sanat ve insan dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Journal of Art and Human | International Refereed Journal

E-ISSN:1309-7156

2021 Cilt 5 Sayı 2

Volume 5 Issue 2

E-ISSN: 1309-7156

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

Cilt / Volume 5
Sayı / Issue 2
Aralık / December 2021

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 İSKENDEROĞLU

Dergi Editörü: Egemen Umut ŞEN

Yardımcı Editör: Şevval Nur ÖZKEŞ

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

Yayın Kurulu
Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye
Doç. Dr. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Dr. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Dr. Binnaz Koca – Resim/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 Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi Esranur Kılınç- Resim/Malatya/Türkiye

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

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

Prof. Dr. Neslihan Durak – Genel Türk Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Dr. Omar Tadmori – Tarih/Tarblusşam/Lübnan
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Pınar Göklüberk Özlü – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Şerife Tali – Sanat Tarihi/Ordu/Türkiye
Prof. Dr. Yüksel Göğebakan – Plastik Sanatlar/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Ali Ayhan – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Ali Korkut Uludağ – Müzik Eğitimi/Erzurum/Türkiye
Doç. Dr. Ayça Gülten – Mimarlık/Elazığ/Türkiye
Doç. Dr. Ayşe Budak – Sanat Tarihi/Nevşehir/Türkiye
Doç. Dr. Bekir Kocadaş – Sosyoloji/Adıyaman/Türkiye
Doç. Dr. Betül Aytepe Serinsu – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Dr. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Dr. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Dr. Derya Şahin – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Emine Tok – Bizans Sanatları/İzmir/Türkiye
Doç. Dr. Engin Gürpınar – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Fahrettin Geçen – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Francesca Balossi Restelli – Protohistorya/Roma/İtalya
Doç. Dr. Hatice Harmankaya – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Dr. Mesut Yaşar – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Murat Sezik – Siyaset Bilimi/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye
Doç. Dr. Onur Zahal – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Ozan Eroy – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Recep Özman – Eskiçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Doç. Dr. Selçuk Ulutaş – Sinema ve Estetik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Dr. Selda Güzel – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Dr. Seniha Ünay Selçuk – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Dr. Şebnem Ertaş Beşir – İç Mimarlık/Antalya/Türkiye
Doç. Dr. Şener Şentürk – Eğitim Programları/Samsun/Türkiye
Doç. Dr. Yeliz Selvi – Disiplinler Arası Sanat/Şanlıurfa/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 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. 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 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 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. Ar. Gör. Özgür Ballı – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sadık Çalışkan – İletişim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Serkan Vural – Grafik Tasarım/Çankırı/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Ar. Gör. Yeliz Cantekin – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yeşim Aydoğan – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Aydoğdu – Yeni Türk Edebiyatı/Bingöl/Türkiye

İÇİNDEKİLER / CONTENT

Yeniden Üretim Bağlamında Sanat Eğitiminde Otoportre Uygulamaları 324-341
APPLICATIONS OF SELF-PORTRAIT IN ART EDUCATION IN THE CONTEXT OF REPRODUCTION
Esra Yıldırım

Kayseri Yeşilhisar İstasyon Binası 342-365
KAYSERİ YEŞİLHİSAR STATİON BUILDING
Ahmet Yavuzyılmaz & Muzaffer Yılmaz

Emile Pingat'ın Ceket Tasarımlarında Art Nouveau Akımının Etkisi 366-387
THE EFFECT OF ART NOUVEAU MOVEMENT ON EMİLE PINGAT JACKET DESIGNS
Feride Hasret & Fatma Koç

Kültürel Bir İmge Olan Dağ Formunun Georgia O'Keeffe'in Sanatına Yansımaları 388-404
REFLECTIONS OF MOUNTAIN FORM, A CULTURAL IMAGE, ON GEORGIA O'KEEFFE'S ART
Neslihan Özgenç Erdoğdu & Ayşe Gül Tatar

Seramikte Görsel Kimlik ve Estetik Arayışlar 405-418
VISUAL IDENTITY AND AESTHETIC SEARCHES IN CERAMICS
Olcay Boratav

Kuyumculuk ve Takı Tasarımında Sanatın Önemi 419-429
IMPORTANCE OF ART IN JEWELRY AND JEWELRY DESIGN
Onur Fendoğlu

Sinestezi ve Sanat İlişkisi Ekseninde Dijital Sinestezi Uygulamaları-The Digital Synesthesia Project 430-451
DİGİTAL SYNESTHESİA APPLİCATİONS ON THE AXİS OF SYNESTHESİA AND ART RELATİONSHİP: THE DİGİTAL SYNESTHESİA PROJECT
Ümit Güvendi Ulutaş

George Owen Sanatı ve Porselenleri 452-464
GEORGE OWEN ART AND PORCELAINS
Mine Poyraz

Bir Üstbiliş Becerisi Olarak Yazma 465-478
WRITING AS A METACOGNITIVE SKILL
Teymur Erol & Hasan Kavruk

Günümüz Takı Sanatı ve Takılarda Gelenekselin Yorumu: Kanaviçe 479-489
TODAY'S JEWELRY ART AND THE INTERPRETATION OF TRADITION IN JEWELRY: EMBROİDERY CANVAS
Nesrin Yeşilmen

Sıradan Objelerin Yaratıcı Bir Fikir İle Başkalaşımı: Obje Art 490-508
METAMORPHOSIS OF ORDINARY OBJECT WITH CREATIVE IDEA: OBJECT ART
Kursat Azılıoğlu & Meliha Yılmaz

Anselm Kiefer Resimlerinde Savaş Teması ve Hazır Nesne 509-519
WAR THEME AND READYMADE OBJECT İN ANSELM KİEFER'S PAİNTİNGS
Ömer Bozoluk & Serpil Akdağlı

Selçuklu Dönemi İnsan Figürlü Çini Tasvirlere Yansıyan Erkek Başlıkları 520-532
MEN'S BASHLYKS REFLECTED HUMAN FIGURES TILE DESCRIPTIONS IN SELJUK PERIOD
Eda Demir Tosunoğlu

Küreselleşen Dünya ve Yeni Estetik Çağdaş Sanata Metaforik Yansımaları 533-551
THE GLOBALIZED WORLD AND THE NEW AESTHETICS: METAPHORICAL REFLECTIONS ON CONTEMPORARY ART
Ezgi Tokdil

Süprematist Sanatçı Kazimir Maleviç ve Saf Resmin İncelenmesi 552-558
SUPERMATİST ARTIST KAZİMİR MALEVICH AND ANALYSIS OF PURE ART
Selda Mant Menay & Alev Lakan Tüfek

Kayapa Köyü Çömlekçiliğinin Dünü ve Bugünü 559-567
KAYAPA VİLLAGE POTTERY'S YESTERDAY AND TODAY
Raif Özgür Arı

Arada Bir Sanatçı Robert Rauschenberg ve Serigrafi Resimleri 568-577
AN ARTIST IN BETWEEN: ROBERT RAUSCHENBERG AND SILKSCREEN PAINTINGS
İrfan Dönmez

Pers Kadın Giyim Tarzının Sanatsal ve Tarihsel Bağlamda İncelenmesi 578-598
INVESTIGATION OF THE PERSIAN WOMEN'S CLOTHING STYLE IN HISTORICAL CONTEXT
Parvin Ghorbanzadeh Dizaji

Türk Resminde Milli Kimlik İnşa Etme Çabaları 599-611
EFFORTS TO BUILD A NATIONAL IDENTITY IN TURKISH PICTURE
Yeşim Aydoğan & Levent İskenderoğlu

Sayıdaki Makale Türleri

Araştırma Makalesi	Derleme Makale	Çeviri Makale	Diğer Yayınlar
18	**2**	**0**	**0**

Article Type:Research

Received:08/10/2021
Accepted:01/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Esra YILDIRIM
Dr. Öğretim Üyesi, Bartın Üniversitesi, esraal670@gmail.com, Bartın-Türkiye
ORCID: 0000-0003-2229-3679

YENİDEN ÜRETİM BAĞLAMINDA SANAT EĞİTİMİNDE OTOPORTRE UYGULAMALARI

Özet

Araştırmanın amacı, Güzel Sanatlar Lisesi resim öğrencilerinin sanat eğitimi bağlamında yeniden üretim uygulamaları yoluyla otoportre ile ilgili algılarını ölçmektir. Bu amaçla öğrencilerin kendi portrelerini yeniden üretim anlayışı ile seçtikleri portre eserlere aktarım yapmaları sağlanmaktadır. İstanbul Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi 11.sınıf öğrencilerinden gönüllü olarak 8 öğrenci araştırmaya katılmaktadır. Seçilen eserlerin seçim aşamalarını yorumlayabilmek amacıyla öğrencilerin yarı yapılandırılmış soruları cevaplamaları beklenmektedir. Bu görüşmelerin sonucunda öğrencilerin yeniden üretim yoluyla otoportre üretmelerinin sanatsal gelişimleri açısından önemli olduğu ve estetik beğeni düzeylerine olumlu bir katkı sağladığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bunun yanı sıra otoportre algılarını belirleyebilmek için kullanılabilecek en iyi yöntemlerden birisi öğrencilerin bu kavramlara yönelik algılarını incelemek olduğundan metafor üretmeleri beklenmektedir. Otoportre kavramına yönelik üretilen 8 metafor, bu araştırmaya özgü olarak 4 kategoriye ayrılmıştır. Üretilen metaforların yorumlanmasının sonucu olarak öğrencilerin otoportreyi (% 25) birebir yansıtma olarak, (% 37,5) insanın farklı hallerini anlama ve yansıtma olarak, (% 25) kendini tanıma olarak, (% 12,5) sevilen bir nesne olarak gördükleri tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Otoportre, Sanat Eğitimi, Güzel Sanatlar, Yeniden Üretim, Güzel Sanatlar Lisesi.

APPLICATIONS OF SELF-PORTRAIT IN ART EDUCATION IN THE CONTEXT OF REPRODUCTION

Abastract

The aim of the research is to measure the perceptions of Fine Arts High School painting students about self-portraits through reproduction practices in the context of art education. For this purpose, students are provided to transfer their own portraits to the portrait works they choose with the understanding of reproduction. Eight students from Istanbul Başakşehir Istanbul Technical University Ismail Dede Efendi Fine Arts High School 11th grade students voluntarily participate in the research. Students are expected to answer semi-structured questions in order to interpret the selection stages of the selected works. As a result of these interviews, it is concluded that the students' self-portrait production through reproduction is important for their artistic development and makes a positive contribution to their aesthetic appreciation levels. In addition, since one of the best methods that can be used to determine self-portrait perceptions is to examine students' perceptions of these concepts, they are expected to produce metaphors. 8 metaphors produced for the concept of self-portrait are divided into 4 categories specific to this research. As a result of the interpretation of the metaphors produced, it was determined that the students saw self-portraits (25%) as one-to-one reflection, (37.5%) as understanding and reflecting different states of human beings, (25%) as self-recognition, and (12.5%) as a loved object.

Keywords: Self-portrait, Art Education, Fine Arts, Reproduction, Fine Arts High School.

1. Giriş

Portre, kişinin resim veya fotoğraf ile yapılan tasviri olarak tanımlanırken; otoportre ise sanatçının kendi portresini çizmesi olarak bilinmesiyle birlikte, sanatçının kendi varoluşuyla ilgili sorulara yanıt aradığı ve yüzyıllardır insanların temel problemlerinden biri olan "ben" olgusu ile doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda araştırmada seçilen otoportre eserler, öğrencilerin kendi araştırma ve beğenileri sonucunda seçilmişlerdir. Osman Hamdi Bey, Gauguin, Michael Sweerts, John Singer Sargent, Rogier van der Weyden, Alfred Stevens, Dante Gabriel Rossetti ve Francisco Goya'nın üretmiş olduğu portre ya da otoportre eserleri seçen öğrenciler, kendilerine yakın hissettikleri portre veya otoportreyi seçmeyi tercih edip; aynı duruş ve bakışta kendilerini fotoğraflamışlardır. Bu bağlamda üretilmiş olan sanat eserinin yinelenmesine dayanan yeniden üretimden hareketle, çektikleri fotoğraflar üzerinden kendi otoportrelerini, seçtikleri eser üzerinde yeniden yorumlamışlardır. Yeniden üretimle sanat eserlerinin yeniden ele alınması, 80'li ve 90'lı yıllarda ivme kazanmaktadır. Kopya, orijinallik olgularının yeniden anlamlandığı bu yıllarda, yeniden üretimin salt taklit olarak düşünülmesi çağdaş ve güncel sanatta yeterli olmayabilir. Sanat eserlerinin yeniden üretilmesi noktasında alıntı yapma ile sanat eserin bütünü ya da bir parçası alıntılanarak yeni esere transfer edilmesi yoluyla gerçekleşmektedir. Sanatçı Cesar Santos, Pablo Picasso'nun ürettiği Guernica isimli eserden bir parça alarak kendi resmindeki genç kızla bütünleştirmesi Görsel 1.'de görüldüğü gibi parça alarak alıntılamaya örnek verilebilir.

Görsel 1. Cesar Santos, Bebek Bakıcısı, Keten üzerine yağlıboya.

Yeniden üretimde alıntılamanın dışında farklı yöntemlerle de yeniden üretim gerçekleştirilebilmektedir. Bu yöntemler kolaj, öykünme, taklit ve aşırmadır. Ancak araştırma kapsamında katılımcılar, seçtikleri eserin bir parçasını alıntılayarak yeniden üretim otoportreler üretmişlerdir.

2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, İstanbul Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi resim alanı öğrencilerinin, otoportre kavramına ilişkin algılarını hem metaforlar aracılığı ile hem de yarı yapılandırılmış sorulara verdikleri cevaplar ışığında ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu sayede Güzel Sanatlar Lisesi resim öğrencilerinin, yeniden üretim bağlamında otoportrelerini yapmaları ve yorumlamaları beklenmektedir. Bu amaç doğrultusunda da şu sorulara cevap aranmaktadır:

11. sınıf öğrencilerinin "otoportre" kavramlarına ilişkin sahip oldukları metaforlar nelerdir? Bu metaforlar ortak özellikleri bakımından hangi kavramsal kategoriler altında toplanabilir?

Sanat eğitimi bağlamında yeniden üretim uygulamaları yoluyla otoportre uygulamaları yapılabilir mi?

Yeniden üretim bağlamında otoportre uygulamasının seçim aşaması öğrencilerin sanatsal bakış açısını nasıl etkilemektedir?

3. Yöntem

Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin, otoportre kavramına ilişkin sahip oldukları algıları, yarı yapılandırılmış sorular ve ürettikleri metaforlar aracılığıyla ortaya çıkarmayı amaçlayan bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2008). Bu bağlamda daha çok betimsel ifadelere dayanan bu araştırma, betimsel bir çalışma olarak oluşturulmaktadır.

4. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın, araştırma grubunu İstanbul ilinde Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi resim alanında eğitim gören 8 öğrenci oluşturmaktadır. Öğrenciler gönüllük esasına bağlı olarak seçilmiştir. Öğrencilerin sınıf seviyeleri 11. sınıftır. Öğrencilerin cinsiyet dağılımı incelendiğinde ise 5 kız, 3 erkek öğrencinin gönüllü olarak katılım sağladığı görülmektedir. Araştırmanın çalışma grubunu, 2019-2020 eğitim-öğretim yılında İstanbul Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi 11. sınıf resim bölümünde eğitim gören öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmada çalışma grubunu oluşturan öğrencilere ait demografik verilerin frekans ve yüzde dağılımları Tablo 1'de verilmiştir.

Cinsiyet	f	%
Kız	5	62.5
Erkek	3	37.5
Toplam	8	100

Tablo 1. Katılımcıların Cinsiyete Göre Frekans ve Yüzde Değerleri

5. Verilerin Toplanması ve Analizi

Otoportre kavramına ilişkin Güzel Sanatlar Lisesi resim alanı öğrencileriyle yapılan yarı yapılandırılmış görüşme soruları, eser seçim sonrasında durumu yorumlamaya yönelik olarak görüşme gerçekleştirilmektedir. Yarı yapılandırılmış görüşme, esnek bir görüşme türüdür. Eylem sürecinden önce araştırmacının hazırladığı soruların görüşme esnasında amaca uygun olarak farklılaşmasına izin verebilmektedir. "Görüşmede sorulan soruların sıralarının değiştirilebilmesi veya herhangi bir sıraya tabi tutulmadan sunulması açısından cevaplayıcıya bir esneklikte sağlar ve görüşmenin verimliliğini artıran bir katkısı olur (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s.125) ." "Yüz yüze yapılan görüşme sırasında cevaplayıcının anlamadığı sorularda görüşmeci gerekli açıklamayı yapabilir ve aydınlatabilir (Pişkin ve Öner, 1999, s.2)."

Yarı yapılandırılmış görüşme, "araştırma öznelerinin bakış açılarını yani dünyayı onların gözüyle görme, görüşülen kişilerin bakış açılarını derinsel bir ortaya çıkarmadır (Kuş, 2003, s.87)." Katılımcılardan kendilerine rumuz belirlemeleri istenmektedir. Eser seçimi sonrasında öğrencilerle yarı yapılandırılmış görüşme yapılmaktadır. Bu görüşmelere ait görüşme süreleri, belirledikleri rumuzlar ile şu şekildedir: Knacila rumuzlu öğrenci ile görüşme 04' 24", İrayn ile 02' 45", Gerek yok ile 02' 32", Dengiz ile 02' 47", Kılıç ile 02' 22", ENF ile 02' 59", SAP ile 02' 29" ve Gafita

ile 02' 55" sürmektedir. Görüşme soruları şu şekildedir: ‘‘. Seçtiğin eserin seçim sürecini benimle paylaşır mısın?, Seçtiğin eserde hangi imgeleri/anlamları/kodları ele alarak seçim gerçekleştirdin?, Seçtiğin eserde seni en çok etkileyen neydi? Neden?, Seçtiğin eser hakkındaki hislerini benimle paylaşır mısın?, Seçim sonrasında otoportreye karşı fikirlerin nasıl etkilendi?, Bu tür bir uygulama senin açından nasıl bir deneyimdi?, Kendine benzeyen bir portre mi seçtin? Cevabın evet ise niçin?’’.

Çalışmada, betimsel analiz tekniğinden yararlanılmaktadır. Amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Analiz sürecinde öğrencilerin kullandıkları metaforların ve görüşme verilerin betimsel analizi yapılmaktadır. Araştırmanın başlangıcında 8 katılımcının otoportre kavramına yönelik metafor geliştirmeleri istenmektedir ve değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Öğrencilerin ürettikleri metaforlar ayrıca cinsiyete göre de yorumlanmaktadır.

Yarı yapılandırılmış görüşmeden elde edilen veriler ise video kaydından tekrar izlenerek katılımcıların ifadeleri birebir bir şekilde videonun kaçıncı dakika ve saniyesinde söylediği de aktarılarak bulgular bölümünde verilmektedir.

6. Veri Toplama Aracı

Araştırmaya katılan Güzel Sanatlar Lisesi resim öğrencilerinin her birine “otoportre” kavramına ilişkin sahip oldukları metaforları ortaya koyabilmek için, “Otoportre…..… gibidir. Çünkü……” sorusunun bulunduğu veri toplama aracı uygulanmaktadır. Bu veri toplama aracında ayrıca cinsiyetlerini işaretleyebilecekleri ve kendilerine rumuz belirleyecekleri bir kısımda bulunmaktadır. Saban (2008)’e göre metafor çalışmalarında “gibi” kavramı metaforun konusu ile metaforun kaynağı arasındaki bağı daha net bir şekilde çağrıştırmak için kullanılır. “Çünkü” kavramıyla da öğrencilerin ürettikleri metaforlar için bir gerekçe veya mantıksal bir dayanak oluşturması beklenir. Metafor ile ilgili açıklama yapıldıktan sonra, katılımcılara bu çalışmanın amacı konusunda da bilgi verildi. Özellikle bu çalışmanın bir notla değerlendirilmeyeceği ve katılımın serbest olduğu belirtildi. Öğrencilerin 15 dakikalık sürede sadece tek bir metafor üzerinde yoğunlaşarak düşüncelerini dile getirmeleri istendi. Araştırmada kullanılan bir diğer veri toplama aracı ise yarı yapılandırılmış görüşme soruları ve video kaydıdır. Video kaydı sayesinde verilerin birebir aktarılması katılımcıların ifadelerini birebir yansıtması bakımından önemli görülmektedir. Araştırmada ayrıca katılımcıların seçtiği portrelerin görsellerine yer verilirken kendilerinin oluşturduğu portrelerde yer verilerek görsel olarak katılımcıların otoportre hakkında algılarının yorumlanması da düşünülmektedir.

7. Verilerin Analizi

Bu araştırmaya özgü olarak, bulgular kısmında katılımcı görüşlerinden alıntılar sunulmaktadır. Katılımcıların otoportre kavramına yönelik algılarını ortaya çıkarma sürecinde mümkün olduğu kadar nesnel tavır sergilenerek dış güvenirliğin sağlanmasına çalışılmaktadır. Verilerin analizinde paket program kullanılmamaktadır. Ayrıca yarı yapılandırılmış sorulara katılımcıların verdiği cevaplar video kaydından izlenerek videonun kaçıncı dakika ve saniyesinde olduğu da 00' 00" şeklinde belirtilerek cevaplar olduğu gibi aynen aktarılmaktadır.

8. Bulgular Ve Yorum

Bu bölümde, araştırmaya katılan İstanbul Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin “otoportre” kavramına yönelik ürettikleri metaforlar ve bu metaforların yer aldığı kategoriler oluşturularak analiz edilmektedir. Cinsiyet etkeninin metafor üretiminde anlamsal bir fark oluşturup oluşturmadığı da irdelenmektedir. İstanbul Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi resim alanı öğrencilerinin “otoportre” kavramına ilişkin ürettikleri metaforlar Tablo 2’de sunulmaktadır.

Otoportre Kavramına Yönelik Üretilen Metaforlar
Göğün yüzü Evren Yaratılışı sorgulamak Erik Epifani yaşamak Yansıma Gözlük İnsanın yansıması

Tablo 2. Otoportre Kavramına Yönelik Üretilen Metaforlar

Metaforlar incelendiğinde öğrencilerin "otoportre" kavramına yönelik 8 adet anlamlı metafor geliştirdikleri görülmektedir. Öğrenciler tarafından üretilen toplam 8 metaforun ortak özelliklerinden hareketle araştırmaya özgü olarak otoportre için 4 adet kategori oluşturulmaktadır. Bu kategorilerin neler olduğu ve hangi sebeplerle oluşturulduğu açıklanmaktadır. Tablo 3' de otoportre kavramına yönelik oluşturulan kavramsal kategoriler verilmektedir.

Otoportre Kavramına Yönelik Oluşturulan Kavramsal Kategoriler
Birebir yansıtma olarak otoportre (yansıma, insanın yansıması) İnsanın farklı hallerini anlama ve yansıtma olarak otoportre (evren, göğün yüzü, epifani yaşamak) Kendini tanıma olarak otoportre (gözlük, yaratılışı sorgulamak) Sevilen bir nesne olarak otoportre (erik)

Tablo 3. Otoportre Kavramına Yönelik Oluşturulan Kavramsal Kategoriler

İrayn rumuzu erkek bir katılımcıya aittir ve otoportre kavramına ilişkin ürettiği metafor; evren'dir. İrayn; "Otoportre evren gibidir. Çünkü kendini farklı boyutlardan görürsün."

Gerek yok rumuzlu katılımcı kızdır ve otoportre kavramına ilişkin ürettiği metafor; epifani yaşamak'tır. gerek yok; "Otoportre epifani yaşamak gibidir. Çünkü kendimizi aydınlanma ve ilhamın getirisiyle estetik bir biçimde tasvir ederiz."

Dengiz rumuzlu katılımcı kızdır ve otoportre kavramına ilişkin ürettiği metafor; göğün yüzü'dür. Dengiz; "Otoportre göğün yüzü gibidir. Çünkü her gün doğuşunda farklı görünür."

Knacila rumuzlu katılımcı erkektir ve otoportre kavramına ilişkin ürettiği metafor; yaratılışı sorgulamak'tır. Knacila; "Otoportre yaratılışı sorgulamak gibidir. Çünkü evrenin mikrosunu (kendimizi) tanıyabilmek, anlamak ve öğrenmek için özümüzden gelen bir güdüdür."

Gafita rumuzlu katılımcı kızdır ve otoportre kavramına ilişkin ürettiği metafor; erik'tir. Gafita; "Otoportre erik gibidir. Çünkü kendimi de eriği de seviyorum."

Kılıç rumuzlu katılımcı erkektir ve otoportre kavramına ilişkin ürettiği metafor; yansıma'dır. Kılıç; "Otoportre yansıma gibidir. Çünkü yansımada kendini görürsün."

ENF rumuzlu katılımcı kızdır ve otoportre kavramına ilişkin ürettiği metafor; gözlük'tür. ENF; "Otoportre gözlük gibidir. Çünkü (kendinizde) göremediğiniz şeyleri görmeyi sağlar."

SAP rumuzlu katılımcı kızdır ve otoportre kavramına ilişkin ürettiği metafor; insanın yansıması'dır. SAP; "Otoportre insanın yansıması gibidir. Çünkü duygularımızı ifade ediyoruz orada. Mesela sinirliysek öyle çizeriz, mutluysak öyle çizeriz"

9. Kavramsal Kategoriler ve Analizleri

Güzel Sanatlar Lisesi resim alanı öğrencilerinin "otoportre" kavramına ilişkin ürettikleri metaforlar incelenerek kavramsal kategoriler oluşturulmaktadır. 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 oluşturmaktadır. Bu çalışmaya özgü olarak bu sınıflandırma yapılmaktadır. Oluşturulan kategoriler: birebir yansıtma olarak otoportre, insanın farklı hallerini anlama ve yansıtma olarak otoportre, kendini tanıma olarak otoportre, sevilen bir nesne olarak otoportre'dir.

10. Otoportre Kavramına Yönelik Oluşturulan Kavramsal Kategoriler

Kategori I: Birebir yansıtma olarak otoportre: Bu kategoride 2 kişi otoportreyi yansıtma olarak betimlemektedir. Kullanılan metaforlar ise şunlardır: Yansıma, İnsanın yansıması. Yansıma metaforunu üreten erkektir ve rumuzu Kılıç'tır. Bu kategoride yer almasının nedeni veri toplama aracındaki Çünkü ile başlayan kısmı açıklarken "yansımada kendini görürsün" ifadesini kullanması olarak açıklanabilir. Otoportreyi kendisinin yansıması olarak algılamaktadır. İnsanın yansıması metaforunu üreten katılımcı kızdır ve rumuzu SAP'tır. SAP, "duygularımızı ifade ediyoruz orada. Mesela sinirliysek öyle çizeriz, mutluysak öyle çizeriz" ifadesini kullanarak tamamen kendimizin yansıması olarak otoportreyi algıladığını ifade etmektedir.

Kategori II: İnsanın farklı hallerini anlama ve yansıtma olarak otoportre: Bu kategoride 3 kişi otoportreyi insanların farklı hallerini yansıtan bir araç olarak gördükleri anlaşılmaktadır. Üretilen metaforlar ise şunlardır: Evren, Göğün yüzü, Epifani yaşamak. Evren metaforunu üreten katılımcı erkektir ve rumuzu İrayn'dır. İrayn, "Otoportre evren gibidir. Çünkü kendini farklı boyutlardan görürsün." ifadesini kullanarak evrenden yola çıkarak otoportreyi farklı boyutlarımızı keşfettiğimiz bir araç olarak algıladığını belirtmektedir. Göğün yüzü metaforunu üreten katılımcı kızdır ve rumuzu Dengiz'dir. Dengiz, "Otoportre göğün yüzü gibidir. Çünkü her gün doğuşunda farklı görünür." ifadesi ile ayın yüzünün farklılaşmasını vurgulayarak, otoportreninde kendimizin farklı durumlarını ifade ettiğini belirtmektedir. Epifani yaşamak metaforunu üreten katılımcı kızdır ve rumuzu Gerek yok'tur. Bu katılımcı "Otoportre epifani yaşamak gibidir. Çünkü kendimizi aydınlanma ve ilhamın getirisiyle estetik bir biçimde tasvir ederiz." Epifani yaşamak aydınlanmak ve farkındalık yaşamak anlamındadır ve bu sebeple otoportreyi kendi hallerimizin farkına varmak olarak algıladığı düşünülmektedir.

Kategori III: Kendini tanıma olarak otoportre: Bu kategoride 2 kişi otoportreyi kendini tanıma olarak olarak betimlemektedir. Kullanılan metaforlar ise şunlardır: Gözlük, Yaratılışı sorgulamak. Gözlük metaforunu üreten katılımcı kızdır ve rumuzu ENF'dir. ENF, "Otoportre gözlük gibidir. Çünkü (kendinizde) göremediğiniz şeyleri görmeyi sağlar." ifadesi ile gözlüğün görme olayını netleştirmesinden yola çıkarak otoportrenin de kendimizi daha iyi görüp tanımamızla ilgili olarak bağlantı kurmaktadır. Yaratılışı sorgulamak metaforunu üreten katılımcı erkektir ve rumuzu Knacila'dır. "Otoportre yaratılışı sorgulamak gibidir. Çünkü evrenin mikrosunu (kendimizi) tanıyabilmek, anlamak ve öğrenmek için özümüzden gelen bir güdüdür." diyerek kendimizi anlayarak tanıma yönüyle yaratılışı sorgulamayı otoportreye benzetmektedir.

Kategori IV: Sevilen bir nesne olarak otoportre: Bu kategoride 1 kişi otoportreyi sevdiği bir nesneyle özdeşleştirerek sevilen nesne olarak betimlemektedir. Ürettiği metafor ise şudur: Erik. Erik metaforunu üreten katılımcı kızdır ve rumuzu Gafita'dır. "Otoportre erik gibidir. Çünkü kendimi de eriği de seviyorum." diyerek sevdiği nesle ile otoportreyi özdeşleştirmektedir.

Kavramsal kategorilerin yüzdelik dağılımı şu şekildedir: Katılımcıların; 2'si (% 25) otoportreyi birebir yansıtma olarak, 3'ü (% 37,5) otoportreyi insanın farklı hallerini anlama ve yansıtma olarak, 2'si (% 25) otoportreyi kendini tanıma olarak ve 1'i (% 12,5) otoportreyi sevilen bir nesne olarak algılamaktadır.

Kavramsal kategori ve üretilen metafor bağlamında cinsiyet dağılımı incelendiğinde; öğrencilerin cinsiyet dağılımı incelendiğinde; otoportre kavramına yönelik metaforların 5 tanesini kız katılımcı, 3 tanesini erkek katılımcının ürettiği görülmektedir. Ve anlaşıldığı üzere erkek katılımcıların sayısı kızlara göre daha azdır. Üretilen metaforları cinsiyet bağlamında incelediğimizde anlamsal bir fark görülmemektedir.

Gafita rumuzlu katılımcı, Michael Sweerts'ın 1660 yılında yapmış olduğu "Kafatası ile otoportre" isimli eserini seçmektedir. Görsel 2'de ressama ait bu eser görülmektedir. Elindeki kurukafanın burun kısmına işaret parmağını sokar bir halde kendini resmeden ressam, Gafita rumuzlu öğrenciye ilham olmaktadır. Gafita'nın ürettiği eser ise Görsel 3'te verilmiştir.

Görsel 2. Michael Sweerts, Kafası ile otoportre, 1660, Tuval üzerine yağlıboya, 78,7x61 cm., Kanada.

Görsel 3. Gafita rumuzlu öğrencinin çalışması, Otoportre, 2020, Tuval üzerine akrilik, 25x25 cm., Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi.

Dengiz rumuzlu katılımcı, John Singer Sargent'in 1888 yılında yapmış olduğu "13 yaşındaki Alice'in portresi" isimli eserini seçmektedir. Görsel 4'de ressama ait sözü edilen eser görülmektedir. Dengiz rumuzlu öğrencinin üretimi ise Görsel 5'te sunulmaktadır.

Görsel 4. John Singer Sargent, 13 yaşındaki Alice'in portresi, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, Amon Carter Amerikan Sanatı Müzesi.

Görsel 5. Dengiz rumuzlu öğrencinin otoportresini yaptığı çalışması, Otoportre, 2020, Tuval üzerine akrilik, 25x25 cm., Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi.

ENF rumuzlu katılımcı, Rogier van der Weyden'in 1460 yılında yapmış olduğu "Bir kadının portresi" isimli eserini seçmektedir. Görsel 6'da ressama ait eser görülmektedir. ENF rumuzlu öğrencinin yeniden üretimi ise Görsel 7'de görülmektedir.

Görsel 6. Rogier van der Weyden, Bir kadının portresi, 1460, Panel üzerine yağlıboya, 37x27 cm.

Görsel 7. ENF rumuzlu öğrencinin kendi portresini yaptığı çalışması, Otoportre, 2020, Tuval üzerine akrilik, 25x25 cm., Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi.

Knacila rumuzlu katılımcı, Osman Hamdi Bey'in 1882 yılında yapmış olduğu "Fesli çocuk portresi" isimli eserini seçmektedir. Görsel 8'de ressama ait bu eser görülmektedir. Görsel 9'da ise Knacila rumuzlu öğrencinin kendi portresini yaptığı çalışması görülmektedir.

Görsel 8. Osman Hamdi Bey, Fesli çocuk portresi, 1882, Kontrplak üzerine yağlı boya, 41x51 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Görsel 9. Knacila rumuzlu öğrencinin otoportresini yaptığı çalışması, Otoportre, 2020, Tuval üzerine akrilik, 25x25 cm., Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi.

İrayn rumuzlu katılımcı, Gauguin'in 1891 yılında yapmış olduğu "Tahitili Genç Adam/Çiçekli Genç Adam" isimli eserini seçmektedir. Bu eser Görsel 10'da görülmektedir. Görsel 11, İrayn rumuzlu katılımcının ürettiği otoportresini göstermektedir.

Görsel 10. Gauguin, Tahitili Genç Adam/Çiçekli Genç Adam, 1891, Tuval üzerine yağlıboya, 45x33cm.

Görsel 11. İrayn rumuzlu öğrencinin otoportresini yaptığı çalışması, Otoportre, 2020, Tuval üzerine akrilik, 25x25 cm., Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi.

Kılıç rumuzlu katılımcı, Alfred Stevens'ın 1832 yılında yapmış olduğu "14 yaşındaki otoportre" isimli eserini seçmektedir. Görsel 12'de ressamın bu eseri görülmektedir. Görsel 13'te ise Kılıç rumuzlu öğrencinin çalışması sunulmaktadır.

Görsel 12. Alfred Stevens, 14 yaşındaki otoportre, 1832, Tuval üzerine yağlıboya, Tate.

Görsel 13. Kılıç rumuzlu öğrenci, Otoportre, 2020, Tuval üzerine akrilik, 25x25 cm., Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi.

Gerek yok rumuzlu katılımcı, Dante Gabriel Rossetti'nin 1874 yılında yapmış olduğu ''Kutsal Grael'in Hanımı'' isimli eserini seçmektedir. Görsel 14'te bu ressama ait sözü edilen eser görülmektedir. Gerek yok rumuzlu öğrencinin çalışması Görsel 15'te sunulmaktadır.

Görsel 14. Dante Gabriel Rossetti, Kutsal Grael'in Hanımı, 1874, Tuval üzerine yağlıboya, 92x57,7 cm, Andrew Lloyd Webber Koleksiyonu.

Görsel 15. Gerek yok rumuzlu öğrenci, Otoportre, 2020, Tuval üzerine akrilik, 25x25 cm., Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi.

SAP rumuzlu katılımcı, Francisco Goya'nın 1804-08 yıllarına ait "Bayan Sabasa Garcia" isimli eserini seçmektedir. Görsel 16'da bu eser görülmektedir. Görsel 17 ise öğrencinin çalışmasını göstermektedir.

Görsel 16. Francisco Goya, Bayan Sabasa Garcia, 1804-08, Tuval üzerine yağlıboya, 71x58 cm., Ulusal Sanat Galerisi.

Görsel 17. SAP rumuzlu öğrenci, Otoportre, 2020, Tuval üzerine akrilik, 35x25 cm., Başakşehir İstanbul Teknik Üniversitesi İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi.

Katılımcılar tüm üretimlerini 25x25 ve 35x25 cm. küçük boyutlu tuvallere akrilik boya ile yapmışladır. Eser seçiminde okulun kütüphanesindeki sanat kitaplarından yararlanmışlardır. Eser seçimi sonrasında öğrencilerle yarı yapılandırılmış görüşmelerin analizleri aşağıdaki gibidir. Öğrencilerin sorulara verdikleri yanıtlar video kaydından tekrar izlenip birebir alıntı şekilde verilmektedir. Görüşme esnasında sorulan sorular ve öğrencilerin yanıtları aşağıdaki gibidir:

Seçtiğin eserin seçim sürecini benimle paylaşır mısın?

Knacila: "Aslında normalde bu eseri yapmayacaktım. Daha farklı bir eser yapacaktım. Olmadı. Farklı bir eser aramaya çıktım. Sonra Osman Hamdi Bey neden olmasın dedim. Osman Hamdi Bey'in eserini yapmaya başladım. Sonra fesli çocuğu gördüm." İrayn: "İlk önce Edward Munch'ın bir eseriyle başlamıştım. Ama sonra daha iyisi Gauguin bir eseri daha çok hoşuma gitti. Gerek yok: "Sanat kütüphanesindeki kitaplardan buldum. Çok hoşuma gitti. Yapmak istedim. Kendime çok yakın gördüm. İlk karar verdiğim eser ve kesinlikle kararımı değiştirmedim." Dengiz: "İlk öncelikle resmimi seçerken bana benzemesine dikkat ettim. Onun için ilk bulduğum çok benzemiyordu. Sonradan bulduğum bir iki hafta sürdü aslında bulma sürecim. Tam oturtmak istedim karakterime. Onun için bunu seçtim." Kılıç: "İnternetten portre sanatçıları yazarak buldum eseri. Yani kolay oldu. Evet, kendime daha uygun oldu. ENF: "Kütüphaneden yararlandım. Kitaplardan. İlk seçtiğim eser. Boyamasını, boyama tekniğini beğendiğim için bu olsun dedim. Hoşuma gitti yani boyaması onun için onu seçtim." SAP: "Kütüphaneden kitaplardan yararlandım. Kendime uygun hani tarzıma uygun bişey seçtim. Öyle yani. İlk bulduğum kitaptan ilk bulduğum portreyi beğendim zaten." Gafita: "Çok kolaydı. Karşıma çıktı kendiliğinden."

Seçtiğin eserde hangi imgeleri/anlamları/kodları ele alarak seçim gerçekleştirdin?

Knacila: Ö"nceden bir deneyimim olmadığı için elimden gelen buydu. Daha iyisini düşünemiyorum yapabilir miydim?" İrayn: İlk önce soruyu tam algılayamayıp "Kullanmadım." cevabını vermesi üzerine araştırmacı soruyu biraz daha açarak tekrar yöneltmektedir. Bunun üzerine "Eserin kulağındaki beyaz çiçek hoşuma gitmişti." şekilde bir yanıt vermektedir. Gerek yok: Ö"zellikle renkler çok hoşuma gitti. Bana hitap ettiğini düşünüyorum. Öyle." Dengiz: "Aslında dediğim gibi resimdeki kızın duruşundan daha çok etkilendim. Bendeki uyandırdığı hisse önem verdim ve bana benzemesini istedim. Böyle." Kılıç: "Portrenin sadeliği benim ilgimi çekti ondan dolayı." ENF: "Seçtiğim eserde kadının başında bir tane başlık vardı. O hoşuma gitti. Tül olması hoşuma gitti. Yani bunları beğendim." SAP: "Realistik olması hoşuma gitti o yüzden." Gafita: Eserde bulunan kafasının hoşuna gittiğini belirtmektedir. Eserdeki figür parmağını kafatasının içerisine soktuğunu da eklemektedir.

Seçtiğin eserde seni en çok etkileyen neydi? Neden?

Knacila: "Hayır, hiç bakmadım. Spesifik bir özellik aramadım." Fesli çocuğun aslında beni yansıttığını düşünüyorum. Çünkü çocuk olması benim kişisel tavırlarımı yansıtsa da fes olması resmi ağırlaştırıyordu aslında. Benim kanaatimce benim entelektüel bilgimi yansıttığına inanıyorum. Oradaki tezatlığı hissediyorum." İrayn: Beyaz çiçeğin hoşuna gittiğini bir önceki soruda belirten katılımcı, araştırmacının "Neden peki?" sorusuyla birlikte şu cevabı vermektedir: "Kim çiçekleri sevmez ki yani hoşuma gitti." Gerek yok: "Gözlerin bana benzer oluşunu." Dengiz: "Kızın suratıydı. Çok güzel bir suratı vardı. Beyaz tenli saçlarının siyah olması benim hoşuma gitti." Kılıç: "Portrenin zarifliği, sadeliği. Daha uygun buldum kendime. ENF: "Dediğim gibi boyama tekniği ve kaşları yoktu. İfadesizlik hissettirdi o da hoşuma gitti." SAP: "Renk tonları hoşuma gitti bi de dediğim gibi realistik olması tarzıma daha uygun bulduğum için." Gafita: "Kafatası" cevabını verdikten sonra sanatçının kendi portresi olduğunu sonradan öğrendiğini de belirtmektedir.

Seçtiğin eser hakkındaki hislerini benimle paylaşır mısın?

Knacila: "Osman Hamdi Bey'in eseri olması. Çünkü Osman Hamdi Bey'in Mihrap tablosuna karşı bir merakım vardı. Araştırma sürecim Osman Hamdi Bey'in birçok bilgisine ulaştım ve yakın hissetim kendimi." İrayn: "Bir şey hissettirmedi." cevabı üzerine araştırmacı İrayn'a "yani mutlu mu? Daha karamsar mı?" diyerek soruyu yinelemesi üzerine "Daha sakin daha mutluydu evet" yanıtını vermektedir. Gerek yok: "Dediğim gibi renklerle daha çok bağlantı kuruyorum ve hitap ediyor bana. Yakın gördüm ben." Dengiz: "Hislerim. Çok ciddi bir resim bence. Ciddi ve dik bir kızı temsil ediyor. Bende öyle olduğumu düşünüyorum. Kılıç: "Güzel eser. Yok uyandırmıyor. Hüzün." ENF: "Yani sanki o kadın bir şeyler düşünüyormuş gibi ama düşündüğünü de belli etmiyormuş gibi." SAP: "İyi. Güzel hissettiriyor." Gafita: Eserin karanlık olduğunu ancak figürün aydınlık olmasının çok güzel olup bu nedenle de ç"ok güzel çok mutlu ediyor beni" cevabını vermektedir.

Seçim sonrasında otoportreye karşı fikirlerin nasıl etkilendi?

Knacila: "Aslında heyecanlı ama bir yandan da mutlu çünkü Osman Hamdi Bey tarafından kendi portremi eserine aktardığım için mutlu ama yapamamaktan da endişeli. Aslında otoportre yapmak biraz bana narsistçe geliyor. Tüm eserlerini otoportre üzerinde yapanlar bir çizgide gittiğine bir tarz olduğuma inanıyorum ama tek başına narsistçe geliyor." İrayn: Zaten iyiydi "böyle değerli bir sanatçı ile tanıştım, mutluyum yani." cevabından sonra otoportre için "İnsanın daha çok yapası geliyor yani böyle bişeyi daha eğlenceli oluyor. Daha heyecanlı oluyor böyle bişeyi ilk defa denedim iyi bir süreç." olarak düşüncelerini ifade etmektedir. Gerek yok: Ö"nceden de olumlu bakıyordum. Şuan çok çok mükemmel bir sanat eseri yarattığımı düşünüyorum ve otoportrelerime devam etmeyi düşünüyorum. Çok beğendim yani bu durumu." Dengiz: "Olumlu oldu. Sevdim yani. İnsanın kendi suratını yapması güzel." Kılıç: "İlk başta otoportreye karşı önyargım vardı. Bu yapmış olduğum eser sayesinde önyargılarımı kırdım biraz. Güzel bulmuyordun o kadar otoportre anlamında." ENF: "Güzel bir şey olduğunu düşünüyorum. Önceden birazcık böyle sıcak bakmıyordum. Böyle egoistçe geliyordu ama sonrasında güzel bir şey olduğunu fark ettim. Kendimi yansıtabildiğimi düşünüyorum onun için." SAP: "Zaten daha önceden de yapmak istiyordum ama hani denememiştim daha önce. Şimdi ilk defa denedim, hoşuma gitti." Gafita: "Otoportrenin biraz şey olduğunu düşünüyorum hani biraz kendini çizmek narsisçe geliyordu ama şuanda öyle düşünmüyorum. Gayet ısındım. Daha da çizerim. Beğendim."

Bu tür bir uygulama senin açından nasıl bir deneyimdi?

Knacila: "Güzel." İrayn: İlk deneyimi olduğunu belirten İrayn, "İlk deneyimim olduğu için biraz heyecanlıydım ama mutluydum yani eğlenceli geçti bu süreç." cevabını vermektedir. Gerek yok: "Kendimi bulmak daha çok ve mimiklerimi tanımak başka bir resimle onu birleştirmek, harmanlamak… Bun öğrenmek güzel bir şey." Dengiz: "Güzel bir deneyimdi." Kılıç: "Güzel bir deneyimdi. İlk kez yaptım. Eğlenceliydi. Süreçler eğlenceli geçti. Gayet iyiydi." ENF: "Güzel keyifliydi. Yani ilk defa yeni bir şey yapmak güzel. Yenilikleri görüyorsun. Bazı şeyleri fark ediyorsun böyle yani. Keyif aldım." SAP: Güzel bir deneyim olduğunu belirtmektedir. Gafita: "Gayet güzel bir deneyimdi. İlk defa çizdim. Sevdim çizmeyi. Çok hoşuma gitti."

Kendine benzeyen bir portre mi seçtin? Cevabın evet ise niçin?"

Knacila: "Hiç fiziksel özelliğine bakmadım Kaşları itibari ile benzediğine inanıyorum." İrayn: "Evet benziyordu. Saçları hariç herşeyi benziyor." Gerek yok: "Evet. Çünkü gözlerden etkilendim. Benimkilere çok benziyordu ve surat kısmını yüz kısmını oturtturabildiğimi düşünüyorum. Kolay oldu." Dengiz: "Evet. Yani var. İnsanın bence kendine benzeyen birini seçmesi gerekiyor. Resmimi yaparken dediğim gibi kendine yakın hissetmesi gerekir. Ben kendime yakın hissettiğim için yaptım. Hoşuma da gitti resim onun için." Kılıç: "Evet olabildiğince kendime daha çok benzeyen otoportre seçmeye özen gösterdim. Yüz hatları bana daha çok benziyor. Öyle." ENF: "Mümkün olduğunca. Pek benzemiyor ama yüz hatlarının benzemesine dikkat ettim. Daha kolay olur diye düşündüm ilk defa yapacağım için. Bu şekilde." SAP: "Hayır. Kendimi ona uyarladım ama yani yüz ifadesini sadece uyarladım. Kendi… Onun yüz ifadesine kendi yüzümü yerleştirdim." Gafita: "Hayır, seçmedim" diyen katılımcı, araştırmacı tarafından öncellikle benzememesini mi yeğledin? Sorusu üzerine " Hayır zaten kendiliğinden karşıma çıktı ve hoşuma gitti. Ve dedim ki: Erkek olmasının bir önemi olduğunu düşünmedim. Kendi yüzümü koydum. Aynı durarak poz verdim ve onu çizdim."

11. Sonuç

Bu araştırmanın sonucunda, yeniden üretim bağlamında otoportrelerini üreten katılımcıların "otoportre" kavramlarına ilişkin sahip oldukları metaforların neler olduğu ortaya çıkarılarak 4 ana kavramsal kategori altında toplanmıştır. Bu kategorilerle otoportrenin; birebir yansıtma olarak, insanın farklı hallerini anlama ve yansıtma olarak, kendini tanıma olarak ve sevilen bir nesne olarak algılandığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Sanat eğitimi bağlamında yeniden üretim uygulamaları yoluyla otoportre uygulamaları yapılabilir mi? sorusunun cevaben; sanat eğitiminde yeniden üretim uygulamalarının öğrencilerin sanatsal gelişimleri açısından faydalı olduğu sonucuna varılmaktadır. Ayrıca yeniden üretim bağlamında otoportre uygulamasının seçim aşaması öğrencilerin sanatsal bakış açısını olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşılmaktadır.

Kaynakça

Kuş, E. (2003). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Teknikleri Nitel mi, Nicel mi?*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Pişkin, M., Öner, U. (1999). *Görüşme İlkeleri Ve Teknikleri.* Ankara: Siyasal Yayıncılık.

Ünsal, S., Korkmaz, F & Çetin, A . (2016). Lise Öğrencilerinin "Felsefe" Kavramına Yönelik Metafor Algılarının İncelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 16 (3), 1047-1064.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayınevi.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. http://www.santocesar.com/syncretism (Erişim: 24.08.2021).

Görsel 2. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Michael_Sweerts_-_self_portrait_with_a_skull_c.1660.jpg (Erişim: 24.08.2021).

Görsel 3. Araştırmacının fotoğraf çekimi.

Görsel 4. https://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Vanderbilt_Morris#/media/File:John_Singer_Sargent_Alice_Vanderbilt_Shepard_Amon_Carter_Museum.jpg (Erişim: 24.08.2021).

Görsel 5. Araştırmacının fotoğraf çekimi.

Görsel 6. https://resimbiterken.files.wordpress.com/2015/01/weyden-portrait-lady.jpg (Erişim: 24.08.2021).

Görsel 7. Araştırmacının fotoğraf çekimi.

Görsel 8. https://www.pivada.com/osman-hamdi-bey-fesli-cocuk-1882 (Erişim: 24.08.2021).

Görsel 9. Araştırmacının fotoğraf çekimi.

Görsel 10. https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/young-man-with-a-flower-behind-his-ear-1891 (Erişim: 24.08.2021).

Görsel 11. Araştırmacının fotoğraf çekimi.

Görsel 12. https://www.tate.org.uk/art/artworks/stevens-self-portrait-at-the-age-of-14-n03805 (Erişim: 24.08.2021).

Görsel 13. Araştırmacının fotoğraf çekimi.

Görsel 14. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_-_The_Damsel_of_the_Sanct_Grael_(1874).jpg (Erişim: 24.08.2021).

Görsel 15. Araştırmacının fotoğraf çekimi.

Görsel 16. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Senora_Sabasa_Garcia.jpg (Erişim: 24.08.2021).

Görsel 17. Araştırmacının fotoğraf çekimi.

Article Type:Research
Received:23/09/2021
Accepted:03/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Ahmet YAVUZYILAMAZ
Öğr. Gör. Dr., Necmettin Erbakan Üni., Sosyal ve Beşeri Bil., ahmet_yavuzyilmaz@hotmail.com, Konya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-6214-3734

Muzaffer YILMAZ
Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üni., Güzel Sanatlar ve Mimarlık, emuzafferyilmaz@gmail.com, Konya-Türkiye
ORCID: 0000-0003-3156-8582

KAYSERİ YEŞİLHİSAR İSTASYON BİNASI

Özet

Tanzimat Dönemi mimarlığının ve sonrasında gelişen sürecin en önemli yapı türlerinden biri olan istasyon binaları, Türk kamu mimarisinin de en önemli yapı gruplarından birini oluşturmaktadır. Anadolu'da 19. yüzyılın ikinci yarısıyla beraber inşa edilmeye başlanan istasyon yapıları, belirli bir hat dâhilinde inşa edilmiş, farklı boyutlardaki binalardan oluşmaktadır. Batılılaşma dönemi Osmanlı ikliminde neşet eden istasyon yapıları, gelişimini Cumhuriyet döneminde de sürdürmüş olmaları münasebetiyle hem geç dönem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemi mimarilerinin genel özelliklerini taşımaktadırlar. Boyutlarına göre farklı isimler alan ve çoğu tip proje olarak yapılmış olan bu istasyon yapıları, sanat ve mimarlık tarihi merkezli pek çok araştırma ve çalışmaya konu olmuştur. Buna rağmen Anadolu'da halen üzerinde çalışma yapılmamış çeşitli istasyon binaları mevcuttur. Bunlardan biri olan ve Kayseri ili Yeşilhisar ilçesi Hacı Bektaş Mahallesi sınırları içerisinde yer alan istasyon binası, bu çalışma ile ilk kez bir, sanat ve mimarlık tarihi merkezli, akademik araştırmaya konu olmuştur. Yapıyı sanat ve mimarlık tarihi açısından kendi yapı grubu dahilinde ele alan bu çalışmada ayrıca, istasyon binasının Anadolu'daki benzer örneklerle karşılaştırması yapılmıştır. Makale, genel hatlarıyla dört bölümden oluşmakta olup, dört bölümden oluşan çalışma da deskriptif bir yöntem benimsenmiştir. İlk kısımda bölgenin tarihinden, daha sonra yapının mimari özelliklerden bahsedilmekte, bu bölümü ise karşılaştırma kısmı takip etmektedir. Son bölümde ise çalışmanın önemi ve katma değeri üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mimari, Kamu Mimarisi, İstasyon Binaları.

KAYSERİ YEŞİLHİSAR STATİON BUILDING

Abstract

Station buildings are one of the most important building types of the Tanzimat period architecture and the process that developed after it. It also constitutes one of the most important building groups of Turkish public architecture. Station structures, which started to be built in the second half of the 19th century in Anatolia, were built within a certain line. station buildings consist of buildings of different sizes. station buildings began to be built during the Ottoman period, the Westernization period. They continued their development in the Republican period as well. They have the general characteristics of the architecture of the period. These station structures, which have different names according to their sizes and most of them were built as type projects, have been the subject of many researches and studies centered on the history of art and architecture. Despite this, there are still several unpublished station buildings in Anatolia. One of these is the station building located within the borders of Hacı Bektaş District of

Yeşilhisar district of Kayseri province. This building has been the subject of an academic research based on the history of art and architecture for the first time with this study. In this study, which deals with the building within its own building group in terms of art and architectural history, the station building is also compared with similar examples in Anatolia. The article consists of four parts in general terms. A descriptive method has been adopted in the study, which consists of four parts. In the first part, the history of the region and then the architectural features of the building are mentioned. After this part comes the comparison part. In the last section, the importance of the study is emphasized.

Keywords: Architecture, Public Architecture, Station Buildings.

1. Giriş

Kayseri ili Yeşilhisar ilçesi Hacı Bektaş Mahallesi sınırları içerisinde yer alan tarihi istasyon binasının ele alındığı bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. İlk kısımda kısaca Kayseri'nin tarihsel coğrafyası hakkında bilgi verilmiş, daha sonra makaleye konu olan yapının mimari özellikleri ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünü karşılaştırma kısmı oluşturmaktadır. Bu kısımda yapının Anadolu'da inşa edilmiş benzer örneklerle mimari açıdan karşılaştırması yapılmış, son kısımda ise çalışmaya ait genel çıkarımlarda bulunulmuş ve araştırmanın özgün değerinden bahsedilmiştir.

2. Ankara-Ulukışla Demiryolu Hattı

Ankara-Kayseri demiryolu hattının ilk aşaması olan ve 86 km.lik mesafedeki Ankara-Yahşihan arasındaki demiryolu inşası Türk müteahhitler tarafından yapılmıştır. Bu hat üzerinde bulunan istasyon binalarının inşaatı 1925 yılında tamamlanır (Yıldırım, 2001: 75). Hattın bir sonraki aşaması olan ve 115 km.lik Yahşihan-Yerköy arasındaki binalar 20 Kasım 1925'te hizmete açılmıştır (Yıldırım, 2001: 75-76). Yerköy'den devam eden hat 29 Mayıs 1927 yılında Kayseri'ye ulaşmıştır. Hattın Kayseri-Ulukışla arasında kalan bölümü 1927 yılında Alman Şirketi olan Julius Berger firmasına ihale edilmiştir (Yıldırım, 2001: 82). Firma 99km. hattı döşedikten sonra geri kalan 125 km.lik yolun tamamlanması Amerikalı Fox Brothers İnternational Corporation firması tarafından gerçekleştirilir (Yıldırım, 2001: 84). Kayseri-Ulukışla arasındaki hattın inşasına 1927 yılında başlanmış 1933 yılında tamamlanmıştır.

Ankara-Ulukışla hattı üzerinde kârgîr olarak inşa edilmiş 35 adet istasyon binası bulunmaktadır (Harita 1). Ara istasyon durumunda olan yapıların büyük bir bölümü tip projedir. Özellikle Kayseri-Ulukışla arasındaki istasyon binaları genellikle tip proje olarak yapılmış olup plan ve cephe düzeni açısından benzerdirler. Yeşilhisar İstasyon binasında olduğu gibi Balışıh, İzzettin, Sekil, Sarıkent, Beydeğirmeni, Boğazköprü, İncesu, Başköy ve Karalar istasyon binaları bodrum üzeri iki katlı ve yan cephelerinden birine bitişik ambar binasından meydana gelmektedir.

Harita 1. Kayseri-Niğde Demiryolu Güzergahı (https://www.trensaat.com/tag/nigde-kayseri-tren-seferleri/)

3. Kayseri Yeşilhisar İstasyon Binası

3.1. Yeşilhisar Tren Garı Binası Konumu, Kullanım Durumu ve Genel Özellikleri

Yeşilhisar İstasyon Binası ve Kısım 261 Şefliği Binası, Kayseri ili Yeşilhisar ilçesi Hacı Bektaş Mahallesi sınırları içerisinde 21-22-23-24-27 pafta, 46 ada ve 1 parselde bulunmaktadır (Harita 2). Mülkiyeti Devlet Demiryolları Genel Müdürlüğü'ne ait olan Yeşilhisar İstasyon Binası ve Kısım 261 Şefliği Binası Gar binası olarak inşa edilen yapı aynı işlevini günümüzde de yerine getirmektedir (Fotoğraf 1). Yeşilhisar İstasyon Binası ve Kısım 261) Şefliği Binası Kayseri Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Müdürlüğü'nün 22.02.2007 tarih ve 742 sayılı kararı ile I. Grup Korunması gerekli kültür varlığı olarak tescil edilmiştir (Anonim, 2013: 443).

İstasyon binasının ana yapı malzemesi taştır. Ahşap malzeme kapı ve pencere doğramaları ile üst örtü ana taşıyıcılarında; seramik malzeme yakın dönemde yapılan onarımlar neticesinde zemin ve duvar kaplamalarında; pvc malzeme yakın dönemde değiştirilen pencerelerde, betonarme malzeme ise doğu tarafa eklenen ve üst kata çıkışı sağlayan merdivende; demir malzeme ise pencere korkuluklarında kullanılmıştır.

Fotoğraf 1. İstasyon Binasının Genel Görünümü

Harita 2. Türkiye Sınırları İçinde Yapılmış ve Yapılması Planlanan Demiryolu Güzergâhları (Akbulut, 2012)

3.2. Yeşilhisar Tren Garı Binasının İnşa Tarihi

Kayseri-Ulukışla hattı yapım işinin 1927'de bir Alman Şirketi olan Julius Berger firmasına verilmiş; Firma 1928'de Ulukışla'dan inşaata başlamış, 99 km hattın döşenmesinin ardından inşaatı Amerikalı Fox Brothers firması ihaleyi devralmış ve Boğazköprü'den başlayarak hattı 1933 yılına kadar tamamlamıştır (Yıldırım, 2001: 84). Yapı üzerinde inşa tarihini gösteren bir kitabe bulunmamaktadır. Ancak Yeşilhisar İstasyon binasının TCDD arşivinde bulunan planı 1929 tarihlidir. Bu durumda istasyon binası 1929-1933 yılları arasında yapılmış olmalıdır.

3.3. Yeşilhisar Tren Garı Binası Plan Özellikleri

Kısım şefliğinin yaklaşık 100m. güneyinde yer alan istasyon binası iki bölümden oluşmaktadır. Taştan inşa edilen istasyon binası kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı olup bodrum üzeri iki katlı olarak inşa edilmiştir. Üst kat lojistlik şefliği, alt kat ise bekleme salonu, hareket memurluğu, lavabo, hol birimlerinden oluşmaktadır. Bodrum kata doğuda yer alan ve merdivenle inilen iki birimden oluşan bodrum kat bulunur. Zemin kata batı ve doğu cephede yer alan kapılarla ulaşılırken, üst kata doğu cepheye sonradan eklenen betonarme bir merdivenle çıkılmaktadır. Üzeri Marsilya kiremit kaplı kırma çatı ile örtülüdür. Cephelerde ise farklı boyutlarda dikdörtgen formlu ahşap doğramalı pencere açıklıkları bulunmaktadır.

İstasyon binasının güneyinde ise tek katlı ambar şefliği ve deposu olarak kullanılan bina eklenmiştir.

3.3.1. Bodrum Kat (Çizim 1 / Fotoğraf 2-4)

İstasyonun bodrum katına doğu cephenin kuzeye yakın olan bölümünde yer alan dokuz basamaklı taş bir merdivenle bodrum kat giriş kapısına ulaşılır. Bodrum kata girişi sağlayan kapı açıklığı 0.97m. genişliğinde 0.75m. derinliğinde olup dikdörtgen formlu, ahşap doğramalıdır. Bodrum kat farklı büyüklükte iki mekândan oluşmaktadır. Tek kanatlı bir kapı açıklığı ile girilen ve güneyde yer alan ilk bölüm 3.24x2.96m. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Zemini toprak, duvarlar sıvalı ve boyalı olup, tavanı ise sıvalıdır. Üzeri düz tavan örtülüdür.

Çizim 1. Bodrum Kat Planı (DKN Mimarlık)

Fotoğraf 2. Bodrum kat giriş açıklığı

İlk mekânın kuzeyinde yer alan ikinci bölüme 1.00m. genişliğinde 0.50m. derinliğinde dikdörtgen bir açıklıkla girilmektedir. 2.13x1.61m. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Üzeri düz tavan örtülü olup, duvar ve tavanı boyalıdır. Zemini ise topraktır. Her iki mekânın duvarları sağır tutulmuş olup cephelerinde herhangi bir pencere açıklığı bulunmamaktadır.

Fotoğraf 3-4. Bodrum Kat İç Mekân Görünümü

3.3.2. Zemin Kat (Çizim 2, 3 / Fotoğraf 5-10)

İstasyon binasının zemin katına batı cephede bulunan iki adet kapı açıklığı ile girilmektedir. Kapı açıklıklarından biri kuzeybatıda diğeri ise güney batıda yer almaktadır.

Çizim 2. Zemin Kat Planı (DKN Mimarlık)

Çizim 3. Yeşilhisar İstasyon Binası Zemin Kat Planı (TCDD Arşivi-1929)

Kuzeybatı köşede yer alan iki kanatlı ahşap doğramalı dikdörtgen formlu kapı açıklığı 1.58m. genişliğinde, 0.52m. derinliğindedir. Kapı açıklığından Z-03 nolu giriş holüne ulaşılır. 3.11x3.33m. ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Zemini seramik kaplı olup, duvarlar sıvalı ve boyalıdır. Güney ve batısında birer adet pencere açıklığı ahşap doğramalı dikdörtgen formludur.

Fotoğraf 5. Giriş Cephesi **Fotoğraf 6.** Güney Cephe Görünümü

Güneybatı köşede yer alan tek kanatlı ahşap doğramalı dikdörtgen formlu kapı açıklığı 0.99m. genişliğinde, 0.52m. derinliğindedir. Kapı açıklığından Z-08 nolu odaya ulaşılır. 4.50x3.50m. ölçülerinde doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Zemini seramik kaplı olup duvarlar sıvalı ve boyalıdır. Batısında tek pencere açıklığı 1.48m. genişliğinde, 0.57m. derinliğinde ahşap doğramalı ve dikdörtgen formludur. Odanın kuzeyinde tek pencere açıklığı Z-03 nolu odaya açılır.

Fotoğraf 7. Giriş Kapı Açıklığı **Fotoğraf 8.** Giriş Cephe Görünümü

Odanın kuzeydoğuda yer alan 0.80m. genişliğinde tek kanatlı kapı açıklığı ile Z-05 nolu odaya ulaşılır. 4.68x2.26m. ölçülerinde doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Üç tarafında farklı boyutlarda dizilmiş odalar ile kuşatılmıştır. Zemini seramik kaplı duvarlar ise sıvalı ve boyalıdır. Doğusunda kapatılmış bir kapı açıklığı bulunmaktadır.

Fotoğraf 9. Kuzeydoğuda Yer Alan Oda

Z-05 nolu giriş holünün kuzeydoğusunda 0.74m. genişliğinde tek kanatlı Amerikan doğramalı tek kanatlı bir kapı ile Z-04 nolu WC mekanına ulaşılmaktadır. 1.75x0.66m. ölçülerinde doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı olup doğusunda tek pencere açıklığı bulunmaktadır. Pvc doğramalı pencere 0.52m. derinliğinde 0.82m. genişliğindedir.

Giriş holünün güneydoğusunda bulunan tek kanatlı bir kapı ile Z-07 nolu odaya ulaşılmaktadır. 0.83m. genişliğinde, 0.28m. derinliğinde tek kanatlı Amerikan bir kapı ile odaya girilmektedir. 3.54x3.24m. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Odanın doğusunda üç adet pencere açıklığı bulunmaktadır. Pencereler 0.77m. genişliğinde 0.54m. derinliğinde olup ahşap doğramalı dikdörtgen planlıdır. Odanın zemini parke kaplı olup duvar ve tavanı sıvalıdır.

Z-08 nolu odanın kuzeyinde bulunan ve iki basamaklı bir merdivenle inilerek ulaşılan dikdörtgen formlu bir açıklıkla Z-06 nolu oda 3.10x1.79m. ölçülerinde doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Odanın kuzey, güney ve batısında birer adet pencere açıklığı bulunmaktadır. Odanın zemini seramik, duvarları ise sıvalı ve boyalıdır.

Giriş holünün kuzeyinde yer alan tek kanatlı bir kapı ile Z-02 mekanına ulaşılır. 2.59x2.78m. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Kuzeyinde tek pencere açıklığı bulunmaktadır. Zemini seramik kaplı olup duvarlar sıvalıdır. Doğusunda tek kanatlı Amerikan doğramalı bir kapı ile Z-01 nolu mutfak mekanına ulaşılır.

Doğusunda tek kanatlı Amerikan doğramalı bir kapı ile Z-01 nolu mutfak mekanına ulaşılır. 2.33x1.71m. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Zemini seramik kaplı olup duvarlar sıvalıdır. Doğusunda ise bir adet lavabo yerleştirilmiştir. Güneyinde mutfak tezgâhı, doğusunda iki pencere açıklığı ahşap doğramalı, dikdörtgen formludur.

İstasyon binasının batısında yer alan tek kanatlı bina dört birimden oluşmaktadır. Doğuda yer alan tek kanatlı bir kapı ile Z-09 nolu odaya girilmektedir. 1.00m. genişliğindeki dikdörtgen formlu kapı açıklığı ahşap doğramalıdır. 5.00x2.45m. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Kapının solunda tek pencere açıklığı 0.67m. genişliğinde, dikdörtgen formlu olup ahşap doğramalıdır. Diğer cepheler ise sağır tutulmuştur.

Batı cephenin kuzeye yakın olan köşesinde yer alan tek kanatlı bir kapı ile Z-10 nolu Gar şefliği olarak kullanılan odaya girilmektedir. 1.00m. genişliğindeki dikdörtgen formlu kapı açıklığı ahşap doğramalıdır. 5.00x2.45m. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Kapının sağında tek pencere açıklığı 0.98m. genişliğinde, dikdörtgen formlu olup ahşap doğramalıdır. Diğer cepheler ise sağır tutulmuştur. Odanın duvarları 1.00m. yakın lambrikenlerle kaplanmıştır.

Binanın batı cephe ortasında bulunan 1.85m. genişliğinde sürgülü bir kapı ile Z11 nolu ambar bölümüne girilmektedir.6.84x6.75m. ölçülerinde kare planlıdır. Kuzeyinde 0.75m. genişliğinde iki kanatlı ahşap bir dolap ile doğusunda 1.80m. genişliğinde ahşap sürgülü bir kapı bulunmaktadır. Zemini karo mozaik kaplı olup duvarlar sıvalıdır.

Fotoğraf 10. Ambar Giriş Kapısı

Güneybatı köşesinde bulunan tek kanatlı bir kapı ile Z-12 nolu odaya ulaşılır. 6.87x2.81m. ölçülerinde doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Güneyinde yer alan iki pencere açıklığı 1.20m. genişliğinde olup, ahşap doğramalı, dikdörtgen formludur. Üzeri çıtalı ahşap tavan kaplıdır. Zemini seramik, duvarlar ise sıvalıdır.

3.3.3. Üst Kat (Çizim 4, 5 / Fotoğraf 11, 12)

İstasyon binasının üst katına doğu cephede sonradan eklenen betonarme bir merdivenle üst kat giriş kapısına ulaşılmaktadır. Dikdörtgen formlu kapı açıklığı 0.95m. genişliğinde, 0.52m. derinliğinde olup çelik kapı doğramalıdır.

Çizim 4. Üst Kat Planı (DKN Mimarlık)

Çizim 5. Yeşilhisar İstasyon Binası Üst Kat Planı (TCDD Arşivi-1929)

Kapı açıklığından üst katın giriş holüne ulaşılır. 1-05 nolu giriş holü 4.71x2.25m. ölçülerinde doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Zemini seramik kaplı olup, duvarlar sıvalı ve boyalıdır. Giriş holünün üç tarafında ise farklı boyutlarda odalar ile kuşatılmış olup bu mekânlara geçiş sağlanmıştır.

Fotoğraf 11. Holün Görünümü

Giriş holünün kuzeydoğusunda 0.74m. genişliğinde tek kanatlı pvc doğramalı tek kanatlı bir kapı ile WC mekanına ulaşılmaktadır. 1.75x0.66m. ölçülerinde doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı olup, doğusunda tek pencere açıklığı bulunmaktadır. Pvc doğramalı pencere 0.52m. derinliğinde0.82m. genişliğindedir.

Giriş holünün güneydoğusunda bulunan tek kanatlı bir kapı ile 1-06 nolu odaya ulaşılmaktadır. 0.83m. genişliğinde, 0.28m. derinliğinde tek kanatlı Amerikan bir kapı ile odaya girilmektedir. 3.66x3.28m. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Odanın güneyinde ve doğusunda birer adet pencere açıklığı bulunmaktadır. Güneyde yer alan pencere açıklığı 1.58m. genişliğinde 0.54m. derinliğinde olup ahşap doğramalı dikdörtgen planlıdır. Doğuda yer alan diğer pencere ise 0.80m. genişliğinde 0.50m. derinliğinde olup ahşap doğramalı dikdörtgen formludur. Odanın zemini parke kaplı olup duvar ve tavanı sıvalıdır.

Giriş holünün güneybatısında bulunan 0.88m. genişliğinde tek kanatlı bir kapı ile 1-07 nolu odaya girilmektedir. 3.66x4.56m. ölçülerinde doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Odanın batısında tek pencere

açıklığı çift çidarlı olup ahşap doğramalı, dikdörtgen formludur. Odanın zemini parke kaplı olup duvar ve tavanı sıvalıdır.

Giriş holünün batısında yer alan tek kanatlı bir kapı ile 1-03 nolu odaya ulaşılır. 3.01x6.22m. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Odanın kuzeyinde bir, batısında ise üç pencere açıklığı bulunmaktadır. Odanın zemini seramik, duvarları ise sıvalı ve boyalıdır.

Giriş holünün kuzeyinde yer alan tek kanatlı bir kapı ile mutfak mekanına ulaşılır. 3.61x2.86m. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Güneydoğu köşesinde "L" formlu mutfak tezgahı bulunmaktadır. Mutfağın kuzeyinde tek pencere açıklığı bulunmaktadır. Zemini seramik kaplı olup duvarlar sıvalıdır.

Mutfağın doğusunda tek kanatlı pvc doğramalı bir kapı ile lavabo mekanına ulaşılır. 2.33x1.71m. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Zemini seramik kaplı olup duvarlar sıvalıdır. Doğusunda ise bir adet lavabo yerleştirilmiştir. Kuzeyinde tek pencere açıklığı ahşap doğramalı, dikdörtgen formludur.

Ana istasyon binası dört yöne %46 eğimli Marsilya kiremit kaplı kırma çatı ile örtülüdür. Güneyinde yer alan tek katlı bina ise iki yöne eğimli %36 eğimli kiremit kaplı kırma çatı ile örtülüdür. Üst örtüde dikdörtgen kesitli bacalar üst örtüye yansıyan diğer unsurlardır.

Fotoğraf 12. Üst Örtü ve Çatı Arası Görünümü

3.3.4. Batı Cephe (Çizim 6, 7 / Fotoğraf 13,14)

Batı cephe 26.91m. uzunluğundadır. İki ayrı birimden oluşan istasyon binasının zemin kat seviyesinde güneye yakın olan ve eklenmiş olan bölümün bu cephesinde cephe ortasında 1.85m. genişliğinde, 2.20m. yüksekliğinde, 0.25m. derinliğinde ahşaptan sürgülü bir kapı açıklığı bulunmaktadır. Bu bölümün kuzeye yakın olan bölümünde bir kapı ve bir pencere açıklığı bulunmaktadır. Kapı açıklığı 0.99m. genişliğinde, 2.26m. yüksekliğinde, 0.54m. derinliğinde dikdörtgen formlu, tek kanatlı ahşap doğramalı bir kapı açıklığı bulunmaktadır. Kapı açıklığının sağında yer alan pencere açıklığı ahşap doğramalı 0.98m. genişliğinde, 1.46m. yüksekliğinde, 0.54m. derinliğindedir.

Çizim 6. Batı Cephe Görünüş Çizimi (DKN Mimarlık)

Çizim 7. Batı Cephe Görünüş Çizimi (TCDD Arşivi)

Fotoğraf 13. Tek Katlı Binanın Batı Cephe Görünümü

Ana istasyon binasının batıya bakan cephesi iki katlı bir görünüme sahiptir. Zemin katın bu cephesinde köşelerde birer adet kapı açıklığı ile ortada üç pencere açıklığı bulunmaktadır. Cephe ortasında yer alan üç pencere açıklığı 1.70m. yüksekliğinde, 1.60m. genişliğinde, 0.54m. derinliğindedir. Pencereler pvc doğramalı, dikdörtgen formlu ve taş denizliklidir.

Kuzeye yakın olan köşede yer alan dikdörtgen formlu kapı açıklığı 1.58m. genişliğinde, 0.57m. derinliğinde ahşap doğramalı, iki kanatlıdır. Güneyde yer alan diğer kapı açıklığı ise 0.99m. genişliğinde ahşap doğramalı, dikdörtgen formlu ve tek kanatlıdır.

Zemin kat ve üst kat birbirinden 0.20m. genişliğinde bir kat silmesi ile ayrılmıştır. Üst katın batı cephesinde yan yana dizilmiş dört pencere açıklığı bulunmaktadır. Pencerelerden üç tanesi aynı ölçü ve özelliklerde olup, güneye yakın köşede yer alan diğer pencere ise daha büyük tasarlanmıştır. Bu pencere 2.20m. genişliğinde, 0.56m. derinliğinde iken, diğer üç pencere ise 1.60m. genişliğinde olup taş denizlikli, ahşap doğramalı ve dikdörtgen formludur. Cephe diğer cephelerde olduğu gibi 1.20m. genişliğinde bir saçakla dört yönden kuşatılmıştır.

Fotoğraf 14. Üst Kat Pencere Görünümü

3.3.5. Güney Cephe (Çizim 8, 9 / Fotoğraf 15,16)

Güney cephe 9.18m. genişliğindedir. İstasyon binasının güney cephesine eklenen tek katlı bölümün bu cephesinde iki adet pencere açıklığı bulunmaktadır. Pencereler 1.20m. genişliğinde, 0.25m. derinliğinde, 1.40m. yüksekliğinde ahşap doğramalı ve dikdörtgen formludur.

Fotoğraf 15. Güney Cephe Görünümü

Çizim 8. Güney Cephe Görünüş Çizimi (DKN Mimarlık)

Çizim 9. Güney Cephe Görünüş Çizimi (TCDD Arşivi)

Ana istasyon binasının güneyine eklenen bu bölüm biraz daha dar tutulmuştur. Her iki kanattan ana istasyon binası 1.10m. dışarı taşırılmıştır. İstasyon binasının bu cepheye bakan üst kat seviyesinde doğuya yakın olan köşede tek pencere açıklığı bulunmaktadır. 1.58m. genişliğinde, 0.54m. derinliğinde, 0.97m. yüksekliğinde olup dikdörtgen formlu ahşap doğramalıdır.

3.3.6. Doğu Cephe (Çizim 10, 11/ Fotoğraf 16)

Doğu cephe 26.91m. uzunluğundadır. İki ayrı birimden oluşan istasyon binasının zemin kat seviyesinde güneye yakın olan ve eklenmiş olan bölümün bu cephesinde cephe ortasında 1.85m. genişliğinde, 2.20m. yüksekliğinde, 0.25m. derinliğinde ahşaptan sürgülü bir kapı açıklığı bulunmaktadır. Bu bölümün kuzeye yakın olan bölümünde bir kapı ve bir pencere açıklığı bulunmaktadır. Kapı açıklığı 0.99m. genişliğinde, 2.26m. yüksekliğinde, 0.54m. derinliğinde dikdörtgen formlu, tek kanatlı ahşap doğramalı bir kapı açıklığı bulunmaktadır. Kapı açıklığının sağında yer alan pencere açıklığı ahşap doğramalı 0.98m. genişliğinde, 1.46m. yüksekliğinde, 0.54m. derinliğindedir.

Çizim 10. Doğu Cephe Görünüş Çizimi (DKN Mimarlık)

Çizim 11. Doğu Cephe Görünüş Çizimi (TCDD Arşivi)

Fotoğraf 16. Doğu Cephe Görünümü

Ana istasyon binasının doğuya bakan cephesi iki katlı bir görünüme sahiptir. Zemin katın bu cephesinde ortaya iki kanatlı birer adet kapı açıklığı ile iki yanda üçer pencere açıklığı bulunmaktadır. Zemin kat pencerelerden açıklığı 1.70m. yüksekliğinde, 0.77m. genişliğinde, 0.54m. derinliğindedir. Pencereler ahşap doğramalı, dikdörtgen formlu ve taş denizlikli ve demir parmaklıklıdır. Cephe ortasında yer alan ve kapatılmış kapı açıklığı dikdörtgen formlu, ahşaptan iki kanatlı olarak tasarlanmıştır.

Cephenin ikinci katına ise sonradan eklenmiş olan betonarme bir merdivenle çıkılmaktadır. Zemin ve üst kat birbirinden 0.20m. genişliğinde bir silme ile ayrılmıştır. Üst katın cephe ortasında tek kanatlı kapı açıklığı ile iki yanda ahşap doğramalı tek kanatlı birer pencere açıklığı bulunmaktadır.

3.3.7. Kuzey Cephe (Çizim 12, 13 / Fotoğraf 17)

Kuzey cephe 10.47m. genişliğinde, 6.60m. yüksekliğindedir. Zemin katın kuzeye bakan cephesinde ortaya yerleştirilmiş tek pencere açıklığı bulunmaktadır. Dikdörtgen formlu, düz atkı taşlı pencere açıklığı ahşap doğramalıdır. 1.60m. yüksekliğinde, 1.70m. yüksekliğinde, 0.53m. derinliğindedir.

Fotoğraf 17. Kuzey Cephe Görünümü

Çizim 12. Kuzey Cephe Görünüş Çizimi (DKN Mimarlık)

Çizim 13. Kuzey Cephe Görünüş Çizimi (TCDD Arşivi)

Zemin kat ile üst katı birbirinden ayıran 0.20m. genişliğinde kat silmesi yapıya ikiye ayırmaktadır. Üst katın kuzeye bakan cephesinde üç pencere açıklığı bulunmaktadır. Pencereler aynı formda olup, taş denizlikli, ahşap doğramalıdır. 1.45m. genişliğinde, 1.30m. yüksekliğinde, 0.50m. derinliğinde olup dikdörtgen formludur.

3.3.8. Süsleme Özellikleri

İstasyon binası süsleme açısından oldukça sade olarak tasarlanmıştır. İstasyon binasında zemin kat ve üst katı birbirinden ayıran 0.20m.lik kat silmesi cepheye hareketlilik kazandırmıştır. Pencerelerin lento ve söveleri beden duvarlarından dışarı taşırılmıştır. Kapı kanatları tablalı olup sade tasarlanmıştır. Giriş kapı ve pencere lento ve söveleri kesme taştan boşajlı olarak tasarlanmıştır.

4. Karşılaştırma ve Değerlendirme

Bir demiryolu hattı üzerinde trenlerin durabileceği küçük yerlere *durak*, durakların büyüklerine *istasyon*, daha büyüklerine ise *gar* denilmektedir (Bozkurt, 1988: 149). İsimleri boyutlarına göre değişen bu yapıların tamamı, *istasyon binaları* şeklinde genel bir tanımlama ile adlandırılmaktadır. Anadolu'da inşa edilen ilk demiryolu hattı 1855-1866 yılları arasında tamamlanan İzmir-Aydın demiryolu hattıdır (Harita 3-4)[1].

Harita 3. İstanbul-Bağdat Demiryolu Hattı ile Diğer Ulaşım Yollarını Gösterir Harita (G. Akbulut)

[1] Türkiye Cumhuriyetinin kalkınma politikasının temelinde demiryolunu gören Atatürk, 1924 yılında Büyük Millet Meclisi'nde *"Demiryol ve yol ihtiyacı memleketin bilcümle ihtiyacatının o kadar başında kendisini hissettirmektedir ki, hiçbir hayal ve nazariye peşinde aldanmaksızın memleketin menabii ve evladı ile işe devam etmek katiyen elzemdir. Medeniyetin bugünkü vesaitini, hatta bugünkü fikriyatını demiryol haricinde intişar ettirebilmek müteessirdir. Demiryolu refah ve ümran tevlit eder." sözleriyle açıklamıştır. Atatürk, "Az zaman içinde memleketimizin mühim merkezlerini demiryollarıyla birbirine bağlamak lazımdır. Memlekette gömülü olan maden hazinelerini işletmek lazımdır. İktisadi faaliyetin servet haline dönüşebilmesi için en lüzumlu şeyler, yollardır, hızlı taşıt araçlarıdır, demiryollarıdır." sözleriyle ülkenin tarımsal faaliyetlerinin, sanayisinin, madenciliğin ve yapı işlerinin gelişmesi için en uygun aracın demiryolu olduğunu belirtmiş, böylece ulusal politikaya uygun inşa edilen demiryollarının yanında yabancıların elinde olan hatların satın alınmasına karar verilmiştir".* Bkz. G. Akbulut (2012). *Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne Gerçekleşmeyen Demiryolu Projeleri Ve Etkileri (1876-1939), Atatürk Dergisi*, 1/1, s.240-241.

Harita 4. Anadolu'da Yapılacak Demiryolu ve Diğer Yolları Gösterir Harita. (G. Akbulut)

1855 Temmuz'unda, İngiliz Robert Wilkin ve dört ortağı, Osmanlı Devleti'nden İzmir-Aydın Demiryolu Hattı'nın yapımı için imtiyaz almışlar ve 23 Eylül 1856'da İzmir'den Aydın'a Osmanlı Demiryolu Şirketi'ni kurmuşlardır (Kurmuş, 1974: 53). Antlaşmanın akabinde pek çok teknik sorun yaşanmış ve hat ancak 7 Haziran 1866'da hizmete açılabilmiştir (Eyüce, 1999: 24). Bu hattı daha sonra farklı güzergâhlardaki demiryolu inşaatları izlemiştir. Demiryollarının ve üzerlerindeki istasyon binalarının fonksiyonel olması ve farklı coğrafyalarda da olsa aynı amaca hizmet etmesi, istasyon binalarının inşasında ve planlanmasında tip projelerin oluşmasına neden olmuştur. Bu minvalde Heinrich August Meissner üzerinde özel olarak durmak gerekmektedir. Heinrich August Meissner'in 1909 tarihli Demir Yollar İnşaatı adlı kitabı İstasyon binalarının mimari özellikleri ve plan tipleri konusunda bilgi alabileceğimiz kaynakların başında gelmektedir. Meissner, istasyon binalarını 3 ayrı tipe ayırmış, durak yapılarını ise ayrı bir grup olarak ele alarak 4 ayrı tip ortaya koymuştur. Buna göre:

1. Tip: büyük yerleşim yerlerinde bulunan, genelde hattın son istasyonu olarak inşa edilen yapılar olmakla birlikte, belirli bir tipe göre kurgulanmamış binalardır (Meissner, 1936: 186). 2. Tip istasyonlar: 1-2-3 sınıf yolcu ve bekleme salonları ayrı olan ve ayrıca mal depoları bulunan yapılardır (Meissner, 1936:185-186). 3. Tip istasyonlarda ise büro, gişe, bekleme salonu, mal deposu ile hela ve ayrıca (bazen) bir abdesthane mevcuttur (Meissner, 1936:181). 2. Tip istasyonların 3. Tipten farkı; daha büyük boyutta olmaları, haremlik/selamlık bekleme yerlerinin olması, ambarlara sahip olması, makas-polis ve posta birimlerinin mevcut olmasıdır (Meissner, 1936: 184-185). Benzer bir gruplandırma da Mehmet Yavuz tarafından yapılmıştır. Mehmet Yavuz doktora tezinde istasyon binalarını dört ayrı tipte, yapıların konumu ve kendiliğinden oluşumuna göre ele alarak değerlendirmiştir. Bir diğer araştırmacı Emrah Köşkeroğlu, kat sayısı/lojman durumuna göre; Selen Durak ise, giriş aksı ve aksa bağlı olarak meydana gelen simetrik dağılıma göre istasyon yapılarını yorumlamıştır. Konya Tren İstasyonu ve çevresindeki istasyon binalarını incelediği yüksek lisans tezinde Abdullah Erdoğan, istasyon binalarını kuleli durumu, giriş ve yan bölüm kat sayısı, simetrik-asimetrik düzen ve ana cephe konuşlanması bakımından 5 başlık altında değerlendirmiştir[2].

[2] Selen, Durak (2003). *Bir Modernleşme Projesi Olarak Anadolu'da Demiryolları ve Bursa-Mudanya Demiryolu Hattı*. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Bursa; Erdoğan, H., Abdullah (2005). Konya Tren İstasyonu ve Yakın Çevresinin Gelişimi. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya; Köşgeroğlu, F., Emrah (2005). *An Approach for Conservation of Railway Heritage; Assessing and Experiencing the İzmir-Aydın Railway Line*. Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara; Yavuz, Mehmet (2006). *Eine vergleichende Studie über den Bahnbau und die Bahnhofsarchitektur der Anatolischen Bahnen und der Bagdadbahn mit ihren Vorbildern im Deutschen*. Doktora Tezi, Ruhr Universitesi Sanat Tarihi Enstitüsü, Bochum.

Genel hatlarını Meissner'in belirlediği bu normlar, özellikle 1909 sonrası Anadolu'da inşa edilmiş istasyon binalarında, gerek mimari ve cephe özellikleri gerekse plan kurgusunda temel referanslardan biri olmuştur[3]. Bu durum Anadolu genelinde pek çok tip proje ürünü istasyon binasının inşa edilmesine neden olmuştur. Bu açıdan bakıldığında makaleye konu olan Yeşilhisar İstasyon Binasını 3. Tip dâhilinde kabul etmek yerinde olacaktır (Tablo 1). Bu bağlamda Yeşilhisar İstasyon Binasını, bir ambarı ve çeşitli donatı birimlerine sahip, idari kısmı iki katlı ve cepheden bakınca L görünümüne sahip istasyon binaları ile bir benzerlik gösterdiği görülmektedir (Çizim 14).

Yeşilhisar İstasyon Binası Zemin Kat Çizimi (DKN Mimarlık)

Meissner'in 3. Tip Yapılar İçin Yaptığı 1, 2 ve 3 Nolu Çizim (Meissner)

[3] Bu durum Anadolu dâhilinde tip proje olarak ortaya çıkan istasyon binalarının görülmesine yol açmıştır. Örneğin makaleye konu olan Yeşilhisar İstasyon Binası, Balışıh, İzzettin, Sekil, Sarıkent, Beydeğirmeni, Boğazköprü, İncesu, Başköy ve Karalar istasyon binalarında kullanılan tip projenin ürünüdür. Bu binalar diğer istasyonların aksine Alman istasyon binalarının etkisinden nispeten ayrılır. Cephede daha modernist anlayış hâkimdir. Betonarme malzemenin kullanımı fazladır. Ancak plan şemasında yine benzer anlayış görülür. Zemin katta ofisler ve bekleme salonu, üst katta lojman bulunur. Dikkat çeken nokta ise üst kat merdiveninin bina dışına alınmasıdır.

Meissner'in 3. Tip Yapılar İçin Yaptığı 4 ve 5. Nolu Çizim (Meissner)

Tablo 1. Meissner'in İstasyon Planları

Çizim 14. Garların Sınıflandırılması (M. Yavuz)

Kayseri Yeşilhisar istasyon binası iki katlı ve güneyine eklenen tek katlı ambar binası ile Anadolu'nun farklı bölgelerinde inşa edilmiş istasyon binaları ile benzerlik göstermektedir. Yeşilhisar İstasyon binası plan ve cephe özellikleri bakımından Irmak-Zonguldak Hattında Filyos İstasyonu (1930) ve Ortaköy İstasyonu (1934); Sivas-Samsun Hattında Suluova İstasyonu (1927), Yeşilyurt İstasyonu (1930), Artova İstasyonu (1930) ve Çamlıbel İstasyonu (1930); Kayseri-Sivas Hattında Karaözü İstasyonu (1928), İhsanlı İstasyonu (1928) ve Bedirli İstasyonu (1929); Sivas-Erzurum Hattında Karagöl İstasyonu (1935) ve İliç İstasyonu (1938); Malatya-Kurtalan Hattında Gezin İstasyonu (1934) ve Leylek İstasyonu (1935); Balıkesir-Kütahya Hattında Gökçedağ İstasyonu (1930), Piribeyler İstasyonu (1930), Gazellidere İstasyonu (1931) ve Mezitler İstasyonu (1931), Balıkısık (Karabük), Balışıh (Kırıkkale), Başköy (Kayseri),

Beydeğirmeni (Kayseri), Boğazköprü (Kayseri), Çaycuma (Zonguldak), Eskipazar (Karabük), Filyos (Zonguldak), Gökçebey (Zonguldak), Incesu (Kayseri), Izzettin (Kırıkkale), Kayadibi (Karabük), Kurşunlu (Çankırı), Ortaköy (Karabük), Sumucak (Çankırı) istasyon binaları ile benzerlik gösterir (Tablo 2-3).

Kızıltoprak İstasyon Binası (M. Yavuz)

Kartal İstasyon Binası (M. Yavuz)

Gebze İstasyon Binası (M. Yavuz)

Diliskelesi İstasyon Planı (M. Yavuz)

Alanyırt İstasyon Binası (M. Yavuz)

Tablo 2. İstasyon Planları

4.1. Benzer Mimari Özelliklere Sahip İstasyon Binaları

Yeşilhisar İstasyon binası

Kayseri/Başköy İstasyon Binası

Kayseri/Boğazköprü İstasyon binası

Kayseri/İncesu İstasyon Binası

Kırıkkale/Balışıh İstastyon Binası

Kayseri/Beydeğirmen İstasyon Binası

Kütahya Değirmisaz İstasyonu (https://rayhaber.-com/)

Kayseri/Boğazköprü İstasyon Binası

Elazığ/Kürk İstasyon Binası

Elazığ/Uluova İstasyon Binası

Tablo 3. Benzer İstasyon Görselleri

Yeşilhisar İstasyon binası cephe düzenlemesi açısından, Elazığ Kürk, Irmak-Zonguldak Hattında Filyos İstasyonu (1930) ve Ortaköy İstasyonu (1934); Sivas-Samsun Hattında Yeşilyurt İstasyonu (1930) ve Artova İstasyonu (1930); Kayseri-Sivas Hattında Karaözü İstasyonu (1928), İhsanlı (1928) ve Bedirli İstasyonu (1929); Malatya-Kurtalan Hattında Gezin İstasyonu (1934) ve Leylek İstasyonu (1935); Balıkesir-Kütahya Hattında Gökçedağ İstasyonu (1930), Piribeyler İstasyonu (1930), Gazellidere İstasyonu (1931) ve Mezitler İstasyonu (1931) yolcu binaları ile benzerlik gösterir.

Yeşilhisar istasyon binası dört yöne %46 eğimli Marsilya kiremit kaplı kırma çatı ile örtülüdür. Güneyinde yer alan tek katlı bina ise iki yöne eğimli %36 eğimli kiremit kaplı kırma çatı ile örtülüdür. Üst örtüde dikdörtgen kesitli bacalar üst örtüye yansıyan diğer unsurlardır. Bu yönüyle Kayseri/Balışıh, Kayseri/Başköy, Kayseri/Beydeğirmeni, Kayseri/Boğazköprü, Kayseri/Incesu, Elazığ/Kürk, Elazığ/Uluova, ile aynı özelliklere sahiptir.

Bir diğer özellik ise cephelerde kat ayrımları belirten enine atılan silme uygulamalarının olmasıdır. Yeşilhisar İstasyon binasında zemin ve üst kat ayrımı enine atılan bir silme ile belirginleştirilmiştir. Irmak-Zonguldak Hattında Filyos İstasyonu (1930), Sivas-Samsun Hattında Yeşilyurt İstasyonu (1930), Kayseri-Sivas Hattında Karaözü İstasyonu (1928), Malatya-Kurtalan Hattında Gezin İstasyonu (1934) ve Leylek İstasyonu (1935); Kırıkkale/Balışıh, Kayseri/ Başköy, Kayseri/Beydeğirmeni, Kayseri/Boğazköprü, Kayseri/Incesu istasyon binaları cephelerinde kat silmesi görülen yapılardır.

İstasyon binasında görülen geniş saçak uygulamaları farklı yapılarda değişik şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bazen sade bırakılabildiği gibi bazen de elibelinde veya konsollarla taşınarak saçak iç yüzeyinin çeşitli kompozisyonlarla süslendiği görülür. Benzer uygulama Kayseri/Başköy Kayseri/Beydeğirmeni Kayseri/Boğazköprü, Kayseri/Incesu istasyon binalarında görülür. Ayrıca Irmak-Zonguldak Hattında Ortaköy İstasyonu (1934); Sivas-Samsun Hattında Suluova İstasyonu (1927), Kayseri-Sivas Hattında Karaözü İstasyonu (1928), İhsanlı İstasyonu (1928) ve Bedirli İstasyonu (1929); Elazığ Kürk ve Uluova istasyon binalarında geniş saçak uygulamasının olduğu diğer örneklerdir.

5. Sonuç

Tanzimat sonrası sürecin kamu yapıları içerisinde istasyon binaları, en dikkat çekici yapı türlerinin başında gelmektedir. Geç dönem Osmanlı ve Erken dönem Cumhuriyet mimarisi dâhilinde hem batılılaşma hem de I.– II. Ulusal Mimarlık akımının izlerinin görüldüğü istasyon binaları, sanat ve mimarlık tarihi merkezli pek çok çalışma ve araştırmaya konu olmuştur. Bununla birlikte halen, Anadolu genelinde henüz incelenmemiş ve bir yayına dönüştürülmemiş istasyon binaları bulunmaktadır.

Bu çalışma ile Yeşilhisar İstasyon Binası ilk kez sanat tarihi merkezli bir çalışmaya konu olmuş, mimari özellikleri itibariyle ele alınarak değerlendirilmiş ve benzer örneklerle karşılaştırması yapılmıştır. Çalışma ile yayımlanması itibariyle hem literatüre yeni bir yapı kazandırılmış hem de konu özelindeki çalışmalara bir yenisi eklenmiştir.

Kaynakça

Akbulut, G., (2012). Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne Gerçekleşmeyen Demiryolu Projeleri ve Etkileri (1876-1939), *Atatürk Dergisi*, C1, S.1, Ankara, s. 225-257.

Anonim (2013). *Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, Kayseri.

Bozkurt, M. (1988). *Demiryolu I. İstanbul.* İTÜ İnşaat Fakültesi Matbaası.

Durak, S. (2003). Bir Modernleşme Projesi Olarak Anadolu'da Demiryolları ve Bursa-Mudanya Demiryolu Hattı. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Bursa.

Erdoğan, H. A. (2005). Konya Tren İstasyonu ve Yakın Çevresinin Gelişimi. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Eyüce, Ö. (1999). Türkiye'de İlk Demiryolu: İzmir-Aydın Hattı ve Alsancak Garı. *İzmir Kent Kültürü ve Sanat Dergisi*, (17), 23-26.

Köşgeroğlu, F. E. (2005). An Approach for Conservation of Railway Heritage; Assessing and Experiencing the İzmir-Aydın Railway Line**.** Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Kurmuş, O. (1974). *Emperyalizmin Türkiye'ye Gelişi.* İstanbul.

Meissner, H.e A. (1936). *Demir Yollar İnşaatı I-II.* (Çeviren: İhsan Bengüler). İstanbul.

Yavuz, M. (2006). Eine vergleichende Studie über den Bahnbau und die Bahnhofsarchitektur der Anatolischen Bahnen und der Bagdadbahn mit ihren Vorbildern im Deutschen**.** Doktora Tezi, Ruhr Universitesi Sanat Tarihi Enstitüsü, Bochum.

Yıldırım, İ. (2001). Cumhuriyet Döneminde Demiryolları (1923-1950)**,** Ankara.

Görsel Kaynaklar

Görsel Kaynak 1. https://www.trensaat.com/tag/nigde-kayseri-tren-seferleri/ Erişim Tarihi: 20.08.2021

Görsel Kaynak 2. https://rayhaber.com/ Erişim Tarihi: 25.08.2021

Görsel Kaynak 3. https://www.tcddtasimacilik.gov.tr/ Erişim Tarihi: 25.08.2021

Article Type:Research
Received:20/10/2021
Accepted:05/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Feride HASRET
Öğr. Gör., FMV Işık Üniversitesi, ferideehasret@gmail.com, İstanbul-Türkiye
ORCID: 0000-0001-9801-3616

Fatma KOÇ
Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, f.koc@hbv.edu.tr, Ankara-Türkiye
ORCID: 0000-0002-3267-5366

EMİLE PİNGAT'IN CEKET TASARIMLARINDA ART NOUVEAU AKIMININ ETKİSİ

Özet

19. yüzyılda yaşanılan teknolojik ve bilimsel gelişmelerle birlikte makineleşme ve sanayileşme hızlı üretim gibi olumlu etkiler sunarken, ürünlerin tek tipleşmesi nedeniyle sanatı, sanatçıyı ve zanaatçıyı olumsuz etkilemiştir. Mekanikleşmenin getirisi olarak sanattan uzaklaşan toplum, değerini yitiren el işçiliği ve yok olan estetiğe karşı tepki olarak sanatçılar yeni arayışlar içerisine girmiştir. Bu arayışlar neticesinde ortaya çıkan sanat akımları moda tasarım alanına.da yansımıştır Bu çalışma; evrensel bir stil arayışı sonucu ortaya çıkan, fonksiyonel el işçiliğini savunan, Art Nouveau akımının genel özelliklerinin ve moda tasarım alanına yansımalarının incelenmesi için planlanmış ve yürütülmüştür. Çalışmanın amacı; Emile Pingat'ın tasarımları üzerinden Art Nouveau akımının moda alanına yansımalarının incelenmesi ve analiz edilmesidir. Nitel araştırma yönteminin uygulandığı çalışmanın verileri doküman analizi kullanılarak elde edilmiştir. Araştırma kapsamında Pingat'ın 1820-1895 yılları arasında ürettiği beş adet kadın dış giysi örneği araştırmacılar tarafından geliştirilen tablo üzerinden tasarım ilkeleri ve prensipleri doğrultusunda incelenerek, yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Art Nouveau, Emile Pingat, Zanaat, Giysi Tasarımı.

THE EFFECT OF ART NOUVEAU MOVEMENT ON EMİLE PINGAT JACKET DESIGNS

Abstract

While mechanization and industrialization provided positive effects such as rapid production with the technological and scientific developments experienced in the 19th century, this situation negatively affected art, artists and craftsmen due to the uniformization of products. As a result of mechanization, the society moved away from art, the hand workmanship that lost its value and the artists were in search of new ones as a reaction against the disappearing aesthetics. Art movements that emerged as a result of these searches also affected fashion design. In this study it was planned and conducted to examine its reflections on the field of fashion design and the general characteristics of the Art Nouveau movement, which emerged as a result of the search for a universal style and advocated functional handcraft. The aim of the study it is aimed to examine and analyze the reflections of the Art Nouveau movement on the field of fashion through the designs of Emile Pingat. The data of the study, in which the qualitative research method was applied, were obtained by using document analysis. Within the scope of the research, 5 types of outerwear produced by Pingat between 1820 and 1895 were examined and interpreted in line with the design elements and principles on the table developed by the researchers.

Keywords: Art Nouveau, Emile Pingat, Craft, Garment Design.

1. Giriş

Sanat, insanın duygularını, düşüncelerini, hissettiklerini hayal gücü ve yaratıcılığıyla birleştirerek dışarıya yansıtma sürecinde kullandığı, farklı tekniklerle gerçekleştirdiği iletişim aracı olarak tanımlanmaktadır. 19. yüzyılın başlarından itibaren sanayi devrimi ile birlikte ticari ve ekonomik koşulların değişmesi, teknolojik alandaki yenilikler ve gelişmeler toplumun tüm katmanlarını etkilemiştir. Daha önce el ile yapılan ürünlerin yerini makineler ile yapılan ve daha çok kişiye, daha az maliyetli olarak sunulan ürünler toplumların tüketim alışkanlıklarını değiştirmiş dolayısıyla sanat, yapıt, eser, sanatçı zanaatkar gibi kavramların değiştirilerek yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır. Koç ve Sürmeli (2017: 245) yapmış oldukları bir çalışmada; bu dönemde üretilen eserlerin faydadan ziyade sanat kaygısı ile oluşturulmasının o ürünün sanatsal boyutu gündeme getirildiğini ve "sanat eseri" olarak tanımlandığını, belli bir menfaat sağlamak amacıyla yapılan eserlerin" ise daha çok "zanaat" ile ilişkilendirildiğini belirtmişlerdir. Dolayısıyla, fonksiyonel "dekoratif sanat" ile fonksiyonsuz "güzel sanatlar" arasındaki mücadele "Sanat ve Zanaat" (Arts and Crafts) oluşturulmasına zemin hazırladığını ifade etmişlerdir.

Makineleşme, seri üretim ile sanatsal ürünlerin çok sayıda ve kısa sürede üretilip, çoğaltılması el işçiliğinin değerinin azalmasına neden olmuştur. Toplumu sanattan uzaklaştırarak; tasarım, estetik ve yaratıcılıktan yoksun niteliksiz, mekanik düzene hâkim bir sanat alanı hüküm sürmeye başlamıştır. 19. yüzyıldan itibaren bütün dekoratif sanat alanlarında "tasarım standartları" düşüşü kaygılara neden olmuş; bu kaygılar sanat ve zanaat hareketini ortaya çıkarmıştır. Bu hareketin savunucularından C. R. Ashbee hareketin ortaya çıkmasındaki sebebini "*İşte ve yaşamda standartlar ve standartların üretim ve üretici açısından korunması*" olarak tanımlamıştır (Yıldırım, 2014:34).

Modern tasarımın ilk aşaması olarak kabul edilen "Arts&Craft" hareketi, 19. yüzyıl sonuna doğru İngiltere'de endüstriyle birlikte ölüp giden el sanatlarını, makineleşmeye tepki olarak yeniden canlandırmayı amaçlamış, toplumun Orta çağ'ın toplumsal ve ekonomik ilişkilerine dönmesi gerektiğini vurgulamıştır (Birol, 1996: 41). Ruskin ve Morris önderliğinde gelişen hareket, el sanatlarını tekrar canlandırarak sanatla buluşturmayı, halkın kullanabileceği işlevsel yapılar oluşturmayı, teknolojiden ve makineden uzak el işçiliğinin güzelliğini, el sanatlarının üstünlüğünü, dekoratif aşırılığına karşı, doğalı ve yüksek düzeyde estetiği göstermeyi amaç edinmiştir (Sürmeli ve Gürpınar, 2018: 1058). Ancak el sanatları farkındalıkların ve gelişmelerin önünü açmış olsa da zaman tersine akmamakta, el işçiliği makineleşmenin karşısında zaman alan üretim süreci ve yüksek maliyet nedeniyle yetersiz kalmakta ve amaçlandığı gibi halka inememektedir. Bu bağlamda günlük yaşam nesneleri içerisinde eksik kalan estetik kaygı ile seri üretim karşısında oluşan problemler yeni açılımlar gerektirmektedir (Altuncu, 2020: 219).

19. yüzyıl sonlarına doğru gelindiğinde, Arts&Craft'ın yücelttiği zanaat ve bireysel yaratıcılıkla, gündelik hayatta kullanılan nesneleri temel bir tasarım fikrine göre bireyselci yaklaşım içinde tasarlamayı önermesi ve el sanatlarının fonksiyonel olması gerekliliğine (Öpöz, Üstüner, 2018: 249) makine kullanımını da dahil eden "Art Nouveau" akımının ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Art Nouveau ile sanatçılar evrensel bir stil arayışına girmiş, yeni malzemelere yönelerek özellikle cam ve demiri, sanayinin tek düze kalıpları dışında doğayı referans alan bitkisel-organik formlarda kullanmaya başlamışlardır. Mimari, iç mimari (süsleme) ağırlıklı bir sanat akımı olmasına rağmen grafik, afiş, kumaş, kuyumculuk, mobilya, duvar kâğıdı gibi alanlarda etkisini göstermiştir. Sanatın, seri üretim ile ilişkisinin kurulması açısından tasarım önemli bir unsur olarak ön plana çıkarken (Altuncu, 2020: 219) akımdan etkilenen sanatçının yaşadığı dönüşümü moda tasarımcılarıda geçirmiştir (Özüdoğru, 2013: 215). Bu dönüşüm hem sanat hem moda için keskin çizgilerle ayrılmamakla birlikte giysi modasındada Art Nouvea akımının yansımaları görülmüştür.

Bu çalışmada, Art Nouveau akımının genel özellikleri incelenerek, moda tasarımcısı Emile Pingat'ın tasarımları üzerinden akımın moda alanına yansımaları okunarak analiz edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda şu alt amaçlara yanıt aranmıştır:

1. Art Nouveau sanat akımının genel özellikleri nelerdir?
2. Art Nouveau sanat akımının Emile Pingat tasarımlarına yansımaları nasıl olmuştur?

2. Art Nouveau Sanat Akımının Genel Özellikleri

Uluslararası dekoratif bir üslup olarak tanımlanan Art Nouveau akımı 1810-1910 yılları arasında etkisini göstermiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığı dönemde idealleri aynı olmasına rağmen önem kazanan ulusal bilinç ve milliyetçilik gibi kavramlardan dolayı birçok farklı isimle anılmaktadır (Turan, 2017:7). Akımın Fransa'daki adı Art Nouveau, İspanya'da Modernista, Almanya'da Jugendstil, Belçika'da Stile des Vingt, İtalya'da Stile İnglese, Stile Liberty ve Stile Floreale, Avusturya'da ise Secessionstil veya Wiener Secession'dır (Aslanoğlu, 1982; Krausse, 2005 aktaran Ayaydın, 2017:6).

Art Nouveau akımının ideallerinin oturduğu temelin tek bir kaynaktan beslenmemiştir. 19. yüzyılın başlarında, Fransız İhtilalı ile Sanayi Devrimi'nin beraberinde getirdiği düşünceler ve sonrasında ortaya çıkan ideolojik akımlar (Turan, 2017:7), teknoloji ve bilim alanında yaşanılan gelişmeler beraberinde estetik ve sanatsal değerlerden uzak ürünlerin çoğalması sanatçıların yaşamlarını, düşüncelerini ve eserlerini derinden etkilemiştir. Akımın gerçekleştirmek istediği şey; birçok ülkede uygulama pratikliğini kaybetmiş olan sanat işçiliğini ve zanaatkarlığı yeni bir anlayış ve görüşle tekrar uyandırmak, belki çağın sert değerlerine karşı daha yumuşak ölçütler getirmektir (Batur, 1996:94 aktaran Bozkurtoğulları, 2012: 16). Bu bağlamda batı sanatında egemen olan gelenek ve görsel örgütlenmesinde önemli bir görev üstlenen simetri kırılarak, dünyanın doğusuna, doğu geleneklerine yeni bir sıçrama alanı yaratılmaktadır (Altuncu, 2020: 219).

Art Nouveau akımı, tarihsel tarzlardan bağını koparmaya çalışsa da kendinden önceki dönemlere ait tarzların motif ve biçimlerini kullanmıştır (Turan, 2017 :8). Minos'nun mimari, fresk, fildişi ve seramik ürünlerinden, Girit vazoları üzerinde bulunan ve Japon sanatıyla benzerlik gösteren su motiflerinden, Mısır sanatının basit ve anıtsal formları ve lotus ağaçlarından, İslam ve Osmanlı sanatının soyut bitkisel formları ve sivri kemerlerinden esinlenilmiş, sanatçılar tarafından stilize edilerek çalışmalara yansıtılmıştır (Adıgüzel, 2006: 19-20). Art Nouveau kendi üslubuna yakın, Art&Craft hareketinden, Rokoko ve Barok stilinden, Kelt bezemelerinden, Sembolizmden, Pre Raffaellocuların resimlerinden de etkilenmiştir. Geçmişin izlerini stilize ederek yeniliği ve estetiği savunan Art Nouveau, modern hareketin ilk evresini başlatmıştır (Bektaş, 1992:18 aktaran Caferoğlu, 2016:15). Ayrıca Japon ve Doğu sanatı Art Nouveau'nun oluşum sürecinde sanatçıları etkisi altına almıştır. Genel olarak değerlendirildiğinde ise Art Nouveau, geleneksel olmayı reddeden ve her ülkenin karakteristiğine, kültürüne uygun çeşitli biçimlerde geliştirilmiş temel karakterlere sahip olduğu, sembolizmi organik bir kıvrımla, mistisizmi ise görkemli ve egzotik renkleriyle ifade etmektedir (Jung-Won, Kyu-Hwa, 2008:44). Romantik, estetik, süslemeci ön plana çıkan güzelliğe atfedilmiş bir sanat akımıdır.

Art Nouveau sanatçıları doğadan ilham alarak organik çiçek ve bitki motiflerini, asimetrik ve stilize edilmiş doğal biçimleri ve doğadaki büyümeyi tercih ederek (Sağocak, 2003: 31), C ve S şeklindeki uzun eğriler olarak ifade etmişlerdir. (Jung-Won, Kyu-Hwa, 2008:45).Buna göre, doğanın düz çizgileri, nazik, akıcı, yuvarlak, kıvrık, dalgalı, asimetrik ve titrek özelliklerle yansıtılmıştır. Doğanın çiçek, sap, yaprak ve taç yaprak gibi formları ise, şiirsel bir yapıyla bükülüp uzatılarak ve kıvrılarak kullanılmıştır (Adıgüzel, 2006: 18). Temel olarak kullanılan eğriler akışkan ve hareketli, renkler ise yumuşak ve zarif tonlarda (Jung-Won, Kyu-Hwa, 2008:45) yansıtılmıştır. Yeni malzemelerin ve

seri üretimin kullanılmasına çok daha istek duyan Art Nouveau, sanatçılar tarafından esin kaynağı olarak gösterilen doğa, bir hammadde olarak görülmüştür.

Art Nouveau stili Stephan Tschudi Madsen'in Art Nouveau adlı kitabında dört kavramsal stille ele alınmıştır. Birincisi, soyut, yapıcı ve sembolik stil (Abstrack ve Structual, Sembolik Art Nouveau Stili), ikincisi çiçek ve organik stil, üçüncüsü doğrusal ve iki boyutlu stil, dördüncü ise yapıcı ve coğrafi stilidir (Mi-Young, Kyu-Hwa, 2003: 2). Art Nouveau akımı gelişim süreci boyunca iki farklı üslupla ön plana çıkmaktadır. İlk üslup çiçekli doğal biçimlerin, kıvrımlı hatların ön plana çıktığı desenler, ikinci üslup ise düzleşmiş çizgiler ve geometrik formlar, sade renklerdir (Öpöz, 2018: 25). Akımdan etkilenen tüm sanat dallarında bitkisel, geometrik formlar, hayvan, insan figürleri, dans imgeleriyle hareket ve manzaranın sıkça kullanıldığı görülmektedir. Bu formlar desen olarak yansıtıldığı gibi yapının genel formunu da oluşturabilmektedir.

Endüstriyel sanat üretimine ne kadar karşı olsa da, sanayileşme ve ekonomik gelişmenin olanaklarından bir o kadar yararlanmıştır. Basım, yayın, matbaa ve ulaşım teknolojilerinin olanaklarını kullanarak, kitap ve dergilerin çoğaltılması, yeni baskı ve resimleme tekniklerinin, sokak afişlerinin gelişmesiyle Art Nouveau öncülerinin düşüncelerini yaymasına ve tanınmasına, benimsenmesine yardımcı olmuştur (Bozkurtoğulları, 2012:17-18). Bu bağlamda Art Nouveau, Arts&Craft'ın endüstriyi red etmesinden ve makineleşmeye karşı oluşundan ayrılarak çağın gerekliliklerini kabul etmektedir.

Akım, kendi iç dinamikleri ve kültürel birikimleri farklı olan coğrafyalarda, edebiyat, müzik, resim, mimari, iç mimari, grafik, cam, seramik, tekstil gibi disiplinlerde ortak bir dil ile ifade edilmiş olması yaygın bir etkileşim alanına sahip olduğunu göstermektedir (Turan, 2017:7). Mimari de ; Antoni Gaudi, Charle Rennie Mackintosh, Henry Van De Velde, Josef Hoffmann, resim ve grafikte; Gustav Klimt, Gerda Wegener, Valentin Serov, Alphonse Mucha, Henri de Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset, mobilya; Eugène Gaillard, Louis Majorelle, Carlo Bugatti, seramik, çini ve heykel; Edmond Lachenal, Ernest Chaplet, Vilmos Zsolnay, Adrien-Pierre Dalpayrat, Cam; Emile Galle gibi sanatçılar Art Nouveau üslupla çalışarak, akımı yansıtan birçok eser üretmişlerdir.

Art Nouveau akımının sanatçıları, güzellik uğruna çalışmışlar, "sanat için sanat" yapmışlar ve modern sanatın doğmasında öncü olmuşlardır (Krausse, 2005 aktaran Ayaydın, 2015:69). Art Nouveau ortaya çıktığı dönemde, doğal motifleri dekoratif öğelerle ön plana çıkartırken güzelliği, estetiği ve göze hoş gelmeyi vurgulamak amacıyla sanatta yeni bir anlayış sergilemiştir (Erkan, 2017:3168). Yaşamın her alanında tasarım kavramının var olması, çağın gerekliliklerine uygun, bir amaca hizmet eden ve tüketicilerin beklentilerini karşılayan, tasarımların gerekliliğini ortaya çıkarmıştır (Koca ve Polat, 2018:314). Bu yeni arayış tüm alanlarda etkisini göstererek değer standardı oluşturmuştur. Tüm ticari ev eşyalarına ulaşana kadar çağa ve ruha uyan 'kapsamlı tasarımı' geliştirerek tasarımı güzel sanatlar alanına yükseltmesini sağlamıştır(Jung-Won, Kyu-Hwa, 2008:45). Art Nouveau'nun Avusturya'daki en önemli temsilcileri olan mimar Josef Hoffmann, ressam ve grafik tasarımcıları olan Gustav Klimt, Koloman Moser, Carl Otto Czeschka, Bertold Löffler ve Dagobert Peche eserlerinde kullandıkları dekoratif öğeleri, çizgileri, renkleri estetik bir değer yargısıyla kullanarak ortak bir dil oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar tekstil, desen, giysi illüstrasyonu, kostüm gibi alanlarda çalışmalarını bütünleştirerek estetik unsurları, görselliği, güzelliği bir kez daha ön plana çıkartmaktadır. Koca ve Koç (2012:64) araştırmalarında, günümüzde orijinallik, yenilik ve yaratıcılık değerleri yüksek olan koleksiyonlar oluşturma çabaları tasarımcıları, giysilere kalıp formu ile tasarım özelliği kazandırmaktan ziyade farklı yüzey ve doku tasarımları ile tasarım değeri kazandırma uygulamalarına yönlendirmiş olduğunu belirtmişlerdir. Bu bağlamda Art Nouveau moda ve tekstil alanlarıyla etkileşime girerek, tasarımcılara esin kaynağı olduğu gibi moda ürünlerinde ki estetik yansımaları da ortaya koymuştur. "Sanatı günlük hayatın her alanına sokmayı" (Maus ve Picard) hedeflemesiyle modayı önemli bir sanatsal faktöre dönüştürmektedir (Farias, v.d, 2017: 2).

Görsel 1. Dagobert Peche, "Marina" 1911/12.

Görsel 2. Gustav Klimt, Friederike Maria Beer-Monti'nin Portresi, 1916

Görsel 3. Gustav Klimt, "Portrait of Johanna Staude", 1917.

Görsel 4. Marta Albert, "Blatter", kartpostal tasarımı, 1910

Sanatçılar, üretimlerini gerçekleştirilmek için kurulan atölyelerde (viyana atölyesi) birbiriyle etkileşimde bulunarak eserlerinin çok yönlü kullanılmasını sağlamışlardır. Ressam Gustav Klimt tarafından 1916 yılında Friederike Maria Beer-Monti'nin Portresinde Dagobert Peche, "Marina" tasarımını kullanarak, 1917 yılında Marta Albert'in "Blatter" adlı tasarımını Johanna Staude of Portrait'i Viyana Atölyeleri'nde yapılmış giysi ile resmederek baskı tasarımlarını ölümsüzleştirmiş ve eserlerinin bir belgeye dönüşmesini sağlamıştır. Aynı zamanda bu çalışmalar (kartpostalının üretilmesi) atölyelerin çok yönlü çalıştıklarını kanıtlar niteliktedir (Yıldırım, 2011:114). Mimar Josef Hoffmann'ın modaya ve reform giysilere olan ilgisiyle bilinmektedir. 1900-1910 yılları civarı Johanna Wittgenstein için tasarladığı maskeli balo elbisesi Viyana Art Nouveau'nun en önemli eserlerinden biri olarak gösterilmektedir (Womens's Dress for a Masked Ball, 2021). Bu örnekler akımın giysi ve moda alanında ki etkisini yansıtmakla birlikte modern tasarım algısına üslup ve soyutlama bakımından örnek teşkil etmektedir (Öpöz, 2018: 27).

Görsel 5. Josef Hoffmann. Women's Dress for a Masked Ball, 1910

Görsel 6. House of Worth Gece Elbisesi 1898–1900

Görsel 7. Jean-Philippe Worth for the House of Worth An evening gown in an Art Nouveau-patterned coral silk, 1898–1900

Kullanıcısının talep ve beklentilerini karşılayacak bir giysi bu işlevini; tasarım özelliklerinden kumaşa, dikim kalitesinden süslemesine kadar pek çok değişken özelliği üzerinde taşıyarak gerçekleştirmektedir. Bu günkü anlamıyla moda kavramının olmadığı dönemlerde bile, giysilerin fiziksel formlarının yanı sıra yaka, kol, cep gibi parçalar ve

süsleme detaylarındaki farklılıklar toplum ya da kişilere özgü olarak kabul edilmiş, bu özelliklerle toplumlar, dönemler, medeniyetler özdeşleşmiştir (Koca ve Emiroğlu, 2019: 239). Art Nouveau'nun modayla olan ilişkine baktığımızda görselliğin, estetiğin, zarif detayların ön planda olduğu görülmektedir. Doğadan alınan ilhamla tasarlanan giysiler üzerinde stilize edilmiş çiçek motifleri sıkça karşımıza çıkmaktadır. Charles F. Worth'un oğlu Jean-Philippe babasından belki de daha "sanatsal" ve orijinal bir yetenekli tasarımcı olduğunu tasarladığı giysilerde estetik, Japon ve Art Nouveau etkilerini dahil ederek getirdiği yeniliklerle kanıtlamıştır (Cole, Deihl, 2015:66). House of Worth'tan mükemmel bir terzilik örneği olan görsel 6'da yer alan gece elbisesi incelendiğinde ters "S" eğrisi silüeti, fildişi rengi saten zemin üzerine kadife desenin yan yana gelerek oluşturduğu simetri, kıvrımlı dalları andıran formu akıllara demir işçiliğinin yansımasını getirmektedir (House of Worth Gece Elbisesi 1898–1900 Metmuseum, 2021).

Bu dönemin giysi form özelliği incelik ve zarafet olmakla birlikte en ayırt edici "S" siluettir. "S" eğrisi, özel bir korse ile göğsün güvercin gibi çıkmasını, belin ince bir form almasını, kalçaların ise dışarıya doğru çıkıntı yaparak trompet gibi yayılmasıyla yandan bakıldığında oluşan formu ifade etmektedir. Öne ve arkaya doğru kıvrılan bu yapay çizginin uzun, akıcı ve dalgalı bir hareket hissi vererek Art Nouveau'nun özelliklerini iyi bir şekilde gösterdiği görülmektedir (Jung-Won, Kyu-Hwa, 2008:46). Bu siluete sahip etek formaları ayrı olarak kategorize edilmiş, bluz ve ceketlerle bütün oluşturacak şekilde kombinlenmiştir. Döneme ait ceket formları incelendiğinde "S" silueti desteklemek için ceketlerin aynı formda üretildiği, bunun yanı sıra farklı modellere uyum sağlaması için yırtmaç, pili detayların kullanıldığı, pelerin ve panço tasarımlarında geniş veya kısa formların çalışıldığı görülmektedir. Geniş omuzlar, kabarık kollar, yüksek yakalar, vurgulanan ince bel, organik şekiller ve bitkisel motiflerin yanı sıra süslemenin yoğunluğu ve yumuşak-dekoratif kumaşların kullanımı Art Nouveau'nun karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır (Farias, v.d, 2017: 2).

Kıvrımlı hatları, asimetrik dengeyi, organik motifleri sıklıkla gördüğümüz süslemeler ve kumaş desenleri üzerinde kompozisyonların "S" tipi ve "C" tipi eğrilerle oluşturulduğu görülmekte ve özelliklerine göre 3 gruba ayrılmaktadır.

Görsel 8. Sasaengpoong, Wallpaper, 1882 Mulhouse Textile Art Museum (1978)

Görsel 9 a-b. Danwhapoong, Textile, 19C 19th century European dyeing and weaving(1990)

Görsel 10. Dangchopoong, Textile, William Morris Textiles(1983)

Birincisi Sasaengpoong (görsel 8), bütünü tekrarla yaratılan desenlerden oluşmaktadır. İkincisi Danwhapoong (görsel a-b), sırayla veya düzensiz olarak düzenlenmiş ayrı desenlerden oluşan bir kalıptır. Üçüncüsü Dangchopoong (görsel 10), bir deseninin C veya S eğri stillerini oluşturduğu bir özellik olarak dekoratif kompozisyona sahiptir (Mi-Young, Kyu-Hwa, 2003: 8).

Art Nouveau modasında Japon ipeği, keten, baskılı pamuk, yumuşak doku için şifon, tül, lüks ve lüksün bir simgesi olarak kabul edilen dantel ve ağırlıklı olarak organze, georgette, krep, ince keten gibi hafif ve yumuşak malzemeler kullanılmıştır. Ayrıca dönemin en önemli ve popüler malzemesi olarak kürk- tütün kullanıldığı görülmektedir. Dekoratif özellikleri incelendiğinde dikiş (fırfır, büzgü, volan ve pili) ve hazır gereçlerle yapılan süsleme tekniklerini (nakış, aplike) sıklıkla uygulamışlardır. Art Nouveau döneminin olmazsa olmazı olan fırfır, büzgü, volan gibi unsurlar, insan vücudunun hareketine ve kendi yapısal şekline göre hacimleşerek üç boyutlu bir etki sergilemektedir. Farklı boyutlarda, farklı katlarda, düzenli veya düzensiz kullanarak ritmin ve hacmin etkisi değiştirilmiştir. Yüzey dokusunda kabartma etkisi, sığ derinliğe üç boyut kazandırması, renkli, parlak ve görkemli etkisi ile nakış akımın ön plana çıkan işleme özelliklerindendir. Ağırlıklı olarak bitkisel motiflerin kullanıldığı kıvrımlı, ritmik ve eğri şekillerin yer aldığı, hassas ve yüksek el işçiliğini barındıran işlemeler estetik ve güzelliği ifade etmektedir. Kurdele süsleri, inciler, pul-payet ve boncuk türleri nakışta kullanılan diğer malzemelerdir. Boncuklar tarihsel olarak herhangi bir kültürde olduğu gibi Art Nouveau döneminde de gücü ve zenginliği simgelemektedir ve çok değerli görülmektedir. Yüzeyde üç boyutlu etki yaratmak için kullanılan diğer bir süsleme tekniği de aplikedir. Bu dönemde önemli bir malzeme olan kürk ve tüy deri işleme teknolojisinin gelişmesiyle kürk mantoların yanı sıra şallar, uzun şallar ve manşetler popüler olmuştur. Kürkün olumsuz tüm özelliklerini estetik unsurlara dönüştürerek kullanılan tasarımın güzelliğin hissedilmesini sağlamaktadır. Tüyde zarafet olarak ifade edilmiştir. Giysi üzerinde kullanılan dekoratif öğeler statüyü simgelemektedir. Sosyal refah ve statüye göre sınıflandırmanın bir yöntemi olarak, statü ne kadar yüksekse, kostüme o kadar çok dekorasyon eklenmiştir (Jung-Won, Kyu-Hwa, 2008: 48-51).

Art Nouveau'nun özellikleri; "S" silüet kıvrımlı hatlarla, süslemeler bitkisel motiflerin uygulandığı aplike ve nakışla, malzeme ise ipek, brokar, dantel, kadın dış giysi türlerinde vurgulanmıştır. House of Worth'nun o zamanlar ki tasarımcısı Jean-Philippe Worth, Doucet, Maggy Rouff, Jeanne Paquin, Jeanne Lanvin, Callot kız kardeşler ve Emile Pingat Art Nouveau modasını tasarımlarına yansıtan tasarımcılar olarak bilinmektedir.

2.1. Emile Pingat

Emile Pingat (c. 1820-1901) usta bir terzi ve tasarımcı olarak dünyanın moda başkentindeki en zengin ve en sofistike müşterileri giydirmiş ve çağının seçkin Paris modacıları arasında yer almıştır (Fashionhistory, 2021). Zanaatındaki ustalığını, yarattığı ipek elbiselerinin ince detaylarında ve yüzey süslemelerinin kusursuz işçiliğinde göstermiştir. Farklı malzemeleri ve süsleme tekniklerini bir arada kullanarak estetik bir giysiye dönüştürmede usta olan Pingat, zarif elbiselerinin yanı sıra ceket tasarımlarıyla mükemmel terzilik becerilerine hayran bırakmıştır. Kreasyonları, haute couture'un en somut örneğini temsil etmekle birlikte tasarımları zenginlikten ziyade zarafeti simgelemektedir. Çağdaşı olan Worth'un tasarımları gibi tarihi bir prototipi alıp kendi zamanının tarzıına uygun hale getirme konusunda ustalık göstermiştir (Brooklyn Museum Archives: 2021). Tasarımlarını oluştururken farklı kültürlerden aldığı ilhamı yorumlayıp, ilgi çekici hale getirerek, eserlerine yansıtmıştır.

