gibidir. Çünkü ardındakilere fikir, cesaret, aydınlık verir.”

“Sanatçı hazine gibidir. Çünkü her resmin içinde gizemliliğini ortaya koyar.”

“Sanatçı ruhen sakin ve özgün gibidir. Çünkü sanat anlayışını en iyi kavrayan kişidir.”

“Sanatçı toplumu yöneten kişi gibidir. Çünkü eserleriyle insanları etkiler ve yönetir.”

“Sanatçı gazete gibidir. Çünkü gün geçtikçe yeni haberlerle gelir.”

“Sanatçı beyaz rengi gibidir. Çünkü parlaktır. Herkesin de gözlerini alır. Dikkat çeker. Sanatçı özeldir. Beyaz rengi gibi apaçıktır.”

“Sanatçı su gibidir. Çünkü vücudunuz onu ister ve ondan beslenir.”

“Sanatçı tablo gibidir. Çünkü hayatındaki renkleri katarak hayatını ve hislerini yapar.”

“Sanatçı güneş gibidir. Çünkü yükseldikçe daha fazla yeri aydınlatır.”

“Sanatçı rüyada gibidir. Çünkü sadece görmek istediklerini görür.”

Kategori 3: Sınırları olmayan, kural dışı, aykırı, özgür ve mücadeleci olarak sanatçı

Bu kategoride ise 21 katılımcı sanatçının sınırları olmadığını vurgulayarak aykırı ve mücadeleci tavrına ilişkin metaforlar üretmek sanatçıyı betimlemektedirler. Kullanılan metaforlar ise şunlardır:

Katılımcıların bu kategoriye uyacak şekilde ürettikleri metaforların alıntıları aşağıdaki gibidir:

“Sanatçı bir meyve gibidir. Çünkü her konuda bir görüşü ve bir arzusu vardır.”

“Sanatçı bir uçak gibidir. Çünkü dikkat edersen yükselirsin ama dikkat etmezsen düşersin. Her şeyi kaybedersin.”

“Sanatçı gözlerim gibidir. Çünkü her şeyi farklı görebilir. Yani her sanatçı farklı şeyler görür, gözler gibi. Her şeyi farklı yorumlayabilir.”

“Sanatçı gazoz gibidir. Çünkü dışarıdan su gibi görünür. Ama içinde farklı şeyler besler. Sanatçı da dışarıdan sıradan görünür ama beyninde çok şeyler barındırır.”

“Sanatçı bir hava gibidir. Çünkü sınırı yoktur. Sınırsızdır. Her yerde ve her alanda nasıl hava almadan yaşayamıyorsak sanatçı da nesnelere sanat gözüyle bakmadan bir ihtiyacını karşılayamaz.”

“Sanatçı deli, çılgın biri gibidir. Çünkü tablolarında veya eserlerinde uyguladığı tekniği onun ne kadar çılgın olduğunu ifade eder. Çılgınlığı ne kadar yansıtırsa o kadar sanatçıdır.”

“Sanatçı karateci gibidir. Çünkü siyah kuşak almadan profesyonel olamaz.”

“Sanatçı ufukta rüzgâr gibidir. Çünkü sanatçı kimsenin ayak izine basmaz, daima özgürdür.”

“Sanatçı kemer gibidir. Çünkü fazla sıkıldığında rahatsızlık verir.”

“Sanatçı bir kuş gibidir. Çünkü özgürdür.”

“Sanatçı can gibidir. Çünkü değer vermezsen gider, değer verirsene seninledir.”

“Sanatçı farklı dünyalara kapı açan biri gibidir. Çünkü o çalışma yaptıkça dünya güzelleşir.”

“Sanatçı su gibidir. Çünkü içtikçe içesin gelir. Sanata yaklaştıkça içinden çıkamaz hale gelirsin.”

“Sanatçı çocuk gibidir. Çünkü kimse ne yapıyorsun diye sormaz. İçinden geleni yapar. Kimse engel olmaz.”

“Sanatçı saat gibidir. Çünkü hiç yerinde durmazlar.”

“Sanatçı tuza bandırılmış erik gibidir. Çünkü yedikçe yiyesin gelir.”

“Sanatçı kelebek gibidir. Çünkü her saniyesinin önemini çok iyi bilir.”

“Sanatçı yaşam gibidir. Çünkü yaşadıkça daha çok öğrenir.”

“Sanatçı su gibidir. Çünkü rengi yok.”

“Sanatçı joker kartı gibidir. Çünkü herkesten farklıdır.”

“Sanatçı kuş gibidir. Çünkü sanatçı her yönden özgürdür. İsteddiği düşünceyi sanatına dökmeli. Bir kuşun havada süzülmesi gibi işlerler sanatını.”

Kategori 4: Toplumcu, evrensel kimlik sahibi olarak sanatçı

Bu kategoride 4 katılımcı sanatçının toplumu yansıtan aynı zamanda evrensel bir kimlik sahibi olduğunu anlatabildikleri metaforlar üretmişlerdir. Kullanılan metaforlar ise şunlardır:

Katılımcıların ifadeleri aynen aşağıdaki şekildedir:

“Sanatçı toplumu yansıtan gibidir. Çünkü sanat toplum için çok değerlidir.”

“Sanatçı ayna gibidir. Çünkü toplumunu yansıtır.”

“Sanatçı bir nefes gibidir. Çünkü nefesi beraber soluruz.”

“Sanatçı elektrik süpürgesi gibidir. Çünkü kirlileri çektiği gibi küçük değerli olan her şeyi çeker. İlgi de çeker dikkatte, Sesini de duyurur. Ölüm gibi hayatı bir fişe bağlıdır.”

Kategori 5: Hassas, kırılgan ve toplumdan kendini soyutlayan birey olarak sanatçı

Bu kategoride 4 katılımcı sanatçının hassas ve içe dönük özelliklerini yansıtacak metaforlar üretmişlerdir. Kullanılan metaforlar ise şu şekildedir:

Katılımcılardan alıntılar şu şekildedir:

“Sanatçı ruh gibidir. Çünkü hayattan hiç zevk almaz. Her istediğini elde eder, hayata bağlanma amacı kalmamıştır.”

“Sanatçı şarap gibidir. Çünkü yıllar geçtikçe değer alır.”

“Sanatçı heves gibidir. Çünkü zamanı geçer.”

“Sanatçı melek gibidir. Çünkü ben bir meleğim.”

3.1.3. Sınıf Düzeyi Bağlamında Üretilen Metaforların Dağılımı

Katılımcıların görsel sanat öğretmeni ve sanatçı kavramlarıyla ilgili olarak ürettikleri metaforların sınıf düzeyi bağlamında dağılımı aşağıdaki tablolarda gösterilmektedir. Belirtildiği gibi hem görsel sanatlar öğretmeni hem de sanatçı kavramı için 9.sınıf düzeyinde 9 metafor, 10.sınıf düzeyinde 13, 11.sınıf düzeyinde 15 ve 12.sınıf düzeyinde 18 metafor üretilmiştir.

Sınıf düzeyi	Sanatçı kavramı için üretilen metaforlar	f
9.sınıf	Bir kalem, demir, ruh, insan, meyve, karateci, annem ve babam, bir uçak, kuş	9
10.sınıf	Kilitli sandık, güneş, joker kartı, ayna, rüyada, kuş, gazete, saat, heves, beyaz rengi, kelebek, yaşam, tablo	13
11.sınıf	Doğa, dürbün, balta, kitap, ballı ekmek, yön veren kişi, güneş, hazine, toplumu yöneten kişi, gözlerim, gazoz, hava, deli ve çılgın biri, can, şarap	15
12.sınıf	Doğa, su, su, bir ayna, ufuktaki rüzgâr, çocuk, su, kemer, farklı dünyalara kapı açan biri, ruhen sakın ve özgün, bir kuş, tuza bandırılmış erik, su, toplumu yansıtan, ayna, bir nefes, elektrik süpürgesi, melek	18
Toplam		55

Tablo 8. Sanatçı kavramına ilişkin sınıf düzeyi bağlamında üretilen metaforlar

Sınıf düzeyi	Görsel sanatlar öğretmeni kavramı için üretilen metaforlar	F
9.sınıf	Beyin, demirci, kitap, aşçı, su, kalem, rehber, abla, anne	9
10.sınıf	Google, kalem ve silgi, hayal, bilim, beyin, yaş pasta, güneş, geçit, fişek, ışık, zaman, melek, anne, baba	14
11.sınıf	Fotokopi, ağaç, kendini beğenmiş, kâbus, sabun, nefes, boyalarım, tren vagonu, ayna, yol, öğretici, baba (2), akrabam, aile	15
12.sınıf	Eğitmen, resim (2), makine, kitap, gardiyan, patron, bilgi deposu, hakem, nutella, ayva, hayat, ruh, şeker, pilot, kılavuz, farklı bir insan, savaşın başkarakteri	18
Toplam		55

Tablo 9. Görsel sanatlar öğretmeni kavramına ilişkin sınıf düzeyi bağlamında üretilen metaforlar

Araştırmaya katılan öğrencilerin ürettikleri metaforların sınıf düzeyine göre dağılımı incelendiğinde; metaforlar ve sınıf düzeyleri arasında anlamlı bir fark bulunamamıştır.

3.1.4. Kavramsal Kategori Ve Üretilen Metafor Bağlamında Cinsiyet Dağılımı

Araştırmaya katılan öğrencilerin cinsiyet dağılımı incelendiğinde; ayrı ayrı görsel sanatlar öğretmeni ve sanatçı kavramlarına yönelik metaforların 35 tanesini kız katılımcı, 20 tanesini erkek katılımcının ürettiği görülmektedir. Aşağıdaki tablodan da anlaşıldığı üzere erkek katılımcıların sayısı kızlara göre daha azdır. Kız ve erkek katılımcıların ürettikleri metaforlar incelendiğinde; metorları, görsel sanatlar öğretmeni kavramını aynı şekilde her bir kategoride en az 2 metafor olacak şekilde ürettikleri gözlemlenmiştir. Bu bağlamda hem kız hem de erkek katılımcıların görsel sanatlar öğretmeni aynı şekilde algıladıklarını söylemek mümkün olabilmektedir. Kız katılımcıların erkeklerden daha fazla olarak görsel sanatlar öğretmenini hem bilgi sağlayan hem de öğrenciyi şekillendirip değişimini sağlayan bir figür olarak gördüğünü de söylemek mümkündür. Görsel sanatlar öğretmenini süper otorite figürü olarak algıladıklarını ortaya koydukları 6 metafor üreten katılımcılardan 3'ü kız 3'ü erkektir. Bunun dışında aileden biri olarak gördükleri görsel sanatlar öğretmenini en fazla bu şekilde algılayanlar ise kızlardır.

Görsel sanatlar öğretmeni ile ilgili kavramsal kategoriler	Üretilen metaforlar	Kız	Erkek
Bilgi sağlayıcı olarak öğretmen	Google	×	
	Bilim		×
	Eğitmen		×
	Güneş	×	
	Işık	×	
	Kitap	×	
	Bilgi deposu	×	
	Beyin	×	
	Fotokopi	×	
Şekillendirici, biçimlendirici, tedavi edici, onarıcı ve değişim ajanı olarak öğretmen	Kalem ve silgi 1,2,2	×	
	Resim	×	
	Hayal	×	
	Beyin		×
	Makine		×
	Ağaç	×	
	Demirci	×	
	Kitap	×	
	Aşçı	×	
Süper otorite figürü olarak öğretmen	Gardiyan	×	
	Kendini beğenmiş		×
	Patron		×
	Hakem		×
	Kâbus	×	
	Sabun	×	
	Yaş pasta	×	
	Geçit		×
	Nutella	×	
	Ayva	×	
	Hayat	×	

Karakter gelişimcisi ve bireysel gelişimi destekleyici olarak öğretmen	Ruh	×	
	Şeker	×	
	Nefes		×
	Fişek		×
	Boylarım	×	
	Su		×
Yol gösterici, yönlendirici, planlayıcı işbirlikçi ve demokratik lider olarak öğretmen	Zaman	×	
	Melek		×
	Pilot	×	
	Tren vagonu		×
	Kılavuz		×
	Resim		×
	Farklı bir insan		×
	Kalem		×
	Ayna	×	
	Yol	×	
	Öğretici	×	
	Savaşın başkarakteri		×
Aile, yakın akraba, eğlendirici kişi olarak öğretmen	Rehber	×	
	Anne, baba		×
	Abla		×
	Baba	×	
	Akrabam	×	
	Babam	×	
	Aile	×	
	Anne	×	
Toplam		35	20

Tablo 10. Görsel sanatlar öğretmeni kavramına ilişkin metafor ve kategorilerin cinsiyet dağılımı

Sanatçı kavramına gelindiğinde ise; oluşturulan metaforların cinsiyet açısından tablodan da gördüğümüz gibi; hemen hemen eşit bir şekilde dağılım gösterdiğini görmekteyiz. Bu bağlamda sanatçı kavramının evrensel bir kimliğe sahip bir figür olarak algılandığı gösteren 4 metaforun 2'sini kız, diğer 2'sini erkek katılımcının oluşturduğu görülmektedir.

Sanatçı ile ilgili kavramsal kategoriler	Üretilen metaforlar	Kız	Erkek
Bilgiyi barındıran ve yansıtan olarak sanatçı	Bir kalem	×	
	İnsan		×
	Doğa	×	
	Dürbün	×	
	Annem ve babam		×
	Bir kuş	×	
	Doğa		×
	Balta		×
	Bir ayna	×	
	Su	×	
	Kilitli sandık	×	
	Ayna		×
Yaratıcı ve özgün (taklit etmeyen), öncü, yenilikçi ve otorite figürü olarak sanatçı	Demir	×	
	Kitap	×	
	Ballı ekmek	×	
	Yön veren kişi	×	
	Güneş	×	
	Hazine	×	
	Ruhen sakin ve özgün		×
	Toplumu yöneten kişi		×
	Gazete		×
	Beyaz rengi	×	
	Su	×	
	Tablo	×	
	Güneş		×
	Rüyada	×	
	Meyve	×	
	Bir uçak	×	
	Gözlerim	×	
	Gazoz	×	

Sınırları olmayan, kural dışı, aykırı, özgür ve mücadeleci olarak sanatçı	Hava	×	
	Deli, çılgın biri	×	
	Karateci		×
	Ufuktaki rüzgâr		×
	Kemer		×
	Bir kuş		×
	Can		×
	Su	×	
	Çocuk	×	
	Farklı dünyalara kapı açan biri	×	
	Saat		×
	Tuza bandırılmış erik	×	
	Kelebek	×	
	Yaşam	×	
	Su		×
Toplumcu, evrensel kimlik sahibi olarak sanatçı	Joker kartı		×
	Kuş	×	
	Toplumu yansıtan		×
	Ayna		×
Hassas, kırılgan ve toplumdan kendini soyutlayan birey olarak sanatçı	Bir nefes	×	
	Elektrik süpürgesi	×	
	Ruh	×	
	Şarap	×	
	Heves		×
	Melek	×	
	Toplam	35	20

Tablo 11. Sanatçı kavramına ilişkin metafor ve kategorilerin cinsiyet dağılımı

3.1.5. Kavramsal Kategorilerdeki Not Ortalaması Dağılımı

Katılımcıların metaforları, resim dersi not ortalaması açısından incelendiğinde; ürettikleri metaforlar ve not ortalamaları arasında anlamlı fark bulunamamıştır. Katılımcı öğrencilerin tamamının resim dersi notları 85 ve üzeridir.

4. Tartışma ve Sonuç

Araştırmada, Rize Türk Telekom Güzel Sanatlar Lisesi resim alanı öğrencilerinin, görsel sanatlar öğretmenini ve sanatçıyı nasıl algıladıkları araştırılmıştır. Bunun sonucu olarak; resim alanındaki öğrencilerin, görsel sanatlar öğretmenini nasıl algıladıkları, 6 kavramsal kategori içinde sanatçı kavramı ise 5 kavramsal kategori içerisinde irdelenmiştir. Öğrencilerin görsel sanatlar öğretmeni kavramına yönelik anlamlı 55 metafor üretmesi ve bunların 6 kategoride değerlendirilmesinin nedenleri olarak; öğretmenin geniş bir anlam alanına sahip olması ve öğrencilerin görsel sanatlar öğretmenini çok farklı olarak algılamasından kaynaklandığı ifade edilebilir. Yine sanatçı kavramının 5 kategori içerisinde değerlendirilmesinin nedeni; sanatçının içsel ve toplumsal olarak farklı algılanmasından kaynaklıdır. Ayrıca katılımcıların ayırım yapmadaki kaygıları da yine benzer bir sonuç doğurmuş olabilir. Üretilen metaforlarda görsel sanatlar öğretmeni; kitap, ayna, beyin vb. somut kavramlara benzetildiği gibi ruh, hayal vb. soyut kavramlarla da bağdaştırılmıştır. Sanatçı kavramı ise heves, ruh gibi soyut kavramlarla ifade edildiği gibi dürbün, gazoz, kemer gibi somut kavramlara da benzetilmektedir. Araştırmaya katılan öğrencilerin sanatçı veya bir görsel sanatlar öğretmeninden yola çıkarak herhangi bir olumsuz algı olmaması beklenmektedir. Ancak üretilen gardiyan, patron, kâbus metaforları ile görsel sanatlar öğretmenini olumsuzluk olarak algıladıkları göze çarpmaktadır. Süper otorite figürü olarak öğretmen kategorisinde bulunan metaforlar bu bağlamda oluşturulan tek kategoridir. Diğer kategorilerde olumsuz algı sayılabilecek bir metafor bulunmamaktadır. Araştırmanın sonucunda, katılımcıların cinsiyet açısından algılarında bir değişiklik olup olmadığı konusunda şu sonuca ulaşılmıştır: 55 erkek katılımcıdan 7'si ürettikleri metaforlarla görsel sanatlar öğretmenini kılavuz, iş birlikçi ve demokratik lider olarak algılamaktadır. Erkek katılımcıların ürettikleri bu kategorideki metaforlar: melek, tren vagonu, kılavuz, resim, farklı bir insan, kalem ve savaşın başkarakteridir ve bu kategori erkek katılımcıların en fazla sayıda metafor ürettikleri kategoridir. Görsel sanatlar öğretmenini 55 kız katılımcının 7'si bilgi sağlayıcı, 7'si karakter gelişimcisi bireysel gelişimi destekleyici, 7'si şekillendirici, biçimlendirici, tedavi edici, onarıcı ve değişim ajanı, 6'sı kılavuz, iş birlikçi ve demokratik lider, 5'i ise aile, yakın akraba ve eğlendirici olarak görmektedir.

Sanatçı kavramına ilişkin öğrenci algıları ise şu şekildedir: Toplumcu, evrensel kimlik sahibi olarak sanatçı ve hassas, kırılgan, toplumdaki kendini soyutlayan birey olarak sanatçı kategorileri en az metafora sahip 2 kategoridir. Araştırmaya katılan öğrencilerin, bir önceki ders döneminde almış olduğu resim dersi not ortalamaları ile oluşturdukları metaforlar arasında anlamlı bir fark bulunamamıştır. Araştırmayı sınıf düzeyi bağlamında değerlendirdiğimizde ise 9. Sınıf öğrencilerin sanatçıyı toplumcu, evrensel kimlik sahibi olarak görmedikleri sonucuna ulaşılırken, görsel sanat öğretmenini de 9. 10. ve 11.sınıf öğrencilerinin süper otorite olarak görmediği buna ek olarak 12.sınıf düzeyindeki öğrencilerin ise öğretmeni aileden biri olarak görmediği sonucu çıkmaktadır. Araştırmanın sonucunda Rize Türk Telekom Güzel Sanatlar Lisesi resim alanı öğrencileri, görsel sanatlar öğretmenini en az yüzdeyle (%11) otorite figürü olarak, en fazla yüzdeyle (%24) kılavuz, iş birlikçi ve demokratik lider figürü olarak algılamaktadır. Sanatçıyı ise en az yüzdeyle hem (%7) hassas ve kendini toplumdaki kendini soyutlayan bir figür olarak hem de (%7) toplumcu kimlik sahibi bir figür olarak görürken; en fazla yüzdeyle (%38) sınırları olmayan, kural dışı, aykırı, özgür ve mücadeleci olarak algılamaktadır. Diğer yapılan çalışmalara bakıldığında; Wells (2015) görsel sanatlar öğretmeni adaylarının öğretmen ve sanatçı algısına yönelik yaptığı çalışmada katılımcılar öğretmeni, bilgi kaynağı olarak algıladıkları sonucuna ulaşmıştır. Bu araştırmasında bu kategori için 99 katılımcı (% 48.29) ve 33 metafor (% 41.77) temsil edilmektedir. Aynı çalışmada görsel sanatlar öğretmeni adaylarının sanatçıyı aydınlatan ve yol gösteren olarak algıladıkları görülmektedir. Bu kategoride ise toplam 46 katılımcı (%22.43) ve 15 metafor (%14.70) temsil etmektedir. Kalyoncu (2012) görsel sanatlar öğretmeni adaylarının öğretmenlik kavramına ilişkin araştırmasında ise öğretmenlik kavramının eğitici, öğretici ve yol gösterici olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Kalyoncu'nun (2013) öğretmenlerin görsel sanatlar dersi ve görsel sanatlar öğretmeni kavramlarına ilişkin araştırmasında ise eğitici öğretici ve yol gösterici, sevginin göstergesi,

şekillendirici ve biçimlendirici ile tedavi edici olarak görsel sanatlar öğretmeni kategorileri bu araştırmayı dolaylı olarak destekler nitelikte sayılabilir.

5. Öneriler

Öğrencilerin görsel sanatlar öğretmeni ve sanatçı kavramlarına yönelik olarak üretmiş oldukları metaforlardan yola çıkarak öğrencilerin ileriki meslek hayatlarına dair çıkarımlarda bulunulabilir.

Kaynakça

- Balcı, A. (2001). Öğrenci, öğretmen ve velilerin okul kavramlaştırmaları: Okul'un metaforik bir analizi. *X. Ulusal Eğitim Bilimleri Sempozyumu, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu*.
- Dilmaç, O., ve İnanç, C. (2015). Sınıf Öğretmenlerinin Görsel Sanatlar Dersine Yönelik Öz Yeterlik Düzeyleri (The Self-Sufficiency Levels of Classroom Teachers about Visual Arts Course. *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 382-400.
- Fidan, B., ve Fidan, M. (2016). Ortaokul öğrencilerinin görsel sanatlar dersi kavramına ilişkin metaforik algıları. *Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(2).
- Kalyoncu, R. (2012). Görsel Sanatlar Öğretmeni Adaylarının “Öğretmenlik” Kavramına İlişkin Metaforları/Visual Arts Teacher Candidates' Metaphors Related To Concept Of Teaching". *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(20).
- Kalyoncu, R., ve Liman, S. (2013). Öğretmenlerin "Görsel Sanatlar Dersi" ve "Görsel Sanatlar Öğretmeni" Kavramlarına İlişkin Metaforları. *Fine Arts*, 8(1), 115-130.
- Pesen, A., Kara, İ., ve Gedik, M. (2015). Çocuk gelişimi bölümü 2. sınıf öğrencilerinin “müdür” kavramına ilişkin metafor algıları.
- Saban, A. (2004). Giriş Düzeyindeki Sınıf Öğretmeni Adaylarının “Öğretmen” Kavramına İlişkin İleri Sürdükleri Metaforlar. *Türk Eğitim Bilimleri*. 2(2), 131-155.
- Saban, A., Koçbeker, B. N. ve Saban A. (2006). Öğretmen Adaylarının Öğretmen Kavramına İlişkin Algılarının Metafor Analizi Yoluyla İncelenmesi. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri (Educational Sciences: Theory & Practice)*, 6 (2), 461-522.
- Saban, A. (2008). Okula İlişkin Metaforlar. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 55, 459-496.
- Sözer, Ö. (2009). *Felsefenin Abc'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sticht, T. G. (1993). *Educational uses of metaphor*, in A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought*, (pp.621-632), Cambridge: Cambridge University Press.
- Taşdemir, A., ve Taşdemir, M. (2011). Metaphors on teaching process and teachers; produced by the teachers “Öğretmenlik ve Öğretim Süreci Üzerine Öğretmen Metaforları”. In *2nd International Conference on New Trends in Education and Their Implications* (pp. 27-29).
- Toker Gökçe, A., ve Bülbül, T. (2014). Okul bir insan bedenidir: meslek lisesi öğrencilerinin okul algılarına yönelik bir metafor çalışması. *Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 63-88.
- Umuzdaş, S., ve Işıldak, C. K. (2018). Müzik Dersinin Sınıf Öğretmeni Adaylarının Özyeterlik Düzeylerine Etkisi (Gaziosmanpaşa Üniversitesi Örneği). *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(1), 1316-1331.

Yalçın Wells, Ş. (2015). Görsel sanatlar öğretmeni adaylarının öğretmen ve sanatçı algısına ilişkin metafor analizi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30(3), 160-175.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.



Figen GİRGIN

Doç.Dr., Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi, figengirgin@trakya.edu.tr, Edirne-Türkiye

ORCID: 0000-0002-5747-6769

Hasan BİÇKICI

Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst. Yüksek Lisans Öğrencisi, hasan.asan@hotmail.com, Edirne-Türkiye

ORCID: 0000-0002-5291-2429

SANAT VE BİLİM İLİŞKİSİ: ARAZİ SANATINDA IŞIK-GÖLGE KULLANIMI³

Özet

Sanat ve bilim, insanoğlunun dünyayı kavrayıp anlamlandırmasının ve evreni açıklama çabalarının en önemli biçimleridir. Bilimin somut gerçekler ve nesnellikle anlattığını, sanat öznel duygular ile yoğunlaştırarak yaratır. Çağlar boyunca bilim ve sanatın farklı biçimlerde ilişkisine tanıklık etmekteyiz. Yunan sanatında güzelliğin matematikle ilişkilendirilmesi, Mısır piramitlerinden Rönesans eserlerine kadar kullanılagelen altın oran kavramı, Leonardo Da Vinci'nin bilimsel ruhla canlandırılmış çizimleri, Isaac Newton'un ışık üzerine yapmış olduğu deneylerin etkisinde ortaya çıkan İzlenimcilik akımı, bilimsel bir buluş olan fotoğraf makinesinin resim sanatı üzerine etkileri bu ilişkiye verilebilecek örneklerdendir. Kuşkusuz bilim ve sanatın en önemli kesişme noktası doğadır. Arazi sanatçıları da tıpkı bir dönem İzlenimci sanatçıların yaptığı gibi doğaya açılırlar. İzlenimcilerde doğaya açılma; güneşin nesneler üzerindeki etkilerini sanatçının bizzat deneyimlediği ancak iki boyutlu bir yüzey üzerine aktardığı türde iken, Arazi sanatçıları doğa ile özdeş bir ruh içindedirler ve bu deneyim, yapay bir yüzey üzerine değil de yine doğaya iz bırakma türünden gerçekleşir. İnsanoğlunun varoluşundan beri merak konusu olan gök cisimlerinin hareketleri, doğa olayları Arazi sanatçıları da etkiler. Gökyüzünün yarattığı mekan yansımaları, güneşin hareketi, gece ve gündüzün eşit uzunlukta olduğu zamanlar, güneş ve ayın yılın belli zamanlardaki hareketi, güneşin doğuşu ve batışı, güneş tutulmaları, güneşin dünya üzerinde oluşturduğu gölgeler, uzayın boyutlarının keşfi Arazi sanatçıları eserlerine yansır. Betimsel tarama modellenmiş bu çalışmada bilimin arazi çalışmalarına etkisi, James Turrell, Robert Morris, Nancy Holt ve Walter De Maria'nın eserleri üzerinden incelenmiştir. Bu bağlamda sanat, bilim, doğa, arazi sanatı ve ışık-gölge kavramları arasındaki ilişki de ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arazi Sanatı, Doğa, Bilim, Işık-gölge, Çağdaş Sanat.

RELATIONSHIP OF ART AND SCIENCE: LIGHT AND SHADOW IN LAND ART

Abstract

Art and science are the most important forms of human beings' understanding of the world and their efforts to explain the universe. What science tells with concrete facts and objectivity, art creates with subjective feelings. Throughout the ages, we have witnessed the relationship of science and art in different forms. The association of beauty

³ Bu çalışma, 21-23 Mayıs 2022 tarihleri arasında İstanbul'da düzenlenen Uluslararası Güncel Araştırmalarla Sosyal Bilimler Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulmuş ve özeti kongre bildiri özet kitabında basılmış bildirinin tamamlanmış halidir.

with mathematics in Greek art, the concept of the golden ratio used from the Egyptian pyramids to the Renaissance artworks, Leonardo Da Vinci's drawings animated by the scientific spirit, the Impressionism movement that emerged under the influence of Isaac Newton's experiments on light, the photographic art of the camera, which is a scientific invention are examples of this relationship. Undoubtedly, the most important intersection point of science and art is nature. Land artists also open up to nature, just as Impressionist artists once did. Opening to nature in the Impressionists; while the effects of the sun on objects are experienced by the artist himself but transferred onto a two-dimensional surface, Land artists are in a spirit identical with nature and this experience takes place in the form of leaving a trace on nature, not on an artificial surface. The movements of celestial bodies and natural events, which have been the subject of curiosity since the existence of human beings, also affect land artists. Space reflections created by the sky, the movement of the sun, the times when night and day are of equal length, the movement of the sun and the moon at certain times of the year, the sunrise and sunset, solar eclipses, the shadows formed by the sun on the earth, the exploration of the dimensions of space are reflected in the artworks of the artists of the land. In this research with descriptive scanning model, the effect of science on land art was examined through the artworks of James Turrell, Robert Morris, Nancy Holt and Walter De Maria. In this context, the relationship between the concepts of art, science, nature, land art and light-shadow also be discussed.

Keywords: Land Art, Nature, Science, Light-shadow, Contemporary Art.

1. Sanat ve Bilim/ Bilim ve Sanat

Kaynağını temel ilkelerden alan zihinsel söyleme bilim denir. Doğada bilimin parçası olmayan bir şey bulmak oldukça zordur. Leonardo Da Vinci'ye (2007) göre: *“her kesinliğin anası deneyimden doğmayan ve onunla son bulmayan; başka bir deyişle, başlangıçları, ortaları ya da sonları beş duyunun hiçbirinden geçmeyen bilimler temelsizdir ve hatayla doludur”* (s. 11-15).

Vitruvius'un De Architectura'sında, sanat ve bilim arasındaki bağlantının modern öncesi doğrulanmasının erken bir kanıtı yer alır. Bu çok ciltli kanonik inceleme, klasik bilimlerin mimari düşüncüyü ve mimari tasarım uygulamalarını nasıl desteklediğine dair titiz ve sistematik en eski çalışmalardan biridir. Aritmetik, geometri, ölçme, mekanik, optik, astronomi ve doğa felsefesi (Aristoteles fiziği olarak), mimari sanatların ve zanaatların oluşumu için ön koşullar olarak belirlenmiştir (El-Bizri, 2019, s. 14). Bazı yazarlar Rönesans'ı sanat ve bilimin birleştiği veya bütünleştiği bir altın çağ olarak tasvir etmişlerdir. Bazıları ise Rönesans'tan sonra etkinliği azalan sanat ve bilim arasındaki bağın tekrar güçlendirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Rönesans'tan bu yana sanat; bilgi ve becerinin sergilenmesinden, kişilik ve deha ifadesine evrilmiştir. Sanat denilince karşımıza özgünlük, yaratıcılık kavramları ve sanatın geleneksel olarak sergilendiği biçimler ve gelenekler üzerine eleştirel düşünme becerileri çıkıyor. Benzer şekilde, Rönesans'tan bu yana bilimin birkaç somut örneği ile karşılaşılmaktadır. Sosyal bilimlerin de yükselişte olduğu 19. yüzyılın sonlarında, modern matematiksel fizik, moleküler biyoloji ve paleontoloji gibi bilimler, dünyayı farklı yollarda araştırmışlardır. Bilimsel olarak temsil, kanıt ve nesnellığe yönelik farklı varsayımlar içerir (McAllister, 2019, s. 1). Peki, sanat ve bilimin ortak noktası nedir? Yaratıcılıktır. Daha doğrusu yaratıcılığı harekete geçiren dürtüdür. Sözcüklerin, seslerin, renklerin, çizgilerin, biçimlerin heyecanı ve gerçekliğin ötesine geçen bilimsel hipotezin cüretkârlığıdır. Sanatta veya bilimde yaratıcı bir eylemin amacı nedir? Gerçeği aşmaktır. Sanat, gerçekliğin tezahürlerinin olağan duyularla yakalanması imkânsız olan sonsuz varyasyonlarını önerir. Başkalarının görmediğini aramak, başkalarının düşünmediğini düşünmek, sanat ve bilimi birbirine yaklaştırır (Strosberg, 2013).

Ortaçağdan sonra Kopernik'in ileri sürdüğü görüşlerle yer merkezli evren anlayışından güneş merkezli evren anlayışına geçilmiştir. Rönesans resminde doğrusal perspektifin icadı, insanın dünyayı merkezi bir noktadan görüp, uzamı ve uzamda yer alan tüm nesneleri bu bakış açısına göre ve rasyonel olarak nesneleştirmesine imkan tanımıştır. 19. yüzyılda, Georges Seurat'nın noktacı anlayışta yapmış olduğu resimlere benzer tekniğin, bu resimlerin yapımından yaklaşık 60 yıl sonra icat edilmiş olan televizyonda da kullanılmış olması ilginçtir. Vincent Van Gogh'un “Yıldızlı Bir

Gece” tablosunun dünya manyetizması modellerini göstermesi şaşırtıcıdır. Pablo Picasso, resimlerinde malzeme, biçim, zaman ve mekan arasındaki görsel ve düşünsel ilişkiyi, kişileri ya da nesneleri parçalayarak ya da aynı anda farklı bakış açılarından resmederek göstermiştir. Picasso’nun bu anlayıştaki resimleri, Einstein’ın görelilik teorisinden birkaç yıl önceye dayanmaktadır. Aslında, sanat ve bilim tarihi arasındaki paralellikler incelendiğinde, müzik, görsel sanatlar ve tasarımdaki temel değişimler ve 20. yüzyılın başlarında fizik, psikoloji ve tıptaki paradigmatik değişimler, görünen şeyler arasındaki etkileşimleri açıklığa kavuşturur. Elbette bu Giotto ve Brunelleschi’nin Kopernik’ten daha önemli olduğu; George Braque, Pablo Picasso ve Arnold Schoenberg’in kuantum fiziğinin öncüleri olduğu anlamına gelmez (Bast, 2015, s. 12-13). Leonardo Da Vinci’nin (2013) de ifade ettiği gibi: *“Bilim ister geçmişe, ister bugüne ait olsun, olası şeylerin incelenmesidir. Öngörü ise, yavaş da olsa meydana gelecek olan şeyleri bilmektir”* (s. 252). Bu anlamda belki de bazı sanatçıların öngörülü olduğu söylenebilir.

Bu rastgele örnekler, sanatın, bilim ve teknolojiyi çeşitli şekillerde besleyebileceğini göstermektedir. Rönesans döneminde en etkili ilişkiye sahip olan sanat ve bilim, günümüzde bu ilişkiyi tekrar eski günlerine döndürme isteğinde gibidir. Sanatçılar, çalışmalarında yeni olanaklardan yararlanmaya daha açık bir görüş ile yaklaşırken, bilim insanlarının daha temkinli olduğu söylenebilir. Belki de bilimin ciddiliği üzerinde olumsuz bir etkisi olabileceği düşüncesi onları temkinli olmaya itmektedir. Ya da bu durum, bilimin planlı-programlı hareket etmesine karşın sanatın tesadüf ve sezgiye ilgisinin daha fazla olmasıyla da ilişkili olabilir (Bast, 2015, s. 14). Sanatçı genellikle duyguları harekete geçirmeye çalışırken, bilim adamının ikna etmesi gerekir. Sanat “neden”i araştırır; bilim aynı zamanda “nasıl” sorusunu da gündeme getirir. Kübist ressam Georges Braque: “Bilim güvence vermeye çalışırken sanat kışkırtır” der. Bilim, kolektif olarak tanınan ve kesin hedefler doğrultusunda çalışarak, sanatın öznel deneyim alanında kaçınılmaz olarak kabul ettiği ve hatta vurguladığı belirsizlikleri ortadan kaldırmaya çalışır. Sanat ve bilim, genellikle aynı konuları kullanarak yenilikçi kavramlar geliştirirler. Bir sanatçıyı veya bilim adamını oluşturan şey, ortaya yeni fikirler ve formlar çıkarmaktır. Kozmosu, doğayı veya beyni incelemek, her ikisinde de ortak olan keşiflerdir (Strosberg, 2013).

Seçtikleri alana bağlılıklarına rağmen, Leonardo da Vinci ve Albrecht Dürer gibi sanatçıların yetenekli bilim adamları; Nikolaus Copernicus ve Louis Pasteur gibi bilim adamlarının da yetenekli sanatçılar oldukları söylenebilir. Bu tür ilişkiler görsel sanatlarla sınırlı değildir. Matematikçi müzisyenlerin sayısı (örneğin Euler, Schweitzer ve Einstein) daha da çarpıcıdır. Çok sayıda sanatçı bilimle, bilim adamları da sanatla ilgilenmiştir. Ancak çoğu, yalnızca bir alana odaklanmayı seçerek diğer alana olan ilgilerini ikinci plana itmiştir. Zaman kısıtlılığı ve teknik engeller, böyle bir seçimin gerekçeleri olarak açıklanabilir. Yüzyıllar önce, yaratıcıların, önceden belirlenmiş bir gelenek boyunca seleflerinin ayak izlerini takip etmeleri beklenmekteydi. Günümüzde, giderek daha talepkar bir kitle ile yenilik, sanatta itici güç haline geldi. Yine de, ister sanatta ister bilimde olsun, yenilik bir temel gerektirir. Bazı sanatçılar resme eskiz yapmadan başlarlar. Bazıları ise bilim adamları gibi deneme yanılma yoluyla ilerler. Örneğin Cézanne, Saint-Victoire Dağı’nı konu aldığı resimlerinde, ışığın kırılma etkilerini araştırmış ve aynı konuya defalarca geri dönmüştür. Fizikçi Maxwell, “kâğıt üzerinde deneysel kuvvet çizgileri” kullanarak elektrik alanı kavramını grafiksel olarak görselleştirmiştir (Strosberg, 2013). Günümüzde de bilim insanları, çalışmalarında birçok görüntü üretirler. Hatta bazen bu görüntülerde, sanat eserlerine yönelik beğeni duygusunu ifade etmek için kullanılan sözcüklere yer verirler. Bu görüntülerden bazıları, bazı izleyicilere güzellik, yüce ve tarif edilemez gibi estetik değerleri somutlaştırıyormuş gibi gelir (aktaran McAllister, 2019, s. 2). Astronomik görüntüler bunlar arasında önemli bir yere sahiptir. Çünkü astronomi hem oldukça görsel hem de egzotik görselleştirmeleri ile hayranlık uyandıran bir bilimdir. “Yaratılış Sütunları” fotoğrafı bunun en güzel örneklerinden biridir. Bu, 1995 yılında, NASA bilim insanlarının, Hubble Uzay Teleskobu ile Kartal Bulutsusu’ndaki yıldızlararası gaz ve tozdan oluşan Fil Hortumları Nebulası’nı çektikleri bir fotoğraftır. Estetik etki elde etmek için rötuşlanan bu görüntü, bazı Romantik manzara resimleri gibi oldukça büyüleyici ve merak uyandırıcıdır. Bu estetik yönler sayesinde, bu tür görüntüler uzman olmayanları bilime çekebilir ve halkın bilime olan ilgisini ve bilime olan desteğini de artırabilir (aktaran McAllister, 2019, s. 2). Astronomi sanat için de vazgeçilmez bir merak konusudur. Taştan yapılmış olan piramitlerin üstlerinin yansıtıcı bir malzeme ile kaplanmış olması ve güneş

doğarken etraftaki her şeyden önce aydınlanmaları Eski Mısırlılara, kavram olarak çağdaş sibernetik heykellere benzeyen güneş enerjisi istasyonları gibi görünebilirler. Sanat eserlerinin bilimsel terimlerle yorumlanması zamanımıza özgü değildir. Astronomi ve tapınak inşası arasındaki bağlantılara, çağlar boyunca uzak medeniyetlerde de rastlanmaktadır. Gökyüzü izlenmekte ve kozmik gözlemler, binalarla ve bazı kültürlerde insan vücuduyla ilişkilendirilmektedir. Yunanlılar'ın, Altın Kesit'ten büyülenmeleri, Büyük Piramit ve Chartres Katedrali'nde Altın Kesit'in bulunması, çağlar içindeki aktarımı gösterir. Beden ve ruhun birliği fikri, insan anatomisi ile ilgili mimari formlardan ilham almıştır. Üst kısmındaki dairesel açıklığı ve malzeme kullanımı ile astronomik bir gözlemevi olarak hizmet veren Roma'daki Pantheon, mimari için birincil derecede önemli bir modeldir (Strosberg, 2013). Astronomi ile ilgilenen arazi sanatçıları da doğal olgular konusunda bilim insanlarından destek almış ve tarihte astronominin izlerini ve eski kültürlerle ilişkisini merak edip sanatlarına yansıtmışlardır.

Hem bilimin hem de güzel sanatların imajları için içerik ve fenomenoloji çok önemlidir. Bilimsel görüntüler, güzel sanatlardakilerin aksine, incelenen örnekle ilgili kanıt sağlamak için üretilirler. Bu da aralarında önemli bir fark oluşturur. Ancak özellikle Arazi sanatı çalışmalarında bu fark anlamını yitirir. Elbette bilim kadar keskin bir ispat etme gayreti söz konusu değildir. Ancak belgelenmeyi gerektiren bu tarz çalışmaları yapan sanatçılar, fotoğraf veya videoya başvururlar. Ede'nin (2008) dediği gibi sanat ve bilimin: "Hiçbir zaman evrensel bir epistemoloji oluşturması muhtemel değildir; ancak eşit derecede önemli araştırma biçimlerine sahiptirler". Bilim ve sanatın dünyaya bakış açısında, hem beslendiği hem de ayrıldığı ortak noktalar olacaktır. Rossing ve Chiaverina'nın (2020) ifade gibi: "Doğal dünyamızın güzelliğini tam olarak takdir etmek için hem bilimsel hem de sanatsal yorumları takdir etmeli ve anlamalıyız. Fizikçinin gün batımı, şairin gün batımı ve sanatçının gün batımı birbirini tamamlar" (s. 1).

2. Arazi Sanatı

1960'lı yılların sonlarında ABD'de gelişmiş olan Arazi Sanatı (Land Art) 1970'li yıllarda Avrupa'ya yayılmıştır. Malzeme kullanımı, nesnelerin anıtsallığı ve sadeliği bakımından Minimalist heykel anlayışı ile düşünsel olarak da Kavramsal Sanatla yakın bir görüşü paylaşan Arazi Sanatı, çağdaş sanatın 'Non-Art' ya da 'Anti-Form' hareketleri içinde de değerlendirilmektedir (Germaner, 1997, s. 44). Ayrıca Yoksul Sanat'ın (Arte Povera) mütevazı gündelik malzemelerine, Joseph Beuys'un her ortamda performans ve yaratıcılığı vurgulayan katılımcı "sosyal heykellerine" de ilgi söz konusudur ("The Art Story", t.y., *Earth Art*).

Sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen ve sanat pazarına karşı çıkan Arazi sanatçıları, büyük ölçüde galeri ve müze dışında etkinlik göstermektedirler. Galeri ve müze alanları ile kendilerini sınırlandırmayan sanatçıların büyük çoğunluğu, eserlerini bu kurumların dışında yaratarak yine aynı mekanlarda sergilemişlerdir. Sanatın kar için alınıp satılabilecek bir şey olarak düşünüldüğü ve bu mekanların bahsettiği meta statüsünü reddetmişlerdir. Ünlü Arazi sanatçılarından Robert Smithson yazılarında müze, galeri ve buralarda sergilenen eserlere ilişkin şöyle bir eleştiride bulunmuştur: "*Müzelerde, tıpkı bakımevleri ve tutukevlerinde olduğu gibi, koğuşlar, hücreler-başka bir deyişle 'galeri' diye bilinen nötr odalar vardır. Bir galeriye yerleştirilen sanat yapıtı, yükünü ve enerjisini boşaltarak taşınabilir bir nesne ya da dış dünyadan kopuk bir yüzeye dönüşür*" (Yılmaz, 2009, s. 316). 20. yüzyılda olumsuz etkileri hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişme ve teknolojiye hızla tehlikeli boyutlara doğru gittiği düşüncesi, sanatçıları doğaya iten sebeplerin başında gelir. Arazi sanatçıları, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlamakla birlikte teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşım sergileyerek, doğayı görünür kılan çalışmalara yönelirler (Antmen, 2010, s. 25). Empresyonistlerde doğaya açılma iki boyutlu bir yüzey üzerinde şekillenmekte, oysa Arazi Sanatı, doğa ile mekanın özdeş ruhunu oluşturmaktadır. Yine bu dönemde, hippie kültürünün doğayı kutsayan yaklaşımlarının oluşturduğu bir ilgi de yadsınamaz. Doğal yaşama yönelik bu ilginin yanı sıra, doğada rastlanan tarih öncesi kalıntılara ve arkaik kültürlere yönelik belirgin bir merak da söz konusudur (Antmen, 2010, s. 253). Arazi sanatçılarının çoğunun Nevada ve California'nın çöllük bölgelerini tercih ettikleri görülmektedir. Bunun sebebi; bu alanların uçsuz bucaksız boşluklara

sahip olması ve engelleyici mevzuatın bulunmamasının sanatçılara tanıdığı özgürlüktür. Bu alanlar sanatçıların istedikleri boyutta hatta çoğu kez anıtsal çalışmalar yapmalarına olanak sağlar (Germaner, 1997, s. 45).

Arazi sanatının bilimle kesiştiği noktalar, çoğunlukla çalışmaların merkezinde yer alan tekrarlayan doğal olguların hesaplanmasına yöneliktir. Alan Sonfist 1968 tarihli “Kamusal Anıt Olarak Doğal Olgular” yazısında bir anlamda gözlemevi denilebilecek bu çalışmalara ilişkin şöyle bir ifadede bulunmuştur:

“Tekrarlayan doğal olgular kamusal düzeyde gözlemlenerek en uzun gün, en uzun gece, gündüz gece eşitliği gibi olgular hayatımızın daha çok fark edilen olguları arasında olmalı, yeni teknolojiler bunları daha çok gösterecek şekilde kullanılmalıdır. Teknoloji insan gözünün görmediklerini görünür kılabilir, örneğin teleskobik görüntüler dev boyutlu projeksiyonlar halinde geniş kitlelere seyrettirilebilir; gökyüzü gösterileri düzenlenebilir. Kamusal anıtlar bu tür gözlem anıtları gibi tasarlanarak, doğal olguların en iyi gözlemleneceği yerler saptanıp gözlemevlerine dönüştürülebilir” (Antmen, 2010, s. 256).

1960’larda Sonfist’i böyle bir yazı yazmaya, 1960’lar ve 70’ler boyunca sanatçıları gökyüzü, güneş, ay bağıntılı çalışmalar yapmaya iten şey neydi? Arkeoastronomi alanındaki keşifler, tarih öncesi yapılara yönelik farkındalığın artması, arkeoastronomi ile ilgili teorilerin basın ve medyada geniş yer alması ve popüler hale gelmesi muhtemelen sanatçıların da bu konulardaki merakını tetikleyip, bu alanlara yönelimini arttırmıştır. Takvim öncesi dönemde doğa döngülerin kaydedildiğine yönelik kanıtlar, arkeoastronomiyi belirleyen kanıtlar, bazı arkeolojik alanların çevreyi etkileyen durumları gözlemek için hizalanmış olabileceğini ve böylece çiftçilerin zaman hesaplaması ile tarımda hareket ettiklerini göstermektedir (Amizlev-Shoham, 2000, s. 35). Mısır firavunlarından II. Ramses’in Ebu Simbel Tapınağı’nda bulunan heykeli buna örnek olarak verilebilir. Her yıl sadece 22 Ekim ve 22 Şubat’ta güneş ışığı alan heykel, Ebu Simbel Tarihi Eserler ve Tapınaklar Müdürü Ahmed Salih Abdullah’ın ifadesine göre, Antik Mısır’da, 22 Ekim tarım mevsiminin başlangıcına, 22 Şubat ise hasat mevsiminin başlangıcına işaret etmektedir. Ebu Simbel ve çevresi, Firavunlar dönemindeki Mısır’da astronomi açısından oldukça önemli bir bölge olarak bilinmektedir. Ebu Simbel’in kuzeybatısında bulunan ve tarihi 11 bin yıl öncesine dayanan, yönleri gösteren taş pusulayla, yağmur yağma zamanını gösteren taş saat de oldukça önemlidir (Anonim, 2013).

Günümüze ait olan bu haber, nasıl yılın iki gününde ziyaretçi sayısını arttırıyorsa, 1960 ve 70’lerdeki bu türden haberlerin yaygınlaşması da sanatçıların Arazi çalışmalarına ilgisini arttırmıştır. Nancy Holt, Robert Morris, James Pierce, Charles Ross, Michelle Stuart, James Turrell ve Bill Vazan gibi Arazi sanatçıları, güneş, ay ve yıldızları olduğu gibi gösteren, astronomik olarak hizalanmış eserler yapmışlardır. Antik yerleşimlerle ilgili yeni fikirlerle örtüşen bu tür toprak işlerinin ortaya çıkması ilginçtir ve ikisi arasında doğrudan bir nedensellik olmasa da arkeoastronomi hakkında genel bir farkındalık olduğunu düşündürür. Bu doğrultuda çalışan sanatçıların tarih öncesi astronomi bilgilerinden etkilendikleri söylenebilir (Amizlev-Shoham, 2000, s. 35).

Ancak video ya da fotoğraf makinesi ile kalıcı hale getirilebilen Arazi çalışmaları, zaman içinde yaşanan doğal, sosyolojik, jeolojik, kültürel değişimler ile yok olmaya mahkûmdur. Doğal olguların hesaplanmasında bilim insanlarından, işin uygulama kısmında da işçilerden ve makinelerden destek alan sanatçılar için bu türden bir çalışma oldukça maliyetlidir. Çoğunlukla işe yarar sağlamadığı düşünülen çalışmalarda geçici bir iz bırakmak için oldukça yüksek bütçelerin ve emeğin harcanması eleştiri konusu olmuştur. Ancak Lynton’ın (1982) da belirttiği gibi: *“Eğer bu işler üzerinde iyice düşünürsek bunların, insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı; 20.yüzyıl kentinin hemen hemen tanınan özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı; doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı duyulan birer tepki olduklarını anlarız”* (s. 333-335).

2.1. James Turrell

James Turrell, ışık ve mekanla çalışan ve bunların görsel algı çeşitliliği içindeki temel bağlantıları ile ilgilenen bir sanatçıdır. Sanat dünyasındaki gelişmelerin yanı sıra kendi yaptığı uçuşlardan da ilham almıştır. Havada geçirdiği

zamanı stüdyosunda geçirdiği zamana eş görmektedir. Uçuşlarında, *Roden Krateri* (Görsel 1) projesi gibi sanatını doğrudan doğada yapabileceği yerleri keşfetmektedir. Turrell, ışığı, resim, heykel ve mimaride kullanılagelen geleneksel yollardan ziyade, doğrudan deneysel psikolojiden yararlanarak algısal ortamlarla çalışmakla elde eder. Bu anlamda, Güney Kaliforniya'nın zengin görsel dokusu onu fazlasıyla etkilemiştir. Güneşli iklim, düşük ufuk çizgisindeki şehirler ve büyük gökyüzü ile açık arazi ve deniz manzaraları ona, dünyada mevcut olandan farklı bir ölçek hissi vermektedir. Çalışmaları, bir anlamda, derin gökyüzü, boş çöl ve bunların doğurabileceği yalnızlık duygularına ilişkindir. Yerli bir Kaliforniyalı olarak büyüyen Turrell, Batı Kıyısı'nın Uzak Doğu'ya yakınlığı nedeniyle, Asya kültürlerine de ilgi duymaktadır. Çalışmalarında ışığı izole etmeye ve onu genel ortamdan ayırmaya çalışır (Adcock, 1990, s. 1). İzleyicileri gözleriyle ışığı hissedebiliyormuş gibi dokunsal yollarla görmeye teşvik eder. Yöntemleri hakkında konuşurken genellikle dokunma duyusuna atıfta bulunan ifadeler kullanmıştır: “Işıkla çalışırken benim için gerçekten önemli olan şey, sözsüz bir düşünce deneyimi yaratmak, ışığın kalitesini ve hissini bir şey haline getirmektir. Gerçekten oldukça dokunsal. Görünüşte elle tutulamayan bir niteliğe sahip; ancak fiziksel olarak hissedilir. Çoğu zaman insanlar uzanıp ona dokunmaya çalışırlar”. Turrell'in başarısı, fiziksel nesneleri tamamen terk etmesiyle bağlantılıdır. Onun ortamı görsel algılamadır ve ışığı dünyanın gözlemlenebilir yapılarını ifşa etmek için değil, onun kendi varlığını ve gücünü göstermek için kullanır (Adcock, 1990, s. 2). Turrell, aydınlık ve karanlığı kullanmak için bazen doğal bazen ise yapay ortamlardan faydalanır. Zaman ve mekanda adeta soyutlanmış gibi hazırlanmış ortamlar, izleyici için bilinmezliklerle doludurlar. Bu eserlerdeki aydınlık alanlar, bazen eserin kendisi, bazen yönlendirme öğesi, bazen ise duvar veya bariyer yanılsaması durumundadırlar. Çoğu zaman doğal bir atmosfer gibi görünen ışık, matematiksel hesaplamalar ve ince ölçümler ile yerleştirilmektedir (Poroy, 2014, s. 216). Turrell'in sanatı, “Projeksiyon Parçaları” serisindeki bir mekanın köşesinde oluşturulan yüksek yoğunluklu ışık huzmelerinden, “Açıklık” serisindeki düz bir tablo veya led ekran gibi görünen, geniş ve yatay bir açıklıktaki ince ışık atmosferlerine kadar uzanır. İlki, ışığın alanı kesin bir parlaklıkla doldurmasına neden olurken, ikincisi ortam ışığının bir pus veya renk sisi gibi alanı kaplamasına neden olur. “Karanlık Alanları”, görünürde algılanabilir bir ışığın olmadığı kapalı bir odadır. Karanlık Alan kavramı kişinin görmesi gereken şeylerle ilgili değil, kendini gördüğünü görÅ üzerindenir. “Gökyüzü Alanları” ise tavanda yer alan oval, yuvarlak veya kare açıklıklardan gökyüzü deneyimi sunar ve ışığı, engelsiz bir atmosfer genişliğinden bir düzleme çeker. En karmaşık ve iddialı çalışması Arizona, Flagstaff yakınlarındaki *Roden Krateri* projesidir ve bu projede tüm bu yaklaşımları bir araya getirir. San Francisco volkanik platosunun ve alana bitişik Painted Desert'in dramatik ışığından ve etkileyici doğal alanlarından yararlanmaktadır. Turrell, nesneler arasındaki boşluğu aydınlatarak normalde boş hava olarak düşünülen şeyi kullanacak kadar ileri gitmiştir. Güney Kaliforniya'nın biraz belirsiz kültürel ortamı, böylesine radikal bir yaklaşıma sahip olan sanatçıya ışık kullanımı için büyük bir özgürlük ve sayısız kaynak sunar (Adcock, 1990, s. 2).



Görsel 1. James Turrell, Roden Krateri, 1977

Turrell, stüdyosunda yer alan, teodolitler, hava kameraları, harita yapım stereoskopları, uçuş ekipmanları, yüksek irtifa basınç giysileri ve çeşitli havacılık gereçlerini sanatının bir parçası olarak kullanır. Stüdyosu modern dünyanın yüksek teknolojisi ile çevrili olmasına rağmen, sanat çalışmalarını bir bilim insanının yürüttüğü faaliyetlerden ayırır. Bu ayrımın yapılması noktasında: “Çalışmalarım bilimsel ilkeleri göstermiyor ama belli bir bilinci belli bir bilişi ifade etmelerini istiyorum. Mekanlarım kendileri dışındaki olaylara duyarlı olmalıdır. Dış olayları kendilerine getirmelidirler. Çalışmalarımın bizimle ne ilgisi olduğu ve evrenle olan ilişkimiz açısından önemli olduğunu düşünüyorum, ancak illaki bilimsel olarak değil” demiş ve sözlerine şöyle devam etmiştir: “Cihazları düşündüğünüzde, teknolojiyi düşünüyorsunuz. Sizi doğrudan sözsüz bir düşünceye bağlayan bir şey yaratmak istiyorum, hikâyesi olmayan bir düşünce. İşte bu noktada anlam buluyorum. Matematiksel bir kanıt veya küme teorisindeki bir problem gibi. Bir tür yalnızlığı olan bir düşünce arenası ama aynı zamanda harika bir güzellik”. Çok az insan matematiğin veya saf bilimin estetiğini anlamaktadır. Turrell de benzer bir fikre sahiptir. Ayrıca sanat yoluyla eşdeğer bir deneyimin sağlanabileceğini düşünmektedir. Onun için bu, uygulamalı bilgiden uygulamalı olmayan bilgiyi ayırma meselesidir. “Çalışmamın bilim olduğunu düşünmüyorum, bilginin dışavurumu olduğunu düşünüyorum. Bilgiyi nesnelerde, bilimi teknolojiye görme eğilimindeyiz, fakat bilginin kendisinin dışında özel bir kullanımı da olamaz” (Adcock, 1990, s. xix-xx).

Kuzey Arizona’nın Painted Desert bölgesinde bulunan *Roden Krateri*, volkanik bir kül konisi içinde yaratılmış, o güne değin eşi benzeri görülmemiş büyük ölçekli bir sanat eseridir. Bu çalışma Turrell’in görsel ve psikolojik algıya yönelik araştırmalarının doruk noktasını temsil eder ve ışığın deneyimlenmesi ve üzerinde düşünülmesi için kontrollü bir ortam sunar. Jeolojik ve göksel zaman döngülerinin doğrudan deneyimlenebileceği bu özel alan tasarımı, kırmızı ve siyah cüruf, dışarıda yer alan manzarayı minimal düzeyde işgal etmektedir. Hem doğal hem de yaratılmış çeşitli bağlamlarda ışığı nasıl gördüğümüzü sorgulatan bu çalışma, dikkati dağıtacak şeylerden uzak, uçsuz bucaksız gökyüzünün sınırsız görüş hattına elverişli bir alanda tasarlanmıştır. Turrell, 1977’de hareketsiz kül konisini elde ettiğinden beri, *Roden Krateri*’ni, gökyüzüne açılan tüneller ve açıklıklar içeren, gündüz saatlerinde doğrudan güneşten, geceleri ise gezegenlerden ve yıldızlardan gelen ışığı yakalayan bir alana dönüştürür. Burası modern zamanlarda düşünülebilecek bir yerden çok, eski İnkalar’ın toplumsal olarak gelişmiş bölgelerine benzerdir. *Roden Krateri*, ışık, zaman ve manzara tasavvuruna açılan bir kapıdır. Arazi sanatında anıt eser olan bu çalışma, hem tahmin edilebilir hem de sürekli değişim halinde olan dünyevi ve göksel olayların çıplak gözle görülebildiği gözlemevi işlevi görür. İnşaatin ilk büyük aşaması, Krater Kasesini şekillendirmek için 1,3 milyon metreküpten fazla toprağın hareketini ve Doğu Tüneli’nin inşasını içermektedir. Krater Kasesi ve Alfa (Doğu) Tüneli’nin şekillendirilmesi de dahil olmak üzere altı boşluk tamamlanır. Güneş ve Ay Odası, Doğu Portalı ve Krater’in Gözü, Alfa (Doğu) Tüneli ve Krater Kasesine bağlantı tüneli ile birleştirilir. *Roden Krateri*, eski ve modern sanatçılar, hükümdarlar ve rahipler tarafından inşa edilmiş anıtsal yapılar geleneğine aittir. Turrell de diğer Arazi sanatçıları gibi tarih öncesi dönemler ve bu dönemlerdeki gözlemevleri ile ilişki kurmuştur. Belirli gök olayları için yapılmış olan gözlemevleri arasında İskoçya’daki Maeshowe (piramitlerden önce gelir), İrlanda’daki Newgrange ve Mısır’daki Abu Simbel yer alır. Şekil olarak volkanlara benzeyen kesik bir koni şeklindeki zirvede yer alan antik alanların kalıntıları da dünyanın dört bir yanına dağılmış durumdadır. Kudüs yakınlarındaki Herodium ve İngiltere’deki Eski Sarum bu kalıntılara örnek olarak verilebilir. Turrell, *Roden Krateri* için yaptığı tasarımlarda çıplak gözle gözlemevinin temel özelliklerini incelemiştir. Turrell, *Roden Krateri*’nin planlanması ve inşası boyunca, kazıyı hesaplamada, Krater tünellerini ve açıklıklarını hizalamada, Los Angeles’taki Griffith Gözlemevi müdüründen destek almıştır. Krater içindeki yapılar tamamlandığında, buranın ışık, zaman ve manzara üzerine deneyimin elde edilebileceği, yaz ve kış gündönümü gibi olayların çıplak gözle görülebileceği geniş bir gözlemevi olması planlanmıştır. Doğu Portalı, Alfa (Doğu) Tüneli, Güneş ve Ay Odası ışığı yakalayan anıtsal bir camera obscura gibidir (“James Turrell web cite”, t.y.). Güneş ve Ay odası girişteki odalardan ilkidir. Odanın ortasında yükselen taş sütun, odanın güneydoğusunda dışarı açılan bir tünel sayesinde aydınlanır. Her yıl gündönümünde güneş ile tünel hizalandığında sütunun üzerinde güneşin, her 18 yılda bir ise ayın görüntüsü oluşur (Mergin, 2018, s. 161).

Roden Krater'i Hindistan Jaipur'daki bir açık hava gözlemevi olan Jantar Mantar'da bulunan yapılardan bazıları ile benzer bir işleve sahiptir.

Uzayda uçsuz bucaksız uzanan bir yıldızı ona dokunmadan tanımamızı isteyen Turrell, uzaktan algılama, stereoskopik projeksiyon ve ilgili harita oluşturma tekniklerini çalışmalarında kullanmaktadır. Özellikle *Roden Krateri* projesi ile bağlantılı olarak ürettiği çizimler, temel olarak havadan ölçüm ve fotogrametri tekniklerine bağlı olarak yapılmıştır (Adcock, 1990, s. 5). Ancak *Roden Krateri*'ne sanat dışı, sadece bir bilim merkezi ya da normal bir gözlemevi olarak bakmak çok doğru olmayabilir. Her ne kadar bilim ve teknolojiye yararlı olsa da *Roden Krateri*'ndeki bazı açıklıklar, bilimsel değeri olmayan bir anahtar deliği şeklindedir. Bu bilimsel merkezlerle olan yapısal farklılığını ve öncelikli amacının bilimi aktarmak olmadığını gösterir.

Göge bakmayı gerektiren *Roden Krateri* türünden çalışmalar, fiziksel veya kavramsal olarak konfor alanının dışına çıkmayı gerektirir. Sanatı dik bir konumda izlemeye alışık olan izleyici için normal deneyimin dışındaki duruş, fiziksel bir rahatsızlık yaratır. Emeklemeyi, boynu kaldırmayı veya sırt üstü yatmayı gerektirir. Turrell tarafından yanardağ çanağının kenarına sırt üstü yatmaya davet edilen sanat eleştirmeni Robert Hughes, bu deneyimini şöyle açıklamıştır: “Çerçevenin kavisinde gökyüzünü devasa mavi bir kubbe olarak görüyorsunuz”. Bu eleştirmenin betimlediği şey, bakışları aracılığıyla nesneye egemen olan ve nesne üzerinde kontrol sahibi olan bir özne olarak fazlasıyla insani olan olağan durumumuzun rahatsızlığıdır. Turrell eserlerinin zorlu doğasının farkındadır ve izleyicinin eserlerini takdir etmek için yapması gerekeni bir dışı örnekleme ile şöyle açıklamaktadır: “Sonuçta ağzımızı dışıya açıyoruz ve iki saat doktor için bekleme odasında oturuyoruz, karanlık bir alanı ziyaret etmek dış çekmek gibi olmalı, ancak kabul etmenin entelektüel bir bedeli olmalıdır” (Saito, 2017).

2.2. Robert Morris

Arazi sanatçılarının bilimle yakınlaştığı noktalardan birinin tarih öncesi toplumlarla ilişki kurmaları ile paralel olduğundan bahsetmiştik. Tıpkı Turrell gibi, Robert Morris de güneşin hareketi ile zaman tayini yapılması ve keşfedilen mağaralar hakkındaki düşüncelerini çalışmalarına yansıtır. *Gözlemevi* (Görsel 2) kültürel açıdan eski olan bu işaretleme kavramını, yani kişinin kendisinin yazmadığı bir metne girme kavramını düşünmek ve deneyimlemek için büyük bir güneş zamanı projesidir. Morris 1975'de, bu ölçekte bir çalışmaya başlamadan önce, devasa ve gizemli Nazca çizgilerini görmek için Peru'ya gitmiştir. Nazcalar, bir iz bırakmak için güneşin izini süren ve çizimler yapan eski bir halktır (Krauss, 2013, s. 95).



Görsel 2. Robert Morris, *Gözlemevi*, 1977, Toprak, su, çimen, deniz kabukları, çelik, Bavyera graniti, ahşap

Morris'in *Gözlemevi*, Lelystad'daki Swiferringweg yakınlarında yapılmıştır. Yukarıdan bakıldığında dairesel şekiller, tarlaların, karayollarının ve demiryollarının düz çizgileri arasında oldukça egzotik görünür. Daireler, Morris'in gözlemevini oluşturan eş merkezli toprak surlardır. Morris, toprak surlarda mevsimleri daha görünür kılan üçgen

“vizörler” olan üç açıklık yapmıştır. Çelikten yapılmış orta vizörden bakıldığında, gece ve gündüzün eşit uzunlukta olduğu sonbahar ve ilkbahar günlerinde (21 Eylül ve 21 Mart) güneşin doğuşu görülebilir. Her iki tarafta da Baviera granitinden vizörler yer alır; soldaki güneş ışığının ilk ışınlarını yazın en uzun gününde (21 Haziran), sağdaki ise kışın en kısa gününde (21 Aralık) yakalar. En iyi görüntü, döngüsel zamanın merkezini simgeleyen içteki çemberin ortasındaki taş üzerinde dururken elde edilebilir. Bu çalışma, tarih öncesi anıtlardan büyülenmenin sonucunda ortaya çıkmıştır. Morris’in *Gözlemevi*’ni tasarladığı dönemde Stonehenge’in (Wiltshire, Büyük Britanya) önemli bir ziyaret noktası olduğu bilinmektedir. *Gözlemevi*, maneviyat ve gizemi çağrıştırmaktadır. Morris, tarih öncesi bir anıt olan Stonehenge’in modern bir versiyonunu yaratarak, Lelystad’a yeni ritüeller için asırlık ve evrensel çağrışımlarla yüklü bir yer yapmıştır (“Land Art”, t.y.).