1864'te Pingat, Paris'te 30 Rue Louis-Le-Grand'da "Pingat, Hudson et Cie" couture evini açmış ve kısa sürede rakibi Charles Fredrick Worth olmuştur. 1870'lerden başlayıp 1890'ların ortalarına kadar *New York Times*, *Harper's Bazaar* ve *Godey's Lady's Book* gibi yayınlar bu iki modacıdan sürekli olarak bahsetmiştir (Fıdm Museum: 2021). Worth'un 1880'ler ve 1890'larda Amerikalı müşterileri, Emile Pingat'ın özellikle kendine özgü tasarımlarına eşit derecede saygı duymuşlardır (Redeer, 2014:56). Müşterileri Pingat'ı, kusursuz işçiliği, kullandığı tek renk vurgusu ve 19. yüzyıl modasının zenginliğinden ödün vermeden eserlerine zarafeti yansıtmasıyla tanıyorlardı. Paris'i ziyarete gelen Amerikalı müşterilerinin ilgi odağı olduğu gibi Paris'e gidemeyenler için Pingat tasarımlarının lisanslı kopyaları Amerikalı terziler ve mağazalar tarafından sipariş üzerine yapılmıştır. Haute couture'un liderlerinden biri olarak otuz yıldan fazla bir süre hüküm sürmüş, moda tarihindeki önemli rolüne ve yeteneğine rağmen, adı belirsizliğe düşmüştür.

Worth'tan sonra ismi ikinci sırada yer alan Pingat bugün neredeyse tanınmamaktadır. Literatürde de hakkında genel bilgilerin dışında kapsamlı bir içerik bulunmadığı görülmüştür (Fashionhistory, 2021).

Pingat, gündüz ve akşam pelerinleri, opera paltoları-ceketleri ve panço dahil olmak üzere kadın üst dış giyimi dekoratif unsurları kullanarak sanatsal bir şekilde tasarlamıştır. Dönemin ön plana çıkan "S" silueti düşünüldüğünde Pingat'ın yapmış olduğu pelerin ve panço tasarımları kullanılan elbise formuyla birleştirmektedir. Ceket tasarımlarında ise önü uzun arkası kısa formuyla yine "S" siluete bütünlük sağladığı ve bazı ceket tasarımlarının doğrudan "S" siluetten oluştuğu görülmektedir. Tasarımlarında yün, ipek, kürk, tüy, boncuk, püskül ve dantel gibi çeşitli malzemeleri birlikte kullanmıştır. Seçilen tekstil yüzeyinin sofistike bir yüzey tasarımı duygusunu sergilemek için boncuk, püskül, danteli nakışlarla ve dekoratif estetiğiyle birleştirmiştir (Fıdm Museum: 2021). Gerek tasarımlarının biçimsel özelliklerinde gerek kullandığı malzeme ve süsleme özelliklerinde Art Nouveau akımından aldığı ilhamı tasarımlarında yansıttığı görülmektedir (Cole, Deihl, 2015:66).

Moda tarihinde önemli bir yeri ve önemli bir rolü olmasına rağmen kaynaklarda yer almaması, çalışmanın çıkış noktasını oluşturan Art Nouveau akımının özelliklerini yansıtması bağlamında Emile Pingat'ın tasarımlarının incelenmesi, analiz edilerek betimlenmesi literatüre kazandıracağı bilgi ve gelecek nesillere kaynak oluşması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

3. Yöntem

Art Nouveau akımının moda tasarımına yansımalarını ve Emile Pingat'ın tasarımları üzerinden etkisini incelemek ve betimlemek amacıyla yürütülen bu çalışma tarama modeline dayalı betimsel bir araştırmadır.

Araştırmanın evrenini Emile Pingat'ın 1820-1895 yılları arasında ürettiği tasarımları, örneklemini ise bu evrenden "amaçlı örneklem türü olan ölçüt örnekleme" yöntemiyle seçilen ceket tasarımları oluşturmaktadır. Bu araştırmada Emile Pingat'ın tasarımları üzerinden Art Nouveau akımının etkilerinin analiz edilmesi ve betimlenmesi amaçlandığından, araştırmacılar tarafından ulaşılabilen eserleri içerisinden araştırmanın konu alanı dahilince olması ölçütünü karşılayan beş adet kadın dış giysi örneği seçilmiştir. Araştırmanın verileri, nitel araştırma veri toplama tekniklerinden doküman analizi yöntemi kullanılarak elde edilmiştir.

Betimsel araştırma yönteminin ve veri toplama tekniklerinden doküman analizinin kullanıldığı araştırmada, giysi örneklerinin analiz edilebilmesi için araştırmacılar tarafından yarı yapılandırılmış gözlem formu hazırlanmıştır. Bu form çerçevesinde, Emile Pingat tasarımları, kronolojik sıralama dikkate alınarak giysi özellikleri sınıflandırılmıştır. Gözlem formu genel bilgi, betimleme, analiz, yansıtma ve dikkat çeken unsurlar olmak üzere toplam beş ana başlık halinde oluşturulmuştur. Araştırma kapsamında ele alınan beş adet kadın dış giysi örneği genel bilgi (yıl, ürün, kaynak), betimle; tasarım öğeleri (renk, doku, form, boyut, hacim), analiz; tasarım prensipleri (denge, ritim, vurgu, zıtlık, armoni, kuram), yansıtma; dönem yansımaları (süsleme unsurları, kompozisyon-kurgu), dikkat çeken unsurlar; teknik ve estetik öğeler doğrultusunda analiz edilmiştir. Gözlem formunda giysilere ilişkin elde edilen bilgiler Art Nouveau akımı açısından ele alınarak araştırmanın temelini oluşturan literatür kaynaklarıyla desteklenmiş ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

4. Bulgular

"Emile Pingat'ın Ceket Tasarımlarında Art Nouveau Akımının Etkisi" adına alt problemlere cevap alacak nitelikte araştırmacılar tarafından hazırlanmış yarı yapılandırılmış gözlem formu hazırlanan tablolarla sunulmuş, bulgulara ve yorumlara yer verilerek tartışılmıştır.

Pingat, tasarımlarında tek bir temel renge vurgu yaparak zarif giysiler yarattığı gibi tekstil yüzeylerini ustaca manipüle ederek de güzelliği, estetiği ön plana çıkartmaktadır. Aynı zamanda renkleri ve süsleme unsurlarını dengeli

kullanarak sanatsal ürünler elde etmektedir. Pingat, kalın süslemeleri, katmanlı kırışıklıkları ve hacimli eteklerdeki işlemeleri kontrast oluşturacak şekilde kullanmıştır (Fashionhistory, 2021). Koca ve Koç (2012: 69) yapmış oldukları bir çalışmada, tasarımcının yaratıcılığının doku, tekrar, uyum, zıtlık, koram, vurgu, denge, birlik gibi tasarım ilkelerinden yararlanması ile bağlantılı olduğunu vurgulamışlardır. Emile Pingat'ın tasarımları incelendiğinde söz konusu estetik değerlerin birkaçının birlikte kullanıldığı ve pek çok tasarımına ustaca yansıtıldığı açıkça görülmektedir.

Genel Bilgi	**Yıl:**	**1895**	
	Ürün:	Pelerin	
	Kaynak:	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159021	
Betimleme	Tasarım Öğeleri (Renk , Doku,Form Boyut, Hacim..)	• Bej ve bakır rengi • Yün, ipek ve tül • Tek parçadan oluşan dış giysi • Zemin üzerinde hacim oluşturan üç boyutlu parçalar	
Analiz	Tasarım Prensipleri (Denge, Ritim, Vurgu, Zıtlık, Armoni , Koram)	• Simetrik denge • Farklı renkte süsleme ve 3b parçalarla ritim • Süsleme ve 3b parçalara vurgu • Süsleme ve zemin renginde zıtlık • Bütünde biçimsel armoni ve uyum • Koram prensibine rastlanmamıştır.	
Yansıtma	Dönem Yansıması	• Kıvrımlı desenler, Çiçek motifleri	
	Süsleme Unsurları	• Hazır gereçlerle süsleme / Aplike, Nakış İşleme	
	Kurgu (Kompozisyon)	• Modelin genel formunda ve desende simetri	
Dikkat Çeken Unsurlar	Teknik Unsurlar	• Tam Daire Kalıp • Pililerden oluşan hâkim yaka • Yakadan dar etek ucuna doğru genişleyen ucu üçgen biten ek parça	
	Estetik Unsurlar	• Yakada pili ve tül detayı, süslemelerde kıvrımlı hatlar, geometrik formlar bir arada kullanılarak estetik bir görüntüm elde ettiği görülmektedir.	

Tablo 1. Emile Pingat Pelerin Tasarımı Görsel Analiz Tablosu

Tablo 1'de Emile Pingat'ın 1985 yılına ait pelerin tasarımı incelenmiştir. Tasarım öğeleri bağlamında tasarımın betimlenmesi; tasarım prensipleri doğrultusunda da analizi yapılmıştır. Form-biçim öğesine bakıldığında pelerinin (ana gövdesinin) tek parçadan oluştuğu; hacim öğesinin ise yüzey üzerine eşit aralıklarla konumlandırılan ek panellerle ifade edildiği görülmektedir. Pelerinin ana gövdesinde yün, ek panellerde jet, yaka çevresinde ise ipek kumaş kullanımı ve süslemede kullanılan dantelin örüntü şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulan desen doku öğesi olarak kullanılmıştır. Çizgi öğesi ek panellerin konumlandırılması, desenlerde bulunan kıvrımlı hatlar şeklinde kendisini göstermektedir. Renk

öğesine bakıldığında; giysinin ana gövdesinde bej, ek paneller ve yakada bakır, yaka çevresinde ve süslemede ise siyah renk kumaş kullanılmıştır. Ana gövde ve panel parçalarında renk uyumu gözlenirken, ana gövde üzerinde kullanılan süsleme öğesi ile yaka çevresinde kullanılan siyah ek parçadan oluşan süsleme öğesinin, renk bakımından zıtlık oluşturduğu görülmüştür. Bu zıtlık durumunun tasarım prensiplerinden zıtlığa işaret ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Tasarım prensiplerinden denge öğesi; tasarım detayında yer alan süslemelerin, ek panellerin simetrik şekilde konumlandırılması olarak kullanılmıştır. Yüzey üzerinde kullanılan süslemede simetrik dengeye dikkat edilerek oluşturulan desenler ritim öğesini göstermektedir. Bu kullanım özellikle ön ortasında simetrik düzende yerleştirilen desende ön plana çıkmaktadır. Vurgu öğesi ise farklı kumaş türü, farklı renk ve pili oluşturacak şekilde katlanarak, yüzeye belli aralıklarla yerleştirilen ek panel parçasıyla form kazandırılmıştır. Tasarımın bütünde biçimsel armoni ve uyumlu olduğu görülmektedir.

Tasarım Art Nouveau akımının doğadan ilham alınarak oluşturulan çiçek motifini, geometrik formları ve kıvrımlı hat özelliklerini üzerinde barındırmaktadır. Tasarımın genel formunda, hazır gereç olarak kullanılan dantelin çiçek şeklinde, diğer parçalarda kıvrımlı çizgi ve geometrik şeklin olduğu görülmektedir. Ayrıca tasarımın genel formu itibariyle de geometrik özellikte olması, Art Nouveau dönemi içerisinde gelişen hem doğal, kıvrımlı formları hem geometrik, çizgisel formları tasarımda yansıttığı söylenebilir. Tasarımın süsleme özellikleri değerlendirildiğinde; hazır gereçler, tüm yüzeyde ve ek panel parçasında uygulanmıştır. Aplike tekniğiyle ana gövde üzerine simetrik dengeye dikkat edilerek yerleştirilen dantelin (güpür) boşlukları da nakış işleme tekniğiyle boncuk işlenerek tamamlanmıştır. Boncukla dal ve boyutları değişen dalga (kıvrımlı çizgi) motifi oluşturulduğu görülmektedir. Siyah boncuk işlemelerin kullanılmasıyla zengin ve zarif bir görünüm kazanmıştır (Emile Pingat Pelerin Metmuseum, 2021). Desenin Dangchopoong özelliğinde C veya S eğri oluşturduğu görülmektedir. Dantelin ve boncukların siyah renkte kullanılmasıyla tasarımda süsleme unsurunun ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Tasarım teknik açıdan değerlendirildiğinde; pelerinin tek parçadan (tam daire kalıbından) oluştuğu görülmektedir. Giysinin ön ortasında kapaması mevcuttur. Kol detayı bulunmamakla birlikte boyun çevresinde pililerden oluşan, hakim yaka formunda yaka detayıyla giysi tamamlanmıştır. Modelin boyu bel hattına kadar olup, kısa bir yapıdadır. Ana parça üzerinde kullanılan panel ek parça olarak hazırlanmıştır. Panel, pili gibi katlanarak yüzeye monte edilmiş, 3 boyutlu görünümüyle modele hacim kazandırmıştır. Panel yakadan başlayarak etek ucuna doğru genişleyen bir yapıda olup, uç kısmı üçgen şeklindedir. Yaka kısmında panel, beden üzerine katlanarak açık bırakıldığı görülmektedir. Kat olan kısımların üçgen şekli oluştuğu ve bu uygulamayla origamiye atıfta bulunduğu söylenebilir. Panelin kenarına iki sıra siyah boncuk işlenerek, kontur yapılmış ve ana gövdeden ayrılmasını sağlamıştır. Ana parçanın bej, panel parçasının bakır renkte kullanılması, tasarıma ışık-gölge etkisi vererek tüm detayların eşit derecede vurgulanmasını sağlamıştır.

Tasarım estetik açıdan değerlendirildiğinde, genel kurgu olarak tasarımın tüm detaylarının birbiriyle uyumlu ve dengeli olduğu, Art Nouveau akımının özelliklerinin, el işçiliğinin estetik ve teknik açıdan orantılı olarak kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Genel Bilgi	**Yıl:**	**1895**	
	Ürün:	Pelerin	
	Kaynak:	(Cole, Deihl, 2015:67).https://philamuseum.org/collections/permanent/180793.html	
Betimleme	Tasarım Öğeleri (Renk , Doku,Form Boyut, Hacim..)	• Beyaz, bej, krem ve altın rengi • Yün, ipek saten, dantel • Tek parçadan oluşan dış giysi • Yaka ve ön ortasında hacim oluşturan dantel volan	
Analiz	Tasarım Prensipleri (Denge, Ritim, Vurgu, Zıtlık, Armoni , Koram)	• Simetrik denge • Farklı renkte süsleme ve etek ucunda hareketli kesim-ritim • Süsleme ve yakada-vurgu • Süsleme ve zemin renginde-uyum • Bütünde biçimsel armoni ve uyum • Koram prensibine rastlanmamıştır.	
Yansıtma	Dönem Yansıması	• Kıvrımlı desenler, Geometrik motifler	
	Süsleme Unsurları	• Hazır gereçlerle süsleme / Aplike, • Nakışlşleme	
	Kurgu (Komposizyon)	• Modelin genel formunda ve desende simetri	
Dikkat Çeken Unsurlar	Teknik Unsurlar	• Tam Daire Kalıp • Volandan oluşan hâkim yaka • Etek ucunda hareketli kesim	
	Estetik Unsurlar	• Yakada volan ve dantel detayı, süslemelerde kıvrımlı geometrik ve yumuşak hatlar, bir arada kullanılarak estetik bir görünüm elde ettiği görülmektedir.	

Tablo 2. Emile Pingat Pelerin Tasarımı Görsel Analiz Tablosu

Tablo 2'de Emile Pingat'ın 1895 yılına ait pelerin tasarımı incelenmiştir. Tasarım öğeleri bağlamında tasarımın betimlenmesi; tasarım prensipleri doğrultusunda da analizi yapılmıştır. Form-biçim öğesine bakıldığında pelerinin (ana gövdesinin) tek parçadan oluştuğu; hacim öğesinin ise yakadan başlayıp ön ortasında devam eden, birkaç kattan oluşan volan parçasıyla ifade edildiği görülmektedir. Pelerinin ana gövdesinde yün, ipek saten, yaka çevresinde ise dantel kumaş malzeme olarak dokuyu oluştururken, süslemede kullanılan motifin orantı ve simetriye dikkat edilerek yerleştirilmesi de desende doku öğesi olarak kullanılmıştır. Yaka çevresini merkez alıp omuzlardan aşağıya doğru uzayan ve motiflerin kenarlarında altın renkte konumlandırılan, yer yer düz yer yer kıvrımlı hatlar çizgi öğesi olarak değerlendirilebilir. Renk öğesine bakıldığında; giysinin ana gövdesinde beyaz, süsleme için kullanılan ek kumaş bej ve yaka çevresi kullanılan krem dantel, süslemede ise altın rengi kullanılmıştır. Kullanılan tüm renklerin birbiriyle uyumlu olduğu görülmüştür. Ana gövdede, yakada ve ek kumaşta kullanılan renklerin ton sür ton olduğu bu bağlamda süslemede kullanılan altın rengin ise diğer renklere göre daha baskın oluşu ön plana çıkmasını sağlamıştır. Bu durumun tasarım prensiplerinden vurguya işaret ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Tasarım prensiplerinden denge öğesi; tasarım detayında yer alan süslemelerde ve etek ucu kesiminin simetrik şekilde konumlandırılması olarak kullanılmıştır. Yüzey üzerinde kullanılan süslemede simetrik dengeye ve oran orantıya dikkat edilerek oluşturulan desenler, etek ucu kesimi ritim öğesini göstermektedir. Bu kullanım özellikle simetrik düzende yerleştirilen kıvrımlı çizgilerde ön plana

çıkmaktadır. Vurgu öğesi ise etek ucunun hareketli kesimi, yakada katlı volan ve süslemede farklı renkteki malzeme kullanımıyla yansıtılmaktadır. Yakada kullanılan volan ve süslemede kullanılan tekniklerle from kazandırılmıştır. Tasarımın bütünde biçimsel armoni ve uyum olduğu görülmektedir.

Tasarım Art Nouveau gelişiminde ortaya çıkan düzleşmiş çizgiler ve geometrik formlar, sade renkler üslubunun özelliklerini üzerinde barındırmaktadır. Akımın temeli olan doğal kıvrımlı formları da süsleme ve etek ucu kesimiyle yansıtmıştır. Geometrik formu hem süslemede kullanılan motifte hem de tasarımın genel formunda görmekteyiz. Tasarımın süsleme özellikleri değerlendirildiğinde; hazır gereçler (aplike kumaşı, pul, boncuk, payet) tüm yüzeyde uygulanmıştır. Aplike tekniğiyle ana gövde üzerine simetrik dengeye ve oran orantıya dikkat edilerek yerleştirilen geometrik şekillerin ortaları altın renk iple nakış işleme tekniğiyle, kenarları ise örgü veya sarma nakış olarak isimlendirilen teknikle uygulanmıştır. Aplikede kullanılan geometrik şekiller Pingat'ın Doğu'ya olan ilgisini, Hint şal tasarımlarından esinlenen nakış deseninde ifade edilmektedir (Philadelphia Museum of Art, 2021). Kristal boncuk detayının aplikenin ortasında yapılan altın renkli işleme üzerinde ve dış hat çizgilerinde aralıklı olarak konumlandırılmıştır. İşleme üzerinde kullanılan boncuğun aynı renkte kullanılmış olup parlaklık özelliğinden yararlanılarak ışık-gölge etkisiyle süslemeye derinlik kattığı söylenebilir. Aplikenin dış kısmında oluşturulan simetrik iki çizginin sarma yöntemiyle örülmüş ve dış kısımları pul boncukla, iç kısımları kristal boncukla tamamlanmıştır. Aynı uygulama omuz üzerinde oluşturulan çizgisel desende de görülmektedir. Ancak bazı çizgiler sade bırakılarak desende denge sağlanmıştır. Aplike uygulamasında, deseni yatay olarak bölen, iki uçları kıvrımlı çizgilerin arasına 3'er adet pul boncuk kullanılması desene farklı bir boyut katmış ve hareket kazandırmıştır. Yüzeyde uygulanan desende Dangchopoong özelliğinde C veya ters S eğri oluşturduğu görülmektedir. Kullanılan parlak boncuk ve altın rengi ile süsleme unsurunun ön plana çıkmasını sağlamıştır. Etek ucunda ise kavisli kesimi desteklemek ve vurgu yapmak için tüm çevre sarma nakış yöntemiyle altın renk iple tamamlanmıştır.

Tasarım teknik açıdan değerlendirildiğinde; pelerinin tam daire kalıptan oluştuğu görülmektedir. Giysinin ön ortasında kapaması mevcuttur. Kol detayı bulunmamakla birlikte boyun çevresinde birkaç kat dantelden oluşan volan, kapamada fırfıra dönüşmesiyle giysi tamamlanmıştır. Modelin boyu arka ortasından 58,4 cm olup kısa bir yapıdadır. Yüzey üzerinde uygulanan aplike tekniği için kullanılan parçalar, bej renkte ipek satenden hazırlanmıştır. Geometrik formlarda altın renk ip, boncukla yüzeye monte edilmiş ve modele hacim kazandırmıştır. Hint şal deseninden esinlenerek oluşturduğu deseni, manipüle edilmiş baklava deseni veya su damlası deseni olarak da betimlenebilir. Aplike edilen desenlerin yan yana getirilirken bir büyük bir küçük boyutta kurgulanması yüzeyi yoğunluktan kurtarmıştır. Pelerinin etek ucu kavisli kesimi, yüzeyde uygulanan desenle bütünlük sağladığı ve süsleme yöntemiyle desteklendiği görülmektedir. Oluşturulan desenlerin kenarlarına geçirilen boncuklar kontur görevi görmekle birlikte desenleri ana gövdeden ayırmaktadır. Zeminin beyaz, aplikenin bej renkte kullanılması açık koyu etkisi yaratmış, boncukların ve ipin altın renginde tercih edilmesi ışık-gölge etkisi vererek tüm detayların eşit derecede vurgulanmasını sağlamıştır.

Tasarım estetik açıdan değerlendirildiğinde, genel kurgu ve kompozisyon olarak tasarımın tüm detaylarının birbiriyle uyumlu ve dengeli olduğu görülmüştür. Kullanılan renklerin aynı tonda olması Pingat'ın tasarımlarında ön plana çıkan, tek renk vurgusuna işaret etmektedir. Pelerinin üzerinde aynı ton renklerin, yoğun süslemenin kullanılmasına rağmen yalın, sade ve zarif bir tasarım elde edilebileceğini göstermiştir. Art Nouveau akımının özelliklerinin, el işçiliğinin estetik ve teknik açıdan orantılı olarak kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Genel Bilgi	**Yıl:**	**1893**	
	Ürün:	Pelerin	
	Kaynak:	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156099	
Betimleme	Tasarım Öğeleri (Renk , Doku,Form Boyut, Hacim..)	• Siyah, Turuncu, Mürdüm, Bej, Kahverengi, Lacivert, • İpek, Jet, Tüy, Süet • Altı parçadan oluşan dış giysi • Kol üstü ve omuz birleşim yeri, bedenden gelen hacim oluşturan volanlı parça Kum saati formu	
Analiz	Tasarım Prensipleri (Denge, Ritim, Vurgu, Zıtlık, Armoni , Koram)	• Simetrik denge • Farklı renkte ve farklı tekniklerle yapılan süsleme ritim oluşturmuştur • Kabarık kol, omuzdan geçen volan ve turuncu işlemeye vurgu • Süsleme ve zemin renginde uyum ve zıtlık • Bütünde biçimsel armoni ve uyum • Koram prensibine rastlanmamıştır.	
Yansıtma	Dönem Yansıması	• Kıvrımlı desenler, Geometrik motifler	
	Süsleme Unsurları	• Hazır gereçlerle süsleme(Kordon Tutturma, Nakış İşleme), Dikişle yapılan (pili)	
	Kurgu (Komposizyon)	• Modelin genel formunda ve desende simetri	
Dikkat Çeken Unsurlar	Teknik Unsurlar	• Beden oturan kalıp, karpuz kol formu • Hâkim yaka • Ceket ve yelek görünümü	

Tablo 3. Emile Pingat Ceket Tasarımı Görsel Analiz Tablosu

Tablo 3'te Emile Pingat'ın 1893 yılına ait ceket tasarımı incelenmiştir. Tasarım öğeleri bağlamında tasarımın betimlenmesi; tasarım prensipleri doğrultusunda da analizi yapılmıştır. Form-biçim öğesine bakıldığında ceketin kum saati formunda, 6 parçadan oluştuğu görülmektedir. Hacim öğesi kolun üst kısmının kabarık olması ve bedenden gelerek omuz üzerinde düşen volanlı parçanın vurgu yapmasıyla oluşmuştur. Aynı zamanda arka bedende robadan başlayıp etek ucunda biten pili detayının kullanılması, pililerin robadan bele kadar sabit tutularak beden aşağıya serbest bırakılması tasarıma hacim katmaktadır. Pelerinin ana gövdesinde yün, yaka-kapama ve bilek çevresinde tüy malzemede doku, süslemede kullanılan desenin simetrik dengeye dikkat edilerek yerleştirilmesi ise desende doku öğesi olarak kullanılmıştır. Çizgi öğesi yüzey üzerinde oluşturulan desenin tümünde düz, kıvrımlı, diogonel şekilde kullanılarak kendisini göstermektedir. Renk öğesine bakıldığında; giysinin tüm parçalarının siyah renk olduğu, farklı malzemeden kaynaklı ana gövdenin daha mat, ek parçanın daha parlak olduğu söylenebilir. Ana gövde ve ek parçada kullanılan mat ve parlak özelliğinden tasarıma açık koyu etkisi oluşturarak derinlik kazandırmıştır. Süslemede kullanılan renkler sırasıyla turuncu, lacivert, mürdüm, siyah, kahverengi ve bejden oluşmaktadır. Süslemede kullanılan renklerin genel olarak beden rengine uyumlu olduğu gözlenirken, seçilen turuncu ve bej gibi renklerle desenin bazı bölgelerine vurgu yapılmış ve zıtlık oluşturulmuştur. Bu vurgu ve zıtlık durumunun tasarım prensiplerinden zıtlığa ve vurguya işaret ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Tasarım prensiplerinden denge öğesi; tasarım detayında yer alan süslemelerin, ek parçaların ve tasarımın genel formunun simetrik şekilde konumlandırılması olarak kullanılmıştır.

Yüzey üzerinde kullanılan süslemede simetrik dengeye ve oran orantıya dikkat edilerek oluşturulan desenler ritim öğesini göstermektedir. Bu kullanım özellikle ön ortasında simetrik düzende yerleştirilen desende ön plana çıkmaktadır. Vurgu öğesi ise genel hatlarıyla tasarımda göğüs hattı üzeri olarak görülmektedir. Bunun nedeni ise göğüs üzerinde kıvrımlı, dairesel ve turuncu renkten oluşan desenin, hacimli omuz- omuz üstü volanın ön planda olması ile açıklanabilir. Ön bedende kup hattı üzerine konumlandırılan ikinci kat tasarıma yelek görümüyle omuz üzerinde ve arka robada hacim kazanmasını sağlamıştır. Tasarımın bütünde biçimsel armoni ve uyum olduğu görülmektedir.

Tasarım, Art Nouveau gelişiminde ortaya çıkan ikinci üslup olarak nitelendirilen düzleşmiş çizgiler, geometrik formlar ve ek olarak temeli olan doğal kıvrımlı formları da üzerinde barındırmaktadır. Geometrik formu süslemede kullanılan motifte görmekteyiz. Tasarımın süsleme özellikleri; hazır gereçlerle (kordon tutturma, boncukla nakış işleme,) tüm yüzeyde uygulanmıştır. Beden üzerinde uygulanan süsleme iki farklı şekilde kurgulanmıştır. Bedende göğüs altı ve kolda dirsek hattından aşağısı, kordon tutturma yöntemiyle desen oluşturulmuştur. Kordonlar turuncu, bej, mürdüm, lacivert, taba renktedir. Lacivertin ince, taba rengin ise kalın yapıda tercih edildiği görülmektedir. Hem seçilen renkler hem yapısal farklılık yüzey üzerinde derinlik oluşturmuş, aralarda kullanılan boncuk işleme de ışık etkisi vermiştir. Kordonlar birbirlerine paralel olarak dik konumda belli aralıklarla yerleştirilmiştir. Yerleştirme düzeni beden üzerinden incelendiğinde; en başta kalın taba kordon sonrasında 4 farklı renkten ince kordon, boncuk işleme sonra yine sırasıyla 4 farklı renkte kordon, kalın taba kordon sıralanmış ve tüm bedende bu şekilde devam ettirilmiştir. Düzende 4 farklı rengin aynı doğrultuda yerleştirilmesine dikkat edilmemiştir. Aynı düzenin kol, yaka ve sırt detayında uygulandığı görülmektedir. Etek ucu çevresi dik kordonların bittiği yerden yatay olarak taba kordon ilk çizgi düz, ikinci çizgisi dalgalı formda yerleştirilmiştir. Dalgalı çizginin hemen dibine aynı doğrultuda kristal boncuk işlendiği, düz çizgiyle tam ortasına da farklı boncuk konumlandırılmıştır. Taba kordondan etek ucunda oluşturulan formun aynısı göğüs altında da oluşturulmuş aynı şekilde boncukla tamamlanmıştır. Göğüs üzerinde ve kol dirsek hattı üzerinde oluşturulan desen ve kullanılan süsleme teknikleri aynıdır. Öncelikle ince kordonlarla kıvrımlı, dairesel, dalgalı, düz hatlardan desen oluşturularak desenlerin içleri, çevreleri irili ufaklı boncuklarla işlenerek tamamlanmıştır. Oluşturulan desende doğu esintisi hissedilmekle birlikte süsleme unsurlarını ustaca işleyerek zarif ve estetik bir görünüme kavuşturmuştur. Siyah zemin üzerinde kullanılan renkli kordonlar ve parlak boncuklar ışık-gölge etkisi vererek süslemeye derinlik kazandırmıştır. Desenin konumlandırılmasında tasarım prensiplerinde örüntü öğesinin kullanıldığı görülmektedir. Beden üzerinde kup kısmında ayrı bir parça olarak detaylandırılan volan formu giysiye hacim ve hareket kazandırarak farklı bir yapıya büründürmüştür. Bu parçanın uç kısmında siyah renge zıtlık oluşturarak vurgu yapmak amacıyla daha açık renk ponponlar (hazır harç) kullanılarak tamamlanıştır. Yaka çevresi, ön ortası ve kol ucu tüyle çevrelenmiştir.

Tasarım teknik açıdan değerlendirildiğinde; ceket bedene oturan kum saati formunda, kuplu bir temel beden kalıbından oluştuğu görülmektedir. Kum saati formu; geniş omuz, ince bel ve geniş etek ucu olarak tanımlanabilmektedir. Bu bağlamda tasarımda biçimsel olarak omuza ve bele vurgu yapılmıştır. Giysinin ön ortasında kapaması mevcuttur. Ön beden üzerinde kup hattından ek bir parça eklenerek cekete iki parçalı yapı kazandırılmıştır. Ön beden ½ üzerinden değerlendirildiğinde; ön ortasından yan dikişe kadar bir parça (alta parça), kuptan yan dikişe kadar bir parça olmak üzere toplam iki parçadan oluşmaktadır. Kup kısmında oluşan parçanın omuzda geniş etek ucunda doğru daranla bir formda olup beden üzerinde iki kattan yerleştirildiği tahmin edilmektedir. Dökümlü etkisinin (volan) verilmesi için (omuz ve göğüs kısmı için) eşit parçalara bölünerek açılım yapılmıştır. Bu parçanın arka bedende sırt detayında oluşturulan robayla bir bütün olarak devam ettiği görülmektedir. Arka ortası kumaş katına denk getirilerek bu parçanın bütün olarak elde edilmesi sağlanmıştır. Arka beden incelendiğinde; robadan aşağısının tek parçadan oluştuğu görülmektedir. Robadan itibaren pili açılımı yapılmış, dikim aşamasında robadan bele kadar dikilmiş ve belden aşağısı serbest bırakılmıştır. Böylelikle arka etek kısmının hareket kazanması sağlanırken aynı zamanda dikişle yapılan süsleme tekniğinin (pili) kullanıldığı sonuna ulaşılmaktadır. Kol formu incelendiğinde, tek parçadan oluştuğu görülmektedir. Omuz kısmındaki kabarıklık, dirsek hattı ve omuz arası eşit parçalara ayrılarak açılım yapılarak elde

edilmiştir. Kol tepesinin ve omuz detayının iç taraftan dolgu malzemesiyle desteklendiği düşünülmektedir. Kup hattında kullanılan siyah parçanın, tasarımda ikinci bir katman oluşturmuş, ceket üzerine yelek giyilmiş etkisi yaratmıştır.

Tasarım estetik açıdan değerlendirildiğinde, genel kurgu ve kompozisyon olarak tasarımın tüm detaylarının birbiriyle uyumlu ve dengeli olduğu görülmüştür. Desende kullanılan doğu esintileri, tüy detayı, fazla renk kullanmasına rağmen tek renge vurgu yapması, ön plana çıkan tasarım özellikleridir. Ayrıca oryantalizm etkisi de görülmektedir. Yapılan detaylı inceleme sonucunda yoğun olarak süslemeyi tüm yüzeyde simetrik ve orantılı bir şekilde konumlandırarak ustalığını göstermiştir. Tasarımın tüm yüzeyi süslemeden oluşmasına rağmen boğucu olmayıp, teknik uygulamada yüksek ve zarif el işçiliğini kullanarak, sanat eseri niteliğinde ürün elde ettiği görülmektedir. Art Nouveau özellikleri, tasarımın formunda, süslemede, desende, renkte ve yapılan yüksek zanaatta etkisi görülmektedir. Pingat'ın farklı kültürlere olan ilgisi ve esini desen üzerinde kendini göstermiştir.

Genel Bilgi	**Yıl:**	**1885-1890**	
	Ürün:	Ceket	
	Kaynak:	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159326	
Betimleme	Tasarım Öğeleri (Renk , Doku,Form Boyut, Hacim..)	• Siyah, Turuncu, Mürdüm, • İpek, • Altı parçadan oluşan - form • Kol üstü büzgü, arka beden kalça kavisi, kol ucu - hacim • S" silüet- form	
Analiz	Tasarım Prensipleri (Denge, Ritim, Vurgu, Zıtlık, Armoni , Koram)	• Simetrik denge • Ana beden desenli kumaş, kolcu süsleme, etek ucu kesimi ritim oluşturmuştur • Kol ucu genişliği, omuz tepesi, yaka çevresi, ön ortası, etek ucu süsleme ve püskül vurgu • Süsleme ve zemin renginde zıtlık • Bütünde biçimsel armoni ve uyum • Koram prensibine rastlanmamıştır.	
Yansıtma	Dönem Yansıması	• Bitkisel motif, "S" silüet	
	Süsleme Unsurları	• Hazır gereçlerle süsleme(Kordon Tutturma, Nakış İşleme, Aplike)	
	Kurgu (Kompozisyon)	• Modelin genel formunda simetri, desende denge	
Dikkat Çeken Unsurlar	Teknik Unsurlar	• Bedene oturan kalıp, karpuz kol formu, "S" silüet • Hâkim yaka • Kol ve arka bedende hacim	
	Estetik Unsurlar	• Yakada volan ve dantel detayı, süslemelerde kıvrımlı geometrik ve yumuşak hatlar, bir arada kullanılarak estetik bir görünüm elde ettiği görülmektedir.	

Tablo 4. Emile Pingat Ceket Tasarımı Görsel Analiz Tablosu

Tablo 4'te Emile Pingat'ın 1885-1890 yılına ait ceket tasarımı incelenmiştir. Tasarım öğeleri bağlamında tasarımın betimlenmesi; tasarım prensipleri doğrultusunda da analizi yapılmıştır. Form-biçim öğesine bakıldığında ceketin ön bedende iki, arka bedende dört parçadan oluşmaktadır. Hacim öğesinin; kol tepesinde ve kol ucunda, arka

bedende dışa doğru eğimli kalça formunda (s siluet) ifade edildiği görülmektedir. Ceketin ana gövdesinde desenli dokuma kumaş, kollarda ipek kadife, astarda saten malzeme ve dokuma kumaşta oluşan motif, kol ucunda kullanılan süslemenin dengeli bir şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulan desen doku öğesi olarak kullanılmıştır. Çizgi öğesi ön ortası kapama kısmında ve etek ucunda kullanılan püsküller şeklinde kendisini göstermektedir. Renk öğesine bakıldığında; giysinin ana gövdesinde ve astarda gül kurusu, kol ve yakada siyah, süslemede siyah ve turuncu olarak kullanılmıştır. Beden ve kolda kullanılan rengin birbirine uyumu gözlenirken, beden üzerinde kullanılan desenli kumaşta desenlerin zemin rengine zıtlık oluşturduğu görülmüştür. Bu zıtlık durumunun tasarım prensiplerinden zıtlığa işaret ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Tasarım prensiplerinden denge öğesi; tasarım gövdesindeki durağanlığı kollarda yarattığı hacimle oluşturulması sonucu kullanılmıştır. Tasarımın genel formunda simetrik unsurlar hakimken yüzey üzerinde var olan desenler gelişi güzel konumlandırılmıştır. Desenli kumaş üzerinde yapılan süsleme detayında dengeye dikkat edilerek oluşturulması ve etek ucundaki kavisli kesim ritim öğesini göstermektedir. Simetrik denge özellikle ön ortası kapama desenlerin karşılıklı olarak birbirini tamamlayacak şekilde denk gelmesinde kendini göstermektedir. Bedendeki desenli kumaştan elde edilen yaprak motifiyle kol ucunda yapılan süsleme tasarıma bütünlük katmaktadır. Vurgu öğesi ise kolda oluşturulan hacimde, arka bedende ”S” siluetinde, yaka-kapama-omuz-kup üzerinde kullanılan süslemede kullanılmıştır. Tasarımın bütünde biçimsel armoni ve uyumlu olduğu görülmektedir.

Tasarım, Art Nouveau akımının doğadan ilham alınarak oluşturulan çiçek motifi, kıvrımlı hat ve “S” siluet özelliklerini üzerinde barındırmaktadır. Art Nouveau döneminin moda tasarımındaki en önemlisi yansıması olan “S” silueti tasarımda görmekteyiz. Ana bedende kullanılan dokumanın üzerine yaptığı üç boyutlu etkiyle yaprak motifini vurgulayarak Art Nouveau akımının yansımasını belirgin hale getirmiştir. Ayrıca kol üzerinde yapılan süslemede ve etek ucu kesiminde kıvrımlı çizgiler, eğriler barındırarak akımın özelliklerini tasarımın her detayında dengeli bir şekilde kullandığını söyleyebiliriz. Tasarımın süsleme özellikleri değerlendirildiğinde; beden üzerindeki yaprak motifinin dokuma kumaş özelliği olduğu görülmektedir. Yaprak motifi incelendiğinde damarlarının üzerinde 3 boyutlu etki oluşturduğu görülmektedir. Bu etkinin dokumanın özelliği olduğu gibi yer yer motifi ön plana çıkarmak için nakışta (sarma veya örgü) yapıldığı söylenebilir. Bu detay özellikle ön ortası kapama hattındaki yaprakların çevresinde ve iç damarlarında görülmektedir. Yaprakların çevresi zikzak formda sarma tekniğiyle geçilerek tamamlanmıştır. Yaprakların arasında var olan boşluğa aynı teknikle kavisli çizgiler oluşturularak motifler birbirine bağlanmaktadır. Bu teknikle ön ortasındaki motife kontur geçilerek diğer motiflerden ayrılması sağlanmıştır. Ön ortası düz bir çizgi halinde olmayıp dalgalı formda kesildiği ve etrafının aynı formda iki sıra siyah iple sarma yapıldığı görülmektedir. Bu kısımda uygulanan formun etek ucunda büyük ebatta aynı süsleme yöntemiyle uygulanmıştır. İçeriğe doğru dönen üçgen birleşim yerinde sarma tekniğiyle düz çizgi, kavisin tam ortasında ise kıvrımlı çizgilerden oluşan farklı formda motif oluşturulmuştur. Uygulamada siyah renk kullanılmasından dolayı oluşturulan süsleme kumaşın deseniyle birleşmektedir. Desenli kumaştaki yaprak motifleri kesilerek kol ucuna bir ters bir düz olacak şekilde belli aralıklarla yerleştirilmiş, arada kalan boşluklar ve motifin etrafı sarma tekniğiyle örülerek aplike edilmiştir. Arka bedende desen incelendiğinde ön bedene kıyasla simetrik olarak denk getirildiği görülmektedir. Arka ortasında motifler bir bütün oluşturacak şekilde konumlandırılmıştır. Gri ve turuncu iple örülerek elde edilen süsleme yüzeyi yaka, ön kol oyuntusu, omuz, arka kup üzerine monte edildiği görülmektedir. Örgü geometrik, kıvrımlı ve yumuşak hatlara sahiptir. Ön kol evinden ince başlayıp omuz üzerine doğru genişleyerek arka bedende devam eden beden hattından aşağıya ince inen bir formdadır. Görsel olarak örgü dantel olarak betimlenebilir. Yakada da kullanılan örgü ön ortasında dar arka ortasında geniş formda konumlandırılmıştır. Örgüden kullanılan renk ve malzemeden ön ortası kapamasında ve etek ucunda kullanılan püsküller oluşturulmuştur. Desen yerleşimi değerlendirildiğinde; Danwhapoong, düzensiz olarak düzenlenmiş ayrı desenlerden oluşan bir kalıp farklı boyutlar şekilde uyarlanmıştır. Dokuma kumaşta zıt renkte olan yaprak motifi ön plana çıktığı ve kol detayıyla tasarımın vurgusunu oluşturduğunu söylenebilir.

Tasarım teknik açıdan değerlendirildiğinde; ceket ön beden iki, arka beden dört parçadan oluşmaktadır. Temel beden kalıp üzerinden yapılan uygulamada ön bedenin bedene oturmayan geniş bir formda arka bedenin ise kuplarla bedene oturtulduğu görülmektedir. Arka beden arka ortası dikişli olup kuplu bir modeldir. Arka bel hattından etek ucuna doğru "S'' formu verebilmek için kalıp üzerinde açılım yapılmıştır. Ön ortasında kapama mevcuttur. Ön bedenin arkaya oranla uzun olması, arka kolun ön kola göre uzun olmasıyla modelin detaylarında asimetrik olduğu görülmektedir. Kol üstü için dirsekten yukarısı, kol ucunda asimetrik uygulama için dirsekten aşağısının eşit parçalara bölünerek açılım yapılmıştır. "S" siluet için kemik korse, omuzlardaki hacim için ise içten dolgu malzemesi kullanıldığı tahmin edilmektedir. Tasarım 3-4 cm yükseklikten oluşan hakim yakayla tamamlanmıştır.

Tasarım estetik açıdan değerlendirildiğinde, genel kurgu olarak tasarımın tüm detaylarının birbiriyle uyumlu ve dengeli olduğu, hem simetrik hem asimetrik özelliğini üzerinde barındırdığı görülmektedir. Art Nouveau akımının özelliklerinin doğa temasını tam anlamıyla yaprak motifiyle yansıttığı, "S" siluet formunu, kıvrımlı hatları, geometrik formlarını karmaşa oluşturmadan kullanmıştır. Üzerinde uyguladığı sarma nakış, aplike ve örgü tekniği ustalıkla kullanarak zarif, gösterişli, estetik ve kalitesi yüksek bir tasarım ürünü ortaya çıkarttığı düşünülmektedir.

Genel Bilgi	**Yıl:**	**1891**	
	Ürün:	Ceket	
	Kaynak:	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158299	
Betimleme	Tasarım Öğeleri (Renk , Doku,Form Boyut, Hacim..)	• Turkuaz, Kahverengi, Gold • Yün, İpek, • Tek parçadan oluşan dış giysi • Kol üstü ve omuz birleşim yeri, arka beden kalça kavisi, kol ucu genişlik hacim • "S" siluet form	
Analiz	Tasarım Prensipleri (Denge, Ritim, Vurgu, Zıtlık, Armoni , Koram)	• Simetrik ve asimetrik denge • Ana beden, kolcu süsleme, etek ucu asimetrik kesimi ritim oluşturmuştur • Etek ucu, kol asimetrik form, süsleme vurgu • Süsleme ve zemin renginde zıtlık • Bütünde biçimsel armoni ve uyum • Koram prensibine rastlanmamıştır.	
Yansıtma	Dönem Yansıması	• Bitkisel motif, "S" silüet	
	Süsleme Unsurları	• Hazır gereçlerle süsleme(Aplike)	
	Kurgu (Kompozisyon)	• Modelin genel formunda asimetri, desende denge	
Dikkat Çeken Unsurlar	Teknik Unsurlar	• Bedene oturan kalıp, kol üstü büzgü, kol ucu geniş form, "S" silüet, önü uzun model • Hâkim yaka • Kol ve arka bedende hacim	
	Estetik Unsurlar	• Bitkisel motifin ön plana çıktığı bedende ve kol ucunda süsleme, asimetrik hareketli etek ucu formu, unsurların dengeli kullanılmasıyla estetik bir görünüm elde etmiştir.	

Tablo 5. Emile Pingat Ceket Tasarımı Görsel Analiz Tablosu

Tablo 5'te Emile Pingat'ın 1891 yılına ait ceket tasarımı incelenmiştir. Tasarım öğeleri bağlamında tasarımın betimlenmesi; tasarım prensipleri doğrultusunda da analizi yapılmıştır. Form-biçim öğesine bakıldığında ceketin ön bedenin iki parça, arka bedenin dört parçadan oluştuğu; hacim öğesinin ise "S" siluette, kol ucunun genişliği ve kol tepesinde büzgüyle ifade edildiği görülmektedir. Pelerinin ana gövdesinde ipek, dış çevresinde püskül malzemede doku, süslemenin simetrik dengede yerleştirilmesiyle oluşturulması desende doku öğesi olarak kullanılmıştır. Çizgi öğesi süslemede kullanılan kıvrımlı hatlarda, tasarımın çevresinde yerleştirilen püskülde kendisini göstermektedir. Renk öğesine bakıldığında; giysinin ana gövdesinde turkuaz, püskülde turkuazın koyu tonu, süslemede kahverengi ve gold kullanılmıştır. Ana gövde ve dış hatta geçirilen püskülde ton sür ton uyumu gözlenirken, süslemede kullanılan kahverengi ve gold rengin renk bakımından zıtlık oluşturduğu görülmüştür. Bu zıtlık durumunun tasarım prensiplerinden zıtlığa işaret ettiği, ton sür ton etkisiyle de tasarıma açık-koyu etki oluşturarak vurgu yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Koca ve Koç (2008:173), bilinçli kullanıldığı takdirde renkler ile giysilere farklılık yaratacak ve üstünlük sağlayacak özellikler kazandırılabileceğini belirtmişlerdir. Pingat tasarımlarında da renk vurgusunun öne çıkması onun giysilerinde farklılığın oluşmasındaki en önemli unsurlar arasında yer aldığını söylemek mümkündür.

Tasarım prensiplerinden denge öğesi; tasarım detayında yer alan süslemelerin, kol, omuz ve ön ortasında simetrik şekilde konumlandırılması olarak kullanılmıştır. Yüzey üzerinde kullanılan süslemede simetrik dengeye dikkat edilerek oluşturulan desenler arasında ki uyum ve boşluğun dengeli kullanılması ritim öğesini göstermektedir. Simetrik desen yerleşimi özellikle ön kol evi ve ön ortasında ön plana çıkmaktadır. Vurgu öğesi ise zemine zıt renkte kullanılan süsleme öğesinde görüldüğü gibi farklı tonda kullanılan turkuaz renginde ve kalçanın hacminde kullanılmıştır. Desende simetri gözlemlenirken tasarımın genel formu asimetri unsurlardan oluşmaktadır. Tasarımın bütünde biçimsel armoni ve uyumlu olduğu görülmektedir.

Tasarım Art Nouveau akımının doğadan ilham alınarak oluşturulan çiçek motifini, kıvrımlı hat özelliklerini üzerinde barındırmaktadır. Art Nouveau döneminin moda tasarımındaki en önemli yansıması olan "S" silueti asimetrik denge ile tasarıma yansıtıldığını görmekteyiz. Hazır gereç olarak kullanılan süsleme unsurunun doğadan esinlenen bitkisel formda kıvrımlı hatlarda ve bu hatların arasında konumlandırılan geometrik şekillerin olması bağlamında Art Nouveau dönemi içerisinde gelişen hem doğal, kıvrımlı formları hem geometrik, çizgisel formları tasarımda yansıttığı söylenebilir. Tasarımın süsleme özellikleri değerlendirildiğinde; hazır gereçlerle ve nakışla yapılan tekniğin kullanıldığı görülmektedir.

Aplike tekniğiyle ana gövde üzerine simetrik dengeye dikkat edilerek yerleştirilen motifin etrafından gold renge sarma nakış yapılarak bedene monte edilmiştir. Bazı iç bölgelerinde gold iple işlendiği görülmektedir. Motif, ön beden kapama hattı, yan dikiş, etek ucu, kol ucu kısmına denk getirerek yerleşim yapılmış, kıvrımlı hat vurgulanmıştır. Bu kıvrımlı şeklin dış yüzeyine belli aralıklarla boncuk nakış işleme tekniğiyle işlenerek tamamlanmıştır. Süslemenin ön bedende kol evinde ön ortasında simetrik dengeye dikkat edilerek, kol üzerinde orta hatta denk gelecek şekilde omuzdan aşağıya üçgen formda, arka bedende arta ortası ve kup üzerine denk gelecek şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Yaka çevresi, ön kapama hattı, ön uzun parça yan çevresi, arka etek ucu, arka ortası yırtmaç boyu, kol ucu çepeçevre püskülle tamamlanmıştır. Püskül veya saçak olarak adlandırılan detayın ön etek ucunda köşelerden katlanarak serbest bırakılmış, arka etek ucunda ise daha uzun tutulmuştur. Art Nouveau akımının biçimsel özelliklerinin yanı sıra yenilikçi malzemenin de kullanıldığı görülmektedir. Süslemede kullanılan motif detayları doğal üsluba örnek olurken, genel hatları yerleşimi geometrik üsluba örnek oluşturmaktadır. Kullanılan motifinin tüm yüzeye yayılması, boyutlarının büyük olması ve zemine zıt renk tercih edilmesi süsleme unsurunun ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Tasarım teknik açıdan değerlendirildiğinde; dış giysisi olan ceketin ön bedenin iki, arka bedenin dört parçadan oluştuğu görülmektedir. Modelin boyu ön bendende uzun, arka bedende kısa yapıdadır. Ön beden boyunun belden tahminen diz hattına kadar daralan dikdörtgen formda, arka bedenin kalça hattına kadar kısa ve dışa kavisli formda

oluşturulmuştur. Temel beden kalıp üzerinden yapılan uygulamada ön bedenin bedene oturmayan bir formda arka bedenin ise kuplarla bedene oturtulduğu görülmektedir. Arka beden arka ortası dikişli olup kuplu bir modeldir. Arka bel hattından etek ucuna doğru "S" formu verebilmek için kalıp üzerinde açılım yapılmış ve arka ortasında yırtmaç uygulanmıştır. Giysinin ön ortasında kavisli formdan oluşan kapaması mevcuttur. Kol üstü için dirsekten yukarısının, kol ucunda asimetrik formu değiştirilen kol uygulaması için dirsekten aşağısının eşit parçalara bölünerek açılım yapılmıştır. Kol formuna yan profilden bakıldığında kol ortasının ön ve arka kola göre daha uzun bırakılarak üçgen form oluşturulduğu görülmektedir. Boyun çevresine hakim yaka formunda yaka detayı eklenerek giysi tamamlanmıştır.

Pingat'ın Doğu kültürlerine olan ilgisini aplikelerde uyguladığı İslami ikonografi gösterir niteliktedir. Avrupa estetiği ve kültürler arası esinle yaptığı tasarımlar çalışmalarında imza olarak görülmektedir (Emile Pingat Kolsuz Manto, 2021). Tasarım estetik açıdan değerlendirildiğinde, genel kurgu, kompozisyon olarak tasarım tüm detayları birbiriyle uyumlu ve dengelidir. Art Nouveau akımının biçimsel olarak "S" siluette, simgesel doğal motifleri, kıvrımlı hatları, geometrik formları üzerinde barındırdığı görülmektedir. Tasarımda uyguladığı aplike ve sarma nakış teknikleriyle el işçiliğini, estetik ve teknik açıdan orantılı olarak kullanarak zarif, gösterişli, estetik ve kalitesi yüksek bir tasarım ürünü olduğu sonucuna ulaşıla bilinir.

5. Sonuçlar

Çalışmanın çıkış noktası,19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başına kadar etkisini gösteren "yeni sanat" olarak anılan Art Nouveau akımının özelliklerinin, moda alanına yansımasını, dönemin en yetenekli isimlerinden olan Emile Pingat tasarımları üzerinde nasıl kullanıldığı ve yorumlandığı oluşturmaktadır. Bu bağlamda Emile Pingat ın 1885-1895 yılları arasında tarihlenen Art Nouveau özelliklerini barındıran brş adet ceket, pelerin tasarımı araştırmacılar tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış gözlem formu ile incelenmiştir. Tasarımlar gözlem formu genel bilgi, tasarım öğelerinin açıklandığı betimleme, tasarım prensiplerinin yer aldığı analiz, dönem yansımaları, süsleme unsuları ve kompozisyon bilgilerin yer aldığı yansıtma, teknik ve estetik unsurların değerlendirildiği dikkat çeken unsurlar olmak üzere toplam beş ana başlık halinde incelenmiş ve aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. Pingat tasarımları,

- Form açısından değerlendirildiğinde: "S" silueti ceket tasarımlarına yansıttığı, ön bedenin bedene oturtulmadığı ancak arka bedende hacim oluşturması için kup kullandığı, kol formunda büzgü, volan gibi teknikleri büzgülü kol, ispanyol kol ve geometrik kesiminden oluşan modelleri uyguladığı, ceket boyunun kalça altı hizasında olup asimetrik kesimi ön beden uzun arka beden kısa olacak şekilde yansıttığını, pelerin tasarımlarının boyunun kısa yapıda olup "S" formu desteklediği ve tek parçadan oluştuğu, tasarımlarının genelinde hakim yaka kullandığı,
- Desen açısından değerlendirildiğinde: yüzey üzerinde uyguladığı süslemelerde desen yerleşiminde simetrik dengeye dikkat ettiği, Danwhapoong (düzenli ve düzensiz farklı motifler) Dangchopoong (C veya ters S eğri) özelliğinde yerleştirildiği, bitkisel (çiçek, yaprak, dal) geometrik (daire, değiştirilmiş baklava ve su damlası formu, düz ve kıvrımlı çizgi) olmak üzere iki üslubu ve doğu esintilerini barındırdığı,
- Malzeme açısından değerlendirildiğinde: ana bedende; yün, ipek, ipek saten, dantel, süslemede; kürk, tüy, kristal boncuk, pul-payet, kordon ve renkli ipek kullandığı,
- Süsleme açısından değerlendirildiğinde: hazır gereçlerle (aplike, kordon tutturma, boncukla nakış) ve dikiş (büzgü, pili, volan) tekniğiyle yapılan süsleme teknikleri uyguladığı,
- Renk açısından değerlendirildiğinde: ana bedende; bej, bakır, krem, siyah, süslemede; gold, turuncu, mürdüm, turuncu, bej rengin kullanıldığı ancak en çok siyah rengin ağırlıkta olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde ise Art Nouvea akımının tüm özelliklerini (form, motif, malzeme) kullandığını, tasarımlarında yenilikçi ve özgün çizgiler barındırdığı, süslemede görülen yüksek ve kaliteli el işçiliğinde ustalığıyla ön plana çıktığı görülmektedir.

Çalışma, yapılan araştırmalar akabinde Pingat'ın tasarımlarında kullandığı el işçiliğinin, özgünlüğün, malzeme birleşimini ustaca kullanması, Art Nouveau özelliklerinin tasarımlarında imza niteliğinde bulunması ve hakkında çok fazla bilgi bulunması açısından önem teşkil etmektedir. Art Nouveau akımının moda alanına yansımalarına dair tasarımlarda kullanılan unsurların detaylı analiz edilmesi, sembolik değerlerin incelenmesi ve el sanatlarının önemini göstermesi açısından önemli bir yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Adıgüzel, H, (2006). *20. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Art Nouveau ÜslupluÇiniler,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi AnabilimDalı Türk- İslam Sanatları Programı.

Altunucu, Parten, A., (2020). "Tamamlanmamış Olanın Başarısı",*İdil*, 66, s. 217–226

Ayaydın, A.,(2015). "Art Nouveau Akımına 21. Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış", *Ulakbilge* 3.6 59-73.

Bahr, Caitlin J. Perkins, (2013). "Women and the Wiener Werkstätte: The Centrality of Women and the Applied Arts in Early TwentiethCentury Vienna", *All Theses and Dissertations*. 3987.

Birol, G.,(1996). *19. Yüzyıl Endüstri Devrimi Sonrası Mimari Akımlar*, Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık AnabilimDalı, Yüksek Lisans Tezi.

Bozkurtoğulları, Y, (2012). *19. ve 20. Yüzyıl İstanbul Art Nouveau Mimarisi ve Kullanılan* Seramikler, Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık AnabilimDalı, Yüksek Lisans Tezi.

Caferoğlu, M, (2016). *Grafik Tasarımında Kendin Yap / Tasarla (DIY) Yaklaşımı ve Geleneksel Yöntemler*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi.

Cole, J.D, Deihl, N, (2015). *The History of Modern Fashion form 1850*, Laurence King Publishing Ltd, London.

Jung-Won, L. Kyu-Hwa, C. (2008). A Study on the Dress Design Using Art Nouveau Image, *Journal of Fashion Business* Vol. 12, No. 2, 42-58.

Koç, F., Emiroğlu, S, (2017), "Modanın İnşa Alanı Sanat ve Zanaat Hareketinin Paul Poiret Tasarımlarındaki Yansıları" I.Uluslararası Sanat–Tasarım Ve Moda Kongresi/Sanat Etkinlikleri, İKSAD, 20-23 Mayıs 2017, Gaziantep/ Türkiye, : 244-261

Koca E. ve Koç F. (2008). "Çalışan Kadınların Giysi Seçimleri ve Renk Tercihleri", Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi –esosder, 7(24): 171-200.

Koca, E. ve Koç, F. (2012). "Giysi Yüzey Tasarımına Disiplinlerarası Bir Yaklaşımda Tasarımcının Rolü", 1.Uluslararası İstanbul Tekstil Sanatı - Tasarımı Sempozyumu, 17-20 Ekim 2012, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümü, 64-75, İstanbul.

Koca, E. ve Polat, G. (2018). "Tasarımcıların Kullanıcı Merkezli Tasarım Yaklaşımlarının Değerlendirilmesi (Ankara İli Örneği)", ASOS- Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6(79): 313-325.

Koca, E., Emiroğlu, S. (2019). "19. Yüzyıl Kadın Giysilerinin Kol Formu Açısından İncelenmesi, Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD). 6 (3) 238-251

Mi-Young, K. Kyu-Hwa, C. (2003). A Study on Art Nouveau Style Fashion Design, *Journal of Fashion Business* Vol. 7, No. 6, 1-9.

Öpöz, N. (2018). *20. Yüzyıldan Günümüze Tekstil Yüzey Tasarımının Giyim Tasarımına Yansımaları*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Öpöz, N., Üstüner, S., (2018). 21. Yüzyılda Teknoloji ve Zanaat ile Biçimlenen Tekstil Tasarımı, *Uluslararası Sanatta Yüksek Teknoloji Kullanımı KongresiBildirilerKitabı*,s. 247-261.

Özüdoğru, Ş., (2013). Modern Sanat Akımları ve Moda, *İdil*, Cilt 2, Sayı 6, s. 211-238.

Redeer, J.G, (2014). *High Style: Masterworks from the Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art Paperback – Illustrated, Published The Metropolitan Museum*, New York.

Sağocak, A. M. (2003). *Tasarım Tarihi Endüstri Ürün Tasarımında* 250 Yıl. Bursa: Vipaş A.Ş.

Sürmeli, K., Gülpınar Ş. (2018). Arts and Craft *Hareketi ve Kelmscott, 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu*, 1058-1068.

Turan, N. (2017). *At Nouveau Akımı'nın Seramik ve Cam Sanatına Yansımaları*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Yıldırım Demirkol, S. (2014). *Çağdaş Tasarımın Gelişim Sürecinde Art Nouveau Sanat Akımının Tekstil ve Modaya Yansıması*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarım Ana Sanat Dalı.

Yıldırım, L, (2011). Sanat - Zanaat Buluşması ve Wiener Werkstatte Tekstilleri, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Volume 1 , Issue 8, 105 – 122.

İnternet Kaynakları

Brooklyn Museum Archives, (2021). Opulent Era: Fashions of Worth, Doucet and Pingat, *Records of the Department of Public Information. Press releases,* 1989 - 1994. 1989, 168-171. (https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/737), (Erişim Tarihi: 19 Ocak 2021)

Emile Pingat Kolsuz Manto, (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158299), (Erişim tarihi 11 Ocak 2021.

Emile Pingat Pelerin, (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159021), Erişim tarihi 11 Ocak 2021)

Farias F, Couto L, vd, (2017). Art Nouveau, A Moda E A Nova Mulher, Art Nouveau Fashion and the New Woman,(http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202011/GT08/Poster/P_89427Art_Nouveau_Moda_e_a_Nova_Mulher_.pdf) (Erişim Tarihi 11 Ocak 2021)

Fashionhistory, (2021). 1820-1901 Emile Pingat, Tasarımcı Profili, https://fashionhistory.fitnyc.edu/1820-1901-emile-pingat/, (Erişim Tarihi 19 Ocak 2021)

Fıdm Museum,(2021). Emile Pingat, (https://blog.fidmmuseum.org/museum/2009/09/emile-pingat.html), (Erişim Tarihi 19 Ocak 2021)

House of Worth Gece Elbisesi 1898–1900, ((https://www.metmuseum.org/art/collection/search/84652) , (Erişim Tarihi 11 Ocak 2021)

Philadelphia Museum of Art, https://philamuseum.org/collections/permanent/180793.html, (Erişim tarihi 23 Ocak 2021)

Women Dress for a Masked Ball, (https://artsandculture.google.com/asset/women%E2%80%99s-dress-for-a-masked-ball-josef-hoffmann/6QGwDRrYwkPFTQ) , (Erişim Tarihi 11 Ocak 2021)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1, 2: Bahr, Caitlin J. Perkins, (2013). "Women and the Wiener Werkstätte: The Centrality of Women and the Applied Arts in Early TwentiethCentury Vienna", All Theses and Dissertations. 3987.

Görsel 3, 4: Öpöz, N. (2018). 20. Yüzyıldan Günümüze Tekstil Yüzey Tasarımının Giyim Tasarımına Yansımaları, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Görsel 5: Women Dress for a Masked Ball, https://artsandculture.google.com/asset/women%E2%80%99s-dress-for-a-masked-ball-josef-hoffmann/6QGwDRrYwkPFTQ, Erişim tarihi 11 Ocak 2021.

Görsel 6: House of Worth Gece Elbisesi 1898–1900, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/84652, Erişim tarihi 11 Ocak 2021.

Görsel 7: Cole, J.D, Deihl, N, (2015). The History of Modern Fashion form 1850, Laurence King Publishing Ltd, London.

Görsel 8, 9a-b, 10: Mi-Young, K. Kyu-Hwa, C. (2003). A Study on Art Nouveau Style Fashion Design, Journal of Fashion Business Vol. 7, No. 6, pp.1-9.Neslihan ÖZGENÇ ERDOĞDU

Article Type:Review
Received:28/10/2021
Accepted:07/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi, nozgenc@sakarya.edu.tr, Sakarya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-5643-0518

Ayşe Gül TATAR
Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, gul.tatar@ogr.sakarya.edu.tr, Sakarya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-8434-1253

KÜLTÜREL BİR İMGE OLAN DAĞ FORMUNUN GEORGIA O'KEEFFE'İN SANATINA YANSIMALARI

Özet

Doğanın bir parçası olan dağlar, çevrelerindeki alanlardan daha yüksek kara kütleleridir. Heybetli ve aşılması güç özellikleri ile birçok kültürde kutsal sayılmışlardır. Özellikle birçok dinde önemli yeri olan dağlar, yükseklikleri nedeniyle tanrıların mekanları ya da tanrıya en yakın yerler olarak kabul edilmişlerdir. Babil Kulesi, zigguratlar, piramitler, antik dönem tapınakları gibi birçok yapı da heybetli görünümleri ile dağların yüceliğini andırmaktadır. Kutsal dağ kültü, farklı kültürlerin kendi coğrafyasına ve inanç sistemine göre şekillenmiş olsa da dağların dünyanın merkezi olarak kabul edilmesi, bu kültürlerde ortak bir özelliktir. Sanatta da önemli bir yere sahip olan dağ formu, özellikle manzara resimlerinde kendini sıkça göstermiştir. Uzak Doğu resimlerinde Ying – Yang felsefesini yansıtan dağ formu, klasik dönem Batı resim sanatında tanrının yüceliğini ve aşkınlığını temsil etmiştir. Modern dönem Batı sanatında da sıkça karşılaşılan dağ formu, kendi sembolizmini yaratmış olsa da dağlara yüklenen yücelik ön planda olmaya devam etmiştir.

Kendine has üslubu ile Amerikan modern sanatının temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Georgia O'Keeffe de dağ formunu sıkça ele almış ve dağı bir ifade aracına dönüştürmüştür. Bu çalışmada, O'Keeffe'in manzara resimleri, dağ kültü bağlamında ele alınmakta ve doğanın bir parçası olan dağların farklı kültürlerdeki anlamları irdelenmektedir. Elde edilen bulgular doğrultusunda O'Keeffe'in manzara resimlerindeki dağ formuna biçimsel ve içeriksel açıdan çözümlemelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Georgia O'Keeffe, Dağ, Manzara Resmi, Modern Sanat.

REFLECTIONS OF MOUNTAIN FORM, A CULTURAL IMAGE, ON GEORGIA O'KEEFFE'S ART

Abstract

Mountains, part of nature, are landmasses that are higher than the areas around them. With their imposing and insurmountable features, they have been considered sacred in many cultures. Having an important place especially in many religions, mountains have been accepted as the residences of the gods or the places closest to the god due to their height. Many structures such as the Tower of Babel, ziggurats, pyramids, and ancient temples remind the sublimity of the mountains with their majestic appearance. Although the cult of the sacred mountain has been shaped according to the geography and belief system of different cultures, the recognition of mountains as the center of the world is the common feature in those cultures. The mountain form, which has an important place in art as well, has often shown itself, especially in landscape paintings. The mountain form, which reflects the Ying-Yang philosophy in Far Eastern paintings, has represented the sublimity and transcendence of God in the classical period Western painting. Although

the mountain form, which is frequently encountered in modern Western art, has created its symbolism, the sublimity attributed to the mountains has continued to be in the foreground.

Regarded as one of the representatives of American Modernism with her unique style, Georgia O'Keeffe also has frequently been interested in the mountain form and turned the mountain into a means of expression. In this study, O'Keeffe's landscape paintings are scrutinized in the context of mountain cults and the meanings of mountains, which are part of nature, in different cultures are examined. In line with the findings obtained, stylistic and content-oriented analyses were made on the mountain forms in O'Keeffe's landscape paintings.

Keywords: Georgia O'Keeffe, Mountain, Landscape Painting, Modern Art.

1. Giriş

İnsan, tarihin ilk evrelerinden günümüze varoluşuna dair birçok soru sormuştur. Bu sorulara evrenle kurduğu bağ ile ilişkili olarak cevaplar aramıştır. İnsanın evrene yönelik edindiği bilgi değiştikçe bu cevaplar da değişmiştir. Yakın tarihe kadar, insanın evren algısı yaşadığı doğa ile sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla, doğa üzerinde kendi varoluşunun izini süren insan, doğayı bir güç olarak kabul etmiş ve ona anlamlar yüklemiştir. Tarih öncesinin inanç sisteminde sıkça karşılaştığımız yıldırım, fırtına, gündüz-gece gibi birçok doğa olayları ve dağ, tepe ve vadi gibi doğaya ait öğelere kutsallık atfedilmesi bu duruma verilebilecek örneklerin başında gelmektedir.

Konu kapsamında ele alınan doğanın bir parçası olan dağlar da aşılması güç yükseklikleri sebebiyle, birçok kültürde insanların kutsiyet atfettikleri mekânların başında gelmiştir. Dağların kutsallığını işaret eden dinsel ve simgesel anlamlar oldukça fazladır. Dağ, gökle yerin birleştiği yerde bulunan bir merkez anlamına gelmektedir. Dünyanın ekseninin geçtiği yer olan bu merkez, insanlar tarafından kutsal bölge olarak nitelendirilmiştir (Şahbaz, 2018: 2259).

Dağlar, çok eski zamanlardan bu yana yükseklikleri, göğe yakınlıkları ve erişilmelerinin zor oluşları nedeniyle yüceliğin ve yüksekliğin sembolü olmuşlar; bilgelerin, peygamberlerin mekânı ya da inziva yeri; ruhların, devlerin yaşadığı bir ülke olarak gösterilmişlerdir (Salt, 2020: 105). Bu bakımdan, kutsal dağ kültüne hemen hemen bütün coğrafyalarda rastlanabilmektedir. İlkel toplumlarda dağların kutsal sayılmasının nedeni, tanrıların ikamet ettikleri yerler olduğuna inanılmaları ve tanrıya biraz daha yakın olduklarını hissetmelerinden dolayı buraları kutsallaştırmalarından ileri gelmektedir. Sümerlere göre tanrı, gök ile yerin birleşiminden oluşan ilk kaosun sularından yükselen dünya dağının tepesindeki tahtta oturmaktadır. Mısırlılar da yaratıcı tanrıyı 'ilk dağ'a oturtmuş ve tasvirlerini tapınaklara koymuşlardır (Tanyu, 1973: 5). Hititler, tanrıların gökyüzünde veya dağlarda yaşadığına inanmakla birlikte, ölen Hitit krallarının da tanrılar gibi dağlarda yaşadığını düşünmüşlerdir. Aynı zamanda, Hititlerde dağlar birer tanrıdır ve insanlar bu dağlarda dini festivaller düzenleyerek sunular yapmışlardır (Bahar, Turgut, Küçük, 2018: 406). Eski Yunanda tanrıların ikamet yeri Olimpos dağı olduğuna inanılırken, Kaldelilerde Aralu dağında olduğuna inanılmıştır. Cermenlerde dağlar, tanrıya hizmet ve ibadet için kutsanmış yerlerdir. Çinliler, Kuan-Lung ve Ki-Lien sıradağlarını kutsal saymışlardır. Özellikle, Kuan-Lung, dünyanın ekseni kabul edilmiş, Güneş ve Ay'ın onun çevresinde döndüğüne inanılmıştır. Japon dininde, Fuji-Yama'ya gidip yeni doğan güneşe tapınmışlardır. Moğallarda, en yüksek dağlar dağ-ilah şeklinde düşünülmüş, bu yüzden, gökte yaşayan ilahın yeryüzüne indiği yerin bir dağ olduğuna inanmışlardır. Hintliler için, Kailos ve Himalaya kutsal dağlardır. Bu dağların içinde taş, bitki, ırmak ve göllerde olduğu gibi doğaüstü bir kuvvet yerleştiğine inanmışlardır (Tanyu, 1973: 6). Şamanist Türklerde dağ kültü, Gök Tanrı inancıyla ilgilidir (Tanyu, 1973: 38). Dağ tepelerinin göklere kadar uzanmasından ve uzaklarda yükselen dağların mavi renkte görünmesinden etkilenmişlerdir. Dağların tanrı makamı olduğuna inanmışlar, bu yüzden, yüksek dağ tepelerinde ayinler yaparak Gök Tanrı'ya kurbanlarını sunmuşlardır. (Tanyu, 1973: 39). Ayrıca, masalların ünlü Kaf Dağı da bütün doğaüstü olaylara ve güçlere ev sahipliğiyle bilinmektedir (Koca, 2003: 126).

Dağların bulunmadığı yerlerde insanlar, yüce varlığa yakınlaşma ihtiyaçlarını çeşitli kuleler inşa ederek karşılamaya çalışmışlardır. Bâbil Kulesi, Mezopotamya'daki zigguratlar, Meksika'daki teocalli denilen piramitler bu

amaca yönelik yapılardır (Harman, 1993: 400). Babillilere göre zigguratlar, dünyanın bizzat kendisidir, çünkü bu tapınaklar kozmik dağı simgelemektedir (Elieda, 2003: 101). Zigguratların tabanının dünyanın göbek deliğinde, tepelerinin de gökte olduğu kabul edilir, kral ya da rahibin bir Zigguratın katlarını tırmanırken simgesel olarak göğe eriştiğine inanılırdı (Elieda, 2003: 211). Eski Mısır'da firavun, sözcük olarak dağ anlamına gelmekte ve buradaki piramitler, firavunu simgelemektedir (Aras, 2018: 60).

Zigguratların haricinde, devasa sütunlar üzerine yükselen ibadet amaçlı inşa edilen birçok tapınak ve mabetler de insanın göğe ulaşma çabası olarak görülebilmekte ve dağların ululuğu ve aşılmazlığına bir gönderme olarak kabul edilebilmektedir.

Ayrıca Tanrıların gökyüzünde yaşadığı inancına bağlı olarak dağlar, tanrılara erişmede ayrıca bir misyon yüklenmiştir. Dolayısıyla, dağ, dişil ve ana olarak algılanan yeryüzünün, baba olarak algılanan göksel güçlere ulaşmayı sağlayan; göksel güçlerin de öncelikle dağlarla temasa geçtiği tanrısal mekânlar olmuşlardır (Dalkıran, 2010: 17).

Tanrı'nın yüceliğini ve aşkınlığını sembolize etmeleri açısından semavi dinlerde de dağlara büyük önem atfedilmiştir. Yahudilikte Sina Dağı, Hristiyanlıkta Zeytindağı ve İslam'da Hira Dağı gibi daha pek çok dağ bu dinler için önemli olmuştur (Tanyu, 1973: 9).

Dağların tepelerinin, dünyanın merkezi olarak kabul edilmesinin sebeplerinden biri de yeryüzünde hayatın devam etmesini sağlayan suların, kaynaklardan akıp gelmesini sağlamasıdır (Aras, 2018: 58). İnsanın yaşamsal döngüsünün en temel ihtiyacı olan su, birçok kozmogoni anlatıda yer almakta ve içinden göğe doğru yükselen bir tepenin varlığı ile "ilk yer"i oluşturmaktadır. "Uçsuz bucaksız suların üzerinde bu "İlk Yer"in belirmesi toprağın olduğu kadar, ışığın, hayatın ve bilincin de onaya çıkması anlamına gelir, Heliopolis'te güneş tapınağının bir parçası olan ve "Kum Tepesi" adı verilen yer ilk tepeyle özdeşleştirilmişti. Hermopolis," kozmogoni anlatısında yer alan nilüferin çıktığı, gölüyle meşhurdu. Ama aynı ayrıcalığı başka yerleşim merkezleri de sahipleniyordu. Aslında her kent, her tapınak "Dünyanın Merkezi," yaratılışın başladığı yer olarak kabul ediliyordu, ilk tümsek, kimi zaman firavunun güneş-tanrıyla buluşmak için üzerine tırmandığı kozmik dağ haline geliyordu" (Eliade a; 2003: 115). Ayrıca, birçok semavi dinde de yer alan "Büyük Tufan"da, Nuh'un gemisi Ararat Dağı'na oturmuş ve kaos bittiğinde dağ, "ilk yer" olarak yaşama yeniden başlamada aracılık etmiştir.

Kültürel ve zihinsel hazır bulunuşluk, her insanın doğayı kendi sosyo-kültürel çerçevede algılamasına ve anlamlandırmasına neden olmakta, böylece, edinilmiş tecrübeler ve gelecek niyetlerle oluşan ortak kültür, manevi değerleri de beraberinde getirmektedir (Çevik, 2020: 1470). Bu bakımdan, doğanın bir parçası olan dağlar, günümüzde de birçok coğrafyada "ulu" kelimesiyle anılmakta ve o coğrafyanın kültürüne bağlı olarak manevi bir değere sahip olmaktadır.

2. Dağ Formunun Resim Sanatındaki Yeri

Dağ formu, kültürlerin parçası olan sanat alanında da kendine birçok kez yer edinmiştir. Bulunduğu coğrafi yapının bir parçası olarak manzara resimlerinde yer alabildiği gibi, kültürel kodlar içeren sembolik bir anlatımının ifade aracı olarak da kendini gösterebilmiştir. Worringer'e göre, Doğu felsefesinde insanların özünü, kurtuluşa erme ihtiyacı oluşturmaktadır. Bu kurtuluş, düalist bir prensibin egemen olduğu aşkınlık dininden geçmekte ve sanatta da tamamen soyuta yönelik bir sanat istemini ortaya çıkarmaktadır (Worringer, 2017: 51). Bu bakımdan da Çin mitolojisi ve inanç sisteminde öne çıkan "Yang ve Ying adlarıyla bilinen, uzlaşmaz bir şekilde çelişkili ama birbirini tamamlayan temel ilkeler döngüsü" (Eliade b. 2003: 25), kozmogonide "yer" ve "gök" olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu makro düzeydeki zıtlık, mikro düzeyde de kendi zıtlıklarını oluşturur. Tao felsefesinden gelen Ying ve Yang kavramları bağlamında, gökyüzü altındaki bütün nesnelerin kendilerini görünür-görünmez yaptıkları kabul edilmektedir. Görünür olan dış yüzü nesnenin Yang cephesini oluştururken, görünmez olan ise onun iç imgesi Ying'i oluşturmaktadır. Manzaranın, Çinli ressamları büyülemesi de onu görünür-görünmez yapan bu ikilemle ilgilidir (Cheng, 2006: 119). Çincede "manzara"

anlamına gelen shanshui kelimesi, dağ-su kelimeleriyle oluşmuş iki ilintili bir kelimedir. Bu nedenle, manzara resmi de bu iki karşıt etkileşimden doğmuştur (Damisch, 2012: 282). "Çinlilere göre dağ ve su doğanın iki kutbudur" (Cheng, 2006: 125) ve dünyanın düzeni, tamamen cinsiyet bakımından ayrılan bu karşıtlıkların birbirini tamamlamasıyla oluşmaktadır. Dağ ve suya benzetilen fırça ile mürekkebin birlikteliği, temelini cinsellikte bulan Yang ve Ying'in birlikteliğine benzetilmiş, Yang, "dağ" imgelemiyle, Ying ise "su" ile uzlaştırılmıştır (Damisch, 2012: 282). Çinli ressamlar, bir manzara resminin kompozisyonunda kayalıkları insan bedenindeki kemik yapısına, akarsuları atardamarlara, ağaçları kas yapısına, bulutları ise solunum sistemine karşılık olarak ele alabilmektedir (Cheng, 2006: 146). Seksüel yan anlamıyla kendini gösteren dağ ve su formlarında kadın göğüsleri, cinsel organlar ya da bedenin diğer parçaları, insanın tinsel yönünün yansımaları olarak dikkat çekmekte, böylece hem doğadaki varlıkların hem de insan varlığının canlı bir öz içinde algılanmasını sağlamaktadır (Cheng, 2006: 161).

Görsel 1. Shitao, Light of Dawn on the Monastery, 1669. Mürekkep ve yıkama tekniği, 98.5 × 59.5 cm.

Görsel 2. Shitao, The Source in the Hollow of the Rock, 1656-1707. Mürekkep ve yıkama tekniği.

Resmin alanı yatay ve dikey olarak tanımlanmakta ve resmin kapsamı da hem sonsuz büyüklüktekini içine alacak kadar gelişmekte hem de sonsuz küçüklükte olana yer verecek kadar incelmektedir (Damisch, 2012: 286). Bu bağlamda, içinde sonsuz küçüklükte olana yer veren dağ imgesi dikey formuyla eril karakter özellikleri gösterirken, yatay yön, genişlemeye ve büyümeye bağlı olarak dişil karakterli mağara ile ilişkilendirilmiştir.

Avrupa sanatında da özellikle manzara resimlerinde önemli bir yer edinen dağ imgesi, kültürel kodlarla birlikte yüce ve ululuğun temsili olmuştur. Manzara resimlerinin ilk türlerini gördüğümüz 17. yüzyıl Hollanda manzara resimlerinde, coğrafyasının düz yapısına bağlı olarak daha çok atmosfer ağırlıklı manzaralara yer verilmiştir. Dağ imgesi ise daha çok hayali manzaraların içinde yer almıştır. Ancak, Orta Avrupa'da yer alan Alp Dağları, dönemin birçok Alman ve Fransız manzara resmine ilham kaynağı olmuş ve kutsî bir yükselişi temsilen yerini almıştır. 19. yüzyıl Alman Romantik Sanatıyla da dağ imgesi sıkça kendini göstermiştir. Özellikle, Casper David Friedrich'in manzaralarında önemli bir yer edinen dağ imgesi, yüce kavramıyla ilişkili olarak bir anlam içerir (Görsel 3).

Avrupa manzara sanatında yer alan dağ formu, 20. yüzyıl sanatında sıkça kendini göstermiştir. Cézanne'nın, defalarca resmettiği Victoria Dağı, manzaranın bir parçası olmaktan çok, sanatçının ifade aracı olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 4).

19. ve 20. yüzyılın ilk evrelerinde popüler bir tür olan Amerikan manzara resimlerinde (Görsel 5) ise dağ, Amerika coğrafyasının bir parçası olarak manzaralarda yer aldığı gibi sembolik anlamlara da sahip olmuştur.

Görsel 3. Casper David Friedrich, Landscape with the Rosenberg in the Bohemian Mountains, 1835. Tuval üzerine yağlı boya, 34.9 cm × 48.5 cm. Städel Museum, Frankfurt.

1825'ten 1870'lere kadar etkisini sürdüren Amerika'nın ilk yerel manzara resmi geleneği olan Hudson Nehri Ekolü manzaralarında, doğaya mistik ve tanrısal bir anlam yüklenmiştir. "Hudson Nehri ressamları ışığı dramatik bir atmosfer yaratacak şekilde kullanarak resimlerindeki doğaya mistik ve tanrısal bir anlam yüklemişlerdir. Çoğu eserde, batı coğrafyası izleyiciye görkemli bir doğa manzarası olarak sunulmuştur. Avrupa'daki romantik doğa manzarası resimlerindeki gotik ya da mitolojik doğa bağlamlarına kıyasla, Amerikan doğası daha gerçekçi ve dünyevi bir bağlam olarak kurgulanmıştır. Kuşkusuz, romantizmdeki "yüce" duygusu, Amerikan coğrafyasının doğal bir üslupla betimlenmiş haliyle daha gerçekçi bir biçimde deneyimleniyordu. Çoğu resimde, doğa, hayat ve var oluşun anlamına dair en temel metafor olarak yer almaktadır" (Altuğ, 2019: 269).

Görsel 4. Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire, 1902-6. Tuval üzerine yağlı boya, 57.2 × 97.2 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

Görsel 5. Albert Bierstadt, Merced River, Yosemite Valley, 1866. Tuval üzerine yağlı boya, 91.4 × 127 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

3. Georgia O'Keeffe'in Hayatı ve Sanat Anlayışı

Amerikan erken modern sanatında önemli bir yere sahip olan Georgia O'Keeffe, eserleri kadar yaşamıyla da öne çıkan bir sanatçıdır. Sanat hayatı içerik açısından dönemsel olarak birbirinden ayrılsa da temel olarak benzer bir düşünsel alt yapıya sahiptir.

Georgia O'Keeffe, 15 Kasım 1887'de Wisconsin, Sun Prairie'deki bir çiftlikte doğmuştur. Küçük yaşlarda resme olan ilgisi ve yeteneği, onu bu alanda eğitim almaya yöneltmiştir. İlk olarak, 1905'te liseden mezun olduktan sonra, Chicago Sanat Enstitüsü'ne gitmiştir. Bir yıl sonra, New York'taki Sanat Öğrencileri Ligi'ne katılmış ve 1908'de, ligin William Merritt Chase natürmort ödülünü "Dead Rabbit and Copper Pot" (Ölü Tavşan ve Bakır Tencere) adlı yağlı boya tablosuyla kazanmıştır (Görsel 6). O'Keeffe, o dönem taklitçi bir yaklaşım sergileyerek sürdürdüğü geleneksel sanat eğitiminden dolayı ressam olma kararından vazgeçmiş ve Chicago'ya taşınmıştır. Burada reklam çizeri olarak çalışmaya başlayan sanatçı, bir süre resim yapmaya ara vermiştir (Lynes, 2014).

Görsel 6. Georgia O'Keeffe, Dead Rabbit and Copper Pot, 1908. Tuval üzeri yağlı boya, 48.2 × 59.6 cm. Art Students League of New York, New York.

1912'de Virginia Üniversitesi'nde bir yaz sanat kursuna katılan O'Keeffe, burada, Arthur Wesley Dow'un, Asya kültürünün estetiğini benimseyen yenilikçi fikirlerinden oldukça etkilenmiş ve bu dönemde yeniden resme dönerek soyut çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar, zaten yapılmış olanı yeniden yapmayı reddeden sanatçının, kendini keşfetmesi sonucu ortaya çıkan ilk soyut denemeleri olmuştur (Sinor, 2015). Devam eden iki yılda da bu yaz kurslarına katılan O'Keeffe, 1912 ile 1916 yılları arasında Amarillo, Teksas'taki devlet okullarında öğretmenlik yapmıştır. Ayrıca, O'Keeffe, 1914'te Columbia Öğretmenler Okulu'nda, Dow'un derslerine katılarak sanattaki gelişimini ilerletmiş, bu doğrultudaki yenilikçi yaklaşımla bir dizi karakalem soyut çalışma yapmıştır. Sanatçının bu işleri, fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in ilgisini çekmiş ve Stieglitz, 1916'da kendi galerisi olan 291'de bu çalışmalardan on tanesini karma bir sergiye dahil etmiştir. Ertesi yıl, O'Keeffe'in kişisel sergi açması için de finansal destek sağlamıştır (Torchia, 2016).

1916 yılında, West Texas State Normal College'ta sanat bölüm başkanı olan sanatçı, Batı Teksas'ın uçsuz bucaksız düzlükleri, açık gökyüzü ve özellikle de yakındaki Palo Duro Kanyonu gibi peyzaj alanlarının suluboya resimlerini yapmıştır (Lynes, 2014). Bu dönemde yaptığı "Sunrise and Little Clouds II" (Görsel 7) ve "Canyon with Crows" (Görsel 8) gibi resimler en önemlilerindendir.

Görsel 7. Georgia O'Keeffe, Sunrise and Little Clouds II, 1916. Kâğıt üzerine sulu boya, 22.54 × 30.48 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.

Görsel 8. Georgia O'Keeffe, Canyon with Crows, 1917. Kâğıt üzerine sulu boya ve grafit, 22.54 × 30.48 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.

Stieglitz'in sağladığı finansal destek sayesinde O'Keeffe, 1918'de West Texas State Normal College'taki işinden ayrılıp New York'a taşınarak birçok erken dönem Amerikan modernisti ile tanışma imkânı bulmuştur. Stieglitz bu dönemde, O'Keeffe'in fotoğraflarını çekmeye başlamış ve ikili arasındaki ilişki, mesleki ve kişisel yaşamlarının gidişatını da derinden etkilemiştir. Stieglitz, 1921 yılında, Anderson Galeri'de bir fotoğraf sergisi açmış ve bu sergide

O’Keeffe’e ait çıplak fotoğraflar büyük sansasyon yaratmıştır. Bunların yanında Stieglitz, 1946'daki ölümüne kadar, O’Keeffe'i sanat çevrelerine tanıtmış ve galerilerinde yıllık sergiler düzenlemiştir (Torchia, 2016).

1924’te Stieglitz, eşinden boşanarak kısa süre sonra O’Keeffe ile evlenmiş, birlikte New York'ta ve yazları gittikleri George Gölü’nde çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Sanatçı, George Gölü’nde çiçeklerle ilgilenerek doğayı gözlemlemiş, resimlerinde de çiçeklerden oluşan natürmortlara ve göl manzaralarına (Görsel 9) sık sık yer vermiştir (Dolmacı, 2009).

Görsel 9. Georgia O’Keeffe, Lake George, 1924. Tuval üzerine yağlıboya, 45.7 × 88.9 cm. Collection of Barbara Palmer.

1920'lerin sonlarına doğru, O’Keeffe’in yakın plan çiçek tasvirleri (Görsel 10) ve New York şehrinin gökdelen resimleri (Görsel 11), dönemin en önemli Amerikalı sanatçılarından biri olarak tanımasını sağlamıştır.

Görsel 10. Georgia O’Keeffe, Oriental Poppies, 1927. Tuval üzeri yağlı boya, 76.2 × 101.6 cm. Frederick R. Weisman Art Museum, Minneapolis.

Görsel 11. Georgia O'Keeffe, Radiator Building, Night, New York, 1927. Tuval üzeri yağlı boya, 121.9 × 76.2 cm. Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville.

1929 yazında O'Keeffe, New Mexico'nun kuzeyine gezilerinden ilkini yapmıştır. New Mexico'nun güneşinden çok etkilenen sanatçı, etrafı kavuran parlaklıktaki çölün, çalıların, çiçeklerin ve dağların sunduğu bu yepyeni tonların ve bölgedeki Kızılderili ve Hispanik kültürlerinin etkisiyle sanatına yeni bir yön vermiştir. Burada, New York'ta bulamadığı doğal ortam, renkli manzara ve güçlü ışık O'Keeffe'i çok etkilemiş, manzarasından, mimarisinden ve çölde bulduğu hayvan kemiklerinden derinlemesine ilham almıştır (Özalp, 2011: 62). Sanatçı, sonraki yirmi yıl boyunca yazlarının çoğunu New Mexico'da çalışarak geçirmiş, dağları ve çölleri görmek için bölgede uzun yürüyüşlere çıkmıştır. O'Keeffe, Stieglitz'in ölümünden sonra ise kalıcı olarak New Mexico'ya yerleşmiş, Ghost Ranch ve Abiquiú'daki stüdyo evinde çalışmalarını sürdürmüştür (Torchia, 2016). Ghost Ranch'teki çok renkli tepeler, ressamın birçok ünlü resminin de ilham kaynağı olmuştur.

1950'lerde O'Keeffe, uluslararası seyahat etmeye başlamıştır. Peru'nun dağ zirveleri ve Japonya'daki Fuji Dağı gibi ziyaret ettiği muhteşem birçok yere hayran kalmış ve buraların eskizlerini yapmıştır ("About Georgia O'Keeffe", t.y).

O'Keeffe, ilerleyen yaşıyla birlikte ortaya çıkan rahatsızlıkları ve sarı nokta hastalığının da etkisiyle yağlıboya çalışmalarını sonlandırmak zorunda kalmıştır. Görme yetisini gün geçtikçe kaybeden sanatçı, kendisine yardımcı olması amacıyla, bir çömlekçi olan Juan Hamilton'ı asistanı olarak yanına almış ve seramik çalışmalara yönelmiştir ("About Georgia O'Keeffe", t.y.).

1984'te Santa Fe'ye taşınan sanatçı, 6 Mart 1986'da hayatını kaybetmiştir. Ölümünden sonra külleri, Ghost Ranch'teki atölyesinde çalışırken kendisine ilham veren ve çalışmalarında sıklıkla resmettiği Pedernal Dağı'na serpilmiştir ("Pedernal Society", t.y.).

3.1. Georgia O'Keeffe'in Resimlerinde Manzara ve Dağ Formu

O'Keeffe için doğa, içinde gizemi barındıran büyülü bir dünyadır. O'Keeffe, sanat hayatı boyunca bu büyülü dünyanın etkisinde kalarak doğa içerikli resimler yapmış ve onlara sembolik anlamlar yüklemiştir. Özellikle New Mexico'ya seyahati sonrası başlayan süreçte geniş kadraja sahip büyük boyutlu çiçeklerin yerini alan New Mexico'nun

vahşi doğası, onun resimlerine ilham kaynağı olmuştur. Bu doğa resimlerindeki göller, tepeler, dağlar ve egzotik bitki örtüsü, çiçek kompozisyonlarına benzer şekilde oluşturduğu kadrajları ile devasalaşıp yeni bir dünya inşasına kavuşmuştur. New Mexico'nun parlak kırmızı ve sarı tepeleri, sivri beyaz kayalıkları birçok resmine konu olsa da bu resimler sanatçının sezgisel dünyasının içselleşmiş izdüşümleri olarak da değerlendirilebilir. Robert Cumming'in, O'Keeffe ile ilgili belirttiği gibi; "Birçok resmi, gökyüzünde bulut şekillerinde görülen, değişken ve fantastik niteliklere sahiptir. Bitkiler ve çiçekler (çoğunlukla yakın plan), dağlar, hayvan kemikleri karakteristik imgeleridir. Hepsini güçlü gerçekdışı, hatta sürreal ve şiirsel hayatları olan varlıklara nasıl dönüştürdüğüne dikkat edin: dağlar insan bedenleri; bitkiler deniz anemonu gibi organizmalar olur; kurukafalar canlanır ve etrafa bakınır. Sıra dışı ve yoğun renk kombinasyonları; belirgin basit şekiller" (Cumming, 2008: 409).

Dağ ve tepelerin tüm yüzeyi kapladığı "Black Mesa Landscape" adlı resimde (Görsel 12) Cumming'in de bahsettiği üzere doğa, sıra dışı ve büyülü bir etkiye sahiptir. Modern sanatın soyutlama ve soyut etkilerinin görüldüğü bu resimlerde özellikle dağ ve tepeler, bir düş örgüsü içinde tüm gerçekliğinden arındırılır ve fantastik bir görünüme bürünür.

Doğayı basit formlara dönüştürürken onlara mistik bir anlam yükleyen sanatçının bu çalışması, Taos bölgesinde yaşamaya başladığı döneme aittir. Yatay bir kompozisyona sahip bu manzarada atmosfer arka planda yükselen iki dağ arasına sıkıştırılacak kadar az bir alan kaplar. Onu soyuta yaklaştıran da sanatçının tercih ettiği bu kadrajlarıdır. Kompozisyonun atmosferik yoksunluğuna rağmen mekân, renkler ve ışık aracılığı ile uzamsal bir derinliğe sahiptir. Resimde, ardı sıra yükselen tepeler ve renklerin sıcak soğuk ilişkisi, kendi içinde bir hiyerarşi oluşturur ve bu renk perspektifi sayesinde sanatçı tüm yüzeyde gözü gezdirmeyi başarır.

Görsel 12. Georgia O'Keeffe, Black Mesa Landscape, 1930. Tuval üzerine yağlı boya, 61.59 × 92.08 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.

Ön planda yer alan kızıl tepe, yatay yüzeye kıvrılırcasına serilen bir bedeni anımsatır. Tüm kütlesel ağırlığıyla bu tepe, resmin odak noktasını oluşturur. Arka planda yükselen dağlar, soğuk renklerin verdiği mesafe ve kullanılan ışık ile uhrevi bir yüceliğe bürünür. Böylece sanatçı, çöl dağ ve tepelerinin muazzam gücüne ve ihtişamına dikkat çekmektedir. Diğer yönden O'Keeffe, kompozisyonlarını yatay olarak oluşturduğu bu resimlerinde, eril olan dağları, dişilliği işaret eden yatay düzlemde kullanarak, düalist bir yaklaşımı da ortaya koymaktadır.

O'Keeffe, Ghost Ranch'teki yıllarında, buradaki dağların ve tepelerin, onları aşındıran doğa güçleriyle heybetli ve ele geçirilemez (Lisle, 2006: 258) olduğunu dile getirmiş ve uzun süre bu dağları gözlemleyerek birçok çalışma ortaya koymuştur. Resmettiği bazı tepeler, insan vücudunun kıvrımları ve çizgilerinden yola çıkarak kadın bedenini anımsatsa da geniş ve boş olan bu coğrafyanın dokunulamaz oluşunu da etkili bir şekilde göstermektedir.

“Purple Hills Ghost Ranch 2” adlı resimde (Görsel 13) havanın sıcaklığını hissettiren kızıl tepeler, resmin tüm mekânını kaplamaktadır. Kompozisyonda zamanı görünür kılmak adına ışık, etkin bir şekilde kullanılmıştır. Ön planda yer alan alçak tepe bir bedeni anımsatan kıvrımlara sahiptir; bu kıvrımlar kayanın sert yüzeyini yumuşatarak resme organik bir doku katmaktadır. Gökyüzünün miktarı, dağlık alanın yüksekliğini açığa çıkarmak adına azaltılmıştır. Yatay kompozisyonu kaplayan bu dağlık alan tüm heybetiyle mimari bir mabede dönüşmüştür.

Görsel 13. Georgia O’Keeffe, Purple Hills Ghost Ranch 2, 1934. Tuval üzerine yağlı boya, 41.27 × 76.83 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.

O’Keeffe, doğa aracılığı ile sezgisel ve mistik bir dünya arayışına girmiştir. Yalnızlığı ve uzakta olma hissini, New Mexico’nun ıssız doğasıyla sembolize etmiştir. Bu resimdeki dağlar ve tepelik alanlar her ne kadar beden kıvrımlarını anımsatsa da doğal bir sınır olarak erişilmezi ve sonsuz olanı temsil etmektedir.

Biçimsel açıdan bakıldığında bu resim, monokroma yakın renk skalası ve birbirine paralel düzlemleri ile Amerikan soyut resminin öncülerinden Rothko’nun yüzey resimlerini çağrıştırmaktadır. Somuttan soyuta geçişin son evresi olarak değerlendirilebilecek doğayı minimalize ettiği bu resimlerde, seçtiği yakın kadraj ve renklerin etkisi büyüktür. Bunun yanı sıra, düşünsel açıdan O’Keeffe’in doğayı içselleştirdiği düşünüldüğünde de sanatçının eserleri, sezgiyi ön plana çıkartan soyut sanat felsefesiyle de yakınlık kurmayı olanaklı kılmaktadır.

Görsel 14. Georgia O’Keeffe, Red and Yellow Cliffs, 1940. Tuval üzerine yağlı boya, 60.96 × 91.44 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.

“Red and Yellow Cliffs” adlı resimde de (Görsel 14) sanatçı, bir sınır boyu uzanan dağlık alanı yakın kadraja alarak resmin tüm yüzeyini dolduracak şekilde betimlemiştir. Kullanılan ışık aracılığı ile bu sert kayalıklara, yumuşak bir doku kazandırılmıştır. Bu resimde alışılagelmişin dışında kullanılan kadraj, doğayı duyuların gerçekliğinden çıkartarak, doğaya yeni bir anlam katmıştır. Sol köşede yer alan gökyüzü ise, resmin küçük bir alanını kaplamasına rağmen, dağların yüksekliğini ve coğrafî alanın sarp yapısını belirgin kılacak kadar güçlü bir etkiye sahiptir. Resmin en alt kısmında kalan ve resmin paralelliğini güçlendiren yeşil hat ve önündeki çorak arazi, dağların yüksekliği ile ilgili gözde kıyas olanağı sağlamaktadır. Sanatçı resimlerinde her ne kadar doğayı araçsallaştırıp soyuta yaklaşsa da bir yönüyle doğanın formlarına sadık kalarak onun yüceliğini ön plana çıkartmayı başarabilmiştir.

O’Keeffe, “My Front Yard, Summer” adlı tablosunda (Görsel 15), Ghost Ranch’teki Pedernal Dağı’nı resmetmiştir. Cézanne’nın Sainte Victoire Dağı’na olan takıntısına benzer şekilde, O’Keeffe de Pedernal Dağı’nın kendisi için özel olduğunu dile getirerek bu dağın otuz kadar resmini yapmıştır (“Pedernal Society”, t.y.). Sanatçının, Pedernal Dağı’na sahip olma dürtüsüyle oluşturduğu serinin parçalarından biri olan bu resim, Cézanne’nın dağın kendisi olma çabası ile bağ kurduğu gibi, kompozisyon açısından da Sainte Victoire Dağı resimleri ile büyük benzerlikler içermektedir. Her iki eserde de uzak bir mesafeden izlenebilen dağ, bir anıt gibi gökyüzüne yükselir; bu bakımdan, O’Keeffe’in yakın kadraj resimlerinden farklı olan bu resmin, daha geleneksel bir kompozisyona sahip olduğu görülmektedir.

Görsel 15. Georgia O’Keeffe, My Front Yard, Summer, 1941. Tuval üzerine yağlı boya, 50.9 × 76.5 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.

Yeşilin birçok tonunu kullanan O’Keeffe, bu resminde temsile sadık kalarak, doğanın tüm ayrıntılarına yer vermiştir. Ön planda yer alan küçük pembe tepeler, uzanan kadın bedenini çağrıştırması açısından onun ikonik bakış açısının devamı niteliğindendir. Sanatçı, soyutlamaların daha yoğun olduğu manzaralarında olduğu gibi bu resimde de dağın yüksekliğini önden arkaya aşamalandırılmış planlarla sağlamıştır. Bu sayede, izleyen göze bir kıyas olanağı sunarak dağların heybetini yansıtabilmiştir.

1950’li yılların ortalarında O’Keeffe, Peru’yu ziyaret etmiş ve buradaki vahşi doğadan oldukça etkilenmiştir. Daha sonra, Peru’nun dağ zirveleri için korkutucu, yabani, gri sislerle çevrili ve içe kapanık ifadelerini kullanmıştır (Lisle, 2006: 344). Geri döndüğünde, eskizlerinden ve hafızasında kalanlarla yaptığı “A Memory” adlı resim (Görsel 16), Peru’nun And Dağları’nda, yatay bulut katmanları arasından yükselen volkanik bir dağ tepesini betimlemektedir. Sanatçı, yuvarlak bir zirveye sahip olan bu uzun dağı, soyutlaştırılmış bir manzara şeklinde resmetmiştir. Dağın tabanında yer alan küçük tepeler dağın heybetini artırmaktadır. Çiçek resimlerindeki gibi eril ve dişil bir algıya neden olabilecek dikey ve yatay formlara sahip bu manzara, doğanın sanatçının düşlerinde bıraktığı bir anı gibi, soluk bir renk

skalasına sahiptir. Resmi yatay olarak ikiye bölen ve tuval boyunca uzanan bulut akışı, bu etkiyi güçlendirmektedir. Dağ; tüm erilliği ile aşılması güç, diğer yönüyle de tanrılara atfedilmiş ve erişilmez durmakta, bulutla birlikte her an dağılacak hissi uyandırmaktadır.

Görsel 16. Georgia O'Keeffe, A Memory, 1957. Tuval üzerine yağlı boya, 76.2 × 91.44 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.

Sanatçının, Peru'dan döndüğünde yatay yönlü resimlerinin yerine denediği, mavinin ve yeşilin hâkim olduğu bazı dikey yönlü resimlerinde (Görsel 17 ve Görsel 18) manzaralar, mürekkeple yapılmış Çin ve Japon resimlerindeki dağları anımsatmaktadır. Daha önce Dow'un sayesinde Japon sanatıyla tanışmış olan O'Keeffe, yaptığı bu seyahatle birlikte bölgenin doğal mimarisini, eserleri üzerinde yansıtmıştır.

Peru'dan sonra gittiği Uzak Doğu gezisinde bu kültüre karşı yabancılık hissetmeyen O'Keeffe, seyahati sırasında uçak yolculuğunu tercih etmiş ve kuş bakışı gördüğü manzaraların eskizlerini yapmaya başlamıştır. Ayrıca bu yeni bakış, sanatçının New Mexico'ya döndüğünde tarlaların, nehirlerin, bulutların ve gökyüzünün havadan görüntülerini konu edindiği yeni çalışmalarına başlamasında da etkili olmuştur ("About Georgia O'Keeffe", t.y).

Görsel 17. Georgia O'Keeffe, Peruvian Landscape, 1957. Tuval üzerine yağlı boya, 30 × 22.07 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.

Görsel 18. Georgia O'Keeffe, Machu Picchu I, 1957. Kâğıt üzerine suluboya, 28.26 × 20.32 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.

Japonya'daki Fuji Dağı'nı betimleyen "Mt. Fuji" adlı resim (Görsel 19), sanatçının Japonya'ya yaptığı yolculuğun kişisel bir yansımasıdır. Soluk pembe gökyüzüne karşı tek başına duran Fuji Dağı, tuvalin soluna konumlandırılmıştır. Sakin ve karlı görünen dağ, ikonik bir görüntüyle yükselmekte, açık kahve tonlarında bir şerit ise resmi yatay hat boyunca keserek dağı, tamamen beyaz bırakılan alt kısımdan ayırmaktadır.

O'Keeffe gençliğinde, Dow'un koleksiyonundaki Japon baskı ve tahta kalıplarını dikkatle incelemiş, Japon ve Çin şiir ve düzyazılarının çevirilerini okumuştur (Lisle, 2006: 345). Dolayısıyla, Asya sanatından ve kültüründen her daim etkilenmiş olan sanatçı, eserlerinde sonsuz sadeliği ortaya koyarken, New Mexico'daki hayatında da benzer bir sadelik içinde yaşamıştır.

Görsel 19. Georgia O'Keeffe, Mt. Fuji, 1960. Tuval üzerine yağlı boya, 121.9 × 184.2 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe.

"Mountains and Lake" adlı resimde (Görsel 20) sanatçı, doğayı kuşbakışı tasvir etmiştir. Yeşil ve mavinin tonlarının hâkim olduğu kompozisyon New Mexico'da yaşadığı sürede yapmış olduğu resimleriyle benzerlik göstermektedir. Ancak, New Mexico'daki kızıl tepelerin ve kurak çölün yerini sarp, yeşil dağlar ön ve orta bölümde doldururken, uzakta mavi dağların yükseldiği görülmektedir. Sol alt köşede ise, yumurta şeklinde bir göl bulunmaktadır.

Görsel 20. Georgia O'Keeffe, Mountains and Lake, 1961. Tuval üzerine yağlı boya, 76.2 × 101.6 cm. Georgia O'Keeffe Müzesi, Santa Fe.

Dağ ve su, Uzak Doğu resimlerinde zıtlığın uyumu ve denge bağlamında Ying – Yang felsefesinin konusu olarak sıkça ele alınmaktadır. O'Keeffe'in de Uzak Doğu öğretilerine ilgisi ve devamında buralara yaptığı seyahatlerin sonucu olarak ortaya koyduğu bu çalışmasında yer alan dağ ve su, doğanın iki kutbunu temsil etmektedir. Evrensel akışın ortaya çıkması için dağ ve suyun uyum halinde olması gerektiğini bilen sanatçı, nihaî olarak doğayı kendi içsel perspektifinden yansıtmıştır. Doğa nesnelerinin etkililik gücü ile insan arasında bağ kurmuştur. Bu bağlamda, Uzak Doğu resimlerinde dağ ve su resmi yapmak, insan portresini yapmakla özdeş bir anlam taşımakta (Cheng, 2006: 126), O'Keeffe'in de bu resimde, kendi tinsel portresini yaptığı düşünülebilmektedir.

4. Sonuç

İnsanlar, günümüze kadar ortak bir dil olarak sembolleri kullanmışlardır. Özellikle, dini açıdan kutsiyet atfettikleri doğadaki nesneler, ortak inançları nesilden nesile aktarmaya ve onları daha iyi anlamlandırmaya olanak sağlamıştır. Bu sembollerden biri olan dağ hem ilahi kaynaklı hem de ilkel dinlerde önemli bir imge olarak varlığını her daim sürdürmüştür. Dolayısıyla, doğanın mistik gücü inancı doğrultusunda dağlara atfedilen yücelik ve tanrısallık gibi kavramların, sanatta kendini göstermesi de kaçınılmaz olmuştur. Bunlardan bazılarını, ilkel resimlerden başlayarak görkemli mimari yapılara kadar bin yıllar içinde pek çok alanda tespit etmek mümkündür.

Dağ imgesinin, geçmiş ve günümüz kültürlerinde inanç sembolizmi açısından kendine kutsal bir yer edinmesi, birçok felsefi yaklaşımın doğa ile ilişki kurması ile şekillenerek gelişim göstermiş ve sanat tarihindeki pek çok sanatçıyı da bu yolla etkilemiştir. Doğadan ilham alan sanatçılar, bir ifade aracı olarak dağ formunu kullanarak kendi perspektiflerinden doğaya dokunmayı amaçlamışlardır.

Bunlardan biri olan Georgia O'Keeffe, doğadaki soyut formlara ulaşma arzusu sonucunda, yaşadığı çevreyle uyum halinde eserlerini üretmiştir. O'Keeffe için, bulunduğu coğrafyada yer alan ve seyahatleri sonucunda gözlemlemiş olduğu dağlar, hem doğal şekilleriyle renk, ışık, doku açısından hem de insanlar üzerindeki sosyo-kültürel ve psikolojik etkileri bakımından ele alındığında, sanatçının, resimlerini yapması için gerekli olan esin kaynağını bulmasını mümkün kılmıştır.

O'Keeffe, tutkuyla bağlı olduğu doğanın benzersiz görüntülerini, zihninde soyutlaştırarak yansıtmış ve böylece, sezgiyi ön plana çıkararak soyut sanata da yaklaşmıştır. Ayrıca, sanatçının keskin gözlem gücü sayesinde dağ formunu kendi içsel anlamına uyarlayabildiği ve onun kendine has sanatında doğanın ne denli önemli olduğu görülmektedir.

Kaynakça

About Georgia O'Keeffe, (t.y.). https://www.okeeffemuseum.org/about-georgia-okeeffe/ (Erişim tarihi: 28.02.2021).

Altuğ, Z. A. (2019). 19. Yüzyıl Amerikan Resim Sanatının Romantik Dili: 'Batı'ya İlerleme' ve 'Gelişim' Politikasının Pekiştirilmesi ve Eleştirilmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö6), 265-275. DOI: 10.29000/rumelide.648875

Aras, H. (2011). *Dünya Dinlerinde Merkez Sembolizmi.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Erzurum.

Bahar, H., Turgut, M., Küçük, B. (2018). Hititlerde Yerleşim Yeri-Kutsal Dağ İlişkisi Üzerine Bir Mesafe Önerisi. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 39. 403-427.

Cumming, R. (2008). *Sanat.* (A.I. Önol ve A. Çetinkaya, Çev.). İstanbul: İnkılap Yayınevi. (2006).

Damisch, H. (2012). *Bulut Kuramı, Resim Tarihi İçin Bir Katkı.* (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (1972).

Dolmacı, S. (Aralık, 2009). *Amerikan Modernizmi İçinde Bir Portre: Georgia Totti O'Keeffe.* http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=712&bhcp=1 (Erişim tarihi: 23.02.2021).

Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi / Cilt I, Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına.* (A. Berktay, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (1976).

Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi / Cilt II, Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna.* (A. Berktay, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (1976).

François, C. (2006). *Boşluk ve Doluluk.* (K. Özsezgin, Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.

Harman, Ö. F. (1993). Dağ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* (Cilt. 8, ss. 400-401).

Koca, C. (2003). Bir Resim Okuma Denemesi. *Anadolu Sanat Dergi*, 14. 125-132.

Lisle, L. (2006). *Georgia O'Keeffe, Bir Ressamın Portresi.* (F. N. Aras ve S. Erduman, Çev). İstanbul: Everest Yayınları. (1997).

Lynes, B. B. (Haziran, 2014). *Biography of Georgia O'Keeffe.* https://web.archive.org/web/20150629133602/https://www.britannica.com/biography/Georgia-OKeeffe (Erişim tarihi: 23.02.2021).

Özalp, F. (2011). *Georgia O'Keeffe'nin Sanatında Renk, Işık ve İmge.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Pedernal Society, (t.y.). https://www.okeeffemuseum.org/support/pedernal-society/ (Erişim tarihi: 23.02.2021).

Salt, A. (2020). *Ansiklopedi, Neo-Spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller.* İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.

Sinor, J. (Eylül, 2015). *O'Keeffe's Letters From India.* https://www.okeeffemuseum.org/okeeffes-letters-from-india/ (Erişim tarihi: 08.03.2021).

Sönmezer, G. (2014). *Sembolist Resimde Mistik Bir Öge Olarak Peyzaj.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, Ankara.

Şahbaz, M. (2018). İslam Öncesi Türklerde Dağ Kültü ve İnancı. *Social Sciences Studies Journal,* 4. 19, 2250-2261.

Tanyu, H. (1973). *Dinler Tarihi Araştırmaları.* Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Torchia, R. (Eylül, 2016). *O'Keeffe, Georgia.* https://web.archive.org/web/20170118035722/http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.2311.html (Erişim tarihi: 08.03.2021).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Shitao. (1669). https://www.wikiart.org/en/shitao/light-of-dawn-on-the-monastery-1669 (Erişim tarihi: 09.03.2021).

Görsel 2: Shitao. (1656-1707). https://www.wikiart.org/en/shitao/the-source-in-the-hollow-of-the-rock-1707 (Erişim tarihi: 09.03.2021).

Görsel 3: Casper David Friedrich. (1835). https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Caspar+David+Friedrich&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image (Erişim tarihi: 20.04.2021).

Görsel 4: Paul Cézanne. (1902–6). https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435878?pos=2 (Erişim tarihi: 29.06.2021).

Görsel 5: Albert Bierstadt. (1866). https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10150 (Erişim tarihi: 29.06.2021).

Görsel 6: Georgia O'Keeffe. (1908). https://tr.wikipedia.org/wiki/Georgia_O%27Keeffe (Erişim tarihi: 02.03.2021).

Görsel 7: Georgia O'Keeffe. (1916). https://collections.okeeffemuseum.org/object/105/ (Erişim tarihi: 02.03.2021).

Görsel 8: Georgia O'Keeffe. (1917). https://collections.okeeffemuseum.org/object/1091/ (Erişim tarihi: 02.03.2021).

Görsel 9: Georgia O'Keeffe. (1924). https://news.psu.edu/photo/142308/2013/02/08/untitled (Erişim tarihi: 07.03.2021).

Görsel 10: Georgia O'Keeffe. (1927). https://www.artsy.net/artwork/georgia-okeeffe-oriental-poppies (Erişim tarihi: 07.03.2021).

Görsel 11: Georgia O'Keeffe. (1927). https://collection.crystalbridges.org/objects/3013/radiator-buildingnight-new-york (Erişim tarihi: 07.03.2021).

Görsel 12: Georgia O'Keeffe. (1930). https://www.artsy.net/artwork/georgia-okeeffe-black-mesa-landscape-new-mexico-slash-out-back-of-maries-ii (Erişim tarihi: 10.04.2021).

Görsel 13: Georgia O'Keeffe. (1934). https://collections.okeeffemuseum.org/object/79/ (Erişim tarihi: 10.04.2021).

Görsel 14: Georgia O'Keeffe. (1940). https://collections.okeeffemuseum.org/object/84/ (Erişim tarihi: 10.04.2021).

Görsel 15: Georgia O'Keeffe. (1941). https://www.okeeffemuseum.org/support/pedernal-society/ (Erişim tarihi: 07.06.2021).

Görsel 16: Georgia O'Keeffe. (1957). https://collections.okeeffemuseum.org/object/1045/ (Erişim tarihi: 26.04.2021).

Görsel 17: Georgia O'Keeffe. (1957). https://collections.okeeffemuseum.org/object/1044/ (Erişim tarihi: 26.04.2021).

Görsel 18: Georgia O'Keeffe. (1957). https://collections.okeeffemuseum.org/object/141/ (Erişim tarihi: 26.04.2021).

Görsel 19: Georgia O'Keeffe. (1960). https://collections.okeeffemuseum.org/object/1341/ (Erişim tarihi: 01.07.2021).

Görsel 20: Georgia O'Keeffe. (1961). https://collections.okeeffemuseum.org/object/1051/ (Erişim tarihi: 26.04.2021).

Article Type:Research

Received:19/11/2021
Accepted:09/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Olcay BORATAV
Doç.Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fak., olcay.boratav@hbv.edu.tr., Ankara-TÜRKİYE,
ORCID: 0000-0003-4116-8603

SERAMİKTE GÖRSEL KİMLİK VE ESTETİK ARAYIŞLAR

Özet

Bu çalışmada seramiğin diğer disiplinler arası ve teknoloji etkileşimi sonucu oluşan yansımaları, kazandığı kimlik ve aktarımlar ele alınmış, sanat olgusunun etkili biçimde izleyici ile nasıl buluştuğu ve vurgulandığı, yeni arayışlarla da geleneğin inşa edilebilirliği üzerinde durulmuştur. Bunlar, farklı uygarlıkların gelişim evreleri sürecinde bazı değerleri yitirmeleri, birey ve toplum üzerinde bıraktığı izlerin plastik ve görsel sanatlara yansımaları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Sanatsal yaratılanlara bakıldığında etkileşim ve etkinlikleri açısından; estetik, sanat felsefesi, sosyoloji ve psikoloji gibi birçok farklı disiplini kaynak aldığı görülür. Günümüzde ise bu duruma bilimsel ve teknolojik gelişmeler de eklenerek birkaç sanat disiplininin de birlikte kullanıldığı, farklı materyallerin denendiği ve yeni anlatı biçimleriyle sergilendiği görülmektedir. 3D teknoloji kullanımı ve yazılımı ile kolay, çabuk bir şekilde heykelsi nesne oluşumları gibi çalışmalar ile bazı sanatçıların ürünlerinin yaratılmasında kullandıkları teknolojik yeniliklere de değinilmiştir. Sanatçının farklı ifade biçimleri ve yeni teknik deneyimlerle ürettiği sanat nesneleri ile estetik boyuta bakış sağlanmıştır. Sanatçının içselleştirdiklerinin estetiğe dönüşümü, günümüz sanatı kazanımları ve etkileşimi vurgulanmıştır. Sanat ve sanatçı ikileminde estetik, görsel kimlik, değer olarak güç kazanımı, sanatçının ortaya koyduklarına yüklediği tüm değerlerin izleyicide uyandırdığı güzel algısı ile öne çıkarılması ve alıcının estetik yoluyla ruhsal doyuma ulaşmasının önemi aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Görsel kimlik, Teknoloji, 3D, Estetik.

VISUAL IDENTITY AND AESTHETIC SEARCHES IN CERAMICS

Abastract

In this study, the reflections of ceramics dec as a result of interdisciplinary and technological interaction, the identity and transfers it has gained are discussed. It is emphasized how the phenomenon of art effectively meets and emphasizes the audience, and the constructability of tradition is emphasized with new pursuits. These are manifested in the fact that different civilizations lose some values in the process of their stages of development, and the traces left on the individual and society are reflected in plastic and visual arts. When looking at artistic creations, it is seen that it takes many different disciplines such as aesthetics, art philosophy, sociology and psychology as sources in terms of their interaction and effectiveness. Nowadays, scientific and technological developments have been added to this situation and it is seen that several art disciplines have been used together, different materials have been tried out and exhibited with new narrative forms. Studies such as sculptural object formations in an easy, quick way with the use of 3D technology and software, as well as technological innovations that some artists use to create their products, were also touched upon. A view of the aesthetic dimension is provided with the art objects produced by the artist with different forms of expression and new technical experiences. The transformation of what the artist has internalized into aesthetics, the achievements of today's art and its interaction are emphasized. In the art and artist dilemma, the importance of aesthetics, visual identity, gaining power as a value, highlighting all the values that the artist places on

what they reveal with the perception of beauty that they evoke in the audience, and achieving spiritual satisfaction through the aesthetics of the recipient has been conveyed.

Keywords: Ceramics, Visual identity, Technology, 3D, Aesthetics.

1. Giriş

Doğada oluşan değişimin kalıcılığı, doğanın yaratıcı gücü ve bizlere bıraktıkları, insanoğlunun dış etkenlere duyarsız kalmamasını sağlamıştır. Bilinmeyene karşı içgüdüsel olarak ortaya koydukları ile üstünlük kurmaya çalışması, ritüellerde, çeşitli belgeler üzerinde yaratılan sembollerde görülmüş, güç ve değer kazanmasında etkili olmuştur. Kendini, doğayı, dünyayı ifade etme aracı olarak yakaladığı deneyimini sanatsal nesnelerle ortaya koymuş, nesne ise iç ve dış arasında bir köprü görevi görmüştür. Tarihsel süreçte karşımıza çıkan ve sanatın doğuşunu gösteren çeşitli nesneler, aynı zamanda sanatsal değer niteliği taşımakta olan estetik kazanımlarla ifade bulmuştur. Kagan'ın "Dünyanın insanlar tarafından estetik özümlenişinin toplumda sanatsal kültürün gelişmesinin ve yapısının genel bilimi" (Kagan, 2008: 17) olarak tanımladığı estetik, karşılaştığımız bilimsel, teknolojik gelişimler doğrultusundaki arayışlar ile bu sürecin bir devam niteliğinde olduğunun göstergesidir.

"Antik çağda estetik ve güzele ilişkin düşünceler, daha çok ahlak ve devlet işlerini düzenlemek ve yürütmek için politika ile birlikte dile getirilmiştir. İlk kez güzellik kavramını ortaya koyan Platon'la ise anlamı "duyulur algı" (Arat, 1987: 39) olarak ifade kazanmıştır.

Sanat için yapılan araştırmalar ve resimlemeler derin bir inanç sistemi ile dinsel törenlerin anlatımında, öykülerde, fresklerde, tahta levhalarda ya da seramik kaplar üzerinde aktarım dili olarak anlatı bulurken, bu resimlemeler ve süslemeler, kelimeler kadar güçlü anlamlar taşımaktadır.

Seton Lloyd'un "Anadolu topraklarında Çatalhöyük'te yapılan kazılarda ulaşılan duvar resimleri ve çeşitli süslemeler, insanların yaşam biçimlerinin hızla şaşırtıcı kültürel inceliğe ulaştığını göstermektedir" (Lloyd, 2007: 24) ifadesi, formların yüzeylerindeki ve duvarlarda gördüğümüz ifade biçimlerinin belirli bir düzen, bir sıralanım içinde olduklarına kanıt niteliğindedir.

Antik Ege dünyasında da zaman içinde değişen siyasi, sosyal, ekonomik nedenler sonucu son üç yüzyıl boyunca özellikle Ege-Akdeniz havzasında, siyasal ve ekonomik gelişmeler olmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda" yeni ticaret kolonilerinin kurulması, yeni doğal kaynakların keşfi, buna bağlı olarak toplumlardaki yaşam biçimi ve düşünce değişiklikleri, seramik üretiminde eğilimlerin farklılaşmasına yol açmıştır" (Çizer, 2014: 29).

İnsan bilincinin oluşumu ve gelişiminde izlenen seramik üretimindeki eğilimler doğrultusunda, kaplar üzerindeki bezeme örnekler bir göstergedir ve daha çok ilerleme olduğu gözlenmiştir. Aynı şekilde yüzey üzerindeki doku, hareket, renk arayışları ile yaratılan, ortaya konan sanatsal nesneler, güzel anlayışını ve estetik arayışları da ön plana çıkarmıştır.

Mengüşoğlu'nun "her çağın kendine özgü sanatı oluşurken, eski çağların sanat eserleri ise yenilerine etkir, sanat tarihçi, bilim adamı sıfatıyla bir çağın sıfatını taklit ederken, onda geçmişin öğelerini arar; eseri meydana getiren sanatçının kendisi için bu öğeler artık eskiye ait değildir, yeni görüş ve kavrayışlarla yaratılmıştır" (Mengüşoğlu, 1983: 225) sözleri de bu durumu destekler.

Geçmiş örneklerdeki estetik arayışlar ve bunlar ile ilgili çözümlemeler, zanaatkar ve sanatçıların etkisinin oldukça fazla olduğunu göstermektedir. Farklı dönemlerde yaşamış sanatçılar, her olguya farklı bakmayı ve yaklaşmayı bilmişlerdir. Böylece başka dönemlerden, kendilerini ifade etmeyi sağlayacak bazı öğeleri, değerleri ayıklamışlardır. Sanat doğaya bağlı olarak ortaya konurken, yerini bir süre sonra yaratıcılığa bırakmıştır. Örneğin: Japonya'da estetik

kavramı, doğanın bütünlüğünü vurguladığı için günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir. Bugün batı, Japon sanatında hayran olduğu ve etkilendiği pek çok tarz yakalamıştır.

Tarihsel süreç, aslında sanatın kendini öncekiler ile beslediğini gösterir. Bazen daha iyi ya da farklı bir ifadeye duyulan gereksinim ile kendinden öncekileri sorgulatır, yeni oluşumlara farklı yorumlara geçiş sağlar. Sanatın kendini aktarabilmesi, başka tanımlarla gerçekleşir. Kendi geçmişinden beslenmesi ile büyüyebilir, gelişebilir. Sonraki süreç yine kendini tüketerek, yenilemesidir. Yeni arayışların sanata aktarımında Rönesans ya da diğer adıyla yeniden doğuş örneğinde klasik metinler yanında sanatta, bilimde yeniden keşfetme, yeniden uygulama olarak aktarımlar görülmektedir. Gökberk'in ifadesinde de "İstanbul'un düşmeden önce İtalya'da hümanist çalışmaların başlamış olması, Bizans'ın yıkılması ile çok sayıda Bizans bilgininin İtalya'ya gelmesi, kökleri 14. yüzyıla uzanan ve kendisi artık ortada olan bir akımı beslemiş, hızlanmasında rolü olmuştur denilebilir" olarak yer almıştır (Gökberk, 1985: 196).

Leonardo da Vinci, araştırmaları ile inceledikleri konuları resme yansıtırken, sanatı ve bilimi bir noktada buluşturarak, yaratım sürecinde yaşadığı dünyayı değerlendirip, yorumlamıştır. Bu durum kendi içinde hem nesnel hem de toplumsal bir içerik barındırmıştır. Böylece sanatçı, kendi yarattığının artık dışında değildir. Sanat yapıtı, yinelenemediği için, yeri doldurulamaz. Güzellik anlayışı ve estetik arayışlar, Rönesans ile değişim gösterip, yeni teknik ve buluşlar ile belirginleşmiştir. Bilimsel ve teknik gelişmeler sonucunda yazın alanının ön plana çıkması, konu aktarımlarında ve düşüncelerde yenilikçi nitelik taşımıştır.

Bu durum, sanatçı ve yazarları sadece toplumun isteklerini aktarmaya yöneltmiştir. Yapıtlar, toplumsal bir gerilim, bir kaos ve karşıtlık içinde olurken, yeni arayışlara yönelme isteği, önce doğada, sanatta ve bilimde öze inme gereksinimini doğurmuş, bu durum özgür düşünceyi, sürekli incelemeyi, yeni sanat anlayışını getirmiş, geliştirmiştir. Tarih öncesi mağara resimleri ile başlayan, insan yaşamını etkin kılan, toplumlar arası bağlantıları resim, seramik, heykel vb. ile sağlayan sanat, işlevini yeniden oluşturmuştur. Tarihte bilinen kültürler, kendinden önce gelen kültürlerin katkı ve etkisiyle zenginleşmiştir.

Günümüzde başka kültürlerin incelenmesini değerli kılan ilk neden, onları kendi yaşam koşullarında tanımak, ikinci neden kendi kültürümüzü derin ve gerçekçi bir biçimde anlamanın yolunun öteki kültürleri incelemekten geçmesidir (Lewis, 2007: 60).