Bu sanat eserleri ile sıradan rasathaneler gibi sanat dışı yapılar arasında bir fark olup olmadığı sorgulanabilir. Bu sanat eserleri öncelikle göksel olaylarla ilgili bir deneyime sahip olmamızı sağlayan yapılar, temelde üniversite kampüslerindeki, bilim müzelerindeki gözlemevleriyle aynı olarak düşünülebilirler mi? Her ikisi de belirli bir deneyimi kolaylaştırmayı amaçlar. Bir gözlemevinden yıldızlara bakarken estetik bir deneyim elde ettiğimizi, gökyüzü sanatı deneyimlerimizden bilimsel bilgi edindiğimizi inkâr edemeyiz. Benzerlikler inkâr edilemez, ancak önemli farklılıklar da vardır. Yapıyı dünyanın eksenine veya belirli bir takımyıldızına göre hizalamak gibi olgular için bilimsel faktörler tasarımda önemlidir. Sanat dışı gözlemevlerinde amaçlanan bilimsel keşiftir. Oysaki Morris ve gözlemevleri doğrultusunda çalışan diğer sanatçılar, bilimsel keşfin yanında estetik deneyimi de önemserler. Ayrıca yapısal tasarım özellikleri bakımından da farklılıklar görülür. Sanat dışı gözlemevi bilimsel değeri olmayan bazı açıklıkları kabul etmezken, sanatçılar bunu memnuniyetle karşılayabilirler. Sanat dışı bir gözlemevi aynı bilgileri, büyük bir olasılıkla bir harita ya da bilgilendirici metinlerle iletmeyi seçebilir. Ayrıca sanat dışı gözlemevleri ile sanatsal gözlemevleri erişilebilirlik noktasında da birbirlerinden ayrılırlar. Konum, estetik deneyim açısından sanatsal gözlemevleri için önemlidir. Bu tür sanat, ne kadar kafa karıştırıcı ve rahatsız edici olursa olsun, bizi konfor alanımızdan çıkmaya ve gökyüzü ile doğrudan karşılaşmaya zorlar. Yüzeylerindeki incelikli ve yavaş değişen görünimleri ile bu türden çalışmalar, yoğunlaşmayı gerektirirler. Ayrıca yılın belli dönemlerini ve bu dönemlerin çalışma üzerindeki etkilerini beklerken, bir sanat eseri karşısında ne kadar sabırlı olduğumuzu da bize göstermektedirler (Saito, 2017).

2.3. Nancy Holt

Amerika’nın Batı’sına hayran olan Nancy Holt, geniş düzlükleri duvarsız bir müze gibi benimsemektedir. Holt, arazi sanatını ekoloji ve çevresel aktivizm için bir platform olarak kullanan ilk sanatçılardan biridir. Başlangıçta, Arazi Sanatı ve çevrecilik arasında bu anlamda bir ilişki olduğu söylenemez. “İnsanları evrenin döngüsel zamanı konusunda bilinçlendirmek için güçlü bir arzum var” diyen Holt’un heykellerindeki zamana dayalı unsurlar (insan, coğrafi veya göksel) katılımcı olarak bizi deneyimin merkezine yerleştirmektedirler (Loe, 2002, s. 573).

Holt’un en iddialı çalışmalarından biri olan bazılarınca “Amerikan Stonehenge” olarak da adlandırılan *Güneş Tünelleri* (Görsel 3) boru şeklindeki dört betondan oluşmaktadır. Sanatçı bu çalışmayı tamamlamak için mühendisler, gökbilimciler, boru üreticileri ve diğer birçok profesyonelle işbirliği yapmıştır. Açık merkezli bir haç oluşturan çalışmadaki her boru, dört ana yönden birine işaret etmektedir. 9 fit yüksekliğe ve 18 fit uzunluğa sahip olan her eksen,



Görsel 3. Nancy Holt, Güneş Tünelleri, 1973-76, Büyük Havza Çölü, Utah

güneşin tüneller içinde merkezlenmiş görüldüğü kış ve yaz gündönümlerinin gün doğumu ve gün batımı ile mükemmel bir şekilde hizalanır. Her tünel 22 ton ağırlığındadır ve gömülü beton bir temele dayanır. Tüneller, gündönümü günlerinde güneşin doğuş ve batış açılarıyla hizalanmaktadırlar. Her tünelin üst yarısında duvardan dört farklı boyutta delik (7, 8, 9 ve 10 inç çapında) açılmıştır. Her tünel, Draco, Perseus, Columba ve Capricorn olmak üzere dört farklı takımyıldızındaki yıldızlara karşılık gelen farklı bir delik yapılandırmasına sahiptir. Deliklerin boyutları, karşılık geldikleri yıldızların büyüklüğüne göre değişir. Gün boyunca güneş, deliklerden parlar ve güneşten veya aydan gelen ışık, deliklerden parıldadığında her tünelin alt yarısında değişen sivri bir elips ve ışık çemberi deseni oluşturur. Gün boyunca güneş ışığı deliklerden süzülür ve yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlar. Güneşin ve ayın döngülerine göre değişen çalışma, izleyiciye zamanın kozmik boyutunu tanıtmayı amaçlamaktadır. Ayrıca betonun yoğunluğu, şekli ve kalınlığından dolayı tünellerin içindeki sıcaklık, gün sıcağından 15 ila 20 derece daha soğuktur. Toprak işleri genellikle tek başına deneyimlenecek sanat eserleri olarak kabul edilirken, Holt'un yaz ve kış gündönümlerinde *Güneş Tünelleri*'ni izleyenler arasında kurduğu ilişki benzersizdir, çünkü gruplar genellikle gündönümü kutlamak için onun sitesinde bir araya gelmektedirler (Loe, 2002, s. 573-574).

Burayı ziyaret eden Amizlev-Shoham 2000 yılında yazdığı 'Sun Tunnels and Archaeoastronomy' adlı makalesinde deneyimini şöyle aktarmıştır: "Uyanmak eşsiz bir deneyimdi. Büyük bir beton tünelin içindeydim, rüzgâr uğulduyordu, yönümü şaşırdım, üşüdüm ve kendimi çok yalnız hissettim. Hiçbir yerin ortasında olmanın özetiydi. En yakın kasaba olan Montello otuz üç kilometre uzaktaydı. Çevrede başkaları olmasaydı, yalnızlık duygusu muhtemelen yoğunlaşırdı. Atalarımızın böyle yaşadığını düşünmeden edemedim. Ve yaz gündönümü sırasında tünellerden güneşin doğuşunu izleyecek olmamız geçmişle olan çağrışımları daha da pekiştirdi. Bana okuduğum sayısız teoriyi hatırlattı. Megalitler, Nazca çizgileri ve astronomik olarak hizalandığı söylenen diğer antik sitelerle ilgili. Sabah yaklaşık otuz beş kişi vardı. Güneşin doğuşunu iki farklı tünelden izledik ve yine etkinlik bittiğinde birçok kişi ayrıldı. Günün çoğunu tünellerde dinlenerek ve açıklıklarından manzaralara bakarak, çölün güzelliğini ve huzurunu alarak geçirdik" (Amizlev-Shoham, 2000, s. 34).

Holt, çalışmaları için uygun mekanları nasıl belirlediğini şöyle açıklamaktadır: "Çalışmaya başladığımda aklımda çok genel fikirler oluyor. Olası bir siteye gidiyorum ve belirli bir anda sitenin özünü algılıyorum ki bunu ancak dışarıdan geldiğim için yapabiliyorum... Her eser algısal bir yapı oluşturduğundan, her zaman önce algılıyorsunuz. Yapıya göre kendi görüşünüz ve kendi algınız, yani aynı zamanda çok fiziksel olan ve gözün seviyesiyle ilgili olan bir algısal görelilik vardır (Lee, 2015, s. 39). Holt, Kasım 1998'de Hikmet Sidney Loe ile yaptığı röportajda güneş tünelleri için bu mekana nasıl karar verdiğini şöyle açıklamıştır: "Güneş Tünelleri için doğru türde bir yer olduğunu biliyordum çünkü burası düz ve çoraktı ve başka bir faydası yoktu - orada gerçekten hiçbir şey yetiştiremezsiniz. Toprak alkaliydi... İçinde bölgeyi çevreleyen dağlar, denizin aşağı inerken dağları ısırdığı, kayalarda çizdiği çizgileri görebilirsiniz. Bu hoşuma gitti, zamanı fiziksel olarak kayalara yazılmış görmenin bir yoluydu. Ve Güneş Tünelleri zamanla, güneşin döngüsel zamanı ile ilgili ve daha evrensel bir zaman türü olduğundan, bunun çok uygun bir yer olduğunu düşündüm" (Loe, 2002, s. 575). Holt, *Güneş Tünelleri*'nden önce iç mekanlarda ışıkla çalışmalar yapmıştır. Ördüğü delikli duvarlar ve bu deliklerden ışık verdiği oda kurulumları gerçekleştirmiştir. Deliklerden süzülen ışık, karşı duvarda ışık çemberleri oluşturmaktadır. Ancak yapay ışıkla çalışmaya yönelik endişesi onu güneş ışığı hakkında düşünmeye sevk etmiştir. New York'ta ışık ve gölgeyi test etmek için yaptığı bazı çalışmaların ardından, doğaya çıkmaya ve doğada çalışmaya karar vermiştir. Gökyüzüne ilgi duyan Holt, astronomi hakkında pek bir şey bilmediği için bu çalışmanın bilimsel temeli aşamasında Utah Üniversitesi'nde bir astrofizikçi olan Leslie Fishbone'nin desteğini almıştır. Bütün hesaplamaları Fishbone yapmıştır. Holt'un da ifade ettiği gibi: "Güneşin battığı yeri hesaplamak için bilmeniz gereken birçok şey var - ışığın kırılması var, bu yüzden güneş gerçekten battığını gördüğünüz yerde batmıyor ve ufuktaki dağlar yükselme açısını değiştiriyor ve güneş batıyor, bu yüzden dikkate alınmaları gerekiyor" (Loe, 2002, s. 575-576).

Birçok Arazi sanatı çalışması gibi Holt'un *Güneş Tünelleri* de İngiltere'nin Wiltshire kentinde bulunan tarih öncesine ait bir anıt olan Stonehenge ile ilişkilendirilmektedir. Stonehenge'ye gitmiş ve antik yapılar hakkında bilgisi de

olan Holt, bilinçli olarak herhangi bir tarihi yapıdan ilham almadığını söylemektedir. İnsanların onun yapıtı ile tarihöncesine ait bir yapıt arasında bağlantı kurmalarından rahatsız olmadığını ve bu çalışmanın bazı dürtülerini takip etmesi sonucu ortaya çıktığını belirtmiştir (Loe, 2002, s. 579).

Bu çalışmasında onun hayal gücünü tetikleyen şeylerden biri de 1969'da aya ayak basılmasıdır. Çalışmalarında ayı, genellikle metaforik bir şekilde kullanır ya da heykellerinin havuzlarındaki yansıması aracılığıyla çağrışında bulunur. 1984'deki *Karanlık Yıldız Parkı*'nda (Görsel 4), 1990 tarihli ilk baskılarından biri olan *Ay*'da, hayranlığı ve ilgisi görülür. *Ay*, Isaac Asimov'un uydu hakkındaki düşüncelerinden alıntı yaptığı *Güneş Tünelleri* hakkındaki metninde de görülür: "Ay milyarlarca yıl önce oluştu. Ama nasıl oluştuğundan kimse emin değil. O günlerde uzay toz ve kayalarla doluydu ve bunlar bir araya geldi. Belki de Dünya ilk oluştuğunda, bir parçası koptu ve *Ay* oldu" (Williams, 2015, s. 31).



Görsel 4. Nancy Holt, *Karanlık Yıldız Parkı*, 1979-84, Rosslyn, Arlington County, Virginia

Holt, *Güneş Tünelleri*'nde olduğu gibi *Karanlık Yıldız Parkı* projesinde de tek başına değildir. Bir mimar, peyzaj mimarı, mühendisler ve gayrimenkul geliştiricileri ile çalışmıştır. Bu çalışma hem bir park hem de bir heykeldir. 1970'lerin sonlarında kamusal sanat alanı mekana duyarlı projelere doğru evrilmiştir. Arazi sanatı bu dönemde zaten oldukça popülerdir. Bu dönemde ABD'de şehirlerde kamusal sanatın rolü yeniden tasavvur edilmiştir. *Karanlık Yıldız Parkı* tam da bu süreçte gerçekleşmiş çalışmalardan biridir.

Holt, bir zamanlar köhne, eski bir benzin istasyonu ve deponun bulunduğu bir dönümlük arazinin üçte ikisi üzerine inşa edilen alanı dönüştürmüştür. Park, beş küre, iki havuz, dört çelik direk, bir merdiven, geçiş için büyük bir tünel, sadece seyir için daha küçük bir tünelden ve taç fiğ, kış sarmaşığı, söğüt meşesi, toprak ve çimden oluşmaktadır. Çalışma, zaman kavramını ve evrenle olan ilişkimizi sorgulamaktadır. Kürelerin yüzeyi, izleyiciye ayın yüzeyini anımsatabilir veya onların etrafındaki su birikintileri kraterlerle ilişkilendirebilir. Bu aslında sanatçının düşündüğü bir şeydir. Holt, güneş tutulmalarının yanı sıra güneşin dünya yüzeyinde oluşturduğu gölgelere de hayranlık duymaktadır. Parkın adı, büyük kürelerin en belirgin özelliği olan astronomik görünümüne bir göndermedir. Holt isminden bahsederken, "buna *Karanlık Yıldız Parkı* deniyor; çünkü benim hayalimde bu küreler yere düşen yıldızlara benziyorlar - artık parlamıyorlar - bu yüzden parkı/sanatu biraz göksel bir şekilde düşünüyorum" demiştir. Zaman da bu işin önemli bir parçasıdır. Yılda bir kez 1 Ağustos saat 9.32'de, iki kürenin ve bitişik dört direğin oluşturduğu gölgeler, zeminde ana hatları çizilen kalıcı asfalt gölge desenleriyle hizalanmaktadır. Bu tarih, sanatçı tarafından 1860 yılında William Ross'un bugün parkın bulunduğu Rosslyn, Virginia olan araziye satın aldığı günü anmak için seçilmiştir ("Wiki Art", t.y.).

Ne *Güneş Tünelleri* sadece güneşle ne de *Karanlık Yıldız Parkı* sadece ayla ilgilidir. Aynı zamanda algıyla ilgili olan bu çalışmalar, etrafımızdaki manzarayı ve gökyüzünün kendine ait olan manzarasını yansıtmaktadırlar. Aslında Holt, bizler için gökyüzünü yeryüzüne indirmektedir. *Güneş Tünelleri*'nde engin manzaranın sessizliğine ve ara ara çıkan rüzgârın uğultusuna kapılıp, geniş bir alanda orada olma duygusunu deneyimlemeye davet etmektedir. *Karanlık Yıldız Parkı*'nda ise doğanın ve kozmosun engin ölçeğini insan ölçeğine ve kentsel bir alana taşımaktadır.

2.4. Walter De Maria

Walter de Maria, 1960'larda gelişen, etkileşimli heykel enstalasyonları yaratan ve daha büyük ölçekli heykel çalışmalarına kavramsal temeller sağlayan, çok sayıda sanatsal uygulama hareketi arasında köprü kuran bir sanatçıdır. Daha sonraki projelerinde, görsel unsurları, doğanın kendisine yerleştirerek ya da doğanın bileşenlerini galeri boşluklarına getirerek izleyicileri doğaya bağlayan çalışmalar yapmıştır. Doğu felsefesinin sadelik vurgusunu çalışmalarına da yansıtan De Maria, hem peyzajı son derece büyük ölçekli projelerde sürükleyici bir tuval olarak kullanan hem de izleyicilerin dikkatini çekmek için doğanın yönlerini iç mekana getiren eserlere yönelik kavramsal bir yaklaşım geliştirmiştir ("The Art History", t.y., *Walter de Maria*).

Yıldırım Tarlası (Görsel 5) sıklıkla yıldırım çalışmaları için seçilen New Mexico'nun güneyinde, Quemado yakınlarındaki düz, yarı kurak bir havzada kurulmuştur. Sanatçı, 67 metrelik aralıklarla, her birinde 25 direk olan on altı sıra şeklinde düzenlenmiş 400 paslanmaz çelik direklerle 1 milden 1 kilometreye kadar alanı kaplayan bir ızgara sistemi inşa etmiştir. 5 cm çapındaki direklerin ortalama yüksekliği 6.19 metredir. Arazideki değişimler ne olursa olsun hepsi aynı yükseklik seviyesinde olacak şekilde düzenlenmiştir. Oldukça büyük ölçekli olan bu çalışma, kuşkusuz De Maria'nın en iddialı eserlerinden biri olmakla birlikte sergilenme açısından da uzun bir süreyi kapsar. Uzaktan bakıldığında parlayan güneş, şafak ve günbatımında yansıyan ışıkların dışında sistemi neredeyse görünmez hale getirir. Fineberg'in (2014) de ifade ettiği gibi: "*Söz konusu sit alanının ıssız güzelliği, sistemin ötesindeki yıldırımların oyunu aracılığıyla evine en dramatik şekilde geri dönen doğanın gücüyle, zamanın ötesinde var oluyor gibidir*" (s. 312). Bu alandaki kurulumla ilişkin çok sayıda hikâyeden söz edilmektedir: CIA dinleme noktası oldukları; yakındaki çok büyük bir gözlemevinin bir parçası oldukları ve sürekli yıldırım çarptığı gibi. Ancak bunların hiçbiri doğru değildir. Bu direkler bir Arazi sanatı heykelinin parçalarıdır. 1977'de yapılan *Yıldırım Tarlası*'nın açılışından bu yana enstalasyonun bakımını üstlenen kovboy Robert Weathers'a göre, kesinlikle yıldırım çarpmıyor. *Yıldırım Tarlası*'ndaki his hem anıtsal hem de kıyamet gibidir. Darwent'e (2013) göre De Maria, "İnsanın yaratıcılığının yok olmasına yol açacağı günü bekliyormuş gibidir".



Görsel 5. Walter De Maria, Yıldırım Tarlası, 1977

Doğal çevrenin anlamlı bir şekilde sanatın içine dahil edildiği bu çalışmada arazi, yalnızca bir alan olarak görülmez aynı zamanda çalışmanın kritik bir yönünü de oluşturur. Diğer Arazi sanatçılarının yaptığı gibi bu mekan da

teknolojinin ya da endüstrinin etkilerinden uzaklığı ve manzaranın muazzamlığını yansıtmaya gücü nedeniyle seçilmiştir. Engin bir manzaranın içinde olup çalışmayı izlemek, izleyiciye meditasyon gibi bir deneyim yaşatmaktadır. De Maria, ziyaretçilerden ışıktaki değişimleri ve değişen genişliklerinde zaman ve mekan algılarını düşünürken, o anda meditasyon yapmalarını istemiştir. Çalışmanın adı, çubuklar aracılığıyla gökyüzünden tarlaya iletilen, düzensiz olarak meydana gelen doğal ışık çarpmalarından kaynaklanan oldukça kısa ömürlü aydınlatmanın kışkırtıcı olasılığına dikkat çekmektedir. Aynı zamanda manzara, sanat ve doğa arasındaki ilişkiye yönelik bir farkındalık oluşturur. Dünya, sanat eserinin ayrılmaz bir parçasıdır ve bir tuval görevi görürken aynı zamanda daha geniş çevrenin bir parçası olarak gökyüzüne ve onunla olan ilişkimize dikkat çeker ("The Art History", t.y., *Walter de Maria*).

3. Sonuç

Tarih boyunca sanat ve bilimin birbirlerini çeşitli şekillerde beslediği ve bunun Rönesans döneminde doruk noktasına ulaştığı söylenebilir. Astronomi ve tapınak inşası üzerine yapılan araştırmalar, tarih öncesi kalıntılara ve arkaik kültürlere yönelik merak, doğal yaşama olan ilgi, Arazi Sanatını doğuran unsurlardır. Arazi Sanatında bilim ve sanatın kesiştiği birçok örneğe rastlanmaktadır. Bu örneklerin büyük çoğunluğu da doğal olguların hesaplanmasına yöneliktir. Güneş, ay, yıldızlar bu türden çalışmaların merkezine oturur. Güneşin doğuşu ve batışı, güneşin dünya üzerinde oluşturduğu gölgeler, yaz-kış dönümleri, güneş ve ay tutulmaları, takımyıldızları gibi doğal olguların Arazi Sanatında yer alması, sanat ve bilimi birbirlerine yakınlştırır. Bu türden çalışmalar yapan sanatçıların büyük çoğunluğunun tarih öncesi astronomi bilgilerinden, doğa döngülerine yönelik kanıtlardan etkilendikleri, astronomi ile ilişkili tarih öncesinde inşa edilen yapılar hakkında bilgi sahibi oldukları ya da bu türden yapıları ziyaret ettikleri söylenebilir.

İzleyici bu türden sanat çalışmalarına değin, bir eserdeki ışık-gölge kullanımını sanatçının gözünden ve iki boyutlu yüzey üzerinden deneyimleyebilmişti. Aslında bizim gördüğümüz, sanatçının algısının bir yansımasıydı. Işık-gölge, özellikle resim sanatının vazgeçilmez öğelerindendir. Bazen doğal, bazen yapay haliyle ve geliş açısıyla o eseri farklı anlamlara sokabilecek ve etkili hale getirebilecek bir güce sahiptir. Işığın doğa üzerindeki etkilerine olan merak, Empresyonistleri atölye dışında çalışmaya itmiştir. Belki de atölye dışında çalışma isteği, doğal ışığı daha fazla gözlemleme şansı elde etmelerini sağlamıştır. Arazi sanatçıların da galeri ve müze gibi sergileme mekanlarının dışına çıkma isteği, özellikle bazı Arazi sanatçıların doğal ışıkla farklı tecrübeler edinmelerine yol açmıştır. Onlar günün belirli saatlerinde ışık oyunları ve yansımalarını resmetmek yerine, doğanın belirli döngülerine odaklanmakta ve çoğunlukla bu türden çalışmalar yapabilmek için işbirliğine ihtiyaç duymaktadırlar. Işık-gölgeye dayalı yanılmalı bir eser, yılın her günü görülebilir. İzleyicinin ruhsal durumuna ya da bilgisine göre hissettiklerinde ya da fark ettiklerinde değişiklik olabilir. Ama doğal döngülere odaklanan bir Arazi Sanatı çalışmasında bazen aylarca bazen yıllarca gerçek deneyimin elde edilebilmesi için beklemek gerekebilir. Sanatçılar, doğa döngülerinin hesaplanması ve çalışmaların doğru noktaya konumlandırılabilmesi ve istenilen deneyimin elde edilebilmesi için gökbilimcilerden; bu türden yerlerin inşası için mühendisler, çeşitli malzeme üreticileri ve profesyonellerden destek almaktadırlar. Bu türden çalışmaların ortak noktalarından biri de çoğunlukla sessiz, ıssız, uçsuz bucaksız yerlere inşa edilmeleridir. Odak noktasının sadece gözlem olduğu, dikkati dağıtacak herhangi bir unsurun olmadığı ve dikkati sadece gökyüzü, doğal ışık-gölgeye odaklamaya yönelik olan bu alanlar, gerçek bir deneyim elde etme fırsatını sunmaktadırlar. Belki de mekanla birlikte izleyiciye yaşatılan bu deneyim, tüm bu alanları bilim için yapılan gözlemlerinden de ayıran şeylerden biridir. Bu, Arazi Sanatı'ndaki bu türden çalışmaların tümünün şehirden uzak, ıssız yerlerde yapıldığı anlamına gelmez. Nancy Holt'un *Karanlık Yıldız Parkı* adlı çalışmasında olduğu gibi bu türden çalışmalar, kamusal alana da sızabilir.

Sonuç olarak Arazi Sanatının, Rönesans döneminde doruk noktasına ulaşan sanat-bilim ilişkisini tekrar canlandırdığı söylenebilir. Işık-gölgenin yanılmasının ötesine geçerek, doğal döngüler üzerinden izleyicilere aktarıldığı Arazi Sanatı çalışmaları, ulaşılabildiği sürece her daim görülebilecek ancak belirli zamanlarda gerçekten deneyimleme şansı elde edilebilecek türdendir. Hesaplanan tarih aralıklarının dışında görüldüğünde, galeri ve müze mekanının

dışında sergilenen, içinde gezilebilen, oturulabilen, yatılabilen büyük boyutlu heykel izlenimi uyandıracaktır. Her ne kadar diğer Arazi Sanatı çalışmalarında olduğu gibi fotoğraf ya da video ile belgelenen çalışmalar olsalar da, doğa döngüleri üzerine kurulu olan bu çalışmalarda ışık-gölge etkilerini bizzat deneyimlemenin, izleyicinin arkaik kültürlerdeki zaman tayinlerini daha iyi anlamalarına ve bu türden yapılarla bağlantılar kurmalarına da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Adcock, C. (1990). *James Turrell: The art of light and space*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Amizlev-Shoham, I. (2000). Sun Tunnels and archaeoastronomy. *Espace Sculpture*, (54), 34–36.
- Anonim. (2013, 22 Ekim). II. Ramses'e güneş ışığı vurdu. *CNN Türk*. Erişim adresi: <https://www.cnnturk.com/2013/teknoloji/bilim/10/22/ii-ramsese-gunes-isigi-vurdu/728036.0/index.html>
- Antmen, A. (2010). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla: 20.Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bast, G. (2015). *Fighting creative illiteracy*. G.Bast, E.G. Carayannis, D.F.J. Campbell (Eds.), Arts, research, innovation and society (s. 5-28) içinde. Cham, Heidelberg, New York, Dordrecht, London: Springer.
- Da Vinci, L. (2007). *Paragone: Sanatların karşılaştırılması*. (K. Atakay, Çev.). Ankara: Notos Kitap Yayınevi.
- Da Vinci, L. (2013). *Leonardo'nun defterleri: Büyük üstattan uygulamalı dersler*. H. Anna Suh (Ed.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Darwent, C. (2013, August 15). Walter De Maria: Artist who forsook a career with The Velvet Underground to create electric, enigmatic installations. *Independent*. Erişim adresi: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/walter-de-maria-artist-who-forsook-a-career-with-the-velvet-underground-to-create-electric-enigmatic-installations-8764340.html>
- Ede, S. (2008). *Art and science*. London, New York: I.B. Tauris.
- El-Bizri, N. (2019). *Art and science: Historical confluences and modern dialectics*. S. Wuppuluri ve D. Wu (Eds.), On art and science: Tango of an eternally inseparable duo (s. 11-30) içinde. Switzerland: Springer.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat: Varlık stratejileri*. (G. Erinç Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrası sanat: Akımlar, eğilimler, gruplar, sanatçılar*. İstanbul: Kabala Yayınevi.
- James Turrell web cite. (t.y.). Roden Crater. Erişim adresi: <https://rodencrater.com/celestial-events/>
- Krauss, R. (2013). The mind/body problem: Robert Morris in series (1994). J. Bryan-Wilson (Ed.), Robert Morris (s. 65-109) içinde. The Mit Press: London.
- Land Art. (t.y.). Observatory. Erişim adresi: <https://www.landartflevoland.nl/en/land-art/robert-morris-observatorium/read-more/>
- Lee, P.M. (2015). *Art as a social system: Nancy Holt and the second-order observer*. A.J. Williams (Ed.), Nancy Holt: Sightlines (s. 39-58) içinde. Oakland, California: University of California Press.
- Loe, H.S. (2002). *History of the Sun Tunnels near Lucin, Utah with Nancy Holt*. J. W. Gwynn (Ed.), Great Salt Lake: An overview of change (s. 576-580) içinde. Utah Department of Natural Resources.
- Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü*. (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

McAllister, J.W. (2019). *Art and science: A tangled relation*. S.Wuppuluri ve D.Wu (Eds.), On art and science: Tango of an eternally inseparable duo (s. 1-10) içinde. Switzerland: Springer.

Mergin, A. (2018). *Land Art ve mekan bağlamında süre, süreç, temsiliyet problematiğinin dil ve mekan ilişkisi: sanatçının varoluşsal uzamı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Poroy, A. (2014). Sanat ve bilimin kesişiminde bir yerleştirme sanatçısı: James Turrell. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(6), 212-223, doi: <https://doi.org/10.20488/austd.16305>

Rossing, T.D. ve Chiaverina, C.J. (2020). *Light science: Physics and the visual arts*. Cham, Switzerland: Springer Nature Switzerland.

Saito, Y. (2017). *Aesthetics of the familiar: Everyday life and world-making*. Oxford: Oxford University Press.

Strosberg, E. (2013). *Art and science*. New York: Abbeville Press.

The Art Story. (t.y.). Earth Art. Erişim adresi: <https://www.theartstory.org/movement/earth-art/>

The Art History. (t.y.). Walter de Maria. Erişim adresi: <https://www.theartstory.org/artist/de-maria-walter/>

Yılmaz, M. (Yay.haz.) (2009). *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Wiki Art. (t.y.). Dark Star Park. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/nancy-holt/dark-star-park-1984>

Williams, A.J. (2015). *Introduction*. A.J. Williams (Ed.), Nancy Holt: Sightlines (s.18-38) içinde. Oakland, California: University of California Press.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: James Turrell, Roden Krateri, Erişim adresi: <https://www.arkitera.com/haber/kanye-west-drake-ve-james-turrell/>

Görsel 2: Robert Morris, Gözlemevi, Erişim adresi: <https://www.landartflevoland.nl/en/land-art/robert-morris-observatorium/>

Görsel 3: Nancy Holt, Güneş Tünelleri, Erişim adresi: <https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels>

Görsel 4: Nancy Holt, Karanlık Yıldız Parkı, Erişim adresi: <https://holtsmithsonfoundation.org/dark-star-park>

Görsel 5: Walter De Maria, Yıldırım Tarlası, Erişim adresi: <https://fahrenheitmagazine.com/life-style/life-style-viajes/inusuales-obras-land-art-lugares-reconditos-mundo>

Cansu ÖZGÖREN SOLAK

Arş. Gör. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, cansu.ozgoren@hbv.edu.tr, Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0002-1770-7489

Fatma KOÇ

Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, f.koc@hbv.edu.tr, Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0002-3267-5366

MODA İLLÜSTRASYONLARINDA ART DECO ETKİSİ: ERTE İLLÜSTRASYONLARI ÜZERİNE BİR ANALİZ

Özet

Zamana ve dönemlere göre değişen farklı anlayışlar sonucu birbirini doğuran sanat akımları, bazı dönemler oldukça çok, bazı dönemler ise daha az moda alanını etkilemişlerdir. Sanattan esin kaynağı olarak yararlanan giysi tasarımcılarının haricinde, sanatçılarla işbirliği yapan tasarımcılar da moda tarihinde görülebilmektedir. Art Deco akımı da özellikle dekoratif sanatlarda baskın bir akım iken moda alanını oldukça etkilemiştir. Bir dönem moda dergilerinde yapılan illüstrasyonlar Art Deco etkisinde sanatçı gibi çalışan tasarımcılar tarafından çizilmiş ve dergilerde yayınlanmıştır. 20. yüzyılda başta; Paul Poiret olmak üzere Lepape, Erte, Fortuny, Paquin, Doucet, Doeullette gibi isimler moda illüstrasyonu alanında dikkat çeken çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bir zamanlar modacı Paul Poiret'in çıraklığını yapmış olan Erte, Vogue, Cosmopolitan ve özellikle Harper's Bazaar gibi dergilerin illüstrasyonlarını çizmiştir. Özellikle Art Deco stili tasarımları Erte'ye başarıyı getirmiş, ünlü bir tasarımcı-illüstratör olmasını sağlamıştır.

Bu çalışma, Art Deco sanat akımının moda illüstrasyonlarına etkisi Harper's Bazaar dergisi illüstratör Erte'nin moda illüstrasyonlar üzerinden belirlenmesi amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Çalışmanın verileri, moda illüstrasyonları ve Art Deco ile ilgili kaynaklar taranarak elde edilmiştir. Araştırma kadın giysi modasına ilişkin yayın yapan Harper's Bazaar dergisinin 1920-1925 yılları arasında yayınlanmış dergilerde bulunun Erte illüstrasyonları ile sınırlıdır. İlk aşamada, elde edilen görseller yıllara göre tasniflenmiştir. Konuya ilişkin görseller taranmış ve moda trendleri doğrultusunda Art Deco akımını temsil niteliğinde modeller belirlenmiştir. Analiz sürecinde seçilen görseller, tasarım öğelerine (çizgi, şekil/form, renk, doku, desen, silüet) göre tanımlanmış, tasarım ilkelerine (denge, oran, vurgu, ritim, uyum, zıtlık) göre ise analiz edilmiştir. Araştırmanın verileri araştırmacılar tarafından hazırlanan form kullanılarak tasarım ilke ve öğelerin, Art Deco akımının özellikleri, Erte'nin tasarımcı tarzı ve estetik bakış açısı ile değerlendirilerek bütüncül bir şekilde yorumlar getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Moda tasarımı, İllüstrasyon, Art Deco, Erte, Sanat.

ART DECO EFFECT IN FASHION ILLUSTRATIONS: AN ANALYSIS ON ERTE'S ILLUSTRATIONS

Abstract

Art movements which give birth to each other as a result of various understandings that change according to ages and periods have affected the field of fashion a lot in some periods and relatively less in other periods. In addition to the clothing designers who benefited from art as a source of inspiration, designers who collaborated with artists can also be seen in fashion history. Art Deco movement, which was a dominant movement especially in decorative arts, has rather affected the fashion field. Illustrations made in fashion magazines in some periods were drawn by designers who worked as artists under the influence of Art Deco and published in magazines. In the 20th century, especially figures such as Lepape, Erte, Fortuny, Paquin, Doucet, and Doeurette produced prominent works in fashion illustration. Erte, who was once the apprentice of fashion designer Paul Poiret, drew illustrations for magazines such as Vogue, Cosmopolitan, and especially Harper's Bazaar. Particularly his Art Deco style designs brought success to Erte and made him a famous designer-illustrator.

The study was planned and conducted in order to determine the impact of Art Deco movement on fashion illustrations over the fashion illustrations of Erte, Harper's Bazaar magazine's illustrator. The study data were obtained through reviewing the sources regarding fashion illustrations and Art Deco. The study is limited to Erte's illustrations in the issues of Harper's Bazaar magazine, which made publications on women's fashion, published between 1920-1925. In the first phase of the study, the visuals obtained were categorized by years. Visuals related to the subject were screened, and models were determined in line with the fashion trends of Art Deco movement. In the analysis process, the visuals chosen were defined according to design elements (line, shape/form, color, texture, design, silhouette) and analyzed according to design principles (balance, ratio, emphasis, rhythm, coherence, contrast). The study data were evaluated by using the form developed by the researchers in terms of design principles and elements, features of Art Deco movement, and Erte's design style and aesthetic perspective, and interpretations were made holistically.

Keywords: Fashion design, Illustration, Art Deco, Erte, Art

1. Giriş

Moda; siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik pek çok toplumsal olay ve hareketten etkilenmesinin yansısı toplumların yaşayış biçimleri ve geçen gelişim evrelerinde tarih boyunca etkilenmiştir. Özellikle dönemlerin sanat anlayışı ve sanatçılar, tasarım anlayışında da bir takım değişikliklere öncülük etmişlerdir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren başlayan endüstrileşme ile birlikte toplumun tüketim alışkanlıkları, yaşam koşulları, davranış biçimleri değişmiş, makineleşme ve yeni teknolojiler Batı toplumunun günlük hayatını radikal bir biçimde etkileyerek modern hayat kavramını ortaya çıkartmıştır. Söz konusu modernleşme hareketleri sanat, zanaat, tasarım gibi alanlarda toplumun estetik algısının da değişiminde etkili olmuştur.

Sanat bu zamana kadar el işçiliğine dayalı olarak yapılan ve kişisel beğenilerin öne çıktığı bir kavram olmanın yansısı makineleşme ile üretilen ve toplumsal beğenilerin öne çıktığı bir kavram da olmaya başlamıştır. Sanat olarak bilinen ve dönemselsel akımlar ile toplumları etkisi altına alan zamanla meydana gelen anlayış çeşitliliği farklı akımların doğmasına yol açmıştır. Antmen (2009:18) bu dönemden itibaren değişen sanat kavramını "Sanat, artık sadece güzel ve iyi duygunun peşinde koşmak yerine, bu değişen hayatla başkalaşan dünya algısını ve yeni görme biçimlerini yansıtan yeni yaklaşımlar geliştirme ve topluma yansıtma yolunda çabalamaya başladı" şeklinde açıklamıştır. 20. yüzyılın başlarından itibaren toplumu derinden etkileyen her olay, toplumsal yaşamı etkilediği ölçüde modayı da etkilemiş, toplumsal yapıda olduğu gibi modada da köklü değişimlere neden olmuştur (Koca ve Dağlar, 2017: 351). Sanat açısından moda da bakıldığında söz konusu bu akımlar, giysi tasarımcılarına da esin kaynağı olmuştur. Belirli dönemlerde özellikle sanat ile yakından ilgilenen giysi tasarımcıları ile sanatçılar arasında karşılıklı iletişimler gelişmiştir. Moda tasarımcıları sanat dünyası ile ilişkisini; akımlarının içinde yer alarak ya da kıyafetlerini sanat

akımlarının ilke ve yöntemlerine göre tasarlayarak kurmuştur (Koç ve Emiroğlu, 2017: 246). 20. yüzyılın başında Batı modasında oluşan radikal değişimi anlamak için öncesindeki giysi kodlarının niteliğine bakmak gerekir. Çünkü moda, sadece kişilerin farklılaşma ihtiyacını tatmin eden simgeler bütünü veya bir gruba aidiyetin belirleyici unsuru olarak algılanmayacak kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır (Koca ve Koç, 2019:2).

19. yüzyılın başlarından itibaren modanın en önemli uygulayıcılarından biri olan kadınların sosyal yaşama katılma oranlarının artması, feminist düşünce tarzının yaygınlaşması, yeni sanat akımlarının doğması gibi faktörler giyim anlayışının da değişmesine yol açmıştır. Bu nedenle, moda açısından giysilerdeki geçmiş dönemlerin hacimsel ağırlığı, rokoko döneminin abartılı süslemeleri ve renklerinin reddedildiği, neoklasik ve romantik akımının yanı sıra Empresyonizm, Art Nouveau, Fovizm gibi diğer sanat akımlarının da giysi silüetlerini şekillendirmeye başladığı yüzyıl olarak anılmaktadır (Koca ve Emiroğlu, 2019:239). 20 yüzyıl başlarında Art Nouveau'nun bitişi ile başlayan özellikle dekoratif sanatlarda moda olan Art Deco sanat akımı, temelde bir hareketlilik olma özelliği taşımakla birlikte pek çok tasarım alanında hâkim olmuş ve moda tasarımcılarına da ilham kaynağı haline gelmiştir.

Art Deco sanat akımının en iyi uygulayıcıları arasında Erte (asıl adı Romain de Tiroff'tur) adıyla bilinen çok yönlü bir sanatçı ve özellikle moda illüstratörüdür. Erte 23 Kasım 1892'de Rusya'nın St. Petersburg şehrinde aristokrat bir ailede doğmuş ve çok iyi bir eğitim almıştır. 20. yüzyılın başlarında önde gelen modacı Paul Poiret'in yanında eskiz ve moda illüstrasyonları çizmeye başlaması ile deneyim ve görünürlük kazanır (Loving, 2010:11). Erte Art Deco etkisi ile moda dünyasına zekice tasarlanmış çok sayıda giysi ve kostüm tasarımı ile binlerce illüstrasyon kazandırmıştır. Yapmış olduğu çalışmalarında tasarım ilke ve prensip kurallarını son derece bilinçli bir şekilde kullanması onun eserlerindeki değeri ve estetik algıyı artırmıştır.

Bu çalışma, Art Deco sanat akımının moda illüstrasyonlarına etkisi Harper's Bazaar dergisi illüstratör Erte'nin moda illüstrasyonlar üzerinden belirlenmesi amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Çalışmanın verileri, moda illüstrasyonları ve Art Deco ile ilgili kaynaklar taranarak elde edilmiştir. Araştırma kadın giysi modasına ilişkin yayın yapan Harper's Bazaar dergisinin 1920-1925 yılları arasında yayınlanmış dergilerde bulunan Erte illüstrasyonları ile sınırlıdır. İlk aşamada, elde edilen görseller yıllara göre tasniflenmiştir. Konuya ilişkin görseller taranmış ve Art Deco akımının moda trendleri doğrultusunda modeller belirlenmiştir. Analiz sürecinde seçilen görseller, tasarım öğelerine (çizgi, şekil/form, renk, doku, desen, silüet) göre tanımlanmış, tasarım ilkelerine (denge, oran, vurgu, ritim, uyum, zıtlık) göre ise analiz edilmiştir. Araştırmanın verileri araştırmacılar tarafından hazırlanan form kullanılarak tasarım ilke ve öğelerin, Art Deco akımın özellikleri, Erte'nin tasarımcı tarzı ve estetik bakış açısı ile değerlendirilerek bütüncül bir şekilde yorumlar getirilmiştir.

2. Art Deco

Avrupa'da sanatsal, kültürel, toplumsal ve ekonomik anlamda değişimlerin yaşandığı 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, özellikle Paris'in sanat ve kültür alanında en verimli ve yaratıcı olduğu dönemlerden biri, aynı zamanda Art Nouveau'nun sonlarında, Art Deco ortaya çıkmıştır (Günay, 2017: 76). İçerisinde Fütürizm ve Kübizm gibi sanat akımlarından özellikler barındıran çok yönlü bu akım, Doğu ile Batı arasındaki sanat anlayışını birleştiren bir tarza sahiptir. Bu dönemde moda dergilerinde yapılan illüstrasyonlarda da dönemin sanat akımı Art Deco etkisi görülmeye başlanmıştır (Robinson ve Rosalind 2008: 6). 1925 yılında Paris'te Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriel Modernes'de (Uluslararası Modern Endüstriyel ve Dekoratif Sanatlar Fuarı) 'Style Moderne' olarak anılan Art Deco olarak adlandırılmıştır (Fogg, 2014: 238). Art Deco 'Exposition des Arts Decoratifs et Industriels' ifadesinden, yani dekoratif ve sanat kelimelerinin birleşiminden (Günay, 2017: 252) türetilmiş ve iki dünya savaşı arasında tasarım dünyasında meydana gelen çok çeşitli gelişmeleri tanımlamak için kullanılmıştır (Grange Books, 2007: 127). İsmi aslında geriye dönük olarak 1960'larda konan Art Deco, dönemin mimarlık, dekoratif sanatlar, grafik ve moda tasarımı alanlarında oluşan stilin genel adı olarak bilinmektedir (Robinson ve Rosalind 2008: 6).

Art Deco sanat nesnesinin, görünümünün ötesinde bir amacı bulunmaması ilkesini taşımadığından dolayı plastik sanatların nesneleri içerisinde farklı bir noktada durmuştur. Art Deco üslubunun öncüleri arasında Poiret ve Erte gibi ünlü terziler de yer almaktadır. Akım bir çok sanat alanında kullanılmış olmasına rağmen en sık kullanılan alanlardan biri de tekstil sektörü olmuştur. Bu yüzden özellikle moda tasarımcıları ve terziler bu akıma oldukça önemli katkılar sağlamışlardır. Art Deco hareketi kendinden önceki sanat akımlarından farklı olarak el emeğine değil sanayiye dayalı bir uygulamayı gerekli kılmıştır. Süsleme ve dekore etme anlayışında sanayi ve el emeği ürünleri arasındaki çatışmayı bitirmiştir (Ayaydın, 2016: 92). 1920 ve 30'larda Fransa'da yaygınlaşan ve mimarlık, iç mimarlık, mobilya gibi alanlarda etkili olan bu hareket, kısa bir süre içerisinde uluslararası bir nitelik kazanmıştır (Rona, 2008: 134). Özcan (2018: 79) Modernist yaklaşımlar çerçevesinde şekillenen Art Deco'nun Art Nouveau'nun bir uzantısı olduğu, ancak Avrupalı modernistlerin üstün ustalık ve yeni malzemelerin kullanımı ile uygulanan etkileriyle oldukça saf olduğunu ifade etmiştir. Art Deco, Art Nouveau'nun eserlerini biçimlendirmek ve süslemek için floral motiflerin kullanımının aksine, tamamen moderndir (Grange Books, 2007: 127). Art Nouveau ve Modernist Hareket arasında geçiş dönemi gibi görülen Art Deco stili genel olarak; geometrik, floral, çizgisel, sade fakat ayrıntılara sahip, ilkel anlatım üslubu özelliklere sahiptir. Ayrıca sıklıkla lüks hissini uyandıran dekoratif motiflerin kullanıldığı bu stil, etkilendiği öğelerin karmasından oluşmuş bir üslup yansıtmaktadır (Fogg, 2014: 238).

Art Deco 20 yıl boyunca dekoratif tasarıma hâkim olmuş bir harekettir. Ayrıca Oryantalizmden de etkilenecek modern tavrına zenginlik kazandırmıştır. Doğu'nun desen, kumaş, malzeme, teknik, tasarım ve sanat anlayışından etkilenecek ve Doğu ile Batı arasında meydana gelen bu kültürel karşılaşmalar değişim ve etkileşimler Art Deco'nun çok yönlü olmasına katkı sağlamıştır (Günay, 2017: 77). Art Deco paradokslar ile doludur ve içerisinde mantıkla açıklanamayan unsurlar yer almaktadır. Özellikleri ile modern bir tarz ortaya koyarken geleneksel anlayışın yaşatıldığı veya geometrik ve yalın biçimler varken karmaşık desenler ortaya çıktığı görülebilmektedir. Bazen Art Nouveau akımını hatırlatırken bazen de tam karşısında durabilen karaktere sahiptir (Ayaydın, 2016: 92).

2.1. Moda İllüstrasyonlarında Art Deco Etkisi: Erte

Geçmişten günümüze, bir iletişim aracı olarak da kullanılan illüstrasyon; yazılı bir metnin anlamını genişletmek, açıklık getirmek ya da metni daha ilginç kılmak için kullanılan resim ya da oymabaskı türüdür (Baldaş ve İpek, 2017:225; Erzen, 2008: 733). Moda illüstrasyonlarının tarihi, Avrupa'nın 16. yüzyılda dünyayı sömürgeleştirmeye başlamasıyla paralel gelişmiştir. Batılıların, kendilerinden farklı ve uzak toplumların yaşamları ve giyimlerine karşı merakları, gravür tekniğiyle yapılmış resimlerin olduğu kostüm kitaplarının üretilmesini getirmiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru, yalnızca modayı konu alan, moda illüstrasyonlarının olduğu süreli yayınlar yayımlanmaya başlanmıştır. 19. yüzyılda moda dergilerinin yayımlanmaya başlanması ile, moda illüstrasyonları büyük önem kazanmıştır. 20. yüzyılın başında, moda dergilerindeki moda illüstrasyonları, Batı toplumlarına, moda olan giysileri ve moda kültürünü yaymak için etkili olarak kullanılmıştır (Alpat ve Papila, 2019: 562).

Resim olmasının yanı sıra moda alanında kullanımı ise; dikiş, kup vs. gibi detaylar içermeyen, artistik moda çizimi anlamında kullanılan bir terimdir. Fakat önceleri asıl amacı terziye model ve dikiş ayrıntısı tanımlamak olan illüstrasyonlar zaman ilerledikçe gerçek bir iş alanına dönüşmüştür. Bu iş alanı üretilmesi düşünülen giysi tasarımlarının fikir olarak sunulmasının veya basılı medyada yer alacak görsellerin resmedilmesi şeklinde gerçekleştirilmektedir. Moda illüstrasyonu alanında dikkat çeken ve illüstrasyonları çoğunlukla moda dergilerinde (Gazette du Bon Ton, Vogue, Harper's Bazaar gibi) yer alan ilk illüstratörler başta; Paul Poiret olmak üzere Lepape, Erte, Fortuny, Paquin, Doucet, Doeullette gibi isimler olmuştur (Sunerli ve Şahin, 2018: 184).

Moda illüstrasyonlarının bir sanat dalı olarak ilk kez kabul görmesi, Fransız modacı Paul Poiret'nin "Les Robes du Paul Poiret" adlı küçük tanıtıcı yayın için genç baskıcı Paul Iribe'e avangart elbise tasarımlarının illüstrasyonlarını yapma görevini vermesi ile olmuştur (Fogg, 2014: 208). Bu dönemde Poiret'in tiyatral stili Art Deco görüntüsü olarak tanımlanmıştı (Moyer, 2011: 8). Art Deco akımı, endüstriyel tasarım düşüncesinin ve modernleşmenin getirdiği

yeniliklerden yararlanma aşaması olarak düşünülebilmektedir (Alpat ve Papila, 2019: 562). Temelde bir akımdan daha çok bir hareket olma özelliği taşımaktadır. Bu yenilikçi hareket, tasvirden ve detaycı anlatımdan uzak, cesur ve stilize imgeler kullanarak, moda illüstrasyonlarının sadece, mevcut trendlerin habercisi olmakla kalmayıp, aynı zamanda zamanının sanat hareketlerini de bünyesinde bulunduracağını vurgulamıştır (Fogg, 2014: 209).

Takip eden yıllarda illüstratörler, modayı takip eden tüketici kitlesini bir moda şovunda gibi hissettiren çizimler geliştirmişlerdir, özellikle Art Deco'ya yakın bir şekilde Erte, bu yöntemi kullanarak dönemin modasının yanı sıra kendi fantastik dünyasını da çizimlerine yansıtmıştır (Grange Books, 2007: 62). Fransızcadaki telaffuzu olan Erte (R.T.) adıyla bilinen illüstratör Romain de Tiroff 1892 yılında Rusya'da doğmuş ve tasarımcılık kariyerine devam etmek üzere 1912'de Paris'e taşınmıştır. 200'den fazla kapak tasarımı yaptığı Amerikan dergisi Harper's Bazaar ile 1915 yılında sözleşme imzalamadan önce, modacı Paul Poiret'in çıraklığını yapmıştır (Moyer, 2011: 8). Çalıştığı Vogue, Cosmopolitan ve özellikle Harper's Bazaar gibi dergilerinin kapakları, entelektüellik, cazibe ve Art Deco estetiğine sahiptir ki bu nedenle Erte, 20. yüzyıl tasarım stili üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuş ve Art Deco üslubuyla yaptığı başarılı işler sayesinde "Art Deco'nun Babası" unvanını kazanmıştır (Smithsonian Magazine, 2005).

3. Materyal ve Yöntem

Harper's Bazaar dergisi illüstratörü Erte'nin moda illüstrasyonlarında Art Deco tarzının etkilerinin belirlenmesi amacını taşıyan çalışmada tarama yöntemi kullanılmış; tasarımlar, tasarım ilke ve öğeleri çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışmanın verileri, moda illüstrasyonları ve Art Deco ile ilgili kaynaklar taranarak elde edilmiştir. Araştırma kadın giysi modasına ilişkin yayın yapan Harper's Bazaar dergisinin 1920-1925 yılları arasında yayınlanmış dergilerde bulunan Erte illüstrasyonları ile sınırlıdır. İlk aşamada, elde edilen görseller yıllara göre tasniflenmiştir. Konuya ilişkin görseller taranmış ve Art Deco akımının moda trendleri doğrultusunda modeller belirlenmiştir. Analiz sürecinde seçilen görseller, tasarım öğelerine (çizgi, şekil/form, renk, doku, desen, silüet) göre tanımlanmış, tasarım ilkelerine (denge, oran, vurgu, ritim, uyum, zıtlık) göre ise analiz edilmiştir. Sanatçının araştırma kapsamına alınan eserlerinin farklı kaynaklarda renkli uygulamaları bulunmaktadır. Ancak bu illüstrasyonların sonradan renklendirildiği düşüncesi ile renk değerinin analizi kapsam dışı bırakılmıştır. Elde edilen orjinal görsellerin siyah beyaz olması tasarım öğelerinin en önemli ilkelerinden biri olan renk ile ilgili analizini güçleştirmiş bu nedenle renk sadece siyah ve beyaz olacak şekilde zıtlık değeri açısından analiz edilmiştir. Araştırmanın verileri araştırmacılar tarafından hazırlanan form kullanılarak tasarım ilke ve öğelerin, Art Deco akımın özellikleri, Erte'nin tasarımcı tarzı ve estetik bakış açısı ile değerlendirilerek bütüncül bir şekilde yorumlar getirilmiştir.

4. Bulgular ve Yorum

Oryantalizm etkisindeki Art Deco, 1920 ve 30'lu yıllarda giysi modası üzerinde desen, kumaş, tasarım ve estetik açısından oldukça etkili olmuştur. Erte'nin Harper's Bazaar dergisinde çalıştığı dönemlerde çizdiği illüstrasyonlarda da Art Deco stiline etkileri görülmektedir. Art Nouveau stiline korse kullanımı ile 'S' biçimindeki kadın silüeti değişmiş, Art Deco stiline gündeme gelmesi ile birlikte kadınlar günlük hayatta korse kullanımı bırakarak rahat bir form tercih etmişlerdir. Bu form kadın vücudunu daha düz ve dikdörtgen rahat bir görüntüye kavuşturmuştur. Günlük hayatta alışılan bu rahat stil gece giysilerine de etki etmiştir. Fogg (2014: 239-240), kadınların gece elbiselerinin boncuklarla, aplikelerle, gümüş- altın rengi ipliklerle ve dantellerle süslendiğini, bol dökümlü, sırt veya yaka hatlarında derin 'V' dekoltelelere sahip düz ve sütunumsu silüetlerde parlak kumaşlardan tasarlanan kuyruklu modellerin kullanıldığını vurgulamıştır.

Erte dönemin modasını, illüstrasyonlarında kendi tarzında yansıtmıştır. Gösterişli tasarımlarını kullanarak, ortaya çıkan elbiseleri ayrıntılı bir şekilde göstererek Art Deco dönemin modasını yakalamıştır (Smithsonian Magazine, 2005). Abartılı tiyatralite ve moda fantezisinin kullanarak hayal gücü ile sirenler, saf kızlar, Asur prensesleri ve Mısır kraliçeleri gibi kadın arketipleri yaratmıştır (Fogg, 2014: 213). Erte Doğu etkisindeki giysi tasarımlarıyla, desenleriyle

büyük başarı kazanmış ve dünya çapında zamanının önde gelen moda ressamı olarak kabul edilmiştir (Vassiliev, 2013:111; Moyer, 2011: 8).



Tasarım İlkeleri	
Tasarım Öğeleri	
Denge	Oran
Vurgu	Ritim
Uyum	Zıtlık
Çizgi	✓
Şekil/form	✓
Renk	✓
Doku	✓
Desen	✓
Siluet	✓

Görsel 1: Erte 1920 (Blum, 1976: 72).

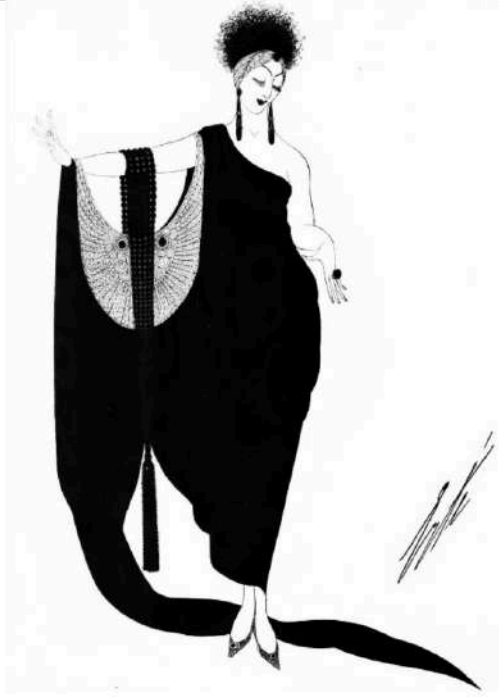
Tablo 1. 1920 Yılı Harper's Bazaar Dergisi Erte Illüstrasyonu Model Analizi

Tablo 1'de yer alan bilgilere göre;

Modelin tanımlaması: Siluet model ile uyumlu olacak şekilde ince ve orantılı formda çizilmiştir. Dış giysi manto-pelerin şeklindedir ve kürk dokusu verilmiştir. İç giysi ise tulum-pantolon şeklindedir ve kuş tüyü dokusu verilerek çizilmiştir. Dış giysi ve iç giysi zıt renklerde çalışılmıştır. Siluetin baş kısmına kuş tüyleri ile uyumlu olacak şekilde kuş kafası desenli şapka çizilmiştir.

Modelin analizi: Siluetin hem iç hem de dış giysi taşıma stili tasarımı dengeli, giysi parçaları orantılı şekilde siluet üzerine giydirilmiştir. Giysilerin formu tasarımın bütünü ile olan ilişkisi tasarımın orantısını sağlamıştır. Tasarımda vurgu, tüy etkisi verilmiş tulum-pantolon ve şapkadaki kuş deseni ile sağlanmıştır. Ayrıca tulum-pantolonda bulunan tüylerin kat kat çizilmesi tasarımda ritmi ifade etmiştir. Uyum ilkesi giysiye verilen doku ile sağlanmıştır. Tüy dokusu hem tulum-pantolon ve kürk dokusu olan pelerin ile tasarım baştan aşağıya görsel yumuşaklık hissi vermektedir. Tasarımda zıtlık renk ile mümkün kılınmıştır. İç kıyafetin beyaz ve dış kıyafetin siyah çizilmesi zıtlık sağlamanın yanında tasarıma bütünlük kazandırmıştır.

Tablo 1'de yer alan, Erte'nin 1920 yılında tasarladığı giysi illüstrasyonu incelendiğinde; tasarımda kullandığı kuş kafası figürü, giysinin genelinde kullandığı kuş tüyü görüntüsü, Ertenin fantastik tarzını yansıttığını göstermektedir. Giysinin silüete giydirilme şekli, şapkadaki kuş deseninden iç giysinin kuş tüyü dokusu yansıtılmasına bakıldığında bu fantastik ve tiyatral tarzın Erte'nin o yıllarda doğmakta olan sanat akımı olan Sürrealizm ile Art Deco estetiğini birleştirilmiş olduğu söylenebilir. Nitekim Sürrealizm sanat akımı, dönemin tüm sanat alanlarına benimsenmiş (Tozan, 2017: 172) ve çarpıcı örneklerle ortam hazırlamıştır. Olmazsa olmaz geometrik formlarla çizilen uzun ve düz siluet formu, kürk pelerin ve süslü broşları ile tasarımında Erte Art Deco'nun karakteristik özelliğini de yansıtmıştır.



Görsel 2: Erte 1921 (Blum, 1976: 76).

Tasarım İlkeleri		Denge	Oran	Vurgu	Ritim	Uyum	Zıtlık
Tasarım Öğeleri	Çizgi				✓		
	Şekil/form	✓					
	Renk		✓				
	Doku					✓	
	Desen			✓			
	Siluet						✓

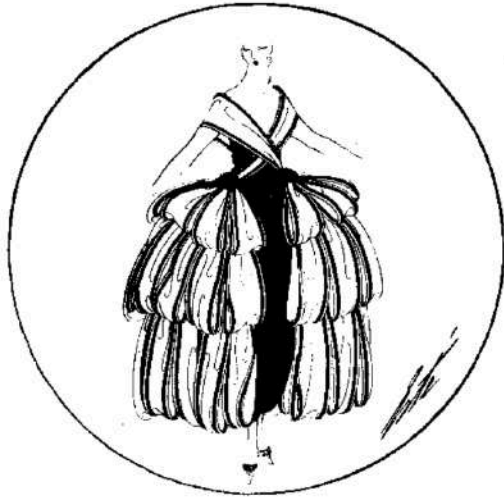
Tablo 2. 1921 Yılı Harper's Bazaar Dergisi Erte İllüstrasyonu Model Analizi

Tablo 2’de yer alan bilgilere göre;

Modelin tanımlaması: Siluet duruşu asimetriktir. Giysi tek parça tasarlanmıştır. Kol kısmında simetrik desen ayrıntısına sahiptir. Giysi dokusu yumuşak bir kumaş görüntüsündedir. Tasarımda siyah hâkim renktir. Yalnızca desen ayrıntısında beyaz- gri geçişler kullanılmıştır. Asimetrik bir kompozisyon çalışılmıştır. Ayrıca kolda boncuk şeklinde bir materyalden oluşturulmuş aksesuar yer almaktadır.

Modelin analizi: Tasarımda asimetrik bir denge sağlanmıştır. Giysinin formunun asimetrisi, asimetrik dengeyi sağlarken, siluetin asimetrik duruşu da zıtlık vererek tasarımda dengeyi desteklemiştir. Giysi drapelерinin tekrarlı ve benzer düşüşü tasarımda ritmin yakalanmasına yardımcı olmuştur. Bütününde siyah renk hâkim olmasına karşın, giysi kol detayında kullanılan beyaz-gri geçiş, tasarımda orantının verilmesini sağlamıştır. Ayrıca desen ayrıntısı, siluetin kolunun üzerinde tasarımın odak noktasında vurgu görevini üstlenmiştir. Tasarımın uyumu, giysinin dokusunun bir bütün olması ile sağlanmıştır.

Tablo 2’de yer alan, Erte’nin 1921 yılında tasarladığı giysi illüstrasyonu incelendiğinde; tasarımcının düz ve dikdörtgen olan klasik Art Deco stili kadın silüetini kullandığı görülmektedir. Kuyruklu ve dökümlü olmasının yanı sıra bu giyside kullanılan detay süslemeleri ve işlemleri de aynı şekilde Art Deco etkileri taşıdığı görülmektedir. Diğer bir özelliği de çizilen uzun ve düz siluet formu, gösterişli aksesuarlar ile uzun kuruklu bir giysiden çok kostüm havasında sunulan bu tasarımında, silüetin kollarının duruş şekli ile de Erte, kadının zerafetini gözler önüne sermiştir. Art Deco üslubunda, bu tasarımda özellikle kol kısmında yer alan gösterişli simetrik desenin olduğu gibi genelde Eski Mısır, Yunan ve Rus sanatından alınan motiflerin ve geometrik biçimlerin, abartılı ve görkemli, metalik pırıltılarla uygulanma örnekleri görülmektedir (Alpat ve Papilla, 2017: 263).



	Tasarım İlkeleri					
	Denge	Oran	Vurgu	Ritim	Uyum	Zıtlık
Tasarım Öğeleri						
Çizgi					✓	
Şekil/form	✓					
Renk						✓
Doku			✓			
Desen				✓		
Siluet		✓				

Görsel 3: Erte 1922 (Blum, 1976: 88).

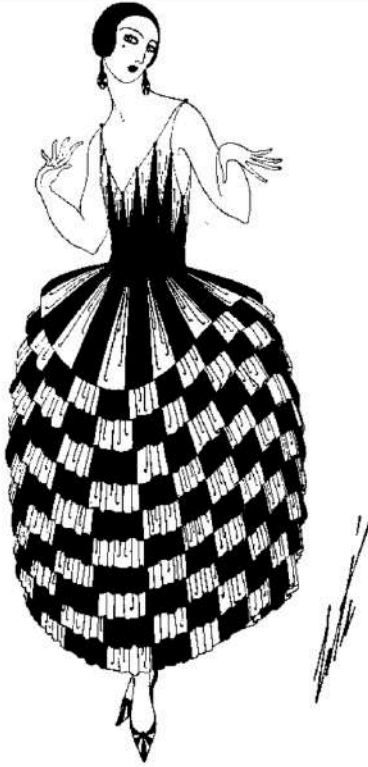
Tablo 3. 1922 Yılı Harper's Bazaar Dergisi Erte İllüstrasyonu Model Analizi

Tablo 3'te yer alan bilgilere göre;

Modelin tanımlaması: Orantılı ve simetrik dengede duran bir silüet çizilmiştir. Hacimli kurdeleler ile süsleme özellikli giysi parçaları şeklinde giysi üzerinde desen oluşturulmuştur. Hacimli etek kısmı, kabarık tafta vb. tok bir kumaşın dokusunu yansıtmaktadır. Tasarımın çiziminde siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Üst bedende dar alt bedende geniş ve hacimli bir formda tasarım oluşturulmuştur.

Modelin analizi: Simetrik giysi formundan dolayı tasarımda simetrik denge sağlanmıştır. Benzer şekilde silüetin simetrik duruşundan dolayı tasarımda oran kurulmuştur. Tasarımda vurgu, giysinin alt bedeninde kullanılan detay hacimli ve geniş kurdele görünümlü süslemeleri ile sağlanmıştır. Kullanılan bu büyük kurdele görüntüsü belirli bir desen verilecek şekilde çizilmiş ve bu çizgiler tasarımda ritmi oluşturmuştur. Tasarımı oluşturan çizgiler belirli bir uyum içerisinde kullanılmış, bir bütünlük oluşturmuştur. Siyah ve beyaz renklerin kullanımı zıtlığı meydana getirmiş ve tasarımda zıtlık, uyumu devamlı kılmıştır.

Tablo 3'de yer alan, Erte'nin 1922 yılında tasarladığı giysi illüstrasyonu incelendiğinde; tasarımcının etek kısmında kullandığı abartılı süsleme ile özgün stilini yansıtmıştır. Art Deco stiline göre kadın formunun düz, fakat kullanılan süslemeler ile basit bir hacim kazandırıldığı görülmüştür. Art Deco'nun karakteristik özellikleri arasında yer alan geometrik formlarla hacimli bir simetrik kompozisyon şeklinde akatılmış, bu tasarım havali bir gece elbisesinin ötesinde Erte'nin kostüm çizimlerinin esinlerine sahip olduğu söylenebilir. Gösteriş ve zarıflığın kadın bedeninde bu derece olur bulması Erte'nin çizimlerinin dönemin ruhunu yansıttığını gösterir biçimdedir.



Görsel 4: Erte 1923 (Erte, 1981: 48).

Tasarım İlkeleri		Denge	Oran	Vurgu	Ritim	Uyum	Zıtlık
Tasarım Öğeleri	Çizgi						✓
	Şekil/form		✓				
	Renk			✓			
	Doku					✓	
	Desen				✓		
	Siluet	✓					

Tablo 4. 1923 Yılı Harper's Bazaar Dergisi Erte Illüstrasyonu Model Analizi

Tablo 4'te yer alan bilgilere göre;

Modelin tanımlaması: Hareketli ve dengeli bir silüet çizilmiştir. Çizgiler ile üst bedende üçgen, alt beden de ise dikdörtgen parçaların ardaşık olarak dizilimi desenler oluşturulmuştur. Hacimli etek kısmı tok duruş yapısından dolayı ipek tafta, saten vb. bir kumaş dokusunu yansıtmaktadır. Tasarımda zıt renkler kullanılmıştır. Giysinin üst kısmı dar, alt kısmı hacimli ve geniş şekilde çizilmiştir.

Modelin analizi: Silüetin duruşu, simetrik dengeyi kurmuştur. Tasarımda oran giysiye verilen kum saati form ile sağlanmıştır. Vurgu göze ilk çarpan, giysinin hacimli alt etek kısmında kullanılan zıt renklerin kullanıldığı bölgedir. Aynı bölge dikdörtgenlerin ardışık dizilimiyle oluşturulan desen özelliği ile tasarımda tekrarı sağlayarak ritim özelliğini de kazandırmıştır. Tasarımın üst kısmı dar açılı doğrusal düzlemlerden alt kısmı dik açılı doğrusal düzlemlerden oluşan çizgilerle ayrılmış ve bölümlenmiş görünmektedir, bu bölümlenme dokuyu yaratmakla birlikte tasarımda uyumu sağlamıştır. Üst bedenün üçgen dilimler ile alt bedenün kare dilimleri, tasarıma zıtlığı kazandırmıştır.

Tablo 4'te yer alan, Erte'nin 1923 yılında tasarladığı giysi illüstrasyonu incelendiğinde; tasarımcının da 'Art Deco tarzı gece giysilerinin klasik tarzı olan derin 'V' göğüs dekoltesi ile omuzlara doğru daralan omuz formunun kullandığı görülmektedir. Söz konusu derin "V" veya "O" dekolte ile daralan omuz formu ayrıca dönemin kadın giyiminin de vazgeçilmez yaka formu olarak geniş kitlelerce kullanıldığı bilinmektedir. Tasarımın kübist biçimlere sahip üçgen ve kare desenlere sahip olması ve beden üzerine yerleşimindeki ustalık tasarımcının yaratıcılığının ve estetik değerleri kullanmasının ne kadar zekice planladığını öne çıkartmaktadır. Ayrıca sanatçının tasarımında kullandığı, birbirini tamamlayan üçgenler ve dikdörtgen detaylar Art Deco'nun da geometri ile olan ilişkisini giysinin stiline yansıtmıştır. Günay'ın (2017:257) Kübizim ve Art Deco ile ilgili yapmış olduğu çalışmada 20. yüzyılın başlarında çalışmalarını sürdüren moda tasarımcılarının Art Deco sanat akımının değerlerini üzerinde taşıyan giysiler tasarladıklarını belirlemiştir. Bu dönemde Lanvin'in bir tasarımını analiz etmiş; giysinin "Kadın vücudu kıvrımlı ve organik yapısından uzaklaşarak dörtgenlerden oluşan, soyutlanmış ve yeniden yorumlanmış bir biçime ve silüete

dönüşmüştür” diyerek analizini yaptığı giysinin formunu yansıtmaya amacını geri planda bıraktığı yeni tasarım anlayışını oldukça iyi yansıtan bir tasarımdır. Giysinin kupları hem yapıyı oluşturan yapısal çizgiler (ki burada çizgiler dikiş ile yaratılmıştır) hem de aynı zamanda giysinin estetik görüntüsüne etki eden dekoratif çizgiler ile birbirine bağlanmıştır. Kupların dar açılı doğrusal düzenlemeleri giysinin geometrik kompozisyonunu öne çıkardığını, tasarımın üst kısmının beden formunu yansıtmak yerine saklamakta olduğunu alt kısmının da hem beden formunu hem de giysinin kendi formunu saklayacak biçimde serbestçe aşağı doğru sarktığını yani bir anlamda soyutlandığı sonucuna ulaşmıştır. Günay’ın (2017:257) Lanvin tasarımından yola çıkarak yapmış olduğu analiz Erte’nin aynı dönemde yapmış olduğu tasarımın değerleri, model özelliği ve estetik algısı ile örtüşmektedir. Özellikle giysinin kuplarının dar açılı doğrusal düzenlemelerinin giysinin geometrik kompozisyonunu öne çıkarması Erte’nin tasarımındaki dar açılı düzlemlerden oluşan beden formu ile aynı doğrultudadır.



Görsel 5: Erte1924 (Erte, 1981: 54).

Tasarım İlkeleri		Denge	Oran	Vurgu	Ritim	Uyum	Zıtlık
Tasarım Öğeleri	Çizgi				✓		
	Şekil/form						✓
	Renk		✓				
	Doku			✓			
	Desen					✓	
	Siluet	✓					

Tablo 5. 1924 Yılı Harper’s Bazaar Dergisi Erte İllüstrasyonu Model Analizi

Tablo 5’te yer alan bilgilere göre;

Modelin tanımlaması: Asimetrik dengede giysi ile uyumlu bir silüet çizilmiştir. Giysi üzerinde spiral geçen süsleme parçası, tasarımın bütününde desen özelliği vermiştir. Giyside detay olarak kullanılan spiral şeritler kadife dokusunu yansıtmaktadır. Giysinin etek ucu kısımlarında işleme şeklinde desen kullanılmıştır. Tasarımda beyaz hâkimiyetinin dışında detaylarda siyah renk kullanılmıştır. Düz ve yalın forma sahip bir tasarımdır.

Modelin analizi: Tasarımda silüetin çizimi ile asimetrik denge, giysi formunun asimetrisi ile de zıtlık sağlanmıştır. Vurgu kadife dokunun spiral hareketi ile tasarıma kazandırılmıştır. Tasarımda uyum ise giysinin alt etek ucunda kullanılan desen ile sağlanmıştır. Beyaz hâkimiyetindeki tasarımda siyah şeritlerin spiral geçişi tasarımda, oran ilkesini vermiştir. Ayrıca bu çizgilerin belirli tekrarlarla kullanımı ritmin sağlanmasını mümkün kılmıştır.

Tablo 5’de yer alan, Erte’nin 1924 yılında tasarladığı giysi illüstrasyonu incelendiğinde; sütunumsu, zayıf ve düz göğüslü olarak çizilen bu silüet ve kadının kullandığı kısa saç gibi Art Deco’nun klasik özelliklerinin kullanıldığı görülmüştür. Bu stilin etkileri ayrıca etek ucunda kullanılan kuyruk ve üzerindeki işlemesi, gösterişli detay şeritlerle tasarıma aktarılmıştır. Bu üslupta; tasarım üç boyutlu tanımlanan beden üzerine sarılmış olsada daha iki boyutlu hissedilen, yumuşak, akışkan, dörtgen, düz, çizgisel, sade ve basit biçimleri kullanılmaktadır (Günay, 2017: 262).

Ayrıca tasarımda silüetin uzun, güçlü ancak zarif gövdesi, kısa saçları ve elbisesi ile Art Deco döneminin kadın imgesini de yansıtmaktadır.



Görsel 6: Erte 1925 (Blum, 1976: 118).

Tasarım İlkeleri						
Tasarım Öğeleri	Denge	Oran	Vurgu	Ritim	Uyum	Zıtlık
	Çizgi			✓		
	Şekil/form	✓				
	Renk				✓	
	Doku		✓			
	Desen					✓
	Silüet	✓				

Tablo 6. 1925 Yılı Harper's Bazaar Dergisi Erte Illüstrasyonu Model Analizi

Tablo 6'da yer alan bilgilere göre;

Modelin tanımlaması: Silüet simetrik bir duruş özelliğinde çizilmiştir. Alt giysinin üst kısmı ipliklerin birbiri altından ve üstünden geçecek şekilde, sargı-örgü görüntüsü vermektedir. Bu görüntü tasarıma desen etkisi vermektedir. Çizgiler giyside drapeli görüntünün yanı sıra dökümlü ve yumuşak kumaşın dokusunu yansıtmıştır. Tasarımda beyaz renk kullanılmıştır. Tasarım simetrik ve düz bir forma sahiptir.

Modelin analizi: Silüetin simetrik ve düz duruşu, tasarıma simetrik dengeyi kazandırmıştır. Simetrik olan giysi tasarımı form açısından oranı sağlamaktadır. Tasarımın bütününde yer alan drape dokuları göze çarparak vurgu işlevini gerçekleştirmektedir. Belli bir yön doğrultusunda devam eden drapeleri gösteren çizgiler tekrarları ile ritmi sağlamaktadır. Tasarımda yalnız beyaz rengin hâkimiyeti uyumu, desenin yalnızca tek yerde yoğun kullanılması zıtlığı getirmiştir.

Tablo 6'da yer alan, Erte'nin 1925 yılında tasarladığı giysi illüstrasyonu incelendiğinde; tasarımının Art Deco etkisini klasik olarak, silüeti düz ve dikdörtgen formda çizerek yansıttığı görülmektedir. Erte'nin silüet üzerindeki pelerin-yelek benzeri giysinin çizimi deniz kabuğuna benzeterek çizmesi, fantastik hayal gücünün bir göstergesidir. Tasarım simetrik bir kompozisyon içerisinde aktarılmıştır. Ayrıca tasarımın bütününe bakıldığında silüetin ellerinin duruş pozisyonu dahil, oryantalist bir havanın hakimiyeti görülmektedir ki bu duruma Erte'nin kültürel kökeni, yetiştiği yılların Rus sanatının dönemin kadın giysi modasına (Alpat ve Papilla, 2017: 567) Art Deco sanatının özelliklerinin bileşimi ile etkisi vardır.

5. Sonuç

Fütürizm ve Kübizm sanat akımlarının anlayışlarına sahip aynı zamanda modern ile geleneksel sanat arasında bir akım olan Art Deco, genel olarak; geometrik, floral, sade ve çizgisel detaylara sahip bir üsluptadır. Özellikle dekoratif sanatları etkileyen bu akım, lüks tarzın yansıtıcısıdır. Doğu'nun sanat anlayışından etkilenerek Batı ile arasında bir sentez gerçekleştirmiştir. Art Deco sanatı günün modası üzerinde de etki bırakmıştır. Bu dönemde giysi tasarımcıları Art Deco'dan desen, çizgi ve estetik boyutlarda etkilenmişlerdir. Özellikle dönemin moda dergilerinde, hedef kitleye günün modasını yansıtması amacıyla kullandıkları illüstrasyonlar Art Deco etkisinde kalan illüstratörler tarafından çizilmiştir. 19. yüzyılda başta; Paul Poiret olmak üzere Lepape, Erte, Fortuny, Paquin, Doucet, Doeulle gibi isimler moda illüstrasyonu alanında başarılı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Özellikle Erte Art Deco stilini kullanarak büyük bir başarıya sahip olmuştur.

Tasarım Öğeleri	Tasarım İlkeleri					
	Denge	Oran	Vurgu	Ritim	Uyum	Zıtlık
Çizgi				4	1	1
Şekil/ form	2	3				1
Renk		2	1		1	2
Doku			3		3	
Desen			2	2	1	1
Siluet	4	1				2

Tablo 7. 1920-1925 Yılı Harper's Bazaar Dergisi Erte Illüstrasyonu Model Analizleri Skor Tablosu

Erte'nin 1920-1925 yılları arasında Harper's Bazaar dergisi için çalıştığı moda illüstrasyonlarının, tasarım öğe ve ilkelerine göre, tanımlama ve analizi gerçekleştirildiğinde; çizginin tasarımda ritmin sağlanmasına yardımcı olduğu, şekil/formun tasarımda oranı koruduğu, rengin oran, vurgu, uyum ve zıtlık sağlamak amacıyla kullanıldığı, dokunun vurgu ve uyumu yakalamak için kullanıldığı, desenin vurgu, ritim, uyum ve zıtlık amacıyla tasarımlara eklendiği, siluetin büyük ölçüde tasarımda dengeyi sağlamak amacıyla kullanıldığı görülmüştür.

Erte'nin 1920-1925 yılları arasında Harper's Bazaar dergisi için çalıştığı moda illüstrasyonların analizi gerçekleştirildiğinde; uzun, düz, sütunumsu, zayıf ve düz göğüslü bir siluet kullanıldığı görülmüştür. Bu siluet formu Art Deco tarzını yansıtmakla birlikte 1920'lerin ince, uzun ve kısa saçlı moda kadın silueti görüntüsüdür. Tasarımlara kullanılan kübist desenler, hayvan figürleri, etek ucu veya farklı bölgelerde süsleme ve işleme detayları, gösterişli ve havalı kurdele süslemeleri ile tasarımcı Art Deco tarzını kendi hayal gücü ile ifade etmiştir. Tasarımların kuyruklu, dökümlü ve derin göğüs dekolteli çalışılması Art Deco'nun klasik özelliklerinin kullanıldığını göstermektedir.

Kaynakça

Alpat, E. ve Papila, A.(2019). Erté ve Tasarımlarının 20. Yüzyıl Kadın Modası ve Art Deco Akımının Ortaya Çıkışına Etkileri. *İdil*, 57,ss. 559-576. doi: 10.7816/idil-08-57-03

Antmen, A. 2009. *İstanbul, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ayaydın, A. (2016). *Çağdas Sanat Akımları*. Nobel Akademik Yayıncılık: Ankara.

- Baldaş, B ve İpek, M. (2017). Bir İllüstrasyon Sanatçısı: Nazan Erkmén. *KSBD, Kadın Özel Sayısı*, 9 (9), ss.225-238.
- Blum, S. (1976). *Designs By Erte- Fashion Drawings & Illustrations From "Harper's Bazar"*. Dover Publications, Inc, New York.
- Erte (1981). *Erte's Fashion Designs- 218 Illustrations from "Harper's Bazar" 1918-1932*. Dover Publications, Inc, New York.
- Erzen, N. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2. Cilt*. Yem Yayın: İstanbul.
- Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*. Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- Günay, A. (2017). Kübizm ve Art Deco Örneğinde 20. Yüzyıl Başlarında Avrupa'da Moda ve Plastik Sanat İlişkisi. *ART-SANAT* .Sayı 7. ss. 248-264.
- Günay, A. (2017). Ballets Russes Kostümleri Üzerinden Avrupa'da Sanat ve Tasarım Ortamında Bakış (1910' lar ve 1920' ler). *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (18), ss.75-86.
- Grange Books.(2007). *Art Deco- A Stunning Guide To The Most Celebrated Era of 20th Century Art and Design*. Quantum Publishing: London
- Koç, F. ve Emiroğlu, S. (2017). Modanın İnşa Alanı 'Sanat ve Zanaat Hareketinin' Paul Poiret Tasarımlarındaki Yansılar. *1. Uluslararası Moda & Sanat & Tasarım Kongresi (Gaziantep) Tam Metin Kitabı* . ,ss. 244-261.
- Koca, E. ve Dağlar, G. (2017). Politik Olayların Kadın Modasına Tematik Yansımaları Üzerine Bir Analiz. *Idil*, 6 (29), ss. 349-366.
- Koca, E. ve Emiroğlu, S. (2019) 19. Yüzyıl Kadın Giysilerinin Kol Formu Açısından İncelenmesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*. 6 (10) , ss. 238-251.
- Koca, E. ve Koç, F. (2019). Modanın Beslendiği Oryantalist Öğeler: 1910-1920 Yılları Vogue Dergi Kapakları Örneği. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 6 (10), ss.1-15. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/50855/6632257>
- Loving, K. (2010) "Erté Style Wearable Art, Eveningwear Created for a Specified Target Market, Colorado State University," Master of Science Thesis, Fort Collins, Colorado: Colorado State University.
- Moyer, G. (2011). The Evolution Of Fashion Illustration. Syracuse University, School of Art and Design, ILL 625 History of Illustration -Final Paper.
- Özcan, Z.(2018). Art Deco A Frustrated Style and Reflections from Ankara – Turkey. (Art Deco Hakkı Yenmiş Bir Üslup ve Türkiye - Ankara'dan Yansımaları) *GRID, Architecture, Planning and Design Journal*. Vol 1, No 1, ss. 77-100.
- Robinson, M. ve Rosalind, O. (2008). *Art Deco: The Golden Age of Graphic Art and Illustration*, London: Flame Tree.
- Rona, Z. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1 Cilt*. Yem Yayın: İstanbul.
- Sunerli, E. ve Şahin, Y. (2018) .Moda İllüstrasyonunda Yeni İfade Biçimleri Üzerine. *The Journal of Academic Social Science Studies*. Sayı 68. ss.183-194.
- Smithsonian Magazine (Nisan, 2005). Erte (2005). Erte, A Mirror of Fashion For 75 Years. <http://www.lauren-nicolo.com/design/erte.pdf>

Tozan, F. (2017). Fonksiyonel Objelerden Sanat Eserine; Gerçeküstücülükte İronik Anlatım. *1. Uluslararası Moda & Sanat & Tasarım Kongresi (Gaziantep) Tam Metin Kitabı* . ,ss. 171-186.

Vassiliev, A. (2013). *Modada Oryantalizm. Oryantalizmin 1001 Yüzü*. ss. (108-111). Mas Matbaacılık: İstanbul.

Görsel Kaynakça

Görsel 1-2-3-4-5-6 : Erte (1981). *Erte's Fashion Designs- 218 Illustrations from "Harper's Bazar" 1918-1932*. Dover Publications, Inc, New York.



Tahsin BOZDAĞ

Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, tbozdag99@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID:0000-0001-7412-9323

Ayşe Aslıhan EROĞLU

Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, aslihanerguder@atauni.edu.tr, Erzurum-Türkiye

ORCID:0000-0002-0320-3300

MALATYA YÖRESİ HEYBE DOKUMA ÖRNEKLERİ

Özet

Geleneksel Türk sanatları içinde yer alan dokuma sanatı, sanatsal ve kültürel bağlamda Türk kültür tarihinde önemli bir yere sahiptir. Malatya yöresi dokuma alanında köklü ve zengin bir değere sahipken günümüzde bu değer hızla kaybolmaktadır. Malatya yöresi dokuma değerinin anlaşılması ve kayıt altına alınması için; bu çalışmada Malatya yöresi heybe dokumaları kompozisyon, desen, renk ve malzeme itibarıyla incelenmiştir. Konu kapsamında yörede Akçadağ, Arapgir, Arguvan, Battalgazi, Darende, Doğanşehir, Doğanşol, Hekimhan, Kale, Kuluncak, Pütürge, Yazıhan, Yeşilyurt yerleşim yerlerine gidilerek heybe dokuma örneklerine ulaşılmış, kaynak kişiler ile görüşülerek yöreye özgü dokuma örneklerinde tespit edilen bulgular çalışmanın çeşitli bölümlerinde ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Çalışma kapsamında Malatya yöresine özgü heybe dokuma örnekleri dokundukları yerleşim yeri ve dokuyucularının yöreye özgü dokuma kültürleri kayıt altına alınmaya çalışılıp, uygun görülen örnekler teknik olarak incelenerek bu çalışmaya dâhil edilmiştir.

Malatya yöresinde heybe dokumalar genellikle azık torbası veya yük torbası olarak adlandırıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Yörede yapılan saha araştırması sonunda kaynak kişilerin verdiği bilgilere göre tespit edilen heybe dokumaların en eskisi 70 yıllık en erken tarihli olanı ise 30 yıllık olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Yörede en kıymetli olan heybe dokumaların ise gelin çeyizini taşıyan nakışlı heybe veya yöre ağzıyla nakş heybe olarak adlandırılan heybeler olduğu tespit edilmiştir. Yöre de bulunan heybe dokumalar incelendiğinde; kullanılan yanlış ve renkler yörede dokunan halı ve düz dokuma örnekleriyle benzerlik taşıdığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dokuma, Heybe, Malatya, Yanış.

MALATYA REGION SADDLEBAG WEAVING SAMPLES

Abstract

In this study, the saddlebag weavings of Malatya region were examined in terms of pattern, composition, color and material. Within the scope of the subject, saddlebag weaving samples were reached by visiting the settlements of Akçadağ, Arapgir, Arguvan, Battalgazi, Darende, Doğanşehir, Doğanşol, Hekimhan, Kale, Kuluncak, Pütürge, Yazıhan, Yeşilyurt in the region, and the findings were explained in detail in various parts of the study. Within the as scope of the research, saddlebag weaving samples specific to the Malatya region were tried to be recorded in the settlement where

they were woven and the local weaving cultures of the weavers, and the suitable samples were included in this study by examining them technically.

In the Malatya region, it has been learned that saddlebag weaving is generally called a food bag or a load bag. According to the as information given by the source, the oldest of the saddlebag weavings is 70 years old and the earliest is 30 years old. It has been determined that the most precious saddlebag weavings in the region are the embroidered saddlebags that carry the bride's dowry or the saddlebags called naksh saddlebags in the local dialect. The motifs and colors used in the saddlebag weavings of the region are similar to the carpet and plain weaving samples woven in the region.

Keywords: Weaving, Carpet bag, Malatya, Yanış.

1. Giriş

Kadim medeniyetlerin sosyal ve kültürel gelişim evrelerini, gelişim evrelerindeki kültürel yansımaları ve bu kültürel yansımaların somut örneklerini en iyi gösteren sanat eseri ürünlerin biriside el sanatları ürünlerdir. Tarih boyunca Türk kültürünün duygu ve düşüncelerin bir arada sunan ürünlerin başında el dokumaları gelmektedir. El dokuması sanat ürünleri Orta Asya'dan günümüze kadar uzaman zamanın ata izlerini gelenekleri, görenekleri, inanış, sosyal ve ekonomik yapısı olmak üzere Türk toplumunu var eden tüm unsurları bünyesinde barındırmaktadır (Acar: 1982). Anadolu'nun bilge insanları dokumaları sadece ihtiyaçları doğrultusunda şekillendirmeyip her bir ilmeğine kendine özgü değer, duygu ve irfan katarak günlük yaşam koşullarında doğal malzemeler kullanarak yaşam koşullarını kolaylaştıracak çuvalını, heybesini, çulunu, kilimini, halısını, azık torbasını birer sanat eseri haline getirmiştir (Deniz: 2005). Ata kültürünün izlerini barındıran renk ve desenlerden oluşan yöreye özgü dokumalar günümüzde nerdeyse yok olma noktasında olan sanat ürünleri olarak az sayıda örnekle karşımıza çıkmaktadır (Görgünay: 1984). Modern dünya düzeni, sanayi devrimi ve hızlı tüketim gibi insanın yaşam döngüsündeki değişimler el dokumacılığını olumsuz etkilemiştir. Dünya düzenindeki hızlı değişime uyum sağlamada zorluk çeken birey kültürel değerlerinin de bu hızda değişiminin farkına varamamakta ve kültür kimliği niteliğindeki dokuma ürünlerini kaybetmektedir. El dokumasındaki bu hızlı ve bilinçsiz kayboluş beraberinde ürünlerdeki renk, yanış, malzeme ve kompozisyonlarında günümüze ulaşmasını engellemektedir. Resmi kurum ve kuruluşların iştirakleri ile koruma altına alınmaya çalışılsa da bu oldukça yetersiz kalmakta veya eski dokuma ürünler kayıt altına alınamadığı için dokumalarda kullanılan ata kültürüne özgü geleneksel yöntemler ile ürettiği malzemeler, desen, yanış ve kompozisyon özellikleri kaybolmaya yüz tutmuş durumdadır (Yağan: 1978). Yörede saha araştırması kapsamında incelenen dokuma örneklerinin büyük bölümünde kullanılan hammadde pamuk, yün, deri ve nadirde olsa devetüyü heybe dokuma örnekleri görülmüştür. Malatya yöresinde; dokumalarda pamuk hammadde olarak kullanıldığı, yörede kale yerleşim alanında geçmiş dönemlerde yoğun pamuk ekimi gerçekleştirildiği ve ekseriyetle hammadde olarak pamuğun yoğun kullanılmasının başlıca tercih sebebinin bu doğrultuda olduğu tespit edilmiştir (Aladağ: 1988). Heybe dokuma örneklerinin desen, yanış, renk ve kompozisyon özellikleri incelendiğinde Malatya yöresinin yakın komşu yörelerden Adıyaman, Sivas, Elâzığ ve Kahramanmaraş civarında yapılan dokuma örneklerinden etkilendiği görülmektedir. Malatya yöresinin komşu yöreler ile olan bu etkileşimin ise en büyük etkeninin nakışlı heybe çeyiz olarak gönderilen kınacı heybesi dokumaların komşu yörelerden gelin alıp verme âdetine bağlı olarak yöreye geldiği ve gelin kız ile gelen heybe örneklerinin kullanılması veya benzer özelliklerinin yorumlanması olduğu tespit edilmiştir (Deniz: 2010). Heybe dokumalarında yoğun bir şekilde kullanılan birbirine benzer desen, renk ve yanış Anadolu'nun birçok yerleşim yerinde dokunan örneklerle benzer özellikler göstermektedir (Deniz:1994). Saha araştırması gerçekleştirilirken yörede karşılaştığımız yanış örneklerinin yöreden yöreye benzer veya aynı yanışın aynı yörenin insanların farklı isimlerle ifade ettikleri tespit edilmiştir. Düz dokumalar kullanılan tekniklerinin ve kullanım amaçlarının benzer olduğu dokumada örneklerinde de karşımıza çıkmaktadır. Yapılan saha araştırması kapsamında Akçadağ, Arapgir, Arguvan, Battalgazi, Darende, Doğanşehir, Doğanşol, Hekimhan, Kale, Kuluncak, Pütürge, Yazıhan Yeşilyurt yerleşim yerlerine gidilerek yörede

kaynak ve örnek teşkil edecek tüm değerlendirmeler karşılıklı konuşma, fotoğraf, ses kaydı ve video kayıtları yapılmıştır.

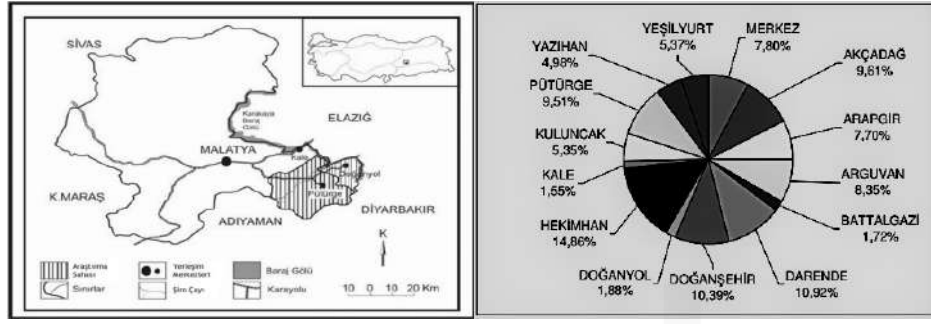
Malatya yöresi dokuma tarihi incelendiğinde önemli bir konuma sahip olan heybe dokumalar konusunda kapsamlı bir bilgi kaynağı oluşturmak ve kayıt altına almak çalışmanın önemli amaçlarından biridir. Malatya yöresinde özellikle kırsal yaşantıda yaygın bir şekilde yer alan düz dokumalardan biri olan heybe dokuma örnekleri, konu özelinde kaynak teşkil edecek kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda kullanım amaçları, teknik, renk, desen, yanış, malzeme ve yöre özgü adlarının belirlenmesi amaçlanmıştır. Kadim medeniyetimizin kaybolmaya yüz tutmuş düz dokuma örnekleri ve Anadolu atlı kültür yaşantısının vazgeçilmezlerinden olan heybe dokuma örneklerinin Malatya yöresindeki gelişim evrelerinin tespitinin yapılarak belgelenmesi düşünülmektedir. Malatya yöresinde yapılacak olan kapsamlı saha araştırması ile dokuma örneklerinin tespiti, belgelenmesi, belgelerin tasdiki, gelişim süreci içerisinde değişim çizgisinin saptanması, dokumaların kompozisyon şemalarının çıkarılarak gruplandırılması ve bu dokuma örneklerinin kompozisyon özellikleri açısından ikonografik bağlamda incelenerek belgelenmesi amaçlanmaktadır.

Malatya yöresi heybe dokumaların eski dönemlerde yöre insanının gündelik yaşantısında hangi iş ve işlevlerde kullanım alanına sahip olduğu belgelenmeye çalışılmıştır. Saha araştırması kapsamında ulaşılan heybe dokumaların teknik özellikleri belirlenerek yöre insanının yaygın ifade dili ve bunlara verdikleri yöresel isimler tespit edilmiştir. Yörede yaygın kullanılan heybe dokumalarda işlenen desenlerin ve desen kompozisyonlarının yöresel kullanım isimleri belirlenmiştir. Malatya yöresi heybe dokumalarının teknik, uygulama, desen ve kullanım alanı olarak diğer yörelerle benzerlik ve yöreler arası farklarının karşılaştırılması hedeflenmiştir. Konu kapsamında Malatya yöresi heybe dokumaları Malatya yöresi merkez ve merkeze bağlı on üç yerleşim yeriyle sınırlandırılmıştır. Malatya yöresi düz dokumaları kapsamında kaynaklar incelenip detaylı literatür taraması ve konu kapsamında belirlenen yerleşim yerlerinde saha araştırması yapılarak kaynak kişilerle karşılıklı görüşme tekniği uygulanmıştır.

2. Malatya'nın Coğrafi Konumu Ve Kısa Tarihçesi

Malatya İli sınırı, Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan, Fırat Havzası'nın geleninden Yukarı Fırat bölümüne uzanan alanda yer alır. Sınırları Hatay bölgesinden Maraş çöküntü oluşunun kuzey ucunda; Tohma, Kuruçay ve Fırat havzası vadileri ile bunları çevreleyen dağlar ve platolar üzerine yayılan ilin topraklarının yüzölçümü toplamı 12.412 km²'dir. Malatya İli, Sultan Suyu ve Sürgü Çayı vadileriyle Akdeniz'e, Tohma Vadisi'yle İç Anadolu'ya, Fırat Vadisi'yle Doğu Anadolu'ya açılan il alanı, üç bölge arasında bir geçiş koridoru oluşturur (Atalay:2002).

Tarihi itibarıyla Malatya, geçmiş dönemlerden bu zamana Anadolu'nun ve Ortadoğu bölgesinin birbirine olan stratejik geçişi için önemli bir bağlantı noktasındadır. Geçmiş dönemlerde dilinen Doğu üzerinde en eski ulaşım yolu; Malatya - Sivas üzerinden oradan Erzurum'a, buradan da Kafkasya'ya uzanan bu doğu sınır yoldur. Bu geçiş yoluna, Karasu-Aras yolu olarak adlandırılır. Diğer taraftan Güneydoğu'ya, Malatya ve Diyarbakır geçiş güzergâhıyla Mezopotamya'ya devam eden yol tarihte önemli bir yer tutar. Malatya'dan doğuya doğru uzanan Murat, Karasu-Van Gölü diğer doğal bir geçiş güzergâhı önemli bir yoldur. Bu yollardan farklı olarak ise Güneyden gelip oradan Malatya'da bağlanan Malatya-Kahramanmaraş arasında bulunan Torosların çok keskin göründükleri bir alanda, akış yönleri farklı vadilerin takip ettiği doğal bir koridor olarak yol boyunca kesif bir yol uzanmaktadır. Malatya ilinin Güneyinde dağlar arasında bulunan bir başka yol, bölgeye sınırı olana Adıyaman üzerinden devam eden oradan Urfa bölgesini Malatya'ya kavuşturur ve bir birine bağlantı sağlar (Aladağ:1998).



Görsel 1. Malatya İl Haritası ve İlçe Nüfus Yüzde Grafik Dağılımı (TMO:2012).

Malatya, kuruluş tarihinden başlanarak ve Malatya isim itibarıyla, başlangıç sürecinden günümüze kadar büyük bir değişikliğe uğramadığı genel dokusunu koruyan Anadolu şehirlerinin genelinin özelliklerini barındıranlardan birisidir. Kültepe vesikalarında "Melita" adlandırmasıyla görülen Malatya'dan, Hitit tarihi araştırmaları vesikalarında ise "Maldia" olarak bahsi geçmektedir. Tarihte Asur imparatorluk devri arşiv vesikalarında ise adı Meliddu, Melide, Melid, Milid, Milidia olarak isimlendirildiği geçmektedir. Urartu kaynakları incelendiğinde ise Melitea olarak adlandırıldığı görülmektedir. Malatya kelimesi kökleri araştırıldığında Hititçe "bal" anlamına gelen "Melid"den türemiş olabileceği anlaşılmaktadır. Hitit hiyeroglif kitabeleri ele alındığında Malatya şehri, büyük bir öküz başı ve öküzün ayağı ile ifade edilmektedir (Kınalı: 1962).

Malatya merkez ve merkeze bağlı bulunan Akçadağ, Arapgir, Arguvan, Battalgazi, Darende, Doğanşehir, Doğanlı, Hekimhan, Kale, Kuluncak, Pütürge, Yazihan ve Yeşilyurt ile on üç yerleşim alanına sahiptir.

3. Malatya Yöresi Ve Dokumacılık Tarihi Gelişimi

Kazılarda ele geçen dokuma parçaları ile tezgâh ağırlığı vb. buluntulara göre, "Anadolu'da dokumacılığın Neolitik devirde başladığı, Kalkolitik devirde fazla bir değişiklik görmeden Neolitik çağdaki geleneğini sürdürdüğü, İlk (Erken) Tunç devri ile beraber gelişimin hızlandığı kabul edilmektedir (Görgünay:1984). Özellikle Truva'da (Troia) bulunan ağırlıkların pişirilmemiş topraktan yapıldığı dikkat çekicidir. Dokumacılıkta yünün kullanılması ise 6000 yıllarına dayanmaktadır. Keten dokuma ise Tunç devrinden itibaren görülmektedir (Gönül:1956). M. Ö. II bin yıllarından itibaren dokumacılık iyice gelişmiştir. Yazılı belgelerden kumaşın nasıl dokunduğunu ve dokuma isimlerini öğrenmekteyiz. M. Ö. I. bin yıllarında ise dokumacılık hakkındaki bildiklerimiz çoğalmaktadır (Görgünay:1987). Bu dönemlerde genellikle yatay ve dikey tezgâhların kullanıldığı kabul edilmektedir (Acar: 1982).



Görsel 2. Tarak (Bozdağ Kişisel Arşiv)



Görsel 3. Dokuma Aletleri (Bozdağ Kişisel Arşiv)

Özellikle boyalı vazolar üzerindeki dokuma ile ilgili resimler bu konuya aydınlık getirmektedir (Fazlıoğlu:1997). Anadolu'da dokumacılık Küçük Asya adı ile anılan Anadolu, Asya ile Avrupa arasında kalan üç tarafı denizlerle çevrilmiş ve sıradağlar ile çeviri olarak korunmuş bir yarımada şeklindedir. Çeşitli iklimi, çeşitli coğrafi bölgelere sahip

olması, zengin doğal kaynakları ile küçük bir kıta görünümündedir. Tarih boyunca değişik kökenli insan topluluklarının göçlerine uğraması sonucunda bölgesel kültürlerden oluşan büyük ve renkli uygarlıkların kurulmasına ev sahipliği yapmıştır (Uzunoğlu: 1983).

Anadolu dokumacılığının 8500 yıl önce varlığından söz edilmektedir. En son Urfa Göbekli tepedeki kazılar Anadolu'da M.Ö. 10.000'den bu yana insan yerleşiminin varlığını ortaya koymaktadır. Günümüzde örneklerine rastlanılan geleneksel dokumacılığın Anadolu'da köklü bir geçmişi olduğu görülmektedir (Atalayer: 2012). Dokumacılık Anadolu'ya yerleşmiş her kültürden insanı ortak bir uğraşta birleştirmiş, günlük uğraşların belirlenmesinde, toplumsal uyumu sağlamada önemli rol oynamıştır (Yağan:1978).



Görsel 4. İp Eğirme İğ-Taşı (Bozdağ Kişisel Arşiv)



Görsel 5. Dokuma Tezgahı (Bozdağ Kişisel Arşiv)

1979 tarihinden 1986 yılları arasında kazı çalışmalarını yürüten Pirot, Caferhöyük arkeoloji çalışmaları, Aslantepe ve Değirmen-tepe kazıları, sonucu raporlanan dünyanın ilk sayılan heykel örneği olarak bilinen, beyaz kireçtaşı kullanılarak yapılmış olan küçük figüratif şekilleri, M.Ö. 7000 yılına dayandırılılabileceği tarihlenmektedir. Bu kazılarda seramik parçaları, boncuk, savaş aletleri, dokuma parçaları ve birçok dini eser çıkarılmıştır. Kazı sonrası sergilenmek üzere gün yüzüne çıkarılan bu eserler şu anda Malatya müzesi tarafından korunmakta ve sergilenmektedir (Ufuk:1984).

Malatya yöresi düz dokumalarıyla ünlüdür. Özellikle kilim, zili ve cicim türü dokumalar yaygındır (Deniz:2010).Malatya yöresi düz dokumalarda, yakın çevredeki, Sivas, Maraş, Gazi Antep, Elazığ, Diyarbakır yöresi dokumalarının etkisi görülür. Daha uzakta bulunan Konya, Kırşehir, Kayseri, Niğde, Aksaray yöresi dokumalarının dikkat çeker. Bunun, daha çok aşiretler arasındaki akrabalıklardan kaynaklandığı düşünülmektedir (Dulkadir:1992).

4. Heybe Dokuma

Halkın en çok kullandığı dokumalardandır. Tarlaya çalışmak amacıyla gidenlerin veya ihtiyaçları olan öteberinin temini için çıkanların omuzlarına aldıkları veya heybenin orta tarafındaki yırtık kısımdan boyunlarına geçirip, ön veya arkalarında taşıdığı dokumalardır (Deniz:2010).Bu heybeler kullanım özelliklerine göre dokuma, malzeme ve desen yönünden farklılık gösterebilir (Önder:1991). Heybelerin yaygın kullanımı, içerisinde gıda, öteberi vb. herhangi bir materyal taşımak için omuz kısmına atılarak kullanılan ve çift taraflı cebi olan bir dokuma ürünüdür. Heybeler aynı zamanda atın tergisinde veya insan sırtında kullanılmak üzere farklı ebatlarda dokunmaktadır. Hayvan sırtında taşımak için orta alanı sırta taşınan heybelere oranla uzun tutulur (Deniz:1994). İnsanlar tarafından taşınan heybeler boyundan geçirilip, heybe gözlerinden her biri, ön ve arka tarafa kolay bir şekilde almak için orta yeri açık (yarık) olacak şekilde dokunur. Heybeler taşıma amaçlarına göre boyun heybesi, at heybesi olarak isimlendirilir. Bu heybeler genelde ön yüzleri yöreye ait yanışlar ile süslenir (Deniz: 2005).



Görsel 6. Düz Dokuma Heybe Örneği, Akçadağ, Çoban Uşağı Köyü, (Bozdağ Kişisel Arşiv)

İçine malzeme konulup taşınması için yapılmış olan heybelerin bazılarının orta kısmı dokunurken yarı dokunur. Heybedeki yarı dokunmuş kısım eşek ya da atın semerinin kaşına gelecek şekilde yerleştirilir. Bazı heybeler, hayvanın silkenme veya irkilmesi esnasında heybenin iç kısmındaki eşyaların dökülmesini önlemek için, kapak mahiyetinde olmak suretiyle ağız kısmı uzun olarak dokunmuştur (Ergüder:2009). Heybe dokumaların üzerine yöreye özgü yanlışlar ve nazar değmesine ya da uğursuzluğa iyi geldiğine inanılan boncuk, deniz kabuğu, deve dişi dikilir. Heybe dokumalarda özellikle, at üzerinde kullanılan örnekler incelendiğinde çok süslü olduğu görülmüştür (Pekin:1974).

5. Malatya Yöresi Heybe Dokumalarının Desen Renk Ve Yanış Özelliklerinin İncelenmesi

5.1. Heybe Dokumalarının Desen ve Yanış Özellikleri

Malatya yöresi düz dokumaları yaygınlığında ünlüdür (Deniz:2010). Özellikle yörede parmak, sandık, göbek, göl, koçboynuzu, çengel, gılç, pıtrak, küpe ve bereket yanlışlarının yaygın olarak kullanıldığı gözlenmiştir (Deniz:1994). Alan araştırmasında yanlışların yöresel ifadeleri ve yöreler arası aynı yanlışların farklı isimlerle adlandırıldığı tespit edilmiştir. Gündüzbey ilçesi köyleri araştırıldığında Adıyaman yöresinde de yaygın olarak kullanılan çengel yanlışına cengelo, cenge olarak adlandırdıklarını, Sivas yöresine sınır komşusu olan Hekimhan yöresinde ise bu yanlışla çengel, çakmak, eğri olarak isimlendirdikleri tespit edilmiştir. Malatya yöresi heybeleri İnsanların kullanımı, binek hayvanlarda kullanılmak üzere dokunmasının yanı sıra dekoratif amaçlı dokunan örnekleri de tespit edilmiştir. Malatya evlerinde avlu denilen ve avluya açılan çift kanatlı veya tek kanatlı kapılar vardır (İskenderoğlu:2009).Avluya açılan bu kapıların sağ veya sol tarafındaki ahşap direklerin üzerine asılmak suretiyle konan ebatları küçük dekoratif amaçlı heybe örnekleri de çalışma sahasında kaydedilmiştir.



Görsel 7. Halı Dokuma Heybe Örneği, Pütürge, Tepehan Köyü, (Bozdağ Kişisel Arşiv)



Görsel 8. Düz Dokuma Heybe Örneği, Akçadağ, Çoban Uşağı Köyü, (Bozdağ Kişisel Arşiv)

Malatya yöresi heybe gözü denilen kısım ve ağ parça kenarları genellikle ince bir suyolu veya çengel motifleriyle çerçevelemiştir. Heybede bulunan sularda S kıvrımlı dal bağlantılı yaprak, dallar ve çiçek, bereket, küpe, sığır sidiği, göz, çarpı, geçmeli geometrik formda klasik dokuma yanışları sıklıkla yer alır. Malatya yöresinde atlarda kullanılmak üzere saraçlı heybe örnekleri de tespit edilmiştir. Atlı kültür olarak bilinen Türkler atlarına her zaman özel bir ihtimam ve hassasiyet göstermiştir (Acar:1982). Tarihte saraçlık zanaatı 20. yüzyıl son çeyreğine kadar hatta son çeyreği de dâhil çok önemli bir zanaat kolu olarak yerini her zaman korumuştur. Heybelerin sağlamlığını, kullanım heybenin ömrünü uzatmak, eskimesini geciktirmek, heybeleri daha kullanışlı ve dokumayı gösterişli hale getirmek için heybelerin kenarlarına deriden saraçlama uygulamaları yapılmıştır. Heybe saraçla uygulaması; heybe tabanı, heybe gözlerinin ağız kenarları, göz kapakları, dış kenarlar ve ağ parçası kenarlarının meşin-deri bantlarla kaplanması işlemi olarak adlandırılır. .Heybelerde kullanılan deri bantlar sade veya süslü dikişlerle bezenerek sıkıca tutturulmuştur (Akalin: 1993).



Görsel 9. Düz Dokuma Heybe Örneği, Arapgir, Serge Köyü, (Bozdağ Kişisel Arşiv)



Görsel 10 .Düz Dokuma Heybe Örneği, Arapgir, Serge Köyü, (Bozdağ Kişisel Arşiv)

5.2. Heybe Dokumaların Renk Özellikleri

Malatya yöresinde dokumalar kırmızı, kahverengi, mavi siyah ve beyaz renkler karakteristiktir (Deniz:2010). Malatya yöresi heybe örneklerinde yoğunlukla kırık beyaz, kahverengi, yünün kendi doğal rengi, kırmızı rengin değerleri, mat sarı, turuncu, mavi, yeşil, bazı örneklerde ise mor renk kullanımı örneklerde tespit edilmiştir. Yörelere arasında bazı renkler daha ağırlıkta kullanılırken bazı renkler daha az tercih edilmiştir



Görsel 11. Düz Dokuma Heybe Örneği, Darende, Gökçeören Köyü, (Bozdağ Kişisel Arşiv)

Pütürge yöresinde heybe dokumalarda kırmızı renk kullanımı daha yaygın olduğu tespit edilirken Darende yöresinde yünün kendi doğal renginde dokuma örnekleri yaygın olarak tespit edilmiştir. Renkler eski reçetelerle bitki köklerinden elde edilen boyama yöntemi kullanıldığı bir dönem yöreye gelen çerçi veya yöreye belirli dönemlerde gelen boyama ustaları tarafından boyandığı son dönemlerde ise Malatya merkez de bulunan boyahanelerde boyatıldığını kaynak kişiler ifade etmişlerdir.



Görsel 12. Düz Dokuma Heybe Örneği, Darende, Günpınar Köyü, (Bozdağ Kişisel Arşiv)

5.3. Heybe Dokumalarında Kompozisyon Özellikleri

Malatya yöresi heybe dokuma örneklerinin kompozisyon özellikleri incelendiğinde; yoğun olarak geometrik süslemeleri uygulandığı dikkat çekmektedir. Saha araştırmasında görülen dokuma örneklerinde yaygın kullanım olarak ortada büyük baklava ve ya yörede çengelli baklava olarak adlandırılan yatay üçgen geometrik süsleme ve bunu takip eden küçük dikey kare, dikey küçük üçgen formlu kompozisyon düzeni örneklerde dikkat çekmektedir. Tespit edilen bazı örneklerde heybe gözü desenleri “köşe-göbek” denilen göbek yörede göl olarak ifade edilen bezemeleri oval veya dairesel şemse formları, dörtgen, sekizgen, sekiz kollu yıldız biçimli madalyonlar, son dönemlere bozulmuş yıldız formları çelenk veya çiçek buketi şeklindedir. Heybelerdeki birbiri içine geçmiş veya tek olarak kullanılan geometrik dolgulu bezemelerin iç kısımlarına çiçekli bitki, rozet, yıldız, muska vb. motiflerle doldurulmuştur. Heybelerde sıklıkla kullanılan köşebentler çeyrek madalyon veya yarım göl kullanımı birbirine benzer özelliktir. Bazı farklı örneklerde köşelerde rozet vb çiçekler dolgu motifler kullanıldığı görülmektedir. Heybe dokumaların ara parçalarında ise rozet, muska, göz, yıldız, sığır sidiği, sandık veya hayat ağacı gibi yöreye has bazı motifler yer almaktadır.



Görsel 13. Düz Dokuma Heybe Örneği, Hekimhan, Mollaibrahim Köyü, (Bozdağ Kişisel Arşiv)



Görsel 14. Düz Dokuma Heybe Örneği, Yazıhan, Sinan Köyü, (Bozdağ Kişisel Arşiv)

6. Sonuç

Kadim bir geçmişi olan bu topraklar sayısı azımsanamayacak kadar medeniyete ev sahipliği yapmış bunun yanında çok zengin ve çok boyutlu bir medeniyet tasavvuru miras bırakmıştır. Yüzyıllar boyunca Anadolu topraklarında oluşan bu tasavvur birçok sanatın varlığının temelini teşkil etmektedir. Bir kültür hayatının ebediliği şüphesiz sanatının kendine özgü kültürel atmosferinin kültür tasavvuru ile olan zenginliğinde yatmaktadır. Asırlar boyunca ilmik ilmik dokunan bu kültür zenginliğini en güzel şekilde yansıtan sanat eserlerinden biride dokuma sanatıdır. Dokuma sanatı sadece sanat eseri niteliği taşımaz adeta bir kültür taşıyıcısıdır. Dokunduğu coğrafyadan bir başka coğrafyaya kültürün göze çarpan ifade biçimi olmakla birlikte, yaşayış, inanç, değer kıssaca hayatımızın her alanında görülen değerlerin görsel olarak hayat bulmuş halidir.

Maalesef son dönemlerde gelişen veya gelişmekte olan toplumların genelinde görülen dünya ile birlikte hareket etme anlayışı adına modern toplum olgusu dedikleri kavramın toplumlarda doğru anlamlandırılmaması sorunsalı kadim kültürlerin değerlerinin ve sanatlarının korunamamasını hızlandırmaktadır. Modern toplum olmak evrensel nitelikleri taklit değil tam tersi yaşadıkları kültürden beslenip gelenekten evrensele uzanan çizgiyi kendine özgülikle ulaşmanın şuurunu idrakte mümkün kılmaktır.

Geleneksel kültürümüzün bir parçası olan dokumalar evrensel değerler karşısında son dönemlerde hak ettiği değeri bulamamakta, bununla birlikte yörelerin dokuma özellikleri desen, renk, yanış ve kompozisyon olarak yok olmaktadır. Hızlı bir şekilde Malatya yöresi dokumaları da bu yok olma süreci içerisinde yer almaktadır. Malatya yöresi dokumalarının; özüne uygun olarak dokunduğu yöre, desen, yanış, renk, kompozisyon özellikleri ve yörede kaynak kişiler korunmalı ve kayıt altına alınması önem arz etmektedir. Bu çaba sadece Malatya yöresiyle sınırlı kalmayıp dokuma kültürümüzün özüne uygun olarak, kültürel, sosyal ve ekonomik yönden yeniden gündeme getirilmesi gerekmektedir. Kültürünü tanıyan, kültürüne sahip çıkan milli ve manevi değerlerin doğru bir şekilde araştırılması, incelenmesi, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması araştırmanın nihai amacıdır.

Kaynakça

- Acar, B. (1982). *Kilim, Cicim, Zili, Sumak Düz Dokuma Yaygıları*, İstanbul.
- Ağaldağ, S. (1988). En Eski Çağlardan Bizans dönemine kadar Malatya Tarihi, *Doktora Tezi*, Konya, Sh.34-35
- Akçadağ, G. (2016). *Malatya Şehir Adı ve Şehrin Tarihi Süreçleri*. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, Sayı 9, s. 185-206.
- Aslanapa, O.(1987). *Halı Sanatının Bin Yılı*. Eren Yayıncılık. Ankara
- Atalay, İ. (2002). *Türkiye'nin Ekolojik Bölgeleri*, Sh. İzmir.
- Atalayer, G (2012). Anadolu'da Yaşayan Dokumacılığın İzleri Üzerine. *I. Uluslararası Yöresel Bez Kongresi Bildirileri*, İstanbul.
- Deniz, B. (1994). Anadolu-Türk Dokuma Sanatında Cicim. *Sanat Tarihi Dergisi*, 7

- Deniz, B. (2005). Anadolu - Türk Halı Sanatının Kaynakları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 14
- Deniz, B. (2010). *Anadolu-Türk Halı Sanatının Serüveni-I*. Sanat Dergisi, 0 (7) , 24-46.
- Erberk, M.(2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*, Ankara.
- Ergüder, A. A. (2009). *Kars Yöresi Düz Dokumaları, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü* (Doctoral dissertation, Doktora Tezi), Erzurum).
- Esin, U.(1984). *V. Kazı Sonuçları Raporu*, Ankara.
- Gögebakan, G. (2002). *XVI. Yüzyılda Malatya Kazası (1516- 1560)*. Malatya Belediyesi Kültür Yayınları, Malatya.
- Gönül, M.(1956).Türk Halı ve Kilimlerin Teknik Hususiyetleri, *Türk Etnografya Dergisi*, S.1, Ankara, s. 81-82.
- Görgünay, K, N.(1984). *Doğu Anadolu Köy Halılarının Kalite ve Desenleri*.
- Görgünay, K,N. (1987). Anadolu'da Cecim Çeşitleri. *II. Milletlerarası Türk Folklor Bildirileri*, C.5 Ankara.
- Gündoğdu, H. (2002). Tarihi Türk Halıcılığı, *Türkler ansiklopedisi*. C.8
- İbrahim, F. (1977). *Eskiçağda Dokuma*. Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, İstanbul, s.2-28.
- İskenderoğlu, L. (2009). Malatya Evlerinin Kapı Tokmakları. *Sanat ve İnsan Dergisi*, s.51.
- Karaer, H. (2012). *Malatya Bibliyografyası*. Malatya Kitaplığı Yayınları, İstanbul.
- Kınal F.(1962). *Eski Anadolu Tarihi*. Ankara.
- Uzunoğlu, E. (1983). Anadolu Medeniyetleri Avrupa Konseyi 18. *Avrupa Sanat Sergisi*. İstanbul: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yağan, Ş.Y. (1978). *Türk El Dokumacılığı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kaynak Kişiler

- B. Bayram Güngör, Uzman Tarihçi, Malatya-Yeşilyurt/2022
- Döne Kalın, Ev Hanımı, Malatya-Hekimhan, Mollaibrahim Köyü/2022
- Fatma Kutlu, Ev Hanımı, Malatya-Akçadağ, Çoban Uşağı Köyü/2021
- Fatıma Söylemez, Ev Hanımı, Malatya-Yeşilyurt/2022
- Hüseyin Söylemez, Emekli Belediye Nüfus Memuru, Malatya-Yeşilyurt/2022
- Metin Sözen, Emekli Muhtar, Malatya-Darende, Günpınar Köyü/2021
- Murat Canpolat, Öğretmen, Klimatoloji Uzmanı, Yeşilyurt/2022
- Mustafa Kabul, Çoban Uşağı Muhtarı, Malatya-Akçadağ, Çoban Uşağı Köyü/2021
- Seher Aslan, Ev Hanımı, Malatya-Yazıhan, Sinan Köyü/2022
- Zeynep Karakula, Ev Hanımı, Malatya-Akçadağ, Bahri Köyü/2022

Mehmet Erkan TURAN

Araştırma Görevlisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, erkanturan234@gmail.com, Van-Türkiye

ORCID: 0000-0001-7188-6265

Fahrettin GEÇEN

Doçent Doktor, İnönü Üniversitesi, fahrettin.gecen@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0002-0787-7505

KÜLTÜREL ETKİLEŞİMİN SANATÇI YAPITLARINA ETKİLEŞİM ÖRNEKLERİ VE HENRI MATİSSE ÖRNEKLEMİ

Özet

Kültürel etkileşim, sanatçıyı etkileyen ve sanatsal yöntemine yansıyan bir unsurdur. Tarihteki ve günümüz sanatçıların farklı sanatçıların eserlerinden veya farklı kültürlerin estetik değerlerinden esinlenerek eserler ürettiği bilinmektedir. Sanat tarihinin en ünlü isimlerinden ve Batı sanatçılarından olan Pablo Picasso, Henri Matisse, Paul Gauguin, Paul Klee gibi isimlerin kültürel etkileşim yoluyla eserlerinde yeni yöntemler denediği bilinmektedir. Bu sanatçılar arasında Henri Matisse'in konu bağlamında bakıldığında kendine has özel bir yeri olduğu düşünüldüğünden bu sanatçı ve eserleri ayrı bir tema olarak ele alınmıştır. Matisse'in hayatı boyunca üretmiş olduğu neredeyse tüm eserlerde kültürel etkileşimin izlerini görmek mümkündür. Bu anlamda Matisse ve eserleri örneklemi, sanatçı ve kültürel ilişkisinin irdelenmesi açısından bu araştırma makalesinin önemli bir kaynağı olmuştur.

Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı bu makale oluşturulurken tez, makale, kitap araştırmaları yanında internet ortamından veri taramaları da yapılmıştır. Araştırmanın amacı, sanatçıların eserlerini oluştururken yaratıcı dehalarının kültürleriyle etkileşiminin etkisini ortaya çıkarmaktır. Araştırmanın önemi ise Henri Matisse örneğinden yola çıkarak sanatçıların eserlerini meydana getirirken çeşitli beslenme kaynaklardan biri olan kültürün etkisinin kavranmasını sağlamaktır. Makale iki farklı bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde kültürel etkileşim örneklerinin görüldüğü farklı sanatçı eserleri açıklanmaya çalışılmıştır. Örnek olarak verilen eserler seçilirken özellikle konu bağlamında tipik örnekler sunan eserler tercih edilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde ise Henri Matisse ve eserlerindeki kültürel etkileşim örnekleri açıklanmaya çalışılmıştır. Yine Matisse'in örnek olarak verilen eserleri seçilirken konuyu kapsayan tipik örneklerle sınırlandırılmaya çalışılmıştır. Sonuç bölümünde ise araştırma neticesinden varılmış olan sonuç ve yargılara değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Etkileşim, Henri Matisse, Sanatçı, Yaptı, Doğı.

EXAMPLES OF INTERACTION OF CULTURAL INTERACTION WITH THE WORKS OF ARTISTS AND THE EXAMPLE OF HENRI MATISSE

Abstract

Cultural interaction is an element that influences the artist and is reflected in his artistic method. It is known that artists in history and today produce works inspired by the works of different artists or the aesthetic values of different cultures. It is known that names such as Pablo Picasso, Henri Matisse, Paul Gauguin, Paul Klee, one of the most famous names in the history of art and Western artists, have tried new methods in their works through cultural interaction. Since Henri Matisse is considered to have a special place of his own among these artists when viewed in the context of the subject Decisively, this artist and his works have been treated as a separate theme. It is possible to see traces of cultural interaction in almost all the works that Matisse produced during his lifetime. In this sense, the sample of Matisse and his works has been an important source of this research article in terms of examining the artist and cultural relationship.

While creating this article, in which qualitative research method is used, thesis, article, book researches were carried out as well as data scans from the internet environment. The aim of the research is to reveal the effect of the interaction of creative genius with the culture of artists while creating their works. The importance of the research is to provide an understanding of the influence of culture, which is one of the various sources of nutrition, while creating the works of artists based on the example of Henri Matisse. The article consists of two different sections: In the first section, different artist works where examples of cultural interaction are seen are tried to be explained. While selecting the works given as examples, it has been tried to prefer works that offer typical examples, especially in the context of the subject. In the second section, examples of cultural interaction in Henri Matisse and his works are tried to be explained. Again, when selecting Matisse's works as examples, it was tried to limit them to typical examples covering the subject. In the conclusion section, the conclusions and judgments reached as a result of the research are mentioned.

Keywords: Culture, Interaction, Henri Matisse, Artist, Artwork, East.

1. Giriş

Sanatın gelişim, değişim ve ilerleme sağlamasındaki en önemli etkenlerden biri de etkileşimdir. Bu etkileşim gerek sanatçıların birbirlerinin yönteminden etkilenmesi gerek farklı kültürlerin sanat ve estetik anlayışından etkilenmesi yoluyla oluşabilmektedir. Ayrıca belli bir dönemin sanatçılarının birbirinin tarzından etkilenebileceği gibi kendisinden yüzyıllar önce yaşamış olan sanatçıların veya toplumların sanat anlayışından etkilendiği örnekler olabilmektedir. Bununla birlikte farklı disiplinlerde uygulamalar ortaya koyan sanatçılar arasında bir etkilenmenin olduğu örnekler de bulunmaktadır. Bu tür etkileşimler hem sanatçının kendi yöntemlerindeki tıkanmaların önüne geçmekte hem de sanat alanına yeni ve özgün pratiklerin eklenmesini sağlamaktadır. Sanat yapıtı bilimsel bir yapıttan çok daha fazla insanla ilgilidir, “insan içi”nin estetik yolla dile getirilmesidir (Parsıl, 2012, s. 34).

Sanat tarihinde tüm bu durumlara ilişkin çeşitli tipik örnekler bulunmaktadır. Örneğin Pablo Picasso ve Georges Braque’ın kime ait olduğu zar-zor anlaşılacak kadar benzeyen eserler ürettiği bilinmektedir. Farklı disiplinlerdeki sanatçılar arasındaki etkilenmeye örnek vermek gerekirse; Giacomo Balla ve Marcel Duchamp gibi sanatçıların Fütürist etkideki yaptığı resimlerde ünlü fotoğrafçılar olan Eadweard Muybridge ve Etienne Jules Marey’in fotoğraf alanındaki çalışmalarından etkilendiği bilinmektedir (Yılmaz, 2013: 52). Pablo Picasso, Paul Gauguin, Paul Klee gibi birçok sanatçının da Afrika kültüründen veya Doğu ve İslam kültüründen esinlenerek eserler ürettiği de bilinmektedir (Geçen ve Çelikbağ, 2019).

2. Sanat Tarihinden Bazı Kültürel Etkileşim Örnekleri

“Tarihin başlangıç dönemlerinden buyana insanoğlunu diğer canlılardan farklı kılan en önemli özelliklerden biri karşılıklı iletişim kurma yetisi olmuştur. İletişim kişilerin birbirlerini anlaması için bir ihtiyaç sonucu oluşan bir

gerekliliktir. İnsanlar günümüze kadar geliştirilmiş olan farklı iletişim türlerini kullanarak birbirlerini anlayabilmekte ve bilgi aktarımında bulunabilmektedirler” (Yazar ve Geçen, 2018: 556). İletişim araçlarından önemli bir araçta sanattır, yani şu şekilde ifade edecek olursak “aynalama” ya da “empati” kurup kendisini karşısındakinin yerine koyarak, onun ne gibi düşüncelere ve duygulara sahip olduğunu hissetmesi ve onu anlamaya çalışmasıdır, başka bir kişi ile duygu ortaklığı, insanı doğru algılamaktır (Parsıl, 2012, s. 34). Sanatta etkileşim ve etkilenme sanat tarihine yön veren, sanatın evriminde rol oynayan önemli hususlardandır. Modernizm sanatın farklı boyutlarını yakalama çabasıdır. Modernizm çağdaş anlayışlarla bilinen tekniklerden beslenen bir metottur (Eren, 2021, s. 377). İşte bundan da yola çıkarak sanatçılar bilinen kültürel değerleri de kullanarak yeni sanatsal formlar oluşturma çabasına girmişlerdir. Özellikle modern dönem sanat anlayışının gelişmesindeki en önemli hususlardan biri; Avrupa kökenli sanatçıların Avrupa dışındaki kültürlere ilgi duyması ve bu kültürlerle etkileşim içinde olmasıdır. Hatta modern sanat anlayışının Avrupa dışında kalan, öteki olarak nitelendirilen kültürlere yönelen avangart sanatçılar aracılığıyla yükseldiği söylenebilir (Arıcı, 2015, s. VI).

Modern sanat dönemi sanatçıların önemli özelliklerinden biri de ilkelliğe, ilkel olana ve ilkel dürtülere bir yöneliş içinde olmasıdır. Bu yönelişin en önemli gerekçelerinden biri de 20. yy.ın başlarında Avrupa’nın savaş hazırlığı içinde olmasıdır. Akılcılığı, bilimi ve teknolojiyi temel alarak oluşan modernleşme; aslında dünyayı cennete değil cehenneme çevirmektedir. Gelecekle ilgili umutsuzluk ve karamsarlık içerisinde olan o dönemin sanatçıları, modernleşmenin ilkelerine duyduğu tepki ile ilkelliğe yönelmiştir. Dolayısıyla o dönemin sanatçıları “modernleşmenin karşısında duran modern sanatçılar” olarak da nitelendirilebilir (Yılmaz, 2013, s. 41-42). O halde sanatın modern etkileri oluşurken ilkelğin, saflığın kimi zaman basitliğin modern resim formlarını oluşturmada önemli etkisi vardır diyebiliriz.

İlkel olanın sanatta ilk kez kullanımı ise Paul Gauguin’in yapmış olduğu resimlerde görülmektedir (Resim 1’de olduğu gibi) ve bu yaklaşım sanat dünyasında “primitivizm” olarak anılmaktadır. Primitif yaklaşımla birlikte sanat dünyasında yeni bir çağ atlanmıştır (Dağlı, 2022, s. 636). Buradan da anlaşılabacağı üzere başka kültürlerle olan etkileşim sanat anlayışında önemli etkiye sahip olabilmektedir.



Görsel 1. Paul Gauguin, “Tanrıların Günü”, TÜYB, 1894, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, ABD

İlkel kültürü eserlerinde yansıtmayı benimseyen ilk sanat akımlarından biri de yaklaşık olarak 1905 yıllarında ortaya çıkan ve modern sanatın ilk sanat akımlarından olan Fovizm akımıdır. Fovist olarak nitelendirilen bu akımın ressamaları, “modernleşmenin birçok ilkesine karşı tavrı”nı ifade etmek için kullanılan “Primitivizm” ile yakından ilgili olmuşlardır. Bu karşı duruş, Batı kökenli sanatçıların ilkel toplumların kültürlerine karşı duyduğu ilgiden ve etkileşimden kaynaklanmaktadır (Antmen, 2017, s. 35).

İlkel konulara ilgi duyan en önemli fovist sanatçılardan biri Maurice de Vlaminck’dır. Bu sanatçının 1906 yılında gezmiş olduğu ve Fransa’nın ilk antropoloji müzesi olarak kabul edilen Musee d’Etnographie du Trocadero’yu

(Bugünkü adıyla Musee de L'Homme) gezdiği ve burada başta Afrika olmak üzere çeşitli ülkelerin ilkel ürünlerine hayran olduğu bilinmektedir. Hatta kısa bir süre içinde iki figür ve bir de maske edindiği bilinmektedir (Lynton, 1982, s. 29'dan aktaran Tomsuk, 2019, s. 750). Sanatçının ilkel heykel ve maskelere duyduğu hayranlığının sanat eserlerine de yansması kaçınılmaz bir durumdur.

Sanatında ilkel unsurlara yer veren ve bu anlamda en ünlü örnekleri ortaya koyan sanatçılardan biri de Pablo Picasso'dur. Picasso primitivizmi modernizmi oluşturan en önemli unsurlardan biri olarak görmüştür (Lynton, 2009, s. 61). Picasso, hayranlık duyduğu Afrika heykel ve maskelerini sanatında kullanarak yeni biçimler ve yöntemler denemiştir. Pablo Picasso yapmış olduğu resimlerde geometriksel ifade, eş zamanlı gösterim, iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu ifade biçimi, çocuksu çizgisel form ifadeleri hem ilkel hem de modern etkiler taşımaktadır (Geçen ve Çelikbağ, 2019, s. 363).



Görsel 2. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, TÜYB, 244x234 cm, 1907, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD

Picasso'nun primitif öğelerle ilişkilendirilebilecek en önemli eseri “Avignonlu Kızlar” adlı eseridir (Görsel 2). Esere bakıldığında özellikle kompozisyonun sağ alt tarafında oturarak betimlenmiş olan figürün Afrika maskelerine benzediği bariz bir şekilde görülmektedir (Bkz Görsel 3). Üstelik bu benzerlik Picasso'nun daha birçok eserinde de görülebilmektedir. Bu durum kültürel etkileşimin bir ilhama dönüşmesi ve sanatçının sanat pratiğine yansması noktasında oldukça önemli örneklerden biridir.



Görsel 3. “Avignonlu Kızlar” Adlı Eserden Detay (Soldaki) ve Afrika Maskesi (Sağdaki)

Picasso'nun yakın arkadaşı olan ve birlikte Kübizmin ilkelerini geliştirdiği Georges Braque ile olan benzerliği de sanatta etkileşimin bir başka örneğidir. Bu iki sanatçının çalışmaları birinden ayırt etmesi zor derecede benzerdir. Bu benzerlik hem ele aldıkları konularda hem tuval remini oluşturma sürecindeki tavırlarında hem de resimdeki biçimsel yaklaşımlarında görülebilmektedir (Bkz: Görsel 4,5).



Görsel 4 (Soldaki). Georges Braque, “Estate’ta Evler”, TÜYB, 73x60 cm, 1908, Bern Sanat Müzesi, Bern, İsviçre

Görsel 5 (Sağdaki). Pablo Picasso, “Tepedeki Evler”, TÜYB, 81x65 cm

Kültürel etkileşim sonucunda bu etkiyi sanatsal pratiklerine yansıtan sanatçılardan biri olarak Joseph Beuys da örnek verilebilir. 1921 yılında Almanya’nın Krefeld şehrinde dünyaya gelen Beuys henüz 5 yaşındayken intihara kalkışacak kadar çalkantılı bir hayat geçirmiştir. Kimya deneylerine ve doğaya karşı oldukça meraklı ve girişken bir çocukluk geçirmiştir. İlerleyen yıllarda Nazi partisine üye olmuş hatta gönüllü pilot olarak 2. Dünya Savaşı’na da katılmıştır. Savaş sırasında Kırım bölgesinde uçağı düşürülmüş ve feci şekilde yaralanmıştır. Donarak ölmek üzereyken Kırımlı Tatarlar onu bulmuş ve vücuduna iç yağı sürerek ve keçeyle sararak ölümden kurtarmıştır. 1945 yılına kadar savaş tutsağı olan Beuys, özgür kalıp Almanya’ya döndüğünde sanatla ilgilenmiştir. Beuys’un sanatında kullandığı yöntem Şaman kültürünün etkisindedir. Nitekim savaş esnasında kendisini kurtaran Tatarlar Şamanistlerdir ve Beuys bir süre bu kültürle yüzleşmiştir. Buys’un sanatsal pratiklerine baktığımızda Şamanlar için kutsal olan tavşan, geyik, sincap ve kurt gibi hayvanlara bir şekilde yer verdiği görülmektedir. Ayrıca kendisini ölümden kurtarmak için kullanılan keçe ve iç yağı gibi malzemeleri de kullandığı görülmektedir (Yılmaz, 2013, s. 342-345).



Görsel 6 (Soldaki). Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?”, 1965

Görsel 7 (Sağdaki). Joseph Beuys, “Yağ Sandalyesi” 94.5x41.6 cm, 1964

Beuys’un en ünlü performanslarından olan “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?” adlı performansında (Görsel 6) kucağında ölü bir tavşan olduğu görülmektedir. Beuys performans boyunca galerideki eserleri kucağındaki ölü tavşanı anlatmıştır. Beuys’un bu performansta kullanmak için tavşanı seçmesinin sebebi, şaman kültüründe tavşanın kutsal olarak kabul edilmesidir. Bunun dışında yine en önemli performanslarından olan “Ben Amerika’yı Seviyorum, Amerika Da Beni” adlı çalışmasında keçe ve kurt kullanmasında da yine şaman kültürünün etkisinden bahsedilebilir. Bir başka örnek de sanatçının yağ kullanarak ürettiği eserlerdir (Örneğin Görsel 7). Sanatçısının yapıtlarında bu

hayvanları ve objeleri kullanmasında savaş sırasında etkileşime girdiği Şaman kültürünün etkisi olduğu anlaşılabilmektedir.