Bugün farklı kültürlerin ve ideolojilerin yerini alan sanat, toplumsal yaşamın şekillenmesinde plastik, görsel vb. sanat dallarındaki etkinliği ile değer bulurken, bu bağlamda sanatçıya daha çok görev düşmektedir. Sanatçı ya da yaratıcı, geleceği biçimlendiren kimliği ile önce bireyi sonra toplumu duygu ve akıl yönünden harekete geçirebilendir. Sanat, belirli bir tarih sürecinde ya da dönem içinde ortaya konmaktadır. Bu da onu daha ileriye götürmektedir. Günümüz sanatının yoğun ve baş döndürücü bazen şaşırtıcı durumu, sanatçıyı çok farklı teknik ve bilim harmanı ile karşılaştırmaktadır. Bilgisayarın tüm sanat alanlarına girmesi sanatçıyı sanal gerçeklikle tanıştırmış, yapay yeni öğeler oluşturulmuş, bilginin dinamikliği, akışkanlığı sanat alanını dijital kapsamda genişletmiştir. Bu kapsam doğrultusunda toplumlar sisteme dayalı bir oluşum içinde yer alırken, sanat mevcut teknolojinin mümkün kıldığı belirli biçimsel varyasyon türleri ile ve estetik kategorilerin çeşitliliğinde gelişim göstermiştir. Biçimsel varyasyonda bir nesnenin, bir boyutun veya bir rengin değişebilmesi için bugün dijital araçların ve makinelerin hala belirli sınırlamaları ve eğilimleri bulunmaktadır. Ancak 3D teknoloji kullanımı ve yazılım ile kolay, hızlı heykelsi nesne oluşumları sağlanırken, bazı sanatçıların ürünlerinin yaratılmasında kullandıkları teknolojik yenilikler, bakış açısının farklı boyuta evrilmesine etkimiştir. Geleneksel üretilen formlar dışında, ortaya konulanları ve ifade biçimlerini sorgulayan izleyici açısından, yeni ürünlerle kazanılan estetik boyut yeni bir bakış sağlamıştır. Bu durum sanatçı bakış açısıyla paradoksal bir şekilde, yeni teknolojileri daha geç benimseyenler açısından çok farklı şekillerde kullanımlara ve aktarımlara yol açabilmektedir.

2. Toplumların Sisteme Dayalı Sanat Arayışı

Sisteme dayalı bir sanat türü meydana getirebilmek matematik, biyoloji, çevre gibi bazı oluşumların sistemlerinden yararlanmayı gerektirmiş ve algoritmik yaratılan, tanımlanan bilgisayar programı ile oluşturulmaya çalışılmış bu gibi sistemlerden yararlanmak, sisteme dayalı bir sanat türünü doğurmuştur. Bu sanat oluşumunda sistemin iyi kurgusu ile basit, yalın ya da kaotik durumlar oluşabilir, aynı zamanda sanatçının kurgusu sonucu oluşturduğu formüller, sistemin daha sonra kendi kendine çalışmasına olanak yaratır. Bu sistemin kolay erişim sağlaması ve dağılımı sebebiyle, yeni sanatsal ifade biçiminin ortaya çıkması da sağlanmış olacaktır. Fotoğraf, heykel, resim, grafik, film, seramik gibi alanlarda dijital sanat uzmanları ve onların deneyimleri, yeni yaratıcı süreçleri bizlere göstermekte ve görsel algı ile ilgili yeni konulara ışık tutmaktadır. Bu yaşanılan süreç, estetik bakış ve arayışlarda değişikliklerin yaratılmasında etken olmuştur. Sanat ve teknoloji birlikteliği, içinde yaşadığımız dünyayı tanımlayıp yeniden şekillendirmeye devam ederken, daha sağlam bir zeminde tüm anlayış, görüş ve düşüncelerimizi, bildiklerimizi yeniden hayal etmemizi sağlayarak, sınırları zorlamaktadır. Yeni buluşlar, deneyler, zihin, beden ve dünyanın kendisi, çok daha farklı bir alana ve yeni kurallara yer açmakta, yol almaktadır.

Günümüz sanat alanında yaşanan değişimler izleyiciyi içine almakta ve çok farklı boyuta taşımaktadır. Son zamanların başarılı dijital sanatçısı olarak ifade edilen Refik Anadol'un makine sergileri bu anlamda örnek gösterilebilir. Çalışma "Çeşitli mimari stilleri ve hareketleri temsil eden üç milyondan fazla görüntüden oluşan bir veri seti üzerine kurulmuş makine öğrenimi ve algoritmaları kullanan sürükleyici, dijital bir deneyimdir" (Zandl, I., 2019, Sep. 10, Artechouse Nyc. Best Digital Art In The World, Art & Design).

Bugün sanat kültürlerarası etkileşim sayesinde, topluma yardımcı olmaktadır. Çeşitli sanat dallarını gerçek değerleri ile anlayıp kabul eden toplum, bu değerleri yaşam biçimine aktarabilen toplumdur. Birey, bilimsel araştırmalar ve deneyimlerin gerçeği, yararlıyı ve işlevsel olanı aramasıyla, sanatsal uğraşlarında da bu arayışlara yönelmeyi ve ilgi duymayı sürdürecektir.

2.1. Seramikte Teknolojik Yansımalar

Kil, tarihsel süreçte çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. İnsan ve doğa arasındaki ilişkiyi en belirgin şekilde ortaya seramik nesneler koymaktadır. Pişirildiğinde sertleşebilen, aynı zamanda işlenebilen, yumuşak bir malzeme olan kil, bazen bir alet, bazen de bir süs eşyası, bir eser görevini üstlenmiştir. Geçmiş dönemlerde ise sanat-el sanatları-modernizm olarak süregelmiş ve sonrasında, Stüdyo El Sanatları'na evrilmiştir. Artan popüleritesi ile güzel sanatlar alanının önemli bir parçası haline gelmiş, yaratılmış benzersiz nesneler olarak, güzel sanatlar alanında kendine yer bulmuştur. Seramik sanatsal alanda, yarattığı canlılık ve oluşturduğu tarz ile görsel çekiciliğe ulaşmıştır. İlk etapta işlevselliğine odaklanılarak yapılan seramik nesneler ile el sanatları arasında oldukça geniş bir ayrım oluşmuştur. Bugün bazı sanatçılar geleneksel teknikleri kullanarak ürün ortaya koyarken, bazıları da yenilik aramaya, denemeye, seramik kültürü içine yerleşmiş ilkeleri sorgulamaya ve seramiğin bilinmeyen alanlarını keşfetmeye çalışmaktadır.

Üretilen ve yaratılan seramik eserler, farklı görsel kimlikleri ifade eden çeşitli formlarda ve teknik çözümlemelerde somutlaşan estetik bir zenginlik sergilemektedir. Seramik sanatçısı, biçim ve teknik gibi temalara bağlı kalmadan kendi karakterini koruyarak, daha sentezci biçimlemeye yönelmektedir. Son yıllarda seramik, güzel sanatlar alanında yeni bir stil edinerek, benzersiz sanat eserleri olarak kabul görmektedir. Seramik için bilimsel ve teknolojik gelişimler, kullanım alanlarında da farklılık yaratmış, bilim-teknoloji birlikteliğinin işlevi ile yeni sanatsal yaratılar meydana gelmiştir.

Sanatçılar son zamanlarda bilim, sanat, teknoloji ve duygusal algıyı bir araya getiren yenilikçi parçalar tasarlamaktadır. Sesli heykel baskılar, soyut sanatı ifade eden ünlü sanatçıların heykelleri ya da büyük boyutlu heykellerin minyatürlerinin yapılması gibi örnekler, 3B sanat eserlerini düşündürücü ve ilgi çekici olarak karşımıza çıkarmaktadır. Bugün 3 boyutlu baskı sanatı senaryo, antik heykeller, bio-dijital canlı heykelleri, müze sergilerini, ticari

sergiler için dekorları ve eğlenceyi kopyalamak için kullanılmaktadır. Seramik 3D baskı bugün ve gelecekte büyük potansiyele sahip malzemelerdendir. Kil ve seramik için 3 boyutlu yazıcıların bulduğu uygulama ile sektörde 3 boyutlu prototipler, geniş bir şekilde kullanılmaktadır. 3B yazıcılar, 3B sanat ürünü yaratmak için naylon tozu, ABS plastik, polikarbonat, ahşap, alüminyum, seramik malzemeler, filament , reçine ve alçı tozu gibi malzemeler kullanırlar. 3D yazıcıları, bir sanat eseri haline getiren çok küçük ayrıntıları yazdırabilme özelliğinden ötürü bugün pek çok noktada kullanım açısından tercih edilmektedir (Görsel 1).

Görsel 1. 3 Boyutlu Seramik Baskı Örnekleri

3D tarama teknolojisinin günümüzde sanat ve tasarım alanlarında yaygın kullanımı, taranması zor yüzeyleri ve hemen hemen her şeyi dijitalleştirebilir cihazlar olması nedeniyle, kapalı veya açık ortamdaki doğal şekilleri kolayca yakalaması ve toplanan 3B verileri doğrudan sahada işleyebilme özellikleri ile dönemsel değer taşıyan bazı çalışmalara kaynaklık etmiştir. Bu açıdan Delfware dönemini yansıtan vazolar örnek gösterilebilir. Yapılandırılmış ışık tarama teknolojisi ile son derece hassas sanat nesnelerinin taranarak, yüksek çözünürlüklü ölçümler eldesi ile tarama sonrası, CNC frezeleme kullanılarak bir seramik kalıbın yapıldığı ayrıntılı bir model oluşturulmuştur. Böylece seramik nesne modellenerek dekorlamadan sonra sırlanıp, pişirilmiştir. Bu şekilde 17. yüzyıl Delfware dönemi vazoları oluşturulmuş, her açıdan orijinallerine benzetilerek, tarihe ışık tutulmuştur (Perera, L. M., Artec 3D, Erişim:19.06.2021).

3D modelleme, kendisiyle birlikte gelen yaratıcı süreçleri desteklediği için tasarım düşüncesini kolaylaştırır. Aslında ifade, sadece sanat eserleri yaratmanın ötesine geçebilir; gerçek dünyadaki sorunlara çözümler sağlayabilir, sanat alanında sağladığı ve sağlayacağı yenilikler ve gelişmeler, sanatın 3B ile nasıl ilerlediğini daha derin gösterir.

Bir 3D yazıcıyla yapılmış sanatsal derinlik taşıyan seramik nesneler, bazen geometrik bir soyutlama bazen de Picasso'nun kübik çalışmalarından esinlenilerek yapılmış bir vazonun uyarlaması ya da 3D tarama ile bir kadının hamileliğinin dijitalleştirilmesi ve bunun sonucunda saklanacak bir heykelciğin yaratılması olarak yaşam bulabilir.

Bugün Marije Van Der Windt ve tasarımcı Katja Van Groningen'in girişimleriyle, oldukça özel ve dikkat çekici anı heykel çalışmaları gerçekleşmiştir. 3D tarayıcı ile yüksek çözünürlüklü taramalar sağlanarak, verilerin işlenmesi ve 3D baskı aşamasından sonra 15 ila 20 santimetre arasında değişen boyutlarda hamile kadın heykelcikleri yapmışlardır (Görsel 2). Ortaya çıkan heykelcikler anne adayları tarafından, vücutlarındaki değişiklikleri yakalamak, bebekleri için bu sürecin hatırasını canlı tutmak ve anı olarak saklamak gerekçesiyle tercih edilmektedir(Perera,L.M.).

Görsel 2. Artec Eva ve Dijital Hamilelik

Seramikte dijital devrim olarak anılan 3D teknolojisi ve kullanımı, yazılım ile el işçiliğinin zor yönlerini kolayca yöneterek elde edilebilecek geniş olasılıklar sunmaktadır. Bugün çökme riski düşük olan 3D baskı için özel olarak formüle edilmiş yeni kil karışımının geliştirilmesi, geometrik bir yapıdan kolay ve çabuk bir şekilde heykelsi görünüm kazandırıp, şekilleri çeşitlendirebilmektedir. Nesnelerin kalınlığının aynı olması, dolguyu kontrol etme, düşük çökme riski taşıması, sanatçı açısından önemlidir. Böylece sanatçı, tamamen post yapım aşaması içinde olacaktır.

3. Seramikte Görsel Kimlik ve Estetik Arayışlar

Seramiğin varoluşunun önemi, arkeolojik alanlardaki buluntular olarak görülmesi değildir. Çağdaş seramik sanatının değer artışı, sanat piyasasında kabul görmesi, sergilenmesi, müzelerin seramik objelerle ilgilenmesi ve mekanların sanat eseri olarak satın alması ile ilintilidir. Seramik sanatçısı, kendi sanatsal arayışını ve yaklaşımını, ortaya koyduğu ürünlerde gösterirken, istediği şekilde izleyiciye ulaşacağı belirli bir dil belirler. Çağdaş seramikte yeni bir pencere açabilmek için farklı arayışlar ve seramik deneyler oluşturulmaktadır. Bu çalışmalar ve arayışlar doğrultusunda seramik objelerin değeri oldukça artmış, koleksiyonerler tarafından aranmasında etken olmuştur, sürecin işlemesi seramiği daha da değerli kılmış ve kılacaktır.

Birçok tasarım ve sanat dalında işlevsel açıdan belirlenmiş bir sanat değerinin kullanımı, bir kültürün belirli bir estetiğinin beğenilmesi veya ona bağlı kalınması şeklinde ifade bulabilir. Çağdaş anlamda estetik değer, belirli bir stil veya tasarıma atıfta bulunmak için kullanılabilirlik anlamını taşıyabilir. Yirmi birinci yüzyılla birlikte, estetik yoruma yönelik yeni tutumlar meydana gelmesiyle bu doğrultudaki Post modern estetik görüşler, sanatın taşıdığı anlam yerine, çıplak durumu ve duyusal deneyimiyle daha çok ilgili olup, estetik sözcüğünü duyusal köklerine geri döndürür. Tek bir evrensel estetik ve sanatsal sunumun felsefi anlayışıyla ilgilenmek yerine, varoluş durumuyla daha çok ilgilenir. Özellikle sanat ve tasarım alanında bilinen nesnelerin beklenmedik şekillerde kullanımı ile formların anlatım diliyle örtüşmeyen estetik yorumlamaları deneyimletir, özendirir.

Bir felsefe olarak estetik, birçok düşünür tarafından postmodern çağda farklı bir şekilde anlaşılmakta ve anlamlandırılmaktadır. Artık estetik, o anı ifade eden ve deneyimletendir. Kültürlerdeki çeşitliliği besleyen kültürel normlar yanında ahlaki temeller, estetik değerleri de farklılaştırmaktadır. Estetik değerin gelişimi, resim, seramik, heykel ve mimari ögelerde kendini daha çok göstermektedir.

Estetik, gündelik yaşamın görünüşte basit eserlerinden mimari ve tasarımın kendi kendini kanıtlamış karmaşıklıklarına kadar, modern yaşamın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Modern deyişle, sanat felsefesinin bu tür pratik yorumları genellikle uygulamalı estetik olarak anılır (Ford, P. 2009)

Çömlekçiliğin bir sanat biçimine dönüşerek, mitolojik tasvirlerin ve rengin eklenmesinden sonra günümüz seramiği, kaliteli sırlar ve cesur motiflerle farklı bir moderniteye bürünmüştür. Çağdaş kültürü yansıtan etkileyici seramikler ve yorumlamaları, bazen eklektik kültürel referanslarla ifade bulur. Dinsel ifade biçiminden, orta çağ ahşap

oymacılığına, çağdaş ürünler üzerinde kullanılan sembollere, çömlekten porselene, ortaya konan tüm sanat nesnelerinde bir hikaye, bir anlatım gücü vardır.

Philip Eglin'in seramikleri de bu anlamda "yüksek kültür" ile "popüler kültür" ün mükemmel bir şekilde yan yana gelmesi olarak ifade bulmaktadır (Görsel 3, 4, 5). Sanatçının çalışmaları Post-modern estetik, popüler kültür ve seramik tarihinden yüksek sanata ve Gotik Madonna'lardan 1950'lerin Soyut Dışavurumcu ressamlarına kadar birçok kaynağa dayanır. Heykellerinde genellikle kola şişeleri veya atık plastikler gibi günlük nesnelerden kalıp alınmış parçalar ve grafiti öğeleri bulunur (The Scottish Galery). Çalışmalarındaki post-post-punk heyecanı taşıyan metinler ve desenlerle kaplanmış tarihsel imgelerle belirli bir anlatı bulunması, daha parlak bir bakış açısı ile yeni bir teatrallik ve artırılmış arzu edilebilirlik kazandırmış olabilir (Roberts, S., 2017. 07. 24)

Görsel 3,4,5. Philip Eglin **,** Seated Nude, 2006 , Calais Lille 2019, Peekaboo Madonna and Child

Uluslararası Seramik Bienalleri, Uluslararası çağdaş seramik festivalleri, kültürel mekânlardaki sergiler ve etkinlikle, Çömlekçilik Müzeleri ve Sanat Galerileri, genellikle birlikte çalıştıkları sanatçıların çeşitliliğini vurgulayarak, görülecek ve keşfedilecek çok şeyin varlığını ortaya koymaktadırlar. Aynı zamanda yenilikçi ve yaratıcı yeni nesil sanatçılar, tasarımcılar ve yapımcıları da bir araya getirmektedir. Bu alanlarda meydana gelen etkinlikler ile kil malzemesini araştıran, keşfeden ve zevk veren çalışmalar sonucu seramiğin, çanaktan daha fazlası haline geldiği heykel, yerleştirme ve hatta resim dünyasına geçilen ortamların sağlandığı görülür (Görsel 6, Görsel 7).

Görsel 6 ve 7. Roberto Lugo**,** Yo Soy Boricua: Bir DNA Çalışması **,** 2019**,** Li Hongwei, Allegory of Balance, Xuan- Porcelain and Stainless Steel

Kültürel ve sosyal perspektiflerin araştırılması, izleyici bakış açısında merak ve empati uyandırır. Yirmi birinci yüzyılın başlarında sanatçıların, geleneksel bakış açısını birçok yenilik için bir sıçrama tahtası olarak kullanması çağdaş, izleyiciye ulaşabilen, daha anlamlı tartışmalara yol açan, yeni bakış açıları kazandırmıştır.Bu bakış açısına göre yaratılan eserler, seramik alanına zenginlik ve çeşitlilik katmıştır. Gotlieb 'in de değindiği gibi "geçmişin katı

kategorileri ve ilkeleri, geçmişte kalmaya başlamıştır. Eleştirmenler ve küratörler arasında aracın sanat mı yoksa zanaat mı olduğu tartışması devam etmekte, ancak yeni nesil sanatçılar arasında kil üzerine daha az tartışma görülmektedir" (Gotlieb, R., Son Düzenlenen 2015, March, 4 Contemporary Ceramics. The Canadian Encyclopedia).

3.1 Sanat Seramiği ve Sanatçılardan Seçkiler

Çağdaş sanat alanı çeşitli yapımları kapsamaktadır; işlevsel ve işlevsel olmayan etkileyici, boyutlandırılmış çalışmalar ve heykellerle farklı bakış açıları yakalama isteği uzun süredir devam etmektedir. Bu arayışlar ile ve bunlar üzerindeki kurulum çalışmaları yanında sahaya özgü müdahaleler, geçici, uygulanabilir parçalar biçiminde ve katılımcıların sanat projeleri ile birleştirilmiştir ve birleştirilmeye devam edecektir.

Seramik ürünler, yaşamın içinden gelmektedir ve yaşamın bir yansımasıdır. Seramik, aynı zamanda birey ve toplumu eğitmede en etkin araçlardan birisidir. Eğitsel anlamda kazanılan edinimler, belirli bir amaç doğrultusunda ilerleyerek ortaya çıkar.

"İnsanın, pratik yaşam etkinliği içinde edindiği deneyimler çoktur. Kişisel deneyimler sonludur, zaman ve mekan ile sınırlıdır. Aslında yaşamamış olduğumuz şeyler, bizden sonrakilerin yaşayabilmesine olanak verir" (Kagan, 2008: 445).

Seramik, kullanılan malzemeler yanında yeni teknik arayışlar, farklı kullanım alanları ve geleneksel-modern birlikteliğinin ortaya koyduğu uygulamalar ile sanatsal boyutta da önemini korumaktadır.İngiliz sanat tarihçisi Clare Lilley, seramiklere yönelik küresel algının değişmesinde ve yüksek sanat statüsüne yükselmesinde, binyılın başından beri bu tür eserlerin sergilenmesi noktasında oluşan etkinin önemine dikkat çeker (Lilley, C., 2020. 02. 18).

Sanatsal boyutta ortaya konan, sanatı çevreleyen çağdaş eleştirel söylemler, bunu doğrulamaktadır. Amerikalı seramik sanatçısı Dick Lehman'ın da ifadesinde belirtiği gibi seramik gelecek kurgusunda, önemli rollere soyunmuştur.

Geleneksel çalışan kuşak temsilcilerinden olan Dick Lehman, seramik alanında daha parlak ve daha renkli sırlar, lekeler ve dokuların ortaya çıkması ile kendi dönemini yansıtan ve sahip olunan şeye tutunmak için düşünce ve uygulamaların yeni olana taşınmasında, sadece biraz farklı olmasına rağmen, daha azıyla daha fazlasını yaparak, yeniyle rekabet etmeye çalışılması olarak ifade etmiştir. (Lehman, D., 2019).

Farklı görüntülerle form kombinasyonları üretebilmek için yeni yöntemleri uygulamak ve keşfetmek zengin malzeme, bilgi birikimi gerektirir. Bu birleşim, seramik endüstrisi için yeni yöntemler, yaklaşımlar gerçekleştirmek adına geleneksel seramik yöntemlerle birlikte yeni dijital görüntüleme, 3D baskı teknolojilerinin kullanılması, 3D tarama ve baskı tekniklerinden elektrostatik lazer baskı tekniğinin keşfi ile bu oluşumların seramik yüzeylerde kullanımı, seramik endüstrisi için oldukça önemli atılımlardır, adımlardır. Seramik endüstrisi için ticari üretimde dijital baskının geliştirilmesi ve 3D baskı teknolojilerinin kullanılması yeni yöntem arayışları, yaklaşımlar ve görsel boyut kazanımlarını artıracaktır, şüphesiz bu alanda çalışan pek çok sanatçı ve seramik sanatçısı bulunmaktadır.

Bu yenilikler ışığında araştırmacı ve seramik sanatçısı Dr. Steve Brown'un uygulamaları örnek gösterilebilir, Londra V&A Müze restorasyonunda da yeni yaklaşımlar gerçekleştirmek için geleneksel seramik yöntemlerle birlikte yeni dijital görüntüleme ve 3D baskı teknolojilerinin kullanılması ile restorasyon için yeni yöntemler geliştirerek, 3D baskı teknolojilerini kullanmaya, dijital baskının geliştirilmesine çalışmış, daha sonra bu doğrultuda eserler vermiştir (Görsel 8).

Görsel 8. Steve Brown, 'Taxonomy - After Haeckel I & II' 'Shifting Sands' (Detail) – 2012, 'Matrix' 2006

Bireyin sanat potansiyelinin oluşması, gelişmesi toplumsal açıdan önemlidir. Sanatın yaşamın merkezinde yer alması birey açısından, kendi sanatsal deneyimlerini derinleştirerek toplum üzerinde etik, siyasal, dinsel anlamda kendine ifade olanağı yaratması ve bulmasıdır. Gelişimi için yine sanattan, özellikle de seramikten etkin bir şekilde yararlanabilir.

Toplumlar böyle gereksinimler duyumsarken, bunlara karşılık vermek isteyecek ve bunun için de yine sanat yolunu seçecektir.

Brendan Tang'ın heykel serisi Manga Ormolu, teknoloji ve seramik birlikteliğinin ilgi ile izlendiği örneklerdendir. Manga Ormolu parçalarında, fütüristik robot parçaları ve geleneksel Çin seramikleri birlikteliği ile temalar birleşmiş, ürünler ortaya çıkmıştır (Görsel 9).

Sanatçı çalışmalarında eğri çizgileri ve karmaşık desenleri bağdaştırırken, 18. yüzyıl Avrupa'sının var olan sanat eserlerine altın yaldız ekleme uygulaması olan Ormolu'dan esinlenmiş, seri oluşturmuş, seri robotik elemanlarla birleştirilmiş, çömlekçi genel formu, robotik kısıtlamaları aşmıştır (Couden, C., Brendan Tang Melds Sci-Fi and Ceramics in Cybernetic Sculpture, 05/12/2016).

Görsel 9. Brendan Tang, Manga Ormolu Serisi

Katharine Morling ise illüstrasyonu çağrıştıran çarpıcı seramik heykeller ile dikkat çeker. İlk bakışta, kâğıttan yapılmış hissini uyandıran çalışmaları, kendi ifadesinde de belirttiği gibi seramik ortamında 3 boyutlu çizimler olarak tanımlanabilir.Ürünler üzerinde tek renk kullanır ve elle çizilmiş cansız nesneleri karmaşık bir biçimde şekillendirerek yeni bir varlığa dönüştürür (Görsel10). Çalışmaların yüzeyindeki her bir parçaya, bir cisim, bir duygu katmanları verdiğini ve izleyicinin zihninde yoruma açık olan hikayelerle bağdaştırıldığını, çeşitli cansız nesnelere benzersiz bir hayat vermek için seramikleri, ortam olarak kullandığını söyler (Designboom, 2014).

Görsel 10. Katharine Morling 'in 3D Yapıtları

Yeni malzemeler, genellikle yeni teknikler gerektirir ve eski tasarım sorunlarına yeni çözümler getirir. Seramik sanatçısı İspanyol Irma Gruenholz, illüstrasyonu çağrıştıran seramik heykel çalışmalarını bir adım ileriye taşıyarak, kil illüstrasyon heykeller yapar. Gruenholz, önce 2D ortamı oluşturur, daha sonrada 3D ortamda, belirlediği parlak renklerle tasarımını şekillendirerek yaratır (Görsel11).

Görsel 11. Irma Gruenholz, Kil Illüstrasyon Çalışma

Çalışmalarında kendisini 3D illüstratör olarak tanımlayan sanatçı, bu üç malzemeyi birleştirerek seramik heykeller yaratmayı başarmıştır. Sanat eseri, kil ile elle şekillendirilmiş çizimler ve üç boyutlu alanda çalışmasına izin veren çeşitli malzemelerden oluşur. Her projenin olanaklarını keşfetmeyi yeni çözümler ve dokularla deney yapmayı sever (Gruenholz, 2016, Made in shoreditch Magazine, Plasticine and Threads by Irma Gruenholz).

Gruenholz, aydınlatma ve fotoğraflamadan önce her bir illüstrasyonu modelleme kiliyle şekillendirerek özenle inşa eder ve her parçaya derinlik hissi verilmesini sağlar.

Japonya'nın önde gelen kadın seramik sanatçılarından Hitomi Hosono, eserlerinde bitki esintili, detaylandırılmış çiçek parçalarından oluşan çok katmanlı, ince porselen formlar ortaya koyar. Hosono bu porselen eserlerini oluştururken, ilk referansını Josiah Wedgwood'dan aldığı tekniği kullanarak gerçekleştirir. Onun gibi ince seramik kabartmalar uygular veya bir parçaya yüzey dekorasyonu olarak dallar ekler (Görsel 12).

Görsel 12. Hitomi Hosono, Porselen Botanik Sanat Eserleri

Hosono, farklı yöntemler ve kil gövdeleri ile kapsamlı deneyler ortaya koyarak, iki yeni heykelsel kullanım yöntemi ortaya çıkarmıştır: biri bir şeklin tüm yüzeyini dallarla kaplamak, diğeri ise sanat nesnesini sadece kabartmanın birçok katmanından inşa etmek, oymaktır. Farklı boyutlarda ince ayrıntılar eklemek için her bir parçayı modifiye eder (https://www.designboom.com/art/hitomi-hosono-intricately-crafts-botanical-influenced-ceramics-01-12-2014/).

Sanat Tarihi Profesörü Jean Robertson'un da ifadesinde belirttiği gibi, bu yüzyılda sanat, son derece devimsel bir çalışma alanına dönüşerek, gelişen bir uygulama, araştırma ve yayın alanı halini almıştır. Birçok 21. yüzyıl sanatçısı, bugün çevrimiçi ağlar aracılığıyla canlı bir şekilde sunulan küresel görsel kültürden derinden etkilenmektedir. Birçok sanatçı, sosyal medya aracılığıyla yayılmak için sanat yaratır. Yeni teknolojiler, yeni olanaklar meydana getirirken farklı zorluklar sunmaktadır (Robertson, J.,Art in the 21st Century, Oxford Artwww.oxfordartonline.com).

Sanatçı, kendi ve bireylerin deneyim dünyasının parçalarından bir bütün yapmak için uğraşı içindedir. İnsan formlarının bir parçası olduğu kusursuz ya da kusurlu doğa formlarıyla direkt bir bağlantı kurmaya çalışır. Yaratı dili olarak kil ile konuşmak ya da kili konuşturarak zenginleştirilmesinde farklı boyutlara taşıma deneyimi yaşar, yaşatır.

4. Sonuç

Estetik, güzellik ve sanat algısı ,insan deneyiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Çağdaş estetik, güzellik veya sanatın tekil bir tanımının olmadığını, aksine her ikisinin de gözlemci tarafından o anda bulunabileceğini ve deneyimlenebileceğini savunarak evrensel kurala karşı gelir.

İnsanda, doğası gereği kontrol edilemeyen pek çok nokta bulunmaktadır. Sanatçı, toplum adına bir şeyler ortaya koyarken, eser yaratma deneyimini aktarmakta, geçmiş ve günümüzün zorluklarını ya da yaşanmışlıklarını farklı, çekici bir boyuta taşımaktadır.

Sanatçının bir eserle ilişkisi, izleyicinin deneyimleriyle ilgili olarak oluşmuştur. Sanatçı, eseri içinde çeşitli işlem deneyimleyebilir ya da malzeme ile objeleri birleştirip, yeni hikayeler yaratabilir. Bazen formların oluşumunda belirli bir malzemede yapılabilecek sınırlamalar vardır. Kişi, kilin nasıl manipüle edileceğine ilişkin farklı varyasyonlar araştırabilir. Böylece seramik malzemeyi sergileyerek deneyler, estetik özellikler için daha geniş bir perspektif arayabilir. Sanatsal uygulayıcılar, seramik malzemeler kullanarak yapılan, sanatı çevreleyen çağdaş eleştirel söylemler ışığında, ortam karmaşıklığının altını çizen bir dizi zıt- hatta çelişkili- anlayışın yanı sıra, farklı bakış açılarını sergilemektedirler.

Doğu'dan Batı'ya sanatçılar, geleneklerinden ve Batı- Doğu sentezinden ilham alarak günümüzün ana akım kültür, toplum ve politikanın yönlerini yorumlayan çağdaş oluşumlar meydana getirmişlerdir. Geleneksel-işlevsel nesne üretme yanında birtakım farklı teknik uygulamalar içeren çeşitli, yenilikçi yaklaşımları benimseyip kullanan seramik sanatçıları, sadece kili ve porselen-kil karışımlarını şekillendirerek, kili heykelsel bir araç olarak ele almamakta, uyarıcı ve düşündürücü bir gösteriye dönüştürmektedir. Aynı zamanda politikanın durumunu yansıtmak için uyumsuz unsurları karıştıran ve birleştiren, çevre ve post-endüstriyel manzaralar üzerine kültürel ve sosyal perspektifleri araştıran, onları parçalayıp, parçaları tekrar yorumlayarak daha önce denenmemiş işler üretebilmektedir.

Bu çalışma, sanat yapıtlarının günümüz sanat anlayışı çerçevesinde oluşumunun belirlenerek biçimlenmesi, eserlerin şekil değişiminin gerçekleşmesi yolunda farklı görüntülerle form kombinasyonları üretebilmek için yeni yöntemlerin uygulanması üzerine şekillenmiştir.Seramik endüstrisinde yeni yaklaşımlar gerçekleştirmek için geleneksel seramik yöntemlerle birlikte yeni dijital görüntülemeler üzerine yapılan çalışmalar önemlidir. Bu nedenle 3D baskı teknolojilerinin kullanılması, 3D tarama ve baskı teknikleri gibi oluşumların seramik yüzeylerde ve formlarda kullanımı, yeni aktarımların gerçekleşmesine zemin oluşturmaktadır..Seramik geleneğinde yerleşik tavır ve estetik arayışlar, meydana gelen yenilikler doğrultusunda geleneğin yeniden inşa edilebilirliğini göstermiştir . Kaos, sanatçının içselleştirdikleri ile estetiğe dönüşerek, günümüz sanatına boyut ve değer katmış, etkimiştir. Sanat ve sanatçı ikileminde estetik ve görsel kimliğin bir değer olarak güç kazanması aktarılmıştır.

Kaynakça

Arat, N. (1987). *Etik ve Estetik Değerler*. İstanbul: Say Yayınları. (2.basım)

Çizer, S. (2014). *Terra Sigillata*. İzmir: Tibyan Yayıncılık Basım Yayım Matbaacılık.

Gökberk, M. (1985). *Felsefe Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitap Evi. (5.basım)

Kagan, S. M. (2008*). Estetik ve Sanat Notları* (A. Çalışlar,Çev.)İzmir: Karakalem Kitabevi.

Lewis, B. (2007). *Çatışan Kültürler* (N. El Hüseyni, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Llyod, S. (1997). *Türkiye'nin Tarihi,* Bir Gezginin Gözüyle Anadolu Uygarlıkları.

(E. Varinlioğlu Çev.) Ankara:Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

Mengüşoğlu, T. (1983). *Felsefeye Giriş*.İstanbul:Doğubatı Yayınları.(3.basım)

İnternet Kaynakları

Couden, C. (2016). "*Brendan Tang Melds Sci-Fi and Ceramics in Cybernetic Sculpture,*"(Erişim: 19.06.2021)https://makezine.com/2016/05/12/brendan-tang-melds-sci-fi-and-ceramics-in-cybernetic-sculpture/ (Fine ceramic vases and dinnerware merge with giant robots in Brendan Tang's series of sculptures, Manga Ormolu, By Andrew Salomone, on May 9,2014) adresinden alındı.

Chin, M. (2019). *Researchers create ultra-lightweight ceramic material t*hat can February 14, 2019,

(Erişim:19.06.2021)https://newsroom.ucla.edu/releases/ultra-lightweight-ceramic-material-withstand-extreme-temperatures, adresinden alındı.

Designboom (2014).*katharine morling's ceramic furniture + objects appear two-dimensional* (Erişim:16.06.2021)https://www.designboom.com/art/katharine-morling-ceramic-2dimensional-04-22-2014/ adresinden alındı.

Ford, P. (2009). *What is Aesthetics*?(Erişim: 19.06.2021)https://paulford.com/communication/what-is-aesthetics/ adresinden alındı.

Gotlieb,R.(2006).*Contemporary Ceramics.The Canadian Encyclopedia*.(Erişim:19.06.2021) https:// www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/contemporary-ceramics (Son Düzenlenen Mart 4, 2015)adresinden alındı

Gruenholz, İ. (2016). *Made in shoreditch Magazine, Plasticine and Threads by Irma Gruenholz* – (Erişim : 19.06.2021)http://madeinshoreditch.co.uk/2016/06/01/plasticine-threads-irma-gruenholz/ adresinden alındı.

Hosono,H.(2014*).İntricately crafts botanical influenced ceramics art.(*Erişim: 19.06.2021)https:// www.designboom.com/art/hitomi-hosono-intricately-crafts-botanical-influenced-ceramics-01-12-2014/,hitomi hosono intricately crafts botanical influenced ceramicswww.designboom.com › art) adresinden alındı.

Hosono,H. (Erişim: 19.06.2021) https://www.wedgwood.co.uk/content/be-inspired/hitomi-hosono-blog/ adresinden alındı.

Hosmer, K. (2014). *Art, Playful Ceramic Sculptures Look Like 3D Paper Drawings*.(Erişim: 19.06.2021) https:// mymodernmet.com/author/katiehosmer/page/25./ adresinden alındı.

Lehman,D.(2019).*Clay Culture: More or Less* - Ceramic Arts Network.(Erişim: 19.06.2021)https:// ceramicartsnetwork.org/ceramics-monthly/ceramic-art-and-artists/ceramic-artists/clay- adresinden alındı.

Lilley,C.(2020).*Why you should be collecting ceramic art*(Erişim:19.06.2021). https://www.dailymaverick.co.za/article/2020-02-18-why-you-should-be-collecting-ceramic-art/Why you should be collecting ceramic art - Daily Maverickwww.dailymaverick.co.za › 2) adresinden alındı.

Perera,L.M.(t.y.)*Digitizing your pregnancy with Artec Eva* (Erişim : 19.06.2021)https://www.artec3d.com/cases/digitizing-your-pregnancy-with-artec-eva/ adresinden alındı

Perera,L.M.(t.y.) *Dutch-Chinese history comes to life as Artec Eva and Space Spider help recreate 17th-century ceramics.(*Erişim: 19.06.2021) (https://www.artec3d.com/it/cases/chinese-porcelain-3d-scanned, Loretta Marie Perera)

Roberts,S.(2017),*PhilipEglin:UnfinishedBusiness*.(Erişim:01.07.20219).https://sararobertsblog.wordpress.com/2017/07/24/philip-eglin-unfinished-business/ adresinden alındı.

Robertson, J.(t.y*) Art in the 21st Century*.(Erişim: 19.06.2021). https://www.oxfordartonline.com/page/art-in-the-21st-centuryArt in the 21st Century / adresinden alındı.

Silka, P. &Andrey, V. (2017). The Serious Relationship of Art And Technology.(Erişim: 19.06.2021)): https://www.antheamissy.com/the-serious-relationship-of-art-and-technology/ July 25, 2017/ adresinden alındı.

Tyilo, M. (2020). *Why you should be collecting ceramic art*, 18 February 2020 (Erişim: 19.06.2021)https://www.dailymaverick.co.za/article/2020-02-18-why-you-should-be-collecting-ceramic-art/ adresinden alındı.

The Scottish Galery (t.y). *Philip Eglin ,* Erişim:01.07.2021.https://scottish-gallery.co.uk/artist/philip-eglin. adresinden alındı.

Silka, P. &Andrey, V. (2017). *The Serious Relationship of Art And Technology*.(Erişim: 19.06.2021)): https://www.antheamissy.com/the-serious-relationship-of-art-and-technology/ July 25, 2017/ adresinden alındı.

Whiting,D. (t.y). *Phılıp Eglın* .(Erişim:01.07.20219.https://www.oxfordceramics.com/artists/38-philip-eglin/overview/ adresinden alındı.

Zandl, I. (2019). *Artechouse Nyc. Best Digital Art In The World, Art & Design*. Sep. 10, 2019.(Erişim: 19.06.2021). https://theopinionator.com/artechouse-nyc-showcases-the-best-digital-art-in-the-world./ adresinden alındı.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. https://impresiontresde.com/imprimiendo-ceramica, Erişim Tarihi: 27.06.2021

Görsel 2. https://www.artec3d.com/it/cases/digitizing-your-pregnancy-with-artec-eva Erişim Tarihi: 27.06.2021

Görsel 3. Philip Eglin, https://www.oxfordceramics.com/artists/38-philip-eglin/overview/ Erişim Tarihi: 19.06.2021

Görsel 4. Philip Eglin, https://www.oxfordceramics.com/exhibitions/19/works/artworks3105/ Erişim Tarihi: 19.06.2021

Görsel 5. Philip Eglin, https://www.oxfordceramics.com/exhibitions/13/works/artworks2405/ Erişim Tarihi: 19.06.2021

Görsel 6. Roberto Lugo, https://www.artsy.net/artwork/roberto-lugo-yo-soy-boricua-a-dna-study / Erişim Tarihi: 19.06.2021

Görsel 7. Li Hongwei, https://www.puckergallery.com/li-hongwei / Erişim Tarihi: 19.06.2021

Görsel 8. Steve Brown, https://www.steveroystonbrown.com/ Erişim Tarihi: 19.06.2021

Görsel 9. Brendan Tang, http://www.iloboyou.com/brendan-lee-satish-tang-ceramic-sculptures/ Erişim Tarihi: 19.06.2021 https://ceramic.school/courses/brendan-tang-how-to-make-my-manga-ormolu-series/

Görsel 10. Katharine Morling, http://www.fubiz.net/en/2014/05/08/3d-artwork-by-katharine-morling-2/ Erişim Tarihi: 19.06.2021

Görsel 11. Irma Gruenholz, clay illustration. https://irmagruenholz.tumblr.com/ Erişim Tarihi:19.06.2021 https://twistedsifter.com/2016/05/clay-illustrations-by-irma-gruenholz/clay-illustrations-by-irma-gruenholz-6/

Görsel 12. HitomiHosono,https://www.telegraph.co.uk/luxury/design/hitomi-hosonos-botanical-beauty-unfurls-daiwa-foundation/ Erişim Tarihi: 19.06.2021

sanat ve insan

Article Type:Research
Received:28/11/2021
Accepted:12/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Onur FENDOĞLU
Yüksek Lisans Mezunu, onurfendoglu@hotmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID ID:0000-0001-9349-5871

KUYUMCULUK VE TAKI TASARIMINDA SANATIN ÖNEMİ

Özet

17. yüzyıldan sonra zanaat olarak görülen kuyumculuk ve takı tasarımı artık sanat içerisinde yer almaya başlamıştır. Sanattaki gelişimlerden etkilenen kuyumculuk ve takı tasarımı artık sanatçılar tarafından icra edilirken kendi içerisinde de önemli gelişmeler göstermiştir. Özellikle çağdaş sanat ile sanat içerisindeki sınırlar kalkmış, teknik ve kavramsal olarak özgürleşmiştir. Bu durum takı tasarımında da malzeme, teknik gibi konularda özgür ve özgün tasarımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Geleneksel öğrenme biçimleri (usta-çırak) ile geleneksel malzeme ve uygulama yöntemleri, yerini daha özgür uygulamalara bırakmaktadır. Sanatın farklı dallarının takı tasarımına etkileri böylece mümkün olmuştur. Takı tasarımı içerisinde resim, heykel, seramik gibi sanat disiplinlerinin yer alması ile takı tasarımında önemli bir gelişim görülebilmektedir. Sanatın farklı dallarının takı tasarımı üzerindeki etkilerine dair literatür taraması yapılarak, bu alanda eser veren sanatçılar araştırılmıştır. Böylece bu çalışmada, sanatın güncel kuyumculuk ve takı tasarımına yansımaları, üzerindeki etkileri ve iletişimi incelenerek, sanatın takı tasarımına olan katkılarını gözlemleyebilmek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kuyumculuk, Takı Tasarımı, Güncel Takı Tasarımı, Sanat.

IMPORTANCE OF ART IN JEWELRY AND JEWELRY DESIGN

Abstract

After the 17th century, jewelry and jewelry design, which was seen as a craft, has now started to take place in art. Influenced by the developments in art, jewelry and jewelry design are now performed by artists and have shown significant developments within themselves. Especially with contemporary art, the borders within art have been lifted and it has become technically and conceptually liberated. This situation has led to the emergence of free and original designs in matters such as materials and techniques in jewelry design. Traditional learning styles (master-apprentice) and traditional materials and application methods leave their place to freer practices. Thus, the effects of different branches of art on jewelry design became possible. With the inclusion of art disciplines such as painting, sculpture and ceramics in jewelry design, an important development can be seen in jewelry design. By making a literature review on the effects of different branches of art on jewelry design, the artists who worked in this field were researched. Thus, in this study, it is aimed to observe the contributions of art to jewelry design by examining the reflections of art on contemporary jewelry and jewelry design, its effects and communication.

Keywords: Jewelry, Jewelry Design, Current Jewelry Design, Art.

1. Giriş

Takı, uzun yıllar boyunca var olan ve ait olduğu toplumlar içerisinde sosyokültürel, sosyoekonomik, gelenek ve sanat gibi kavramlardan etkilenerek hayatına devam etmektedir. Takının temel prensibi olan estetik olma özelliği hemen her toplumda ve her dönemde görülebilmektedir. İlk çağlardan itibaren insanlar, estetik buldukları taşları, doğadaki

bitkileri, hayvan kemiklerini ve derilerini kullanarak takılar yapmışlardır. Gelişen teknoloji ile beraber takı tasarımının içerisine, keşfi yapılan gümüş ve altın gibi yeni metal malzemeler dahil olmuştur.

Malzeme ve teknik olarak zenginleşen takı tasarımı, estetik kaygıların artmasıyla 18. yüzyılla birlikte sanatın içerisinde yer almaya başlamıştır. Sanatın içerisinde yer alan kuyumculuk ve takı tasarımı sanatın temel prensiplerinden etkilenerek yoluna devam etmiştir. Bu prensipler özgünlük, yaratıcılık, estetik değer taşıması gibi prensiplerdir. Böylece bu önemli prensipler ile yoluna devam eden takı tasarımında önemli gelişmeler sağlanmıştır.

Sanatın içerisine dahil olan takı tasarımı sanat ile olumlu gelişimler kat ederken sanatın diğer disiplinlerini de içerisine dahil etmeyi başarmıştır. Resim, heykel, seramik gibi sanatın diğer dalları da takı tasarımına dair eserler vermiş ve insanların beğenilerine sunmuşlardır. Böylece geleneksel bir yöntem olan usta-çırak ilişkisinden çıkıp sanatçıların da dikkatini çeken takı tasarımı, sanatçılar tarafından da icra edilmeye başlamıştır. Sanat tarihine baktığımızda üzerine resim yapılmış takılar, heykel formunda tasarımlar, seramik malzemesinin kullanıldığı takılar görebilmekteyiz. Grafik sanatının içerisinde yer alan grafik programlarının takı tasarımı yapımında kullanılması da takı tasarımını ve sunumu daha efektif kılmaktadır. Bu ve benzeri sanat etkileşimleri ile günümüze kadar gelen takı tasarımı, sınırların kalktığı güncel sanat anlayışıyla birlikte malzeme ve teknik uygulamalar olarak özgürleşmeyi başarabilmiştir.

Bu bağlamda yapılan bu çalışmada, tasarım kavramı özet olarak incelenerek sanat ve tasarım ilişkisine dair örnekleme ile devam ederken kuyumculuk ve takı tasarımı tarihi kısaca ele alınmıştır. Kuyumculuk ve takı tasarımının sanat ile ilişkisi güncel olarak ele alınıp, öz sanat tanımı yapılmış ve konuya uygun örnekler verilerek sanatın kuyumculuk ve takı tasarımı ile etkileşimi incelenmeye çalışılmıştır.

2. Tasarım

Genel tanımıyla tasarım, bir amaç doğrultusunda çalışma yapmak için akılda kurgulamak ve ürüne dönüştürmek üzere şekillendirme süreci olarak değerlendirilebilmektedir. Belirlenen hedef doğrultusunda sonuca ulaşmak için gösterilen çaba sürecinde alınan kararlar bütünüyle beraber sorun belirleme ve soruna yönelik çözümler üretebilme biçimi olarak da ifade edilebilmektedir (Bayazıt, 2009:3).

Evrensel olarak tasarımın tanım biçimleri içerisinde estetik kaygı ve özgünlük ön sıralarda yer almaktadır. Tasarım, insanlığın varoluşuna kadar dayanan eski bir tarihe sahiptir. İnsanın her dönem ihtiyaçları vardır ve bu ihtiyaçlarını karşılamak için yaşadığı tasarım süreçleri olmuştur. Tamamen ihtiyaç odaklı tasarım yerini günümüzde ihtiyaç doğrultusunda belirlenen, artık estetik ve yaratıcı olması da beklenen tasarım anlayışına bırakmaktadır.

İnsanın gereksinimlerine cevap vermek için ortaya çıkan tasarlama eylemi çağımızda neredeyse her alanda karşımıza çıkmaktadır. Mesela resim, heykel, seramik gibi sanat dalları, mimarinin alanları, sanayi tipi üretim biçimleri ve edebiyat gibi konularda sıkça karşılaşabilmekteyiz. Geçmiş dönemler boyunca pek çok mühim zamanlar yaşayarak günümüze kadar gelen tasarım kavramı, Sanayi Devrimi ile kendini göstermektedir (Çaydere, 2016: 47-48-49).

Tasarım, kendi içerisinde gelişir ve değişirken toplumsal ve teknolojik değişim ve gelişimlerden de etkilenmektedir. İnsanlık tarihinin ilk dönemlerinde tamamen işlevsel özellikleri öncelikli tutulan, ihtiyaca cevap verme özelliği esas olan tasarım, artık günümüzde özenli, estetik, özgün ve hatta kişiye özel özellikler barındırmaktadır. Bu bakımdan sanatın tasarım üzerinde etkisi oldukça önemlidir. Sanatsal üretim biçimlerinin temel disiplini özgünlükten geçmektedir. Sanat, dâhil olduğu bütün üretim biçimlerinde kendine haslık ve yaratıcılığı öncelikleri arasında tutmaktadır (Görsel 1-2).

Görsel 1. Kırmızı, Mavi ve Sarı ile Kompozisyon II, Piet Mondrian

Görsel 2. Bauhaus Dönemi Sanatçılarının İlham Alınarak Üretilen Takı Tasarımı, Jim Bové

3. Kuyumculuk ve Takı Tasarımının Tarihsel Özeti

İlk dönemlerde kuyumculuk alanında mesleki eğitim genellikle usta-çırak ilişkisine dayanmaktaydı. Bu geleneksel yapı içerisinde mesleki yeterliliğe sahip ustasından aldığı eğitimler ile çıraklar, mesleki deneyimler sağlayabilmekteydi. Usta ile çırak süreci, toyluk dönemi ile yani çok küçük yaşlarda çocukların kuyumcu ustası yanında herhangi bir ücret almadan kuyumculuk sanatını deneyimlemek adına belli bir zaman eğitim aldıkları dönemle başlamaktadır. Bu dönemden sonra daha profesyonel bir sürece geçilmekte ve çırağın ustasına sonsuz itaat ve saygıyla bağlı olduğu diğer bir eğitim dönemi başlamaktadır. Çırak ile ilişkisinde kuyumcu ustası sahip olduğu tüm bilgilerini öğretmek zorundadır. Bu öğrenme süreci oldukça uzun bir dönemdir.

El sanatlarında gelenek ve kültür yansımaları oldukça önemli yer tutmaktadır. Geleneksel uygulama yöntemleri ile böylece kültürel aktarım nesiller arasında usta-çırak ilişkisi ile sağlanabilmektedir (Görsel 3). Geleneksel el sanatlarının insan gücü ve el emeği ile üretilmesi, tasarlanması o eserin özgünlüğünün oluşumundaki parçalardan biridir. Geleneksel yöntemleri çırağına aktaran ve öğreten usta kendisinden sonra bu sanatın devam etmesine katkı sağlamış ve sosyolojik olarak kültürel aktarımın devamını da sağlayarak içinde bulunduğu topluma hizmet etmiş olmaktadır. Toplumların varlıklarını devam ettirme yöntemlerinden biri olan kültür aktarımı, kuyumculuk gibi geleneksel el sanatlarının toplumsal kodları aktarabilmesi ile mümkün olabilmektedir.

Görsel 3. Geleneksel Yöntemlerle Tasarlanan Takı Tasarımı

Tasarım, sosyal hayat, toplumsal değerler, geleneksel ve kültürel kavramların içerisinde yer alırken teknoloji ve ekonomik değişimlerin içerisinde de önemli bir unsur olarak var olmaktadır. Teknolojik gelişmelerle beraber markalaşma süreci de başlamıştır. Markanın niteliklerinin belirlenmesinde ve o markanın belirlediği müşteri potansiyeline ulaşmasında tasarım önemli rol oynamaktadır. Markaya ait olan ürünün belirlenen kitleye ulaşmasında ve başarı sağlamasında özgün tasarım oldukça önemlidir. Zamanının üretim biçimlerine uygun, teknolojik üretim çeşitlerini kullanarak, hedef kitlesinin sahip olduğu ekonomik düzeye cevap veren, özgün ve estetik tasarımlar yapan kişi veya kişilerden oluşan topluluklara tasarımcı denilmektedir. Tasarımcılar, marka ile markanın müşterileri arasında tasarımın sağladığı başarı ile bir köprü oluşturabilmektedir. Bir tasarımın özgün olması, bilinçli ve sürdürülebilir tasarım bilinci ile yönetilen süreçten geçmektedir. Başarılı tasarım kurgusu, iyi bir piyasa araştırması, doğru görsel ögelerin seçilimi, renklerin belirlenmesi, uygun malzemenin, seçilmesi, popüler uygulamalar gibi çok kapsamlı bir araştırma ve eylem sürecidir. Toplumun sosyoekonomik seviyesinin, kültürel estetik algısının, tüketim biçimlerinin tasarım üzerinde direkt olmayan yansımaları bulunabilmektedir (Erdönmez, 2009:85-87).

Makinaların üretiminin ön plana çıktığı, el sanatlarının sekteye uğradığı Sanayi Devrimiyle beraber tasarımlar artık ellerini değil makinaları kullanan ve bu makinalar aracılığı ile çizim ve tasarım yapan sanatçılar ile devam etmeye başlamıştır. Böylece çeşitli sanat alanlarında makinalar aracılığıyla tasarım yapan sanatçılar bu tasarımlarını değişen yaşam tarzları ile yeni beğenileri oluşan insanlara sunmaya devam etmişlerdir. Bu değişen tasarım biçimi Osmanlı'da da yarı fabrikalaşma olarak kendini göstermiştir (Sezgin, 2011:219).

Mücevher tasarım sanatı özellikle sanayi devrimiyle beraber en parlak zamanlarını yaşamaya başlamıştır. Endüstriyel üretim biçiminin benimsenmesiyle beraber seri üretime dönüşen takı tasarım sektörüne aykırı olarak Art and Crafts akımı ortaya çıkmıştır. Bu akım, seri üretimle elde edilen, özgünlükten ve estetikten uzak tasarımların kötü ve bayağı olduklarını ifade etmektedir. Zaman içerisinde Art and Crafts akımı, evrensel bir hal almakta ve bu sayede özgün ve yaratıcı tasarımlar ortaya çıkmaya başlamaktadır. Art and Crafts akımı sanatçıları, sanatın temel alındığı, kopyacılıktan uzak, özgün, estetik ürünlerin sentezlenmeler sonucu ortaya çıkarılması gerektiğini savunmaktadırlar (Türe, 2011:107-114).

Kuyumculuk ve takı tasarım alanı değişen ve gelişen teknoloji ile kendi içerisinde farklı ve yeni üretim biçimlerini barındırmaya başlamıştır. Özellikle gelişen teknoloji ile bilgisayar programlı üretimler artmıştır. Grafik sanatının ve kullanılan bilgisayar programlarının tasarım sürecine olumlu yansımaları da oldukça önemlidir (Görsel 4). Tasarım sürecini hızlandıran ve efektif görsel sunan bu grafik tasarım programları genellikle (Adobe Photo Shop ve

Adobe Illustrator vb.) hızlı sonuç almayı da sağlamaktadır. Sanatın bir başka olumlu yansıması olarak karşımıza çıkan bu programlar ile tasarlanan tasarımlar, hedef kitleye oldukça zengin bir görsel olarak sunulabilmektedir.

Görsel 4. Adobe Illustrator ile Tasarlanan Yüzük Tasarımı

Modelleme ve bu modellerin etkili sunumlarında oldukça başarılı olanaklar sunan grafik tasarım programları, tasarımcılar için günümüzde sıklıkla tercih edilmektedir. Takı tasarımlarının grafik sanatıyla etkileşimi programlar aracılığı ile kalmayıp grafik sanatın temel tasarım disiplinlerinden etkilenmesiyle de devam etmektedir. Grafik sanatının disiplinleri içerisinde yer alan ürün sunum biçimleri ve bunun hazırlanmasında izlenen yöntemler ile takı tasarımlarının sunum biçimleri de böylece etkili bir biçime ulaşabilmektedir. Takı tasarımı tarihsel yolculuğuna çağımızda genellikle bu şekilde devam etmektedir.

4. Kuyumculuk ve Takı Tasarımının Sanat İle Etkileşimi

Tasarımın genel olarak her alandaki ilk özelliği yaratıcı olmasıdır. Günümüzde özgün ve yaratıcı olan tasarımlar özellikle tercih sebebi olmaktadır. Tasarım, bireyin süslenme duygusunun gerçekleşmesini sağlayarak bir ihtiyaca cevap vermektedir. Takı, tasarlanma biçimiyle de kişiye özel, özgün özellikler barındırdığı için tasarımı ayrıcalıklı hale getirebilmektedir. Bir tasarımı özgün yapan en önemli özellik sanat aracılığı ile tasarlanmış olmasıdır.

Estetik ve nesnel hakikat ile insana ait olan iletişim ve ilişki biçimini sanat olarak tanımlayabilmek mümkündür. Sanatçı, nesnel hakikati estetik şeklinde hisseder ve yansıtır. Sanat, hayatın kendisi ile ve ait olduğu toplumla önemli ölçüde ilişki içerisindedir. Sanatın kendisinde form, aidiyetlik, geleneksellik, evrensellik, soyut ve somut duygular ile düşünceler bir aradadır. Sanatın varlığı, sanatçının içinde bulunduğu tarihsel dönem koşulları ve yansımalarından etkilenmesiyle oluşturduğu bakış açısı ile ilişkili üretim biçimlerine bağlıdır (Hançerlioğlu, 1982:364).

Sanat disiplini ile sanatsal öğeleri içinde barındıran bir tasarım, sanatın temeli olan özgünlük kavramı ile yakın ilişkiye geçmiş olacak ve sonuç olarak bir tasarım nesnesi olmaktan çıkıp sanat nesnesi haline dönüşebilecektir. Elbette ki bu etkileşim, tasarımı daha değerli ve ayrıcalıklı kılmaktadır.

Takı tasarımı ve tasarımcılarının tarihsel süreç boyunca ilerleyişleri içerisinde diğer sanat disiplinlerinden etkilendikleri görülebilmektedir. Takı tasarımı bu sanat disiplinlerine uyumlu olarak aynı doğrultuda ilerlemektedir. Heykel, resim, mimari gibi alanlardaki gelişmeler eş zamanlı olarak takı tasarımına da yansımıştır. Art Deco, gerçek üstü akım, Art Nouveau (Görsel 5), kübizm, izlenimcilik akımlarından etkilenen takı tasarımı, döneminin belirgin tüm özelliklerini takı sanatına da yansıtmaktadır (Bayazıt, 2009:143-147).

Görsel 5. Art Nouveau Akımı Etkisinde Yusufcuk Perisi İsimli Broş Tasarımı, Rene Laligue

Geleneksel sanatların kendisi de ait oldukları kültür içerisindeki takı tasarımlarını etkilemektedir. Geleneksel motiflerin yansıdığı ya da bu motiflerin direkt kullanıldığı takılar görebilmek mümkündür. Türk geleneksel el sanatları içerisinde yer alan dokumalardaki motifleri, Türk kuyumcu ustaları sıklıkla tasarımlarında kullanmışlardır (Görsel 6).

Görsel 6. Geleneksel Türk El Sanatları Dokumalarından Eli Belinde Motifi İle Kolye Tasarımı

Sanata ait kavramların veya sembollerin kullanılmasıyla beraber diğer sanat dallarının da takı tasarımında kullanıldığını görebilmekteyiz. Buna en iyi örnekler resim ve minyatür olabilmektedir. Çoğu takı tasarımında resim sanatından faydalanılmaktadır. Takı tasarımlarının içerisine sanatçılar istedikleri formları resmetmişlerdir. Dönemin resim anlayışı olan minyatür sanatını da takı tasarımları içerisinde görebilmek mümkündür (Görsel 7).

Görsel 7. Cami Minyatürü Kullanılan Yüzük Tasarımı, Sevan Bıçakcı

Güncel sanat ile beraber sanat, kendi içerisindeki sınırlarını kaldırarak daha özgürleşmiştir. Teknik, malzeme, konu gibi kavramlarda hemen her şeyi kullanabilir hale gelmiştir. Bu sonsuz özgürlük ile güncel sanatçılar, sanat uygulamaları içerisine pek çok diğer disiplinleri de dahil edebilmiştir. Görsel 8'de bir heykel sanatının takı sanatına yansımaları görülebilirken, Görsel 9'da bir mimarın yaptığı takı tasarımı da görülebilmektedir.

Görsel 8. Heykel Formunda Takı Tasarımı, Jae Eun Shin

Görsel 9. Cennetten İsimli Kolye Tasarımı, Zaha Hadid

Çağdaş sanat ile beraber sanatçılar günlük hayat nesnelerini sanatları için araç olarak kullanabilmektedirler. Günlük tüketim nesnesi, çağdaş sanatçının yorumu ve kavramsal yaklaşımı ile oluşturduğu kompozisyon içerisinde bir sanat eserine dönüşebilmektedir. Bu tarz malzeme kullanımı çağdaş takı tasarım mantığına da yansımaktadır (Görsel 10).

Görsel 10. Playmobil İsimli Kolye Tasarımı, Lisa Walker

Seramik sanatı, takı tasarımını oldukça iyi besleyen bir diğer sanat disiplinidir. Seramik, malzeme olarak takı tasarımına uygun olmakla beraber seramik sanatçıları oluşturdukları eserlerinde takı tasarımlarına da yer verebilmektedir (Görsel 11).

Görsel 11. Seramik ve Altından Oluşan Yüzük Tasarımı, Zhou Yiyan

5. Güncel Takı Tasarımı Anlayışı ile Tasarlanan Takı Tasarımları

Güncel tasarım biçimlerinde grafik temelli programlar oldukça zengin bir yelpaze sunabilmektedir. Geleneksel olarak kâğıt ve kalem kullanımından farklı olarak eskiz de dahil olmak üzere grafik tasarım programları kullanılarak takı tasarımları da yapmak mümkün olabilmektedir (Görsel 12).

Programlar ile sanatın farklı disiplinleri de kendi alt basamağında oluşabilmektedir. Mesela, grafik sanatı içerisinde manipülasyon tekniği, kullanılan bir uygulama biçimidir. Farklı görsellerin programlar ile bir araya getirilmesiyle oluşturulan yeni görseller elde edilebilmektedir. Bu uygulama biçimiyle de tasarım yapılabilmektedir (Görsel 13).

Grafik programları içerisinde dijital çizim programları da yer almaktadır. Resim sanatı için farklı bir zemin oluşturan bu dijital çizim programlarında tuval, fırça, boya olmadan resimler yapılabilmektedir. Resimsel olarak zengin olanaklar sunan bu dijital çizim programları, tasarım yapabilmek için oldukça uygun programlardır (Görsel 14).

Görsel 12. Adobe Photo Shop ve Illustrator Programları İle Tasarlanmış Broş Tasarımları, Onur Fendoğlu

Görsel 13. Adobe Photo Shop ve Illustrator Programları ile Tasarlanmış Küpe Tasarımı, Onur Fendoğlu

Görsel 14. Ibis Paint X Çizim Programı İle Tasarlanmış Kolye Ucu Tasarımı, Onur Fendoğlu

6. Sonuç

Takı tasarım süreci boyunca içinde olduğu toplumdan, evrensel unsurlardan, dönemin sanat akımları ve sanatçılarından, teknoloji, ekonomi gibi pek çok kavramdan etkilenebilmektedir. İşlevsel kullanım nesnesi özelliğinden daha çok süs eşyası olarak kullanılan takıların tasarımlarının yaratıcı olması oldukça önemlidir. Yaratıcı, özgün ve estetik bir tasarım, istendik bir tasarım süreci sonucudur.

Takı tasarımının sanatın diğer dalları ile etkileşimde olması onu geliştirmenin yanında özgürleştirmiştir. Özgürleşen ve sınırları kalkan tasarım artık daha yaratıcı olmakla beraber birer sanat nesnesine dönüşebilmektedir. Sanat, kendi içerisinde bir devinime sahiptir ve her dönem değişip gelişerek hayatına devam etmektedir. Bu değişim ve gelişim sanata paralel durmayı başarabilen takı tasarımı içinde geçerli olabilmektedir. Özellikle sınırları kaldıran bütün kuralları yerle bir eden güncel sanat, takı tasarımının gelişimi için önemli bir zemin oluşturmaktadır. Güncel sanat zemininde kendisini konumlandıran takı tasarımı, sanatın her dalında kendisine kolayca yer bulabilmektedir. Sanatçıların disiplinler arası etkileşimi sıklıkla tercih etmeleri sebebiyle takı tasarımı bu tercihler arasında yer alabilmektedir. Bu yer alış kuşkusuz kuyumculuk ve takı tasarımına önemli ölçüde gelişim kazandırabilecektir. Bu çalışma içerisinde incelenen tasarım örnekleri ile de yukarıda bahsedilen bu bulguları görebilmek mümkündür. Diğer bir bulgu ise sanat ile etkileşimde olan takı tasarımı kendisine fayda sağlarken sanata da fayda sağlayabilmektedir. Sanatın malzemesi olması ile sanat eserine dönüşen bir tasarım kuşkusuz yeni ve özgün varlığı ile sanatın gelişimine de katkı sağlamaktadır. Sanat, kuyumculuk ve takı tasarımının bazı zamanlarda sınırlanmasına sebep olan geleneksel usta-çırak uygulamalarının dışına çıkmasını da sağlayabilmektedir. Bu tanıdığı özgürlük ile sanat, takı tasarımının özgürlüğüne de önemli ölçüde katkı sağlamaktadır.

Tasarımın geleneksel teknik ve uygulamaların dışına çıkarak da uygulanabileceğini gösteren sanat, sektör için çoklu alternatif sağlayarak ve kısıtlı istihdamı genişleterek aynı zamanda toplumsal gelişime de katkı sağlayabilmesi ise diğer bir başka bulgudur.

Bu çalışma ile yukarıda bahsedilen bulgular dışında gözlemlenebilen diğer bir bulgu ise kuyumculuk ve takı tasarımı eğitimi alan tasarımcıların, eğitimleri içerisinde resim, heykel, seramik, grafik gibi diğer sanat dallarının da yer alması oldukça önemlidir.

Kaynakça

Bayazıt, N. (2009). Mücevher Tasarlama Metotları ve Yaratma Teknikleri. İstanbul: Favori Altın Akademisi kitap dizisi.

Çaydere, O. (2016). Tasarımdan Çağdaş Tasarıma. Fine Arts, *11*(1), 46-53.

Erdönmez, C., (2009), "Üniversite-Sanayi İşbirliği Kapsamında Kuyumculuk Sektöründe Bir Araştırma", I. Uluslar arası Katılımlı Mücevher-Takı Tasarımı ve Eğitimi Sempozyumu, 26-28 Haziran 2009, Aydın.

Hançerlioğlu, O. (1982). Felsefe Sözlüğü (Vol. 7). Remzi Kitabevi.

Sezgin, C. (2011). Sanayi Devrimi'nin Etkisinde İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Türkiye. Arçelik.

Türe, A. (2011). Dünya Kuyumculuk Tarihi 2, Eski Çağlardan Orta Çağa. İstanbul: İstanbul Kuyumcular Odası.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. https://tr.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian#/media/Dosya:Piet_Mondriaan,_1930_-_Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg, (Erişim Tarihi 25. 11. 2021)

Görsel 2. https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/51a0e720e4b022d3644185cf/1567095103110-9PCEXBOX36WQ26C90SC6/Bauguas_Boogie_fadebackground.jpg?format=750w, (Erişim Tarihi 25. 11. 2021)

Görsel 3. https://tkhv.org.tr/wp-content/uploads/2016/09/kuyumculuk2-400x533.jpg, (Erişim Tarihi 23. 11. 2021)

Görsel 4. https://www.pinterest.co.uk/pin/280560251764152699/, (Erişim Tarihi 25. 11. 2021)

Görsel 5.http://www.kolektomani.com/wp-content/uploads/2015/03/Gulbenkian-Dragonfly_woman1.jpg, (Erişim Tarihi 24. 11. 2021)

Görsel 6. https://www.goldstore.com.tr/yeni/upload/product/raw/GP36628.JPG, (Erişim Tarihi 20. 11. 2021)

Görsel 7. https://www.alifart.com/pictures/product/K1043-518xx.jpg, (Erişim Tarihi 22. 11. 2021)

Görsel8.https://amidolling.files.wordpress.com/2014/01/72023f692b9390120fe6f651fe6fe722.jpg?w=610&zoom=2, (Erişim Tarihi 26. 11. 2021)

Görsel 9. https://www.zaha-hadid.com/wp-content/uploads/2019/12/1427_celes_rend_02-775x1080.jpg, (Erişim Tarihi 18. 11. 2021)

Görsel 10. https://www.pinterest.pt/pin/306596687122784732/), (Erişim Tarihi 25. 11. 2021)

Görsel 11. https://www.pinterest.ch/pin/577938564658439083/, (Erişim Tarihi 18. 11. 2021)

Görsel 12. Yazar tarafından tasarlanmıştır.

Görsel 13. Yazar tarafından tasarlanmıştır.

Görsel 14. Yazar tarafından tasarlanmıştır.

Article Type:Research
Received:29/11/2021
Accepted:15/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Ümit Güvendi ULUTAŞ
Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, umutguvendiulutas@gmail.com, Nevşehir-Türkiye
ORCID: 0000-0001-7317-8422

SİNESTEZİ VE SANAT İLİŞKİSİ EKSENİNDE DİJİTAL SİNESTEZİ UYGULAMALARI: THE DİGİTAL SYNESTHESİA PROJECT

Özet

Bilim ve sanat dünyasının birlikte ilgi duydukları bir fenomen olarak sinestezi, bir duyu kipindeki herhangi bir uyaranın başka bir duyu kipinde bir duyum uyandırmasını anlatır. Müziği renkli duymak veya birinin adını renkli görmek sinestezi örnekleridir. Sinestezi fenomeni ilk önce bir anomali gibi algılanmış ve kavram olarak başlangıçta biyolojik bir durumu tanımlamıştır. Fakat zaman için yapılan çalışmalar sinestezinin biyolojik ve kültürel olarak iki türde var olabileceğinin düşünülmesine neden olmuştur. Sinestezi her iki tür için de birlikte algılamak şeklinde kavramlaştırılmıştır. Bu kavramsallaştırma sinestezi fenomeni ve sanat arasındaki köprünün kurulması bağlamında kilit rol oynamaktadır. Böylelikle tarihi süreçte pek çok sanatçının yapay ya da diğer ifade ile kültürel bir sinestezi üretebilmek için çalıştıkları görülür. Bu çalışmada sinestezinin yapay olarak üretilebileceği hipotezinden hareket edilmekte ve ayrıca sinestet olamayan sanat izleyicisinde sinestezik bir etkinin yaratılabileceği fikri ve uygulamaları üzerinde durulmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı gelişen teknolojinin sinestezi deneyimini sanatsal olarak yaratmada oldukça önemli imkanlar sunduğunu göstermek ve çağdaş sanat içinde önemli bir yere sahip olan dijital sanat uygulamalarının sahip oldukları yeni olanakları ile yapay sinestezi üretimini nasıl gerçekleştirdiklerini incelemektir. Nitekim dijital sanatın teknolojik gelişimle yüksek bağlantısı her geçen gün yapay sinestezinin sanatsal bağlamda yaratılması adına önem taşımaktadır. Bu bağlamda 2016 yılında gerçekleştirilen '*The Digital Synesthesia Project*' isimli sanatsal ve bilimsel proje özel bir önem sahiptir. Çalışmada hem sinestezi ve sanat arasındaki genel ilişkinin gösterilmesi, hem de dijital olanaklar ile sanatsal yapay sinestezi üretilmesi adına bu proje incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinestezi, Dijital Sanat, Metafor, Yapay Sinestezi, Güncel Sanat.

DİGİTAL SYNESTHESİA APPLİCATİONS ON THE AXİS OF SYNESTHESİA AND ART RELATİONSHİP: THE DİGİTAL SYNESTHESİA PROJECT

Abstract

As a phenomenon which draws attention of both the worlds of science and art, synesthesia describes a stimulant in a mode of sensation which awakens a sense in another mode of sensation. Hearing the music colorfully or seeing the name of a person colorfully are the examples of synesthesia. At the beginning, the phenomenon of synesthesia was regarded as a malformation and, as a concept at the beginning, described a biological occasion. However, the studies conducted throughout the time have led the thought that synesthesia may exist in both biological and cultural forms. Synesthesia was conceptualized as perceiving together for both types. The aforementioned conceptualization plays a key role in terms of establishing a bridge between the phenomenon of synesthesia and art. Thus, it may be observed that numerous artists tried to produce artificial or, in other words, a cultural synesthesia throughout the history. This study starts from the hypothesis that synesthesia could be artificially produced, and it focuses on the idea and applications that a synesthete effect can be aroused in a non-synesthete art observer. The main objective of this study is to reveal that the developing technology provides significant opportunities in creating the experience of synesthesia in artistic forms and

to analyze how digital art applications which have an important place in the modern art produce artificial synesthesia through the new opportunities they have. As a matter of fact, the high connection between digital art and technological development is gaining importance day by day in terms of creating artificial synesthesia from the perspective of art. In this sense, the artistic and scientific project called '*The Digital Synesthesia Project'* which was conducted in 2016 has a special importance. In this study, the aforementioned project was analyzed in order to both reveal the relationship between synesthesia and art and to produce artistic artificial synesthesia through employing digital opportunities.

Keywords: Synesthesia, Digital Art, Metaphor, Artificial Synesthesia, Contemporary Art.

1. Giriş

Bir çocuk, oyuncağının üzerindeki bir harfin renginin yanlış olduğunu söylüyorsa, bu çocuğun sinestezi olması muhtemeldir. En ilginç ve merak uyandıran algısal fenomenlerden birisi olan sinestezide, duyusal uyarım (hatta bir uyarıcıyı hayal etme) ek bir eşzamanlı deneyimi veya zihinsel temsili ortaya çıkarabilir. Bu nedenle, sinestetler[4] yiyecekleri tadarken sesleri görebilir, sözcükleri koklayabilir, renkleri tadabilir veya dokunsal şekiller hissedebilir. Olağandışı olarak tanımlanan bu deneyimler istemsiz, otomatik, kendine özgü ve zaman içinde nispeten tutarlıdır. Bazı sinestetler, diğer insanların sinestetik deneyimlerini paylaşmadıklarını fark ettiklerinde ise şaşırır ve hayal kırıklığına uğrarlar (Rogowska, 2015: 1). Bu özel algısal deneyimin normal olup olmadığı ise sıkça sorulmaktadır. Bunun cevabı ise normal olanın nasıl belirlendiğine göre değişecektir. Normallik tartışması bir taraftan da sinestezi fenomeninin araştırmalarında insan algısıyla ilgili pek çok şeyin keşfedilmesine neden olmuştur. Bu doğrultuda gerek bilim insanları gerekse sanatçılar sinestezi deneyiminin yapay olarak üretilebileceği fikri etrafında birtakım çalışmalar yapmışlardır.

Uzun süredir bilim dünyasının ilgisini çeken ve araştırmalara konu olan sinestezi fenomeni sanat dünyasında da eş zamanlı bir merak konusu olduğu gibi sanatsal içerik ve biçimleri bile etkileyecek düzeye ulaşmıştır. Günümüzde dijital teknolojilerin sanat alanında varlığını güçlendirdiği bir süreç yaşanmakta ve bu süreçte de sinestezi fenomeninin sanata yansımaları da daha fazla özel örneklerle gözlemlenmektedir. Bu çalışma öncelikle sinestezinin yapay olarak üretilebileceği hipotezinden hareketle diğer ifade ile sinestet olmayanlarda sinestezik bir etkinin yaratılabileceği fikrinden ve yapılan eski uygulamalardan yola çıkarak dijital teknolojilerle üretilen sanat eserleri ve sinestezi ilişkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç ekseninde sinestezi fenomeni ile sanat arasında ilişki literatür taramasıyla ortaya konulmuştur. Ayrıca dijital sinestezi kavramı ekseninde sanat eserlerinin sinestet olmayanlar için üretilen sinestetik uygulamalardaki kuramsal ve kavramsal varoluşları incelenmiştir. Bilim ve sanat arasındaki kadim ilişkinin çağdaş yansıması olarak tanımlayabileceğimiz *The Digital Synesthesia Project*[5] (2016) kapsamındaki sanatsal çalışmalar ise çalışmanın son kısmında incelenmiştir. Bu incelemeler ekseninde dijital sanatın yapay bir sinestezi üretmek için oldukça fazla imkana sahip olduğu ve bunu yaparken sinestezik metaforlara başvurulduğu gösterilmiştir. Çalışmanın son kısmında bu bağlamda amaca uygun olan on bir sanatçı ve bir sanatçı gurubun *The Digital Synesthesia Project* kapsamındaki sanatsal çalışmalarının yapay sinesteziyi nasıl tasarlandıkları ve uygulandıklarına değinilmektedir.

2. Sinestezi Fenomeni

Sinestezi eski Yunanca' da birlikte anlamını taşıyan 'syn' ve duyum anlamındaki 'aisthesis' sözcüklerinden türemiştir. Literatürde duyuların birbirine karıştığı nörolojik bir fenomen olarak tanımlanır. Örneğin, bir kişi bir sesi, renk veya tat olarak deneyimleyebilir; koku olarak bir renk ve tat, renk veya dokunsal bir izlenim olarak bir kokuyu algılayabilir. Sıradan durumlarda beyin, gözler tarafından ışık (ve dolayısıyla renkler), kulaklar tarafından ses (ve dolayısıyla kelimeler), burun tarafından kokular, ağız tarafından tatlar ve cilt tarafından alınan sinyallerin kodunu çözer.

---

[4] Sinestet kavramı sinestezi fenomenini doğal yollarla yaşan kişilere verilen isimdir.

[5] *The Digital Synesthesia Project*, dijital sanatın sinestezisini araştıran disiplinler arası bir sanatsal araştırma alanı olmuştur. Bireylere sinestetik deneyimler sunmayı mümkün kılan teknolojik, estetik ve medya koşullarına özellikle odaklanmıştır. 2013-2016 yılları arasında Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi Dijital Sanatlar Bölümü tarafından gerçekleştirilen proje kapsamında dijital sinestezi etiketi altında araştırma ve sanatsal çalışmalar üretilmiştir (Digital Synesthesia, 2021).

Sinestezi meydana geldiğinde bir duyunun uyarılması, duyu merkezinin diğer bölümlerinin istemeden uyarılmasını tetikler. Başka bir deyişle, duyulardan biri aracılığıyla algılanan bir uyaran, otomatik olarak başka bir duyuyu harekete geçirir (Cavallaro, 2013: 44).

Sinestezi alanın en önemli araştırmacılarından birisi olan Cytowic, insanlık tarihi boyunca sinestezinin var olduğunu iddia etmiştir. Cytowic'in aktarımıyla Aristoteles, Johann Wolfgang von Goethe ve Sir Isaac Newton gibi ünlü düşünür ve bilim insanlarının, örneğin bir ses frekansını belirli bir ışık dalga boyu frekansıyla eşleştirmek için farklı algı boyutları arasında benzetme yaparak akıl yürüttükleri bilinmektedir. Cytowic'in ifadesiyle bilinen ilk sinestet birey 1872 fotoğraflanmıştır. Bu kişi sekiz yaşındaki Ellen Emerson'dur. Emerson'un renkli kelimeler gördüğü kayıt altına alınmıştır. Renkli kelimeler en yaygın sinestezi türlerinden birisidir (2002: 33).

Müziği renkli duymak ya da birinin adını renkli görmek pek çok kişi için oldukça sıra dışı hatta imkânsız bir durumdur ancak pek çoğumuz için fantastik gelen bu durum bir fenomen olarak gözlemlenmektedir. Bu durum, bir duyu kipindeki bir uyaranın hemen başka bir duyu kipinde bir duyum uyandırdığı zaman ortaya çıkan nörolojik bir fenomen olan sinestezidir. Kelime anlamı olarak "sinestezi" birlikte algılamak şeklinde kavramlaştırılmıştır. Medyada ise sinestezi denildiğinde genellikle bu fenomen nörolojik bir kusur olarak tanımlanır. Benzer şekilde, sinesteziler tarafından danışılan nörologlar, sinestezileri sıklıkla sinestezilerinin muhtemelen doğuştan gelen bir beyin kusuru olduğu konusunda bilgilendirir. Sinestezide, beynin görsel ve işitsel korteksler gibi normalde iletişim kurmayan bölgelerinin "karışma" olarak bilinen belirtileri gösterdiği bilim insanların tarafından açıklanıyor. Sinestet olarak tanımlanan bu insanlar dünyayı bizden farklı bir şekilde deneyimlemektedirler. Onlar için diğer insanların müziği renkli duyamadıklarını ya da birinin adını renksiz görmenin nasıl bir şey olduğunu düşünmek oldukça zordur (Campen, 2010: 1). Sinestezide, bir duyusal kanalda bir duyumu deneyimleyen kişi, istemsizce başka bir duyusal kanalda bir duyumu da deneyimlemektedir. Tespit edilen en yaygın deneyim, sesleri duyarken renk görmek olarak bildirilmiştir. Bu çapraz modal duyum, bu durumu yaşayan belirli bir bireyde yaşamı boyunca tekrarlanabilir. Bu şekilde belirli bir ses veya kelime her zaman aynı rengin algılanmasına yol açmaktadır (Chambelvd., 2010).

Belgelenmiş birçok sinestezi formu bulunmaktadır. Sayılar, harfler, kelimeler, haftanın günleri ve müzik tonları gibi uyaranlar algılanan renk ve şekli tetikleyebilir ya da tat, koku ve kimi zaman ağrı da şekil algılarını üretebilir. Sinestezi fenomeni uzun süre çürütülmüş ve sadece bir merak olarak ele alınmıştır. Son yıllarda ise konuya ilişkin bilimsel ilgi çoğalmıştır. Nöropsikolog Richard Cytowic ilk modern çalışmalardan birini gerçekleştirmiş ve temel bir doğrulamanın yanı sıra sinestezinin nörolojik temeli olan gerçek bir fenomen olduğunu ortaya koyarak bu durumun bir dizi tanısal ve klinik özelliğini bilim dünyasına duyurmuştur. Cytowic sinestezinin istemsiz ortaya çıkarılmış, bastırılamayan veya kontrol edilemeyen otomatik bir algısal deneyim olduğunu çalışmaları ile ortaya koymuştur. Sinestetik algılar Cytowic'e göre "dayanıklı ve jeneriktir", bu durumda bir bireyin çapraz duyusal bağlantılarının yaşamları boyunca değişmediği ve sinestetik algıların "ayrıntılı" olmaktan ziyade temel ve genel olduğu anlamı ortaya çıkmaktadır. Cytowic ayrıca sinestetik algıların olağandışı bir şekilde akılda kalıcı olduğuna da dikkat çekmektedir. Araştırmalara göre bazı sinestetler tetiklenen algılarını, uyandıran uyarıcıyı hatırlamalarına yardımcı olan bir indeks olarak kullanmaktadır. Cytowic, sinestezinin, bilgiye bağlandığı, bir kesinlik duygusu eşliğinde duygusal bir deneyim olarak ortaya çıktığını vurgular. Bu yüzden sinestezi fenomeni doğrudan deneyimlenen, bir kesinlik hissinin eşlik ettiği bir aydınlanma olarak görülür (akt. Whitelaw, 2008:262).

Psikolog Lawrence E. Marks, çalışmalarında sinestezinin insan türünün yalnızca küçük bir bölümünün sıra dışı deneyimlerine işaret etmenin ötesinde olduğunu vurgulamaktadır. Bu doğrultuda sinestezinin varlığı bizlere algının doğası ve şeyleri algısal olarak benzer kılan durumlar hakkında birtakım bilgiler sunmaktadır. Marks'a göre sinestezi, insanlık tarihi açısından da önem taşıyan benzerlik veya benzeşme kavramlarının sinir sistemine nasıl yerleştiğini

anlamamıza yardımcı olabilir. Psikolog Mike J. Dixon ise, "sinestezinin fiziksel uyaranların algılanmasını etkileme kapasitesi, genel olarak hayati bir biliş yönünün anlaşılmasına yardım edebilir" demektedir (Akt. Cavallaro, 2013: 5). Bunun ötesinde sinestezi ve sanatlar arasında da muazzam bir ilişkini varlığından söz edilmektedir. Bu ilişki hem sanatsal üretim hem de sanatsal algıda karşımıza çıkar.

3. Sanat ve Sinestezi

Sanat; şiir, resim, heykel, sinema, video ya da müzik gibi farklı formlarında, duyular arasında köprü kuran ve görünüşte ilgisiz kavramları ilişkilendiren sinestetik bir deneyim olarak görülmeye başlanmıştır. Bunun sebebi ise duyularımızı ve görünüşte ilgisiz fikirlerimizi birbirine bağlayan somutlaştırılmış analojiler ve metaforlar yaratma potansiyelidir (Cavallaro, 2013: 143). Sanat ve sinestezi arasındaki ilişki basit bir tesadüf olarak görülmemektedir. Edebiyatta, şiirde ve güzel sanatlarda sinestezi, sentez fikrini ve sanatların birliğini takip ederek duyumların tonunu değiştirmek için bir stil oluşturmanın yolu olarak ifade edilmiştir. Bu nedenle sinestezi zihinsel imgeleme, metafor, analoji ve uzak çağrışımlarla yakından ilişkili olduğundan, sinestetlerin de sıklıkla sanat eğilimli oldukları görülür. Gerçekten de bazı araştırmacılar sinestetlerin sanatsal faaliyetlerde daha fazla yer aldığını öne sürmüştür. Yapılan bir çalışmada sanatın meslek olarak tercih edilmesindeki nüfus ortalaması olan %2'ye kıyasla, sinestetlerin %24'ünün sanatsal mesleklerde yer aldığını bulmuştur. Başka bir çalışma ise sinestetlerin yaratıcı sanatlarla meşgul olmak için daha fazla zaman harcadıklarını ve bunun en azından kısmen deneyimlenen sinestezi türüne bağlı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bilim adamları, sinestetlerin belirli çağrışımlara aşağıdan yukarıya daha iyi erişime sahip olduğu, ancak bunları daha esnek bir şekilde (farklı düşüncede) kullanamayacakları sonucuna varmışlardır (Rogowska, 2015: 110). Sanat üretiminde sinestetlerin[6] varlığı sanat ve sinestezi ilişkisinin ilk boyutu olarak karşımıza çıkar[7]. Diğer boyut ise sanat izleyicisine sanatsal çalışmalarla sinestezi deneyimi yaşatmaktır.

Sinestezi ile sanatın yaratılması ve kabulü arasındaki ilişki incelenirken gerçek sinestezi ile sanatsal sinestezi arasında kategorik bir ayrım yapmak gerekmektedir. İlki istemsiz ve biyolojik bir algısal fenomen olarak ortaya çıkar bu nedenle sinestezi yaşayan bir kişinin dünyayı her zaman algılama biçiminin ayrılmaz bir parçasıdır. İkincisi, kendi vizyonlarını iletmenin bir aracı olarak algısal harmanlamayı kullanan sanatçıların yarattığı duyular arası etkilerin kasıtlı inşasından oluşmaktadır[8]. Sinestetik sanat kavramı, yaratıcılarının ne doğal eğilimleri ne de estetik tercihleri ile ilgilidir. Bu durum alımlayıcılarla ilgilidir ve alımlayıcıların kendilerindeki duyular arası eğilimlerin bir sonucu olarak sinestetik etkiler uyandırabilen eserleri içerir. Bu nedenle, sinestetik özellikleri düşünülmeden yaratılan bir sanat eseri bile, alımlayıcıya bağlı olarak hitap ettiği duyuyu değil, aynı zamanda duyusallığın diğer kısımlarını da uyarabilir. Böyle bir duruma izin vermeye istekli alıcılar tarafından her eser sinestetik bir olay olarak deneyimlenebilir (Cavallaro, 2013: 5). Sinestetik sanatsal tasarımın amacı, tutarlı bir genel izlenim elde etmek için mümkün olduğu kadar çok duyusal izlenimi koordine etmektir. Sinestetik tasarımın kökleri elbette sinestezi fenomenine dayanır. Sanatsal tasarımların sinestetik olması duyular arası ilişkilerin sistematik düzenlemesine atıfta bulunur. Sinestetik tasarım, tüm insanların sezgisel olarak duyular arasında bağlantı kurma yeteneğine sahip olduğu gerçeğine, diğer ifade ile her öznenin potansiyel olarak

---

[6] İngiliz ressam David Hockney (1937) sinestet sanatçılara bir örnek olarak verilebilir. Sanatçı ses, renk ve şekil arasında sinestetik çağrışımlara sahiptir (Cytowic,2002 312).

[7] Gerçek sinestetler tarafından yaratılan sanat, bu sanatçıların nesnelere ilişkin algılarını yapay nesnelere dönüştürme biçimlerine odaklanmaktadır. Sinestezinin farklı bireylerde farklı yaratıcılık biçimlerini ne ölçüde serbest bıraktığı tam olarak bilinmemektedir. Duyu harmanlama, yalnızca belirli insanlara bir dizi duyum kazandırmaz. Aynı zamanda ve daha da önemlisi, onları çok çeşitli yaratıcılık türleri ile donatır. Bunların ise durumdan duruma önemli ölçüde farklılık gösterdiği izlenmiştir. Bu nedenle, örneğin, tüm müzik odaklı sinestetler, ses deneyimlerini aynı tür görüntülere çevirmezler (Cavallaro, 2013: 5). Bu bağlamda göstergelere dönüşen sinestetik algının temel bir gösterge sistemi yarattığını iddia etmek yersiz olacaktır.

[8] Bilim sinestezi hakkında ne kadar çok şey ortaya çıkarırsa, sinestezi ile sinestezi olmayan algı arasındaki sınır çizgisinin çizilmesinin zorluğu ortaya çıkmaktadır. Bazı olası psödo-sinestetik fenomenlerin gerçekliği hakkındaki tartışmalar, son yıllarda sinirbilimsel araştırmaların önemli bir parçası olmuştur. Cytowic, Ramachandran, Hubbard, Martino ve Marks gibi araştırmacılar sinesteziyi güçlü veya gerçek ve gerçek olmayan ve zayıf sinestezi olarak sınıflandırmışlardır. Örneğin zayıf sinestezinin yalnızca metaforik veya çağrışımsal olduğunu iddia etmişlerdir. Bu nedenle, Marks ve Mulvenna, gerçek sinesteziyi gerçek olmayandan ayırt etme çabası içinde, geleneksel sinestezi ile sınır oluşturan altı sinestezi benzeri algısal durumun ana hatlarını çizmişlerdir. Zayıf Sinestezi, yaklaşık 150 yıldır araştırılan sinestezi olgusudur. Duyusal uyaranları işlerken beynin bir tür işlev bozukluğu yaşadığı fikriyle bağlantılıdır (Gsöllpointner, 2015: 196).

sinestet olması durumuna dayanmaktadır. Sinestetik tasarım, çoklu algısal bir metodoloji olarak uygulandığı taktirde, duyusal modlar arasındaki tüm olası bağlantı araçlarını kapsayacaktır. Örneğin, endüstriyel ürünlerin geliştirilmesinde görsel ve işitsel nitelikleri koordine etmek için sistematik bir prosedür şimdiye kadar geliştirilmemiştir. Ancak görsel sanatlar, müzik ve edebiyatta uzun zamandır bağlantılar aranmaktadır (Sidler, 2010: 143).

Sanatla üretilen sinestezi 'Sentetik veya Yapay Sinestezi' olarak tanımlanmakta ve görme, ses, dokunma, tat veya koku gibi bir duyunun gerçek bilgilerinin çapraz modlu bir cihaz veya aracı kullanılarak başka bir duyuya eşlenmesini anlatmaktadır. Son otuz yılda tıbbi araştırmalar, işitme veya dokunma yoluyla bir miktar görme veya dokunma yoluyla bir miktar işitme eşdeğeri sağlayan giyilebilir yapay duyusal cihazlar geliştirmeye odaklanmıştır. Bu gelişmelerin sanata yansımaları da bir hayli ilginç örnekleri ortaya çıkarır. Duyuları birleştiren eserlere genellikle literatürde 'sinestetik sanat' ismi verilir. Sinestetik sanatın gelişiminde ise modernistlerin çok duyulu sanata olan ilgisinin öncü olduğu bilinir. 19. yüzyıldan bu yana sanatçılar ve mucitler, istemsiz sinestetik deneyimlerin algısal ve duygusal mekanizmalarını araştırmış ve denemiştir. Batı sanatında, bir sanatsal ifade biçimi olarak bu bilimsel keşif, çeşitli sanat formlarında karşımıza çıkmıştır. Kübistlerden Fütüristlere, Otto Fischinger'in çalışmalarına ve Fluxus hareketinin sanatçılarına kadar pek çok sanatçı sinetezi fenomeni yapay olarak sanatlarında üretmek için uğraş vermişlerdir. Zaman içinde edebiyat, resim, renkli piyanoların yaratılmasıyla müzik, 1960'ların psychedelic sanatı ve elektronik multimedyaya kadar zengin bir çeşitlilik içinde sinestezi fenomeni ile sanat arasında güçlü bir ilişki yaratılmıştır (Vajpeyi, 2001: 20).

Görüldüğü üzere sinestetik fenomen ve yapay sinestezi sanatçıların ilgilerini bir hayli çekmiştir. Sinestetik görünüşlerin etkisi müzikal performanslarda ve yeni ortaya çıkan film ortamında farklı zaman ve sanatçılar tarafından ortaya konulmaya çalışılmıştır. 1915 yılında bir sinestezi uzmanı olan Skrjabin, renkli piyanosunu geniş bir dinleyici kitlesine sunmuştur. 1925 yılında ise renkli piyano girişimi Alexander László tarafından geliştirilmiştir ve yeni renkli piyano ile pek çok konser yapılmıştır. Sanatçının "Farblichtmusik" orijinal isimli "renkli müzik" performansı 1925-27 yılları arasında Almanya'da yaklaşık 1000 kez tekrar etmiştir. Gösteriler hakkında çok sayıda yazı yazılmış ve toplamda 40.000'den fazla insan sinestezi yaşamak için bu performansa gelmiştir (Schuler, 2016: 70).

Görsel 1. Sinestetik etki yaratmak için kullanılan müzik aletinin iç mekanizması ve klavyesi (Sidler, 2010: 148).

Sanatçılar kadar izleyiciler için de merak konusu olan sinestezi ve sinestetik sanatı, 19. yüzyılın sonlarındaki sembolist ressamların da araştırdıkları bilinmektedir. Bu ressamların sinesteziye olan ilgilerinin iki temel nedeni vardır. Birincisi, birçok görsel sanatçı, o dönemde evrensel ve ruhani niteliği nedeniyle müziği sanat merdiveninin en yüksek basamağı olarak görüyordu. İkincisi, ünlü müzik insanı ve besteci Wagner tarafından önerilen etkili ve bütünlüklü sanat eseri anlamına gelen "Gesamtkunstwerk" fikri, görsel, işitsel ve diğer duyusal unsurların bir Gestalt[9] deneyiminde

[9] 1912'li yıllarda Almanya'da yaşayan önemli bir grup psikolog, "Gestalt Prensipleri (Teorisi) olarakadlandırılan bir çeşit görsel algı teorileri ortaya atmışlardır. Bu teorilerin en önemli kurucuları M.Wertheimer, W. Kohler ve K. Koffka'dır. Bu teoriler ve ilkeler birkaç sene içinde yorumlanıp, geliştirilirken; Rudolf Arnheim'ın 1954 tarihinde yazdığı "Sanat ve Görsel Algı: Yaratıcı Gözün Psikolojisi" adlı kitabı bu teorileri ön plana çıkarmıştır. Algı pratiklerine dayanan bu teorinin temel presibi "benzer biçimler gözü benzer biçimde uyararak sanatta/tasarımda organizasyon yaratırlar" ilkesiyle özdeştirilir. Bu psikolojik kuram benzerliklerin işitsel, renksel veya biçimsel olsalar da bir organizasyonun parçası olabilirler mantığından doğmaktadır (Kaptan, 2018: 245).

uyumlu olduğunu varsayıyordu. Pek çok sanatçı için bu sürecin içinde sinestezi, bir duyu kipliğinden diğerine deneyimin aktarılması olgusu olarak tanımlandı. Bu meselenin en ilginç hususlarına değinen Kandinsky, Bauhaus derslerinde insan sinirlerini bir piyanonun telleriyle karşılaştırmıştır. Bu karşılaştırma yan yana duran iki piyanodan birine bir nota vurulursa, ikinci piyanodaki aynı notanın yankılanması deneyimine dayanmaktadır. Daha sonra Bauhaus akademisinde iki temel sorun araştırılmıştır. Bunlar uyumsuzluk ve zamansallıkla ilgilidir. Kandinsky ile birlikte Schoenberg bu açıdan sinestetik uyumsuzluk soruna dikkatlerini yöneltirler. Schoenberg, atonal ahenksiz uyum teorisini yayınladıktan sonra, Kandinsky bu ilkeleri resim ve tiyatroda kullanmak istemiştir. Buna göre Kandinsky bir tiyatro eseri olan *Der Gelbe Klan*g'da üç tür hareketin; görsel hareket (film), müzikal hareket ve fiziksel hareketin (dans) karıştırılmasını denemiştir (Campen, 1999: 10).

Renkli işitmeye sahip bir sinestet olduğu söylenen Kandinsky, resimsel soyutlamaları müzikal ve sinestetik analojilerle şekillendiren bir grup sanatçının en bilinenidir. Whitelaw'un ifadesi ile Kandinsky'nin *Concerning the Spiritual in Art* isimli kitabında duyum ve özellikle rengin, ruhu bir müzik aleti gibi titreştirebildiği belirtilmektedir. Whitelaw, sanatçının bu ifadesindeki temel amacı, müzikle karşılaştırılabilir mutlak veya 'nesnel olmayan' bir görsel sanat biçiminin ortaya konulması olarak okur. Goethe'nin felsefesiyle şekillenen bu model üçgen şeklinde tanımlanmıştır. Hem ses hem de renk, zirvedeki ruhsal veya daha yüksek titreşimden türer; bu nedenle, ses ve rengin doğal bir karşılığı yoktur, ancak aynı nihai anlamı içerdiği sürece birbirine karşılık gelir. Whitelaw'un belirttiği üzere savaşlar arasındaki ikinci bir görsel müzik dalgasında, Paul Klee, Man Ray, Georgia O'Keefe ve Arthur Dove gibi sanatçılar, uyum, kontrpuan ve ritmi soyut resim düzleminde eşleştirmeye çalışarak daha somut ve yapısal benzeşme modellerini benimsemişlerdir. Sinestezinin kendisi bu bağlamda değişen bir rol oynar. Kandinsky ve besteci Alexander Scriabin bunu deneyimlemiş görünüyor diyen Whitelaw, diğer birçok sanatçının ise sinestetik benzeşmelerden ilham aldığını vurgular. Kandinsky'nin nota-renk benzeşmelerinin Schoenberg üzerindeki etkisini tartışan Cook ise "kültürel sinestezi" düşüncesini önermektedir. Burada duyusal benzeşme fikrinin gerçek deneyiminden bağımsız bir kültürel değer taşıyabileceği ifade edilir. Kültürel sinestezi; uyarılmış, önerilmiş, ima edilmiş veya idealleştirilmiş sinestezi olarak tanımlanmıştır. Kültürel sinestezi görsel müzik geleneğine hakimdir ve gerçek, spontane, otomatik görsel-işitsel benzeşmelerin çok az örneği vardır (akt. Whitelaw, 2008: 265).

Shaw-Miller'a göre sinestezi, iki temel anlamlandırma düzeyinde kendini göstermektedir. Bunlar nörolojik ve kültürel olarak tanımlanmıştır. Okumakta olduğunuz bu çalışma ise kültürel düzeyde sinestezi ve sanat arasındaki bağlantıyla ilgili olup, kültürel sinestezinin duyular arası uyarım yapabilme kapasitesine ve potansiyelini odaklanmaktadır. Bilim adamları kültürel sinesteziyi "sözde sinestezi" olarak da adlandırır. Kültürel sinesteziyi nörolojik sinesteziden ayırt etmek için sıklıkla metafor kavramı kullanılagelmiştir. Ancak metafor burada basit bir retorik araç olarak algılanmamalıdır. Shaw-Miller'a göre metafor sadece kelimelerden ibaret bir dil meselesi olmanın ötesindedir ve insanın düşünce süreçleri büyük ölçüde metaforiktir. Dilsel ifade olarak metaforlar mümkündür ve kavramsal metafor teorisinde incelenmektedir. Sinestetik metaforlar ise belki de metaforun ve anlamanın genel kuralının özel durumları oldukları için son derece yaygındır. (2013: 13).

4. Sinestezi, Metafor ve Sanat ilişkisi

Klasik yazarların, metafor kavramını genel olarak birbiriyle ilişkisiz iki sözcük ya da tümceciğin birleşimi şeklinde tanımladıkları bilinmektedir. Bu yazarların yapılan bu birleştirmeyi estetik kaygılarla ilişkilendirdiği görülür. Örneğin Aristoteles, metaforu dilin kullanılmasında bir "tat" yaratma yöntemi olarak tanımlamıştır. Genel anlamda klasik yazarların metafor kavramına yaklaşımları, düşünceyi aktarmaktan ziyade bir süsleme unsuru olarak görme geleneğini başlatmıştır (akt. Sennett, 2011: 84). Günümüzde metaforları bilişsel olarak vazgeçilebilir süslemeler olarak görme eğilimi sona ermiştir. Söylemimizin bilişsel anlamına katkıda bulunan metaforlar gündelik yaşamın her alanı ve

özellikle sanat[10] alanı için vazgeçilmezdir. Örneğin düşünür Nietzsche, tüm konuşmaların metaforik olduğunu iddia eder. Metaforların anlama nasıl ve ne şekilde katkıda bulunduğu ya da ne katkı sağladığını nasıl fark ettiğimiz konusunda henüz bir fikir birliği oluşmamış olsa da bunların eksiltili benzetmeler olarak çalışmadıkları tezi üzerinde bir fikir birliği ortaya çıkmıştır (Audi, 1999: 562).

Metaforlar, öznelerce bilinmeyen deneyimleri bilinen deneyimler ile kavramak için kullanılan araçlardır. Metaforların düşüncemizde bilişsel bir işlevi bulunur. İyi anlaşılmayan veya tanımlanması kolay olmayan deneyimleri anlamamıza, organize etmemize ve bunlar hakkında konuşmamıza yardımcı olurlar. Campen'in güçlü vurgusuyla sinestezi, bu metafor tanımına uymamaktadır. Bunun ilk nedeni sinestetik algılar sözel değil, deneyimsel olarak ortaya çıkar. Sinestezi, bir algılama biçimidir ve metafor kullanımındaki kavramların kasıtlı olarak kurgulanmasına benzememektedir. Campen'e göre metafor ve sinestezi arasındaki ilişki bu sebeple özel bir metafor kategorisi olabilir. Bu kategori "sinestetik metaforlar" şeklinde tanımlanır (Campen, 2010: 91-92).

Kavramsal metafor teorisi olarak bilinen ve 1970 sonrasında ortaya çıkan bakış açısı, metaforun günlük dilde ve düşüncede her yerde bulunduğunu savunur. Metafor, salt şiirsel veya retorik süslemeden ziyade, insanların dünyayı sıradan kavramsallaştırma biçiminin önemli ve temel bir parçası olarak görülmeye başlanmıştır. Bu bakış açısı sinestezi ve metafor arasındaki ilişkiyi geleneksel semantik metafor kavrayışına göre daha derinlemesine ve tutarlı kurmak adına önemlidir. Kavramsal metafor teorisi ışığında, bazı araştırmacıların sinestetik metaforun somutlaştığını öne sürdüğü görülmektedir. Sinestetik metaforda haritalamanın yönlülüğü rastgele değildir, daha çok genel bir modeli takip eder. Diğer ifadeyle daha somuttan daha soyuta doğrudur. Bu eğilim, diğer metaforlar gibi sinestetik metaforun da metaforik olarak bilişsel ve düşünme sürecini bünyesinde barındırdığını göstermektedir. Aynı zamanda, sinestetik metaforların hepsinin dünyadaki bedensel ve kültürel deneyimlerimize dayandığını gösterir (Yu, 2012).

Sinestezi ile ilgili kabul gören argüman, sinestezi ve metaforun fiili olarak eşanlamlı olmadığını tamamen kabul etmektedir. Bununla birlikte, sinestetik boyutu olan çalışmaların sanatsal söylemin metaforik boyutunu genişlettiği de iddia edilmektedir. Bu tür bir sanat, sınırlandırılmış sanatsal yorumlara meydan okuyarak, çoklu ve açık uçlu kod çözmelerini olanaklı kılar. Diğer bir deyişle, sanatta ve yaşamda geleneksel bölümlere ayırmaya istekli olduğu sürece herkesin çabalayabileceği bir gerçeklik olarak sinestezinin çok yönlülüğüne ulaşılır. Bir eserin sinestetik etkilerine katılım (participation) için alıcının bir uzman, bir sanat eleştirmeni, bir bilim adamı veya bir sanatçı olması gerekmez. Sanatta sinestezi, karşılıklı bağlantılılık ilkesiyle mümkündür. Karşılıklı bağımlı gerçeklikler olarak sanat alanı ve sıradan yaşam alanı, birbirleriyle çarpışmaya başladığında metaforik boyut da genişler (Cavallaro, 2013: 143-169).

1996 yılında yapılan bir çalışmayla sinestetik metaforların anlamlarının sabit ve doğuştan olmadığı, aynı zamanda semantik süreçler aracılığıyla üretildiği ortaya konulmuştur. Ayrıca diğer metaforlarda olduğu gibi zaman ve kültürel unsurlar tarafından biçimlendirildiği gösterilmiştir. Aynı çalışmada sinestetik metaforların eğilimleri, dilsel ve kültürel süreçler yoluyla diğer metaforlarla aynı şekilde inşa edilir, gelişir ve bu eğilimler dilsel bir bakış açısından araştırılabilir sonucuna ulaşılmıştır. Sinestezi ve sinestetik metaforlar arasında tam bir uyum olmasa bile işitmeye odaklanmalarında önemli ölçüde örtüşürler. Bununla birlikte, önemli ölçüde farklılıklar da söz konusudur. Sinestetik metaforlar hem bir dereceye kadar nörolojik hem de bir dereceye kadar çevremizdeki fiziksel dünyanın mantıksal varsayılan sonuçları ve bir bütün olarak insan biyolojisinin mantıksal zorunlulukları olarak tanımlanmıştır (Day, 1996).

Her insanın sinestetik algılara sahip olabileceğini iddia eden Merleau-Ponty'ye göre, birleşik ön bilinç algısında sinestezi ve sinestetik metaforların ortak bir zemini bulunmaktadır. Her ikisi de düşünür tarafından bilinç öncesi akıştan bilinçli algıya çıkan geştaltlar olarak tanımlanır. Karakter olarak farklı olsa da her iki algı türü de mevcut duyusal

[10] Sanatsal anlam oluşturma düzeyleri bağlamında metafor oldukça önemli bir öğe olarak tanımlanır. Sanatsal anlamda yaratılan metaforda temel amaç benzetmedir. Böylelikle sanatçı bu süreçte anlamı metaforla düz anlamların ötesinde farklı bir şekilde kodlar (Kaptan ve Sayın, 2020).

kelime dağarcığından farklı soyut kelimelere sahip kişiler tarafından etiketlenir. Merleau-Ponty, bir öznenin çevresinin bilincine varmaya başladığı anda, bu bilinç akışından ayrık sesleri ve renkleri hemen soyutlamaya başladığını vurgulamaktadır. Sinestetik algılar ve sinestetik metaforlar hakkında konuşmak için insanlar, mevcut beş duyu teorisini yansıtan bir dil kullanırlar. Dilin kullanımı, orijinal olarak bölünmemiş deneyimi; işitme, görme, dokunma vb. gibi farklı duyusal alanlara göre çoklu duyusal algılara ayırır. Sinestetik algıların ve sinestetik metaforun deneyimsel temelini anlamak için, önce insan algısının dil ve kültür tarafından nasıl ve kaç duyusal alana bölündüğünü keşfetmenin önemini vurgulayan düşünür duyu modellerinin kültürler arasında farklılık gösterdiğini ifade eder. Çeşitli sembol sistemleri, duyuların çeşitli bölümlerini üretmiştir. Merleau-Ponty'nin tanımladığı gibi, çevrenin ön bilinçli birleşik deneyimi, kültürümüzün sembol sistemleri tarafından önceden programlanan bilinçli algımız tarafından iki, beş, on iki, yirmi veya daha fazla duyusal alanda haritalanmaktadır. Çevrenin ön bilinçli deneyimi, sınırları olmayan sinestetik bir durumdur. Sinestetik metaforlar kadar sinestetik algılar da üretebilir, bu da iki olgunun neden dolaylı olarak ilişkili olduğunu açıklar. Çünkü hem sinestetik algılar hem de sinestetik metaforlar ortak bir zemine sahiptirler (akt. Campen, 2010: 102).

5. Dijital Sanat ile Yapay Sinestezi Üretimi

Yapılan çalışmalar ve sanatçıların çabalarına dayanarak görsel ve işitsel ortamın fiziksel parametrelerinin açık bir benzeşme sistemi sağlamadığı ifade edilmelidir. Medyadaki ve sanattaki bu tür benzeşmelerin, kültürel pratikler ve psikolojik tercihler tarafından koşullandırılmış olduğu ve çoğunlukla keyfi olarak tanımlandığı görülür. Dijital teknolojilerin ise çeşitli ortamlardaki olayları birleştirme ve senkronize etme araçlarını daha iyi sağladığı deneyimlenmiştir. Sinestetik sanatta kalıcı ve evrensel benzeşmeler kurmak da aslında oldukça zordur. Dijital teknoloji bu açıdan sanatsal diğer deneyimlere göre daha avantajlı görülmekte ve çevremizdeki dünyayı algılamak için sinestetik birleşme üreten çoklu duyular üzerinde, çoklu ortamlarda çalışan yapılar yaratmayı olanaklı kılmaktadır (Vajpeyi, 2001: 25).

Manifestolar çağı olarak nitelenen yirminci yüzyılda toplumsal alanda yaşanan pek çok gelişim, dönüşüm ve travma modern sanatın temel süjesi olarak birbirinden farklı disiplin ve formlarda sorgulanmıştır (Aytaş, 2020: 15). Bu süreçte modern bilgisayar biliminin icadıyla, ilk kez yeni teknolojilerin yardımı sayesinde sinestetik özelliklerin sanatsal anlamda gerçekleştirilmesine izin veren bir atılım gerçekleşmiştir. Süreç yaşanırken tanım olarak "dijital sinestezi" kavramı kullanılagelmiştir. 1960'ların başında birkaç avangart sanatçı insan algısında yeni sınırlar yaratmak için bu sürükleyici ve heyecan verici teknik ortamlar üzerinde çalışmaya başlamıştır. Süregelen çalışmalarla multimedya etkinlikleri büyük ilgi görmüştür. Ayrıca sürecin içerisinde pek çok yeni sanatsal kavramın ortaya çıktığı bilinmektedir. Örneğin Mimar olan Charles ve Ray Eames, 1959 yazında Moskova'daki bir Amerikan sergisi için bir multimedya sunumunu kavramsallaştırdılar. Yedi büyük monitörde, 1950'lerin Amerikan yaşam tarzını belgeleyen yedi farklı film aynı anda gösterildi. Çalışmanın ismi ise "A Day in the Life of the United States" şeklinde belirlenmişti. 1960'ların ortalarından itibaren, sanattaki bu yeni hareket, genişletilmiş sanat veya filmden söz edilmesine neden oldu. Bunların yanı sıra "intermedial", "transmedial" veya "karma medya" gibi ifadeler de bu süreçte ortaya çıkmıştır (Schuler, 2016: 71).

Whitelaw'ın tanımıyla en temelde dijital sinestezi, medya sanatlarının yanı sıra ana akım dijital medyanın üretiminde ve kullanımında ortaya çıkan bir mecazdır. Yazar bilgisayar kullanıcılarının müzik çalarlarında yerleşik olarak bulunan ses görselleştiricilerini de bu konunun bir örneği olarak görür. Bu tür yazılımların gösterdiği gibi, görsel-işitsel ilişkiler artık bir algoritmaya, ses verileri yorumlayan ve görüntü yayan resmi bir prosedüre indirgenmiştir (Whitelaw, 2008: 259). Dijital sinestezinin amacı, dijital sanatın duyular arası duyusal deneyimler yaratma yeteneklerini keşfetmek ve sinestezi olmayanlar için sinestetik deneyimler sağlamaktır. Bu varsayımsal bir yetenek olarak tanımlanmakla birlikte dijital sanatın benzersiz, özel teknolojik ve medya koşullarına, her şeyden önce algoritmaların

programlanmasına dayanmaktadır. İnsan hayatının oldukça büyük bir parçasına dönüşen programlama, güncel sanatsal bir kategori olarak dijital sanatı diğer tüm sanatlardan ayıran nitelikler ve estetik temele sahiptir. Yalnızca kod, insan-makine-etkileşimini, makine-makine-etkileşimini ve makine ağlarını mümkün kılar ve bunların üçü de dijital sanatın güçlü uzamsal-zamansal inşasının ön koşullarıdır. Sanat yapıtlarının estetik görünümünün yanında, sinestetik deneyimleri tetikleyen algı özelliklerinin etkileşimi ve duyuların iç içeliği hakkında bilgi sağlayan sanatsal medya, biçimler sayesinde var olur. Dijital sanatın çoklu ortam koşulları bağlamında, biçimle ortaya çıkan tetikleyici göstergeler, duyuların unutulmuş bir alanının temsilcisi olarak da değerlendirilmektedir. Bu tür bir sanat yalnızca geleneksel beş insan duyusunun alanını genişletmekle kalmaz, aynı zamanda kelimenin tam anlamıyla somutlaşmış yapısıyla tüm fiziksel algı ve bilişsel süreçleri kapsadığı ve bütünleştirdiği düşünülebilir (Gsöllpointner, 2016: 12-16). Bu süreçte sanatçıların dijital sinestezi üretimi veya sinestezik metaforların geliştirilmesi adına mühendisler, bilişim uzmanları ve yapılacak işe göre başka teknik personeller de bir ekip içinde çalışmaya başladığı görülür. Sanatçılar fikirlerini bu ekiplerle somutlaştırmaya çalışırlar. Bu çalışma elbette deneysel yönüyle de önem taşır. Çağdaş sanatçıların bilgi işleme ve bu bilgi ile yapay dijital sinesteziler üretmesi bu anlamda oldukça heyecan verici bulunmaktadır.

Marks ve Mulvenna "sinestetik olmayan bireylerin sanat eserlerine, özellikle de multimedya sanatına tepkileri ne olabilir?" sorusunu sormuş ve dijital teknolojiler aracılığıyla üretilen sanat yapıtlarının sinestezi veya çapraz-duyusal benzeşmeyi etkinleştirdiği ölçüde dijital sinestezinin ortaya çıkabileceğini ifade etmiştir[11]. Dijital sinestezi deneyimleri kendine özgü, evrensel veya ikisi birden gerçekleşebilmektedir. Yazarların da ifade ettikleri gibi bir sanat eserine verilen izleyici tepkilerine benzer bir şekilde bir dijital sanat eserine verilen algısal, bilişsel ve duygusal tepkiler de algılayanın eğilimleri ile birlikte sanat eserinin maddi özelliklerine bağlıdır. Yazarların üzerine düşündükleri diğer soru ise "Dijital sanat eserleri, sinestet olmayan bireylerde bile, sinestezi veya sinestezi benzeri deneyimleri uyandırmak için bir kapasiteye sahip olabilir mi? şeklindedir. Bu sorunun yanıtı ise eski ve daha yeni mevcut kanıtlara dayanarak sinestetik olmayan yetişkinlerde sinestetik deneyim veya onun simülakrının üretebileceğidir. Dijital teknolojilerin ortaya çıkışı, gizli benzeşmelerden yararlanmak için yeni fırsatlar yaratmıştır. Bu fırsatlar ise sanatsal olanaklarda büyük bir değişimi tetikler. Nitekim multimedya çalışmaları ile sanatçılar işitsel, görsel ve dilsel deneyimler arasında açık bağıntılar kurabilmişlerdir. Bu bağlantıların evrensel karşılıkları olduğu gibi kendine özgü imaları taşıyan çapraz duyulu etki alanları ve ilişkileri de doğrudan izleyicilerin kullanımına sunulur. Dijital sanatta, diğer sanat biçimlerinde olduğu gibi, sanatçılar hem aşırı aşina olunan evrenselliğin hem de kendine özgü anlaşılmazlığın yaratılabileceğini tecrübe etmişlerdir (2016: 32).

Çağdaş sanatçıların, sanat dünyasında uzun süredir devam eden yapay sinestezi üretme mücadelesinde elbette ellerindeki teknolojik imkanlar nedeniyle önemli bir yere sahip olacakları düşünülmektedir. Bu süreçte ise yapılan pek çok araştırma ve sanatsal çalışmanın içinde dijital sinestezi üretimi adına öncü olan *The Digital Synesthesia Project*'in özel bir yeri söz konusudur.

6. The Digital Synesthesia Project

'*The Digital Synesthesia Project*', Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi Dijital Sanat Bölümü'nde gerçekleştirilen bir sanatsal araştırma projesidir. Proje, Avusturya Bilim Fonu FWF tarafından desteklenmiştir. 2013'ten

[11] Sinestezinin yapay olarak dijital araçlarla üretilebileceği fikrini sanatçılar gibi bilim insanları da desteklemekte ve bu hipotezi kanıtlamak adına pek çok bilimsel çalışma da yapıla gelmektedir. Bunlara örnek olarak MİT de yapılan Digital Synesthesia projesinden bahsedebiliriz. Özetle, bu projede insan-bilgisayar arabirimi fikrini geliştirmeye ve insan-dünya etkileşimine yol açmaya çalışan bir gurup bilim insanı, kullanıcıların duyusal yeteneklerinin dışındaki bilgileri algılayarak dünyayı deneyimlemelerinin bir yolunu bulmayı amaçlamaktadırlar. Çalışmanın temel çıkış noktası modern teknolojinin, doğal duyu tayfımızın ötesindeki dünyadan gelen bilgileri algılama yeteneğine sahip olmasıdır. Buna ek olarak, beynimizin ve vücudumuzun bu yeni bilgiyi duyusal araç setimizin bir parçası olarak birleştirmesi için hala gerçek bir yol bulunamamıştır. Böylece çevremizdeki dünyayı yeni ve keşfedilmemiş yollarla anlayabiliriz diyen çalışmacılar, çalışmanın uzun vadeli vizyonunu, kullanıcılara istenen deneyime bağlı olarak duyuları açıp kapatma yeteneği vermek olarak belirlemiştir. Bu proje, Ultimate Media girişiminin bir parçasıdır ve medya içeriğinin gezinmesi ve keşfi için uygulanacaktır (M.İ.T., 2021). Bu ve benzeri bilimsel ve sanatsal projeler giderek artan bir merakın ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

2016'ya kadar yürütülen projede, dijital sanatın duyular arası duyusal deneyimler yaratma ve sinestetik olmayanlar için sinestetik deneyimler sağlama olanakları araştırılmıştır. Disiplinler arası proje, dijital teknolojileri sanatsal araştırma ortamına aktarmaya çalışmaktadır. *The Digital Synesthesia Project* sinestezi olan sanatçılarla ve onların ürettikleri sanatla ilgilenmemekle birlikte dijital sanatın sinestetik olanaklarını araştırmaktadır. Bu nedenle bir araştırma projesi olan *The Digital Synesthesia Project* çok sayıda dijital sanat eseri yaratmak için sanatçılar, sanat tarihçileri, medya teorisyenleri ve sinirbilimcilerinin bir arada çalışmasına olanak sağlayarak bu farklı disiplinlerin arasındaki iş birliği üzerine inşa edilmektedir (Gsöllpointner, 2015: 191-192). Bu çalışmada bahsi geçen projedeki eserlerin sinestetik metafor veya yapay sinestezi üretimlerindeki dijital teknolojileri nasıl kullanıldığı üzerine odaklanılmaktadır.

Ruth Schnell, Katharina Gsöllpoıntner ve Romana Schuler'ın *The Digital Synesthesia Project*, olarak tanımladıkları girişimleri, dijital teknolojilerin olanaklarını sanatsal araştırma ortamına yansıtmakla ilgilidir. Bu girişim ayrıca bilimsel sinestezi araştırmalarının kapsamını genişletmekle bağlantılıdır. Projeye katılan sanatçılar bilimin ışığında duyu organlarının ve insan beyninin izlenimlere işlediği özel uyaranları tetikleyerek bellek ve algı araştırmalarındaki çözülmemiş sorulara yanıt bulmayı amaçlamışlardır. Sanatçılar diğer taraftan deneysel ve algısal sanat alanında dijital sanatın yarattığı sanatsal bir evrime önemli bir entelektüel katkıda bulunmuşlardır. Dijital sanat uzun süredir sanatçıların peşinde oldukları yapay sinestezi yaratma mücadelesinde geleneksel sanatsal medyadaki sinesteziden farklı bir varoluşa işaret eder. Dijital sanat eserleri multimedya ve teknolojiye dayanmaları nedeniyle, nesnelleştirilebilir sinestetik algının sanatsal üretimine daha fazla izin verirler. Araştırma projesinin amacı, dijital sanat eserlerinin algılanmasında sinestetik mekanizmaların sunumu için sanatçı ve araştırmacılara bir deney platformu sunmaktır. Projenin gözlem süreci, bir proje web sitesi şeklinde iletişimsel ve estetik geri bildirim döngüleri kullanılarak gerçekleştirilir. Ayrıca disiplinler arası çalıştaylar, araştırma röportajları, disiplinler arası bir sempozyum ve bir sergi de araştırma sürecine dahil edilmiştir. Projenin sergi kısmında sanatçılar, nörobilimler ve bilişsel bilimlerdeki mevcut bilgi birikiminden faydalanmıştır. Böylece dijital sanat eserlerinin algılanmasındaki sinestetik oluş araştırılmış ve bu nedenle de sinestezi araştırmaları alanında yeni bilimsel bilgilerin ortaya çıkma potansiyeli yaratılmıştır (Putz-Plecko, 2015: 277).

Analog sanat formlarından dijital sanatlara doğru sürekli ilerleyen bir gelişme tartışmasız 21. yüzyıl sanatına damgasını vurmuştur. Bu gelişme sanatla ilgili araştırmaların psikofiziksel ve bilgi alanında yeni estetik üretim koşullarını arayış için itici güç olmuştur. Bu bakımdan, dijital sanatların gelişmiş disiplini, sanat ve algısal araştırma arasında bir bağlantı kurmak için optimum koşullar yaratmıştır. *The Digital Synesthesia Project*, bu düşünceler kapsamında sanatsal araştırma medyası olarak dijital teknolojileri tanıtarak araştırmada bilimsel spektrumunu genişletir (Digital Synesthesia, 2021). Dijital sanat ve yapay sinestezi üzerine çalışan Gsöllpointner, bu çalışmada aşağıda incelenen *The Digital Synesthesia Project* adlı projeden ve temel hareket noktalarından söz etmektedir. Bu projede dijital sanat eserlerinin, algı biçimlerini bir duyusal alandan diğerine tam olarak nasıl çevirdiği, bu süreçlerde hangi görüntü, ses, dokunma, tat, koku, dil ve diğer metaforların kullanıldığı, multimedya, etkileşimli, zamana dayalı sanat eserlerinin belirli estetik kalitesinin nasıl yaratıldığı, ikili kodların, sanat yapıtlarının kavranmasında nasıl bir rol oynadığı ve öncelikle hangi duyulara hitap edildiği" gibi temel sorunlar araştırılmıştır (Gsöllpointner, 2015: 186). Aşağıda projede yer alan ve temel sorunlar üzerine somut çalışmalar ortaya koyan sanatçılar ve eserleri incelenmektedir.

Projede yer alan isimlerden ilki olan Anke Eckardt '*Vertival 2*' isimli çalışması ile yapay sinestetik bir deneyim yaratmayı amaçlamanın yanı sıra sanatçının projede yer alan ve bir serinin parçası olan bu eseri ile insan duyumunun kararsızlığını araştırmaktadır. Eckardt'a göre çelişkili ve paradoksal mekânsal bilgiler bile görsel ve sesli uyarıcılar yoluyla üretilebilir. Aşağıda Görsel 2. de gösterildiği üzere sanatçının bahsettiği mekânsal bilgi ile ilgili fikirler, dışarıdan alçak ve küçük olan bir boşluğun beklenmedik bir yükseklik kazanabilmesini sağlayan çalışmasıyla somutlaştırılır. Görsel 3. de gösterildiği gibi iç ve dış perspektif arasındaki tutarlılık bulunmamaktadır. Çalışmada alan,

açık ve dikey tünel halinde görünür. Yansıyan ışıkla, akustik dürtü yanıtları ve Shepard etkileri[12] yoluyla ilgili boyut hakkında bilgi verilmektedir. Dış dünyanın gerçekliği insan gözlemlerinden bağımsız olarak kabul edilir. Bu konuda '*Vertical 2*', gerçekleri sorgulayan ve ziyaretçilerin sanallığı sentezlemelerini sağlayan kasıtlı estetik bir nesne gibi görünmektedir (Ankeeckardt, 2021). Bu çalışmadaki sinestetik deneyim ses ve ışık yoluyla mekânsal algının bilgisin değiştirilmesi ile ilgilidir. Duyulan ses bir görseli izleyicinin zihninde canlandırır diğer taraftan aynalar ve ışık da mekânsal hacmin algısal olarak büyümesine olanak sağlar. Yaratılan bu illüzyon çapraz duyusal modlar arasında yaratılan ilişki ile mümkün olmuştur.

Görsel 2. Anke Eckardt '*Vertival 2*' dıştan görünüm (ankeeckardt.com, 2021).

Görsel 3. Anke Eckardt '*Vertival 2*' isimli çalışmadan algı yanılsaması yaratan aşağı ve yukarı iç görünüm (Ankeeckardt, 2021).

Viena'da yürütülen proje ve gerçekleştirilen sergiye katılan diğer bir isim ise sinestezi konusunda başka çalışmaları da olan Ulla Rauter'dır. Sanatçı projede '*Sound Calligraphy*'[13] isimli eseri ile izleyici karşına çıkmıştır. Rauter'ın (Digital Synesthesia, 2021) tanımıyla projesi, konuşulan kelimelerin spektral ses bilgilerini içeren kaligrafi el yazısından oluşur ve canlı bir performans sırasında, özel bir kamera ve yazılımdan oluşan tarayıcı vasıtasıyla kaligrafi el yazısı sese dönüştürülür. Çizimler aslında sadece bir insan sesini taklit eden frekans katmanlarıdır. Bu sesler aslında gürültüden çok daha fazlası değildir ve yapaydır. Ancak izleyici, performans sırasında kelimeleri tanımaya başlayabilir. Beynin yapıcı davranışı nedeniyle, izleyiciler duyulan gürültü içinde anlamlı mesajlar ararlar.

[12] Roger Shepard tarafından ortaya atılan işitsel bir illüzyon modelidir. Daha fazla bilgi için "Shepard melodisi" kavramı incelenebilir.

[13] Sanatçının bu eseri video olarak da sergilenmektedir. Eserin videosuna https://vimeo.com/user2764418 adresinden veya sanatçının kendi Vimeo kanalından ulaşılabilir.

Görsel 4. Ulla Rauter'ın '*Sound Calligraphy*' isimli yapay sinestetik performansı.

'*Sound Calligraphy'* izleyiciye bir görselin ses olarak algılanması deneyimini yaşatır. Sinestezi fenomenin en sık rastlanan türlerinden birisinin yapay hali olarak eser, izleyiciye bu sesleri ve eş zamanlı gördükleri görselli yorumlama imkânı sunar. Eser bu haliyle sinestetik bir metafor olarak üretilecek yorumları izleyicilerin kültürleri bağlamında sınırsızlaştırmıştır. Yapay bir sinestetik deneyim olarak eserin çapraz duyusal etkisi gerçek sinestezi yaşayanların deneyimlerinin anlaşılması adına da önemlidir.