Batılı sanatçıların modernizm ile birlikte yalnızca ilkel olan kültürlere değil uzak doğu ve mısır gibi ülkelerin kültürlerine; Budizm ve İslamiyet gibi dinlere de yöneldiği bilinmektedir (Kozlu ve Korkmaz, 2018, s. 167). Özellikle Doğu kültürüne karşı bir yakınlık ve kültürel etkileşimden söz edilebilir. Hatta Gombrich'e göre "Modern sanat büyük ölçüde doğu sanatına bir yöneliştir ve Modern Avrupa sanatı doğu sanatının bir aynasıdır" (1980, s. 31'den aktaran Arıcı, 2015, s. 89).

19. yy sanatında doğuya olan ilgi o kadar yoğundur ki doğu kültürü üzerine yoğunlaşmış sanatçı ve eserleri ifade eden "oryantalizm" kavramı oluşmuştur. Bu tarzda resim yapan ressamlar ise "oryantalistler" olarak nitelendirilmiştir. Oryantalist ressamlar, eserlerinde özellikle halı, kilim gibi eşyalar başta olmak üzere Doğu'ya ait çeşitli kültürel eşyaları betimlemişlerdir. En ünlü batılı oryantalist ressamlar arasında ilk sırada Eugene Delacroix olmak üzere Jean Auguste Dominique Ingres, Alexandre-Gabriel Decamps ve Jean-Léon Gérôme gibi isimler bulunmaktadır (URL-1).



Görsel 8. Eugene Delacroix, "Cezayirli Kadınlar", TüYB, 180x229 cm, 1834, Paris Louvre Müzesi

Delacroix'nın oryantalist tarzda yapmış olduğu en önemli eserlerinden biri "Cezayirli Kadınlar" olarak bilinen eserdir (Görsel 8). Esere bakıldığında ele alınan figürlerin bulunduğu ortam, ortamdaki nesneler ve figürlerin kıyafetlerinin doğu kültürüne ait öğeler olduğu görülmektedir.



Görsel 9. Jean Auguste Dominique Ingres, "Türk Hamamı", TüYB, 108x110 cm, 1862, Louvre Müzesi, Paris

Oryantalist bir eser olarak gösterilebilecek en önemli örneklerden biri de Ingres'in "Türk Hamamı" adlı eseridir (Görsel 9). Resme bakıldığında ve adından da anlaşılacağı üzere Doğuya ait hamam kültüründen etkilendiği ve bu konuyu ele aldığı görülmektedir.

Avrupalı sanatçıların Doğu kültürü ile etkileşime girerek ilham almasında 1900’lü yılların başlarında batıda açılan doğu ve İslam sanatları sergilerinin rolü de oldukça büyüktür. Bu sergiler Avrupalı sanatçıları, kendi kültürünün dışındaki kültürleri de tanınması gerektiği noktasında harekete geçirmiştir (Kılıç, 2010, s. 49).

Modern sanatın temsilci sanatçılarından Gauguin, Matisse, Picasso, Klee gibi sanatçıların doğu kültüründen etkilenerek resim yaptıkları bilinmektedir. Özellikle Gauguin’in doğduğu ülke olan Fransa’dan ayrılıp Tahiti adalarına yerleştiği ve buradaki yerlilerin yaşam biçimini inceleyerek sanatına konu edindiği bilinmektedir (Kılıç, 2013, s. 54).

Modern sanatçılar doğunun yalnızca kıyafetlerinden, halı ve kilimlerinden, kültürel eşyalarından değil minyatür, hat gibi sanatından da etkilenmişlerdir. Özellikle Fovistler minyatür sanatının renk anlayışını benimseyerek resimler yapmışlardır. Ayrıca Joan Miro, Wassily Kandinsky, Paul Klee gibi sanatçıların da hat sanatından ve İslam kaligrafisi etkisinde eserler ürettiği bilinmektedir. Pablo Picasso’nun ise bir hat ustasının eserine baktığında “Benim varmak istediğim son noktayı, İslam yazısı çoktan bulmuş” diyerek hayranlığını ifade ettiği bilinmektedir (Berk, 1971, 62).

Yirminci yüzyıla damga vuran sanatçılarından biri olan Paul Klee Bauhaus’ sanat eğitimi ve tasarım dersleri de vermiştir. Küçük yaşlarda müzik eğitimi alması onun sanatsal yapıtlarına birebir etki etmiştir. Afrika ve İtalya gezileri ise resimlerinin gelişimini sağlamıştır (Soylu, 2018, s. 261). Klee 1916 yılında Tunus’a yolculuk yapmıştır. Yapmış olduğu bu yolculuk sırasında İslam sanatıyla tanışmıştır. Bu dönemlerde yapmış olduğu resimlerine İslam sanatının etkisi ile ok ve yay gibi soyut betimler eklemiştir. Bu betimlere daha sonra yarım ay, yıldız, harf, bayrak vb. imgeler de eklenerek çeşitlenmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017, s. 186).



Görsel 10. Paul Klee, “Insula Dulcamara”, 1921-1938

Klee’nin “Insula Dulcamara” adlı eserine bakıldığında (Görsel 10) arka planda yeşil ve mavi tonlarının yoğunlukta kullanıldığı soyut bir alan görülmektedir. Bu zeminin üzerinde ise çizgisel ve noktasal etkilerle oluşturulmuş soyut betimlemeler bulunmaktadır. Bu çizgisel ve noktasal etkinin İslam kaligrafisi sanatına olan benzerliği dikkat çekmektedir. Sanatçının birçok eserinde de bu benzerlik görülebilmektedir. Sanatçının bu tarz kompozisyonları incelendiğinde kaligrafisi sanatından etkilendiği anlaşılmaktadır.

Doğu kültüründen ilham alarak eserlerine yansıtan Türk sanatçılar da bulunmaktadır. Bu anlamda anılması gereken en önemli isim Osman Hamdi Bey’dir. Türk resim sanatının ilk figürlü kompozisyon kullanan ressamı olarak anılan Osman Hamdi Bey, Osmanlı gelenek ve kültürüne çok önem vermiş ve resimlerinde günlük hayattan karelere sıkça yer vermiştir (Oskay, 2021, s. 44). Onun resimlerine bakıldığında doğunun kıyafeti, giyim kuşam tarzı, yaşam tarzı, mimari unsurları, yolları, sokakları vb. birçok önemli kültürel değerleri hakkında fikir edinmek mümkündür. Bu yönüyle Osman Hamdi Bey doğu kültürünü resimlerinde en iyi yansıtan sanatçılardan biridir. Osmanlı resmi üzerine bir kitap yayınlayan Adolphe Thlasso Hamdi Bey’in bu yönüyle alakalı şu sözleri sarf etmiştir:

“Kanaatimce Doğu’nun hiçbir yerde Hamdi Bey’in eserlerindeki kadar gözler önüne serilmiş değildir. İşte bence onun tarzının özelliği de buradadır. O, detaylar yığını tuvallerinin her birini bir sanat ve hayat şiiri haline getirir ki onlarda en ufak teferruat, tabloya ismini veren esas kişi kadar incelikle belirlenmiş ve işlenmiştir. Etütlerindeki tiplerin sadece Müslüman değil Türk olmasında itinalı olduğu gibi Kostüm, dekor ve döşemenin de

Türk olmasında aynı şekilde titizdir. Osman Hamdi Bey’de her şey Doğu Türkiye’sinden ilhamını almıştır. Sanatçı, konularına Türkiye’ye özgü iç dekorlar havası verip onlara sanat gücü ile bu yönden bir özellik kazandırmıştır. Onun böyle bir estetikten ilhamın alan tuvaleri tamamen Türk’tür ve açıkçası ancak Türk olan bir sanatçı tarafından yapılabilecekleri intibası verirler” (Erden, 2012, s. 21).



Görsel 11. Osman Hamdi Bey, “Halı Satıcısı”, TÜYB, 1888, Berlin Devlet Müzesi, Berlin

Osman Hamdi Bey’in “Halı Satıcısı” adlı eserine (Görsel 11) bakıldığında Doğu’nun kültürel değerleri resmin adeta her yerindedir: duvardaki işlemeler, yukarda duran vazo, duvara gevşek bir şekilde asılmış ve yerde duran halılar, figürlerin kıyafetleri, işlemeli tüfek, şamdan... Osman Hamdi’nin neredeyse her resminde bulunan ve kendini hayranlıkla seyrettiren bu unsurlar, resimde kültürel unsurların işlenmesi bakımından birçok önemli ve özgün örnekler oluşturmaktadır.

Kaligrafi sanatının etkisiyle kompozisyon üreten Türk ressamlar da bulunmaktadır. Türk resim sanatında 1950’li yıllarda kaligrafiyi plastik unsur olarak resimlerinde kullanan ilk ressam Elif Naci olmuştur (Kılıç, 2013, s. 330). Kendi kültüründen beslenerek eserler üretmeyi önemle vurgulayan Naci bu konu hakkında şu sözleri sarf etmiştir: "Türk resminin kaynakları Alpler’in ötesinde değil, Toroslar’ın eteğinde aranmalıdır" (URL-2).

Elif Naci dışında Nejat Devrim, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Burhan Doğançay, Selim Turan, Adnan Çoker gibi sanatçıların eserlerinde de kaligrafi etkisinin izleri görülebilmektedir. Bu sanatçılar İslam kültürüne özgü kaligrafi karakterlerini eserlerine dahil ederek çoğunlukla soyut olan kompozisyonlar oluşturmuşlardır. Böylece doğu kültürünü batı tarzı sanat anlayışı ile sentezleyerek yeni bir üslup oluşturmuşlardır. Bu anlamda oluşturdukları eserler birer sanat eseri niteliğinin yanı sıra kültürel bir varlık niteliği de taşımaktadır.

Bu sanatçıların yanı sıra Bedri Rahmi Eyüboğlu, Erol Akyavaş, Abidin Elderoğlu, Süleyman Saim Tekcan ve Adnan Turani gibi sanatçılar da bu toprakların belleğindeki Türk plastik ve estetik kaynaklarından istifade ederek resimler üretmişler ve milli bir kimlik inşasına olağanüstü katkı sağlamışlardır. Bu sanatçılar; İslam öncesi döneme ait formlardan tutunda İslamiyet sonrası gelişen minyatür, hat, çini ve dünya kaligrafisinin zirvesi sayılan Hat sanatına kadar birçok plastik kaynağı kendi sezgileri ile yoğurup kendilerine özgü üslupla eserlerinin bir parçasına dönüştürmeyi başarmışlardır (Aydoğan ve İskenderoğlu, 2021, s. 609).



Görsel 12. Nejat Melih Devrim, “Soyut Kaligrafi”, Tüyb, 100x80 cm

Kaligrafi sanatından etkilenecek eser üreten en önemli Türk sanatçılardan biri Nejat Melih Devrim’dir. Devrim’in “Soyut Kaligrafi” adlı çalışması (Görsel 12), kaligrafi ve hat sanatının etkilerinin en bariz görüldüğü çalışmalarındandır. Sanatçının hat sanatı imgelerini plastik bir unsur olarak resimsel bir dille ele aldığı görülmektedir. Bu anlamda sanatçı batı resim tekniği ile hat sanatının sentezini meydana getirmiştir. Türk kültürel imgelerini eserinde başarıyla işleyen önemli sanatçılardandır.



Görsel 13. Şemsi Arel, “Kompozisyon”, Tüyb, 72x100cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Bazı Türk sanatçılar eserlerinde kaligrafik öğeleri birebir olduğu gibi kullanmasa da kaligrafinin etkileri hissedilebilmektedir. Özellikle Şemsi Arel’in resimlerinde bu etki görülebilmektedir. Örneğin “Kompozisyon” adlı eserine bakıldığında (Görsel 13) kaligrafik unsurları soyutladığı görülmektedir. Örneğin Görsel 13’te Arel’in “Kompozisyon” adlı eserine bakıldığında kaligrafik unsurları soyutladığı ve tipografi ile soyut imgeyi birlikte kullandığı görülmektedir. Her ne kadar kaligrafik imgeler olduğu gibi görünmese de kaligrafiden etkilendiğini hissettirmektedir. Tipografik öğelerle soyut imgenin birlikte kullanılması modern dönem sanat anlayışının bir yansıması olarak görülebilir. Modern dönem sanat anlayışında kültürlerarası etkileşim etkili olmuştur. Avrupa kökenli sanatçıların doğu kültüründen etkilenecek eserler üretmeleri bunun bir kanıtı niteliğindedir. Resim, heykel, mimari ve grafik tasarım gibi birçok alanında modernleşme hareketleri görülmektedir. “Bilindiği gibi grafik tasarım ve tipografi alanındaki bütün yaratıcı, yenilikçi buluşlar XX. yüzyıl başlarında modern sanat akımlarının yenilikçi düşüncelerinin sayfa üzerine uygulanması sonucunda ortaya çıkmıştır. Tasarımlarını sanat akımlarının yenilikçi düşünceleri ışığında sürdüren modernist sanatçıların yanı sıra, çalışmalarını bu akımlar dışında sürdüren birçok bağımsız tasarımcının da tipografinin modernleşme yolundaki tarihi gelişim ve dönüşümüne önemli katkıları olmuştur” (Yazar, 2020, s. 266). Dolayısıyla kültürel etkileşim sonucu birçok öğeyi sanatsal pratiklerine yansıtan sanatçılar yenilikçi modern sanata katkı sağlamışlardır. Henri Matisse de bu sanatçılardan birisidir.

3. Sanat Tarihinden Bazı Kültürel Etkileşim Örnekleri

Eserlerinde kültürel etkileşimin izlerinin görüldüğü en önemli modern sanatçılardan biri de Henri Matisse'tir. Matisse'in eserlerinde primitif unsurlardan etkilendiğine dair örnekler bulunmaktadır. Eserlerinde halı, kilim gibi doğu kültürüne ait unsurları kullanmasının yanı sıra minyatür sanatının renk yaklaşımını benimsediği de görülebilmektedir.

Matisse'in Doğu kültürüyle ve sanatıyla hocası Gustave Moreu'nun atölyesinde tanıştığı düşünülmektedir. Moreu'nun Doğu sanatı ile yakından ilgilendiği yaygın bir şekilde bilinmekteydi. Matisse'in Rusya, Fas ve Cezayir'e yapmış olduğu gezilerin de sanat anlayışına etki etmiştir (Altıntaş, 2014, s. 66). Matisse bu gezilerinin ve Doğu kültürünün sanatına yapmış olduğu etkiyi "Benim Fas seyahatim bana gerekli geçişi yapmakta bana yardım etti" sözleriyle ifade etmiştir (Kılıç, 2010, s. 110).

Matisse'in doğu kültürüne ve sanatına duyduğu ilgi 19. yy. oryantalist ressamlarından daha farklı bir seviyededir. O dönemin oryantalistleri gezmiş olduğu kültürlerin estetik değerlerini almak yerine kendi kültürleri doğrultusunda ele almışlardır. Mesela resimlerinde kullandığı halı ve kilimleri yalnızca kompozisyonu süsleyen birer unsur olarak kullanmışlardır. Ancak Matisse Doğu kültürüne ait unsurların estetik değerini ön plana çıkarmıştır (Arıcı, 2015, s. 39).



Görsel 14. Henri Matisse, "Açık Pencere", TÜYB, 1905

Matisse, özellikle mekân oluşturmada Doğu sanatından ve estetik algısından yararlanmıştır. Sanatçı seyahat etmiş olduğu Doğu'nun kültürünün etkisiyle özgün sanatsal biçimini oluşturmuştur. Bu anlamda verilebilecek en erken örneklerden biri "Açık Pencere" adlı eseridir (Görsel 14). Sanatçı bu çalışmasında İslam sanatından etkilendiği formlardan faydalanmıştır (Geçen ve Yerli, 2020, s. 1071-1076).



Görsel 15. Henri Matisse, "Yaşama Sevinci", TÜYB, 174x238 cm, 1905-1906

Henri Matisse'e ait Doğu kültürünün izlerini barındırdığı eser olarak verilebilecek en erken örneklerinden bir tanesi "Yaşama Sevinci" adlı çalışmasıdır (Görsel 15). Daftari, bu çalışmanın çizgisel akışkanlığını ve sadeliğini 17. yy İran minyatürlerine benzetmiştir. Ayrıca resimde tercih edilen perspektif, süslemeci yaklaşım ve kompozisyon özelliğini de minyatür sanatı ile karşılaştırmıştır (1988, s. 195-196). Resme bakıldığında resmin ortasına yerleştirilmiş olan ve uzanarak betimlenen iki kadın figürünün kaval çalan figürün arkasında kalmasına rağmen daha büyük betimlendikleri görülmektedir. Bu da minyatür sanatına özgü tipik bir perspektif özelliğidir.

Matisse bu eseri sergiledikten hemen sonra İslam kültürüne olan ilgisinin peşinden giderek Cezayir'e seyahate çıkmıştır. Buradan dönerken çeşitli kültürel objelerle birlikte dönmüştür (Daftari, 1988, s. 196).



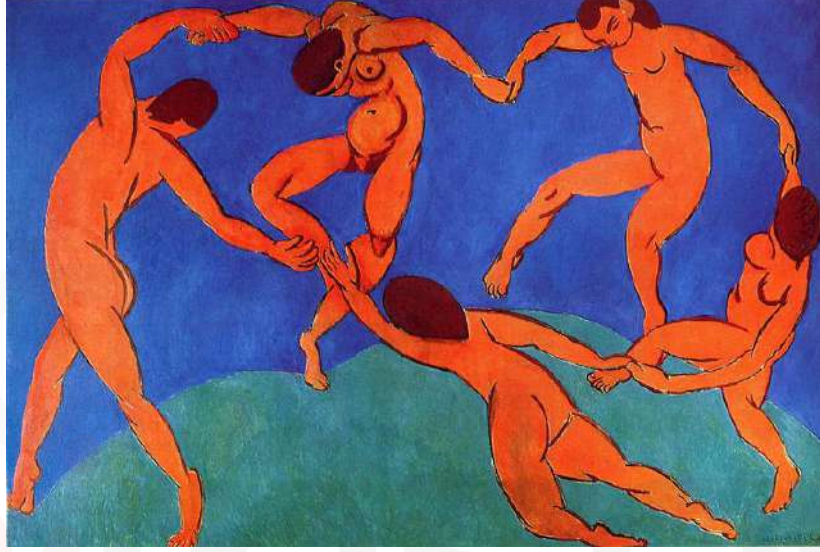
Görsel 16. Henri Matisse, "Yemek Sonrası", Tüyb, 180x220 cm, 1908, Hermitaj Müzesi, Saint Petersburg, Rusya

Matisse'in "Kırmızı Oda" adlı eserine bakıldığında (Görsel 16) dekoratif unsurların yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu dekoratif unsurların kıvrımlı yapısına bakılacak olursa İslam kaligrafisinden esinlendiği fikri oluşmaktadır. Ayrıca resmin neredeyse tamamında tek bir kırmızı rengin kullanılması ve üç boyutlu etkiden yoksun olması da minyatür sanatının etkilerini taşımaktadır. Özellikle masanın kırılma noktasındaki motiflere bakıldığında motiflerin kıvrılması gerekirken dümdüz betimlendiği görülmektedir. Bu da iki boyutlu etkinin bilinçli olarak tercih edildiğini işaret etmektedir.



Görsel 17. Henri Matisse, "Müzik", Tüyb, 260x389 cm, 1910, Hermitaj Müzesi, Saint Petersburg, Rusya

Matisse'in "Müzik" adlı eserine (Görsel 17) bakıldığında mavi, kırmızı ve yeşil renklerinin hâkim olduğu görülmektedir. Yine bu resmin de üç boyut ve perspektif kurallarından yoksun olduğu görülmektedir. Oran orantıya dikkat edilmeden ve oldukça kaba bir şekilde betimlenen figürlerin yüzü ise Afrika maskelerini andırmaktadır. Bu anlamda bu resimde yalnızca İslam sanatının etkileri değil Afrika'nın ilkel kültürünün etkileri de görülebilmektedir.



Görsel 18. Henri Matisse, "Dans", TÜYB, 260x391 cm, 1910, Hermitaj Müzesi, Saint Petersburg, Rusya

Matisse'in "Dans" adlı eserini (Görsel 18) Rus bir koleksiyoner olan Sergei Shchukin sipariş etmiştir. Bu resmin kaynağının pagan zamanlara ait halk danslarına dayandığı bilinmektedir (Orhan, 2007, s. 83). Resme bakıldığında el ele tutuşarak halka şeklinde dans eden beş adet figür görülmektedir. Matisse'in müzik adlı eserinde (Görsel 17) olduğu gibi mavi, kırmızı ve yeşil renklerinin tercih edildiği görülmektedir. Resimde üç boyut ve perspektif kurallarının uygulanmadığı da görülmektedir.



Görsel 19. Henri Matisse, "Ressamın Ailesi", TÜYB, 143x194 cm, 1911, Hermitaj Müzesi, Saint Petersburg, Rusya

Matisse, 1910'da Münih'e seyahat etmiş ve burada İslam sergisini ziyaret etmiştir. Bu sergide özellikle halılardan etkilenen Matisse'in 1911 tarihinde yapmış olduğu "Ressamın Ailesi" adlı çalışmasında (Görsel 19) bu etkinin izleri bariz bir şekilde görülmektedir (Arıcı, 2015, s. 10).

Matisse bu resimde iki oğlu Jean ve Pierre'yi dama oynarken, kızı Marguerite'i kitap okuduktan sonra derin düşüncelere dalmışken, karısını da kanepeye oturmuş nakış işlerken betimlemiştir (Seçer, 2010: 303). Resimde görülen özellikle yerdeki halı, kanepeler, duvarda kullanılan motifler Doğu ve İslam kültürünü yansıtmaktadır.



Görsel 20. Henri Matisse, “Sohbet”, TÜYB, 177x217 cm, 1909-1912, Hermitaj Müzesi, Saint Petersburg, Rusya

Matisse'in “Sohbet” adlı çalışması (Görsel 20) kendisi ile karısının sohbet ettiği bir anı betimlemektedir. Matisse'in üzerindeki kıyafet Hindistan'dan getirilen ve çay yetiştiricilerin geleneksel kıyafeti olan pijamadır (URL-3). Bu resimdeki pencere görüntüsünün resim içinde resim etkisi yaratması ise İran minyatürlerinden etkilendiği görüşünü doğrular niteliktedir (Daftari, 1988, s. 188).



Görsel 21. Henri Matisse, “Arap Kahvesi”, 176x210 cm, 1913, Hermitaj Müzesi, Saint Petersburg

Matisse'in Fas ile alakalı yapmış olduğu en önemli resimlerden olan “Arap Kahvesi” adlı çalışma (Görsel 21), sanatçının 1913 yılında Fas'a yapmış olduğu ikinci seyahati sırasında ortaya çıkmıştır. “Fas Kafe” olarak da bilinen bu eseri Shehukin satın almıştır (Altıntaş, 2014, s. 72). Resme bakıldığında kompozisyonun geneline tek bir mavi renginin hâkim olduğu görülmektedir. Figürler de oldukça yalın bir şekilde betimlenmiştir. Resim üç boyut etkisinden uzak bir şekilde betimlenmiştir. Bu anlamda eserde minyatür sanatının etkisinden söz etmek mümkündür. Ayrıca eserin adından da anlaşılacağı üzere konu ettiği mekân zaten başlı başına bir doğu kültürünü yansıtmaktadır. En arkada tekrarlı bir biçimde kullanılmış olan şekiller de kubbeyi andıran biçimiyle İslam etkisini hissettirmektedir.

Görüldüğü üzere Matisse'in çoğu eserinde kültürel etkileşimin izleri görülmektedir. Özellikle de Doğu ve İslam kültürünün etkileri oldukça yaygın biçimde eserlerine yansımıştır. Doğu kültüründen etkilendiğini kendisi de 1947'deki bir yazısında “ilham bana Doğu'dan geldi” diyerek açıklamıştır (Arıcı, 2015, s. 5).

Bu bölümde Matisse'in eserleri ile ilgili verilmiş olan eser örnekleri, kültürel etkileşimin bariz bir şekilde görüldüğü tipik örneklerdir. Sanatçının bu verilen örnekler dışındaki birçok eserinde de kültürel etkileşimin izleri görülebilmektedir.

4. Yöntem

Yapılan araştırmada Nitel Araştırma Yöntemi'ne başvurulmuş olup verilere erişebilmek için makale, tez, kitap ve internet dökümanları irdelenmiştir. Araştırmada öncelikle sanatta kültürel etkileşimin örneklendirebilecek bazı örnek sanatçılar ele alınmıştır. Seçilen sanatçılar bilinen ve anlatımı-ifadesi konuyu izah edilebilecek sanatçılar arasından araştırmacılar tarafından belirlenmiştir. Verilebilecek örnek sayısı ve evreni çok geniş olduğundan belirli sayılarda ve konuyu izah edecek yeterli sayıda sınırlı bırakılmıştır. Yine araştırmanın örnekleminde olan Henri Matisse'nin ise bazı temaya uygun eserleri (8 eser) ile sınırlı tutulmuştur. Eserler analiz ederken ayrıntıya inilmeden sadece gerekli bilgilerle irdelenmiştir. Metot olarak yer yer betimsel analiz metodu da kullanılmıştır.

5. Sonuç

Tarihteki sanatçıların bazı durumlarda hem konu olarak hem de üslup olarak birbirinden etkilenecek eserler ürettiği bilinmektedir. Bunun dışında sanatçıların farklı kültürlerden etkilenecek eserler ürettiği de bilinmektedir. Bazı sanatçılar, bu etkileşime tesadüf eseri (belki kendisi bile farkında olmadan) girerken bazıları sanat pratiklerinde yeni yöntemler geliştirmek için bu yolu bilinçli olarak seçmiştir. Bulundukları ülkelerden çıkıp farklı ülkeleri seyahate çıkan sanatçılar da olmuştur. Bu sanatçılar gezmiş oldukları ülkelerin kültürlerini ve estetik değerlerini kendi sanatsal pratiklerine dahil etmiştir. Üstelik bazı sanatçıların ömür boyunca ürettiği eserlerinde de bu etkileşim görülebilmektedir. Düşünebilen her birey için değerli olan insanın sanatla dansında ortaya çıkan samimi, barışçıl, birleştirici ve umut taşıyan izler olmuştur. İnsan savaştan ve hırstan arınık taraflarıyla böyledir. Bu bilgiye sahip olmamızda aslan payı tarihin her döneminde kendisini çevreleyen yaşamı üst düzey farkındalıklarla algılayan ve bunu sanat diliyle somutlaştıran, kendi zamanının suyunu içmiş sanatçılardır. Bir anlamda Sanat yaşamın özelliği ile insan arasındaki kopmaz bağın adıdır ve kültür ile güçlü bağları vardır (İskenderoğlu, 2009).

Araştırma neticesinde anlaşılmıştır ki sanatçıların farklı kültürleri tanımak ve sanatına yansıtmak istemesinde çeşitli sebepler olabilmektedir. Örneğin bazı sanatçılar modernleşmenin getirmiş olduğu yıkımı eleştirmek adına ilkelliğe yönelmiştir. Bazı sanatçılar da sırf sanatta yeni yöntemler, biçimler bularak geliştirme umuduyla farklı kültürlerle etkileşim içerisine girmiştir. Ancak sebebi her ne olursa olsun sanatçıların kültürel etkileşim yoluyla sanat tarihine yön verecek çalışmalar bile ürettiği görülmüştür. Yahut da bu etkileşimi hayatı boyunca eserlerine yansıtan ve sanat tarihine adını yazdıran isimlerin olduğu görülmüştür.

Henri Matisse, etkilenmiş olduğu kültürlerin sanatsal ve estetik değerlerini eserlerine en iyi yansıtan modern sanatçılardandır. Neredeyse tüm eserlerinde doğu ve İslam kültürünün etkisi görülmekle beraber Afrika gibi ilkel kültürlerin etkisi de görülmektedir. Örneğin "Açık Pencere" (Görsel 14), "Yaşama Sevinci", (Görsel 15), "Yemek Sonrası" (Görsel 16), "Ressamın Ailesi" (Görsel 19), "Arap Kahvesi" (Görsel 21) gibi resimlerde Doğu etkisi görülmektedir. Çünkü bu resimlerde (2. bölümde daha detaylı açıklandığı üzere) ya doğu kültürünü yansıtan unsurlar ya da doğu sanatından etkilenmeler görülmektedir. "Müzik" (Görsel 17) ve "Dans" (Görsel 18) gibi resimlerde ise afrika kültürünün yansımaları görülebilmektedir. Hatta bu resimlerde (Görsel 17,18) afrika kültürünün yanı sıra minyatür sanatının etkileri de görülmektedir. Bu anlamda bazı eserlerinde hem primitif hem doğu kültürünün etkisi bir arada görülmektedir. Bu anlamda birbirinden değerli çeşitli eserleri dünyaya miras bırakan ender sanatçılardandır. Bugün sanat tarihinin en önemli isimlerinden olan Henri Matisse'in belki de en önemli özelliği eserlerinin kültürel etkileşim yoluyla üretmiş olmasıdır.

O halde sanatın modern etkileri oluşurken ilkelliğin, saflığın kimi zaman basitliğin modern resim formlarını oluşturmada önemli etkisi olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Altıntaş, O. (2014). Matisse'in Eserlerinde Oryantalizm, *İdil Dergisi*, 3(11), ss. 63-78.
- Arıcı, V. (2015). Henri Matisse'in Resimleri ile Türk Minyatür Sanatı Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar, *İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, (Yüksek Lisans Tezi)*, İstanbul.
- Aydoğan, Y. ve İskenderoğlu, L. (2021). Türk Resminde Milli Kimlik İnşa Etme Çabaları, *Journal of Art and Human*, 5(2), ss. 599-611.
- Berk, N. (1971). *Ustalarla Konuşmalar*, Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- Dağlı, Ş. Z. (2022). Picasso'nun Sanat Pratiğinde Primitivizm Etkisi, *ASR Journal Dergisi*, 7(38), ss. 632-644.
- Daftarı F. (1988). *The Influence of Persian Art on Gauguin, Matisse, and Kandinsky*, New York: Garland Publishing,
- Erden, O. (2012). *Türk Resim Sanatı*, İstanbul: Tempo Yayınevi,
- Ertuğrul Tomsuk, E. (2019). Kültürel Çeşitlilik, Etnik Köken- Güncel Sanat Bağlamında Ötekinin Alanının Çekiciliği, *İdil Dergisi*, (58), ss. 749-755.
- Eren, A., (2021), "Sanat ve Kavramlar", Ed. Geçen, F., Aytaç, A.. *İçinde Sanat Alanları İle A'dan Z'ye Sanat* (369-382), Ankara: Gece Kitaplığı.
- Geçen, F. ve Çeliklebağ, T. (2019). Pablo Picasso'nun Resimlerindeki Figür Anlayışının Seramik Çalışmalarına Yansımaları, *Turkish Studies*, 14(1), ss. 359-370.
- Geçen, F. ve Yerli S. (2020). Henri Matisse'nin Eserlerinde Üç Boyut ve Perspektifi Ele Alış Biçimi, *International Social Sciences Studies Journal Dergisi*, 6(58), ss. 1070-1077.
- İskenderoğlu, L. (2009). Sanat Ölmedi, *Sanat ve İnsan e Dergi*, 1(1), ss. 1-4.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2017). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kılıç, E. (1996). Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0(3), ss. 49-70.
- Kılıç, E. (2010). Matisse'de Dekoratifizm ve Doğu Etkisi, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0(4), ss 107-113.
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), ss. 327-340.
- Kozlu, D. ve Kozkmaz, F. D. (2018). Türkiye'de Resim ve Çağdaş Sanatta Kaligrafinin Etkisi, *Akademik Bakış Dergisi*, (66), ss. 164-183.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Orhan, A. H. (2007). Henri Matisse'in Sanatında Zaman ve Mekan Kavramı, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1(47), ss. 77-93.
- Oskay, N. (2021). Osman Hamdi Bey'in Tablolarında Tekstil Yaklaşımlar ve Dönemin Kadın Giyim Formlarının Yansımaları, *İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(1), ss. 37-54.
- Parsıl, Ü. (2012). *Görsel Algılama*, İstanbul: An Yayınları.
- Parsıl, Ü. (2012). *Sanatta Yaratıcılık*, İstanbul: An Yayınları.

Seçer, Ç. (2010). Fovizm'in Doğuşu ve Henri Matisse Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yüksek Lisans Tezi), Edirne.

Soylu, R. ve Çomak, N. (2018). Paul Klee'nin Bauhaus'ta Temel Sanat Eğitimine Katkıları, Ulakbilge, 6(22), ss. 259-277.

Yazar, T. (2020). Sanat ve Teknoloji İlişkisinde Görsel İletişim Aracı Olarak Tipografi ve Eğitim Sürecindeki Uygulama Yaklaşımları, International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 5(11), ss. 255-269.

Yazar, T. ve Geçen, F. (2018). Görsel Sanatlarda Evrensel Dil ve Sanatsal Sembolizm, Journal of International Social Research, 11(61), ss. 556-567.

Yılmaz, M. (2013). Moderninden Postmoderne Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.

İnternet

URL-1: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Oryantalizm> (Erişim Tarihi: 13.09.2022)

URL-2: <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/conversation-1912> (Erişim Tarihi: 15.09.2022)

URL-3: https://tr.wikipedia.org/wiki/Onlar_Grubu (Erişim Tarihi: 05.10.2022)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/a-day-of-no-gods-1894> (Erişim Tarihi: 12.09.2022)

Görsel 2. Farthing, S., (2017), "Sanatın Tüm Öyküsü", (3. Baskı), Hayalperest Yayınevi, Çin

Görsel 3. https://tr.pinterest.com/pin/379076493640686608/?nic_v3=1a5Yao9bp (Erişim Tarihi: 06.10.2022)

Görsel 4. Antmen, A., (2017), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (8. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul

Görsel 5. <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/houses-on-the-hill-1909> (Erişim Tarihi: 06.10.2022)

Görsel 6. <https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare-1965-1> (Erişim Tarihi: 13.09.2022)

Görsel 7. <https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare-1965-1> (Erişim Tarihi: 2022)

Görsel 8. <https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/the-women-of-algiers-in-their-apartment-1834-1> (Erişim Tarihi: 06.10.2022)

Görsel 9. Farthing, S., (2017), "Sanatın Tüm Öyküsü", (3. Baskı), Hayalperest Yayınevi, Çin

Görsel 10. <https://www.wikiart.org/en/paul-klée/insula-dulcamara-1921> (Erişim Tarihi: 15.09.2022)

Görsel 11. https://tr.wikipedia.org/wiki/Hal%27B1_Sat%27B1c%27B1s%27B1 (Erişim Tarihi: 15.09.2022)

Görsel 12. <https://artam.com/muzayede/300-degerli-tablolar-ve-antikalar/nejad-melih-devrim-1923-1995-soyut-kaligrafi> (Erişim Tarihi: 06.10.2022)

Görsel 13. <https://www.bilgidemeti.com/semsi-arel-kimdir-kisaca-hayati-ve-resim-sanati/> (Erişim Tarihi: 06.10.2022)

Görsel 14. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/open-window-collioure-1905> (Erişim Tarihi: 15.09.2022)

Görsel 15. Yılmaz, M., (2013), Moderninden Postmoderne Sanat, (2. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara

Görsel 16. Gombrich E. H., (2009), Sanatın Öyküsü, (6. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul

Görsel 17. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/music-1910> (Erişim Tarihi: 15.09. 2022)

Görsel 18. Farthing, S., (2017), “Sanatın Tüm Öyküsü”, (3. Baskı), Hayalperest Yayınevi, Çin

Görsel 19. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/the-family-of-the-artist-1911> (Erişim Tarihi: 15.09. 2022)

Görsel 20. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/conversation-1912> (Erişim Tarihi: 15.09. 2022)

Görsel 21. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/arabian-coffee-house-1913> (Erişim Tarihi: 15.09. 2022)

sanat
ve insan



Sevgi GÖĞEBAKAN

sevgigogebakan75@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0002-0176-4251

Hayrettin YILMAZ

leventoglu0644@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0003-2327-6141

Yılmaz BEHÇET

y.behcet@hotmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0002-4764-5637

TEHDİT ve KORUMA TEDBİRLERİ BAKIMINDAN SANAT ESERLERİNİN KÜLTÜREL MİRAS ÖĞESİ OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ

Özet

Kültür, yaşamı ilgilendiren tüm alanlarda, bir toplumun ürettiği değerler bütünüdür. Kültürel miras, toplumun kolektif bilinç ile ürettiği, değer içeren, somut ve somut olamayan tüm unsurlara verilen ortak isimdir. Sanat ise insanın, sezgileriyle kavradığı düşlerinin, olağanüstü imgeleme kabiliyetinin ve zihninin en duyarlı yaratıcı dokusunun somut ürünleridir. Sanatçı içine doğduğu veya içinde yaşadığı toplumun değerleriyle şekillenir, Kabullerini ve itirazlarını, etik ve estetik anlayışını yaşadığı coğrafyanın koşullarıyla birlikte, yerel ve evrensel insan belleği ile olgunlaştırır. Bu nedenle sanat içinde var edildiği toplumun bilinç ve bilgi kodlarından izler taşır. Bu çalışma, Prof. Dr. Yüksel Göğebakan'ın "Jan Vermeer'e Ait "Resmin Alegorisi" Adlı Tablonun Korunması Gerekli Kültür Varlığı Olarak Değerlendirilmesi "adlı araştırma makalesinin yeni şeyler söyleyen bir analizini yapmaya çalışmaktadır. Yapılan analizler sonucunda, sanat eserlerinin kendi çağının, sosyal, kültürel, politik, coğrafi ve inanç izlerini taşıdığı aynı zamanda sanatçısının analitik bir kimlik özeti olabileceği kanısına varılmıştır. Bu nedenle sanat eserlerinin miras değeri taşıdığı ve korunması gereken bir bellek aracı olarak gelecek kuşaklara aktarılması gerektiği değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Sanat eseri, Kültürel miras, Sanat eleştirisi, Resmin Alegorisi.

EVALUATION OF ARTWORKS AS A CULTURAL HERITAGE IN RESPECT OF THREAT AND PROTECTION MEASURES

Abstract

Culture is the set of values produced by a society in all areas of life. Cultural heritage is the common name given to all tangible and intangible elements that contain value, produced by the society with collective consciousness. Art, on the other hand, is the tangible product of a person's intuitively grasped dreams, his extraordinary imagination ability,

and the most sensitive creative texture of his mind. The artist is shaped by the values of the society he was born into or lives in. He matures his acceptances and objections, his ethical and aesthetic understanding with the conditions of the geography he lives in, with the local and universal human memory. For this reason, art carries traces of the consciousness and knowledge codes of the society in which it is created. This study, by Prof. Dr. Yuksel Gogebakan's research article "The Evaluation of Jan Vermeer's Painting "Allegory of Painting" as a Cultural Heritage to be Protected" is trying to make an analysis that says something new. As a result of the analyzes made, it has been concluded that the works of art carry the social, cultural, political, geographical and belief traces of their own age and can also be an analytical identity summary of the artist. For this reason, it is considered that works of art have a heritage value and should be transferred to future generations as a memory tool that should be protected.

Keywords: Art, Artwork, Cultural heritage, Art criticism, Allegory of Painting.

1. Giriş

Kültür toplumların ortak değerleridir. Bu ortak değerlerin yansıdığı tüm üretimler ve birikimler birer kültür varlığı olarak değerlendirilir. Aidiyet duygusu içeren kolektif bir zihin yaratmak ve varlıklarını sürdürebilmek için, bu birikimlerin de varlığını sürdürmesi toplumlar için son derece hayati bir durumdur. Bilhassa insan yaratıcılığının ve zihninin biricik ürünleri olan sanat eserleri, toplumun kültür kodlarının önemli kayıtları durumundadır. (İskenderoğlu vd. 2022) Tarih boyunca bir kültür varlığı olarak sanat eserlerini ve diğer kültür miraslarını en çok tehdit eden unsur savaşlar olmuştur. Savaşların oluşturduğu kaos ortamı ve galip tarafların yağmaları kültür varlıklarının yok edilmesine veya ait oldukları kültürel çevreden koparılıp uzaklaştırılmalarına neden olmuştur. Prof. Dr. Yüksel Gögebakan'ın "Jan Vermeer'e Ait "Resmin Alegorisi" Adlı Tablonun Korunması Gerekli Kültür Varlığı Olarak Değerlendirilmesi "adlı araştırma makalesi örnek sanat eseri üzerinden hem sanat eserinin kültür varlığı olma durumunu hem de savaşlar esnasında maruz kaldıkları tehditleri birçok açıdan derinlemesine değerlendiren önemli bir kaynak çalışmadır. Sanatı anlama, kavrama biçimimizin ve sanat eserlerine karşı takındığımız tutumun sanayi devrimi sonrası süreçte, özellikle 20. Yüzyılda nasıl değiştiğine dair önemli çıkarımlarda bulunulmuş bu bilgiler ışığında da "resim alegorisi" adlı tablonun örnek teşkil edebilecek derin bir analizi yapılmıştır. Yöntem olarak, analizi yapılan makalenin asıl metinlerine makale içerisinde yeteri miktarda yer vermek zorunlu olmuştur. Bu asıl metinler bizim analizlerimiz ile aynı düzlemde okunup algılanması gerektiği düşünülmüştür. Yazarın kendisinden alınan izinle yapılan bu değerlendirmeler söz konusu makalenin bilgi evreninden yeni bir bilgi evrenine ulaşmamızı sağlamıştır.

Bu çalışmada, Gögebakan hem dünyaca üne sahip "resim alegorisi" adlı tabloyu derinlemesine analiz ederken yapıldığı dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik şartlarına dair aydınlatıcı bilgilere yer vermektedir. Ayrıca tarih sahnesinden kültür varlıklarının yok olmasına neden olan savaşlara çarpıcı örnekler vermiştir. Bu konvansiyonel savaşların yağma kültürü ile insanlık için çok önemli olan kültürel birikimleri nasıl yok ettiğini anlatmakta ve hatta bu yok edici anlayışın yakın geçmişimizin kahredici örnekleri ile desteklemektedir.

Bunlara ek olarak dünyanın ve ülkelerin kültür mirası konusunda bilinç geliştirme çabalarını, insanlığın kültürel mirasının korunması için hukuki zeminlerde aldıkları tedbirlerin konuyla ilişkili kısımlarına da yer verilerek tüm bu başlıklarda yararlanıcı için kalıcı izli bilgiler sunulmaya çalışılmıştır.

2. Çalışmanın Ana Hat Planı Değerlendirmesi

2.1. Özet

Bu bölümde Gögebakan, ele aldığı konu, yöntemi ve çalışmanın amaçları hakkında kısa bilgiler vermektedir. Bu bölüme konusunun en önemli kavramı olan kültür varlığı tanımı ile başlanmış ve değinilen bilgilerin sistematığı ile ilgili kısa bir açıklama yapılmıştır. Bu bölüm Yararlanıcının Konuyu kavrama ve zihinsel ön hazırlık yapabilmesi için oldukça yeterli ve net bir öz olarak tanımlanabilir.

2.2. Anahtar Kelimeler

Kültür Varlığı, Koruma, Resim Sanatı, Sanatçı, Hollanda ve Barok, Vermeer, Resmin Alegorisi; çalışmanın anahtar kelimeleri olarak belirlenmiş ve yine yaralanıcının zihinsel ön hazırlığını güçlendirmek için gerekli isabetli kelimeler seçilmiştir.

2.3. Giriş

Giriş bölümüne yazar, çalışma boyunca bilinmesi gereken en önemli tanımları yapmıştır. Kültür varlıklarının korunmasına dönük hukuksal zeminin tarihsel süreçteki gelişim ve değişimlerini yine bu bölümde özetleyerek özellikle UNESCO'nun kültür varlıklarının korunmasına dair uluslararası mutabakat metinlerinden bölümlere yer verilmiştir. Ayrıca ülkemizde yürürlükte olan 2863 sayılı kanun metninden kültür varlığı tanımını ele alınmıştır. Bu bölümde tanımı yapılan en çarpıcı kelime ise “korumak” kelimesidir. Çalışmanın ana temasını anlatan paragraf ise şöyledir.

“Özellikle savaşlar ve ara dönemler bu kültür varlıklarının tahribatı ve illegal el değişimi konusunda ortam yaratmaktadır. Nitekim Avrupa'daki kültür varlığı tahribatı ve transferinin en büyük boyutluları birinci ve ikinci dünya savaşı esnasında yaşanmıştır. 1954 yılında UNESCO tarafından “Silahlı Bir Çatışma Halinde Kültür Varlıklarının Korunması Sözleşmesi”nin üye devletler tarafından imzalanması tüm bu yaşananların tekrarlanmaması içindir.”

2.4. Jan Vermeer ve Resmin Alegorisi Tablosu

Bu bölümde Jan Vermeer ve yaşamı ile ilgili ayrıntılı bilgilere yer verilmiş ayrıca onun yaşamı sanatsal gelişimi hakkında değerlendirmeler yapılmıştır. Bunların yanı sıra sanatçının yaşadığı döneme dair sosyal ve ekonomik değerlendirmeler yapılarak sanatçının algısını etkileyen faktörlerine çevresel uyarıcıların neler olduğunun daha iyi anlaşılması sağlanmıştır.

2.5. Resmin Alegorisi

Bu başlıkta “resim alegorisi” tablosunun yapılış nedenlerinden, sanatçının bu resme yaklaşımından bahsedilmiş ve sanatçının aynı dönem bazı sanatçılar ile kısa karşılaştırmaları yapılmıştır. En önemlisi “resim alegorisi” adlı eserin plastik açıdan derinlemesine bir analizi yapılmıştır. Konusundan kompozisyonuna, renklerinden oran orantısına ve psikolojik alt yapısına kadar farklı yönlerden resim ele alınmış ve böylelikle neden son derece önemli bir eser olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Ayrıca resimde “kara kutu” gibi sanatçının kullandığı yöntem ve malzeme bilgisine de yer verilmiştir.

Ara başlık konmasa bile 108. Sayfada “Çalışmanın bu bölümünde savaşların kültür varlıklarına vermiş olduğu zararlar hakkında bir bilgilendirme yapıldıktan sonra, “Resmin Alegorisi” tablosunun savaş esnasında başına gelenlere değinilecektir” cümlesi ile savaşların kültür varlıklarına vermiş oldukları zararlara ilişkin tarihin farklı dönemlerine ait çarpıcı örnekler verilmiştir. Metin içindeki örneklerler dipnotlarda benzer içerikli başka örneklerle desteklenmiştir.

Bu başlığın son bölümünde söz konusu eserin 20. Yüzyılda başından geçen son derece dikkat çekici serüveninden bahsedilmiş böylelikle makalenin başlığında ifade edildiği gibi “korunması gerekli bir kültür varlığı” örneği olarak neredeyse şans eseri nasıl kurtulduğu, bulunduğu coğrafyaya bulunduğu müzeye tekrar nasıl geldiği savaşların yıkıcı yönlerine atıfta bulunarak anlatılmıştır. Tarihin birçok döneminde kültürel mirasın yıkımına neden olan savaşlardan söz edildiği gibi yaşadığımız çağda yanı başımızdaki Ortadoğu coğrafyasında tüm dünyanın gözleri önünde gerçekleşen kültürel miras tahribatına da değinilmiştir.



Görsel 1. Jan Vermeer, 1665-67, Resmin Alegorisi

2.6. Sonuç

Bu bölümde yazar birçok açıdan ele aldığı ve örneklerle güçlendirdiği “korunması gerekli kültür varlığı olarak” sanat eserlerinin toplumlar için taşıdığı önemden bahsedilmiş ve özellikle korunmalarının önemine vurgu yapılmıştır. Yine korunması gereken kültür varlıkları için savaşların nasıl bir tehdit olduğuna değinilmiş, bu konuda duyarlı nesillerin yetiştirilmesinin yani eğitimin önemi vurgulanarak yazarın kendine özgü çıkarımları ele alınmıştır.

3. Araştırmanın Analizi

3.1. Sanat Eserlerinin Kültür Varlığı Niteliği Yönünden Araştırmanın Analizi

Araştırmada, özellikle giriş bölümünde, Gögebakan, Sanat eserlerini kültür varlığı niteliği yönünden tanımlayan uluslararası anlaşma, ulusal kanun ve yönetmeliklerin kabul görmüş metinleri üzerinden bu konuyu ele almaktadır. Giriş bölümünün sınırlılıkları dikkate alındığında, Gögebakan tarafından seçilen tanımların kanıtlanmış düzenli bilgiler ile araştırmanın bilgi akışına ciddi katkılar sağlayacak şekilde tasarlandığı ve konunun anlaşılması için oldukça yeterli olduğu görülmektedir.

Kültür varlıklarının içine doğdukları veya içinden doğdukları topluma ait değerler olması ve devlet malı niteliği taşıması günümüzde neredeyse tüm dünyada kabul gören bir yaklaşımdır. Ülkemizde de yürürlükte olan 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıkların Koruma Kanunu’nun (1983) “Devlet Malı” başlığı altındaki 5. Maddesinde bu oldukça açık şekilde tanımlanmıştır. Devlete, kamu kurum ve kuruluşlarına ait taşınmazlar ile özel hukuk hükümlerine tabi gerçek ve tüzelkişilerin mülkiyetinde bulunan taşınmazlarda varlığı bilinen veya ileride meydana çıkacak olan korunması gerekli taşınır ve taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları Devlet malı niteliğindedir. Özel nitelikleri dolayısıyla ayrı statüye tabi tutulan mazbut ve mülhak vakıf malları bu hükmün dışındadır. Her ne kadar bu raporun konusu olamayacak kadar genişte olsa, tam bu noktada belirtmek gerekir ki bizim medeniyet algımızda tüm dünyadan farklı olarak inşa ettiğimiz bir “vakıf” kültürü vardır. Bu kültür insan olmanın haysiyetini koruyan incelikli bir kültürdür ve insanlığı merkeze alarak tüm dünyadan farklı bir toplumsal yapı yaratmaktadır. Öyle ki bizim vakıf kültürümüz, tüketerek, yok ederek yaşayan değil vakfederek yaşatan bir toplum hedefler. Bu nedenle vakıflar Dayanışma ve mülk kavramlarının devlet otoritesi dışında ele alındığı, inançlarımız ve merhamet kavramları ile insanı önceleyen, insanlık için tasarlanmış çok

özel bir hukuki zemine sahiptir. Vakıflara ait kültür ve sanat varlıkları Türk Medeni Kanunu'nda tanımlanmış esaslara göre yönetilir. Bu nedenle 2863 sayılı kanun içeriğinde de daima diğer kültür varlıklarından ayrı tutulmuşlardır.

Bu bölümde dikkat çeken en önemli husus bu kanun metninin belirsizlik içeren genel tanımlarıdır. Bu belirsizlikler hukuki boşluk diye tanımlanabilecek ve keyfiyete mahal verebilecek belirsizliklerdir. Örneğin kültürel miras tanımı Hem Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO) tarafından oluşturulan hem de ülkemizdeki kanun metnlerinde maalesef aynı genel ifadeleri ve dolayısıyla aynı tehditleri içermektedir.

“Ülkemizde de 2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun (1983) 23. maddesinde nelerin taşınır kültür varlığı olduğu tanımlama, kategorilere ayırma ve örneklendirme yöntemleri kullanılarak belirtilmiştir. Buna göre;

“Jeolojik, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait, jeoloji, antropoloji, prehistorya, arkeoloji ve sanat tarihi açılarından belge değeri taşıyan ve ait oldukları dönemin sosyal, kültürel, teknik ve ilmi özellikleri ile seviyesini yansıtan her türlü kültür ve tabiat varlıkları; “Her çeşit hayvan ve bitki fosilleri, insan iskeletleri, çakmak taşları (sleks), volkan camları (obsidyen), kemik veya madeni her türlü aletler, çini, seramik, benzeri kab ve kacaklar, heykeller, figürinler, tabletler, kesici, koruyucu ve vurucu silahlar, putlar (ikon), cam eşyalar, süs eşyaları (hülliyyat), yüzük taşları, küpeler, iğneler, askılar, mühürler, bilezik ve benzerleri, maskeler, taçlar (diadem), deri, bez, papirus, parşümen veya maden üzerine yazılı veya tasvirli belgeler, tartı araçları, sikkeler, damgalı veya yazılı levhalar, yazma veya tezhipli kitaplar, minyatürler; sanat değerine haiz gravür, yağlıboya veya suluboya tablolar, muhallelfat (relique'ler), nişanlar; madalyalar, çini, toprak, cam, ağaç, kumaş ve benzeri taşınır eşyalar ve bunların parçaları” (Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu) taşınır kültür varlıkları olarak belirtilmiştir. Bu maddede yapılan her türlü yağlıboya ve suluboya tablolar taşınır kültür varlığı olarak kabul edilmiştir.” (Gögebakan, 2018,104)

Bu tanımlar dikkatle incelendiğinde özellikle sanat eserleri için yazılan ifadelerin sanat eserlerinin niteliklerine hiç atıf yapmadığı net olarak görülecektir. Benzer bir belirsizlik durumu yine 2863 sayılı kanunun “Tespit ve Tescil” başlığı altında, 7. Maddesinde mevcuttur. Bu maddede Kültür varlıklarının korunmasında ki en temel yaklaşım olan “tescil” kriterlerinde ciddi aksamalara yol açabilecek ve keyfiyete zemin olabilecek ifadeler yer almaktadır. Bu madde, “Yapılacak tespitlerde, kültür ve tabiat varlıklarının tarih, sanat, bölge ve diğer özellikleri dikkate alınır. Devletin imkanları göz önünde tutularak, örnek durumda olan ve ait olduğu devrin özelliklerini yansıtan yeteri kadar eser, korunması gerekli kültür varlığı olarak belirlenir. Korunması gerekli taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları ile ilgili yapılan tespitler koruma bölge kurulu kararı ile tescil olunur.” Şeklinde kaleme alınmıştır. Bilhassa “yeteri kadar” ifadesine dikkat edilirse açıklamaya çalıştığımız tehlike net olarak anlaşılabacaktır. Zira bu maddeye dayanılarak tescil edilmeyen veya tescili kaldırılan kültür varlıklarının miktarı göz önüne alınırsa bu konuda acil tedbirlere ihtiyaç olduğu görülebilir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu bölümde Gögebakan'ın yer verdiği en önemli tanım “korumak” kavramının tanımıdır.

“Korumak, kelime anlamı olarak Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) Örneklerle Türkçe Sözlüğünde (1995, s. 1740) “bir kimseyi veya bir şeyi tehlikeden, dış tesirlerden veya zor bir durumdan uzak tutmak, muhafaza etmek. Bir şeyin eskimesini yıpranmasını önlemek için gereken dikkat ve özeni göstermek” olarak tanımlanmaktadır. Yapılan bu tanımlamada da görüldüğü üzere kavram çok geniş bir alanı içerisine alan bir görünüm arz etmektedir. Burada koruma tabiat varlıkları, sıradan nesneler ve yaşam içerisindeki birçok şeyi içine alabildiği gibi insanlığa ait kültürel unsurların maddi kalıntıları olan kültür varlıklarını da kapsamaktadır. Bu çalışmada korumanın kültür varlığı boyutu ele alınmıştır. Kültür varlıklarının

korunması onların tahrip edilmemesi, yok edilmemesi ve yer değiştirilmemesi ile birinci dereceden ilintilidir. “(Gögebakan, 2018, 105)

Asar-ı Atika Nizamnamesinden, uluslararası anlaşma metinlerine insanlığın koruma kaygısı ile ürettiği kurallar ve kaideler bütününe yer aldığı giriş bölümü araştırmanın ana temasına atıfta bulunmak, araştırmanın bilgi akış düzenini sağlamak ve algılanabilirliğini artırmak için “1954 yılında UNESCO tarafından “Silahlı Bir Çatışma Halinde Kültür Varlıklarının Korunması Sözleşmesi” ne değinilerek bitirilmiştir.

3.2. Sanat Eseri Analizi Örnekleme ve Alan Yazına Katkısı Yönünden Araştırmanın Analizi

Bu araştırmanın, “Jan Vermeer Ve Resmin Alegorisi Tablosu ve Resim Alegorisi” başlıkları altında özellikle söz konusu sanat eseri ile ilgili, bilimsel bir ürün olarak düzenlenmiş bilgiler, hem içerik zenginliği hem niteliği ile , bilhassa bir sanat eserini, anlama, açıklama metodoloji açısından sanat eleştirisi alan yazını için ciddi kaynak olma niteliği taşımaktadır.

Bu bölümde, Gögebakan, Vermeer, onun yaşamı ve yaşadığı çağın sosyal, kültürel, ekonomik yapısı hakkında bilgiler vermekte ve o çağın sanat anlayışını açıklamaktadır. Vermeer’in sanat anlayışını birkaç çağdaşı “Metsu, Terborc ve P. De Hooc gibi sanatçıların yaklaşımları ile kısa kısa karşılaştırarak sanatçı ve onun algısı ile ilgili daha derin bir algılama yaratmaya çalışmaktadır. Sanat eleştirisinde veya bir sanat eserini anlamada bu yaklaşım oldukça önemlidir.

Fischer, El Greco üzerinden bu durumu şöyle açıklar. (Fischer, 1992: 135). “Bir sanat yapıtı, bir dönemin, bir kişiliğin havasını özümlemiştir. Ama bu hava yüzyıllardan sonra da değişmeksizin kalabilir mi? Başka bir dünyada yapıtın kendisi de başkalaşmaz mı? ilerde kuşakların yargısı çoğu zaman çağdaşlarının yargısından daha doğru değil midir? Kendi gücünde geleceğin belirsiz bir önsezi olan şey birden şaşırtırcasına bugünün gerçeğini yansıtmaz mı? Bir resmin sanatsal niteliğini nesnel olarak tartışabilir, ama anlamı değişik yorumlara açıktır. Bir on altıncı yüzyıl El Greco’su vardır; sonra, uzun bir süre, böyle biri yoktu; bugün bir yirminci yüzyıl El Greco’su var. Biz her zaman bize gereken bir şeyi ararız, bir sanat yapıtı ise hiçbir zaman kendi başına bir şey değildir. Her zaman bir seyirciyle karşılıklı bir ilişki kurmak zorundadır. Bir yapıtın anlamını çözeriz; aynı anlamda kendimiz de ona bir anlam katarız”. Tamda bu bilinçle bilgiyi düzenleyen Gögebakan, yaptığı eser analizinin değerini vurgulayan ve bizim Vermeer’in sanatının sanat tarihindeki yerini daha iyi anlamamızı sağlayan aktarımlara da yer vermektedir. “Artık, birbirini izleyen düzlemler fikrinin çağı geçmiştir “(Tükel, 2005, s. 109 aktaran, Gögebakan, 2018, 106). Gögebakan’ın resmi analizinde biz sanatçıdan, yaşadığı dönemin koşullarına kadar birçok kıymetli bilgiye ulaştığımız gibi resmin elamanlarının neredeyse tek tek özenle ve karşılaştırmalarla ele aldığını, anlam, içerik ve kompozisyon bağlamında çarpıcı yorumlarını görüyoruz. Gögebakan’ın bu bölüme bu kadar geniş yer vermesinin asıl amacı ise Vermeer’in bu eserinin bir kültür varlığı olma yönüyle neden bu araştırmanın konusu için önemli bir şaheser olduğunu da vurgulamak istemesidir. Öte yandan bu yaklaşım, Gögebakan’ın bir sanat eğitimcisi olarak ta misyonuna sıkı bir bağla bağlı olduğu yönünde değerlendirilebilir. Olcay Tekin Kırıçoğlu söz konusu misyonun önemini şöyle açıklar (Kırıçoğlu, 2002:130).; “Bir sanat eserini oluşturan değerleri görmek, aklın estetik boyutta bir etkinliğidir. Sağlam bir ön bilgilenme, kültür ortamının sunduğu fırsatlarla kazanılan bu deneyim kendi kendine öğrenilmez. Sanat yapıtını eleştirel bir gözle incelemek, bir anlamda yapıtı oluşturan simgeleri estetik anlamda okumak öğretimle gelişir. Bugün birçok sanat eğitimci, sanat yapıtı incelemenin, sanat eğitiminin içinde yer alması gerekli bir alan olması gerektiğinde birleşmektedir” bu bağlamda bir sanat eğitimcisinin, sanat eleştirisi ile ilgili geliştirdiği bu yaklaşımın, sanat alanına yaptığı katkı anlamında oldukça önemli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Kaldı ki Gögebakan’ın bu araştırma içerisinde yer verdiği sanat eleştiri örneği öz ve içerik açısından oldukça başarılı bir örnek olma durumundadır. Özellikle Vermeer’i ve eserini zamanının suyunu içmiş bir sanatçı olarak yaşadığı çağın tüm bilgi evreni ile ele almış olması zaten bunun kanıtıdır. Tabi ki bu iki başlık altında verilen bu çok başarılı sanat eleştirisi örneği içerisinde “resim alegorisi” tablosunun başına gelen son derece ilginç olayların öyküsüne de yer verilmiştir. Özellikle eserin satın alınma bahanesiyle ülke dışına çıkarılma

girişiminde, o toplumun aydınlarının Hitler gibi bir diktatöre durumu iletme cesareti diğer bölümlerde Gögebakan'ın vurgulamak istediği “her kültür varlığı ait olduğu toplumun bir değeridir” fikrini destekleyen önemli bir bölümdür.

3.3. Kültür Varlıklarını Tehdit Eden İnsan Kaynaklı Unsurlar Üzerinden (Konvansiyonel Savaşlar, Soğuk Savaş, Kültür Emperyalizmi, Terör, Eğitim Ve Farkındalık Yetersizliği) Araştırmanın Analizi

Kültür varlıkları tarihin her döneminde ve günümüzde, savaş, acımasız çatışmalar ve terör tehdidi altındadır. Bu önü alınamaz ve kontrol edilemez yok edici süreçlerin, insan eliyle inşa edilen her şeyi yok etme eğiliminde olduğunu belirtmek gerekir.

Araştırmanın savaşlar ile ilgili bölümleri son derece etkili şekilde alınmıştır. Tarih boyunca savaşlar ve yıkımları ile bunların kültürel miras öğelerine verdiği ağır tahribattan bahsedilmiştir. Gögebakan'a göre; (Gögebakan, 2018 ,108) “Kültür varlıklarının tahrip edildiği en önemli nedenlerden bir tanesi kuşkusuz savaşlardır. Hemen hemen insanlık tarihinin ilk yıllarından itibaren savaşan tarafların birbirlerinin kültür varlıklarını yok etmeleri yahut onlara ele koymaları çok sıradan bir davranış olarak görülmüştür. Kazanan taraf savaştan elde etmiş olduğu eşya üzerinde hukuki bir hakka sahip olduğundan dolayı, yağmalama, kültürel değişimin bir aracı olarak süregelmiştir.” Bu acı ama haklı bir tarihi tespit olarak konunun kavranması için oldukça net bir tespit olarak değerlendirilmedir. Gerçekten de tarih bu yıkım hikayeleri ile doludur. Zaten Gögebakan, araştırma içerisinde Mezopotamya, Mısır ve Hitit kültürleri dahil tüm zamanlarda; savaşan tarafların yağma kültüründen bahsederek çeşitli örnekler ile bunların daha anlaşılır hale gelmesini sağlamaya çalışmıştır. Rus, Alman savaşlarından tutunda Romalıların, Hanibal'ın işgalini içlerine sindiremeyerek Kartaca'yı yerle bir edip kalan yıkıntıları bile sabanla sürece kadar büyük bir yıkıma yol açtıkları kültürü ve tüm yaşanmışlıkları ile Kartaca'yı tarihten sildikleri, Roma ile Kartacalı Hanibal arasındaki inanılmaz savaşa kadar oradan Yunanlıların, Truva işgaline, 2. Dünya savaşına ve yakın geçmişimizde şahitlik ettiğimiz komşu coğrafyalarımızdaki savaşlara kadar bir çok örnek iyi bir bilgi dizgisi ile örneklenmiştir. Bu örnekler dip notlarda ki benzer örneklerle desteklenmiştir. Bunlar yararlanıcıların konuyu daha iyi kavranası için oldukça doyurucu örnekler olarak değerlendirilmektedir. Örneğin Romalıların Kartaca'ya yaptıklarının bir benzerini sadece farkındalık ve eğitim yetersizliği nedeniyle kendi çevremizde gözlemlediğimiz gerçeğini hatırlamaktan kendimizi alıkoymamamız, Gögebakan'ın sonuç kısmında yaptığı “duyarlı bir nesil yetiştirmek” önerisinin ne kadar haklı bir öneri olduğunu ortaya koymaktadır. Tabi ki araştırmanın örnekleminde yer alan ve “resim alegorisi” adlı tablonun hikayesi de son derece önemli bir hatırlatıcı olarak çıkıyor karşımıza. Söz konusu eserin zarar görmeden Viyana Sanat Tarihi Müzesi'ne dönmesinin insanlık adına önemli bir kazanım olduğu vurgulanır.

Ayrıca, bu araştırma, bunca örnekle beraber içeriğinde bahsedilmediği halde 2. Dünya savaşından sonra değişen savaş metodolojisini, soğuk savaş, kültür emperyalizmi ve terör gibi bazen konvansiyonel savaşlardan daha yıkıcı etkileri olabilen kavramları da düşünmemizi sağlamakta oldukça başarılı bir sezdirici rol üstlenmektedir. Sıcak çatışma içermeyen ancak bellek taşıyıcısı olan kolektif bilinçlerin yıpratılmasına, yok edilmesine ve yeni nesillerle değer bağlarının koparılmasına dönük eylemler günümüzün iletişim teknolojilerinin de katkısıyla konvansiyonel savaşlardan daha yıkıcı sonuçlar yaratabilmektedir. Bir kültür unsurunun doğrudan yok edilmesi yerine, o kültür unsuruna o toplumun verdiği değerin ve korumaya dönük hassas yaklaşımın ortadan kaldırılması, kolektif belleğin linç edilmesi yöntemi, sıcak çatışma içeren yöntemlere göre daha uzun bir zaman almasına rağmen daha az sansasyonel ve daha az masraflı bir yöntem olarak değerlendirilmektedir. Günümüzde yaygın olarak kullanılan bu yöntemin karşısında direnememenin bedeli kan ve gözyaşı olmasa bile sonuçları itibarıyla daha yıkıcıdır. Bu kavramların tanım ve izahları bu araştırma raporunun sınırlılıklarını oldukça zorlayacaktır bu nedenle genel olarak araştırmanın dilinin zenginliği ile yetinmek daha doğru olacaktır. Ancak kültür varlığı, resim sanatı örneklerinin kültür varlığı niteliği ve savaşların bu varlıklarımız ne kadar ciddi bir tehdit olduğunun anlaşılması bakımından Gögebakan'ın bu araştırması oldukça kıymetlidir denilebilir.

4. Araştırmada Yer Alan Çıkarımlar Bağlamında Sonuç

Sonuç olarak Prof. Dr. Yüksel Gögebakan'ın bu araştırmasını doğru şekilde ve eksiksiz analiz ettiğimizde Bir kültür varlığının veya bir kültür varlığının formunun ve manasının onu yaratan zihinlerden ayrı düşünölemeyeceğı, o zihinlerin de yaşadıkların çağın koşullarından, doğdukları coğrafyadan ve kendi insan kaderlerinden bağımsız olamayacağı yargısına varabiliyoruz. İnsanoğlunun var olduğu zamandan beri estetik değerler ve iyi şeyler üreten ve yalnızca kendisi ve dünya için faydalı bir yaşam serüveni düşleyen bir varlık olmadığını aynı zamanda yine kendisinin yarattığı değerlere en büyük düşmanlığı yine kendisinin yaptığını düşöndüren içeriğı ile bu araştırma sanat alanında üretilmişmiş önemli kaynaklardan biri olma durumundadır. Bütününe baktığımızda Gögebakan'ın problem olarak edindiğı konuyu anlatmak için Jan Vermeer'in "resim alegorisi" adlı eserini örneklem olarak seçmesinin sıradan bir tercih olmadığını anlayabiliyoruz. **Alegori**; bir görüntü, bir yaşantı, düşünce, kavram veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için simgesel bir bağ kurulması ve bu bağın heykel ya da resim aracılığıyla görsel sanatlarda aktarılmasıdır. "Alegori" kavramının sözlük manası ile bu araştırmanın mana ve mesajı neredeyse bire bir örtüşüğünü görüyoruz.

Bu araştırmada tıpkı alegorinin tanımında dendiğı gibi bir düşöncenin daha iyi kavranmasını sağlamak için resim alegorisi" tablosunun yaşantı ve varlık serüveni kullanılmıştır.

Gögebakan; üzerinde uzun tartışmalar yaptığı ve tüm insanlığı ilgilendiren problem için en çarpıcı ve anlamlı önerisini sonuç bölümünde şöyle kaleme almıştır. "Günümüzde dünyanın birçok yerinde yaşanan savaşlar, insanlığa ait birçok kültür varlığının tahrip olmasına ve yok olmasına neden olmaktadır. Her ne kadar uluslararası alanda yasal düzenlemeler yaşansa da savaşın yaratmış olduğu tahribat engellenememektedir. Her şeyden önce konuyla ilgili olarak duyarlı bir nesil yetiştirmek sorunun çözümüne ciddi anlamda katkı sağlayacaktır." Bu vurgunun düşöndürdüğü, koruma konusundaki geçmiş ve mevcut olumsuz hallerin sebebinin kökeninde Eğitim ve Farkındalık Yetersizliği gerçeğinin yattığıdır. Buradan hareketle hem tüm insanlıkla hem de kendi kökleriyle barışık bir toplumun inşasının böyle bilimsel çalışmalara çok fazla ihtiyacı olduğu kanısına varıyoruz. Üzerinde yeniden düşünölmüş, varlığına doğru soruların yöneltildiğı ve alınan cevapların tartışılarak ayıklanıp sağlıklı hale getirildiğı bir eğitim sitemine ivedilikle ihtiyaç olduğunu düşünöyoruz. Bizi biz yapan tüm kültürel değerlere sahip çıkmak birey ve devlet bağlamında kültürel miras kavramı ve korunmaları üzerinde büyük bir hassasiyetle durmamız gerektiğini ve bunu yaparken sanatın dilinin yabana atmamak gerektiğı kanaatindeyiz. Prof. Dr. Yüksel Gögebakan'ın bu araştırmasını temel olarak bize Kültür mirasımızın varislerine karşı büyük sorumluluklarımız olduğunu hatırlatan aynı zamanda sanat alan yazınına çok önemli katkılar sağlayan bir araştırma olarak değerlendiriyoruz.

Kaynakça

Akaltun, Evren. (2016). Beş Şehir. Bahar Demirhan (Ed.). Edebiyatı Mimarlık, s.448-453. İstanbul: Yem Yayın.

Bazin, Germain (1998). Sanat Tarihi, İstanbul: Sosyal Yayınları.

BÜYÜK LAROUSSE-23 (1986). Vermeer, İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.

Cömert, Bedrettin. (2014). Mitoloji ve İkonografi, , Ankara: De Ki Basım Yayım Ltfd.Şti.

Gombrich, Ernst H. (1997). Dünya Tarihi, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

İnankur, Zeynep (1997). Vermeer, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-3, s. 1878, İstanbul: Yem Yayın.

İskenderoğlu, Levent; Gögebakan, Yüksel. Sanat, Mekân ve Bellek. Electronic Turkish Studies, 2022, 17.3.

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu. (1983). T.C. Resmî Gazete, 18113, 23 Temmuz 1983.

Kültür Varlıklarının Kanunsuz İthal, İhraç ve Mülkiyet Transferinin Önlenmesi ve Yasaklanması İçin Alınacak Tedbirlerle İlgili Sözleşme, (UNESCO). 14 Kasım 1970.

- Millî Eğitim Bakanlığı. (1995). Örnekleriyle Türkçe Sözlük-2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi,
- Özel, Sibel (1998). Uluslararası Alanda Kültür Varlıklarının Korunması, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Peccatori, Stefano, Zuffi, Stefano. (1998). Art Book Rembrandt (S. Uzun, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi-3 (1981). İstanbul: Görsel Yayınları.
- Şentürk, Leyla Varlık (2012). Analitik Resim Çözümlemeleri, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- The Book of Art (1994). Printed in Italy by Nuovo Istituto d'Arti Grafiche, (Ed. A.M. Hammacher and R. Hammacher Vandenbrande) Bergamo.
- Tükel, Işın (2005). Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Yılmaz, Yaşar (2015). Anadolu'nun Gözyaşları, İstanbul: Yem Yayın.
- Yücel, Melissa Melek Ezgi (2007). 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Sembol Kullanımı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) T.C. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim, İstanbul.
- Zuffi, Stefano (1999). La Pittura Barocca, Electa, Milano.
- Ersoy, Ayla, Sanat Kavramlarına Giriş, Yorum Sanat Yayınları, İstanbul: 1995.
- Kırıçoğlu, O., Tekin, Sanatta Eğitim (Görmek-Anlamak-Yaratmak), Demircioğlu Matbaası, Ankara: 1991.
- Fischer, Erst, Sanatın Gerekliği, Çev:Cevat ÇAPAN, Verso Yayıncılık, Ankara: 1992.
- Turani A., (1993), Sanat Terimleri Sözlüğü, İstanbul. Remzi Kitabevi.

İnternet Kaynakları

- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Alegori>
- ArkeOkur(ErişimTarihi:16.02.2017)<http://arkeokur.tumblr.com/post/44935562530/istanbulunatlar%C4%B1n%C4%B1-geri-verin>
- Bianet Bülten (Erişim Tarihi:10.03.2017) <http://bianet.org/biamag/toplum/163014-suriye-nin-savasta-yokolan-kulturel-mirasi>
- Resim Biterken (Erişim Tarihi: 11.02.2017) <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/08/johannesvermeerin-the-art-of-painting-eseri/>
- Türkiye Kayıp Kültür Hazinesini Arıyor (Erişim Tarihi:11.02.2017) <https://turkiyekayip.kulturhazinesini.ariyor.wordpress.com/tag/tarihi-eser-tahribati/>
- Tuvaldeki Başyapıt (Erişim Tarihi: 05.01.2017) http://www.dailymotion.com/video/x2cpkp3_tuvaldekibasyapit-johannes-vermeer-resim-alegorisi-bbc-belgesel_creation
- Organization of World Heritage Cities (Erişim Tarihi: 11.02.2017) <https://www.ovpm.org/en/cities/bycountry>
- World Heritage List (Erişim Tarihi: 11.02.2017) <http://whc.unesco.org/en/list/>

Vesile AYKAÇ

Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, vaykac@marmara.edu.tr, İstanbul-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5219-786X

GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE HAZIR NESNEDEN GÖSTERGE OLUŞTURMA YÖNTEMİ VE ÖRNEK ÖĞRENCİ UYGULAMALARI

Özet

Grafik tasarım eğitimi alan öğrencilerin iletiyi iletmek için görselleri oluştururken gösterge seçmekte zorlandıkları, anlamlandırırken sorun yaşadıkları, görselleri seçerken düşünsel boyutu göz ardı ettikleri görülmüştür. Öğrencilerin bu problemini aşmak için “*çevremizdeki hazır nesneleri bul çıkart*” oyunu oynatılmıştır. Bu oyun ile oluşturdukları göstergelerle “Bizi Ne Birleştirir” konulu proje sosyal içerikli bir afiş tasarımı yapılmaları uygun görülmüştür. Görsel düşüncelerini zenginleştirerek, görsel oluşturma becerisi, bu görseli yan anlamı ile de düşünebilmeleri amaçlanmıştır. Grafik sanatlar eğitimi dersinde kullanılmak üzere oynanan bu oyun ile örnek yöntem oluşturmak düşünülmüştür.

Bu çalışma 2020-2021 eğitim ve öğretim yılında pandemi döneminde çevirim içi gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmanın evreni Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı öğrencilerinden oluşmuştur. Çalışmanın örneklemini ise grafik tasarım öğrencileri olan 3. sınıfta bulunan 12 öğrenciden ve onların tasarladıkları afişlerden oluşmaktadır. Bu 12 öğrencinin yapmış oldukları afişlerden seçilen 4 öğrencinin afiş çalışması üzerinde gösterge bilimsel analiz yapılmıştır. Çalışmanın başlangıcında literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme kullanılarak öğrenci görüşlerinde betimsel analiz, seçilen afişlerin analizinde ise gösterge bilimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Çalışmanın sonunda öğrencilerin gösterge oluşturma ve onu dolaylı anlatım yolu ile başarılı bir şekilde anlamlandırdıkları görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Gösterge, Grafik Tasarım Eğitimi, Gösterge Bilim.

METHOD OF CREATING INDICATORS FROM READY OBJECT IN GRAPHIC DESIGN EDUCATION AND EXAMPLE STUDENT PRACTICES

Abstract

It was observed that the students who received graphic design education had difficulty in choosing indicators while creating the visuals to convey the message, they had problems while making sense of it, and they ignored the intellectual dimension while choosing the visuals. In order to overcome this problem of the students, the game “find and extract ready-made objects around us” was played. With the indicators they created with this game, it was deemed appropriate to design a poster with a social content for the project on “What Unites Us”. By enriching their visual thoughts, it is aimed to create visual skills and to think about this visual with its connotation. With this game, which is played to be used in the graphic arts education lesson, it is thought to create an exemplary method.

This study was carried out online during the pandemic period in the 2020-2021 academic year. The universe of this study consisted of the students of Marmara University Atatürk Education Faculty Fine Arts Education Department

Painting Education Department Graphic Design Department. The sample of the study consists of 12 students in the 3rd grade who are graphic design students and the posters they designed. Semiotic analysis was carried out on the posters of 4 students selected from the posters made by these 12 students. At the beginning of the study, literature review method was used. In addition, using document analysis, one of the qualitative research methods, descriptive analysis was used in student opinions and semiotic analysis method was applied in the analysis of selected posters. At the end of the study, it was seen that the students successfully made sense of it by creating a sign and using indirect expression.

Keywords: Indicator, Graphic Design Education, Semiotics.

1. Giriş

Geçmişten günümüze insanoğlu duygu ve düşüncelerini birbiriyle paylaşarak iletişim halinde kalmıştır. Süreç içinde oluşan gelişmeler, değişimler iletişim dilinde farklılıklar yaratmıştır. Mağara duvarlarındaki resimlerden telefondaki iletişim uygulamalarına kadar yaptığımız iletişim sürecinde ileti, iletinin izlediği yol ve alıcı önemlidir. “İletişim, gönderici ve alıcı olarak adlandırılan iki insan ya da insan grubu kitlesi arasında gerçekleşen bir duygu, düşünce, davranış ve bilgi alışverişi olarak tanımlanır.” (Becer, 2002, s. 11) Hayatın önemli bir parçası olan iletişim bütün duyu organlarımızı faaliyete geçiren önemli bir dildir. İster sözel, ister işitsel, ister görsel, ister bedensel, ister yazınsal olsun bizi uzak ya da yakın çevremize bağlayan bir ağıdır.

Günümüzde bu iletişim ağı içinde yoğun iletiler arasında kalan ve sadece bir tanesini seçecek olan alıcıda ilgi yaratmak için medya kurumları birtakım araçlardan faydalanır. Bu nedenle görsel iletişim araçlarına ve tasarımcılarına ihtiyaç duyulması kaçınılmazdır.

“İletişim araçlarının yaygınlaşması ve kolay erişilebilir duruma gelmeleri, bu alana ilginin artmasında önemli sebeplerden biri olmuştur. Çok genel anlamı ile “İletişim Tasarımcısı” olarak adlandırabileceğimiz bu çağdaş ve popüler meslek, çevresinde pek çok yan dalı ile ayrı ayrı ihtisas konularına sahiptir.” (Uçar, 2004, s.17). İletişim tasarımcılardan biri de grafik tasarımcısıdır. Bir mesajın hedef kitleye en iyi nasıl ulaştırması gerektiğini bilen kişidir. “Bir içeriği bir metni grafik dile dönüştüren görsel bir çevirmen gibidir.” (Turgut, 2013, s. 9) şeklinde ifade eden Erol Turgut “tasarımda kullanılan biçim, renk ve tipografinin niteliklerini grafik dile indirgenmiş kodlar” olarak tanımlar. Hedef kitleye iletilen bu kodlar görsel dilin kodlarıdır. Kendine özgü bir dili olan bu grafik tasarım ürünleri televizyonda, sokaklarda, duvarlarda, panolarda, sinemalarda, marketlerde, telefon uygulamalarında vb. gibi pek çok yerde karşımıza çıkmaktadır. Endüstri döneminde ihtiyaç duyulan ve ortaya çıkan yeni sanat ve meslek alanı ise grafik tasarımıdır. Grafik tasarım, bir mesajı iletme, bir görseli geliştirmek veya bir düşüncüyü görselleştirmek için metnin ve görsellerin algılanabilir ve görülebilir bir düzlemde, iki boyutlu veya üç boyutlu olarak organize edilmesini içeren yaratıcı bir süreç olarak tanımlanabilir. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Grafik_tasar%C4%B1m.)

Grafik tasarım, ortaya çıktığı endüstriyel devrimden günümüze pek çok akımdan, biçimlerden, düşünceden, olaylardan, gelişen teknolojiye etkilenmiştir. Felsefi akımların yanında Art and Craft, Bauhaus, Kübizm, Fütürizm, Konstruktivizm, Dadaizm, Sürrealizm, Pop Art, Op Art, Soyut Dışavurumculuk, Modernizm, Postmodernizm gibi grafik tasarımdaki değişimleri sağlayan sanat akımlarıdır. Ayrıca tarihsel süreç içinde meydana gelen fotoğrafın icadı, sinematografinin, bilgisayar teknolojisinin gelişimi, internet ağı, dijital baskı gibi değişimler tasarımın hızlı bir şekilde kitlelere ulaşmasında önemli etki sağlamıştır. Önceleri tipografi ve görsel anlatımların önemli olduğu tasarımlarda direkt anlatımlı iletiler dikkati çekerken sonraları kavramların, dolaylı anlatımların yer aldığı düşündürücü görsel imgelerin bulunduğu, iletileri algılamak için birikimlerin gerektiği tasarımlar ortaya çıkmıştır. Bu tasarımları çözümleyebilmek için sanat akımların getirdiği düşünme biçimlerini bilmek, mitolojiyi, kültürel yaklaşımları, psikoloji, sosyoloji, felsefe, eğitim gibi bilim alanlarının ortaya attığı fikirleri de tasarım için takip etmek gerekmektedir. Grafik sanatlarını etkileyen ve bu çalışmanın içeriğini oluşturan bu faktörlerden biri Dada Hareketidir. “Dadaizm, 1912-1922 yılları arasında resim, edebiyat, tiyatro ve müziği içine alan sanat dallarına olduğu kadar grafik tasarımın da görsel

diline devrimci nitelikler getirmiştir”. (Bektaş, 1992, s.49) “Amacı sanatta geleneksel tutumu yıkmak olan Dada Hareketi, sanata yeni malzemeler ve teknikler girmesine katkı sağlamıştır. Kübistlerden farklı olarak Dadacıların kullandığı malzemeler, seri üretilmiş endüstriyel nesnelerdir ve genellikle doğrudan kullanılmışlardır.” (Sürmeli, 2012, s. 340)

Bu isyankâr yaklaşım yeni güçlü iletişim yöntemleri yaratmıştır. Bu hareketin en önemli temsilcisi olan “Duchamp, büyük dönemecin başlangıç noktasıdır; çünkü sanat eylemini hazır nesneyi sanat yapıtına dönüştüren bir büyü işlemi haline gelmiştir, geleneksel sanattaki estetik anlayışını tamamen bitirmiştir; böylece tüm dünya estetiğin aktarılmasıyla (transestetik) estetik nitelik kazanmış; sanatın ve estetiğin sonu gelmiştir, imgeye hiçlik yüklemiştir” (Atalan, 2012, s.29) Tipografi dahil her türlü düzenin yıkılması, hazır nesnenin sanatın içinde yer alması, kolaj tekniğinin kullanılması grafik tasarımı etkilemiş, tasarımlardaki değişimi de beraberinde getirmiştir. Sanattaki devrimsel değişim olan hazır nesne kullanımı, imgesel yaklaşım ve kolaj tekniği bu çalışmada öğrencilerin hazır nesne kullanarak gösterge oluşturma stratejisi için eğitim yöntemi olarak kullanılmıştır.

Bu araştırmada yararlanılan diğer yaklaşım ise Minimalizmdir. Öğrenciler afiş tasarımlarını yaparken iletiyi iletme için Minimalist yaklaşımdan yararlanmışlardır. Minimalizm, Mies Van Der Rohe Minimalizmi “Less is more” (Az çoktur) sözü ile özetlemiştir. “Minimalizm genel olarak, eserin içeriğinden çok biçimiyle taşıdığı öznel bir fikri veya mesajı, minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi, doku ve malzemeye indirgeyerek hazır nesneyi olduğu gibi var olan biçimi ile kullanma prensibiyle üretilmiş, geometrik şekil ya da biçimlerin basit ve sade olarak bir araya getirildiği ritmik eserlerin bütünüdür” ifadesiyle özetlenebilir. (Döl ve Avşar, 2013, s. 9) Bu minimal yaklaşım tüm sanat alanlarında olduğu gibi grafik tasarımı etkilemiş grafik tasarımcıları iletiyi en yalın şekilde iletme için bu yaklaşımı kullanmışlardır. Bu yaklaşım araştırmada ortaya çıkan öğrenci afişlerinin gösterge oluşturmada iletiyi en yalın şekilde iletme için bir yöntem olarak kullanılmıştır.

Bir grafik tasarım ürününü ortaya çıkarırken sadece yaklaşımlar yeterli değildir. Fikrin ortaya çıkış ve tasarım sürecine destek olan eğitimde ve sanat eğitiminde kullanılan, Sunuş Yoluyla Öğretim, Buluş Yoluyla Öğretim, Araştırma-Soruşturma Yoluyla Öğretim, Anlatım ve İşbirliğine Dayalı Yöntem, Soru-Yanıt, Sentez Yöntemi, Sorun Çözme, Gösterme, Drama, Tartışma, Öyküleştirme, Grup Çalışması, Beyin Fırtınası bu eğitim öğretim yöntem ve tekniklerden bir kaçıdır. Grafik tasarımcısı bu eğitimsel yöntem ve tekniklerin yanı sıra en özgün ve yaratıcı olanı bulmak için Dikey ve Kapsamlı Düşünme, Yaratıcı Grup Toplantıları (Brainstorming), Kuluçka Tekniği, Not Alma Tekniği, Sentez Yöntemi, Gözlemler, Görsel Beyin Fırtınası (Visual Brainstorming), Grafik Tasarımcı ile Beyin Fırtınası, Linkografi gibi yöntem ve tekniklerini kullanmaktadır. (Ülger, 2020, s. 572)

Bu yöntemleri iyi kullanmanın yanı sıra grafik tasarımcısı kendini yenilemeli çağı yakalamalı, araştırmalı, tasarım yöntem ve teknikleri iyi bilmelidir. Tasarımı hazırlarken bir plan dâhilinde belirlediği hedef doğrultusunda proje oluşturmada eskizler yapmalı çeşitli araç gereçlerle oluşturduğu eskizler içinden en doğru tasarımı sunabilmelidir. Bunun için ise sanat eleman ve ilkelerine dikkat çekerek, çizgi, doku, renk, ton, valör (değer), biçim, şekil, mekân ile ritim, denge, vurgu, zıtlık, armoni, oran, bütünlük ve çeşitlilik gibi tasarım kavramlarını sanatın görsel dilini oluşturan faktörlere dikkat edilmelidir. (Ayaydın, 2009, Akt. Ülger, K. 2020, s.570)

Tasarımcı tasarımın sonunda problemine cevap bulabilir, sanat eleman ve ilkelerini bir araya getirip bir tasarım meydana getirebilir ama bu yeterli değildir. En özgün olanı en yaratıcı fikri ve farklı olanı bulma yolunda süreç ile ilerlemelidir. Bu nedenle bir grafik tasarımcısı için en önemli olan yaratıcılıktır. Yaratıcılık farklı olanı, bilinmeyen bulma ve her yeni probleme yeni çözüm getirme yollarını bulma uğraşıdır. Bu nedenle yüzlerce çözüm araştırır ve bunların arasından en orijinal, en alışılmadık olmasının yanı sıra, hala iyi bir çözüm olma özelliğini koruyan bir tanesini kullanır. İyi bir tasarımcı, yüzlerce olasılıktan birini kısa bir süre içinde görselleştirebildiği için iyi bir satranç oyuncusuna benzetilebilir. (Becer. E) Erişim Tarihi 24.10.2022 <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1032/98748.pdf?sequence=1>

Araştırmada oluşturmaya çalıştığımız sosyal içerikli afiş çalışmamızda çıkış noktamız olan Dadaizm Minimalizm yaklaşımları, sanat eğitimi ve grafik eğitimi yöntem ve teknikleri, tasarım ilkeleri olduğunu yukarıda açıklamıştık. Afiş tasarımı yaparken bu yönergelerin dışında hazır nesne ile oluşturduğumuz görseli nasıl anlamlandırmamız gerektiği önem teşkil etmektedir. Çünkü afiş tasarımı, gücünü yalın anlatımları içeren görselden ve tipografiden alır. Bir iletişim ürünü olan afişler bir düşünceyi duyurmak, tanıtmak amaçlı yapılmış duvar ilanlarıdır. Hayatın yoğunluğu içinde dikkat çekmek ve düşündürmek en önemli görevidir. Bu nedenle afiş tasarımı oluştururken iletinin iletilmesi için doğru öğelerin kullanılması ve anlamlandırılması önemlidir. Grafik tasarım eğitiminde, yoğun ileti altında olan tüketiciye iletiyi iletmek için görsel düşünme ve ilgili görsel kavramlar yaratmak son yıllarda önem teşkil etmektedir. Bu nedenle grafik tasarım eğitimi Görsel düşünme yöntemleri oluşturmak için gösterge bilimden yararlanır. “Göstergebilimin amacı, anlamlı bir bütün olarak bir yazının, görüntünün müziğin veya bir tiyatro gösterisinin kendini ortaya çıkaran katmanları bir üst dil aracılığıyla sunmaktır. Anlamın kendisinden ziyade anlamın eklemlenmiş biçimlerinin ortaya çıkarılması, üretim süreçlerinin ortaya çıkarılması göstergebilimin amacıdır” (Rifat, 2009, s. 58). “Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) gösterge bilim (semiyotik) kelimesini göstergelerin bilimi olarak tanımlamıştır. Peirce göstergelerin kelimeler, görüntüler, sesler, kokular, tatlar, hareketler ve nesneler biçimine girdiğini savundu. Ancak onlara bir anlam yüklenmedikçe bir anlama sahip değillerdi. İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure da kelimelerin onlara verdiğimiz anlamlardan başka hiçbir anlamı olmadığını savunuyordu. Saussure’a göre bir gösterge iki parçadan oluşur, gösterilen ve gösteren. Bir göstergeyi ancak bu iki parça birleştiğinde elde ederiz.” (Ambrose ve Aono-Billson, 2013, s. 103) Gösterge bilimciler, her şeyin kodlamadan ibaret olduğunu ifade ederler ve bu kodlamanın insanın deneyimlerden geldiğine inanırlar. Bu deneyimlerin oluşturduğu kodlar, doğduğumuz andan itibaren dış dünyadan aldığımız duyuların oluşturduğu algılarımızın zihnimize yansmasıyla anlamlı hale gelen imlerdir.

“İşaret anlamına gelen “im” sözcüğünden türeyen imge kelimesi, bir uyaran ile birlikte ya da uyaran olmaksızın bilinçte beliren nesne, olay, imaj anlamına gelir. Sözlük anlamının birinci maddesindeki anlam zihinsel imge, üçüncü maddesindeki anlam ise duyumsal imge olarak tanımlanabilir. İmgelerle düşünme ve imgeler tasarlama insanlığın en eski düşünsel süreçlerindendir. Sanat eserini algımlarken duyu ve duyum önemli rol üstlenir. Algılanan nesne, beyne imge olarak kaydolur”. (Bayav, 2009, s.107)

Algıların oluşabilmesi için duyumlara ihtiyaç vardır ve imge oluşmasındaki ilk adımdır. Duyum uyarıcıların duyu organları tarafından alınıp beyne iletilmesidir.

Algı, beyne iletilen duyuların işlenip, aktif olarak anlam kazandırılmasıyla oluşan bilişsel süreçtir. Algıladığımız nesnenin beynimizde oluşan görüntüsü imge onun yorumlanması ise imgelemdir. “İmgelem, edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu birleşiklerden yeni imgeler tasarlama yetisidir.” (Hançerlioğlu, 2008, s. 184)

İmgelemin oluşması yaratıcı sürecin başlamasıdır. Böylece tasarımlarında kullandıkları imgeleme dönüşmüş göstergeler birer koda dönüşür. Bu göstergeler ilk olarak düz anlam olarak gösterilir ve olduğu gibi algılanır, ikinci aşamada aynı gösterge kavramsal boyutu ile yan anlam olarak algılanır. Gösterilen imge, göstergeye dönüşür, içinde yatan anlam düşünsel bir boyutu, derin bir iletiyi kapsar. Görüldüğü gibi iletiyi zihinsel süreçte iki anlam boyutunda algılarız; bunlar “düz anlam” ve “yan anlam”lardır.

Düz anlam net bir şekilde görünen anlamını ifade etmektedir. Reel dünyadaki nesnenin, insan zihninde meydana getirdiği yansımadır. (Değerli, 2021, s.182) O halde, bir göstergenin düz anlamı, o göstergenin temsil ettiği nesnenin olduğu gibi algılanması ile oluşur. “Yan anlam, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir” (Fiske, 2003, s. 116). Yani görünenin arkasındaki anlamdır.

Anlamlandırma farklılığı yaratan yan anlamlardır. Görsel iletişim tasarımı uygulama alanları yan anlamla düz anlamın birlikte kullanıldığı alanlardır. Tasarımcılar göstergeyi anlamlandırmak, soyut fikirleri temsil etmek için somut objeleri kullanmak ve tasarıma katkı sağlamak adına, mitlerden, işaretlerden, sembollerden, metaforlardan, ironiden, gibi tasarımı güçlendiren öğelerden destek alır. Görsel düşünmenin başladığı tasarımda, tasarımı güçlendiren görsel öğeler, anlamlandırmak için kodlara dönüşür. Kodlama ve kod çözme görsel düşünme eylemidir, görsel iletişimde önemli bir anlamlandırma malzemesi olarak karşımıza çıkar.

Arnheim'in belirttiği gibi görsel düşünme, “zihinlerin, bedenlerin, makinelerin ve toplumların yapısı ya da düşüncelerin işlevleri olan görsel biçimleri, varlığımızın altında yatan güç örüntülerinin imgeleri olarak görebilme yeteneğidir” (Arnheim, 2007; Akt. Taşpınar, 2017, s.1170)

Bu çalışmayı yaparken amacımız doğru hazır görseli bulup kullanmak olduğu için tasarım eğitimi içinde öğrencilere gösterge bilimin görsel oluşturma ve anlamlandırma hakkında bilgiler verilerek, örneklerle gösterge oluşturma yöntemlerinden bahsedilir. Dolayısıyla, grafik tasarımcı için grafik tasarım eğitimi önemlidir ve günümüzde önemli bir alan eğitimi olarak görülmektedir. Büyük kitlelere ulaşmak, bir düşüncüyü kabul ettirmek, bir ürünü satmak, hedef kitleyi doğru bilgilendirmek, görsel okur yazarlığı geliştirmek, estetik algıyı artırmak, insanları harekete geçirmek, etkilemek ve fark yaratmak için ilgili kurumlarda verilen grafik tasarım eğitimi önemli rol oynamaktadır. Grafik tasarım eğitiminde, hedef kitleye uygun, yaratıcı, özgün tasarımlar yapmayı öğrenmek, yaratıcı görsel oluşturma yöntemleri geliştirmek, görsel okuryazar olmak önemlidir. Bu yaklaşımların uygulanması sırasında grafik tasarım eğitimi alan öğrencilerin tasarım sürecinde görselleri oluşturmada ve anlamlandırmada zorluk yaşadıkları görülmüştür. Aylin Güngör'ün 2022 yılında yaptığı araştırmada yer aldığı “Gerek üniversitelerde grafik tasarım bölümlerindeki grafik atölye derslerinde gerekse reklam ajanslarında yaratıcı iş üretimleri sırasında aktarılan meslek eğitimi bilgisinin amaçları arasında görselin doğru kullanımı ve vurgulanması eksik kalmaktadır. Bu yüzden grafik tasarım uygulamalarının, görsel algı ve vurgu boyutunda daha fazla geliştirilmesi gerekmektedir” (Güngör, 2022, s.545) görüşleri bu çalışmanın problemini destekler niteliktedir. Bu nedenle bu araştırma grafik tasarım öğrencilerinin görsel yaratıcı düşüncelerini geliştirmek için yapılmıştır.

1.1. Problem

Grafik tasarım eğitimi alan öğrencilerin iletiyi iletmek için görselleri oluştururken ve anlamlandırırken sorun yaşadıkları, görsellerin yan anlamlarını oluştururken ve görselleri seçerken düşünsel boyutu göz ardı ettikleri ve gösterge seçmekte zorlandıkları için anlatımlarda düz anlamları tercih ettikleri bir problem olarak görülmüştür.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacını oluşturan görsel düşünme, görsel düşünme yöntemleri, anlamlandırma görsel tasarım içinde pratiğe aktarmada önemli yer tutmaktadır. “Görsel düşünme stratejileri, sanat yoluyla eleştirel düşünme becerilerini uyararak bilişsel ve estetik gelişim sağlayan etkili bir yöntemdir” (Hailey, D. Miller, A. & Yenawine, P. 2015; Akt, Taşpınar, 2017. s.1173).

Tasarım sürecinin görsel öğeler ve imgeler, tüm tasarım boyunca zihin süzgecinden geçirilmiş düşüncelerin biçimlendirilmiş ve vücut bulmuş halleridirler. Bu nedenle gösterilen öğelerin tasarım süresince üretilen fikre katkı yaptığı ve tasarımı güçlendirdiği söylenebilir. Bu yüzden görsel tasarım yapan bir kişi görseli anlamlandırmak için bir sürü nesne arasından seçtiği nesneyi sadece sanatsal bir ifade ediş biçimi olarak değil, aynı zamanda bilgi ve düşüncüyü taşıyan iletişimsel bir araç olarak da kullanmaktadır. Bu araç, tasarımcının izleyici ile kurduğu iletişimin yanı sıra kendi düşünme ve yaratıcı sürecine de katkı sağlar. Ayrıca tasarımı farklı yöntemle geliştirerek bir iletişim olanağı ortaya koyar. Dolayısıyla, grafik tasarım eğitimi alan üniversite öğrencilerinin afiş tasarımı oluşturma sürecinde görselleri anlamlandırmakta zorluk çektikleri görülmüş, görsel düşüncelerini zenginleştirmek, görsel oluşturmalarını sağlamak ve bu görselin düz anlamı değil de yan anlamı ile metaforla, ironi gibi öğelerle iletiyi oluşturmak becerisini sağlamak

gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu nedenle öğrencilerin keyif alacağı “**çevremizdeki hazır nesneleri bul çıkart**” oyunu ile göstergeleri kullanmalarını sağlamak, buldukları göstergeleri anlamlandırarak düşündürme yolu açmak, tasarım sürecine katkı yapmak, tasarımcıyı yaratıcı ve üretken hale getireceği bir yol olarak önermek, gösterge bilim arayıcılığı ile incelemek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

1.3 Evren - Örneklem

Bu çalışmanın evreni Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı öğrencilerinden oluşmaktadır. Çalışmanın örneklemi ise grafik tasarım öğrencileri olan 3. sınıfta bulunan 12 öğrenciden ve onların tasarladıkları afişlerden oluşmaktadır. Bu 12 öğrencinin yapmış oldukları afişlerden seçilen 4 öğrencinin afiş çalışması üzerinde analiz yapılmıştır.

1.4. Yöntem

Çalışmanın başlangıcında teorik alt yapıyı oluşturmak için literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme kullanılarak öğrenci görüşlerinde betimsel analiz, seçilen afişlerin analizinde ise gösterge bilimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Nitel araştırmayı, “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 tanımlamak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39).

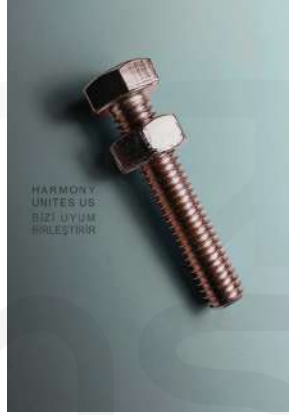
Betimsel analizde amaç görüşme ve gözlem sonucu elde edilen verilerin düzenlenmiş ve yorumlanmış bir şekilde okuyucuya sunulmasıdır. Veriler daha önceden belirlenmiş temalara göre sınıflandırılır, özetlenir ve yorumlanır. (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 224): Gösterge bilimsel analiz olarak Göstergelerle kuşatılan dünyamızda karşılaştığımız sembollerin, işaretlerin ne anlama geldiğini bulmak önem arz etmektedir. Bu sebeple, görsel göstergeleri çözümlemek için birçok gösterge bilim kuramcısının kuramlarına başvurulmaktadır (Kılıç Gündüz, 2020, s. 254).

1.5. Verilerin Toplanması

Bu çalışma 2020-2021 Eğitim ve öğretim yılında öğrencilerin tasarımlarında görsel kullanma becerilerini geliştirmek için proje hazırlama şeklinde gerçekleşmiştir. “Bizi Ne Birleştirir” konulu proje ile sosyal içerikli bir afiş tasarımı yapılması uygun görülmüştür. Araştırmanın amaçlarını gerçekleştirmek için projenin içinde “*çevremizdeki hazır nesneleri bul çıkart*” oyunu oynatarak tasarım öğrencilerinin seçtikleri çeşitli nesneleri deneysel yöntem ve malzemelerle sanat objesine dönüştürmeleri istenmiştir. Bu çalışma pandemi döneminde çevirim için gerçekleştirilmiştir. Projenin oluşturulması ve tasarım süreci haftada 5 ders saatlik zaman dilimi içinde 10 hafta sürmüştür. Bu süre içinde öğrencilere grafik tasarımın öğeleri hatırlatılarak örnekler gösterilmiş, görsel oluşturma yöntemleri hakkında bilgi verilmiştir. Grafik tasarım tarihi içinden örnekler gösterilip tartışılmıştır. Gösterge bilimden göstergelerin anlamlandırma stratejilerinden bahsedilerek düz anlam ve yan anlam üzerinde durulmuştur. Dolaylı anlatım için kullanılması gereken imgesel anlatımlardan bahsedilmiştir. Afiş sanatı ve tasarımı hakkında bilgi verilmiş afişler üzerinde yer alan göstergeler üzerinde anlamlandırma çalışmaları yapılmıştır. İçinde dolaylı anlatımların bulunduğu metaforun sıkça kullanıldığı ve ironik anlatımların yer aldığı Jordan Peele tarafından yazılıp yönetilen “US” filmi izletilmiştir. Filmdeki göstergeleri anlamlandırma çalışması yaptırılarak görsel oluşturma becerilerini geliştirmeleri sağlanmıştır, çevrelerindeki nesnelere daha anlamlı bakmaları sağlanmıştır. Tasarım süreci başladıktan sonra eskizler değerlendirilmiş, buldukları hazır nesnelerin yan anlamları üzerinde tartışılmıştır. Buldukları hazır nesnelerin iletmek istedikleri iletiler doğrultusunda istedikleri açıdan fotoğraflarını çekebilecekleri hatırlatarak nesneyi anlamlandırabilecekleri hatırlatılmıştır. Çektikleri fotoğraflarla amaçları doğrultusunda Photoshop programında oynayabileceklerini ve manipülasyon yapabilecekleri konusunda bilgi verilmiş, iletinin doğru iletilmesi için uygun tekniği bulmaları gerektiği hatırlatılarak tekniği kullanma konusunda serbest bırakılmıştır. Ortaya çıkan afişler alanında uzman üç öğretim üyesine inceletilmiş görüş alınmıştır. Tasarım süreci sonunda ise ortaya çıkan afişler içerisinden

seçilenler Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesinin “Bizi Ne Birleştirir” Konulu Uluslararası Jürili Karma Afiş Sergisine gönderilmiştir, Marmara niversitenin açmış olduğu etkinlikler kapsamında da sergilenmiştir. Bu araştırmanın gerçekleşmesine katılan 12 grafik tasarım ğrencisi ile tasarım süreci gerçekleştirilmiş ve ortaya çıkan afişler ile ilgili ses kaydı alınarak görüşme yapılmış, ayrıca görüşme formu doldurularak kayıt altına alınmıştır. Tasarım sürecinin sonunda ortaya çıkan afişlerden 4 tanesi gösterge bilimsel yöntemle analiz edilerek yorumlanmıştır. Geri kalanlar ile görsel olarak makale de yer almaktadır. Ayrıca ğrencilerin görüşleri doküman inceleme yöntemi ile betimsel analiz yapılmış araştırmada öğrencilerin görüşlerine yer verilmiştir.

2. Bulgular



Resim 1. 1.Ö' nin Afiş Tasarımı-Uyum

Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesinin “Bizi Ne Birleştirir” Konulu Uluslararası Jürili Karma Afiş Sergisine katılan ğrencinin Uyum konulu afişinde “evremizdeki hazır nesneleri bul ıkart” oyunu için hazır nesne olarak cıvata ve somun nesnesini bulmuştur. Bu objeler gerçek anlamın dışında konuya bir gönderme olacak şekilde metafor olarak kullanılmıştır. Birbirine geçirerek kullandığı bu iki nesnenin fotoğrafı çekilerek anlatımı güçlendirmek için Photoshop programında manipülasyon ve fotoğraf düzenleme araçları kullanılmıştır.

Biçimsel olarak bakıldığında yüzeyde cıvata ve somun olan hazır iki nesneye yer verildiği görülmektedir. Minimal kompozisyon anlayışının kullanıldığı tasarımda 5 gösterge yer almaktadır. Asimetrik kompozisyon tercih ederek yazı, gölge, nesne ilişkisi ile asimetrik dengeyi yakaladığı görülmektedir. Turkuazın renk tonu olan zemin rengi huzuru temsil etmek amaçlı kullanılmıştır. Somun ve cıvatanın renkleri ise ten rengi olarak kullanılmıştır ve insana gönderme yapılmıştır. Kompozisyonun tam ortasında yer alan cıvata ve somun göstergesi birleştirilmiş, hareketi sağlayacak şekilde yatay gösterilmiştir. Kadın ve erkeğin uyumu olarak vurgulanmak istenmiştir. Gösterilen gölge ise uyumun gerçekliğine bir gönderme yapmıştır. Seçilen yazı karakteri ‘Helvetica’dır. Minimal anlatım için modern bir yazı karakteri seçilmiştir. Hem renk, hem karakter, hem de punto ls olarak geri planda yer alan yazı hiyerarşik olarak görseli ön plana çıkarmış kendisi geri planda iletiyi desteklemiştir. Yazının blok halinde düz duruşu yatay konumlanmış görselle zıtlık oluşturarak zıtlık dengesi sağlayan unsurlardır. Ayrıca cıvata ve somunun sıcak ten rengi, arka zeminde yer alan soğuk renk, zıtlık oluşturarak afişin dikkat çekmesini iletinin kolay algılanmasını sağlamıştır.

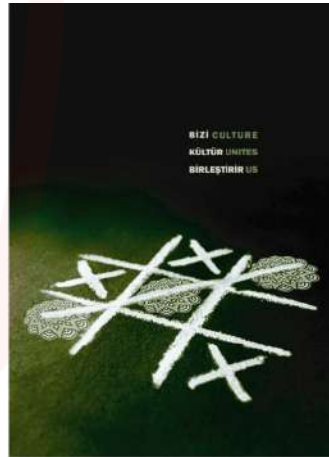
2.1. 1.Ö - ğrenci Görüşü

Bu afişin tasarımını hazırlarken görsel oluşturma beni zorladı. Görsel oluşturmak için seçeceğim hazır nesne ve “Bizi Ne birleştirir” temasına uygun olması ve direkt değil de dolaylı anlatıma uygun olması gerekliliği beni epey düşündürdü. Hazır nesnelere bakışım hocamızla Afişler zerindeki göstergeleri ve izlediğimiz filmdeki göstergeleri bulmaya çalışmamızla değişti. Çevremde her nesneyi inceleyerek alt anlamlar aramaya başladım, yaratıcı düşünme, görsel oluşturma yöntemi beni epey geliştirdi. Baktığım nesneleri aslında görmediğimi fark ettim. Artık evremdeki nesnelerle oyun oynayarak sen ne demek istiyorsun sorusunu soruyor olduğumu fark ettim.

Hazır nesne olarak somun ve cıvata nesnesini seçtim. Uyumu anlatmak için ideal bir seçenek olduğunu düşündüm. Çünkü cıvata ve somunun ölçüleri birbirini tutmadığında birleşmez, tutunamaz. Ama dişler uyumlu olduğunda birbirlerine tutunurlar. İkisi için kullandığım ten rengi insan bedenini anlatıyor. Somun ve cıvatanın aynı ölçülerde olması birleşmeyi olanaklı kılıyor. Benim için birkaç yönden birleşmeyi anlatıyor. Cinsel birleşme, zıt kutupların birleşmesi ve yönelimsel birleşmeler. Zıt kutupların birleşmesinin altından çıkan anlam ise uyumdur ve ben afişimde bizi birleştirenin uyum olduğu iletisini vermek istedim. Bulduğum nesne bunu en iyi anlatan gösterge oldu. Cıvatanın arkasında kalan gölge de bütünlüğü koruyan ve gerçek imgesi veren bir göstergedir. Kompozisyon konuya ve seçtiğimiz imgelere ve şartlara göre değişkenlik gösterebilir. Fakat tasarımda renk bütünlüğü, font uyumu, denge, bütünlük ilkesi, yön, hiyerarşi, hareket, zıtlık gibi plastik değerler, konuya uygun elemanların, dengeli bir şekilde dağılması iletinin karşı tarafa başarılı bir şekilde iletilmesi için önemlidir. Bunlar tasarımı, başarılı bir tasarım yapar. Ben de çalışmamda bunların hepsine dikkat ettim. Tasarımımın güçlü yönlerinin seçtiğim imge, gölge ve renk tercihleri olduğunu düşünüyorum.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Somun	Kadın
Nesne	Cıvata	Erkek
Nesne	Somun ve cıvatanın birbirine geçmiş hali	Uyum
Gölge	Somun ve cıvatanın birlikte olan gölgesi	Bütünlük, gerçeklik
Renk	Zeminde kullanılan renk	Huzur
Renk	Somon ve cıvatanın rengi	İnsanın teni
Yazı	Slogan (bizi <i>uyum</i> birleştirir)	Oluşan öğeleri desteklemek için projede kullanılması zorunlu cümledir ve gösterileni destekler

Tablo 1. Resim 1’de Uyum Konulu Afişin Gösterge Tablosu



Resim 2. 2.Ö’nün Afiş Tasarımı - Kültür

Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesinin “Bizi Ne Birleştirir” Konulu Uluslararası Jürili Karma Afiş Sergisine Katılan öğrencinin “Kültür” konulu afişi için “çevremizdeki hazır nesneleri bul çıkart” oyununda metafor olarak daire şeklindeki dantel, XOX oyununun oynandığı şema, siyah ve yeşil renk kullanılmıştır. Kullanılan bu nesnelerin fotoğrafları çekilmiş anlatımı güçlendirmek için Photoshop programında, manipülasyon ve fotoğraf düzenleme araçları kullanmıştır.

Biçimsel olarak bakıldığında yüzeyde üzerinde O harfi için yuvarlak şekilde örülmüş üç adet dantel ve 3 adet X harfinden oluşmuş XOX şeması bulunmaktadır. Minimal kompozisyon anlayışının kullanıldığı tasarımda 5 gösterge yer almaktadır. Asimetrik kompozisyon tercih edilmiş zıtlıklara vurgu yapılmıştır. Bu objeler gerçek anlamın dışında konuya bir gönderme olacak şekilde dolaylı anlatım kullanılmıştır. Koyu yeşilin gösterileni olan ülke toprakları üzerine, asimetrik yerleştirilen oyun şemasına yani ülkeye yukarıdan bakılmaktadır. Beyaz renkle çizilen şema ve üzerindeki nesneler ışık ile aydınlatılarak farkındalık artırılmaya, koyu açık zıtlığı kullanılarak da dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Odak noktası aşağıda yer almış yukarıdaki siyah boşluk üzerine afişin sloganı blok halinde İngilizce ve Türkçe olarak yerleştirilerek afişte hareket sağlanmış boşluk hissi yok edilmeye çalışılmıştır. Yazı, renk ve büyüklük olarak geri planda bırakılmış böylece hiyerarşik olarak oyun şeması ön plana çıkarılmıştır. Görünen şema ile gösterilen ülkedir. Bu oyun yeşil rengin gönderme yaptığı ülke toprakları üzerinde oynanmakta olduğu anlaşılmaktadır. Farklı kültürleri içinde barındıran ülkelerde farklı nedenlerden dolayı kültürel ayrıştırma görülmektedir. Bu tabloda “X” ayrıştırmaya neden olanlara “O” ise ülkeler de ki kültürel değerlere gönderme yapmaktadır. Oyun şablonu üzerinde kazanan ise dantellerdir. Düz bir çizgi ile kazananın kültürler olduğunu ilan eden oyun, “Bizi Kültür Birleştirir” iletisi Franklin Gothic Demi yazı karakteri ile iletilmektedir.

2.2. 2.Ö - Öğrenci Görüşü

XOX oyununu ve danteli metafor olarak seçtim. Afiş tasarımı için konunun anlamına uyduğunu düşündüm. Danteli ise görsel olarak kültürü en iyi anlatacak nesnelerden biri olduğunu düşündüğüm için kullandım. XOX oyunu, harflerin yan yana gelip üzerinin çizilmesi ile kazanılarak oynana bir oyundur. Yan yana gelerek bir çizgi oluşturan dantellerin üzerini bir çizgi ile çizerek birleştirme duygusunu vermek istedim. Dolaylı anlatım kullanarak izleyiciyi düşündürmeye çalıştım. Afişimde biçimsel olarak, yüzey de ki renk olan, üst kısımda fazlaca yer alan siyah rengi, aşağıda yeşil renk ile destekledim. Dikkati çekmek istediğim bölgeye ışık verip beyaz kullanarak farkındalığı artırdım. “O” harfine uygun olsun diye yuvarlak desende bir dantel seçtim. Bu da afişteki görselin XOX oyunundaki O harfi olduğunu anlamamızı sağlar. Afişteki vurgu yapılan kısım XOX tablosudur. Çapraz bir kompozisyon uyguladım ve odak noktasını aşağıya aldım, sloganı yukarıda kullanıp gözü gezdirmeyi amaçladım. Afiş, mesajını hedef kitleye iletmede sıkıntı yaşadığını düşünmüyorum. Çünkü danteller ile kültürü net yansıttığımı düşünüyorum ve oyunun kuralları ile düşününce mesaj çok rahat bir şekilde hedef kitleye iletilebiliyor. Ayrıca yazı ile desteklendiğinden mesaj daha doğru şekilde amacına ulaşıyor. Tasarıma başlamadan önce araştırma yaptım. Araştırmadan sonra fikri tasarlama aşaması beni aşırı yordu. Düşündüğüm nesneleri mesaj içerecek şekilde düşünmek ona anlam yüklemek beni aşırı zorlayan durum oldu. Bu çalışma bana dolaylı anlatımın ne kadar zor ve yaratıcı düşünmenin ne kadar çok zaman aldığını, yaratıcılığa çok fazla katkı sağladığını, düşündükçe daha farklı fikirler bulunabileceğini, kendini ifade etmenin birçok yolunun olduğu düşüncesini kattı. Ayrıca sadece çizim değil birçok eşyayı nesneyi somut veya soyut her şeyi mesaj iletmede kullanabileceğimi gösterdi. Bunda izlediğimiz filmdeki göstergeleri bulmamızın faydası çok oldu. Filmleri izlerken çok düz izlediğim de farkına varmış oldum.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	XOX oyunu	Ülke
Nesne	Beyaz çizgi	Zafer-kazanan
Nesne	Dantel	Kültür
Renk	Zeminde kullanılan- siyah	Uzaklık, ayrıştırılmışlık
Renk	Zeminde kullanılan- yeşil	Ülke toprakları
Kompozisyon	Yatay-asimetrik kompozisyon	Birleşme, barış
Bakış açısı	Yukarıdan	Bütünlük hissi

Nesne	Slogan (bizi <i>kültür</i> birleştirir)	Oluşan öğeleri desteklemek için projede kullanılması zorunlu cümledir ve gösterilen destekler. Franklin Gothic Demi yazı karakteri
-------	---	--

Tablo 2. Resim 2’de Kültür Konulu Afişin Gösterge Tablosu



Resim 3. 3.Ö’nün Afiş tasarımı - Düşünceler

Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesinin “Bizi Ne Birleştirir” Konulu Uluslararası Jürili Karma Afiş Sergisine Katılan öğrencinin “Düşünceler” konulu afişi için “çevremizdeki hazır nesneleri bul çıkart” oyununda dikiş makinesi, İngilizce metin, Türkçe metin olarak 3 nesne ile birlikte toplam 7 adet gösterge kullanılmıştır. Kullanılan bu nesnelerin fotoğrafları çekilmiş anlatımı güçlendirmek için fotoğraf makinesi, Photoshop programı ve fotoğraf düzenleme araçları kullanmıştır. Metinler ve slogan için kullanılan yazı karakteri iletiyi güçlendirmek için kullanılmıştır. Afiş tasarımında. Palatino Linotyps – Regular ve Ariel olan 2 farklı yazı karakteri kullanılmıştır.

Kompozisyona baktığımızda asimetrik yatay bir kompozisyon kullanılmıştır. Yatay kompozisyona dik açı oluşturulacak şekilde yerleştirilmiş dikiş makinesi, diğer göstergelerden farklı gösterge olarak dikkat çekmektedir. Bu nedenle tasarıma afişin üst kısmından gözün giriş yapması sağlanmaktadır, doku olarak leke oluşturan yazılar zıt yönde, sağ üst köşeye doğru hareket etmektedir. Türkçe ve İngilizce yer alan metin yüzeyinde renk farklılıkları görülmektedir. Dikiş makinesi üzerinde oluşan gri ton değeri, Türkçe metin yüzeyindeki gri ton değeri ile birleşerek gözün hareketini aşağıya doğru çekmektedir, bu hareket doku etkisi bırakan siyah yazılarla birleşerek gözümüzü sloganın olduğu siyah lekeye yönlendirmektedir. Böylece gözün hareketi vurgunun yapıldığı kompozisyonun alt kısmında son bulmaktadır. Ayrıca Sloganın yer aldığı koyu leke Türkçe metnin olduğu yüzeyin koyu ton rengi ile denge sağlamaktadır. Ayrıca boş bırakılan alanlar, boşluk doluluk dengesi yaratmaktadır.

Gösterge olarak sunulan iki farklı yazı karakteri iki farklı ülkenin insanını temsil etmektedir. Yüzeydeki açık ve koyu gri ton değeri farklı iki ülkeyi göstermektedir. Farklı yazı karakterleri ile yazılmış metinler ülkelere ait düşünceleri göstermektedir. Dikiş makinesi ve iki metni diktığını gösteren dikiş izi, dikiş makinesinin sağlam dikme özelliğinden dolayı birleştirici gücü temsil etmektedir. Doğal ışık kullanılarak çekilen fotoğrafta oluşan sarı ışık sıcak bir etki yaratarak anlatımı güçlendirmektedir.

2.3. 3.Ö - Öğrenci Görüşü

“Bizi ne birleştirir” sorusuna yanıt arayarak çıktığım bu yolda, soruma yanıt olarak bizi düşüncelerimizin birleştirdiği sonucuna vardım. Geçmişten günümüze düşüncelerimizle var olduk. Hangi dilde ifade edilirse edilsin

düşüncelerimiz aynı olduğunda, o düşüncelerle birleşiriz. Bu yüzden bizi birleştiren düşüncelerimizdir. Afiş tasarımımda dikiş, baskı ve fotoğraf tekniklerini, photoshop programını kullandım. Geçmişten bugüne düşüncelerimizi birçok farklı yolla ifade edip onları kalıcı hale getirebildik. Bunlardan en önemlisi de yazıdır. Harfler ile birçok farklı dillerde insanlar düşüncelerini ifade edebildiler. Düşüncelerin en somut hali yazıya dökülmüş halidir. Bundan yola çıkarak aynı düşüncelerin farklı dillerde yazıldığı kâğıtlar kullandım. Farklı dillerde ama aynı düşünceyi dile getiren insanları temsil etmek istedim. Dikiş makinesi, iki kumaş parçasını bir araya getirip dikerek kolay kolay sökülemeyecek bir bütün oluşturmayı sağlar. Bu nedenle benim hayatımda önemli bir yere sahip. Anlamsız kumaş parçalarına şekil verip onları dikip birleştirerek anlamlı bütünler haline getiriyorum. Kumaşları sağlam bir şekilde birleştirmek çok önemli. Bu yüzden dikiş makinesinin sağlam birleştirici gücünü seviyorum. Afiş tasarımımda da bu birleştirici gücü kullanmak istedim. Düşünceleri kâğıt üzerine yazarak onları elle tutulabilir hale getirip daha sonra dikiş makinesi ile diktim.

Afiş tasarımımda dolaylı bir anlatım tercih ettim. Düşüncelerimizin birleşmesi soyut bir kavramdır. Bu kavramı somutlaştırarak bir anlatım yolu kullandım. Dünya dili olan İngilizce ve kendi ana dilim olan Türkçeyi kullanmak istedim. İkisini de yazarken farklı fontlar kullanarak farklı insanların yazdığını ama düşüncelerinin aynı olduğu izlenimini vermek istedim.

Bu çalışmanın ön hazırlık aşaması olan film ve afiş yorumları bana görmek ile bakmak arasındaki farkı daha iyi kavramamı sağladı. Etrafımdaki olanları bulmaya çalıştıkça göremediklerimi gördüm. Bir eşyayı tek bir işlevde kullanmak yerine onu farklı işlevlerde kullanmak için düşünmek yaratıcılığımı geliştirdi. Yeri geldiğinde çok zorlandım. Beynim günlerce hiç durmadan çalıştı. Bazen rüyalarımda kendimi bu ödev hakkında düşünürken buldum. Beynimin böyle çalıştığını görmek beni mutlu etti ve her zaman da etmeye devam ediyor. Yaratıcılığın sonsuzluğunda kaybolmak heyecan vericiydi. Bu çalışma bana yaratıcılığımı geliştirme ve bir düşünceyi anlatırken farklı anlatım tekniklerini nasıl kullanabileceğim konusunda yarar sağladı. Beni zorlayan unsur ise düşünme süreciydi.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yazı	İngilizce metin	Palatino Linotyps – Regular yazı karakteri İngilizce konuşan ülke insanların düşünceleri
Yazı	Türkçe metin	Arial yazı karakteri Türkçe konuşan ülke insanların düşünceleri
Nesne	Dikiş Makinesi	Birleştirici güç
Renk	Açık gri	İngilizce konuşan ülkeyi
Renk	Sarı	Sıcak birleştirici duygulara vurgu
Renk	Koyu gri	Türkçe konuşan ülkeyi
Yazı	Slogan (bizi <i>düşünceler</i> birleştirir)	Palatino Linotyps – Regular yazı karakteri ile oluşan öğeleri desteklemek için projede kullanılması zorunlu cümledir ve gösterileni destekler

Tablo 3. Resim 3’de Düşünceler Konulu Afişin Gösterge Tablosu



Resim 4. 4.Ö'nün Afiş tasarımı - Farklılıklar

Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesinin “ Bizi Ne Birleştirir” Konulu Uluslararası Jürili Karma Afiş Sergisine Katılan öğrencinin “*Farklılıklar*” konulu afişinde “çevremizdeki hazır nesneleri bul çıkart” oyunu için hazır nesne olarak mandal nesnesini bulmuştur. Bu objeler gerçek anlamın dışında konuya bir gönderme olacak şekilde metafor olarak kullanılmıştır. Tek bir görsel olarak kullanılan nesnenin fotoğrafı çekilerek anlatımı güçlendirmek için Photoshop programında fotoğraf düzenleme araçlarını kullanmıştır. Kullanılan mandalın parçaları siyah ve beyaz olarak akrilik boya ile elde boyanmıştır.

Biçimsel olarak bakıldığında yüzeyde yer alan tek bir nesneye yer verildiği görülmektedir. Minimal kompozisyon anlayışının kullanıldığı tasarımda 5 gösterge yer almaktadır. Asimetrik kompozisyon tercih ederek nesne yazı ilişkisi ile asimetrik dengeyi yakaladığı görülmektedir. Zeminde kullanılan beyaz renk birleşmeden doğan barışı, huzuru temsil etmek amaçlı kullanılmıştır. Mandalın renkleri ise siyah ve beyaz olarak kullanılmıştır ve farklı ırklardaki insana gönderme yapılmıştır. Kompozisyonun tam ortasında yer alan mandal göstergesi hareketi sağlayacak şekilde yatay gösterilmiştir. İki farklı ırkın birleşmesinden doğan uyum vurgulanmak istenmiştir. Yüzey renginin beyazlığı mandal ile zıtlık yaratmış ve farklılıkların birbiri ile uyumlu olabileceğine vurgu yapılmak istenmiştir. Seçilen yazı karakteri ‘Helvetica/Regular’dir. Minimal anlatım için modern bir yazı karakteri seçilmiştir. Hem renk, hem karakter, hem de punto ölçüsü olarak geri planda yer alan yazı hiyerarşik olarak görseli ön plana çıkarmış kendisi geri planda iletiyi desteklemiştir. Yazının siyah zemin üzerinde beyaz renk halinde düz duruşu yatay konumlanmış görselle zıtlık oluşturarak zıtlık dengesi sağlanmak istenmiştir.

2.4. Ö.4 - Öğrenci Görüşü

“Bizi farklılıklarımız birleştirir” konusunu afişimin mesajı olarak seçtim. Dünyamızda hala devam eden ırkçılık meselesine değinmek için bu mesajı en iyi renklerle verebileceğimi düşündüm. Renkleri birleştirici öge olarak mandala yerleştirdim ve fotoğrafını çektim. Açısını ışık soldan gelecek şekilde yatay bir şekilde çektim. Espaslara dikkat ettim. Yazıyı mandalı dengeleyecek ve yön oluşturacak şekilde yerleştirdim. Afişimin konuya kattığı anlam ise farklılıklarımızın bizi ayırmayacağı aksine birleştireceği yönündedir. Minimal bir afiş tasarladım. Az ile çok şey anlatmak istedim.

Siyah ve beyaz rengi mandalın sağ ve soluna boyayarak yerleştirip ırkçılık kavramına değindim. İki ırka da ayrımcılık yapmaksızın bir bütün olduğumuzu ifade etmek istedim.

Farklılıklarımızın bizi birleştirebileceği düşüncesini sosyal içerikli mesajımla verdim. Mandal objesini seçtim çünkü mandalın birleştirme özelliği mevcut. İki rengi en iyi birleştirebilecek objenin o olduğuna karar verdim. Bu çalışma evrensel meselemiz olan ırk ayrımcılığını bir kez daha düşünmemi sağladı. Etrafımdaki objelere tasarım yönünden bakmamı sağladı ve yaratıcı düşünmemi geliştirdi. Bu da yaratıcılığımı ve düşünce yapımı geliştirmeyi

sağladı. Farklı tekniklerle çalışmayı öğretti. Her ne kadar nesnelerin farklı anlamlarını bulmakta zorlansam da benim düşünme yetilerimi arttırdı ve algılarımın açılmasını sağladı. Severek isteyerek çalıştığım bir çalışmaydı.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Mandal	Birleştiren
Renk	Siyah	Siyah ırk
Renk	Beyaz	Beyaz ırk
Yazı	Slogan (bizi farklılıklar birleştirir)	Palatino Linotyps – Regular yazı karakteri ile oluşan öğeleri desteklemek için projende kullanılması zorunlu cümledir ve gösterileni destekler

Tablo 4. Resim 4’de Kültür Konulu Afişin Gösterge Tablosu

Afiş tasarımı yapan diğer öğrencilerin çalışmaları



Resim 5. 5.Ö

Resim 6. 6.Ö

Resim 7. 7.Ö

Resim 8. 8.Ö



Resim 9. 9.Ö

Resim 10. 10.Ö

Resim 11. 11.Ö

Resim 12. 12.Ö

3. Sonuç

Bu çalışma Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Grafik Tasarım Anasanat Dalı 3. Sınıfta okuyan 12 öğrenci ile yürütülmüştür. Proje hazırlama kapsamında gerçekleşen çalışmada “Bizi Ne Birleştirir” konusu ile bağlantılı sosyal içerikli afiş çalışmaları yapılmıştır, öğrencilerin tasarımlarında yaratıcı ve görsel düşünce becerilerini zenginleştirmek için “çevremizdeki hazır nesneleri bul çıkart” oyunu oynatılmıştır. Oyunu desteklemek için “US” filmi izletilmiş, filmdeki göstergelerle, afiş görselleri üzerinden gösterilen göstergeleri anlamlandırma çalışmaları yapılmıştır. Öğrencilerin kullandıkları hazır nesneyi dönüştürerek yaptıkları afişlere gösterge bilimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Çözümleme yapılırken “gösterge”,

“gösteren” ve “gösterilenlerden” oluşan üç temel öge kullanılmıştır. Gösterge bilimsel analizde, nesnenin görünen anlamından çok görünenin arkasında olan anlamı ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

Afiş tasarımlarında, öğrenciler kullandıkları hazır nesneler dışında yazı, renk, doku, ışık, açı gibi göstergelere yüklenen kodlar sayesinde de anlam derinliği yaratmaya çalıştıkları görülmüştür. 1.Ö, 2.Ö, 3.Ö, 4.Ö, 5.Ö, 6.Ö, 7.Ö, 8.Ö, 9.Ö, 10.Ö, 11.Ö, 12.Ö kodlu öğrencilerin hepsi dolaylı anlatımı başarı ile gerçekleştirmişlerdir. Bu yaklaşım afişi bütün olarak görsel düşünmeye ve anlamlandırmaya başladıklarının bir göstergesi olarak düşünülebilir. Öğrencilerin afiş tasarımlarında düz anlamlar yüklenmiş göstergeler yerine güçlü anlamları olan farklı bakış açıları sunan yan anlamlar oluşturulabilecek göstergeler görülmektedir. Resim-5: 5.Ö kodlu öğrenci *“Bu çalışma başından beri beni çok düşündürdü ve sınırları zorlamaya ittiğini düşünüyorum. Normalde yaptığım çalışmalarda genel olarak direkt anlatımı ve durağanlığı tercih ediyorum. Metaforları ve mecazları düşünüp zihnimi zorlamak, birçok görselin tersini ve yüzünü tekrar tekrar düşünmek yaratıcı gücümü artırdı. Bu zihinsel süreçte izlediğimiz film ve afişler üzerinde yaptığımız gösterge çözümlemeleri çok işime yaradı.”* Şeklinde düşüncelerini ifade etmiştir. 1.Ö, 2.Ö, 3.Ö, kodlu öğrencilerde izlene filmde bulunan göstergelerin anlamlandırma çalışmalarının yaratıcı düşünmelerine katkı sağladıklarını belirtmektedirler. Böylece afişteki anlatımı daha güçlü kıldıkları görülmüş ve iletiyi etkili hale getirirken, iletinin akılda kalıcılığını artırmışlardır. Afişlerde kültürel değerlere, kişisel bilgi birikimine dayalı çevrelerinde ulaşabildikleri nesneleri gösterge olarak kullanmışlardır. Kullandıkları nesne olarak Resim-6: 6.Ö kodlu öğrencinin bilyeleri kullanması oyuna, Resim-7: 7.Ö danteli kullanması birleştirmeye, Resim-2: 2.Ö kodlu öğrencilerinin dantelli kullanması, kültüre, Resim-3: 3.Ö kodlu öğrencinin dikiş makinesi ile patchworkün birleştirme özelliğine gönderme yapması kültürel değerlere, kişisel bilgi birikimine yönelik tercihler yaptıkları görülmektedir. Çocukluktan gelen ve algılarında oluşan imgeleri nesne olarak tercih ettiği ve bu nesnelerin imgeleme dönüştüğü bu öğrencilerin afişinde görülmektedir.