The Digital Synesthesia Project'in en ilginç çalışmalarından birisi "*The Flying Umbrella Project"* 'dir. Sanatçı Alan Kwan tarafından üretilen performans, havada çiftleşen şemsiye şeklindeki özelleştirilmiş uçan makinelerden oluşur[14]. Bu şemsiye robotlar havada öpüşür, kucaklaşır ve çiftleşir. Aynı zamanda, bu vücut hareketlerinden ve yakın temaslardan dijital olarak belirli ses frekansları üretilir ve izleyicilerin bu yapay yaşam organizmalarının şehvetini yalnızca görmeleri değil, aynı zamanda duymaları da mümkün hale getirilmiştir. Bu sanatsal hava performansı proje içinde; hareketli ve sesli, çapraz duyusal algısal deneyimler yaratmada uçan robotların kullanımını araştırmıştır. 15 dakika süren performansta izleyicilere insan operatörler tarafından uzaktan kontrol edilen bu yapay yaşam formlarının şehvetini deneyimletilmiştir. Aynı zamanda, robotların jestleri, uçuş hareketleri ve birbirleriyle olan temasları, performans için gerçek zamanlı bir film müziği oluşturmak için ses sinyallerine dönüştürülerek sinestetik bir deneyim yaratılmıştır (Alan Kwan, 2021; Museums Quartier Wien, 2021).

Görsel 5. Alan Kwan, '*The Flying Umbrella Project*' (Museums Quartier Wien, 2021)

Kwan'ın uçan şemsiyelerle gerçekleştirdiği performansı bir sinesetetik metafordur. Bu metafor yapay bir sinestetezi veya bir sinestezi simülasyonu üretmek amacıyla şemsiyelerle insan cinselliği üzerine üretilen erotizmle görsel ve sesli benzeşmeler yaratır. Bu performansla birlikte üretilmek istenilen sinestezinin izleyici yönünün de olduğu ve her izleyicide aynı etkilerin üretilmesinin çok da mümkün olmadığı hatırlanmalıdır. Özetle izleyicinin edilgen olmadığı ama sanatçının da cinsel sinestetik çağrışımları uçan şemsiyelerle

[14] Çalışmanın videosuna "https://www.youtube.com/watch?v=f0_YdzmdGdU" adresinden veya sanatçının kendi Youtube kanalından ulaşılabilir.

yaratmaya çalıştığı görülür. Sanatsal anlatımın boyutlarının genişletildiği projedeki diğer işler gibi "*The Flying Umbrella Project"* insan duyularının çapraz eşleştirilmesi konusuna farklı bir bakış açısı sunar.

1998'den beri Lancel ve Maat, birlikte çalışan sanatsal ortaklardır ve The Digital Synesthesia'da '*EEG Kıss*'[15] isimli eserleri ile izleyiciye önemli bir sinestetik deneyim yaşatmışlardır. Bu çalışma, ayna nöronlara dayanan estetik bir deneyim olarak veri görselleştirme, ses ve bir öpücüğün birlikte yaratılmasını paylaşmaktadır. *E.E.G. KISS'de* ses manzarası, öpücüğün E.E.G.[16] akışına dayanır. "Bir öpücük biyolojik geri bildirim verilerine dönüştürülebilir mi?" sorusu Lancel ve Maat için çok beyinli bilgisayar arayüzleri olarak tanımlanan 'Multi BCI' aracılığıyla sosyal ve duyusal bağlantıları, mahremiyeti, empatiyi, kırılganlığı ve güveni eleştirel bir şekilde araştırmaya yönlendirmiştir (Werkleitz, 2021).

Görsel 6. Lancel ve Maat '*EEG Kiss*' *düzenleme 1.* (Lancel vd, 2019)

Görsel 7. Lancel ve Maat '*EEG Kıss*' *düzenleme 2* **(**Lancel vd, 2019)

Lancel ve Maat (Lancel vd, 2019:211-217), yansıtmalı duyuşsal dokunuşu arayüzlemek için çalışmalarında yeni yaklaşımlar denemişlerdir. Yapıtlarında dokunan ve dokunulan kişinin, dokunsal bağlantının atfedildiği aynı kişi olması gerekmez. Paradoksal olarak, bu orkestrasyonlarda, katılımcılardan diğer katılımcılarla dokunsal bir ilişki kurmak için kendilerine dokunmaları veya okşamaları istenir. Projede yer alan *EEG KISS*'te, çok modlu, çok beyinli elektronik yerleştirmeler ile paylaşılan samimi sosyal dokunma deneyimi keşfedilir. Katılımcılar hem estetik hem de duyusal bir deneyimi teşvik etmek için samimi bir

---

[15] Çalışmanın örnek videosuna "https://vimeo.com/user8319653" adresinden ulaşılabilir. Ayrıca sanatçıların Vimeo kanalında '*EEG Kiss*' projesi ile ilgili pek çok başka video doküman bulunmaktadır.

[16] EEG, insan beyindeki sinir hücreleri tarafından üretilen elektriksel faaliyetlerin kayıt altına alınmasını sağlayan cihazdır.

öpücüğü hissetmeye, görmeye, dokunmaya ve paylaşmaya davet edilir. Düzenlemelerde bire bir ve çok kullanıcılı katılım birleştirilir. Katılımcıların 'öpüşen' beyin dalgaları ölçülür ve çevredeki seyirciler ile paylaşılan EEG verileri olarak görünür hale getirilir. Seyirciler, sırayla, öpücüğü izlemeye davet edilir. Çalışmanın diğer düzenlemesinde, öpücüğün EEG verileri, gerçek zamanlı EEG verileriyle öpüşenleri çevreleyen bir zemin projeksiyonuna çevrilir. Aynı veriler, beyin bilgisayar arayüzü tarafından oluşturulan bir müzik notasına yazılım vasıtasıyla çevrilir. Bu sanatsal düzenlemeler, sosyal dokunuş yoluyla paylaşılan çok modlu, çok beyinli bilgisayar etkileşiminde samimi deneyimler için sürükleyici, ilgi çekici bir ortam sağlamak üzere tasarlanmıştır. Bu sanatsal orkestrasyonlarda, katılımcılar samimi bir öpücük deneyimini hissetmeye, görmeye, dokunmaya ve paylaşmaya davet edilir. 'Kimi öptüğünüz ve kimin öpüldüğü, gördükleriniz ve duyduklarınız' arasındaki tanıdık ilişki kasıtlı olarak bozulur ve yeni, ortak bir duyusal sentez paylaşılır.

EEG KISS insan zihninde dokunma hissi sonrasında oluşan fakat görülmeyen elektrik sinyallerini görsel ve işitsel hale getirmektedir. Dokunsal duyu böylelikle veriler halinde başka duyulara dönüştürülür diğer duyularla çaprazlanır. Bu yapay sineztezi beynin yaşadığı dokunma duyusunun yazılım vasıtasıyla başka duyulara dönüştürmesinin ötesinde tüm bunları başka izleyiciler için görülür ve duyulur kılması sebebiyle sinestetik bir metafor olarak değerlendirilmelidir. Belki de pek çok izleyici bu sanatsal deneyimle dokunma hissinin görsel ve işitsel ifadesi ile bu çalışmada ilk kez karşılaşmaktadır. Bu sebeple de üretilen sanatsal imgenin gücünün bir hayli fazla olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. *EEG KISS* isimli sanatsal deneyim ayrıca bilimsel çalışmalar ve sanat arasındaki ilişkinin ufuk açıcı boyutlarını tekrar tekrar sorgulamak ve sanat eğitimlerini yeniden gözden geçirmek adına da önemlidir.

The Digital Synesthesia Project bir yandan yapay sinestezi üretimi ve etkilerine odaklanırken diğer yandan da bilim ve sanatı bir araya getiren sanatçılara yer vermiştir. Özellikle ses dalgaları ve DNA gibi bilimsel konuları sanatsal projelere taşıyan Marcello Mercado da projede '*Bestiary for the Minds of the 21st Century: Genomic Opera*' **i**simli çalışmasıyla yer almıştır. Mercado (Digital Synesthesia, 2021) projesinin amacın çeşitli karışık genomlara dayalı 3D baskılı nesneler oluşturmak ve 3D baskı hatalarının olasılıklarını keşfetmek olarak belirler. Çalışmada hem sinestetik bir etki yaratılmaya uğraşıldığı hem de bilimsel bilgiden faydalandığı görülür. Buna göre farklı türlerdeki genetik bilgi parçaları rastgele karıştırılmış ve belirlenen algoritmalar aracılığıyla bunlar önce ses dosyalarına dönüştürülmüştür. Sonrasında elde edilen ses dosyaları ise dokunulabilecek 3D baskılı nesnelere dönüştürülmüştür. İzleyiciler, sesleri görselleştirmek için bir dönüştürücüye bağlı özel bir mikrofon ile 3D yazdırılmış nesneleri ovalayarak etkileşime girer. Paralel olarak operanın her sayfası fotoğraflanarak ses arşivlerine dönüştürülmek üzere sonogram yazılımı ile taranır. Böylece, performans pek çok kombinasyonu barındıracak şekilde izleyici ile buluşur.

Görsel 8. Marcello Mercado'un '*Bestiary for the Minds of the 21st Century: Genomic Opera*' isimli performansı (Digital Synesthesia, 2021).

Mercado bu performansıyla bilimsel ve soyut olan verileri önce ses dalgalarına çevirerek somutlaştırmaktadır. Duyuların birbirlerini etkileme potansiyelini ise ses dalgalarını görünebilen ve dokunulabilen üç boyutlu nesnelere çevirerek ortaya çıkarır. Bu sinestetik metafor, izleyiciye sunduğu özel deneyimi ile bilim ve sanatın özellikle çağdaş sanatçılar için ne denli iç içe olduğunun da kanıtı niteliğindedir ve pedogojik bağlamda da değerlendirmek için müsaittir.

Proje'in diğer bir sanatçısı Ruth Schnell uzun senelerdir çalıştığı "*Mirrors of the Unseen"* isimli serisinden '*Motu #4 – #6*' adlı eserler ile fiziki olarak görünenin gerçekliğini sorgulatmaktadır. Alışılmış görme süreci, bu çalışmalarda ışıktan yapılmış kelimeler ve simgeler tarafından bozulur. Üç adet yanıp sönen LED çubuğundan çıkan ışıklar fiziki ortamda hologram gibi süzülürler. Bu yarı saydam (yazılı) görüntülerin önüne hiçbir şey geçemez. Onlar mevcuttur ve aynı zamanda mevcut değildirler; sadece bireysel algı onları izleyici için erişilebilir kılmaktadır. Buna göre eserler tematik temsilin dokusunu birbirine bağlar. '*MotU #4 – #6*' için çubuklara yansıtılan kelimeler ve simgeler, sıralama ve ritimleştirme yoluyla çağrışımsal olarak yoğunlaştırılan sinestezi alanından kavramları içerir (ruthschnell.org, 2021).

Görsel 9. Ruth Schnell '*Motu* '*#4 – #6*' adlı eserlerden bir görüntü (ruthschnell.org, 2021).

Gerçeklik kurgulanan bir durumdur ve bakış açılarına göre değişir. Sanat ise fiziki dünyadaki çoğunlukla kabul edilen gerçekliği tarihi süreçte tekrar ettiği gibi yeni gerçeklikler üretmek için de önemli ölçüde imgesel bir mücadele vermiştir (Ulutaş, 2017). Bu açıdan Ruth Schnell *Motu #4 – #6* görsel ve dokunsal algının karışmasına neden olacak ayrıca kinestetik boyutlu bir çalışma sunmaktadır. İzleyiciler görsel algının güvenilmez olduğu kanısına bu işle sürüklenmekte ve hareket ederek gerçekliği bedenlerinin de yardımıyla üretmeye zorlanmaktadır.

Arttırılmış veya sanal gerçeklik uygulamaları da dijital sinestezi için önemli avantajlar sunmaktadır. *The Digital Synesthesia* Project'de karşımıza çıkan Jeffrey Shaw ve Sarah Kenderdine '*İN_SIDE VIEW*' isimli sanal gerçeklik uygulamalarıyla sinestetik yapay bir deneyim yaratmışlardır. Jeffrey Shaw'un (Jeffrey Shaw, 2021) anlatımıyla çalışmaları, bir sandalyede oturan izleyicinin başa takılan bir VR ekran kullanarak bir dizi stereoskopik panoramik fotoğrafı keşfedebildiği bir yerleştirmedir. Sandalye döndürüldükçe bir dizi panoramik sahne izleyiciye gösterilir. İzleyici, bu sahne değişikliklerini ağızlarında tutulan ve dille çalışan bir düğmeyi kullanarak kontrol eder. *IN_SIDE VIEW'* de duyular anlamsız bir şekilde birleştirilir, dünya tekrar bir araya getirilir.

Görsel 10. Jeffrey Shaw, Sarah Kenderdine '*İN_SIDE VIEW*' isimli sanal gerçeklik uygulamaları (Jeffrey Shaw, 2021).

'*IN-SIDE VIEW*' isimli bu çalışma ayrıca kinestetik ortam özelliklerini iki 'ters' düzeyde tanımlar. İlk olarak, hareketli resimler ve hala oturan ziyaretçi ilişkisi tersine çevrilmiştir. Panoramik görüntü sabittir ve izleyici sandalyenin ekseni etrafında hareket ederek sabit olan görüntüyü izleyebilir. İkinci olarak, hareketin yanı sıra teknik bir arayüz olarak bir dil düğmesi kullanması görmede dokunmanın katılımı sağlar. Dil ile kontrol edebilme özelliği görmenin kinestetik/hareketsel yönünü bilinçli olarak algılanabilir kılmanın ötesinde aynı zamanda görmenin dokunsal ve dokusal yönleriyle olan ilişkisini de sağlayarak yapay bir sinestezi üretir. (Gsöllpointner, 2018: 262).

Proje sergisinde izleyici ile buluşan '*Transmission+Interference*'[17] isimli enstelasyon aynı isimli bir serinin devamı olup David Strang ve Vincent Van Uffelen tarafından oluşturulmuştur. Sanatçılar, sesin hem yaratıcısı hem de vericisi olarak ışığın içindeki yaratıcı potansiyeli keşfetmek ve izleyici deneyimi yaratmak istemişlerdir. Bunun için sesin görselleştirilmesinden ışık, ses ve nesne arasındaki rezonans ve geri bildirim döngülerine dayalı görsel-işitsel bir deneyim yaratmışlardır. Üç bölümden oluşan bu enstalasyon aynı zamanda izleyici etkileşimlidir. İzleyici etkileşimi ile sinestetik bir iletişim sistemi oluşturmak için dijital cihazları kullanma adına önemli bir örnek olan enstalasyon, sinestetlerin farklı deneyimlerinden yararlanmış ve bunu eğlenceli bir ortamı keşfetmek için sunmuştur. Enstalasyon aynı zaman da bir sinestetin benzersiz deneyimini daha iyi anlamak için farklı düzeylerde ayarlanabilir niteliktedir (Digital Synesthesia, 2021).

Görsel 11. David Strang ve Vincent Van Uffelen**,** '*Transmission+Interference*' isimli enstelasyon (Digital Synesthesia, 2021,).

Tamiko Thiel ve Christoph Reiserer ise projeye izleyici etkileşimli ve katılımlı çalışmaları '*I am Sound*'[18] la önemli bir katkı sağlamışlardır. Bu çalışma karanlık bir odada gerçekleştirilir. Oda kameralı ve

[17] Bu enstalasyon serisi ile ilgili daha detaylı bilgi almak için https://www.transmit-interfere.com adresi ziyaret edilebilir.

[18] Çalışmayı "https://www.youtube.com/watch?v=u8obuO5APRc" adresinden izleme imkânı bulunmaktadır.

mikrofonlu bir ışık havuzuna ve müzik aletine dönüştürülmüştür. Odanın tavanından 12 metal levhadan oluşan bir perde sarkıtılır. Bu parçalı metal perde hem görüntünün yansıtılmasına yarar hem de metalofon ismi verilen bir müzik aletidir. Bir müzik aletine dönüştürülen bu oda izleyici hareketi ile çalışmaktadır. İzleyici odadaki ışığa girer ve kendi yüzünü oldukça büyük bir şekilde özel tasarım olan parçalı ekranda görür. Fakat bu görüntü kübist bir portreye benzeyecek şekilde bölünmüştür. Yumuşak, parıldayan bir ses odayı doldurur. Katılımlı bu enstalasyonda katılımcının yüzü kişisel minimalist bir müzik kompozisyonuna dönüşür. Yeşil çizgiler katılımcının yüzünü tarar. Çalışmada katılımcının sessiz olması istenir. Çok yüksek sesle konuşulursa ekranda görülen yüzün binlerce piksele bölünmesi durumu ortaya çıkar (Mission-Base, 2021). Çalışma görüldüğü üzere müzik ve görselliği bir arada kullanarak görme ve duyma duyularını eşleştirmeye yöneliktir. Yüzün görüntüsü ve bu görüntüden üretilen ses eşleştirilir. Kendini aynada görme deneyimi bu çalışmayla sesli bir aynaya dönüştürülmektedir. Yazılım vasıtasıyla görsel sinestetik bir metafora sesin de dahil olmasıyla dönüşür. Nasıl ki sinestetler nesneler, yazılar vb. şeyleri sesli görme eğilimine sahipse bu çalışma da sinestet olmayanlara yapay bir sinestetik deneyim sunar.

Görsel 12. Tamiko Thiel ve Christoph Reiserer'ın '*I am Sound*' isimli etkileşim ve katılımlı sinestetik enstalasyonları (Mission-Base, 2021).

Ses ve görüntünün eşleştirilmesi konusunda geleneksel pek çok sanatçının çalıştığı bilinmektedir. Dijital teknolojilerin devreye girmesi ile yapay sinestezi üretiminde çağdaş sanatçıların da farklı tür ve üsluplar ile bu alanda yerlerini aldıkları görülür. Peter Weibel bu sanatçılardan birisi olarak "*Data Music*" isimli çalışmasıyla *The Digital Synesthesia Project*'in bir parçası olmuştur.

Görsel 13. Peter Weibel'in '*Data Music*' isimli sinestetik enstalasyonu (ZKM, 2021).

Peter Weibel dijital katılımlı enstalasyonunu beş çıtalı boş bir çerçeve olan bir müzik standı şeklinde üretmiştir. Kübist tarzda tasarlanan çalışma bir tür soyut geometrik gitar meydana getiren beş yatay telden oluşmaktadır. Teller, çeşitli müzik bestelerinin depolandığı bir bilgisayara bağladır. Hoparlörler ise ayrıca

bilgisayara bağlanmıştır. Müzik, fiziksel olarak bilgisayarda veri olarak depolandığı, diğer ifade ile önceden programlandığı için, ziyaretçinin bir algoritma ile programlanmış veri olan bir arayüz (müzik standı) üzerinden müzik icra ettiğini söyleyebiliriz. Ayrıca, katılımcının performansı bir kamera tarafından kaydedilir ve bir ekrana yansıtılır. Ses ve görüntü birbiriyle senkronize edilmiştir. Katılımcılar ne zaman bu enstalasyonun önüne geçse, kendilerini ayna benzeri bir şekilde yansıtılmış olarak görürler. Ziyaretçinin müzik standıyla performans sergilemeye başladığı anda, görüntüsü bozulur ve görselleştirilmiş akustik veri akışı olarak görünür (Digital Synesthesia, 2021; ZKM, 2021). Burada sanatçı akustik sese göre katılımcının gerçek görüntüsünü bozmakta ve böylece ses ile görüntü eşleşmesi gerçekleştirmektedir.

The Digital Synesthesia Project kapsamında bir sanatçı gurubunun da yer aldığı görülür. Bu sanatçı gurubu 'Kondition Pluriel'[19] ismindedir ve gurubu oluşturan sanatçıların '*At Play*', isimli çalışmaları ile projede yer aldıkları bildirilmiştir. Gsöllpointner (2018: 263), bu sanatçı grubunun çalışmasını etkileşimli, duyarlı görsel-işitsel enstalasyon olarak tanımlamıştır. Çalışma ziyaretçileri kurulumun mimari peyzajını oluşturmak için plastik saklama kutuları ile istifleme kombinasyonları yapmaya davet eder. Enstalasyon karanlık bir odaya kurulur. Kullanıcılar tarafından taşınabilen, dengelenebilen, istiflenebilen otuz küçük ve büyük gri saklama kutusu enstalasyonun en önemli parçasıdır. Kutuların üzerine, mülteci kamplarının ve göçmen gruplarının TV görüntüleri ve dijital görüntüler yansıtılır. Kullanıcılar plastik kapları hareket ettirdiğinde, görünmeyen bir teknik hareket sensor sistemi sayesinde karmaşık bir ışık, görüntü ve ses ortamıyla etkileşime girilir. Bu çalışmanın önemli bir kısmı, aynı anda etkileşimde bulunan kullanıcı sayısına ve bunların birbirleriyle etkileşime girip girmediğine veya nasıl etkileşime girdiğine bağlı olmasıdır. Bilgisayar programı, kurulumda hareket eden kişilerin sayısı ve konumu ile kaydırılan kutuların değişen durumları hakkında bilgi aktarır. Dijital videoların kalite ve frekansının çıktısı, yine kullanıcılarla ve görsellerle karşılıklı olarak bağlantılı olan, sırasıyla yüksekliğini, akustik rengini ve geldiği yönü değiştiren ses kompozisyonu ile ilişkilidir ve etkileşime girer.

Görsel 14. Kondition Pluriel '*At Play*' (Gsöllpointner, 2018: 263).

Kondition Pluriel'in projede bir eseri daha bulunmaktadır. Bu eserin ismi '*Diver*' dır. Diver, sanal gerçeklik gözlükleri ile gerçekleştirilen etkileşimli bir kurulumdur. Ziyaretçiler, bir Olimpik dalgıcın gövdesine takılı sekiz kamera tarafından önceden kaydedilmiş birden fazla bakış açısını yeniden düzenlemeye davet edilir. Çalışma, içeriden görülen bir gerçekliğin gizli yüzlerini ortaya çıkarmak amacındadır. Bu çalışma, temsil ile performans, organik ile mekanik arasındaki ve kontrolün merkezileşmesi ile paylaştırılması arasındaki gerilimi yansıtır. Dalışın tekrarlanan görüntü dizileri onu içinden çıkılmaz bir insan sonrası makineye dönüştürmektedir (Kondition Pluriel, 2021)

[19] Sanatçı gurubu 'Kondition Pluriel ile ilgili daha fazla bilgi için http://www.konditionpluriel.org adresi ziyaret edilebilir. Ayrıca gurubun Vimeo kanalından gerçekleştirdikleri projeler takip edilebilir.

Proje kapsamında karşılaştığımız Karl Heinz Jeron düşüncenin bilimle bir arada sınırsız bir sanatsal üretim sağlayacağı yönündeki kanıyı güçlendiren '*Space Time*' isimli işini sunmaktadır. Çalışma özetle bir analog radyo kontrollü saatin birikmiş zaman hatasının, senkronizasyonlar arasında ölçümüne dayanır ve bahsi geçen saatin darbelerinin vuruş hızını kaydeden bir sensor kullanılmıştır. Birkaç radyo kontrollü saatten oluşan *Space Time* enstalasyonu, saatlerde yaşanan yanlışlığı, elektronik osilatörler[20] ve hoparlörler ile duyulabilir hale getiriyor (Jeron, 2021).

Görsel 15. Karl Heinz Jeron'nun '*Space Time*' isimli dijital sinestetik çalışması (Jeron, 2021).

7. Sonuç ve Değerlendirme

Dünya üzerindeki toplumlarda çok az kişi tarafından yaşanan ve diğer insanların pek çoğunun ne olduğu hakkında bilgisi dahi olmadığı sinestezi fenomeni, bilimsel anlamda keşfinden bugüne insanın algısal deneyimleri üzerine sanatçıların da ufuk açıcı çalışmalar yapmasına olanak tanımıştır. Bu özel fenomen birbirleri ile ilişkili olmayan duyuların birbirlerini tetiklemesi ile ilgili olup, bu durumun yapay olarak üretilebilmesi adına bilim insanları ve sanatçıların çalışmalarını tetiklemiştir. Sinestezi fenomeninin özellikle sanat alanındaki etkisi bilim ve sanat arasındaki son derece önemli ilişkinin de tekrar vurgulanması adına önemlidir. Nasıl ki Görecelik Kuramı ve Kuantum Fiziği sanatı ve sanatçıları etkilediyse ve onların gerek içerik gerekse biçimlerine nüfuz etmeyi başardıysa sinestezi fenomeni ve onunla ilgili bilimsel bulgularda sanatçıları bir hayli etkilemiştir. Üstelik bu fenomenin doğrudan duyum alanı ile ilgili olması sanatla arasındaki ilişkininde güçlenmesi noktasında dikkat çekici bir durumdur. 19. yüzyılla birlikte duyum alanını etkilemek için imgesel bir mücadele veren pek çok sanatçı bu bağlamda sinestezinin yapay olarak üretilebileceği inancıyla duyusal çaprazlama yapmak üzere çalışmalar yürütmüştür.

Sinestezinin sanat alanında yapay olarak üretimi elbette kültürle bağlantılıdır ve biyolojik olarak gerçekleşen sinestezi fenomeninden aslında bu bağlamda ayrılır. Kültürel kodlara bağlı olarak üretilmek istenen yapay sinestezi literatürde sinestetik metafor olarak tanımlanır. Sanat literatürü adına son derece önemli bir kavram olan metaforun sinestezi ile ilişkisi özünde sanat izleyicisine deneyimlemesi fiziki dünyada mümkün olmayan şeyleri deneyimletmekle alakalıdır. Bu deneyim sanatçılar tarafından defalarca tuval üzerinde, yazılarda, müzikte denenmiş ve belli sonuçlar elde edilmiştir. Bildirildiği üzere sinestetik metaforlarda sanat izleyicisin de özel bir gayreti olması gerekir. Teknolojik imkanların son elli yılda giderek artması, bilgisayar ve yazım imkanlarının neredeyse sınırsızlaşması, mühendislik ve diğer bilimsel alanlardaki gelişmeler ise sinestetik metaforların üretimini olumlu anlamda etkilemiştir. Yapay sinestezi veya sinestetik sanatsal metaforlar üretmek için sanatçıların bu olanakları ciddi anlamda kullandıkları ve bu doğrultuda da bilim insanları, mühendis ve teknisyenlerle iş bilirliği içinde çalıştıkları görülmektedir. Sanatçılar için bu açıdan sinestetik bir etki üretmek, içeriğin kendisi olmasa bile aktarılmak istenen içeriğin biçimsel sınırlarını belirleyen bir odak noktası olmuştur. Bu durumda sanat ve bilim iş birliğinin hat safhaya ulaştığı gözlemlenmektedir. Kurulan sanatsal ekipler veya gruplar, içerik üreticisi sanatçılar ve bu içeriğin nesneleşmesini sağlayan bilimsel bilgiye sahip teknik ekiplerden oluşmaktadır. Bu ekiplerin ürettikleri sanatsal yapay sinestezi ise dijital sinestezi olarak literatüre geçmiştir.

[20] Çalışmada kullanılan Osilatör isimli cihaz elektronik bir düzenektir.

Tüm bunların ışığında araştırmaları halen devam eden sinestezi fenomeni ve yapay sinestezi alanında 2016 yılında oldukça önemli bir proje başlatılmıştır. Bu proje *The Digital Synesthesia* Project ismini taşımaktadır. Oldukça geniş bir kapsamı bulunan projede pek çok sanatçı, araştırmacı ve bilim insanı görev almıştır. Projenin amacı dijital sinestezi üretimi ile ilgili yeni verilere ulaşmaktır ve bu bağlamda sanatçılar desteklenmiş ve üretilen işlerle bir de sergi gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada yukarıda bu proje sergisinde yer alan işler incelenmiş olup dijital sineztezi kavramı ve sanatsal uygulamaların sanat alanı için ne tür bir katkı sağladığı üzerine düşünülmüştür. Buna göre şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Sanatçılar yapay bir sinestetik etki yaratmak adına biçimsel düzenlemelerinde yazılımcılar ve diğer teknik personelle ekipler halinde çalışmışlardır.
- Yaratılmak istenen yapay sinestetezi sanatçılar için bir çıkış noktasıdır ve başka içeriklerle birleştirilmiştir.
- Sineztezi üzerine yapılan bilimsel çalışmalar proje kapsamında yer alan sanatsal işlerin üretiminde oldukça büyük bir paya sahiptir ve bu durum sanat ile bilim arasındaki iş birliği ve sanatçının bilimsel bilgi ile ilişkisi açısından son derece önemlidir.
- Dijital sanat ve yazılımın günümüzde ulaştığı imkanların insan duyumunu geliştirme ve değiştirme noktasında ne kadar ileri bir düzeyde olduğu gözler önüne serilmiştir.
- Dijital sinestezi sinestetik metaforlar üretmek adına klasik sanatlara göre daha yetkindir ve insan duyularını yapay olarak çaprazlama becerilerine yazılım ve diğer teknolojiler ile ulaşmaktadır.
- Sanat alanında dijital sinestezi çalışmalarının sanatın tanımı ve kavramlaştırması adına yeni bakış açıları geliştirdiği belirlenmiştir.

Kaynakça

Aytaş, M. (2020). Sinemanın Sınırlarını Genişletmek: Sanattan Sinemaya Avant-Garde Tavır. Can, A. Aytaş, M, Konyalı N.A. (Ed) *Deneysel Sinema* içinde (s.13-42). Literatürk

Audi, R. (1999). *The Cambridge Dictionary Of Philosophy*. Cambridge University Pres.

Campen, C. V. (1999). Artistic And Psychological Experiments With Synesthesia. *Leonardo*, *32*(1), 9-14. https://doi.org/10.1162/002409499552948

Campen, C. V. (2010). *The Hidden Sense: Synesthesia In Art And Science*. Mit Press.

Cavallaro, D. (2013). *Synesthesia and the Arts*. McFarland.

Chambel, T., Neves, S., Sousa, C., & Francisco, R. (2010). Synesthetic Video: Hearing Colors, Seeing Sounds. *Proceedings of the 14th International Academic MindTrek Conference: Envisioning Future Media Environments* içinde (s. 130-133).

Cytowic, R. E. (2002). *Synesthesia: A Union Of The Senses*. MIT press.

Day, S. (1996). Synaesthesia And Synaesthetic Metaphors. *Psyche*, *2*(32), 1-16.

Gsöllpointner, K. (2015). Digital Synesthesia: The Merge of Perceiving and Conceiving. Grabbe, L.C., Rupert-Kruse, P. Schmitz, N. M. (Ed) *Yearbook of the Moving Image Studies* içinde (s. 187-234). Büchener.

Gsöllpointner, K. (2016). Syn-aesthetics Of Digital Art. Gsöllpointner, K., Schnell, R., & Schuler, R. K. (Ed.) *Digital Synesthesia* içinde (s. 10-28). De Gruyter.

Gsöllpointner, K. (2018). Digital Motion Unseen. *5th Biennial Research Transdisciplinary Imaging Conference*, TI2018, 18-20 April 2018, Edinburgh, UK. DOI: 10.6084/m9.figshare.6104741

Kaptan, A. Y. (2018). Temel Sanat ve Tasarım Eğitimi. Ünalan H. T. (Ed.). *Temel Fotoğrafçılık* içinde (s. 83-122). Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Kaptan, S. & Sayın, Z. (2020). Grafik Tasarım Bağlamında İletinin Görsel Tasarımlara Dönüştürülmesi Süreçleri". *İdil*, 69 (2020 Mayıs): s. 805–820. doi: 10.7816/idil-09-69-0

Lancel, K., Maat, H., & Brazier, F. (2019). EEG KISS: Shared Multi-Modal, Multi Brain Computer İnterface Experience, İn Public Space. Nijholt, A. (Ed.) *Brain Art* içinde (s. 207-228). Springer,

Marks, L. E., & Mulvenna, C. M. (2016). Synesthesia: Perception, Language, K., Schnell, R., & Schuler, R. K. (Ed.) *Digital Synesthesia* içinde (s. 29-34). De Gruyter.

Putz-Plecko, B. (2015). Provocation as a constructive element in the arts and in education to Foster societal development and innovation: experience and knowledge as forms of social relations. Bast, G., Carayannis, E. G., & Campbell, D. F. (Ed) *Arts, Research, Innovation and Society* içinde (s. 269-285). Springer, Cham.

Rogowska, A. M. (2015). *Synaesthesia And İndividual Differences*. Cambridge University Press.

Schuler, R. K. (2016). Digital Synesthesia: Reminiscing about Science and Art. Gsöllpointner, K., Schnell, R., & Schuler, R. K. (Ed.) *Digital Synesthesia* içinde (s. 65-80). De Gruyter.

Sennett, R., & Durand, K. (2011). *Otorite*. Ayrıntı.

Shaw-Miller, S. (2013). Synaesthesia. Shephard, T., Leonard A., (Ed) *The Routledge Companion To Music And Visual Culture* (s. 31-42). Routledge.

Sidler, N. (2010). Synesthetic Design of Music Visualization Based on Examples from the Sound-Color-Space Project. Konsorski-Lang, S., Hampe, M. (Ed.). *The Design of Material, Organism, and Minds* içinde (s. 143-153). Springer.

Ulutaş, S. (2017). *Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat*. Hayalperest Yayınevi.

Vajpeyi, P. (2001). Designing Rich Sensory Experiences with Strategies of Transformation and Augmentation. *New School University, New York*.

Whitelaw, M. (2008). Synesthesia And Cross-Modality İn Contemporary Audiovisuals. *The Senses and Society*, *3*(3), 259-276. https://doi.org/10.2752/174589308X331314

Yu, X. (2012). On the Study of Synesthesia andSynesthetic Metaphor. *Journal of Language Teaching and Research*, *3*(6), 1284-1289. doi:10.4304/jltr.3.6.1284-1289

İnternet Kaynakları ve Görsel Kaynaklar

Alan Kwan (2021, Mayıs). The Flying Umbrella Project

https://www.kwanalan.com/flying

Ankeeckardt (2021, Mayıs). VERTICAL 2

http://ankeeckardt.com/?page=70&lang=1

Digital Synesthesia (2021, Ocak) The Digital Synesthesia Project

https://digitalsynesthesia.net

Jeffrey Shaw (2021, Mayıs) IN_SIDE VIEW

https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/in_side-view/

Jeron (2021, Ağustos). Karl Heinz Jeron

https://jeron.org/space-time/

Kondition Pluriel (2021, Haziran). Kondition Pluriel

http://www.konditionpluriel.org

M.İ.T (2021, Haziran). M.İ.T. Projects

https://www.media.mit.edu/projects/digital-synesthesia/people/

Mission-Base (2021, Temmuz). I am Sound

http://mission-base.com/i-am-sound/index.html

Museums Quartier Wien (2021, Temmuz). Alan Kwan, The Flying Umbrella Project

https://www.mqw.at/institutionen/q21/programm/2016/03/absage-tonspur-intervention-alan-kwan-hkgusa-the-flying-umbrella-project

Ruth Schnell (2021, Mayıs). MotU #4, #5, #6, 2016

https://ruthschnell.org/en/works/motu-4-6/

Werkleitz (2021, Haziran). Kissing Data Symphony

https://moveto.werkleitz.de/en/kissing-data-symphony-11/

ZKM (2021, Ağustos). Peter Weibel

https://zkm.de/en/data-music

Article Type:Research
Received:30/11/2021
Accepted:17/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Mine POYRAZ

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, mine.poyraz@bilecik.edu.tr, Bilecik-Türkiye
ORCID: 0000-0002-4693-6985

GEORGE OWEN SANATI VE PORSELENLERİ

Özet

Uzak Doğu'ya ait olarak bilinen porselen; ilk olarak Asya'da üretilmiştir ve dünyayı büyüleyen porselenin formüllerini geliştirmek için Avrupa'da çok zaman harcanmıştır.18. yüzyılın başlarında Alman fabrikası Meissen tarafından porselen üretiminin keşfi önemli bir dönüm noktası olmuştur. Avrupalı fabrikalar artık Çin prototiplerini taklit etmek ve rakip olmak için üretebilecekleri kendi porselen reçetelerine sahip olmuşlardır.

17. yüzyılın ortalarında, doktor William Davis ve eczacı John Wall'ın porselen üzerine yapmış oldukları denemeler başarılı olmuş, 1751'de Worcester porselen fabrikası kurulmuştur. Şirket 17.yüzyılın sonlarında Royal Worcester markasıyla yüksek kalitede porselenler üreterek, hızla birinci sınıf porselenleri ile anılır hale gelmiştir. Royal Porselen firması tarafından istihdam edilen birçok usta arasında George Owen (1845-1917) seçtiği uzmanlık alanı olan dekoratif porselen objeleri delme konusunda, ustalaşmış, yapmış olduğu çift cidarlı ajurlu porselenlerdeki ustalık ve çalışmalarının kalitesi ile bugüne kadar eşsiz bir yere sahip olmuştur.

George Owen, form üzerindeki desenleri çok küçük boyutlarda keserek, yüzeydeki boş alanlara tam olarak uyacak şekilde ajurları dengelemiştir. Usta tarafından her bir ajur birbirinin aynısı olmayacak şekilde kesilmiştir ve sayılı özgün formlar üretmiştir. Bu araştırmada George Owen ve porselenleri incelenerek, yapım teknikleri örneklerle aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Porselen, Worcester, Ajur, Çift Çidar, Dekor, George Owen.

GEORGE OWEN ART AND PORCELAINS

Abastract

Porcelain known to belong to the Far East; It was first produced in Asia, and much time was spent in Europe developing the formulas of porcelain that fascinated the world. The discovery of porcelain production by the German factory Meissen at the beginning of the century was an important turning point. European factories now have their own porcelain recipes that they can produce to imitate and rival Chinese prototypes.

In the middle of the 17th century, the experiments on porcelain by doctor William Davis and pharmacist John Wall were successful, and the Worcester porcelain factory was established in 1751. By producing high quality porcelains under the Royal Worcester brand at the end of the 17th century, the company quickly became known for its first class porcelains. Among the many masters employed by the Royal Porcelain Company, George Owen (1845-1917) has become a master in drilling decorative porcelain objects, which is his field of expertise, and has had a unique place with the quality of his work and his mastery in double-walled openwork porcelain.

George Owen cut the patterns on the form into very small sizes, balancing the openwork to fit perfectly into the empty spaces on the surface. Each openwork was cut by the master in such a way that it would not be the same, and he

produced a number of unique forms. In this research, George Owen and his porcelains were examined and their production techniques were explained with examples.

Keywords: Porcelain, Worcester, Openwork, Double Wall, Décor, George Owen.

1. Giriş

Porselenin beşiği Çin'de Hanedanlıklar döneminde seramik ve porselen sanatıyla ilgili büyük gelişmeler olmuştur. Güçlü bir seramik geleneğine sahip olan ülkede zarif, ince cidarlı porselen üretimleri yapılmaktadır. Çin ve Japon porselenleri Asya ile ticaretin açılmasıyla Avrupa'ya getirilmiş, krallar Asyalılar tarafından kıskançlıkla saklanan porselenin sırrını keşfetmek için adeta birbirleriyle yarışmışlardır (Giray ve Karasu, 2017, s. 32).

1709 yılında, Almanya'nın Saksonya Krallığı bölgesinde, Johann Friederich Böttger tarafından üretilen porselen, sert porselen türündedir ve Avrupa'da yapılan ilk porselen olarak bilinir. Meissen porselen fabrikasının üretime geçmesi haberinin yayılmasıyla birlikte, diğer Avrupa saraylarında da ardı ardına atölye ve fabrika kurma çalışmaları başlamıştır (Güngör, 2020, s. 770).

1700'lerin ortalarında John Wall ve William Davis, Worcester'da bir fabrika açmak için iş adamlarından sağladığı fon ile 1751'de ilk Worcester porselen fabrikasını kurmuşlardır. George Owen tüm kariyerini 1751'de kurulan ve halen porselen üreten Royal Worcester'da geçiren İngiliz bir zanaatkardır. 1845'te doğan, kariyerine 1859'da henüz çok genç yaşta başlayan Owen, ajur dekorunda uzmanlaşarak kendi tekniğini ve araçlarını geliştirmiştir. Ustaca deliklerle süslenmiş porselenler üreten Owen, yöntemlerini kıskançlıkla korumuş, çalışmaları için kendine has aletler geliştirerek, yöntemlerini oğluyla dahi paylaşmamıştır.

George Owen'ın ürettiği kapların dış gövdesi üzerinde karmaşık, ağ gibi saran, bal peteği görünümlü deliklerle süslenmiş ajur dekorları yer almaktadır. Formların iç kısımında ise, sağlam bir fonksiyonel iç gövde bulunmakta yaptığı uygulamalarının yüksek kırılma riskiyle beraber, tamamlanması aylar sürmektedir. Son derece hassas bir uygulama süreci olması nedeniyle, özenli çalışması gereken sanatçının üretimleri azdır ve paha açısından yüksek değerde kabul görmüştür. George Owen'ın yapım teknikleri ticari bir sır olarak kabul edilerek, çalışmalarının alıcılar arasında son derece popüler olduğu bilinmektedir.

Aslında yüzyılı aşkın bir süredir dünya çapında örnekleri olan Büyük Selçuklu, Çin ve Uzak Doğuda üretilen ve sonrasında Avrupa'da üretimlerine devam edilen çift cidarlı ajur dekorlu kaplar George Owen'in çalışmalarıyla oldukça özel bir yere gelmiştir. Yapılan araştırmada çift cidarlı ajur dekorlu formlar, tarihsel süreçte incelenerek, George Owen'ın bu teknikte yapmış olduğu uygulamaları, yapım aşamaları örnekleri ile aktarılmıştır.

2. Avrupa'da Porselenin Keşfi ve Worcester Porselenleri

Gerçek porselen Avrupa'da Orta çağın sonlarında ve erken Barok döneminde yalnızca Çin' den getirilen çok değerli antika hazine parçaları olarak bilinmekteydi (Tekebaşoglu, 1994, s. 3). Bu tarihlerde, Avrupa'da var olan Çin porseleni toplama modası, artarak birçok evde "porselen odası" oluşturmaya dönüşmüştür. En ateşli koleksiyoner Dresden Sarayı'nın tamamını doğu ve batı porselenleriyle süsleme projesini tasarlayan, Meissen Fabrikası'nin hamisi Saxonya Kralı Augustus'tur (1699 –1733) (Tizgöl, 2010, s. 29).

Avrupa'da porselen sanayi, 18. yüzyıl ile başlamıştır. Avrupalılar başlangıçta porselen yapımında güçlük çekmişlerdir. XVIII.yy'da Bötger, Saksonya'da Meissen civarında porselen yapmaya yarar ham madde bularak bunu başarmıştır (Sevim, 1994, s.6). Avrupa'da Meissen'de simyacı Böttger, Vincennes-Sevres'de arkanist Dubois, porselen

üretim tekniklerini bilimsel temeller üzerine oturtmuşlardı. İngiliz porselencilerinin de bu tekniklere ekleyecek çok şeylerinin olduğu ilerleyen dönemlerde ortaya çıktı ("Araştırmacı Girişimcilerin", 2017). 1751 yılında Worcester kentinde kurulan porselen fabrikasını ilk oluşturanlar Dr. John Wall (1708-76) ve arkadaşı Eczacı William Davis'tir (Özüdoğru, 1995, s.109). Çeşitli değişikliklerden geçen firma 19. yüzyıl ortalarında, her ikisi de daha önceki bölünmeleri olan Chamberlains ve Grainger ile birleşerek yeni "Royal Worcester" adını almıştır. Son derece yüksek kaliteli üretimler yapan firma, en iyi sanatçıları işe alarak çiçekler, kuşlar ve meyvelerle dolu çok canlı tasarımlarla öne çıkmıştır.

Görsel 1.Royal Worcester porselen vazo. **Görsel 2.** Royal Worcester porselen vazo

Worcester porselenleri düzgün, ince sırlı, ışığa tutulduğunda yeşilimsi gri, şeffaf renk veren sıcak suyla temas ettirildiğinde çatlamayan kaliteli ürünlerdir. Bu devrede en çok sofra takımları ve vazolar büyük miktarlarda üretilip erişilmez güzellikler ortaya koyarken biblo ve figür gibi süs porselenleri ender olarak yapılmıştır (Özüdoğru, 1995, s. 110). Bunlar arasında çok sayıda eşsiz dekorlu porselenler olup, kendi içinde 18. yüzyıl porselenlerini toplayan koleksiyonerlerce aranmaktadır.

1845 yıllarında ajur dekorlu porselenler, çift cidarlı üretilmekteydi ve İngiltere'nin Worcester firmasında mükemmelliğin ayırt edici özelliği olarak bilinmekteydi. Ajur dekorlu parçaların dış cidarı, iç duvarın görülebildiği, genellikle aşırı ince deliklerden oluşan ağ, benzeri desenlerle delinmekte ve genellikle kalıplanmış desenler belirlenerek şekillendirilmekteydi.

Royal Worcester fabrikasının kalıpla izlenerek ve ajur yapılan süs döküm bölümünde çalışan Owen, kalıplanmış desen olmadan daha iyisini yapabileceğini düşünmüştür. Kalıpta herhangi bir kılavuz olmadan delik açarak çalışmalarını sürdüren tek kişi olmuştur.

3. Çift Cidarlı Ajurlu Seramikler

Seramik sanatında cidar seramik parçanın et kalınlığını ifade etmek için kullanılmakta kelime anlamı olarak duvar, iki yeri birbirinden ayıran zar, perde olarak tanımlanmaktadır. Çift cidar ise iki duvarı iki et kalınlığını ifade etmekte, seramik kalıplarda iki yüzeyden çekim yapan kalıplar için kullanılmaktadır.

Çift cidarlı ajurlu seramikler genellikle ajurlu fonksiyonel formların yapımında, kullanılmış, sağlam bir iç kabı çevreleyen ağ gibi kesilmiş ve delinmiş bir dış kabuk ile genellikle torna ya da kalıpla şekillendirilerek ağız kısmından birleştirilerek tamamlanmıştır. Ağ gibi tüm yüzeyi kaplayan ajur işlemi, pişirim öncesi gerçekleştirilmekte, bu nedenle yapılan teknik, parçanın yapım süreci boyunca sabit kalmasını sağlamak ve hasar vermeden tamamlamak için muazzam bir beceri gerekmektedir.

En eski ağ gibi delikli çift cidarlı ürünlerin, Doğu Çin, Güney Song hanedanının (c.1127-1279) Laohudong'un resmi fırınlarında az sayıda yapıldığı bilinmektedir (Lost Masterpiece, 2020). Çinli çömlekçiler tarafından 'ustaca ve incelikle işlenmiş porselen' olarak adlandırılan bu zor dekoratif teknik, büyük miktarda beceri gerektirdiği için 'şeytanın işi' olarak anılmaktadır.

Görsel 3. Longquan 'şakayık' vazo, Yuan – erken Ming dönemi.

Görsel 4. Seladon sırlı armut biçimli vazo, Qianlong dönemi

Sırlı sırsız seramik örnekler arasında, özellikle 12. yüzyıl sonları ile 13. yüzyıl başlarında İran'ın çeşitli şehirlerinde yapılan ve bazıları çift cidarlı olan ibrikler dikkat çeker (Görsel 6). Termos gibi içine konulan sıvının sıcaklık veya soğukluğunu muhafaza etmesi için bu tarzda yapıldığı sanılan çift cidarlılardan Ashmolean Müzesi'nde bulunan (İır. ı 956- ı 79) ve muhtemelen Rey'de [21]yapılan armudi gövdeli ve yonca ağızlı örneğin iç cidarı firüze mavisi bir sırla kaplanmış, beyaz sırtlı dış cidarına ise kıvrık dal motifleri arasında nesih bir kitabe yazılmıştır (Fehervari. s. 77).

Görsel 5. Kashan türkuaz horoz başlıklı cift cidarlı ajurlu sürahi.

Görsel 6. Harpi ve sfenks süslemeli çift cidarlı ajurlu sürahi.

Seramikçi Tang Ying'in çömlekçilik sanatının tüm kayıtlarına geçmesi gerektiğini düşünerek ürettiği ağ şeklinde vazolarının iç cidarında başka bir sürpriz bulunmaktaydı. İç gövdenin boyanmış olmaları bile başlı başına şaşırtıcı olan bu kaplar sır altı, emaye ve seladon sır ile sırlanmıştır. Tasarımın etrafını çevreleyen duvardaki delikler içerdeki dekoru gizliyor ve formlara olan ilgiyi arttırıyordu ("Lost masterpiece" 2021).

---

[21] Rey veya Şehr-i Rey (Farsça: شهر ری), İran'ın Tahran Eyaleti'nde şehir. Tahran kent sınırları içindedir ve Tahran şehrinin ilk kurulduğu yerdir.

Görsel 7. Yangcai armut biçimli ağ şeklinde vazo.

Görsel 8. *Yangcai* çift cidarlı Vazo**.**

Bu vazo, 1735–1799 arasındaki Qianlong Hanedanı döneminden kalma en zarif ve karmaşık yapıdaki porselen yapıtlardan biri olarak tanımlanıyor. Sotheby's'e göre *"Çin porseleninin kayıp bir başyapıtı"*. Çin el sanatlarında yüzyıllar boyunca süren yaratıcılığın doruk noktasını simgeliyor. Dış kısmında karmaşık, seladon yeşili bir kafes bulunuyor. Rokoko çiçekleriyle *yangcai* tarzında üretilmiş, yani Avrupa ile temastan esinlenen "yabancı renkleri" taşıyor. İçeride, geleneksel mavi-beyaz tarzda boyanmış şeftali desenli ikinci bir vazo, dış kabın dekoratif deliklerinden görülebiliyor (Görsel 8). Seramik uzmanı Regina Krahl, Qianlong İmparatoru için üretilen bu çift duvarlı vazoları yapan imparatorluk fırınlarındaki çömlekçilerin muhtemelen en büyük teknik zorluğu yaşadıklarını söylüyor (Belge, 2020).

Görsel 9-10. Kangxi Ling-lung çift cidarlı çay kasesi yan ve üst görünüş.

Çin'de yapılan ajur dekorlu üretimlerin 17. yüzyıldan bu yana, Hollanda Doğu Hindistan şirketi ticari kayıtları ' yarı saydam mallar' adı altında Batıya ihraç edildiği düşünülmektedir. Çift cidarlı ağ dekorlu kapların boyalı iç duvarları, denizaşırı alıcılar için bir merak ve hayranlık kaynağıydı ve onların yüksek talepleri nedeniyle Çinli çömlekçilerin benzer üretimleri yalnızca ihracat için üretmeyi sürdürdükleri bilinmektedir. Bu tür 'guifu shengong,' veya 'doğaüstü işçilik' adı ile anılan parçalarını şekillendirmek için dış ve iç cidarlar ayrı ayrı oluşturulmuş, parçalar birleştirildikten sonra, daha düşük bir sıcaklıkta yeniden fırınlanmaktadır [1] . Bu karmaşık sürecin bir sonucu olarak, Çin'de bu teknikte üretilen kapların iyi örnekleri nadirdi ve üretim sürecindeki yüksek riskleri telafi etmek için genellikle daha yüksek fiyatlarda satılmaktaydı (George Owen's, 2021).

Görsel 11. "Şeytan işi" mavi beyaz çaydanlık

Görsel 12. İki mavi ve beyaz "Ling Long" kase, ,Kangxi dönemi.

Çift cidarlı formların Japonya'da yapılan örnekleri 18.yüzyılda Hirado döneminde gerçekleştirilmiş. Hirado kapları, çoğunlukla Mikawachi , Sasebo, Nagasaki'deki fırınlarda yapılan bir Japon porselen türüdür. Mikawachi kapları sıraltı kobalt mavisi ve beyaz porselenler olarak da bilinmektedir (Hirado Ware, 2021). Genellikle İnce detaylara ve ince karmaşık ajurlara izin verdiği için, sofra takımları özellikle küçük figürler ve tütsü brülörleri ve fırça dayanakları gibi nesneler biçimlendirilmiştir.

Görsel 13. Hirado dönemi mavi beyaz çift cidarlı Vazo.

Görsel 14. Hirado dönemi Çift cidarlı Tütsü kabı.

Seramikl :sinin Üç nın tarih öncesi dönemlerine dayandığı bilinmektedir. Üç krallık dönemi Silla Goryeo ve Joseon döneminde üretilirken Birleşik Silla Dönemi boyunca devam etmiş, Goryeo Hanedanlığı süresince yaratılan muhteşem ajur dekorlu üretimler izlemiştir ("Jeon Seong Keun"2021).

Görsel 15. Joseon Dönemi Çift cidarlı porselen vazo.

Görsel 16. Beyaz Porselen Tütsü kabı Goryeo Hanedanlığı.

Kore Joseon Hanedanlığı döneminde 15. ve 16. yy'da son derece basit ama zarif formlarda tabaklar, kaseler, şişeler ve kavanozlar üretilirken 19. yy'da porselen fırça tutucuları daha renkli dekore edilmiş ajur tasarımları uygulanmıştır. Joseon döneminin başlarında, seçkinlerin porselen eşyalara olan eğilimi, Neo-Konfüçyüsçülüğün yeni egemen ideolojisiyle bağlantılı minimalist ve saf estetiği yansıttığı belirtilmektedir ("In Pursuit", 2021).

Çin ile rekabet eden Kore yoluyla porselen ülke sınırları dışına çıkarak Japonya'ya ulaşmıştır. Böylece küçük Asya'ya yayılmış olan Çin Porselen örneklerinin Avrupa'da tanınmasına Haçlı Seferleri neden olmuştur. XIII. yy 'ın sonunda Março Polo vasıtasıyla Avrupalılar porselen hakkında bilgi edinmişlerdir (Sevim, 1994, s.7).

4. Avrupada Çift Cidarlı Kaplar

Porselen narin, zarif, şeffaf, beyaz ve pahalı olarak bilinen bir seramik üründür. Aynı zamanda çalışılması en zor killerle üretilmekte olup üretim ve pişirimin her kademesinde büyük bir özen gösterilmesine ihtiyaç duyar (Giray ve Karasu, 2017, s. 29).

18. yüzyılın başlarında Alman fabrikası Meissen tarafından porselen üretiminin keşfi önemli bir dönüm noktasıdır. Avrupa'daki fabrikalar artık ajur dekorlu çift cidarlı porselenleri üretme zorluğunu çözebilecekleri malzemeye sahip olmuşlardır. Yıllarca süren deneylerden sonra, kıtadaki en ünlü ağ şeklinde ajurlanmış porselen örnekleri, 1800'lerin başında Alexandre Brongniart'ın yönetiminde Fransa'da Sevr Fabrikası tarafından yapılan üretimler olarak bilinmektedir. F. Sallé tarafından 1826'da Paris'te düzenlenen 'Openwork Chinese Porcelain' müzayedesi, Hyacinthe Régnier gibi seramik tasarımcılarının çalışmaları için etkili olmuş, kasım 1831'de Régnier, tanık olduğu Çin örneklerinden esinlenerek yaptığı çizimler ve ajur dekorlu seramik parçaların çalışma modelleri için Sevres firması ile anlaşmıştır (George Owen, 2021).

Görsel 17. Régnier a ait' ajur dekorlu çift cidarlı çaydanlık .

Görsel 18: Régnier'in ajur dekorlu çift cidarlı çaydanlık.

Régnier'in tasarladığı ajur dekorlu çift cidarlı çaydanlığı, egzotik doğu etkilerini çeşitli Avrupa zevkleriyle başarıyla birleştirirken, aynı zamanda bu parçaların sunduğu önemli teknik zorluklarda da ustalaşmış, kısa bir süre sonra, 'Chinois Réticulé' tanımı Sevr arşivlerinde yer almıştır. Louvre'da sergilenen örnekler, onları görenler arasında anında gözde olmasını sağlamıştır. Sevr, 1835 ve 1843 yılları arasında Kraliçe Marie-Amélie tarafından diplomatik hediye olarak sunulmak üzere satın alınmıştır. Régnier, en az yedi kopyası dahil olmak üzere, bu tasarımlardan çok sayıda Kraliyet komisyonu için üretimler yapmıştır (" Coffee",2021).

.

Görsel 19. 'Déjeuner chinois réticulé' veya çay ve kahve servisi, Sevr Fabrikası.

Görsel 20. 'Déjeuner chinois réticulé' veya çay ve kahve servisi, Sevr Fabrikası.

Kraliçe Marie-Amélie'nin (1782-1866) "chinois réticulé" kahvaltı seti, Louis-Philippe döneminde Sevr fabrikasında üretilen en istisnai parçalardan biridir. Atıştırmalık için gerekli tüm kapları destekleyen bir tepsiden oluşan, büyük incelik ve dönemin canlı polikrom karakteristiğinin ajur süslemesini sunmaktadır ("Le dejeuner",2021). Geç Çin modellerinden esinlenen yemek takımı, Hyacinthe Régnier tarafından tasarlanmıştır(Görsel19). Brongniart, bu yemek takımını hazırlarken oldukça titiz bir çalışma sergilemiştir.Kahve makinesi, çaydanlık, süt sürahisi, şekerlik, fincanlar ve tabaklar, çift duvarlı dış kısımda ağ gibi deliklere sahip içerde ise sağlam iç duvar bulunmaktadır (Plateau, 2021).

Worcester, İngiliz porseleninin en güzel örneklerinden bazılarını üreterek dekoratif teknikleri geliştirme ve mükemmelleştirme konusunda ön sıralarda yer almıştır. Sevr parçaları ile Worcester'ın erken dönem üretimi arasındaki benzerlikler, dış gövdedeki ağ benzeri desenin boyutunda ve bambu formlu kulplarda dikkat çekmektedir (Görsel 20-21).

Görsel 21. Royal Worcester tarafından üretilen çift cidarlı ajur dekorlu ürünlerin erken örneği.

Görsel 22. Sèrv, 'Déjeuner chinois réticulé' çay-kahve fincanı

Kuruluşundan bu yana Worcester Royal Porselen şirketinde birçok usta çalışmıştır. George Owen'ın (1845-1917), ağ görünümlü ajurlu dekorlu, çift cidarlı porselen formları onu bugüne kadar yapılanlar arasında eşsiz bir yere taşımıştır. IX. yüzyılın ortalarında, porselenleri İngiliz koleksiyonerler arasında popüler olmuş George Owen çok çalışarak ağ gibi delikli ajur uygulamalarında uzmanlaşmış benzersiz kalitede eserler üretmiştir.

5. George Owen Sanatı ve Porselenleri

Görsel 23 . George Owen'ın Londra'daki bir sergi için hazırlanmış tanıtım fotoğrafı.

Tüm kariyerini 1751'de kurulan ve halen porselen üreten Royal Worcester'da geçiren İngiliz zanaatkar olan George Owen; 1845'te doğmuş, kariyerine 1859'da başlamıştır. Ajur dekoru yapan ve bu işlerle uğraşan meslektaşlarını izlemekten zevk alan sanatçı, ustaca kesim yaparak süslenmiş porselenlerle, başarılı çalışmalar yapmaktadır ve kendi araç-gereçlerini, tekniklerini icat etmiştir. Ayrıca yöntemlerini kimseyle paylaşmamıştır ("A George", 2021).

Görsel 24. Bir Royal Worcester ağlı porselen ajur örnekleri George Owen.

Kariyerine 1859'da 13 yaşında başlayan George Owen, ilk olarak dekor departmanında çalışmış ve burada porselen eşyalarda kalıplanmış bir taslak kullanarak delikler açmak, bu eşyaların taklidini yapmak için parçalar üretmekle görevlendirilmiştir.

George Owen, son derece ince dekoratif parçaları delme konusunda eşsiz beceriye sahip bir modelciydi. Bu beceriye sahip başka modelciler olsa da, hiç kimse Owen'ın standartlarında çalışamadığı için onun parçalarındaki mükemmellik, detay ve güzellikler kadar fark yaratarak öne çıkmayı başaramadı. Kalıp kullanarak ajur dekoru yapılan bölümde çalışan Owen; kalıplanmış desen olmadan daha iyisini yapabileceğini düşünerek, formun yüzeyinde herhangi bir kılavuz kullanmadan tasarım ve uygulamayı serbest şekillendiren tek usta olma özelliği taşımaktadır.

Görsel 25-26. Çift cidarlı ajur dekorlu vazo, Royal Worcester fabrikası, George Owen.

Owen'ın yaşamı boyunca ajur dekoruna olan ilgisi, tekniği mükemmelleştirmesini sağlamış ve Worcester'da üretilen ağ delikli porselen dekor uygulama fikrine yöneltmiştir. Çalışmalarını tek başına gerçekleştiren Owen, diğer çalışmalarından çok farklı bir desen kullanarak çift cidarlı bir çaydanlık yaratmayı başarmıştır. Çalışmasındaki büyük başarı ile yaptığı çaydanlık sergilenmiş benzer çaydanlık sipariş verilmiştir. Owen'ın üretimlerindeki kırılganlık ve pişirim sırasında oluşabilecek deformasyon, tüm çalışmanın yeniden yapılmasını zorunlu kılacağından, aylarca uygulamaya devam etmeyi göze almıştır.

Görsel 27-28. George Owen'ın 1878'de Royal Worcester'da çalışırken ürettiği ajur dekorlu çaydanlıkların bir örneği.

Başka ustalarca Worcester için benzer üretimler yapılsa da hiç biri Owen'ın çalışmalarının yerini tutamadı. Kapalı kapılar ardında çalışan, yaptığı uygulamalarını ve aletlerini gizli tutan sanatçı, oğlundan yardım alsa dahi, hem oğlunun hem de bir başkasının kendisini izlemesine izin vermezdi.

Owen'ın çalışmalarındaki başarısına rağmen, Royal Worcester Müzesi'ne hediye edilen, birçok bitmemiş uygulama bugün kendi özel tekniğine yönelik araştırmalara büyük ölçüde yardımcı olmaktadır. Bu uygulamalar; Owen'ın tekniğinin, Çinli çömlekçilerin yüzyıllar önce yaptığı gibi kesme işleminin pişirim öncesi yapıldığı yönündeki görüşleri doğrulamaktadır.

Her bir parça, Owen'ın kendisi tarafından yapılan, genellikle kadın korselerinin metal payandalarından törpülenen aletlerle elle kesilmiştir. Owen, bir pergel kullanarak titizlikle ölçtüğü mesafeyi ve her bir kesiğin nerede yapılması gerektiğini işaretleyerek çalışmaktaydı. Owen, altıgen delikler oluşturmak için ortasına keskin, yağlı bir bıçak sokar ve ana hattı kestikten sonra parçayı dikkatlice çıkararak formlar üzerinde aylarca çalışmaktadır. Genellikle çalışmalarının kurumasını durdurmak ve aynı anda birden fazla parça üzerinde uygulama yapmasını kolaylaştırmak için bir "ıslak kutuda" muhafaza etmekteydi. Owen'ın hem sağ hem sol elini aynı beceri ile kullanabilmesi, vazonun etrafında ilerlerken bıçağı ustaca bir elinden diğerine değiştirerek kesme becerisini kolaylaştırdığı ifade edilmektedir (George Owen, 2021).

3. Sonuç

Seramik, cidar denilen belli bir et kalınlığına sahiptir. Ağ görünümlü ajur dekorlu formlarda genellikle çift cidar bulunmakta ve dış duvar, alttaki renkli iç duvarı göstermek için dekoratif bir dantele benzer tasarımla delinmekte ve karmaşık bir ustalık gerektirmektedir. Dış kabukta ajur dekoru mükemmel işçilikte kesilerek çıkartılmakta iç kabukta ise kullanım amacı için gerekli cidar şekillendirilmektedir.

Çin menşeli ajur dekorlu seramikler, 13. yüzyılda Uzak Doğu'da üretilmiş Avrupa'yı etkisi altına almış yapım tekniği ve olağan üstü işçilikleri ile pek çok farklı ülkede üretimlerine devam edilmiştir. Özellikle denizaşırı alıcılar için bir merak ve hayranlık kaynağı olan bu üretimler yüksek talep nedeniyle yalnızca ihracat için üretimeye devam edilmiştir.

Uzak Doğuya ait olarak bilinen porselen üretimi, tüm dünyayı etkisi altına alarak İngiliz çömlekçilerini büyülemiştir. Porselen bünyenin formüllerini geliştirmek için oldukça uzun zaman harcamalarına neden olmuştur.

Yıllarca süren deneylerden sonra, kıtadaki en ünlü ajur dekorlu çift cidarlı porselen örnekleri, 1800'lerin başında Fransa'daki Sevr Fabrikası tarafından gerçekleştirilmiştir. Royal Worcester porselen fabrikası 17. yy'ın sonlarında İngiltere'de kurulmuştur ve güzelliğiyle büyüleyen ajur dekorlu porselenler üretilmiştir. Sèvres parçaları ile Worcester'ın erken dönem üretimi arasındaki benzerlikler, ajur dekorlu formlar olarak belirtilebilir.

George Owen 18. yy'da bilinen en iyi ajur dekoru uygulayıcısıdır ve Royal Worcester porselen fabrikasında sanatını mükemmelleştirmiştir. 1845'li yılarda, çift cidarlı ajur dekorları, İngiltere'nin Worcester porselenlerinde mükemmelliği ortaya koymuştur. Eşi görülmemiş çalışmaları ile bu güne kadar kıymetli porselenler üreten Owen, çalışma tekniğini hiç kimseyle paylaşmamıştır. Sanatçı titizliği ve usta becerisi ile tekniğini geliştirmiştir ve bugün hala olağanüstülük özelliğini hayranlıkla taşımaya devam etmektedir.

Bu araştırma ile tarihsel süreçte çift cidarlı ajur dekorlu porselenler incelenerek, teknik, tasarım boyutuyla ele alınmıştır.Uzak doğuda yapılan porselen üretiminin Avrupadaki örnekleri kıyaslanarak, yapılan uygulamaların emek ve verilen zaman açısından ne kadar değerli olduğu vurgulanmıştır. Son derece zor olan ve kitleler tarafından ilgi uyandıran bu porselenleri üreten George Owen'ın uygulama yöntemleri ve çalışma örnekleri aktarılmıştır.

Kaynakça

Belge, B.F. (2020). Çin Porseleninin Kayıp Başyapıtı 9 Milyon Dolara Satıldı, Seramik Türkiye, Bilim Sanat Teknoloji ve Endüstri Dergisi.

Giray, E. ve Karasu, B. (2017). Porselen Sırları, 11. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildirileri Kitapçığı, 11-24 Eylül Eskişehir.

Güngör, C. (2020). 18. Yüzyıl Avrupa Porselenlerinde Osmanlı Figürleri, İdil, 69 (2020 Mayıs): s. 769–778. doi: 10.7816/idil-09-69-04.

Özüdoğru, Ş. (1995). Worcester'dan Nashvılle'e Dr Wall Dönemi Porselenlerinin Renk ve Desen Tahlili, Anadolu Sanat Dergisi, S.3, Nisan 1995, s.109-122.

Sevim, S. (1994). Türkiyede Başlangıçtan Günümüze Porselen Dekorları, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi Eskişehir.

Tekebaşoglu, S. (1994). Avrupada Porselen Figür, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Eskişehir.

Tizgöl, K. (2010). Dönemsel Gelişimleriyle Çin Seramikleri, Sanat Dergisi, Cilt 0, Sayı 16, 21.

İnternet Kaynakları

İbrik, http://islam-portal.com/ansiklopedi/dia/pdf/c21/c210289.pdf (Erişim:27.11.2021)

Hirado Ware. Vikipedi içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Hirado_ware (Erişim: 27.11.2021)

Jeon Seong Keun: In The Context Of Korea's Ceramıc Hıstory Of Open-Work. http://www.morningearthkorea.org/jeon-seong-keun-in-the-context-open-work/ (Erişim: 27.11.2021)

In Pursuit of White: Porcelain in the Joseon Dynasty.1392–1910.(2021) https://www.metmuseum.org/toah/hd/chpo/hd_chpo.htm (Erişim : 27.11.2021)

Coffee and tea service (déjeuner chinois réticulé). https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205137 (Erişim : 27.11.2021)

Le déjeuner chinois réticulé de la reine Marie Amélie. http://peccadille.net/2014/10/30/le-dejeuner-chinois-reticule-de-la-reine-marie-amelie/ (Erişim: 27.11.2021)

Plateau du déjeuner "chinois réticulé" de la reine Marie-Amélie. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010101121 (Erişim: 27.11.2021)

A George Owen Covered Vase Made in 1913 Could Sell for $21,000 at Bonhams..https://thehotbid.com/2018/04/26/no-one-can-do-what-british-potter-george-owen-did-no-one-a-covered-vase-he-made-in-1913 (Erişim: 27.11.2021).

Lost masterpiece of Chinese porcelain rediscovered in a remote country house in central Europe. http://www.alaintruong.com/archives/2020/06/19/38380254.html (Erişim: 29.11.2021)

Araştırmacı Girişimcilerin Kurduğu Endüstri. İngiliz Porselenleri. http://www.antikalar.com/ingiliz-porselenleri (Erişim: 21.11.2021)

Rey, İran, https://tr.wikipedia.org/wiki/Rey,_%C4%B0ran (Erişim: 29.11.2021)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1:https://www.jockjenantiques.com/royal-worcester-porcelain-blush-ivory-potpourri-vase-antique-1890, (Erişim: 23.11.2021).

Görsel 2:https://www.potteriesauctions.com/news/a-guide-to-royal-worcester-pottery-and-porcelain-backstamps (Erişim: 23.11.2021).

Görsel 3: http://www.alaintruong.com/archives/2020/06/19/38380254.html (Erişim: 23.11.2021).

Görsel 4: http://www.alaintruong.com/archives/2020/06/19/38380254.html (Erişim: 23.11.2021).

Görsel 5: http://www.alaintruong.com/archives/2020/03/14/38100860.html (Erişim: 21.11.2021).

Görsel 6: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448671 (Erişim: 21.11.2021).

Görsel 7: http://www.alaintruong.com/archives/2020/06/19/38380254.html (Erişim: 21.11.2021).

Görsel 8: http://www.alaintruong.com/archives/2020/06/19/38380254.html (Erişim: 21.11.2021).

Görsel 9-10:https://pollylatham.com/exquisite-kangxi-ling-lung-tea-bowl-and-saucer-7356-hold/ (Erişim: 21.11.2021).

Görsel 11: https://www.galerielamy.com/blue-white-devils-work-teapot.html (Erişim: 21.11.2021).

Görsel 12:https://www.bukowskis.com/en/auctions/613/616-two-blue-and-white-ling-long-bowls-qing-dynasty-kangxi-1662-1722 (Erişim: 21.11.2021).

Görsel 13:https://www.richardgardnerantiques.co.uk/shop/sold/hirado-blue-and-white-reticulated-porcelain-vase/ (Erişim: 14.11.2021).

Görsel 14: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hirado_ware (Erişim: 14.11.2021).

Görsel 15: rtsandculture.google.com/asset/vase-white-porcelain-with-an-openwork-peony-scroll-design-unknown/VwFJCGS2LO0NFA (Erişim: 24.11.2021).

Görsel 16: https://www.artsy.net/partner/national-museum-of-korea/works (Erişim: 24.11.2021)..

Görsel 17: https://chitracollection.com/george-owens-pierced-porcelains/ (Erişim: 21.11.2021).

Görsel 18: https://chitracollection.com/george-owens-pierced-porcelains/ (Erişim: 23.11.2021).

Görsel 19:http://peccadille.net/2014/10/30/le-dejeuner-chinois-reticule-de-la-reine-marie-amelie/ (Erişim: 21.11.2021).

Görsel 20: https://www.christies.com/lot/lot-a-sevres-reticulated-part-dejeuner-dejeuner-chinois-5712473/? (Erişim: 21.11.2021).

Görsel 21: https://chitracollection.com/george-owens-pierced-porcelains/ (Erişim: 25.11.2021).

Görsel 22: http://peccadille.net/2014/10/30/le-dejeuner-chinois-reticule-de-la-reine-marie-amelie/ (Erişim: 25.11.2021).

Görsel 23: https://www.museumofroyalworcester.org/archive-article/george-owen-reticulator/Worcester (Erişim: 21.11.2021).

Görsel 24: https://www.intelligentsia-group.com/journal/buy-amp-hold-superb-english-ceramics (Erişim: 25.11.2021).

Görsel 25-26: https://www.worthpoint.com/worthopedia/george-owen-walled-jeweled-royal-1852274912 (Erişim: 25.11.2021).

Görsel 27-28: https://chitracollection.com/george-owens-pierced-porcelains/ (Erişim: 25.11.2021).

Article Type:Review

Received:01/12/2021
Accepted:18/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Teymur EROL
Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, erolteymur@gmail.com, Kahramanmaraş-Türkiye
ORCID: 0000-0003-1738-0858

Hasan KAVRUK
Prof. Dr., İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, hasan.kavruk@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-6352-4985

BİR ÜSTBİLİŞ BECERİSİ OLARAK YAZMA

Özet

Bu çalışmanın amacı, literatürdeki görüşlere dayalı olarak yazılı anlatımı yazar, metin, okur, biliş gibi kavramlar ekseninde tartışmak ve yazma becerisinin üstbilişsel bir beceri olabileceğine yönelik bakış açısı geliştirmektir. Çalışma, yazılı anlatımın zihinsel boyutunu ele almakta, daha ziyade metin üretimindeki bilişsel süreçlere odaklanmaktadır. Dil bilimciler ile psikolinguistlerin dil ve düşünce arasında kurdukları bağ çalışmanın hareket noktasını oluşturmaktadır. Dil ile düşüncenin sosyalleşme ile geliştiğini, sosyokültürel unsurların dil gelişimini etkilediğini savunan Vygotsky'nin fikirleri çalışmanın önemli dayanak noktalarından biridir. Buna ilaveten üstbiliş kuramına dayalı olarak yazma sürecinin bir üstbiliş uygulaması olduğunu belirten Hacker, Keener ve Kircher'in düşüncelerine genişçe yer verilmiştir. Yazılı anlatımın üstbilişsel bir uygulama olduğu tezi, Nelson ve Narens'in üstbiliş modeline dayanmaktadır. Yazılı anlatımın çok boyutlu, çok düzeyli ve karmaşık bir beceri olduğu fikrinden doğan üstbilişsel yazma modeli, anlam üretiminin izleme ve kontrol stratejileri aracılığıyla denetlenmesine dayanmaktadır. Model aynı zamanda yazılı üretimin metinsel, bilişsel ve sosyal boyutlarını birlikte ele almaktadır. Modelin temel argümanı, yazılı anlatımın üstbilişin uygulamalı biçimi olduğudur. Çalışmada, yazma eylemi planlama, izleme ve değerlendirme gibi üstbilişsel stratejilerin işe koşulduğu süreçler olarak tanımlanmakta, belli bir amaç doğrultusunda planlanan ve anlam üretimine dayalı olan her yazılı anlatım üstbiliş becerisi kapsamında değerlendirilmektedir. Bu yönüyle, yazmanın diğer dil becerilerinden farklılaştığı varsayılmaktadır. Sonuç olarak yazma süreci üstbilişsel izleme ve kontrol stratejilerinin yönetimi altında, düşüncenin dil göstergeleriyle ifade edilmesi olarak tanımlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türkçe Eğitimi, Yazma Becerisi, Yazma Süreci, Üstbiliş, Dil ve Düşünce.

WRITING AS A METACOGNITIVE SKILL

Abstract

The aim of this study is to discuss written expression on the basis of concepts such as author, text, reader, and cognition, and to develop a perspective that writing skill can be a metacognitive skill, based on the views in the literature. The study deals with the mental dimension of written expression, rather it focuses on cognitive processes in text production. The link between language and thought established by linguists and psycholinguists constitutes the starting point of the study. The ideas of Vygotsky, who argued that language and thought develop with socialization and that sociocultural factors affect language development, are one of the main mainstays of the study. In addition, the thoughts of Hacker, Keener and Kircher, who stated that the writing process is a metacognition application based on metacognition theory, have been widely given. The thesis that written expression is a metacognitive practice is based on the metacognitive model of Nelson and Narens. The metacognitive writing model, which arises from the idea that

written expression is a multidimensional, multilevel and complex skill, is based on controlling meaning production through monitoring and control strategies. The model also handles the textual, cognitive and social dimensions of written production together. The main argument of the model is that written expression is the applied form of metacognition. In the study, the act of writing is defined as the processes in which metacognitive strategies such as planning, monitoring and evaluation are carried out, and every written expression, which is planned for a specific purpose and has meaning production, is evaluated with metacognitive skills. In this respect, it is assumed that writing differs from other language skills. As a result, the writing process is defined as the expression of thought with language indicators under the management of metacognitive monitoring and control strategies.

Keywords: Turkish Education, Writing Skill, Writing Process, Metacognition, Language and Thought.

1. Giriş

Dil ile zihin arasındaki ilişki dil bilimsel, felsefi ve psikolojik sorgulamalar ekseninde tartışılagelmiştir. Dil gelişimi ile düşünce gelişimi arasında nasıl bir bağ olduğu sorusu özellikle dil bilimcilerle psikologları meşgul etmiştir. Tarihsel olarak farklı bakış açıları olsa da genellikle dil ile düşünce arasında mutlak bir ilişki olduğu görüşü önemli kuramcılar tarafından dile getirilmiştir. Örneğin Vygotsky (1998), çocukların kendilerine yönelik diyaloğunu iç konuşma terimiyle karşılamış ve bunun düşünce gelişiminin esası olduğuna inanmıştır. Ona göre bir çocuğun erken dönem yazıları aslında bir iç konuşmadır. Vygotsky, dil ile düşünmenin sosyalleşme ile geliştiğini, sosyokültürel unsurların dil gelişimini etkilediğini söylerken, Piaget (2002) bilişsel ve dilsel gelişimin biyolojik bağına ve tedrici yönüne odaklanmıştır. Chomsky'ye (1968) göre insan düşünen tek varlıktır ve genetik olarak dil edinme kodlarıyla programlanmıştır. Dil öğrenimi de davranışçıların söylediği gibi etki tepki bağlamındaki birtakım alışkanlık ve şartlanmalarla değil, zihinsel süreçlerle gerçekleşmektedir. Bereiter ve Scardamalia (1986) gibi psikolinguistler de öğrencilerin çeşitli uzmanlık seviyelerinde yazılı metin üretme becerisinin düşünce gelişimiyle bağlantılı olduğunu savunmuşlardır.

Dil gelişimini inceleyen Vygotsky (1998: 145), okul çağı çocuklarında, yazma becerisi ile konuşma becerisinin dil yaşları arasında altı ya da sekiz yıllık bir fark olduğunu belirtmektedir. Yani, konuşmak için iki yaşa ihtiyaç varken yazmak için çocuğun en az sekiz yaşında olması beklenmektedir. Ona göre konuşma ve yazma becerileri arasında etkileşim olmakla birlikte, konuşmadan yazmaya geçiş radikal bir dönüşümdür. Çocuklar gerek biyolojik gerekse dil bilgisel olarak gerekli olgunlaşmaya erişmiş olabilir; ancak gelişimsel olarak yazmayla konuşma aynı karakteri taşımaz. Çünkü yazılı anlatım yapı ve işlev bakımından dilin farklı formlarıdır. Buna ilaveten yazmak; planlama, üretme ve kodlama gibi süreçler içeren bir dil becerisidir.

Yazma becerisi aynı zamanda üstbilişin omurgasını oluşturan planlama, izleme ve değerlendirme stratejilerinin işe koşulduğu bir zihin faaliyetidir. Dolayısıyla belli bir amaç doğrultusunda planlanan ve anlam üretimine dayalı olan her yazılı anlatım, zihinsel denetim gerektirmekte ve doğal olarak üstbilişsel eylem vasfı taşımaktadır. Bu bakımdan yazılı üretim üstbilişsel eylem olarak tanımlanabilir. Nitekim yazılı anlatımı üstbilişsel bir beceri olarak değerlendiren veya üstbilişle ilişkilendiren birçok çalışma (Allen, 1991; Cho, Cho ve Hacker, 2010; Davis, 2009; Englert, Raphael, Fear ve Anderson, 1988; Harten, 2014; Hearn, 2005; Kim, 1991; Listro, 2006; Martin, 1987; Martinez, 2001; Mountainbird, 1988; Negretti, 2009, 2012; O'Neil, 2015; Robinson, 2007; Sanchez-Villamil, 1991; Schakel, 2001; Shabaya, 2004; Steinbach, 2008; Strange, 2001; Xiao, 2016) bulunmaktadır. Yazmayı üstbilişsel bir beceri olarak tanımlayanlar, dil ile düşünce arasındaki ilişki üzerinden yazılı anlatımı ele almakta ve düşüncenin dil ile var olduğunu, yazmanın da dil aracılığıyla temsil edildiğini savunmaktadır (Listro, 2006: 5). Bu varsayımda metin üretimi düşünmenin kendisi olarak görülmektedir. Bu yönüyle yazmanın diğer dil becerilerinden farklılaştığı öne sürülebilir. Yazılı anlatımın diğer dil becerilerinden farklılaşması, bu savı haklı çıkaracak biçimde, bilişi taksonomik olarak ele alan yaklaşımlarda da görülmektedir. Örneğin Yenilenmiş Bloom Taksonomisi'nde yazılı üretim, bilişsel hiyerarşinin

tepesinde bulunan yaratma basamağında yer almaktadır (Krathwohl, 2002: 215). Zihin ve düşünceye olan bu bağımlılığı nedeniyle, yazılı iletişim Scardamalia (1984) gibi psikolinguistler tarafından üst düzey yetenek (high order ability) olarak tanımlanmıştır.

Kompozisyon karakteri taşıyan yazma süreçlerinin bütünüyle üstbilişsel nitelikler taşıdığı söylenebilir. Diğer dil becerilerinin de kimi düzeyleri üstbilişsel stratejilere yönelik olabilir. Bu stratejilerin kullanımı ve yoğunluğu, dinleme, okuma ve konuşma becerilerinin kullanılma amacına bağlı olarak ortaya çıkar. Haz almaya yönelik estetik okuma ile sorgulama veya bir yargıya ulaşma amacı taşıyan eleştirel okuma aynı zihinsel yoğunluk ve çabayı içermez. Keyifle dinlenen bir şarkıyı zihinsel süreçlere bağlamanın mantıklı bir gerekçesi yoktur. Ancak dinlenen bir metnin içeriğiyle ilgili tutarlı tahminlerde bulunmak üstbilişsel strateji bilgisi gerektirebilir. Lirik tondaki bir şiiri seslendirmek, duyuşsal, bilişsel, sosyal ya da psikolojik boyutlar içerse de devam eden bir monologdur. Soyut ve kapalı bir şiirin anlam evrenini anlaşılır kılma çabası ise üstbilişe dayanmak zorundadır. Diğer dil becerilerinde, belli koşullara bağlı olarak kullanılan üstbilişsel stratejiler yazılı anlatımın ayrılmaz bir parçasıdır. Çünkü yazmanın temelinde biliş ve düşünüş vardır. Yazmak, bütünüyle düşüncenin gölgesi altında gerçekleşen bir eylem olduğuna göre, yazılı anlatımla üstbilişin birlikteliğini literatüre dayalı olarak ele almak faydalı olacaktır. Bu çerçevede, üstbilişsel bir pratik olarak yazma eylemi, özellikle Vygotsky (1998), Nelson ve Narens (1990) ile Hacker, Keener ve Kircher'in (2009) düşünceleri etrafında aşağıda çeşitli boyutlarıyla ele alınmıştır.

2. Bilişin Bilgisi, İzlenmesi ve Kontrolü: Üstbiliş

Üstbiliş, 1970'li yılların ortalarında Vygotsky ve Piaget'nin düşünceleri üzerine inşa edilmiş biçimde ortaya çıkmıştır. Kavramın bilişsel psikoloji ve eğitim psikolojisi alanında yer alması, 1976 yılında Flavell tarafından yayımlanan bir araştırmayla mümkün olmuştur (Hartman, 1998: 1). Flavell'in, biliş bilgisi anlamına gelen üstbiliş terimine ulaşmasında üst bellek ile ilgili yaptığı çalışmaların yanında, Piaget ekolünün etkisi olduğu bilinmektedir.

Flavell (1976: 232) üstbilişle ilgili iki ayrı yeterlik biçimine atıfta bulunulması gerektiğini ifade etmektedir. İlk yeterlik alanı biliş bilgisi hakkındaki bildirimsel bilgi, diğeri ise bilişsel sitemin kontrolüdür. Bilgi ve bilginin kontrol edilmesine dayanan bu ikili sistem genel olarak üstbiliş tanımlamalarında korunmaktadır (Braten, 1991: 182). Flavell üstbilişin temel bileşenleri sayılabilecek bu yetkinlik alanlarına üstbiliş adını vermiştir. Ona göre (1976: 232) üstbiliş, kişinin kendi bilişsel süreçleri ve bu süreçlerin çıktıları veya bunlarla ilgili herhangi bir şey hakkındaki bilgisi ve bu süreçlerin aktif olarak izlenmesi ve düzenlenmesi anlamına gelir. Flavell ile birlikte, üstbilişin zaman içerisinde neredeyse bir psikoloji ekolüne dönüşmesini sağlayan Brown da üstbilişi, iki temel yetkinlik alanı olarak görmüş, kavramı bilişsel süreçlere ilişkin bilgi ve bilişsel eylemlere yönelik kontrol olarak ele almıştır (Brown & Palincsar, 1982). Flavell ve Brown'un üstbilişle ilgili tanımlamaları, kavramın soyut oluşu nedeniyle ilk dönemler kolay anlaşılamamıştır. İngilizce "metacognition" kavramıyla karşılanan üstbiliş, Türkiye'deki erken dönem çalışmalarında bilişüstü, bilişötesi, metabiliş, bilişsel farkındalık gibi farklı terimlerle ifade edilmiştir. Türk Dil Kurumu, kavramı üstbiliş terimiyle karşılamıştır (Özsoy, 2007: 134).

Üstbiliş kavramı zaman içerisinde birçok disiplinde kendine yer bulmuş ve söz konusu kavramla ilgili farklı modellemeler ortaya çıkmıştır. Bunlar içerisinde en bilinenleri Flavell ve Brown modelleridir. Flavell'in (1979: 907) klasik tasnifine göre üstbiliş bilgisi bilişsel süreçlerin ve sonuçların ne tür faktörler ve değişkenler tarafından etkilendiğine dair bilgi veya inançlardan oluşmaktadır. Bu tasnifte, bireyin kendisine ve başkalarına ait bilgileri *kişi değişkenleri* (person variables), görevin icra biçimi ve görevin içeriğiyle ilgili bilgiler *görev değişkenleri* (task variables), hedeflerin gerçekleşmesi için uygun stratejilerin seçimi ile ilgili bilgiler *strateji değişkenleri* (strategy variables) olarak tanımlanmaktadır.

Genel olarak üç tür üstbiliş bilgisinden söz edilmektedir (Jacobs & Paris, 1987: 259; Paris, Lipson & Wixson, 1983: 302-303; Schraw & Moshman, 1995: 352-353): bildirimsel, işlemsel ve duruma bağlı bilgi. Kişinin kendisine veya benliğine yönelik bilgisi, dünya bilgisi ve görev bilgisi bildirimsel bilgi (declarative knowledge) kapsamındadır. Bu bilgi "*ne*" sorusuna yöneliktir. Bir işin nasıl yapılacağını bilme bilgisi veya yöntem bilgisi olarak tanımlan işlemsel bilgi (procedural knowledge) "*nasıl"* sorusuna cevap verir. Bilgi ve stratejilerin "*ne zaman, nerede ve neden"* kullanılacağı bilgisi duruma bağlı bilgidir (conditional knowledge).

Üstbilişle ilgili yarım asra yakın bir sürede teorik ve pratik düzeyde önemli birikim oluşmuştur. Geçen süre içinde, üstbiliş kavramı, başta bilişsel psikoloji, gelişim psikolojisi ve eğitim psikolojisi olmak üzere birçok farklı disiplinde farklı perspektifler içeren araştırmalara konu olmuş, teorik ve uygulamalı çalışmalarla zengin bir içeriğe kavuşmuştur (Erol, 2021: 21).

3. Üstbilişin Görünürlüğü: Zihnin Dil Bilimsel Olarak Kodlanması

Yazılı anlatım, zihnin dil bilimsel olarak kodlanması, düşüncenin dil kalıbına dökülmesi esasına dayanır. Dolayısıyla dil ile düşünce ve düşünce ile yazma arasında güçlü bir bağ söz konusudur. Çünkü düşünceyi var eden, taşıyan ve canlı kılan güç dildir. Vygotsky (1998: 77) dil olmadan düşüncenin anlam boyutuna aktarılamayacağını savunmaktadır. Ona göre düşünceden yoksun bir dil kullanımı da işlevsizdir. Bu durumda zihinde potansiyel olarak yer alan düşünce, dile dökülmedikçe sahibinin iç sesi olarak kalır. Elbette düşüncenin iç ses biçiminde var olan formu anlamsızlığı değil, düşüncenin söz dışı kalma veya bilinmeme durumunu ifade eder. Zaten tarihsel ve kültürel süreçlerle üretilen düşünce, varlığını sese veya söze borçlu değildir.

Ses aracılığıyla yapılmasa da yazılı anlatımı konuşmanın farklı bir biçimi olarak değerlendiren Vygotsky (1998: 21), üretici dil becerilerinin fizyolojik ve psikolojik yönlerini birlikte ele almaktadır. Ona göre düşünceden koparılmış ve yalnızca sese indirgenmiş bir konuşma, insan açısından işlevsel olma özelliğini kaybeder. Aynı şekilde, ses veya alfabe gibi sembollerden koparılan anlam, onu taşıyan fiziksel araçtan bağımsız -ve belki de işlevsiz- bir düşünceden öteye geçemez. Bu nedenle üretici dil becerilerinin birbiriyle var olan anlamsal, fiziksel ve psikolojik ilişkileri göz ardı edilemez. Bu ilişki ve etkileşim dikkate alınmadan konuşma ve yazmanın yapısına yönelik yapılan incelemeler tek boyutlu ve eksik kalır.

Yazılı anlatım, düşüncenin dilsel sembollerle kodlanması olsa da düşüncenin ses veya sembollerle var edilmesi gerekmez. Düşünce, bunlardan bağımsız olarak, insanda zaten vardır. Ses ya da sembollere dönüştürmediğimiz, dilsel olmayan düşünce ve duygularımız buna örnek olarak verilebilir. Hatırası olan bir objenin, bilinen bir mekânın, sevilen bir müziğin, bir resim veya fotoğrafın zihnimizde mutlaka bir karşılığı vardır. Bunların zihnimizdeki tasarımı duygu veya düşünce formunda olabilir ve bu formun dil içi araçlarla dönüşmesi gerekmez. Ancak dilsel araçlarla kodlanıp dönüştürüldükleri andan itibaren anlamsal bakımdan da üretilmiş olur. Örneğin resim renklerin diliyle anlam üretmektir. Metin, alfabe denilen göstergelerle anlam üretimidir. Bir uyarı levhası, uzlaşmayla üretilmiş kimi sembollerin insanlar tarafından ortaklaşa bir anlam etrafında kodlanmasıdır. Dijital dilin önemli iletişim aracı olan emojiler, psikolojik ve semantik açıdan evrensel düzeyde aynı anlam kodları taşır. O halde geleneksel ya da değil, dilsel göstergeler aracılığıyla yapılan işlem anlam üretimidir veya düşünceyi dönüştürmeye, kodlamaya ve anlamlandırmaya yönelik eylemlerdir.

Düşüncenin kodlanması olarak kabul edilen yazı dili, düşünceye ilişkin anlamın aktarımına ve anlamın keşfine de hizmet eder. Bu hizmet çift yönlü bir etkileşimle gerçekleşir. Bir yanda işaret, sembol, renk, ikon, harf vb. gibi farklı formlardaki araçları kullanarak düşünceyi aktaran bir üretici vardır. Yazar, ressam, müzisyen böyle bir üretimin veya aktarımın temsilcisi sayılır. Diğer yanda üreticinin aktardığı düşünceyi, kullanılan araçlarla keşfetmeye çalışan bir alıcıdan söz edilebilir. Yazılı anlatım bağlamında değerlendirildiğinde keşfin muhatabı okurdur. Düşüncenin aktarıcısı olarak yazarın ve metin aracılığıyla düşünceyi anlamlandıran okurun zihinsel çabası üstbilişe izafe edilen süreçlerle

büyük ölçüde örtüşmektedir. Bu durumda, metinleştirme sürecinde kullanılan eylemlerin ve gözlenen durumların tezahür etme biçimini üstbiliş kuramının temel kavramlarıyla ilişkilendirerek ele almak mümkündür:

Yazmak, yüksek düzeyli soyutlama yapmaktır.

Yazma, zihinsel ve fiziksel açıdan, diğer dil becerilerine göre daha geç dönemlerde kazanılan belli bir olgunlaşma düzeyine ihtiyaç duymaktadır. Bu gereksinime karşılık dinleme, anne karnında gelişmeye başlayan bir beceridir. Okuma becerisi de yazmaya göre daha erken dönemlerde edinilmektedir. Gerek dinleme ve gerekse konuşma, birinci derece süreçlerle edinilen temel dil becerileridir. Buna karşılık okuma ve yazma ikinci derece süreçlerle öğrenilen dil beceridir. Emig (1977: 123) dört dil becerisini karşılaştırırken yazma becerisini kök/menşe olarak görür. Ona göre yazma grafiksel olarak kaydedilmiş benzersiz bir sözel yapıdır. Okuma, yaratıcı olmakla birlikte grafiksel olarak kaydedilmiş sözel bir kaynak değildir. Varlığını yazılı bir kaynağa borçludur. Dinleme yaratıcıdır; ancak grafiksel olarak kaydedilmemiş bir sözel yapıdan doğmaz. Onun da varlığı diğer dil becerilerine bağlıdır. Konuşma ise, grafiksel olarak kaydedilmemiş bir sözel yapıyı oluşturmaktır.

Üretici dil becerileri arasında karşılaştırma yapan Vygotsky'ye (1998) göre yazmak, yapı ve işleyiş bakımından konuşmadan ayrılır ve düşük düzeyli yazma becerisi dahi yüksek düzeyde soyutlama yeteneği gerektirir. Bu nedenle içsel konuşma yazılı konuşmadan önce gelir ve söz dizimsel olarak yazı dilinden tamamen ayrışır. Yazılı konuşma, sözlü konuşmanın sese dayalı formlarına karşılık, düşünce ve imge üzerinden gerçekleşir. Üstelik yazılı anlatımda sözcüğün ötesine geçilir ve dil bütünüyle soyut bir yapıya bürünür. Anlatım, sözcüğün imge değerine dayalı olarak, daha üst bir imgelem biçiminde kendini gösterir. Yazılı anlatımı zor kılan şey, onun bu soyut niteliğidir.

Soyut olma durumu, nesnelerin duyusal olarak değil zihinsel olarak algılanmasıdır. Gerçek dünyada varlığı bilinen ile varlığı tasavvur edileni anlamlandırmak arasında zihinsel ve kavramsal olarak büyük fark vardır. Elbette ikincisi ilkine göre daha zordur. Çünkü ikincisi "gerçeklikte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma"ya (TDK, 2021) dayalı soyutlama işlemini ifade eder ki bu türden zihinsel süreçler bilişin izlenmesi ve denetimini gerektirir. Bilişin izlenip denetlenmesi ise üstbilişsel bir davranıştır.

Yazmak, yazar açısından anlam kurma çabası içeren tekil bir eylemdir.

Konuşmanın etkileşimli çoğulluğuna karşılık yazma tekil bir eylemdir. Konuşmayı devam ettiren güç çoğuldur. Buna karşılık yazılı üretimin tetikleyicisi yazarın kendisidir (Graham ve Harris, 1988: 506). Vygotsky de (1998: 145-146) yazmayı muhatapsız konuşma biçimi olarak betimlemektedir. Yazılı anlatımda doğrudan konuşmacı ya da bir muhatap yoktur. Konuşan, yazının kendisidir ve muhatap yazıyla aynı bağlamda birleşen herkestir. Yazmayı konuşmaya göre daha zor bir dil becerisine dönüştüren hususlardan biri de kişinin motivasyonu ve hazır bulunma durumudur. Konuşmada, tahrik edici ve doğal bir güdü vardır; yazmada ise bu güdü zayıftır. Konuşma, anlık durumlarla şekillenir ve yüksek düzeyli bir bilince ihtiyaç duymaz. Yazma ise anlık durumlara göre yürütülen bir eylem değildir; aksine bilinçli bir çabanın ürünüdür ve süreç daha geniş zaman aralıklarını gerektirir.

Yazmada, koşullar metnin yazarı tarafından belirlenir ve içerik, bilinç ve soyutlamayla oluşturulur. Bu durumda, tutarlı ve uyumlu bir dil üretimi ancak zihinsel analiz ve denetimlerle gerçekleşebilir. Yazma becerisi, konuşma becerisi gibi, bütünüyle fiziksel olgunlaşmaya da bağlı değildir, eğitimle öğrenilen ve geliştirilebilen bir beceridir. Herhangi bir eğitim görmemiş kişiler doğal süreçlerle konuşma yetkinliğine ulaşabilir; ancak yazılı anlatımın kendine özgü belirli kuralları vardır. Konuşmanın kendiliğinden ve nispeten rahat üretilebilir özelliklerine karşılık, yazmanın ayrıntıcı, kuralcı, kontrollü, mantıklı ve bilinçli olması gerekir. Kaynağı, yazarın başkalarıyla etkileşimsiz olarak sürdürdüğü zihinsel odaklanmalara dayanan yazılı anlatım, varlığını tasarlama, planlama, izleme ve kontrol etme gibi üstbilişsel eylemlerle borçludur.

Yazmak, bir farkındalık ve şuurluluk halidir.

Vygotsky'nin yazma becerisine yüklediği bilinç halinden hareketle, yazılı anlatımı sadece düşünmenin çıktılarını kodlamak değil, aynı zamanda düşünme hakkında düşünme eylemini içeren ve onu aktaran bir süreç olarak da görmek mümkündür. Zira yazılı anlatım, bütünüyle bir farkındalık ve şuurluluk halidir. Yazmak, iç veya dış dünyadaki bazı kaynakları veya nesneleri referans alarak bir çırpıda eyleme dönüşen zihinsel faaliyet türlerinden değildir. Sezgisel ve bilişsel yaklaşımların mekanik ve bilinçdışı olarak tanımladığı kimi bellek durumları da yazma sürecinde kullanılmaz; aksine yazmak, zihni, düşünceyi, farkındalığı temsil eden ve bunları sistemli bir yapının araçları olarak kullanan bir eylem türüdür. Bu bakımdan yazmak; sürekli olarak zihinsel uyanıklık içinde kalmak demektir, bir düşünce üretimidir. Üretilen ne varsa bilincin ve farkındalığın ürünüdür.

Yazmak, dil ve düşünce dizgeleriyle üretilen dinamik ve çok yönlü bir zihin döngüsüdür.

Metin üretimi, kişinin zihinsel çabasını bir enerji kaynağı olarak kullanır ve içinde var olduğu veya etkileşim halinde bulunduğu dil ve düşünce dizgeleriyle sinerjik bir ilişki kurar. Bu ilişkinin yaşam enerjisini, metin üretim süreçleri üzerinde egemenlik kuran üstbilişsel kontrol stratejileri sağlar. Yazma eyleminin bilişle veya zihinsel boyutla böyle bir enerjik ilişkiye ihtiyacı vardır. Çünkü yazmak, statik değil dinamiktir. Bu dinamizm, doğal olarak, iyi olana ulaşmak için daha yüksek düzeyli ya da daha estetik soyutlamalar ister.

Listro (2006: 10), yazılı üretimi, enerjisini kendi öz kaynaklarından alan bir katalizöre benzetir. Bir biliş imgesi olarak yazılı anlatımı, tek yönlü bir zihinsel etkinlik değil, içten dışa veya dıştan içe olacak biçimde döngüsel bir kodlama olarak tanımlar. Ona göre çok yönlü zihinsel etkinliklerle gerçekleşen yazı üretiminde iki temel özellik bulunmaktadır: mesafe ve ölçek. Haritacılığa özgü olan bu kavramlar, metin içinde üretilmiş düşüncelerin yerini belirlemede kullanılabilir. Her düşünce belli bir perspektif içine yerleştirilerek ölçeklendirilir. Yazının perspektif boyutları, kodlanmış metinde yer alan üç bilinç seviyesine göre tanımlanabilir. Yazılı anlatımın üstbiliş becerisi olduğu düşüncesinden hareketle verilen bu düzeyler hiyerarşik ilişkiler içermektedir: Düşünceleri örgütleyip düzenlemek birinci meta düzey, düzenlenmiş metne yönelik tutumlar ikinci meta düzey ve önceki düzeylerin her ikisini de etkileyen bilinç, farkındalık ya da bakış açısı üçüncü meta düzeyi ifade etmektedir.

Listro'nun bilinç düzeylerini derecelendirmek için başvurduğu dikey perspektif makul görünse de yazma sürecinin karakteristik yapısı esasen döngüseldir. Üstbilişsel yazılı anlatım, süreç odaklı kimi yazma yaklaşımlarının sıralı veya çizgisel denilen metinleştirme süreci yerine yinelemeli akışa dayanır. Bu nedenle yazılı anlatım, Rohman'la (1965) başlayan ve yazma öncesi, yazma aşaması ve yazma sonrası gibi bölünmüş bir üretim süreci olarak görülmez. Üstbilişsel yazma yaklaşımında, zihinsel bir faaliyet olan, anlam veya düşünce üretimine dayanan metinleştirme süreci doğrusal değil ileri ve geriye doğru yenilemeli hareketleri olan bilişsel eylemler içermektedir. Bu nedenle planlama, izleme ve değerlendirme stratejileri ayrık değil bütünleşik stratejilerdir.

Yazmak, düşünce üretimidir.

Yazmayı her yönüyle üstbilişsel bir beceri olarak gören Hacker vd. (2009: 154), yazılı anlatımı, üstbilişsel izleme ve kontrol stratejilerinin yönetimi altında, düşüncenin dil göstergelerine dönüştürülmesi sonucunda kişinin kendisi veya başkaları için düşünce üretmesi olarak tanımlar. Söz konusu araştırmacılara göre günümüze kadar yapılan tanımlarda, genel olarak, yazmanın metinsel, bilişsel ve toplumsal boyutları dikkate alınmamış, zihni esas alan bilişsel, bağlamı merkeze alan sosyokültürel, iş birliği veya etkileşimi öne çıkaran sosyo-etkileşimsel ve göstergeler üzerinden yazılı üretimi ele alan semiyotik yaklaşımlar kavramı kendi pencerelerinden görerek incelemişlerdir. Birbirinden farklı bakış açılarıyla yazılı anlatımı değerlendiren bu yaklaşımların, kavramı anlamlandırmaya çalışırken çok boyutlu ve kapsayıcı bir alan yaratma yerine, diğerlerinin yüklediği anlamları dışarda bırakması, kavrama yönelik sorun alanlarına çözüm getirmemektedir. Bu nedenle yeni bir bakış açısıyla yazmayı kavramlaştırmak iyi bir çözüm olabilir. Bu çerçevede üstbilişsel bir süreç olan metin üretiminin, bir kişinin belli bir amaç doğrultusunda bilişsel ve duyuşsal

durumlarını kontrol etmesiyle ortaya çıktığı söylenebilir. Yazılı anlatım ise düşünce üretimi, düşünce üretiminin muhatabı olan özne, hedefe yönelik üstbilişsel stratejiler ve düşüncenin dışsal sembollerle kodlanması veya dönüştürülmesi olarak dört ana boyuta ayrılabilir.

Hacker vd.'ne göre (2009: 155) yazılı anlatımın temelinde düşünce üretimi vardır. Üstelik metnin üst yapısı değişse de bu özellik değişmez. Düşünce bir makalede de olabilir, bir öyküde de. Resim gibi görsel metinlerden, hatırlanmak üzere yazılmış küçük notlara kadar, yazılı anlatımı içeren tüm formlar düşüncenin ürünüdür. Zaten yazılı anlatımın yazar açısından bir düşünce aktarımı, okur açısından ise bir düşünce keşfi olduğu konusunda genel bir uzlaşmadan söz edilebilir. Araştırmacılara göre tartışmalı alan, düşünce üretiminin tekil mi çoğul mu olduğudur. Başka bir deyişle düşünce üretimi, yazarın tekil eylemini mi yoksa yazar ile okur arasındaki müzakerelerle biçimlenen çoğul eylemleri mi ifade eder? Bu tartışma düşünce üretimine yönelik değil, özneye yöneliktir.

Düşünce üretimin muhatabı olan öznenin salt yazar mı yoksa yazar ve okur birlikteliği mi olduğu konusu bir tercih yapmakla aşılacak bir durum değildir. Sosyal-etkileşimli yazma yaklaşımında, anlam yapılandırması yazar ve okurun bir metin etrafında müzakere etmesi sonucu oluşur. Buna göre dil kullanımı yazar ve okur arasında bir anlam değiş tokuşudur; metin ise bu etkileşimin temel aracıdır. Yazar ve okurun aynı zaman diliminde olmaması ya da okurun metin bağlamındaki sorgulamalarına yazar tarafından cevap verilmemesi yazılı dilin etkileşimli olmadığı anlamını taşımaz (Nystrand ve Himley, 1984; 198). Yazılı anlatım içinde hayat bulan düşünce üretimi, Vygotsky'nin ifadesiyle (1998: 77) tarihsel ve kültürel arka plandan soyutlanamaz. Kronoloji, kültür ve mekân açısından farklı da olsa her metin, tarihi olanın mirasçısıdır; içinde bulunduğu zamanın, çevrenin ve toplumun sesidir, gelecekte var olması muhtemel metinlerle de ilişki kurmaya adaydır.

Diğer yandan yazılı anlatım bireyseldir; kaynağını bireyin zihin dünyasından alan entelektüel bir çabadır ve biriciktir. Anlam üretimi yazarın yorumlama, müzakere etme ve yansıtma süreçleriyle gerçekleşen bir süreçtir (McCormick, Dimmitt ve Sullivan, 2013: 78). Yazılı anlatımda yer alan en küçük dil birliğinden en büyük yapılara kadar, her şey yazanın anlamlandırma süreçleriyle var olur. Bir ögenin, kavramın veya eşyanın yazıdaki varlığı, metinleştirme sürecinde, onu üreten yazarın iç dünyasından kopuk biçimde algılanamaz. Hata bu unsurlar anlamlandırılırken, yazarla aynı metin bağlamında buluşan ve onları kendince yeniden üreten okur da göz ardı edilemez. Dolayısıyla yazmanın yinelemeli, etkileşimli ve hedef odaklı düşünme süreçleri yazar ve okur ortaklığından beslenebilir. Metinde anlam kurma süreçleri yazar ile okuru benzer bir anlam evreninde buluşturduğu gibi, birey ile toplum arasında ortak bir bağ da oluşturabilir. Bu bakımdan, yazılı anlatımı bütünüyle bilişsel ya da sosyal süreçler olarak ele almak eksik bir yaklaşım olur (Witte, 1992: 262). Buna karşılık metinleştirme, belli bir plan dâhilinde yazarın salt düşünce ve hayallerini sözcüklere dönüştürme, ürettiği metni gözden geçirme ve izleme (Flower ve Hayes, 1981: 366) olarak da görülebilir. O halde yazmak, kişinin kendisi için anlam üretmenin tek başına bilişsel bir eylemi olabildiği gibi başkalarıyla müzakere yoluyla anlam üretimi içeren sosyal bir eylem de olabilir. Her ne şekilde olursa olsun, yazılı dil düşünce üretimidir, düşünce üretimi ise üstbilişselliktir (Hacker vd., 2009: 157).

Yazmak, üstbilişsel strateji kullanımıdır.

Yazılı anlatım, planlama, izleme ve kontrol gibi üstbilişsel strateji kullanımı ile gerçekleşir. Planlama, yazma sürecini organize etmek için yapılan tüm faaliyetleri kapsar. İzleme, esas itibariyle bir zihin denetimidir. Daha geniş bir tanımlamayla, dil üretimine koşulan zihinsel ve duyuşsal süreçlerle birlikte aktif biçimde çalışan belleğin birtakım ölçütlere göre değerlendirilmesidir. Yani, zihinsel faaliyetin belirlenmiş standartları yakalayıp yakalamaması, izleme stratejisi tarafından kontrol edilerek tespit edilir. Yazılı anlatım bağlamında izleme, devam eden yazma sürecine ilişkin bilgilerin tutarlık ve uyumluluk açısından değerlendirilmesi olarak tanımlanabilir (Cho vd., 2010: 101). Üstbilişsel kontrol veya düzenleme ise bireyin düşünce ve davranışlarının değiştirilmesidir (Hacker vd., 2009: 157).

Planlama, izleme ve kontrol stratejilerinin yazılı anlatımdaki rolüne, üstbilişle ilgili erken dönem çalışmalarından beri değinilmektedir. Yazma sürecinde, organize edici strateji planlamadır. Koordine edici strateji izlemedir. Sürecin izlenmesi ve ardından değerlendirilmesi, yazılı anlatımı üstbilişsel bir beceri olarak gören yaklaşımların genelinde yaygın olarak vurgulanan bir husustur. Kontrol stratejileri ise düzenleyici işlevlere sahiptir ve yazılı anlatım esnasında karşılaşılan sorunların çözümüne yönelik müdahaleleri içerir.

Bir hedef doğrultusunda gerçekleştirilen yazılı anlatım, her yönüyle bir anlam kurma sürecidir. Yazma öncesindeki zihinsel hazırlıklardan yazma planına, yazma sürecinden değerlendirme veya sonuç aşamasına kadar, anlatımın farklı aşamalarında ortaya konulan zihinsel çabalar açık biçimde anlam kurmaya yönelik eylemlerdir. Metinleştirmenin doğrusal olmayan yapısı, belli aralıklarla yazılanı okumayı, okunanı düzeltmeyi, metnin amacıyla uyumsuzluk içiren söz dizimine veya daha büyük birliklere müdahale etme imkânı sağlar. Bu müdahalenin şeklini belirleyen, bunun gerekliliğine karar veren mekanizma izleme ve kontrol stratejileridir. Metinleştirme, aşılabilir engellere takılmışsa nispeten yumuşak müdahalelerle düzeltmeler yapılır; ancak büyük bir darboğazla karşılaşılmışsa yeniden yazma gibi daha radikal yollar denenebilir. İşte metni amaçla buluşturan, onun süreç içindeki doku uyumunu sağlayan güç kontrol veya düzenleme stratejileridir.

Metnin eş zamanlı izlenmesi ve kontrolü kesintisiz bir süreçtir. Bu süreç, yazmaya zihinsel ve fiziksel olarak ara verildiğinde ancak kesintiye uğrayabilir. Fiziksel olarak ilk cümleyle başlayan metin üretimi, süreç içerisinde sorunla karşılaşılmadığı sürece devam eder. Kelimelerden cümlelere, cümlelerden paragraflara ve daha büyük parçalara doğru yapılan üretimin mikro veya makro ölçekte uyum ve tutarlığını sorgulayan, eş zamanlı olabilecek kadar kısa zaman aralıklarında -Hacker vd.'ne (2009: 158) göre 100 ms'den daha az- ve ardışık biçimde devreye sokulan temel stratejiler izleme ve kontrol stratejileridir. Sözü edilen araştırmacılara göre metin üretimi sürecinde aktif biçimde kullanılan izleme ve kontrol stratejileri açık veya örtük olabilir. Üst düzey yazma becerisi sahibi olanlar, mevcut durumun zihin tarafından doğrulanmasını sağlayan bu ölçütleri zayıf yazarlara göre daha örtük kullanırlar. Bu nedenle stratejilerin açık veya örtük kullanımı yazarlık becerisiyle yakından ilgilidir.

Yazılı anlatımın anlam kurmadan ibaret olduğu ve anlam üretmenin üstbilişsel stratejilerin tasarrufu altında gerçekleştiği düşünüldüğünde, metin üretiminin üstbilişsel stratejilerin kontrolünde gerçekleşen bir düşünce üretimi olduğu söylenebilir.

Yazmak, bir üstbiliş uygulamasıdır.

Hacker vd.'ne göre (2009) yazılı anlatım bir üstbiliş uygulamasıdır. Yazılı anlatım sürecinde, metin yazarı üç ilişik görevle karşımıza çıkar: düşünce üreticisi olarak yazar, düşüncenin izleyicisi ve kontrolörü olarak yazar, düşüncenin kodlayıcısı olarak yazar. Her üç görev de üstbilişseldir.

Yazarın bu görevlerinin hangi bakış açısıyla değerlendirileceği önemlidir. Farklı bakış açılarının farklı sonuçlar doğurması doğaldır. Örneğin, okur merkezli bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, metinleştirme bir süreç değil sonuçtur. Çünkü üretimin ortaya çıkış aşamaları okur açısından muğlak bir alandır. Kaldı ki okurun süreç hakkında bilgi sahibi olması da gerekli değildir. Onun görevi kodlanmış düşüncenin keşfidir. Süreç olsa olsa metnin içinde saklıdır. Belki yazarın vereceği ipuçlarını takip ederek süreç hakkında bir fikre ulaşılabilir. Bu durumda süreç hakkında çıkarımda bulunmak, metni kişisel bir üretimle yeniden yapılandırmak demektir. Hacker vd. (2009: 161) okur merkezli bakış açısını şu şekilde ifade etmektedir:

> Başka bir kişinin yazdıklarının okuyucuları olarak, ürün ve süreç arasında açık bir ayrım vardır. Ürün önümüzde duruyor. Yazarın yazılı harflerine, karakterlerine ve kelimelerine erişebilir, bunları okuyabilir ve onlardan anlam yaratabiliriz. Ancak yazarın düşüncelerini veya fikirlerini yazılı olarak tercüme ettiği yazma süreci üründe gizlidir. Süreci üründen çıkarabiliriz, ancak okuma sırasında yapılan herhangi bir

çıkarımda, kendi bilgimizin ve inançlarımızın amaçlanan metni ne kadar etkilediğini bilmek zordur. Okuyucular olarak, yazarın aklındaki anlamı ifade etmek için yazma süreçlerini nasıl kullandığını yeniden inşa etmeliyiz ve bunu yazarın yazma anlam ve amacına olabildiğince yakın bir şekilde yapmalıyız.

Yazar merkezli bakış hem süreç hem sonuç odaklıdır. Çünkü yazar, kendi metninin hem üreticisi hem okuru hem de kodlayıcısıdır. Bu durumda, metnin üretim aşamaları yazar açısından belli olduğu gibi, ortaya çıkan ürünün içerdiği anlam da bellidir. Metinleştirmenin süreç veya ürün odaklı olması bu durumu değiştirmez. Zira yazar açısından metne yönelik bir mahremiyet yoktur. Metnin üretiminde kullanılan ve mahremiyet alanlarını ortadan kaldıran iki önemli üstbiliş stratejisi vardır: İzleme ve kontrol. Okuma, gerekirse yeniden okuma, yansıtma, gözden geçirme izlemeye yönelik; kurgulama, taslak oluşturma, metin üretme ve gözden geçirme kontrol stratejilerine yönelik eylemlerdir. O halde düşüncenin izlenmesi ve kontrolü üst biliştir ve yazma üstbilişseldir (Hacker vd., 2009: 161).

Yazılı anlatımın üstbilişsel bir uygulama olduğu tezi, Nelson ve Narens'in (1990: 126) üstbiliş modeline dayanmaktadır. Bu model, Hacker vd., (2009: 162) tarafından yazma sürecine uyarlanmıştır. Yapılan uyarlama Şekil 1'de sunulmuştur:

Şekil 1. Üstbilişsel Yazma Modeli (Hacker, Keener & Kircher, 2009)

Şekil 1 incelendiğinde, üstbilişsel yazma modelinin iki düzeye ayrıldığı görülmektedir: nesne düzeyi ve meta düzey. İki düzey arasındaki ilişki bir çeşit emir komuta ilişkisine benzer. Meta düzey buyurgan bir merkez işlevi görür. İzleme ve kontrol mekanizmalarını elinde tutar ve kontrol ettiği bilgiyi nesne düzeyine aktarır. Meta düzey bilgiyi kontrol edip aktarmakla yetinmez; aynı zamanda aktardığı bilginin hangi işlemlere tabi tutulması gerektiğini, bu işlemin

doğru biçimde yapılıp yapılmadığını da izler. Nesne düzey ise meta düzeyin gözlem ve kontrolü altında, gelen bilgiler doğrultusunda işlem yapar.

Modele göre yazma sürecinde kullanılan izleme ve kontrol stratejilerinin bir kısmı örtük, bir kısmı da açıktır. Kesikli çizgiler örtük izleme ve kontrolü, devamlı çizgiler ise açık izleme ve kontrolü göstermektedir. İzleme ve kontrol mekanizmalarının işleme süreçleri 100 ms gibi çok kısa zaman aralıkları içinde gerçekleşmektedir.

Yazılı anlatımın belirlenen hedeflere uygun biçimde gerçekleşmesi için, izleme stratejileri olarak okuma, yeniden okuma/gözden geçirme stratejileri kullanılır. Okuma, üretilen kelimelerin doku uyumunu izlemeye; yeniden okuma veya gözden geçirme ise üretilen metnin ya da anlamın hedefle örtüşüp örtüşmediğine yöneliktir. Bunun için izleme stratejisinin biçimlendirme ve özetleme alt stratejileri kullanılır. Metnin gözden geçirilmesi, planlanması, kelime üretimi ve yazılı üretimin fiziksel yönünü ifade eden grafomotor üretimle sağlanan metinleştirme ise sürecin kontrol stratejileridir. Bunlar, aynı zamanda anlam üretiminden sorumlu stratejilerdir. Kontrol stratejilerinin onayından geçen metin birimleri tutarlık ve uyumluluk testi için döngüsel olarak nesne düzeyinden meta düzeye iletilir. Nihai karar burada verilir. Metin tutarlıysa onaylanır, değilse işlenmesi için nesne düzeye iade edilir.

İzleme ve kontrol stratejileri yazma süreci içinde yinelemeli olarak işlev görür. Bu durum, metni iyileştirmek için yapılan müdahalelerde daha net ortaya çıkar. Örneğin metinsellik ölçütleri bağlamında yapılan gözden geçirmeler aynı zamanda yeniden okumayı gerektirir. Her yeni okuma önceki metin birimlerini değiştirme potansiyeli taşır. Bu nedenle gözden geçirme daha iyi bir yapı ve daha uyumlu bir anlam yakalamaya yöneliktir.

4. Sonuç

Metin denilen yapı, dil birliklerini biçim ve anlam bakımından doğru ve tutarlı olarak düzenlemeyi gerektirmektedir. Metni oluşturan dil unsurları tek başlarına anlamlı olsa bile, metni oluşturan diğer unsurlarla uyumlu ve işlevsel olmadığı sürece metin adı verilen tutarlı, ahenkli ve anlamlı yapının parçası olamaz. Bu yapının oluşturulması doğal olarak izleme ve kontrol etme gibi zihinsel müdahale araçlarına muhtaçtır. Metinleştirme sürecinde kullanılan izleme ve kontrol mekanizmaları üstbilişsel müdahale araçlarıdır. Bu nedenle yazma sürecinin, açık ya da örtük biçimde bütünüyle üstbilişsel eylemlerin denetiminde gerçekleştiğini kabul etmek mümkündür.

Üstbilişsel eylemlerden biri olan planlama, yazılı üretimdeki üst düzey zihinsel becerilerden biridir (Bereiter ve Scardamalia, 2009: 5). Konuyu belirleme ve sınırlandırma, ön örgütleme, yazının amacını ve hedef kitlesini belirleme, düşünceleri sıralama gibi bir dizi etkinliği içerir. Planlama stratejisi yazma sürecinin tamamında kullanılan bir zihinsel denetim aracıdır ve yazma sürecinde var olduğu düşünülen belli aşamalarla sınırlı değildir. Aksine yazılı anlatım boyunca yenilemeli olarak kullanılan zihinsel eylemlerdendir (Xiao, 2016: 32).

Üstbilişin temel görevi, doğru stratejiler kullanmak suretiyle kişinin kendi zihinsel süreçlerini izlemesi ve kontrol etmesidir. İzleme stratejisinin zihindeki anlık veri akışına dayalı olarak metin üretme sürecinde düzenleyici işlevleri vardır. İzleme, yazma sürecinde belleğin nasıl kullanıldığına ilişkin gözlemlerdir. Gözlem yapılması eylemsizliği değil, durumun kontrol merkezine anlık olarak iletilmesini ifade eder. Yapılan gözlemler, bilişsel ve duyuşsal alanlarda zihin, duygu ve bellekle ilgili verilerin örtük veya açık kriterlere göre değerlendirilmesi (Cresswell, 2000: 235) için kontrol süreçlerinin tetiklenmesine hizmet etmektedir. O halde, yazma sürecinde planlama stratejisine göre öngörülen eylemlerin belirlenen hedefler doğrultusunda gerçekleşip gerçekleşmediği sürekli izlenmektedir.

Nelson ve Narens'in (1990: 126) üstbilişle ilgili görüşleri genel olarak kabul görmektedir. Bu bakış açısına göre üstbiliş izleme ve kontrol bileşenlerinden oluşmakta, düşük düzeyli düşünme süreçlerine izafe edilen biliş, yüksek düzeyli düşünme süreçlerini temsil eden üstbiliş tarafından izlenmekte ve kontrol edilmektedir. Bu iki düzey arasında dikey bir ilişki vardır ve bu ilişki üstbilişin müdahaleci egemenliğine dayanmaktadır. Kişinin genel dünya bilgisi ile ilişkili olarak şekillenen öznel bilgileri sözü edilen müdahalelerin ölçütünü belirlemektedir. Bu modele göre izleme

mekanizması ile sağlanan bilgi akışı, metinleştirme boyunca üstbilişsel kontrolün denetimi altında gerçekleşmekte ve biliş düzeyinde sürdürülen eylemler zihinsel izlemelerden geçerken aslında kontrole tabi tutulmaktadır. Her kontrol, müdahaleci ve düzeltici eylemleri beraberinde getirmektedir. Bu model Hacker vd., (2009: 162) tarafından yazma becerisine uyarlanmıştır. Yazılı anlatımın çok boyutlu, çok düzeyli ve karmaşık bir beceri olduğu fikrinden doğan üstbilişsel yazma modeli, anlam üretiminin izleme ve kontrol stratejileri aracılığıyla denetlenmesine dayanmaktadır. Model aynı zamanda yazılı üretimin metinsel, bilişsel ve sosyal boyutlarını birlikte ele almakta ve yazılı anlatımı üstbilişin uygulamalı biçimi olarak nitelemektedir.

Üstbilişin temel özellikleri dikkate alındığında, yazılı anlatım düşüncenin üstbilişsel eylemlerin denetimi altında kodlanması olarak tanımlanabilir. Bu kodlama çizgisel şekilde icra edilen bir zihinsel etkinlik değil, ileriden geriye doğru dönüşleri olan yinelemeler içermektedir. Yazma sürecini üstbilişsel zihin faaliyeti yapan hususlardan biri yüksek düzeyli soyutlama gereksinimidir. Soyutlama ise bilişin izlenmesi ve kontrolünde düşünsel olarak gerçekliğin dönüştürülmesi olarak ifade edilebilir. Bilişin izlenmesi ve kontrolü doğal olarak üstbilişselliktir. Buna ilaveten yazma sürecinin tamamında zihinsel olarak uyanık bir bilince ve farkındalığa ihtiyaç vardır. Çünkü yazmak, zihni, düşünceyi, farkındalığı temsil eden ve bunları sistemli bir yapının araçları olarak kullanan bir faaliyettir.

Hacker vd.'ne göre (2009: 170) yazmak, yazar ve okur perspektifiyle ele alındığında çift taraflı, paylaşımlı ve çoğul bir eylemdir. Yazma süreci, salt yazar açısından değerlendirildiğinde ise işe koşulan bilişsel eylemler tekildir. Buna ilaveten düşüncenin ifade edilmesinde kullanılan belli sembollerin düzenlenme biçimi, bu sembollerin yazar ve okur tarafından anlamlandırılması sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamlar taşıyabilir. Yazılı anlatımın bu yönü çok taraflılığı ve dolayısıyla çoğulluğu ifade eder. Öte yandan düşünceyi yazılı formlar kullanarak koruyan ve dönüştüren, belli semboller aracılığıyla düşüncelerini başkalarının kullanımına sunan benmerkezci bilişsel süreçlerden söz edilebilir. Bu açıdan bakıldığında, metin üretimi, yazarın üstbilişsel izleme ve kontrolü altında gerçekleşen düşünce üretimi olarak değerlendirilebilir ve yazma süreci de üstbilişin uygulanma biçimi olarak kabul edilebilir.

Kaynakça

Allen, N. B. R. (1991). *A study of metacognitive skill as ınfluenced by expressive writing in college introductory algebra classes*. (Unpublished doctoral dissertation). The Louisiana State University.

Bereiter, C., & Scardamalia, M. (1986). Levels of inquiry into the nature of expertise in writing. *Review of Research in Education*, 13, 259-282. DOI: 10.2307/1167225

Bereiter, C., & Scardamalia, M. (2009). *The psychology of written composition*. Routledge.

Braten, I. (1991). Vygotsky as precursor to metacognitive theory: I. The concept of metacognition and its roots. *Scandinavian Journal of Educational Research, (35)*3, 179-192. DOI: 10.1080/0031383910350302

Brown, A. & Palincsar, A. S. (1982). Inducing strategies learning from texts by means of informed. Self-controlled training. Technical Report No. 262. ERIC. https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED220820.pdf (E.T.: 12.02.2021)

Cho, K., Cho, M., H. & Hacker, D. J. (2010). Selfmonitoring support for learning to write. *Interactive Learning Environments, (18)*2, 101-113. DOI: 10.1080/10494820802292386

Chomsky, N. (2011). *Dil ve zihin.* (Çev. A. Kocaman), Bilgesu Yayınları.

Cresswell, A. (2000). Self-monitoring in student writing: developing learner responsibility. *ELT Journal, (54)*3, 235-244. DOI: 10.1093/elt/54.3.235

Davis, B., J. (2009). *A qualitative study of how writing is used in catholic secondary schools to foster students' metacognitive skill development.* (Unpublished doctoral dissertation). The University of San Francisco.

Emig, J. (1977). Writig as a mode of learning. *College Composition and Communication, (28),*2, 122-128. DOI:10.2307/356095

Englert, C. S., Raphael, T. E., Fear, K. L. & Anderson, L. M. (1988). Students' metacognitive knowledge about how to write informational texts. *Learning Disability Quarterly, 11*(1), 18-46. DOI: 10.2307/1511035

Erol, T. (2021). *Üstbilişsel yazma stratejileri eğitiminin yazma becerisine ve yazmaya yönelik tutuma etkisi.* (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Flavell, J. H. (1976). Metacognitive aspects of problem solving. In L.B. Resnick (Ed.) *The Nature of Intelligence* (231-236). Hillsdale. NJ: Erlbaum.

Flavell, J. H. (1979). Metacognition and cognitive monitoring: A new area of cognitive developmental inquiry. *American Psychologist 34*(10), 906-911. DOI: 10.1037/0003-066X.34.10.906

Flower, L. & Hayes, J. R. (1981). A cognitive process theory of writing. *College Composition and Communication,* 32(4), 365-387.DOI: 10.2307/356600

Graham, S. & Harris, K. R. (1988). Instructional recommendations for teaching writing to exceptional students. *Exceptional Children 54*(6), 506-512. DOI: 10.1177/001440298805400603

Hacker, D. J., Keener, M. C. & Kircher, J. C. (2009). Writing is applied metacognition. In D. J. Hacker, J. Dunlosky & A. C. Graesser (Eds.), *Handbook of metacognition in education* (ss. 154-172). Routledge.

Harten, M. D. (2014). *An evaluation of the effectiveness of written reflection to improve high school students' writing and metacognitive knowledge and strategies.* (Unpublished doctoral dissertation). Boston University School of Education.