Bütün öğrenciler minimalizmin “az çoktur” ilkesine yönelik sade anlatımları tercih etmişlerdir. Kullandıkları göstergelerle birlikte renk uygun bir şekilde kullanılmış hem kompozisyonda hem iletinin iletilmesinde bütünlük sağlanarak iletinin kuvvetli bir şekilde iletilmesini sağlamışlardır. Afişte kullanılan göstergelerin bir arada uyumlu bir şekilde kullanılması anlam bütünlüğünü bozmayacak şekilde kompozisyonlar oluşturmayı başarmaları afişlerdeki iletinin hedef kitleye doğru iletileceğinin bir göstergesidir. “Çevremizdeki hazır nesneleri bul çıkart” oyunu yöntemi ile bulunan gösterge oluşturmada başarılı oldukları görülmüştür. Ayrıca yaratıcı düşünme becerilerinin geliştiği, dolaylı anlatımı başarılı bir şekilde uyguladıklarını görsel oluşturma yönteminin işe yaradığı anlaşılmaktadır. Resim-11: 11.Ö kodlu öğrenci *“Fikir bulma ve düşünme kısmı beni oldukça zorladı. Vaktimin kısıtlı olması beni strese soktu. Ama kendimi ve zihnimi, olumlu anlamda zorladığımı düşünüyorum”.* Şeklinde düşüncelerini ifade etmiştir. Öğrenciler görsel araştırmada ve görsele anlam yüklemede zorlanmış olsalar da düşünsel becerilerini geliştirerek nesneyi bulup çıkarma konusunda ve buldukları nesneleri görsele dönüştürmede başarılı oldukları görülmüştür. Hazır nesne yerine kendi elleri ile yaptıkları uygulamalarda yaratıcı görsel oluşturmaya destekler niteliktedir. Resim-7: 7.Ö kodlu öğrenci *“Hazır nesne olarak danteli seçtim çünkü dantel benim için gelenekler ve görenekleri temsil ediyor. Gelenekleri betimlerken danteli kullanmamın nedeni danteli yaparken ipe zincir atarak birbirini birleştiriyor olması. Gelenek ve göreneklerin bizi birleştirdiğini düşünüyorum. Dantelde, birbirine zıt profil insan yüzü öreerek kullandım insanlar ne kadar gelenekleri reddetseler de geleneklerimizin bizi tıpkı danteldeki örgü düğümleri gibi birleştiren bir yapı taşıdır. Yaratıcı düşünmek için birleştirmek kelimesinden yola çıkarak bunu nasıl verebilirim demek bile beni düşünsel bir yolculuğa çıkardı”* Şeklinde ifade etmiştir. Ayrıca deneysel yolla kendi elleri ile yaptıkları görseller yaratıcı düşünce denemelerinin hazır bulunan nesnelerden öteye giderek daha derin anlamlar oluşturma çabaları görülmüş bu da yaratıcı düşünceyi tetikleyen oyunumuzun işe yaradığını göstermiştir. Resim-3: 3.Ö kodlu öğrencinin *“düşünceler”* konulu afişte iki metnin olduğu kağıdı dikiş makinesinde dikmesi gibi. Grafik tasarım sürecinde görsel plastik değerleri başarılı bir şekilde uygulamışlardır. Tasarım süreci içinde amaç sadece iletmek değil aynı zamanda izleyicide psikolojik bir etki bırakmak, zihinlerinde yer etmek de önemlidir. Öğrencilerle yapılan görüşmelerde tipografiyi kullanmakta zorluk çektiklerini dile

getirmişler, bu konuda daha fazla araştırma ve deney yapmaları gerektiği üzerinde durmuşlardır. Resim-6: 6.Ö kodlu öğrenci “*Oyunlar insanları birleştirir, oyun oynamak zevklidir. Font konusunda yön hiyerarşi ve bütünlük konusunda eksik olduğumu düşünüyorum. Yazı ve font dışında, misketler için kompozisyon oluşturmak eğlenceliydi.*” Resim-10: 10.Ö kodlu öğrenci “*Çalışmada fotoğraf ile afiş nasıl yapılacağı mantığını anladığımı düşünüyorum. Fakat afişte puntonun seçiminin ve yerleştirileceği yer konusunda eksik olduğumu gördüm*”. Şeklinde ifade etmişlerdir. Resim-7: 7.Ö kodlu öğrenci de tipografiyi kullanırken sıkıntı yaşadığını belirtmiştir. Bu ifadelerin sonucunda görsel oluşturma tekniklerinin yanında tipografiyle görseli kullanma konusuna daha fazla ağırlık verilmesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Öğrenciler afiş tasarımları ile gerek seçtikleri görseli, gerek kullandıkları renkleri, gerekse plastik öğeleri doğru şekilde kullanmış, hedef kitlenin hem görsel hem düşünsel sorgulatma becerisini geliştireceği düşünülmüştür. Zihinlerinde, yer edebileceği evrensel bir dil kullanılan afiş tasarımları, ortaya çıkarma konusunda başarılı oldukları görülmüştür. Bu çalışmada öğrencilerin seçmiş oldukları hazır nesneler sıradan, öylesine bir kenarda duran nesnelerdi tıpkı Dadaizm de Duchamp’ın pisuvarı sergiye getirip koymadan önceki durumu gibi. Sanatçı onu buldu ve onu anlamlandırdı. Tıpkı bu çalışmaya katılan öğrencilerin yaptığı gibi. Dadaizmin” Rady Made” kavramından ilham alınarak uygulanan “çevremizdeki hazır nesneleri bul çıkart” oyununun amacına ulaştığı görülmüştür. Grafik tasarım öğrencileri tarafından bulunan nesneler sıradan bir nesne iken anlamlandırıldılar ve afiş tasarımlarında iletiyi başarılı bir şekilde iletmeyi başardılar. “Çok sıradan bir kavram, tasarımcı tarafından yorumlandığında ortaya anlamsal açıdan zengin, biçimsel açıdan estetik bir ürün meydana gelebilir. Bu süreçte, doğru seçilmiş göstergeden faydalanarak ve göstergebilim kuramıyla desteklenerek anlamlı dizgeler oluşabilir.” (Kaptan ve Sayın, 2020, s. 818)

Kaynakça

- Ambrose, G. ve Aono-Billson, N. (2013). Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım. İstanbul Literatür Yayıncılık, s.103.
- Atalan, O. (2012). Ready-Made Kavramı Günümüz Sanatına ve Sanatçısına Etkisi, Yedi, DEÜ GSF Dergisi, Sayı:7, s. 23 – 30
- Bayav, D. (2009). “Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge” Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 11 Sayı: 2, s.107
- Becer, E. (2002). İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Yayınları, s. 11.
- Bektaş, D. (1992). Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, s. 49.
- Döl, A. ve Avşar P. (2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi, İdil Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 10, s. 1-11.
- Değerli, A.S. (2021). Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi ile Sosyal Ağ Konulu Afişlerin İncelenmesi, Cilt: 5, Sayı:18, s.179-188.
- Fiske, J. (2003). İletişim Çalışmalarına Giriş, (Çev. Süleyman İrvan), Bilim ve Sanat Yayınları, s.116.
- Güngör, A., (2022). Grafik Tasarımda Görseli Vurgulamak: Anahtar Görsel Reklamcılığı, ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Cilt:12, Sayı:2, s. 543-568.
- Hançerlioğlu, O. (2008). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 16. Basım, s.184.
- Kaptan, S. ve Sayın. Z. (2020). Grafik Tasarım Bağlamında İletinin Görsel Tasarımlara Dönüştürülmesi Süreçleri, İdil Dergisi, Sayı:69 s. 805–820.
- Kılıç Gündüz, Y. (2020). Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemiyle Bedri Rahmi Eyüboğlu Eser Örneği: “Kırmızı Kahve”. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi - Journal of International Social Research, Cilt:13, Sayı:74, s.249-257.

Rifat, M. (2009). Göstergebilimin ABC'si, 3. Baskı, Say Yayınları, s.58.

Sürmeli K. (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt/Vol. 2 Sayı/No. 6, s. 337-345

Taşpınar, E.Ş. (2017). Teori ve Uygulamada Görsel Düşünme Stratejileri, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt:21, Sayı:3, s. 1167-1179

Turgut. E. (2013). Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri, Anı Yayıncılık, s. 9.

Uçar, T.F. (2004). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, İnkılap Yayınevi, s.17.

Ülger, K. (2020) Grafik Tasarım Öğretiminde Yeni Yöntem Arayışı, GSED, Cilt: 26, Sayı: 45, s. 570-579

Yıldırım A.ve Şimşek H. (2008) Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. Baskı). Seçkin Yayıncılık, s.39, 224.

(Becer. E) Erişim Tarihi 24.10.2022 <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1032/98748.pdf?sequence=1>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Grafik_tasar%C4%B1m.

Emine KOCA

Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, emine.koca@hbv.edu.tr Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0001-6607-5652

Feride HASRET

ATT Clothing, Feride.Hasret@attclothing.com, Istanbul-Türkiye

ORCID: 0000-0001-9801-3616

KATILIMCI TASARIMA YÖNELİK TÜKETİCİ GÖRÜŞLERİ VE GİYSİ SATIN ALMA DAVRANIŞLARININ CİNSİYET BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Özet

Tüketicilerin katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik farkındalık, görüş ve giysi satın alma davranışlarının cinsiyet bağlamında değerlendirilmesinin amaçlandığı çalışmada, tesadüfi örneklem yöntemiyle belirlenen 149'u kadın ve 61'i erkek olmak üzere toplam 210 örneklem grubundan anket tekniği ile veriler toplanmıştır.

SPSS 26 istatistik paket programında analiz edilen sayısal değişkenlere ait verilerin normal dağılımı Shapiro Wilk normallik testi ile değerlendirilmiş, iki kategorili değişkenler için ölçek puanlarının karşılaştırmaları Mann-Whitney U testi, ikiden fazla kategorili değişkenler için ölçek puanlarının karşılaştırmaları Kruskal-Wallis H testi ile yapılmıştır. Kruskal-Wallis H testi sonucunun önemli bulunması durumunda çoklu karşılaştırmalarda Dunn-Bonferroni testi uygulanmıştır. Sayısal değişkenler arasındaki ilişkiler Spearman korelasyon katsayısı ile değerlendirilmiş, grupların kategorik değişkenler ile karşılaştırılmasında kıkare testinden yararlanılmıştır.

Araştırma sonuçlarına göre, örneklem grubunun büyük çoğunluğunun herhangi bir giyim firmasının katılımcı tasarım sürecine katılmamış olmalarına rağmen, farkındalık, görüş ve bu yaklaşımın taraflara sağladığı katkılara yönelik bilgilerinin iyi düzeyde olduğu belirlenmiştir. Örneklem grubunun cinsiyetlerine göre tasarım süreçlerine katılma nedenleri arasında; “faydalı ve işlevsel ürünlerin geliştirilmesine katkı sağlamak” ve “maddi kazanç sağlamak” dışında diğer tüm nedenlerle istatistiksel açıdan anlamlı bir ilişki olduğu, tasarım sürecine dahil olma isteklerini oluşturan nedenlerin tümünü, kadınların erkeklerden daha önemli buldukları tespit edilmiştir. Yaklaşımına yönelik farkındalık ile görüşler, katkı ve tasarım yaklaşımı arasında pozitif yönlü istatistiksel olarak anlamlı ilişki bulunurken, giysi satın alma tercihleri ile anlamlı bir ilişki bulunamamıştır. “Farkındalık”, “görüş”, “katkı”, “tasarım yaklaşımı” ve “satın alma tercihlerinin” cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermediği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Katılımcı tasarım, Giysi, Tüketici, Cinsiyet, Satın alma

EVALUATION OF CONSUMER OPINIONS AND APPAREL PURCHASING BEHAVIORS ON PARTICIPANT DESIGN IN CONTEXT OF GENDER

Abstract

This study aims to assess consumers' perceptions of the participatory design approach and their attitudes toward it concerning their clothing purchasing behaviors in the context of gender, the data were gathered using a survey technique from 210 sample groups, including 149 women and 61 men.

The Shapiro-Wilk normality test was used to assess the normal distribution of the data belonging to the numerical variables investigated in the SPSS 26 statistical package program, the Mann-Whitney U test was used to compare scale scores for two-category variables, and the Kruskal-Wallis H test was used to compare scale scores for variables with more than two categories. The Dunn-Bonferroni test was applied for multiple comparisons if the Kruskal-Wallis H test result was deemed to be significant. Relationships between numerical variables were assessed using Spearman's correlation coefficient, and chi-square test was used to compare groups with categorical variables.

The study's findings showed that even though the vast majority of the sample group didn't participate in any clothing company's participatory design process, they had a strong understanding of the approach, awareness of it, were aware of its benefits to the parties involved. According to the gender of the sample group, it has been found that there is a statistically significant association between all motivations for participation in the design processes, aside from "contributing to the production of useful and practical goods" and "earning financial gain," and that women place more importance on all the factors that go into their desire to be involved in the design process than men do. Although there was a positive statistically significant relationship between approach awareness and opinions, contribution, and design approach, there was no significant relationship found with clothing purchasing preferences. It was determined that "awareness," "opinion," "contribution," "design approach," and "buying preferences" did not statistically substantially differ by gender.

Keywords: Participatory design, Clothing, Consumer, Gender, Purchasing

1. Giriş

İnsan kültürünün ve yaşam uygulamalarının doğasında var olan tasarım, insanlık tarihi boyunca kültürün yanı sıra araçların üretimi, varoluş amaçları, insanların deneyimleri kısacası yaşama sanatı ile indirgenemez şekilde iç içe girmiş ve gelişiminin de temel bir unsuru olmuştur. Özellikle son yıllarda her alanda yaygın şekilde kullanılabilecek şekilde problem çözme metotları ile biçimlendirilerek genişletilmiş olan tasarım konsepti, "tasarım fikirleri", "deneyim tasarımı", "birleştirilmiş tasarım", "kullanıcı ya da insan merkezli tasarım", "katılımcı tasarım" gibi çok çeşitli kavramlarla ifade edilmektedir.

Tasarım, bir amaç doğrultusunda yenilikçi veya iyileştirilmiş bir ürünün geliştirilmesi için zihinsel bir süreçle başlayan, estetik ve işlevsel açıdan da ele alınarak sonuçlanan yaratıcı eylemlerin somut çıktısı olarak ifade edilmektedir. Tasarımın bir amacı, özgürce ifade edilen niyeti ve belirlenen bir işlevinin olması gerekmektedir (Webster, 1989:333). Bu bağlamda, tasarımın süreç ve obje boyutunun olduğunu, obje boyutunun hem biçim hem de işlev açısından bütünleştirici olmasının, tasarımın değer ölçütü olduğunu söylemek mümkündür. Simon (1998:112) tasarımı, mevcut durumları, tercih edilen durumlara dönüştürmeyi amaçlayan eylem yollarından oluşan süreç olarak tanımlamaktadır. Bu durum, tasarımın kapsamının çok daha geniş olduğunu, sadece yeni tüketim kalıpları ve tüketici taleplerine cevap verecek obje boyutuyla değil, değişen yaşam tarzlarını şekillendirici yönüyle de düşünülmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Günümüzde tasarımın çevrenin genel evriminde rol oynamasıyla birlikte tasarım sürecinin yeni bir anlam kazanmış olması da bu gerekliliğin sonucu olarak görülmektedir. Dolayısıyla, tasarım sürecinde tasarımcılar giderek daha önemli görevler üstlendikleri için, tasarım, her zamankinden çok daha büyük

etkilere ve geniş bir kapsama sahip olmuştur. Friedman (2003:508), “*bütünleştirici bir disiplin olarak tasarımın doğası, birkaç büyük alanın kesiştiği yerde yer alır*” tespitiyle, tasarımın çoğul ve geniş kapsamına dikkat çekmektedir.

Çok yönlü geliştirilmesi gereken tasarım olgusunun öneminin her alanda hissedildiği günümüzde, tasarımcıları, üreticileri, pazarlamacıları ve tüketicileri de kapsayan tüm uygulamalarda yenilikçi eğilimlere gereksinim duyulmaktadır (Koca ve Koç, 2012:66). Bu doğrultuda, son yıllarda tasarımın birçok yönden geçirdiği evrim ve günümüzde tasarımların hem işlevsel hem estetik açıdan birbirine benzemesiyle problem çözmeye odaklı bir sürece dönüşen bugünkü tasarımın amacının, kullanıcı için tasarım olduğu görülmekte ve kullanıcının başrol oyuncusu olarak nitelendirilerek tasarıma dâhil edilmesi gerekmektedir (Bush, 2015: 29). Küreselleşmeyle birlikte gelen yenilikler ve değişiklikler tüm alanları etkilediği gibi günümüzdeki en çarpıcı gelişmelerin perakendecilik alanında yaşandığı görülmektedir. Giderek bireyselleşen yaşam tarzlarında kişiye özel çözümler sunmak, günümüzde her zamankinden daha da önemli hale gelmiştir. Moda tasarımı alanında da kişiye özel çözümleri sağlayabilecek tasarım yaklaşımlarının başında katılımcı tasarım yaklaşımı gelmektedir (Koca ve Arslan, 2019:5). Günümüzde Lacoste, Adidas, Nike, Levi’s, gibi ünlü markalar katılımcı tasarım uygulamaları yapmakta ve bu yaklaşımı benimseyen markalar giderek yaygınlaşmaktadır. Ayrıca Fluidforms, Shapeways, Unmade ve Nervous Sytem vb. dijital uygulamaları kullanan Adidas, Rapha Custom, New Blance, Johnstons of Elgin, Farfetch gibi markalar da uygulamaları ile tüketicilerin ilgisini çekmektedir.

Hızla gelişen teknolojiye uyum sağlayabilmek, yaşanan gelişmeler doğrultusunda tüketicilerin ihtiyaçlarını belirleyebilmek, karşılayabilmek ve tatmin edebilmek açısından gelecek senaryoları oluşturmak, rekabetin hız kazandığı ortamlarda işletmelere avantaj sağlayacaktır. Tüketicilerin ihtiyaçlarına, taleplerine fiziksel, fonksiyonel ve sembolik değerlerine cevap verecek nitelikte ürün tasarımlarının yapılabilmesi veya tüketicilerin ürün bazında yaşadığı problemleri çözüp, iyileştirilmesi için tüketiciyle etkileşim halinde olan ve onu tasarımcı eş rolünde tasarım sürecine dâhil eden, katılımcı tasarım yaklaşımlarının bilinmesi ve uygulanması önem taşımaktadır.

Tasarımın, bir ürünün görünümünden işlevine kadar yapılan, tüketicinin algılarına hitap eden her türlü yaratıcılık olduğu (Koca ve Koç, 2009:35) ve katılımcı tasarımın da örtük bilginin ortaya çıkartılması, katılımcının fikrini ifade edebilmesi ve süreci etkileyebilmesi için yeni sistemler oluşturulurken kullanılan metodolojiye, araştırma tasarımına ve yöntemlerine odaklandığı dikkate alındığında; erkek veya kadın tüm tüketicilerin sürece herhangi bir aşamada dahil edilerek, kendi beğenilerini ve yaratıcı fikirlerini tasarımlara yansıtmaları tüketici açısından olduğu kadar üretici/ tasarımcı açısından da farklı katkılar sağlayacağı düşüncesiyle; çalışmada tüketicilerin katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik farkındalık, görüş ve giysi satın alma davranışlarının cinsiyet bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

1.1. Katılımcı Tasarım Yaklaşımı

Antiprofesyonel, ikinci kuşak tasarım metotları olarak adlandırılan katılımcı tasarım yaklaşımı (Kesti ve Güneş, 2018:194); ilk olarak 1970-1980 İskandinavya’da ortaya çıktığında, işçileri demokratik olarak güçlendirmeye ve işyerinde demokrasiyi teşvik etmeye yönelik politik araştırma olarak, işçilerin işyerine getirilen yeni teknolojilerin şeklini ve kapsamını belirlemesine olanak tanıyan işçi sendikalarıyla ortaklıklar kurmayı amaçlamıştır (Spinuzzi, 2005:164). 1980’lerin sonlarında gelişmeye, 1990’ların ortalarında anamlanmaya başlayan kavramın, serbest tasarım bürolarında yürütülen ürün geliştirme çalışmalarında müşterilerin daha efektif katılımının oluşması ve ardından günlük hayattan insanların da tasarımdaki etkilerinin anlaşılması ile yeni metotları geliştirilmeye başlanmıştır (Sanders, 2000a aktırn Oygür, 2006:58).

Katılımcı tasarım; katılımcıların ve paydaşların tasarım sürecine birlikte aktif katılımı olarak açıklanan metodolojik yönelimi, yöntemleri ve teknikleri olan tartışmaya açık bir katılımcı eylemli araştırmadır (Glesne, 1999). Katılımcı faaliyetlerinin örtük, görünmez yönlerini incelemeye çalışır. Ehn’in (1989) belirttiği gibi katılımcı tasarım, “gelenek ve aşkınlık” yani katılımcının örtük bilgileri ile araştırmacıların daha soyut, analitik bilgileri arasındaki bir

süreci yönlendirmeye çalışır (Spinuzzi, 2005:164). Ayrıca, katılımcı tasarım insanlara yaratıcı bireyler olarak yaklaşmakta ve böylelikle tasarımcı ve kullanıcı arasındaki görev ayrımını kaldırarak (Oygür, 2006:57-58) katılımcı süreçler ile ortak bir dünya yaratma deneyimini mümkün kılmaktadır (Kesti, Güneş, 2018:204). Bu bağlamda, katılımcı tasarımı kullanıcı odaklı yaklaşımlardan ayıran en önemli unsur, kullanıcının, tasarımcı ve üreticiyle eş seviyede sürece dâhil olması olarak nitelendirilmektedir.

Katılımcı tasarımda, yalnızca örtük bilgi araştırılmamakta, aynı zamanda katılımcı tasarımcıların benimsediği araç perspektifiyle, çoğu durum da materyal haline getirilmektedir (Spinuzzi, 2005:166). Bu bağlamda katılımcı tasarımın amaçları; katılımcılara söz hakkı tanımak, katılımcıları sürece dâhil ederek bilgi üretmek, problem çözmek, ürün oluşturmak, katılımcıların yaratıcılıklarını ortaya çıkartmak, katılımcıların firmalara olan güvenini arttırmak, grup çalışmasını geliştirmek, bireysel farklılığı arttırmak, öğrenmeyi ve gelişimi ön plana çıkarmak, iletişimi, iş birliğini, paylaşımı ve değişimi teşvik etmektir. Kullanıcıların neden bilgi sistemlerinin geliştirilmesinde yer alması gerektiği konusunda farklı nedenler öne sürülmektedir. Greenbaum'a (1993) göre; etik (demokrasi), merak (teorik), ekonomik (pragmatik) bakış açıları açısından kullanıcıların tasarım süreçlerine katılması gerekmektedir. Çünkü, insanlar özel ve profesyonel yaşamlarını etkileyen teknolojik kararları etkileme hakkına sahiptir ve tasarımın odak noktası, tüm kilit paydaşlar için kazanımlar yaratmak olduğuna göre katılımcılarla elde edilen operasyonel bulgular hem etik hem de pragmatik nedenler için kullanılabilir. Bergvall-Kåreborn ve Ståhlbrost'un (2008:104) pragmatik nedenleri; *".....tasarımcıların kullanım bağlamını anlaması, kullanıcıların bilgi, beceri ve uzmanlığına erişim sağlayarak sistem gereksinimlerini iyileştirmektir. Sistem kabulü söz konusu olduğunda, kullanıcılar arasında bağlılık ve satın alma çok önemlidir"* şeklinde açıklamaları da konunun taraflar açısından önemini ortaya koymaktadır. .

Katılımcı tasarım bağlamsaldır, bu nedenle katılım türüne, derecelerine ve koşullarına göre değişiklik göstermektedir. Deshler ve Sock (1985) gerçek katılım ve sözde katılım olmak üzere iki katılım düzeyi olduğunu belirterek, **gerçek katılımı**, iş birliği (ortaklık ve yetki devri) ve vatandaş kontrolü (güçlendirme) olmak üzere iki başlık altında gruplandırmıştır. Gerçek katılım, insanlar yapılan eylemi kontrol etme yetkisine sahip olduklarında gerçekleşir (Sanoff, 1999:8). Evcilleştirme (bilgilendirme, terapi ve manipülasyonu) ve asistanlık (yerleştirme ve konsültasyonu) olarak sınıflandırılmış olan **sözde katılım** ise kontrolün yöneticilerde olduğu katılım türü olarak belirtilmekle birlikte, formalite icabı veya sembolik bir çaba sarf etmeme uygulaması olarak da ifade edilmektedir (Oxford sözlüğü, 2018).

Katılım türü, kimin katılacağını ifade eder ve bu nedenle farklı rollerle ilgilidir. Mumford (1979) süreçteki sorumluluklar bakımından sınırlandırıldığında rollerin 3'e ayrıldığını belirtmektedir. **Danışma** pozisyonundaki süreç (Son söz tasarımcının olsa da katılımcının ilettiği fikirler ve düşünceler tasarımcıyı etkilemektedir), **temsili** süreç (kararlardan etkilenecek olan kullanıcılar delegeler aracılığı tasarım ekibinde temsil edilir) ve **fikir birliği** süreçleri (geliştirme sürecine tüm çalışanları dahil etmeye çalışır) (Mumford 1979'dan aktaran Bergvall-Kåreborn ve Ståhlbrost, 2008:105).

Katılımcı süreçleri niteleyen bir başka özellik ise süreçte işletilen hiyerarşidir. Süreçteki güç ilişkileri ve sürecin kontrolü ile ilgili olmakla birlikte iki tür işleyişten bahsedilebilmektedir: Dikey ve yatay hiyerarşiler. Dikey hiyerarşiler yukarıdan aşağı (değişim ya da katılıma dair talebin kullanıcılardan geldiğini), aşağıdan yukarı (katılım talebi özel kuruluşlardan ya da tasarımcılardan geldiği) olmak üzere iki yönlüdür. Yatay hiyerarşik işleyişlerde ise süreçten sorumlu herhangi bir birey tanımlı olmamakla birlikte açık ağlar üzerinden gerçekleşen bu katılım biçiminde kullanıcılar organik bir şekilde bir araya gelirler, sonrasında isteyen ağdan çıkar veya başka ağlara da dâhil olabilir (Kesti, Güneş, 2019: 301).

"Keşfet, yaklaştır, sonra iyileştir" olarak tanımlanan katılımcı tasarım yöntemleri, katılımcıların çalışmaları, araçları ve zanaat gelenekleri hakkında bilgi geliştirmek için genellikle etnografik yöntemlerden yararlanır. Ancak kullanılan yöntemler araştırma aşamalarına göre farklılık göstermektedir (Elizabeth, vd, 2010: 2). İlk keşif – araştırma

aşamasında: gözlem, röportaj, görüşme ve etnografik yöntemler kullanılmaktadır. İkinci kesif süreçleri aşamasında: yaratıcı tasarım araştırmaları (zihin haritalama, kolaj, velcro modellemesi), örgütsel oyunlar, rol yapma oyunları, örgütsel araç takımları, hikâye tahtası, iş akışı modelleri ve yorumlama oturumları, atölye çalışmalarından (Spinuzzi, 2005:165-168) yararlanılır. Üçüncü prototipleme aşamasında ise; prototipleme (cooperative prototyping), model oluşturma, kart dizme (card sorting), kâğıt maket tekniği (pictive) ve kullanıcı tasarımından yararlanılmaktadır (Kang vd., 2014: 831). Bunların yanı sıra “farkındalık yöntemleri (sergiler, medya, yürüyüş turları), grup etkileşim yöntemleri (workshoplar, yüz yüze uygulamalar), oyun yöntemleri, dolaylı yöntemler (anketler) ve açık uçlu yöntemler (tv yayınları, oylama, teknoloji, beyin fırtınası yöntemleri) olarak beş başlık altında da ele alınmıştır (Sanoff, 1999:64-67).

2. Yöntem

Tüketicilerin katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik farkındalık, görüş ve giysi satın alma davranışlarının cinsiyet bağlamında değerlendirilmesinin amaçlandığı tarama modeline dayalı bu betimsel araştırmanın evrenini Türkiye’deki tüm hazır giyim tüketicileri oluşturmaktadır. Örneklem grubunu belirlemede, “evrendeki tüm elemanların birbirine eşit seçilme şansına sahip oldukları ve örnekleme girenlerin sayısının şansa bırakıldığı basit tesadüfi örneklem” (Karasar, 2014:113) yöntemi kullanılmıştır. İstanbul, Ankara ve Bursa illerinden tesadüfi örneklem yöntemiyle seçilen 20 yaş ve üstü 149’u (%71) kadın ve 61’i (%29) erkek olmak üzere toplam 210 hazır giyim tüketicisi örneklem grubu olarak belirlenmiştir. Tüketicilerin demografik özelliklerine yönelik bulgular Tablo 1 ve 2’de sunulmuştur.

Seçenekler	Kadın		Erkek		TOPLAM	
Yaş	f	%	f	%	f	%
20-25	33	22,4	15	24,6	48	22,9
26-31	36	23,3	13	21,3	49	23,3
32- 37	28	19	13	21,3	41	19,5
38-43	20	13,6	6	9,8	26	12,4
44-49	13	8,8	3	4,9	16	7,6
50-üzeri	19	12,9	11	18,1	30	14,3

n: 210

Tablo 1. Tüketicilerin Yaş ve Cinsiyet Dağılımları

Tablo 1’de yer alan örneklem grubunun yaş aralıklarına ilişkin veriler incelendiğinde; kadınların %23,3’ünün 26-31 yaş aralığında olduğu, bunu sırasıyla %22,4 oranıyla 20-25 yaş ve %19 oranıyla 32- 37 yaş ve %13,6oranıyla 38-43 yaş aralığının takip ettiği görülmektedir. Erkeklerde ise %24,6’lık oranla 20-25 yaş ve %21,3’lük oranla 26-31/32- 37 yaş aralığında yığılma olduğu gözlenmektedir. 50 ve üzeri yaştaki erkek tüketiciler ise %18,1’lik dilimi oluşturmaktadır. Veriler cinsiyet gözetmeksizin incelendiğinde yığılmanın %23,3’lük oranla 26-31 yaş ve %22,9’luk oranla 20-25 yaş aralığında olduğu belirlenmiştir.

Seçenekler	Kadın		Erkek		TOPLAM	
Eğitim	f	%	f	%	f	%
Lise	13	8,8	10	16,4	23	11
Ön Lisans	24	16,3	2	3,3	26	12,4
Lisans	73	48,4	43	70,5	116	55,2
Yüksek Lisans	25	17	5	8,2	30	14,3
Doktora	14	9,5	1	1,6	15	7,1

n: 210

Tablo 2. Tüketicilerin Eğitim Durumuna Göre Dağılımları

Tablo 2’deki, örneklem grubunun eğitim durumlarına ilişkin veriler incelendiğinde; kadınların %48,4’nün en fazla oranla lisans, sonra sırasıyla %17’sinin yüksek lisans, %16,3’ünün ön lisans, %9,5’inin doktora, %8,8’inin lise eğitim düzeylerinin olduğu görülmektedir. Erkek tüketicilerin ise %70,5’inin lisans, sonra sırasıyla %16,4’ünün lise, %8,2’sinin yüksek lisans, %3,3’ünün ön lisans ve %1,6’sının doktora eğitim düzeyinde olduğu gözlenmektedir. Her iki cinsiyet bağlamında yığılmanın %55,2 oranla lisans düzeyinde olduğu belirlenmiştir.

Araştırma kuramsal ve uygulamalı olmak üzere 2 ana bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın kuramsal temelli ilk bölümünde konunun özünün anlaşılması ve kapsamın belirlenerek çalışmaya aktarılması için konu ile ilgili ulusal veya uluslararası görsel ve yazılı kaynaklar taranmıştır. Elde edilen veriler, araştırmanın kapsamına uygun bir çerçevede çalışmaya aktarılmıştır.

Araştırmanın uygulama temelli ikinci bölümünde ise, örneklem grubunun farkındalıklarını ölçmek amacıyla anket tekniği ile veriler toplanmıştır. Ölçme aracının hazırlanmasında, Koca ve Arslan’ın, (2019) tarafından “*Üniversite Öğrencilerinin Katılımcı Tasarım Yaklaşımına Yönelik Görüşlerin Değerlendirilmesi*” başlıklı çalışmalarında kullandıkları veri toplama ölçeğinden yararlanılmıştır. Çalışma verilerinin elde edilmesi için hazırlanan anket iki bölümden oluşmaktadır; ilk bölümünde tüketicilerin demografik özelliklerine yönelik sorular bulunmaktadır. İkinci bölümünde ise, tüketicilerin katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik farkındalık düzeyleri, görüşleri, bu yaklaşımın tüketiciye/tasarımcıya/üreticiye katkıları, örneklem süreci katılma istekleri ve nedenleri, hangi sorumluluk ve aşamada yer almak istedikleri, tercih ettikleri katılımcı yaklaşım türleri, aktif olarak rol alabilecekleri aşamalar ve yaklaşımı uygulayan markalardan giysi satın alma davranışlarına yönelik üçlü ve beşli likert sorular yer almaktadır. Hazırlanan anket, çevrimiçi formlar ile düzenlenmiş ve katılımcılara uygulanmıştır. Katılımcı tasarım yaklaşımının bağlamsal yönü ele alınarak, elde edilen veriler, katılım süreci, katılım türü ve katılım düzeyi açısından değerlendirilmiştir.

Verilerin değerlendirilmesinde IBM SPSS Statistics Standard Concurrent User V 26 (IBM Corp., Armonk, New York, ABD) istatistik paket programı kullanılmıştır. Tanımlayıcı istatistikler birim sayısı (n), yüzde (%), ortalama $\pm$ standart sapma ($mean \pm sd$), medyan (M), minimum (min) ve maksimum (max) değerleri olarak verilmiştir. Sayısal değişkenlere ait verilerin normal dağılımı Shapiro Wilk normallik testi ile değerlendirilmiş, iki kategorili değişkenler için ölçek puanlarının karşılaştırmaları Mann-Whitney U testi, ikiden fazla kategorili değişkenler için ölçek puanlarının karşılaştırmaları Kruskal-Wallis H testi ile yapılmıştır. Kruskal-Wallis H testi sonucunun önemli bulunması durumunda çoklu karşılaştırmalar için Dunn-Bonferroni testi uygulanmıştır. Sayısal değişkenler arasındaki ilişkiler Spearman korelasyon katsayısı ile değerlendirilmiş ve grupların kategorik değişkenler ile karşılaştırılmasında kıkare testlerinden (Pearson kıkare/Fisher exact test) yararlanılarak $p < 0,05$ değeri istatistiksel olarak önemli kabul edilmiştir.

Çalışmada faktörlerin elde edilmesinde temel bileşenler yöntemi kullanılmıştır. Uygun faktör sayısının belirlenmesinde, birden büyük özdeğer sayısı kadar faktör seçim kriteri dikkate alınmıştır. Ayrıca faktör döndürülmesi yapılarak her bir ortak faktör oluşmasına katkıda bulunan değişkenlerin belirginleşmesi sağlanmıştır. Söz konusu işlem için varimax yöntemi uygulanmıştır. Açıklayıcı faktör analizi ile elde edilen faktörlerin, varsayımsal ya da kuramsal faktör yapılarına uygunluğunu sınamak amacıyla da doğrulayıcı faktör analizi uygulanmıştır. Ölçek geliştirme ve yapı geçerliliğini sınamaya sürecinden önce genellikle açıklayıcı faktör analizi uygulanır.

Faktör	Madde no	Faktör Yükleri			Toplam Korelasyon	Açıklanan Varyans %	Cronbach Alpha
		1	2	3			
Farkındalık	1			0,358	0,295	15,42	0,734
	2			0,357	0,380		
	3			0,526	0,390		
	4			0,529	0,319		

Farkındalık	5		0,512	0,536	15,42	0,734
	6		0,379	0,428		
	7		0,530	0,452		
	8		0,540	0,492		
	9	0,505		0,397		
	10	0,590		0,450		
	11	0,457		0,450		
	12	0,549		0,475		
Görüş	13	0,656		0,495	12,89	0,866
	14	0,504		0,510		
	15	0,414		0,430		
	16	0,577		0,526		
	17	0,440		0,255		
	18	0,691		0,474		
	19	0,727		0,507		
	20	0,604		0,464		
	21	0,615		0,504		
	22	0,538		0,484		
	23	0,633		0,610		
	24	0,455		0,551		
	25	0,560		0,534		
	26	0,681		0,312		
Katkı	27	0,675		0,432	12,29	0,843
	28	0,690		0,499		
	29	0,726		0,474		
	30	0,741		0,476		
	31	0,658		0,524		
	32	0,625		0,528		
	33	0,595		0,527		
	34	0,757		0,499		
	35	0,313		0,209		
	36	0,413		0,477		
				Ölçek	40,60	0,911
KMO = 0,851 Df = 630 App. Chi Square =3159,176 p=0,000						

Tablo 3. Katılımcı Tasarım Yaklaşımı Ölçeği Faktör Analizi

Tablo 3'teki katılımcı tasarım yaklaşımı ölçeği faktör analizi sonuçları, ölçek maddelerinin üç boyutta kümeleştiğini göstermektedir. Bu üç faktörlü yapı, toplam varyansın %40,60'ını açıklamaktadır. Ölçeğin genel Cronbach Alpha güvenirlik katsayısı 0,911 olarak bulunmuş, ölçeğin tümünün ve boyutlarının güvenirliklerinin orta düzeyde olduğu belirlenmiştir. Otuz altı madde ve üç boyuttan oluşan “katılımcı tasarım yaklaşımı ölçeğine”, açıklayıcı faktör analizi uygulanmıştır. Elde edilen veriler Tablo 3'te aktarılmakta olup, yapının geçerli ve güvenilir ölçüm aracı olduğunu göstermektedir. Farkındalık boyutu 8 madde ve %15,42 açıklama oranına sahip olup, Cronbach Alpha güvenirlik katsayısı 0,734 olarak bulunmuştur. Görüş boyutu 18 madde ve %12,89 açıklama oranına sahip olup,

Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısı 0,866 olarak bulunmuştur. Katkı boyutu 10 madde ve %12,29 açıklama oranına sahip olup, Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısı 0,843 olarak bulunmuştur.

Faktör	Madde no	Faktör Yükleri	Toplam Kore- lasyon	Açıklanan Varyans %	Cronbach Alpha
		1			
Metodolojik Yönelimler	1	0,694	0,599	65,08	0,909
	2	0,848	0,785		
	3	0,730	0,641		
	4	0,794	0,708		
	5	0,856	0,787		
	6	0,821	0,743		
	7	0,885	0,827		
KMO = 0,876 Df = 21 App. Chi Square =981,168 p=0,000					

Tablo 4. Katılımcı Tasarım Giysi Satın Alma Tercihleri Ölçeği Faktör Analizi

Katılımcı tasarım yaklaşımını benimseyen firmalardan giysi satın alma tercihleri ölçeği, faktör analizi sonuçları, ölçek maddelerinin tek boyutta kümeleştiğini göstermektedir. Tablo 4'te görüldüğü gibi bu tek faktörlü yapı, toplam varyansın %65,08'ini açıklamaktadır. Ölçeğin genel Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısı 0,909 olarak bulunmuş olup, tümünün ve boyutlarının güvenilirlikleri de yüksek düzeydedir. Yedi maddeden oluşan katılımcı tasarım yaklaşımını uygulayan firmalardan giysi satın almada tercih edilen metodolojik yönelimler ölçeğine, açıklayıcı faktör analizi uygulanmıştır. Çalışmanın genel amacı doğrultusunda, araştırma kapsamında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Kadın ve erkek tüketicilerin katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik farkındalık ve görüşleri nasıldır?
2. Tüketicilerin cinsiyetleri ile katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik farkındalık, görüş ve bu yaklaşımla üretilmiş giysileri satın alma davranışları arasında bir ilişki var mıdır?

3. Bulgular ve Tartışma

İşletmelerin katılımcı tasarım yaklaşımıyla tasarım süreçlerini planlayıp uygulayabilmeleri için sadece belirledikleri stratejilerin yeterli olmadığı, tüketicilerin bu yaklaşımın bilincinde olması gerektiği bilinmektedir. Bu nedenle, tüketicilerin katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik görüşlerinin belirlenmesiyle farkındalıklarının ortaya konması ve bu doğrultuda giysi satın almaya yönelik davranışlarının değerlendirilmesi hem üreticiler hem de tüketiciler açısından ayrı bir önem taşımaktadır.

Tüketiciler giysi satın alma kararlarında moda, marka, pazarlama faaliyetlerinden, bireysel, psikolojik ve sosyal faktörlere kadar birçok etkenden önemli ölçülerde etkilenirler. Ayrıca, fiyat, marka, kalite estetik değer ve kullanım özellikleri gibi kendilerini etkileyici niteliklerin insanlar için taşıdığı önem ve öncelik derecesi giysi satın alma davranışlarındaki farklılıkları oluşturmaktadır (Koca ve Koç,2016:235). Bu nedenle, tüketicilerin tasarımına katkı sunabilecekleri, kendi beğeni ve yaratıcılıklarını yansıtabilecekleri bir giysiyi satın alma kararlarında bireysel ve psikolojik etkenlerin güçlü olacağını söylemek mümkündür. Ancak, bu durumun tüketicilerin katılımcı tasarıma yönelik farkındalıkları ve görüşleri ile doğrudan ilişkili olduğu dikkate alındığında; tüketicilerin bu yaklaşımı nasıl algıladıkları ve doğru bilgilere sahip olup olmadıkları soruları gündeme gelmektedir. Araştırma kapsamındaki tüketicilerin katılımcı tasarım yaklaşımına farkındalıklarına yönelik bulgulara Tablo 5'te yer verilmiştir.

Seçenekler Görüşler	Katılıyorum				Kısmen Katılıyorum				Katılmıyorum			
	Kadın		Erkek		Kadın		Erkek		Kadın		Erkek	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
KTY; tüketicinin tüm tasarım sürecine katıldığı bir tasarım yaklaşım türü olduğunu düşünürüm.	62	42,2	24	39,3	73	49,7	22	36,1	12	8,2	15	24,6
KTY; tüketicinin tasarımcı ve üreticilerle iletişim halinde olduğu deneysel bir süreçtir.	71	48,3	42	68,9	68	46,3	15	24,6	8	5,4	4	6,6
KTY; kişiye özel ürün üretilen bir tasarım uygulamasıdır.	52	35,4	23	37,7	60	40,8	26	42,6	35	23,4	12	19,7
KTY; giysi tasarım sürecinde, satın alırken veya kullanım sonrası tüketicinin ürün üzerinde değişiklik yapmasıdır.	58	39,5	26	42,6	59	40,1	20	32,8	30	20,4	15	24,6
KTY; sürdürülebilirliğe katkı sağlayan bir yaklaşım türüdür.	85	57,8	43	70,5	42	28,6	10	16,4	20	13,6	8	13,1
KTY; marka kimliğidir.	60	40,8	20	32,8	63	42,9	29	47,5	24	16,3	12	19,7
KT yaklaşımının sosyal sorumluluk olduğunu düşünürüm.	57	38,8	19	31,1	60	40,8	22	36,1	30	20,4	20	32,8
KTY; üretim sürecinde malzemenin tasarruflu kullanılmasıdır.	75	51	24	39,3	46	31,3	28	45,9	26	17,7	9	14,8

Tablo 5. Tüketicilerin Katılımcı Tasarım Yaklaşımına (KTY)Yönelik Farkındalıkları

Tablo 5'e göre; "katılımcı tasarım yaklaşımının tüketicinin tüm tasarım sürecine katıldığı bir tasarım türü olduğunu düşünürüm" görüşüne, kadın tüketicilerin %42,2'sinin katıldıkları, %49,7'sinin ise kısmen katıldıkları görülmektedir. Erkek tüketicilerin de %39,3'ünün bu görüşe katılmaları ve %36,1 oranında kısmen katıldıklarını belirtmeleri, cinsiyet fark etmeksizin tüm tasarım sürecine katılma konusundaki yanıtların aynı düzeyde olduğu, dolayısıyla farkındalıklarının da aynı olduğu söylenebilir. Kadın tüketicilerin %48,3'ü, erkek tüketicilerin %68,9'u "tüketicinin tasarımcı ve üreticilerle iletişim halinde olduğu deneysel bir süreçtir" görüşüne katıldıklarını bildirmişlerdir. Bu görüşe kısmen katılanların oranı da dikkate alındığında, tüketicilerin katılımcı tasarım yaklaşımının amaçları arasında olan iletişimi, iş birliğini teşvik etmek konusunda farkındalıklarının iyi durumda olduğu düşünülebilir.

Kadın tüketicilerin %40,8'inin, erkek tüketicilerin %42,6'sının katılımcı tasarım yaklaşımı "kişiyeye özel ürün üretilen bir tasarım uygulamasıdır" görüşüne kısmen katılmaları, kendi beklentileri doğrultusunda giysilerin üretilceğini düşündükleri anlamını taşımakta ve bu yaklaşımın bağlamına dair bilgiye sahip olmadığı, kavramı algıladıkları şekliyle görüş bildirmiş olabilecekleri şeklinde yorumlanabilir. Dolayısıyla, tüketicilerin bu yaklaşıma farkındalıklarının olduğu ancak yeterli bilgiye sahip olmadıkları söylenebilir. Özellikle ülkemizde bu yaklaşımla yapılan uygulamaların yaygın olmaması nedeniyle çok fazla bilinirliğinin olmamasının bu sonucun oluşmasında etkili olabileceği düşünülmektedir. Katılımcı tasarım yaklaşımı "giysi tasarım sürecinde, satın alırken veya kullanım sonrası tüketicinin ürün üzerinde değişiklik yapmasıdır" görüşüne kadınlar %40,1 oranda kısmen katılmış, erkekler ise %42,6 oranında katılmıştır. Kadınların bu görüşe verdikleri yanıtla, bir önceki "kişiyeye özel ürün üretilen bir tasarım uygulamasıdır" görüşüne verdikleri yanıtların birbirini destekler oranda olduğu görülmektedir.

Kadınların %57,8'inin ve erkeklerin %70,5'inin “sürdürülebilirliğe katkı sağlayan bir yaklaşım türüdür” görüşüne katıldıklarını belirterek, bu tasarım yaklaşımının giysilerin kullanım ömrünü uzatabilecek uygulamalardan biri olduğunun farkında olduklarına da işaret ettikleri düşünülebilir. Zira, son yıllarda sürdürülebilirlik kapsamında tüketicileri kullanmakta olduğu giysilerin üzerinde değişiklikler yapmaya teşvik eden, buna özel programlar geliştiren bazı markaların olduğu ve özellikle modası geçmiş giysilerin kullanım ömrünü uzatan bu uygulamanın kullanıcılar tarafından ilgiyle karşılandığı bilinmektedir.

Katılımcı tasarım yaklaşımı “marka kimliğidir” ve “yaklaşımının sosyal sorumluluk olduğunu düşünürüm” görüşlerine kadınların sırasıyla %42,9 ve % 40,8'inin, erkeklerin ise %47,5 ve %36,1'nin kısmen katıldıkları görülmektedir. Bu görüşlere katılanların oranının kısmen görüşüne göre daha düşük olması, markaların bu yaklaşımı uygulama ve marka kimliklerine yansıtmadaki yetersizliklerden kaynaklandığı ve tüketicilerin de farkındalıklarının bu düzeyde olduğu şeklinde yorumlanabilir. Katılımcı tasarım yaklaşımı “üretim sürecinde malzemenin tasarruflu kullanılmasını sağlar” görüşüne, kadın tüketicilerin %51'i katılırken, erkek tüketicilerin ise %39,3'ünün katıldığı görülmekte ve daha fazla bir oranla %45,9'unun kısmen katıldıklarını belirtmeleri de dikkat çekmektedir. Kadın tüketicilerin bu görüşe verdikleri yanıtlarla sürdürülebilirliğe katkı sağlar görüşüne verdikleri yanıtların oranının (%57,8) birbirini desteklediği, erkeklerde ise oranların birbirinden çok farklı olduğu dikkate alındığında; katılımcı tasarım ve sürdürülebilirlik arasındaki ilişki konusunda, erkeklere göre kadınların daha fazla farkındalığa sahip oldukları söylenebilir.

Seçenekler	Katılıyorum				Kısmen Katılıyorum				Katılmıyorum			
	Kadın		Erkek		Kadın		Erkek		Kadın		Erkek	
Görüşler	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
KTY; tüketicilerin ürün üretim süreçlerine aktif katılımıyla tüketiciye farklı bir deneyim yaşatılmasını sağlar.	100	68,0	42	68,9	40	27,2	17	27,9	7	4,8	2	3,3
KTY; tüketici düşüncelerinin tasarıma dâhil edilmesini sağlar	106	72,1	44	72,1	34	23,1	16	26,2	7	4,8	1	1,6
KTY; tüketicilerin ürünleri kişiselleştirmesini sağlar.	90	61,2	34	55,7	43	29,3	23	37,7	14	9,5	4	6,6
KTY; sadece tüketicilerin istekleri doğrultusunda üretim yapılmasını sağlar.	49	33,3	20	32,8	67	45,6	30	49,2	31	21,1	11	18
KTY; markalarına adapte etmiş yerli ve yabancı moda markalarından haberdarım.	36	24,5	17	27,9	63	42,9	20	32,8	48	32,7	24	39,3
KTY; tüketici taleplerinin yanı sıra işletmede ki tüm personelin katkılarıyla üretim yapmasıdır.	55	37,4	25	41	66	44,9	28	45,9	26	17,7	8	13,1
KYT; sürece katılan tasarımcı, üretici ve tüketicinin fikir paylaşımları sonucu ortaya çıkartılan ürünleri kapsar.	98	66,7	38	62,3	43	29,3	22	36,1	6	4,1	1	1,6
KTY ile elde edilen ürünlerin kalitesi daha yüksektir.	65	44,2	24	39,3	60	40,8	30	49,2	22	15	7	11,5
KTY ile üretilen ürünlerin maliyeti yüksektir.	57	38,8	21	34,4	60	40,8	28	45,9	30	20,4	12	19,7
KTY ile üretilen giysiler tüketici tarafından daha çok tercih edilir	73	49,7	28	45,9	61	41,5	27	44,3	13	8,8	6	9,8
KTY ile üretilen giysiler tüketiciyi özel hissettirir.	104	70,7	41	67,2	34	23,1	18	29,5	9	6,1	2	3,3
KTY ile üretilen giysiler diğerlerine göre daha fazla yaratıcılık içerir	88	59,9	44	72,1	50	34,0	13	21,3	9	6,1	4	6,6
KTY markaların müşteri sadakatini artırır.	89	60,5	44	72,1	49	33,3	15	24,6	9	6,1	2	3,3
KTY ile çalışan markalar daha çok tanınır.	57	38,8	34	55,7	70	47,6	18	29,5	20	13,6	9	14,8
KTY ile tasarlanan ürünlerin tasarım değeri daha yüksektir.	73	49,7	36	59	59	40,1	16	26,2	15	10,2	9	14,8

KTY ile üretilen ürünler daha kullanışlıdır.	55	37,4	32	52,5	72	49	23	37,7	20	13,6	6	9,8
KTY ile üretilen ürünler doğa dostudur.	46	31,3	23	37,7	67	45,6	26	42,6	34	23,1	12	19,7
KT yaklaşımında tasarımcı pasif roledir.	22	15,	13	21,3	57	38,8	28	45,9	68	46,3	20	32,7

Tablo 6. Tüketicilerin Katılımcı Tasarım Yaklaşımına (KTY)Yönelik Görüşleri

Tablo 6'daki katılımcı tasarıma yönelik görüşler incelendiğinde, *“tüketicilerin ürün üretim süreçlerine aktif katılımıyla tüketiciye farklı bir deneyim yaşatılmasını sağlar”* görüşüne kadın tüketicilerin %68'inin ve erkek tüketicilerin % 68,9'unun, *“tüketici düşüncelerinin tasarıma dâhil edilmesini sağlar”* görüşüne her iki cinsiyetin %72,1'inin, *“tüketicilerin ürünleri kişiselleştirmesini sağlar”* görüşüne kadınların %61,2'sinin erkeklerin ise %55,7'sinin “katılıyorum” yanıtı verdikleri görülmektedir. Bu görüşler doğrultusunda kadın ve erkek tüketicilerin; katılımcı tasarım yaklaşımın sürece aktif katılımı ile gerçekleşen bir uygulama olduğu, fikir paylaşımının yapıldığı ve bu fikirler doğrultusunda kişiselleştirmeye imkân tanıdığı bilgisine sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Kadın tüketicilerin %45,6'sinin erkek tüketicilerin %49, 2'sinin *“sadece tüketicilerin istekleri doğrultusunda üretim yapılmasını sağlar”* görüşüne kısmen katıldıkları görülmektedir. Bu tasarım yaklaşımının etik bakış açısıyla, paydaşlar arasında eşit söz hakkı ve karşılıklı bilgi alışverişine sahip olduğundan hareketle, tüketicilerin katılımcı tasarımın kökeninde fikir paylaşımını barındırdığı bilgisine ve bilincine sahip olduğu düşünülmektedir. *“Katılımcı tasarımı markalarına adapte etmiş yerli ve yabancı moda markalarından haberdarım”* görüşüne kadınların %42,9'unun katıldıklarını, erkeklerin %39,3'nün bu yaklaşım türüyle üretim uygulama yapan markalardan haberdar olmadıklarını belirtmeleri, önceki yorumlarda da bahsedildiği gibi markaların bu konudaki yetersizlikleri ile bağdaştırılabilir. Katılımcı tasarım yaklaşımı *“tüketici taleplerinin yanı sıra işletmedeki tüm personelin katkılarıyla üretim yapmasıdır”* görüşüne kadınların %44,9'unun, erkeklerin %45,9'unun kısmen katılıyor olmaları ise, tüketicilerin personelin de bir tüketici olduğunu düşünmemeleri ve sürece katkıların nasıl olacağına dair yeterli bilgilerinin olmamasından kaynaklandığı şeklinde yorumlanabilir. Kadın tüketicilerin %66,7'sinin, erkek tüketicilerin ise %62,3'ünün *“sürece katılan tasarımcı, üretici ve tüketicinin fikir paylaşımları sonucu ortaya çıkartılan ürünleri kapsar”* görüşüne katılmış olmaları, bu yaklaşımın hem etik(demokratik) hem de pragmatik(faydacı) nedenler açısından cinsiyet fark etmeksizin doğru algılandığı şeklinde yorumlanmaktadır.

Kadın tüketicilerin %44, 2'sinin, erkeklerin ise %49, 2'sinin *“katılımcı tasarım yaklaşımıyla elde edilen ürünlerin kalitesi daha yüksektir”* görüşüne “katılıyorum” ve “kısmen katılıyorum” şeklinde yanıt verdikleri görülmektedir. Bu doğrultuda kadınların kaliteli ürün üretileceği veya ürünün kalitesinin ve veriminin yükseltilebileceği bilgisine sahip olduğu düşünürken; erkeklerin ise çekimser kaldıkları görülmektedir. Aynı amaç doğrultusunda yönetilen *“katılımcı tasarım yaklaşımıyla üretilen ürünlerin maliyeti yüksektir”* görüşüne yönelik kadınların % 40,8'sinin, erkeklerin ise %45,9'nun kısmen katılmaları; kaliteyi, verimliliği ve tatmini artırmak amacıyla kısa sürede birçok alanda benimsenen katılımcı tasarımda sürecin planlanması, uygulanması ve bu süreç sonunda ürünün üretilmesinin ne denli maliyet ve emek gerektirdiği (Kesti, 2020:12) konusunda yeterli düzeyde bilgiye sahip olmadıkları şeklinde yorumlanmaktadır.

Tablo 6'daki *“katılımcı tasarım yaklaşımıyla üretilen giysiler tüketici tarafından daha çok tercih edilir”* görüşüne kadın tüketicilerin %49,7'sinin ve erkek tüketicilerin % 45,9'unun, *“katılımcı tasarım yaklaşımıyla üretilen giysiler tüketiciyi özel hissettirir”* görüşüne kadınların %70,7'sinin ve erkeklerin %67,2'sinin, *“katılımcı tasarım yaklaşımıyla üretilen giysiler diğerlerine göre daha fazla yaratıcılık içerir”* görüşüne kadınların %59,9'sinin erkeklerin ise %72,1'sinin, *“katılımcı tasarım yaklaşımı markaların müşteri sadakatini artırır”* görüşüne ise kadınların %60,5'inin erkeklerin %72,1'inin katıldığı görülmektedir. Bu sonuçlar doğrultusunda, kadın ve erkek tüketicilerin katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik olumlu görüşlere sahip olduğu söylenebilir. Ürünün kullanıcısı olacak herkesin üretim sürecinde söz sahibi olabileceği, konvansiyonel süreçlere göre yaratıcılık açısından geniş perspektife sahip

uygulamaları içermesi ve üretilen fikirlerin çoğu durumda materyal haline getirilmesi bu yaklaşımın tüketicilerde olumlu görüşler oluşturduğu düşünülmektedir. Ayrıca, yaklaşımın demokratik bağlamını oluşturan tüketicilerin düşüncelerinin dikkate alınmasının sağladığı hedonik hazzın da bu durum da rolü olduğunu söylemek mümkündür. Bazı markaların katılımcı tasarım uygulamalarının tüketici sadakatine olumlu katkı sağlayacağı bilinciyle hareket ettikleri ve tanınırlıklarını artırdıkları bilinmektedir. “*Katılımcı tasarımı benimseyen markalar daha çok tanınır*” görüşüne erkek tüketicilerin %55,7’sinin katıldıkları, kadın tüketicilerin ise %47,6’sının kısmen katıldıkları yanıtını vermeleri, erkekler bu konuda olumlu bir yaklaşım sergilerken; kadınların daha kararsız oldukları anlamını taşımaktadır.

“*Katılımcı tasarım yaklaşımıyla tasarlanan ürünlerin tasarım değeri daha yüksektir*” görüşüne kadınların %49,7’sinin, erkeklerin %59’unun, “*katılımcı tasarım yaklaşımıyla üretilen ürünler daha kullanışlıdır*” görüşüne ise erkek tüketicilerin %52,5’inin katıldıkları, kadın tüketicilerin %49’unun kısmen katıldıklarını belirtmeleri, erkeklerin bu yaklaşımla tüketici isteklerini, düşüncelerini ön planda tutarak üretim yapılmasının ürünlerin fiziksel, fonksiyonel verimliliğine katkı sağlayacağı konusunda kadınlara oranla daha olumlu görüşlere sahip olduğu söylenebilir. “*Katılımcı tasarım yaklaşımıyla üretilen ürünler doğa dostudur*” görüşüne kadınların % 45,6’sının erkeklerin %42,6’sının kısmen katılıyor yanıtı vermeleri, bu konuda kararsız olduklarını göstermekle birlikte, Tablo 5’teki “*sürdürülebilirliğe katkı sağlayan bir yaklaşım türüdür*” görüşüne katılım oranlarıyla (kadın %57,8 ve erkek % 70,5) uyuşmaması da dikkat çekmektedir. Bu durum, tüketicilerin doğa dostu ürünler hakkında yeterli düzeyde bilgi sahibi olmadıklarından dolayı kararsız kaldıklarını düşündürmektedir. “*Katılımcı tasarım yaklaşımında tasarımcı pasif roledir*” görüşüne kadınların %46,3’ünün katılmaması ve erkeklerin %45,9’unun kısmen katılmaları da bu yaklaşım konusunda yeterince bilgiye sahip olmamalarından kaynaklanan, tasarımcı ile katılımcının süreçteki işlevleri arasındaki ayrımı net olarak yapamamalarının görüşlerine yansımaları olarak görülmektedir.

Seçenekler	Katılıyorum				Kısmen Katılıyorum				Katılmıyorum			
	Kadın		Erkek		Kadın		Erkek		Kadın		Erkek	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
KTY tüketicilere söz hakkı tanır.	111	75,5	50	82	32	21,8	11	18	4	2,7	-	-
KTY tüketicilerin bilgi üretmesine katkı sağlar.	110	74,8	41	67,2	33	22,4	17	27,4	4	2,7	3	4,9
KTY tüketicilerin problem çözmesine olanak tanır.	82	55,8	37	60,7	58	39,5	20	32,8	7	4,8	4	6,6
KTY tüketicilerin ürün üretilme sürecine katkı sağlar.	97	66	39	63,9	42	28,6	17	27,9	8	5,4	5	8,2
KTY tüketicilerin yaratıcılıklarını ortaya çıkartır.	113	76,9	38	62,3	27	18,4	20	32,8	7	4,8	3	4,9
KTY tüketicilerin firmalara olan güvenini artırılmasını sağlar.	94	63,9	43	70,5	48	32,7	15	24,6	5	3,4	3	4,9
KTY işletmede aidiyet duygusu ve motivasyonu artırır	88	59,9	44	72,1	52	35,4	11	18	7	4,8	6	9,8
KTY tüketicilerin bireysel farkındalığını artırır.	109	74,1	41	67,2	31	21,1	18	29,5	7	4,8	2	3,3
KTY firmalara ek yük ve maliyet oluşturur	47	32	22	36,1	71	48,3	22	36,1	29	19,7	17	27,9
KTY tasarımcıların yaratıcılıklarını geliştirir	92	62,6	44	72,1	45	30,6	12	19,7	10	6,8	5	8,2

Tablo 7. Katılımcı Tasarım Yaklaşımının Tüketici, Üretici ve Tasarımcıya Katkıları

Tablo 7’de yer alan örneklem grubunun katılımcı tasarım yaklaşımının taraflara katkıları incelendiğinde; bir görüş dışındaki tüm görüşlere oldukça yüksek düzeyde katılım gösterdikleri görülmektedir. Katılımcı tasarım

yaklaşımının firmalara ek yük ve maliyet oluşturmaları görüşünde kadınların %48,3 ve erkeklerin %36,1 oranında kararsız olmaları, Tablo 6'daki "*katılımcı tasarım yaklaşımıyla üretilen ürünlerin maliyeti yüksektir*" görüşünün oranlarıyla birbirini desteklediği görülmektedir.

Katılımcı tasarımın tüketici-tasarım ve paydaşlar dâhilinde iletişim ortamı sağlayarak iş birliğini, grup çalışmasını ve paylaşımı teşvik ettiği, söz hakkı tanıdığı, süreç kapsamında bilgi üretildiği, çözüm bulunduğu ve en önemli kısmı olan nihai bir ürün elde edildiği, süreç bağlamında yaratıcılığın farklı biçimler aldığı ve farklı düzeylerde meydana geldiği varsayımıyla (Scariot vd, 2012:2703), tüketicilerin yeterli farkındalıklarının olduğu söylenebilir.

Seçenekler	Kadın		Erkek		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%
Tasarım Sürecine Katılma						
Evet	11	7,5	3	4,9	14	6,7%
Hayır	138	92,5	58	95,1	196	93,3%
Tasarım Sürecinde Görüşlerine Başvurma						
Anket	50	33,3	23	37,7	73	34,8
Sms -Telefon	7	4,7	4	6,6	11	5,2
E-posta	10	6,8	3	4,9	13	6,2
Sözlü iletişim	31	21,1	7	11,5	38	18,1
Görüşleri alınmadı	51	34	24	39,3	75	35,7

n: 210

Tablo 8. Örneklem Grubunun Katılımcı Tasarım Sürecine Katılma ve Görüşlerine Başvurma Durumları

Tablo 8'de kadınların %92,5'inin, erkeklerin ise %95,1'inin herhangi bir giyim firmasının katılımcı tasarım sürecine katılmadıkları, dolayısıyla bu konuda deneyimlerinin olmadığı görülmektedir. Kişiselleştirilmiş tasarımların tüketicilerin giysi satın alma davranışları üzerindeki etkisi ve bu yönde eğilim gösteren tüketim kalıplarının olduğu günümüzde bu sonuç dikkat çekicidir. Koca ve Koç (2019:162) araştırmalarında genç kızların çoğunluğunun giyim tarzlarında amaçsal/kendine odaklanmış değerlerden daha çok etkilendikleri, kendi yaratıcılığını kullanarak oluşturdukları giyim tarzlarını kendilerini ifade etme aracı olarak gördükleri sonucuna ulaşmaları, bu sonucun tasarımcılar ve üreticiler açısından önemli bulgular içerdiğini ortaya koymaktadır. "*Herhangi bir giyim firması tarafından tasarımlara yönelik görüşlerinize başvuruldu mu?*" sorusuna kadınların %33,3'ünün anket ve %21,1'inin sözlü iletişim yanıtı verdiği; erkeklerin ise %37,7 'sinin anket ve %11,5'inin sözlü iletişim yanıtlarını verdikleri, ancak katılımcıların toplamda %35,7'sinin görüşlerine hiç başvurulmadığını belirtmeleri de bu durumu desteklemektedir.

Katılımcı tasarımın en büyük engelinin katılımcıların sürece dâhil edilme biçimlerinde ekstra zamana gerek duyulması olduğu düşünüldüğünde, bu anlaşılabilir bir sonuç olmakla birlikte, farklı teknikler kullanılarak tasarım sürecinin verimli hale getirilebileceğinin etkili bir yol olarak tercih edilmesinin beklenen bir uygulama olduğu söylenebilir. Koç ve Aksoy'un (2018: 16) yaptıkları araştırma sonuçlarında özgün ürünler üretmenin temel özelliği olan yaratıcılığın, zaman alan bir süreç olduğunu, eşsiz ve orijinal ürünlerin üretiminin bazı durumlarda çok yavaş ilerlediğini belirtmeleri, bu söylemi destekleyici bir bulgu olarak görülebilir.

		Cinsiyet		Test İstatistikleri †	
		Erkek(%)	Kadın(%)	Test Değeri	P
Tasarım sürecinde faydalı ve işlevsel ürünlerin geliştirilmesine katkı sağ-	Önemsiz	5 (8,2)	5 (3,4)	5,007	0,082
	Kısmen Önemli	22 (36,1)	39 (26,2)		

İlamak için katılmak isterim.	Önemli	34 (55,7)	105 (70,5)		
	Önemsiz	13 (21,3)	34 (22,8)		
Uygulama sonucunda maddi kazanç sağlamak için isterim.	Kısmen Önemli	27 (44,3)	62 (41,6)	0,132	0,936
	Önemli	21 (34,4)	53 (35,6)		
Tasarım ve uygulama sürecinde yapılan işlemi merak ettiğim için katılmak isterim	Önemsiz	4 (6,6)	11 (7,4)		
	Kısmen Önemli	26 (42,6)	37 (24,8)	6,589	0,037*
	Önemli	31 (50,8)	101 (67,8)		
Bilgi düzeyini arttırmak, yaratıcılığımı geliştirmek için katılmak isterim.	Önemsiz	4 (6,6)	10 (6,7)		
	Kısmen Önemli	24 (39,3)	24 (16,1)	13,498	0,001*
	Önemli	33 (54,1)	115 (77,2)		
Kişiselleştirmeye (kişiye özel) imkân tanıdığı için katılmak isterim.	Önemsiz	8 (13,1)	6 (4)		
	Kısmen Önemli	14 (23)	28 (18,8)	6,772	0,034*
	Önemli	39 (63,9)	115 (77,2)		
Beğenilerime uygun giysi tasarlanması için isterim.	Önemsiz	5 (8,2)	8 (5,4)		
	Kısmen Önemli	20 (32,8)	24 (16,1)	8,566	0,014*
	Önemli	36 (59)	117 (78,5)		
Satın alacağım giysinin bir yerinde benim de katkımın olmasını istediğim için katılmak isterim.	Önemsiz	7 (11,5)	11 (7,4)		
	Kısmen Önemli	23 (37,7)	29 (19,5)	9,901	0,007*
	Önemli	31 (50,8)	109 (73,2)		
Satın aldığım giysinin diğerlerinden farklı olmasını istediğim için katılmak isterim.	Önemsiz	11 (18)	18 (12,1)		
	Kısmen Önemli	18 (29,5)	26 (17,4)	6,266	0,044*
	Önemli	32 (52,5)	105 (70,5)		

p<0,05*: Ki-Kare Testi (χ^2); Özet istatistikler Sayı (Yüzdelik) değer olarak verilmiştir.

Tablo 9. Örneklem Grubunun Cinsiyetlerine Göre Tasarım Sürecine Katılma Nedenleri Ki-Kare Testi

Tablo 9 incelendiğinde, örneklem grubunun cinsiyetlerine göre tasarım süreçlerine katılma nedenleri arasında, faydalı ve işlevsel ürünlerin geliştirilmesine katkı sağlamak ve maddi kazanç sağlamak dışında diğer tüm nedenlerle istatistiksel açıdan anlamlı [p<0,05] bir ilişki olduğu görülmektedir. Kadınların %78,5'inin "*beğenilerine uygun giysi tasarlanması için*" tasarım sürecine dahil olmayı istediklerini önemli bir neden olarak belirtirken, bunu sırasıyla %77,2 oranıyla "*kişiselleştirmeye (kişiye özel) imkân tanınmasını*" izlemesi ve erkeklerin de %63,9 oranla bu seçeneği önemli görmeleri, katılımcı tasarımın tüketici beklentilerine cevap verebilecek bir yaklaşım olarak görüldüğü şeklinde yorumlanabilir. Kadınların % 73,2'sinin ve erkeklerin %50,8'inin "*satın alacakları giysinin bir yerinde katkılarının olmasını istedikleri*" ve benzer oranlarda (kadın %70,5, erkek %52,5) "*satın alacakları giysinin diğerlerinden farklı olmasını istedikleri için sürece katılmayı*" önemli görmeleri yapılan yorumu destekler niteliktedir. Bu bağlamda, Koç ve Obut'un (2021:497) belirttiği gibi, insanların değişim ve çeşitlilik arayışının yanı sıra kendini ve toplumsal kimliğini ifade etme güdüsünün, moda ile hızlı üretim-tüketim döngüsünü gündeme getirmiş olması, bu sonuç ile paralellik göstermektedir.

"Tasarım sürecine "*bilgi düzeyini arttırmak, yaratıcılığımı geliştirmek için katılmak isterim*" görüşüne kadınların %77,2'sinin ve erkeklerin %54,1'nin katılması, "*tasarım ve uygulama sürecinde yapılan işlemi merak ettiğim için katılmak isterim*" görüşünü ise kadınların % 67,8'inin, erkeklerin %50,8'inin önemli bulması, teorik (merak) bakış açısıyla açıklanabilir. Çünkü, katılımcılar ve katkıda bulunanlar arasında iş birliği, iletişim, karşılıklı

öğrenme ile teorik perspektifin odak noktası tüm kilit paydaşlar için kazanımlar yaratmaktır (Bergvall-Kåreborn ve Ståhlbrost, 2008:104). Örneklem grubunun tasarım sürecine dahil olma isteklerini oluşturan nedenlerin tümünü, kadınların erkeklerden daha “önemli” buldukları gözlenmektedir.