Hartman, H. J. (1998). Metacognition in teaching and learning: An introduction. *Instructional Science, (26)*1/2, 1-3.

Hearn, K., L. (2005). *Artifacts of thought: Evidence of metacognition in twelfth grade students' reflective journal writing.* (Unpublished doctoral dissertation). Graduate School of Wayne State University, Detroit, Michigan.

Jacobs, J. E., & Paris, S. G. (1987). Children's metacognition about reading: issues in definition, measurement, and instruction. *Educational Psychologist*, *22*(3-4), 255-278. DOI: 10.1080/00461520.1987.9653052

Kim, W. S. (1991). *The role of metacognitive skills in young ESL student writing revision.* (Unpublished doctoral dissertation). University of Hawai.

Krathwohl, D. R. (2002). A revision of Bloom's taxonomy: An overview. *Theory Into Practice*, *(41)*4, 212-218. DOI: 10.1207/s15430421tip4104_2

Listro, S. A. (2006). *What curios of signs: The pedagagoical implications of writing as metacognition.* (Unpublished doctoral dissertation). Indiana University of Pennsylvania.

Martin, M. J. (1987). *The effects of instruction in metacognitive strategies for composing on reading achievement and writing achievement.* (Unpublished doctoral dissertation). University of South Carolina.

Martinez, V. (2001). Metacognition and the necessity of poetry in the composition classroom. *Writing on the Edge, (12)*2, 33-52.

McCormick, C. B., Dimmitt, C., & Sullivan, F. R. (2013). Metacognition, learning, and instruction. In W. M. Reynolds, G. E. Miller, & I. B. Weiner (Eds.), *Handbook of psychology: educational psychology* (ss. 69-97). Hoboken, NJ, John Wiley & Sons Inc. DOI: 10.1002/9781118133880.hop207004

Mountainbird, P. (1988). *Community college ESL students reflecting on thoughts and feelings about writing and themselves as writers: An exploratory study in metacognition.* (Unpublished doctoral dissertation). University of Massachusetts.

Negretti, R. (2009). *Metacognitive awareness in developmental writing students.* (Unpublished doctoral dissertation). The University of Hawai.

Negretti, R. (2012). Metacognition in student academic writing: A longitudinal study of metacognitive awareness and its relation to task perception, self-regulation, and evaluation of performance. *Written Communication, 29*(2), 142-179. DOI: 10.1177/0741088312438529

Nelson, T. & Narens, L. (1990). Metamemory: A theoretical framework and new findings. *The Psychology of Learning And Motivation,* Vol. 26, 125-173. DOI: 10.1016/S0079-7421(08)60053-5

Nystrand, M. & Himley, M. (1984) Written text as social interaction. *Theory Into Practice, (23)*3, 198-207.

O'Neil, L. M. (2015). *The effects of metacognitive writing on student achievement.* (Unpublished doctoral dissertation).Seattle Pacific University.

Özsoy, G. (2007). *İlköğretim beşinci sınıfta üstbiliş stratejileri öğretiminin problem çözme başarısına etkisi.* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Paris, S.G., Lipson, M.Y. & Wixson, K. K. (1983). Becoming a strategic reader. *Contemporary Educational Psychology, 8*(3)*,* 293-316. DOI: 10.1016/0361-476X(83)90018-8

Piaget, J. (2002). *Language and thought of the child* (3rd ed.). London: Routledge & Kegan Paul. https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=WYoEXQLGRLEC&oi=fnd&pg=PR9&dq=language+and+mind+piaget&ots=s4cVljVKrl&sig=PiODhLkjYVuXf6DF5Awrj3XMPUk&redir_esc=y#v=onepage&q=language%20and%20mind%20piaget&f=false (E.T.: 21.01.2121).

Robinson, S. (2007). *An autobiography of the creative writing experience: How metacognition in the five meta-learning domains informs creative writing.* (Unpublished doctoral dissertation). The University of Calgary.

Rohman, D. G. (1965). Pre-writing the stage of discovery in the writing process. *College Composition and Communication, 16*(2), *Critical Theory and the Teaching of Composition, Satire, Autobiography*, 106-112. DOI: 10.2307/354885

Sanchez-Villamil, O. I. (1991). *The effects of two metacognitive strategies on intermediate ESL college students' writing.* (Unpublished doctoral dissertation). Fordham University.

Scardamalia, M. (1984). *Higher order abilities: Written communication*. (ED273573). ERIC. https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED273573.pdf (E.T.: 04.03.2021)

Schakel, S. K. (2001). *Reflective paragraphs as metacognitive opportunities for writing improvement.* (Unpublished doctoral dissertation). Indiana University of Pennsylvania.

Schraw, G. & Moshman, D. (1995). Metacognitive theories. *Educational Psychology Review, (7)*4, 351-371.

Shabaya, J. (2004). *The role of pre-service teachers in developing metacognitive awareness strategies among student writers in an urban high school English classroom.* (Unpublished doctoral dissertation). University of Akron.

Steinbach, J. C. (2008). *The effect of metacognitive strategy instruction on writing.* (Unpublished doctoral dissertation). University of Kentucky.

Strange, N. Y. (2001). *The effects of journal writing on the reflective metacognitive analysis and study skills of college students enrolled in a critical reading and thinking course.* (Unpublished doctoral dissertation). Temple University.

TDK (2021). https://sozluk.gov.tr/

Witte, S. P. (1992). Context, Text, intertext: Toward a constructivist semiotic of writing. *Written Communication, 9*(2)*,* 237-308. DOI: 10.1177/0741088392009002003

Xiao, Y. (2016). *An exploratory investigation into the metacognitive knowledge and metacognitive strategies of university EFL writers in china.* (Unpublished doctoral dissertation). New York University.

Vygotsky, L. S. (1998). *Düşünce ve dil*. Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Article Type:Research
Received:31/11/2021
Accepted:20/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Nesrin YEŞİLMEN
Doç., Mardin Artuklu Üniversitesi, Midyat Sanat ve Tasarım Fakültesi, nesrinyesilmen@gmail.com, Mardin-Türkiye
ORCID: 0000-0002-8179-9728

GÜNÜMÜZ TAKI SANATI VE TAKILARDA GELENEKSELİN YORUMU: KANAVİÇE

Özet

Süslenme, dini, ritüel, sembol, mesaj iletme vb. kaygılarla vücudun herhangi bir yerine giyilen ya da giysiye takılan her obje takı olarak adlandırılabilir. Takı, insanlıkla eşdeğer bir geçmişe sahip olmakla beraber çok sık değişime uğramış bir kavramdır. Bu değişim takıların antik çağlarda büyü ve dini inanç gereği, orta çağda güç ve statü göstergesi, 19. ve 20. yüzyıllarda sembolik ve kültür göstergesi günümüzde ise sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmasından anlaşılmaktadır. Takının tarihsel gelişim süreci ve bu süreçte oluşan değişimler bugünün takı anlayışını oluşturan en önemli etmendir. 21. yüzyıl takı anlamında bir Rönesans (yeniden doğuş) olarak adlandırılabilir. Çoğunlukla zanaatın ve endüstrinin bir parçası olan ve süslenme objesinden ileri gidemeyen takı kavramı bu çağla sanat alanında yer edinmiş, önceleri değeri belirleyen malzeme ve teknik ya bir anlatım aracı ya da anlatımı güçlü kılan unsur olmuştur. Günümüz takılarının, geleneksel tekniklerin kalıplarından sıyrılarak yeni ve eklektik oluşumlara öncülük ettiği gözlemlenmiştir. Önceki yüzyıllarda değerli malzeme ile yapılan takı mücevher tanımına oturtulurken günümüzde tasarımı ve anlatımı iyi olan her takı mücevher olarak değerlendirilebilmektedir.

Çağdaş kavramının günlük hayatımızda sık sık kullanılmasının ardından geleneksel kavramı önemini yitirmeye başlamıştır. Teknolojinin ilerlemesi, popüler kültür ve hızlı tüketim bu durumu tetiklemektedir. Ötelenen ve artık önemini yitiren birçok gelenek aslında bizi biz yapan önemli unsurlardır. Bu bağlamda geleneğin bugün bakış açısı ile yeniden ele alınması birçok sanat dalında olduğu gibi takı sanatı için de önemlidir. Çalışmada ise günümüz takı anlayışı araştırılmış olup kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel süsleme tekniklerden biri olan kanaviçenin günümüz takı sanatında yeniden yorumlanması kişisel çalışmalardan örnekler verilerek açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Takı Sanatı, Mücevher, Geleneksel, Kanaviçe.

TODAY'S JEWELRY ART AND THE INTERPRETATION OF TRADITION IN JEWELRY: EMBROİDERY CANVAS

Abastract

Every objects , which is attached on dress or worn any part of the body with concerns about adornment, religious, ritual, symbol, message conveying and so on, are called jewelry. Jewelry, as well as having a history equivalent to humanity ,is a concept that has changed frequently. This change can be understood from the use of jewelry in ancient times as a necessity of magic and religious belief, as an indicator of power and status in the Middle Ages, as a symbolic and cultural indicator in the 19th and 20th centuries, and today as an artistic expression tool. The historical development of jewelry and the changes that occur in this process are the most significant factors that compose today's understanding of jewelry. The 21st century can be called a Renaissance (rebirth) in the sense.The concept of jewelery, which is mostly a part of craft and industry ,and which cannot go beyond the adornment object, has taken place in the scope of art with this age, the material and technique that determines the value before was either a means of expression or the element that makes expression powerful of jewelry. It has been observed that today's jewelry promoted new and eclectic formations by stripping from the patterns of traditional techniques. Jewelery made with precious material in

previous centuries is considered a jewel, nowadays, any jewelry with good design and expression can be considered as a jewel.

After using the concept of contemporary in our daily lives, it has started to lose its traditional significance. The improvement of technology, popular culture and express consumption have triggered this situation. Many traditions that are variable and losing their importance are actually significant elements that make us who we are. In this sense, it is significant for as in many other arts the art of jewelry to be re-discussed with traditional from modern point of view. In this study, today's jewelry has been researched and re-interpretation of traditional materials and techniques that almost disappear in today's art of jewelry has been explained by giving examples from personal works.

Keywords: Jewelry Art, Jewelry, Traditional, Kanaviçe.

1. Giriş

Süslenme, dini, ritüel, sosyal, kültürel, sanatsal vb. amaçlarla; malzemesi ve tekniği her ne olursa olsun vücuda giyilen ya da kıyafete iliştirilen her obje takı olarak tanımlanabilir. Takılar kimi zaman işlevsel bir araç olarak kullanılabilse de çoğunlukla işlev ve ergonomi geri planda tutulur. Günümüzde işlevin çok ön planda tutulduğu takılar aksesuar olarak nitelendirilebilir. Uzun yıllar sadece değerli taşlarla bezenmiş takılar mücevher olarak adlandırılsa da bu tanımın kabul edilebilirliği tartışmalıdır. Dünya'da en yaygın kullanılan 'jewelry-jewellery' kavramının çevirisi mücevherdir ve kâğıt, ahşap, plastik vb. değersiz malzemeli olan 'jewelry' terimi oldukça yaygındır. Çünkü bir takının değerini belirleyen en önemli şey, artık malzeme ve teknik olmaktan çıkmış, anlatım ve tasarım birincil kaygı olmuştur.

Yapılan son araştırmalar ve arkeolojik buluntuların ardından takının bilinen 70.000 yıllık tarihi yeniden güncellenmiştir. 2015 yılında araştırmacı, akademisyen Radovcic tarafından Mısır'da yapılan araştırmalar ve kazılardan elde edilen verilerle takının 130.000 yıllık bir geçmişe sahip olduğu kanıtlanmıştır. (Radovcic vd., 2015). Bulunan kartal pençelerinin insan eli ile şekillendirildiği ve parçaların belli bir düzende tasarımsal bir kaygı güdülerek birleştirildiği açıklanmıştır (Görsel 1). Mısır'da bulunan bu kartal pençeleri tarihin bilinen ilk takısı olarak literatürde yerini almıştır.

Görsel 1. Bulunan Kartal Pençesi

Bulunan kartal pençesinde insana ait üç alanda müdahale tespit edilmiştir. Bunlar; kısa bir belirleyici kesik, uzun daha belirleyici bir kesik, bilinçli yapılmış delikler, kendiliğinden aşınmış alan.

Çalışmada ise takının gelişimi ve günümüz takı anlayışı araştırılarak, geleneksel bir süsleme tekniği olan kanaviçenin sanatta ve takıda kullanımına örnekler verilecektir. Bu bağlamda oluşturulmuş olan "Bellek Serisi" odağında kanaviçe kişisel bir yorumlama ile takı sanatında farklı bir biçimde ele alınmıştır. Kanaviçenin estetik değer katkısı ön planda tutulmuştur.

2. Takının Gelişimi

Takı, insanlıkla eşdeğer bir geçmişe sahip olmakla beraber çok sık değişime uğramış bir kavramdır. Bu değişimi kısaca şöyle özetlemek mümkündür;

Takılar antik çağlarda büyü, inanç ve korunma içgüdüsü ile kullanılmıştır. İlkel çağın insanı vücudunda taşıdığı ve özel anlamlar yüklediği objelerin kendisini koruduğuna ve güç verdiğine inanmaktaydı. Orta çağda güç ve statü göstergesi olarak kullanılan takılar, yeni maden keşifleri ve paralelinde maden işleme tekniklerinin gelişmesi, el aletlerinin çeşitlenmesi, madenlerin az bulunmasından dolayı değerli olması gibi nedenlerle özellikle krallık ve imparatorluklarda önemli bir yer tutmuştur.

19. ve 20. yüzyıllarda takı sembolik ve kültür göstergesi olmuştur. Çünkü bu yüzyıllar insanlık için önemli geçişlerin olduğu bir dönemdir. Örneğin endüstri devriminin gerçekleştiği yıllarda Avrupa'da neredeyse bir tane bile çalışan kuyumcu atölyesi kalmamış, değerli taş işlenmemiştir. Özellikle devrimi niteleyen sembolik bez ve paçavralardan takılar tercih edilmiştir (Türe, 2011).

Günümüzde ise takılarda malzeme, teknik, sembol ve ifade sınırları ortadan kalkmış sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlamıştır. Takının tarihsel gelişim süreci ve bu süreçte oluşan değişimler bugünün takı anlayışını oluşturan en önemli etmendir. 21. Yüzyıl takı anlamında bir Rönesans (yeniden doğuş) olarak da adlandırılabilir.

3. Günümüz Takı Anlayışı

Çoğunlukla zanaatın ve endüstrinin bir parçası olan ve süslenme objesinden ileri gidemeyen takı kavramı bu çağla sanat alanında yer edinmiş, önceleri değeri belirleyen malzeme ve teknik ya bir anlatım aracı ya da anlatımı güçlü kılan unsur olmuştur.

Zanaat ve sanat tartışması içerisinde sıkça adı anılan takı 21. Yüzyıla gelindiğinde bir sanat objesi olarak kabul görse de takı alanında bir endüstrileşme oluşmuş ve geleneksel duruşu ile de var olmaya devam etmiştir. Günümüzde takıları; ticari kaygı ile yapılan takılar ve sanatsal takılar olarak ayırmak mümkündür(Görsel 2-3). Takı her kesime ve her kültüre hitap eden bir olgu olduğundan ve ticari olarak birer meta olarak da kullanılabildiğinden, takı endüstrisi olan bir sanat dalı olarak da görülebilir. Ancak bu çalışmada takı sanatsal çerçeve içerisinde inceleneceğinden takı endüstrisi detaylandırılmayacaktır.

Görsel 2: Endüstriyel Takı Örneği, 22 Ayar Altın Bilezik

Görsel 3. Ayna ve Plastikten Yapılmış Mimari Etkileri Olan Sanatsal Takı

Günümüz takılarının geleneksel tekniklerin kalıplarından sıyrılarak yeni ve eklektik oluşumlara öncülük ettiği gözlemlenmiştir. Önceki yüzyıllarda değerli malzeme kullanılarak yapılan takı mücevher tanımına oturtulurken günümüzde tasarımı ve anlatımı iyi olan her takı mücevher olarak değerlendirilebilmektedir. Takılarda heykeltıraşların kullandığı tekniklerden, oto tamir tekniklerine kadar neredeyse her alandan bir parça bulmak mümkündür (Görsel 4-5). Bu bağlamda çağdaş takı süs ve kullanım odaklı olmanın ötesinde ifade ve anlatım aracı olarak kullanılmaktadır.

Görsel 4. Peggy Bjerkan, Porselen Kolye. **Görsel 5.** Tisah Tucknott, Mekanik Takılar Serisinden

Dünya'da sanat takıları 'contemporary jewelry art 'olarak adlandırılmakta ve dilimizde, 'çağdaş mücevher', 'çağdaş takı', 'sanatsal takı', 'takı sanatı', vb. şekillerde çevrilerek kullanılmaktadır. Çağdaş takı geçtiğimiz yüzyıla kadar sanat ve zanaat arasında tam olarak nerede durduğu net olarak belirlenemeyen, siyah ve beyaz gibi net olarak adlandırılamayan gri bir alanda durmakta idi. Ancak bugün bir sanat öğesi olarak yolunu çizebildiğini söylemek mümkündür. Çağdaş takıyı ticari, imitasyon ve geleneksel takılardan ayırt eden bazı özellikleri vardır. Arumsari(2015, s. 69) çalışmasında çağdaş takıyı 'bir tasarımcı ya da sanatçı tarafından en ileri kuyumculuk teknikleri kullanılarak yapılmış olsa da ayırt edici özelliği çağdaş takının giyilebilir ve ergonomik olma şartının bulunmamasıdır' şeklinde tanımlar. Bu bağlamda günümüz çağdaş takılarının günlük hayatta kişiyi rahatsız etmeyecek ve vücut ile tam uyumlu olma gibi bir kaygısı yoktur. Ayrıca birincil amacı süslenmek ve göze hoş görünmekte değildir ancak bu kaygıları da tamamen yok saymaz. Örneğin parmağa takılan bir yüzük olması gerektiğinden büyük ve ağır hatta rahatsız edici olabilir. Sanat takılarında bir diğer ayırt edici özellik ise malzeme sınırının olmamasıdır. Takamitsu ve Menezes (2014)' e göre çağdaş takının bu yeni yönü, farklı malzeme ve şekillerin kullanılmasını sağlayarak, format ve kullanımda yenilikçi projelere yol açmaktadır. Bu parçaların birçoğu ticari ürünler olarak değil, sanat eserleri olarak kabul edilir, tasarımcının / sanatçının bakış açısını ifade' etmektedirler. Başka bir deyişle günümüzde takılar boyut atlamış ve farklı bir şekle bürünerek düşünceyi aktaran sanatsal yeni bir yol olarak düşünülebilir.

Dünya çağdaş takı sanatına göz attığımız da önemli girişimlerin ve etkinliklerin hızla çoğaldığı göze çarpmaktadır. Kuyumcu vitrinlerinde ve imitasyon takı mağazalarında görmeye alışkın olduğumuz takıların sanat galerilerinde ve müzelerde sanatsal öğeler olarak yer aldığını görmekteyiz. Sanat alanındaki diğer disiplinlerle karma sergilerin yanı sıra grup sergileri de ivme kazanarak artmaktadır ve özel ilgili gruplar tarafından ziyaret edilmektedir. Takının özelde insan bedeni ile ilişkili olduğu ve sosyal bir olgu olduğu düşünülürse aslında müze ve galeri fikri birçok takı sanatçısı tarafından sıcak karşılanmaz. Liesbeth den Besten (2013) müze ve galeri gibi mekanların çağdaş takıda, beden, izleyici ve giyen kavramlarını birbirinden uzaklaştırdığını ifade eder. Yani beden üzerinde varolması gereken takıların galeri ve müze vitrinlerinde olmaması gerektiğini savunur. Ancak en nihayetinde bir kullanıcı olacaksa ve takı vücutta yerini alacaksa müze ve galerilerin ulaştırma rolü önem kazanmaktadır. Ülkemizde ve dünyada takı sanatı ile uğraşan birçok kolektif ve sanatçı çağdaş takı sergilerinin yaygınlaşmasında sağlam adımlar atmışlardır (Görsel 6).

Görsel 6. Çağdaş Takı Sergilerinden Örnekler

Müze ve galerilerin yanı sıra takı sanatı alanında gerçekleştirilen en önemli etkinlikler takı sanatı fuarlarıdır. Bu fuarlar alışageldiğimiz, ticari metaların ön planda olduğu fuarlardan farklı olarak malzeme, teknik, anlatım ve biçim sınırı olmaksızın tasarlanan takıların sergilendiği ve alıcısına ulaştırıldığı etkinliklerdir. Bu fuarlarda takılar izleyici ile buluşarak bedenle buluşabilir. Henüz ülkemizde gerçekleştirilemeyen ancak dünyaca iyi örneklerinin olduğu fuarlara, İspanya'da 'JOYA Barcelona Art Jewellery Fair', Hollanda'da 'SIERAAD İnternational Art Jewellery Fair' örnek olarak verilebilir (Görsel 7).

Görsel 7. Amsterdam ve Barselona'da Gerçekleştirilen Çağdaş Takı Fuarı Afişleri

4. Geleneksel Kanaviçe ve Günümüz Yorumu

Çağdaş kavramının günlük hayatımızda sık sık kullanılmasının ardından geleneksel birçok öğe önemini yitirmeye başlamış ya da görmezden gelinmiştir. Teknolojinin ilerlemesi, popüler kültür ve hızlı tüketim bu durumu tetiklemektedir. Altınbaş (2016) Kaybolmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Türk El Sanatkârlarının Karşı Karşıya Bulunduğu Ticari Sorunların Analizi isimli makalesinde geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren otomasyon sistemlerinin yarattığı ölçek ekonomisi, bireylerin üretim ve tüketim tercihlerini temelden değiştirmiş, dönüşüm sürecinin ticari, ekonomik, teknolojik ve kültürel koşullarına ayak uyduramayan geleneksel meslekler ve sanatkârların, birer birer yok olmaya başladığını belirtmiştir. Ancak ötelenen ve önemini yitiren birçok gelenek aslında bizi biz yapan önemli unsurlardır. Bu bağlamda geleneğin bugün bakış açısı ile yeniden ele alınması birçok sanat dalında olduğu gibi takı sanatı için de önemlidir.

Birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış Anadolu topraklarının kültür ve sanat bakımından da zengin olması kaçınılmazdır. Farklı etnik ve kültürel grupların harmanı ile günümüz geleneksel sanatları oluşmuştur. Hat, ebru, tezhip, el sanatları, dokuma, madencilik ve kuyumculuk vb. alanlarda sayısız gelenekli sanatımız mevcuttur. Bu bağlamda bütün gelenekli sanatların takıya yansımalarını araştırmak olanaksızdır bu yüzden çalışma geleneksel el sanatlarımızın

bir kolu olan kanaviçeler ile sınırlandırılarak, kanaviçe tekniklerine ve çeşitlerine çok fazla değinmeden takı sanatında estetik bir değer olarak çalışılmıştır.

Kanaviçe tarihsel süreç içerisinde Anadolu insanının sanatsal beğenisini belirleyen ve estetik anlayışını sergileyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Basit nakış iğne tekniklerinden olan kanaviçe, üst üste ve yan yana sıralanmış, birbirini çarpı şeklinde kesen formlardan oluşan bir işleme tekniğidir (Görsel 8),(Can, 2017). Kaneviçe el işi tekniği olarak bilinmesinin yanı sıra günümüzde bilgisayar destekli çalışmalarda yapılmaktadır.

Örneğin Nas ve Kandemir (2018, s. 438)'de, Kanaviçe geleneksel işlemelerimizin teknik özelliklerinin korunarak uygulanması ve teknolojiye uygun olarak günümüze kazandırılabilmesi için; öncelikle işlemelerin incelenerek teknik özelliklerinin belirlenmesi gerekmektedir. Teknolojinin gelişmesi nakış alanını da etkilemiş, geliştirilen bilgisayar destekli nakış makinelerinin kullanımı yoğunlaşmıştır. Böylece daha kısa zamanda, daha ucuza, daha az insan gücü ile üretim olası kılınmıştır. Ancak işlemelerin; ticari kaygılarla ve eğitimsiz bireylerce yapılması, sanatsal nitelik taşıyan geleneksel işlemelerimizin karakteristik özelliklerinin yok olmasına neden olduğunu aktarmıştır.

Görsel 8. Geleneksel Kaneviçe Örneği

Her ne kadar teknolojiye ayak uydurmaya çalışsa da değişen sanat olgusu ve teknolojik gelişmeler kanaviçelerin oldukça azalmasına neden olmuştur. Bir zamanlar her genç kızın çeyizinde görülebilecek kanaviçeler son yıllarda yok olmaya yüz tutmuştur. Günümüzde bazı sanatçılar bu yok oluşu durdurma çabası ile farklı anlatımlarla kanaviçeyi kullanmışlardır. Örneğin Geleneksel kanaviçe sanatını sınırlarının dışına çıkarmak isteyen tasarımcı Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė kanaviçeyi bez yerine farklı metal objeler üzerine yapmayı seçmiştir (Görsel 9). Metal tabak, kürek, lamba hatta bir arabanın kaportasına dahi kanaviçe desenleri yaparak geleneksel bir işleme tekniğini sanat dili olarak kullanmıştır (web1, 2020).

Görsel 9. Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė'e Ait Çalışma Örnekleri

Başka bir tasarımcı Raquel Rodrigo'nun eserlerine Valensiya'dan Madrid'e kadar rastlamak mümkün. Kalın, rengarenk iplerle dokuduğu kanaviçe örneklerini bir enstalasyon çalışmasının parçası olarak ülkenin çeşitli yerlerindeki binaların duvarlarına yerleştirmiştir (Görsel 10). Çalışmalar genellikle bir duvar üzerine kumaş gibi iş gören metal teller üzerine yapılmıştır. Dış mekanlarda olmasından dolayı suya ve güneşe dayanıklı kalın halat biçiminde ipler tercih edilmiştir.

Görsel 10. Raquel Rodrigo'ya Ait Kanaviçe Yerleştirmeler

Kathy Halper'da kanaviçe tekniğini kendi bakış açısına göre yorumlayan sanatçılardan biridir. Kumaşı bir tuval edası ile işlemekte ve manifesto barındıran çalışmalar yapmaktadır. Boyalar yerine ipleri tercih eden sanatçı çalışmalarını şu şekilde ifade eder; Bu seride yaşlanma konusundaki düşüncelerimi ifade etmekten daha fazlasını yapıyorum, onları boyuyorum, her dikişte hayallerimi ve kayıplarımı düşünerek aylarca onlarla oturuyorum. Tepeden kaybolmalarını ve yere düşmelerini izliyorum. Hayatımdan eriyip gitmelerini izliyorum. Ve bunu yaparken, işi yaratma sürecinden gelen biraz kapanış, biraz huzur ve neşe elde ediyorum. (web2,2021)

Görsel 11. Katy Halper'a Ait Çalışmalar

5. Kişisel Yorumlamalar

Kaybolmaya yüz tutmuş ve geleneksel el sanatlarından biri sayılan nakışlar kişisel takı çalışmalarının ana malzemesini ve söylem dilini oluşturmuştur. Bir dönem çeyiz sandıklarının başlıca parçalarından olan örtü, çarşaf, kılıf gibi birçok ev kullanım eşyasında kanaviçe nakışları görmek mümkündür.

Bellek Serisinde, eskiden evlerin vazgeçilmezi olan nakış, çağdaş takı sanatında kültürel bir bellek oluşturmak amacı ile yeniden kullanılmıştır. Nakışlar, örf, gelenek ve ananelerimizin, renkler ve ipliklerle aktarılmış halidir. Nice annelerin kızları için, her zorluğa ve yokluğa rağmen ilmek ilmek islediği nakısların her biri ayrı bir dünyayı ve ayrı bir hikayeyi anlatır. Nakışlar annenin evladına öğüdü ve mirasıdır. Sanatçı ise metal kili ile elde ettiği tasarımlarında bir yaşanmışlığı olduğu ve geçmişin aktarıcısı olduğu için daha önceden kullanılmış, sandıklarda çürümeye terk edilmiş nakışları kullanmıştır.

Antika sayılabilecek (60-80 yıllık) nakışlar kullanılarak oluşturulan 'Bellek' serisinde metal kili ve reçine yardımcı malzeme olarak kullanılmıştır. Farklı kullanıma ve dönemlere şahitlik eden bu kanaviçe ürünler Bellek Serisi ile yeni bir görünüme kavuşarak yeni bir kimlik kazanmıştır. Bellek serisi on beş parçadan oluşmaktadır. Seride iki kolye, altı kolye ucu, dört broş ve üç adet yüzük tasarımı bulunmaktadır. Bronz, bakır, beyaz bronz metal killeri kullanılmıştır. Yanı sıra, sentetik-organik ipler kullanılmıştır. Bazı çalışmalarda hazır kilit sistemleri tercih edilirken bazıları metal kili ile elde şekillendirilmiştir.

Bronz ve metal kili kullanılarak elde şekillendirme yapılan Bellek serisinde takılar kullanılan metalin ergime ve sinterleşme seviyesine göre 800C ile 820C arasında farklı sıcaklıklarda özel fırınlarda pişirme yöntemi ile yapılmıştır. Fırından oksitlenerek çıkan metaller zımpara ve cila işleminden geçmiş ardından kanaviçe ve reçine aplikasyonları tamamlanmıştır. Bu yöntem serinin bütün parçalarında aynı şekilde uygulanmıştır.

Görsel 12. Bronz, Metal Kili, Reçine, Kanaviçe, 2018

Görsel 13. Kolye uçları, Bronz, Gümüş, Çelik, Kanaviçe, Reçine, 2018

Görsel 14. Broşlar, Bronz, Gümüş, Çelik, Kanaviçe, Reçine, 2018

Görsel 15. Yüzükler, Bronz, Gümüş, Kanaviçe, Reçine, 2018

Günümüzde sınırların olmadığı ve farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı bir sanat anlayışının benimsendiğini söylemek mümkündür. Herhangi bir kültürel ya da geleneksel terim üzerine yapılacak yeni bir söylemde kullanılacak malzeme ve teknik önemli değildir. Önemli olan sanatçı tarafından oluşturulmuş yeni anlatımdır. Bellek Serisi de sanatsal bir çabanın ve eklektik bir yaklaşımın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Farklı disiplinlere ait kavramların bir arada kullanımı yeni bir sanat pratiği oluşturması ve sanatta alternatif dil oluşturması bakımından Bellek Serisi iyi örnekler arasında gösterilebilir.

Sonuç

Takı var olduğu günden bugüne değin birbirinden farklı amaçlar için kullanılabilen bir obje olmuştur. Bu yönü ile birçok alanda kendine yer edinmiş ve farklı anlatımlara konu olmuştur. 21. Yüzyılda ise sanat alanı içerisinde yerini alan takı, bir ifade aracı olarak tercih edilmiş ticari, süslenme ve statü gibi kaygılar geri planda kalmıştır. Artık bir anlatım ve ifade aracı olan takı kültürleri tanımada ve aktarmada da önemli bir rol oynamaktadır.

Günümüzde, değişen yaşam biçimleri ile neredeyse bütün dünyada geleneksel ve kültürel birçok olgunun yok olmaya yüz tuttuğunu söylemek mümkündür. Ülkemizde de varlığını sürdürmeye çalışan birçok geleneksel el sanatı vardır. Geleneksel nakış tekniklerinden biri olan kanaviçeler de Bellek Serisi ile farklı bakış açısı sunarak disiplinler arası yaklaşım ile korunmaya çalışılmıştır. Kullanılan nakışlar çürümeye yüz tutmuş iken reçine ile kaplanarak hava teması önlenmiştir böylece fiziki olarak yüzyıllarca aynı kalabilecektir. Daha da önemlisi kültürel bir bellek oluşturmak adına kanaviçelerin var olacak olmalarıdır. Bu bağlamı ile kanaviçelerin ön planda olduğu Bellek Serisi, kolektif bellek, toplumsal hafıza veya sosyal bellek toplumu meydana getiren bir hatırlama, var olma biçimi olarak da algılanabilir.

Toplumları toplum yapan, paylaştıkları ve aktardıkları her türlü birikimdir. Bu birikimler sosyo-kültürel açıdan değişime uğrayabilir, farklılaşabilir ve yeni üsluplarla yeniden yorumlanabilir yeter ki tüketim tarzı değişen toplumlar olarak kimliği ve toplumu oluşturan gelenekler tamamen yok sayılmasın ve yaşatılsın.

Kaynakça

Altıntaş, K. (2016). Kaybolmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Türk El Sanatkârlarının Karşı Karşıya Bulunduğu Ticari Sorunların Analizi. Bilig, (77), 157-182. Retrieved from https://dergipark.org.tr/en/pub/bilig/issue/48704/619703

Arumsari, A. (2015). *Contemporary Jewelry Trend as a Result of People Lifestyle's Changes and Fashion Industries Development in Indonesia.* International Journal of Humanities Social Sciences and Education (IJHSSE) Cilt 2, Sayıı,11, PP 68-77, ISSN 2349-0373 (Print) & ISSN 2349-0381 (Online)

Can, M. (2017). Anadolu Türk Kültüründe Kanaviçe. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 10 (20), 319-334. Retrieved from https://dergipark.org.tr/en/pub/mahder/issue/33831/374440 (Erişim tarihi: 20.08.2021)

Den Besten, L. (2012) ON Jewellery: A compendium of international contemporary art jewellery, *Arnoldsche Art Publishers*, Struttgart

Halper, K. (2021). Web. https://kathyhalper.com/56-embroidery-about-aging/(Erişim tarihi: 15.08.2021)

Odabaşı, E, Kandemir, M. (2018). Kanaviçe İğne Tekniğinin Günümüz Teknolojisinde Tasarım Ve Uygulama Süreçleri. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 11 (24), 435-447 . DOI: 10.12981/mahder.468538

Radovčić D, Sršen AO, Radovčić J, Frayer DW (2015). *Evidence for Neandertal Jewelry: Modified White-Tailed Eagle Claws at Krapina*. PLOS ONE 10(3): e0119802. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0119802(Erişim tarihi: 10.08.2021)

Takamisu, H.T., Menezes, M. S. (2014). The Use Of Alternatıve Materıals In Contemporary Jewelry. 2. CİMODE Uluslararası Moda ve Tasarım Kongresi, Milano, İtalya

Türe, A. (2011). Dünya Kuyumculuk Tarihi 2. Cilt-Orta Çağ'dan Günümüze Batı Dünyasının Takıları. İTO yayınları, İstanbul

İnternet Kaynakça:

Web1. (2021) https://www.mrxstitch.com/severija-incirauskaite-kriauneviciene/(Erişim tarihi: 10.08.2021)

Web2. (2021) (https://kathyhalper.com/56-embroidery-about-aging/)(Erişim tarihi: 11.08.2021)

Görsel Kaynakça:

Görsel 1:(*https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0119802*)

Görsel 2: https://haberport.com/ekonomi/altin-bilezik-cesitleri-nelerdir-22-ayar-bilezik-kac-gramdir-h19942.html

Görsel 3: https://www.pinterest.es/pin/718535315518122106/

Görsel 4: http://www.maskwoman.com/product/fight-or-flight-mask-sculpture-porcelain-face-pendant-art-to-wear-original-mask-art

Görsel 5: https://www.trendhunter.com/trends/manly-jewelry-12-point-silver-wrench-ring

Görsel 6: Nesrin Yeşilmen Arşiv

Görsel 7: https://klimt02.net/events/fairs

Görsel 8: (http://oncekadin.gov.tr/urun/200286877/)

Görsel 9: (http://lfsnrsn.blogspot.com/2014/03/metal-uzerine-kanavice.html)

Görsel 10: (https://listelist.com/kanavice-nedir-nasil-yapilir/

Görsel 11: (https://kathyhalper.com/56-embroidery-about-aging/)

Görsel 12-13-14-15: Nesrin Yeşilmen Arşiv

Article Type:Research
Received:14/10/2021
Accepted:20/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Kürşat AZILIOĞLU
Arş. Gör., Gazi Üniversitesi, kursatazilioglu@msn.com, Ankara-Türkiye
ORCID: 0000-0002-2525-8134

Meliha YILMAZ
Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, mel.yilmaz0637@gmail.com, Ankara-Türkiye
ORCID: 0000-0002- 7732-2660

SIRADAN OBJENİN YARATICI FİKİRLE BAŞKALAŞIMI: OBJE ART

Özet

Bu makale yaşantımızı çevreleyen alanlarda var olan ve basit işlevlerinden ötürü sıradan obje, gündelik obje, olağan obje gibi adlandırmaları bulunan, gözle görülebilen, elle tutulabilen her türlü organik-inorganik objenin, mizahi, ironik ve absürt bir bakış açısıyla ele alınarak, kağıt düzlemi üzerinde çizgisel tamamlamalarla veya çeşitli materyallerin kullanımıyla kağıt düzleminden bağımsız üç boyutlu eklentiler ile farklı imajlara başkalaşmasının esas alındığı "Obje art" olarak tanımlanan uygulamaları konu edinmiştir. Obje art'a örnek olarak bir el aleti olan pense kâğıt düzlemi üzerine baş aşağı yerleştirilerek ve etrafındaki kâğıt boşluğuna baş, gövde ve ayaklar çizilerek zeybek oynayan bir efe figürüne benzetilebilmektedir. Birden fazla kâğıdın bir arada tutulması amacıyla kullanılan ataşların formunun bozularak düz teller haline getirilmesi sonucu metal bir makasa bir sivrisineğin bacakları olarak yapıştırılabilir ve böylece makas objesi bir sivrisinek görüntüsüne benzetilebilir. Objeler, kısaca belli ağırlıkları, hacimleri, renkleri, görüntüleri olan her türlü cansız varlık olarak tanımlanmaktadır fakat bazı kabuklu yemişler, sebze –meyveler, bitki ve çiçekler gibi bazı organik objelerde obje art'ın kapsamı dâhilinde kullanılabilmektedir. Araştırmamıza konu olan objeler, doğal yollarla var olmuş ya da endüstriyel olarak üretilmiş de olabilirler.

Bu çalışmada sıradan, gündelik objenin sanat alanına taşınması süreci sanat tarihi perspektifinden ele alınarak kısaca özetlenmiş ve daha özel bir uygulama alanı olan obje art'a odaklanılmıştır. Obje kavramı denotatif ve kenotatif açından ele alınmış ve sıradan, atık ve buluntu objelerin açılımları yapılmıştır. Araştırmanın amacı obje art sanatını tanıtmak ve sıradan objenin sanat bağlamında bir sanat nesnesine dönüşüm sürecini incelemektir. Veri toplama aracı olarak literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Obje art'ın mizahi unsurlar barındıran, yaratıcı düşünmeyi güdüleyici, uzamsal zekâyı harekete geçirebilecek, öğrenmeyi eğlenceli, kalıcı hale getirebilecek özelliklerinden ötürü çocuklar ve yetişkin bireylerin sanatsal yaratıcılıkları üzerinde olumlu katkılar sağlayabilecek bir sanat-oyun etkinliği olarak düzenlenmesinin ve uygulanmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Obje Art, Yaratıcılık, Başkalaşım, Hazır Nesne.

METAMORPHOSIS OF ORDINARY OBJECT WITH CREATIVE IDEA: OBJECT ART

Abastract

This article deals with all kinds of organic-inorganic objects that can be seen or touched, which exist in the areas surrounding our life and have names such as ordinary objects, everyday objects, ordinary objects due to their simple functions, by considering them from a humorous, ironic and absurd point of view. It is the subject of applications defined as "Object Art", which is based on the differentiation of different images with three-dimensional add-ons

independent of the paper plane, with completions or the use of various materials. For example, in obje art, pliers, which are a hand tool, can be compared to an efe figure playing zeybek by placing it upside down on the paper plane and drawing the head, body and feet on the paper space around it. A metal scissors can be attached to the scissors as the legs of a mosquito, as a result of deforming the paper clips used to hold more than one sheet of paper together and turning them into straight wires, and thus the scissors object can be compared to the image of a mosquito. Objects are briefly defined as all kinds of inanimate objects with certain weights, volumes, colors and images, but some organic objects such as some nuts, vegetables, fruits, plants and flowers can be used within the scope of object art. The objects that are the subject of our research may have existed naturally or were produced industrially.

In this study, the process of transferring ordinary, everyday objects to the field of art is briefly summarized from the perspective of art history and focused on object art, which is a more specific application area. The concept of object has been handled in terms of denotative and cenotative, and ordinary, waste and found objects have been expanded.The aim of the research is to introduce the art of object art and to examine the transformation process of an ordinary object into an art object in the context of art. Literature review method was used as data collection tool. It is thought that it would be beneficial to organize and implement the object art as an art-game activity that can contribute positively to the artistic creativity of children and adults, due to its humorous elements, motivating creative thinking, activating spatial intelligence, and making learning fun and permanent.

Keywords: Art, Object Art, Creativity, Metamorphosis, Ready-Made.

1. Giriş

Başlangıcından günümüze sanatın varlık nedeni hiçbir zaman aynı kalmamış ve sanatçılar, kendilerini ifade edebilmek için yeni yaratım ve üretim olanaklarını hep aramışlardır (Fischer, 1990: 9). 19.yüzyılın ilk çeyreğinde batıda teknik, bilimsel, politik, sosyal ve ekonomik alanlarda yaşanan büyük gelişmelere paralel olarak sanat bir ifade aracı olarak daha özgür bir yaratım ortamına kavuşmuştur. 1789 Fransız İhtilali sonrasında Monarşik düzen yıkılmış demokratik parlamenter sistemin getirdiği bireyin temel hak ve hürriyetlerinin esas alındığı düşünce ortamı sanat alanında da etkilerini göstermiştir. Hayatın her alanında etkisini gösteren "modernizm" kavramı da böylesine gelişmelerin sonucu bir atmosferde ortaya çıkmış, bunun sonucunda toplum yaşamında uzunca bir süredir kabul görmüş geleneksel yargılar bir bir terk edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde Alman düşünür İmmanuel Kant'ın (1724-1804) ifade ettiği güzel ve estetik ile ilgili düşünceleri de oldukça önemlidir. "Kant, empirik incelemelerin ötesine geçmiş ve estetiği insan yaşamının kuramsal ve eylemsel yönüyle eşdeğer bir alan olarak ele almıştır." (Arat, 2012: 71). Kant'ın ortaya koyduğu estetik yargısı yüce sanat anlayışının yıkılmasının önünü açmıştır.

XIX. Yüzyılın ikinci yarısından sonra bilim alanındaki gelişmeler "Endüstri Çağı" olarak adlandırılan dönemin ortaya çıkmasına ve dolayısıyla "endüstri toplumunun" doğmasına neden olmuştur. Köylerden kentlere göç ve fabrika çevrelerinde kurulmaya başlanan işçi kentleri ile bireyin eski yaşamından alışık olduğu yaşam alanları daralmış, zaman kavramı sınırlandırılmış ve endüstri toplumunun bir parçası olan bireyi daha rasyonel bir düşünce ortamına hapsedmiştir (Turani, 2006: 61).Tüm bu gelişmeler ışığında 1900'lü yıllar sanat alanında da büyük değişimlerin yaşandığı yıllar olmuştur.

Sıradan işlevleri olan gündelik objelerin sanat bağlamına taşınması ilk olarak 20. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir (Lynton, 2004: 127). Birinci dünya savaşının yıkıcı ve kaotik ortamına bir tepki olarak 1916'da Zürih'te ortaya çıkan Dadaizm akımının felsefi ve eylemsel olarak bunda büyük etkisi vardır. Protest ve kural tanımaz bir sanat hareketi olan Dadaizm yerleşik estetik yargıları ve sanatın formüle edilmiş geleneksel üretim yöntemlerini, kurallarını reddetmiş, toplumun alışagelmiş, uzunca bir süre kabul görmüş estetik beğeni algısını hiçe sayan, resim ve heykel 'in ötesinde yeni sanatsal ifade biçimleri yaratmıştır. Bu dönemde Fransız asıllı Amerikalı Ressam Marcel Duchamp ikonik

yapıtı "Çeşme" ile 1917 'de sanatsal bir önerme ortaya koymuş ve sanat yapıtının kimliği ve niceliği ile ilgili yerleşik düşünceleri yerle bir etmiştir (Gompertz, 2015: 194).

Sıradan obje, olağan obje, buluntu obje, atık obje, hazır-obje bu süreçte sanatçıların üretim alanlarına girmiş, yüceltilmiş, başlı başına bir sanat nesnesi olarak ya da bir sanat eserinin plastik bir öğesi, bir parçası olarak galeri, müze ve koleksiyonlara taşınmıştır. Bunda modernizm sonrasında sanatçıların konu seçimlerinin çeşitlenmesi ve ifade-sunuş yöntemlerinin farklılaşmasının da büyük etkisi olmuştur. Araştırmamıza konu olan obje art çalışmaları da sanat tarihinde yaşanan bu çok uçlu olayların bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Bu yeni özgür ortamda artık her şey sanat olabilmektedir. Alman sanatçı Kurt Schwitters "Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" sözüyle artık neyin sanat olabileceği değil olamayacağı tartışmalarını beraberinde getirmiştir (Lynton, 2004: 127). Artık sanatın tüm alanlarında yaratıcılığın sınırları zorlanmakta ve yeni eğilimler, yeni yaklaşımlar her geçen gün farklı sanat disiplinlerinde ortaya çıkmaktadır. Elbette bu süreçte sanatçılar tarafından üretilen ve sanat olarak nitelendirilen her şeyin sanat eseri olarak kabul görmesi de söz konusu değildir. Bu konuda sanat çevreleri tarafından kabul görme, tanınma gibi bir takım beklentiler söz konusu olmaktadır.

Artık nesnenin tasvirinin yerine nesnenin fiziksel salt varlığı yani bizzat kendisi sanat alanına girmeye başlamış ve sıradan nesne yeni kimliği ile var olduğu gündelik yaşam alanlarından sanat galerilerine, koleksiyonlara ve müzelere taşınmaya başlanmıştır. Tüm bu baş döndürücü hızdaki gelişmeler, sanatçının bir ifade aracı olarak yeni arayışlar içerisine girmesinin önünü açmış ve sanat nesnesinden ziyade sanat fikrinin ön planda olduğu Kavramsal Sanat'ın doğuşuna zemin hazırlanmıştır. Artık sıradan nesne sanat bağlamına girmiş ve onu gerçek bağlamından alarak sanat bağlamına taşıyan sanatçısının izleyicisine aktarmak istediği mesajını barındıran, metaforik ve sembolik anlamlar içeren bir iletim aracına dönüşmüştür. Bu dönemde sanat literatüründe kolaj, hazır-nesne, buluntu nesne, atık nesne gibi kavramlar ortaya çıkmış ve sıradan nesne sanat bağlamına taşınmıştır. Artık resim ve heykel bu yeni ifade biçiminde iç içe geçmekte, sanatçıların ele aldıkları konular çeşitlenmekte, geleneksel üretim ve sergileme yöntemlerine çağın getirdiği yeniliklerin de etkisiyle yeni bakış açıları, yeni yöntemler getirilmektedir.

Araştırmanın amacı obje art sanatını tanıtmak ve sıradan objenin sanat bağlamında bir sanat nesnesine dönüşüm sürecini incelemektir. Araştırmanın problem cümlesi "Sıradan , gündelik objelerin sanat nesnelerine dönüşümleri nasıl mümkün olmaktadır, obje art nedir? " olarak belirlenmiştir. Araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırmamızın konusu olan "Obje art", resim, karikatür ve heykel alanlarını da içine alan multidisipliner bir sanat türü, bir sanat uygulaması olarak ortaya çıkmıştır. Obje art'ın tarihsel olarak ilk ne zaman ortaya çıktığı ile ilgili kesin bir bilgiye rastlanılamamıştır. Sanatın birçok farklı alanında üretim yapmakta olan farklı disiplinlerdeki birçok sanatçı modernitenin zemin hazırladığı bu ortamda keşfedilmemiş ve özgün sanatsal yaratım üslupları, olanakları arayışlarına girmişlerdir. Yaratıcılık görülmeyeni göstermeyi hedeflemeye başlamış ve sanatçılar yaratıcılıklarının sınırlarını zorlamaya başlamışlardır. Yapılan literatür taramalarında araştırmamıza da konu olan türde ki obje art örneklerine bir grup karikatür ve illüstrasyon sanatçısının dergi, kitap kapağı, afiş, broşür gibi ürünlerinde rastlanılmıştır. Christoph Niemann, Hyemi Jeong, Jane Perkins, Edgar Artis, Javier Pérez, Gilbert Lebrand, Bülent Üstün, Resul Ertaş gibi sanatçılar bilinen yerli ve yabancı Obje art sanatçılarıdır.

Obje art özetle, sıradan, gündelik objelerin fiziksel dış görünüşlerinin başka obje ve görüntülere benzetilerek çizgisel veya üç boyutlu eklentiler yardımıyla görünüş itibariyle başkalaşması ve yeni imajlara dönüşmesi şeklinde açıklanabilir. Yapılan literatür taramasında obje art konusunu ele alan herhangi bir bilimsel araştırmaya rastlanılamamıştır. Araştırmanın gerek alandaki bu boşluğu doldurması gerekse obje art'ın tanıtılarak bireylerin sanatsal yaratıcılığını güdüleyici bir sanat etkinliği olarak tanıtılması, önerilmesi ve uygulanması açısından ayrıca önemli olduğu düşünülmektedir.

2. Sıradan Obje, Gündelik Eşya ya da Hazır Nesne

Türkçe karşılığı "nesne" olan obje kelimesi ; "belli bir ağırlığı, kitlesi, oylumu, rengi, maddesi olan her türlü cansız varlık olarak tanımlanmaktadır" (TDK sözlüğü). Nesne, felsefe sözlüğünde ise "Duyulardan biri ya da birkaçıyla algılanabilir olan, elle tutulabilen, gözle görülebilen yani zaman ve mekân içinde var olan şeydir. Kendisinden söz edilebilen kendisine isim verilen, dış dünyada tözsel bir varoluşu olan şey olarak nesne, belirli bir hacmi olan yer kaplayan her türlü cansız varlığı gösterir" şeklinde tanımlanmaktadır (Cevizci, 1999 : 621-622).

Nesne tanımlaması maddi evrende var olan tüm nesne türlerini kapsayacak biçimde geniş tutulduğunda tüm var olanları kapsayacak ontolojik bir kuramın da ortaya konulması gerekmektedir. Obje / nesne kavramına ait tanımlamalar "cansız" varlıkları işaret ediyor olsa da böylesi bir kuramın geliştirilmesi örneğin canlı nesneler ile cansız nesneler arasındaki bariz farklar dolayısıyla zorlu bir uğraştır. Fakat sadece bu zorluk gerekçesiyle değil, genel olarak sıradan, insanın kendisinin de içinde bulunduğu düzlemde daha yakından pek çok var olanla etkileşim halinde olmasından da hareketle nesne kuramı sınırlandırılmalı, kapsamına tanımlanmış daha dar bir grubu almalıdır (Korman'dan Akt: Kuşçu, 2020: 280). Araştırmamızın evreninde yer alan objeler duyu organlarımızla görebildiğimiz ve elle tutabildiğimiz fiziksel yönleri olan olağan nesneleri kapsamaktadır. Platon' a göre ise "görülebilen şeyler, kusurlu birer imgesi oldukları formların birer yansımasıdırlar. Platon evreni görülebilir nesneler ve akılla kavranabilir nesneler olarak kabaca ikiye ayırmaktadır" (Farago, 2006 : 34).

İnsan toplulukları varlıklarının başlangıcından günümüze, güvenlik ve yaşamsal temel ihtiyaçlarını sürdürebilmek amacıyla doğayı kontrol altına almayı amaçlamış ve bunu büyük ölçüde başarmıştır. Paleolitik çağda yaşayan avcı-toplayıcı insanların doğadan topladıkları çeşitli kaya parçalarını, kuru ağaç gövdelerini, çürümüş hayvan kemiklerini, boynuzlarını şekil vererek kendilerine yararlı hallere getirerek eşyalar ürettikleri bilinmektedir. Bu araç ve gereçlerin ilkel toplumların temel gereksinimleri olan beslenme, barınma ve güvenlik ihtiyaçlarının birer sonucu olarak ortaya çıktıkları düşünülmektedir. Doğanın aynı zamanda yok edici tahribatına rağmen günümüze kadar ulaşabilen bu bilinen bazı ilkel nesneler, araç- gereç, alet-edevat gibi genel ve kapsayıcı sınıflandırılmalarıyla işlevsel eşyaların ilk örnekleri ve mecazi anlamda atalarıdır. Bu ilkel eşyalar önceleri yalnızca yararlılıkları göz önünde bulundurularak sadece üretim amacına hizmet etmek üzere basit ve estetik kaygı güdülmeksizin üretilmiştir. Toplumların gelişmelerine paralel olarak da eşyaların üretim ve kullanım amaçları çeşitlenmiştir. Hiç kuşkusuz insanoğlunu diğer canlılardan ayıran en önemli özelliği de kendi ihtiyaçlarına yönelik nesneleri yani eşyaları üretebilecek zekâya ve yeteneğe sahip olmasıdır.

Araştırmamıza konu olan objeler doğal objeler ve yapay objeler olarak iki grupta ele alınabilir. İnsanoğlunun hayatını kolaylaştırmak amacıyla genellikle doğadan ilham alarak tasarladığı ve ürettiği, yıllar içerisinde daha kullanışlı, daha yararlı ve daha güzel hale getirebilmek için estetik görüntü ve işlevsel biçim verdiği, sürekli geliştirdiği, değiştirdiği sayısız "yapay nesne" olmuştur. Bu nesnelerin bir kısmı doğada bulundukları ham halleriyle, bazıları da insanlar tarafından biçimlendirilerek, tasarlanıp üretilerek yaşam alanlarımıza girmiştir. Daha genel bir alanı kapsayan "eşya" sözcüğü ise "türlü işlerde ve türlü amaçlarla kullanılan, insan eliyle yapılmış ve taşınabilir cansız varlıkların ortak adı olarak tanımlanmaktadır" (Tdk sözlüğü). "Eşyalar evreninde birtakım sınıflandırmalara gitmek ve yaşamakta olduğumuz yaşam biçimiyle bağlantılı olarak, eşyalara belirli özellikler atfetmek, insanın çevresini zihinsel olarak kavramaya, eşyalara olan yaklaşımlarını belirlemeye ve hâkim olmaya harcadığı çabayla ilgilidir. İnsanın dünyayı kavrayışında ve belirli bir işi yapabilmek için çeşitli durum ve araçları genel bir şema içine oturtmasında, sınıflama, önemli bir basamak olmaktadır" (Bilgin, 1991: 143). Bu anlamda eşyaları gündelik, sıradan, olağan ya da benzer niteliklerde sınıflandırmaları da bu anlamda gelişmektedir. Bu sınıflandırmalar oldukça bireysel bir perspektiften ele alınmalıdır çünkü bir bireye göre herhangi bir nesneye yönelik "sıradanlık" kavramı bir başka bakış açısına göre "olağanüstü" olabilir. Günümüzde obje, nesne ve eşya gibi kelimelerin yaygın kullanımı iç içe geçmiş durumdadır.

Dünya üzerinde var olan farklı toplum ve kültürlerde eşyaların işlevsel özelliklerinin yanı sıra sembolik, denotatif ve konotatif anlamları da bulunmaktadır. Her türlü gösterge veya mesajda olduğu gibi, eşyada da iki uçlu bir

anlam yapısından söz edilebilir. Birincisi eşyanın dar, yani teknik ya da sözcük anlamı, ikincisi ise bunun üstüne eklenen, ancak eşyanın birinci anlamını ortadan kaldırmayan metaforik bir yapısı da bulunan ikincil anlamıdır. Toplumların, tarihsel geçmişleri, sosyo-ekonomik düzeyleri, kültürel yapıları gibi faktörler eşyaya bakış açılarını ve eşyalarla kurdukları bağları, eşyalara yükledikleri anlamları etkileyebilmektedir. Eşyanın denotatif anlamı salt olarak eşyanın "ne için" "ne amaçla" üretildiği ile ilgilidir: Örneğin, kalemin denotatif anlamı, onun yazı yazmak için, şekil çizmek, resim yapmak için üretilmiş olması ile ilgilidir. Eşyanın konotatif anlamı eşyanın bireyin zihninde uyandırdığı estetik, moral ve sübjektif anlamlarıyla yakından ilgilidir. Aynı işlevi gören eşyalar, denotatif yapılarıyla da benzerlik taşımaktadırlar. Kalem örneğinde olduğu gibi daktilo da bir yazı yazma gerecidir ve bu amaçla üretilmiştir. Kalem ve daktilonun yazı yazma işlevine yönelik denotatif anlamları ortaktır. Aynı şekilde benzer fonksiyonlu eşyalar, aralarındaki tüm yapı veya biçim farklılıklarına rağmen birbirlerinin yerine kullanılabilirler. Eşyanın denotatif anlamı, onun teknik özelliklerini ve yapısal öncelikli işlevini içeren objektif yapısından önce belirlenmiş olan anlamıdır. Yani bu anlam bu eşyaya üretilmeden önce biçilmiştir ve genellikle sabittir. Oysa konotatif anlamı, bireyin geçmiş yaşantıları, sosyal statüsü ve bağlı oldukları toplum gruplarının sosyolojik yapısı ile ilişkili bir çağrışım alanına tekabül etmektedir. Koltuk takımının denotatif anlamı "üstüne oturmakla" konotatif anlamı ise onun belirli bir stilinin olup olmayışıyla, yeni veya eski, ucuz veya pahalı, orijinal veya bayağı oluşuyla, süs ve dekorasyon durumuyla, bireysel veya sosyal birtakım semboller taşıyıp taşımamasıyla da ilgilidir (Bilgin,1991: 208-209).

Bu objeler ve eşyalar günümüzde yararlılıklarının boyutları ya da fiziksel görüntülerinin de etkisiyle sıradan obje, gündelik obje, işlevsel eşya, dekoratif obje gibi sınıflandırmalar halinde zarif-kaba, zevkli-zevksiz, parlak-solgun, sade-gösterişli, yeni-eski, alelade-orijinal, kıymetli-kıymetsiz, kaliteli- kalitesiz, hakiki-taklit gibi gruplamalara ayrılabilmektedir. Bu durum konotatif yapının zenginliğini göstermektedir. Gelişmiş bir eşya sembolizmi, konotatif yapının zenginliği ile birlikte yürümektedir (Bilgin, 1991: 143). Mesela basit mutfak gereçleri olan konserve açacağı, süzgeç, rende gibi objeler sıradan ya da gündelik obje olarak görülmektedir. Evlerimizi yaşam alanlarımızı varlıklarıyla güzelleştirme gayesiyle ortaya çıkan ve dekoratif obje olarak anılan objeler de aslında yararlıkları her ne kadar azımsansa ve tartışılsa da işlevsel obje olarak görülmelidir. Bu objelerin yararlılıkları bulundukları ortamı güzelleştirmek ve estetik haz uyandırmaktır.

Nesnelerin salt kimlikleri yararlılıkları göz önünde bulundurularak tanımlanmıştır. Hemen hemen her evde bulunan makas, şişe kapağı açacağı, kalem pil gibi binlerce nesnenin öz amaçları bellidir ve bu faydalıkları göz önünde bulundurularak tasarlanıp üretilmiştir. Göçebe toplumların aksine yerleşik hayata geçişini uzun yıllar önce tamamlamış toplumlardaki bazı bireylerde eşyaya sahip olma, onu kullanma, saklama, onarma ve sonraki kuşaklara aktarma gibi bazı psikolojik nedenleri de olabilen davranış biçimleri gelişmiş olabilmektedir. Sartre'ye göre bireyin sahiplenmelerinin tamamı kişiliğinin tamamını yansıtmaktadır. Birey kendinde eksiklik duyduğu şeyleri arzular ve sahip olmak ister. Bu düşünceye göre koleksiyonculuk, toplayıcılık gibi davranışların altında bazı duygu eksiklerinin de yattığı söylenilebilir (Sartre, 2010: 710). Bu bireyler eşya ile aralarında birtakım duygusal bağlar kurabilmekte ve eşyalara bazı derin anlamlar yükleyebilmektedirler. Koleksiyonu yapılan objeler üretim amaçlarından soyutlanarak estetik, tarih, nadirlik, antiklik, manevilik gibi birçok özellikten dolayı korunup saklanabilmektedir. Objelerin estetik güzellikleri de insanlar tarafından tercih edilirken işlevleri kadar önemli bir özellikleridir. Geiger' e göre "kaynağını sadece sanat yapıtının ya da estetik nesnenin değerlerinde bulan yaşam, estetik yaşamdır" (Geiger, 2019: 24). Bazı insanlar eşyanın işlevi ne olursa olsun onların fiziksel görünüşleriyle de yakından ilgilenmekte bu nedenle üretim sürecinde de bu göz önüne alınarak üretim yapılmaktadır. Eşyalar aynı zamanda yararlılıkları, estetik özellikleriyle insanlar arasında birtakım bağlar kurmalarının yanında hemen hemen tüm toplumlarda sosyal statünün de bir göstergesi ve saygınlık objesidir.

3. Geleneksel Estetiğin ve Temsil Sanatının Terkedilişi

Bilindiği üzere tüm sanat disiplinlerinde ki kabul görmüş temsilin göndergesel niteliği, Avrupa ve Avrupa sanatının etki alanındaki coğrafyalarda uzun süre tartışmasız olarak kabul edilmiştir. Görmeyle, duyumla ya da algılamayla ulaşılabilir olarak düşünülen gerçeği betimlemenin, sanatın temel eğilimi olduğu uzunca bir süre kabul görmüştür. Duyumsanabilir varoluşun kendisinin ötesine gönderme yapma ihtimali olsa da, özneyi varoluşa eklememe, söz konusu algılamanın özünü oluşturmaktadır. Bu kesin yargı modernitenin getirmiş olduğu yeni bakış açısı sonucu yıkılmaya başlamıştır ve kuşkusuz modernite kavramı da göndergenin ortadan kalkmasıyla doğmuştur. Artık nesne geleneksel temsil sanatının göndergesel bir iletisi olmanın ötesine geçerek kendi salt varlığı ile sanat bağlamında yer almaktadır. "Biçimden biçimsizliğe, simgesellikten soyuta ve objektiflikten objektif olmayana geçiş, varlığın, var oluşunun temsilini sanatın temel hedefi olarak meşrulaştıran niteliklerden ve sıfatlardan arındırılmış ampirik görünümünün ötesinde varlığa, saf ontolojik varoluşa yönelik arayışa tanıklık etmektedir" (Farago, 2006: 10). "Sanat litaratürüne yapıtlarıyla "ready-made" kavramının kazandırılmasına öncülük eden sanatçı Marcel Duchamp, sanatın estetik açıdan değerlendirilmesi ve analiz edilmesine, sanata ilişkin herhangi bir toplumsal yargıda bulunulmasına karşı çıkmıştır. Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliğinin olmaması gerektiğini, sanatçının gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamaması ve beğendirme çabasında bulunmaması gerektiğini savunmuştur. Sanatçı zevkli olmaya çalışmamalıdır, böyle bir kaygı taşımamalıdır çünkü zevk daima değişken bir olgudur" (Kuspit, 2006: 35-36).

Geleneksel Estetiğin terk edilişinin miladı tam olarak bilinmese de Dadaizm akımının manifestolarında da görüleceği üzere estetiğin yerilmesi ve kötülenişi ilk olarak bu yıllarda görülmeye başlanmıştır. Sanat tarihinde Dada ismiyle anılacak olan anlayış ilk başlarda I. Dünya savaşının yıkıcı, yok edici ortamına bir tepki olarak protest, politik bir hareket olarak 1914 yılından itibaren filizlenmiş ve 1916 'da yayınladıkları manifesto ile Zürih'te ortaya çıkmıştır. Dadaizm aslında bir sanat hareketi değil politik içerikli protest bir yapılanmadır fakat iletisini sanatsal yöntemlerle dile getirdiği için, zamanla bir sanat akımına dönüştürülmüş ve sanat tarihindeki yerini almıştır (Yılmaz, 2006: 107). Dadaizm'in açtığı, 1960'lı yıllarda Kavramsal Sanat'a uzanan yolda sanat alanında yaşanan en büyük yenilik hiç şüphesiz geleneksel estetiğin ve yüce sanat fikrinin terk edilişi olmuştur. Ünlü düşünür Immanuel Kant'ın temellerini attığı 'yüce estetiğin' terk edilmesiyle estetik alanındaki yerleşik düşünceler tartışılmaya başlanmış hem sanat ve hayat hem de seçkin ve popüler olanlar arasındaki sınırlar erimiştir. Estetik anlayışındaki bu devrim niteliğindeki yeni anlayış sanatçıları da etkilemiş ve sanat yapıtı kavramının tanımı sorgulanmış, estetik kimliği tekrar yorumlanmış ve tüm bu gelişmeler sanatçıların bakış açılarını değiştirmiştir. Geleneksel anlayıştaki sanat üretiminin merkezinde yer alan geleneksel tuval resminin sınırları ve kurallarına yönelik eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Tuvalin bu yeni estetik anlayışın yaratacağı ortamda yetersiz bir araç olarak görülmesiyle sanatçılar yeni arayışlar içerisine girmişlerdir (Oktay, 2009: 1). "20. yüzyılın sanatı genel bir perspektiften değerlendirildiğinde eğer radikal bir yenilikten bahsediliyorsa, bu yeniliği yüzyılın ikinci yarısında aramak gerekmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısı, özellikle Dadaizm hareketiyle birlikte bu yeniliğin habercisi ve öncüsü olmuştur. Dada hareketinin 1960'lı yıllarda kabuk değiştirerek yeniden ortaya çıkışı, "çağdaş" sanatın doğrudan doğruya kaynağını teşkil etmektedir" (Farago, 2006: 13). "Kübist sanatçıların görüntü gerçeğinden ilk uzaklaşanlar olarak sayılmasına karşın Dadaistler tasvir sanatını ilk inkâr edenler olarak kabul edilebilirler" (Turani, 2006: 140). 1917'de Marcel Duchamp'ın ikonik yapıtı "Çeşme" ile başlayan süreçte sıradan nesnenin sanat bağlamına taşınmasının yolunu da hiç kuşkusuz kübistleri izleyen Dadacı sanatçılar açmıştır.

4. Buluntu ve Atık Nesne

Fransız "objet trouvé" kelimesinin Türkçe karşılığı olan "Buluntu nesne" terimi, sanat bağlamına yerleştirilen ve bir sanat yapıtının parçası ya da tamamı haline getirilen sanat dışı işlevlere sahip nesneler veya ürünler anlamına gelmektedir (Wallace, 2014). Sanat bağlamında buluntu ve atık nesne kavramını çalışmalarının merkezine alan en önemli sanatçı Alman Sanatçı Kurt Scwitters (1887- 1948) olmuştur. Schwitters, Jean Arp ile tanışıp ondan Dada felsefesini dinleyince çalışmalarında rastlantısallık ve düzensizlik ilkesini benimsemeye başlamış ve 1918-19 kışında bilinen ilk asamblajlarından birini çöplerden topladığı belli bir bütünlük ya da anlam içermeyen buluntu objelerle yapmıştır (Gompertz, 2015: 198). Hannover, Almanya doğumlu olan Schwitters Berlin Dada grubuna katılmak istemiş

ancak hem gereğinden fazla zengin olması hem de politikanın dışında durma eğilimi nedeniyle bu isteği geri çevrilmiştir (Yılmaz, 2006: 112).

Endüstri çağından günümüz teknoloji ve bilgi çağına uzanan dönemde üretim-tüketim yöntemleri ve alışkanlıkları büyük ölçüde değişmiştir. El işçiliğinin yerini seri üretim aldığından beri günümüz toplumlarında biriciklik (unique) kavramı artık eskisi kadar önemli görülmemektedir. Seri üretim bandından çıkan birbiriyle kopya ürünler pazarlarda, dükkân ve market raflarında el işçiliğinin biricikliği ve estetik zarafetinin yerini almıştır. Artık evlerde kullanılan eşyalar bir ustanın elinden çıkan zanaat ürünü değil fabrika bandından çıkan nispeten daha az ömürlü, daha ucuza imal edilmiş ve daha ucuza pazarlanmak gayesi ile üretilmiştir. Bu dönemde bir kez kullanılıp atılmak üzere ortaya çıkan ve kısaca "kullan-at" olarak tabir edilen ürünler de ortaya çıkmıştır. Kullan-at sloganıyla ucuza pazarlanan bu endüstri ürünleri bir kez kullanılıp işlevini tamamladıktan sonra atık malzemeye dönüşmektedir. Teneke konserve ve içecek kutuları, plastik su şişeleri, otobüs, vapur, sinema biletleri, ahşap kürdanlar, plastik, karton bardaklar, çatal-kaşık bıçaklar kullan-at fotoğraf makineleri gibi binlerce ürünün üretilirken bir defaya mahsus kullanım ömürleri biçilmiştir. Elbette bu malzemelerin kullanıldıktan sonra atık malzemeye veya geri ya da ileri dönüşümü topluma, tüketiciye ait bir karardır ve bu ürünler ikincil bir işlevi yerine getirmek üzere saklanıp tekrar kullanılabilmektedir. Toplumların atıkları tüketim biçimleri hakkında ipuçları verebilmekte ve toplumlar arasında farklılık gösterebilmektedir. Günümüzde "fastfood" tüketim alışkanlığının yaygın olduğu toplumlarda geleneksel aile yapısının da terk edildiği ve daha bireysel bir yaşam alanının oluşturulduğu görülmektedir.

Atık nesne XVIII. Yüzyılın başlarından günümüze birçok sanatçının dikkatini çekmiştir. Çünkü genel olarak o tarihlerden sonra sanatta malzeme konusunda daha özgür bir alan doğmuştur (Wallace, 2014). Modern sanat üretimlerinde atık malzemenin kullanıldığı kolaj, dekolaj, asamblaj, akümülasyon, montaj gibi tekniklerle buluntu ve atık nesne sanat bağlamına girmiştir. Atık ve buluntu objeler aynı zamanda toplumların tüketim alışkanlıklarının da bir yansıması olduğu için sanatçılar tarafından ilginç bulunmuştur. Kurt Schwitters, Andy Warhol, Richard Hamilton, Tom Wesselman, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, Marisol Escobar gibi bir çok sanatçı atık nesneyi ele alıp atık-çöp bağlamından çıkartarak sanat bağlamına sokmuşlardır.

5. Sıradan Objenin Sanat Alanına Taşınması

İnsanoğlunun gerek doğada bulunduğu saf, doğal haliyle alıp yaşam alanına taşıdığı, gerekse formunu biçimlendirerek işlevsel vazifeler yükleyerek kullandığı nesnenin günlük yaşamdaki önemi ve yeri her çağın estetik ve tinsel değişimlerine göre farklılaşmıştır (Köksal, 2012: 124). Nesneler, gerçeklikten ve öz kimliklerinden yaşamaları ve gerçekleştirilmeleri daha gerçek olmaları amacıyla başkalaşmaktadır. Gerçek yaşantıların ağırlığından kurtulmayı sanatta arayanlar yanında başkaları da vardır: onlar da günlük hayatlarının boşluk ve içsizliğinden, sanatın daha dolu, daha varoluşsal (existentiel) yaşantılarına sığınmaktadırlar. Onlar gerçek yaşantılar değil, ruhsal –varoluşsal yaşantılar aramaktadırlar (Geiger, 2019: 113).

Gündelik yaşamdaki sıradan bir objenin doğada bulunduğu bağlamdan alınarak bir sanat yapıtı olarak değerlendirilmesi, bir sanat yapıtı olarak sunulması, o nesnenin sahip olduğu özsel niteliklerden dolayı değil sanatçı tarafından nesneye yüklenen anlamlardan dolayı mümkün olabilmektedir. Bu bahsedilen yapıt da ancak alanında uzman kişilerce gerçekleşebilecek kolektif bir kabul sonrasında "sanat yapıtı" olarak değerlendirilebilir. Sanatçı herhangi bir nesneye birtakım sembolik, metaforik ve felsefi anlamlar yükleyebilir, nesneyi sanat nesnesi olarak niteleyebilir lakin bu söz konusu durum sıradan nesnenin bir sanat nesnesine dönüştüğü anlamına gelmez. Neyin sanat olabileceği neyin olamayacağı konusu yani sanat nesnesinin kimliği oldukça tartışmalı bir konudur. Bu nedenle sanat yapıtlarının anlamı hiçbir zaman sabit kalmamıştır ve içerisinde üretildiği zamansal ve mekânsal uzama göre farklılaşabilmektedir. Bir nesne, sanat yapıtı olarak ortaya konduğu andan itibaren estetik dışındaki tüm işlevlerinden soyutlanmakta ve kendisine tıpatıp benzeyenler de dâhil olmak üzere tüm benzerlerinden farklılaşmaktadır. Aksi durumda tüm benzerlerinin de aynı şekilde sanat yapıtı olarak görülmesi gerekir. Burada bahsi geçen nesne artık gündelik işlevselliği olan bir obje değil

aynı zamanda bir sanat nesnesi adayı olarak tarihsel süreçte kollektif bir kabul bekleyen, sıradan objenin temsil edildiği ve bağlamı değiştirilmiş kabul görmeyi bekleyen bir sanat eseri adayıdır (Sankır, 2018: 525). "Sanatçıların yapıtları sanatseverlerin ruhlarını gölgenin de gölgesi sayılacak şeylerle okşayarak onların dikkatini sadece gündelik nesnelerin dünyasından uzaklaştırmakla kalmayıp aynı zamanda bu gündelik nesnelerin dünyasını anlaşılır kılan ve daha derin bir alanı oluşturan formlardan da uzaklaştırır" (Danto, 2019: 31). Marcel Duchamp'ın "Çeşme" isimli ready-made yapıtı 1917 tarihinde kendisinin de seçici kurulunda bulunduğu Bağımsız Sanatçılar Topluluğunun sergisinden reddedilmiştir. Fakat 2004 yılında 500 kişilik büyük bir jüri tarafından son zamanların en etkileyici eseri seçildiğini de unutmamak gerekir. Ready-made yani Türkçe karşılığı ile hazır-yapım ya da hazır nesneler kısaca gündelik kullanımı olan sıradan objelerin genellikle felsefi ve sanatsal bir önerme yaratma amacıyla mevcut bağlamından alınıp sanat bağlamına taşınması ve bir çeşit yüceltilmesi olarak tanımlanabilir.

Kuspit'e göre, "Hazır-nesnelerin çifte kimliği vardır. Hazır nesneler Duchamp'ın ruhunun yaratıcı edimi sonucu yüce sanat şaheserine dönüşen, toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Ama gündelik yaşamdaki işlevlerini korumakta, yaratıcı bir gözün bakışıyla ya da zihinde hazır nesneye dönüşmektedirler" (Kuspit, 2006: 38).

Sanat eserleri düşünsel anlamlarını ortaya kondukları andan itibaren tarihsel bir süreçte edinmektedir. Bu anlamlandırma çağın politik, sosyolojik ve ekonomik gelişmelerinden etkilenir ve çeşitlenebilir. Sanat eserini ortaya koyan sanatçı bu eserin kavramsal alt yapısındaki bilgiye yönelik bir aktarımı genellikle sanat tarihçilerine, sanat eleştirmenlerine ve sanat izleyicilerine bırakmaktadırlar. "Sanat eserinin anlamını tarihsel bir süreçte nasıl edindiğini ortaya koymak bizlere sanat alanında yer alan fakat gündelik yaşamda benzerlerine oldukça sık rastladığımız objelerin anlamlandırılmasına yönelik bir fikir sunmaktadır. Bu düşünsel alt yapı gündelik yaşamda sıkça kullandığımız sıradan bir nesne ile müzede sergilenen tıpatıp benzeri arasındaki farkı anlamamıza rehberlik etmektedir" (Sankır, 2018: 525). Doğada bulunan herhangi bir nesnenin sanat eserine dönüşebilmesi için bazı kriterler söz konusudur. Heinich' e göre; sanat yapıtı, sanatçısı tarafından ortaya konan bir objedir ve artık sadece sıradan bir obje değil de sanat yapıtı olarak kabul görmesi için estetik özelliği dışında bütün işlevlerinden arınmış olması, imza ya da atıf aracılığı ile bir sanatçıya bağlanmış, tekilleşmiş, eşsiz ve biricik kılınmış olması gerekir (Heinich, 2013, Akt: Sankır, 2018: 528). İşlevlerinden soyutlanan nesne artık temsili olan ve kendisinden başka bir şeye işaret eden bir göstergeye dönüşmektedir. Gösterge bilimsel yaklaşıma göre evrendeki tüm nesneler kendileri dışındaki başka şeylere atıfta bulunan göstergelere dönüşme potansiyeline sahiptirler. Bu dönüşüm süreci nesneye atfedilen sembolik anlamlarının kolektif olarak kullanılması ve yerleşik bir yapıya dönüşmesi de gerekir (Sankır, 2018: 525). Bu süreçleri etkileyen nesnelerin farklı coğrafyalardaki genel anlamlandırılışları gerek halkbilimsel gerek mitolojik gerek etimolojik ve gerekse gelenek-görenek gibi etkilerle şekillenmektedir. Genellikle seri üretim bandından çıkmış birbirinin tıpkısı sayısız nesne arasından seçilip yüceltilen ve biricikliği tartışma konusu olan taze sanat yapıtı adayı nesne yeni kimlik arayışında beraberinde türlü anlam karışıklıkları da doğurmaktadır. Kuramsal sanat kuramı yine de Duchamp'ın Çeşme'sinin nasıl olup da herhangi bir nesne statüsünden sanat yapıtı statüsüne yükseltilebildiğinin açıklamasını yapabilirken, ona her yönden benzer diğer pisuvarlar ontolojik açıdan düşük bir kategoride kalır ve bu pisuvarın nasıl bu kadar çarpıcı bir terfiye maruz kaldığını açıklamak mümkün ve yeterli olmayabilir. Bu açıklanması güç durum bizleri hala, biri sanat yapıtı olan, diğeri olmayan, ayırt edilemez nesnelerle baş başa bırakmaktadır (Danto, 2019: 24).

Platon "Kim bir nesnenin görünüşünü o nesnenin kendisine yeğler, kim gerçekte sahip olabileceği bir şeyin sadece resmiyle avunur veya bir şeymiş gibi davranmayı o şeyin ta kendisi olmaya tercih eder? Becerebilen yapar, beceremeyen ise taklit eder" demiştir (Akt: Danto, 2019: 31). Turani'ye göre plastik sanatlar alanında nesnenin kendi görüntüsünün yerini alması ve nesnenin kendi asli kimliğine, öz işlevine yabancılaştırılmasına neden olan etkenler sürrealizmdeki ilişkisiz öğelerin yan yana geldiği kompozisyonlarda; sonraları adına ready-made de denilen herhangi bir nesnenin tasviri yerine, o nesnenin fiziksel salt varlığı ile sanat yapıtında bizzat yer almasında ya da bizzat kendisinin sanat yapıtını meydana getirmesinde; optik- mekanik olanaklarla daha önceleri bilinmeyen görüntüler elde edilmesinde ve eşit birimler halindeki üç boyutlu nesnelerin yan yana ya da üst üste yerleştirilmesiyle oluşturulan

anlatım biçimlerinde görülmektedir. Bu sanat yeni olan ve "montaj" diye adlandırılan bir sanattır ve tasviri bir çeşit aldatmaca, yalancılık sayan bir görüşe dayanmaktadır (Turani, 2006 : 132).

Montaj sanatı terimi ilk olarak Sedlmayr'ın, "Die Revolution der modernen Kunst" (Modern Sanat Devrimi) adlı yapıtında kullanılan bir ifadedir ve nesnelerin parçalara ayrılarak bütünden çıkarılan öğelerin birbirine yabancılaştırılmasından oluşan yeni bir kompozisyona dayanmaktadır. Nesnelerin sanat öğeleri olmaları için onlara ait asli fonksiyonlarını, öz işlevlerini yitirmelerinin gerekliliği savunulmaktadır. Demek ki sanatçılar nesnelerin yalnızca görüntü biçimlerini bir ifade biçimi olarak kullanmaları ile nesneleri tam anlamıyla yansıtmanın imkânsızlığını artık anlamış bulunmaktadır. Bu durum bir bakıma, plastik sanatlarda görüntünün neden yeterli görülmediğine de bir kanıt olarak gösterilebildiği gibi, sanatçıların sonraları nesneyi neden olduğu gibi yapıtına soktuğunu da açıklamaktadır (Turani, 2006: 138). 1900'lü yılların başında ortaya çıkan bir sanat akımı olan kübistlerden, Dadacılara hazır nesnenin sanatın kullanım alanına girmesi önceleri birbirleriyle benzer amaçlar taşımaktadır. İlk başlarda hazır nesne, kolaj mantığında kompozisyonun bir öğesi olarak düz resim yüzeyine yapıştırılarak, eklenerek kullanılmıştır. Dadaist akımın içerisinde anılan Kurt Schwitters'in "merz" adını verdiği çoğu kendi yaşantısında iz bırakmış kullanılmış otobüs biletleri, gazete ilanları, paçavralar, boş makaralar, düğmeler, tel örgü ve yosun parçaları gibi objeleri toplayıp, istiflemesi ve kolaj mantığında resim yüzeyine yapıştırması, Robert Rauschenberg'in resimlerine asarak ya da yapıştırarak dahil ettiği tahta, taş, ip gibi objeler, Picasso ve Braque'un resim yüzeyine eklediği muşambalar, sokak ilanları, gazete küpürleri örneğinde olduğu gibi objenin sanat alanına girmesi ilk başlarda aynı türde olmuştur (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2009: 73). Öyle ki, ilk olarak kübizmin tuvale sokmuş olduğu hazır nesneyle, bu malzemenin zamanla yüzeyden kopması, kendi başına var olması klasik malzeme kullanımı geleneğinin yıkılışını gösterir. Bu süreçte Fransız asıllı Amerikalı sanatçı Marcel Duchamp'ın endüstri devriminin getirmiş olduğu seri üretim tekniklerine bir tepki olarak galeri mekânına konumlandırdığı fabrikasyon nesnesi olan pisuarı (Görsel 1) hiç kuşkusuz devrim niteliğinde yepyeni bir çıkıştır (Bayev, Ayteş, 2011: 37).

Görsel 1. Marcel Duchamp, "Çeşme", Porselen, 36 x 48 x 61 cm, 1917

6. Sanatın Objesi /Objenin Sanatı: Obje Art

Yaşam alanımızı çevreleyen tüm bu objeler varoluş ve üretim amaçları göz önünde bulundurularak belli bir şekle, renge, görüntü ve hacime sahip ya da büründürülmüştür. İnsan zihni doğada insan eli tarafından işlenmiş ya da işlenmemiş halde bulunsun tüm bu objeleri insan beyninin görsel algı alanlarına alarak zihinsel bir yaratım süreci sonucunda canlı ya da cansız başka objelere, imajlara benzetebilmeleri mümkündür. Bu süreç algılama ile başlar. Algılama; "göz, kulak gibi tüm alıcılara gelen uyarıcıların anlamlandırılması ve yorumlanmasıdır" (Kağıtcıbaşı ve

Özgediz, 1983: 27). Arnheim'e göre; Kavram oluşturmanın başlangıcı, şeklin algılanmasında yatar. Şeklin algılanması, uyarıcı malzemede bulunan ya da bu malzemeye yüklenen yapısal özelliklerin kavranması ve anlamlı bir bütün olarak yorumlanmasıdır (Arnheim, 2018: 43-44). Berger'e göre düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü de etkilemektedir (Berger, 1999: 2). Hiç kuşkusuz yaşam alanımızı çevreleyen bu sıradan ya da basit işlevsel nesnelere yönelik görüşlerimiz, görme biçimlerimiz de kişiden kişiye değişen bir özelliktir. Her birey her objeyi çok boyutlu bir düşünsel analiz süreci sonucu değerlendiremeyebilir. Sandalye objesi bazı insanlar için yalnızca oturmak eylemini yerine getirmek amacıyla üretilmiş ve farklı anlamlar yüklenmenin anlamsız olduğu sıradan görünüşleri olan sıradan eşyalardır. Burada sanatsal düşünme ve mantıksal düşünme gibi farklı düşünme biçimleri tartışılabilir. Sanatsal düşünmeyi, çizgisel-Mantıksal düşünmeden ayırmak üzere Hans Daucher iki uçlu bir kavram çifti kullanmış ve sanatsal görmeyi ya da imgelerle düşünmeyi ussallaştırmış, kavramsal görmeden ayırmıştır. Daucher ve Seitz'a göre "çağdaş insanın düşünce düzenlemesi ve dolayısıyla diğer tasarımlarının büyük çoğunluğunu ussal kavramlaştırmalar belirlemektedir. Buna karşılık yapısı gereği daha duyusal olan insanlarda imgeler ve duygular dünyası ağır basmaktadır. Ne katışıksız usçu ne de katışıksız duyular insanı bulunmadığına göre bu iki biliş ve bilgi oluşumu tarzı sıklıkla birbirine ters düşer, çatışır. En akılcı geçinen kişi bile, daha iyi akılcı çözümler olsa da ereklerini duygusallıkla saptayabilmektedir" (Daucher ve Seitz,1969, Akt: San, 2010: 42).

Görsel 2. Christoph Niemann, Obje Art

Obje Art ya da Türkçeleştirilmiş haliyle obje ya da eşya sanatı olarak adlandırılan bu sanat uygulaması da bu benzerlikleri ortaya çıkarmaya yönelik mizah, görsel algı, sanatsal yaratıcılık, başkalaşma gibi öğeleri içeren multidisipliner bir sanat etkinliğidir. "Obje Art", "Obje Sanatı", "Eşya Sanatı" gibi farklı isimlendirmeleri de olan bu uygulamalar kavramsal sanatçıların sırdan objeyi ele alma biçimleri ile fikirsel bir bağ taşıyor olsa da tanımlamada daha farklı bir yere konumlandırılması daha doğru olacaktır. Bu araştırmanın konusu olan "obje art" uygulamaları sıradan objenin fiziksel boyutlarının da elvermesi koşuluyla boş bir kâğıt düzlemine konularak, bu görsel imajın çizgisel veya üç boyutlu eklentilerle tamamlanması, değiştirilmesi ve melez yeni bir görüntü elde edilmesinden ya da ele alınan objenin kendisi üzerinde birtakım değişiklikler, eklentiler yapılarak başka obje, olay ve hareketlere benzetilmesinden meydana gelmektedir.

Objenin salt kimliği ya da bir metaforik araç olarak sanat formuna dahil olma süreci 20. yüzyıl başları olarak tarihlendirilmiş olsa da (Lynton, 2004: 159) bizim bugün ele aldığımız haliyle obje sanatının geçmişi kesin olmamakla birlikte yalnızca XXI. yy başları olarak tarihlendirilebilir. Bugün bizim örnekleriyle gördüğümüz ve Obje art adıyla bilinen uygulamaların tarihi geçmişi ile kesin bilgilere sahip olmasak da karikatür formundaki resimlere obje eklentileri yapmak fikrinin ilk örneklerini Gilbert Lebrand'ın doksanlı yılların sonlarında, bu tarz denemeler ile zenginleştirdiği

kitap resimlemelerinde görebiliyoruz. Obje Sanatı ile ilgili bir diğer tartışma konusu da obje sanatının bir çeşit karikatür etkinliği olarak görülüp, görülemeyeceğidir. Bu tartışmanın çıkış kaynağının ilk obje art sanatçılarının büyük bir kısmının karikatür sanatçıları oluşlarıdır. Her ne kadar Obje art örnekleri çizgisel form karakteri, mizahi, absürt unsurlar içermesi ve ilk sanatçılarının karikatür sanatçıları olması söz konusu olsa da obje art çalışmalarını karikatür sanatından daha farklı bağlamda konumlandırmak daha doğru olacaktır. Dünyadan ve ülkemizden Christoph Niemann, Hyemi Jeong, Jane Perkins, Edgar Artis, Javier Pérez, Gilbert Lebrand, Bülent Üstün, Resul Ertaş gibi sanatçılar bilinen önemli Obje art sanatçılarıdır ve büyük çoğunluğu aynı zamanda karikatür sanatçılarıdır. Bu sanat dalının karikatür formu taşıdığı kısmen doğru olsa da Gilbert Lebrand, Edgar Artis gibi sanatçıların üslubu karikatür çizgi stilinden biraz daha farklıdır.

Lowendfeld ve Brittain yaratıcı bireyin özelliklerini tanımlarken bu maddelerin dışında kalan bireyleri "daha az yaratıcı" olarak ifade etmiştir. Lowenfeld ve Brittain, yaratıcı olanla daha az yaratıcı olan bireylerde farklılığı ortaya çıkaran birtakım nitelikler ortaya koymuşlardır. Bu özelliklerden "yeniden tanımlama" maddesi şu şekilde açıklanmıştır: “Yaratıcı bir kişi, nesnelerin işlevlerini değiştirmek ve onları çeşitli ve yeni yollarda kullanmak için çizgileri, şekilleri, renkleri ve dokuları yeniden tanımlama yeteneğine sahiptir. Burada birey, eski alışılmış şeyleri yeni amaçlar için kullanmaktadır." (Lowenfeld, Brittain, 1982: 122). Bu tanım Obje art’ın uygulanışı ile oldukça bağlantılı bir tanımlamadır.

Obje art uygulamalarının en belirgin özelliklerinin başında mizahi bir bakış açısıyla karikatür sanatına yakın ama daha farklı bir konumdaki çizgisel bir forma sahip olmasıdır. Bu özelliği ile küçük yaşlardaki bireylerden başlayarak yetişkin bireylere kadar bir çeşit sanat oyunu mantığında uygulanarak bireylerin yaratıcılıklarının geliştirilmesi açısından faydalı olacağı düşünülebilir. Bilindiği üzere sanat- oyun ilişkisi üzerine birçok bilimsel çalışma (Schiller, 1965, Robin & Howe, 1986, Hurwitz & Day, 1995, Suits. 1995, vd.) yapılmıştır. Çocukların erken çocukluk dönemlerinde oynadığı oyun temalı çalışmalar, problem çözme, olaylar karşısında bakış açısı alma ve yaratıcı düşünme becerisi geliştirme arasındaki ilişki kurmada oyun yoluyla bir deneyim elde etmelerini sağlamaktadır. Torrance (1962), yaratıcı çocukların oyun becerilerinin daha az yaratıcı olan çocuklara göre daha ileride olduğunu belirtmiştir (Akt: Yıldız, Güney Karaman, 2017: 37). Brainerd (1982); oyun oynayan çocukların kazanma ve kaybetme gibi sonuçları da olan oyunlar aracılığı ile daha olgun davranış ve tutumlar sergiledikleri aynı zamanda bu oyunların benmerkezciliği azalttığını dolayısıyla empati kurma becerisi geliştirmelerini sağlayarak başkalarının bakış açılarından olaylara bakabildiğini belirtirken, Rubin ve Howe (1986), dramatik oyunları gözlemleyerek yaratıcı düşünmenin bileşenlerinden biri olan problem çözme ile bakış açısı alma becerisi arasında olumlu ve anlamlı bir ilişki bulmuştur (Akt: Yıldız, Güney Karaman, 2017: 37). Yapılan araştırmalar incelendiğinde oyun becerisinin olaylar karşısında bakış açısı alma becerisinin gelişimine katkı sağladığı ve yaratıcı çocukların oyun becerilerinin diğer çocuklara göre daha fazla geliştiği görülmektedir (Yıldız, Güney Karaman, 2017: 37).

Alman düşünür Schiller de sanatın bir çeşit oyun olduğunu ifade etmiştir (Schiller, 1965:86). Sanat bağlamında oyun kuramının ilk kez Alman filozof Schiller tarafından geniş bir çerçevede dile getirildiği bilinmektedir. Birçok farklı düşünür tarafından sanat ile oyun arasında her daim bir benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Bunun sebebi, her iki etkinliğin de fayda ve amaç yönünden oyun ile benzer yönlerinin olması ve yine kendi içyapısında bulunmasıdır. Her iki etkinlik de insanı bir süreliğine de olsa gündelik yaşamın sıkıntı ve stresinden uzaklaştırmakta ve bireye farklı boyutlarda özgürlük duygusu yaşatmaktadır (Turan, 2019: 505). Ayrıca ressam ve şair Bedri Rahmi Eyüboğlu da sanatı; "Büyüklerin büyüklere hayatı anlattığı bir oyun" olarak tanımlamıştır. Aynı zamanda “Bizim Atölyeye Mektup” isimli şiirinde "En belalı, En zor oyun sanat olmalı" dizeleriyle bu düşüncesini yinelemiştir (Eyüboğlu, 2005: 418). Croce’e göre, "Sanat, oyun değilse de nerdeyse o türden bir faaliyettir çünkü ona göre sanatın içeriği ve amacı oyundan birazdan daha farklıdır. Sanat taklit etmek yerine; değiştirir ve yaratır” demiştir (Soykan, 1991: 46). Obje Sanatı etkinliği de bu bağlamda bir nevi zihinsel pratiği olan, görsel algı, görsel hafıza ve uzamsal zekânın kullanılarak nesnelere yeni görsel kimliklerin kazandırıldığı, yaratıcılığı geliştirici bir çeşit sanat oyunu olarak da görülebilir.

Görsel 3. Gilbert Lebrand, Obje Art

Obje Art uygulamaları kâğıt düzleminde tek boyutlu olarak yapılabileceği gibi çeşitli objelerin parça-bütün ilişkisi içinde bir arada kullanımıyla üç boyutlu form halinde kullanılarak da yapılabilmektedir. Gilbert Lebrand'a ait bu çalışmada (Görsel 3) plastik sprey şişesinin tabanca olarak da adlandırılan su sıvı sıkan başlığı kâğıt düzlemine yatay bir formda yerleştirilmiş ve bu obje çizgisel olarak tamamlanarak bir yarış bisikleti kullanan biniciye benzetilmiştir. Aynı zamanda üç boyutlu olarak da yapılabilen obje art uygulamaları ele alınan objenin malzemesine göre kesilebilmekte, boyanabilmekte objenin ilk formuna bazı eklentiler yapılabilmektedir. Obje Art yapılırken seçilen obje bazen yapısal bütünlüğünü korurken bazen parçalara ayrılabilmekte ve bütünden ayrılan parçaları sunulmak istenen görüntüyü tamamlamak üzere resim yüzeyine dâhil olabilmektedir. Fransız illüstratör Gilbert Lebrand'ın çalışmalarının neredeyse tamamını Obje art çalışmaları üzerine odaklanmıştır. Obje art çalışmalarından meydana gelen kitap kapakları, afiş ve broşür çalışmaları mevcuttur.

Gilbert Lebrand'a ait bu çalışmada ise (Görsel 4) metal malzemeden üretilmiş bir makas ataç telinin bacak formu olarak makasa eklenmesiyle sivrisineğe benzetilmiştir. Yine aynı obje kullanılarak yapılan bir diğer çalışmada (Görsel 5) makas bu sefer bir spor aletinde asılı kalan gömlekli ve kravatlı bir erkek figürüne benzetilmiştir. Obje Art çalışmalarında ele alınan objeler birçok farklı hareketli ya da durağan sahneye benzetilebilmektedir. Burada uygulamayı yapacak kişinin görsel bellek deposundaki imajların doğru olarak seçilip kullanılması oldukça önemlidir. Uzamsal zekâ ve çok boyutlu yaratıcı düşünme eylemleriyle genelde gündelik hayatta herkesin gördüğü sıradan objeleri kimsenin aklına gelemeyecek imajlara benzetmek mümkündür.

Görsel 4. Gilbert Lebrand, Obje art

Ülkemizde Obje Art çalışmaları yapan oldukça az sayıda sanatçı vardır. Bunlardan biri karikatürist Bülent Üstün bir diğeri de karikatürist ve senaryo yazarı Resul Aktaş'dır. Bülent Üstün kendi ifadesiyle ilkokul yıllarından beri adına

bugün Obje Art dediğimiz türde yaratımlar yapmaktadır. Sanatçı son yıllarda çalışmalarının büyük kısmını bu çalışmalardan oluşturmaktadır.

Görsel 5. Gilbert Lebrand, Obje art

Görsel 6. Bülent Üstün, Obje Art

6.1. Obje Art'ın Uygulanışı

Yapılan araştırma sonucunda Obje art çalışmalarının ağırlıklı olarak inorganik objelerle kâğıt düzlemi üzerine objenin yerleştirilmesi ve çizgisel eklentilerle başka imajlara dönüşümü şeklinde gerçekleştirildiği gözlemlenmiştir. Bunun dışında objeyi üç boyutlu formuyla ele alan çalışmalar da mevcuttur. Bu çalışmalarda objenin kendisi üzerinde bazı değişiklikler yapılarak benzetimler sağlanmak koşuluyla ikincil nesnelere benzetilmesi amaçlanmaktadır. Obje art yapılırken gündelik yaşantımızı çevreleyen her türlü obje bireyin yaratım tercihine göre ele alınabilmektedir. Makaslar, anahtarlar, bozuk paralar, limon sıkacakları, rendeler, penseler, cetveller, kozalaklar, çengelli iğneler, kapı kolları, deniz kabukları gibi binlerce obje ele alınarak bir takım çizgisel, renksel dönüşüm ve değişikliklerle ile başka objelere benzetilebilmektedir.

Görsel 7. Objenin Benzetimi

Obje Art her yaşta her seviyede bireyin ister bağımsız olarak ister bir okul, sınıf, aile ya da arkadaş ortamında bir araya gelerek uygulayabileceği çok fazla araç ve gerece ihtiyaç duymadan yapabileceği bir etkinliktir. Her bireyin daha özgün ve bireysel öğrenme-öğretme stratejileri izlemesi mümkün olmakla birlikte aşağıdaki yönetsel metodlar da denenebilir. Eğer Obje Art'ın okullarda, sınıf ortamında bir ders etkinliği olarak gerçekleştirilmesi planlanıyorsa ders öğretmeni tarafından uygulamanın yapılacağı sınıf veya atölye ortamlarında belirlenen bir yere konumlandıracağı bir obje toplama kutusu yerleştirilebilir. Bu kutu imkânlar ölçüsünde cam ya da plexiglass (plastik cam) gibi bir materyalden hazırlanabilir. Böylece kutunun içinde birikecek olan aşağı yukarı benzer boy ve ölçülerdeki objeler her an görünebilir kılınarak öğrencilerin ilgisini çekebilir hatta gördükleri bu objelerin neden biriktirildiğine dair bir merak uyandırabilir. Ders öğretmeninin gerektiğinde öğrencilerin bu kutunun içinden herhangi bir objeyi almalarını sağlayacak ölçüde geniş ulaşılabilir bir kapağının olmasını sağlaması önemlidir. Öğrencilere çok fazla detay vermeden etraflarında gördükleri taşıması ve kâğıt düzlemi üzerine yerleştirilebilir boyutlarda objeler getirmelerini söyleyebilir ve bu objeler belli bir zaman periyodunda kutunun içinde toplanabilir. Ardından öğrenciler rastlantısal bir şekilde bu objeleri paylaşır ve kutudan kendilerine düşen objeyi uzamsal bir bakış açısıyla yorumlayarak başka imajlara benzetmeye ve dönüştürmeye çalışabilir. Bu yöntem sayesinde öğrenci daha önceden herhangi bir kişi ya da basılı-görsel kaynaktan ilham, fikir, yardım almadan kendi özgün bakış açısıyla objeyi başka bir imaja benzetmeye çalışacaktır. Bu yöntemle öğrencilerin yaratıcılıkları daha bireysel olarak gözlemlenebilir. Obje art uygulamaları aynı zamanda gerek yetişkin bireyler arasında gerek küçük yaş grupları arasında arkadaş ya da aile ortamında yapılabilir. Bu etkinlik ardından bireylerin objelere bakarken farklı ayrıntılar yakalamaları ve bir çeşit görsel zekâ pratiği yapmaları son derece önemlidir.

Obje Art Uygulanma Basamakları	
1-Tanımlama	Obje, geometrik formuyla zihinde tanımlanır.
2-Benzetim	Obje, zihinde fiziksel özellikleriyle farklı objelere benzetilir.
3-Eşleştirme	Obje benzetildiği diğer objeyle eşleştirilir.
4-Yakınlaştırma	Benzetilen obje, benzeyen objeyle yakın görünüme dönüştürülür.
5-Bütünleştirme	Objeler , birbirlerine bütünleşik ,benzer bir imaj oluşturur.

Tablo 1: Obje art uygulama basamakları

Obje art uygulama basamakları tanımlama, benzetim, eşleştirme, yakınlaştırma, bütünleştirme olarak belirlenebilir. Tanımlama basamağında ele alınan birincil objeye "benzeyen obje", ikincil objeye "benzetilen obje" denilebilir.

Görsel 8. Obje Art Uygulanış Basamakları

İlk olarak gündelik bağlamında işlevsel ya da işlevsel olmayan bir konumda bulunmakta olan obje, obje art çalışmasını yapacak kişi tarafından fark edilir, görsel algılama aşamasına gelinir ve fiziksel özellikleri göz önünde bulundurularak nasıl bir obje olduğu, geometrik formunun ne olduğu, mekanik, hareketli parçaları var ise bu hareketlerin objenin görünümüne nasıl etki ettiği belirlenir, tanımlanır. Bir sonraki basamak olan benzetim aşamasında görsel hafıza devreye girer ve benzeyen obje fiziksel özellikleri ve dış görünüşüyle başka bir objeye ya da durağan, hareketli bir görüntüye benzetilir. Bu aşama obje art çalışmasının gerçekleştirilmesi için gerekli olan en önemli aşamadır. Eşleştirme aşamasında kabaca, dış görüntüsüyle başka bir objeye, görüntüye benzetilen obje ile benzeyen obje arasında eşleştirme yapılır gerekirse objelerin bağlamı, duruşu değiştirilerek her iki obje birbirleriyle eşleştirilmeye çalışılır. Yakınlaştırma aşamasında ise birbirlerine fiziksel dış görünüşleriyle benzetilen objelerden benzeyen birincil obje fiziksel özelliklerinin de uygun olması koşuluyla kâğıt düzlemine yerleştirilerek çizgisel eklentilerle ya da fiziksel üç boyutlu parça, uzuv eklentileriyle benzetilen objeye yakın bir görünüme kavuşturulur. Son basamak olan bütünleştirme aşamasında her iki görüntü birbirleriyle bütünleştirilir ve gerekirse renksel olarak uyum sağlamak için bütünleşik olarak benzetilen objenin dış görünümüne benzer renklerde boyanabilir.

Yine obje art uygulamalarında bir diğer yöntem de ele alınan objeye bazı üç boyutlu eklentilerin montajlanması, eklenmesi şeklinde gerçekleştirilir. Bu uygulama yöntemi aşamasında ise atık, buluntu materyaller kullanılabilir ve bu özelliği ile obje art aynı zamanda geri dönüşen malzemelerle ileri dönüşen ve estetik bir yanı da bulunan bir objeye dönüşür.

6. 2. Obje Art ve Mizah İlişkisi

Genel olarak mizahın sözlük anlamı (Ana Britanica) ; olayların gülünç, alışılmadık, çelişkili yönlerini yansıtarak insanı söz konusu olaylar üzerinde düşündürme, eğlendirme, ya da güldürme sanatı olarak aktarılmaktadır. Türkçe karşılığı ise güldürüdür (Yardımcı, 2010: 2). "Mizahi öğe veya durum, bir yargının veya fikrin üzerine kurulu olup yargı veya fikri gülmece temelinde, yaratıcı bir yolla farklı yansıtma gibi zihinsel bir süreç sonucunda ortaya konur" (Balta, 2016:1269). Mizahın kullanımı neredeyse tüm toplumlarda yaygın şekilde ilgi görmektedir (Deiter, 2000, Akt: Şahin, 2018: 102). Yapılan araştırmalarda mizahın sosyal, psikolojik, fizyolojik ve eğitsel birçok faydası belirlenmiştir. Mizah, öğrenmeyi zevkli hale getirir. Öğrenmeyi kolaylaştırır. Hafızada kalıcılığı artırır. Mizah kazanımları sayesinde bireylerin öz güveni gelişir. Çünkü mizahın yapıldığı bir ortamda bireyler daha rahat davranabilmekte ve kendilerini daha az baskılamaktadırlar. Mizah eleştirel ve yaratıcı düşünmeyi geliştirir. Duygusal zekâyı geliştirir" (Şahin, 2018: 115). Karikatür, uzun bir geçmişe sahip olmasa da etkili bir mizah türüdür. Genellikle karikatür sanatıyla ilişkilendirilen, karikatür sanatıyla ortak yönleri olan Obje art'ın, sahip olduğu karikatürsel çizgi formu, mizahi, absürt

öğeler içermesi gibi özellikleri de göz önüne alındığında karikatür sanatından yani genel manada mizahtan beslendiği söylenebilir. Obje art'ın bilinen ilk uygulayıcılarının karikatür sanatçıları olması da Obje art'ın mizah kullanımının olduğu bir etkinlik olduğunu ifade edebilmemizi güçlendirmektedir. Yapılan bilimsel araştırmaların da desteklediği gibi eğlenerek öğrenmek diğer öğrenme biçimlerine göre daha kalıcı olabilmektedir (Şahin,2018: 113). Buradan yola çıkılarak Obje art uygulamaların içerdiği mizahi unsurlar sayesinde bireylere eğlenerek öğrenme ve öğrenmenin kalıcı olması gibi kazanımlar sağlayacağı düşünülmektedir.

Görsel 9. Resul Ertaş, Obje art

6.3. Obje Art Yaratıcılık İlişkisi

Yaratıcılık kavramı üzerine tartışmalar yirminci yüzyılın başlarından beri süregelmekte ve yaratıcılık ile ilgili birçok çalışma ortaya konmaktadır. Özellikle 1950'li yıllardan itibaren başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere bazı Batılı ülkeler yaratıcılık ile ilgili çalışmalara ağırlık vermiş, eğitim sistemlerini bu minvalde yapılandırmaya başlamışlardır (Arık, 1987: 2). Amerikalı psikolog Guilford'un (1897-1987) yaratıcılık ile ilgili çalışmaları bu alanda birçok araştırmacıya öncü olmuştur. Farklı disiplinlerin farklı tanımları da olmakla birlikte yaratıcılık kavramının tüm dünyada kabul görmüş ortak bir tanımına rastlamak mümkün değildir. Yaratıcılık alanındaki bir diğer öncü araştırmacı olan E.P Torrance (1963) ise yaratıcılığı "sorunlara, bozukluklara, bilgi eksikliğine, kayıp öğelere, uyumsuzluğa karşı duyarlı olma süreci, güçlükleri tanımlama ve çözüm arama, tahminlerde bulunma ya da eksikliklere ilişkin denenceler geliştirme ve sonuç olarak da çözümü iletebilme" olarak tanımlamıştır (Akt: Yontar,1993: 20).

Yaratıcılık ile ilgili "Yaratıcılık Mitleri" olarak da bilinen birçok farklı yerleşik anlayış mevcuttur. Bazı toplumlarda yaygın olan bir anlayış ise yaratıcılığın öğrenilemez ve öğretilemez olduğu ile ilgilidir. Yaratıcılığın bazı kişilere doğuştan bahşedilen özellik olduğunu savunan dogma düşünceye göre yaratıcılık öğrenilemez ve öğretilemez. Sak'a (2020) göre bu konudaki genel düşünce şu şekildedir; "Eğer yaratıcılık bireyin doğuştan getirdiği genetik donanımlarda saklı ise yaratıcılık potansiyeli düzeyi değiştirilemez çünkü genetik donanımların değiştirilmesi mümkün değildir" (Sak, 2020 :10). Yapılan araştırmalara göre ise bir takım teknik ve eğitimlerle yaratıcılığı ortaya çıkarmak ve pekiştirmek mümkündür. Diehl ve Tassoul, yaratıcılığı geliştiren teknikleri klasik beyin fırtınası, beyin yazma, zihin haritaları, 5N1K, analoji ve SCAMPER şeklinde sınıflandırmıştır (Akt: Yağcı, 2012, s.486). Yaratıcılığı geliştirmek ve ortaya çıkarmak konusunda eğitim kurumlarında ilk olarak sanat dersleri akla gelmektedir (San, 2010:28). Obje art'ın uygulanış basamakları göz önünde bulundurulduğunda öncelikle herhangi bir objenin, başka bir objeye benzetimi aşamasında zihinde parça-bütün ilişkisi içinde eşleştirme gerçekleştirilir.

Obje art, ülkemizde henüz yeni tanınmaya başlamış ve yaratıcılık üzerindeki etkileri bilimsel olarak analiz edilmemiştir fakat uygulanış basamakları itibariyle görsel bellek, görsel algı ve uzamsal zekânın bir birleriyle

etkileşimleriyle ortaya çıkarılan bir etkinlik olması bakımından sanatsal yaratıcılığa olumlu katkılar sağlayacağı düşünülmektedir. Obje Art çalışmalarının görsel algı, uzamsal zekâ ve görsel bellek arasında etkileşimli bir düşünme yapısı oluşturması bakımından bireylerin yaratıcılığına olumlu katkılar sağlayabileceği düşünülmektedir.

7. Sonuç

Modernizmin etkisindeki tarihsel süreç içinde sıradan objenin başkalaşarak konotatif yapısını kazanması ve bulunduğu ortamından sanat bağlamına, galeri ve müzelere taşınması, sıradan, gündelik eşyaya bakış açımızı da etkilemiştir. Sıradan objenin sanat bağlamına taşınması süreci XX. Yüzyılın başından itibaren sanat eserinin sanat çevrelerince kabul görmesinin bir ön koşulu gibi görülen yerleşik bakış açısının yıkılmasının, yüksek sanat anlayışının terk edilmesinin bir sonucudur.

Obje art ismiyle anılan ve sıradan objenin genellikle çizgisel veya üç boyutlu parça-form ilişkisinin çizilmesi veya eklenmesiyle başkalaşması, öz kimliğinden soyutlanarak ikincil imajlara benzetilmesini temel alan bu uygulamalar da sanat tarihindeki bu gelişmelerin günümüze ulaşan bir çeşit yansımasıdır.

Obje art uygulamalarının günümüzde bir sanat etkinliği olarak görme biçimlerini, görsel algıyı, sanatsal yaratıcılığı ortaya çıkarmaya, geliştirmeye yönelik kazanımları olduğu düşünülmektedir. Obje art uygulamalarında uzamsal düşünme becerileri ve görsel hafızanın aktif olarak kullanılması gerekmektedir. Obje art uygulamaları sanatsal düşünme ve çizgisel-mantıksal düşünme biçimleri arasında köprü kurarak mantıksal-çizgisel düşünme biçimlerini de geliştirebilecek özellikler barındırmaktadır. Obje art aynı zamanda yaşamımızı çevreleyen basit kullanımı olan objelerin birbirleriyle görüntüsel bağlarını kurmamızı sağlayacak bir çeşit görsel hafıza pratiğidir.

Obje art, bireyin doğaya, şehir yaşantısı içindeki çevreye, obje ve şekillere bakış açısını değiştirebilecek, boyutlandırabilecek bir kazanım sağlayabilir. Obje art uygulamalarında atık, buluntu malzeme kullanımı da söz konusu olduğu için obje art aynı zamanda "geri dönüşen sanat" kategorisinde yer alır ve bu yönüyle bireyin tüketim alışkanlıklarına, tüketim sonucu ortaya çıkan atıklara bakış açısını etkileyebilir. Obje art birçok yönüyle güncel sanat pratikleri içinde farklı bir konumda yer alan ve olumlu kazanımları olan bir görsel sanat etkinliği olarak bireye olumlu kazanımlar sağlayacağı düşünülmektedir. Obje art uygulamalarının dijital yazılımları yapılarak sanal platformlarda bir çeşit yaratıcı zekâ oyunu gibi geniş kitlelere ulaştırılması mümkün olabilir. Aynı zamanda uygulama basamaklarının bulunduğu basılı etkinlik kitapları hazırlanarak bireylerin obje art yapmaları sağlanabilir.

Kaynakça

Arat, N. (2012). Kant Estetiğinde Güzel ve Yüce Değerleri. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arşivi Dergisi*; Sayı 21.

Arık, A. (1987). *Yaratıcılık* (Üç Derleme). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Balta, E. E. (2016). Eğitimde Mizahın Kullanımına İlişkin Öğretmen Tutumları. İlköğretim Online, 15(4).

Bayav, D. Ayteş, E. (2011). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Sınırları Aşan Arayışlar. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 8, s. 35-57.

Berger, J. (1999). Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur Salman. İstanbul:Metis Yayınları.

Bilgin, N. (1991). *Eşya ve İnsan*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Brittain, W. L., & Lowenfeld, V. (1982). Creative and mental growth. Macmillan Reference.

Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Cirlot,J.E.(1971). *Semboller Sözlüğü*, Çev.Jack Sage ,Routhledge Yayınları,Londra

Danto, A. C. (2019). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ergün, M. & Giriş, F. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Ders notları*.

Eyüboğlu, B. R. (2003). *Dol karabakır dol*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Eyüboğlu, B. R., (2005). *Resme başlarken*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Farago, F. (2006). *Sanat*. Çev: Ö.Doğan. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Fischer, E.,*Sanatın Gerekliliği*. (1990). Çev: Cevat Çapan. İmge Kitabevi-Verso Yayınları, Ankara.

Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. Ankara : Dost Kitapevi Yayınları.

Geiger, M. (2019). *Estetik Anlayış*. (3.Baskı) (T. Mengüşoğlu çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gompertz, W. (2015). *Pardon Neye Bakmıştınız? Modern Sanatın 150 yıllık şaşırtıcı, sarsıcı, Kimi Zaman da Tuhaf Hikâyesi.* (S. Evren, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Heinich, N. (2013*). Sanat Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam yayınları

Kağıtcıbaşı, Ç. ve Özgediz, S. (1983). *Türkiye Okul Öncesi Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Projesi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Araştırma ve Uygulama Enstitüsü.

Korman, D. Z. (2016). "Ordinary Objects", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/ordinary-objects/, Erişim 10.05.2021.

Kosuth, J. (1999). *Conceptual art: A critical anthology*. London: The Mit Press.

Kosuth, J.(1980). *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı.* Sanat Olarak Betik, İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayımları

Köksal, M. (2012). Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı. *Sanat Dergisi*, 0 (22) , 123-134 . Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33596 Sayı 2. No: 39-54

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

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, (C.Çapan, S.Öziş, Çev.) . İstanbul: Remzi Kitabevi.

Oktay, G. (2009). Çağdaş sanatta resmin sanat nesnesi bağlamında gösterge olarak yer alması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü.

San, İ. (2010). *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi

Sankır, H. (2018). Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelerin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Journal of History Culture and Art Research*, 7(5), 524-543. doi:http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i5.1664

Sartre,J,P. (2010). *Varlık ve Hiçlik* (T. Ilgaz, G. Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Schiller, J. F. (1965). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. (Çev. M. Özgü) İstanbul: Milli Eğitim Basım evi.

Soykan, Ö. N. (1991). Sanatın Kaynağı Sorunu Oyun ve Dans. *Felsefe Dünyası Dergisi*

Sungur, N. (1997). *Yaratıcı Düşünce*. İstanbul: Evrim Yayınevi.

Turan, E. Y. (2019). Schiller: Sanatın Oyunda Özgürlük Olarak Yansıması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(2), 505-513.

Turani, A. (2006). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yardımcı, İ. (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 1-41. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/202399 adresinden 28/05/2021 tarihinde erişilmiştir.

Yıldız, C., & Güney Karaman, N. (2017). Erken çocukluk döneminde yaratıcılık ve bakış açısı alma. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Yıl: 2017, Cilt: 50, Sayı: 2, 33-58

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 127 Sanat Dizisi. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2014).Görsel Sanatlar Eğitiminde Mizahın Yeri ve Kaynakları, *Akademik Bakış Dergisi.*(online) http://dergipark.gov.tr/download/article-file/382691 adresinden 14/05/2021 tarihinde erişilmiştir.

İnternet Kaynakları

Wallace, I., (2014). The History of the Found Object in Art. (http://www.artspace.com/ magazine/art_101/ the-history-of-the-found-object-in-art. İnternet adresinden 09.07.2021 tarihinde erişilmiştir).

Cindil, (2007). Çevre ve Atıklar İle Katı Atık Tanımı ve Türleri. (http://www.cindil.net/tanimt.html internet adresinden 04.07.2021 tarihinde erişilmiştir).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Marcel Duchamp, "Çeşme", https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever Erişim Tarihi: 12.06.2021

Görsel 2. Christoph Niemann , Obje Art , https://shop.christophniemann.com/collections/sunday-sketches. Erişim Tarihi : 15.06. 2021

Görsel 3. Gilbert Lebrand, Obje Art, http://gilbert-legrand.com/plastique.html. Erişim Tarihi: 14.06.2021.

Görsel 4. Gilbert Lebrand, "Obje Art", http://gilbert-legrand.com/plastique.html. Erişim Tarihi: 14.06.2021.

Görsel 5. Gilbert Lebrand, "Obje Art", http://gilbert-legrand.com/plastique.html. Erişim Tarihi: 14.06.2021.

Görsel 6. Bülent Üstün, Obje Art, Eşyanın Tabiatı", KŞ kitap, 2017**.**

Görsel 7. https://www.rawpixel.com/image/266352/premium-illustration-psd-pike-fish-from-game-birds-and-fishes-north-america-denton. Erişim Tarihi: 15.06.2021. Kürşat Azılıoğlu tarafından üretilmiştir.

Görsel 8. Kürşat Azılıoğlu tarafından üretilmiştir.

Görsel 9.Resul Ertaş, Obje Art. Obje Art Eşyanın Sanatı, Cezve Çocuk Yayınları.

Article Type:Research
Received:20/10/2021
Accepted:20/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Ömer BOZOLUK
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, omer.bozoluk0@ogr.dpu.edu.tr, Kütahya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-3727-2208

Serpil AKDAĞLI
Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, serpil.akdagli@dpu.edu.tr, Kütahya-Türkiye
ORCID: 0000-0003-1617-6302

ANSELM KİEFER RESİMLERİNDE SAVAŞ TEMASI VE HAZIR NESNE

Özet

Resim sanatı, tarihsel süreçte izleyiciye farklı görsel anlatılarda sunulmuştur. Bu süreçte özellikle modernizm ve postmodernizm dönemlerinde alışılmış resim normlarını yıkan üsluplar ve sanatçılar ortaya çıkmıştır. Resim sanatına yeni bir boyut getirerek plastik sanatlarda alışılmadık bir etki yaratan bu sanatçılardan biri de Anselm Kiefer (1945-)'dir. Kullandığı malzemeler ve teknik üslubu kadar ele aldığı konular da bir o kadar dikkat çekicidir. Savaşların sanat üzerindeki etkisi azımsanamayacak kadar fazladır. Kiefer, savaş temasını oldukça özgün, izleyicide bir çeşit arınma hissi yaratacak bir biçimde anlatmıştır. Eserleri zorlayıcı, şaşırtıcı ve kullandığı sıra dışı malzemelerle öncü bir üsluptadır. Bu sebeple resim sanatı için önemli bir figür olmaktadır. Bu çalışmanın amacı savaşın izlerini sanat üzerinde incelemek, gelişen resimsel anlatıları Kiefer eserlerinde, hazır nesne kullanımı ile anlatmaktır. Ayrıca Kiefer'in kullandığı malzemeler ve eserlerinin sembolik anlamlarına da değinilmekte ve hazır nesne kullanımının sanatsal yaratıcılıktaki önemi vurgulanmaktadır. Araştırmada, hazır nesne kullanımı, Kiefer'in savaş konulu resimleri üzerinden nitel yöntemlerle incelenerek ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anselm Kiefer, Resim, Hazır Nesne, Savaş.

WAR THEME AND READYMADE OBJECT İN ANSELM KİEFER'S PAİNTİNGS

Abstract

The art of painting has been offered to the audience in different visual narratives throughout the history. In the course of time, the styles and artists that broke down the usual painting norms have emerged, especially in the periods of modernism and postmodernism. Anselm Kiefer (1945-) is one of these artists who made an unusual impact in the plastic arts by introducing a new dimension to the art of painting. The materials he uses, and his technical style are attention-grabbing as much as the subjects he deals with. The wars have a considerable level of impact on art. Kiefer described the war theme in a very original way, creating a sense of purification for the audience. His works are compelling and surprising with pioneering style thanks to the extraordinary materials he uses. For this very reason, he is an important figure for the art of painting. The purpose of this study is to study the traces of war on art and discuss the developing pictorial narratives in Kiefer's works by using readymade object. Also, the materials used by Kiefer and the symbolic meanings of his works are also focused and the importance of using readymade objects in artistic creativity is underlined. In the study, the use of readymade objects is discussed by examining Kiefer's war-themed paintings with qualitative methods.

Keywords*:* Anselm Kiefer, Painting, Readymade Object, War.

1. Giriş

Savaşlar, tarih boyunca insanlığa olumsuz sonuçlar yaratmıştır. Sonucu ne olursa olsun savaş, dünya üzerinde sosyo-kültürel, teknolojik, ekonomik vb. değişimleri doğurmuştur. Sanat toplumun vazgeçilmez bir parçası olarak toplumu etkilemiştir ve bu değişimler sanatın dinamiklerini ve hatta sanatın algılanışını da değiştirmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan psikolojik yıkım Dada hareketini tetiklemiştir. Modernizmin vadettiği iyi ve huzurlu bir toplumsal ortama güveni kalmayan Dadacılar sanatı bir isyan olarak kullanmıştır. Kural tanımazlık, anlamsızlık ve değersizliği destekleyen bir sanat anarşizmi ortamı yaratan Dadaizm, Postmodern hareketin başlangıç noktası da sayılabilir. Avrupa üzerindeki yoğun toplumsal değişimler ekonomik krizler birçok değişimi tetiklemiştir. Bu hızlı değişimlerden sanat oldukça etkilenmiştir. Modern sanatın çoğu akımı yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Henüz Birinci Dünya Savaşı'nın etkileri hissedilirken dünya üzerinde yeni bir savaşın hazırlıkları başlamıştır. Totaliter rejimin ağırlığını hissettirdiği Avrupa'da, özellikle avangart sanatçıların aleyhine bir sanat ortamı oluşmuştur. Bu özgürlük karşıtı, tehditkâr tavır, sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasının en güçlü sebeplerinden biri olmuştur. Altı yıl süren ve tarihin en yıkıcı savaşı olan, insanlara değerlerini, inançlarını sorgulatan bu savaşın bitimiyle ortaya çıkan soykırım, elli milyona yakın sivilin ölümü ve savaş suçları, dünya için yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır.

Adolf Hitler'in ölümünden kısa bir süre önce Almanya'da doğan Anselm Kiefer, çocukluğunu yıkılmış, harap olmuş şehir enkazlarında geçirmiştir. Oluşturduğu sanat üslubunda, tarihinden, geçmişinden ve çocukluğundan beslendiği görülür. Eserlerinde olaydan ziyade nesnelere odaklanmıştır. Kullandığı nesnelerin sembolik anlamlarını öne çıkararak, estetik bağlamda eserle izleyicinin yüzleşmesini sağlamıştır. İronik ve çarpıcı bir dille olan bu yüzleşme kışkırtıcı ve rahatsız edici bir izlenim yaratır. Devasa tuvallerinde maddi varlıkları ve sembolik anlamları nedeniyle kum, saman, toprak, beton, hayvan kemikleri, eritilmiş kurşun, hayvan pislikleri gibi kendi kendini yok eden organik malzemeyi kullanır (Fineberg, 2014: 413-415). Aynı zamanda heykeltıraş olan Kiefer, resimlerinde kullandığı heykel niteliğinde hazır nesneler ile eserdeki etkiyi büyük ölçüde artırmıştır.

2. Savaşın Sanat Üzerindeki Etkisi ve Resimde Hazır Nesne Kullanımı

Avrupa resim sanatı, Ortaçağ ve Rönesans'ın başlarında fresk tekniğinin gelişmesiyle olgunlaşmıştır. Hristiyanlık, Haçlı Seferleri sebebiyle Ortaçağ'da savaş ve din kavramlarını birbirine yakın ilişkide tutmuş ve Avrupa sanatının yükselişinde büyük rol oynamıştır. Rönesans'tan önce resim sanatında, İncil tasvirleri ve mitolojik betimlemeler ağırlıklı olarak kendini göstermiştir. Savaş konulu resimler ise, fresk tekniği kullanılarak mimari yapılarda tasvir edilmiştir. Avrupa'nın siyasi iç çalkantısı, devrimler ve savaşlar uzun yıllar sürmüş, bu hareketlilik sanata da yansımıştır. İmparatorlukların hüküm sürdüğü Avrupa'da, Modernizm'e kadar olan süreçte savaş teması; kahramanlık, şan, yiğitlik gibi milli duygu ve yurtseverlik izlenimleriyle resim sanatına yansımıştır. Modernizm'e kadar savaş konusu, resimde temsili bir anlatıdan ibaret olmuştur. Modern sanatla beraber değişen resim dili ve Birinci Dünya Savaşı'nın o güne dek görülmeyen şiddeti, savaş konusunu resimde farklı bir boyuta taşımıştır.

Modern sanat akımları içinde savaşla en bağlantılı sanat hareketi Dadaizm olmuştur. Dadaistler Birinci Dünya Savaşı'nı desteklemeyip, savaşa karşı çıkmışlardır. Sistem ve savaşa karşı çıkan, bir şeylerin değişmesi için önce eski olanın yıkılmasını öngören Dadaizm, resim sanatı için de önemli bir anlayış olmuştur. 1918 yılında yayımlanan Dada Manifestosu'nda Tristan Tzara yeni sanat anlayışını, "Yeni ressam bir dünya yaratıyor, bu dünyanın öğeleri aynı zamanda onun aletleri, bir savı olmayan, ölçülü, kesin bir çalışma. Yeni sanatçı karşı çıkıyor: Artık resmetmiyor (simgesel ve yanıltıcı reprodüksiyon), yaratıyor -doğrudan taşa, tahtaya, demire, tenekeye, kayaya- her yöne anlık duyumların berrak rüzgârı sayesinde döndürülebilen lokomotif organizmalar" (Harrison ve Wood, 2015: 285) sözleriyle dile getirmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan çıkmış Avrupa toplumu, Modernizm'in sunduğu umutlar konusunda hayal kırıklığı yaşamıştır. Siyasi kargaşa içerisinde olan Avrupa'yı yeni bir savaş beklemektedir. Ekonomik krizler, savaşın olumsuz etkileri ve psikolojik yaralar sanat ile giderilmeye çalışılsa da Avrupa'yı sarmaya başlayan totaliter rejim sanatçıları oldukça olumsuz etkilemiştir. Nasyonal sosyalist ideolojinin Avrupa'yı baskılamasıyla, modernist sanatçıların sanat yapıtlarında en çok ihtiyaç duydukları destek zayıflamış ve sanatçıların özgürlükleri kısıtlanmıştır. Nasyonal sosyalist ideoloji, ortaya çıktığından beri Almanya'nın kültürel bir temizlenmeye ihtiyacı olduğunu iddia etmiştir. Bu temizlenmede yalnızca ırksal kaygılar söz konusu değildir. Sanatçının siyasi düşünceleri, estetik eğilimleri, cinsel tercihleri gibi diğer nitelikleri de belirleyici faktördür (Erden, 2016: 279). Avangart sanat ortamı olarak önemli bir yere sahip Almanya'nın, değişen siyasi fikirlerle sanatsal kültürü olumsuz etkilenmiştir. Akademik kadroyu değiştiren, müze müdürlerini, galeri sahiplerini görevden alarak sanat zemininde yapılan bu değişimlerin üstüne tüm sanat camiasını sarsan dejenere sanat sergisini gerçekleştiren diktatör yönetim sanat tarihinin kara lekesidir. En korkutucu olan husus, sanat eserlerine siyasi içerikleri nedeniyle değil estetik özellikleri sebebiyle saldırılmasıdır. Yeni, alışılmadık, farklı olana Bolşevik nitelendirilmesinin yapılması sanatsal özgürlüklerin yok edilmesi anlamına gelmektedir (URL -1). Serginin amacı, Alman halkına sanatın ne olmaması gerektiğini göstermektir. Nitekim bu serginin açılmasından bir gün önce yine Münih'te Nasyonal Sosyalist ideolojisinin benimsendiği eserlerden oluşan "Büyük Alman Sergisi" açılmış, halkın iki estetik anlayışı karşılaştırması istenmiştir. "Dejenere" sanatı günde ortalama yirmi bin kişi, "Alman" sanatını ise günde ortalama 3200 kişi ziyaret edecektir (Erden, 2016: 279). Nazilerin modern sanata olan bu sert tutumu Avrupa'dan Amerika'ya sanatçı göçü yaratmıştır. Dönemin başarılı avangart sanatçıları Avrupa'nın kaotik ve baskıcı ortamından ayrılıp, büyük buhrandan yeni kurtulmuş, başarılı sanat politikaları izleyen, yeni sanat yapılandırmaları gerçekleştiren Amerika'da destek bulmuştur. Bu olaylar, yıllardır sanatın merkezi olan Paris'in, merkez olma pozisyonunu New York'a kaptırmasına yol açmıştır (Guilbaut, 2009: 31). İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan yıkım ve umutsuzluk insanlar üzerinde olumsuz psikolojik etkiler yaratmıştır. Savaş sonrası değişen dünya dengeleri ve teknolojinin ilerleyişi kapitalizmin egemen hale gelmesine yol açmıştır. Özellikle kitle iletişim araçları ve hızlı tüketim toplumu yaratılmış ve sanatın ideolojilere bağlı kalarak yönlendirilmesi yeni bir sanat döneminin kapılarını açmıştır. Modernizm'e olan güvenin sarsılması ve değişen dünya düzenine olan yeni arayışlar sanat üzerinde postmodern dönemi yaratmıştır (Yıldız, 2020: 19-32).

Hazır nesnelerin sanatta ilk kullanımı Marcel Duchamp'ın (1887-1968), 1917 yılında yaptığı "Fountain" (Çeşme) eseriyle gündeme gelmiştir. Bu eserle, o güne dek resim ve heykel disiplinlerinin dışında yeni bir düşünce ortaya çıkmıştır. Ortaya koyulan eser eski anlamını yitirip sanatçının ona getirdiği yeni anlamıyla şekillenmiştir (Turani, 1990: 607-608). Eserin sanatçının eliyle yapılmış olmasından ziyade sanatçının fikriyle anlam bulması önemli olmuştur. Bir süre kabul görmeyen bu eser, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından şekillenen yenidünya ve yeni sanat disiplinlerinde birçok sanat düşüncesinin ilham kaynağı hatta başlangıç noktası sayılmıştır. Resim sanatında hazır nesne kullanımı yirminci yüzyılın başında yaygınlaşmıştır. Kübizm ile tuval yüzeyinde boya dışı malzemelere yer verilmesi, Dadaizm ile yüzey üzerine üç boyutlu malzemelerin kullanımı, hazır nesnelerin, fotoğrafların ve boya dışı malzemelerin sanatta kullanımına ön ayak olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşananlar hakkında oldukça sessiz kalan Alman toplumu içinde Kiefer, Nazi kültürünü ironik bir biçimde ele alarak bir fotoğraf serisi ile sanat hayatına başlamıştır. Kiefer'in 1969 yılında hazırladığı 'İşgaller' (Görsel 1), ülkenin belirli mekânlarında askeri üniforma giyerek Nazi selamı verdiği bir fotoğraf dizisidir. Faşizmin görüntü dünyasını hatırlattığı gerekçesiyle tepki toplayan ve sanatçının faşist olmakla suçlandığı bu fotoğraf dizisi aslında sembollerin aktarım sürecinde oluşan kültürel ikonografinin kınanmasını dile getirmiştir. Kiefer'e göre, kendi karanlık düşüncelerini bu şekilde kabullenmek, Şeytan'ın ayrılamaz bir biçimde Tanrı'nın bütünselliğine ait olduğu düşüncesini yansıtır (Fineberg, 2014: 413). Yaptığı provokatif görünümlü çalışmalarla aslında kültürü, kimliği, tarihiyle olan hesaplaşmasını anlatan sanatçı ele aldığı Nazi ve savaş temasını çalışmalarında devamlı olarak konu edinmiştir.

Görsel 1. Anselm Kiefer – Besetzungen - İşgaller (1969) Siyah Beyaz Fotoğraf ve Kolaj

Modernizm sonrası tuval yüzeyi yerini hazır nesne ve resim sanatında kullanımı olmayan kavramsal malzemelere bırakmıştır. Sanattaki bu dönüşüm dönemin bütün olgularıyla ilişkilendirilmektedir. Avangart sanatçılar; savaşın yarattığı yıkımı, resmin geleneksel kurallarına karşı bir yıkım olarak göstermiş ve tuval yüzeyinin sınırlarına bağlı kalmayan üç boyutlu, çerçevenin dışına taşan resimsel bir dil oluşturmuşlardır. Birçok sanatçı, tuval yüzeyini atık malzeme eklentileriyle neredeyse üç boyutlu formlara dönüştürmüş ve her malzemenin sanatta kullanılabilir, sanat olabilirliğini savunmuştur. Sanatın güzel kavramını malzeme özgürlüğü ile yıkan bu yaklaşım yeni sanat fikirleri, yeni üsluplar ortaya çıkarmıştır. Resmin farklı disiplinlerle etkileşimi, hem sanatın yorumlanışına hem de eleştirisine yeni bir bakış açısı getirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatta hazır nesne kullanımının da giderek artması tuval resminde yeni teknikleri gerekli kılmıştır. Sanat pratiğini bu yenilikçi gelişmeler ışığında yönlendiren Kiefer, resmin tüm olanaklarıyla birlikte tuval üzerinde hazır nesneyi dikkat çekici bir şekilde kullanmıştır.

2.1. Anselm Kiefer'in Hazır Nesne Kullanımı ve Savaş Temalı Resimleri

1945'te Almanya'nın Donaueschingen kentinde doğan Anselm Kiefer, 1965 ve 1966 yıllarında Freiburg Üniversitesi'nde hukuk ve Latin dilleri eğitimi almıştır. 1966'da Peter Dreher ile resim çalışmalarına başlamış, 1969'da Akademie der Bindenden Künste'da, Horst Antes'ten eğitim almıştır (Thompson, 2014: 368). 1970-72 yıllarında Joseph Beuys'un öğrencisi olmuş ve o yıllarda Georg Baselitz'den etkilenmiştir. Kiefer'in sanata olan eğilimi bu dönemde yoğunlaşmış ve gerek örtük gerekse ulusal bir tutku olarak benimsediği kültür değerlerine yönelmiştir. Alman halkının özdeşleşmiş olduğu efsanelerin ve önderlerin etkisiyle yaşanmasına ve istirmar edilmesine izin verdiği Nazi döneminin korkunç olayları, onun çoğu zaman Almanya bağlamında anlamlı bir biçimde kullandığı simgesel malzemesi olmuştur (Lynton, 2004: 346).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişim gösteren sanat anlayışı, modern sanat akımlarının gördüğü rağbetin önünü kesmiş ve fikir, performans ağırlıklı kavramsal çalışmalarda yoğunluğunu göstermiştir. Tuval resmine olan özlem, Kiefer'in de öncülerinden olduğu Yeni Dışavurumculuk akımına karşı ilgi oluşturmuştur. Yeni Dışavurumculuk 1970'lerden sonra tuval resmine geri dönüşü temsil eden bir akımdır. Dışavurumculuğun bir devamı olarak nitelendirilebilecek bu akım modern sanatın biçimsel kaygılarını arka planda bırakıp sanatçının iç dünyası, tarihsel yaşantıları, üslup olarak özgürlüğünü öne çıkarmıştır (Antmen, 2009: 265). Yeni Dışavurumculuk, büyük tuvaller üzerinde boya dışı malzemelerin fazlasıyla yer aldığı, şiddet ve ahlak dışı konuların işlendiği, karmaşık, izleyici için zorlayıcı ve bu nedenle eleştirmenler tarafından kötü resimlerin yapıldığı bir modern sanat akımı olarak nitelendirilmiştir. Yeni Dışavurumcu bir sanatçı olan Kiefer, ulusal kimlik sorgulamasını ve Alman kültür tarihini sanatında yansıtmıştır. Devasa tuvaller üzerinde savaşı izleyiciye tekrardan yaşatırcasına, Nazi yönetimini, soykırımını alışılmadık malzemeler ve sembolik anlamlar ile anlatmaktadır (Thompson, 2014: 368). İzleyici sanki bombardıman

sonrası şehirde dolaşırken gördüğü moloz yığınlarına, yakılmış kitap, tahta gibi objelere, toz ve beton ağırlıklı atmosfere, tuval üzerinde sembolik anlatılar eşliğinde tanık olmaktadır. Yaptığı manzara resimlerindeki kum, saman ya da külle karıştırılmış kalın siyah boya birikintileri hem onun resmi yenilemeye yönelik sanatsal arzusunun simgesiydi hem de savaş sırasında geri çekilirken kullanılamaz kılmak amacıyla arazileri yakan ordulara gönderme yapıyordu (Hopkins, 2018: 233).

Anıtsal mimari mekânları betimleyen sanatçı, büyük ölçüde Nazi dönemi mimari planlarından ve binalarından alınan fotoğraf ve belgelerden esinlenmiştir. "Urd, Verdandi, Skuld" (Görsel 2) isimli resim de bu yapıları anımsatan bir iç mekân resmidir.

Görsel 2. Anselm Kiefer - Urd, Verdandi, Skuld – Geçmiş, Şimdi, Gelecek (1983) 420x280 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik (National Gallery of Scotchland)

Sahnedeki ölüm, yas çağrıları ve yangın, soykırımın örtük de olsa merkezi bir endişe olduğunu ima etmektedir. Alçak bir ufuk çizgisi üzerinde birleşen merkezi perspektifin kullanımı, Kiefer'in, soykırımla bağlantılı olan ve mesafeye doğru kaybolan alanlardan geçen demiryolu hatlarına veya patikalarına gönderme yapmaktadır. Kiefer'in Urd Verdandi, Skuld'dan önceki çalışmalarının çoğu, Almanya'nın kaybolan ve öldürülen Yahudi nüfusu için keder ve acıyı dile getirmiştir. Bununla birlikte, bu, hem Kiefer'in 1980'lerden önce ana odak noktası olan Alman konusunun özgüllüğünü hem de efsanevi zaman ölçeklerine ve kozmik temalara artan ilgisini kaydeden önemli bir geçiş çalışmasıdır. Bu nedenle, bu parçanın başlığı, geçmiş, şimdi ve geleceği hatırlatarak zamanın doğasına tarihsel ve doğrusal değil, dinamik ve eşzamanlı olarak bir ilgi ilan etmektedir (URL -2).

Kiefer'in 1983 yılında yaptığı "Sulamith" isimli eseri (Görsel 3), on sekiz ay toplama kampında tutulmuş Yahudi asıllı şair Paul Celan'ın (1920-1970) şiirinden esinlenilerek adını almıştır. Resmedilen mekân mimari özellikleri sebebiyle Nazi yapılarına gönderme yapmaktadır. Bu çalışmada resmedilen mekân, Nazilerin Yahudileri yakmak için inşa ettikleri bir yapıdır. Kiefer'in resmin odağına yerleştirdiği ateş Yahudi soykırımını simgeler. Yapının tavanındaki is ve karaltı da mekânın soykırım için bir fırın olarak kullanıldığı izlenimi verir. Devasa boyutlu resimde ele alınan tema ve kullanılan malzemeler oldukça kasvetlidir. Resimde siyah, kahverengi ve mavi tonları hâkimdir. Kiefer'in tuval üzerine yağ, emülsiyon, gomalak cila, akrilik boya gibi çok çeşitli malzeme kullanmasının yanı sıra taş bloklardaki ışık etkisini vermek için kullandığı talaş gibi doğal malzemeler de dikkat çekmektedir. Sanatçının bu resmi Yahudi soykırımına yakılmış bir ağıt niteliğindedir.

Görsel 3. Anselm Kiefer – Sulamith (1983) 514x368 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik (San Francisco Modern Sanat Müzesi, ABD)

Kiefer'in ele aldığı bir başka sembolik tema savaşın tahrip ettiği ormanlardır. Doğduğu kasabanın yakınlarında orman olması ve İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman sivillerinin ormandaki ağaçların arasında bombalamalardan saklanması Kiefer'in resimlerine anlam zenginliği katan bir sembol olarak yansımıştır. Kiefer için orman bir sığınak ve dinlenme yeri olduğu kadar derin sembolik anlamların bulunabileceği bir yer olmuştur. Kiefer, insanı ağaçların arasına yerleştirerek kontrolün onda olmadığını, insanın doğada güçsüz ve doğanın güçleri tarafından ezilmiş olunduğunu göstermek istemiştir (URL -3).

İzleyici, Kiefer'in resimlerindeki ormanı incelerken peyzaj resimleri gibi huzura kapılmaz. Aksine, olduğu konumdan rahatsız olur. Birçok kez farklı biçimlerde ele aldığı orman temasının ortak noktaları, kullandığı teknik ve malzemelerle izleyiciyi resmin içine alabilmek, geçmişin yıkıcı olaylarıyla hesaplaşmak için sıra dışı bir deneyim yaşatmaktır. Kiefer'in 1976 yılında yaptığı "Varus" isimli resim (Görsel 4), huzur verici doğa tasvirlerinden farklıdır. Kahverengi ve yeşil tonlarının neredeyse yok denilebileceği, renklerin oldukça soğuk, fırça kullanışı ve resmin tasarlanış biçimleriyle gergin ve huzursuz edici bir etkisi vardır. Resim, üzerinde yazılar ve sembolik anlamlar mevcuttur. İkinci Dünya Savaşı bitimine doğru Alman halkının bombardımandan korunmak için ormana sığınması, resmin temsili içeriğiyle bağdaşmaktadır. Zemindeki kırmızı nokta şeklindeki lekeler, her bir insanı ve bu insanların tek tek vurularak öldürülüşünü simgelemektedir. Tuval üzerine sabitlenmiş dal parçaları ve ağaç kabukları ortamın varlığını izleyiciye daha doğrudan bir şekilde hissettirmiş, atmosferi etkili bir biçimde yansıtmıştır.

Görsel 4. Anselm Kiefer – Varus (1976) 200x270 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik (Pompidau Merkezi, Paris)

Savaşın tahrip ettiği ormanları ve şehirleri resmetmek, Kiefer için yok olanın anısını yaşatmakla ilgili olmuştur. Kiefer "Nürnberg" isimli resminde (Görsel 5) İkinci Dünya Savaşı öncesinde kültürel bir merkez konumundayken

savaştan sonra tahrip olan Nürnberg şehrini ele almıştır. Sanat açısından da Alman Rönesansı'nın merkezi olan şehir geçmişinin bütün kazanımlarını görkemini korumuş, kültürel zenginliğin sembolü haline gelmiştir. Verimli toprakları olan, gelişmiş sanayisi ile refah seviyesi yüksek olan, festivaller gibi geleneksel ve yeniliğe açık eğlence sektöründe gelişmiş bir şehirdir.

Görsel 5. Anselm Kiefer - Nürnberg, Festpiele Wiese – Nürnberg, Festival Alanı (1982) 280x380 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik (Eli and Edith Collection, Los Angeles)

Savaş yıllarında Nürnberg, Nazilerin kontrolü altına alınmıştır. Hitlerin Nazi mitinglerini yapmak için seçtiği bu şehir savaşla beraber sanatın, eğlencenin yerini Yahudilerin yakıldığı, askeri toplantıların yapıldığı, verimli arazilere Yahudilerin gömüldüğü bir ortam haline dönüşmüştür. Nazilerin yenilgisiyle sonuçlanan savaştan sonra Nürnberg, Nazilerin soykırım ve diğer terör suçlarından yargılandığı uluslararası bir mahkemenin yeri olmuştur (URL -4).

Büyük boyutlu bir tuval üzerinde olan resim, sarı, siyah ve beyaz renkleriyle izleyiciyle karşılaşır. Tuval üzerinde saman parçaları ve yoğun boya tabakaları perspektifin etkisiyle izleyiciyi resmin içine alır. Kompozisyon biçimsel olarak izleyicide gerginlik, tedirginlik yaratır. Harap olmuş bir tarla üzerinde göz, ufukta çalışan fabrikalara kayar ve soykırımın dehşetini düşündürür. Resmin sağ üst köşesinde yazan "festival alanı" savaştan önceki ile savaş yıllarındaki Nürnberg şehrine ironik bir göndermedir. Ayrıca sanatçının eleştirel bir anlatı sunduğu söylenebilir. Bu alanda, karton üzerindeki isimlerle temsil edilen ve şu anda çoğu okunamayan birçok hayalet vardır. Nürnberg, bir hafıza yeri, hesaplaşma yeri, yeniden ekilmeye henüz hazır olmayan bir yer olarak gösterilmiştir (URL -4).

Nigredo Morgenthau isimli resmin (Görsel 6) sol üst köşesinde yazılan nigredo kelimesi, dünyayı yakma işlemiyle altına dönüştürmeyi amaçlayan ortaçağ bilimi olan simyaya atıfta bulunur. Dönüşümün ilk aşaması olan Nigredo, kararma ve ardından parlayan bir ışığın ortaya çıkması ile karakterize edilir (URL -5). Simyada nigredo, çürümenin ve kömürün siyahlığı ile tanımlanan dönüşüm sürecindeki dört aşamadan ilkidir. Albedo, citrinitas ve rubedo aynı şekilde renkle ilişkili diğer üç aşamadır. Bunlar da beyaz, altın ve kırmızı renkle ilişkilidir. Analitik psikolojide nigredo, kişinin bilinçdışının kaosuna ve karanlığına indiği ve karşılaştığı aşamadır; Jungian terimleriyle, gölge anlamına gelir. Kiefer'in tarlası ürkütücü, gaddar ama çorak bir arazi değildir. Ayakların altındaki ölü toprağın çatırtısının, yeniden doğuş, karanlığın diğer tarafından çıkma vaadini taşıdığını izleyiciye bildirmektedir (URL -6).

Görsel 6. Anselm Kiefer - Nigredo Morgenthau (2012) 190x380 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik (Gagosian Gallery, Roma)

İkinci Dünya Savaşı'nın kaderini belirleyen, ordular için önemli rolü olan savaş uçakları, büyük yıkım gücü sebebiyle savaşın etkili bir makinesi olarak akıllarda yer etmiştir. Stalin, savaş uçaklarının su, yiyecek kadar önemli olduğunu belirtmiştir. Hitler'de İkinci Dünya Savaşı'nın Almanya aleyhine döndüğü zaman Nazi savaş uçaklarının Almanya'nın savaşı kazanmasını sağlayacağını düşünmüştür. Savaş mağduru insanlar için, akıllardan çıkmayan dehşet verici uçak figürleri, savaşın önemli kalıntıları olarak iz bırakmıştır. Eserleriyle tarihi olayları sorgulamaya teşvik eden Kiefer, çalışmalarında uçak figürlerine fazlasıyla yer vermiştir. 1980'lerin sonundan beri uçak heykelleri yapan sanatçı, tuval resmi üzerine zincirler ile astığı uçak heykellerinin yanı sıra yerleştirme üzerine de kullanmıştır.

1980'lerin başından beri Kiefer'in çalışmalarının iki güçlü yönü vardır: Aşkınlığı temsil etme sorunlarına felsefi bir araştırma ve geleneksel mekân temsillerini karıştıran resim ve heykel arasında melez formlar yaratmak için malzeme ve görüntülerle deneyler yapmaktır. İkinci Dünya Savaşı'nın korkusunu ve yıkımını derinden hissettiren Kiefer'in uçakları, alegorik biçimde izleyiciyi olaylarla yüzleştirir. Eserleri hem biçimsel hem düşünsel açıdan oldukça şiddetlidir. Yolculuk fikri, onun sıklıkla imgelere ve maddi süreçlere dâhil ettiği bir metafordur. "Glaube, Hoffnung, Liebe'de (Görsel 7) yolculuk potansiyel olarak izleyiciyi maddi düzlemden cennete götürecek bir uçuştur ancak pervane kurşundan yapılmıştır ve asla uçmayacaktır. Başlıktaki kelimeler üç bıçağın üzerine yazılmıştır, bunlar St Paul'ün üç ana erdemidir; inan, umut et ve sev. Belki Kiefer, ne teknolojinin ne de erdemin gerçek aşkınlığa ulaşamayacağını ima edip, yine de sürekli şu soruyu sormaktadır: Neden olmasın? (URL -7).

Görsel 7. Anselm Kiefer - Glaube, Hoffnung, Liebe - İnanç, Umut, Sevgi (1984-86) 280x380x20 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik (NSW Sanat Galerisi, Sidney Avustralya)

Kiefer'in gerçek uçak boyutunda, kurşun, çinko ve camla yaptığı savaş uçağı heykellerinin huzursuz edici bir izlenimi vardır. Sanatçı, güzelliğe karşıt bir üslup ile eserlerini oldukça kirli gri renk tonlarında ve rahatsız edici formlarda üretir. İzleyici için eserlerin simgesel anlamları göz ardı edilse bile bulunduğu ortamda huzurla dolaşacağı düşünülmez. Kiefer'in uçak yerleştirmeleri genellikle devasa tuvaller ile desteklenmektedir. "Louis Ferdinand Celine" isimli yerleştirmede (Görsel 8), arkadaki tuval üzerinde metal levhadan yapılmış kadın kıyafetleri yer alır. Kiefer bu kıyafetler ile Yahudi soykırımını ifade etmek istemiştir. Tuvali üçüncü bir boyuta taşıyan çalışma, yerleştirme ile desteklenip izleyici için etkili bir gerçeklik yaşatmaktadır.

Görsel 8. Anselm Kiefer - Louis Ferdinand Celine Yerleştirme (Hamburger Bahnhof)

Kiefer'in Kopenhag Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde sergilenen çalışması da (Görsel 9 ve 10), savaş uçaklarıyla oluşturulmuş bir başka yerleştirmedir. Bir önceki çalışmada olduğu gibi bu yerleştirme de tuval resimleriyle birlikte hazırlanmıştır.

Görsel 9 – 10. Anselm Kiefer - For Louis Ferdinand Celine (2016) Yerleştirme (Kopenhag Contemporary)

Kiefer'in bu sergisindeki eserler, hırpalanmış, savaş yorgunu halleriyle 1500 metrekarelik bir alana kurulmuş-tur. Uçaklar ve 6,6m. x 11,4m. ebatlarındaki resimler alegorik olarak yan yana getirilmiştir. Resimler, sanatçının 1993'te Gobi Çölü'ndeki seyahatleri sırasında çektiği fotoğraflara ve Avusturyalı yazar Ingeborg Bachmann'ın "Franza Kitabı" ndaki (1955) bir sahneye göndermeler içermektedir. Referansların çokluğu ve materyallerin çeşitliliği her şeyin tek bir sonsuz varlıktan aktığı ve ona geri döndüğü inanışına gönderme olarak yorumlanabilmektedir (URL -8).

3. Sonuç

Sanat, olumlu-olumsuz sürekli bir değişim içindedir. Tarih boyunca yaşanan her olaydan etkilenmiş sanat akımları, bir sonraki akımlara fikir kaynağı olmuştur. Dünya savaşları sonucunda köklü değişimler sanat üzerinde

büyük etki yaratmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası değişen dünya dengeleri yeni bir sanat dönemi yaratmıştır. Sanat, geleneksel estetik sınırlandırmadan kurtulmuş, modern, çoğulcu, eleştirel tavrıyla şekillenmeye başlamıştır. Tüm bu değişimler dolayısıyla sanatçıyı da etkilemiştir. Sanatın, hayatın içinde var olduğuna inanan Anselm Kiefer de yaşadığı çevreden etkilenmiş ve bu etkiyi yaratıcı çalışmalarıyla günümüz sanatına örnek olarak sunabilmiştir.

Ele aldığı hassas konular ve şaşırtıcı çalışmalarıyla dikkat çeken Kiefer, modernizm sonrası eleştirel ve sorgulayan sanatsal üslubuyla kendine has estetik bir tavır oluşturmuştur. Geleneksel tuval resmi anlayışına yönelik kırılma noktası sayılabilecek, Postmodern dönemin disiplinlerarası etkileşimini çalışmalarında sunmuştur. Savaşın yarattığı atmosferi hazır nesne ve hazır malzeme ile izleyicinin deneyimlemesini sağlayan Kiefer, yeni sanat fikirlerinin önünü açmıştır. Kiefer'in, savaşın olumsuz etkilerini ironik biçimde ele alarak izleyiciyle hesaplaşmasını sağlaması savaşa karşı gösterilen önemli bir tepkidir. Sanatta hazır nesne kullanımı; savaşın yarattığı yıkımın, sanat üzerinde gösterilmesiyle bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Bu açıdan Kiefer'in hazır nesne ile ele aldığı savaş temalı çalışmaları önem kazanmaktadır. Kiefer savaşla birlikte, Urd, Verdandi, Skuld (1983) ve Sulamith (1983) gibi eserlerinde anıtsal mimari yapıları yeniden görünür kılmış ve ülkesinin yakın tarihi ile Germen mitlerini sentezlemiştir. Her iki eser de uzun tonozlu geçitlerle izleyiciyi salonun karanlık girintilerine yönlendirerek güçlü bir uzamsal durgunluk yaratmıştır. Aynı uzamsal durgunluk, Varus (1976), Nürnberg (1982) ve Nigredo Morgenthau (2012) eserlerindeki orman ve şehir manzaralarında da görünür olmaktadır. Kullanılan renklerin koyuluğu aynı zamanda psikolojik bir durgunluğa ya da karamsarlığa neden olabilmektedir. Burada sanatçının renk tercihinin, geçmişte yaşanan dehşetin etkisini izleyiciye hissettirmek amacıyla olduğu söylenebilmektedir. Dehşet her ne kadar karamsarlığa sürüklese de erdemin ve umut etmenin bir kurtuluş olacağı inancı da Kiefer'in Glaube, Hoffnung, Liebe (1984-86) ve For Louis Ferdinand Celine (2016) isimli eserlerinde kendini hissettirmektedir. Eserlerde kullanılan uçaklar, her ne kadar savaş uçaklarının soğuk, korkunç görüntüsünü taşısa da aynı zamanda yolculuk yapmaya yarayan ve her yeni yolculukla iyi bir geleceği ümit etmeye teşvik eden mesajlar içermektedir. Kiefer'in eserlerinde kullandığı bu hazır malzemeler de istediği mesajları iletmeye hizmet etmektedir.

Kaynakça

Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Erden, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları

Guilbaut, S. (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Harrison, C. & Wood, P. (2015). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.

Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Lynton, N. (2004) *Modern Sanatın Öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitabevi

Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Turani, A. (1990). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Yıldız, İ. E. (2020). Postmodernizm Kavramı Üzerine, Rıfat Şahiner (Ed.) içinde *Çağdaş Sanatta Postmodernizm Neo-Avangardizm Sinizm* (s:19-32). Ankara: Ütopya Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1 https://archive.org/details/degenerateartfa00barr/page/8/mode/2up (Erişim Tarihi: 23.03.2021)

URL-2 https://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-urd-verdandi-skuld-the-norns-ar00036 (Erişim Tarihi: 25.03.2021)

URL-3 https://www.artdependence.com/articles/anselm-kiefer-symbolism-of-the-forest/ (Erişim Tarihi: 24.12.2021)

URL-4 https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer/n%C3%BCrnberg (Erişim Tarihi: 28.03.2021)

URL-5 https://philamuseum.org/collection/object/76960 (Erişim Tarihi: 26.03.2021)

URL-6 https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/15/the-alchemy-of-november/ (Erişim Tarihi: 26.03.2021)

URL-7 https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/358.1987.a-b/#about (Erişim Tarihi: 25.03.2021)

URL-8 https://copenhagencontemporary.org/en/anselm-kiefer/ (Erişim Tarihi: 26.12.2021)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficcult-reception-occupations (Erişim Tarihi: 12.05.2021)

Görsel 2. https://artuk.org/discover/artworks/urd-werdande-skuld-the-norns-211945 (Erişim Tarihi: 12.05. 2021)

Görsel 3. https://storiesinart.files.wordpress.com/2015/05/shulamite.jpg?w=1000&h=766 (Erişim Tarihi: 15.05.2021)

Görsel 4. https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-varus (Erişim Tarihi: 16.05.2021)

Görsel 5. https://www.flickr.com/photos/32357038@N08/5337317650 (Erişim Tarihi: 18.05.2021)

Görsel 6. https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-nigredo-morgenthau (Erişim Tarihi: 18.05.2021)

Görsel 7. https://www.artgallery.nsw.gov.au/media/collection_images/3/358.1987.a-b%23%23S.jpg (Erişim Tarihi: 12.05.2021)

Görsel 8. https://anti-utopias.com/newswire/anselm-kiefer-louis-ferdinand-celine/ (Erişim Tarihi: 22.05.2021)

Görsel 9-10. https://copenhagencontemporary.org/en/anselm-kiefer/ (Erişim Tarihi: 22.05.2021)

Article Type:Research
Received:01/11/2021
Accepted:21/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Eda DEMİR TOSUNOĞLU
Öğr. Gör., İnönü Üniversitesi, edademirtosunoglu@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-1895-9119

SELÇUKLU DÖNEMİ İNSAN FİGÜRLÜ ÇİNİ TASVİRLERE YANSIYAN ERKEK BAŞLIKLARI

Özet

Süslenmenin bir parçası olan başlık her zaman kıyafeti tamamlayan önemli bir imge olmuştur. Baş süslemeleri Orta Asya'dan günümüze kadar incelendiğinde her dönemin asil soydan olan kral, kraliçe, alp, kaan, sultan gibi kişilerine, tanrıçalarına veya mitolojik varlılara rütbe mertebesini temsil eden taç gibi çeşitli başlıklar kullanıldığını günümüze kadar ulaşan belgeler ve eserler sonucunda ulaşılmaktadır.

İslamiyetten önce Türk kıyafetlerini incelediğinde Hun dönemi, Uygur dönemi, Göktür Döneminde bulunan eserlerde çeşitli başlıklar kullanıldığı görülmüştür. Bu eserler bize giyim kuşam geleneğinin köklerinin çok eski tarihe kadar dayandığını göstermektedir. Giyim kültürü içerisinde her dönem kullanılmaya devam eden kadın ve erkek başlıkları değişerek günümüze kadar ulaşmıştır.

Bu bağlamda Selçuklu Dönemi seramik ve çini eserler incelendiğinde de o dönemin başlıkları hakkında bilgilere ulaşılmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda Selçuklu döneminde görülen erkek başlık çeşitleri incelenerek sınıflandırılmıştır.

Anahtar Kelime: Selçuklu Dönemi, Seramik, Çini, Figür, Baş Süslemesi.

MEN'S BASHLYKS REFLECTED HUMAN FIGURES TILE DESCRIPTIONS IN SELJUK PERIOD

Abstrac

The bashlyks, which is a part of the ornament, has always been an important image that completes the outfit. When examined from Central Asia to the present, it is understood as a result of the documents and artifacts that have reached the present day that the heads and crowns representing the rank were used for the noble people, goddesses, imaginary creatures or mythological beings of every period.

When it was examined, Turkish clothes before Islam, it was seen that many different bashlyks were used in the works found in the Hun period, the Uyghur period and the Göktürk period. These artifacts show us that the roots of the clothing tradition date back to ancient times. The men's and women's bashlyks, which continue to be used in clothing culture in every period, have reached the present day by changing.

In this context, when the ceramics and tile artifacts of the Seljuk Period are examined, information about the titles of that period is reached. İn the view of such information, the types of male bashlyk seen in the Seljuk period were classified by examining.

Keywords: Seljuk Period, Ceramics and Tile, Figure, Head Decoration.

1. Giriş

Orta Asya'dan başlayarak Anadolu'ya kadar uzanan Selçuklu devleti; coğrafi konum, sosyo - politik ilişkiler, çeşitli uygarlıkların kültür ve sanat faaliyetleri her dönemde olduğu gibi selçuklu dönemini de sanatsal ve kültürel

olarak etkilemiştir. Kültürel etkileşim tüm sanat dallarını etkilediği gibi kılık kıyafetin önemli bir parçası olan başlıkları da etkileyerek devam etmiştir. Baş süslemeleri her dönem de farklı şekil ve boyutta kullanıldığını günümüze kadar ulaşan çeşitli Geleneksel Türk Sanatları eserlerinde (taş kabartma, duvar resmi (fresk), resim, minyatür, heykel, seramik, çini gibi…) görülmektedir.

Selçuklu dönemi seramik ve çini eserlerine resmedilen veya üç boyutlu seramik çalışmaları araştırıldığında dönemin kültürünü yansıtan gelenekleri, saray adetleri, eğlenceleri, taht, av, savaş, şölen, eğlence, aşk, çalgı ve sohbet konularını anlatan destan ve masal gibi kaynaklara ilham olan sahneler seramik ve çini eserlere de yansımıştır. Bu sahnelerde yer alan insan figürlü tasvirler incelenmiştir ve dönemin kılık kıyafeti hakkında belge niteliği taşıyan bilgilere ulaşılmıştır.

Selçuklu dönemine ait kılık kıyafeti tamamlayan başlıklar incelendiğinde Anadolu tarihi boyunca yayılan kültürel etkileşim her dönemde olduğu gibi Selçuklu dönemi kadın ve erkek başlıklarını etkilemiştir. Kıyafeti tamamlayan başlıklar dönemin en üst mertebesinde olan Alp, Kaan, Sultan, hayali veya mitolojik varlıklarda kullanılan taç ve farklı başlık çeşitleri hakkında da genel bilgiye ulaşılmaktadır (Önder, 1978:. 2-7).

2. Selçuklu Dönemi Erkek Baş Süslemeleri

Selçuklu döneminde kullanılan erkek başlıkları araştırıldığında; başlıkların o zamanki adına "bağaltak" denilmiştir (Balta, 2014: 166). Selçuklu döneminde kullanılan erkek başlıkları; Sarık (destar), kavuk, külah, üsküf, börk ve taç başlık olarak sınıflandırılmaktadır (Balta, 2017: 168-171).

Kaynaklarda destar olarak tanımlanan başlığın diğer adı sarık olarak tanımlanmaktadır. Selçuklu döneminden sonra kullanılan külah, kavuk, sarık ve fes başlık üzerine koyu yeşil, beyaz bez veya tülbent başlığa sarılarak da başlıklar kullanılmıştır. Külah başlık ise beyaz keçeden yapılmış ve üzerine yine kumaşlardan sarık sarılarak ve ucu sivri serpuş olarak tanımlanmıştır (Balta, 2017: 169).

Eski Türk'lerde kullanılan keçe külah olarak bilinen börk başlık Selçuklu döneminde de sıkça kullanılmıştır. Kırmızı ve beyaz keçeden ya da çuha kumaştan yapılan börk başlıklar daha sonra Osmanlı döneminde yeniçeriler tarafından kullanıldığı bilinmektedir (Balta, 2014: 169).

Görsel 1. Büyük Selçuklu Dönemi, Kadın ve Erkek Figürü, Keşan-İran, Metropolitan Museum of Art

Selçuklu devleti zaman içerisinde İran'a kadar ulaşmış ve dönemin saraylarının süslemesinde minai, lüster, perdah ve sıraltı tekniği ile yapılmış birçok çini ve seramik eserler görülmektedir. Bu eserlere konu olan Alp, Kaan, Hatun, soylu, zengin tasvirleri dönem hakkında bilgi vermektedir. Bu eserlerin en önemlilerinden biri Kubad Abad Sarayı'dır ve Alaaddin Keykubad'ın yazlık Sarayı olarak yaptırdığı bu Saray günümüze kadar ulaşmış en önemli mimari yapılardan biridir (Öney, 2008: 57).

Kubadabad Sarayı çinilerinde sıkça rastlanan insan figürlü tasvirlerden yola çıkarak kıyafetin bir parçası olan erkek başlıkları incelenmiştir. Kıyafetlerde kullanılan başlıklar geçmiş dönemlerde de olduğu gibi toplum içindeki makam, mevki, soylu, güç ve statüyü gösterme amacıyla kullanılmıştır.

Başlıklar kadın ve erkekte farklılık ve benzerlikler göstermiş olsa da erkeklerde kadınlar gibi saçlarını bele kadar inen uzun örgülü saç yapmaları, saçlarına keçi kılından yapılmış takma zülüfler takmaları, çeşitli süslerle saçlarını süslemeleri çini eserle de konu olan insan tasvirlerin kadın figürü mü yoksa erkek figüre mü olduğunu ayırt etmede zorlanılmıştır.

Erkek figürlerini kadın figürlerden ayıran özellikler kadınların kullandığı süslerdir (Tosunoğlu, 2019: 75-76). Genelde yuvarlak yüz tipi, çekik gözler, uzun saçlar, İran ve Sasani Hükümdarlarının kullandığı kanatlı taçlarından esinlenen kanatlı taçlar, semavi parlaklığı ve asaleti simgeleyen hale, sakal ve bıyık erkeklere özgü olduğu görülmüştür (Öney, 2008: 59-60; Süslü, 2007: 140).

Örneğin Selçuklu dönemi eserler incelendiğinde taht sahnelerinde hükümdar tasvir edilirken genellikle ortada bağdaş kurarak oturmuş, hükümdarlık, hakimiyet ve ölümsüzlüğün sembolü olan sağ elinde kadeh, başının üstünde taç başlık ile resmedildiği görülmektedir (Süslü, 2007: 174). Yapılan literatür araştırması sonucunda erkek başlık çeşitleri araştırılmış ve görsellerle desteklenerek sırasıyla aşağıda açıklanmıştır.

3. Başlık Çeşitleri

Selçuklu erkek başlık çeşitleri yapılan araştırma sonuncunda; taç, diadem, börk, takke-külah, sarık, kavuk ve askeri başlıkları kullandıkları bilinmektedir (Öney, 2008: 61; Süslü, 2007: 137-144; Balta, 2014:.166- 169).

3.1. Taç Başlık

Taç başlık İslamiyetten önceki dönemde ve İslamiyet'ten sonraki dönemde de sıkça kullanılmıştır. Selçuklu döneminde taç başlık ilk Selçuklu Sultanı Tuğrul Bey zamanında halife tarafından taç giydirme geleneği uygulanmıştır. Minyatür, taş kabartma, seramik ve çini eserlerde betimlenen Selçuklu sultan tasvirlerinde üç yaprak dilimli "Selçuklu tacı" olarak adlandırılan taçlar taktıkları görülmektedir. Bu bağlamda Selçuklu İmparatorluğu'na bağlı olan Anadolu Selçuklu döneminde de taç başlık kullanılmıştır. Taç başlık her dönemde toplumsal konumunu, siyasal ve ekonomik gücünü göstermek için kullanılmıştır ve bu anlamda günümüze kadar kullanılarak devam etmiştir. Taç başlığı hem erkekler hem de kadınlar kullanmıştır ve erkeklerde çeşitli şekiller de taç başlık kullanıldığı bilinmektedir (İndikarş, 2002: 49-50).

Görsel 2-3. Büyük Selçuklu Dönemi, Kanatlı Taç Başlık, Keşan- İran

Taç başlıklar incelendiğinde dilimli taç başlıklar; tek dilimli başlıklar, iki dilimli başlıklar ve üç dilimli başlıklar olmak üzere üç kısma ayrılmaktadır (süslü, 2007: 140-141).

3.1.1. Tek Dilimli Taç Başlıklar

Tek dilimli taç başlıkların ortasındaki dilim sivri ve üçgen şekilde tasarlanmıştır.

Şekil 1. Tek Dilimli Taç Başlıklar

Görsel 4. Nişabur-İran, Taç Başlık **Görsel 5.** Büyük Selçuklu, Taç Başlık

3.1.2. İki Dilimli Taç Başlıklar

İki dilimli taç başlıklar genellikle iki ucu sivri üçgen şeklinde tasarlanmıştır ve çini tasvir resimlerinde bu örnekler görülmektedir.

Şekil 2. İki Dilimli Taç başlık, Ahlat

3.1.3. Üç ve Daha Fazla Dilimli (Terekli) Taç Başlıklar

Üç dilimli ve daha fazla olan taç başlık şekilleri ucu sivri üçgen şeklinde yada iki sivri üçgenin ortası yuvarlak, damla veya yaprak şeklinde değerli bir taş veya yaprak gibi şekiller ile simetriyi bozacak şekilde daha estetik şekilde süslenerek tasarlandığı düşünülmektedir.

Şekil 3. Üç Dilimli Taç Başlıklar

Görsel 6. Büyük Selçuklu, Üç Dilimli Taç Başlık **Görsel 7.** Fatimi, Üç Dilimli Taç Başlık

3.2. Tek Taşlı Taç Başlıklar

Tek taşlı taç başlıklar genellikle badem veya damla şeklinde kıymetli taşların kadın ve erkeklerin alınlarına yada zülüflerinin ortasına gelecek şekilde saçlarına tutturulmuş olarak kullanılan bir başlık çeşitidir (Süslü, 2007: 385- 400).

Şekil 5. Tek Taşlı Başlıklar

Görsel 8-9. Selçuklu Dönemi, Tek Taşlı Başlık, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay Müzesi, Konya

Görsel 10-11-12-13. Selçuklu Dönemi, Tek Taşlı Başlık, Keşan-İran

3.3. Diadem Başlık

Diadem başlık alnın üstünde tek parça kumaş bantlardan ziyade altın taç şeklinde olan bazen inci takarak da kullanılan bir başlık türüdür (Uygun, 2019: 270). Diadem taç başlığın alnın ortasına gelecek şekilde kıymetli yuvarlak taşlar takılarak da kullanıldığıda görülmektedir. Diadem taç başlığı hem kadın hemde erkekler kullanmıştır.

Şekil 4. Diadem Başlık

Görsel 14-15. Selçuklu Dönemi, Diadem Başlık, Kubad Abad Küçük Saray, Karatay Müzesi, Konya

3.4. Kavuk Başlık

Kavuk ismi içi boş anlamına gelen "kof" ve "kav" kelimelerinden türemiştir. Pamuk malzemeden yapılmış, üzerine sarık sarılan erkek başlığı olarak tanımlanan başlık çeşididir. Kavuğun baş kısmı olan kisvesinin içi genellikle pamukla doldurulur, üzerine çuha ve bez kumaş dikilmektedir. Anadolu Selçuklu döneminde başlık çeşitleri arasında oldukça yaygın bir şekilde kavuk başlığın kullanıldığı görülmektedir (Süslü, 2007: 143).

Şekil 6. Kavuk Başlık

Görsel 16. Selçuklu Dönemi, Kavuk Başlık, Ahlat

3.5. Sarık (Destar) Başlık

Türklerin Orta Asyadan Yakın Doğuya geldikten sonra kullandıkları bir başlık türü olarak bilinmektedir. Sarık başlık tülbent veya şal gibi kumaşların başa sarılması ile oluşan kıvrımlı bir başlık çeşididir (Süslü, 2007: 143-144).

Şekil 7. Sarık Başlık

Görsel 17. Selçuklu Dönemi, Sarık Başlık, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay Müzesi, Konya

Dini geleneğe göre bir kişiye ilk defa yeni sarık takıldığında cuma günü, ayakta sağ el ile başın etrafından sağdan sola dolanarak sarılmaktadır ve Türklerde 66 çeşit sarık sarma şekli olduğu bilinmektedir (Türkoğlu, 2002: 137).

Sarık başlık aynı zamanda mesleklerin simgesi olarak da kullanılmıştır ve en büyük sarığa sahip olan kimse üst düzeydeki dini kişisi olarak belirtilmektedir (Süslü, 2007: 139-140). Sarık başlık sarıldıktan sonra arka kısmında sarkık bırakılan ucuna taylasan denilmektedir (Süslü, 2007: 143)**.**

Selçuklu döneminde sultanlar başlarına küçük sarık başlık taktıkları, tahta oturdukları zaman ise tebrik ve kabullerde başlarına taç başlık taktıkları bilinmektedir (Ögel, 1985: 192).

3.6. Börk Başlık

Börk başlık genellikle tepesi düz, hayvan postundan veya çuha gibi kumaşlardan yapılan başlık olarak tanımlanmaktadır. Börklerin üzerinde bazen hayvan tüyleri bazen de kenar kısımları sırmalı ile süslendiği görülmektedir (Süslü, 2007: 142).

Şekil 9-10. Börk Başlık **Şekil 11.** Üsküp Başlık

Şekil 12-13. Börk Başlık

Görsel 19-20-21. Selçuklu Dönemi, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay Müzesi, Konya

Görsel 22. Selçuklu Dönemi, Karatay Müzesi, Konya

Görsel 23. Selçuklu Dönemi, Alaaddin Kılıç Aslan Köşkü, İslam Sanatı Müzesi, Berlin

Börk Başlığın daha yüksek yapılmışsa buna "Sukarlaç" börk denilmiştir. Bazı börkler ise önden ve arkadan kanatlı veya tüylü olmakta, bu börk başlık şekline "kuturma" kenarlı börk başlığa da "kıdhıglıg" ve ayrıca tiftikten yapılan beyaz börk başlığa "kıymaç" denilmektedir. Altın varak ve kırıntıları "kimsen" ile süslenen börklere "Börk Burtalandı" denilmektedir (Atasoy, 1971: 138-139). Bu yüksek kürklü börk başlıkların ortalarına kıymetli taşlar eklenerek de süslendiği görülmektedir (Süslü, 2007: 139-140).

Yüksek börk başlıklarda tepesi devrik olarak şekillendirilerek oluşturulan başlık çeşidine "üsküf" adı verilmektedir. Börk başlık şekilleri yüzyıllarca değişmeden Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar gelmiştir (Süslü, 2007: 139).

Görsel 24. Selçuklu Dönemi, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay Müzesi, Konya

Şekil 14. Börk Başlık

Görsel 25. Selçuklu Dönemi, Karatay Müzesi, Konya

Börk başlılara kürk takılarak da kullanıldığı bilinmektedir (Görsel 26- Şekil 15). Seramik tabak parçasında yer alan figürün saçı tek örgülü şekilde ve saçın üstüne kürklü börk başlık ile resmedildiği görülmektedir.

Şekil 15. Börk Başlık

Görsel 26. Selçuklu Dönemi, Ankara Etnografya Müzesi

3.7. Takke - Külah Başlık

Yuvarlak ve başı konik şeklinde olan ufak bir başlık çeşidine külah başlık denilmektedir. Sivri uçlu olarak kullanılan külah başlığın ortasına kıymetli bir taş, düğme ya da kordon ile süslenerek kullanıldığı bilinmektedir. Bere şeklinde düz sivri olmayan başlıklar ise takke başlık olarak bilinmektedir. Kayık takke olarak adlandırılan bir grup küçük düz tepelikli başlıklardır ve takke başlık sorguçlar (tüy veya kıymetli taş) ile süslenerek de kullanıldığı bilinmektedir (Süslü, 2007: 141-142).

Görsel 27. Selçuklu Dönemi, Karatay Müzesi, Konya

Görsel 28. Nişapur-İran, Pergamon Museum, Almanya

Görsel 29. Selçuklu Dönemi, Abbasi, Irak, Musee de Louvre, Paris

Görsel 30. Selçuklu Dönemi, Abbasi, Irak, Metropolitan Museum of Art

Görsel 31. Selçuklu Dönemi, Abbasi, Irak, The Museum Of İslamic Art

3.8. Askeri Başlıklar

Askeri başlıklar Selçuklu döneminde başlık çeşitleri içinde önemli bir yer tutmaktadır. Alp, Kaan ve suvarilerin savaşta kendilerini korumak için kullandıkları bir başlık türüdür. Bu başlıkların tepesi yuvarlak, kulaklıklı miğferler "tulga" olarak adlandırılmaktadır ve Alp'in başını korumak için giydiği başlığa da "tulga miğfer" denilmektedir. Ayrıca miğfer başlıkların tepesi basık ve küçük bir yuvarlak şekilde tasarlanarak kullanıldığı da görülmektedir.

Şekil 16. Tulga Başlıklar

Bir başka askeri grup başlık çeşidi de tepesi sivri, kulaklıklı tulga başlıkların kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 17. Kulaklıklı Tulga Başlıklar

Tulga miğfer başlık çeşitlerinde arkasından sarkan kurdelâ ve tüylerinde kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 18. Kurdelalı Tulga Miğfer Başlık

Anadolu Selçuklu dönemi sanatı incelendiğinde insan figürlü tasvirler hakkında genel bilgilere Kubad Abad Büyük Saray ve Küçük Saray kazılarında gün ışığına çıkarılan seramik ve çini eserlerinde yeralan insan figürlü tasvirleden ulaşılmaktadır. Bu eserlerin üzerinde yer alan figürler dönem hakkında bilgi verirken kıyafeti tamamlayan başlıklar açısından da önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Örneğin görsel 32'de bağdaş kurarak oturan figürün başında kulaklıklı tulga başlık ile tasvir edildiği görülmektedir.

Görsel 32. Selçuklu Dönemi, Tulga Başlık, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay Müzesi, Konya

Görsel 33. Selçuklu Dönemi**,** Tulga Başlık, Rey- İran

Görsel 34. Selçuklu Dönemi, Tulga başlık, İran

Görsel 35. Selçuklu Dönemi, Tulga Başlık, İran

Görsel 36. Selçuklu Dönemi, Tulga Başlık, İran

Görsel 37. Selçuklu Dönemi, Tulga Başlık, İran

4. Sonuç

Orta Asya'dan başlayarak Anadoluya kadar uzanan kılık ve kıyafet her dönemde olduğu gibi selçuklu döneminde de kültürel ve sanatsal olarak birbirini etkileyerek devam etmiştir.

Selçuklu Dönemi insan figürlü seramik ve çini tasvirlerinde sıkça görülen insan figürlü bezemelerde kıyafetin önemli bir parçası olan başlıklar hakkında bilgi vermektedir. Selçuklu döneminin etnolojik özelliklerini yansıtması açısından önemli bir belge niteliği taşıyan bu eserler dönemin kültürel, sosyal, politik ve sanatsal anlamda olduğu kadar dönemin önemli kişilerini, saray yaşamını, geleneksel günlük yaşamı vb. hakkında genel bilgileri vermektedir.

Giyim kültürünün önemli bir parçası olan başlıklar her dönemde olduğu gibi Selçuklu döneminde de saray soyluları, Alp, Kaan, Hatun gibi önemli kişilerin rütbe mertebesini temsil etmesi için sıkça kullanılmıştır.

Selçuklu Döneminde Alaadin Keykubadın yazlık sarayı olarak yaptırdığı Kubad Abad Sarayı kazılarında çıkarılan seramik ve çini eserlerde çokça görülen insan figürlü tasvirler dönemin yaşam biçimini, geleneğini, saray eğlencelerini ve kıyafetlerini yansıtması bakımından önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Araştırma konusu olan Selçuklu dönemi figürlü çinilerinde erkek başlıklar incelenmiş dönemin giyim kuşamını ve kültürü hakkında genel bir bilgi sağlanmıştır. Dönemin erkek başlık çeşitleri kullanım yerlerine göre değişiklik gösterdiği eserlerde görülmüştür ve kılık kıyafeti tamamlayan başlıklar her dönemi temsil eden önemli bir parça olmuştur. Bu bağlamda seramik ve çini eserlerde görülen figürlerin kıyafetlerini tamamlayan başlık çeşitleri araştırılarak sınıflandırılmış ve örneklerle sunulmuştur.

Kaynakça

Arık, R. (2000). Kubad Abad, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi, No: 514, İstanbul.

Arık, R., Arık, O. (2007). Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.

Atasoy, N. (1970-1971). Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme, Sanat Tarihi Yıllığı, IV, 1970-1971.

Bahaeddin, Ö. (1985). Türk Kültür Tarihine Giriş, (Türklerde Giyecek ve Süslenme), Kültür ve Turizm

Bakanlığı yayınları, Ankara.

Balta, N. (2014). Anadolu Kadın Başlıkları, Alter yayıncılık, Ankara.

İndirkaş, Z. (2002). Türklerde Hükümdar Tacı Geleneği, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Oktay, A. (1993). Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Önder, M. (1973). Selçuklu Devri Kadın Başlıkları, Türk Etnografya Dergisi, (13), 1-8.

Öney, G. (2008). Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın, Sanat Tarihi Dergisi, XVII (I), 55-75.

Öney, G., Çobanlı Z. (2007). Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Editörler: Gönül Öney- Zehra Çobanlı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Uygun, Ç. (2019). Adana Müzesi'nden Diadem Örnekleri, Mersin Üniversitesi Kilikia Arkeolojisini Araştırma Merkezi Yayınları, Kaam Yayınları Olba Dergisi, (XXVII), 265-306.

Süslü, Ö. (2007). Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.

Türkoğlu, S. (2002). Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam, İstanbul.

Tosunoğlu Demir, E. (2019). Selçuklu Dönemi Çini Eserlerine Yansıyan Kadın Başlıkları, Gelenekselden Çağdaşa Seramik, İksad Yayın Evi, (73-86) Ankara.

Kanışkan, E. (2011). Anadolu Türk Devri ve Seramik Sanatına Giyim Kültürünün Yansımaları, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Kaya, S. (2013). Selçuklular Döneminde Toplumsal ve Kültürel Hayat, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Ortaçağ Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Büyük Selçuklu Dönemi, Kadın ve Erkek Figürü, Minai Tekniği, Keşan-İran, Metropolitan Museum of Art (Balta, 2014, s.167).

Görsel 2. https://tr.pinterest.com/pin/317785317464830567/ (Erişim Tarihi: Ekim 2021).

https://www.jayneshatzpottery.com/MIDEASTCERAMICS.html (Erişim Tarihi: Ekim 2021).

Görsel 3. https://tr.pinterest.com/pin/670051250815805570/ (Erişim Tarihi: Ekim 2021).

Görsel 4. https://tr.pinterest.com/pin/51369251982665602/ (Erişim Tarihi: Ekim 2021).

Görsel 5. https://tr.pinterest.com/pin/1970393559673775/ (Erişim Tarihi: Ekim 2021).

Görsel 6. https://tr.pinterest.com/pin/528469337507646630/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 7. https://tr.pinterest.com/pin/22025485663564802/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 8. Selçuklu Dönemi, Diadem Başlık, Lüster Tekniği, Kubad Abad Küçük Saray, Karatay Müzesi, Konya (Arık, 2007: 331).

Görsel 9. https://tr.pinterest.com/pin/481603753881127235/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 10. Selçuklu Dönemi, Tek Taşlı Başlıklar, Sıraltı Tekniği, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay (Arık, 2000: 146).

Görsel 11. Selçuklu Dönemi, Tek Taşlı Başlıklar, Sıraltı Tekniği, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay (Arık, 2000: 121).

Görsel 12. https://tr.pinterest.com/pin/640355640763657596/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 13. https://tr.pinterest.com/pin/736831189042819217/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 14. https://tr.pinterest.com/pin/736831189042819214/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 15. https://tr.pinterest.com/pin/640355640763657596/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 16. Selçuklu Dönemi, Kavuk Başlık, Sıraltı Tekniği, Ahlat (Öney, Çobanlı, 2007, s.141).

Görsel 17. Selçuklu Dönemi, Sarık Başlık, Sıraltı Tekniği, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay (Arık, 2000: .141).

Görsel 18. Selçuklu Dönemi, Sarık Başlık, Sıraltı Tekniği, Kubad Abad Küçük Saray, Karatay (Arık, 2000: 140).

Görsel 19. Selçuklu Dönemi, Sıraltı Tekniği, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay Müzesi, Konya (Arık, 2000: 136).

Görsel 20. Selçuklu Dönemi, Sıraltı Tekniği, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay Müzesi, Konya (Arık, 2000: 133).

Görsel 21. Selçuklu Dönemi, Lüster Tekniği, Kubad Abad Karatay Müzesi, Konya (Arık, 2007: 328).

Görsel 22. Selçuklu Dönemi, Minai Tekniği, Karatay Müzesi, Konya (Arık, 2007: 237).

Görsel 23. Selçuklu Dönemi, Minai Tekniği, Alaaddin Kılıç Aslan Köşkü, İslam Sanatı Müzesi, Berlin (Arık, 2000: 33).

Görsel 24. Selçuklu Dönemi, Sıraltı Tekniği, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay Müzesi, Konya (Arık, 2000: 134).

Görsel 25. Selçuklu Dönemi, Minai Tekniği, Karatay Müzesi, Konya (Arık, 2007: 236).

Görsel 26. Selçuklu Dönemi, Sgrafitto Tekniği, (13.yüzyıl), Niğde-Aksaray, Ankara Etnografya Müzesi (Süslü, 2007: 324).

Görsel 27. Selçuklu Dönemi, Minai Tekniği, Alaaddin Kılıç Aslan Köşkü, Karatay Müzesi, Konya (Arık, 2000: 34).

Görsel 28. https://tr.pinterest.com/pin/736831189042815006/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 29. https://tr.pinterest.com/pin/736831189042899151/(Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Selçuklu Dönemi, Lüster Tekniği, (10. yüzyıl) Abbasi, (Samarra Keramiği) Irak, Musee de Louvre, Paris (Süslü, 2007: 369).

Görsel 30. https://tr.pinterest.com/pin/736831189042816666/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 31. https://tr.pinterest.com/pin/736831189042816764/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 32. Selçuklu Dönemi, Tulga Başlık, Sıraltı Tekniği, Kubad Abad Büyük Saray, Karatay Müzesi, Konya (Arık, 2000: 134).

Görsel 33. https://artsandculture.google.com/asset/dish-with-rider-unknown/VgFxBnwRiYZp_Q?hl=en (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 34. http://warfare.6te.net/6-10/Abbasid_bowl-Standard_Bearer-Louvre-MAO_23.htm (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 35. https://tr.pinterest.com/pin/736831189042816666/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 36. https://www.pinterest.co.uk/pin/473652085800797874/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Görsel 37. https://tr.pinterest.com/pin/528469337505277037/ (Erişim Tarihi: Kasım 2021).

Şekil 1. Tek Dilimli Taç Başlıklar (Süslü, 2007: 403).

Şekil 2. İki Dilimli Taç başlık, Sıraltı Tekniği, Ahlat. (Öney, Çobanlı, 2007:145).

Şekil 3. Üç Dilimli Taç Başlıklar (süslü, 2007: 403-404).

Şekil 4. Diadem Başlık (süslü, 2007: 400-402).

Şekil 5. Tek Taşlı Başlıklar (Süslü, 2007: 385- 400).

Şekil 6. Kavuk Başlık (Öney, Çobanlı, 2007:141).

Şekil 7. Sarık Başlık (Süslü, 2007: 395).

Şekil 8. Sarık Başlık (Süslü, 2007: 389).

Şekil 9. Börk Başlık (süslü, 2007: 385).

Şekil 10. Börk Başlık (süslü, 2007: 385).

Şekil 11. Üsküp Başlık (süslü, 2007: 386).

Şekil 12. Börk Başlık (süslü, 2007: 398).

Şekil 13. Börk Başlık (süslü, 2007: 398).

Şekil 14. Börk Başlık (Arık, 2007:236).

Şekil 15. Börk Başlık (Süslü, 2007: 324).

Şekil 16. Tulga Başlıklar (Süslü, 2007: 387- 388).

Şekil 17. Kulaklıklı Tulga Başlıklar (Süslü, 2007: 406).

Şekil 18. Kurdelalı Tulga Miğfer Başlık (Süslü, 2007: 406).

Article Type:Research
Received:14/11/2021
Accepted:22/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Ezgi TOKDİL
Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, ezgi.tokdil@gmail.com, Burdur-Türkiye
ORCID: 0000-0003-2701-0842

'KÜRE'SELLEŞEN DÜNYA VE YENİ ESTETİK: ÇAĞDAŞ SANATA METAFORİK YANSIMALARI

Özet

Küreselleşen dünya, değişen gerçeklik algısı sanat, sanatçı ve sanat eseri kavramlarının da değişmesine neden olmuş, postmodernizm kavramı modernist düşüncenin yerine geçmiş, bu doğrultuda enformasyonalist toplumun hız olgusu tüketim kavramını sanatın gündemine yerleştirmiştir. Tüketim olgusu hem özgün anlamıyla hem de metafor olarak güncel sanat içerisinde yerini alırken, değişen dünyanın değişen görüntüsü gerçekliği kavramdan imgeye doğru soyutlamıştır. Sanat ve sanat eserleri de çağın kaygan zeminine ayak uydurmuş, tüketim olgusu yeni çağda tüketilen tüketim gerçekliğiyle yer değiştirmiştir. Enformasyon büyük bir hızla dünyayı değiştirmeye devam ederken, 20. yüzyılın avangard teknikleri 21. yüzyıl dünyasının bilgisayar ara yüzlerine dönüşmüş, sanat yepyeni bir mecrada yeni dünya düzeninin bir parçası olmaya doğru (zorunlu) bir değişim yaşamıştır.

Küreselleşme olgusu değişen dünyanın yeni dili olarak bugün günümüz toplumlarında pek çok alanda olumlu ve olumsuz sonuçları ile birlikte gündemde olan önemli bir konudur. Küreselleşme özünde bir bütünleşmeyi ifade eder, bu bütünleşme dünya üzerindeki toplulukların ortak karar alma süreçlerini, ortak sorun çözme eylemlerini, benzer politik görüşlerini, yakın kültür yönetimlerini, ekonomik çıkarları, toplumsal görüşleri tanımlar. Enformasyonalizmin giderek kapitalist yönetim biçiminin yerini aldığı günümüz toplumlarında yeni bir paradigma değişimi yaşanmakta ve eski değerler, düşünce biçimleri, iletişim yöntemleri zamanla değişime uğrayarak yerlerini bilgi merkezli yeni bir evrensel çerçeveye bırakmaktadır. Her yeni paradigma kayması pek çok alanda köklü değişimi de beraberinde getirir. Bu değişim ve dönüşümü deneyimleyen alanlardan biri de elbette kültür ve sanattır. Sanat da küresel dünya görüşünün kültür politikaları dahilinde kendi payını almış, gerek düşünsel gerek biçimsel yeni bir gerçeklik kazanmış, ayrışmış, parçalanmış, geleneğe sarılmış, yeniye saldırmış, yeni gerçeklik yeni bir estetik dil yaratmıştır.

Anahtar Kelimeler: Küreselleşme, Enformasyonalizm, Tüketim Olgusu, Çağdaş Sanat, Postmodern Kültür.

THE GLOBALIZED WORLD AND THE NEW AESTHETICS: METAPHORICAL REFLECTIONS ON CONTEMPORARY ART

Abastract

The globalizing world, the changing perception of reality have also caused the concepts of art, artist and artwork to change, the concept of postmodernism has replaced modernist thought, and the speed phenomenon of the informationist society has placed the concept of consumption on the agenda of art. While the phenomenon of consumption takes its place in contemporary art both in its original meaning and as a metaphor, the changing image of the changing world has abstracted reality from concept to image. Art and works of art have also kept up with the slippery floor of the age, and the phenomenon of consumption has been replaced by the reality of consumption in the new age. While information continues to change the world at a rapid pace, the avant-garde techniques of the 20th century have turned into the computer interfaces of the 21st century world, and art has undergone a (forced) change to become a part of the new world order in a brand new medium.

The phenomenon of globalization, as the new language of the changing world, is an important issue on the agenda in today's societies with its positive and negative consequences in many areas. Globalization essentially expresses an integration, this integration defines the common decision-making processes of the communities around the world, common problem-solving actions, similar political views, close cultural managements, economic interests, social views. In today's societies, where informationalism is gradually replacing the capitalist mode of administration, a new paradigm shift is taking place and old values, ways of thinking, and communication methods are changing over time, leaving their places to a new information-centered universal framework. Each new paradigm shift brings with it radical change in many areas. Of course, one of the fields that experience this change and transformation is culture and art. Art has also taken its share within the cultural policies of the global worldview, gained a new intellectual and formal reality, disintegrated, fragmented, embraced the tradition, attacked the new, and the new reality created a new aesthetic language.

Keywords: Globalization, Informationalism, Consumption Phenomenon, Contemporary Art, Postmodern Culture.

1.Giriş

Araştırma kapsamında öncelikli olarak küreselleşmenin evrensel anlamı incelenerek, küreselleşme olgusunun sanata yansımalarının neler olduğu değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda toplumsal yapılar ve düşünce sistemleri incelenecek, değişen toplumsal sistemler dahilinde (kapitalizm, enformasyon toplumu) her anlamda (biçimsel yapı, kurgusal süreç, sanat yönetimi, galeri düzeni vb.) sanatın geçirdiği başkalaşım ve sanatçının deneyimlediği gerçeklik (dış dünya realitesi) boyutları ele alınarak günümüz çok kültürlü toplumlarında sanatın yeri sorgulanmaktadır. Ardından küreselleşme olgusuna farklı dönemlerden örnekleme alınan sanatçıların yaklaşımları hem biçimsel (metaforik anlamıyla) hem de düşünsel (eleştirel kurgu yoluyla) olarak incelenmektedir. İncelemeler sonucunda sanatın günümüz toplumlarının yeni gerçekliği içerisinde bulunduğu konum geçmişten günümüze bütünsel olarak ele alınıp belirginleştirilmesi amaçlanmaktadır.

2. Küreselleşen Dünya ve Yeni Gerçeklik

Tarihsel süreç içinde yaşamın varoluş koşulları doğrultusunda toplumsal yapılar, yönetim şekilleri, düşünce biçimleri, kültür olgusu sürekli bir değişim, başkalaşım ve yenilenme yaşamış, bu dönüşümün temel dinamiği ise toplumsal paradigma değişimleri olmuştur. Var olan yaşantı biçimlerinin, inanç sistemlerinin, politik ilişkilerin yaşanan dönemin bireysel ve kitlesel olarak ihtiyaçlarını karşılayamaması sonucunda bir paradigma kayması yaşanır ve değişen dünyanın yeni değişen dilinin görünürlük kazanmasının yanında eski değerler de yeni paradigma içerisinde yeni anlamlar, yeni kimlikler, yeni düşünce biçimlerine dönüşür. Bu paradigma değişimleri de öte yandan diğer tüm alanlarda yaşanan yetersizliğin hem bir nedeni hem de bir sonucudur. Matbaanın icadının ardından basılı medyanın çoğaltılması ve bilginin ulus sınırları içerisinde dolaşıma girmesi tarihsel, toplumsal ve kültürel değişimin önemli bir basamağı olarak kabul edilebilirken, 19. yüzyılda kapitalizmin yerini 20. yüzyılda geç-kapitalizme ve devamında enformasyonalizme bırakması da bu anlamda bir paradigma değişimi olarak görülebilir ve bu yeni evrensel gerçekliğin en belirgin karakteri küreselleşme olgusu üzerinden anlamlandırılabilir. Bu yeni toplumsal ve tarihsel koşullar internet teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte bilginin ulus sınırları dışına çıkarak küresel dolaşıma girmesini, evrensel nitelik kazanmasını, zaman ve mekânın sınırlarının ortadan kalkmasını, toplumsal yeni düzenlemelerle birlikte ekonomik ilişkileri ve kültürün yeni boyutlarını da temsil etmektedir.

Küreselleşme literatürde farklı anlamlarıyla birlikte yer alırken kavrama yönelik yapılan farklı tanımlamalar çoğunlukla dört olgu (ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel) üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bununla birlikte küreselleşme olumlu ve olumsuz sonuçları açısından değerlendirildiği gibi çoğunlukla ekonomik bir kavram olarak ele alınmıştır. Ancak üzerinde durulması önemli olan diğer bir yönü de kültürün küreselleşme sonucunda ve

küreselleşmenin etkisiyle değişen biçimsel ve söylemsel karakteridir. Kültürü toplumsal yaşamın bir alanı olarak kabul eden Demir'e göre; "küreselleşme toplumsal hayatın bütün alanlarında, geleneksel mekâna bağlı koşullardan çözülme sürecini ifade eder" (2001: 75). Geleneksel mekânın yerini günümüz enformasyon toplumlarında dijital platformların ve internet teknolojilerinin uzamsal gerçekliğinin aldığı yadsınamaz bir gerçekliktir. Böylelikle bilgi uluslararası dolaşıma girerek küresel bir boyut kazanır, dil ulus sınırları dışına çıkar, üretim (ister toplumsal ister kültürel olsun) dinamik ve etkileşimli bir yaratım halini alır. Etkileşim kavramı karşılıklı ilişkileri tanımlarken Giddens'a göre küreselleşme de "artan karşılıklı ilişkileri ve bu ilişkilerin sadece ekonomik değil toplumsal, kültürel ve politik alanlarda da etkili olmasını" ifade etmektedir (2000: 67; Çelik, 2012: 59). Öte yandan Kepenek'e göre küreselleşme, "bilim ve teknoloji alanında ortaya çıkan gelişmelerin bir sonucu olarak, kapitalizmin yaşamakta olduğu nitelik dönüşümüdür" (1990: 26). Bu anlamda kapitalizmin nitelik olarak değişimi ve yerini enformasyonalizme bırakması, küreselleşmenin hem doğal bir sonucu hem de teknolojik değişime neden olan etkenlerden biri olarak kabul edilmelidir. Bu doğrultuda 21. yüzyılın hemen her alanda yeni bir gerçekliği temsil ettiği, üretim-tüketim süreçlerinden ekonomik ve politik ilişkilere, sosyal ve kültürel yaratım dinamiklerinden toplumsal koşulların yeniden düzenlenmesine kadar çok boyutlu bir dinamizm yarattığı görülmektedir.

2.1. Küreselleşmenin Kültürel Boyutları, Kültürün Özelleştirilmesi ve Sanatın Yeni Dili

Küreselleşmenin kültürel boyutlarına bakıldığında konuya iki ana perspektiften yaklaşmak önemlidir. Bunlardan ilki kültürlerarasılık kavramı ile ilişkili olarak sorgulanabilecek olan heterojenlik yönüyken diğeri belirli bir bölge dahilinde ele alınabilecek değişim ve başkalaşım etkisidir. Konu elbette küreselleşmenin hem nedeni hem sonucu olarak çift yönlü ele alınmalıdır ki küreselleşme sonucunda kültür hem değişim yaşamış hem de kültürün değişimi, etkileşimi ve etkileri küreselleşmeyi ortaya çıkaran etkenlerden biri olmuştur. Örneğin Giddens'a göre küreselleşme; "doğrudan modernleşmenin bir sonucu" olarak görülürken söz konusu modernleşme batı etkisinde gelişen bir değişim olarak kabul edilmiştir (Giddens, 1998: 66; İçli, 2001: 165). Bu yönüyle tek bir merkezden yayılan bir olgu olarak değerlendirilmiştir ki Taylan ve Arklan'a göre de; "küreselleşmenin yeni olan özelliği, önceye nispeten kültürün – örneğin, yaşam tarzlarının ve tüketim kültürünün- belli bir merkezden hızla akışkanlık göstermesi, yaygınlaşması ve yoğunlaşmasıdır" (2008: 88). Diğer yaklaşım kültürlerarası etkileşimin küreselleşmenin ortaya çıkmasına neden olduğuna yöneliktir ki bu yönüyle hem bir homojenlik hem de heterojenlik söz konusudur; farklı kültürler toplumsal-teknolojik gelişmelerin etkisinde tek bir mekanda bir araya gelebilmekte, "küresel kültürün bu türden yoğunlaşması ve akışkanlığıyla ulusal farklılıklar ortadan kalkmakta" (Wallerstein, 1998: 129), "dünya kültürel olarak, anlam sistemlerinin ve simgesel biçimlerin aktarımından dolayı tek bir mekan haline gelmektedir" (Hannerz, 1998: 139; Taylan ve Arklan, 2008: 88). Bununla birlikte küreselleşme olgusu ile ilgili yerellik-evrensellik tartışması bağlamında unutulmaması gereken bir diğer konu küreselleşmenin homojenlik özelliğinin yerel olanı dışlamadığı, onun yerine iç içe geçmiş bir yerellikler toplamı yarattığıdır. Küresel ağlar, dijital platformlar, internet teknolojileri, sanal medya tüm bu yerellikleri farklı konumlardan ulaşılabilir kılarken, her birinin kendi özerkliklerini de korur ve yerelin evrenselleşmesi yalnızca etkileşimin doğası gereğidir. Küreselleşmenin kültür perspektifine "evrenselin yerelleşmesi, yerelin evrenselleşmesi" perspektifinden bakan Kahraman'a göre; "küreselleşme, Batı metafiziğinin üzerine oturduğu ikili karşıtlıkların aşıldığı ve çoğulcu bir sürecin dışlamacı olmayan bir izdüşümünün ortaya çıktığı bir dönem" olarak tanımlanır (2005: 207). Bu anlamda başlangıçta -teknolojik ve toplumsal dönüşümlerin kaynağı anlamında- Batı merkezli bir dağılım olarak görülse de bugün kültürel perspektiften bakıldığında her türlü kısıtlama, eleştiri ve düşünsel gelişimin ötesinde küreselleşmenin evrensel bir dinamizmi tanımladığı anlaşılmaktadır. Bard ve Söderqvist'in de tanımladığı gibi; "toplumun artan karmaşıklığı insanların gitgide daha akıllı olmalarının bir sonucu değildir, tersine içinde bulunduğumuz ortamın daha akıllı olmasının bir sonucu olarak görülmelidir. (…) Toplumsal gelişim en nihayetinde bir iletişim meselesidir ve dolayısıyla bilgi teknolojileriyle ilintilidir" (2015: 72).

Küreselleşmenin kültürel boyutlarının ekonomi temelli açıklamalarına bakıldığında ise konu biraz daha karmaşık hale gelir. Ekonomi merkezli bir yaklaşımla evrensellik-yerellik tartışması yeniden ele alındığında toplumların kültürel

anlamda -yaşam biçimleri ve beğeni yargıları bakımından- giderek ortak bir zeminde bir araya geldikleri gözlemlenebilirken, karşıt perspektiften toplulukların öznelliklerinin de daha belirgin olarak ortaya çıktığı tanımlanabilir. Ekonomik açıdan gelişmiş- az gelişmiş ülkeler karşıtlığında küreselleşmenin gelişmişliği elinde tutan ülkeler tarafından yönlendirildiği bir gerçektir -ancak konu yine kapitalist sermaye açısından ele alınmalıdır; günümüz enformasyon toplumunda bilginin iktidarlığında gelişmişlik ölçütü değişmiştir. Küreselleşme ile birlikte kültürün de bir anlamda özelleştirilmesi söz konusudur ancak tanımlanmış olduğu gibi aynı zamanda bu özelleşme (ya da evrenselleşme) içerisinde tikelleşme (yerelleşme) ve ayrılma da yadsınamaz bir gerçekliktir. Konuya sanat özelinde bakıldığında genel bir değerlendirme ile kapitalist toplumların sanatının belirli bir biçimsel kaygı ya da estetik bakış açısının peşinde ortak bir deneyimi paylaştıkları görülürken, geç kapitalist toplumlar (20. yüzyılın ikinci yarısı- özellikle Amerika'nın sanat alanında önemli atılımları ile birlikte sanat piyasasının gelişimine yönelik izlenen politikalar) tüketim kültürü ve postmodern toplum düzeni kavramları ekseninde çoğulcu yeni bir kültür ortamının doğuşuna işaret eder. Sanatın piyasa ekonomisi ile iç içe geçmesi ve özelleşmesi, müze ve galerilerin kültür ürünlerini himayesine alarak kültürü evrensellik adı altında ekonomik bir meta nesne haline getirme süreci de aynı dönemde ortaya çıkmıştır. Bu aynı zamanda kültürün tüketilmesi anlamına da gelir ki tüketim kültürü kavramı; "(…) estetik duyarlılıkların tüketim faaliyetleriyle birleşmesine işaret eder" (Featherstone, 2000; Yardımcı, 2005: 44). Bu anlamda modernist biçimlendirme anlayışlarının yerini alan postmodern söylem biçimleri ve ifade yöntemlerinin popüler kültür etkisinde yeni bir sanat ortamını şekillendirdiği ve küreselleşmenin de etkisiyle bu kapsamda üretilen kültür ürünlerinin evrensel bir boyuta taşındığı görülür. Kahraman'ın da tanımladığı gibi; "modernite sanatı bir bilgi nesnesi konumuna getirir ve onu kendi içinde kendi üstüne kapatırken, (…) 1990'ların ürettiği sanat modernist sanattan çağdaş sanat bağlamında önemli bir kopuşa tanıklık etmeye başlamıştır" (2005: 207-208). Bu kopuş küreselleşmenin etkisiyle olduğu kadar, küreselleşmenin kendisi de aynı dönemlerde yeni bir boyut kazanmış, iletişim teknolojilerinin ve internet ağlarının sanal gerçekliğinde karmaşık bir ilişkiler ağı ile şekillenen kültürlerarası yeni bir enformasyon toplumu ortaya çıkmıştır, "bir anlamda kültür ve enformasyon iç içe geçmiştir" (Tayllan ve Arklan, 2008: 93).

Küreselleşmenin kültürü özelleştirmesi olumsuz sonuçlar doğurmakla birlikte tarihsel koşulların doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan bu sürecin sanat ya da daha genel anlamda kültür üzerinde olumlu etkileri de olmuştur -başta da belirtildiği gibi etkileşim karşılıklı ve çift yönlüdür. Elbette ekonomik anlamda değerlendirildiğinde kültür belirli sermaye sahiplerinin himayesi altına alınabilen ve alınıp satılabilen bir olgu olma yolunda ilerlerken, aynı zamanda iletişim açısından bakıldığında teknolojinin gelişimi ile kültürün biçimlendirme anlayışlarının çeşitlenmesi, zaman ve mekândan bağımsız bir konum elde etmesi, ağlar yoluyla dünyanın her yerinden erişilebilir hale gelmesi ve en önemlisi yeni sanat alanlarının ortaya çıkması söz konusu olmuştur. Manovich'in (2002) de tanımladığı gibi küreselleşme sonucunda dünya büyük bir hızla dönüşmeye ve bütünleşmeye devam ederken, modernizmin büyük anlatıları yerini postmodernizm ve yeni medya teknolojilerine (multimedya yazılımları, sinematografik teknikler, dijital sanat üretimleri, hareketli medya teknolojileri vd.) bırakmış, sanatın alışıldık formları, söylem ve biçimlendirme anlayışları yeni dünyanın değişen diline ayak uydurmuştur.

2.2. Küreselleşmenin Çağdaş Sanata Metaforik Yansımaları

Buraya kadar yapılan inceleme küreselleşmenin ne olduğuna, küreselleşmenin toplumsal sistemler, değişen paradigmalar kapsamında nasıl değerlendirildiğine, hangi etkenler sonucunda oluştuğuna ve nelerin tetikleyici olduğuna, kültür alanında nasıl etkiler bıraktığına ve sanatı ne ölçüde değiştirdiğine, küreselleşme ve çağdaş sanat ilişkisine, çağdaş sanat ile modern sanat ayrımına dair açıklamalar sundu. Bu bölümde küreselleşme olgusunun sanat alanında yansımalarına örnekleme alınan çalışmalar üzerinden bir inceleme yapılmaktadır. Ancak bu inceleme sanatın metaforik yaklaşımı ile sınırlı tutulmaktadır. Örnekleme alınan çalışmalar küreselleşme olgusunu kavramsal boyutta ele alan ve biçimsel olarak ona gönderme yapan kurgusal yapıda olmakla birlikte, doğrudan değil dolaylı bir anlatım söz konusudur.

Görsel 1. Mona Hatoum, Hot Spot (Sıcak Bölge), 2016, Tate Modern

Küreselleşmenin tüm olumlu ve olumsuz anlamlarıyla öncelikli olarak bir birleşmeyi, bütünleşmeyi ifade ettiği görüldü. Bu birleşme tüm ulusların sosyolojik, politik, ideolojik ve kültürel anlamda tek bir çatı altında bir araya gelmesini ve dolayısıyla metafizik anlamda sınır algısının ortadan kalkarak ortak değerler toplamına işaret etmektedir. Başından beri vurgulandığı ve Erdoğan'ın da ifade ettiği gibi (2015: 78); "(...) toplumsal ve ekonomik dönüşümler her zaman bir biçimde sanatta yansımalarını bulurlar. Ya da sanatsal dönüşümler toplumsal ve ekonomik yansımalar oluştururlar". Günümüz toplumlarının yaşadığı yeni gerçekliğin sanatı hangi yönlerde değiştirdiğine geçmiş bölümlerde değinildi. Bu etki çok yönlü farklı etkenlerle bir aradaydı ve sanatçıların da bu anlamda küreselleşme olgusunu gerek biçimsel gerekse ironik söylem dahilinde kendi yaşamsal değerleri ve kültürel kodları kapsamında ele almaları kaçınılmazdı. Bu anlamda Mona Hatoum'un "Hot Spot (Sıcak Bölge)" (Görsel 1) isimli çalışması gerçekliğin değişimine paralel karşıtlıkların bir araya gelmesini yansıtması bakımından önemli bir mekânsal yerleştirme örneğidir. Küresel bir sistem küresel bir form üzerinde neon ışıkların sınırları belirginleştirdiği bir düzenleme ile sunulmuştur. Çalışmanın kendisinde kullanılan kırmızı neon ve mekanın kırmızı aydınlatması birbiri içerisine geçmiş ve bütünleşmiştir (ki bu da aslında küreselleşmenin bütünleşme algısına gönderme yapmaktadır). Dolayısıyla bütünsel olarak çalışma (enstalasyon ve mekan), tüm dünyayı (isminden de anlaşılacağı gibi) bir tehlike bölgesi olarak sunar. Özünde "hot spot" kavramı sınır bölgelerinde askeri ya da sivil karışıklık anlamına gelir ve bir dünya haritası üzerinde işaretlenmiş sınırlar ile aslında küresel bir realitenin bu kargaşaya yol açtığı algısı yaratır. "Sürekli çatışma ve huzursuzluk içinde uyanan dünya"yı betimleyen Hotaum çalışmasında, aslında gerçek bir dünya üzerinden bu çatışma ve çelişkinin tek bir bölge değil, bütünsel olarak varoluş gerçekliği üzerinde geliştiğini, bunun yanında aslında küresel boyutta bu karmaşaya tüm dünyanın ayak uydurduğunu görsel yolla ifade etmektedir (TateShot, 2011). Bu çalışma aynı zamanda evrensel bir gerçeklik içerisinde sınır olgusunu da sorgulamaktadır. İçinde yaşanılan bir gerçeklik olarak bu dünya bir kafes görünümüne sahiptir; tüm uluslar, sosyal yapılar, ideolojik düşünceler, farklı kültürler ve farklı ulusal değerler bu kafes içerisine hapsolmuş, evrensellik ve küresellik olgusu bağlamında bir araya gelmeye zorlanmıştır. Bu anlamda yaşanan karmaşa ve yeni toplum yapısının getirdiği yeni dünya düzeni yalnız ulusal sınırlarla ve sınır bölgeleri ile sınırlı değil, küresel bir boyut kazanmıştır. Sergilenen çalışmada yeniden yaratılan küre formu yoluyla da aynı zamanda, bu kavram ve olayların döngüsel bir süreklilik izlediği, içinden çıkılmasının mümkün olmadığı ve hızla dönen, hızla değişen değerler arasında dünyanın bu gerçekliğe ayak uydurduğu düşüncesini de yansıtmaktadır.

İçinde yaşanılan dünyanın farklı boyutlarda çatışmaları ve çelişkileri, toplumsal olaylar, toplumsal cinsiyet rolleri, ulusal değerler, birey ve siyaset, beden ve dünya gerçekliği arasındaki ilişki gibi konuları kavramsal boyutta ele alarak yeni üç boyutlu yerleştirmeler yapan Hotaum, ortaya koyduğu çalışmalarda aslında bireysel algılamının yansımalarını sunarken, bu çalışmalar aynı zamanda siyasi ve toplumsal olmaya doğru da yön değiştirmiştir. Bu yönüyle (kişisel olanı aşarak evrensele ulaşma) özünde bilinen gerçeklikleri bilinmeyen karanlık yönleri ile yeniden inşa eder ve bir anlamda 21. yüzyılın sürrealizmini yaratır. Ortaya konulan çalışmanın bireysel perspektiften sunulması ancak toplumsal bir görünüme ulaşması gibi, yaratılan etki de kişisel olmakla birlikte toplamda küresel bir anlam

yüklenmektedir ve bu içinde yaşanılan çağın (enformasyonalizmin) hız olgusu ve eklektik yapısı ile de bütünleşmektedir.

Küreselleşme olgusu bağlamında ele alınan diğer önemli sanatçı hem ortaya koyduğu kavramsal işlerinin evrensel dili hem de evrensel kimliği ile Ayşe Erkmen'dir. Bu yazının yaratım sürecinde yukarıda incelenen Mona Hatoum ile aynı sergide (Displacement /Entortungen) Modern Sanatlar Müzesi, Leipzig'de çalışmaları yer alan sanatçı Türkiye'de kavramsal sanatın öncü isimlerindendir. Çalışmalarında kendi bireysel ve toplumsal yargılarından yola çıkarak ürettiği işlerini mekanla bir araya getirerek mekana ve içinde yaşanılan çevreye, doğaya, topluma yeni bir yorumlama getirir. "Mekanı deneyimlenebilir kılan çalışmaları, belirli bir biçimsel dil oluşturma kaygısından uzaktır. İzleyiciyi müze salonu, galeri vitrini, sergi mekânları, park, nehir, meydan gibi farklı ortamların fiziksel, görsel, sosyal ve psikolojik boyutlarıyla derin bir diyaloğa davet eder" (Anonim, 2017). Bu anlamda ulusal olan kavram ve olguların mekan içerisinde izlemlendiğinde, aslında küresel bir boyutta var olduklarına, sınırların ötesinde aynı değişkenlerin aynı bakış açısından ancak farklı biçemsel yapı ile yorumlandığına da dolaylı yoldan işaret eder. Ancak bu gösterim sanatçı tarafından doğrudan hedeflenen bir amaçsallık değildir, izleyicinin algılam boyutunda ulaştığı bir gerçekliktir. Zaten sürekli değişen imgeler ve soyut düşünceler dünyasında gelinen noktada bugün biçimsel bir sunulu gerçekliğin bir anlamı da yoktur. Ortadaki gerçeklik hızla değişen bir gerçekliktir ve 2010 yılında DrimArt Galeri'de sergilenen küre formunda yer alan çalışması "Çevrili" (Görsel 2) gibi döngüsel ve gelip geçici bir etkiye sahiptir. Bunun yanında enformasyon toplumunun özünde yer alan hızla değişen ve giderek eskiyen kaygan zemin olgusunun dolaylı yoldan bir etkisi olarak Erkmen'in çalışmalarında; belirli bir karakteristik malzeme kullanımı, kurgusal bir süreklilik, biçimsel devamlılık yoktur. Çalışmalar ne estetik bir amaca yöneliktir, ne de belirli bir mesajı doğrudan izleyene aktarır. Sanatçı kimliğindeki bu özelliklerin de aslında Erkmen'in söylem dilinin küresel kültürün bir parçası olduğunun göstergelerindendir.

Görsel 2. Ayşe Erkmen, Çevrili, 2010, DrimArt Galeri, İstanbul, Kuratör: Heinz Peter Schwerfel

Bu çalışmasında "Çevrili" (Görsel 2), kırmızı kurdelelerle kaplanmış olan epoksi malzeme küresel bir form haline gelmiştir. Hem galerinin yüzeyine yerleştirilen bitmiş çalışma, hem de kullanılan malzemenin özelliği ile de doğrudan bir anlatım sunmasa da araştırma kapsamında küreselleşme olgusuna gönderme yapılabilir. Öncelikle epoksi, sıvı halden katı hale geçen ve sertleştirilerek çok farklı alanlarda kullanılabilen bir malzemedir. Yerleştirmede kullanılan kurdeleler ise yumuşak ve geçirken yapısıyla bu forma tam bir tezatlık oluşturur. Bu yönüyle küre formunu oluşturan epoksinin içinde yaşanılan toplumun katı realitesine, evrensel diline, kültür politikasının yozlaştırılan sanat söylemine gönderme yaparken, onu çevreleyen kurdelenin etrafında var olan tüm baskılara, ayrımlara, karşıt düşünce ve dünya görüşlerine rağmen sanatçı kimliğinin ve yarattığı sanat eserinin esnek formuna yoğunlaştığı yorumlanabilir. Bunun yanında küre formunun galerinin ortasına rastgele bırakılmış, yuvarlanarak şuan var olan yerini kendi belirlemiş gibi duran yerleşimi Heidegger'in sanat felsefesinde[1] yer alan "dasein"in fırlatılmışlığına da metaforik boyutta gönderme yapar. Heidegger felsefesinde dasein insan varlığı, varoluş içinde bireydir ve dasein yaşamın içine fırlatılmıştır, onun

gelgitleri, çalkantıları ve akıntılarıyla sürüklenir. Yaşamın içinde ona fırlatılan şeylerle de mücadele halindedir. Dolayısıyla farklı yaşamsal değerlere sahip olan varlık, farklı koşullarla karşılaşır ve kendi özgül tepkilerini verir (Bolt, 2015: 29-31). Tıpkı galerinin ortasına fırlatılmış olan Erkmen'in "küre"si gibi. Tıpkı küreselleşme içerisinde sosyal, toplumsal, politik ve kültürel olguların deneyimledikleri yeni gerçeklik, bireylerin yeni var oluş koşulları gibi. Elbette tek bir küre formu üzerinden küreselleşmeye dair bu denli yorum yapmak belki sakıncalı, belki gerçekdışıdır. Ancak içinde yaşanılan bilgi toplumunda, bu toplumun hız olgusu kapsamında enformasyonun yarattığı sonsuz olasılıklar ve yorumlar dünyasında elbette bireyin gözünün önündeki dünya da değişmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi sanat nesnesi yaratıcısının ona yüklediği anlamın da dışına çıkarak bir galeriye yerleştirildiğinde izleyici tarafından tüketilerek üretilir hale gelmiştir. Bu da sanat izleyicisine karşısındaki eseri yorumlama konusunda sonu olmayan bir özgürlük ortamı sağlamıştır. Bu yaklaşım, küreselleşmenin kültür politikalarının hem bir sonucu hem de ona neden olan /onu hazırlayan etkenlerden biridir. Dolayısıyla diyalektik bir ilişki söz konusudur. Aynı sergide yer alan Sarah Morris'in çalışması da (Görsel 2-sağ duvar) şehrin farklı imgelerini dairesel formlar ve farklı renklerle betimlemiş, mimariyi ve üç boyutlu formları iki boyutlu yüzeye indirgeyerek Erkmen'in çalışmasıyla uyumlu biçimsel ve soyut bir ifade dili kullanmıştır. Bu yönüyle de küreselleşme olgusunun iletişim boyutunun bir yanıyla sınırları ortadan kaldırıp dünyanın bir ucundan diğerine tüm yüzeylerini erişilebilir kılarken, diğer yönüyle farklı düşünce yapılarını, ideolojik söylemleri, farklı kültür olgularını bastırmaya yönelik tek bir politika izlemesini tek bir forma indirgenmiş (dairesel form) çok çeşitli mimari biçimlerle ifade etmiştir.

Görsel 3. Ceal Floyer, Mirror Globe, Ready-made mirror ball in modified globe stand, 2014, Milano

Ceal Floyer'ın çalışması "Mirror Globe" (Görsel 3) ise, küreselleşmenin popüler kültür ve kitle kültürü boyutunu yansıtmaktadır. Söz konusu çalışma ve aynı sergide yer alan diğer çalışmaları sanatçının minimalist üslubu, ironik söylem dili ve bu biçimsel dil ile ilişkili ses, ışık, video ve yerleştirmelerinin görünüşte önemsiz ve değersiz olarak algılanan (dış dünyada) nesnelerin bir sanat nesnesine dönüştüğünde nasıl anlam ve bağlam değiştirdiğini, nasıl yeni görme biçimleri yarattığını ve mizah olgusunu nasıl enformasyon toplumunun yeni gerçekliğine taşıdığını izleyiciye yansıtmaktadır. Floyer'ın çalışmasını küreselleşme olgusu ve küresel sanat bağlamında incelemeye geçmeden önce modernist düşüncenin yüce sanat olgusunun postmodern sanat bağlamında nasıl ironi, pastiş gibi olgularla yer değiştirdiği hatırlanmalıdır. Çağdaş sanat geçmişin mitlerini kendi mizahi diliyle yeniden yorumlamış ve popüler kültürün ikonları yeni sanatın biçimsel dilinin bir parçası olmuştur. Cauquelin'in de belirttiği gibi; "Çağdaş sanatın gerçekliği eserin nitelikleri dışında, iletişim ağında yol açtığı imajda oluşur" (2005: 67). İletişim olgusu sanat bağlamında hem nesnel gerçekliği ile var olurken, hem de geçmişin toplumsal ve kültürel öğelerinin günümüz toplumlarına ve sanatına taşınarak bir köprü işlevi görmesi ile var olabilir. Bu anlamda Floyer'ın çalışması bir disko

topunun kendi gerçekliğinden ya da kültürel imajından koparılarak, yeni bir gerçeklik içerisine yerleştirilmesi ve zaman-mekansal bir evrenselliği temsil etmesi gibi ilişkisel bir çizgide yer almaktadır. Bu iletişim boyutu belirtildiği gibi geçmiş - gelecek arasındaki ilişki olabileceği gibi, farklı kültürler ya da farklı nesneler arasındaki bağlam ilişkisi de olabilir.

Söz konusu çalışma (Görsel 3), nesnel düşünme ve algılama konusunda bilindik alışkanlıkların ötesine geçmek için, ironi ile birlikte eleştirel bir dil kullanır. Kullanılan disko topu pop müziğin doğup geliştiği 19. yüzyıl sonlarına, onun tüm popüler kültür imgelerine, özgürlük düşüncesine ve dönemin değişen gerçeklik algısına gönderme yaparken, kendi özgül anlamından ve amacından uzaklaştırılarak dönen bir dünya imgesine dönüştürülmüş, topun üzerinde yer alan aynalardan yansıyan ışık dünya üzerindeki kıtaların sınırlarını değiştirmiş, yansımalardan doğan kendine özgü yeni sınırlar çizmiş, bu yönüyle küreselleşme olgusu üzerine izleyiciyi yeniden düşünmeye zorlamıştır.

İroni kavramı sözcük anlamıyla ortaya atılan bir düşünce, söylem ya da davranışın onun kendi mantıksal geçerliliği içerisinde karşıt düşünceyi eleştirel bir ifadeyle yansıtması olarak tanımlanır. Bu anlamda ironi bir dilin anlamın karşıtını doğuracak şekilde kullanımıdır (Gültekin ve Tokdil, 2017: 144). İronik söylemin sanatsal dilde görüntüsel gerçekliği ilk olarak I. Dünya Savaşının ardından yaşanan bunalım döneminde, ikinci olarak 20. yüzyılda gene savaş sonrası Avrupa'sında ortaya çıkan yeni paradigmanın ifade biçimleri olan sanat hareketlerinde görünürlük kazanmaktadır. Bu yeni gerçeklik içerisinde ironik söylem dili sanatçının gerçekliği aktarım biçiminde olduğu kadar, ortaya çıkan sanat yaratımlarının görüntüsel gerçekliğinin de ironik bir sistem içerisinde göstergesel sembollerle ifade edildiği, yaşamın karmaşık ve anlamsız kavram ve nesnelerinin sanatsal boyuta taşındığında yeni bir anlam kazandığı bir düzen sunmaktadır. Bu yeni yönelim kendi öz anlamının karşısına Platon'un idea kuramında olduğu gibi bir yanılsama ve yeniden oluşturulmuş anlam örüntüsü yerleştirmiştir. Modernist paradigmanın özünde yer alan yenilik düşüncesi, postmodern dönemde eleştirel bir anlamı da beraberinde getirmiştir. 21. yüzyıl ise tüm kavramları, imgeleri soyut düşünceleri tepe taklak etmiş, kendi sanat manifestosunu piyasaya sunmuştur (!). Floyer'ın bu çalışma ile yaratmaya çalıştığı etki de buna benzer bir durumdur. Küresel bir realitenin bir diskonun parlak ve gürültülü etkisi gibi çekici görünen o bilindik söyleminin altında yatan olumsuz dilin yansıtılması. Küreselleşme getirdiği toplumsal nitelikleri, kültürel ilişkileri, iletişimsel yenilikleri, teknolojik boyutlarının yanında, tüm dünya için (disko topu gibi) tüm gerçekliği anlamsızlaştıran ve tüm değerleri yozlaştıran bir yapıya da sahiptir. Bir diskonun çekiciliğine sahiptir, ama tam da bu çekicilikten doğan parlamanın küre üzerindeki ülke sınırlarını ortadan kaldırması gibi yadsınamayacak olumsuz bir dili de vardır.

Yayoi Kusama'nın ise çalışmalarındaki tutku ve saplantılı yaklaşım biçimi analiz edilmeden ironik söylem dilini çözümlemek ve bu doğrultuda küreselleşme olgusunun sanatsal göstergelerine ulaşmak eksik ve/veya yanlış bir analiz yöntemi olur. Bu doğrultuda Kusama'nın çalışmalarında görülen belirgin tek bir dairesel formun tekrar eden ve birbiri içerisine geçen görüntüsü, sanat tarihinde pek çok örneğine rastladığımız bir saplantının ve bütün sanatçılarda gerçekleşen bir süreç olan tutkunun göstergesidir. Tutku, tek bir formda olabileceği gibi, yaşamın farklı alanlarında farklı imgelere, kavramlara ya da farklı yaşamsal unsurlara da takıntı şeklinde gerçekleşebilir. Zaten sanatçının zihnine ya da düşünsel gerçekliğine yerleşen bir olgunun sürekli olarak zihni meşgul etmesi sonucunda yaratım süreci başlar ve ortaya konulan çalışma da bu tutkunun biçimsel kurgusudur. Bu anlamda Croce estetiğinde sanatsal yaratımın oluşum basamakları hatırlanmalıdır[2]; Ona göre yaratma eylemi izlenimlerle başlar, bu izlenimler sanatçının kendisi etrafındaki nesnel gerçekliklerden edindiği görsel ve işitsel deneyimlerdir. Bunları zihin için bir hammadde olarak tanımlayan Croce, yaratma eyleminin ikinci basamağını ruhsal ve estetik sentez dönemi olarak ifade eder ve burada sanatçının zihinsel ayıklama sürecinin gerçekleştiğini, bu ayıklama sürecinin nesnel dünyayı öznel algıya indirgediğini ve bunun sonucunda ifadenin ortaya çıktığını söyler (Turgut, 1993: 43). Burada konumuz kapsamında bizi ilgilendiren basamak yaratım sürecinin gerçekleştiği bu ikinci basamaktır. Yani aslında sanat eserlerinde belirgin olarak gözlemlenen saplantı ve elbette her sanat nesnesinde var olan tutkulu üretim süreci bu basamakta biçimlenir ve görünür kılınır. Saplantı duygusu psikolojik bir süreç olarak incelendiğinde ise bu düşüncenin birey dışındaki dünyaya, nesnel gerçekliklere ve

bireyin kendi içindeki bilinç süreçlerine karşı bilinçli ya da bilinçsiz şekilde gerçekleştirdiği bir savunma mekanizması olarak ifade edilir. Madra'ya göre (2014: 45); "Saplantılı düşünce (...) bütün bağımlılıkların belirtilerinde olduğu gibi bir görevsizlik/işlevsizlik içerir. İşlevsizlik (...) geçmişteki ve gelecekti kayıplara odaklanmadır, (...) saplantılı düşünce korkudan beslenir, ama aynı zamanda korkudan korkmaktan dolayı duyulan utançtan". Elbette bu düşüncenin nedenleri ve psikolojik açılımları derin araştırmalar gerektirir, ancak konumuz kapsamında saplantının bir savunma işlevi gördüğünü bilmek yeterli olacaktır. Bu anlamda Kusama'nın çalışmaları Madra'nın da ifade ettiği gibi; "(...) sanat üretimindeki nokta silsilesinin tutkulu feminist göndermeleri bir yana sınırsız-sonsuz nokta imgesi benzersiz bir tutkuyu işaret eder" (2014: 46). Kusama'nın çalışmalarında bu nokta imgesi onun saplantılı olduğu tüm değerler, düşünceler, yaşam tarzları ve içinde yaşadığı toplumun, dünyanın dayattığı tüm zorunlulukların bir araya gelerek tek bir imgeye toplanmış halidir. Başlangıçta bu imge seçilen nesneler üzerine uygulanırken giderek bir galeri içerisinde birbirinin aynısı nesneler üzerinde karmaşık bir göstergeler düzenine dönüşmüş, bu da yetmemiş ilk kez 1965'te bu noktalar karmaşasını aynalar yoluyla çoğaltma ve farklı bir boyuta taşıma sürecini deneyimlemiştir. Bu yolla aynanın yansıtıcı yüzeyleri fiziksel gerçekliğin aşılmasında ve nesnel varlık olarak ortaya koymanın imkansız olduğu bir çoklukta tutkulu yaratımını ve saplantılı düşünsel sürecini aktarmasına olanak tanımıştır.

Görsel 4. Yayoi Kusama, A Dream I Dream Retrospective, Parc La Vilette, Paris

Kusama'nın sanatı hem yaratım süreci hem de sanatsal yaratımında kullandığı imgeler bakımından küreselleşmenin ve enformasyon olgusunun belirgin örneklerini sunmaktadır. Öncelikli olarak yaratım süreci değerlendirildiğinde ve eserleri yalnızca biçimsel olarak izlemlendiğinde, kapitalist mekanizmanın seri üretim olgusunun doğrudan göstergelerine sahip olduğu, 60'ların popüler kültür imgelerinin Linchestein'in çizgi romanlardan esinlenen çalışmalarında olduğu gibi tekrar eden bir düzende yer aldığı görülmektedir. Popüler kültür ve kapitalist toplum yapısının, bireyleri tüketime yönelttiği gibi Kusama'nın çalışmaları da noka imgesini sonuna kadar götürerek bir anlamda tüketmiş gibidir. Yetmemiş yansıtma yoluyla bu imgeyi sanal gerçeklik boyutuna taşımış ve aslında yaratma edimi boyunca onu tamamen ortadan kaldırmıştır. Diğer yönden nokta imgesi, televizyon ekranlarından yansıyan aynı ürünün yüzlerce farklı reklam dili gibi sürekli devinen yeni bir gerçeklik kazanmıştır. Psikolojik açıdan bu karmaşık toplum yapısını deneyimleyen sanatçının kendisine böyle bir çıkış yolu bulması da elbette kaçınılmaz bir süreçtir. Bu süreci postmodern toplumun yalnız sanatçıları değil tüm bireyleri yaşamış, bunu farklı sanatsal, kültürel ya da toplumsal biçimlerde görünür kılmışlardır. Söz konusu toplumsal düzenin tıkandığı yer enformasyon toplumlarına geçiş sürecini yaşayan günümüz toplumlarının yeni vizyonudur. Bu toplum yapısı ise küresel boyutta farklı sorunlarla, farklı düşünsel süreçlerle, psikolojik etkenlerle mücadele etmek zorundadır.

Küreselleşme olgusu bakımından günümüz toplumlarından Kusama çalışmaları değerlendirildiğinde, yarattığı imgenin ve çok yönlü gerçekliğin, bu kez televizyon ekranları değil, bilgisayar ağları yoluyla küresel boyuta taşınan bilgi yoğunluğunun, karmaşasının ve kirliliğinin mecazi yansımaları olduğu anlaşılır. Küreselleşme sınırları ortadan kaldırdı, bilgiyi erişilebilir kıldı, ancak Kusama'nın ayna yerleştirmelerinde olduğu gibi sanal gerçeklik ve nesnel

gerçeklik birbirinden ayırt edilemez hale geldi. Bununla birlikte nesnel gerçekliği elinde tutan bir bireyin, toplumun, kültürün de elindeki gerçeklik onu yakalamayı başardığı anda bir yenisiyle değiştirilir oldu. Dolayısıyla dünyanın bir ucunda yaşanan bir toplumsal olay, ortaya atılan yeni bir kuram ya da bilimsel bir gelişmenin ortaya attığı yeni bir bilgi her ne kadar dünyanın diğer ucunda yaşayan toplumlar tarafından eşit zamanda aynı boyutta erişilebiliyor olsa da, tam da bu erişilebilirlik nedeniyle büyük bir hızla yerini yeni bilgiye bırakmaktadır. Enformasyon çağı bu nedenle özünde kendi kendini ötekileştiren bir yapıya da sahiptir. Tıpkı Kusama'nın tutkulu yaratımının sonucunda ortaya koyduğu çalışmaların gerçek olanla gerçek olmayan arasındaki çizgiyi ortadan kaldırdığı (sanal gerçeklik), tüm gerçekliklere eşit mesafede yer aldığı ve bir gerçekliğe dokunabildiğin (bilgiye erişim) anda bilgisayar ekranları gibi birbiri üzerine açımlanan yüzlerce görüntünün içinde (yeni bilgi) erişim imkanını yitirme sürecine zorunlu bir geri dönüş yaşamak gibi. Bu süreç özünde olumsuz bir anlamı içerse de, aslında yaşamsal süreklilikte her dönemde deneyimlenen ve bilimin başlangıcından beri geçirdiği süreçle aynıdır; "Eski batıl inançlar bir kenara itildiklerinde inancın yerini bilgi birikimi alır ve insanlığın yaşamın anlamına ilişkin tüm soruları bilim tarafından yanıtlanır. Sorun şu ki, bilim kendi doğası gereği sürekli yeniden gözden geçirilmektedir ve bunun sonucunda her hakikat yalnızca bir durum için geçerli olabilir" (Bard and Söderqvist, 2015: 75).

Michalengelo Pistoletto'nun "Mappamondo (Küre)" (Görsel 5) isimli yerleştirmesi onun 1966-68 yılları arasında gerçekleştirdiği performanslarının bir ürünüdür. Bu performanslarda Pistoletto, oluşturulduğu dönemin haber sayfalarından oluşan gazetelerle kapladığı bir küreyi İtalya sokaklarında kamuya açık bir yürüyüşle dolaştırmıştır. Bunun sonucunda, sergileneceği yere gelene kadar büyük bir kalabalıkla birlikte yaratım kendi kendisini var etmiş, kitlesel bir oluşum haline gelmiştir. Bu yürüyüşün hem 1960'ların sonunda yaşanan kargaşayı yansıtan haber sayfalarının kullanılması hem de bir gösteri niteliği taşıyarak büyük bir kalabalığı peşinden sürüklemesi bakımından politik kapsamı olduğu da söylenebilir. Pistoletto eylem yoluyla yürüyüşe dikkat çekmiş ve bu yürüyüşü toplumsal, politik, ekonomik ve sanatsal hiyerarşileri sorgulamak için bir araç olarak kullanmıştır. Bu çalışma aynı zamanda geleneksel sanat formlarına ve davranışsal normlara karşı bir eylem niteliği de taşımaktadır.

Görsel 5. Michalengelo Pistoletto, Mappamondo (Küre), 2015, (Walking Sculpture, 1966-68), deCordova Sculpture Park and Museum, Lincoln, MA

Pistoletto'nun çalışmasında küre dolaşım kavramını temsil eder ve gazetelerin sayfalarındaki kelimeler ise bilginin günümüz toplumlarında küresel boyutta dolaşımını çağrıştırır. Eylemden doğan eskime ve kirlenme; yaşamın akışını, zamanın geçişini yansıtmanın yanında, değişen gerçeklik ve hızla eski bilgi halini alan enformasyonun da göstergeleridir. Aynı zamanda şehrin bir ucundan başlayıp diğer ucuna (kürenin yerleştirileceği yere kadar) yapılan yürüyüş boyunca pek çok insan eyleme katılmış ve küreye dokunmuş, onunla yüzleşmiştir. Pistoletto'nun çalışması

(Görsel 5); küresel toplum yapısının bilgiye erişimi kolaylaştırması (küreye dokunma eylemi), ancak bu bilginin belirtildiği gibi ortaya sunulduğu anda eski bilgi kategorisine girmesi (küreyi saran gazete sayfalarının kirlenip parçalanması), sınırların ortadan kalkması ve küresel tek bir toplum modelinin oluşması (yürüyüşe katılan toplumun her kesiminden insan) gibi nitelikler bakımından özünde küreselleşme olgusunun sanat alanında bütün yansımalarına sahiptir. Sergilenen eserin galeriye yerleştirilirken metal bir küre formunun içerisine yerleştirilmesi de gene Mona Hatoum'un incelenen çalışmasında olduğu gibi (Görsel 1), dünyanın enlem ve boylamlarına gönderme yaparak küresel dünyanın sanat yoluyla yansıtılmasına aracılık etmektedir.

Ancak daha derin anlamlarına yoğunlaşıldığında eylemin (yürüyüşün) özgür ve kendine özgü doğası, galeriye yerleştirildiğinde kısıtlanmış, metal bir kafes içine yerleştirilerek dokunulmazlık kazanmıştır. Oysa yürüme eylemi boyunca yüzlerce kişinin eli değmiş, yaratım izleyici tarafından sürdürülmüştür. Ancak galeri duvarları onun bu erişilebilirlik algısını ortadan kaldırmış ve yine kamusal bir yaratım olmaktan çıkararak tek bir kişiye (sanatçının kendisine) mal etmiştir. Burada üzerinde düşünülmesi gereken Pistoletto'nun çalışmasında sanatın nerede başladığı ve nerede bittiğidir. Bu elbette yanıtlanması kolay bir soru değildir, temelde yaratımının Croce'nin estetik üzerine söylemleri hatırlandığında düşünsel basamakta başladığı, izlenimlerle yoğunlaştığı, ifadeye dönüştüğü, eylemin haz duygusunu doğurduğu ve tüm bu süreçlerin sonucunda sanat eserinin ortaya çıktığı görülmektedir. Öyleyse yaratım Pistoletto tarafından başlamış, onun sezgisel ve düşünsel süreci yaratımı tetiklemiştir. Daha sonra onun başlattığı ancak toplumsal bir boyut haline gelen kitlesel üretim süreci yaşanmış, ardından galeriye ulaşan eser, içine yerleştirildiği kafes düşüncesi ile gene sanatçı tarafından tamamlanmıştır. Bunun yanında Heidegger'in sanat felsefesi hatırlandığında insan varlığının (dasein), varoluş içinde bireyin yaşamın içine fırlatılmışlığı ve bu fırlatılmışlık içerisinde konum alarak ileri geri sürüklenmesi, döngüsel bir sürekliliği deneyimlemesi gibi, küre gerçekliği de yaşamın içinde, yaşamın kendisinden yaratılmış ve sokağa çıkarılarak biçimsel yapısından doğan eylemsel sürekliliği içerisinde konumlandırılmıştır. Bunun sonucunda varlığın, onun yaratım sürecinde konumlanan bireyin ya da bireylerin kendi özgül tepkileri birbiri içerisine geçmiş, bütün olarak bir gerçeklik yaratmıştır. Dolayısıyla bütünsel olarak yaratım süreci incelendiğinde sanatsal eylem ve sanat dışı nesneler bir araya gelmiş ve birbirleri üzerindeki hiyerarşik üstünlüğü ortadan kaldırmışlardır. Tıpkı sanatçının kendisi ve yürüyüş sırasında ona katılan sanat izleyicisinin yaratım sürecine katılarak üretim ve tüketim sürecini ortadan kaldırmaları gibi. Bu yaklaşım (düşünsel sürecin eylem yoluyla sanat bağlamına taşınması) sanat tarihinde Dada gösterileri ile başlamış ve 1960'ların sonlarına gelindiğinde gösteri sanatının iki ayrı dalı olan happening ve fluksus gibi sanat akımlarıyla varlığını devam ettirmiştir.

Görsel 6. Walter de Maria, Time/Timeless/No Time (Zaman/Sonsuz/Zamansız), 2004, Chichu Art Museum, Naoshima / **Görsel 7.** Walter de Maria, Time/Timeless/No Time, 2004, Chichu Art Museum, Naoshima

Yeryüzü sanatının öncü isimlerinden Walter de Maria ise küresel gerçeklik olgusunu Erkmen'in çalışmasında (Görsel 2) olduğu gibi bir biçimsel kurguda ancak mekanın da sanatın devam eden sürecine eklemlendiği ve yerleştirmenin mekansal özelliklerinden doğan ışık oyunlarının hareketli bir değişimi tetiklediği kurgusal gerçekliği alımlayıcıya aktarır. Bu yönüyle Maria'nın "Time/Timeless/No Time" (Görsel 6) isimli çalışması bitmiş bir sanat eseri

değil, günün farklı saatlerinde ışığın değişen konumuyla sürekli yenilenen, yeniden inşa edilen, farklı bir konuma taşınan bir gerçekliktir. Dolayısıyla aktardığı sezgisel ve duyusal izlenimler de değişmektedir. Mekanın yaratım sürecine etkisi ve yerleştirildiği konum hem eserin ışığa maruz kalmasına olanak veren bir yer, hem de izleyende en ufak bir etkiyle hızla düşecek olduğu izlenimi uyandıran bir konumdur. Her ikisi de yerleştirme göstergebilimsel açıdan izlendiğinde farklı anlamlara gelmektedir.

Eserin incelemesine öncelikle biçimsel niteliklerinden başlandığında, küre formunda büyük siyah bir biçimin yüksek bir merdivenin tam ortasında konumlandırıldığı görülür. Ancak yerleştirildiği yer bütün dikkatin küreye yöneltilmesine izin vermemekle birlikte keskin yatay ve dikey yapılanmaların kürenin yuvarlak formu ile oluşturduğu tezatlık görünüme optik bir nitelik kazandırmaktadır. Kürenin üzerinde yer alan açıklık doğal olana gönderme yaparken, geri kalan diğer her şey yapay yeni biçimlerin yansımasını sunmaktadır. Bütün bunlar küreselleşen dünyanın ve teknoloji toplumunun bir yandan bütün dünyayı birey tarafından erişilebilir kılarken, diğer yandan onu galeri içerisine yerleştirilen bu siyah küre gibi kendi içine hapsettiğinin, nasıl enformasyonun kaygan zemininde yer aldığının ve merdivenlerden aşağı paldır küldür düşmesinin kaçınılmaz olduğunun göstergelerini yansıtmaktadır. Zaman -mekansal bu gerçeklik, ironik bir yanılsama yaratır. Bunun yanında ışığın etkisiyle sürekli değişen küre görünümü, üretilen yeni bilgi ile sürekli yenilenen yeni dünyanın da metaforik yansımasıdır. Dahası Maria'nın çalışmasında mekanın çizgisel yapısı ve geometrik düzeni yerleştirilen kürenin ölçüsünü de ortaya çıkarma amacı taşır, ancak tam da bu nedenlerden dolayı ölçülemezliği ön plana çıkar. Tıpkı küreselleşen dünyanın küresel yeni politikalarının ya da teknolojik gelişmenin olumlu ve olumsuz etkilerinin ölçülemez boyutları gibi.

Fakat çalışma yalnız biçimsel gerçekliği ile sınırlı değildir. Gene ışık yansımalarıyla yaratılan etki izleyenin zamanın ve mekanın ötesinde konumlanmasına neden olur. Yani biçim bir süre sonra daha soyut olan düşünsel süreçle, sezgisel boyutla yer değiştirir. Michael Govan'a göre de Maria'nın bu çalışması (Görsel 6); "(...) romantik geleneğin doğasında olan uzaklaşan, bilinmeyen, anlaşılamayan birşeyle karşılaşan bireyin kendisini algılamasını temsil eder. Bu yaklaşım, bireyi geometrinin etkisinden uzaklaştırarak sezgiselliğe yönlendirir. Bu sezgiselliğin Claude Monet'e ve onun ışık alanındaki derin izlenimlerine yakın olduğu söylenebilir" (Govan, 2017). Govan'ın vurguladığı sezgisellik ve sezgi yoluyla anlaşılmayana, bilinmeyene yakınlaşma günümüz toplumlarının da deneyimlediği bir realitedir. Sürekli değişen imgeler yığını, artan bilgi kirliliği, toplumsal sorunlar, ekonomik rekabet, politik çatışmalar, kültürel çeşitlilik içinde birey ancak sezgileri yoluyla ulaşamadığı gerçekliğe yakınlaşabilir, onu kendisinin kılabilir, değişim karşısında duyduğu korkuyu ortadan kaldırabilir.

1960'larda İtalya'da bir araya gelen bir grup sanatçı da sanatta sezgisel sürecin peşinden ilerleyerek kendileri etrafındaki nesnel gerçekliği algılamanın doğayı tanımak yoluyla olacağını ve sanatçının gerek zihinsel gerekse ruhsal varlığını yeniden keşfetmek için, "tıpkı bir simyacı ve büyücü gibi doğal varlıkların kökenlerine inmesi gerektiğini, yeni düzenlemeler yapmasının zorunlu olduğunu" ve böylelikle etrafındaki karmaşa içerisinde kendi değerlerini, yaşamsal çizgisini bulabileceğine, gerçekliğe yakınlaşabileceğine inandılar. Ancak doğal varlıklara yönelim kapitalist sistemin birey üzerindeki egemenliği anlamında bir güç elde etme şeklinde değildi. "Önemli olan doğaya egemen olmak ya da yansıtmak değil, doğayla beraber yaşamaktı" (Yılmaz, 2013: 319). Yoksul sanat başlığı altında toplanan bu sanatçıların ifade biçimleri ve onları doğayı sorgulamaya iten nedenler özünde içinde yaşadıkları toplumun kavramlar ve imgeler yığını ve karmaşası içinde bir çıkış yolu aramalarıydı. Dahası bu sanatçılar Yılmaz'a göre; "sanattaki bireysellik söylemine kuşkuyla bakıyor ve sanat yapıtları bahanesiyle sanattan para kazanan galeri sistemine karşı çıkıyorlardı" (2013: 319). Mario Merz'in çalışmaları incelendiğinde özünde doğal yaşama bir geri dönüş, piyasa beğenisine bir başkaldırı görülmekle birlikte postmodern sanatın temelinde yer alan onu kendi çıkarları için kullanmanın etkisi yine de görülebilir. Biçimsel olarak bir geriye dönüş, doğal yaşama metaforik bir gönderme gözlemlense de bu çalışmalar gene sergilendiği yer ve kullanılan malzemeler bakımından tam da reddettiği piyasa değerlerinin ve galeri sisteminin bir yansımasıdır. Ancak daha önce de ifade edildiği ve Erdoğan'ın da belirttiği gibi küreselleşen bir dünya modeli içinde çağdaş sanatın deneyimlediği gerçeklik tam olarak bu çelişkinin kendisidir. "(...)

Şu anda karşımızda küreselleşmeye küreselleşmenin yarattığı tüm olanaklarla ve kendine özgü araçlarla çok sert biçimde vuran, vurdukça palazlanan ancak palazlandıkça da küreselleşme tarafından "satılan" bir "fenomen" devinip durmaktadır" (Erdoğan, 2015: 80). Merz'in 1990'ların sonunda ortaya koyduğu çalışmaları bu anlamda kapitalist toplumun enformasyon toplumuna geçerken yaşadığı karmaşa ve güvensizliği deneyimler gibidir. Geçmişin değerlerine tepki, kapitalist sistemin kültür politikalarına eleştiri, ancak geleceğe duyulan korku ve endişe söz konusudur. Bu düşünce ortaya koyduğu çalışmalarında hem biçimsel düzen hem de söylem biçimi olarak belirgin göstergelere sahiptir.

Görsel 8. Mario Merz, Do houses go around us or do we go around houses? (Biz mi evlerin etrafındayız, yoksa evler mi bizi sarıyor?), 1992, Gladstone Gallery.

Merz'in "Do houses go around us or do we go around houses" (Görsel 8) isimli çalışması incelendiğinde yukarıda belirtilen tüm karşıtlık belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Metal çubuklarla birbirine eklemlenen cam yüzeyler iç içe iki kubbe görüntüsünü oluşturmuş, içerideki kubbenin etrafı kil bloklarla sarılmış ve kırmızı neon ışıklarla dış kubbe aydınlatılmıştır. Çalışmanın isminden de anlaşıldığı gibi bu kubbe şeklindeki formlar tıpkı dünyanın merkezinde yer alan çekirdek gibi içeriyi ve dışarıyı, evleri ve içindeki yaşantıyı, dünyayı ve tek tek ulus devletleri temsil etmektedir. Çalışmanın biçimsel özellikleri incelendiğinde öncelikle bu biçimsel kurgunun Merz'in iglo adını verdiği çalışmalarının bir uzantısı olduğu görülür. Merz'in biçimlendirme anlayışının küresel çağda bir geri dönüşü deneyimlediği, ilkel insanla modern insanı karşılaştırdığı, dış gerçeklikle insan gerçekliğini, toplumsal değerlerle bireyin seçimlerini yeniden sorguladığı anlaşılmaktadır. Bunun yanında kullanılan malzeme sağlamlık ve kırılganlık, sertlik ve yumuşaklık gibi kavramları da gündemde tutarak sanat izleyicisini yeni bir sorgulamaya yöneltir. Kullanılan ışık kırılgan camlardan farklı yüzeylere yansır, ancak iç kubbenin sert duvarlarından içeri giremez. Bu doğrultuda küreselleşen dünyanın sınırları ortadan kaldırırken kültür politikaları dahilinde sanat üretimini ve sanat izleyicisini belirli ekonomik gücü elinde tutan ulusların tek eline bırakması gibi ve piyasa ekonomisinin kültürü yönlendirmesine benzer bir izlenim uyandırır. Birey küresel devlet yapısında tüm bilgiye erişebilen bir konumdadır (dış kubbenin içerisine girebilmiştir) ancak piyasaya sunulan bilgiyi elinde tutan bir grup politik oluşumun (iç kubbe) içine henüz dahil olamamıştır ya da küreselleşmenin olumsuz sonuçlarının henüz farkına varamamıştır. Bu kubbe sert kil plakalarla diğer kubbeden ayrılmıştır ve küresel yeni toplum yapısının küçük bir modeli gibidir.

Dahası küreselleşmenin getirdiği sınıfsal çelişkiler de Merz'in çalışmaları incelendiğinde metaforik olarak ulaşılabilen sonuçlardır. Küresel devlet onun tek bir ulus devlet olma, ülkeler arası sınırların ortadan kaldırılması, herkesin eşit haklara sahip olması, bilgiye eşit derecede ulaşabilir konumda olması gibi söylemlerinin altında, aslında geri planda tüm alanlarda yaşanan yabancılaşmayı arttırmıştır. Ancak elbette bu tek başına küreselleşme politikalarının bir sonucu değildir. Bu politikalar sonucunda kültür alanında sanatçı imgesinin ikiye ayrıldığının, çağdaş çatısı altında sanat üretenlerin yanında çağdaş biçimlendirme anlayışından yola çıkarak kendi yerel ve ulusal değerlerine sığınan sanatçıların da olduğunun altı çizildi. Bu ikilem, ayrışma, kopma diğer tüm alanlarda geçerli bir durumdur. Mevcut

yapının, yönetim biçiminin, ekonomi politikalarının dışında kalan bunu bilinçli olarak reddeden topluluklar da söz konusudur. Bütün bu durum köklü bir ayrışmayı da beraberinde getirmiştir ve bu ayrışma giderek söz konusu alanlarda yaşanan uçurumun ve farklılıkların daha belirgin hale gelmesine neden olmuştur. Merz'in çalışması da (Görsel 8), bu anlamda bu çelişkinin de altını çizmektedir. İnsanı ve onun merkezinde olduğu ancak doğası gereği ulaşılamaz olanı, ulaşılamaz kılınanı, kahramanı olsa da dışına atıldığı o mutlak kozmik alanı temsil etmektedir.

Görsel 9. Sambre, Disco Ball (Disko Topu), 1885, Paris

Sambre'nin "Disco Ball (Disko Topu)" isimli çalışması da benzer biçimsel yapıya sahiptir, ancak onun çalışması (Görsel 9) daha sağlam ve dayanıklı malzemelerden yapılmış, Maria'nın çalışmasında (Görsel 6) olduğu gibi mekanı ve mekanın karakteristik özelliklerini de kendi amaçları doğrultusunda kullanmıştır. 1885 yılında Paris'in bir zamanlar ünlü gece kulüplerinden biri olan ancak yıkılıp yerine otel yapılması kararlaştırılan binanın üçüncü ve dördüncü katlarındaki odalar arasındaki zemin çalışmanın sığabileceği genişlikte bir açıklıkla delinmiş, farklı katlar arasında yerleştirilen küre formunda bir kafes farklı odaları tek bir sergi alanı haline getirmiştir. Bu haliyle yerleştirme günümüz toplumlarından bakıldığında, küreselleşmenin boyutlarına da gönderme yaparak zorunlu bir kabullenmenin tek tek haneler ve bireyler tarafından da hissedildiğinin (evlerin içlerine kadar girerek), bir gerçeklik olarak enformasyonalist toplumun aşılamaz evrenselliğinin (yaşanılan çağ) ve kültürün zorla dayattığı biçimsel yeni estetiğin yansımasıdır. Bunun yanında biçimsel kurguyu oluşturan birbirine eklemlenmiş ahşap panoların her an parça parça dökülebileceği, dahası bütün olarak odanın tavanının kürenin ağırlığına dayanamayıp yıkılabileceği etkisi de izleyende tedirginlik yaratır. Bu tedirginlik aslında biçimsel niteliklerinden değil, çalışmanın absürd (gerçek olamayacak) doğasından kaynaklanır. Aslında içinde yaşanılan toplumun eklektik doğası, doğal ve yapay olanın bir aradalığı, küreselleşmenin ülkeler arasındaki sınırı, bilgiye ulaşmadaki engelleri kaldırması gibi üst kat ve alt kat arasındaki sınırın yapay bir mekanizma tarafından ortadan kaldırılması ve bu mekanizmanın (çalışmanın) ne üst kata ne alt kata ait olmayan karakteristiği hissedilen tedirginliğin temel nedenleridir.

Küreselleşmenin kültür politikaları hatırlandığında, özelleştirmenin özünde yarattığı etki de bu olmuştur. Piyasa ekonomisini elinde tutan büyük şirketler ve sanatı tüketim nesnesi olarak alıp satan sanat kurumları, bir sanatçının değerini kendi yöntemleriyle belirlemekte ve çağdaş çatısı altında talep edilen sanat olarak piyasaya sunmaktadır (Tıpkı binanın kültürel varlığının özelleştirme ile ve ekonomik nedenlerle bir işletme haline getirilecek olması gibi). Çemberin dışında kalan sanatçıları ve sanat üretimlerini de bu biçimsel kurguya ya da yapay sanat üretimine zorlamaktadır. Bu zorlama elbette sanat piyasasına dahil olmak isteyen belli bir grubun üyelerine doğrudan olmayan yöntemlerle yapılmaktadır. Sambre'nin çalışmasında hissedilen bu yapaylık söz konusu bu süreci, şirketlerin sanata müdahalesini, yönlendirmesini, sermaye aracı olarak ya da reklam biçimi ve statü sembolü olarak görmesini yansıtmaktadır. Çalışmanın ve binada yer alan diğer işlerin de özünde anlatmak istediği budur. Eski yeni olana doğru zorunlu bir değişim yaşamaktadır (çağın getirisi olarak), geçmişin mirası da bu yeninin içinde ortadan kaldırılmaktadır.