Örneklem grubunun eğitim durumlarına göre giysi tasarım sürecine katılmayı isteme nedenleri arasında bir ilişkiyi olup olmadığını belirlemek amacıyla yapılan ki-kare testi sonuçlarında; sadece “*uygulama sonucunda maddi kazanç sağlama*” [$\chi^2= 17,443$, $p=0,026$] ve “*satın aldıkları giysinin diğerlerinden farklı olmasını isteme*” [$\chi^2= 16,394$, $p=0,037$] nedenleri arasında istatistiksel açıdan ilişki olduğu tespit edilmiştir. Ön lisans mezunu kişilerin “*uygulama sonucunda maddi kazanç sağlamak için*” ve lisans mezunu kişilerin ise “*satın aldıkları giysinin diğerlerinden farklı olmasını istedikleri*” için tasarım sürecine katılmayı diğer eğitim düzeyindeki kişilerden daha çok “önemli” buldukları belirlenmiştir.

Dahil Olma Süreci		Cinsiyet		Test İstatistikleri †	
		Erkek	Kadın	Test Değeri	p
Tasarım sürecine katılmak istemem.	Evet	24 (39,3)	44 (29,5)	1,904	0,168
	Hayır	37 (60,7)	105 (70,5)		
Tasarım sürecinin tüm aşamalarına aktif olarak katılmak isterim.	Evet	25 (41)	107 (71,8)	17,619	0,000*
	Hayır	36 (59)	42 (28,2)		
Tasarım sürecinde sadece fikirlerimi ve düşüncelerimi paylaşma sorumluluğumun olmasını isterim.	Evet	47 (77)	98 (65,8)	2,576	0,109
	Hayır	14 (23)	51 (34,2)		
Tasarım süresinde fikirlerimi ve düşüncelerimi başka kişiler vasıtasıyla iletebileceğim sorumlulukta katılmak isterim.	Evet	43 (70,5)	78 (52,3)	5,834	0,016*
	Hayır	18 (29,5)	71 (47,7)		
Tasarım sürecine fikirlerimi ve düşüncelerimi tasarımcı ve tüm firma personelleriyle paylaşabileceğim sorumlulukta katılmak isterim.	Evet	44 (72,1)	110 (73,8)	0,064	0,801
	Hayır	17 (27,9)	39 (26,2)		
Tüketicilerin istekleri doğrultusunda yapılan bir planlama ile tasarım sürecine katılmak isterim.	Evet	49 (80,3)	120 (80,5)	0,001	0,972
	Hayır	12 (19,7)	29 (19,5)		
Firmaların istekleri doğrultusunda yapılan bir planlama ile tasarım sürecine katılmak isterim.	Evet	25 (41)	81 (54,4)	3,099	0,078
	Hayır	36 (59)	68 (45,6)		
Açık ağlar (internet, sosyal medya vb.) üzerinden yapılan bir planlama ile tasarım sürecine katılmak isterim.	Evet	50 (82)	112 (75,2)	1,135	0,287
	Hayır	11 (18)	37 (24,8)		
Anket, röportaj, görüşme yöntemleriyle daha aktif katılım sağlarım.	Evet	35 (57,4)	92 (61,7)	0,345	0,557
	Hayır	26 (42,6)	57 (38,3)		
El becerilerinin kullanıldığı yaratıcı uygulamalar, atölye çalışmaları ve oyun gibi yöntemlerde daha aktif katılım sağlarım.	Evet	27 (44,3)	105 (70,5)	12,733	0,000*
	Hayır	34 (55,7)	44 (29,5)		
Ürünün 3boyutlu örnek çalışmasının yapıldığı yöntemlerde daha aktif katılım sağlarım.	Evet	42 (68,9)	105 (70,5)	0,054	0,816
	Hayır	19 (31,1)	44 (29,5)		

$p<0,05$ *†: Ki-Kare Testi (χ^2); Özet istatistikler Sayı (Yüzdelik) değer olarak verilmiştir.

Tablo 10 . Örneklem Grubunun Cinsiyetine Göre Giysi Satın Alınan Firmaların Tasarım Sürecinin Hangi Aşamasına Dahil Olmayı İsteme Durumları Ki-Kare Testi

Tablo 10’da kadın (%70,5) ve erkek (%60,7) tüketicilerin önemli oranda katılmayı istedikleri tasarım sürecinde, kadınlar (%71,8) araştırma, keşif ve prototipleme olmak üzere “*tasarım sürecinin tüm aşamalarına aktif olarak dâhil olmak*” isterken, erkeklerin (%41) bu süreçlerde kadınlara göre daha az yer almak istedikleri görülmektedir.

Katılımcıların önemli oranda (kadınlar %65,8, erkekler %77) “*tasarım sürecinde sadece fikirleri ve düşüncelerini paylaşmak istediklerini*” belirtmeleri, sürece danışma pozisyonunda katılım isteklerinin olduğunu ortaya koymaktadır. “*Tasarım süresinde fikirlerimi ve düşüncelerimi başka kişiler vasıtasıyla iletebileceğim sorumlulukta katılmak isterim*” görüşüne kadın tüketicilerin %52,3’ünün ve erkek tüketicilerin %70,5’inin evet yanıtını vermeleri ise; tüketicilerin düşüncelerinin delegeler aracılığıyla iletildiği temsili süreçte yer almak istedikleri şeklinde yorumlanmaktadır. “*Tasarım sürecine fikirlerimi ve düşüncelerimi tasarımcı ve tüm firma personelleriyle paylaşabileceğim sorumlulukta katılmak isterim*” görüşüne kadınların %73,8’inin ve erkeklerin %72,1’nin evet yanıtı vermesi tüm katılımcılarla iletişim halinde olunan fikir birliği sürecine dâhil olmak istedikleri şeklinde yorumlanabilir.

Örneklem grubunun “*tüketicilerin istekleri doğrultusunda yapılan bir planlama ile tasarım sürecine katılmak isterim*” görüşüne kadın (%80,5) ve erkeklerin (% 80,3) yaklaşık oranlarda evet yanıtını vermeleri, katılıma dair talebin kullanıcılardan geldiği süreci niteleyen dikey hiyerarşiyi işaret ederken, “*firmaların istekleri doğrultusunda yapılan bir planlama ile tasarım sürecine katılmak isterim*” görüşüne kadınların %54,4’ünün evet, erkeklerin ise %59’unun hayır yanıtı vermeleri, katılım talebinin kuruluşlardan ya da tasarımcılardan geldiği yatay hiyerarşi içinde kadınlara oranla erkeklerin daha fazla yer almak istemedikleri şeklinde yorumlanmaktadır. Bu görüşler doğrultusunda kadınların aşağıdan yukarı ve yukarıdan aşağı hiyerarşi süreçlerinde olabilecekleri, ancak erkeklerin sadece kendi istekleri doğrultusunda gerçekleşen aşağıdan yukarı hiyerarşi sürecinde yer alabilecekleri söylenebilir. “*Açık ağlar (internet, sosyal medya vb.) üzerinden yapılan bir planlama ile tasarım sürecine katılmak isterim*” görüşüne kadın ve erkeklerin yüksek oranda (kadın % 75,2, erkek %82) katılmaları ise süreçten sorumlu herhangi bir bireyin tanımlı olmadığı yatay hiyerarşik işleyişlere daha sıcak baktıkları şeklinde yorumlanabilir.

Tablo 10’daki katılımcı tasarım yaklaşımına hangi yöntemlerle katılmak istersiniz sorusuna yönelik veriler incelendiğinde; “*Anket, röportaj, görüşme yöntemleriyle daha aktif katılım sağlarım*” görüşüne kadınların % 61,7’sinin ve erkeklerin 57,4’ünün evet yanıtını verdiği, “*el becerilerinin kullanıldığı yaratıcı uygulamalar, atölye çalışmaları ve oyun gibi yöntemlerde daha aktif katılım sağlarım*” görüşüne ise kadınların %70,5’inin evet, erkeklerin % 55,7’sinin hayır görüşünü belirttikleri görülmektedir. “*Ürünün 3boyutlu örnek çalışmasının yapıldığı yöntemlerde daha aktif katılım sağlarım*” görüşüne ise kadın ve erkekler yaklaşık oranlarla (kadınlar %70,5, erkekler %68,9) evet yanıtı vermişlerdir. Bu bağlamda kadın tüketiciler araştırma, keşif ve prototipleme süreçlerinin tümünde yer almak isteyerek eylemi kontrol etme yetkisine sahip oldukları “gerçek katılım” örneği olarak değerlendirilirken, erkek tüketicilerin keşif aşamasında yer almak istemedikleri ve kontrolün yöneticilerde olduğu “sözde katılım” örneği oluşturdukları söylenebilir. Bu durum katılımcı tasarımın bağlamsal olduğunu, katılım türüne ve koşullarına göre değişiklik gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Ki-kare testi sonuçlarında, “*tasarım sürecinin tüm aşamalarına aktif olarak katılma*”, *fikirlerini ve düşüncelerini başka kişiler vasıtasıyla iletebileceği sorumlulukta*” ve “*el becerilerinin kullanıldığı yaratıcı uygulamalar, atölye çalışmaları ve oyun gibi yöntemler*” olmak üzere, cinsiyet değişkeni ile sadece üç aşamaya dahil olma istekleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı ilişki bulunduğu Tablo 11’de görülmektedir.

Seçenekler	Hiç Bir Zaman				Nadiren				Ara Sıra				Sıklıkla				Her Zaman			
	Kadın		Erkek		Kadın		Erkek		Kadın		Erkek		Kadın		Erkek		Kadın		Erkek	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Tüketicilerin görüşlerini kullanan markaların ürettiği giysileri satın almayı tercih ederim.	28	19	11	18	28	19	13	21,3	38	25,9	10	16,4	35	23,8	12	19,7	18	12,2	15	24,6
Üzerinde değişiklik yapabileceğim şekilde satışa sunulmuş giysileri satın alırım.	44	29,9	6	9,8	31	21,1	20	32,8	28	19	16	26,2	31	21,1	9	14,8	13	8,8	10	16,4
Sadece renk, logo ve aksesuarını değiştirebileceğim giysileri tercih ederim.	36	24,5	6	9,8	42	28,6	24	39,3	32	21,8	11	18,0	30	20,4	11	18	7	4,8	9	14,8
Formunu ve desenini değiştirebileceğim giysileri tercih ederim.	60	40,8	14	23	26	17,7	15	24,6	31	21,1	9	14,8	22	15	12	19,7	8	5,4	11	18
Kendi el becerilerimle değiştirebileceğim giysileri tercih ederim.	39	26,5	18	29,5	41	27,9	17	27,9	31	21,1	10	16,4	22	15	4	6,6	14	9,5	12	19,7
Parçalar halinde olup tamamlama işlemini kendi beğenime göre yapabileceğim giysileri tercih ederim.	61	41,5	19	31,1	28	19	21	34,4	23	15,6	8	13,1	24	16,3	5	8,2	11	7,5	8	13,1
Firmadan aldığım giysilerin üzerinde değişiklik yaparak farklılaştırabileceğim uygulamaları tercih ederim.	41	27,9	18	29,5	35	23,8	15	24,6	29	19,7	8	13,1	26	17,7	10	16,4	16	10,9	10	16,4

Tablo 11. Örneklem Grubunun Giysi Satın Almada Tercih Ettiği Metodolojik Yönelimler

Örneklem grubunun, katılımcı tasarımı benimseyen giyim firmalarından giysi satın alırken tercih ettikleri metodolojik yönelimlerin belirtildiği Tablo 11’de; kadınların (sıklıkla % 23,8 ve her zaman %12,2) “*tasarımlarında tüketicilerin görüşlerini kullanan markaların ürettiği giysileri*” satın almayı tercih ettikleri, bunu sırasıyla “*parçalar halinde olup tamamlama işlemini kendi beğenisine göre yapabileceği*” (sıklıkla %24 ve her zaman% 7,5) ve “*üzerinde değişiklik yapabileceği şekilde satışa sunulmuş*” (sıklıkla % 21,1 ve her zaman %8,8) yönelimlerin takip ettiği , ancak hiçbir zaman, nadiren ve ara sıra seçeneklerinin toplam oranının daha yüksek olduğu görülmektedir. aynı durum erkek katılımcılar içinde söz konusudur.

Erkek katılımcıların (sıklıkla %19,7 ve her zaman %24,6) “*tasarımlarında tüketicilerin görüşlerini kullanan markaların ürettiği giysileri*” satın almayı tercih ettikleri, bunu sırasıyla “*formunu ve desenini değiştirebileceği giysiler*” (sıklıkla %19,7 ve her zaman %18), “*firmadan satın aldığı ve kullandığı giysilerin üzerinde değişiklik yaparak farklılık yaratabileceği*” (sıklıkla %16,4 ve her zaman %16,4) yönelimlerin takip ettiği gözlenmektedir. Bu metodolojik yönetime erkeklerin yaklaşık oranda (%32,8) nadiren yanıtı vermeleri dikkat çekicidir. Kadın ve erkek katılımcıların oransal sıralama ile sunulan bu metodolojik yönelim tercihlerinde, hiçbir zaman ve nadiren seçeneklerine verilen yanıtların da önemsenecek oranda olmasının, tüketicilerin yeterli düzeyde olmadığı düşünülen yaklaşıma yönelik bilgilerinin sonuçlarla ilişkili olabileceği söylenebilir.

Kitlesel özelleştirme açısından incelendiğinde; “*üzerinde sadece renginin, logosunun, aksesuarının (bağcık, düğme vb.) değiştirilebileceği giysileri tercih ederim*” görüşüne kadınların %28,6’sının ve erkeklerin %39,3’ünün

nadiren yanıtı vermeleri, cinsiyet gözetmeksizin katılımcıların, belli sınırlar dâhilinde giysinin bir kısmında değişiklik yapabildiği bu metodolojik yönelimi tercih etme eğiliminde olmadıkları söylenebilir.

Özgün özelleştirme açısından incelendiğinde; “*formunu ve desenini değiştirebileceği giysileri tercih ederim*” görüşüne kadınların %40,8’inin hiçbir zaman ve erkeklerin % 24,6’sının nadiren yanıtı vermeleri, her iki grubun da tamamen değişiklik yapma yönelimini çok tercih etmedikleri şeklinde yorumlanabilir.

Kendin yap açısından incelendiğinde; “*satın aldıkları veya kullandıkları giysinin üzerinde kendi el becerileriyle (kesmek, dikmek, süslemek) değişiklik yapabilecekleri giysileri tercih etme*” görüşüne kadınların % 27,9’unun nadiren, erkeklerin %29,5’inin hiçbir zaman katılmadıkları görülmektedir. Bu doğrultuda cinsiyet fark etmeksizin tüketicilerin el becerileri yoluyla ürünler üzerinde uygulama yaparak onarma ve yenileme yönelimlerini tercih etmedikleri söylenebilir.

Yarı tamamlanmış tasarımlar açısından incelendiğinde; “*parçalar halinde olup tamamlama işlemini kendi beğenisine göre yapabileceği giysileri tercih etme*” yönelimi her ne kadar kadınların tercih sıralamasında yer alsada da daha fazla bir oranla (%41,5) hiçbir zaman bu yönelimi tercih etmediklerini belirtmeleri, bu metodolojik yönelimi tercih etmedikleri anlamını da taşımaktadır. Erkeklerin %34,4’ünün ise nadiren yanıtı vererek, modüler olup kendilerinin tamamlayacağı ürünleri satın alma davranışlarının bulunmadığı söylenebilir. “*Firmadan aldığım ve kullandığım giysilerin üzerinde değişiklik yaparak farklılık yaratabileceğim uygulamaları tercih ederim*” görüşüne kadınların %27,9’nun erkeklerin %29,5’nin hiçbir zaman yanıtı vermesi de diğer tercih edilmeyen görüşlerle paralellik göstermektedir.

Tablo 11’deki sonuçlar dikkate alındığında; örneklem grubunun katılımcı tasarımı benimseyen giyim firmalarından giysi satın alırken tercih ettikleri metodolojik yönelimler ile katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik farkındalık düzeyleri, görüşleri, taraflara sağladığı katkılarına yönelik düşünceleri arasında bir ilişki olup olmadığı sorusunu gündeme getirmektedir.

	<i>Ort ± SS</i>	<i>M (Min Maks)</i>	Farkındalık	Görüş	Katkı	Tasarım Yaklaşımı
Farkındalık	18,23±3,41	19 (9-24)	<i>rho</i> =1			
Görüş	42,27±6,61	43 (18-54)	<i>rho</i> =0,599 *	<i>rho</i> =1		
Katkı	25,8±3,79	27 (10-30)	<i>rho</i> =0,403 *	<i>rho</i> =0,549 *	<i>rho</i> =1	
Tasarım Yaklaşımı	86,3±11,66	87 (42-108)	<i>rho</i> =0,772 *	<i>rho</i> =0,930 *	<i>rho</i> =0,706 *	<i>rho</i> =1
Satın Alma Tercihi	18,21±7,48	17 (7-35)	<i>rho</i> =-0,073	<i>rho</i> =-0,017	<i>rho</i> =0,037	<i>rho</i> =-0,013

**p*<0,05, *rho*: Spearman Korelasyon Katsayısı, Özet istatistikler sayısal veriler için *ortalama ± standart sapma* ve *Medyan (minimum, maksimum)*, kategorik veriler için *Sayı (Yüzdelik)* değer olarak verilmiştir

Tablo 12. Katılımcı Tasarım Yaklaşımı ve Giysi Satın Alma Tercihlerine İlişkin Tanıtıcı İstatistikler ve Ölçekler Arası İlişkiler

Tablo 12’ye göre katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik farkındalık ile görüş, katkı ve tasarım yaklaşımı arasında pozitif yönlü istatistiksel olarak anlamlı ilişki bulunurken, giysi satın alma tercihleri ile anlamlı bir ilişki bulunamamıştır. Görüş ile katkı ve tasarım yaklaşımı arasında pozitif yönlü anlamlı ilişki olduğu, satın alma tercihi ile istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki olmadığı belirlenmiştir. Katkı ile tasarım yaklaşımı arasında pozitif yönlü anlamlı ilişki bulunurken, giysi satın alma tercihleri ile anlamlı bir ilişki bulunamadığı görülmektedir.

Demografik Özellikler		Farkındalık	Görüş	Katkı	Toplam	Satın Alma
Cinsiyet	Erkek	18,07±3,56	42,89±6,81	25,75±4,07	86,7±12,39	19,43±8,09
	Kadın	18,3±3,35	42,02±6,54	25,83±3,68	86,14±11,4	17,72±7,19
Test İstatistik- leri ‡	Test Değeri	-0,450	-0,902	-0,293	-0,509	-1,197
	p	0,653	0,367	0,769	0,610	0,231
Yaş	20-25 yaş arası	19,31±2,93	43,25±5,2	26,23±3	88,79±9,58	19,6±7,6
	26-31 yaş arası	17,63±3,40	41,31±6,55	25,29±4,43	84,22±12,36	18,41±7,17
	32-37 yaş arası	18,02±3,50	42,44±8,7	26,39±3,67	86,85±12,41	19,27±8,35
	38-43 yaş arası	18,96±3,30	43,62±5,74	26,42±3,31	89±10,38	16,5±7,11
	44-49 yaş arası	16,50±3,79	40,44±5,73	25,5±3,35	82,44±11,24	18,13±7,27
	50 yaş ve üzeri	18,03±3,50	41,87±6,63	24,8±4,46	84,7±13,15	15,77±6,62
Test İstatistik- leri †	Test Değeri	10,562	4,954	4,257	6,018	7,365
	p	0,021	0,421	0,513	0,305	0,195
Eğitim durumu	Lise	18,65±4,04	43,52±7,17	25,48±4,41	87,65±14,48	16±7,42
	Önlisans	19,54±3,29	41,96±8,67	27,04±2,99	88,54±11,88	16,23±7,39
	Lisans	18,22±3,26	42,53±6,32	25,47±4	86,21±11,72	18,42±7,36
	Yüksek Lisans	17,57±3,16	41,73±5,92	25,73±3,46	85,03±9,85	19,87±7,74
	Doktora	16,73±3,65	40,00±5,29	26,93±2,49	83,67±9,88	20,13±7,57
Test İstatistik- leri †	Test Değeri	7,810	5,441	5,077	4,787	7,084
	p	0,039	0,245	0,279	0,310	0,132

†: Kruskal Wallis Testi (H); ‡: Mann Whitney U Test (z); Özet istatistikler ortalama ± standart sapma değer olarak verilmiştir.

Tablo 13. Örneklem Grubunun Demografik Özelliklerine Göre Katılımcı Tasarım Yaklaşımı ve Giysi Satın Alma Tercihlerinin Karşılaştırılması

Tablo 13'e göre; "farkındalık", "görüş", "katkı" ve "satın alma tercihleri" cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermemektedir. Görüş, katkı ve satın alma tercihleri yaşa göre istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermezken, farkındalık puanlarında 44-49 yaş aralığında bulunan kişiler diğer yaş gruplarından istatistiksel olarak daha düşük puanına sahip olduğu görülmektedir. Görüş, katkı, tasarım yaklaşımı ve satın alma tercihlerinin eğitim durumuna göre de istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermediği, ancak, farkındalık puanlarında yüksek lisans ve doktora yapan kişilerin diğer eğitim düzeylerinden istatistiksel olarak daha düşük farkındalık puanına sahip olduğunu söylemek mümkündür.

4. Sonuç ve Öneriler

Tüketicilerin katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik farkındalık, görüş ve giysi satın alma davranışlarının cinsiyet bağlamında değerlendirilmesinin amaçlandığı tarama modeline dayalı bu betimsel çalışmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- Cinsiyet fark etmeksizin "tüm tasarım sürecine katılma" konusunda tüketici yanıtlarının aynı düzeyde olduğu ve yaklaşımının amaçları arasında olan iletişimi ve iş birliğini teşvik etmek konusunda farkındalıklarının olduğu, sürdürülebilirlik arasındaki ilişki konusunda ise erkeklere göre kadınların daha fazla farkındalığa sahip oldukları,

- Yaklaşımın hem etik (demokratik) hem de pragmatik(faydacı) nedenler açısından cinsiyet fark etmeksizin doğru algılandığı, ancak sürecin planlanması, uygulanması ve bu süreç sonunda ürünün üretilmesinin ne denli maliyet ve emek gerektirdiği konusunda ve tasarımcı ile katılımcının süreçteki işlevleri hakkında yeterli düzeyde bilgiye sahip olmadıkları, yaklaşım ve kalite ilişkisi hakkında ise erkeklere göre kadınların daha fazla bilgiye sahip oldukları,
- Tüketicilerin büyük çoğunluğunun herhangi bir giyim firmasının katılımcı tasarım sürecine katılmadıkları ve az oranda tüketiciden sözlü ve anket yoluyla görüş alındığı,
- Tüketicilerin cinsiyetlerine göre tasarım süreçlerine katılma nedenlerinden; faydalı ve işlevsel ürünlerin geliştirilmesine katkı sağlamak ve maddi kazanç sağlamak dışında; merak, bilgi ve yaratıcılığını geliştirmek, kişiselleştirmek, beğenilerine uygun giysi tasarlamak, bir yerinde katkısı olmak ve diğerlerinden farklı olmak nedenleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir ilişki olduğu, tasarım sürecine dahil olma isteklerini oluşturan nedenlerin tümünü, kadınların erkeklerden daha “önemli” buldukları,
- Kadın ve erkek tüketicilerin önemli oranda katılmayı istedikleri tasarım sürecinde, kadınlar araştırma, keşif ve prototipleme olmak üzere tasarım sürecinin tüm aşamalarına aktif olarak dâhil olmak isterken, erkeklerin tüm süreçlerde kadınlara göre daha az yer almak istedikleri,
- Cinsiyet gözetmeksizin tüketicilerin tüm katılımcılarla iletişim halinde olunan fikir birliği sürecine dâhil olmak istedikleri ve düşüncelerinin delegeler aracılığıyla iletildiği temsili süreçte yer almayı tercih ettikleri, kitlesel ve özgün özelleştirme, kendin yap ve yarı tamamlanmış tasarımlar üzerinde uygulamaların yapılabileceği metodolojik yönelimleri tercih etme eğiliminde olmadıkları,
- Genel olarak katılıma dair talebin kullanıcılardan geldiği süreci niteleyen dikey hiyerarşinin benimsendiği, ancak, süreçten sorumlu herhangi bir bireyin tanımlı olmadığı yatay hiyerarşik işleyişlere daha sıcak baktıkları,
- Kadınların aşağıdan yukarı ve yukarıdan aşağı hiyerarşi süreçlerinde olabilecekleri, ancak erkeklerin sadece kendi istekleri doğrultusunda gerçekleşen aşağıdan yukarı hiyerarşi sürecinde yer alabilecekleri,
- Kadın tüketicilerin araştırma, keşif ve prototipleme süreçlerinin tümünde yer almak isteyerek eylemi kontrol etme yetkisine sahip olabilecekleri “gerçek katılım” sağlamayı, erkek tüketicilerin keşif aşamasında yer almak istemedikleri ve kontrolün yöneticilerde olduğu “sözde katılım” sağlamayı istedikleri,
- Ki-kare testi sonuçlarında, *“tasarım sürecinin tüm aşamalarına aktif olarak katılma”, fikirlerini ve düşüncelerini başka kişiler vasıtasıyla iletebileceği sorumlulukta” ve “el becerilerinin kullanıldığı yaratıcı uygulamalar, atölye çalışmaları ve oyun gibi yöntemler”* olmak üzere, cinsiyet değişkeni ile sadece üç aşamaya dahil olma istekleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı ilişki bulunduğu,
- Katılımcı tasarım yaklaşımına yönelik farkındalık ile görüş, katkı ve tasarım yaklaşımı arasında pozitif yönlü istatistiksel olarak anlamlı ilişki bulunurken, giysi satın alma tercihleri ile anlamlı bir ilişki bulunamadığı; görüş ile katkı ve tasarım yaklaşımı arasında pozitif yönlü anlamlı ilişki olduğu, satın alma tercihi ile istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki olmadığı; katkı ile tasarım yaklaşımı arasında pozitif yönlü anlamlı ilişki bulunurken, giysi satın alma tercihleri ile anlamlı bir ilişki bulunamadığı,
- “Farkındalık”, “görüş”, “katkı” ve “satın alma tercihlerinin” cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermediği; görüş, katkı ve satın alma tercihleri yaşa göre istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermezken, farkındalık puanlarında 44-49 yaş aralığında bulunan kişilerin diğer yaş gruplarından istatistiksel olarak daha düşük puanına sahip oldukları; görüş, katkı ve satın alma tercihlerinin eğitim durumuna göre de istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermediği, ancak, farkındalık puanlarında yüksek

lisans ve doktora düzeyindeki tüketicilerin diğer eğitim düzeylerinden istatistiksel olarak daha düşük farkındalık puanına sahip oldukları belirlenmiştir.

Bu bağlamda, hızla gelişen teknoloji ve çağın gerekliliğine göre şekillenen ve her geçen gün farklılaşan tüketici ihtiyaçlarının fiziksel, fonksiyonel ve sembolik niteliği yüksek ürünlerle karşılanabilmesi ve büyüyen rekabet ortamında firmaların güçlü olabilmesi için sürece dâhil olacak herkesin katılımcı tasarım yaklaşımı hakkında farkındalığa sahip olmasının ne denli önemli olduğu yadsınamaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre; tasarım süreçlerinde katılımcı yaklaşımın uygulanması halinde firmalara olan bakış açısının değiştirilebileceği, tasarımcı ve tüketici bağlamında bilgi, beceri, yaratıcılık yeteneği ve bireysel farkındalığın artırılabilmesi ve tüketici beklentilerine cevap verebilecek daha nitelikli ürünler elde edilebileceği düşünülmektedir. Bu nedenle, katılımcı yaklaşıma dair farkındalığın oluşturulması ve bilgi düzeyinin artırılması için diğer alanlarda da tüketicileri teşvik edici çalışmaların yapılması önerilmektedir.

Kaynakça

Bergvall-Kåreborn, B., Ståhlbrost, A. (2008). Participatory Design: One Step Back or Two Steps Forward?, *Proceedings of Participatory Design Conference*, Indiana, pp.102-111.

Busch, O.,V. (2015). *Tasarlanacak Ne Kaldı? Sosyal Tasarım Üzerine Acil Sorular*, İstanbul: Puna Yayıncılık.

Ehn, P. (1988). *Work-Oriented Design of Computer Artifacts: Designing for Democracy at Work*, (Part.III: 248-260), Stockholm: Arbetslivscentrum,

Friedman, K. (2003). Theory Construction in Design Research: Criteria: Approaches, and Methods, *Design Studies*, 24(6), November, pp.507-522.

Glesne, C. (1999), *Becoming Qualitative Researchers: An Introduction*, New York: Addison-Wesley

Greenbaum, T.L. (1993). *The Handbook of Focus Group Research*, New York: Lexington Books.

Kang, M., Choo, P., Watters, E., C., (2014). Design for Experiencing: Participatory Design Approach with Multidisciplinary Perspectives, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*,174, pp.830 – 833.

Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Kesdi, H., S. (2020). Katılımcı Tasarım Süreçlerinin Güçlendirme Odaklı Değerlendirilmesi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstri Ürünleri Ana Bilim Dalı, yayımlanmamış doktora tezi.

Kesti, S, H, Güneş, S, (2018). Katılımcı Tasarımın Felsefi Kökenlerine Dair Bir Soruşturma ve Hartmann'ın Yeni Ontolojisi, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, s.193-209.

Kesti, S., H., Güneş, S. (2019). Tasarım Araştırmalarındaki Uygulamalara Dair Bir Değerlendirme: Bağlam ve Pratik Farklılıkları, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(2), s.286-313.

Koca, E., Arslan, B. (2019). Üniversite Öğrencilerinin Katılımcı Tasarım Yaklaşımına Yönelik Görüşlerinin Değerlendirilmesi, *4. Uluslararası Sanat, Tasarım ve Moda Kongresi*, Beyrut, s. 66-84.

Koca E., Koç, F. (2019). Genç Kızların Kişisel İmajlarında Giyim Tarzı ve Değerler İlişkisi Üzerine Bir Araştırma,

24 Kasım Başöğretmen Uluslararası Eğitim ve Yenilikçi Bilimler Sempozyumu, 23-24 Kasım Ankara, s.

153-164.

Koca, E., Koç, F. (2016). A Study of Clothing Purchasing Behavior By Gender with Respect to Fashion and Brand

Awareness, *European Scientific Journal*, March, 12(7), pp. 234-248.

Koca, E., Koç, F. (2012). Giysi Yüzey Tasarımına Disiplinlerarası Bir Yaklaşımda Tasarımcının Rolü, *I.*

Uluslararası İstanbul Tekstil Sanatı Sempozyumu, Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi, İstanbul, 17-20 Ekim, s.64-75.

Koca, E., Koç, F. (2009). Giysi Tasarımında Yaratıcılık, *NWSA e-Journal of New World Sciences Academi*, 4(1), Article Number: 2C0004, s.33-44.

Koç, F., Obut, E. (2021). Hızlı Moda Bağlamında Parça Boyama Uygulamaları ve Ürünlerde Oluşan Hata Çeşitliliğinin İncelenmesi, *The Journal of Academic Social Science*, Haziran, 9(117), s. 495-518.

Koç, K., Aksoy, A. (2018). Performance Tasks in Developing Creativity in Education. *IRA International Journal of Education and Multidisciplinary Studies* (ISSN 2455-2526), 10(2), pp. 10-17.

Mumford, E. (1979). *Consensus Systems Design: An Evaluation of This Approach. Design and Implementation of Computer Based Information Systems*, Groningen, Holland: Sijthoff and Noordhoff,

Oxford English Dictionary (2018). Tokenism Anlamı. [Erişim Tarihi 07 Mart 2018]

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/tokenism>

Oygür, I. (2006). Endüstriyel Tasarımcı-Kullanıcı İlişkinin Türkiye Bağlamında İncelenmesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstri Ürünleri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Sanders, Elizabeth, B.-N., Brandt, E., Binder, T. (2010). A Framework for Organizing the Tools and Techniques of Participatory Design, PDC '10: *Proceedings of the 11th Biennial Participatory Design Conference*, New York: ACM. pp.195–198.

Sanoff, H. (1999). *Community Participation Methods in Design and Planning*. Hoboken, New Jersey: Wiley.

Scariot, C., A., Heemanna, A., Padovania, S. (2012). Understanding the Collaborative-Participatory Design, IEA 2012: 18th World congress on Ergonomics - Designing a sustainable future, *Work*, vol. 41, no. Supplement 1, pp. 2701-2705.

Simon, H. (1998). *The Sciences of the Artificial*, 3rd edn, Cambridge: MA, MIT Press,

Spinuzzi, C. (2005). The Methodology of Participatory Design, *Technical Communication (Washington)*, 52(2), pp.163-174.

Webster, M. (1989). *Webster's Dictionary of English Usage*, Merriam-Webster Inc., Massachusetts: Publishers Springfield.

Levent İSKENDERÖĞLU

İnönü Üniversitesi, levent.iskenderoglu@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000 0002 2300 654X

21. YÜZYIL SANAT EĞİTİMİ İÇİN YENİ BİR MODEL ÖNERİSİ: YENİDEN YAPILANDIRILMIŞ YARATICI ZİHİN MODELİ

*“Bugünün çocuklarını dünin yöntemleriyle eğitirsek yarınlarından çalarız”**John Dewey*

Özet

Yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde değişen ve dönüşen dünyamız, yaşamın her alanında olduğu gibi eğitim alanında da yeni devrimleri zorunlu hâle getiriyor. Toplumların varlıklarını sürdürebilmek ve yeni çağın şartlarına uyum sağlayabilmek için yeni eğitim vizyonları geliştirmek zorunda olduğu bir süreci deneyimliyoruz. Özellikle sanat alanında, eğitimin, yeni çağın insanını yaratmak için yeni teknolojiler ışığında yeni görme biçimleri ve yeni problem çözme metodlarına son derece ihtiyacı olduğu görülüyor. Bu bağlamda eğitim sistemini yeniden gözden geçirmek çağdaş bir sanat eğitimi modellemek zorundayız. Sanatın öğretilbilir bir şey olup olmadığı, her zaman bir tartışma konusu olmuş buna rağmen özellikle Batı’da eğitim kurumlarının 18. yüzyılda kurumsallaşmasıyla başlayan eğitim yapılanması süreci şimdiye kadar kesintisiz devam etmiştir. Bu çalışma, 20. ve 21. yüzyıl sanatlarının arkasındaki sosyal ve politik yapının bir özetiyle beraber sanatın gelişim ve değişim süreçlerini özetleyip sanat eğitim yapılarına kısa ve eleştirel bir yaklaşım getirmektedir. Hemen ardından da düşlenen sanat eğitimi model ve içerikleri anlatılmaktadır. Sanat ve sanat eğitimi uzun yıllardır birçok tartışmanın konusu olmuştur. Çalışmanın niyeti bu tartışmalardan birine ya da birkaçına taraf olmak değildir. Bu çalışmanın amacı, geleneksel eğitim bilimleri metodolojisi dışında Hermenotik (Yorum Bilim) üzerinden sanat eğitimi için yeni bir tartışma kapısı aralamaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Eğitimi, 21. yüzyıl, Sanat, Yaratıcılık, Yaratıcı Zihin.

A NEW MODEL PROPOSAL for 21ST CENTURY ART EDUCATION: RESTRUCTURED CREATIVE MIND MODEL

Abstract

Our changing and transforming world in the first quarter of the twenty-first century necessitates new revolutions in the field of education as well as in all areas of life. We are experiencing a process in which societies have to develop new educational visions in order to survive and adapt to the conditions of the new age. Especially in the field of art, it is seen that education desperately needs new ways of seeing and new problem solving methods in the light of new technologies in order to create the people of the new age. In this context, we have to reconsider the education system and model a contemporary art education. Whether or not art can be taught has always been a matter of debate, however, the educational structuring process, which started with the institutionalization of educational institutions in the 18th century, especially in the West, has continued uninterruptedly until now. This study brings a brief and critical approach to art education structures by summarizing the development and change processes of art, along with a summary of the

social and political structure behind 20th and 21st century arts. Afterwards, the dreamed art education model and its contents are explained. Art and art education have been the subject of many discussions for many years. It is not the intention of the study to be a party to one or more of these discussions. The aim of this study is to open a new discussion door for art education through Hermenotic (Interpretation Science) apart from the traditional educational sciences methodology.

Keywords: Art Education, 21st century, Art, Creativity, Creative Mind.

1. Giriş

Sanat eğitiminde, usta- çırak ilişkisi üzerinden yüzyıllar boyu sürdürülen eğitim yaklaşımı, akademilerin kurulması ile yepyeni bir boyut kazanmış ve katı kurallar silsilesi içinde kuşaklar boyu sanatçılar yetişmiştir. Bu kurumlar, ilk kuruldukları dönemlerden itibaren gerek eğitim vizyonları gerekse eğitim programları gibi birçok konuda eleştirilerin odağı olmuşlardır. Hele ki 19. yüzyıl boyunca art arda ortaya çıkan ve modern sanatın köklerini oluşturan Romantizm, Realizm, Empresyonizm ve Post-Empresyonizm gibi sanat akımlarının etkisinde sonsuza kadar değişecek olan sanat kavram ve düşünüş biçimleri, temelde akademiye ve Neo-Klasizm'e bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. 20. yüzyıla gelindiğinde hem dünyada hem de sanatta baş döndürücü bir devrimler zinciri ile karşı karşıya kalınmıştır. Maalesef 19. ve 20. yüzyılda sanat akademileri sanattaki devrimler karşısında yetersiz kalmış, değişen dünya koşullarını anlamakta ve anlamlandırmakta yeterli vizyonu geliştirememiş, eğitim programları ile daima sanatın yakaladığı başkalaşım ivmesinin gerisinde kalmışlardır. Sanat, insanlığın kolektif kaderi ile paralel değişim ve dönüşümler yaşar. Her yeni çağ kendi değerleri ile var olur. Ancak sanat eğitimi için tarihsel süreç böyle işlememiş ve sanatın eğitim meselesi, kendini güncellemekte geç kalmıştır. Çağlar, yalnızca lineer bir zaman zinciri değildir. İçerdikleri ve yarattıkları değerlerle birlikte okunmalılardır. İçinde bulunduğumuz çağ da kendi özgün değer ve içeriklerini yaratmaktadır. Bu doğal bir dönüşümü de içine alan bir yenilenme sürecidir. Çağımızın insan zihni her alanda keşfedici düşünceye ve yaratıcı zihinlere ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle, bu yazının önerdiği model, özellikle sanat eğitimi alan bireylerin doğal bir yeti olarak içlerinde barındırdıkları yüksek sezme becerilerini ve yaratıcı zihinlerini yeni bir ışıkla aydınlatmak ve yeniden yapılandırmak gerektiği düşünülmektedir. Bu yeni sanat eğitimi modeli, temel becerilerin yanı sıra düşleri özgürleştirilmiş, dünyaya, geçmişe, geleceğe ve kendine ayna tutabilen, her yansımanın ve yanılmanın yorumlama kontrollünü elinde bulundurabilen, sorgulama, yargılama ve çözümleme yeteneği geliştirilmiş, yaratıcı zihni yeniden yapılandırılmış bireyler yetiştirmeyi amaçlamaktadır.

Yeniden yapılandırılmış yaratıcı zihin modeli olarak adlandırdığımız bu sanat eğitimi modeli, lisans ve lisans üstü düzeyi için birbirini besleyen ve destekleyen beş atölye tasarısını içermektedir. Günümüz sanat eğitiminin en çok ihmal ettiği alanlar bu atölyeler bahane edilerek kavramsallaştırılmaya çalışılmıştır. Bu yazıyı okuyanların zihinlerinde, bu kavramların pratik uygulamalarını tam olarak nasıl gerçekleştirebilecekleri konusunda soru işaretleri oluşacaktır. Bu yeni kavramlardan, bu kısa yazının, murat ettiği de zaten budur. Bu sorulara cevap bulmakta yardımcı olacak temel ipuçları içerikte verilmeye çalışılmıştır. Bu çalışma yeni bir düşünüşle ortaya koyduğu yeni kavramlar ile yeni bir sanat eğitiminin mümkünliğini düşündürmek istemektedir.

2. 20. Yüzyıl Sanatı ve Sanat Eğitimi

20. yüzyılda sanat eğitiminde yeni deneyimler için atılımlar yapılmış, hem akademilerin sanat eğitimi modellemeleri üzerinde yenileme çalışmaları sürdürülmüş hem de akademi dışında yeni eğitim kurumu modelleri denenmiştir. Çağa ayak uydurma çabasına bakıldığında Bauhaus Okulu bunların en önemlilerinden biridir. Okulun kurulma amacı, sanatçıyı içinde yaşadığı topluma dair konular üzerinde bilinçlendirmek ve ona sorumluluk yüklemektir. Aynı zamanda okul, sanatçı, kitlelerin sorunlarını dile getireceği gibi sanatın kitlelerin sorunlarına çözüm getirmesini de hedefliyordu (Erkmen, 2009: 18-19). Ancak, Bauhaus 1920'li yılların ortalarında Almanya'da yenilikçi kanadın sanatsal taşıyıcı gücü olduğu için bu ekolün yenilikçi hareketleri sürekli politik baskılarla karşılaşmaktan da uzak

duramamıştır. Bunun sonucu olarak yeniliğe ve modern sanat akımlarına karşı olan Nazi taraftarları, Weimar’da eğitim ve öğretime başlayan Bauhaus’u kapanmaya zorlamışlardır. Bu nedenle Weimar’da ancak dört yıl varlık gösteren Bauhaus, 1925 yılında Dessau’ya taşınarak burada yeniden eğitime ve öğretime başlamıştır (Whitfort, 1984: 203). Dessau dönemi (1925-1932), Bauhaus’un kimliği ve felsefesinin tam olgunluğa ulaştığı dönem olmuştur. Bauhaus Okulu’nun endüstriye hizmetini ve savunduğu “Sanat Toplum İçindir” düşüncesini benimsemeyen diğer sanat okulları ve akademiler, Bauhaus yönetimini ve hocalarını yerel yönetim olan Nazi Partisi’ne şikâyet etmişler ve zamanın sanat akademileri de Gropius’u anarşist bulmuştur. Tüm bunların sonunda Bauhaus Okulu, Naziler tarafından kapatılmıştır (Bulat vd.,2014). Bauhaus hakkındaki bu kısa özeti amacı; zamanı için devrimsel nitelikte sanat eğitimi modelleyen bir kuruma, geleneksel akademi zihniyetinin içinde bulunan kaostan istifade edilerek saldırmalarını örneklemektir. Geleneğin doğasında kendini muhafaza ederek varlığını sürdürme eğilimi vardır. Bu nedenle tüm çağlarda gelenek ile yenilik çatışmasını hemen her alanda gözlemlemek mümkündür. Bauhaus örneğinde olduğu gibi her zaman yenilik ilk bakışta kaybetmiş görünebilir. Evet, geleneğin doğası muhafazakârdır. Ancak yeniliğin doğası ise tohum oluşudur ve bu gelenek karşısındaki en büyük avantajıdır. Bir kez ekildiğinde ilk filizleri değilse bile sonraki filizleri mutlaka yeşerir. Zira Bauhaus Okulu ve ekolünün izlerini 20. yüzyılın sonuna kadar takip etmek mümkündür. Hatta günümüzde bile sanat eğitimi programları içerisinde yaratıcı işe dayalı derslerin ve uygulamaların da kökü yine bu ekole dayanır. Sanat eğitiminde çağı yakalamaya dönük program iyileştirmeleri aralıklarla yapılmasına rağmen bugün için hâlâ çağın gereklerine uygun bir eğitim modelinden bahsetmek tam olarak mümkün görünmemektedir.

Elbette bugün için yeni bir sanat eğitimi modeli önerilecekse bugünün sanatının nasıl geliştiğini, değişen ve dönüşen dünya ile birlikte anlamamız gerekiyor. Bugünün sanatının temelleri modernizm ile başlamıştır. Modernizm ise 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Aslında 18. yüzyılda Endüstri Devrimi ve Fransız Devrimi gibi etkenlerle kentleşen, sanayileşen ve modernleşen bir toplumsal yapıdan bahsetmek mümkün görünüyor. Aynı zamanda modernizmin ilk kurumlarının temeli yine bu çağda atılmıştır. Müzeler, akademiler, salonlar, sanat eleştirisi ve sanat tarihi gibi disiplinlerin kurumsallaşması sanat ortamının modernleşmesini sağlamıştır denilebilir. Ancak insanlık adına, modernizmin değilse bile modern sanatın adını koyabilmek için bir yüzyıl daha beklemek gerekmiştir. 19.yüzyıl boyunca Romantizm, Realizm, Empresyonizm, Post- empresyonizm ve Fotoğraf hem düşün dünyasını hem sanatı yeni baştan inşa etmeye başlamıştır. Böylece 1900’den itibaren modern sanatın başladığını söyleyebiliriz.

Modern sanatta 1900-1945 arası olan dönemde sanatta peş peşe devrimler silsilesini gözlemlemek mümkündür. Bu devrimleri şöyle sıralayabiliriz: Art nouveau (1900), Fovizm (1905), Empresyonizm (1905), Kübizm (1907), Fütürizm (1909), Soyut Sanat (1910), kolaj (1912), hazır nesne (1914), Süprematizm (1915), Dada (1916), De Stijl (1917), Sürrealizm (1917), Konstrüktivizm (1919) ve Bauhaus (1919). Bu devrimler, 20. yüzyılın başında sanat anlayışını geri dönülmez şekilde değiştirmiştir. Aslında estetik açıdan sanatın evrelerini Rönesans’tan itibaren sıraladığımızda; idealizm, natüralizm, realizm gibi gerçeği üç farklı bakış açısıyla kavrayan öncül yaklaşımlar ile karşılaşılacaktır. Öte yandan sanat, empresyonizm, çağrışımsal gerçeklik anlayışı ve estetik yaklaşımı ile optik sorunlar üzerinden gelişmeye ve dönüşmeye devam etmiştir. 20. yüzyıl ile beraber mağara resimlerinden beri sürdürülen gelen figüratif biçim dilinin yaşadığı görülmektedir. Ancak biçimde soyutlamanın yanı sıra soyut sanatında 1910’da Kandinsky ile beraber görülmeye başladığını ve hatta 1912’de Picasso’nun kolaj çalışmaları ve 1914’te Duchamp’ın pisuvarıyla beraber kavramsal sanatın da hayatımıza girdiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla modern sanatın plastik ve estetik tutumu bağlamında temelde üç kavramdan bahsetmek mümkündür. Figüratif sanat, soyut sanat ve kavramsal sanatı, modernizm boyunca hatta günümüze kadar devam eden yaratıcı alan içerisinde görebilmekteyiz. Daha somut örnek vermek gerekirse Henry Matisse ile rengin özgürleştiğini ve rengin kendine özgü bir varlık olarak varlığını yeniden inşa ettiğini söyleyebiliriz. Ayrıca Picasso’nun parçalanmış figürleri ile resimde hem perspektif hem de figür kullanımının sonsuza kadar değiştiğine şahit olmaktayız. Kandinsky, figürü dışlayarak sanatın anlatı ve temsiliyet mecburiyetini ortadan kaldırmaktadır. Duchamp sayesinde ise artık bir düşüncenin, bir sanat eserinin en önemli meselesi hâline gelebildiğini görmekteyiz. Başka bir örnekte ise Dada hareketinin, anti-burjuvazist yaklaşımını kolaj ve

fotomontaj ile politik içerikli eleştirel eserler vermeye başladığını söylemek mümkündür. Bu yüzyılda meydana gelen bu devrimsel nitelikteki yaklaşımların bizim insan olma kaderimizle ve dünyada yaşanan politik ve ekonomik değişikliklerle paralel geliştiğini eklemek gerekir. Çünkü bu yüzyıl; iki büyük dünya savaşının, büyük katliamların yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Ekonomik ve politik krizlerin tıpkı sanatta olduğu gibi art arda yaşandığı toplumsal sözleşmelerin -neredeyse yüzyılın her on yılında yeniden gözden geçirildiği ve yapılandırıldığı bir yüzyılın- düşün ve sanat hayatı da aynı ölçüde krizler, karşı çıkışlar ve başkaldırıları ile doludur. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından soyut dışavurumculuk ile ikinci modern dönemin başladığını söyleyebiliriz. Tabii ki savaşın yarattığı psikolojik, politik ve ekonomik zemin; yeni bir dünya denkleminin kurulmasına neden olmuş ve sanatın merkez eksenini de bu doğrultuda yeni bir kıtaya kaymıştır denilebilir. 1950'lerden itibaren soyut anlayışın egemenliğinde oluşan yeni sanat ortamı, yüzyılın başındaki gibi art arda yenilikler ile karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde, örneğin Performans sanatı, Pop art ve Land-art vb. birçok akım yine sanatçının hayatı kavrayışına paralel olarak ortaya çıkmıştır. 1970'lere kadar kavramsal sanatın yükselişiyle devam eden modern sanat ve kurumları, bu tarihten itibaren tek tipçilikle, tek merkezcilikle, sanata hükmedici kural koyucu tavrı ile ve yüksek sesle eleştirilmeye başlanmış, 1990'lara kadar sürecektir post-modern dönem başlamıştır.

Elbette sanat eğitiminde 20. yüzyılın en büyük sorunu teknolojiyle değişen, yaşamının ortak koşullarına ayak uydurmaktır. Bauhaus Okulu, bu sorunu çözmek için kurulmuştur. Bu yüzyılın en kalıcı izli sanat eğitimi programı da yine bu okula aittir. Zaten yüzyılın başından itibaren sanat eğitimi bilimsel bir disiplin olarak irdelenmeye başlanmıştır. Sanat eğitimi bilimine ilişkin ilk uluslararası kongreler; 1900 Paris, 1904 Bern, 1908 Londra ve 1912 Dresden kongreleridir. Bunlardan ilk ikisinin tümüyle resim öğretimi sorununa ayrıldığını görüyoruz (San, 1985). Tabii ki bir disiplin alanı olarak görsel sanatlar eğitiminin diğer disiplin alanları ile bağlantısının kurulması 1959 yılında düzenlenen bir konferansta J. Bruner'in "disiplinler-alanlar" görüşü ile sağlanmıştır (Özsoy, 2003). Ayrıca 1982'de Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulan ve eğitimin gelişmesi çalışmalarında, dengeli öğretim programı içinde sanata gereken önemin verilmediğini tespit eden ve genel eğitim içinde sanatın merkezî bir konuma sahip olmasını sağlamaya yardımcı olmaya çalışan Getty Güzel Sanatlar Merkezi; içeriğini sanatsal uygulamalar, sanat tarihi, sanat eleştirisi ve estetiğin oluşturduğu bir sanat eğitimi yaklaşımını 1982 yılında benimsemiştir. Enstitüde görevli uzman sanat eğitimcilerinin çalışmalarına başkanlık eden W. Dwaine Greer, bu yeni teoriyi Disiplin Temelli Sanat Eğitimi (Discipline-Based Art Education) olarak isimlendirmiştir (Stinespring, 1992). Bu eğitim programı; bireyi, sanatın uygulama alanında üretmesi, sanatı tanımlaması, yorumlaması ve analiz edebilmesine yönelik olarak derinlemesine yeteneklerinin güçlendirilmesi için planlanan bir sanat eğitimi anlayışı içermektedir. Böylelikle 20. yüzyıl sanatının katılımcı, heterojen, fikre dayalı ve çoklu bakış açısına sahip yapısına ayak uydurulmaya çalışılmıştır.

3. 21. Yüzyılda Sanat ve Sanat Eğitimi

20. yüzyılda üniversite eğitimi ve fakülte eğitim programları içerisinde kendini arayan sanat eğitiminin 21. yüzyılda, kendine yepyeni bir tanım ve yeni bir yol bulması gerektiği oldukça açıktır.

İnsanlık, 2000'li yıllardan itibaren dijital, dijitalleşme, dijital teknoloji, bilgi çağı, internetin gelişmesi, küresel köy, tüketim toplumu gibi kavramların güçlenerek yaşama dahil olduğu yeni yüzyıla merhaba demiştir. 21. yüzyılın sanatı diğer zamanlarda olduğu gibi kendinden önceki zamanların sanatından bağımsız değildir. Elbette modernizmin yarattığı devrimsel zemin bugünün sanatı üzerinde oldukça etkilidir. Politik ve düşünsel zemin 1989'da Berlin duvarının yıkılması, ikinci dünya savaşından sonra iki kutuplu bir dünya yaratan soğuk savaş ikliminin sona ermesi ve Kapitalizmin mutlak zaferini ilan etmesi, dünyayı önceki zamanların hepsinden farklı bir yaşam döngüsüne sokmuştur. 90'larda kitle iletişim araçlarına bilgisayarın ve internetin eklenmesiyle üretim biçimlerinin dönüştüğü ve bu kitle iletişim araçları sayesinde tüketim alışkanlıklarının olağandışı biçimde yönlendirilebildiği bir çağa girilmiştir. Soğuk savaşın sona ermesinin ardından 90'larda, tek kutuplu politik düzen, dünyanın yeniden tasarlanması konusunda kendini tek yetkili ilan etmiş ve bu politik düzenin lideri kapitalist ülkeler, kendilerince yeni dünya tasarımı yaratmak için

“Tarihin Sonu”, “Medeniyetler Çatışması” gibi tezlerin üretilmesini sağlamışlardır. Bu ve benzeri tezlerin sıklıkla medyada tartışılır hâle getirildiği doksanlı yıllarda, bu tek kutuplu dünya düzeni, rekabet ve manipülasyon yeteneğini kaybettiğini fark etmiş ve kendisine yeni bir düşman yaratma çabası içerisine girmiştir. Kitleleri manipüle etmenin yeni yolu medeniyetler çatışması tezine dayandırılmıştır. Evrensellik iddiası taşıyan Batı medeniyeti ve İslam medeniyeti arasındaki derin açmazları ve benzemezlikleri kendi politik tavırlarına malzeme eden Batı, 1990 yılında Körfez Savaşı ile ilk sıcak çatışmayı başlatmıştır. Ardından Kosova ve Bosna savaşları ile kendisine yeni düşmanını bulmuş; 21. yüzyılın hemen başında ise İkiz kuleler saldırısı sonrası bu düşmanı “İslami terör” başlığı ile ilan etmiştir. Dünya devletleri, her ne kadar soğuk savaş dönemi argümanı olarak “nükleer silah” tehdidini ara sıra kullansalar ve Rusya’nın eski Sovyet topraklarını ilhak hayalleri, neticesi işgal girişimleri olsa da dünya için konvansiyonel savaşların sona erdiği bir yüzyıl başlamıştır denilebilir. Bu arada 21. yüzyılda dünyayı bir bütün olarak ilgilendiren başka başlıklarda açılmıştır. Dünyayı küresel çapta ilgilendiren; nüfus patlaması, küresel iklim krizi, çevre sorunları, göç, su ve gıda güvenliği, eğitimde fırsat eşitsizliği, ekonomi ve diğer alanlarda hızla artan eşitsizlikler gibi onlarca sorun ile insanlık yeni açmazlar içerisine girmiştir. Ayrıca insanlık, tarihinde hiç görmediği ölçüde bir bilgi patlaması ile karşı karşıya kalmış durumdadır. Dünya bu çok yoğun bilgi sirkülasyonunun faydalı hâle getirilmesi ve kontrol altına alınması için yeni yollar aramaya başlamıştır.

Tüm bu olup bitenler sanatı ve sanatçıyı, Modern ve Post-modern evrelerindekiinden daha yoğun bir arayışa itmiştir. Diğer yüzyıllardan farklı olarak günümüzde ekollerden ve akımlardan bahsetmek çok mümkün görünmemektedir. Aslında günümüzde (2022) sanatın zamansal bağlamda adının konmadığını da söylemek gerekir. Buna rağmen günümüz sanatının üretim alanlarını tanımlamak mümkündür. Bu üretim alan ve metotları, önceki dönemlerden kopuk sayılamaz. Çünkü günümüzde de sanatçılar resim, çizim, baskı ve heykel gibi alanlarda üretimlerine devam etmektedir. Hazır nesne, performans, fotoğraf, video ve enstalasyon yine çağdaş sanatçıların modern sanattan devralıp sürdürdükleri alanlar olarak görülüyor. Ancak sanat alanında tam bir yeni dönem üretim alanı olarak yeni medya ön plana çıkmaktadır. Geçmiş dönemden farklı olarak bugünün sanatı “proje” kavramını geliştirmiş ve bu sanat alanlarından birkaçını aynı zamanda uygulayan sanatçı modelini doğurmuştur. Dolayısıyla bir proje kapsamında enstalasyonlar üreten bir sanatçı bir başka projesinde video art çalışmaları ve ardından fotoğraf projeleri üretebilmektedir. Çağdaş sanatçıyı, değişime açık ve değişime paralel hareket edebilen şeklinde tanımlamamız mümkündür. Zaten çağdaş sanat; inter-displiner, trans-disipliner, inter-medya, interaktif eklektik, çoğulcu ve heterojen bir yapıya sahiptir. Çağdaş sanatçıların daha çok görsel karşıtlık stratejileri veya muhalif stratejiler üzerinden üretim yaptığını görmekteyiz.

21. yüzyılın ilk çeyreğini bitirmek üzere olduğumuz şu günlerde, dijital teknolojinin neredeyse her gün geliştiği ve hayatımıza olağanüstü derecede etki ettiği bir zaman aralığını yaşıyoruz. Web.10, web.2.0, web3.0 ve günümüzde web 4.0 ile internetin her 10 yılda bir yeni ve daha geniş imkanlara sahip hâliyle karşılaşılıyor. Geleneksel bilgisayarlardan farklı olarak Qbit’lerin kuantum bilgisayarlarıyla ve kuantum interneti ile geleceğin dünyasını tasarlamaya başladığımız bu zaman aralığı bize insanlık tarihinde hiç olmadığı kadar olağanüstü ve belki de olağandışı bir dünya vaat ediyor.

Çağdaş sanatçılar, yeni ekran teknolojilerini, hologramları, yazılım ve kodları kullanarak yeni yaratıcılık alanlarını hızla sanata dâhil ediyorlar. Bu sayede geleneksel sanat üretimlerinden farklı bir estetik algı ve yargı yaratıyorlar. Inclusive of aesthetics (dâhil eden estetik) kavramının içini doldurmayı, bize yeni güzellik yargısı alanları açmayı sürdürüyorlar. V.r. (virtual reality) gözlükleri, artırılmış gerçeklik, gibi devrimsel nitelikte araçlarla yeni bir evren tasarımı vaat ediyor ve yapay zekâ teknolojileri ile insanlığı bambaşka bir sanat evresine taşıyorlar. Kodlar ve yazılımları fırça ve boyanın yerine tesis eden bu yeni sanatçıların yetkinlikleri üzerinden çağımızı ve çağımızın sanat eğitimi sorgulamak ve yeniden tasarlamak kaçınılmaz hâle geliyor. Bu yeni çağın düşünürleri yeni çağın insan modelini yaratacak verimli nesiller meydana getirecek özgür ruhlu ve tam donanımlı eğitim sistemleri üzerinde çalışmayı sürdürüyorlar. 18. yüzyılda mühendisliğin icadı ve tasarımın sanattan ayrıştığı döneme kadar olan sanatçı

modellerini düşündüğümüzde bugünkü örnek öneri ve prototip uygulamaların sanatın gerisinden geldiğini anlamak ve kavramak gerektiği kanaati ortaya çıkmaktadır. Bilim, teknoloji, mühendislik, sanat ve matematiği bir arada eğitim programının bir parçası olarak düşleyen STEAM gibi fikirler, Leonardo da Vinci veya Michelangelo gibi hem mimar hem bilim insanı hem mühendis hem heykeltıraş ve ressam hem de iyi matematik bilen sanatçıları akla getiriyor. Zira bu sanatçı tiplerinin varlığından hareketle sanatçının doğasının zaten böyle donanımlı bir hazır bulunuşlulukta olduğunu söylemek oldukça olası görünüyor. Bugünün eğitimcilerinin düşlediği bu yetkin insan modeli, geçmişin sanatçılarından ilham almasına rağmen günümüzde sanat eğitiminin bu yetkin insan modelini yaratmakta oldukça yetersiz kaldığını söylemek mümkün. Bu yetkin insan modelini yetiştirmek için üniversitelerde verilen sanat eğitimi yeniden ve daha farklı planlamalıyız. Çünkü sanat eğitimi küçük yaştan itibaren eğitim hayatının önemli bir parçası durumundadır. Ancak ne yazık ki yetkin sanat eğitimcileri yetiştirmekte oldukça geç kaldığımızı, özellikle 7-12 yaş arası çocukların resimlerini incelediğimizde görebiliriz. Bunun daha iyi anlaşılabilmesi için burada yeni bir başlık açmayı uygun görüyoruz.

3.1. Çocuk Resminde Aynılaşmalar

Çocuk resimleri çocuğun saf duygularının, informal işlenmiş zekâsının, heyecanlarının ve yaratıcılığının ürünleridir. Ancak bizim eğitim sistemimizde neredeyse anaokulundan itibaren bilgi bombardımanı altında gelişimini sürdürmek zorunda kalan çocuk, bilginin biçimlendirdiği dünyanın sınırlılıkları içinde görme biçimini oluşturmak durumunda kalmaktadır. Çocuğun bilgi eylemi, düşsel dünyasına çok fazla girdiğinden düşlerini, duygu ve duyarlılıklarını bilgilerin kontrol etmeye başladığını söyleyebiliriz. Bu nedenle heyecanlarının yaratacağı zenginliğin köreldiği sonucuna da varabiliriz. Duygular, çocuk resminin plastiğinde betimlenir. Beraberinde çocuk resmi çocuğun bilinçaltındakilerini ve psikolojik durumunu yansıttığı gibi aynı zamanda belleğinde var olan bilginin de farklı zaman diliminde vücut bulduğu anlamına da gelebilir. Kökü egemen bilgiye dayanan imgeler, bu durumun en somut göstergeleridir. Örneğin çocuk resimlerinin genelinde çatı ve elma kırmızı, ağaç kökü kahverengidir. Kuş uçar, baca tüter vs. bu imgeler egemen bilginin imgeleridir.

Başka bir örnekte durum daha somut anlaşılabilir. Ev çizen çocuk, bu çizimi yaparken yine aynı imge köklerine başvurur. Evi dıştan betimleyen çocuk evin içindeki varlıkları da izleyiciye gösterir. Bu durum, çocuğun kesin bilgiye dayalı bir görme biçimi oluşturduğunu somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Aynı şekilde çocuk resminde çizdiği her imgeyi bir bütün olarak göstermekten yanadır. Çünkü mevcut bilgi nesnelerin bir bütün olduğunu dayatır ve ona göre her nesne bütün olarak resmedildiğinde anlam kazanmaktadır. Bu nedenle çocuk, resimlerinde genel olarak nesneleri bütün hâlinde, yan yana ya da üst üste betimler. Yalnız ilginçtir ki çocuk resimlerinin büyük bir bölümünde güneş imgesi bir bütün olarak resmedilmez, dağ veya gökyüzü imgesinin bir bölümünde çeyrek ya da yarım daire şeklinde resmedilir. Bütün bu aynılaşmalar birbiri ile neredeyse birebir aynı kompozisyonlarda da kendini açıkça ortaya koyar.

Çocuk resminde kompozisyon; biçim, renk, nesnelerin birbiriyle koordinasyonu, resmin genel armonisi vs. biçim ve içerik açısından birbirini tamamlayan bir karakterde şekillenmektedir. Kabaca resmin genel plastik etkisi, çocuğun o konuya yönelik duygusal, sezgisel ve algısal düzeyinin de bir göstergesidir. Ancak çocuk resimleri birçok kaynaktan ağırlıklı olarak bahsedildiği gibi sadece temelini bilinçaltından alan psikolojik bir yansıma değildir. Çocuğun içinde yaşadığı gerçekliğin de birer ifadesidir. Buradan yola çıkarak denebilir ki hiçbir çocuk veya varlık kendisinden öte bir şey değildir.

Bilgi, dayatmadan oluştuğu müddetçe yaratıcılığın karşısında ancak esnekliğini yitirmiş bir duvar gibi durabilir. Montaigne bu konuda şunları söyler: “Öğrenimden kazancımız daha iyi ve akıllı olmaktır. Epiharmus der ki ‘İnsan düşünce ile görür ve duyar; her şeyden faydalanan, her şeyi düzene sokan, başa geçip yöneten düşüncedir; geri kalan her şey kör sağır ve cansızdır.’ Şu muhakkak ki çocuğa kendiliğinden hiçbir şey yapma özgürlüğünü vermemekle onu korkak bir köle hâline sokuyoruz. Retorika ve gramer üstüne, Cicero’nun şu veya bu cümlesi üstüne öğrencisinin ne düşündüğünü kim sormuştur? Bunları Tanrı sözü gibi belleğimize yapıştırırlar; harfler ve kelimeler, anlatılan şeyin

kendisi hâline gelir. Ezber bilmek, bilmek değildir. Hafızamıza emanet edilen her şeyi saklamaktır. İnsan kendiliğinden bildiği her şeyi kitaba bakmadan, ustasını aramadan, isteği gibi kullanır. Tamamıyla kitaptan bir bilgi ne sıkıcı bilgidir! Böyle bir bilgi bir süs olarak kullanılsın: ama temel olarak değil. Nitekim Platon, gerçek felsefenin sağlam irade, inanç ve dürüstlük, amaçları başka olan öteki bilimlerinse süs olduğunu söyler.” (Montaigne, s.15, 2016). Bu sözler 16. yüzyılda bile insan unsurunu göz ardı eden bir eğitim sisteminin akli yeten kişilerce eleştirildiğinin kanıtıdır. Öyle ki içinde yaşadığımız çağ bilginin daha çok içselleştirilmesini ve varlığın, doğanın daha çok sorgulanmasını gerektiren bir çağdır. İşte sanat eğitiminin gerekliliği de bu noktada daha net anlaşılmaktadır. Bilgi ağırlıklı eğitim sistemine paralel olarak çocukların duygu ve heyecanlarını ifade etmelerine imkân tanıyan, yaratıcılıklarının gelişmesini sağlayan sanat eğitimi; ortam, zaman, mekân, kısaca öğrenme-öğretme koşulları bakımından dengelenmelidir. Böylelikle çocuk, örneğin matematik dersinde bir problemin birden fazla çözüm yolu olduğunu daha net kavrayabilir ve toplumun bir ögesi olarak kendi varlığını daha iyi tanımlar ve aynılaştırmaktan kurtulabilir. Bu nedenle en azından düş ve yaratıcılığı törpüleyen, bilgi transferi ile yetinen taraflarından arındırılmış, yeni çağın yeni koşullarına tam uyum sağlamış bir sanat eğitimi modeli tasarlamak zorunda olduğumuz açık bir gerçektir. Özellikle son elli yılda insan büyük düşler kurmaktan uzaklaşmış gibi görünmektedir. İçinde bulunduğumuz bu yeni çağı kavrayabilecek, düşlerini evcilleştirmek yerine onları özgürce yaşatabilecek, çok yönlü yetkinliklere sahip bireyler yetiştirmesini sağlamak zorundayız. Yaratıcı düşünme ve eleştirel düşünme becerilerini artırmanın bir yolunu bulmalıyız. Bu çalışma, en azından bu düşlerin bir tohumu olmayı istemektedir. Bu çalışma, mevcut eğitim yapısının geniş çaplı analizlerini yapmak yerine bize çağı anlamada ve anlamlandırmada yardımcı olacağını düşündüğümüz yeni bir model önerisi sunmaktadır.

4. Yeni Bir Sanat Eğitimi Modeli Önerisi: Yeniden Yapılandırılmış Yaratıcı Zihin Modeli

İnsan, evrenin tohumudur. Bu tohum içerisinde tüm evrenin kodlarını barındırır. Sanat ise bu tohumdan filizlenen bir evren modellemesidir. Zamanın lineer gelişim süreci toplumları sürekli değişen bir evren algısı içerisinde dönüştürmekte ve insan özellikle son iki yüz yıldır bu değişimlere ayak uyduracak bireylerin yetiştirilmesi için okullar ve eğitim modelleri tasarlamaktadır. 21. yüzyılda da eğitim, baş döndürücü kalabalıklaşmalara ve kalabalıkların bir arada yaşarken geliştirdiği karmaşık ilişkiler ağına uyum sağlayabilecek bireyler yetiştirmek zorundadır. Bunun için yaratıcı insan zihninin günün şartlarına göre yeniden yapılandırılması yeniden inşa edilmesi gerekir. Gelişen teknolojilere hâkimiyeti olan ama aynı zamanda hem evrenin derinliklerine hem de kendi içine bakarak kendisine ve dünyaya katkı sağlayacak üretimleri gerçekleştirebilecek bireyleri bu kaotik zaman toplumlarının içerisinde çekip çıkarmak ve insanın, insana has yaratıcı faaliyetlerini geliştirebilmek ancak çığır açıcı düşüncüler ve düşler eğitimi veya yeni bir sanat eğitimi modeli düşlemekle mümkün olabilir. Gelişmiş düşlere, düşüncelere ve hislere dayalı bu yeni eğitim modeli öncelikle gelişen tüm iletişim teknolojilerine rağmen yüz yüze iletişimin gerçekleşebileceği bir örgün eğitim sistemi içerisinde değerlendirilmelidir. Bu model, içerisinde, sanat eğitimcisinin rehber olarak yer aldığı, eğitim alan bireyin değerlerini fark ettiren, bu değerler üzerine kendi sezgileri ile yeni dünyalar inşa edebilen bir yapıya sahip olmalıdır. Her şeyden önce sanat eğitimi verilecek mekânın, rastgele seçilmiş binalardan ya da bina kısımlarından oluşmaması gerektiğini ifade etmek gerekir. Sanat eğitimi verilecek yapıların kendisinin de bir sanat eseri niteliğinde olması, formunun ve ölçülerinin verilecek eğitimin içeriğine göre tasarlanması, alacağı ışık miktarının dahi göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bu yapı formunun detaylarını öneriyi kavrayarak uygulamak isteyenlerin inisiyatifine bırakmayı uygun görüyoruz. Yine aynı şekilde, bu sınırları hatta sayfa sayısı bile önceden belli olan yazı içerisinde belki daha sonra detaylı yazabileceğimiz sanat eğitimi modelinin içereceği ana atölyeleri ve bu atölyelerin en temel işlevlerini belirtmek yetineceğiz. Bu kavramların tartışmaya açılmasını dahi çağımızın sanat eğitimi için anlamlı bulduğumuzu belirtmek gerekir. Bu model için birbirini besleyen ve destekleyen beş atölye tasarısını içermektedir. Günümüz sanat eğitiminin en çok ihmal ettiği alanlar bu atölyeler bahane edilerek kavramsallaştırılmaya çalışılmıştır.

4.1. Temel Sanat Eğitimi Atölyesi

İnsan, ilk kez çizgi ile yaşadığı dünyayı hatırlatan temsilleri çizmeye başladığından beri, özellikle görsel sanatlar alanında olup biten her şey görmeye dayalıdır. Görme yoluyla elde edilen verilerin zihinde insanın bireysel anlamlarına ve imgelerine dönüşmesi ve düşler dünyasını harekete geçirmesi, sanatın günümüzde dahi vazgeçemeyeceği bir temel eyleme dönüşmüştür. Bu zihinsel eylemi geliştirmek, görmenin gücünü ve etkililiğini artırmak ve neredeyse 70 bin yıldır tekrar edilen sanat yaratma eğilimlerinin temel işlevlerinin, temel araçlarının kavranmasını sağlamak adına geleneksel sanat eğitimindeki bu atölyenin sürdürülmesi gerektiğini düşünüyoruz. Elbette uygulanan tarafında olduğu gibi ezberci ya da biktırıcı öğretim metotları yerine daha yaratıcı ve pratik metotların geliştirilmesi gerektiğini de söylemeliyiz. Bu atölye; zenginleştirilmiş malzeme skalasına sahip olmalı, şeyler arasındaki işlevsel ve düşünsel ilişkileri incelemelidir. Ayrıca görsel okuryazarlık becerileri başta olmak üzere, sanatı üretecek alanların çağımızda ne kadar geniş bir zemine yayıldığını da gösteren bir eğitimi içermelidir. Bu eğitim öğrenenin, yapmakla, ne yaptığını bilmek arasındaki bağlantıyı çözümlemesine yardımcı olabilmeli, şeyler arasında ilişki kurmanın zihinsel disiplini kavrayabilmelidir. Bu eğitim, günümüzde, her şeyin sanatın malzemesi ve konusu olabileceğini düşündürtebilmelidir. Her şeyin, her malzemenin deneyime dayalı olarak çözümlenebilecek örtük bilgisini ve karakterini deneyimleyerek öğrenme şansı verilmelidir. Bu bağlamda çağdaş fotoğraf ve video eğitimleri dışında yeni medya ve yeni medya teknolojilerini kullanabilen bireylerin yetiştirilmesi yine bu temel sanat eğitimi atölyesinin amaçlarından biri olmalıdır. Bu eğitimi alan bireylerin iyi bir sanat okuryazarı olması sağlanmalıdır. Günümüzde, sanat yaratmada kuralların net olmadığı, her zaman aynı olamayacağı unutulmadan, bu atölye öğrenciye alan yaratmak için değerlendirilmelidir. Bu şekilde bireyin sanat üretirken tercih ve eğilimlerini özgürce yönetebileceği şekilde ona rehberlik edilmelidir. Bu temel eğitimin eğitim süresinin tamamı boyunca belli aşamalar hâlinde diğer atölye eğitimlerine paralel sürdürülmesinde fayda olduğu düşünülmektedir.

4.2. Aynalar Atölyesi

Bu eğitim modeli birey ile yapıtı arasındaki karmaşık zihinsel ilişkinin koşullarını iyileştirmeyi hedeflemektedir. Aynalar atölyesi, düşlerin ve düşüncelerin sorgulandığı ve sanatsal bilgi evreninin veya sanatın evrensel belleğinin yansımalarının incelendiği aynı zamanda bireyin kendi içsel yansımasıyla derin zihinsel ilişkiler kurabileceği atölyenin adıdır. Deneyim tasarlamak, benzeşenler ve ayrışanlar arasında sistemli düşünüş biçimlerinin geliştirileceği bu atölye çağımızda en çok ihmal ettiğimiz duygu dünyasını bilginin ışığında geliştirmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca şimdi uygulanan disipline dayalı sanat eğitiminin içeriği yine bu atölye çatısı altında uygulanabilir. Sanat tarihi, sanat sosyoloji, sanat felsefesi gibi disiplinlerin yardımı ile sanat eğitimi alan bireyin sanatın tarihsel süreçlerini kavrayabilmesi sağlanabilir. Bu atölye bu disiplinlere ayna tutan ve bu disiplinlerin içerikleriyle tüm tarihsel süreçleri ve düşünüş ve yaşayış biçimlerini analiz edebilme becerisi kazandırmayı hedeflemektedir.

4.3. Düşler Atölyesi

Düş, insana özgü en ayırt edici zihinsel faaliyettir. Zihnin yarattığı, gerçeğin temsili veya hakikat olarak tanımlanabilir. Düş, kelimesinin sözlükteki anlamı, hayal veya imge kelimeleri ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Şeylerin yani eşyanın hakikati düş ile anlaşılabilir. Düş kurmak ise dünyayı beş duyu ile algılayan bireyin kendine özgü gerçekliğini içeren tek zihinsel organizasyonun adıdır. Kişiselleştirilmiş gerçeklik diye tanımlayabileceğimiz 'hakikatin' kökü de yine düşlere dayanır. Sanat, içgörünün, sezgilerin ve bireye ait tüm kişiselleştirilmiş verilerin, duygu ve düşüncelerin ürünüdür. Dolayısıyla sanat eğitimi; bireylere özgü, beş duyuya hitap eden fiziksel deneyimler tasarlamalıdır. Birey, sanatsal öğrenmede yalnız içeriden dışarıya doğru değil, dışarıdan içeriye doğru beslenerek gelişir. Ayrıca sanat eğitiminde amaç, doğanın gereğini yapmasını beklemek değil, öğretimle bunu geliştirmektir. Yaratıcı zihnin, düş yaratma modeli şöyle tasvir edilebilir. Bireyde, doğa şemalarının ve imgelerin, us'ta işlenmesi, bunların birbirleriyle benzeşen tarafı kalmayınca kadar yoğunlaşması yeni bir estetik bileşenin meydana gelmesine neden olur. Bu ilişki ve gelişme us'taki imgelerin sanat eserinde, sanat eserinde yeniden yaratılmış imgenin de us'takine göre birbirini düzelterek uydurulması biçiminde sürer gider. Bu davranış içinde birey; imgeleri, düşünceleri ve duyguları

uygulama gerecini işleyerek görselleştir. Bu işlemde temel, kavramsal us birikiminin dışı dönmesidir. Bir başka deyişle görülen ya da düşünülen nesnelerin yapısal ve işlevsel eş değerlerinin yaratılmasıdır. Bu durum insanın pratik etkinliğinin amaçlı olarak biçimlendirilmesini getirir. “Sanatsal bilginin özü nedir?” sorusu, felsefenin temel sorusuna yakından bağıntılı olup maddecilik ile idealizm arasındaki çatışmanın nesnesini oluşturur. Maddeci estetik için geçerli olan şey, her türlü bilgiyi nesnel gerçekliğin insan bilincinde yansımaları olarak kavrayan yansıma kuramıyla, gerçekliğin estetiksel olarak çözümlenişidir. Sanat yapıtları ya da estetik objeler eleştirel, yapısal anlamlar içerdiğine göre, sanat yapıtlarının temelinde bilgi objesinin bulunması gerektiği düşünülebilir. Çünkü sanatçı öznesi ile bu öznenin yöneldiği estetik obje arasındaki bağ, objenin özne tarafından görülmesi-algılanması ve yorumlanması temeline dayanır. Çünkü nesnelerin, objelerin sanatçı tarafından algılanması onun aslında bir bilgi objesi olduğunu gösterir. Böylelikle sanatçı, bilgi objesini sanat yapıtına dönüştürerek onu estetik obje hâline getirir. Yani sanat yapıtı estetik obje hâline gelmeden önce bir bilgi objesidir, bu anlamda bilgi objesi de estetik objeyi önceden tayin eder denilebilir. Yaratıcılık, hazsal-coşkusal olan ile düşünsel-akılsal olanın karmaşık birlikteliğini ortaya koyar. İnsan kendi imgeleri, tasarımları olmaksızın duyuşal görme dışında sadece kavramlarla düşünemez. Diğer taraftan kavramlar olmadan, imgeler ile düşünmek yeterli değildir. Çünkü yaratıcılık sürecinde bir sözcüğün sadece soyut anlamı değil, aynı zamanda gözlenebilen im’ler de imgeye dönüşebilir, böylelikle sanatsal bilgi ile imgelerin örtüştüğü söylenebilir (İskenderoğlu, 2019). Dolayısıyla sanat yapmada insan, sezgilerinin de yardımıyla düşler dünyasını ve yaratıcı zekasını kullanır. Sanatçının gerçeği; içine doğduğu, içinde yaşadığı dünyada kendisini meydana getiren tüm etkenlerin ve uyarıcıların bütünüdür denilebilir. Sanatçı bu bütünden kendi hakikatler dünyasını yaratır. Bu nedenle ürettiği sanat eseri bu hakikatlerin çocuğu olmak durumundadır. Ancak bu düşler dünyasının sanat ürünlerine dönüşmesi için sezgilerin güçlendirilmesi, gerçeğe ilişkin farkındalıkların olabildiğince artırılması ve bireyin kendi hakikatlerini en üst düzeyde kavrayabilir hâle gelmesi gerekir. İmgelerin iç ve dış etkenlerle birer fikir taşıyıcısına dönüşmesi sürecinde özgür bir ruh, yönlendirmeden ve tanımlamadan uzak düşlerin serbest dolaşımına açık bir eğitim zemini yaratmak gerekmektedir. Düşüncenin sınırsızlığını ve insan zihninin sanatın asıl evreni olduğunu hatırlatmada bu atölye oldukça işlevsel kullanılmalıdır. Bu atölye uygulamalarının belli bir sınıf düzeninde veri aktaran eğitimcilerle işlev kazanamayacağı oldukça açıktır. Düşler, tıpkı binlerce yıl önce mağaralarda olduğu gibi insanın kendini ait veya kendini tamamlanmış hissettiği zeminlerde harekete geçer. Dolayısıyla bu düş zemini tercihlerinin bireye bırakıldığı bir eğitim ortamından söz ediyoruz demektir. Burada mentorluk rolünü üstlenen eğitimcinin sanat eğitimi dışında sanat sosyolojisi, sanat felsefesi ve sanat psikolojisi gibi disiplinlerde de oldukça yetkin olması beklenir. Uygulama yöntemleri için söylenebilecek en iyi öneri, tekraren ifade etmek gerekirse tanımlamalardan ve sınırlamalardan uzak ruhların özgürleşebileceği zeminler yaratmaya çalışmak olabilir. Geleceği, özgür ruhların evrende özgürce hareket edebildiği düşleri yaratacaktır. Bu düşler, insanın en duyarlı dokusundan ürettiği sanat eserleri olarak karşımıza çıkacaktır. İşte düşler atölyesi, yaratıcı zihnin düş alanlarını zenginleştirme işlevini üstlenmesi açısından son derece önemlidir ve sanat eğitimi modeli içerisinde bu şartlara haiz atölyelerin yaratılması için hem fiziki şartların hem de sanat eğitimcisi rehberlerin hazırlanması gerekir.

4.4. Sorular Atölyesi

İnsanın düşünce sistematikindeki en belirgin üstünlüğü sorunsallaştırma becerisidir Doğa karşısında fiziksel olarak yetersiz kalan insan, hayatta kalma becerilerini sorularla elde etmiştir. Sorduğu sorular ve bulduğu cevaplar ile üretme ve tüketme, yönetme ve yönetilme biçimleri geliştirmiş; akla sezgileri, duyguları dâhil eden sanat, bu sorgulamaların en güçlü aracı ve aynı zamanda ürünü olmuştur. Bugünün sanatı, tektipçiliğe, köktenci ve toptancı anlayışlara ve sanatta tek doğrucu inşacı yönelimlere bir karşı duruş olarak yeni çağın şüpheciliği ile yanıt vermekte; yeni özgür bilgi, yeni bir düşünüş şekli olarak post-hümanizm ve post-truth, katılımcı, çoğulcu, interaktif bir anlayış ve Foucault’dan esinlenip ne olduğumuzu reddederek yeni bir özgürlük anlayışı ile alternatif çıkış yolları aramaktadır. Bugünün sanatının temelinde şüphe yatmaktadır. Günümüz sanatçısı, şeylerin dünyasına varlık sorgulamaları ve görünümler şüphesi ile yaklaşmaktadır. Böyle bir sanat ortamında sanat eğitiminin bu kavramlara dönük bir işlev

kazanması sorular atölyesinin içinde doğru şekilde doldurulması ile mümkün olabilir. Gerçek, varlığı kendinden olan ve bir zihin tarafından keşfi hâlinde dahi kendini keşfeden zihnin yapısal soyut örüntüleri arasında kaybolan bir şeydir. Dolayısıyla her zihin kendi hakikatiyle yaşamaya devam etmek zorunda kalır. Yaratıcı zihin bu durumu fırsata çevirebilir. Gerçeklerden ve yanılsamalardan harmanlanan estetik yargı gücüne sahip yaratıcı öğelere yani sanata dönüştürebilir. Bu nedenle sanat eğitimi günümüzde bu zihinsel süreçleri pekiştirici deneyimler tasarlamalı ve bu tasarımlar içinde bireyin öz varlık iddiasını güçlendiren sanat yapma eğilimlerini desteklemelidir.

Hayata ve yaşananlara ve şeylere soru sorma becerileri ile keşfedici fikir, yaratıcı sorgulama ve tartışma zeminlerinin geliştirildiği ve cevap arama ile bulunan cevapların ürüne dönüştürüldüğü atölyenin adıdır. Bu sorgulamaların insan merkezli eğilimler içerisinde olabildiğince derine inebileceği ve ancak estetik yargı bilincinin geliştirildiği, bilişsel ve duysal bir eğitimin temelini üzerine oturtulabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu sorgulamaları politik ve estetik içerikler üzerinden yapabilmesi, bireylerin hayatın her alanından kendilerine işlevsel bilgi toplamalarına ve yeni bir sanat dili geliştirmelerine destek olacaktır.

4.5. Yaratıcılık Atölyesi

Sanat, çok katmanlı ve kompleks bir dildir ve aynı zamanda neresinden bakarsanız bakın sanatın kendisi bir bilgi üretme biçimidir. Yaratıcılığı ise, benzersiz sorunlara, benzersiz çözümler üretme şeklinde tanımlayabiliyoruz. Olasılıkları sorgulamak, olanakları görebilmek ve onları karşılıklı kombine ederek deneyim tasarlamak ya da yeni bir estetik değer yaratmak ancak çok güçlü yaratıcı zihinler ile mümkün olabilir. Yaratıcılık, özgür ruhların evrenin kendiliğindenliğine karşı entelektüel meydan okumasıdır. Bu atölye, sanat eğitimi alan bireylerin, sıra dışı merak duygularını, soru sorma becerilerini, sorunsallaştırma yeteneklerini ve sıradanlık tablosuna oturmayan özelliklerini teşvik etmek ve her türlü sanat üretimine imkân tanımak için tasarlanmıştır. Var etmenin, inşa etmenin ya da yıkıp yok ederek estetik yargılar oluşturma zeminini olarak bu atölye; katılımcı, işbirlikçi, zenginleştirilmiş bir sanat üretim atölyesidir. Bu atölyenin mekân tanımayan ve sınır bilmeyen taraflarını olgunlaştırabilmek yine çok yetkin sanat eğitimcilerinin sorumluluğunda olmalıdır. Bu modelin içerdiği diğer tüm atölyelerin sonuçlarının sınıdıldığı ve uygulamaların cesurca yapılabildiği bir atölye olarak yaratıcılık atölyesi; geleneksel bir okul atölyesi olarak düşünülebileceği gibi sokakların, tüm şehrin, tüm ülkenin, tüm kıtanın, dünyanın ve hatta ötesinin, dünün ve hatta yarının tüm zeminleri bu atölyenin zemini olarak düşünmeli ve bu atölyede yaratıcı bireyin kabullerine ve itirazlarına yer verilmelidir. Tıpkı bugünün sanat öğelerinde olduğu gibi bu atölye de interdisipliner, transdisipliner, intermedya, interaktif, eklektik, çoğulcu ve heterojen bir yapıya sahip olmalıdır. Tüm atölyelerin eylemlerinin ortak amacı, yaratıcı insan zihninin yeniden yapılandırılmasıdır. Anlaşıldığında ve iyi uyarlandığında yaratıcılık atölyesi bugünün ve yarının sanatı için sanatçıların ve sanat eğitimcilerinin yetiştirildiği bir alana dönüşebilir.

5. Sonuç

Sonuç olarak bir sanatsal pratiğin belli oranlarda tekrarına ve eğitimciden öğrenciye veri aktarımına dayalı mevcut sanat eğitimi ile çağın karmaşık düzeni içinde öze ve içe dönük zihinsel eylemleri gerçekleştirme becerisi yüksek bireyler yetiştirilemeyeceği açıkça ortadadır. Zaten sanatın 19. yüzyılda akademinin ve kurumlarının katı ve hükmedici tutumlarına başkaldırısının üzerinden neredeyse 150 yıl geçmiş olmasına rağmen kısmi yapılanmalar ve değişikliklerle akademinin eğitim anlayışının bir benzerini sürdürmek akıllıca bir yaklaşım olarak görülemez. Günümüzün sanat eğitiminde, yaratıcı zihnin yeniden yapılandırılmasına dönük eylemler içeren ve müfredat kısıtını aşmaya dönük eğilimleri ve bireyin öznelliğini yani bireyin biricik oluşunu önceleyen bir anlayış ile atölyeler tasarlanmalıdır. Demokratik olmalı, katı tanımlar dayatmamalı, malzeme ile tanışıklıktan öte yönlendirme içermemelidir. Hayat her geçen gün hızlanırken, uyarıcıların sayısı ve çeşidi bu denli artarken durmak ve içine bakabilmek üzerine bir fikir içermelidir. Çünkü günümüzde, en büyük devrim bu hızlı akışa rağmen, durabilmek ve kendi içine bakabilmektir. Çağımızın keşfedici düşünme, eleştirel düşünme, sorunsallaştırma, yaratıcı çözüm, görsel okuryazarlık, bilgi okuryazarlığı, teknoloji okuryazarlığı gibi becerileri artırılmış ve inovasyon becerisi yüksek

bireylere ihtiyacı vardır. Bu nedenle, yeni sanat eğitimi modeli, temel inşa becerilerini güçlendirmeye çalışan ve inşa malzemelerini tanıma ve çok yönlü kullanma yönünde geliştirilmiş, şeyler ile bilişsel ve duyuşsal bağı güçlendirilmiş bireyler yetiştirebilen, yaratıcı eylem sahası geniş, yaratıcı fikirler ile yeni yaklaşımlar geliştirebilen, öznelliğe dayalı ve çağın estetik gereksinimi neyse ona cevap verebilen, akli ötelemeyen, bilgiyi kutsallaştırıp kalıplar içerisinde sunmayan ama duyu verilerin sezgiyle ilişkisini pekiştiren; zihni, sorgulama becerisinin özel bir aracı olarak kullanmayı öneren ruhu özgürleştiren, merkeziyetsizleşme eğilimi taşıyan, yüzleşme cesaretine sahip bir model olarak tartışmaya açılmalıdır. Çoklu bakış açılarını zenginleştiren ve daha iyi estetik çözümlere yol açan önemli soruları belirleme ve sorma, sorunları çözmek ve soruları cevaplamak için bilgileri analiz etme ve sentezleme becerileri veren bu model, çoklu düşünme zeminlerini yaratacak, artırılmış yetkinliklere sahip sanat eğitimcilerine ihtiyaç duyacaktır. Yetkinlikleri açısından tam donanımlı sanat eğitimcilerinin rehber olma vasıflarını güçlendirmesi gerekir. Çağı yakalamanın ve hatta geleceği tasarlamamanın yolu böyle bir sanat eğitimden geçiyor denilebilir. Bu çalışmada önerilen atölye modelleri dahi çağın gereği dönüşüme, eleştiriye ve yeniliğe açık olarak tasarlanmalıdır. Bu çalışmanın amacı yenilik adına yeni bir değişmezler bütünü önermek değildir. Sanat ve sanat eğitimi doğası gereği; otoriteden, değişmez ilkelerden, kural koyuculuktan haz etmezler. Tanımlanmayı ve tanımlı olmayı istemezler. Kısıtlanmaya, sınırlarının ve katı kuralların belirlenmesine karşı daima bir başkaldırı eğilimindedirler. Zaten öyle olduğu için yüzlerce yıldır sanat, her tanımlanma eğilimine yeni bir devrimle karşılık vermiştir. Sanatın bu doğasının anlaşılması, sanat eğitimi özgürleştirmenin başlangıcı olabilir. Elbette böyle bir yaklaşım itiraz ettiği olgu ve yöntemlere benzemeyi hedeflememektedir. Burada önerilen model özgür, derinlikli, organik, açık bir fenomen olmayı istemektedir. Böylelikle bu değerlendirme ve önerilerin en azından yeni bir tartışmanın kapısını aralayacağı umut edilmektedir.

Kaynakça

Bulat, S., Bulat, M., & AYDIN, B. (2014), *Bauhaus Tasarım Okulu*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18(1), 105-120.

Erkmen, N. (2009), *“Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi”*. *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe Sözlüğü* (7. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

İskenderoğlu, L. (2019). *Sanat Eğitimi Bağlamında Çocukta İmge Gelişimi ve Çevre İlişkisi*, *Journal of Art and Human*, 3(1), 79-88.

Stinespring, J. (1992). DBAE and Art Criticism. *Acedemic Search Premier*. EBSCO.

Kırıçoğlu, O. T. (2005). *Sanatta eğitim-görmek, öğrenmek, yaratmak*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Montaigne, (2006). *“Bilgi ve Düşünce”*, *Denemeler*, (Çev; Sabahattin, Eyüboğlu), İstanbul: Cem Yayınevi.

San, İ. (1985), *Sanat ve Eğitim*, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bil. Fak. Yayınları.

Turani, A. (2007). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 14. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Whitfort, F. (1984), *Bauhaus*. Thames and Hundson, London.

İnternet Kaynakları.

<https://www.youtube.com/watch?v=1C-GiYV15Q>

Esranur KILINÇ

Arş. Gör., İnönü Üniversitesi, esranur.kilinc@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-8893-0816

Yüksel GÖĞEBAKAN

Prof. Dr., İnönü Üniversitesi, yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0003-1144-1744

SANATTA İMGE, MANTIK VE BİLİNÇ İLİŞKİSİ ÜZERİNE DİYALEKTİK ÇÖZÜMLEME⁴

Özet

Sanatçı, nesnenin dış dünyaya yansıyan görüntüsünden ve kendisinde çağrıştırdığı duygusal deneyimden hareketle, zihnindeki görüntüye yeniden anlam ve görüntü yükler. İç dünyasında nesneler üzerinde kurguladığı görüntü, sanatçının zihinsel bir tasarısıdır. Sanatçı tarafından düş nesnesine dönüşen dış dünyaya ait nesne, sanata imge olarak yansımaktadır. Dış dünya nesnesi, sanatçının eserinde fantazyasını yansıtacağı bir imgeye dönüştüğünde asıl amacı ve işlevinden uzaklaşarak zihni boyutta sanatçının düş kontrolü altına girer. Sanatçının oluşturduğu zihinsel aygıtı, bu kontrolü ele alarak nesneye görünenin ötesinde bir perspektiften bakar.

Sanatçının eserinde yer verdiği imge, nesnenin dış dünyadan koparılmış halidir. İmge sanat eserinde anlam deformasyonu yaşayarak özgün bir gerçekliğe ulaşır. Dış dünya nesnesi imgeye dönüşürken nesne mantığından, işlevinden ve varsayılandan uzaklaşarak sanatçının kendi mantığının ve bilincinin ötesinde bir düzeye erişir. Sanatçının özgün dili ve yorumu ile ortaya koyduğu imge, eşsiz bir nitelik taşımaktadır.

Sanatçının yaşamışlıkları ve deneyimlerinin bilinçaltında oluşturduğu kalıntılar, sanat eserlerinde kendini imgeler aracılığıyla gün yüzüne çıkarır. Sanatçının istemsizce ve farkına varmadan oluşturduğu imgeler onun mantığı ve bilinç durumunun ötesinde bilinçaltı patolojik etkileridir.

Anahtar Kelimeler: İmge, İmgelem, Mantık, Bilinç, Bilinçaltı.

DIALECTIC ANALYSIS ON THE RELATIONSHIP OF IMAGE, LOGIC AND CONSCIOUSNESS IN ART

Abstract

Based on the image of the object reflected to the outside world and the emotional experience it evokes in herself, the artist reloads the image in her mind with meaning and image. The image that she constructs on objects in her inner world is a mental design of the artist. The object belonging to the outside world, which is transformed into a dream object by the artist, is reflected in art as an image. When the object of the outside world turns into an image that the artist will reflect her fantasy in her work, it moves away from its main purpose and function and falls under the artist's

⁴ Bu çalışma, Prof. Dr. Yüksel Gögebakan'ın danışmanlığında yürütülen Arş. Gör. Esranur Kılınç'a ait "Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Psikodinamik Yaklaşımların İmgelem Yoluyla Gerçeküstü Resimsel Anlamlandırılmaları" isimli yüksek lisans tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

dream control in the mental dimension. The mental apparatus created by the artist takes this control and looks at the object from a perspective beyond the visible.

The image that the artist includes in her work is the state of the object detached from the outside world, the image reaches an original reality by experiencing a meaning deformation in the work of art. While the object of the external world turns into an image, it moves away from object logic, function and default, and reaches a level beyond the artist's own logic and consciousness. The image created by the artist with his original language and interpretation has a unique quality.

The subconscious remnants of the artist's experiences and experiences reveal themselves in works of art through images. The images created by the artist involuntarily and unconsciously are subconscious pathological effects beyond her logic and conscious state.

Keywords: Image, Imagination, Logic, Consciousness, Subconscious.

1. Giriş

Sanatın anlamca ne olduğuna değinmek gerekirse, “Arapça’da san’ (sun’) “yapmak, etmek”, sana’ “işinde mahir olmak”, san’at ise “yapılan iş, meslek” manasına gelmektedir. Sanat terimsel anlamda “maddî veya zihnî bir iş ve çabada izlenen düzenli ve özel yol, yöntem” olarak tarif edilmiştir (Koç, 2009: s.90).” Sanat, insanda estetik duyguyu heyecana getirecek eserler meydana getirme işidir (TDK, 1948: s.146).

Turani, sanatın “Yaratıcı biçimlendirme eylemi” (Turani, 1968: s.138) olduğunu ifade ederken Akarsu, sanatı “Bir şeyi kendi iç yasalarına göre, özgürce biçimlendirme yeteneği” (Akarsu, 1998: s.155) ifadesi ile açıklamıştır. Gögebakan, insanın yaratılıştaki kendine bahşedilen yeteneğe; eğitim, uygulama ve özel deneyim yoluyla kazanılan beceriyi de katarak, doğada görülenleri kısmen değiştirerek, çoğaltarak, yeni boyutlar kazandırarak taklit yoluyla yaptığı özel üretimin yetenek olduğunu belirtmiştir (Gögebakan, 2011).

Sanat denildiği zaman yaratıcılık kavramı da önem kazanmaktadır. Budistler, Taoistler, Hindular ve Konfüçyüsçüler gibi doğu toplumlarına ait olan dinlerde yaratıcılık, var olan bir şeyi gün yüzüne çıkarma ya da taklitçilik olarak algılanmasına karşın; batı toplumlarında bireyin Tanrı ile ortak özelliklere sahip olarak yaratıcı bir güce sahip olduğuna inanılmaktadır (Runco, 2010: s. 214). Yaratıcılık, öncesinde hiç ilişkilendirilmemiş veya bir araya getirilmemiş şeyleri ilişkilendirip bir araya getirerek yeni ve özgün bir şey üretme yetisidir.

Yaratıcı nitelikte olan sanatçı, sanat icra etme kabiliyetine sahip olan bireydir. Akarsu’nun yukarıda verdiği sanat tanımını “sanatçı” kavramına yöneltecek olursak; dışsal olanı kendi iç yasalarına uygun, bağımsız ve özgün bir şekilde yansıtmaya yeteneğine sahip olan bireyi sanatçı olarak nitelendirebiliriz. Dışsal olanı imgeleminde ve fantazyasında yeniden anlamlandıran sanatçı, dış dünya nesnesini varsayılandan, gerçek işlevinden, mantık ve bilincinden soyutlayarak sanata bir imge olarak yansıtır.

2. Sanatta İmge

İmge doğadaki nesnel gerçekliğin, bireyin düşsel dünyasında yorumladığı, manasını zihninde yeniden anlamlandırdığı düşünce yoludur. Gerçekte var olanla ilgisi olmadan gelişen ve biçimin zihinde tasarlanıp yeniden kurgulandığı imge, bir nesneyi olduğunun dışında yeniden tanıtmaya yarayan zihinde canlandırma halidir (Akarsu, 1998: s.102). İskenderoğlu imgeye “İnsanoğlunun etrafını saran tüm yaşamsal unsurlardan fark edebildiği nesnel gerçekliklerin, kendine ait düşünsel dünyasında yorumlanmış halidir” ifadesiyle bir yorum geliştirmiştir (İskenderoğlu, 2009: s.163). Sanatçı, ruhsal anlamda var olandan farklı bir boyut kazandırdığı nesneyi, sanat eserine imge olarak yansıtmaktadır.

Sanatçı, imge aracılığıyla, aslında var olmayan şeyi varmış gibi dış dünyaya sanat yoluyla aktarır yeni bir gerçeklik var etmiş ve nesneye duygusal boyutta bir kimlik kazandırmıştır. Dolayısıyla varlık yokken, sanatçının zihnindeki tasarısının ve fantazyasının referansı olarak, dış dünyaya yansıyan ifadeleri ve izleri vardır.

“Taklit, kopya” anlamında da kullanılmış olan imge, Latince ‘imago’ sözcüğünden gelmektedir. Türkçe’de işaret anlamına gelen ‘im’ sözcüğünden türemiştir. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal anlamına da gelen imge, duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin dilince yansıyan benzeri, hayal, imaj olarak tanımlanmıştır. Kant’a göre imgelem, bir nesneyi bulunmadığı zaman bile sezgide canlandırabilme gücüdür (Çetin, 2011).

Sanatçı, öncelikli olarak dış dünyaya ait nesnesiyle karşı karşıya gelir, o nesneyi gözleyerek duyu organlarıyla algılamaya çalışır zihninde farklı anlamlara ulaştırır ve yeniden var eder, yeni tanımlamalar geliştirir ve nesneyi imgelemine dahil eder. Sonrasında zihin tasarısını yani imgelemine bir imge yaratarak dış dünyaya sanat yoluyla yansıtır. İmge, sanatçı tarafından biçimin nesnelliğinden yola çıkarak özgün bir üslupta ifade edilir.

Her sanatçının yaşantısına, deneyimlerine, kendi iç dünyasına ve bilinçaltı etki süreçlerine bağlı olarak dış dünya gerçekliğini algılayış biçimi farklıdır. Bu nedenle sanat aracılığı ile dönüştürülen nesneler, farklı bireyler tarafından farklı imge yansımalarıyla ifade edilir. Bu değişkenlik, sanat eserinde imge yaratma evresinde bireysel farklılıkların var olduğu anlamına gelmektedir. Yaşamsal düzeydeki gerçeklikle duygusal boyuttaki gerçeklik arasında oluşan farklılıklar, sanatsal imgede kendini belli etmektedir.

İmgeye, felsefi bakış açısıyla bir anlam getiren Hançerlioğlu, insan bilgisinin ilk aşamasının duyuların getirdiği imgeler olduğunu ve imgenin sadece gözle elde edilmez olup işitme imgesi, dokunma imgesi, koklama imgesi, tatma imgesinin de var olduğunu belirtmiştir. Duyularımızın doğrudan doğruya nesnelerden etkilenecek bilinçte gerçekleştirdikleri bu edimsel imgelerden başka, eskiden edinilmiş imgelerin çağırılmalarıyla bilinçte gerçekleşen çağırılmış imgelerin de var olduğunu ifade eden Hançerlioğlu, imgenin ancak bilinçte gerçekleşebilir olacağını, bilinç dışında kalmış birçok duyularımızın imge meydana getirmeyeceğini, imgenin duyuların bilinçteki izi olduğunu ve bu izin aslının tümüyle aynı değil, az çok eksik bir kopyası olduğunu vurgulamıştır. Hançerlioğlu, atomculuğun babası Demokritos’ın, bu bilinçsel izlere ‘Yu. Eidolôn’ dediğini ve bunların nesnelerden kalkan atomların vücudumuza girmesiyle oluştuklarını ileri sürdüğünü belirterek şunları eklemiştir; “Eytişimsel ve tarihsel özdekçiliğin kurucularından Engels, Al. Abbilder deyişiyle dile getirdiği imgeyi ‘nesnel gerçekliğin ansal tasarımı’ olarak tanımlar. Lenin de aynı anlamda kopya, fotoğraf, yansı deyimlerini kullanır (Hançerlioğlu, 2005: s.74).”

İmgenin duyumsal ve rasyonel olarak iki evresi olduğunu iddia eden Marksçı ve Leninci düşünce, rasyonel ve duyumsal imgelerin birbirinden ayırt edilebildiğini belirterek rasyonel imgelerin; önermeler, kavramlar ve önermelerden kurulmuş, varsayımlar, teoriler gibi karmaşık imgeler olduğunu, duyumsal imgelerin ise; algılar, duyular, tasarımlar gibi imgeler olduğunu ileri sürmüştür (Buhr ve Kosing, 1978: s.131).

Duyumsal ve rasyonel imgeler arasında hem sıkı bir bağlamlılık, hem de nitelikçe bir fark vardır. Duyumsal imgeler, özel adıyla algılar, bilgisi edinilen nesnelerin zihne dolaysız aktarılmış, duyumsal kökenli birer kopyasıdır. Bu kopyada, dış-görünüş, yüzeysel ilişkiler, bireysel olan ile rastlantısal olan, henüz iç, zorunlu, genel ilişkilerden ayırt edilmeden, öze birlikte yansıtılmıştır. Rasyonel imgelere gelince, bunlar dille ifade edilen, soyut birer içeriğe sahiptirler. Bunlar, bilgisi edinilen nesnelerin iç, zorunlu, genel ilişkilerinin, yani özünün, dolaylı, fikrî kökenli birer kopyasıdır. Bilgi edinme sürecinde duyumsal ve rasyonel imgeler daima kopmaz bir bütünlük oluştururlar ve her ikisi de dile sıkıca bağlıdır (Buhr ve Kosing, 1978: s.131).

1798’de icat edilen litografya, imgenin hızlı bir şekilde yaygınlaşmasını sağlayan en önemli unsurdur (Menestrier, 2000: s.49). Bu icattan sonra imgenin çoğaltılması için ucuz baskılar elde edilmiş ve baskı sayısı artmıştır. John Berger’e göre, imge ortaya çıktığı andan itibaren birkaç dakikalığına ya da birkaç yüzyıl için saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir (Berger, 2006: s.10). Berger bu sözle sanatçı imgeyi ortaya çıkarırken içinde

bulunduğu şartları, psikolojik durumunu, zamanı gibi değişkenlerin göz önünde bulundurulması gerektiğini ifade etmiştir. Bir imge farklı bir yüzyıllarda, farklı insan topluluklarında farklı anlamlara dönüşebilir ve algılanabilir. Burada oluşan algı farklılığı, toplumun içinde bulunduğu şartlarına göre şekil alır. Elbette bu, toplumun yanısıra kişiden kişiye de farklılık gösteren bir durumdur.

Genel olarak değerler ve imgeler, dini inançlar, aile strüktürü, sosyal organizasyonlar, bireyler arasındaki sosyal ilişkiler ve yaşam şekli insanların oluşturmuş oldukları kültürel yaşam alanını ve dolayısıyla hayatını devam ettirdiği çevreyi etkileyen önemli bileşenler olarak değerlendirilmektedir. Yaşam şekli ve önemli eylemler setini tanımlayan kültürel öz, insan- çevre-kültür ekseninde belirleyici ve şekillendirici bir yapılanmaya sahiptir (Gögebakan, 2010).

Geleneksel anlayışla, doğadaki gerçekliği olduğu gibi yansıtmaya gayretinin önüne geçen XIX. yüzyıl sanatı, sanatçının öznelliğini nesnel olandan arındırmış, nesneyi kendi dünyasındaki estetik değerlerle buluşturup bir imge halinde sanat eserine yansıtmıştır. Modern sanatta sanatçı, kendi gerçekliğini, imgelemine sanat yolu ile imgeye dönüştürme faaliyeti kazanmıştır. Sanatçılar bu dönemde iç dünya gerçeğini, dış dünya gerçekliğinin ötesine geçirerek nesneyle olan motamot bağlarının kopmasını başarmıştır. Bu durum, sanatçının izleyen göz olmaktan uzaklaşıp ‘özne’ olmaya yönelmesiyle, nesnel bilginin peşinde değil, gerçeğin ‘öte’ yüzünü arayan özne olma süreciyle ilgili bir yaklaşımdır (Kahraman, 2005: s.52).

3. Sanatta Mantık ve Bilinç

Sıradan olandan uzaklaşarak nesneye yüklenen mananın sınırlılıkları zorlayan sanatçı, imgeleminde, bilinçaltında ve fantazyasında olanı dış dünyaya yansıtan bireydir. Sanatın mantık ve bilinç düzeyindeki pozisyonunu ve sanatçının yaratım evresindeyken zihinsel kontrollerini çözümlemek amacıyla bireyi nörobiyolojik anlamda incelemek gerekir. Yalnızca bu yöntemle sanatın mantıklı ve bilinçli bir şekilde olup olmadığına yönelik bir sonuca ulaşılabılır.

Nörobiyoloji alanındaki araştırmalar, bireyin doğumundan itibaren yaşadığı olayları ve onlara eşlik eden duyguları, bazı beyin hücrelerindeki bellek moleküllerinde bir arşiv gibi sakladığını ortaya koymaktadır (Geçtan, 1997: s.15). Bu açıdan bireyin yaşamı içerisinde edindiği deneyimlerin gelecekteki yaşamını, aldığı kararları, olaylara bakış açısını, sanatını etkilediği düşünülmektedir. Çünkü bu izlenimlerin, davranışları sürekli olarak etkilediğini kanıtlayan belirtiler vardır (Geçtan, 1997: s.16).

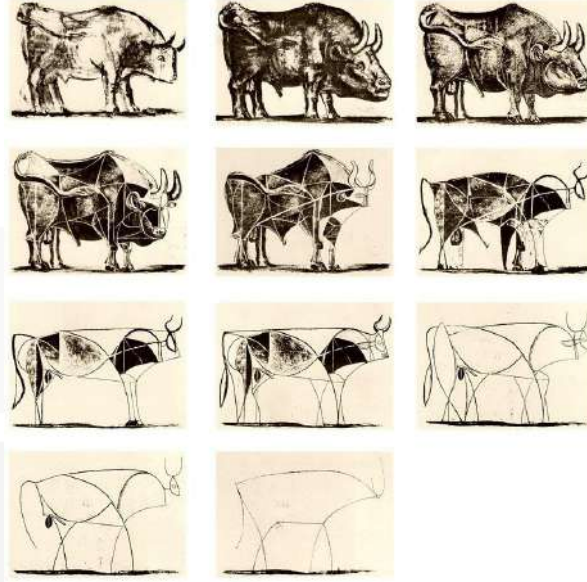
Birey yaşamı içerisinde bilinçli bir şekilde yaptığını düşündüğü şeylerin esasında bilincin ötesindeki bir durum olduğunun farkına varamaz. Freud, kişilerin kendi yaşamının rasyonel idarecileri olmadığını savunur ve bireyin yaşamının bilinçdışı güçler tarafından kontrol edildiğini iddia eder (Schultz, 2002: s.498). Bu düşünce doğrultusunda mantık ve bilincin, bireyin yaşamına yön veren birincil koşul olmadığı ifade edilebilir. Tüm duyguların çıkış noktasının bilinçdışı kimliğimiz olduğu konusunda anlaşmaya varılırsa, mantıken zihnimize ekilen her fikrin gerçekleşme eğiliminde olduğu çıkarımına da varılabilir (Boudoun, 2004: s.29).

Bireyin çeşitli yaşamışlıkları ve deneyimleri sonucunda bilinçaltında oluşan patolojik yerleşkeler, kendini sanat eserlerinde de istemsizce gösterir. Sanatçı bu durumun farkına varmasa da, nörotik davranışların birey üzerindeki kalıcı etkileri, onun ürettiği sanat eserine imgeler aracıyla doğrudan yansımaktadır. Bu anlamda mantık, sanata yön veren başlıca etkilerden biri değildir ve sanat eserleri sanatçının bilinçli yüzü olarak tanımlanamaz.

3.1. Pablo Picasso’nun Boğa Serisi

Picasso’nun 1945 tarihinde bir seri halinde ortaya çıkardığı boğa figürlü taşbaskı eskizlerinde, kendisinin yaratım sürecindeki gelişim evrelerini sıraladığı görülmektedir (Resim 1). Picasso’nun dış dünyada var olan boğa figürüne benzer bir izlenimle başladığı ilk eskizini gittikçe soyutlama yaparak dış dünya görüntüsünden kopardığı görülmektedir. Doğadaki boğanın sanatçının düş algısı üzerinde bıraktığı biçimsel farklılıklarını giderek var olan gerçekliğinden uzaklaştıran Picasso, son eskizlerinde imgelemine daha çok sanatına yansıtarak kullandığı imgeyi

özgün bir niteliğe ulaştırmıştır. Çizimler ilerledikçe boğa figürünün doğadaki düşünülen mantıklı ve bilinçli halinin dışında kişinin boğa figürü üzerinde kurguladığı özgün tasarısı, kendine ait oluşturduğu imgesi görülmektedir. Bir belgesel niteliğinde sıralanmış bu çalışmada ilk resimle son resim arasındaki farklılığın geçiş evreleri orta kısımda yer alan çizimlerde sırası ile görülmektedir.

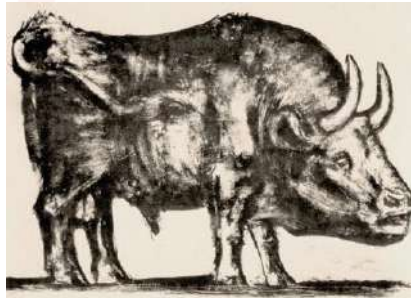


Resim 1. Pablo Picasso, “Boğa Serisi”, Taşbaskı Tekniği, 1945.



Resim 2. Pablo Picasso, “1. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 5 Aralık 1945.

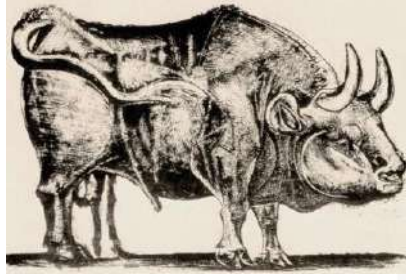
Serinin ilk çalışmasında Picasso (Resim 2), boğa figürünü gerçekçi bir üslupla ele almış ve doğanın nesne öğretisinden uzaklaştırmıştır. Dolayısıyla nesneyi yaratım sürecine çok fazla dâhil etmeden, imgelemine yansıtmadan dış dünya nesnesini yine dış dünyaya sanat yoluyla aktarmıştır. Bu taşbaskıda boğa figürünün doğadaki görüntüsüne bağlı kalma gayreti hissedilmektedir.



Resim 3. Pablo Picasso, “2. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 12 Aralık 1945.

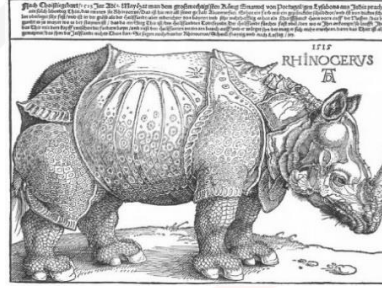
Picasso, taşbaskısının ikinci aşamasında (Resim 3) boğa figürünün ışık-gölge etkisini kuvvetlendirmiş ve ifade

gücünü arttırmıştır. Doğada, boğaya yüklenen güç algısını ışık-gölge unsurlarıyla ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Bu çalışmada da Picasso'nun dış dünyadaki boğa görüntüsünü benzer şekilde kendi sanat eserine yansıttığı görülmektedir.

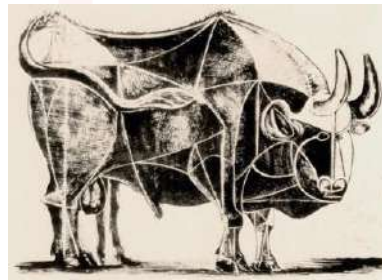


Resim 4. Pablo Picasso, “3. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 18 Aralık 1945.

Çalışmanın bir diğer aşamasında (Resim 4) boğa figürünü daha efsanevi bir boyuta taşıyarak ona ait olan fiziksel yapıyı, kas oluşumlarını ve iskelet yapısını keskin ifadelerle yansıtmıştır. Picasso'nun bunu yaparken boğa figürünü çizgilerle yavaş yavaş parçalamaya başladığı görülmektedir. Genel ifade biçimi ve kompozisyon olarak Dürer'in “Gergedan” isimli ksilografisini (Resim 5) anımsatmaktadır.

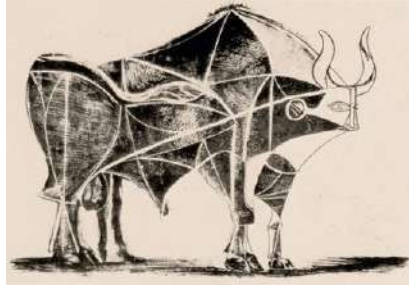


Resim 5. Albrecht Dürer, “Gergedan”, Ksilografi, 1515.



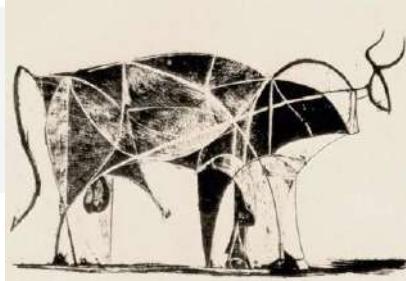
Resim 6. Pablo Picasso, “4. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 22 Aralık 1945.

Sanatçı, aşamanın 4. boyutunda (Resim 6) iskelet ve kas yapılandırmasının genel hatlarını bölerek parçalara ayırmıştır. Parçaladığı bölümlere ışık ve gölge unsurlarını daha sert bir geçiş ile yerleştirmiştir. Resim, bir parçayı bir diğer parçadan ayıran göze çarpan kontur çizgileri ile oluşturulmuştur. Böylelikle bu aşamada boğa figürünü soyutlamaya başlamıştır. Boğa figürünün baş kısmı diğer boğa tasvirlerine nazaran tam cephe görüntüsü olmasa da daha yönü izleyiciye dönüktür.



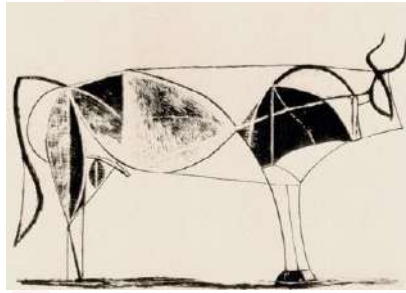
Resim 7. Pablo Picasso, “5. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 24 Aralık 1945.

Bu aşamada boğa figürünü doğadaki haline nazaran kas ve iskelet oluşumundan olabildiğince koparıp parçalara ayırarak kafasını daha küçük, gözlerini ve boynuzunu ise daha büyük olarak resmetmiştir (Resim 7). Boğa figürünün gövdesinin üst sınırını alt sınırından uzaklaştırarak resme kıvrımlarla bir hareket kazandırmıştır. Boğanın sırt bölgesini yükselterek baş kısmını vücuda ait kılmaya çalışmıştır. Tüm bunlarla çalışmadaki boğa figürü, doğadaki boğa algısının dışında ele alınmıştır.



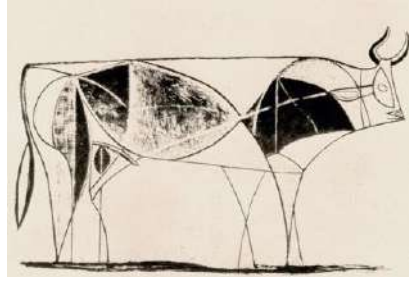
Resim 8. Pablo Picasso, “6. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 26 Aralık 1945.

Bu aşamada (Resim 8), boğa figürüne diğer taşbaskılardan daha farklı bir kafa ve kuyruk betimi yaratan sanatçı, dış parçaların keskin oluşumunu daha oval çizgiler kullanarak resmin o keskin görüntüsünü hafifletmiştir. Önceki aşamalarda olan sırt yüksekliğini, boyun kısmından kuyruğa doğru uzanan bir yay şeklinde çizgi ile yok etmiştir. Ayrıca boğa figürünün baş kısmında yer alan göz, burun, ağız gibi detayları çalışmaya dâhil etmeyerek sadeleştirmiş ve çizgisel bir ifade kullanmıştır.



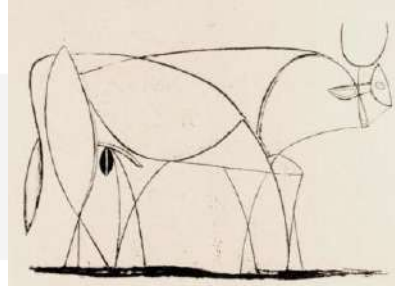
Resim 9. Pablo Picasso, “7. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 28 Aralık 1945.

Picasso, bu aşamada diğer boğa figür çalışmalarında olan parçalanmayı sadeleştirerek daha geniş yüzeyli parçalarla resmetmiştir (Resim 9). Dış hat olarak daha düz ve yatay dikdörtgen biçiminde bir şema oluşturarak resimdeki birçok detayı ve kıvrımı yok ettiği görülmektedir. 6. aşamadaki (Resim 8) çalışmada, gövdeye ait olmayan kafayı bu aşamada gövdeyle bütünleştirecek biçimde çizgiler eklemiştir. Kuyruğa eklediği tamamlayıcı çizgi ile bir önceki çalışmadakı kuyruğun çizgisel yapısına bu çalışmada hacim kazandırmıştır.



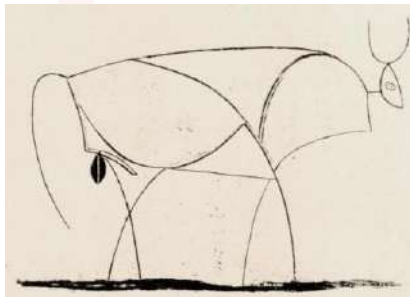
Resim 10. Pablo Picasso, “8. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 2 Ocak 1946.

Picasso, kafa ve kuyruk bölgesini yeniden yapılandırarak resmin kendi içindeki düzenini devam ettirmiştir (Resim 10). Bacaklar, boyutunu kaybederek daha sade ve çizgisel bir ifade ile ele alınmış, kafaya tekrardan göz, burun ve ağız yapıları minimal bir betimlemeyle eklenmiş, kuyruk hacim ve hareket kazanmıştır.



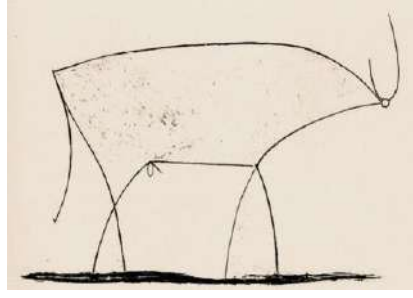
Resim 11. Pablo Picasso, “9. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 5 Ocak 1946.

9. aşamada (Resim 11) çalışma daha minimize edilerek çizgisel bir boyutta resmedilmiştir. Boğa figürünün cinsiyetini vurgulamak adına yalnızca üreme organında ve zemine yansıyan gölgesinde tonlama yapan Picasso, boğayı önceki aşamalardaki değişim aralıklarına nazaran daha gözle görülür bir farkla betimler. Boğanın önceki çalışmalarında sağ tarafa dönük olan kafa bölgesi bu çalışmada tam cephe görüntüsü ile izleyiciye dönüktür ve genel olarak parçalara ayrılmış kütle yüzeyleri bir öncekinin tertibine kıyasla daha rahat biçimde ifade edilmiştir.



Resim 12. Pablo Picasso, “10. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 10 Ocak 1946.

Sona doğru yaklaşan bu çalışmada (Resim 12) sanatçı, çizgileri daha fazla sadeleştirerek sadece figürün temel yapısını çizgisel olarak resme dâhil etmiştir. Bu aşamada kafa, bacaklar ve kuyruk da büyük bir değişime uğrayarak minimal bir şekle bürünmüştür. Bu aşamada bir diğerinde olduğu gibi resimsel açıdan en dikkat çekici yer, boğa figürünün üreme organıdır. Bu bölgede diğer bölgelerde olduğu gibi herhangi bir çizgisel ifade söz konusu değildir.



Resim 13. Pablo Picasso, “11. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 17 Ocak 1946.

Son aşamada (Resim 13) ise artık tüm hacmi i kaybeden boğa figürü, çizgisel olarak ifade edilen yalnızca dış çizgilerinin varlığı ile kendini göstermektedir. Picasso bu çalışmasında imgeyi, doğada var olan boğa görüntüsünün sanata dönüşüm aşamasında en öz ve katıksız hali ile izleyiciye sunmuştur. Dış dünyadaki boğa görüntüsünün aksine boğa figürünü kendi iç dünyasındaki boğa görünüşünün sadeliği ile imgeleştirmiştir. Neredeyse tek çizgi kullanarak betimlediği boğa figürünün zihnindeki en sade tasarısıyla çalışmanın serisini sonlandırmıştır. Dış dünyadaki boğa varlığını zihninde oluşan imgelemi ile buluşturarak eşsiz ve özgün bir anlatıma, mantığın ve bilincin ötesinde bir ifadeye erişmiştir.

Eseri, yaratım sürecindeki aşamalarına ve imgeleminin sanat eserine dönüşüm evrelerine iyi bir örnek teşkil eden Picasso boğa serisinde, sanatçının dış dünya nesneleriyle düş nesnesi arasındaki geçiş basamaklarını taşbaskı taslaklarındaki 11 adımla özetlemektedir. Kandinsky, her sanat eserinin çağının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın kaynağı olduğunu söylemektedir (Kandinsky, 2015: s.27). Sanatçının duygularının kaynağı olan sanat ise onun zihnindeki görüntüsüdür.

3.2. Sanat ve Dilin Ortak Paydası: “Bir ve Üç Sandalye”

Joseph Kosuth (1945-...) “Bir ve Üç Sandalye” isimli çalışmasında, bir ahşap sandalye, sandalyeye ait fotoğraf ve “sandalye” teriminin sözlük anlamını üç aşamada kavramsal bir ifadeyle çalışmasına konu etmiştir (Resim 14). Anlamı net bir şekilde bilinmeyen cisimlerin pratikte herhangi bir işe yaramayacağına yaptığı vurgu, çalışmanın temel dayanağıdır. Sanat ve dili ortak paydada buluşturan Kosuth’un bu eserinde sanat dilsel bir araç olarak kullanılmıştır.



Resim 14. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, Sandalye 82,3x37,7x53 cm, FotoğrafPaneli 91,4x71,5 cm, Metin Paneli 61x61 cm, 1965, Modern Sanat Müzesi New York.

Dilden kavrama, görünenden dile yönlendirme yapması ve çalışmasındaki bu durumun kendi içerisinde döngü yaratması, düşsel süreçte bambaşka etkiler ortaya çıkarmıştır. Kosuth bu çalışmasında ele aldığı düşünce temeli ile seyirciyi farklı bir düşünceye itmiş ve dış dünyaya bağlı nesneyi, zihinsel süreçte farklı uzanımlarla yorumlamıştır. Dış dünyadan yola çıksa bile içe yönelen Kosuth, dışsal gerçekliğin aksine içsel gerçekliğini yansıtmıştır.

Dış gerçeklik, sanatçıyı ilgilendirmeyi ve sanatın konusu olmayı sürdürüyordu; ama artık içsel gerçeklik kadar heyecan verici ve zorlayıcı değildi. İç gerçeklik, yaratıcılığı dış gerçeklikten daha çok kamçılıyordu. Dış gerçeklik yaratıcılığın hızını keserken iç gerçeklik yaratıcılığı yüreklendiriyordu. Dış gerçeklik algısı yaratıcılığı engelliyorken, iç gerçeklik algısı yaratıcılığı ortaya çıkarıyorsa, o zaman sanatçı için iç gerçeklik dış gerçeklikten daha önemliydi (Kuspit, 2010: s.112).

3.3. Zihinsel Bir Metafor: “Silencio”

İsviçreli bir şair olan Eugen Gomringer (1925-...), “sessizlik” kelimesinin İspanyolca karşılığı olarak kullanılan “silencio” terimini boş bir kağıt yüzeyine devamlı yazarak okuyucuya bu kelimeye yönelik zihinsel bir mecaz yaratmayı arzulamıştır (Resim 15). Bayağı olan, herkesin okuduğunda aynı şeyi algılayabileceği dışsal gerçekliği çalışmayla karşı karşıya gelen okuyucunun hafızasına işleyerek yarattığı tesir, okuyucunun içe yönelmesi ile hedefine ulaşmaktadır.

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

Resim 15. Eugen Gomringer, “Silencio (Sessizlik)”, 1954.

Beyaz kağıdın orta kısmında yaratılan boşlukla art arda gelen tekrarı bozmuş, sessizlik algısını başka bir sessizlik anlatımı ile yer değiştirmiştir. Çalışmada sessizlik anlamına gelen “silencio” aslında kağıt üzerinde ifade anlamında bir gürültü yaratarak orta kısımdaki boşlukta sessizlik algısı oluşturmuştur. Başka bir deyişle sessizliğin varlığı terimsel anlamının dışında kişide hissettirdiği sessizlik duygusuyla bağdaştırılmıştır. Sessizliği tam anlamıyla hissettiren boşluğun sonrasında yine okuyucuyu “sliencio” terimiyle karşılayan bir dizi sessizlik tabiri yer almakta ve sessizlik terimiyle yine bir gürültü oluşturulmuştur.

Gomringer görsel şiirin öncülerinden olduğu için bu çalışmasında da dili yazınsal olarak anlamlandırmasından ziyade görsel etkisiyle ele almış ve dış gerçekliği içe yöneltmiştir. Kelimeyi yazınsal terimin mantığından ve bilincinden kopararak görsel ifade biçimi ile bir duygu geçişi sağlamaya çalışmıştır.

Yazınsal dili görsel algı boyutu ile bütünleştiren bu çalışma, tıpkı Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” isimli eserinde olduğu gibi dili sanatına dâhil ederek izleyicide farklı bir algı yaratmak istemiştir. Fakat ikisini birbirinden ayıran bir fark vardır. Kosuth çalışmasında cismin terimsel anlamını öne çıkararak terimsel anlamı bilinmeyen bir şeyin işlevsel olarak kullanılmayacağını vurgularken Gomringer ise terimi anlamının dışında yalnızca sembolik bir ifade olarak kullanmıştır. Kosuth mantığı çalışmasının temeline alırken Gomringer mantığı olan bir kavramı bile mantıkdışı bir vurgu ile yansıtmıştır.

4. Sonuç

Sanatçı, varlıktan yola çıkarak ve varlığı varlığın olmayacağı zihinsel eyleme taşıyıp bambaşka bir kurgu yaratarak imgeleminde canlandıran sanatçı, esinlendiği varlıktan yola çıkarak özgün ve biricik bir varlık yaratandır. Sanatçının doğaya ait nesnelerle olan etkileşimi, onu duygusal manada etkileyerek imgeleminin bir parçası haline gelir. Sanatçının imgelemine dâhil ettiği dış dünya nesnesinin belleğindeki görüntüsünü yaratma isteği, sanat eseri üretme sürecinin ilk adımıdır. Öncesinde ilişkilendirilmemiş şeyleri ilişkilendirerek yepyeni ve özgün bir eser yaratmak, sanatçının ana gayesidir. İmgelemine yaratım aşamasına dâhil ederek onu imgeye dönüştüren sanatçı, nesneleri iç dünyasına çekerek onu anlamlandırma ve yorumlama yetisine sahiptir.

İmge oluşum aşaması, başlangıçta özne-nesne etkileşimi sonucu doğaya bağlı olarak gelişir. Sanatçının dış dünyadan içe yönlendiği görüntü artık dıştan bağımsız bir pozisyon olarak sadece sanatçıya ait olur. Sanatçı, zihnine canlandırdığı görüntüyü yaratıcı bir biçimde gün yüzüne çıkarırken yine dış dünya ile bir ilişkiye girerek zihninde varolanı sanat eseri olarak yansıtır. Örneğin, bir sanatçının sanat eseri üretme süreci, içsel dünyasını dış dünyaya aktarma aşaması olarak değerlendirilebilir. Doğada var olanı kendi dünyasında yorumlayan sanatçı, tekrar dış dünyaya bir eser bırakırken dıştan içe, içten dışa olan bu döngüsü yaşamı boyunca sürekli olarak devam edecektir.

Doğada var olan nesneler eserlerde sanatsal imge olmakla birlikte bu nesnenin klasik, bildik ve temsili aktarımı olmayıp sanatçının algısını yansıtan biçim, çizgi, renk, ışık-gölge gibi etmenlere göre biçim alan bir imgeye dönüşmüştür. Alışlagelmiş bu düzen, sanatçının dış dünya değil, zihnindeki görüntünün eserine yansması halinde farklı bir perspektife ulaşmıştır.

Bilinç düzeyinin ötesinde var olan ruhsal aktarım olarak betimlendirilen sanat eseri, bilincin ötesinde, bilinçdışı etkiler tarafından gerçekleşir. Mantık ve bilinç özünde duygusallık barındırmayan iki olgudur. Beyin hücrelerine yerleşerek kalıcı etki yaratan geçmiş yaşantılar, düşünce ve duygular, kişinin yaşamındaki deneyimler, duygusal birer eylem olarak sanata imgeler aracılığıyla yansımaktadır. Duygusal bir eylemde mantık ve bilinç devre dışı kalarak bilinçaltına kapı aralar.

Kaynakça

- Akarsu, B., (1998) “İmgelem”, Felsefe Terimleri Sözlüğü, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Akarsu, B., (1998) “Sanat”, Felsefe Terimleri Sözlüğü, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Aslay, (2. Baskı), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Baudouin, C., (2004), Kendi Kendine Telkin, çev. M. Reşat Güner, Ege Meta Yayınları, İzmir.
- Berger, J., (2006), Görme Biçimleri, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.
- Buhr, M. ve A. Kosing, (1978) “İmge”, Marksçı-Leninci Felsefe Sözlüğü, çev. Veysel Atayman-İsmail Duman, Konuk Yayınları, İstanbul.
- Çetin, A., (2011) 19.Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti, (Sanatta yeterlik eser metni), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Geçtan, E., (1997), Psikodinamik Psikiyatri ve Normal Dışı Davranışlar, (13. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gögebakan, Y., “Avrupa Resim Sanatında Kültürel Mirasa Ait Unsurları Resimsel Bir İmge Olarak Kullanan Üç Sanatçı: Sandro Boticelli, Sanzio Raphael ve Jacques Louis David”, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları, 2010 (23): ss. 65-94.
- Gögebakan, Y., “Sanat Tarihi Öğretiminde Yöntem Karşılaştırması” İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2011, 1 (1), ss. 87-100.

Hançerlioğlu, O., (2005) “İmge”, Felsefe Ansiklopedisi, (4. Baskı), Remzi Kitapevi, İstanbul.

İskenderoğlu, L., “Jean-Paul Sartre’nin “İmgelem”i, Sanatta İmge ve İmge Kökülleri Üzerine” İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2009, 14 (2), ss. 157-166.

Kahraman, H. B., (2005), Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötelleri, (3. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul.

Kandinsky, W., (2015), Sanatta Ruhsallık Üzerine, çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

Koç, T., (2009) “Sanat”, İslam Ansiklopedisi.

Menestrier, C. F., “İmgeler Felsefesi”, Sanat Dünyamız, 2000, (75): s. 49.

Özşen, D., (2013) 20.Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı ve İmgeye Yaklaşım, (Sanatta yeterlik eser metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye).

Runco, M. A., R. S. Albert, (2010), Creativity research: A historical view. J. C. Kaufman & R. J. Sternberg (Ed.), Cambridge University Press, New York, ss. 3- 19’dan aktaran Özaşkın A. G., A. Bacanak, Eğitimde Yaratıcılık Çalışmaları: Neler Biliyoruz?, Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 2016/5, ss. 212-226.

Schultz, Duane P. ve S. E. Schultz, (2002), Modern Psikoloji Tarihi, çev. Yasemin

TDK, (1948) “Sanat”, Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Turani, A., (1968) “Sanat”, Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Görsel Kaynakça

Resim 1. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 2. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 3. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 4. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 5. <http://insanvesanat.com/haber-avrupaya-gergedani-tanitan-adam-albrecht-durer-141.html>

Resim 6. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 7. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 8. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 9. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 10. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 11. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 12. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 13. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 14. <https://www.moma.org/collection/works/81435>

Resim 15. <http://www.sociedadlunar.org/blog/imagenesypalabras/tag/gomringer>