Görsel 10. Georges Rousse, Russelsheim, 2003 / Görsel 11. Michel de Broin, Black Whole Conference, 2006, 74 chairs, Collection du Musée d'art contemporain du Val-de-Marn

Georges Rousse'un çalışmalarında (Görsel 10) vurgulanan gerçeklik de budur. Bu soyutlanmış yeni gerçeklik midir gerçek olan yoksa eski nesnel gerçeklik midir? Bu çelişki modern ve postmodern, modern ve çağdaş kavramlarının çatışmasını da hatırlatır. Modern onun üslup anlayışı ve yenilik düşüncesi peşinde ilerleyen manifestosu ile farklı ve karmaşık olmayan bir görünüme sahiptir. Postmodern ise eklektik doğasından gelen yapısı nedeniyle çoğul ve daha karmaşıktır. Bu nedenle Rousse'nin çalışmasında dış gerçeklik ile yaratılan yeni gerçeklik arasında seçim yapmak zorlaşır, basit ve sade görünümüyle açılan beyaz alan mı geçmişin görüntüsüdür, yoksa eski ve elektrik hatlarının, cam çerçevelerin, kalorifer borularının olduğu binanın ilk ve özgün hali mi geçmiştir. Bilimsel gelişme ve dolayısıyla teknolojik ilerleme evlerimizin içine kadar girmiş ancak onları birer kablo, metal ve cam yumağına mı dönüştürmüştür? Küreselleşen dünya, enformasyon çağı internet ağlarıyla yaşamlarımızı kuşatırken, büyük bir hızla zihinlerimizi de kirletmekte, bilincimizi karmaşıklaştırmakta, ruhumuzu ele mi geçirmektedir. Rousse'nin çalışması (Görsel 10) tüm bu soruları izleyicisinde uyandırmakta ancak soruların cevaplarını da yorumsuz bırakmaktadır.

Michel de Broin'in çalışması (Görsel 11), küreselleşmenin Merz'in çalışmasında da (Görsel 8) belirtilen olumsuz anlamına gönderme yaparak, bilginin ve kültürün ya da politik güçlerin en tepede yer alan bir grup azınlık (gücü elinde tutanlar) tarafından yönlendirildiği, yönetildiği söylemini görüntüsel gerçekliğe taşımıştır. Yerleştirme, bir küre oluşturmak için bacaklarından birbirlerine tutturulan bir grup sandalyeden oluşmuştur. Bu sandalyeler aslında bir grup insanın temsili, metaforik söylemidir. Bu yeniden oluşturulmuş görüntüde her unsur (her sandalye) bir dayanışmayı ve bütünün istikrarını da temsil eder. Bunun yanında biçimin dışa dönük olmayan yapılanması onun dış dünyadan korunmak için oluşturduğu bir savunma mekanizması gibidir. Topluluğa ait olmayan, oluşumun dışında tutulmakta, sarmalın içerisine girememektedir. Ancak sandalyelerin içe dönük ve birbirleriyle yalnız belirli yerlerinden iletişim içinde olmalarıyla da her sandalye bu küre içerisinde eşit konuma sahip olmuş ve herhangi bir hiyerarşik üstünlük ortadan kaldırılmıştır. Schutze'e göre (2007); "Merkezindeki boşluk ve çevresindeki dışlayıcı topoloji sayesinde heykel, ütopik iletişim koşullarını aynı anda sunan ve iptal eden paradoksal bir alan yaratmaktadır". Yani hem içine kapalı hem de kendi içinde açık bir sistem modelidir ki bu da günümüz toplumlarının yönetim biçimlerine birebir karşılık gelmektedir. Yeni dünyanın, günümüz enformasyon toplumunun egemen sınıfının (birbiri üzerine kapanmış sandalyeler gibi) kendi içinde gerçekleştirdiği iletişim, bilginin küresel boyutta dolaşıma girmeden önce (sarmaldan çıkmadan önce) bu netokratik grup tarafından yönetiliyor olması (tıpkı bir konferansta alınan kararların sonradan dışarıya duyurulması gibi) bu grubun bilgiyi kendi istediği ölçüde ve kendi istediği yönde piyasaya sunması, internet ağlarıyla küresel boyuta taşınan dolaşımın bu belirli bir grubun tek elinde olması gibi küreselleşmenin olumlu ve olumsuz sonuçları çalışmanın biçimsel kurgusundan yorumlanabilmektedir. Bunun yanında gözlemlenen yalnızca yönetim biçimleriyle ilgili değildir, kültürün özelleştirilmesinin sanat alanına etkileri de Broin'in çalışması (Görsel 11) incelendiğinde benzer göstergeleri

yansıtır. Görüldüğü gibi küreselleşme tüm dünyayı tek bir çatı altında bir araya getirirken, kültürü ve bilgiyi tüm uluslar ve ulus devletler tarafından erişilebilir kılarken, ekonomik yeni atılımlar, toplumsal yeni yönelimler gerçekleştirirken, yine de tüm bu değişimler gücü ve bilgiyi elinde tutan dışarıya kapalı bir grup tarafından yönetilir hale gelmiş ve böylece aslında bir "küresel imparatorluk[3]" yaratılmıştır.

3. Sonuç

İncelemeler sonucunda geç kapitalist- enformasyonalist toplum yapısının deneyimlediği ve bu sistemin de bir sonucu olarak ortaya çıkan küreselleşme olgusunun ekonomik, toplumsal, kültürel açıdan farklı anlamlara geldiği, bu anlamların her birinin kapsamı dahilinde küreselleşmenin evrensellik - yerellik ikileminde hem bütünleştirici hem ayrıştırıcı bir niteliğe sahip olduğu ve kültür alanında küreselleşmenin çok daha karmaşık bir ilişkiler ağını ortaya çıkardığı görülmektedir. Küreselleşmenin kültür üzerindeki etkisi yerelin evrenselleşmesi ve evrenselin yerelleşmesi şeklinde iki farklı açıdan değerlendirilebilirken, ortaya konulan ürünlerin küresel kültür politikaları dahilinde özelleştirilmesi, tüketim kültürünün sanatı olduğu kadar sanat piyasasını da tektipleştirmesi (çoğul perspektiflerin tikelleşmesi), gücü elinde tutan birey ya da toplulukların tek eline devretmesi sonucunu doğurduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte enformasyon akışının daha erişilebilir olması küreselleşmenin olumlu niteliklerinden biridir ve küreselleşmenin de bir nedeni olan bilgi toplumunun teknolojik ve bilimsel gelişmeleri kültürün yeni formlarının ortaya çıkmasını sağlayarak, sanatın yönünü dijital teknolojilere ve sanal gerçekliğe yöneltmiştir. Böylelikle daha önce deneyimlenmemiş yeni sanat formları, anlatım biçimleri, biçimlendirme anlayışları yaratılmış ve küreselleşmenin yereli evrenselleştirme niteliği ve enformasyon toplumunun bilgi akış hızı, teknoloji, bilim ve sanatı bir araya getirerek disiplinlerarası bir alan yaratmış, sanat ve sanatçı özgürleşmiştir.

Farklı bir bakış açısından küreselleşme ile birlikte kültürler arasında da daha yoğun bir etkileşim söz konusudur. Bu etkileşim bir bütünleşmeyi tanımladığı gibi farklılıkları da daha belirgin hale getirmekte, vurgulamaktadır. Bu farklılıklar toplumların kültürel birikimleri ve tarihsel-toplumsal geçmişlerini öne çıkarmakla birlikte bütün olarak evrensel bir değerler sistemi yaratılmaktadır. Bu anlamda küreselleşme ile birlikte evrensel bir gerçeklik kazanan değişen dünyanın değişen dili çağdaş sanat eserleri üzerinden incelendiğinde somut göstergelere sahiptir ve bilinçli ya da bilinçsiz içinde yaşanılan toplumun sanat ürünlerinde bunun izlerini görmek mümkündür.

Notlar

1. Heidegger, sanat üzerine incelemelerini köken anlayışına bağlar, buradan şey'lerin gerçek doğasına, alegorik bağlamda üzerindeki örtünün kaldırılmış hali olan alethia kavramına ulaşır. Bu yönelim ile sanatı ve sanat nesnesini Van Gogh'un resminden yola çıkarak gerçekliğin ortaya konulmasında biriciklik boyutuna taşır. Sanat ona göre, görülür olmayanı görünüşe getirmede, şeylerin farklı kategorilerini görünür kılmada ve dasein olarak insan varlığının bu katmanlı sistem içerisinde gerçekliğe ulaşmasında bir yöntem işlevi görür. Sürekli değişen ve dönüşen bir dünyanın içinde Heidegger'in 'fırlatılmışlık' olarak tanımladığı olguyu deneyimleyen insan varlığı (dasein), bu fırlatılmışlık içerisinde konum alır ve döngüsel bir sürekliliği ileri ve geri dönüşlerle birlikte deneyimler (Bolt, 2015).

2. Croce yaratım sürecini tanımlarken sezgi ile ifadeyi birbirinden ayırmaz ve birbirinin devamı olarak görür. Ruh ve zihin de birbirinden ayrı kavramlar değildir. Her ikisi de sezgisel sürecin basamaklarını oluşturur, yaratım gerçekleştirilmesi, izlenimin ifadeye dönüştürülmesinde belirleyicidirler. Croce'a göre; yaratma eylemi izlenimlerle başlar, daha sonra ruhsal ve estetik sentez dönemi gelir. Bu basamakta ifade ortaya çıkar ve asıl yaratma ifadede yoğunlaşır. Üçüncü basamak hedonist eşik basamağıdır, burada ifadeye haz duygusu eşlik eder. Son aşama ise estetik olgunun fizik fenomenlere yani dile aktarılmasıdır (Turgut, 1993).

3. "Küresel imparatorluk" terimi Alexandre Bard ve Jan Söderqvist'in Fütürika Üçlemesi isimli serisinin aynı isimli ikinci kitabından alıntıdır.

Kaynakça

Anonim (2017). "Ayşe Erkmen, Kıpraşım". http://dirimart.com/en/exhibitions/detail/62 (Erişim: 18.01.2018).

Bard, A. and Söderqvist, J. (2015). Küresel İmparatorluk (Fütürika Üçlemesi 2). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Bolt, B. (2015). Yeni Bir Bakışla Heidegger (Heidegger Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts). Çev. M. Özbank. İstanbul: Kolektif Kitap.

Cauquelin, A. (2005). Çağdaş Sanat. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Çelik, M. Y. (2012). "Boyutları ve Farklı Algılarıyla Küreselleşme". Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 32(2): 57-74.

Demir, G. (2001). "Küreselleşme Üzerine". Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 56(1): 73-104.

Erdoğan, M. (2015). "Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı". Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15(1): 75-98.

Featherstone, M. (2000). "Lifestyle and Consumer Culture", s. 92-105, Martyn J. Lee (der.) The Consumer Society Reader. Oxford: Blackwell.

Giddens, A. (2000). Elimizden Kaçıp Giden Dünya. İstanbul: Alfa Basım Yayınları.

Govan, M. (2017). "Conference by Michale Govan". http://benesse-artsite.jp/en/story/201702_15-770.html (Erişim: 21.01.2018).

Gültekin, T ve Tokdil, E. (2017). Researches on Science and Art in 21st Century Turkey içinde, "Kierkegaard's Either/Or Concept from Ironically Discourse Perspective and Irony in the Artistic Language in the Sample of Jan Fabre", Volume 1, Chapter 19, page: 144-154, Ankara: Gece Kitaplığı Publishing.

Hannerz, U. (1998), "Çevre Kültür Senaryoları", King, Anthony D. (Der.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, ss. 139-169.

İçli, G. (2001). "Küreselleşme ve Kültür". C. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, 25(2): 163-172.

Kahraman, H. B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kepenek, Y. (1990). Türkiye Ekonomisi. Ankara: Verso Yayınları.

Madra, B. (2014). "Modern ve Postmodern Sanatta Tutuku ve Saplantı". Artam Global Art and Design, Sayı 26, s. 42-49.

Manovich, L. (2002). Avant-garde as Software. University of California.

Schutze, B. (2007). "Black Whole Conference". Catalogue Neue Heimat, Berlinische Galerie, German. http://micheldebroin.org/black-whole-conference/ (Erişim: 21.01.2018).

TateShots (2011). "Who is Mona Hatoum?" http://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum (Erişim: 18.01.2018).

Taylan, H. H. ve Arklan, Ü. (2008). "Medya ve Kültür: Kültürün Medya Aracılığıyla Küreselleşmesi". Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(1): 85-97.

Turgut, İ. (1993). Sanat Felsefesi. İzmir: Üniversite Kitabevi.

Wallerstein, I. (1998). "Ulusal ve Evrensel: Dünya Kültürü Diye Bir Şey Olabilir mi?", King, Anthony D. (Der.), Kültür, Küreselleşme ve DünyaSistemi, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, ss. 121-137

Yardımcı, S. (2005). Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. İstanbul: Ütopya Yayınları.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Mona Hatoum, Hot Spot, 2016, http://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/mona-hatoum-tate-modern-review-one-of-the-shows-of-the-year/ (Erişim Tarihi: 17.01.2018).

Görsel 2. Ayşe Erkmen, Çevrili, 2010, http://sanatkaravani.com/cagdas-sanata-yeni-bir-soluk-dirimart-dolapdere/ (Erişim Tarihi: 17.01.2018).

Görsel 3. Ceal Floyer, Mirror Globe, 2014, http://studioviolet.org/mirror-globe/ (Erişim Tarihi: 17.01.2018).

Görsel 4. Yayoi Kusama, A Dream I Dream Retrospective, https://www.flickr.com/photos /austinevan/ 2729871516 (Erişim Tarihi: 17.01.2018).

Görsel 5. Michalengelo Pistoletto, Mappamondo, 1966-68, http://blog.artsper.com/focus/good -to-know-arte-povera/ (Erişim Tarihi: 17.01.2018).

Görsel 6. Walter de Maria, Time Timeless No Time, 2004, https://www.flickr.com/photos/ telstar/204536034 (Erişim Tarihi: 20.01.2018).

Görsel 7. Walter de Maria, Time/Timeless/No Time https://curiator.com/art/walter-de-maria/time-timeless-no-time (Erişim Tarihi: 20.01.2018).

Görsel 8. Mario Merz, 1992, http://www.gladstonegallery.com/exhibition/1328/installation-view (Erişim Tarihi: 17.01.2018).

Görsel 9. Sambre, Disco Ball, 1885, http://www.designcurial.com/news/street-wise-4158427/ (Erişim Tarihi: 17.01.2018).

Görsel 10. Georges Rousse, 2003, http://www.georgesrousse.com/en/archives/article/georges -rousse-in-ruesselsheim/ (Erişim Tarihi: 17.01.2018).

Görsel 11. Michel de Broin, Black Whole Conference, http://micheldebroin.org/black-whole-conference-i/ (Erişim Tarihi: 21.01.2018).

Article Type:Research

Received:24/11/2021
Accepted:25/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Selda MANT MENAY

Prof. Dr., Kütahya Dumlupınar Üni., Güzel Sanatlar Fak. Resim Bölümü, selda.mant@dpu.edu.tr Kütahya-Türkiye
ORCID:0000-0003-1681-3770

Alev ALKAN TÜFEK

Hacı Bayram Veli Üni., Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, alevalkantufek@gmail.com Ankara-Türkiye
ORCID:0000-0001-7582-9567

SÜPREMATİST SANATÇI KAZİMİR MALEVİÇ VE SAF RESMİN İNCELENMESİ

Özet

Bu araştırmada Rus ressam Kazimir Maleviç'in (1879-1935) Kübizm ve Fütürizm gibi akımlardan yola çıkarak Süprematist felsefeye nasıl ulaştığı ve resimlerinde saf resmi nasıl yansıttığı incelenmiştir. Sanatçı 1915 yılında sergilediği "Beyaz Üzerine Siyah Kare" isimli çalışmasıyla, resimde alışık olunan nesnelerin temsilini bir kenara bırakarak izleyiciyi şaşkına uğratmıştır. "Siyah Kare" ile resmin sonuna mı gelinmiştir yoksa saf resme mi ulaşılmıştır sorusu araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır. Sanatçı, resmin her şeyden arınarak herhangi bir kuruma, dine, politikaya veya doğaya öykünmeden, sadece sanat için yapılması gerektiğini ve görünen nesnelerin yerine biçimlerin bir yansıması olduğunu savunmuştur. Maleviç, bu doğrultuda öncelikle kare biçimine sığınmış, resmin sıfır noktası dediği hiçliğe ulaşmayı amaçlamıştır. Dolayısıyla Maleviç'in Süprematist resimlerinde herhangi bir figür, mekân veya ışık-gölge yer almadığı gibi öykücülükten de bahsedilemez ve sıfır biçim ile saf resme ulaşarak sanatta bir devrim gerçekleştirdiği söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Süprematizm, Saf Sanat, Pürizm.

SUPERMATİST ARTIST KAZİMİR MALEVICH AND ANALYSIS OF PURE ART

Abstract

In this research, it was investigated how the Russian painter Kazimir Malevich set out from the currents such as cubism and futurism to reach the suprematist philosophy and reflected the pure image in his paintings. The artist was amazed by the picture of "Black Square on White", which he exhibited in 1915 the original year of construction, leaving a representation of the familiar objects in the picture. Is it the end of the picture with the "Black Square", or is it the basic problem of this research that a pure picture has been reached. Resminence has argued that it must be done only for art, without emulating anything, from any institution, religion, politics, or nature, and that it is a reflection of forms instead of visible objects. In this direction, the artist first sought refuge in the form of a square, aiming to achieve the absoluteness of zero point. Therefore, Malevich's Suprematist paintings do not contain any shape, space or light-shadow, and there is no mention of storytelling, and a revolution in art is seen by reaching safe painting with zero form.

Keywords: Suprematism, Pure Art, Purism.

1. Giriş

Resim sanatı tarihi, pek çok akıma ev sahipliği yapmıştır. Kendi içerisinde sürekli olarak değişime uğramış, yeni olanın peşinden koşmuş ve hep bir arayış içerisinde olmuştur. 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımları, avangard sanatta doruk noktasına ulaşarak Kübizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi isimlerle anılmıştır. Birbirinden farklılık gösteren

ve genel ilkesinin soyutlamaya giden bir yol olduğu bu sanat akımlarında, sanatçılar genellikle saf resme ulaşmayı amaçlamışlardır. Öncelikle Kübizm akımıyla nesnelerin parçalanması yoluna gidilmiş fakat sadece nesne parçalanmasıyla saf (arı da denilen) resme ulaşılamayacağı anlaşılmıştır.

Kazimir Maleviç 1913 yılında "Beyaz Üzerine Siyah Kare" isimli resmini yaparken resmin dışında olan doğaya, nesneye hiç bir şekilde göndermede bulunmayan "pürist" bir yaklaşımı ele almıştır. Peki Maleviç saf resme ulaşmayı amaçlarken aynı zamanda resmin sıfır noktası denilen yere ulaşabilmiş midir?

Maleviç, süprematist bir anlayışla ve aynı zamanda soyut sanat akımı ve felsefesi doğrultusunda kare, dikdörtgen ve daire şeklinde yaptığı resimlerde, içeriğinden arındırılmış resimler yapmayı amaç edinmiştir. Maleviç'in sıfır noktasına ulaşması zaman alan bir durumdur ve birdenbire olmamıştır. Önce kübistler gibi nesne parçalanmalarını fütürist ögelerle birleştirmiş, esas sanatsal kariyerini ise nesne parçalanmalarından vazgeçerek resimde pürizmi yakalamaya çalışarak ve sıfır biçime ulaşmayı hedefleyerek sağlamıştır. Bu çalışmaları sanatçının "ide"siz ve içeriksiz çalışmalarıdır. Giderer (2003: 117), Maleviç'in yaşamının nesneleri temsil etmeyen ve sadece kendisi olan bir resmin peşinde geçtiğini belirtmektedir.

2. Süprematizm ve Kazimir Maleviç (1879-1935)

1917 devrimi ile birlikte Rusya'da bir yeni toplum oluşmaktadır. Bu ortamda sanatçının amacı ise sanat aracılığıyla devrim ilkelerini geniş kitlelere ulaştırmaktır. Bu dönemde mimarlık ve kent planlamasının yanı sıra propaganda amaçlı grafiksel çalışmalar, tiyatro ve endüstriyel tasarımlar ağırlık kazanmış; çeşitli avangard akımlardan gelen pek çok sanatçı, farklı alanlarda eserler üretmeye başlamıştır. Örneğin, Rodçenko (1891-1956) kitap tasarımı ve tipografinin yanı sıra giysi ve mobilya tasarımları; Maleviç ve Tatlin (1885-1953) ve seramik tasarımları; Popova (1889-1924) ve Stepanova (1894-1958) tekstil tasarımı alanında çalışmalar yapmışlardır. 1920'ler süresince resim, heykel gibi geleneksel anlamdaki sanat yapıtları daha az üretilmiştir (Rona, 2008: 1623).

Rus sanatçılar, sanatın yaşamın içinde olduğunda toplum düzeninde devrimlere yol açacağına inanmışlardır. Maleviç'e göre nesnelerden arınmış sanat, insanları yaratma özgürlüğüne kavuşturacak tek yoldur. Bu sanat, her türlü bencilliğin, mal mülk hırsının ötesinde, insanların kardeşlik ve eşitlik içinde yaşayacakları bir dünyanın habercisidir. Sanatçı; Rus devriminin ilk yıllarında, sanatta devrim yapan konstrüktivistleri öncü olarak görmüş ve sanatlarını devrimin sanatı olarak benimsemiştir. Devrimin hemen peşinden Maleviç Moskova'da akademiye profesör olarak atanmış; Tatlin'e de Rus devrimini simgeleyecek olan III. Enternasyonal anıtı ısmarlanmıştır (İpşiroğlu, 2009: 73).

Süprematizm, kübizmden farklılık göstermekte, resimde doğanın yansıtılmasından ziyade, biçimlerin yansıtılmasına dayanmaktadır. Süprematist resimde herhangi bir içerik sunmadan nesne uzaklaştırılarak hiçliğe doğru, geometrik biçimler ortaya çıkarılmaktadır. Kuspit (2010: 115) Maleviç'in tamamen soyut sanata yöneldiğini ama kendi deyimiyle nesnel olmayan duyguları yani içsel gerçekliği açığa çıkarmak için, karşılıklı etkileşim yoluyla ve renklerle dinamikleştirilen geometrik şekilleri kullandığını belirtmektedir.

Latince "süprema" kelimesinden türeyen süprematizm en üst, en yukarı anlamına gelmektedir. Maleviç, geliştirdiği bu sanat tarzına süprematizm adını vermiş ve süprematizmin yaratıcı sanatta saf duygunun üstünlüğü olduğunu belirtmiştir. Süprematistler için görünen dünyadaki görsel olgular kendi başlarına bir anlam taşımazlar; önemli olan duygulardır ve duygular, onu uyandıran çevreden bağımsızdırlar. Ayrıca, tek başına görünen dünyanın objektif temsilinin bir anlam taşımadığı, bilinçli aklın kavramlarının ise bir değerinin olmadığı vurgulanmaktadır.

Maleviç'in süprematizmi benimsemesi birdenbire olmamıştır. Kübist resimler yaparken fütüristçi bir yaklaşımla resimlerini yapmayı sürdürmüştür. Parçalanmış olan figürü bir süre sonra resminden çıkaran sanatçı, iki boyutlu olan düz yüzeyde perspektife ait unsurları yapmayı reddedip resmin en saf biçimine ulaşmayı amaçlamıştır. Demirkol (2008: 55) Maleviç'in 1909 ve 1912 yılları arasında yaptığı bu tarz resimlerin kübo-fütürist tarzda yapıtlar olduğunu belirtmektedir. Yılmaz (2012: 264) ise Maleviç'in en saf resme ulaşmasının görsel gramerin bir sınırı olduğunu

vurgulamaktadır. Nietzsche "Dil kaçmanın olanaksız olduğu bir hapishanedir" demiştir. Öyle ise yapılması gereken nedir? Binlerce yıllık alışkanlıkları ve aklı bir tarafa atıp, yeni malzemeler devreye sokmak işe yarayabilir miydi? Denemek kaçınılmazdı. Tuvale, sınırları daha çok geliştirmek için, boyaya ek olarak topraktan samana, basılmış kâğıtlardan muşamba parçalarına birçok sanat dışı malzeme yüklenir.

Süprematizmdeki form ve şekiller, herhangi bir nesneden yola çıkarak soyutlanmamıştır. "Beyaz Üzerine Siyah Kare" (Görsel 1), gerçekliğin bir türevi veya boyalı bir anlatımı değildir. Bu insanı "her şey" ile "hiçbir şey" karşısında bırakan sonsuz bir potansiyel barındırır. Evrende olan her şeyi anlatabilmenin bir olanağıdır. Siyah kare boş bir kare değil; tersine herhangi bir nesnenin yokluğu ile doludur. Siyah karenin dışındaki beyaz renk ise dış mekândaki sınırsızlığı anlatır (Giderer, 2003: 118-119).

Görsel 1. Beyaz Üzerine Siyah Kare 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 109x109 cm

Maleviç, "Beyaz Üzerine Siyah Kare" gibi resimlerinden sonra kırmızı, mavi, kahverengi ve yeşil gibi renklerin olduğu üçgen, daire gibi kolajlar da yapmıştır. 1917 yılında tekrar içeriğinden arındırılmış "Beyaz Üzerine Beyaz" (Görsel 2) resmi ile tekrar ortaya çıkmıştır. Rona (2008: 1449) Maleviç'in bu yapıtlarında, süprematist felsefe içinde "insanın sonsuzla birleşmesi" ya da "mutlak özgürlük" anlamına dikkat çekmektedir.

Görsel 2. Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz. 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.4x79.4 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Maleviç'in resimlerinde toplumsal, siyasal veya doğadan hiçbir şekilde öykünme görülmez. Tıpkı uzay boşluğunda yüzüyormuşçasına sadece estetik bir kaygıyla yapılan geometrik biçimlerin sadeleştiği görülür. Tükel (2008: 990) özellikle "Beyaz Üzerine Beyaz Kare" resminin sanatçının olgunluk dönemi eseri olduğuna dikkat çekerek

temsili öğelerin elenişi açısından Maleviç'in vardığı son nokta olduğunu belirtir. Öyle ki beyazın üstündeki beyazın fark edilmesi bile güçtür.

Maleviç'in 1915 yılında yapmış olduğu süprematist tarzda betimlenen yapıtı "Beyaz Üzerine Kırmızı Kare" (Görsel 3) ise, geometrik biçimde ve tuvale paralel olmayan bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Siyah Kare'nin renk olarak farklı bir versiyonu olan bu yapıt, nesnesiz dünyanın bir başka temsilidir.

Görsel 3. Kırmızı Kare. 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya 53x53 cm, Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg

Sanatçının Amsterdam Stedelijk Müzesindeki "Beyaz Üstüne Beyaz Haç" (Görsel 4) (suprematizm) kompozisyonu 1997 yılının Ocak ayında Rus performans sanatçısı Alexander Brener tarafından saldırıya uğramış ve üstüne yeşil sprey boyayla dolar işareti çizilmiştir. Sanat dünyası bunun bir vandalizm mi yoksa sanatsal bir performans mı olduğu konusunda bugün de süren ve yayınlara yansımış yoğun bir tartışmanın içindedir. Bu eylemi Brener'in düşünce ve yazılarına dayanarak sanatsal bir etkinlik olarak gören kesime göre, resim artık bir Maleviç-Brener yapıtı olarak adlandırılmalıdır (Tükel, 2008: 990).

Görsel 4. Süprematizm, Beyaz Üstüne Beyaz Haç, 1927, Tuval Üzerine Yağlı Boya 88 x 68 cm. Stedelijk Müzesi Amsterdam

3. Maleviç'in Siyah Karesi ve Resmin Sonu

Maleviç "Siyah Kare" isimli resmini 1913 yılında yapmıştır. Fakat bu resmi sergilemesi 1915 yılında olmuştur. 0.10 son fütürist sergide süprematist tarzda yaptığı otuz dokuz resmiyle fütüristleri kızdırmıştır. Ressamın amacı, gerçeğe benzetimi sona erdirmek, doğanın bir kopyasını yapmak yerine doğadaki üçgen, kare ve daire gibi biçimleri

gözler önüne sermektir. Maleviç'e göre (2013: 77-78) süprematist anlayışta, hislerin önemli olduğu kabul edilir ve eser kendisini ortaya çıkaran çevreden oldukça farklıdır. Nesnel dünyanın görsel olguları, kendi başına anlamsızdır. Süprematizme göre, nesnelerin bilindik görüntülerini göz ardı eden ve temsile uygun olan araç daima, hissiyatın mümkün olan en kapsamlı ifadesini verendir. Maleviç'in (2009: 90) sanatı objektifliğin safrasından çaresiz bir şekilde kurtarma çabası içinde "kareye sığındım" dediği ve beyaz bir zeminde siyah bir kare sergilediğinde eleştirmenlerin "bir çöldeyiz sanki sevdiğimiz her şeyi yitirdik..." dediklerini belirtmiştir. Ona göre; geçmişte, en azından görünüşte dinin ve devletin hizmetinde olan sanat, yeni bir dünyanın, saf duygu dünyasının inşasını ifade eden süprematizm, saf sanat için yepyeni bir hayat kazanacaktır.

Sanatçının karşıt olduğu ve devrim yaptığı şey, iki boyutlu olan düzlemde üç boyutlu nesnelerin çizimidir. Ona göre yeni bir sanata ihtiyaç vardır ve bu resimdeki biçimleri sıfıra indirmekten geçer. Bunu yaparken de yine tuval üzerine yağlı boyayı kullanmaktan da çekinmemiştir. Resmin üzerindeki yüzey tamamen temizlenmeli, içeriği boşaltılmalı ve doğada gördüğümüz hiçbir şeye benzememelidir. Maleviç'e göre bu sanatın bir sonu olmasa da resmin belki de bir sonu demektir.

Yılmaz (2006: 57-58) gerçek ve görüntünün ilk örnek ve temsil gibi konuların önce din sonra da felsefenin sorunu olarak belirdiğini ifade etmiştir. Platon, gözlerimizle gördüğümüz bu dünyadaki nesneler, göremediğimiz başka bir dünyadaki idealların görüntüleridir, temsilleridir demiştir. İdealar, Platon'a göre zihinden bağımsız varlıklar olarak ancak düşünce yoluyla kavranabilirler. Biz onları düşünmesek de düşünsek de vardırlar; bu sebeple de varlıkları nesneldir. Resim sanatında başlarda bu idealların bir yansıması ve temsili olan şeyler daha sonraları olması gerektiği gibi resmedilmiş, sonra da yapıbozuma doğru gidilmiştir. Maleviç'te ise nesnesiz bir dünyanın seçimiyle sadece geometrik şekillerin bir ifadesi olmuştur.

Danto (2010: 191) Maleviç'in 0.10 sergisinde Siyah Kare'nin Rus ikonlarının geleneksel pozisyonundaki gibi odanın iki duvarının kesiştiği noktada, tavana yakın bir yerde asılı hâlde sergilendiğinde, ölüm çağrışımının kimi eleştirmenler için karşı konulamaz boyutta olduğunu belirtmektedir. Bir eleştirmen, "Resim sanatının cesedi, tabiatın bu makyajlı sanatı, tabutuna yerleştirilmiş ve Siyah Kare'yle de tabutu mühürlenmiştir" demiştir. Bir başka yazar ise Siyah Kare için "boşluğun, karanlığın, hiçliğin kültü" tespitinde bulunmuştur. Maleviç, yeterince doğal bir biçimde, Siyah Kare'yi başlangıç olarak görmüştür. "Yeni şeylerin coşkusu, yeni bir sanat, çiçek açan yeni keşfedilmiş alanlar". Onu gerçek anlamda bir silme, geçmişin sanatını silip yok etmenin, dolayısıyla da sanat anlatısında bir kopuşun simgesi saymıştır. Bir noktada da, Siyah Kare'yi İncil'deki tufan ile kıyaslamaktadır.

Felsefeye yakından ilgi duyan Maleviç, nesnesiz dünya üzerine düşünmüş ve süprematizm üzerine bir manifesto yazmıştır. Maleviç'e göre "sanat sanat içindir" ve insanlar sanata nesneleri sokmamalıdır. İnsanların nesnelere olan bağımlılığı onun eleştirdiği bir durumdur. Onun uzay boşluğunda yüzüyormuş gibi resmettiği kareler, üçgenler ve daireler oldukça sade içeriğinden arındırılmıştır. Fakat gittikçe tarzında değişiklik yapan sanatçı önceleri renkleri resminin içine sokmuş daha sonraları ise figürlü resimler yapmıştır. Yılmaz (2010: 71) Maleviç'in, sınırları katı bir kuramın sanat açısından belki de bir hapishane olduğunu düşünmeye başladığını belirtmektedir.

İsmail Tunalı (2008: 182) Maleviç'in, resmi yabancı elemanlardan arındırmasına pürizm adını vermektedir. Buna göre de, resmin dışındaki her şey resmin dışına sürülmelidir. Bu tür bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu bir noktaya sıfır noktasına götürmek ister. Bu sıfır noktası, Tunalı'ya göre resmin bir Archimeds noktası olur. İşte bu noktada ortaya çıkan resim de en basit geometrik bir eleman olarak düşünülür ve bu da yüzey üzerinde dikdörtgen bir biçim kazanır.

İçeriksizliğin kristalleşmesi, nesneler dünyasının değerini yitirdiği yerde meydana çıkar. Plastik ve resimde böyle bir kristalleşme, kübizm ile başlamıştır. Kübizmde nesnenin gereksizliği gitgide artar şekilde kendini hissettirir. Resimde nesnenin yerini simetri alır ve bu da şimdiye kadarki pratik simetri anlayışını ortadan kaldırır. Bu açıdan bakılınca, süprematizm, kübizmin yeni bir uzantısı ya da kübist etkinin bir ürünü olarak görülebilir. Ama Maleviç'e

göre görülemez; çünkü kübizm, içeriğini nesneler dünyasından ya da doğadan alan bir sanat anlayışıdır. Gerçi bu içerik, nesnelerin biçimlerinin bozulmasından, nesnelerin deformasyonundan oluşur. Ama yine de bir içeriktir. Oysaki süprematizm'in anladığı sanat, içeriksiz bir sanattır. Maleviç'in deyişiyle; "Süprematizm, kurtarılmış bir hiçlik ya da içeriksiz bir dünyadır". Bundan dolayı süprematizm, ilke olarak kübizmden farklıdır ve bu farklılık, iki sanat anlayışını kesin bir biçimde birbirinden ayırır (Tunalı,2008: 183).

Maleviç süprematist bir tabut ile gömülmüştür ve cenazenin bir fotoğrafında siyah kareyi görmek mümkündür; bu Meryem'in bir ikonu gibi durmaktadır (Görsel 5). Bu, süprematizm eleştirmenlerinin kullandığı imgelemle, resmin ölümü gibidir (Danto, 2010: 204-205). Sanatçının mezarının başına ise üzerine siyah kare olan bir mezar taşı koyulmuştur. Sanatçı ve arkadaşlarına göre bu taşın bir ikon özelliği olduğu söylenebilir (Lynton, 2004: 80).

Görsel 5. Maleviç, Başının Üzerinde "Siyah Kare" Adlı Tablosu İle Açık Tabutunda Yatarken

4. Sonuç

Maleviç için sanat nesnesiz bir dünyanın geometrik şekille ifadesidir. Sanatçı, resmin her türlü nesneden arınarak, hiçbir şeye öykünmeden "sanat için sanat" felsefesiyle yapılması gerektiğini savunur. Maleviç süprematizm ile resmin sadece resim olduğu, estetik kaygı ve sadeleşmiş biçimlerle, sıfır noktasına, pür, saf resme ulaşmıştır.

Nesnenin yerini duygunun aldığı saf resim gerçekliğin anlatımı değildir. İnsanda hiçlik duygusunu ortaya çıkartır. İçinde hem her şey vardır hem de hiçbir şey yoktur. Sanatçının 1913 yılında yaptığı boşmuş gibi görünen "Siyah Kare" boş değil, olmayan nesnelerle doludur. Saf resim içinde sonsuzluk, sınırsızlık, özgürlük anlamlarını barındırır.

Saf resim, saf duygunun ifadesi olarak yaratıcılığın kaynağının her zaman duygu olduğunu bize göstermiştir. Ayrıca nesnelerin olmadığı bir sanat yapıtının gerçek içeriğini algılamamızı sağlayarak sanatın gerçeklikten kopsa dahi yok olmadığını, saf duygu ögesinin-soyutlamanın gücünü bize göstermesi açısından önemlidir.

Sanat Maleviç'in duygulardan meydana gelen yalın ve saf resimleri ile yepyeni bir hayat kazanır. Saf resim, "Siyah Kare" deki gibi kimi zaman ölümü çağrıştırırken kimi zaman da yeni bir başlangıç olarak görülür.

Sanat biçim vermekse saf resim bu noktada basit geometrik bir biçimdir. Biçim de canlı varlığa eşittir. Öyleyse Maleviç'in saf resminin sanatta bir başlangıç olarak yeni anlatım biçimlerinin de başlangıcını oluşturduğu söylenebilir.

Kaynakça

Danto, A. C. (2010), Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Demirkol, C. V. (2008), Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

Giderer, H.E. (2003), Resmin Sonu, Ütopya Yayınevi, Ankara.

İpşiroğlu, N. , İpşiroğlu, M. (2009), Sanatta Devrim, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul.

Kuspit, D. (2010), Sanatın Sonu, Metis Yayıncılık, İstanbul.

Lynton, N. (2004), Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Malevich, K.(2009), Süprematizm, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Malevich, K. (2013), Nesnesiz Dünya Süprematizm Manifestosu, Dedalus Yayınevi, İstanbul.

Rona, Z. (2008), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Tunalı, İ. (2008), Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tükel, U. (2008), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Yılmaz, M. (2006), Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Yılmaz, M. (2012), Sanatın Günceli Güncelin Sanatı, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara,

Görsel 2. https://historia-arte.com/obras/blanco-sobre-blanco (23.11.2021)

Görsel 3. https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Square_(painting) (22.10.2021)

Görsel 4. https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/suprematism-1927-1(10.10.2021)

Görsel 5. https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-rus-avangardinin-devrimcisi-malevic-retrospektifi/2038 (20.11.2021)

Article Type:Research
Received:01/12/2021
Accepted:25/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Raif Özgür ARI
Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, raifozgurar@gmail.com, Sakarya-Türkiye
ORCID: 0000-0002-8452-7437

KAYAPA KÖYÜ ÇÖMLEKÇİLİĞİNİN DÜNÜ VE BUGÜNÜ

Özet

Ülkemizde kültürel mirasın yapı taşlarından biri olan çömlekçilik azalmaya, hatta bazı bölgelerde yok olmaya yüz tutmuştur. Genel hatlarıyla bakıldığında oldukça zahmetli ve el becerisi gerektiren bu zanaat, gençler tarafında da meslek olarak tercih edilmemektedir. Kayapa, Balıkesir'in 45 km batısında bulunan İvrindi ilçesine bağlıdır. Anadolu'da köklü bir tarihe sahip olan Balıkesir, farklı kültürleri bir arada bulundurmaktadır.

Kayapa çömlekçiliğinin ne zaman başladığına dair kesin bir bilgiye ulaşılamamaktadır ancak bölgede yaklaşık 200 yıllık bir çömlekçilik tarihi olduğu dile getirilmektedir. Son 20 yılda yaklaşık 16 çömlek ustası işi bırakmış ve atölyelerini kapatmıştır, bu da bölgedeki çömlek üretimine rağbetin az olduğunu göstermektedir. Köydeki yaşlı nüfusun anlattıklarına göre 1940 yıllarında köyün %80'i çömlekçilik ile geçimini sağlarken; ulaşılan kaynaklara 1998 yılında bu oran %1'e kadar gerilemiştir, şu anda 856 kişilik bir nüfusa ev sahipliği yapan köyde sadece 4 çömlek ustası bu zanaatı sürdürmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda, Kayapa çömlekçiliği hakkında çok az yazılı bilgiye ulaşılmıştır. Balıkesir ve Anadolu kültürünün önemli bir mirası olan bu çömlek zanaatının sürdürülmesi ve genç kuşaklara aktarılması gerekmektedir. Bu çalışmada, Kayapa çömlekçiliğinin tarihsel gelişimi, hammadde içerikleri, şekillendirme yöntemleri, kurutma ve pişirim teknikleri hakkındaki bilgiler aktarılmış olup geçmişten günümüze kadar geçen süreç hakkında araştırma yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Çömlekçilik, Çömlek Ustaları, Kayapa, Balıkesir, Zanaat.

KAYAPA VİLLAGE POTTERY'S YESTERDAY AND TODAY

Abastract

Pottery, which is one of the building blocks of cultural heritage in the conditions of our country, has faced a decrease and even annihilation in some regions. In general terms, this craft, which is quite laborious and requires dexterity, is not preferred as a profession on the young side. Kayapa is located in Ivrindi district, 45 km west of Balikesir. Balikesir, which has a long history in Anatolia, also has different cultures.

No definitive information can be obtained as to when Kayapa pottery began however, it is stated that there is a history of pottery in the region for about 200 years. In the last 20 years, about 16 potters have quit their jobs and closed their workshops, this indicates that the demand for pottery production in the region is low. According to the elderly population in the village, 80% of the village was pottery in 1940. In 1998, this rate decreased to 1%, while 80% of the village made a living from pottery. Currently, the village is home to a population of 856 people, and only 4 potters continue this craft. As a result of the researches, very little written information about Kayapa pottery was obtained. This pottery craft, which is an important heritage of Balikesir and Anatolian culture, needs to be maintained and transferred to the younger generations. In this study, the historical development of Kayapa pottery, raw materials, forming, drying and cooking techniques information is compared to the past and the results are given.

Keywords: Pottery, Pottery Masters, Kayapa, Balıkesir, Craft.

1. Giriş

Anadolu'da yaklaşık 9000 yıllık tarihi olan çömlek geleneği gün geçtikçe yok olmaya yüz tutmuştur ve bu yok oluş engellenemez duruma gelmiştir. Bu çalışmanın amacı gün geçtikçe kaybolan Kayapa çömlekçiliğinin önceki kaynaklara göre bugününü karşılaştırmaktır. Çalışmada kısıtlı kaynaklara ulaşılmıştır. Yeterli kaynakların bulunması için köy ziyaret edilmiş olup şu anda çömlekçilik yapan ve köy hakkında tarihi bilgilere sahip olan insanlarla röportajlar yapılmıştır.

Balıkesir ilinin İvrindi İlçesinde yer alan Kayapa Köyü, 93 Harbi'nden kaçan muhacirlerin yuvası olarak bilinir. Muhacirlerin anavatana dönüş hikâyesi 17. yüzyıl başlarında, Rusya Osmanlı Devleti'nin zayıflamasından faydalanıp, Karadeniz'i ele geçirerek Kafkaslar'a, Boğazlar'a ve Balkanlar'a inme politikasını gütmeye başlamasıyla başlamıştır. (Kodaman B. ve İpek N. 2000: 381) 1789'da Fransa'da çıkan ihtilalin getirdiği milliyetçilik fikri ile birlikte Rusya'nın Balkan milletlerini kışkırtması bölgede ayrışmaların ve ayaklanmaların baş göstermesine neden olmuştur. Bulgarlar zamanla silahlandırılarak suçsuz Türk halkının üzerine saldırtılır. Bu politikayla bölgedeki Türk ve Müslüman halk yok edilerek Bulgar yoğunluğunu sağlama güdüsüne girilmiştir. Bu durum ile birlikte Bulgar ve Rus askerleri gasp ve yağma hareketlerinin dışında Türkler manevi anlamda da Ruslar'dan baskı görmüşlerdir. Müslümanların türbe ve camileri talan edilmiş, kutsal kitapları yakılmış, ibadetleri yasaklanmıştır. Müslüman kadın ve kızlara Hristiyan elbiseleri giydirilerek dağa kaçırılmıştır (Tutar Serter, 2019: 339).

Tecavüzler ve işkencelerle Müslüman halkı Bulgarlaştırma çabasına girmişlerdir. Bu zorluklara dayanamayan ve kendilerini güvende hissetmeyen halk tarlada mahsulünü, evini ve sevdiklerini geride bırakıp sonu belli olmayan bir yola çıkmışlardır, yanlarında sadece meziyetleri ve yüreğinde geride bıraktıklarının izleriyle Anadolu'ya gelmişlerdir. Gelmeyip direnen insanlar, 13 Haziran 1878 tarihinde imzalanan Berlin Antlaşması'yla tüm umutlarını kaybedip göç etmek zorunda kalmışlardır. Berlin Antlaşması'na göre Balkanlar Osmanlı toprağı olmaktan çıkacak ve Balkan Bölgesi'nde özerk devletler kurulacaktır, göçler ve katliamlardan dolayı Balkanlar'da Türk nüfusu düştüğü için Osmanlı Devleti'ne söz hakkı verilmemiştir. Berlin Antlaşması'ndan sonra milliyetçilik giderek artmış ve artık o topraklarda Müslüman halka neredeyse yer kalmamış, mecburi göç başlamıştır.

Bursa'da bulunan Muhacirin Komisyonları, daha fazla muhacirin salgın hastalıklara kurban gitmesini engellemek adına yolculukların kısa tutulmasını sağlamıştır. Bu vesileyle birçok muhacir Marmara Bölgesi kıyılarına yerleşmiştir. Anadolu'ya dönen Türklerin birçoğu kendi mesleklerinin icra etmişler fakat azımsanmayacak bir kısmı da ağaç oymacılığı, dokumacılık, örgü işleri, süpürgecilik, nalcılık, sepet örücülüğü ve bakırcılık gibi farklı zanaatlara yönelmiştir. Bu zanaatlardan bir diğeri ise testicilik olarak da bilinen çömlekçilik olmuştur.

Yerel halkın ve göçmenlerin çocukları çıraklık okullarına yollanmakta, küçük yaştan başlayan eğitimler ile kalfa ve ustalığa kadar yükselmektedirler. Yetişkin erkekler ustalıklarına göre sınıflandırılmakta ve devlet bünyesindeki atölyelere çalışan olarak yerleştirilmektedirler. (Salt, 2019: 55).

O zamanlar ufak çaplı bir ticaret merkezi olan Sındırgı'da, Akhisar çıkışı olarak adlandırılan yol üzerine atölyelerde tezgâhlarını açmışlardır. Daha eski dönemlerde bu işin pazarlamasını yapan kervanlar gelip, buradan değiş tokuş usulüyle ticaretlerini yapmışlardır. Zamanla kervan yolları değişmiştir ve Sındırgı ticaret merkezlerine uzak kalmıştır. Buradaki ustalar da zamanla daha işlek ve bilinen yerler olan Manisa-Salihli ve İvrindi-Kayapa mahallesine göçmüştür.

Görsel 1. 1980'li Yıllarda Balıkesir'de Bir Pazar Alanı

Yapılan araştırmalar sonucu Profesör Ayşegül Türedi Özen'in Geleneksel Çömlek Sanatı kitabına ulaşılmıştır. Bu kitap ile Kayapa'nın 1998 ve 2021 yılları arasındaki çömlekçilik üretim süreci ve halkın yapısı hakkında karşılaştırma yapılabilmesi için önemli bir rehber olmuştur. Kayapa Köyünün girişinden itibaren yolların sağında solunda devasa çömlekler varolduğu görülmüştür. Çömlekçilerden önce köyün yaşlı bireyleriyle görüşmelerde bulunulmuş ve köyün geçmiş tarihi, insanların nereden geldikleriyle ilgili yapılan konuşmalar neticesinde önceden ulaşılan bilgilerle uyumlu olduğu tespit edilmiştir.

Görsel 2. Kayapa'da Çarkının Başında Bir Çömlek Ustası

Köy halkıyla yapılan görüşmelerden sonra en yaşlısından en gencine hala bu zanaatı yapan üç çömlek ustasıyla iletişime geçilmiştir.

Ahmet Tosun'la yapılan görüşmede;

Ahmet Usta'nın kendisi 71 yaşında ve 16 yaşında babasından öğrenmiş bu zanaatı, köyde en tanınan kıdemli bir çömlekçi, şu anda çömlek üretimine sürekli olarak devam edemese de geçtiğimiz yıllara kadar devamlı olarak üretim yapmış. Ahmet Ustadan alınan bilgilere göre Kayapa köyünden Türkiye'nin dört bir yanına çömlek gönderilirmiş. at arabalarıyla Edremit yoluna çıkartırlarmış yaptıkları çömlekleri oradan da büyük kamyonlara yüklenen çömlekler satış yapılacakları noktalara ulaştırılırmış. Ahmet Usta şu anda İzmir Bergama, Manisa Kırkağaç ve Muğla Bodruma kadar çömlek gönderdiğini belirtti. Çömlekçilik köy halkı için o kadar önemliymiş ki Ahmet Ustanın deyişine göre, çömlek

yapmasını bilmeyen erkeklere kız verilmezmiş, 70'li senelere kadar köyün %80'i çömlekçilik ile geçimi sağlıyormuş ama zaman geçtikçe köydeki genç nüfusun bu işlerle ilgilenmemesi ve plastik sanayinin gelişmesiyle üretim yapan sadece 4 hane ayakta kalabilmiş. Kalan 4 hanede sadece sipariş üzerine üretim yapıyor hale gelmiş.

Görsel 3. Kayapa köyünde Yapılan Turşu Küplerine Bir Örnek

Adem Demirhan'la yapılan görüşmede;

Adem Usta bu mesleğe bir çok usta gibi babasından görerek 12 yaşında başlamış, aslında Adem Usta önce çömlek işine girmek istememiş, katıldığı askeri okul sınavlarını kazanmış ancak babası evin büyük çocuğu olduğu için okumasını istememiş. Mecburen bu zanaatı öğrenmiş ve babası vefat ettikten bir süre sonra çömlek işini bırakarak farklı işlerle uğraşmış. Çiftçilik yapmaya, farklı sektörlere hizmet vermeye çalışmış ancak kendisinin kullandığı ifadeye göre "çamur işte bir bulaştın mı hep seni içine çekiyor kurtulamıyorsun" ifadesini kullanmıştır.

Çömlekçiliğe geri dönmesiyle beraber bir daha çömlek işini bırakamamış. Şu anda 67 yaşında olmasına rağmen herhangi bir ürün satışı yapmamakla birlikte, boş vakitlerini geçirmek için atölyesine gitmeye devam etmektedir. Adem Usta, eski dönem anılarından bazılarını şu şekilde paylaşmıştır; "Eskiden yaptığımız testileri, bardakları, buradan at arabalarıyla Edremit yoluna çıkartırdık, Akhisar'a kadar gece gündüz yol giderdik ama o zamanlar el işinin bir kıymeti vardı, ne yazık ki artık yok ve insanlar plastik çıktığından beri bizim yüzümüze bakmaz oldu."

En çok kırıldığı durumu ise üzüntüyle anlatmıştır; "Biz eskiden zanaatkardık zamanla değerimizi kaybettik şimdilerde gençler, ellerimiz çamurlu diye bizi küçük görüyorlar, yanımıza yaklaşmaz oldular." Bu davranışlar nedeniyle oldukça hassaslaşan usta, gençlere çok nasihatlerde bulunduğunu belirtmiştir. "Çömlek işi pis iştir, gençler gitsin güzel işler öğrensin" demiştir. Ustayla yapılan görüşmeler sırasında çalışma alanı da incelenmiştir, kendisi eski tip tek motor çift kasnaklı bir torna kullanıyor ve çömlekçi çarkını kendisinin yaptığını 30 seneden fazladır da kullandığını belirtmiştir. Çömlekçi çarkından çıkan ürünler "sırık" adını verdikleri tahtaya dizilerek oda sıcaklığında rüzgâr ve güneş görmeden kurutulmaktadır. Bu tahtaların uzunluğu bir metreye yakın, genişlikleri ise 20 cm.'dir. İlk gün dik olarak bekledikten sonra ertesi gün sabah saatlerinde ters çevriliyor. Ustaya nedenini sorduğumuzda çevirmedikleri zaman altlarının sırığa yapıştığını ve kılcal çatlakların oluşacağını açıklamıştır.

Yusuf Demirhan ile yapılan görüşmede;

Yusuf Usta çömlekçiliğe 14 yaşında kimseden öğrenmeden başladığını belirtiyor. Kendisine yol gösteren bir ustası olmamasına rağmen abisinin tezgâhında günlerce tek başına çalışarak tornayı öğrenmiştir. Şu anda 64 yaşında ve

hala tezgâhının başında sipariş odaklı üretimlerine devam etmektedir. Yusuf Ustayı diğer ustalardan ayıran özellik sadece bu değil. Usta kendi tornasını, klasik tornalardan biraz farklı yapmıştır. Yusuf usta tornasına kendisinin söylemiyle bir fren sistemi yapmış tornayı istediği zamanlarda yavaşlatabilmek için araçlarda bulunan baskı sistemini tornanın ana miline adapte etmiş. Diğer tornalar direk motorun devrine göre dönmektedir ve durdurmanın tek yolu elektriği kesmektir. Yusuf usta bir pedal vasıtasıyla çarkın dönme hızını kolaylıkla ayarlayabilmektedir. Bu da Yusuf Ustanın diğer ustalardan ayırıcı bir özelliğidir.

Görsel 4. Yusuf Demirhan Çömlekçi Çarkının Başında İş Yaparken

2. Üretim Aşamaları

Kullanım amaçlarına göre üretilen çömlekler, kullanılabilir hale gelmeden önce farklı süreçlerden geçmektedir. Bu süreçler çamur hazırlama, şekillendirme, kurutma, kullanılan tekniklere göre ayrıştırma ve pişirim olarak sıralanır.

2.1. Çamur Hazırlama

Üretim yaparken kullanılan çamur, ustaların dilinde kumlu olarak geçiyor. Eskiden köyde iki çeşit çamur çıkartılırmış. Şu anda tek tür çamur kullanılmaktadır; Bayır adıyla bilinen, köyün kuzeyde İvrindi yolu üzerinde bulunan yamaçlardan çıkartılmaktadır. Diğer çamur, Mera olarak tabir ettikleri sulak bir bölgededir. Köyün güneyinde kalan Taşoluk çayının hemen yanındadır. Buradaki çamur daha zor işlendiği ve zamanla satış azaldığından bu çamurdan vazgeçip bayır çamuru ile üretime devam etmişlerdir. Çamurun ham olarak çıkartılması çok meşakkatli bir iştir, ustalarımız bayıra traktörle çıktıktan sonra toprak alacakları bölgeyi otlardan ve çöplerden temizleyerek toprak kazılır ve alınır.

Görsel 5. Saf Toprağın İşlem Görmemiş Hali

20 ila 50 cm kazıldıktan sonra gerekli olan çömlek toprağına ulaşılır ve o alan genişletilir. Çamurun saf hali traktör römorkuna küreklerle doldurulur ve yeteri kadar çamur alındıktan sonra güneşe maruz bırakılmadan üstü renkli naylonlarda örtülüp atölyelere getirilir.

Görsel 6. Saf Toprağın Su Verilmiş Hali

Atölyede çok derin olmayan bir alanın içerisine boşaltılan toprağa bir hortum vasıtasıyla yavaş yavaş su verilir suyu emen toprak yumuşar ancak şeklini kaybetmez daha sonrasında merdanelerde geçebilecek kıvama geldiğini kontrol etmek için ince bir sopa toprağın farklı yerlerine batırılır, sopanın girmekte zorlandığı yerlere su verilmeye devam edilir. Bu işlem bittikten sonra çamur haline gelen toprak merdanelere alınır, merdanenin görevi çamurun içinde kalan topakları ufalayıp, çamurun taşları ayırmasıdır. Bazı durumlarda bu işlem birkaç kez tekrarlanır. İçerisindeki hava ve yabancı maddelerden arındırılan çamur, merdaneden geçirilir, yoğrulmak için tahta masaların üzerine alınır.

Görsel 7. Çamurun Merdaneden Geçirilme İşlemi

Görsel 8. Merdaneden Çıkan Çamur

Öncesinde alışılmadık bir teknik kullanan ustalarımız yoğurma sırasında çamurun tahta üzerine yapışmaması için odunlu ekmek fırınlardan çıkan odun küllerini tahtanın üzerine serptikten sonra çamuru yoğurduklarını belirtiyorlar. Kül ile yoğurmanın çamurun bünyesine herhangi bir zarar vermediği ancak kül çok atıldığında çömlek içindeki ürüne kül tadının geçtiği söylenmektedir. Yoğurulma süreci biten çamurlar "künde" adı verilen parçalara bölünür ve şekillendirmeye hazır duruma getirilir.

2.2. Şekillendirme

Kündelerin ağırlıkları ve boyutları yapılan ürüne göre değişkenlik göstermektedir, köydeki ustalar günde 50 ila 80 künde arasında şekillendirme yaptıklarını söylemişlerdir. Şekillendirme yaparken ustalarımızın hepsi elektrikli torna kullanmaktadır. Eski tip tek motor çift kasnaklı torna kullanmaktadırlar. 30 seneyi aşkın süredir çömlekçi çarklarını kullanan ustalar, çarklarını kendileri yapmıştır.

Şekillendirme çok hızlı yapılmaktadır, çamur sert olduğu için güç uygulandığında ustalarımızın tabiriyle kaçmamaktadır. Kaçmayan çamurun künde olarak gelip bir güveç olarak kenara koyulması 5 dakikadan kısa sürmektedir. Şekillendirme sırasında kullanılan araç gereçler kendilerinin yapmış olduğu basit malzemeler; Zatiyen-Tarak adını verdikleri demirden ya da ahşaptan yarım ay şeklindeki aletlerdir (Türedi Özen, 2001: 187).

Görsel 9. Şekillendirme Sırasında Kullanılan Zatiyen Adı Verilen El Aletleri (Mayıs 2021)

Bu araçları ürünün dışında oluşan şekil bozukluklarını düzeltmek için kullanmaktadırlar. Şekillendirme tamamlandıktan sonra bir misina yardımıyla ürün çarkın üzerinden kesilir ve tornada şekillendirilen ürün dinlenmeye alınır dinlenmeye alınan ürün evin hanımı tarafından süngerle silinir ve "sırık" adını verdikleri tahtaların üzerine dizilir. Bu ürünler artık kuruma aşamasına geçmeye hazırdır.

2.3.Kurutma

Sırıklara dizilen ürünlerin rüzgarsız ve güneşsiz ortamda kurumasına dikkat edilir rüzgâr ve güneş alan ürünler hızlı kurudukları için çatlarlar. İlk gün düz olarak kurutulan ürünler ikinci gün ters çevrilir ve eşit kuruma sağlanır, kulplu ürünler deri sertliğini geçtikten sonra sırıkların üzerinden alınır ve tavan asılırlar, Kuruyan ürünler pişirime hazırlanır ve köyün gençleri ya da kadınları tarafından fırına dizilir.

Görsel 10. Kurutma İşlemi Devam Eden Cezveler ve Kına Küpleri (Mayıs 2021)

Görsel 11. Kurutma İşlemi Biten Çömlekler (Mayıs 2021)

2.4. Pişirim

Fırınlar doldurulurken alttan başlar ve bacaya 30 cm kalana kadar devam edilir fırının içinde büyük ürünler altlara küçük ürünler üste doğru dizilir. Sonrasında önceki pişirim sırasında hasar gören ve kendi tabirleriyle "yalak" dedikleri ürünler fırının dolum ağzına sıkı sıkıya yerleştirilir ve pişirim süreci ağırdan başlar eskiden devletin izniyle ormanları gençleştirmek için çevrede yaygın olarak görülen meşe ve çam ağaçlarını kesen köylüler bu ağaçlarla pişirim yaparlarmış ancak şu anda devletin izni olmadığı için hazır alınan odunlarla pişirim yapıyorlar.

Aldıkları odunları da bu tür meşe ve çam olarak seçmeye özen gösteriyorlar, pişirime başlarken öncelikle fırın içini ve ürünleri ısıtmak için yavaş ateş veriliyor dışarıda yakılan ufak odunlar fırını ateş kapısından içeri sürülüyor ve fırının içi ısındıktan sonra ateş yükseltiliyor. Fırın derecesi yükseltilmeye başlanıyor, pişirim sırasında bacadan çıkan beyaz duman azaldığı zaman ürünlerin ısındığını anlayıp ateş biraz daha yükseltilir ve ürünler kor haline gelmeye başladığında ateş daha da yükseltilir.

Görsel 12. Eski Zamanlarda Kayapa'da Doldurulan Bir Fırın

Ürünler artık ateş rengine döndüğünde fırın tahmini olarak 750-800 arası dereceye gelmiş oluyor. 750-800 dereceye erişen fırında pişirim 10-12 saatte tamamlanır. Pişirim işlemi bittikten sonra soğuyan çömlekler fırın içinden alınır. Malın fazlası atölyelerin boş bulunan yerlerine istiflenir. Eski zamanlarda eşek sırtında şehre götürülen çömlekler şimdi kamyon, pikap gibi araçlarla pazar yerlerine taşınmaktadır. Balıkesir, Bandırma, İzmir, Bursa, Mersin, Adapazarı, Adana, Antalya, Malatya'ya gönderilen çömlekler zevk sahibi alıcılarına ulaşmak üzere raflardaki yerini alır (Türedi Özen, s.188, 2001).

3. Sonuç

Çömlekçilik günümüzde pek çok zanaat gibi yok olmakta, 1998 yılında köy nüfusunun %1'ini oluşturan çömlek ustalarının sayısı hızla azalmaktadır, bugüne gelindiğinde çömlek ustalarımızın sayısı bir elin parmaklarıyla sayılabilecek kadar azalmıştır, bu azalmanın ve üretimin bitmesinin en büyük sebepleri ise gelişmekte olan porselen ve plastik ürün üretimidir. Balıkesir bölgesinde bu zanaat son zamanlarını yaşamaktadır. Bölgedeki son çömlek ustaları geleneksel yöntemlerle üretim yapmaya devam etmektedirler. Bu yöntem de ustamızın maharetli ellerinden çıkan ürün yelpazesini azaltmakta ve değersizleştirmektedir. Bu zanaatın unutulmaması ve değersiz hale dönüşmemesi için gençlerin bu zanaatı sevmeleri sağlanmalıdır. Adem ustanın "pis iştir gençler gitsin güzel işler öğrensin" demesi artık ustaların içindeki umutsuzluğun dışa vurumudur, bu umutsuzluğun ortadan kaldırılıp gerekli kurumlar tarafından çömlekçiliğin gençlere aktarılması sağlanmalıdır.

Kaynakça

Kodaman B. Ve İpek N. (2000). *Balkanlar, Girit Ve Kafkaslardan Anadolu'ya Yönelik Göçler Ve Göçmen İskân Birimlerinin Kuruluşu (1878 - 1912)*, Erdem İnsan Ve Toplum Bilimleri Dergisi, Cilt 12 (35), S.377 – 417

Salt Ahsen, M. (2019). *Gelenekten Moderniteye Sakarya'da Esnaf Kültürünün Değişimi*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tutar Serter, Y. (2019). *Rumeli'den Anadolu'ya Türk Göçleri*, Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 6 (20), s. 337-348

Türedi Özen, A. (2001). *Geleneksel Çömlek Sanatı*, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. 1980'li yıllarda Balıkesir'de bir pazar alanı (Kayapa Muhtarlığı Arşivinden)

Görsel 2. Kayapa'da çarkının başında bir çömlek ustası (Kayapa Muhtarlığı Arşivinden)

Görsel 3. Kayapa köyünde Yapılan Turşu Küplerine Bir Örnek (Kayapa Muhtarlığı Arşivinden)

Görsel 4. Yusuf Demirhan Çömlekçi Çarkının Başında İş Yaparken (Mayıs 2021)

Görsel 5. Saf Toprağın İşlem Görmemiş Hali (Erişim Tarihi: Mayıs 2021)

Görsel 6. Saf Toprağın Su Verilmiş Hali (Erişim Tarihi: Mayıs 2021)

Görsel 7. Çamurun Merdaneden Geçirilme İşlemi (Erişim Tarihi: Mayıs 2021)

Görsel 8. Merdaneden Çıkan Çamur (Erişim Tarihi: Mayıs 2021)

Görsel 9. Şekillendirme Sırasında Kullanılan Zatiyen Adı Verilen El Aletleri (Erişim Tarihi: Mayıs 2021)

Görsel 10. Kurutma İşlemi Devam Eden Cezveler (Erişim Tarihi: Mayıs 2021)

Görsel 11. Kurutma İşlemi Devam Eden Kına Küpleri (Erişim Tarihi: Mayıs 2021)

Görsel 12. Kurutma İşlemi Biten Çömlekler (Erişim Tarihi: Mayıs 2021)

Görsel 13. Eski Zamanlarda Kayapa'da Doldurulan Bir Fırın (Kayapa Muhtarlığı Arşivinden)

İnternet Kaynakları

Html 1:https://balikesir.ktb.gov.tr/TR-65829/balikesir-ilinin-tarihi.html (Erişim: 10.05.2021)

Kaynak Kişiler

Adem Demirhan (Kayapa Mahallesi'nde Çömlek Ustası)

Ahmet Tosun (Kayapa Mahallesi'nde Çömlek Ustası)

Hasan Çetin (Kayapa Mahallesi Muhtarı)

Yusuf Demirhan (Kayapa Mahallesi'nde Çömlek Ustası)

Article Type:Research
Received:30/11/2021
Accepted:27/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

İrfan DÖNMEZ

Dr. Öğretim Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, irfan.donmez@bilecik.edu.tr, Bilecik-Türkiye
ORCID: 0000-0002-1529-0771

ARADA BİR SANATÇI: ROBERT RAUSCHENBERG VE SERİGRAFİ RESİMLERİ

Özet

Avrupa Modern Sanatının merkezi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerikaya kaymış ve buradaki varlık mücadelesinde bir süre daha Modernizmin biçimci kuramlarına tutunmuştur. Ancak 1950'li yıllarla birlikte Robert Rauschenberg gibi Yeni Dadacı olarak anılan sanatçılar, Avrupa Modernizminin temel ülküsü olan sanat ile hayatı birleştirmek düşüncesini Dada'dan miras aldıkları yöntemler ile yeniden gündeme getirmişlerdir. Sanatçının benimsediği bu yenilikçi sanat düşüncesi onu dönemin yaygın sanat anlayışı olan Soyut Dışavurumculuk ile sonrasında ortaya çıkan Pop Sanat arasında bir yere konumlandırmıştır. Heykel, resim, baskı resim ve performans sanatı ile ilgilenen Rauschenberg eserlerinde kendi yaşadığı zamanın kitle kültüründen, gündelik olaylarından en çok etkilenen sanatçılardan biri olmuştur. Araştırmada Rauschenberg'in heykel ile resmi birleştirdiği kombine resimlerinden başlayarak, özellikle düz bir yüzey arayışı içinde baskı resim ile tuval resmini birleştirdiği serigrafi resimleri döneminin sanat anlayışı içinde incelenmiştir. Bu araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Sanatçının özellikle Pop Sanat anlayışına bir geçiş teşkil ettiği düşünülen serigrafi resimlerinin plastik örüntüsüne ve görsel kodlarına odaklanılmıştır. Rauschenberg'in serigrafi resimlerinin Soyut Dışavurumculuk ile Pop Sanat arasında özgün, zamanına özgü bir resimsel anlayışın ürünü olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Dadacılık, Kombine Resim, Serigrafi.

AN ARTIST IN BETWEEN: ROBERT RAUSCHENBERG AND SILKSCREEN PAINTINGS

Abastract

The center of European Modern Art shifted to America after the Second World War, where it clung to Modernist theories for a time. However, in the 1950s, artists such as Robert Rauschenberg, who were known as Neo Dadaists, brought the idea of combining art and life, which is the main ideal of European Modernism, to the agenda with the methods they inherited from Dada. This innovative idea of art adopted by the artist has positioned him in a place between Abstract Expressionism, which was the common art comprehension of the period, and Pop Art that emerged later. Rauschenberg, who is interested in sculpture, painting, printmaking and performance art, has been one of the artists most affected by the mass culture and daily events of his time. In the research, starting from Rauschenberg's combine paintings, in which he combined sculpture and painting, the silkscreen paintings, in which he combined printmaking and canvas painting in search of a flat surface, were examined within the artistic comprehension of the period. The focus is on the plastic pattern and visual codes of the silkscreen paintings, which are thought to constitute a transition to the Pop Art comprehension of the artist. It has been concluded that Rauschenberg's silkscreen paintings are the product of an original, time-specific pictorial comprehension between Abstract Expressionism and Pop Art.

Keywords: Neo-Dada, Combine Painting, Silkscreen.

1. Giriş

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra büyük bir yıkımın eşiğinde olan Avrupa, Modern Sanattaki merkeziyetçi konumunu Amerika'ya kaptırmıştır. 1940'lı yıllarda Jackson Pollock, Willem De Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko, Robert Motherwell gibi pek çoğu Avrupa kökenli sanatçı Amerika merkezli bir Modern Sanat anlayışının oluşmasına öncülük etmiştir. Sanatçıların bu uğraşısında Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in payı yadsınamayacak ölçüde büyüktür. Clement Greenberg yirminci yüzyıl ortalarında modernizmin Amerika'daki en önemli kuramcısı ve destekleyicisidir. Savaşın hemen ardından gelen dönemde Soyut Dışavurumculuğun kurumsallaşması ve Modernist Amerikan Sanatı'nın egemenliğinin korunması onun savunması sayesinde olmuştur (Murry, 1991: 169).

Bu sanatçılar Soyut Dışavurumcu ve çoğunlukla Soyut Dışavurumculuğun içinde tanımlanan Renk Alanı Resmi türünde eserler üretmişlerdir. Bu sanatçıların resimlerinde gözlenen; resim düzleminin merkezisizleşmesi, perspektif, oran orantı gibi biçimleme ilkelerinin reddedilmesi, hatta resmi sınırlandıran çerçevenin dahi yokluğu Soyut Dışavurumculuğu farklı bir çizgiye oturtmuştur (Şahiner, 2013: 125). Pollock'un çoğunlukla performans sanatı ile ilişkilendirilen aksiyon resimleri ya da Rothko'nun devasa boyutlu renk alanlarına bölünmüş resimleri gibi resimler farklılıklarına rağmen sanatçının iç dünyasının bir ürünü olmakla kalmıştır. Greenberg bu resimlerin sadece ortama özgü plastik değerlerinin eleştirisi ile ilgilenerek, geç Modernizmin hegemonyasında değerlendirilmesini sağlamlaştırmıştır. (…) soyut dışavurumculuk ve renk alanı resminin (color-field painting) geç modernizmde göstergenin özerkliği tekrar sanatın temel prensibi olur. Üstelik, resmin saflığı, bu konunun baş savunucusu Clement Greenberg'in ortaya attığı, dadacıların karşı ilkesi olan göstergenin keyfiliğine karşı bir ifadedir (Şahiner, 2013: 110,111).

Ne var ki daha 1950'lerin başında bile bazı sanatçılar Modernist hegemonyaya karşı geliyordu. Onlardan biri, 1954 yılında 'asamblaj' adını verdiği resim ve üç boyutlu nesnelerin kombinasyonundan oluşan eserlerini yapmaya başlayan Amerikalı Robert Rauschenberg'ti (Witham ve Pooke, 2018: 39). 1925 doğumlu Amerikalı Robert Rauschenberg hayatı boyunca resim, heykel, fotoğraf, grafik, baskı resim ve performans sanatı ile ilgilenmiş çok yönlü bir sanatçıdır. Rauschenberg sanat hayatı boyunca dolaylı olarak ele aldığı kitle kültürüyle, özellikle televizyonun kitle kültürü üzerinde yarattığı etki ile yakından ilgilenmiştir. Sanatçı 1954 ve 1962 yılları arasında ürettiği Kombine *(Birleşik)* Resimleri ile bütün dikkatleri üzerine toplamıştır. Heykel ve resmin Modernizm kaynaklı ortamlarını birleştiren bu eserlerde doldurulmuş hayvanlardan otomobil lastiklerine, çalışan ampullerden ve giyim eşyalarından gazete ve dergi görüntülerine kadar her türlü buluntu nesne ve imgeyi Dışavurumcu boya uygulamaları ile bir yüzeyde iç içe geçiren eserler üretmiştir. (…) Manhattan'da tamamen tesadüfen bulduğu nesneleri sık sık işlerine dahil etmiş, hatta ara sıra özellikle şehir bloğunda dolaşıp atılan nesneleri toplamış ve onları ilk karşılaştığı sıradaki sırayla tuvallerine yerleştirmiştir (Shanes, 2009: 34). Hayatın tesadüfiliği ile göstergenin keyfiliğini birleştiren başlangıçta bu eğilime Yeni Dadacılık, yeni bayağılık ve Yeni Gerçekçilik gibi adlar verilmişti. Yeni Dadacılık denmesinin nedeni sanatçıların sanat dışı ve hazır nesnelerden çokça yararlanmasıydı (Yılmaz, 2013: 254).

Rauschenberg'in sanat hayatı boyunca ürettiği kombine resimleri, transfer resimleri ile serigrafi resimleri; yerleştirmeleri ve performansları sanat ile hayatın yakın temas içinde olduğu bir anlayışın ürünleridir.

2. Kombine Resimlerden Serigrafi Resimlere

Rauschenberg 1950'lerin başında New York sanat sahnesinde boy göstermeye başlamıştı. Erken dönem kariyerinde ders aldığı Joseph Albers'in rengin göreceliği kuramının etkileri 1951 tarihli *Beyaz Resimler* serisinde gözlemlenmektedir. Beyaza boyanmış ve genellikle birbirine bitişik çeşitli modüler tuvallerden ibaret bu resimler Soyut

Dışavurumcu laf kalabalığının yarattığı rahatsızlığı yansıtıyordu; bu tuvaller, duyguları ifade edip onlara derman olmaktan çok olayların gelişmesini bekleyen pasif reseptörlerdi (Hopkins, 2018: 51). 1953'te ise *Erased de Kooning Drawing (De Kooning Çizimini Silmek)* adlı kavramsal sanata göz kırpan çalışması ile büyük ses getirmiştir. Rauschenberg De Kooning'den bir çizimini istemiş ve onu silerek Soyut Dışavurumcu anlayışa olan tepkisini eylemsel bir şekilde dile getirmiştir.

Görsel 1. Robert Rauschenberg, Beyaz Resim, 1951, Diptik Tuvale Lateks Boya

Görsel 2. Robert Rauschenberg, De Kooning Çizimini Silmek, 1953, Kağıt Üzerine Çizimin İzleri

Bu süreçte Rauschenberg, Dadacı/Duchampçı ve Soyut Dışavurumcu prensipler arasında bir süre kararsız kalıp bocaladı (Hopkins, 2018: 42). Rauschenberg'in kombine resimleri bu bocalamanın olumlu bir sonucudur. (…) Rauschenberg, Soyut Dışavurumcu izler taşıyan, kendi adlandırmasıyla Combine Painting'leriiii 1954-61 yılları arasında genellikle pentür üzerine çeşitli eşyalar saptamak suretiyle oluşturmuştur. (Şahiner, 2013: 126).

1954 tarihli *Charlene* gibi kombine resimlerinde yüzeye tutturulan buluntu nesnelerin aralarındaki açıklıklar her ne kadar Soyut Dışavurumcu biçimde boyanmış ya da 1955 tarihli *The Bad (Yatak)* gibi resimlerinde nesnelerin üzeri Pollock vari, güçlü ve vurgulu boyanmış olsalar da sonuç olarak meydana getirdikleri görsel örüntü Soyut Dışavurumcu kaygıdan oldukça uzaktır. Sanatçı yüzeyde birleştirdiği nesnelerin arasını boyama işlemini Soyut Dışavurumcu bir amaçtan çok yüzeyi hareketlendirmek ve nesnelerin varlığını vurgulamak için kullanmış gibi görünmektedir. Örneklerdeki gibi kombine resimlerinde buluntu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde bir araya getirmek heykel ile resmin ortama özgü sınırlarının ihlal edildiği, iki ortamın birleştirildiği bir anlayışın ürünüdür.

Görsel 3. Robert Rauschenberg, Charlene, 1954, Dört Ahşap Panel Üzerine Sabitlenmiş Aydınlatma, Yağlı Boya, Füzen, Kağıt, Kumaş, Gazete, Ahşap/Plastik/Ayna/Metal Parçalar

Görsel 4. Robert Rauschenberg, Yatak, 1955, Ahşap Panel Üzerine Sabitlenmiş Yastık, Yorgan ve Çarşaf Üzerine Yağlı Boya ve Kalem

Rauschenberg'in belki de Dada ve Duchamp'tan ödünç aldığı buluntu nesne ve genellikle hurda kökenli günlük malzemeleri kombine resimlerinde bir araya getirmesi onu bu konuda önemli bir figür haline getirmiştir. Aynı zamanda bu durum onun çoğu zaman Yeni Dadacı olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Ancak bu eserlerinde zamanın ruhuna özgü -Coca Cola şişeleri ve çizgi romanlar gibi popüler nesneleri; yıldızlar ve sporcular gibi kamuya mal olmuş kişilerin görüntülerini bir araya getirmesinden dolayı daha çok Soyut Dışavurumculuk ile Pop Sanat arasında bir sanatçı olarak konumlandırılmıştır. Lynton bu eserleri şöyle yorumlamaktadır;

Böyle yenilikler nasıl yorumlanırsa yorumlansın, açık olan bir şey vardır: Bu resimler ne Soyut Ekspresyonist ekole ne de soğuk ve zarif Ressam Sonrası Soyutlama ekolüne bağlıdır. Belki de yapılanlar her ikisini de alaya almaktır. Bunlarla uyuşabilmenin bir yolu, onları Dadaizme özgü hareketler, Amerika'nın yüksek ve soylu sanatına karşı girişilen nihilistik meydan okumalar olarak açıklamak ve yeniliklerini yadsımaktır (Lynton, 1982: 292).

Rauschenberg ortalama yedi yıl kombine resim üretmiş ancak bir süre sonra bu yenilikçi anlayışını başka malzemeler ile uygulama arayışı işine koyulmuştur. Yeni arayışlarında transfer resimlerinde olduğu gibi objelerden çok imajlar ağır basmaya başladı. Rauschenberg Ellilerin sonlarında gerçekleştirdiği *Dante Çizimleri* için olanlar da dahil olmak üzere buluntu nesneleri saf dışı bırakarak ve tuvalin yalın yüzeyini kullanarak çalışmalarındaki odağı daha da dağıttı (Fineberg, 2014: 175).

2.1. Rauschenberg'in Serigrafi Resimleri

Rauschenberg, ev televizyonlarının 1960'larda yarattığı etkiyi en çok hisseden sanatçılardan biriydi. Keyfi yan yana getirişler her şeyi tek izlemelik bir gösteriye çevirerek gündüz ve gece değişen imgeler geçidiyle neredeyse Gerçeküstücü hale gelen televizyon; iki boyutlu eserlere ilgisini tazelemişti (Fleming ve Honour, 2016: 845). Sanatçının fotoğrafik görüntülerin büyük rol oynadığı ilk iki boyutlu çalışmaları transfer resimleridir. Bu teknik, dergilerden ve reklamlardan transfer edilmiş buluntu görüntülerin birleştirilmesi üzerine inşa ettiği *Dante Çizimleri*'nin temelini oluşturdu. (Fineberg, 2014: 174). Rauschenberg, bu çalışmalarında dergi ya da gazetelerden aldığı basılı görüntülerin yüzeyini bir boya çözücü ile nemlendirdikten sonra görüntüyü bir kağıdın üzerine yüzü aşağı bakacak şekilde yerleştirmiş ve ardından kalem benzeri bir araç ile ovalayarak basılı görüntünün çözücü yardımıyla yüzeye aktarılmasını sağlamıştır. Bu uygulamada da kombine resimlerinin boya kullanımına benzer bir işlevde yüzeye aktardığı görüntüleri çözücüyle seyreltilmiş boya ya da grafit gibi boyar malzemeler ile birleştirdiği görülmektedir. Bu çalışmalar gerçekten de yukarıda belirttiğimiz gibi televizyonun kitle kültürü üzerindeki etkisi ile ilgili gibidir. Aktarılan görüntülerin üzerinde gezinen taramaların yarattığı titreşim; televizyonun görüntüleme teknolojisinin taramasına benzeyen bir duyarlılık yaratmıştır. Tüm yüzeyde farklı görüntülerin farklı tarama yönlerinin oluşturduğu hareket onları görüntüler arasında gezinen bir televizyon ekranı analojisine yakınlaştırmıştır. Ancak bu teknik tuvalin dokulu, pürüzlü yüzeyinden dolayı tuval yerine kağıda uygulanabilmiştir. Aynı zamanda bu teknik Rauschenberg'in yüzey üzerinde görüntüleri tekrar etme isteğine de cevap verememiş, dergi ya da gazetelerden seçilen görüntüler malzemesi gereği yüzeye ancak bir kez aktarılabilmiştir.

Görsel 5. Robert Rauschenberg, Dante Çizimleri: Kanto XXXI: Malebolge Merkez Çukuru, Devler, 1959-60, Kağıt Üzerine Solvent Transfer, Kurşun Kalem, Renkli Kalem ve Guaj

Rauschenberg transfer resimlerinden sonra görüntünün yüzeye aktarılması konusunda teknik araştırmalarını sürdürmüştür. Serigrafiden önce atılması gereken bir adım daha vardı: taş baskı. (…) 1962 yazında ilk büyük taş baskısı olan *Urban; and Suburban* Tatyana Grosman'ın Universal Limited Art Editions (ULAE) de yapıldı (Feinstein,1990: 42,43). *Urban; and Suburban (Kentsel ve Banliyo)* taş baskısında da Rauschenberg transfer resimlerinin görselleştirme izlerini takip etmiştir. Taş kalıp üzerine izlerini aldığı tekrarlanan beyzbol oyunu görüntüleri, bina görüntüleri, J.F.K. (John Fitzgerald Kennedy) portreleri ve siyah leke içinde çukurlaşan bir uydu çanak vericisi gibi görüntülerin aralarını bu kez inceltilmiş boya yerine taş baskıya özgü tuşe mürekkebi ile serbest fırça kullanarak doldurmuştur.

Rauschenberg'in taş baskılarda siyah-beyaz etkinin üzerine yoğunlaşarak ortaya çıkardığı iddialı lekesel örüntü serigrafi resimlerine bir başka geçit olarak değerlendirilebilir.

Görsel 6. Robert Rauschenberg, Kentsel ve Banliyo, 1962, İki Taş Baskı

Serigrafi, o yıllarda grafik sanatlar alanında özgün baskıresim üretiminde ve yaygın olarak reklamcılık sektöründe bir görüntü çoğaltma yöntemi olarak kullanılmaktaydı. Serigrafi eleği ahşap ya da metal bir çerçeveye gerilmiş, ince dokunmuş, sentetik ipek veya benzeri bir malzemeden oluşur. Bu sentetik ipek yüzeyine ışığa duyarlı serigrafi emülsiyonu uygulandıktan sonra elde edilmek istenen görüntünün siyah-beyaz saydam filmi emülsiyonlu yüzeye ultraviyole ışık yardımıyla yansıtılır. Emülsiyonlu yüzey bu sayede pozlanır ve görüntünün saydam film üzerindeki siyah alanları yardımıyla ışığa maruz kalmayan emülsiyonlu alanlar su yardımıyla çözülerek sentetik ipek örgünün şablon şeklinde açılması sağlanır. Baskıyı tamamlamak için elde edilen elek bir yüzey üzerine yüzü aşağı bakacak şekilde yerleştirilir ve üzerine konan mürekkep bir silecek ile açık sentetik ipek örgü boyunca itilir. Serigrafi uygulamasında fotoğrafik bir negatif gibi elde edilen elek yeniden kullanılabilir ve görüntü herhangi bir sayıda yeniden üretilebilir. 1961'de Andy Warhol görüntüleri tuval boyunca defalarca kopyalamak için foto serigrafileri (photo silkscreens) kullanmaya başlamış ve 1962'de Rauschenberg ile Johns'u da bu medyumla tanıştırmıştır. Foto serigrafi, çabucak Rauschenberg'in de standart resmetme tekniği haline geldi (Fineberg, 2014: 176). Böylece 1962'de Rauschenberg, gerçekliği daha da doğrudan kullanmanın teknik bir yolunu buldu (Shanes, 2009: 35).

Rauschenberg için serigrafi yeni bir keşif olmuş ve ona transfer resimleri ile taş baskılarında oluşturduğu görüntü örüntüsünü daha büyük boyutlarda ve tuvale uygulama olanağı sunmuştur. Rauschenberg'in ilk olarak siyah-beyaz uyguladığı *Brace* gibi serigrafi resimlerinde, Warhol'un 1962 tarihli serigrafi yöntemi ile tuval üzerine sentetik boya ile kesik kesik otuz kez tekrarlanan bir imajdan oluşan *Beysbol* adlı çalışmasından etkilendiği açıktır. Ancak bu ilk çalışmalarında dahi Warhol'un serigrafi ile görsel tekrarlarının yarattığı doğaçlama farklılıkları kullanmaktan çok kombine resimlerinin asamblaj estetiğine benzer şekilde fotoğrafik, transparan ve birbirinin içine geçen bir imaj örüntüsünü tercih etmiştir. Bu tercih onu Pop Sanattaki mekanik tekrar ve endüstriyel amaçla kullanılan serigrafi anlayışından ayrı bir yere konumlandırır. 1962 ile 1964 yılları arasında seksen kadar serigrafi resim üretmiştir. Serigrafi resimlerin ilk yıllarında özellikle siyah-beyaz düzenlemelerde serigrafi görüntüleri daha az kullanmış, görüntülerin arasında oluşan geniş açıklıkları ise boya yardımıyla kapattığı daha çok resim ortamına özgü düz yüzeyler oluşturmuştur.

Görsel 7. Robert Rauschenberg, Brace, 1962, Tuvale Serigrafi ve Yağlı Boya

Görsel 8. Andy Warhol, Beysbol, 1962, Sentetik Polimer Boya ile Tuvale Serigrafi

Bu teknik buluş ile kısa süre sonra renk unsurunu da başarılı bir şekilde tuvallerde kullanabildiği serigrafi resimler üretmiştir. 1963 yılında üretmeye başladığı *Estate* gibi renkli serigrafi resimleri, serigrafinin yardımıyla görüntülerin keyfi düzenlenebildiği keşfini gösteren, kalabalık örüntülü serigrafi resimleridir. Serigrafi kalıbının yarattığı görüntü bloklarının -görünüşte- keyfi organizasyonu, yaşamın kendisinin rastgeleliği ile güçlü bir şekilde paralellik göstermektedir. Görüntülerin yoğunluğu yine zamana özgü olarak medya aracılığıyla günlük görüntülerin aşırı yüklenmesi ile paralellik içindedir. Rauschenberg bu resimde tuvalin dokulu yüzeyi üzerinde serigrafi kullanımından kaynaklanan grenliliğin yanı sıra inceltilmiş renkli boyadan akan damlacıkları görüntüleri birleştirmek için kullanmış - kombine resimlerine benzer bir şekilde - resmin spontane (kendiliğinden) oluşturulmuş etkisini arttırmıştır.

Görsel 9. Robert Rauschenberg, Estate, 1963, Tuvale Serigrafi ve Yağlı Boya

Retroactive (Geriye Dönük) I ve II gibi 1964 tarihli serigrafi resimlerinde fotoğrafik görüntülerde renk unsurunu kullanarak yaratmaya çalıştığı gerçeklik ve görüntülerin keyfi yan yana dizilişlerinin yarattığı dinamikler ile fırça uygulamalarının yarattığı hareketli örüntüyü bilinçli olarak kullanmıştır. Her iki *Serigrafi Resim* gibi resimlerinde renkli olarak uygulanan görüntüler daha çok kitle kültürü ürünlerine, güncel olaylara, televizyonun tanıdık simalarına aittir. Bu simalardan biri Rauschenberg'in taş baskı çalışmalarında ve serigrafi resimlerinde görüntüsünü sıklıkla kullandığı 1961 yılında suikaste uğrayan, 1963 yılına kadar Amerika Birleşik Devletleri'nin 35. Başkanı olan John Fitzgerald Kennedy'dir. Serigrafi resimlerin gerçekleştirildiği 1964 yılında J.F.K. ölmüştü bu durumda serigrafi resimler adından da anlaşılacağı gibi geriye dönük bir bakışı ima etmektedir. Her iki tuvalde de tekrarlanan imgeler dönemin gündelik olay ve meselelerinin bir panaromasını ortaya koymaktadır. Tuvallerde tekrarlanan astronot görüntüsü ile J.F.K.'nin tekrarlanan ve özellikle vurgulanan eli Başkanın uzay yarışındaki kararlı günlerine bir göndermede bulunmaktadır.

Görsel 10-11. Robert Rauschenberg, Retroactive I ve II, 1964, Tuvale Serigrafi ve Yağlı Boya

İmgelerin tekrar edilişi bu iki serigrafi resmin ilk bakışta birbirinin kopyası gibi algılanmasına neden olmaktadır. Her iki resimde de aynı serigrafi kalıplarının kullanıldığı –bazı diğer çalışmalarda da aynı kalıplar kullanılmıştır- açıkça görülmektedir. Birbirinin kopyası algısı zihnimizde imgelerin aynılığından kaynaklanmaktadır. Aynılıktan kaynaklanan benzerlik hangisinin asıl olduğu sorusuna odaklanır. Ancak kopya ve ikona benzerlikten yola çıkar ve özdeşlik (kimlik) sorununu kendine konu eder, oysa simülakr ve fantazmalar farktan yola çıkan bir benzerliği ortaya koyarlar. (…) Kopyalarda önemli olan benzerliktir, oysa simülakrlarda imgedir (Akay,1997: 21). Gündelik

hayatta medya aracılığıyla yayılan görüntüler kitle kültürünün ve toplumun inşaasında önemli bir role sahiptir. Resimlerde gündelik yaşamda medyadan alınan ve tekrarlanan görüntülerin kendisi gerçeklikten uzak bir gerçeklik gibi algılanmayı talep ederek simülakra işaret ederler. Dolayısıyla başka serigrafi resimlerde de tekrarlanan ancak tuval yüzeyindeki konumu, rengi ve etrafındaki diğer görüntüler ile bağlamı farklılaştırılan görüntüler; gerçekliğin yerini alan bir simülakra dönüştürülmüştür. Bu serigrafi resimlerin görüntülerinin titrek, birbirine örtüşmeyen, dört renk - CMYK - kullanılarak oluşturulmuş renkli yapısı bir yandan magazin dergilerinin ofset ile üretilmiş renkli sayfalarına imada bulunurken; bir yandan titreşimler sayesinde ve hem tuval içinde hem de tuvaller arasında farklılaştırılarak tekrarlanan görüntüler aracılığıyla televizyonun yarattığı eş zamanlı oluşa; aynı anda burada ve orada oluşa bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Serigrafi tekniğinin mekanik yeniden üretim marifetiyle her iki tuvalde de aynı görüntüleri kullanmış olmasına rağmen düzenlemelerinin yarattığı farklılık sayesinde birbirlerinin yeniden üretimi olmalarından çok iki ayrı televizyonda görüntülenen aynı görüntüleri akla getirmektedir. Bu nedenle resimlerdeki görüntüler televizyonda ya da medyada tanımlanan gerçekliğin yerine geçen bir gerçeklik vurgusunu taşımaktadırlar.

Rauschenberg'in sanat hayatının hedeflerinden biri olan sanat ve yaşam arasında bir bağ kurmak için serigrafi yeni, doğrudan ve daha hızlı bir sonuç vermiştir. Rauschenberg serigrafinin mekanik sürecini doğaçlamayla bir araya getirerek özgün bir uygulama alanı yaratmış, tuval üzerine serigrafi ile uyguladığı görüntüleri damlatmalar, yıkamalar ve Dışavurumcu biçimde fırça kullanımı ile müdahale gibi farklı dokunuşlarla resimsel bir örüntünün içine dahil etmiştir. Tekniğin temiz, net ve keskin kenarlı grafik sanatlara özgü görüntüleme özelliklerini alt üst etmiştir. Bu resimlerde serigrafiyi kullanma nedeni Pop Sanatta Warhol'un serigrafiyi yeniden üretim aracı olarak kullanmasından farklıdır. Rauschenberg resimlerinde serigrafi tekniğini kullanarak yüzeyde görüntülerin tekrar ettirilebildiği ve bu tekrar içinde ortaya çıkan imgenin farklarına, değişen anlamına vurgu yapmak istemiştir.

4. Sonuç

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 1940'lı yıllarda Jackson Pollock, Willem De Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko, Robert Motherwell gibi Avrupa kökenli pek çok sanatçı Amerika merkezli bir Modern Sanat anlayışının oluşmasına öncülük etmiştir. Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg, Avrupa Modern Sanat anlayışının Soyut Dışavurumcu anlayışta Amerika'da hüküm süren hakimiyetine karşı bir duruş sergilemiştir. İlk başlarda hocası Joseph Albers'in renk kuramından etkilenerek ürettiği, sessizliği ve kayıtsızlığı simgeleyen beyaz resimler serisi ile bu duruşunu ilan etmiş ve dönemin ünlü sanatçısı William De Kooning'in bir çalışmasını bir eylem sonucu 'silerek' sergilemesi ile dönemin sanat anlayışına imalı bir göndermede bulunmuştur. Çok geçmeden sanat ile hayat arasında bir bağ kurmak üzere baş vurduğu kaynak olan Dadacılık'tan ilham alarak buluntu nesneleri kullanmaya başlamış ve kendine özgü bir sanatsal yolun kapısını aralamıştır. Sanatçı buluntu nesneler ile Soyut Dışavurumcu biçimin etkisinde ürettiği ve kombine resim adını verdiği çalışmaları ile büyük ses getirmiştir. Dönemin Modernist sanat eleştirmeni Clement Greenberg tarafından ortama özgü olarak değerlendirilen heykel ve resmin medyumlarını harmanlayan bu çalışmalar dönemin sanat ortamına yenilikçi bir bakış açısı getirmiştir.

Yedi yıl kadar ürettiği kombine resimlerin ardından buluntu nesneler yerine buluntu görüntüleri kullanmaya başlayarak kombine resimlerin yüzeyini düzleştirmek ile ilgilenmiştir. İlk başta buluntu görüntüleri kullanarak bir seri transfer resim ve taş baskı üretmiş, bu serilerden başlayarak çalışmalarının medya ve kitle kültürünün yaratmış olduğu görüntü bombardımanına odaklamıştır. Pürüzlü tuval yüzeyi üzerinde görüntülerin tekrarlanmasına olanak sağlayan Serigrafi baskı tekniği ile dönemin önemli sanatçılarından Andy Warhol sayesinde tanışmıştır. *Se*rigrafi resim adını verdiği bu çalışmalarında serigrafi gibi zamanına özgü görüntü kopyalama ve çoğaltma olanağını zamanının kitle kültürünün yarattığı görüntüler ile harmanlayan bir sonuca ulaşması onun çalışmalarını Pop Sanata yakınlaştırmıştır. Ancak serigrafi tekniğini resimlerinde Warhol ve Pop Sanatın ilkelerinden bağımsız bir şekilde kullanarak kendine özgü bir görselleştirme anlayışına ulaşmıştır. Serigrafi resimlerinde Pop Sanattaki gibi endüstriyel üretime göndermede bulunan bir görüntünün serigrafi tekniği ile sıralı tekrarı yerine aynı görüntülerin benzer fakat farklı tekrarları ile medya

aracılığı ile sunulan görüntülerin gerçekliği üzerinde durmuş, onların yerine geçen simülakrlar üretmiştir. Bu çalışmada, Rauschenberg'in çalışmalarının ve serigrafi resimlerinin görsel örüntüsünün Soyut Dışavurumculuk ile Pop Sanat arasında özgün sanatsal bir dile sahip olduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

Akay, A. (1997). *Postmodern Görüntü*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Feinstein, R. (1990). *Robert Rauschenberg:The Silkscreen Paintings 1962-1964*, New York: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat. Varlık Stratejileri*, (Çev. Göral Erinç YILMAZ), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Fleming, J. ve Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev. Hakan Abacı), İstanbul: ALFA yayın evi.

Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*, (Çev. Firdevs Candil Erdoğan), İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü,* (Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Murry, C. Ed. (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar,* (Çev. Suğra Öncü), İstanbul: Sel Yayınları.

Shanes, E. (2009). *Pop Art*, Parkstone Press; Illustrated edition

Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ankara: Ütopya Yayınları.

Witham, G. ve Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*, (Çev. Tufan Göbekçin), İstanbul: Hayalperest Yayınları.

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

Görsel Kaynakları

Görsel 1: https://www.moma.org/audio/playlist/40/639 (Erişim: 03.10.2021)

Görsel 2: https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/ (Erişim:03.10.2021)

Görsel 3: https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-charlene (Erişim:24.10.2021)

Görsel 4: https://www.moma.org/collection/terms/combine (Erişim:24.10.2021)

Görsel 5: https://www.moma.org/collection/works/36743 (Erişim:28.10.2021)

Görsel 6: https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-urban-and-suburban (Erişim:28.10.2021)

Görsel 7: https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/brace (Erişim:05.11.2021)

Görsel 8: https://www.artimage.org.uk/6095/andy-warhol/baseball--1962 (Erişim:05.11.2021)

Görsel 9: https://philamuseum.org/collection/object/63547 (Erişim: 21.10.2021)

Görsel 10: https://tripleampersand.org/wp-content/uploads/2015/05/JFK.png (Erişim: 21.10.2021)

Görsel 11: https://tripleampersand.org/wp-content/uploads/2015/05/JFK.png (Erişim:21.10.2021)

Article Type:Research
Received:01/12/2021
Accepted:27/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Parvin Ghorbanzadeh DİZAJİ
Dr. Öğr. Gör., Osmangazi Üniversitesi, parvin.gh82@gmail.com, Eskişehir-Türkiye
ORCID: 0000-0001-8546-1233

PERS KADIN GİYİM TARZININ TARİHİ BAĞLAMDA İNCELENMESİ

Özet

Zengin bir sanat ve kültür anlayışıyla ilişkilendirilen Pers giyim tarzı, Doğu-Batı sanat ve kültürünün birleşiminin bir sonucu olarak düşünülse de kesinlikle kendine has bir tarz ve duruş sergilemektedir. Ahameniş döneminden bulunan tüm tarihi bulgularda, kadın imajı erotik veya şehvet uyandıran bir nesne haline bürünmeyerek, çok kibar, masum ve aynı zamanda saygın bir varlık olarak tasvir edilmiştir. Bu da Perslerin kadınlara duyduğu saygı ve verdiği değeri vurgulayarak, kadını yücel ve kutsal görmeleriyle yakın bir bağlantı olduğunu göstermektedir. Tarihi bulgulara göre Kraliçeler, prensesler ve diğer Pers kadınları çıplaklığı ve vücudu belirgin yapan elbiselerin giyimini görgü kurallarına aykırı olarak gördüklerinden dolayı vücutlarını kapatan uzun, pileli ve iki parçalı bir tür kıyafet giymelerine neden olmuştur. Bazı örneklerde, pers kadının başını ve pileli uzun elbisesini; çarşafa benzer ince ve uzun kumaş örtmektedir.

Bu araştırma, Ahameniş İmparatorluğu tarihindeki İran kadın giyim tarzını ve bu bağlamda dönemin tekstil üretimi ile ilgili literatürü incelemektedir. Araştırma ilgili literatüre ve kaynak oluşturulmasına katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Pers, Kadın, Giyim, Ahamenişler, Tekstile.

INVESTIGATION OF THE PERSIAN WOMEN'S CLOTHING STYLE IN HISTORICAL CONTEXT

Abstract

Although Persian clothing style, which is associated with a rich understanding of art and culture, is considered as a result of the combination of East-West art and culture, it definitely has a unique style and stance. In all the historical findings from the Achaemenid period, the image of woman is depicted as a very kind, innocent and at the same time respectable being, without becoming an erotic or sensual object. This shows that there is a close connection with the Persians' view of women as exalted and sacred, emphasizing the respect and value they give to women. According to historical evidence, Queens, princesses, and other Persian women considered nudity obscene, indecent, and immoral, causing them to wear a type of long, pleated one- or two-piece garment that covered their bodies. In some examples, it is seen on a thin and long fabric, such as a chador, that covers the Persian woman's head and her long pleated dresses. This research examines the Persian women's clothing style in the history of the Achaemenid Empire and, in this context, the literature on textile production of the period. The research will contribute to the relevant literature and resource creation.

Keywords: Persian, Woman, Clothing, Achaemenids, Textile.

1. Giriş

Bir toplumun sanat ve kültür gelişimi değerlendirildiğinde, genel bir araştırmanın yanı sıra bu toplumda yer alan kadınların sosyal statüsü, giyim ve moda sektöründe ki rolleri de önem arz etmektedir. Kadınların toplumsal değeri ve onlar üzerine yoğunlaşan eleştirel bakışın etkileri bir toplumun kültürel gelişiminin bir göstergesi olarak da düşünülebilir. Özellikle doğu kültürlerinde hatta günümüzde bile çok net bir şekilde kadın giyim tarzının erkek

egemenliğin doymayan zevki için bir arzu nesnesi olarak veya koruma amaçlı, zorlayıcı ve baskıcı düşünceler altında tasarlandığını görmekteyiz. Elbette bu düşüncenin her zaman hayata geçmediği, tam tersi eski uygarlıklarda giyinme ve giyim tarzının kadınlar için bariyer olmadığını, aynı zamanda onlar için toplum ve aile içinde saygı, makam ve özgürlük getirdiğini de görmek mümkündür. Örneğin, zengin bir kültüre ev sahipliği yapan Persler ülkesinde, kadınların dış görünümleri ve cinsiyetlerinden bağımsız olarak sahip oldukları makam ve saygınlık takdire şayandır. Kadınların sosyal ve siyasi alanlarda büyük bir saygınlık ve otoriteye sahip olduğu, kadın erkek eşitliğinin hakim olduğu, hatta saygın iş kadınları olarak geniş arazilere sahip oldukları görülmektedir. Pers kadınlarının bağımsızlığını ve sosyal bir konuma sahip oldukları Persepolis harabelerindeki Tahkimat Tabletleri, Hazine ve Seyahat Metinlerinde kayıtlı olarak görmekteyiz. Mark'a (2020) göre; Büyük İskender şehri MÖ 330'da yaktığında parşömene yazılmış tüm belgeler yok olmuştu, fakat kil tabletlerine yazılmış olanlar fırınlandığı için korunabilmişlerdi. Kadınların özerk bireyler olarak kendi kaderlerinde söz sahibi olabilmesi durumu, yerini daha sonrasında kadınların ikinci sınıf vatandaş, doğuştan günahkâr olduğu, erkek rehberliğine ve kontrolüne tabi tutulduğu bir anlayışa bıraktı.

İklim şartlarının zorlayıcı olduğu coğrafyalarda bedenin korunması örtünmeyi zorunlu bir ihtiyaç haline ve yaşamsal bir konuma taşımıştır. Ancak tarihsel süreçte giyinmek, böylesine bir yaşamsal gereklilikten, endüstrinin güçlü bir kolu olarak moda fenomenine dönüştürülmüştür. Böylelikle giyim, moda, doğa, iklim koşulları, uygarlık, kültür, sosyal, ekonomi ve inanç faktörlerine göre yüzyıllar boyunca değişimlere uğrarken sonuçta sınıf farklılıklarının sembolü haline gelmiştir. Bu nedenle çevresel faktörler ne olursa olsun, kıyafetlerin form ve kalitesinin değişikliklerine neden olmuştur. Ayrıca zaman geçtikçe modanın da bazı amaçlar güttüğü ve çok da masum olmadığı görülebilir. Durant'a (1935-1975) göre; "hakim şüphe, giysilerin ilk tasarlanması soğuğa karşı korumak veya mahrem yerleri örtmek için olmadığını ve aslen süslenmek ve cinsel ilişkiyi önlemek veya yoğunlaştırmak için tasarlandığı yönündedir" (s.104). Başka bir bakış açısıyla Çeliksap (2015) giysinin üzerindeki etken dış faktörleride ele alarak geçmişten günümüze uğradığı değişimleri şöyle anlatmaktadır; "bilinen anlamda giysi, iklim şartlarına uyum ile birlikte fonksiyonel açıdan da kullanan kişi için önemlidir. Oysa günümüzde giysi, insan ile paralel bir şekilde önemli evrimlerden geçmiş, bazen tehdit ve baskı, bazen de özgürlük simgesi olarak kullanılıp, sistemi zorlar hale getirilmiştir" (Çeliksap, 2015: 62). Tarihsel bir yaklaşımı benimseyen bu makale, Pers halkının yerleşim tarihinin kısa bir anlatımından sonra, tekstilin bu dönemdeki gelişimini incelenmektedir. Araştırmanın evreni; Ahameniş İmparatorluğu'na ait karakteristik özellikleri taşıyan Pers kadın giyim tarzını oluşturarak, zengin bir literatür taraması sonucunda genel bir tanım vermektedir. Seçilen konu Pers ve dünya kültür tarihi bakımından ilgili literatüre kaynak oluşturma ve katkı getirme açısından önemlidir.

2. Akhaimenid ve Pers İmparatorluğun

MÖ 6. yüzyılda temelleri atılan Pers imparatorluğun Asya, Anadolu, Mısır ve Kıbrıs'ı da içine alan geniş bir hâkimiyet sahası bulunmaktaydı. İran'ın gerçek tarihi, M.Ö. 9. Yüzyılda Akkadlı Samiler ile Batı İran sakinleri olan Ariler arasındaki savaşlardan bahsedilmesi ve başkenti Hagmatana (Yunan Ecbatana, günümüzde Hemedan olarak bilinmekte; isim ilk başta 'buluşma yeri'ni belirtmiştir) olan Med krallığının M.Ö. 8. Yüzyıl sonu, 7. Yüzyıl başında kurulması ile başlamaktadır. Esas olarak iki bilim adamı, Alman Ferdinand Justi (1837-1907) ile Çek Justin Vaclav Prašek (1853-1924)'in çalışmaları sayesinde İran'daki en eski Ari güçler olan Medler ve onların daha da meşhur olan halefleri Perslerin tarihi, bizim için sadece genel hatlarıyla değil, çok sayıdaki ayrıntıları ile belirgindir. Perslerin tarihi yerleşimine bakıldığında; İkinci binyılın son yüzyıllarında ve MÖ birinci binyılın ilk yüzyıllarında, Hint-Avrupa halklarından oluşan gruplar Orta Asya'yı geçip ve İran'ın her yerine dağılmışlardır. İran tarihinde, Medler olarak adlandırılan güçlü ve büyük bir grup, İran platosunun batı ve kuzeybatısına göçerek, kısa süre sonra bu bölgeyi Medler

ülkesi olarak adlandırılmışlardır (Omsted, 1993: 39-26; Fry, 2014: 85-103 & Girshman, 1995: 87-65). Persler Aryan[22] ırkından gelen başka yeni göçmenler sayılarak, Medler ile yan yana Orta Asya'dan Zagros dağları'na kadar ilerleyerek Urmiye Gölü'nün batı ve güneybatı kısımlarına yerleşmişlerdir. Çeşitli Pers kabileleri, MÖ sekizinci yüzyılda Asur ve Urartu baskısı sonucu güney İran'a göç etmiş ve o zamandan beri Perslerin ülkesi olarak adlandırılan bölgeye dağılmışlardır (Hintz, 2001: 51-63; Dandamayev, 2002: 17-18). Persler, Pasargadlılar, Mrafyalılar, Sagartlılar, Dropikalılar, Dahanlar, Mardianlar, Almanlar, Drusyalılar, Pantalyalılar, Maspililer olarak adlandırılan birkaç büyük kabilenin birliği sayılmaktadır (Herodot, 2015: 211; Shahbazi, 1970: 116-122). MÖ yedinci yüzyılın ilk on yıllarında, Akhaimenidlerlerin komutasındaki Persler, güçlü Pasargad[23] kabilelerinin komutasında Anshan bölgesinde (günümüzde Şiraz'ın 46 km kuzeyindeki Millian Tepesi) küçük bir krallık kurdular. II. Kiros'un veya büyük Kiros'un[24] (M.Ö.559-529) doğumuyla ve yetişkin olana kadar atalarından edindiği kültürel büyüme ve eğitimle, iktidara geçtikten sonra; ülkeyi başarı ve ustalıkla yönetmede ve en önemlisi Aryan ırkları arasında birlik sağlayarak, büyük bir Akhaimenidler imparatorluğu kurmayı başardı. Pers halkın Kiros'un yüce makamına duyduğu sevgi ve saygıyı; Pasargad'deki bulunan taş kabartma rölyef çalışmasında görülmektedir. Bu rölyefte II. Kiros'un masumiyeti ve aynı zamanda iktidarının yüce kudretinin ve adaletinin bir simgesi olarak düşünülen çeşitli kanatlarla tasvir edilmiştir (Görsel 1).

Görsel 1. Pasargad'deki Kanatlı Adam Petroglif Çalışmasından Çizilmiş: Kiros'un Rölyefi, Yükseklik: 2.90m

Ahamenişler imparatorluğunun kuruluşuyla, ilk insan hakları bildirgesi olarak kabul edilen Kiros Silindiri, özellikle kadın haklarını da tanımlayarak II. Kiros tarafından yazdırıldı (Görsel 2). Dünyanın ilk anayasası olarak da bilinen Kiros Silindiri, 23 santimetre uzunluğunda, Akkad dilinde yazılmış ve pişmiş kilden yapılmış bir yapıttır. Bu silindirde Kiros'un Babil'i fethinden ve yahudilerin de içinde olduğu sürgündeki insanların özgür bırakılmasından söz eder. İngiliz arkeolog Hormuzd Rassam tarafından, 1879 yılında, Esagila Tapınağı (Mabuk Mabedi) kazılarında bulunarak, günümüzde ise Londra British Müzesinde sergilenmektedir. 1971'de Birleşmiş Milletler Kiros Silindirini tüm resmi dillerde yayınladı ve ayrıca silindirin bir kopyası New York'taki Birleşmiş Milletler merkezinde yerleştirildi[25].

2219. yüzyılda, Hint-İranlılar, Hint-Avrupa dillerini konuştukları bilinen en eski insanlardı. Aryan kelimesi sadece Hint-İranlıları ifade etmek için değil aynı zamanda Hint-Avrupa dil ailesinden olan dilleri konuşanları da ifade edecek şekilde kullanılmaya başlandı. Ancak bugün için Aryan tanımlamasının o çağlarda bile ırksal değil, dini, kültürel ve dille ilgili bir tanımlama olduğunu kabul edilmektedir. Etnik olarak yakın topluluklardan olan Antik İran halkları, Avesta'da kendilerini tanımlamak için bu etnik tanımı kullandılar. Günümüzde İran adının Aryan sözcüğünden türediği ileri sürülür. Alıntı: https://tr.wikipedia.org/wiki/Aryan

23 Pasargad veya Pasargaday, Akhaimenidler hanedanının ilk başkenti olan antik kenttir. [1] Bugünkü İran'ın güneybatısında, Persepolis'e 78 km, Şiraz'a 130 km uzaklıktadır.

24 Kiros II (antik Pers), Kiros the Great veya Kiros olarak da bilinen Büyük Kiros, MÖ 559 ile 529 yılları arasında otuz yıl boyunca Asya'nın geniş bölgelerini yöneten Akhaimenidler İmparatorluğu'nun kurucusu ve ilk kralıydı.

25 https://tr.wikipedia.org/wiki/Kiros_Silindiri#cite_note-4

Şekil 2. Kiros Silindiri. II.Kiros Tarafından Pişmiş Kilden Yapılmıştır, MÖ 538

Durant'a göre: "Kiros'un yönettiği hükümet, tüm zamanların en iyi yönetilen hükümetlerinden biri sayılmaktadır. Halkın üzerinde yönetim ilkesinin farkındaydı ve dinin devletten daha güçlü olduğunu biliyordu"(Durant, 1935–1975: 408).

Persler belki kısa bir zaman dilimi içerisinde kendi çağdaşları karşısında büyük bir imparatorluk kurmuş olsa da, meydana gelen iç hadiseler neticesinde kendi sonunu da hazırlamışlardır diyebiliriz. Çünkü geniş bir coğrafyaya hükmederken oluşturduğu güçlü merkezi sistemin çökmesi, ekonomik olarak zayıflaması, sosyal sebeplerin çoğalması ve ortaya çıkan bu kötü gidişata engel olunamaması, yönetimsel açıdan birtakım sorunları da beraberinde getirmiştir. Yılmaz'a (2020) göre, devam eden bu olumsuz iç hadiseler ve etkenler krallık için sonun başlangıcı olmuş ve bu gidişat Büyük İskender'in açtığı savaş neticesinde, Persleri tamamen ortadan kaldırmasına kadar devam etmiştir (s. 425).

2.1. Persler ve Tekstil Gelişimi

Giysiyi ve tekstil malzemesini sadece vücudumuzu doğal etkenlerden koruyan, günlük ihtiyaçlarımızı ve sosyal durumumuzu belirleyen bir gösterge aracı olarak düşünemeyiz. Tiyatro, sinema, televizyon gibi görsel sanat uygulamalarında, bilimsel araştırmaların en uç noktası olan uzay ve savunma sanayisinde, derin denizlerde, yeraltı madenlerinde, yangın gibi doğal afetlerde, tıp ve daha birçok yaşam alanında yapılan bilimsel araştırmalarda yer aldığını, önemli derecede teknik ve yüksek tasarım bilgisi gerektirdiğini unutmamalıyız (Çeliksap, 2015: 61). Giyim medeniyet ve uygarlıkların gelişimi ve hükümetlerin egemenliği açısından yavaş yavaş belli bir şekle bürünerek modanın ortaya çıkmasına yol açtı. Moda uzun zamandır milletlerin gücünün ve medeniyetinin bir işlevi olmuş ve böylelikle insanlık tarihinin her döneminde en güçlü hükümetlere tabi olmuştur. Örneğin, en eski medeniyetlerden; Mısır medeniyeti ve giyim tarzı bilinse de, eski çağda, Antik İran Pers devleti çok güçlü devlet sayıldığı için, Doğu medeniyetinin ve hatta Antik çağların uygarlığın beşiği olarak kabul edilmiştir. Böylelikle bu tarihi süreçte yaşayan milletlerinin çoğu, isteyerek veya istemeyerek İran'ın geleneklerine, kültürüne ve medeniyetine tabiydi. Mesela Batıda Antik Yunanistan ve Roma, Doğuda Suriye, Irak, Hindistan, Afganistan, Pakistan, Ermenistan ve Rusya'da İran dokuma kumaşlarının moda olduğunu görmekteyiz.

Pers halkı çok eski tarihlerinden beri kıyafetlerine, makyaj ve süslemelerine değer vererek her zaman güzel ve temiz görünmeye çaba gösterdikleri düşünülmektedir. Gheibi (2005) göre; Pers halkı süslenme ve güzel görünme arzusunu o kadar ileri götürmüşler ki yüzlerinde ve makyajlarında bile altın tozu kullanmışlardır. Hatta yazara göre, Persler makyaj ve süslemeler yapmak için günde birkaç saat harcıyorlarmış (s. 110).

Arkeolojik verilerde Ahameniş döneminde kumaş dokumacılığının ve ortaya çıkan giyim tarzının ipuçlarını takip ederek, şüphesiz bu sektörün o günün en değerli ticari nesnesi olduğu düşünülmektedir. Ahameniş dönemine bakıldığında, diğer sanat, kültür ve bilim alanları gibi, tekstil teknolojisi ve dokumacılık da bu dönemde çok gelişerek önemli mesleklerden biri haline gelmiştir. Hekmet'e göre (1971) Bu gelişim sayesinde tekstil dokumacılığı ürünleri

hem ülke içinde ve hem o günkü dış ticaret dünyasında çok rakip görmüş ve bu sayede ülkede çeşitli tekstil merkezleri kurulmuş ve böylece halk için de önemli bir gelir kaynağı olmuştur (s. 259-275).

Pirniya (1963) Pers kadınları tarafından dokunan kıymetli İran kumaşlarına atıfta bulunarak, böylece dokumacılık sanatı çoğunlukla Pers kadınları tarafından ilgi gördüğünü ve bu sayede çok geliştiğini işaret etmektedir (s.38). Diğer taraftan Herodot (2015) yazdığı bir hikâyede, Pers kıralı bilinen "Amis Teris" Serhas[26] veya Kserkses giydiği ünlü saray kıyafetin kumaşı, karısı tarafından dokunduğuna dikkat çeker (s.54). Dolayısıyla bu ilgi ve öğrenme sevgisinin sadece toplumun orta ve alt sınıf kadınlarına hitap etmediği, mevcut yazılı kaynaklara göre sarayın soylu kadınları tarafından da benimsendiği düşünülmektedir. Tarihi kazılarda örneğin Pazyryk mezarlarında bulunan kumaş örneklerinde, Antik İran'da giyim ve moda sektörünün gelişmiş bir form aldığı görülmektedir. Bu kumaşların dokumasında çeşitli iplikler kullanılmış ve kullanılan ipliklerin kalitesi ve rengi de oldukça önemsenmiştir (Pourbehman, 2007: 24). Kaynaklara göre; bu dönemde toplumun giyim kültüründe, çok renkli ve çiçek motifli kıyafetler çok popüler ve moda haline gelmiştir. Erkek giysilerinin kumaşları, kadın giysileri gibi çiçek, yaprak ve hayvan imgeleriyle dolu sanatsal, sembolik motiflerle süslendiği söylenmektedir (Ziapur, 1964: 79-32).

Gheibi (2005) Ahameniş döneminde ki eşi benzeri olmayan Susa ve Persepolis'te bulunan ipeksi Antik İran Pers döneminin kumaşlarına işaret etmektedir. Bu örnekler Pers dönemindeki toplumun refah seviyesi ve buna paralel olarak alım gücünün artırılmasını da bir göstergesidir. Bu sayede ipek ve hatta gümüş ve altın iplikli kumaştan yapılan kıyafetlerde bulunmaktadır. Ahameniş döneminde özellikle Kiros hükümdarlığında kaliteli kumaş talebinin artması, büyük olasılıkla ipek makaraları Çin'den ithal edilmesi, tekstil atölyelerinde ipek iplerin yapılmış olması düşünülüyor. Ayrıca pamuklu ve keten iplikli giysiler de bu dönemde halk tarafından yaygın olarak tercih edilmiştir. Bu giysileri; çeşitli Motiflerle süslenmiş ve genellikle mor, turuncu ve kahverengi görünümünü kumaşlar tamamlamaktadır (s. 143) (Görsel 4-5-6). Antik İran Susa şehrinde bulunan taş kabartma örneklerinde; sırlı tuğla kabartma çalışması olarak Pers okçu askerlerin figürleri görülmektedir. Bu örneklerde; ölümsüzler olarak bilinen Pers okçu askerlerin kıyafetlerini süsleyen çeşitli kumaş motifleri görülmektedir (Görsel 3- 4- 5).

Görsel 3. Pers Okçu "Ölümsüz" Askerlerin Desenli Kostümü, MÖ 4-5. yy, Sırlı Tuğla Kabartma, Berlin'deki Babylonian Processional Way Bergama Müzesi Antik Yakın Doğu Müzesi (Vorderasiatisches Müzesi), İran, Susa

26 Serhas veya Kserkses (Farsça: Haşayarşa) (خشایارشا) (hükümdarlık: MÖ 486 – 465) Ahameniş İmparatorluğu'nun Pers kralıydı. Yunanca Eski Pers hükümdar adlarından Xšayāršā (Hşayarşa) sözcüğünden gelen Serhas, "kahramanlar kralı" anlamına gelmektedir.

Görsel 4. Pers Okçu "Ölümsüz" Askerlerin Desenli Kostümü, MÖ 4-5. yy, Sırlı Tuğla Kabartma, Berlin'deki Babylonian Processional Way Bergama Müzesi Antik Yakın Doğu Müzesi (Vorderasiatisches Müzesi), İran, Susa

Görsel 5. Ahameniş Kumaşının Persepolis'teki Dekoratif Çizimlerinden Biri, Mousavi, B; Ayatollah, H (2011) Ahameniş, Part ve Sasani Dönemlerinde Tekstil Desenlerinin İncelenmesi.

2.2. Pers Kadınların Giyim Tarzları

Antik İran Pers döneminde ki sanat; friz kabartmaları, metal işleri, sarayların dekorasyonu, sırlı tuğla duvarcılık, ince işçilik (duvarcılık, marangozluk vb.) ve bahçeciliği içerir. Yargılama ve Savaş sanatında hayatta kalanların çoğunu anlatan anıtsal heykel, her şeyden önce kabartmalar, çift hayvan başlı Pers sütun başlıkları ve Persepolis'in diğer heykelleridir. Eski zamanlardan günümüze gelen Pers sanatının hayatta kalan anıtları, insan figürüne (çoğunlukla erkek ve çoğu zaman kraliyet) ve hayvanlara odaklanan bir gelenek yarattığı için dikkat çekicidir (Cotterell, 1993: 161-162). Böylelikle ilginç olarak çoğu petroglifler, Sikkeler ve Metal nesneler üzerindeki çizim ve resimler, Ahameniş dönemi İran toplumundaki kadınların giyimi hakkında fazla bilgi vermemekte ve bulunan kadın çizimleri çoğunlukla aristokrat ve saraylı kadınların kıyafetlerini yansıtmaktadır. Şöyle ki İran'ın kadim tarihi ile ilgili rapor ve yazıların çoğunda sadece siyasi olaylar ve kraliyet hanedanlarının tarihi ele alınarak, bu metinlerdeki figürlerin tamamı büyük ölçüde erkeklere yer vermiş olup, kadınların dünyası hakkında fazla bilgi verilmemiştir. Ancak bulunan Pazyryk mezarlarındaki kumaş kalıntılarında, Yunan-Fars mühürlerin çizimlerinde, fildişi objeler, satrap lahdi olarak bilinen taş tabut, kuzeybatı Anadolu'nun Ergili litografisi ve küçük metal vazolar üzerinde çok az olsa da kadın figür çizimlerine rastlamak mümkündür. Ayrıca Herodot ve Katzias gibi eski Yunan yazarlarının Ahameniş kıyafetlerine ilişkin bazı raporlar ve referansları da bilgi vermektedir (Shahbazi, 2003: 61-63). Örneğin Eski Ahit yazarları tarafından, II. Ardashir'in annesi Sarapis'in giysisine atıfta bulunan Yunan Doktor Katzias'a yapılan atıf da dahil olmak üzere bazı referanslar yapılmıştır. Ayrıca bu bulgularda bu döneme ait kadınların özel kıyafetleriyle ilgili, yerli kadınların giydikleri bazı ilginç motifli kıyafetlerine de rastlanmaktadır.

Gheibi'ye (2005) göre Kraliçeler, prensesler ve diğer Pers kadınları çıplaklığı ve vücudu belirgin yapan elbiselerin giyimini görgü kurallarına aykırı olarak gördüklerinden dolayı vücutlarını kapatan uzun, pileli ve iki parçalı

bir tür kıyafet giymelerine neden olmuştur (s. 123-124). Ayrıca Strabon (2012) da bu konuya değinerek; "Persler vücut çıplaklığını ahlakı görmediklerinden dolayı her zaman uzun kıyafetler tercih ettiklerini" söylemektedir (s. 1545). Dolayısıyla bu dönemdeki insanların çoğunun vücutlarını kapatan ve bacaklarına kadar inen uzun elbiseler giydiği düşünülebilir.

Bazı örneklerde pers kadının üzerinde başını ve pileli uzun elbiselerini örten çarşaf gibi ince ve uzun kumaş görülmektedir (Pourbahman, 2007, s.83; Shahbazi, 2003: 62). Pers kadınların kıyafetleri, tek parça uzun ana elbiseden ve bezen iki parçadan oluşuyordu. Görünüşe göre, ana elbiseleri uzun, çitle çevrili bir elbise olarak, bel bölgesinde ince ve bol kıvrımlarla ayak bileklerine düşen bir kemer ile bağlanıyordu. Bu elbise, yalnızca boyundan tanınabilen, kendine özgü bir erkek tuniğini anımsatmaktadır (Görsel 6).

Görsel 6. Pers Giyim Tasarımında Etek Detayı, Bir ve İki Şeritli Örneği, Ön ve Yandan Görünümü

Genel olarak Pers halkının giyim tarzı, büyük Kiros (MÖ 550-530) tarafından kurulan Ahameniş Pers İmparatorluğu'nun (MÖ 550-330) yakın öncülü Med İmparatorluğu'ndan miras kalarak görünmektedir. Gheibi'ye (2005) göre; giyilen kıyafet tarzları erkek, kadın ayrımı yapmaksızın genellikle 8 parçadan; Gömlek (Candice, Kendis), Pelerin (Şenel), İç Çamaşır (Zir Pooş), Başlık ve Şapka Türleri, Ayakkabılar, Kemer, Savaş Kıyafetleri, Süslemeler (Altın ve Gümüşten Yapılan: Küpe, Kolye, Yüzük, Bileklik, Kol Bantları, Duğmeler. vb) oluşmaktaydı (s. 113- 136).

Böylelikle bu verilere dayanarak Ahameniş dönemindeki İranlı kadın kıyafetlerinin de bir tanımını elde etmek mümkündür. Pers kadın giyimi genellikle üst ve etek olmak üzere iki parçadan oluşmaktaydı. Kıyafetin üst kısmı yedi şeklinde bir yakaya sahipti. Üst kısmın uzunluğu bele kadar uzanır ve göbek deliğinin önünde bir kemerle eteğe bağlanır. Böylece etek kısmında açık ve salaş bir görünüm sağlar. Etek modelleri ise Ziyapu'un (1971) da detaylı bir şekilde anlattığı üzere; iki türlü, ilk bir dizinli ve şeritli pileli ve diğer ise iki dizinli pileli etek tasarlanmıştır. Tek dizinli pileli eteklerde, vücudun önünde bel kısmından ayak bileklerine kadar inen ve göbekten itibaren dört şerit pileli kumaş tasarımı ve kıvrımlı bir etek görülmektedir. Ön taraf eteği tamamlayan bu kumaş tasarımında; eteğin her iki yanına pileli dikey kumaş dikilir ve bu sayede arka kısmındaki eteğin birçok eğri kıvrımı olur ve şık bir görünüm sağlar ki buda verilen görselde net bir şekilde görülmektedir (s. 27-30) (Görsel 7).

Görsel 7. Pers Kıyafetinin Arkadan Görünümü, Jelil Ziapur'un, Persepolis'te Ahameniş ve Medlerin Kıyafetleri Kitabından Alınmıştır

İki dizinli pileli etek modelinin diğer tek dizinli etek modelinden küçük bir fark görmekteyiz. Şöyle ki; iki dizinli pileli etek modelini, iki sıra dört şeritli pileli kumaş tamamlamaktadır. Bu etek modelinde; her iki tarafından dikey sarkan pileli kumaş şeritlerin ortasını, bel kısmından ayak bileğine kadar uzanan yatay kıvrımlı kumaş dikimi tamamlamaktadır. (Ziapur, 1968: 72-65; Shirazi, 2003: 60-55; Shirkhani, 2002: 28-30) (Görsel 8). Bu sayede görselde de göründüğü gibi, Pers kadınların kıyafet tarzı özgün bir tarza sahip olmasının yanı sıra, vücutlarındaki kusurları kapatarak daha uzun boylu ve asil görünmelerini sağlamaktadır.

Görsel 8. Ahameniş Döneminde ki Pers Kadın Giyim Tarzının Yeniden Tasarlanmış Örnekleri, 1976

Bu pileli elbisenin üst kısmını kapatan ve süsleyen; salaş, rahat ve kenarları işlemeli olan bir eşarp modeli de görülmektedir. Kullanılan eşarp modeli önden omuz ve göğüs kısmını kapatarak, arkadan üçgen bir görünüm sağlayıp bacaklara kadar iniyordu. Orijinalinden uyarlanan ve resimde görünen bu giyim tarzı, kadın vücudunu tamamen kapatmasına rağmen; çok görkemli ve estetik görülmektedir. Elbiseyi tamamlayan ve Pers kadınının başını da süsleyen taç modelleri ise ilgi çekmektedir. Kullanılan bu taç modellerinin yanı sıra Pers kadınının saçlarını arkadan örten ve şu an gelin adaylarında kullanılan duvak modellerini anımsatan ve bazen çarşaf şeklinde de görünen ince kumaş tasarımı da görülmektedir. Farklı desenlerde ve renklerde kullanılan bu kumaş modeli tüm soylu ve saray kadınların vazgeçilmez stiliydi (Görsel 8).

Pers kadınlar tarafından giyilen bu kıyafet tarzı çoğu tarih yazarları tarafından tartışma konusu olmuştur. Bazı Yunan tarihçilerine göre; eski Mezopotamya'da, yüksek rütbeli erkeklerin eşleri ve kızlarının gözden uzak tutulması

gerektiği söylenmiştir. Hatta bazı yazılara göre; kadınlar seyahat ederken gözden uzak, kapalı at arabalarıyla gezmek mecburiyetindelerdi. Düşünülen bu baskın erkek egemen düşüncesi bir gelenek olarak Pers Ahamenişlere ve Zerdüştlere atfedilmektedir. Bu düşünceye göre, peçe ve başörtüsünün yaygın olarak kullanımı, aynı zamanda bir statü işareti olarak da biliniyordu. Ama zengin Pers kültürü incelendiğinde ve tarihi bulgulara dayanarak; günümüze ulaşan hiçbir tarihi eserde Pers kadınları peçe ile resmedilmemiştir ve önceden de örnek verildiği gibi kadınlar sadece saçlarını arkadan süsleyen çarşafa benzer bir kumaş tasarımı kullanarak yüzleri ve boyun kısmı tamamen görünerek resmedilmiştir. Bazı örneklerde ise, örneğin Satrap Lahdinde ki kadın figürünün tüm vücudunu saran çarşaf görülmektedir. Bu kabarta örneğinde de kadının yüzü açık bir şekilde gösterilmiştir.

Pers kadın giyim kültürünün ipuçlarını Palmiye şehrindeki kadın Mezar taşı kabartma büstlerinde görmek mümkün (Görsel 9-10). Bu taş kabartma büst çalışmasında kadının başını taç yerine süsleyen şapka modelinin yanında, başörtüye benzer salaş ve serbest şekilde omuzlarına kadara sarkan bir eşarp görülmektedir. Kadının tamamen yüzü ve boyun kısmı çıplak şekilde gösterilmiştir. Küpe ve kolyelerle süslenmiş bu kadın büstü, muhtemelen kadının o dönemde ne kadar özgür olduğunun bir göstergesidir. Palmiye şehri, 1. yüzyılın ortalarında kervanların geçiş güzergâhı üzerinde, Pers İmparatorluğu ve Akdeniz kıyısındaki Romalıların ve Fenikelilerin limanları arasında Roma İmparatorluğu kontrolünde bir şehir konumunda bulunmaktaydı. Şehrin coğrafi konumu ticari ve dini merkez haline gelmesini kolaylaştırmıştır. Aramilerin bölgeye yerleşmesiyle Palmiralıların kültürü Yunan-Roma ve İran (Partlar) izlerini birlikte barındırmaya başladı. Bu ortak kültürün izleri; tapınaklarda her iki kültürün de mimari stilinin kullanılmasından ve insan büstlerinde görülen, her iki kültüre ait giyim tarzının benimsenmiş olmasından anlaşılmaktadır.

Görsel 9. (Sol) Kadın Mezar Taşı Kabartma Büstü, Palmira Müzesi, Suriye, 21 X 31,5 cm

Görsel 10. (Sağ) Daha Küçük Bir Çocuk Figürüyle Bir Anneyi Tasvir Eden Mezar Taşı Kabartma Büstü., Palmira, Suriye, 84 AD, İngiliz Müzesi, Londra, Birleşik Krallık

Pers hükümetinden sonra Part hükümeti kurulunca, giyim tarzında ufak tefek değişiklikler boy gösterse de kadın giyim tarzında başörtü ve uzun pileli elbise modeli geleneği devam etmiştir. Böylelikle Part kadınları Pers kadınların giyim kültürünü sürdürmüş ve görünen fark ise Pers kadınların kullandığı taç süslemesi yerine sarık şeklinde bir şapka tarzının kullanışı olmuştur. Pers kadınların başını arkadan örten çarşaf şeklinde olan uzun kumaş süslemesi, Part kadınların da vazgeçilmez kıyafet tarzı olmuştur. Görünen tek fark; Part kadınların çarşaflarında, beyaz, mor vb. canlı renklerin kullanmasıdır (Görsel 11).

Görsel 11. Antik İran'ın Hetra Veya Al-Hadr Antik Kentindeki Partlı Bir Kadın Heykeli, Irak Müzesi

Günümüzde bu giyim tarzı halen İran'ın Bahtiyari, Lor ve Kürt aşiretlerinde görülmektedir (Görsel 12).

Görsel 12. Günümüz İran Bahtiyari Kadınların Giyim Tarzı Örneği

Pers giyim tarzının tek başına ulusal bir standart olarak kabul etmeyerek; Doğu-Batı sanat ve kültürünün birleşiminin bir sonucu olarak düşünülmelidir. Bu nedenle doğal olarak farklı ırk ve milliyetlerin bir araya gelmesi sonucunda resmi Pers kıyafetinin yanı sıra yerel kıyafetlere de ev sahipliği yapmıştır. Örneğin İran'ın Türk yerleşim yerlerinde ve aşiretlerinde kadınlar ipek, yün, altın iplik ve çeşitli sıcak renk tonlarından oluşan kadife kumaşlardan yapılmış elbiseler giyerlerdi. Bu elbiseler uzun, pilili ve bol etekli, erkek cübbesini andıran ve tüm vücudu kaplayan bir giyim tarzıydı. Bu elbisenin kolları, üzerinde en az bir kat veya belki birden fazla kumaş tabakası olacak şekilde farklı kesim ve boyutlarda tasarlanıyordu. Sosyal statüye bağlı olarak, baş örtülür, vücudun arkasına düşen kalın beyaz veya şeffaf bir peçe veya baş, boyun ve omuzların etrafında daha açık renkli bir şal bulunurdu. Bazen kadınlar fazladan bir şal kullanırdı. Beyaz veya çeşitli renklerde dokunan bu şal, başın arkasından bacaklara doğru inerek; bir fulara sarılır veya bir parça boncuk ve mücevherle çenenin altına bağlanırdı. İran'ın Doğu Azerbaycan Eyaleti'nde İran Türklerin başkenti olarak da bilinen Tebriz şehrinin bazı bölgelerinde kadınlar hala bu giyim tarzını giymeye devam ediyorlar. Ayrıca İran'ın İsfahan eyaletinin Natanz ilçesine bağlı; giyim tarzı, dili ve mimarisiyle dünyanın en eşsiz köylerinden biri olarak bilinen Abyane köyünde kadınlar bu tür kıyafetleri giymeye devam ediyor. Sadece zamanla, uzun etek tasarımı yerini daha kısa, bol ve pilili eteğe bırakmıştır (Görsel 13).

Görsel 13. Abyane Kadınları Giyim Tarzı Örneği.

Pers kadın giyim tarzlarında önden bağlanıp daha sonra boyuna asılan yelpaze şeklinde eşarp modeli de görmek mümkündür (Görsel 14).

Görsel 14. Pers Kadınların Kullandığı Eşarp Süslemesi

Kuzeybatı Anadolu'nun Ergili yapılarında bulunan çok değerli tarihi eserde, İran Pers kadın giyim tarzında ilk kez çarşafa benzer bir giyim tarzı görülmüştür. Bu giyim tarzı, at sırtında oturan tüm kadınlarda görülür (Görsel 16-17). Bu taş kabartma örneği Ahameniş sanatının tüm özelliklerini barındırmaktadır; Erkeklerin, kadınların ve atların yan çizimleri, yavaş, sakin yürümeleri, gözlerin önden tasvir edilişi, bacakların üst üste yerleştirilmesi, atlardaki kadınların yayalardan daha büyük gösterilmesi, yayaların giyim tarzları, atların anatomisi ve pedalların olmaması (Malekzadeh, 1968: 99-96). Bu rölyeflerde giyilen elbise tarzı, düz ve uzun bir görünüme sahip veya pileli olarak kısa kolludur (resim 15-16).

Görsel 15. (Sol) At Sırtında Çarşaflı Bir Pers Kadın Görseli, Ergili' Den Taş Kabartması, M.G. Houston'un Eski Mısır, Mezopotamya ve Pers Kostümü Çizilmiş Kitabından, MÖ 600

Görsel 16. (Sağ) At Sırtında Çarşaflı Bir Pers Kadın Görseli, Ergili (Dasquillon)'da ki Taş Kabartma Örneğinde

Ergili'de bulunan bir başka rölyef çalışmasında ise dirseğinin altında iki yastıkla yatakta yatan çıplak bir adam görülmektedir. Aynı tahtta, bir kadın figürü Pers kıyafetiyle (uzun elbise ve başın arkasından sarkan çarşaf) ve başında tacıyla yan oturur şekilde tasvir edilmiştir. Tahtın iki tarafında ise iki hizmetçi adama hizmet etmektedir. (Malekzadeh, 1968: 103-111) (Görsel 17). Görüldüğü gibi kadının tüm vücut hatlarını uzun bir kumaş örterek, sadece yüz ve elleri bilek kısmından çıplak olarak gösterilmiştir. Aynı zamanda diğer benzer örneklerde ki gibi; bu uzun kumaşın altından kadının giymiş olduğu uzun bir elbise ayak bileklerinin üzerine gelecek şekilde dikkat çekmektedir.

Görsel 17. Soylu Pers Erkek, Kadın ve Hizmetçileri, Taş Kabartma Çalışması, Ergili, M.Ö. 600

Ergili'de bulunan bir diğer taş rölyef örneğinde ise iki katıra binmiş bir erkek ve bir kadın tasvir edilmiştir. Yandan katıra binmiş olarak gösterilen kadının tüm vücudu, dikdörtgen görünüme sahip olan çarşafa benzer kumaşla sarılıdır. Bu çarşafın altında ayak bileklerine kadar uzanan uzun bir elbise de görülmektedir (Malekzadeh, 1968: 117-115; Ziapur, 1968: 64; pourbahman, 2007: 76). İran kadın giyimi hakkında bilgi veren ve bize ışık tutan bir diğer örnek olan Satrap Lahdi27 veya Satrap Tabutu'nun MÖ 5. yüzyıla ait adı bilinmeyen ve bir Pers Satrabına ait olan bir lahittir. Lahitin her yüzünde, Pers dünyasına ait günlük hayatın en önemli olayları; av, savaş ve cenaze ziyafetleri hakkında bilgi vererek, tasvir edilmiştir. Pers kadın giyim hakkında bilgi veren bir yüzünde; satrap karısı düşünülen bir kadın figürü ve yakınları arasında bir ziyafet sahnesi gösterilmiştir (Görsel 19). Satrap'ın önünde büyük bir taburede oturan bu kadın figürünün, vücudunun tamamı bir çarşaf ile örtülmüştür. Bu nedenle kadının net bir şekilde giyim tarzı hakkında bilgi edinmek oldukça zor görünmektedir. Ancak Ergili rölyef örneklerindeki kadın giyim tarzlarında görüldüğü gibi, çarşafın altında görülen ve kadının ayaklarının hemen üstüne kadar uzanan bir elbise dikkati çekmektedir. Bu kabartma çalışmasında; Uzun sakal tasarımıyla görünen Satrap, sol elinin dirseğinin altında iki yastıkla yatakta yarı uzanmış ve sağ eliyle aldığı kadehe hizmetçi içkisini dökmektedir (Görsel 18).

Görsel 18. Satrap Lahdi, İstanbul Arkeoloji Müzesi, M.Ö. 500

27 1887'de Türkiye'nin güneyinde Sidon bölgesinde arkeologlar tarafından bulunan taş tabuttur ki şimdi, Satrap Tabutu olarak adlandırılmış ve İstanbul Müzesi'nde bulunuyor. Tabutun dört bir yanında satrapın günlük hayatından sahneleri betimleyen güzel görseler barındırmaktadır.

Satrap tabutun bazı sanatsal özellikleri Yunan sanatının etkisi altındadır ve bu taş tabut bir Yunan sanatçı tarafından yapılmış olmasına rağmen; Ahameniş sanatının var olma arzusunun izlerini taşır (Malekzadeh, 1968: 106-103).

Pers sanatı ve kadın giyimiyle ilgili çalışmalarda bir diğer önemli kaynak ise Pazırık mezarlarında bulunan bulgulardır. 1947-1949 yılları arasında Güney Sibirya'nın kuzeyindeki Altay Dağları'ndaki Pazyryk İskit mezarlarında yapılan kazılarda at eyerleri, silahlar, sanat ve dini nesneler, erkek ve at iskeletleri, kumaş parçaları, çeşitli halı parçaları ve çeşitli buluntular ortaya çıkarılmıştır. Pazyryk mezarlıklarda bulunan çeşitli kumaş parçaları; dokusu ve tarihi ile ününü koruyan Pazırık halısı, İran sanatı ve kadın giyim tarzı hakkında doğru bilgiler vermektedir (Görsel 19). Pazyryk halısının kökeni ve doğası hakkında hala tartışmalar devam etse de çoğu bilim adamı İran halısı olduğu ve İskit bölgesinde bulunmasına rağmen İskit ve Ahameniş sanatının bir karışımını gösterdiği konusunda hemfikirdir (Pourbahman, 2007: 73-74; Shahbazi, 2003: 63-64). MÖ 5. yüzyılda bir Tırpan mezarında (kurgan) korunan ve adını Sibirya vadisinden alan Pazyryk halısı, 1947-1949 yılları arasında Rus arkeolog Sergei Rudenko tarafından keşfedilen en eski düğümlü halıdır ve şu anda Hermitage Müzesi'nde korunmaktadır (Görsel 19).

Görsel 19. Pazyryk Halısı, Hermitag Müzesi, M.Ö. 500

Pazırık mezarlarında Pazırık halısı ile aynı güzellik ve zarafetle dokunan pek çok at eyeri bulunmaktadır. Kuşkusuz bu değerli iplik halıların dokusunu zenginleştiren motif ve çizimler, İran sanatının özelliklerini gösteren ve Ahameniş dönemindeki İran kadın giyim tarzlarını anlatan değerli bir kaynak olarak değerlendirilebilir (Shahbazi 2003: 64).

Azerbaycan'da aslına yakın dokunan ve halının tüm detaylarını özenle gösteren Pazyryk halısı örneğinde; Halının kenarını tamamen kaplayan motifleri, hayvan figürlerini, simetrik çizgileri ve en önemlisi erkek ve kadın binicileri tüm detaylarıyla görmek mümkün. Halının dört köşesinde insan figürlerin yer aldığı kısım; halının en geniş bandı ve aynı zamanda en ilgi çekici olanıdır. Sürücülerin ve onlara eşlik eden yayaların figürleri, bir hareket ve yaşam döngüsü hissi yaratan bir çerçeve formu oluşturur. Atlar ve binicileri, bazıları ata binmiş, bazıları yaya, hepsi soldan sağa doğru birbirini takip ediyor. Bu halıda, arka arkaya yedi adet olmak üzere toplam 28 at ve binici oluşturmaktadır. Orijinal halıda, atların tamamı açık gri renktedir ve burada farklı at renkleriyle dekore edilmiştir. Atlar, boyunları dik, gürbüz görünümlü, alınlarında bir tutam tüy ve kuyrukları ise kurdele demetleriyle süslenmiştir (Görsel 20).

Görsel 20. Dokumacı: Rana, Parvana, Tasarımı Ünlü Pazyryk Halısına Dayanmaktadır, 196x203 cm

Figürlerin yerleşimi ve giyim özellikleri dikkate alındığında; Atların yanında yürüyen yaya figürleri biraz soyutlanmışlardır. Dizginleri tutarken sağ kollarını atın sırtına dayayarak atlarının yanında yürürler. Kaskları başlık şeklinde ve çene altından bağlanmıştır. Sarı renkte görünen atların yelesi kurdelelerle süslenmiş ve kuyrukları ise örülmüş şekilde gösterilmiştir. Binicilerin miğferleri açık turuncu, yüzleri ise beyaz rengindedir. Son şerit aynı Gryphon/ Griffin motifini gösterir, ancak soldan sağa ters çevrilir, bu nedenle diğerinin altına yerleştirilen her bir süs şeridi, figürlerin zıt hareketini gösterir (Görsel 21).

Görsel 21. Dokumacı: Rana, Parvana, Tasarımı Ünlü Pazyryk Halısına Dayanmaktadır, 196x203cm

Pazyryk mezarlarında bulunan bir at Eyer halı örneğinde; Farklı zemin tonlarından oluşan dört kareli bir kompozisyon görülmektedir. Her karede Persepolis'teki taş kabartma çizimlerinde de görülen kutsal dini tören için kullanılan Ateşdan (ayaklı ateş tası) önünde dört kadın figürü yer almaktadır (Görsel 22).

Görsel 22. At Eyeri, Kutsal Ateş Çevresinde Ayin Yapan Dört Pers Kadın Figürü, Yünden Yapılan Kumaş, Pazyryk, Rusya, M.Ö.500

Ateşin önünde sağ ellerini saygıyla kaldıran kraliçeler yüz yüze tasvir edilmiştir. Süslü giyim tarzları ve başlarını arkadan örten ince kumaş süslemeleri Ahameniş döneminin Pers kadın giyim tarzını göstermektedir. Her dört karede saygıyla bekleyen iki hizmetçi kadın da bulunur. Soylu kadınların makamını vurgulamak amacıyla diğer hizmetçi kadınlardan daha uzun boylu (birbirlerine çok yakın olmalarına rağmen) gösterilmesi, Pers sanatının etkisini bir kez daha vurgulamaktadır. Hizmetçi kadınlar bir elleriyle havlu veya mendil tutarak diğer ellerini saygı ve edep işareti olarak birbirinin üzerine koymuşlardır (Malekzadeh, 1968: 102-99; Pourbahman, 2007: 74).

Daha kısa boylu gösterilen iki kadının kıyafetleri diğer uzun boylu kadınlara oldukça benzemektedir, ancak görünen tek fark; Kraliçelerin başlarını arkadan süsleyen çarşaf gibi ince kumaş tasarımın olmasıdır. Yünden dokunan bu at eyerinin dört karesinde renkler, fon rengi ile uyumlu bir şekilde yayılmıştır. Arka plan kahverengi olduğunda kadın kıyafetleri sarı veya kırmızı, mavi renkte olduğunda ise kadın kıyafetleri sarı veya kahverenginde, Ateşdanlar da mavi veya kahverenginde gösterilmiştir. Kadınlar beyaz tenli, gözleri kahverengi, saçları mavi ve kıyafetleri süslemeler ile dolu resmedilmektedir (Pourbahman, 2007: 73-74; Sami, 2009: 246-247) (Görsel 22).

Pazyryk'te bulunan başka bir eyerde, pileli kıyafet tarzı giyen kadın figürleri görülmektedir. Ziapur'a (1964) göre; bu giyim tarzı Med ve Pers giyim tarzını anımsatarak, ayni şekilde kadınların başını da çarşafa benzer kısa ve ince bir kumaş örtmektedir (s.79). Kadınların giydiği ayakkabılar da aynı kıyafet tarzları gibi Med ve Perslerin ayakkabı tarzını anımsatmaktadır. Böylelikle bu kıyafetlerde, erkek ve kadın giyim arasındaki tek fark, göğüsün ön kısmındaki süslemeler ve yakanın şeklinde kendini gösterir (Homo, 1968, 64).

Pazyryk kazılarında Pers kadın kıyafet tarzını gösteren ve en iyi şekilde korunmuş halde bulunan sincap derisinden dikilmiş ve üzeri kürkle kaplanmış kısa bir kadın pelerine veya kepine işaret etmek mümkün. Pelerinin kenarları siyah Tay derili bir şeritle dikilmiş, kürkü içe doğru çıkıntılı ve boynuna bağlamak için iki kayışla süslenerek tasarlanmıştır. Bu pelerin tabaklanmış deri parçalarıyla süslenerek, uzun ve dar kollara sahiptir. Ayrıca bu kazılarda iki kat ince deriden yapılmış, siyah Tay derisi ile kaplanmış ve omuzlara düşen dikdörtgen deri parçalarıyla süslenmiş çok değerli bir kadın şapkası da elde edilmiştir (Shahbazi, 2003: 64) (Görsel 23).

Görsel 23. Deri Kesimli Kadın Başlık. Pazyryk, 4. Yüzyılın Sonu

Persepolis'te bulunan çeşitli Yunan-Pers mühürlerinde pek çok kadın figür çizimleri mevcuttur. Soylu pers kadınların ve hizmetçilerinin figürleriyle süslenen bu mühürlerde; Pers kadın giyim hakkında önemli bilgi elde etmek mümkün. Örneğin, Paris, Louvre Müzesi'nde sergilenen çok narin ve güzel bir mühürde, kraliyet tahtında oturmuş soylu bir kadın figürünü hizmetçileriyle beraber görmekteyiz. Bu soylu kadının üzerindeki uzun pileli elbisesi, kullandığı çarşafı ve kafasındaki tacı, Ahameniş sarayındaki kadınların ve Pazyryk halısındaki taçlı kadınların giyim tarzlarına oldukça benzemektedir (Görsel 24). Kraliçe ile beraber giyim tarzı ve boy farklılıklarıyla dikkat çeken başka iki kadın figürü de görmekteyiz

Kraliçeye çok yakın bir mesafede duran örgülü saçlı, taçsız kadın figürü, tahtta oturan kraliçeye, bir elinde ikram tepsisi ve bir diğer elinde canlı bir kuş sunmaktadır. Biraz daha uzakta çok güzel tacı ve saç modeli olan ve elinde Asur çantalarına benzer çantası olan başka bir kadın figürü görmekteyiz. Bu Pers kadının üzerindeki pileli elbise ve üçgen kesimli taç modeli, bir nevi Pazyryk halısına resmedilmiş nedimeleri anımsatarak güzelliği ile göz kamaştırıcıdır (Koch, 2000: 283; Malekzadeh, 1968: 102-103).

Görsel 24. Hizmetçileri İle Soylu Bir Ahameniş Kadını, Silindi Şeklinde Bir Mühür, Louvre Müzesi, Paris. Kitabından, Yaklaşık MÖ. 500

Bulunan diğer mühür örneklerinde, Pers kadınların giyim tarzıyla çizilmiş çok sayıda kadın figürlerine rastlıyoruz. Bu mühürleri süsleyen kadın figürleri; bazen bir Kraliçe ve bazen de bir hizmetçi pozisyonunda gösterilmişlerdir. Örneğin görselde görünen, Persepoliste bulunan bu mühürlerde; Pers giyim kültürüne ve sanatına uygun kadın figürlerini görmekteyiz. Bu mühürlerde kadınların vücudunu saran ince pileli ve uzun elbise tarzları diğer mühür örneklerinde de göründüğü gibi Pers sanatının estetik anlayışını vurgulamaktadır. Bu mühürlerde yer alan kadın figürlerin başında tacın olmaması, ayrıca ikram yaparak gösterilmesi; bu kadınların hizmetçi olma olasılığını artırmaktadır (Görsel 25-26).

Görsel 25. (Sol) Persepoliste Bulunan Yunan-Pers Mühürü, Yaklaşık MÖ. 500

Görsel 26. (Sağ) Persepoliste Bulunan Yunan-Pers Mühürü, Yaklaşık MÖ. 500

Ziapur'un da işaret ettiği üzere; bulunan tüm mühürlerde ki kadın figürlerin elbise ve giyim tarzları; Pers erkeklerin giydiği pileli elbisesini ve ayrıca Pazyryk halısındaki kadın kıyafet tarzlarını anımsatmaktadır (Ziapur, 1968, s. 64) (Görsel 27-28).

Görsel 27. (Sol) Persepoliste Bulunan Yunan-Pers Mühürü, Yaklaşık MÖ. 500

Görsel 28. (Sağ) Persepoliste Bulunan Yunan-Pers Mühürü, Yaklaşık MÖ. 500

Pers kadın giyim özeliklerini taşıyan bir başka örnek ise; Mısır'da bulunan ve şu an Brooklyn Müzesi'nde sergilenen kireçtaşından yapılmış bir kadın figüründe görmekteyiz. Aynı pileli Pers kadın elbise özelliklerini taşıyan kadının üzerindeki bu elbise, çok güzel bir kesime sahip ve elbisenin arka kısmı önden uzun olarak ve yere temas ettiği de gösterilmiştir. Bu elbisenin kolları diğer tüm Pers kadın figürlerin giydiği elbiseler de ki gibi geniş ve salaş bir kesime sahiptir. Kemer kısmından sarkan uzun bir kemer ve hemen onun altında yatay pileler şeklinde sarkan çok güzel kumaş detayları dikkat çekiyor. Büyük halka küpeler kadının kulaklarını süsleyerek, saçları da Biston Dağı'ndaki Darius I'in litografisinde de görüldüğü gibi nilüfer desenli bir kurdeleyle tutturulmuştur (Görsel 29).

Görsel 29. Pers Kadın Figürü, Kireçtaşı Üzerine Kabartma, Brooklyn Müzesi, New York, MÖ. 500

Pers kadın giyim tarzlarının asil ya da hizmetçi fark etmeksizin çok az değişiklik gösterse de çok benzer şekilde tasarlandıklarını görüyoruz. Ziapour (1971), "Hegmataneh" adlı kitabında Antik İran'ın kadın giyiminde kullanılan ilginç süslemelerden bahsederek; Hamedan'daki kazılardan elde edilen eserlerde Medlerin işçiliğini detaylandırmaktadır. Bu kaynakta Ziyapour, kadın giyiminde dekoratif çanın kullanımına geniş yer vermektedir. Yzara göre; Kadın kıyafetlerini süsleyen 33 adet küçük altın çıngırak dikilirdi. Böylece bu elbiseyi giyen kişi, yürürken altın çanların yarattığı ince seslerin vasıtasıyla yüksek sosyete bir kadın olduğunu ve sahip olduğu yaşam lüksünü gözler önüne seriyordu (s.75).

3. Sonuç

Çoğu petroglifler, Sikkeler ve Metal nesneler üzerindeki çizim ve resimler, Ahameniş dönemi Antik İran Pers toplumundaki kadınların giyimi hakkında fazla bilgi vermemektedir ve bulunan kadın çizimleri çoğunlukla aristokrat ve saraylı kadınların kıyafetlerini yansıtmaktadır. Ancak Shahbazi (2003) Büyük Kiros adlı kitabında İran kadın giyimi üzerine araştırma yapmak için değerli kaynaklara işaret ederek yer vermektedir. Yazara göre; Mevcut Yunan tarihçilerin raporları, Persepolis, Naghsh-e Rostam, Pasargad, Biston ve Küçük Asya'da çeşitli Ahameniş litografileri, Mısır, Susa

ve diğer Ahameniş hükümdarlığındaki topraklardan bulunan heykeller, küçük Yunan vazoları, Ahameniş dönemine ait Mısır sikkeleri, Yunan-Fars motifli ve damgalı resimler ve Ahameniş Pazyryk mezarlarından elde edilen kumaş ve halı örneklerinde Pers kadın giyim hakkında bilgi edinmek mümkün (s.41-42). Bu araştırmanın ışığında; Pazyryk mezarlarındaki gerçek giysi kalıntıları, Yunan-Fars mühürleri, kuzeybatı Anadolu'daki Ergili anıtları, Satrap Lahdi ve özellikle Farsça kaynaklara dayanarak, Pers kadın giyim tarzı üzerine incelemeler yapılmıştır. Genel olarak Perslerin Giyim Tarzlarını incelediğimizde; Erkek ve kadın ayrımı yapmaksızın genellikle 8 parçadan oluştuğunu söylemek mümkün; Gömlek (Candice, Kendisi), Pelerin (Şenel), İç Çamaşır (Zir Pooş), Başlık ve Şapka Türleri, Ayakkabılar, Kemer, Savaş Üniformaları, Süslemeler (Altın ve Gümüşten Yapılan: Küpe, Kolye, Yüzük, Bileklik, Kol Bantları, Düğmeler. vb). Pers kadın giyim tarzında bazen tek parça uzun pileli bir elbise ve bazen de üst ve etek olmak üzere iki parçadan oluşan kıyafet tarzı dikkat çekmektedir. Tek parçalı elbise de; etek kısmı uzun bir kemer detayıyla ayrılarak, iki parçalı elbise ise; uzunluğu kemere kadar inen üst ve buluz kısmı yedi şeklinde bir yakaya sahiptir. Üst kısmın uzunluğu bele kadar uzanır ve göbek deliğinin önünde bir kemerle eteğe bağlanır. Böylece etek kısmında açık ve salaş bir görünüm sağlar. Bu kıyafetin etek modelleri ise iki türlü tasarlanmıştır; Bir dizinli, şeritli pileli ve iki dizinli pileli.

Zengin sanat ve kültür anlayışı ile bağlantılı olan Pers kıyafet stili, ne kadar Doğu- Batı sanat ve kültürünün bileşim sonucu düşünülürse de mutlaka kendine özgün bir tarzı ve duruşu olmuştur. Tüm araştırılan kaynaklarda özellikle Yunan-Pers mühürlerinde ve Pazyrykte bulunan kumaş ve halı çizimlerinde, figürler boş bir mekânda tasvir edilmiş ve sadece hikayeyi anlatan figürler veya ayin için kullanılan eşyalara yer verilmiştir. Diğer taraftan yüksek makamı veya soylu ve saraydan olan karakterlerin boyu, bulunan diğer figürlerin boyundan uzun çizilerek bu konu vurgulanmıştır. Estetik olarak kadın figürleri uzun boylu ve zayıf gösterilmiş ve giydikleri kıyafetlerin tasarımı da bunu destekleyerek, vurgulamıştır. İki boyutlu yüzeyin üzerinde yer alan üç boyutlu figürler, estetiği ve duruşuyla verdikleri mesajı daha net bir şekilde izleyiciye sunmaktadırlar. Özellikle mühürlerde kadın vücut hatları, üzerinde adeta dans eden pileli, uzun, ince ve yumuşak kumaşlı elbiselerinin zarafetiyle daha belirgin bir şekilde gösterilmiştir.

Sonuç olarak Ahameniş döneminden bulunan tüm tarihi bulgularda, kadın imajı erotik ve ya şehvet uyandıran bir nesne haline bürünmeyerek, çok kibar, masum ve aynı zamanda saygın bir varlık olarak tasvir edilmiştir. Bu da Perslerin kadınlara duyduğu saygı ve verdiği değeri vurgulayarak, kadını yücel ve kutsal görmeleriyle yakın bir bağlantı olduğunu göstermektedir. Ksenofon yazılarında Kiros II tarafından kadınların övüldüğünü ve yücelttiğinin yanı sıra, ayrıca kadınlara iyi davranılmasını ve saygı göstermesini tavsiye ederek bu konuyu her zaman vurguladığını da not etmiştir (Ksenofon, 2007: 232).

Kaynakça

Cotterell, A. (ed). (1993). Klasik Medeniyetlerin Penguen Ansiklopedisi. Penguen, ISBN 0.670.826.995

Celiliyan, Sh; Fatemi, S.A.(2011) Antik İran'da kadın giyimi;(Ahameniş dönemine ait bir araştırma çalışması). Kültürel Araştırma yayınları. 4. Yıl, Sayı 3, s. 22-1.

Çeliksap, S. (2015). Giyim ve Modanın Kısa Öyküsü. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 1 (1) , 157-164. Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/31793/348598

Dandamayev, M. A. Q. (2002). Ahameniş Siyasi Tarihi (Çev. Kh. Bahari), Karang Yayıncılık. Tahran. İran.

Durant, W. Durant, A. (1935–1975). Uygarlığın Öyküsü (Doğu medeniyet uygarlığın beşiği) The Story of Civilization. Ratzel'den Alıntı. Simon & Schuster.

Fry, R. N.(2014). The Ancient Heritage of Iran (İran'ın Kadim Mirası) (Çev. M. Rajabnia), Tahran: Bilim Kültür Yayınları, 9. Baskı.

Girshman, R. M.(1995). Iran, From Origins to Islam (Çev. M. Moin), Tahran: Scientific and Cultural Publishing Publisher.

Gheibi, M. (2005). An 800-Year History of Persian Costume. Hirmand Yayınevi. Tehran. Iran. ISBN 964-408-050-5.

Hintz, W. (2001). Darius and the Persians (History and Culture of Iran in the Achaemenid Period), Translator: Abdolrahman Sadrieh, Tehran: Amirkabir Publishing Institute.

Hekmet, A. (1971), Antik İran'da Eğitim ve Öğretim. Bilimsel araştırma ve planlama merkezi yayınları.

Herodotus/ Herodot. (2015). Histories (Çev. G. A. V. Mazandarani), Tehran: World Book Printing Jahar.

Koch, H. M.(2000). Dariush'un Dilinden (Çev. P. Rajabi), Kareng Yayınları. Tahran. İran.

Ksenofon /Xenophon. (2007). Kuruşnameh (Çev. R. Mashayekhi), Bilimsel ve Kültürel Yayıncılık Şirketi. Tahran. İran.

Klima, O. (1968). Avesta, Antik Pers Kitabeleri, Orta Farsça Edebiyatı (Çev. A. G. Fidan.),edt. Jan Rypka, History of Iranian Literature, D.Reidel Publishing Company, Dordrecht-Holland. Tad, C.37/S.63, 2018, 433-460

Malekzadeh, F. (1968). Photos of Women in Achaemenid Art..Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Year 16, Numbers 1 and 2, pp. 94-134.

Mark, J. J. (2020, Ocak 30). Antik Pers'te Kadınlar (Women in Ancient Persia). (G. Dergisi, Çevirmen). World History Encyclopedia. Alınmıştır https://www.worldhistory.org/trans/tr/2-1492/antik-perste-kadnlar/

Manijeh, Sh. M. (2002). İranlı Kadın Giyimi (Eski İran'dan Kaçar'a), Bahar Alam Yayınevi. İsfahan.

Mousavi, B; Ayatollah, H (2011) Ahameniş, Part ve Sasani dönemlerinde tekstil desenlerinin incelenmesi, Bilim ve Araştırma Bakanlığı Yayınları. -Sayı 17 / ISC (12 - 47)

Omsted, A. T. A. (1993) .Ahameniş İmparatorluğunun Tarihi (Çev. M. Moghadam), Amirkabir Yayınevi. Tahran.

Pourbahman, F. (2007). Eski İran'da Giysiler (Çev. H. Z. Sigaroudi), Tahran: Amirkabir Yayınevi.

Pirnia, H. (Mushir al-Devle) (1963). Antik Pers. On cilt. Cep Kitapları Organizasyonu. 3. baskı.

Shirazi, A. A. H.(2003). İran Kadın Giyiminin Başlangıcından Günümüze, Avesta Farahani Yayınları. Tahran. İran.

Strabon. (2012). Antik Anadolu Coğrafyası / Strabon-Geographika (P. Adnan Çev.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Sami, A. (2009). Ahameniş Medeniyeti, Cilt 2, Tahran: Üniversite Beşeri Bilimler Kitaplarının İncelenmesi ve Derlenmesi Örgütü. Semt Yayınevi.

Shahbazi, A. SH. (1970-2003). Büyük Kiros. Pehlevi Üniversitesi yayınları. Şiraz.

Yılmaz, C. A. Ayarığ, İ. (2020). Pers İmparatorluğu'nun Çöküşü. Araştırma Makalesi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi The Journal of International Social Sciences, 30 (1), 413-427.

Ziapur, J. (1964). En Eski Zamanlardan Sasani İmparatorluğu'nun Sonuna Kadar Eski İran Kıyafetleri, Kültür ve Sanat Bakanlığı Yayınları. Tahran. İran.

Ziapur, J. (1968). En eski zamanlardan Pehlevi İmparatorluğu'nun başlangıcına kadar İran kadın giyimi, Kültür ve Sanat Bakanlığı Yayınları. Tahran. İran.

Ziapur, J. (1971). Persepolis'te Ahameniş ve Medlerin kıyafetleri. Kültür ve Sanat Bakanlığı Yayınları. Tahran. İran.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. https://fa.wikipedia.org/wiki/ , Erişim Tarihi: 15.10.2021

Görsel 2: https://arkeofili.com/pers-imparatoru-buyuk-kiros-kimdi/ Erişim Tarihi: 08.09.2021

Görsel 3. Gheibi, M. (2005). An 800-Year History of Persian Costume. Hirmand Yayınevi. Tehran. Iran. ISBN 964-408-050-5. (s.144)

Görsel 4: Gheibi, M. (2005). An 800-Year History of Persian Costume. Hirmand Yayınevi. Tehran. Iran. ISBN 964-408-050-5, (s.144)

Görsel 5. Mousavi, B; Ayatollah, H (2011) Ahameniş, Part ve Sasani dönemlerinde tekstil desenlerinin incelenmesi, Bilim ve Araştırma Bakanlığı Yayınları. -Sayı 17 / ISC (12 - 47), (s.48).

Görsel 6. Gheibi, M. (2005). An 800-Year History of Persian Costume. Hirmand Yayınevi. Tehran. Iran. ISBN 964-408-050-5. (s.120).

Görsel 7. Ziapur, J. (1971). Persepolis'te Ahameniş ve Medlerin kıyafetleri. Kültür ve Sanat Bakanlığı Yayınları. Tahran. İran. (s.119).

Görsel 8. https://mod-e-boteh.tumblr.com/post/134043218820/achaemenid-empire-550330-bc-the-achaemenid. Erişim Tarihi: 10.08.2021.

https://www.kavehfarrokh.com/ancient-prehistory-651-a-d/achaemenids/clothing-styles-of-women-in-ancient-iran/ Erişim Tarihi: 15.08.2021

Görsel 9. https://vbulahtin.livejournal.com/2917076.html . Erişim Tarihi: 26.07.2021

Görsel 10. https://vbulahtin.livejournal.com/2917076.html. Erişim Tarihi: 26.07.2021

Görsel 11. https://anosh0.wordpress.com/2015/11/27. Erişim Tarihi: 09.09.2021

Görsel 12. https://www.mehrnews.com/news/4636561. Erişim Tarihi: 18.09.2021

Görsel 13. http://www.arpaboyuyol.com/abyaneh/. Erişim Tarihi: 13.10.2021

Görsel 14. Celiliyan, Sh; Fatemi, S.A.(2011) Antik İran'da kadın giyimi;(Ahameniş dönemine ait bir araştırma çalışması). Kültürel Araştırma yayınları. 4. Yıl, Sayı 3, (s. 19).

Görsel 15. Gheibi, M. (2005). An 800-Year History of Persian Costume. Hirmand Yayınevi. Tehran. Iran. ISBN 964-408-050-5. (s.139)

Görsel 16. Celiliyan, Sh; Fatemi, S.A.(2011) Antik İran'da kadın giyimi;(Ahameniş dönemine ait bir araştırma çalışması). Kültürel Araştırma yayınları. 4. Yıl, Sayı 3, (s. 14).

Görsel 17. Malekzadeh, F. (1968). Photos of Women in Achaemenid Art. .Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Year 16, Numbers 1 and 2, pp. 94-134. (s. 108).

Görsel 18. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Satrap_sarcophagus_banquet_scene.jpg. Erişim Tarihi: 23.10.2021

Görsel 19. https://www.dallasrugs.com/welcome-to-fine-art-underfoot/. Erişim Tarihi: 18.10.21

Görsel 20. http://www.azerbaijanrugs.com/arfp-pazyryk-rug-196x203cm.htm. Erişim Tarihi: 20.10.2021

Görsel 21. http://www.azerbaijanrugs.com/arfp-pazyryk-rug-196x203cm.htm. Erişim Tarihi: 20.10.2021

Görsel 22. https://seemorgh.com/culture/traditional-arts/4866748667/ **.** Erişim Tarihi: 09.10.2021 http://tawan.vii.at/1397/05/category/kultur/1650/attachment/hashiye-pazirik-3. Erişim Tarihi: 09.10.2021

Görsel 23. https://vbulahtin.livejournal.com/2917076.html. Erişim Tarihi: 26.07.2021

Görsel 24. Gheibi, M. (2005). An 800-Year History of Persian Costume. Hirmand Yayınevi. Tehran. Iran. ISBN 964-408-050-5. (s.141).

Görsel 25. Gheibi, M. (2005). An 800-Year History of Persian Costume. Hirmand Yayınevi. Tehran. Iran. ISBN 964-408-050-5. (s.142).

Görsel 26. https://www.yjc.news/fa/news/6271597/ Erişim Tarihi: 19.07.2021

Görsel 27. Gheibi, M. (2005). An 800-Year History of Persian Costume. Hirmand Yayınevi. Tehran. Iran. ISBN 964-408-050-5. (s.158).

Görsel 28. Celiliyan, Sh; Fatemi, S.A.(2011) Antik İran'da kadın giyimi;(Ahameniş dönemine ait bir araştırma çalışması). Kültürel Araştırma yayınları. 4. Yıl, Sayı 3, (s. 16).

Görsel 29. https://mod-e-boteh.tumblr.com/post/134043218820/achaemenid-empire-550330-bc-the-achaemenid

Article Type:Research
Received:01/12/2021
Accepted:29/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Yeşim AYDOĞAN
Dr. Öğretim Üyesi, İnönü Üniversitesi, yesim.aydogan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000 0001 5952 9396

Levent İSKENDEROĞLU
İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı. Malatya-Türkiye
ORCID: 0000 0002 2300 654X

TÜRK RESMİNDE MİLLİ KİMLİK İNŞA ETME ÇABALARI

Özet

Bu nitel araştırma, yirminci yüzyılda Türk ressamların ulusal bir sanat anlayışı geliştirmek için verdikleri mücadeleyi farklı bir yorumla kültür ve sanat arasındaki ilişkiyi yeniden irdelemeyi amaçlamaktadır. Türk resminde 1930'lardan sonra yeni arayışlar içinde olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Erol Akyavaş, Abidin Elderoğlu, Süleyman Saim Tekcan ve Adnan Turani isimli beş sanatçı ile sınırlandırılmıştır. Bu ressamların birer eseri üzerinden Türk sanatındaki kimlik arayışlarına yeni bir bakış açısıyla farklı bir yorum getirilmeye çalışılmıştır. Tüm araştırma süreçleri konu odaklı sürdürülmüş, sanat tarihi okumaları ve analizleri, varılan sonuçlar resimlerin analizleri ile somutlaştırılmıştır. Seçilen sanatçıların çalışmalarında kültürel imgeler seçilmeye ve "Türk sanatının milli kimlik inşası" fikri doğrultusunda analiz edilmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu resimlerde kullanılan plastik dille ilgilide yorum yapılmaya çalışılmıştır. Ayrıca Türk Sanatı tarihine damga vurmuş bu sanatçıların eserleri ile ilgili literatür taraması yapılarak yaptığımız analizlere referans kaynak olarak kullanılmıştır. Mümkün olduğu kadar yüksek çözünürlüklü Görseller internet üzerinden temin edilerek araştırmanın konusu doğrultusunda plastik açıdan değerlendirilmeye çalışılmıştır. Böylece 20. yüzyılın koşullarında devasa bir kültürel mirasın sahibi ve hamisi olan Türk sanatçılar millilik kaygısı ile sanatın evrensel zemininde nasıl varlık göstermişlerdir? Sorusuna cevaplar aranmıştır.

Sanat alanında ise milli kimlik inşa etme çabalarının geçmişi aslında cumhuriyetten daha eskidir. Asker ressamların batılı anlamda resim yapmaya başlamaları ile birlikte yeni bir üslup-yaklaşım süreci içerisine girilmiştir. Batılı anlamda tuval resminin bu coğrafyaya taşıdığı yeniliklerin kavranması, özümsenmesi, bize ait değerler ile harmanlanması ve milli bir kimlik kazanması elbette birçok sanatçının ana meselesi olmuştur. Sonuç olarak 1930'lardan itibaren, söz konusu olan bilinçle beraber Bedri Rahmi Eyüboğlu, Erol Akyavaş, Abidin Elderoğlu, Süleyman Saim Tekcan ve Adnan Turani gibi sanatçıların çabaları neticesinde bu doğrultuda önemli aşamalar kat edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sanatı, Kültür, Sanat, Milli Kimlik.

EFFORTS TO BUILD A NATIONAL IDENTITY IN TURKISH PICTURE

Abstract

This qualitative research aims to re-examine the relationship between culture and art with a different interpretation of the struggle of Turkish painters to develop a national understanding of art in the twentieth century. It is limited to five artists named Bedri Rahmi Eyüboğlu, Erol Akyavaş, Abidin Elderoğlu, Süleyman Saim Tekcan and Adnan Turani, who were in search of new ones in Turkish painting after the 1930s. It has been tried to bring a different interpretation with a new perspective to the search for identity in Turkish art through the works of these painters. All research processes were subject-oriented, art history readings and analyzes, and the conclusions reached were embodied

by the analysis of the paintings. In the works of the selected artists, cultural images were tried to be selected and analyzed and interpreted in line with the idea of "the construction of national identity of Turkish art". An attempt has been made to comment on the plastic language used in these paintings. In addition, the literature on the works of these artists who have left their mark on the history of Turkish Art has been used as a reference source for the analyzes we have made. Images with high resolution were obtained from the internet as much as possible and it was tried to be evaluated in terms of plastic in line with the subject of the research. Thus, how did Turkish artists, who are the owners and patrons of a huge cultural heritage in the conditions of the 20th century, show their existence on the universal basis of art with the concern of nationality? Answers to the question were sought.

In the field of art, the history of efforts to build a national identity is actually older than the republic. A new style-approach process has been entered with the military painters starting to paint in the western sense. Understanding, assimilating, blending with our values, and gaining a national identity, of course, has been the main issue for many artists. As a result, since the 1930s, along with the consciousness in question, important steps have been taken in this direction as a result of the efforts of artists such as Bedri Rahmi Eyüboğlu, Erol Akyavaş, Abidin Elderoğlu, Süleyman Saim Tekcan and Adnan Turani.

Keywords: Turkish Art, Culture, Art, National Identity.

1. Giriş

Cihanın ni'metinden kendi âb-ü dânemiz yeğdir

Elin kâşânesinden gûşe-i virânemiz yeğdir.

Baki (Kut: 2011).

İnsan sezgileri ile var olmuş ve tarih boyunca kendine özgü davranış ve ifade biçimleri geliştirmiş bir varlıktır. Tarih boyunca bu kültürel izleri taşıyan sanat eserlerine rastlamak mümkündür. Kültürün ve sanatın bir noktada insanın içindeki benzer duyarlı dokulardan yaratıldığını düşünürsek ilk mağara resimlerinden günümüze tüm sanatsal yaratılarımızda kültürün yansımalarını görebilmek mümkündür.

İnsan toplumsal bir varlıktır. Bir arada yaşamak için kolektif bir hafızaya ihtiyacı vardır. Bu kolektif hafızayı ancak adına kültür dediğimiz birlikte ürettikleri soyut ve somut değerleri koruyarak ve sonraki kuşaklara aktararak sağlayabilirler. Ancak 19. yüzyılda Endüstrileşme ile başlayan, ardından teknolojik devrimler ile devam eden gelişmeler insanlık açısından olumlu gelişmeler sağlasa da toplumların kolektif hafızalarını tehdit etmektedir. Varlığını kendisi olarak sürdürmek isteyen toplumlar için bu büyük bir problemdir. Her ne kadar dünya toplumlarından ayrı özgün bir tarihsel serüvene sahip olsa bile bu Türk toplumunun da sorunudur. 1930'lardan itibaren Türk sanatçılar bu değişim ve tehdit karşısında yaratıcılığı ve sezgileri ile problemi sanatın müdahale alanına çekmiş ve Türk sanatına milli bir kimlik kazandırma çabasına girişmişlerdir. Bu çalışma Türk sanatının milli kimliği ile var olma mücadelesinde köşe taşı olan sanatçıları dönemin bilgi evreni içerisindeki çalışmalarını, Türk sanatına yeni bir dil, yeni bir plastik ve estetik tutum kazandırma çabalarını yeni bir bakış açısıyla irdelemeyi ortaya koyduğu yeni bir yorum ve yaklaşımla Türk sanatının alan yazınına katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Ayrıca hem bir kültür öğesi taşıyıcısı hem de bir bellek öğesi olarak kültür ve sanat ilişkisini irdelemektir.

Türk resim sanatında, batı etkisiyle yeni bir biçim ve malzemenin gelişmesi 19. yüzyılın başında, 2. Mahmut döneminde Avrupa'ya asker ressamların gönderilmesi ile başlar. Ancak olgunlaşması için bir yüzyıldan fazla bir sürenin geçmesi gerekmiştir. Türk ressamların; kendi içlerine özlerine dönük sorgulamalar yapması kendi kültürel birikimleri ile bağdaştırılması ve ulusal bir sanat kimliği inşa etme çabaları özellikle 1930'lardan sonraki döneme denk gelir. Çağdaş resim sanatında, eskiden kalma pentür alışkanlıklarının kırıldığı ve yüzeyin özgün bir düzen anlayışıyla yeni baştan organize edildiği evrensel üslûplar, birtakım eğilim grupları oluştururlar. Sanatçı, bireyin kişisel üslûbunu yansıtan ay-

rımlarsa, yerel kaynaklarla kurmayı başardığı bağıntılar oranında güçleniyor. Usta ve duyarlı bir sanatçı kişiliğin elinde tarihsel kaynaklar, mekanik olarak çağa aktarılmaz; bunların bireysel içerik sorunlarına çözüm getirebilecek bir iradeyle kavrandığı görülür. Böylece sanatçının çağdaş duyuşu içine akan her eski motif, kişisel üslûbu oluşturan iç ve dış etkenlerle bütünleşir. (Tansuğ, 1991: 266)

Cumhuriyetin kurulmasından sonra Türk toplumu Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde kendisi için belirlediği müreffeh bir Türkiye için çok büyük bir gayret içine girmiştir. Birinci Dünya Savaşının ve hemen ardından Kurtuluş Savaşının ülke üzerinde oluşturduğu maddi manevi büyük tahribatlar onarılmaya çalışılmış ve ülkenin politik, ekonomik, sosyal ve kültürel anlamda kalkınması için her alanda devrimsel nitelikte adımlar atılmıştı. Fransız devriminden beri birbirine benzemeyi reddeden toplumlar kendilerine özgü değerler sistemi yaratmaya ve insanlık açısından ayırt edici niteliklerini tespit etmeye, öne çıkarmaya, korumaya ve yaşatmaya başlamışlardır. Milliyetçilik akımı dünya üzerinde politik ve ekonomik düzenlerin yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti de yeni kurulan bir ulusal devlet olarak içine dönüp bakmaya başlamış ve binlerce yıllık köklü kültürel birikiminin üzerine 20. yüzyılın koşullarında, yeni bir milli kimlik inşa etme çabası içerisine girmiştir. Politikacılardan, düşün dünyasına ve tabi ki sanatçılara kadar her alandan aydının bu çabanın içerisinde olduğu bilinmektedir..

2. Kültür ve Kültürel Miras Kavramı

İnsanoğlunun kolektif bilinç ile ürettiği somut ve soyut değerlerin tümünün adı kültürdür. Latince, bakmak, yetiştirmek, ekin ekmek, hasat etmek, özenmek anlamlarına gelen kültür, genel itibariyle hem sosyal ve zihinsel olarak hem de kişisel hassasiyet, estetik bakış açısı gibi durumlarda olgunlaşmadır. Zihnin, duygunun ve aklın yetilerini iyileştirmesi ve nesnel açıdan, ortak düşünme yolları geliştirmesi olarak ta algılanan kültür, örf ve adetlerle birlikte farklı zamanlarda da olsa, ortaya konulmuş eserlerin bütünüdür (Bolay: 1996). 18. yüzyılın sonlarında, Kökeni Fransızca olan önce "palrimoine" bilinmiş olan miras, öz anlamıyla anne ve babadan kalmış olan maddelerin tanımında kullanılırken, geniş anlamıyla, bir ulusa ait ortak değerler bütünü olarak tanımlanmaktadır (Kasım, 2019: 24). 1931 tarihinde ilk olarak miras kavramı, sanat eserlerinin araştırılması ve korunması yaklaşımıyla bilimsel yöntemlerin tartışılması ekseninde düzenlenmiş olan Atina Konferansı belgelerinde kullanılmıştır. Bu gelişmeden sonra uluslararası kaynaklara bakıldığında, 1970'lerden itibaren "kültürel miras" anlamında "patrimoine culturel" olarak kullanılmaya başlanmıştır (Vecco, 2010: 321). Toplumların öz değerini yansıtması ve bu özellikleri ile diğer toplumlara göre farkını ortaya koyması bakımından kültür, parçaların birleştiği anlam bütünüdür. Bir toplumun karakteristik yapısını yansıtması ve bu yapıyı nesilden nesile aktarmasından dolayı önemli bir olgudur. Bu olgu, geçmişe ışık tutması ve gelecek nesillerce faydalı bir şekilde kullanılması bakımından o toplumun kültürel mirası olarak değerlendirilmektedir.

3. Kültür ve Sanat İlişkisi

Sanat, kendini tanımlayabilen insanın, varlığı ile ürettiği ve varlığı insan zihninin yüceliğine bağlı olarak anlam kazanan fakat aynı zamanda insanın varlığından da bağımsız bir varoluş zeminidir. İnsan yaşamı boyunca kendini ifade etmek isteyen ve bunun yollarını arayan bir varlıktır. Sanat, doğasında var olan geniş arka plan ile tüm uyarıcılara kendi diliyle cevap verme kabiliyeti sağladığından, anlamlı bir var oluş zemini olarak hep tercih edile gelmiştir. Yaşanmış zamanlar bu tür tercihlerin somut sonuçları ile biçimlenmiştir. Kendisi olma çabası içinde tüm medeniyetler kendilerine özgü sanat anlayışları oluşturmuştur. Tarih boyunca, sanatçı sanata her başkaldırdığında sanat bu başkaldırıya yeni bir yüzüyle karşılık vermiştir. Bu nedenle her defasında yeni bir fikir, yeni bir akım varlık göstermiştir. Yaşanmış zamanlar sanatın güçlü kültür biçimleri içerisinde insanın bilgi ve duyarlılıklarının nasıl örülüp geldiğini net bir şekilde ortaya koyarlar. İnsana ait tüm içsel birikimlerin çapraz zihinsel kıyaslarla sorgulandığı, inançların, sezgilerin ve bilginin kendine münhasır harmanlandığı, bireysel farklılığın temelini oluşturan ve adına Sanat dediğimiz bu ifade biçimi aynı zamanda insanın estetik ruh gücünün göstergeleri olarak çıkar karşımıza. Yaşanmış zamanlar, köklerimizin belgeleri içinde sanatın diliyle ortaya konmuş olanlarının üzerinden bizler fark etmeden bir "farkındalık tarihi" oluşturmuştur. Bu

tarih, insanın kendini gerçekleştirme sürecinin belgeleriyle birlikte milyon yıllık ihtiyar dünyamızın tanık olduğu en muhteşem yaratığı tanımlar. 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 öznelliği ile insan arasındaki kopmaz bağın adıdır ve kültür ile güçlü bağları vardır. (İskenderoğlu: 2009)

Sanat insanla beraber yeryüzünde varlık gösteren, insan zihninin ve sezgilerinin ürünü olan tüm yaratımların ortak adıdır. Sanatın; kültürden farklı olarak var oluşunun temel dayanağı bireyseldir ve kolektif bir zihne ihtiyaç duymaz. Kültür doğa karşısında insan tarafından ortaya konan tüm etme ve eylemelerin ortak adı ise sanatta bu etme eylemelerden biri olarak değerlendirilmelidir. Herbert Read'in dediği gibi sanat kültürlerin somut göstergesidir. (Read: 2018). İçinde yaşadığı kültürün sanatçının yaratımlarında doğrudan veya dolaylı olarak yer alması beklenen bir sonuçtur. Zaten mağara duvarlarından günümüze resim sanatının tüm serüveninde bu durumu gözleyebiliriz. Doğrudan bir kültür varlığı konu olan sanatçıların yanı sıra kültürel öğelerin plastiğini ve estetiğini kendi ifade biçimleri içerisinde kullanan sanatçılar tarih boyunca hep var olmuştur. Ancak sanayi devrimi tüm dünya toplumları için tarihin en önemli kırılma noktası olmuştur. Sanayi devriminden sonra değişen üretim tüketim biçimleri, sosyo-politik, sosyo-kültürel anlamda dünya toplumlarını sanayi devriminden önceki binlerce yılda olmadığı kadar olağan üstü bir hızla değiştirmeye ve dönüştürmeye başlamıştır. Bu dönüşüm kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle beraber yine tarih boyunca olmadığı kadar kültürler arası etkileşimi inanılmaz bir düzeye taşımıştır. Bu gelişmeler 19. Yüzyılla beraber toplumların kendi köklerine daha çok eğilmelerine, kendilik iddialarını güçlendirmek için daha fazla gayret içine girmelerine neden olmuştur. Bu toplumsal eylemlerde sanat önemli roller üstlenmiştir. Modernizm projesi olan Ulus-devletleşme ihtiyaç duyulan kimlik oluşumunda sanat halka yönlendirici bir araç görevi görmüştür. Sanatçılar halkın aidiyet duygularını körükleyip, milliyetçiliği yaygınlaştıracak çalışmalar yapmışlardır. Modernizmin Ulus-devletleşme için kullandığı aygıtlardan olan ortak ülkü, ortak tasa, ortak kıvanç ve gurur sanat yoluyla şekillendirilip aktarılarak bu olgular etrafında kimlikler şekillendirilmiş olur. (Ak, 2020; 4) Kültürün somut izlerini her dönemin sanat eserlerinde takip etmek mümkündür. Tıpkı bilgi gibi sanat da malzemesini ve eninde sonunda biçimlerini de gerçeklikten, daha doğrusu toplumsal gerçeklikten alır. (Adorno, 2004: 152). Türk kültürü ve Türk sanatı arasında da benzer bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi tespit etmek, güçlendirmek ve kolektif bir estetik kaygı yaratmak yirminci yüzyıl Türk sanatçılarının birçoğunun meselesi olmuştur. Kendi toplumsal gerçekliğini kendi coğrafyasının bilgi evreni üzerinden okuyan Cumhuriyet dönemi Türk sanatçıları; kültürel göstergeleri sanata dâhil ederek milli bir kimlik inşasına girişmişlerdir. Bu inşa sürecinde yukarıda bahsi geçen ortak ideal, ortak amaç ve gurur olgularının varlığından beslenmişlerdir. Bu sanatçılar, ortaya koydukları çalışmalar ile de kültürel belleğin muhafazasında ve Türk kültür ve sanat bilincinin inşasında önemli roller oynamışlardır.

3.1. Türk Resminde Milli Kimlik İnşa Etme Çabaları

Sanatın tüm tarihsel süreçleri içine doğduğu toplumdan bağımsız düşünülemez. Çünkü sanat o zamanın ve o toplumun bütün koşullarından doğrudan etkilenen bir yapıya sahiptir. Her sanat akımı kendine özgü bir düşünüş biçimi ortaya koyar. Renk, çizgi ve biçimsel değerler ancak sanat eserinin doğrudan alıcıya yansıyan tarafı olarak düşünülmelidir. Onun özünü anlayabilmek için onun yaratıldığı çevrenin tüm insani değerlerini doğru anlamak ve analiz edebilmek gerekir. Sanatçı bir birey olarak içinde yaşadığı toplumun bir aynası gibidir ve eserlerine örtülü ya da açık olarak bu değerleri yansıtır. Sanatçı olmadan eser olmaz. Dolayısıyla sanatın, farkında olarak ya da olmayarak toplum bilimsel bir bilgiyi içerdiğini söylemek olağandır. (Ditley: 1999)

Ulus devletler ilk ortaya çıktıkları andan itibaren kolektif değerler ve semboller yaratarak toplumun moral değerlerini yüksek ve bütünleşik tutma çabasına girişmişlerdir. Diğer uluslar karşısında var oluş dinamiklerini kendi

değerlerinden yaratmak ve kültürlerine ve sanatlarına bu dinamiklerden beslenen ya da bu dinamikleri besleyen etkili ve kapsayıcı bir yapı kazandırmak için çaba sarf etmişlerdir.

Türk sanatının, binlerce yıllık yaratıcılık birikiminin 19. yüzyıldan itibaren batılı ifade biçimleri ile karşılaşması bir kültürel krizi de beraberinde getirmiştir. Temelde karşı karşıya gelen bu iki kültürün kodları arasında sağlıklı bir iletişim kurmak oldukça sancılı bir sürece dönüşmüş diyebiliriz. Çünkü batı sanatı köklerini Antik Yunan ve Antik Roma'ya uzatmış kendi tarihsel serüveni içerisinde savaşlar, ekonomik bunalımlar yönetim krizleri yaşamış ve yüzyıllar içerisinde Rönesans gibi Reform hareketleri, sanayi devrimi, Fransız ihtilali gibi kendine özgü kültürel, politik, ekonomik ve sosyal devrimler yaşamıştır.

Çağdaş Türk resmindeki yenileşme süreci Batılı anlamdaki değişim yüz elli yıllık bir süreçtir. Yenileşme estetik olguların dışında teknik olarak gelişmeyi de kapsar. Cumhuriyet'in kuruluşundan sonraki tarihsel süreçte, Türk resminde Batı'nın her akımı denenmiş, gruplar ve bireysel anlamda çeşitli yorum ve anlatımlarla resim sanatının gelişiminde önemli mesafeler alınmıştır. Türk resmi modernleşme olgusunun aşamalarından geçerken sanatçı kuşakları, Batılı dünya görüşü içinde gelenekten kopma, yeni bir gelenek arama çabası içinde olmuştur. Tarihsel dönemlerin etkileşim ilişkileri, Türk sanatçılarını da etkilemiştir. (Aytaç, 2019: 19).

Türk sanatçı ve düşünürleri, 20. Yüzyıl boyunca Batının bu süreçlerin içinde inşa ettiği sanat anlayışları ve yaratıcı dilleri ile en azından Hunlardan beri binlerce yıllık köklü kültürü, İslam inanç ve anlayışının etkisiyle yüzlerce yılda şekillenen yine kendine özgü sanat anlayışı ve yaratıcı dili olan Türk sanatının, bu karşılaşmadan kaynaklanan krizleri birbirlerine yenik düşmeden çözmenin gayreti içerisinde olmuşlardır. Bu gayretler, yalnızca resmin konusunun milli olduğu bir dönemden resmin plastiğinin ve estetiğinin milli olmaya başladığı bir döneme doğru devam etmiştir.

Görsel 1. Pazırık Kurganından Çıkarılan Hun Halısı, MÖ. 300 Civarı.

1930'larda Türkiye'de temeli 19. Yüzyıla dayanan bir batılılaşma krizi yaşanmaktaydı. Hilmi Ziya Ülken o yıllarda yaşanan bu krizi toprak ve düşünce arasındaki kurulamayan ilişkiden kaynaklanan bir kriz olarak tanımlamıştır. O dönemin düşünürlerinin çok derinden yaşadıkları kendi kültürüne, tarihine, kendi coğrafyasına yabancılaşan bir neslin krizidir. Toprak ve düşünce arasındaki ilişkiyi nasıl kuracağız, bu topraklardan çıkan bir düşünceyle dünyada kendimize nasıl bir yer edineceğiz? sorusu, o neslin temel sorunuydu.

1940'lı yıllarda Çağdaş Türk resmi tıpkı bu şekilde kendi kültürel kökleri üzerinden yeniden biçimlenmek ve yükselmek zorundadır. Yani o yıllarda Türk resmi, Türk toplumunun kolektif değerlerinin bir yansıması olarak yeniden vücut bulma ve temsil yeteneği kazanmaya başlamıştır. Zaten bundan öncede ulusal kimlik üzerinden yaklaşımlar

geliştirmeye çalışılmıştır. Örneğin Şişli atölyesinde bu yönde bir millilik eğilimi görülür. Ancak bu eğilim konu ile sınırlı kalmıştır. Ulusal plastik ve estetik değerlerden faydalanarak Türk sanat kimliği inşa etme girimleri ise Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu ile başlar.

Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Yüksel Arslan, Erol Akyavaş, Ergin İnan, S. Saim Tekcan, Devrim Erbil vb. sanatçıların geleneğe bağlı çağdaş Türk resmi kurma çabaları özellikle seçilmektedir. 1940'lardan 1970'lere kadar süren bu heyecan içerisinde, ulusallığı, sadece ulusal konular kapsamında, biçimle ilişkilendiren sanatçılar olduğu gibi, kuşkusuz, içerik açısından değerlendirmelerde bulunan sanatçılar da olmuştur. Adı geçen sanatçıların özgün yaratıcılıklarını besleyen kaynaklar, minyatür, hat, çini, geleneksel mimari formları, Türk El Sanatlarından halı-kilim, yazmalar, nakışlar, simgeler, karagöz oyunu ve halk resimleridir. (Bayramoğlu: 2013) Özsezgin'e göre (1981: 63), Batılı modernist ustaları taklit ederek başlayan gelenekle çağdaşı sentezleme çabaları, 1940'lı yıllara doğru güncel akım ve eğilimlerden beslenerek kendi benliklerini ve kişiliklerini bulma konusunda ortak bir endişeye dönüşmüştür.

3.1.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

Geleneksel Anadolu kültürü dolayısıyla da kültür varlığı ve kültürel mirasa ait çalışmalarıyla öne çıkan sanatçılarımızdan birisi de kaynağını Anadolu'dan, Anadolu kadını, kilim-yazma motiflerinden ve kadın kıyafetlerinin üzerlerindeki süslemelerden alan, ressam, seramikçi ve şair Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Sanatçı bu konuları işlerken oluşturmuş olduğu üslupsal ifade biçimiyle soyutlamacı bir anlayışla renkçi yapısını daima koruyan, dinamik etkili fırça darbeleriyle özgün bir dil oluşturmuştur. 1931 yılında gittiği Paris'te Andre Lhote'un atölyesinde çalışmış, ancak doğuya ait değerlerin etkin kullanıldığı Henri Matisse ve Raul Dufy'nin çalışmalarından çok etkilenmiştir. (Berk ve diğerleri: 1981).(Aktaran: Göğebakan, 2016: 99).

Görsel 2. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kaya Resmi, 400x550 cm 1974

Eyüboğlu; Anadolu etnografyasına ait eserleri ve Türk kültürüne ait biçimleri resimlerinde ve şiirlerinde imge olarak kullanmasının yanı sıra sanatta ulusallaşma ve milli kimlik inşa etme çabalarına fikirleri ile de katkıda bulunmuş öncü sanatçılardan biridir. Sanatçılar tarafından kültür mirası gibi değerlerin çalışılması hızla değişen dünyamızda kültürel izleri kaybetmememiz için büyük bir öneme sahiptir. Bu sanatçılardan biri de Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Sanatçı eserlerinde içinde bulunmuş olduğu toplumun zengin kültürel mirasını estetiksel açıdan ele alarak

çalışmalarında yer vermiştir. Sanatçının çalışmalarında bu kültürel unsurlara yer vermesi unutulmaya yüz tutmuş olan kültürel değerleri canlı tutmaya yardımcı olmuştur. (Aydoğan, 2017: 69)

Eski Türk damga motifleri de asla doğayı taklit etmez. Birkaç soyut çizgi, birkaç geometrik eleman eşya ve olayları simge olarak ifade eder. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Ebabil Kuşu", Hayatağacı", "İstanbul", "Motif", "Kilimli", "Horon", "Kırkayak", "Eski Yazıtlar" isimli eserlerinde ve çeşitli yerlerde uyguladığı mozaik ve rölyef panolarında damga, im vb. motiflerle karşılaşılır. Sayılan eserleri yakından incelendiğinde, eski Türk yazıtlarını, kaya çizimlerini, damga ve imleri çağrıştıran semboller ve motifler ister plastik unsurlar, ister konu bakımından örtüşmektedir. Aza indirgeme, şematik çizim tarzı, alegorik ifade vb. niteliklerle bu resimler damga geleneğine bir uzantı karakterindedir. (Bayramoğlu: 2013, 8)

Bedri Rahmi, doğal kaya yüzeyine beyaz zemin üzerine kırmızı ve siyah çizgilerle yaptığı bu çalışmasında Orta Asya Türk kaya resimlerine gönderme yapar (Görsel 2). Sanatçı bu çalışmasında sadeliğin görkemli estetiğinden yararlanır. Sade ve basit gibi görünen bu çalışmanın fikirsel temelinde muazzam bir kalabalık ve tarih yatmaktadır. Çünkü "balık" eski Türklerde şehir anlamına gelir. Soğdca kökenli olan kent ("kend") ve aslen Farsça olan şehir sözcükleri Türkçede aynı anlama gelecek şekilde kullanılır. Orta Asya Türklerinde "Taşkend", "Semizkend" (Semerkant), "Yarkend" örneklerinde olduğu gibi birçok büyük şehir bu adlarla anılmıştır. Eski Türkler bu sözcüğü Soğdlardan almadan önce şehir kelimesi karşılığı olarak "balık" kelimesi kullanılırdı. Aynı zamanda yurt anlamı da olan bu kelime Bedri Rahmi'nin bu resminin içerdiği derin manayı teyit etmektedir. Bedri Rahmi, Orta Asya'dan günümüze uzanan bize özgü imgeler dünyasının ve zengin estetik belleğimizin yaşatılmasına sanat diliyle çok önemli katkılar sağlamıştır

3.1.2. Erol Akyavaş (1932-1999)

Sanatını tasavvufi bir eğilimle İslam fikir ve felsefesi üzerine inşa eden Erol Akyavaş; resimlerinde Türk sanatına ait imgelerini kendi yorumuyla ele alan öncü sanatçılardan biridir. Resimlerinde Hat örneklerini doğrudan kullanan ilk sanatçılarımızdandır. Aldığı mimari eğitiminin bir yansıması olarak resimlerinde şehir ve mimari formları da kullanmıştır. Tasavvufta bilinen konuları tema olarak kullanır. "Kerbela", "Hallac-ı Mansur", "Miraçname", "Enel Hak" ve işlediği seri çalışmaları vardır. Sanatçı ayrıca "elif", "lam elif", "vav" harf ve sözcüklerini başarılı şekilde yorumlar. Erol Akyavaş ömrü boyunca kalem ve kelam arasında sanat yoluyla bir bağ kurmaya çalışmıştır. 9. yüzyılda Hoca Ahmet Yesevi ile Türkistan'da filizlen ve onun yetiştirip Anadolu'ya gönderdiği Anadolu erenleri ile bu topraklarda köklenen Türk tasavvuf felsefesi ve ürünleri Akyavaş'ın düşün dünyasında hep merkezde olmuş, bunu sezgileri ile harmanlayarak eserler vermiş ve modern Türk resminin gelişmesine ve şekillenmesine katkı sağlamıştır. Türklere özgü evren ve insan algısı bu tür sanatçılar sayesinde somut bir Medeniyet nüvesine dönüşmüştür.

Görsel 3. Erol Akyavaş, Vav, 115x115 cm., 1984

Sanatçı, çalışmalarının özünü güzel ve güzele ait olanı keşfetme süreci olarak tanımlamıştır. İslami düşünce geleneğinde var olan "görünenin ardındaki güzelliği" keşfetme, değişenin ardındaki değişmeyene ulaşma arzusunu çalışmalarının çıkış noktası olarak gören Akyavaş, bu yaklaşımı ile sanatının Batıni yönüne de vurgu yapar. Erol Akyavaş, çalışmalarında minyatür sanatının gerçekliği stilize eden yaklaşımını modern sanatın geometrik dili ile yeniden icra eder. Kent kurgularını farklı perspektif düzenleri ile labirentlere dönüştüren sanatçı, minyatür sanatında var olan stilize doğa tasvirlerini de yeni bir bakışla yeniden ele alır. Akyavaş bu resminde (Görsel 3) en çok tekrar ettiği vav harfini resmin algı merkezine yerleştirmiş, bu şekilde yine hat sanatının plastiğini öne çıkarmıştır. Arka planda ise mavi kahverengi yeşil ve mor renlerle hareketli ancak bir o kadar dengeli bir zemin boyaması dikkat çekmektedir. Besmele işe başlayan yazı dizisinin tüm kompozisyondan ayrık bir kitap formu üzerine yerleştirerek sanatının esin kaynağına anlamlı bir vurgu yaptığı gözlemlenmektedir.

Doğu ve Batı'nın metaforlarıyla "çoksesli" bir resim evreninde dolaşırken, her defasında yepyeni yöntemlerle zengin bir görsel ve entelektüel içerik yaratır yapıtlarında. Akyavaş'a göre resim, yaşamın izdüşümüdür. Yaşam ise gündelik ve pratik bir olgu olmaktan çok, mucizevi bir "öz"dür. Erol Akyavaş'ın zıtlıklar ve birlikteliklerin yanı sıra, Doğu ve Batı'nın farklı kültür sembollerini ustaca senteze ulaştıran eserleri hakkında eleştirmen Wieland Schmied şöyle diyor: "Bu resimlerde Doğu, Batı karşı karşıya değildir, karşılaşırlar ve bizim büyülenmiş gibi dinlediğimiz bir söyleşiye girerler. Kuşkusuz hiçbir zaman tam ve eksiksiz uzlaşamayacaklardır; ancak Akyavaş'ın geç dönem resimlerinde olduğu gibi, birbirlerine saygıyla yaklaşacaklardır." (Durgun:2000)

3.1.3. Abidin Elderoğlu (1901-1974)

Hat sanatının kaligrafik niteliklerini kendine özgü estetik çözümlemeler ile kullanan Abidin Elderoğlu; hat sanatı formlarını kullanarak anlamlı ve ahenkli bir üslup oluşturmayı başarmıştır. Çalışmaları renk, leke ve çizgi değeri olarak oldukça zengindir. Yazıyı resmin bir inşa aracı olarak kullanmasına rağmen tipografik zorlamadan uzak kendine özgü bir espas ve denge yaratmayı başarmıştır. Abidin Elderoğlu'nun çalışmaları hat sanatının Türk coğrafyasındaki yüzlerce yıllık yolculuğuna bir saygı duruşu niteliği taşımaktadır. Eserleri soyut Türk resminin öncüleri olarak anılsa da üst düzey fırça hakimiyeti ile resimlerine yerleştirdiği kaligrafik çizgiler figüratif soyutlamalar olarak algılanabilmektedir.

Görsel 4. Abidin Elderoğlu, Kaligrafik Soyutlama, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 26x39 cm.

Siyahın ve kahverenginin hakimiyetinde olan yüzey üzerine fırçanın ritmik hareketleriyle kesintisiz ve dinamik çizgilerden oluşan komposizyon da sanatçının kaligrafi ile resim arasında nasıl özgün bir ilişki kurduğu net olarak gözlemlenmektedir (Görsel 4). Renkler arasındaki yumuşak geçişler ve açık koyu lekelerin dengeli dağılımı kısmen olsa da bir derinlik hissi yaratmaktadır. Sarı daire üzerinde dikey formuyla algılanan kaligrafik çizgilerin hayat ağacı sitilizasyonlarını andıran formda olması bir tesadüf olmamalıdır. Çünkü Elderoğlu'nun bir çok resminde benzer formlar karşımıza çıkmaktadır. Türk ikonografisinde dünya hayatı bazen Hayat Ağacına dönüşmüş olarak anlatılır. Yalnız konunun bu kısmında önemli bir farka dikkati çekmek gerekir. Dünya Ağacı ile Hayat Ağacı birbirleriyle ilişkili fakat birbirlerinin aynısı değildir. Birincisi kozmolojik sistemde yeri olan dünya ekseni, diğeriyse hayatın yenilenmesi, yani türemeyle ya da ölümsüzlük konusuyla ilgilidir. Her ikisinin çakışan ilişkisiyse söz konusu kozmolojik düzenin de aynı zamanda hayatın devamlılığını ve sürekli olarak yenilenmesini sağlamasıdır. Bu nedenle bu iki tasavvur zaman zaman birbirine karıştırılmıştır. Bazen de birbirinin yerine kullanılmıştır. Dünya ve Hayat Ağacı konusunda Türk sanatında buna benzer çeşitli örnekler görülmektedir. (Çoruhlu, 2010, 109)

Bu resme modern batı resminin bizim coğrafyamızda bize ait bir değere dönüşmesinin somut bir örneği olarak bakmak mümkündür.

> *"On yıllık dönem içinde "lirik-renkçi" periyotunun başlıca karakteristiği "figürleri yumuşak bir kumaş gibi saran renkçiliğin altında kübist hacimselliğin ihmal edilmediğinin göstergesi sayabileceğimiz yumuşak modülasyon yaratma eğilimleridir" bu periyotta "Keskin sınırlar erimiş katı formlar dağılmıştır" (Özsezgin, 1989: 12-13). "Çizgi volüm konstrüksiyon açık-koyu ve hacimsellik gibi renkten çok çizgiselliği çağrıştıran bu dönem 1940'lı yıllara gelindiğinde bilgilerin sindirildiğini çok somut biçimde açığa vuran bir çözümselliğe lirik bir renkçiliğe bağlanır." (Özsezgin, 1989: 12-13; Gönenç: 4-7)*

3.1.4. Süleyman Saim Tekcan (1940-…)

1980'den sonra Süleyman Saim Tekcan Türk kimliğinde yadsınamaz bir yere sahip olan ve Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar sürekli işlene gelen at ve atlılar konusunu ele almıştır. İlk evcilleştirildiğinden beri insanoğlunun tüm hayat serüveninde varlığına şahit olduğumuz ve Türkler için ise vazgeçilmez bir yoldaş olan atlar mağaralardan, minyatürlere oradan günümüze kadar sanatçıların konusu olmuş önemli bir imge durumundadır. Bu imgeyi Türk kültürüne özgü bir formla resimlerine konu eden sanatçı milli kimlik inşası adına önemli eserler üretmiş öncü sanatçılardan biridir.

Görsel 5. Süleyman Saim Tekcan, Gravür, 1995, 50x35 cm.

Süleyman Saim Tekcan, bu çalışmasında (Görsel 5). yine Göktürk anıtlarını hat imgesini ve at ile beraber düşlemiş, renklerle Türk ananelerine vurgu yapmaya çalışmıştır. Mavi göğü yeşil yeri imgeler. Türklerde gök ile ilgili olan göksel unsurlar tarih boyunca hep var olmuş ve Türk kültürünün biçimlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca Tekcanın hemen tüm resimlerinde olduğu gibi at figürünün baskın formu dikkat çekmektedir. Türklerle ilgili birçok efsane, destan ve hikâyede at, sahibinin yakın arkadaşı, zafer ortağı, en değerli varlığı sayılmıştır. Savaştaki faydaları dolayısıyla kuvvet ve kudret timsali de olmuştur. At sürüleri ise zenginliğin ifadesi olarak görülmüştür.

Atların kavimlerin türeyiş efsanelerinde yer aldığını ve renk simgeciliğine göre anlamlandırdığını da görüyoruz. Halta bazı devrelerde savaş esnasında atlıların dört anayönün renk simgelerine göre konumlandırıldığı anlatılmaktadır (Çoruhlu, 2010: 174). Türk'ler için yaşamın her anında en kıymetli yoldaş saydıkları at figürü Tekcan tarafından resimlerinde hatların yanısıra Türk kültürünün güçlü bir sembolik değeri olarak daima ön planda görülmektedir.

Köklerimiz ile günümüz arasında kültürel köprüler inşa eden Tekcan, "Hatlar ve Atlar"ın şiirsel ressamı olarak tanımlanabilir.

> *Tekcan, atlarını tek başına değil Osmanlı dönemine ait tuğralar, hat, ferman, eski paralar, mühürler, mezar taşları ve eski yazı gibi yerel ve geleneksel motiflerle dinamik ve mistik bir hava içinde kullanarak, naturalist betimlemenin ötesinde plastik bir zenginliği de ortaya koymuştur. Sanatçının çalışmalarının ana teması olan "At" imgesi, Kamlık/şamanlık geleneğinde; tam ve tipik anlamıyla bir "ölüm hayvanı" ve "ruh göçürücü" dür. Atın ölüme ilişkin karakteri ağır basar; ölümün mitsel bir görüntüsüdür ve bu nedenle esrime mitolojisinin ve tekniklerinin içine alınmıştır. At, şaman tarafından çeşitli bağlamlarda esrimeye, yani mistik yolculuğu mümkün kılan "kendinden çıkışa", ulaşmak için kullanılır. Şamanın havada uçmasını ve göğe çıkmasını sağlar. At öleni öbür tarafa taşır, "düzey atlamayı", yani bu dünyadan başka dünyalara geçişi gerçekleştirir (Eliade, 2006: 508).*

3.1.5. Adnan Turani (1925-2016)

Hem resim alanında ürettiği eserleri hem de yazın alanına yaptığı katkılarla soyut Türk resminin öncülerinden biri olan Adnan Turani'nin resimlerinde Türk kültürünün köklerine dair kültürel imgelerin ve hat sanatının izlerini açıkça görmek mümkündür. Çalışmalarında daha çok lekesel soyutlamalar çizgisel hareketler gözlemlenir. Paul Klee gibi modern sanatın batılı öncülerinden de etkilendiği bilinen sanatçı Batının pentürel yaklaşımı ile kendi coğrafyasının kültürel belleğini harmanlamayı başarmıştır.

Görsel 6. Adnan TURANİ, "İsimsiz", 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x80 cm.

Bu resminde (Görsel 6) Turani, Türk kültürünün en güçlü soyut imgeleri olan tamgaları kendine özgü boyamaları ile inşa ettiği soyut arka plan üzerine kurgulamıştır. Kompozisyonda, tamga veya yazı formları ile fırça vuruşlarının oluşturduğu raslantısal çizgisel değerleri birbirinden ayırt etmek oldukça zordur. Renklerin yarattığı doğal espası ise ustaca kullandığı görülmektedir.

Türk soyut sanatının öncü ressamlarından olan ve özellikle çevirileri ile yazın alanında Türk sanatına çok büyük katkılar veren Adnan Turani kendi hazırladığı sanat terimleri sözlüğünde Türk kültürüne ait formları kullanarak ürettiği soyut resimlerini kendi diliyle yorumlar.

> *Soyut sanat: "Doğa görüntülerine bağlı olmayan sanat 20.yy'ın resim ve heykel anlayışında yeni bir dünya görüşüdür. Soyut sanatı; eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip renk, çizgi ve düzenlemeleri düzenleyerek, bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir." (Turani, 1993: 128)*

4. Sonuç

Türk kültürünü, milli kültürü Anadolu coğrafyasının derin irfanı ve sanatı ile birlikte ele alırken bu onun dünyadaki yerinden bağımsız düşünmek mümkün değildir (Kalın: 2017). Yani burada ne evrensellik adına kendi köklerinden kopan ne de millilik, yerellik adına kendi içine kapanan bir tavır ikileminin içine girilmemesi gerekir. Tam tersine bir kültür ürünün formunun, suretinin milli ve yerli olması; onun manasının ve mesajının evrensel olmasına engel değildir. Bu bilinçle hareket eden Bedri Rahmi Eyüboğlu, Erol Akyavaş, Abidin Elderoğlu, Süleyman Saim Tekcan ve Adnan Turani gibi sanatçılar 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. Hatta Türk Sanatlarından, halı-kilim ve yazmalardaki nakışlar, simgeler ve geleneksel mimari formları da eserlerinde yorumlayan sanatçılar olmuştur. Ayrıca geleneksel Türk el sanatlarından hareketle yeni plastik ve estetik çözümlemeler, özgün betimlemeler ortaya koyan çağdaş Türk sanatçıları; başta 24 Oğuz boyunun damgaları ve eski Türk alfabesinin simgeleri olmakla birlikte ulaşabildikleri çok sayıda eski damga, hat ve kaligrafi örneklerini eserlerinde kullanmışlardır. (Bayramoğlu: 2013). Bütün bunlar Türk kültür mirasının yaşatılmasında ve kültürel kodların nesilden nesile aktarımında son derece etkili olan çalışmalardır. 20. yüzyıl boyunca sanatçıların bu çabalarına Türk düşünürlerin, örneğin sanat tarihçilerinin, sosyologlarının yazın alanında literatüre yaptıkları çok önemli katkılar olduğunu da belirtmek gerekir. Bugün tüm dünyada binlerce yıllık kökleriyle beraber kabul gören bir Türk sanat anlayışı varsa bu çabaların neticesidir.

Kaynakça

Adorno, T. W., (2004*), Edebiyat Yazıları* (Çeviri: S. Yücesoy, O. Koçak), Metis yayınları, İstanbul.

Aydın, S., (2008), "Resmi Tarihin Temeli: Ulusal Tarih Yazımı ve Resmi Tarihte Mitlerin Kaynağı", *Resmi Tarih Tartışmaları 1,* (Edi. F. Başkaya), Özgür Üniversite Kitaplığı, Ankara.

Aydoğan, Y., (2017), "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Çalışmalarında Kültür Mirası", *III. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu, bildiri kitabı,* s.61-70, Kahramanmaraş.

Aytaç, İ., Çıplakkılıç, N., (2019), "1950 Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatının Gelişimi ve Devrim Erbil", *Sanat ve İnsan e Dergi,* 3(2), 18-31.

Ayvazoğlu, B. , (2011), Aksel, M., Sanat ve Folklor, Kapı Yayınları, İstanbul.

Bayramoğlu, M. (2013), "20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi", Kalemişi, 1 (2), s.s.1-40.

Bolay, S. H., (1996), Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü. (6. baskı). Akçağ Yayınları, Ankara.

Çoruhlu, Y., (2010), *Türk Mitolojisinin Ana Hatları,* Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Dilthey, Wilhelm (1999), *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* (Çeviri: Doğan Özlem), Paradigma yayınları, İstanbul.

Durgun, Ö. (2000), Gönül Gözüyle Bir Ömür, *Skylife Dergisi*. Aralık sayısı, s.221-225., Türk Hava Yolları, İstanbul.

Elliade, M. (2006), *Şamanizm. (*Çeviren: İsmet B.), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Giray, K., (1997), *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği,* Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.

Göğebakan, Y. (2016), "Kültür Varlığı ve Kültür Mirasına Ait Unsurların Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları", Sanat Dergisi, 0 (26), 91-108.

İskenderoğlu, L., (2009), "Sanat Ölmedi", *Sanat ve İnsan e Dergi,* 1 (1), 1-4.

Güven-Ak, Kıymet, "Sanatın Kimliği, Kimliğin Sanatı", *Ulak Bilge,* 48 (2020 Mayıs): S. 601–620.

Kalın, İ., (2017), *3.Milli Kültür Şurası Konuşması*, İstanbul.

Kasım, K., (2019), *Kültürel Miras Eğiliminin Görsel Sanatlar Dersinde Verilmesine Yönelik Öğretmen Görüşleri,* Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kut, G., (2011), Acaibü'l - Mahlukat Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları II, Simurg Yayınları, İstanbul.

Berk, N., ve Turani, A., (1981), Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi,Cilt: 2, Tiglat Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

Özbaş, B., (2012), "İlköğretim Sosyal Bilgiler Derslerinde Kültürel Miras Eğitimi", Ed. Mustafa Safran. *Sosyal Bilgiler Öğretimi*. Haz. Banu Özbaş. 745, s.357-388Pegem Akademi, Ankara.

Özsezgin, K, (1981), Sanat üzerine yazılar, Cumalı Sanat Galerisi, İstanbul.

Özsezgin, K., (1989), "Elderoğlu'nun Resminde Üç Dönem", *Sanat Çevresi*, Şubat S. 124 s. 12- 13, İstanbul.

Read, H., (2018*). Sanat ve Toplum*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Tansuğ, S., (1986), *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi,1.Baskı, İstanbul.

Turani A., (1993), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul. Remzi Kitabevi,

Uzunoğlu, M. (2013), Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyetin İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları*, İdil,* 2 (10), s.150-169. *Kalemişi,* 1 (2), s.1-40

Ülken, H.Z., (2014), *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.

Vecco, M., (2010), "A Definition of Cultural Heritage: From the Tangible to the Intangible ", *Jorunal of Cultural Heritage*, 11 / 3, s.s., 321 – 324.

İnternet Kaynakları

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eehir

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Pazırık kurganından çıkarılan Hun halısı, MÖ. 300 civarı https://tr.wikipedia.org/wiki/Paz%C4%B1r%C4%B1k_hal%C4%B1s%C4%B1 (06.10.2021)

Görsel 2: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kaya Resmi, https://tr.wikiloc.com/deniz-gezisi-rotalari/gocek-adalar-turu-40088519/photo-26006352 , (06.10.2021)

Görsel 3: Erol Akyavaş, Vav, https://www.sanatmezat.com/erol-akyavas_cntnt.html , (06.10.2021)

Görsel 4: Abidin Elderoğlu, Kaligrafik Soyutlama, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 26x39 cm. https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/abidin-elderoglu-hayati-ve-eserleri/ (06.10.2021)

Görsel 5: Süleyman Saim Tekcan, gravür, 1995, 50x35 https://artam.com/muzayede/338-editions/suleyman-saim-tekcan-1940-at-10 (06.10.2021)

Görsel 6: Adnan TURANİ, "İsimsiz", 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya,80x80 cm. https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/turani-adnan (06.10.2021)

Article Type:Research

Received:01/12/2021
Accepted:30/12/2021

Sanat ve İnsan Dergisi
Journal of Art and Human
2021-5 (2) ISSN 1309-7156
http://sanatveinsan.com

Mihrimah ÇOBAN
İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, mihrimah.2356@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000 0003 1510 0357

Yeşim AYDOĞAN
Dr. Öğretim Üyesi, İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, yesim.aydogan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000 0001 5952 9396

ÖZ YAŞAMIN İHLALİNDE RESİMSEL ÇÖZÜMLEMELERE DAİR BİR DURUM ÇALIŞMASI

Özet

Bu araştırma, katılımcının çalışmalarından yola çıkılarak; geçmişte ve günümüzde kullanılan unsurların "mahremiyet" kavramı dahilinde, farklı biçimlerde ele alınan resimsel yorumlamalar üzerine nitel bir araştırmadır. Bu araştırma nitel araştırma desenlerinden, durum çalışması ile uygulanmıştır. Durum çalışması yöntemiyle desenlenen bu araştırma, üç temaya ayrılmıştır. Söz konusu olan temalar; Özel Yaşam, X-ray ve Özgün Düşünebilme olarak adlandırılmıştır. Araştırmada, veri toplama aracı olarak gözlem, yarı yapılandırılmış görüşme, katılımcı çalışmaları, görüşme soruları ve ses kayıtları kullanılmıştır. Özel yaşamın, mahremiyetin ve gözetim toplumunun konu olduğu bu çalışmalarda, teknolojik cihazların insan hayatının her alanında var olduğunu fakat bu durumun, insanların istekleri dışında gerçekleşmesinin özel hayatın gizliliğini ihlal etmesi ve yok sayması üzerinde durulmuştur. Hem özgün hem de çağdaş olan bu çalışmaların ve çalışmaların ortaya çıkma serüveninin incelenmesinin, özel ve ender olduğu düşüncesinden ötürü, söz konusu çalışmalar durum çalışması ile ele alınarak incelenmiştir. Yapılan bu araştırma 2021-2022 eğitim- öğretim yılı güz döneminde Doğu Anadolu Bölgesinde yer alan bir devlet üniversitesinde öğretim üyesi olarak görev yapan Doç. Binnaz Koca ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında katılımcının daha önce yapmış olduğu beş çalışma belirlenerek, görüşme soruları hazırlanmış ve görüşme soruları iki gruba ayrılarak, katılımcıyla iki görüşme gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İmge, Özel yaşam, X-ray, Resim, Sanat

A CASE STUDY ON PAINTING ANALYSIS OF VIOLATION OF SELF LIFE

Abastract

This research is based on the participant's work; elements used in the past and present A qualitative study on pictorial interpretations handled in different ways within the concept of "privacy" is research. This research was applied with a case study, one of the qualitative research designs. Situation this research, which was designed with the study method, is divided into three themes. The themes in question are; Special Life, is called X-ray and Original Thinking. In research, as a data collection tool observation, semi-structured interview, participant studies, interview questions and audio recordings used. In these studies where private life, privacy and surveillance society are the subject, that technological devices exist in all areas of human life, but this situation it has been emphasized that the fact that it takes place outside the country violates and ignores the privacy of private life. The adventure of the emergence of these works and studies, which are both original and contemporary, the studies in question are considered as case studies and were taken into consideration. This research was carried out with Assoc. Prof. Binnaz Koca who works as a faculty member

at a state university in the Eastern Anatolia Region in the fall semester of the 2021-2022 academic year. Within the scope of the research, five studies that the participant has done before were determined, interview questions were prepared, and the interview questions were divided into two group's interview was held.

Keywords: Image, Private life, X-ray, Painting, Art

1. Giriş

Yaşam, tek ve oldukça basit-anlaşılır bir kavram olmasına rağmen, yaşam üzerine konuşulurken çeşitlendiği, ayrıştığı yeni kavramlar ve bu yeni kavramların ortaya çıkardığı yeni anlamların belirdiği görülür. Sosyal yaşam, okul yaşamı, resmi yaşam, günlük yaşam, özel yaşam vb. gibi daha sayılabilecek birçok kapsamı içine alarak kodlanmış yaşam adlandırmaları vardır. Ancak, belki de bunların içerisinde en çok kullanılan günlük yaşam ve özel yaşamdır denilebilir. Zira bunlar kişinin özünü, özelini kapsayan, şahsın şahsiyetiyle birincil dereceden ilintili olan kavramlar ve sahalardır. Bu sahalar ise içerisine yoğun bir şekilde gizliliği-mahremiyeti almaktadırlar. Nitekim insanlığın var oluşundan bu yana mahremiyet olgusuna sıklıkla rastlanmak mümkündür (Özdemir, 2021:8). Mahremiyet kelimesi üzerinde durulacak olursa, Arapça haram kelimesinden türemiş olan mahrem kelimesi, yasak, yapılması yasaklanmış olan, özel alana ait olan, tabu, kutsal vb. gibi benzer daha birçok kavramla eş anlamlara gelmektedir (www.sabah.com.tr 01.12.2021). Mahremiyeti karşılayan kavramlar arasından özel alana değinilecek olursa, kişinin kendisini rahat hissettiği ve kendisiyle daha samimi-rahat olduğu, dışardan kimseleri ilgilendirmeyen kendisiyle ilgili şeylerin koruma altına alındığı yer olarak tanımlanmaktadır (Özdemir, 2021: 20). Dışardan insanlarla yakın mesafede olmak, fazlaca fiziki ve sosyal uyarana maruz kalınmasına sebebiyet vermektedir. Bunun neticesinde ise kişinin ruhsal anlamda bir zorluk çektiği ve yaşanılan zorlukların olumsuz duygu bozukluklarına sebep olduğu söylenebilir. Bunların aksine özel yaşam-özel alan ise, yabancı dış etken ve etmenlerin uyaranlarından uzak olduğundan kişiyi daha rahat ve güvende hissettiği bir alandır. Buradan yola çıkılarak genel olarak insanların, yaşamlarını bilhassa özel hayatlarını güvenliği sağlanmış, teşhirden uzak bir gizlilik çerçevesinde sürdürmek istemektedirler. Bu istekleri hukuksal çerçevede de karşılık bularak, bireylerin kendi yaşamları ve diğer bireylerle olan iletişim şekilleri yasalarla korunmaktadır. Mahremiyetin, insanların diğer bireylerle kurulan ilişkilerinin ayırt edici bir özelliğini oluşturduğu söylenebilir (Kütükoğlu, 2019: 18). Bu durumun gözetim kavramıyla da yakından ilintili olduğu söylenebilir. Yüzyıllar boyunca insanlık tarihinde var olan gözetim kavramı, modern devletlerin ortaya çıkmasıyla birlikte pratiklerinin biçimi değişmiş, gündelik hayat gelişen teknolojik cihazlarla daha kolay izlenir hale gelmiştir. Aynı zamanda teknolojinin hızlı gelişiminin de gözetim toplumuna olan etkisi - insanların günlük yaşamlarının her alanında cihazlar yardımıyla kolay gözlenmesi- azımsanmayacak boyuttadır. Bu sebeple günümüz toplumları, gözetim toplumu olarak adlandırılmaktadır (Çatalbaş, 2017: 22). Gözetim toplumlarında, insanların yaşamlarının, özel alanlarının büyük oranda izlenmesi ile kişinin mahremiyetinin sınırlandırıldığı hatta yok edildiği sorunsalına dikkat çekmek gerekmektedir (Dalgalıdere ve Kılıç, 2015: 210). Gözetim, insanlığın varoluşundan itibaren denetim unsuru olarak her an varlığını hissettirmiştir. İnsanoğlu yaşamı boyunca hükmedenler tarafından birçok kez çeşitli sebeplerden dolayı gözetlenmiştir (Kalaman, 2019: 577). Örneğin Koca Gökçe'nin gözetim kavramı hakkındaki düşüncelerinden yola çıkarak, bireylerin kendilerine has özellikleri, doğum, evlilik, boşanma, mülkiyet, sürücü belgesi, ebeveynleri ve kişiye ait tüm belgeler yerel hükümet temsilcileri tarafından kaydedilmektedir. Bu devasa bilgi havzasında insanlar yaş, adres, telefon numarası, kredi kart numaraları, sosyal güvenlik numaraları, pasaport numarasıyla tanımlanıyorlar ve hatta yaş, saç, göz rengi, görme kalitesi, seyahat, girişler, çıkışlar, kira geçmişleri, emlak işlemleri gibi birçok sonsuz sayıda özellikler sayılabilir. Burada gözetim ile birlikte mahremiyeti ihlale yönelik hareketlerin olduğu ve bunların göz ardı edildiği görülmektedir.

"Öz Yaşamın İhlalinde Resimler Çözümlemelere Dair Bir Durum Çalışması" adlı bu araştırmada, kişinin yapmış olduğu resimsel çalışmalar bir takım amaçlar doğrultusunda incelenerek, araştırma kapsamında, bu resimlerin kavramsal ve sanatsal arka planlarının ve ilerleyişlerinin "nedenini ve niçinini" belirlemek esastır. Neden ve niçin kavramları genel olarak durum çalışmalarının en temel prensibi olmasından yola çıkılarak bu çalışmada da son derece

önem arz etmiştir. Bu sebeple, hem nitel hem de durum çalışmalarının en önemli noktalarından biri olan katılımcı ve araştırmacı dialoğuna ve etkileşimine oldukça özen gösterilmiştir. Söz konusu özen, katılımcının araştırmaya ve araştırmacıya güven duymasına, görüşme sorularına açık ve net cevaplar vermesine ve en önemlisi de soruları samimi ve dürüstçe yanıtlamasına ve böylelikle de araştırmanın geçerlik ve güvenirliliğinin artmasına sebep olan faktörler arasındadır. Nitekim araştırmada ele alınan resimlerin konularının özel yaşama dair kesit ve anlardan oluştuğu düşünülürse, bahsi geçen samimiyetin ne derece önemli bir husus olduğu daha iyi anlaşılacaktır.

1.1. Problem Durumu

İnsanın var olduğu her alanın özel-mahrem yanları da hiç şüphesiz ki vardır. Ancak özel yaşamın varlığı, içerisinde bulunulan ve teknolojiyle sürdürülen küresel, gözetim toplumlarında ihlal edilmektedir. İnsanların istek ve arzusu dışında gerçekleşen bu ihlaller, kişilerin mahremiyet duygusunu zedelediğinden, olumsuz bir takım duygu bozukluklarına yol açmaktadır. Zira insanların kişiliklerinin oluşmasında son derece büyük rol oynayan birçok değer, özellik ve unsurların, kişilerin bilgileri dahilinde olmadan, teşhir ve gözetim sınırları belirsizce özel hayat ihlali söz konusu olmaktadır. Kişilerin özel yaşamlarına ait görüntü, ses ya da bilgilerin, izinsizce kayıt altına alınması ve bunların yine kişilerin bilgileri dışında kullanılabilmesi, kişinin özel yaşamını, güvenliğini ve mahremiyetini tehdit eden oldukça önemli unsurlardır. Günlük yaşamın her alanında maruz kalınan bu durum, normal gibi görünse de son derece önem arz etmektedir. Bu öneme binaen, özel yaşamda kayıt altına alınan görüntülerin sanat nesnesi haline getirilerek yapılan resimsel yorumlamaların, nitel bir araştırma dâhilinde detaylı bir şekilde incelenmesinin konuya olumlu anlamda katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın genel amacı, katılımcının gözetim toplumu, mahremiyet, özel yaşam gibi kavramları ele alarak yapmış olduğu resimsel yorumlamaları, hem kavramsal ve düşünsel arka planını hem de bu çalışmaların oluşum sürecinde söz konusu olan konu ve kavramların, resmin plastik değerini nasıl etkilediği ve şekillendirdiğine dair detaylı bir bilgi almaktır. Belirlenen bu amaç dâhilinde katılımcıya çalışılmış olan konu ve resimler doğrultusunda belirlenen birtakım sorulara yanıtlar aranacaktır.

Bu araştırma, katılımcının özel yaşam ihlalini ele alarak yapılan resimsel yorumlamaların hem sosyal hem de sanatsal farkındalığı ne derece oluşturduğu, çalışmaların yapım aşamasında ne gibi durumlarla karşılaşıldığı, ya da genel olarak katılımcıya ve katılımcının gözünden izleyicilere, literatüre sağlanan katkının belirlenebilmesi açısından önem taşımaktadır.

1.3. Sınırlılıklar

Bu araştırma 2021-2022 eğitim-öğretim yılı güz döneminde Doğu Anadolu Bölgesinde yer alan bir devlet üniversitesinde öğretim üyesi olarak görev yapan Doç. Binnaz Koca'nın özel yaşamın ihlaline dair belirlediği konu üzerinden yapmış olduğu çalışmalardan, random yöntemiyle seçilmiş beş çalışma ile sınırlıdır. Bununla birlikte araştırma zamansal süreç açısından 05.10.2021 tarihinde yapılmış olan 1. görüşme ve 01.11.2021 tarihinde yapılmış olan 2. görüşmeye dair kayıtlarla sınırlıdır.

2. Yöntem

Bu bölümde; nitel araştırma yaklaşımı, araştırma ortamı seçimi ve araştırmanın katılımcıları, durum çalışması planı, katılımcı çalışmaları, veri toplama süreci ve inandırıcılık ele alınmıştır.

2.1. Nitel Araştırma Yaklaşımı

Nitel araştırmanın anahtarı, katılımcının penceresinden görebilmektir. Johnson'a göre nitel araştırma yaklaşımının gerektirdiği ortamları, süreçleri, ses kayıtları, görüşmeler ve görüşme dökümleriyle sağlanmıştır. Nitel

araştırma gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, gelişen olayların doğal ortamlarında gerçekçi bir halde ortaya konmasına yönelik izlenen bir süreçtir (Karataş, 2015:63).

2.2. Araştırma Ortamı, Seçimi ve Araştırmanın Katılımcıları

Bu durum çalışması, 2021-2022 eğitim-öğretim yılı güz döneminde Doğu Anaolu Bölgesinde yer alan bir devlet üniversitesinde görev yapan, araştırmada ise katılımcı pozisyonunda olan öğretim üyesinin ofisinde gerçekleştirilmiştir. Araştırmacının konuya karar vermesinin ardından, genelde nitel araştırmanın özelde ise durum çalışmasının bir gereği olarak, araştırmacının tanıdığı, araştırmacıya güven duyan ve araştırmacıyla görüşmekten rahatsızlık duymayacak bir katılımcı belirlenmesinin uygun olacağı düşünülmüştür. Bu sebeple katılımcı olarak, araştırmacının lisans döneminde birçok dersine girmiş olan, araştırmacıyla daha sağlıklı bir görüşme gerçekleştirebileceği düşünülen bir öğretim üyesine karar verilmiştir (Aydoğan, 2020:76).

Araştırma kapsamında 05.10.2021 ve 01.11.2021 tarihlerinde ses kayıtları alınmış, gözlem, görüşme ve görüşme dokümanları toplanmıştır. Araştırma, katılımcının görev yaptığı üniversitedeki ofisinde gerçekleştirilmiştir. Ofisin fiziki ölçüleri dikdörtgen olarak tanımlanırken, ofisin ferah bir şekilde tasarlandığı söylenebilir. Bir duvar lacivert ve geri kalan üç duvar beyaz boyalıdır. Oda kapısının tam karşısında bir masa ve iki sandalye, masanın arkasında bir pencere bulunurken, kapının hemen yanında büyük bir kitaplık bulunmaktadır. Son olarak bu araştırmanın iki katılımcısı bulunmaktadır. Biri daha önce bahsi geçen öğretim üyesi, diğeri ise aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak yüksek lisans eğitimi alan araştırmada da araştırmacı pozisyonunda olan katılımcı araştırmacıdır.

Şekil 1. Görüşme Yapılan Ortam

2.3. Durum Çalışması Planı ve Katılımcı Çalışmaları

Subaşı ve Okumuş'a göre durum çalışması, sınırlı olan bir sistem dâhilinde, konuya ve kişiye göre farklılık gösterecek olan çok sayıda veri toplama aracı ile düzenli-disiplinli bir şekilde araştırılan konuyu derinlemesine detaylandırarak ele alan ve birçok yöntemle birlikte uygulanabilmeye elverişli olan metodolojik bir yaklaşımdır.

Araştırmacı bu süreçte nasıl ilerleyeceğine ilişkin ipuçları arar, verileri toplamaya başlar, gözden geçirir, keşfeder ve araştırmaya nasıl devam edeceğine karar verir. Zamanını nasıl değerlendireceğine, araştırmayla nereye varacağına, kimle görüşeceğine, neyi derinlemesine inceleyeceğine karar veren araştırmacı, düzenlemeyi sürekli olarak şekillendirir (Bogdan ve Biklen, 1998: 54). Bu araştırma sürecinde hiçbir müdahalede bulunmayan araştırmacı, yalnızca katılımcının yapmış olduğu beş çalışmayı inceleyerek, daha önceden belirlenen amaçlar doğrultusunda hazırlanan sorular ile görüşmeler gerçekleştirmiş ve söz konusu görüşmeler esnasındaki tüm sesli, yazılı ve görsel verileri kayıt altına alarak araştırma dokümanı olarak kullanmıştır.

a- 130*100 cm b- 50*45 cm c- 65*55 cm

d- 110*90 cm e- 110*80 cm

Görsel 1. Binnaz Koca, X-ray görüntüleri (a, b, c, d, e), Dijital baskı üzerine yağlıboya, 2018

2.4. Veri Toplama Süreci ve İnandırıcılık

Nitel araştırmalarda veriler sayısal verilerden ziyade sözel verilerden oluşmaktadır. Bu durum ise araştırmanın konusunun ardından, amacının belirlenerek, veri toplama araçlarının tespitinin oldukça önemli olduğunu göstermektedir. Nitel araştırmalarda veri toplama araçları konu, araştırmacı, araştırmacının konu ele alış biçimi, bakış açısı ve katılımcılar doğrultusunda birtakım değişikliklere uğramasıyla birlikte, nitel araştırmalarda en yaygın olarak kullanılan veri toplama araçları yapılandırılmamış görüşmeler, yarı- yapılandırılmış görüşme soruları, ses ve görüntü kayıtları, dokümanlar, araştırmacı ve katılımcı günlükleri, araştırmacı alan notları ve kişisel bilgi formları olmaktadır. Bu araştırmada da yarı yapılandırılmış görüşme soruları, yapılandırılmamış gözlem, alan notları, ses kayıt cihazları ve dokümanlar bu araştırmanın veri toplama setini oluşturmaktadır. Özellikle görüşmelerin son derece önem arz ettiği bu araştırmada, görüşme sürecinde soruların açık ve anlaşılır bir şekilde katılımcıya yöneltilmesi ve gerekli durumlarda ek sorularla araştırılan konunun derinleştirilmesi sağlanmalıdır. Katılımcının sözel ifadeleri, gözlem ve doküman inceleme yöntemleri kullanılarak doğrulanmalıdır. Birden çok veri toplama yönteminin kullanılması ile elde edilen bulguların geçerlik ve güvenirliğini artması açısından önemlidir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 89).

Araştırmacı görüşmeleri, incelediği çalışmalardan yola çıkarak oluşturduğu sorularla sağlamıştır. Bu araştırmanın temel süreci, araştırmacının katılımcıyla yaptığı görüşmelerle esastır. Araştırmacı görüşmeleri, 05.11.2021 ve 01.11.2021 tarihlerinde ses kayıt cihazları aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Bu ses kayıt süreleri toplam 00:30:09'dır. Araştırma sürecinde ilk olarak araştırmacı bir katılımcı belirlemiştir. Katılımcı, daha önce de bahsedildiği gibi nitel araştırma kıstasları öncelik alınarak belirlenmiştir. Ardından bu araştırma sürecinde gönüllülük ve gizlilik esasına dair katılımcı olarak yer alması üzerine teklifte-ricada bulunulmuştur. Katılımcıdan olumlu yanıt alındıktan sonra ise

araştırma süreci tam anlamıyla başlamıştır. Ancak onay sonrası amaçların doğru ve tam olarak belirlenebilmesi yaklaşık dört gün sürmüştür. Ardından katılımcının çalışmaları arasından random yöntemiyle seçilen beş çalışma üzerine, belirlenen amaçlar doğrultusunda görüşme soruları hazırlanmıştır. Görüşmeler esnasında sorulara verilen yanıtların araştırmacı ve amaçları tatminine göre katılımcıya sondaj soruları yöneltilmiştir. Sondaj sorularının sorulma sebebi araştırmacının, katılımcının verdiği yanıtları daha derinlemesine ve detaylı olarak anlamasını kolaylaştırmak amaçlıdır. Nitekim katılımcının soruları detaylandırmasında soruların ve sondaj sorularının etkili olduğu kadar, görüşmelerin yapıldığı mekânda oldukça önemlidir. Bu sebeple, katılımcının kendisini daha rahat ifade edebilmesi için, görüşmeler katılımcının kendi ofisinde gerçekleştirilmiştir. Görüşmelere başlamadan ve ses kayıt cihazı çalıştırılmadan önce katılımcıya detaylı bir şekilde araştırmanın, konusu, amacı ve görüşme sorularının sınırlılığı hakkında bilgi verilmiştir. Ses kayıt cihazları ile kayıt altına alınan görüşmeler, daha sonra dökümleri yapılarak word dosyasına aktarılmış ve güvenliği sağlanmıştır. 1. görüşme ve 1. görüşme arasında belirli bir zaman bırakılmış o esnada araştırmacı araştırma ile ilgili çalışmalarını sürdürürken, katılımcının dinlenmesi amaçlamıştır. Bu amaç 2. görüşmenin en az 1. görüşme kadar verimli geçmesinin sağlanması için oluşturulmuştur. Bir araştırmanın bilimsel olarak kabul edilebilmesi ve inandırıcı olabilmesi için açık, tutarlı ve başka araştırmacılar tarafından aynı sonuçları vermesinden geçmektedir. Aksi durumda araştırmanın inandırıcılığına kuşkuyla bakılabilmektedir. Lincon ve Guba, araştırmanın inandırıcılığını arttırmanın birtakım stratejilerle desteklenmesi gerektiğinin altını çizmektedirler. Bunlar; uzun süreli etkileşim, derinlik odaklı veri toplama, çeşitleme, uzman incelemesi ve uzman teyitleridir (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 299).

- Araştırmacı görüşmeleri 05.11.2021 ve 01.11.2021 tarihlerinde ses kayıtları aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Bu ses kayıt süreleri toplam 00:30:09'dır.
- Araştırmacı görüşmeyi, araştırmacının lisans döneminde teorik ve uygulama derslerine giren ders hocası ile gerçekleştirmiştir. Bunun sebebi; birbirlerini yıllardır tanıyor olmaları bundan dolayı daha sağlıklı bir iletişim sağlayarak görüşmenin niteliğini arttıracağı yönünde olmasıdır.
- Araştırmacı, katılımcının çalışmalarını gözlemleyerek amacına uygun görüşme soruları hazırlayıp görüşme esnasında ses kaydı ile kayıt alarak görüşmeyi sürdürmüştür.

3. Bulgular ve Yorumlar

Bulgular, araştırma sürecinde yararlanılan yapılandırılmamış gözlem, yarı yapılandırılmış görüşme, alan notları ve dokümanlar gibi veri toplama araçlarıyla elde edilen verilerin tematik analizler neticesinde ulaşılan temaların yorumlanması ile oluşturulmuştur.

3.1. Özel Yaşam

Bu tema; kişinin özel yaşamının gözetim toplumunda ihlal edildiğini ve bilinmesini istemediği özel alanlarının yok sayılmasının getirisi olarak, yaptığı çıkarımları ve resimsel yorumlamaları içermektedir.

Şekil 2. Özel Yaşam

"Aitlik duygusu, özel yaşam. Yani merkezde aslında ben varım. Ya da yapılan kişi olarak ben varım. Ve genel anlamda bir şeyin izlenmesi, takip edilmesi, kontrol altına alınması bu da belki tetikleyici nokta oluyor. Hem özel yaşam var bide onu kontrol etmeye çalışan noktalarımız var. Çevreden kaynaklı noktalar var. Özel yaşam ortaya çıkış noktası hareket noktası olarak diyebiliriz (1.görüşme katılımcı)." Buradan yola çıkarak katılımcının çalışmalarına konu

aldığı kavramlardan biri olan özel yaşamı, aitlik, mahremiyet ve benlik duygusuyla bağdaştırarak resmettiği söylenebilir. Nitekim katılımcının resimlerden bahsederken bu resimlerde "ben varım" ifadesi de konu ile kendisini ve ne derce içselleştirdiğini ortaya çıkarmaktadır. Yine katılımcının sözlerinden, çevre kaynaklı etkenlerin özel yaşamı ihlali ve bu ihlalin kişinin ruhsal yaşantısında ortaya çıkardığı sıkıntıların yansıması olarak resmedildiği ve buna dikkat çekmek istendiği söylenebilir.

"Ve onu kontrol eden şeyler bende neydi, güvenlik mesela. Güvenlik kameraları, gözetim, gözetim toplumu bununla alakalı iki yapının birleşimi. Yani bir taraftan korurken gözetim toplumunu düşün, güvenlik kameralarını düşün, koruma amaçlı ama artı bir yerde de özel yaşamın alanlarının nerede başlayıp nerede bittiğini gösteren ince bir çizgisi olmuş oluyor. Bu benim özel yaşamım ama çantan x-ray cihazından geçerken içindekiler o özel yaşamın güvenlikle alakalı bir noktada durumu değişiyor. Yani iki nokta var içerikte diyebiliriz; özel yaşam ve gözetim toplumu (1.görüşme katılımcı)." diyen katılımcının sözlerinden hareketle, konuyu ele alma biçimi ve konuya olan bakış açısının karşıtlıklardan oluştuğu yorumu yapılabilir. Katılımcı toplum tarafından olumlu anlamda hayata geçirilen uygulamaların, aynı zamanda mahremiyeti ve özel alanı yok sayan faktörler olduğunu, bunun ise kişilerin güvenliğini sağlarken, bir yandan da özel alanın güvenliğini yıkan etkilere sahip olan unsurlar olduğunu resimsel yorumlamalarla dile getirmeye çalıştığı söylenebilir.

Görsel 2. Binnaz Koca, X-ray görüntüleri, Dijital baskı üzerine yağlıboya, 50*45 cm, 2018

Katılımcı, özel yaşamın var olduğunu dile getirirken, söz konusu olan varlığı koruyormuş gibi gösterip, ihlal eden bir gözetim toplumunun varlığından rahatsızlığını dile getirmeye çalışmaktadır denilebilir. Zira katılımcı, teknolojik cihazların kişilerin izni dışında, kayıt altına alınan görüntülerin ihlaline dikkat çekmeye çalıştığı ifadelerinden anlaşılabilir. Nitekim Koca, bize ait özel eşyalarımızın x-ray gibi teknolojik cihazlardan geçerek görüntüleri kayıt altına almaları ve yabancı insanlar tarafından bu kayıtların görüntülenerek arşiv haline getirilmesi, özelimizi ihlal etmektedir, ifadesini kullanmaktadır (Koca, 2014: 3). "Aslında özel yaşam gibi görünse de, birçok kişinin içinde ya da durum olarak yabancısı olduğu bir durum olmadığını düşünüyorum. Yani orda bir özelin, ımmm şey gibi düşünelim resimde konu olarak bir şey vardır. Evrensel olmasını isteriz filan ama aynı şekilde aitlik taşımasını, bize ait olmasını isteriz. Onun gibi, o kesişim noktası gibi hem özel yaşam, öznel durumlar varken o genele de hitap ettiğini düşünüyorum (1. görüşme katılımcı)." Katılımcının bu sözlerinden ele aldığı özel yaşam ve resim sanatının benzerlikleri üzerine durduğu yorumu yapılabilir. Zira katılımcının, "Evrensel olmasını isteriz filan ama aynı şekilde aitlik taşımasını, bize ait olmasını isteriz." ve "hem özel yaşam, öznel durumlar varken o genele de hitap ettiğini düşünüyorum" ifadelerinden, kişilere has özel yaşam hali ile yine kişilere has resim mizacını birincil dereceden ilişkilendirdiği söylenebilir. "İki şey anlatmak istiyorum, ben özel yaşamı ve gözetim toplumu ile alakalı ilişki kurarak anlattım, bu benim tercihim. Hem geçmiş işte belki sadece bir odaya ait bir şey varken, özel yaşam varken, yani odanın içinde kalan özel yaşam durumu varken şimdi bu biraz daha şeye dönüşüyor herkesin gözü önünde olma durumu (1.görüşme katılımcı)." Katılımcının sözlerinden özel yaşamı resim sanatına hangi düşünceler neticesinde aktardığı anlaşılmaktadır. Katılımcının hassas bir konu olarak el aldığı bu kavramlar, özel yaşamın bize ait olması gerekliliğinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Nitekim katılımcıların resimlerinin, üzerinde hassasiyetle durulduğu düşünülen "özel

alan" kavramından ortaya çıktığı söylenebilir. Kişinin özeli olan an ve detayların kayıt altına alınmasının, güvenlik kapsamında normalleştirilmesi, kişilerin özel anlarının izinsizce sahiplenilmesi anlamına gelmektedir.

3.2. X-ray

Bu tema; kişilerin x-ray ile olan tanışmasını ve x-ray cihazlarından elde edilen görüntülerin çıktılarının alınarak, resim sanatına yansıtılmalarını içermektedir.

X-ray

Şekil 3. X-ray

Görsel 3. Binnaz Koca, X-ray görüntüleri, Dijital baskı üzerine yağlıboya, 65*55 cm, 2018

Katılımcıya, çalışmalarında oluşan natürmortların sebebini sorulduğunda verilen yanıt: "Onlar x-ray cihazlarından elde ettiğim görüntüler. Hem geçmiş işte belki sadece bir odaya ait bir şey varken, özel yaşam varken yani odanın içinde kalan özel yaşam durumu varken, şimdi bu biraz daha ımmm şeye dönüşüyor, herkesin gözü önünde olma durumu. Çantanın güvenlik kamerasından geçtiği yani x-raydan geçtiği anda yani geçmişi düşün şey var x-ray çıktıları alıyorum natürmort hazırlayıp. Bu dijital baskıyla elde ediliyor (1.görüşme katılımcı)." olmuştur. Katılımcının bu ifadelerinden yola çıkarak yalnızca konu ve resim sanatı ilişkisi üzerine resim çalışmaları yapmaktan ziyade, bu çalışmalardaki tür ve kompozisyonun belirlenmesinde de özel yaşam ihlaline sebep olan unsurlardan faydalanarak bir takım yerleştirmelere gittiği çıkarılabilir. Yani katılımcının x-ray cihazlarından elde ettiği görüntülerden yararlanarak, hazırladığı natürmortları sanata dâhil ediş sürecinden bahsetmektedir denilebilir. Özel yaşamın bizlerde oluşturduğu izler, teknolojik cihazlarda kayıt altına alınan görüntülerden yararlanılarak meydana gelmiştir. Örneğin, havaalanında, alışveriş merkezlerinde olan x-ray cihazlarının kayıt altına aldığı görüntülerden oluştuğu söylenebilir.

Katılımcıya resim çalışmalarında x-ray'den alınan görüntülerden faydalanma fikri ne zaman ortaya çıktığına dair sorulan soruya: "Aslında x ray ile başladı. İlk karşılaşmam çok eskidendi. Bana o an çok resimsel geldi oradaki görüntü. Havaalanında karşılaşmıştım, şey değildi avm'lerde gördüğümüz sıkça karşılaşılan bir alet değildi. Ama aradan zaman geçti gördüm hemen uygulamadım bir süreden sonra bana ait görüntüler olabilir dedim. Ben bunu kendim hazırlarım görüntülerimi ve x ray'dan elde ederim. O zaman x ray'dan elde ettiğim görüntüler bana ait olur dedim. Ve natürmort üzerinden gittim ilk önce. Elmadır portakaldır bu nesneleri kullandım. X ray natürmortlar dedim onlara. Sonrasından değişti otofaji kavramı çıktı. Resim oluşmuş ama kendinle birleştirmekte istiyorsun özel yaşam kavramıyla birleşimi (1.görüşme katılımcı)." İfadeleriyle yanıt vermiş ve ikinci görüşmede de buna benzer ifadelerini devam ettirmiştir. "Şimdi benim resimler x-ray ve natürmortlar vardı. Yani ıııııı x-ray makineleri makinelerinden aldım ve benim düzenlediğim görüntüler vardı. Bir dönem resimlerim öyleydi x-ray natürmortlar (2.görüşme katılımcı)." Buradan hareketle, katılımcının söz konusu olan çalışmaları yapmadan önce x-ray ile ilk karşılaşmasında, cihazın sunduğu görüntünün plastik unsurları içerisinde barındıracağına dair bir algı-farkındalığının oluştuğundan bahsetmesi, mevcut

çalışmaların oluşmasında tamamen etken olmasa da etkisinin var olduğundan bahsedilebilinir. Nitekim farklı zamanlarda yapılan çalışmaların, konu ve ele alınış biçimleri incelendiğinde, ifadelerin doğruluğunun güçleneceği hiç kuşkusuzdur. Zira katılımcı bir dönem yalnızca x-ray cihazından elde ettiği görüntüler ile, natürmort çalışmalarını uygulamıştır. Bu natürmortlarda geçen objeler elma, armut gibi katılımcının kontrolü doğrultusunda oluşturulan objelerden meydana gelmiştir. Cihazdan geçen objeler sadece geometrik yapılarını koruduklarından, bu formlara daha sonra müdahalede bulunularak çizim ve kolaj yardımıyla resimlerden daha etkili sonuçlar elde edileceği düşünülmüştür.

3.3. Özgün Düşünebilme

Bu tema; kişinin özgünlüğü algılama, yorumlama ve ifade etme durumlarını içermektedir.

Şekil 4. Özgün Düşünebilme

"Özgün ııııııı özgünlük önemli bir kavram. Yani şey gibi tabii benzerlikler çok fazla. Yani insan dediğimiz noktada benzerlikler başlıyor. Bu benzerlikler içinde bizi biz yapan hani insanın bir birey olma halini, işte bir isim olma halini ortaya koyan aslında özgünlüklerimiz oluyor. Bende ki farklılıkları hissedip ortaya koyabilme eeeeıı yeni bir başlangıca da neden olabiliyor. Artı yeni bir ben ortaya çıkar. Yani yeni bir ben değil de içindeki belki ben de karşılaşılmasını da sağlamış oluyor. O anlamda hem hayat içinde özgünlük önemlidir, sanatta da olmazsa olmazdır (2.görüşme katılımcı)." Katılımcının ifadelerinden hareketle resim çalışmalarında özgünlüğün önemli bir husus olduğu, bu çalışma ile de tüm insanların deneyimlediği ya da maruz kaldığı gözetim toplumunun getirilerini, hem eleştirel hem de sanatsal bakış açısıyla yordayarak oluşturulan resimsel yorumlamaların, özgün ve bireysel bir ifade ile ele alınışı üzerinde durulmaya çalışıldığı söylenebilir. Resim sanatında önemli olan söz konusu özgünlük ve bireysellik, gözetim toplumu ve bireyselliğin, mahremiyetin teşhiri bakımından ele alınan konu ile de oldukça örtüşmektedir.

4. Sonuç

Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan durum çalışması deseni ile gerçekleştirilen bu araştırma, bir katılımcıya ait beş çalışma dâhilinde, 2021-2022 eğitim öğretim yılı güz döneminde 05.10.2021 ve 01.11.2021 tarihlerinde gerçekleştirilmiş olan görüşmeler ve katılımcının daha önceden yapmış olduğu çalışmalar ile yapılandırılmıştır. Bu çalışma, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve katılımcı çalışmaları ile araştırmacının kontrolünde devam etmiştir. Araştırmada elde edilen veriler, bulgular başlığı altında üç ana temada sunulmuş ve bulgulara dayalı olarak sonuçlara varılmıştır. Amaçlar ve bulgular doğrultusunda, kişinin yaptığı çalışmaların, geçmişte ve günümüzde kullanılan imgeler vasıtasıyla, resim sanatında kullanımına yönelik bir amaç doğrultusunda yola çıkılan araştırma, kişilerin özel yaşamına ait eşyaların x-ray gibi cihazlar aracılığıyla görüntülenerek kayıt altına alınması ve kişinin mahremiyetinin, özel yaşamın güvenliğinin ihlal edilerek arşivlenmesi, katılımcının çalışmalarını ele almasının çıkış noktası olarak kabul edilmiştir. Son olarak bu araştırmada, katılımcının ele aldığı konu ve konu kapsamında yaptığı resimsel yorumlamaların detaylı ve derinlemesine incelenmesi sonucunda, özel yaşam ihlali üzerinden gözetim toplumunun eleştirildiği tespit edilmiştir.

Kaynakça

Aydoğan, Y. (2020) Kültürel Miras Bilinci Kazanımıyla İlgili Müze Eğitimi Dersi Üzerine Bir Durum Çalışması, (Doktora tezi), Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir (T.R.)

Çatalbaş, S. (2017) "Gözetim Toplumu ve Distopik Filmlerde Göz'ün İktidarı: The Lobster ve Equilibrium Filmlerinin Analizi" Online Academic Journal of Information Technology, 2017/8 (30), 24-26; <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1113744> 01.12.2021

Işıldak, Suat, “Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem”, Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi, 2008/2 (1), 64-69; <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/39762> 01.12.2021

Karataş, Z. (2015) “Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri”, Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi, 2015/1(1)63;< https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/360845> 02.12.2021

Koca Gökçe, B. (2014) Güncel Sanatta Teknolojik Manipülasyonlar- Özel Yaşam Hikâyeleri, (Sanatta yeterlik tezi), Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara (T.R.)

Subaşı, M. ve Okumuş, K. (2017) “Bir Araştırma Yöntemi Olarak Durum Çalışması” Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2017/21 (2): 419-426. < https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/474049> 03.12.2021

Türk Dil Kurumu. (2005:155) Türkçe Sözlük. Ankara. Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

<https://teknolojiprojeleri.com/teknik/x-ray-cihazi-nedir-nasil-calisir-ne-ise-yarar> 01.12.2021

<https://www.sabah.com.tr/tdk-anlami/mahremiyet-ne-demek-mahremiyet-tdk-sozluk-anlami#:~:text=Mahrem%20kelimesi%20Arap%C3%A7a%20%E2%80%9Charam%E2%80%9D%20kelimesinden,hayat%C4%B1n%20gizli%20tutulmas%C4%B1%E2%80%9D%20anlamlar%C4%B1n%C4%B1%20kar%C5%9F%C4%B1lamaktad%C4%B1r.> 02.12.2021